

Bewegen im Zwischenraum

herausgegeben von Uwe Wirth,
unter Mitarbeit von Julia Paganini

Band 3 der Reihe *Wege der Kulturforschung*
herausgegeben von Uwe Wirth und Veronika Sellier
im Auftrag des Migros-Kulturprozent

Mit Beiträgen von

Tina Bawden, Michael Bies, Natalie Binczek, Kai Bremer,
Jörg Dünne, Ottmar Ette, Hannes Fricke, Alexander Friedrich,
Michael Gamper, Thomas Gloning, Alexander Honold,
Linda Karlsson Hammarfelt, Bernhard Kleeberg,
Markus Krajewski, Claudia Schmölders, Bernd Stiegler,
Jörg Wiesel, Uwe Wirth und Cornelia Zumbusch

Kulturverlag Kadmos Berlin

Logiken und Praktiken der Kulturforschung
Band 3 der Reihe *Wege der Kulturforschung*
herausgegeben von Uwe Wirth und Veronika Sellier
im Auftrag des Migros-Kulturprozent

Diese Publikation entstand im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Wege der Kulturforschung* des L'arc Romainmôtier, eine Institution des Migros-Kulturprozent.

MIGROS kulturprozent

Das Migros-Kulturprozent ist ein freiwilliges, in den Statuten verankertes Engagement der Migros für Kultur, Gesellschaft, Bildung, Freizeit und Wirtschaft

www.kulturprozent.ch

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2012,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com
Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: booksfactory

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-170-X
ISBN (13-stellig) 978-3-86599-170-6

Inhalt

<i>Uwe Wirth</i> Zwischenräumliche Bewegungspraktiken	7
<i>Michael Bies</i> Darstellung des Zwischenraums: Vier Passagen zwischen Anschauung und Begriff in Kants »Kritik der Urteilskraft«	35
<i>Alexander Friedrich</i> Vernetzte Zwischenräume	55
<i>Ottmar Ette</i> Zwischen Räumen. Von Inseln und Archipelen als mobilen Kartografien der Literatur	75
<i>Alexander Honold</i> Napoleon vor Moskau, oder: Das Differential der Geschichte	99
<i>Bernhard Kleeberg</i> Nomaden feststellen. Henry Mayhews Wissenspraktiken	113
<i>Hannes Fricke</i> Über den immer neuen, unendlichen Zwischenraum, innere Bilder und das <i>frontier</i> -Ideologem: Stanislaw Lems letzter Roman <i>Fiasko</i>	135
<i>Jörg Wiesel</i> Gespenstische Zwischenräume, Stimme und Mode bei Anna Viebrock, offene Grundrisse bei Jan Pappelbaum	165
<i>Kai Bremer</i> Ekstase und Metastase. Raumthematierungen im zeitgenössischen Drama	181
<i>Bernd Stiegler</i> Drei Arten, den Zwischenraum zu beschreiben: Vertov, Eisenstein, Kluge	199

<i>Markus Krajewski</i> Treppauf, treppab. Der Butler, ein <i>Cursor</i> und Bindeglied der Stände	219
<i>Natalie Binczek</i> Zwischen den Stockwerken. Texträume in Thomas Bernhards Lesung »Der Hutmacher«	237
<i>Cornelia Zumbusch</i> Schillers Schatten. Das Nachleben der Antike in Schillers klassischen Gedichten	263
<i>Michael Gamber</i> Wissen im Dazwischen: Elektrizität, Wissenschaft, Literatur	283
<i>Tina Bawden</i> In Bewegung versetzte Betrachter: Überlegungen zur raumöffnenden Dimension klappbarer Bildmedien im Mittelalter	297
<i>Linda Karlsson Hammarfelt</i> Praktiken im Zwischenraum. Die Lücke als Verhandlungsraum in Katja Lange-Müllers <i>Die Letzten. Aufzeichnungen aus</i> <i>Udo Posbichs Druckerei</i>	321
<i>Thomas Gloning</i> Textuelle Praktiken im Zwischenraum. Verfahren der thematischen Organisation in Rudolf Virchows <i>Cellularpathologie</i> (1858)	337
<i>Jörg Dünne</i> Topos und Einfingerlöcher. Sportklettern im/als Zwischenraum . . .	359
<i>Claudia Schmölders</i> Lächeln im Zwischenraum. Zur Miene des Übergangs.	379
Zu den Autorinnen und Autoren	401
Bildnachweise	406

Zwischenräumliche Bewegungspraktiken

UWE WIRTH

Man könnte die Geschichte der *Grenzen* schreiben – dieser obskuren Gesten, die, sobald sie ausgeführt, notwendigerweise schon vergessen sind –, mit denen eine Kultur etwas zurückweist, was für sie *außerhalb* liegt; und während ihrer ganzen Geschichte sagt diese geschaffene Leere, dieser freie Raum, durch den sie sich isoliert, ganz genau soviel über sie aus wie über ihre Werte.¹

Seit dem sogenannten *spatial turn* hat die Reflexion unterschiedlicher Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften Hochkonjunktur. Dabei wird immer wieder auf einen Aspekt verwiesen, der gleichwohl merkwürdig randständig bleibt: der *Zwischenraum* als materielle oder imaginäre Grenze. Sei es die häusliche Schwelle (Bachelard) oder der Schwellenritus (van Gennep), der postkoloniale *in-between-space* (Bhabha), die *paratextuelle zone intermediaire* (Genette) oder eine assoziative *Ikonomie des Zwischenraums* (Warburg). All diese Aspekte verweisen auf ein besonderes Feld von Praktiken im Raum, die in einem *Zwischenbereich*² stattfinden, nämlich die *Bewegungen im Zwischenraum*.

Ausgehend von den Hypothesen, dass erstens Räumlichkeit durch Bewegungen im Raum konstituiert und zweitens durch Zwischenräumlichkeit definiert wird, stellen sich die folgenden Fragen: *Wie bewegt man sich im »Dazwischen«? Gibt es spezifische »zwischenräumliche Bewegungspraktiken«* – und wie wirken sich diese sowohl auf die Konstitution des Raums als auch auf die Repräsentation des Zwischenraums aus?

Angesichts einer raumgreifenden Debatte um topologische und topographische Aspekte aus soziologischer, vor allem aber auch aus kultur- und literaturwissenschaftlicher Sicht,³ sei hier auf einige begriffliche und metaphorische Anknüpfungspunkte zwischen Raum und Zwischenraum

¹ Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 9; Hervorh. im Original.

² Vgl. de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 14.

³ Vgl. hierzu unter anderen: Böhme: »Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie«; Stockhammer (Hg.): *TopoGraphien der Moderne*; Bachmann-Medick: *Cultural Turns* (hier vor allem das Kapitel »Special Turn«, S. 284–328).

Literatur

- Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Frankfurt a.M. 1991 (1900).
- Boom, Rüdiger van den: *Die Bedienten und das Herr-Diener-Verhältnis in der deutschen Komödie der Aufklärung (1742–1767)*, Frankfurt a.M. 1979.
- Engelsing, Rolf: »Dienstbotenlektüre im 18. und 19. Jahrhundert«, in: ders.: *Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten*, Bd. 4, Göttingen 1973, S. 180–224.
- Graf, Henriette: »Das kaiserliche Zeremoniell und das Repräsentationsappartement im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg um 1740«, in: *Osterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. Wiener Hofburg. Neue Forschungen*, 51 (1997), S. 571–587.
- Horn, Pamela: *The rise and fall of the Victorian servant*, Dublin u.a. 1975.
- Kellenbenz, Hermann: »Der Kammerdiener, ein Typus der höfischen Gesellschaft«, in: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 72 (1985), S. 476–507.
- Kittler, Friedrich: »Ein Tigertier, das Zeichen setzte. Gottfried Wilhelm Leibniz zum 350. Geburtstag«, www.hr.uni-kassel.de/wz2/archiv 1996 (16.12.2010).
- Krajewski, Markus: *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt a.M. 2010.
- Mayr, Stefan: »Dinner for one: von A–Z. Das Lexikon zum Kult-Vergnügen; erstmals mit Originaltext und Regieanweisungen«, Frankfurt a.M. 2002.
- Meynen, Gloria: »Routen und Routinen«, in: *Europa. Kultur der Sekretäre*, hg. v. Bernhard Siegert/Joseph Vogl, Zürich u.a. 2003, S. 195–219.
- Swift, Jonathan: »Regeln für Dienstboten«, in: ders.: *Satiren und Streitschriften*, Zürich 1993 (1745), S. 369–458.

Bildnachweis

Abb. 1/2, Filmstills aus *Dinner for One*.

Abb. 3, <http://digitaltrends.ro/wp-content/uploads/2010/11/armor3.jpg> (27.1.2012).

Zwischen den Stockwerken. Texträume in
Thomas Bernhards Lesung »Der Hutmacher«

NATALIE BINCZEK

I. Lesung als (Epi-)Text

Die These, dass unter modernen Kommunikationsbedingungen Formen mündlich-akustischer Präsentation von Literatur kaum mehr eine Rolle spielen, lässt sich aus der Perspektive des Literaturbetriebs nicht bestätigen.¹ Sie weist gleichwohl auf eine – uneingestandene – mediale Prämisse der Literaturwissenschaft hin,² insofern diese ihren Gegenstand weitestgehend mit Schrift, mehr noch: mit Schrift im gebundenen Buch gleichsetzt.³ Dem Aspekt Stimme/Sprechen lässt sie allenfalls den Stellenwert eines Abgrenzungsmerkmals zukommen,⁴ denn literarische Modernität bedeute zunehmendes Schriftbewusstsein und Ablösung von oralen Strukturen.

¹ Siehe dazu die historische Zusammenstellung in den drei Bänden: Tgahrt (Hg.): *Dichter lesen*.

² »Diese Geschichte des Verschwindens der Stimme in der Schrift ist eine einflussreiche Standarderzählung der jüngeren Literaturwissenschaft, aber sie erzählt allenfalls eine Teilgeschichte. Ihr zentrales Phantasma, das Schriftmonopol, verdankt sie ihrer Taubheit gegenüber dem Stimmenzauber, der aus der Buchkultur selbst hervorgeht.« Müller: *Die zweite Stimme*, S. 19.

³ Mediengeschichten der Literatur erzählen und implizieren oft die Entwicklung eines zunehmenden Einflusses der Schriftkommunikation, die um 1800 ihren Höhepunkt erreicht. Als modellbildend für dieses Schema können etwa die Ausführungen Luhmanns gelten: »Noch die Aufklärung orientiert sich am Interaktionsmodell, also letztlich an mündlicher Kommunikation; aber sie ersetzt schon die wechselseitige Disziplinierung der Anwesenden durch die Annahme eines Vernunftinteresses, das in die Individuen der lesenden Schicht hineingefügt wird. [...] Erst die Romantik stellt sich, um Unendlichkeit, Inkommunikabilität und abweichende Realitätsichten in die Kommunikation einbeziehen zu können, auf Schrift und Druck um.« Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 300f.

⁴ Der hier formulierten Feststellung, wonach es in der Neueren Literaturwissenschaft ein allenfalls im Ansatz erkennbares Interesse an mündlichen Formen der Literaturpräsentation gibt, fällt umso mehr ins Gewicht, als seitens der Medienwissenschaft mehrfach und durchaus nachhaltig Re-Oralisierungstendenzen der Moderne konstatiert worden sind und sich seit neuestem ein großes Interesse an der Stimme verzeichnen lässt. Vgl. dazu u.a. Ong: *Orality and Literacy* sowie folgende Einleitungsworte: »Am Anfang war der Sound. Und dieser Sound war so ungeheuer, daß wir heute noch sein Echo hören«. Hörisch: *Eine Geschichte der Medien*, S. 23; ferner: Epping-Jäger/Linz (Hg.): *Medien/Stimmen*; Kittler/Macho/Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung*; Kolesch/Krämer: *Stimme*.

Übersehen wird dabei weniger, dass schriftlich verfasste Literatur eine Fülle von Strategien entwickelt,⁵ mit deren Hilfe sie Merkmale der Stimme zu imitieren versucht. Als »Mimikry von Mündlichkeit«⁶ bezeichnet Lothar Müller die Verfahren, die in der Lektüre Effekte der Vokalisation erzeugen sollen: »Die Interjektionen und Interpunktionen in Drama, Poesie und Prosa des *Sturm und Drang* sind ein vorgeschobener Posten dieser Mimikry. Die Poetik von Brief und Briefroman ist ihr verpflichtet, ebenso die Literaturkritik, die gern zur Gesprächsfiktion greift.«⁷ Vielmehr wird dem Tatbestand kaum entsprochen, dass gerade unter dem Vorzeichen der Schrift⁸ auch neue akustisch-orale Formate entstehen können, so z. B. die Lesung bzw. Autorenlesung.⁹

Im Folgenden interessiert nicht der erstgenannte Typ der qua Schrift simulierten Stimme, mit welcher der affektive Zustand einer Figur repräsentiert werden soll. Das Zentrum der nachstehenden Überlegungen bildet vielmehr die Stimme in der Funktion eines textuellen Trägermediums: als Lesung. Zu erörtern ist mithin eine literatur- und medienwissenschaftlich bislang wenig erforschte Kategorie: »Weder ist bisher die Geschichte der Lesung systematisch erschlossen noch eine Terminologie für ihre Beschreibung und Analyse entwickelt worden. Entsprechend fehlen auch

⁵ Aber auch die Literaturwissenschaft: Hierbei ist etwa an die hermeneutische Unterstellung einer Autorenstimme oder die narratologische Sprecherstimme zu denken. In beiden Fällen jedoch signifiziert die Stimme ein Abstraktum, für das weder Merkmale einer spezifischen Medialität noch einer bestimmten Materialität Geltung haben.

⁶ Müller: *Die zweite Stimme*, S. 19.

⁷ Ebd.

⁸ Siehe dagegen: »Während das 18. und 19. Jahrhundert von einer Dominanz des schriftlichen Textes ausging, kennt die Gegenwart eine doppelte Rezeptionsweise von Texten: Neben die traditionelle printware schieben sich immer stärker die auditiven Medien«. Grimm: »Nichts ist widerlicher als eine sogenannte *Dichterlesung*«, S. 148. Wenn Grimm von einer »doppelten Rezeptionsweise« spricht, dann deutet er nicht nur auf die Gleichzeitigkeit der schriftlichen und gelesenen Werkpräsentation hin, sondern insinuiert auch ihre Gleichwertigkeit. Diese besteht er allerdings nur der Gegenwart zu.

⁹ Siehe dazu das Lemma »Autorenlesung« im *Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart*: »Eine frühe Vorform der [Autorenlesung] stellen der Vortrag mittelalterlicher Sänger und die Sängervorträge dar, bei denen jeder Sänger für und mit seinem Text kämpfte. Von [Autorenlesungen] im eigentlichen Sinne kann man allerdings erst seit der Zeit sprechen, da sich die Stellung des Autors bzw. des Künstlers in der Gesellschaft sowie dessen Selbstverständnis in einer Weise gewandelt hat, dass Autorschaft und damit auch die Originalität des Textes relevant werden«. Art. »Autorenlesung«, S. 55. »Natürlich wurde Literatur immer schon laut vorgetragen, aber erst durch die Autonomie von religiösen und höfischen Kontexten, sowie in der Folge eines allgemeinen Wechsels der Lesekultur von einer lauten zur leisen Lektüre, kann sich die Dichterlesung als eigenständige Kunst- und Medienform etablieren, die eine Abweichung vom alltäglichen Umgang mit literarischen Texten markiert«. Maye: »Klopstock!«, S. 167. – Andere hier zu nennende Phänomene sind insbesondere der *poetry slam*, für den die Performanz des mündlichen Vortrags ein konstitutives Moment der Operativität von Literatur bildet, sowie das Hörspiel als eine inzwischen literaturwissenschaftlich sowohl anerkannte als auch gut erforschte Gattung.

Maßstäbe und Kriterien ihres Gelingens und Misslingens, ihrer Strategie und Wirkung.«¹⁰

Das bislang herrschende, seit Neuestem jedoch erkennbar schwindende literaturwissenschaftliche Desinteresse an der Lesung hängt wesentlich mit ihrer Statusbestimmung zusammen.¹¹ So ist zwar im Kontext literaturbetrieblicher Überlegungen ihre Bedeutung unumstritten, als unmittelbarer oder notwendiger Bestandteil des literarischen Werks selbst wird sie demgegenüber in der Regel nicht aufgefasst: Eine Strategie ihrer Bewerbung, jedoch keine interne Komponente der Literatur selbst. Da sie lediglich auf die Funktion von Vermittlungs- oder anderen Zweitverwertungszwecken degradiert wird, kann sie keinen Anspruch auf poetische Eigenständigkeit erheben. Entsprechend ordnet auch Genette die Lesung den »Epitexten« zu, wo sie »[i]rgendwo außerhalb des Buches«¹² als »Anhängsel des Anhängsels«¹³ nur noch eine lose Beziehung zum – stets buchförmig gedachten – Werk¹⁴ unterhalten kann. Eine Beziehung, die oft so labil und schwer auffindbar ist, dass man ihre Spuren erst, wie es weiter heißt, »mit der Lupe suchen oder herausfischen muß«.¹⁵ Allerdings konzidiert Genette zugleich, dass die Lesung es durchaus verdiente, eingehender untersucht zu werden: »Es bedürfte vielleicht einer eigenen Studie«, so sein Befund, den er sogleich kokett einschränkt, »die ich mir zum Glück nicht leisten kann« – bevor er fortfährt –, »um eine [...] zumindest indirekte Form des öffentlichen Epitextes zu behandeln: die seit jeher stattfindenden öffent-

¹⁰ Böhm: »Lesung«, S. 203.

¹¹ »Das Ausbleiben einer Beschäftigung mit der Autorenlesung wird oft damit begründet, daß es sich um ein Phänomen des Literaturbetriebs handle und dieser Aufblähung des Sekundären nicht allzuviel Beachtung geschenkt werden dürfe. [...] Vernachlässigt, beziehungsweise wenig komplex dargestellt werden Lesungen zunächst in der feuilletonistischen Berichterstattung. Die, gemessen an der Vielzahl der täglich stattfindenden Lesungen, wenigen Artikel widmen sich so gut wie nie der Auswahl der Textpassagen und deren Vortrag, der Animation des Buches durch den Autor, so wie dies bei jeder Theaterkritik gang und gäbe ist. Auch eine hinsichtlich der klanglichen Momente des Vortrages mögliche, an der Musikkritik geschulte Lesungskritik findet nicht statt«. Und Böhm fügt hinzu: »Es fehlt außerdem an einer Geschichte der Lesung«. Böhm: »Für ein literarisches Verständnis von Lesungen«, S. 170f.

¹² Genette: *Paratexte*, S. 329.

¹³ Ebd., S. 330.

¹⁴ Stanziek weist auf die biblionome Voraussetzungsbedingung des Genetteschen Werkverständnisses sowie den Umstand hin, dass das Buch als Medium zugleich einen blinden Fleck der Theorie bildet: »Dieser Disposition der [Genetteschen] Begriffe ist eine deutliche Präferenz für biblionome Analysen begrenzt und steuert. Diese Analysen fragen nach den Bedingungen der Möglichkeit solcher Einheiten, das heißt, sie richten sich auf jenes Funktionieren des Buchs, zu dem die paratextuellen Einheiten als »heteronome Hilfsdiskurse« supplementäre, aber darin konstitutive Beiträge leisten. Sie befragen jedoch *nicht* die Funktion Buch als solches«. Stanziek: »Texte, Paratexte«, S. 7.

¹⁵ Genette: *Paratexte*, S. 330.

lichen Lesungen der Werke durch ihre Autoren.«¹⁶ Explizit hebt Genette hier die öffentliche Lesung hervor, womit nicht nur eine Entscheidung gegen den privaten Raum getroffen, sondern vor allem auch die prekäre Frage aufgerufen ist, wo die Grenze zwischen diesen beiden Bereichen im einzelnen gezogen werden muss bzw. wo der öffentliche Raum eigentlich beginnt. Unter Umständen breitet er sich nämlich bereits im *Face-to-face* zweier Autorfreunde aus. Indes drückt Genettes Eingrenzung auf die »öffentliche« Lesung die Absicht aus, sie als eine literarische Institution zu bestimmen. Er nimmt eine weitere Spezifikation vor, wenn er ausschließlich die auktorial abgesicherte, d. h. die Autoren- oder Dichterlesung anspricht, als erachte er nur diese der Betrachtung für wert. Lesungen durch andere Sprecher werden nicht einmal erwähnt. Bemerkenswert ist dabei, dass trotz der mit der Bindung an die Stimme des Autors vorgenommenen Festlegung die Lesung lediglich als epitextuelles Element gilt, sogar als eine bloß »indirekte Form des Epitextes« bezeichnet wird. Das verblüfft umso mehr, als das Paratextkonzept insgesamt im Sinne eines »auktorialen oder vom Autor mehr oder weniger legitimierten Kommentar[s]«¹⁷ verstanden wird und deshalb die problematische Kategorie der Autorintention mitführt.¹⁸ Lediglich im »indirekt«-abgeschwächten Maße findet Genette ihren Einflussbereich in der Stimme des lesenden Autors ausgedrückt. Erstaunlicherweise komme sie im Buch wohl deutlicher, vernehmlicher zum Tragen. Zwei Grade der Auktorialität werden somit unter der Hand unterschieden und dem phonozentristischen Schema entgegengesetzt, wenn der höhere dem Buch und der Schrift, der niedrigere hingegen der Stimme korrespondiert.

Wie aber eine solche Studie über die öffentliche Lesung ausrichten? Was soll sie in Betracht ziehen und worauf hinauslaufen? Fragen, welche auf der Grundlage der insgesamt nur wenigen und recht unspezifischen Bemerkungen Genettes zu diesem ausstehenden Vorhaben nicht beantwortet werden können. Aufschlussreich und für das systematische sowie historische Verständnis der Lesung entscheidend sind gleichwohl folgende Analyse Kriterien: »Ich meine hier [...] die Lesung als solche (oder den Vortrag aus dem Gedächtnis), die durch ihre Sprechgeschwindigkeit, ihre Betonungen und Satzmelodien, durch die unterstreichende Gestik und

¹⁶ Ebd., S. 353.

¹⁷ Ebd., S. 10.

¹⁸ Stanitzek führt in diesem Zusammenhang aus: »Eine besonders wichtige – unkontrollierte, unbeobachtete – Selbstbezüglichkeit [...] liegt in seiner *Autor*-Konzeption. Das Interesse an der paratextuell abgesicherten Einheit des Werks bedarf als Kriterium, Zusatz-Kriterium der Referenz auf die »Absicht des Autors«. Ebenso wenig wie die »Funktion Buch« befragt Genette die »Funktion Autor«; sie wird vielmehr – ganz so, wie es Foucault beschrieben hat – zirkular zur Stützung des Werkbegriffs herangezogen«. Stanitzek: »Texte, Paratexte«, S. 11.

Mimik natürlich bereits eine »Interpretation« darstellt.«¹⁹ Mit dem Hinweis auf die »interpretierende« Funktion des Stimm- und Körpereinsatzes²⁰ beim Verlautlichen eines Textes²¹ gerät die performative Eigenleistung der Lesung durchaus in den Blick, und mit ihr wird die grundsätzliche Aufgabe des Paratextes, einen Text »im vollsten Sinne des Wortes zu präsentieren, ihn präsent zu machen«,²² von einem tendenziell statisch-stabilisierenden Medium, wie es das gebundene Buch ist, in ein flüchtig-ereignishaftes übertragen. Da die Lesung einen Text immer neu, immer anders und einmalig »präsentiert«, leistet sie einem Werkbegriff Vorschub, der dem zwischen den unterschiedlichen »Interpretationen« bestehenden Spielraum von Abweichung und Veränderung, den wechselnden Rahmen also, mehr noch: dem »*Paradox des Rahmens*«²³ Rechnung zu tragen hat.

¹⁹ Genette: *Paratexte*, S. 353.

²⁰ Der gestisch-körperliche Einsatz des Sprechers ist auf einem Hörbuch freilich nicht 1:1 dokumentierbar. Gleichwohl sind zumindest bestimmte Elemente des Körpereinsatzes auch hörbar. Das hängt bereits damit zusammen, dass die Stimme selbst ein Körperorgan ist. Diesen Gesichtspunkt hebt Barthes hervor, wenn er die »Rauheit der Stimme« im Hörbarwerden der »Lungen [...], d[er] Zunge, d[er] Stimmritze, d[er] Zähne, d[er] Innenwände, d[er] Nase« verortet. Barthes: »Die Rauheit der Stimme«, S. 273. Schnickmann verweist zudem darauf, dass sich die Körperhaltung eines Sprechers verändert, wenn er vor einem Mikrofon im Studio sitzt und dass die der medientechnischen Anordnung angepasste Haltung Konsequenzen auf die Art und Weise hat, wie gesprochen wird. Schnickmann: »Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk«, S. 38ff.

²¹ Welche Probleme allerdings die Analyse exakt dieses Gesichtspunktes mit sich bringt, insofern es kein hinreichendes Instrumentarium gibt, um die Stimme und das Sprechen – letzteres insbesondere im Hinblick auf seine kultur-historischen Traditionen – zu beschreiben, fasst Meyer-Kalkus zusammen: »So sind wir schon unfähig, die verschiedenen Gattungen der Sprechkünste zu unterscheiden, oder etwas zur Angemessenheit bestimmter Vortragsstile gegenüber einem Text zu sagen, oder auch nur die sprech- und stimmtechnischen Voraussetzungen einer Lesung zu überblicken. [...] [Es] fehlt uns alle Handhabe, den Vortragsstil eines Gert Westphal treffend zu charakterisieren, historisch zu situieren und im Hinblick auf seine Angemessenheit [...] zu beurteilen, oder den neuen Ton von Peter Steins legendärem Schaubühnen-Ensemble der 70er und 80er Jahre zu bestimmen. Wir kennen die Traditionen der Sprechkunst nicht, mit denen sich diese Künstler auseinandersetzen, und auch nicht die poetologischen und ästhetischen Prämissen, die ihren Vortragskonzepten und dem Einsatz ihrer vokalen Mittel zugrunde liegen. Fürs Gehörte der Vortragskunst fehlen uns differenzierte Begriffe. Solange wir aber keine entsprechenden Begriffe haben, hören wir nicht – oder nicht, was wir hören könnten, sofern wir historisch systematisch informiert wären«. Mayer-Kalkus: »Koordinaten literarischer Vortragskunst«, S. 167f. In den weiteren Ausführungen konkretisiert er, entlang welcher Parameter eine Analyse der Sprechkunst, die er als »Koordinaten der Sprechkunst« bezeichnet, erfolgen könnte: »Dazu gehören, um nur die sprechtechnisch relevanten zu nennen: Tempo, Tempovarationen, Pausen und Zäsuren, Rhythmus, Lautstärke bzw. Dynamik, Lautstärkewechsel, Tonhöhen/Prosodie, Akzentsetzungen, Tonhöhenchwankungen, Sprechmelodien, Atmung, Vielstimmigkeit, Lautmalerei und Timbrierungen, sprachbegleitende Gesten und Aktionen«. Ebd., S. 176.

²² Genette: *Paratexte*, S. 9.

²³ »Das *Paradox des Rahmens* besteht darin, daß es einerseits einen Rahmen geben muß, um einen *Zugang* zu bekommen, daß dieser Rahmen aber andererseits keine feste Grenze markiert, sondern ein beweglicher Wechselrahmen, ein *Passepartout* ist, der seine Wirkung

Allgemein wird von Genette ein Epitext als ein »paratextuelles Element« definiert, »das [...] gewissermaßen im freien Raum zirkuliert, in einem virtuell unbegrenzten [...] Raum«.²⁴ Im Gegensatz zu Peritexten – dem Buchformat, dem Motto, Titel, den Fußnoten, der Schrifttype etc. –, die nicht nur nah am Werk, nämlich im bzw. am Buch selbst, platziert sind, sondern letztlich dieses überhaupt erst ermöglichen, sind Epitexte räumlich vom Werk entfernt. Als »Mitteilungen«, »die [...] ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt sind«,²⁵ kommen sie oft erst nachträglich hinzu. Das Werk in seiner »ursprünglichen« Form ist auf sie demnach nicht angewiesen. Peritexte gelten als werkkonstitutiv und unerlässlich – bilden daher einen notwendigen Bestandteil des Werks –,²⁶ Epitexte hingegen als entbehrliche Anhängsel der Anhängsel, als bloße Hinzufügungen zweiten Grades, welche keine räumliche Verankerung haben, sondern vor allem durch die Aktivität des Zirkulierens charakterisiert sind. Bedeutsam an der hier zugespitzten Gegenüberstellung ist nicht zuletzt, dass sie auf eine mediale Unterscheidung verweist, insofern Peritexte vom Paradigma des Buchs her gedacht werden und als solche auf den Buchraum²⁷ bezogen sind, während Epitexte auch andere, zum Beispiel mündliche Kommunikationsmedien, einschließen, zugleich aber das Vorhandensein des buchförmigen Werks als unhintergehbare Autorität voraussetzen. Impliziert ist damit erstens die Gleichung: Werke sind buchförmig und damit als relativ statische²⁸ Einheiten zu betrachten sowie zweitens das Problem, dass nur biblionom realisierte Texte als Werke beschrieben werden können. Texten hingegen, welche etwa in Form einer Lesung vorliegen, lässt sich gemäß

in einer doppelten Geste zum Vorschein und zum Verschwinden bringt«. Wirth: »Performative Rahmung, parergonale Indexikalität«, S. 407.

²⁴ Genette: *Paratexte*, S. 328.

²⁵ Ebd., S. 12.

²⁶ »In diesem Sinn läßt sich gewiß behaupten, daß es keinen Text ohne Paratext gibt oder je gegeben hat«. Ebd., S. 11.

²⁷ Es gibt eine unmittelbare Wechselbeziehung zwischen der dominant räumlichen Metaphorik der Genetschen Paratext-Kategorien und der räumlichen Konstitution des gebundenen Buchs. Vgl. dazu folgende Beschreibung: »Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine Schwelle oder [...] um ein Vestibül, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet; um eine »unbestimmte Zone« zwischen innen und außen«. Ebd., S. 10. Vgl. dazu auch den Beitrag von Wirth in diesem Band.

²⁸ Mehrfach verweist Genette darauf, dass sich die Peritexte eines Werks historisch wandeln können, viele – etwa das Buchformat oder die Schrifttype – variieren sogar zwischen verschiedenen Ausgaben. Dennoch wird das Werk gerade auch mithilfe von bestimmten, selten – wenn überhaupt – veränderten peritextuellen Angaben, allen voran mithilfe des Autornamens, aber auch des Titels, als eine festgelegte Einheit identifizierbar. Deutlich wird somit, dass zu dem grundsätzlichen Unterschied zwischen abkömmlichen Epitexten und den unerlässlichen Peritexten ein weiterer Unterschied hinzukommt: nämlich innerhalb letzteren derjenige zwischen statischen einerseits und veränderlichen andererseits.

dieser Vorentscheidung der Werkstatus nicht gewähren. Fehlt ihnen eine schriftliche Vorlage, ein Referenztext, so wird er beispielsweise als verloren gegangenes Manuskript unterstellt.

II. Bernhards Lesung als Hörbuch

In der folgenden Analyse soll die 1968 im Deutschlandfunk gesendete Lesung der Erzählung »Der Hutmacher« von Thomas Bernhard auf der Grundlage der 2003 von Andreas Maier als Hörbuch herausgegebenen Fassung eines »Werks« behandelt und im Hinblick auf diejenigen Voraussetzungsbedingungen beleuchtet werden, die eine solche Behandlung ermöglichen.²⁹ In diesem Zusammenhang werden anhand einiger der paratextuellen Zirkulationen, d.h. auch anhand der textuellen Neben- und Zwischenräume, wie sie im Übergang von der Hörfunkaufzeichnung zur Hörbuchproduktion der Lesung³⁰ entstanden sind, jene Beziehungen zu rekonstruieren sein, welche den Text als Werk beschreibbar machen. Nachzuweisen ist dabei insbesondere, wie die Erzählung sie auf unterschiedlichen Ebenen umsetzt und reflektiert. Mit der Betonung der Zirkulation ist zwar nach Genette ein zentrales Charakteristikum von Epitexten – mithin des Beiwerks zweiter Ordnung – erfasst, jedoch wird sie hier zur Darstellung der Struktur und Konstitution von Werken herangezogen; einer zwischen unterschiedlichen Medien sowie deren jeweiligen Peri- und Epitexten umlaufenden Einheit.

»Die Erzählung [...] ist als Text unveröffentlicht«, kommentiert der Herausgeber³¹ der Höredition im Booklet.³² Und weiter: »Zwei Versionen davon liegen als Manuskripte im Thomas-Bernhard-Archiv in Gmunden

²⁹ Der Werkbegriff ist funktional unter Rekurs auf Paratexte zu verstehen: »Die paratextuelle Struktur eines Textes ermöglicht es damit auch, den Text im kommunikativen Anschluß an ihn als Werk zu behandeln, also als für sich bestehende, abgeschlossene und wieder verwendbare Einheit – womit sich die Form des Werks als eine Art Schnittstelle zwischen Textualität und Kommunikation beschreiben läßt«. Dembeck: *Texte rahmen*, S. 23.

³⁰ Vgl. zur Geschichte der Kooperationsbeziehungen zwischen Rundfunk- und Hörbuchproduktion und -distribution die Skizze von Sarkowicz: »Hörbuch und Rundfunk«.

³¹ Maier ist nicht nur ein renommierter Autor, sondern auch ein ausgewiesener Bernhard-Kenner. Seine Dissertation ist unter dem Titel *Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa* erschienen. Süsselbeck plädiert übrigens dafür, diese Abhandlung Maiers literarischem Werk zuzuschreiben. »Maiers Beschreibung [...] ist tatsächlich nur als weitere Folge seines fiktionalen Erzählens über den unüberwindlichen poetischen Einfluss ernst zu nehmen, den sein österreichisches Vorbild auf ihn ausübt«, so das Fazit. Süsselbeck: »Das Missverständnis«, S. 199.

³² Im Gegensatz zu der hiermit vorgenommenen Verkürzung des Textbegriffs auf die Schrift wird im Folgenden davon ausgegangen, dass »Der Hutmacher« durchaus als Text veröffentlicht (worden) ist, allerdings als vokalisierter, und dies sogar zweifach, als Hörfunk- und als Hörbuchlesung.

vor, die hier von Bernhard gelesene Version ist wahrscheinlich nicht überliefert.³³ Wenn sie ›wahrscheinlich‹, wie die Einschränkung lautet, das heißt nach dem aktuellen Forschungsstand, allein als Tondokument nicht nur publiziert, sondern überhaupt verfügbar ist, lässt sich diese Lesung als Epitext nicht angemessen kategorisieren und, damit zusammenhängend, ihre Funktion nicht darauf reduzieren, dem Referenztext eine neue, zusätzliche Bedeutungsfacette zu verleihen, wie sie jede Aufführung im Verhältnis zu einer ›Partitur‹, einer Vorlage leistet. Vielmehr macht die Lesung im vorliegenden Fall den Text als Werk überhaupt erst ›präsent‹, und dies, ohne auf eine vorgängige bibliome oder andere schriftliche Bezugseinheit zurückverweisen zu können. Technisch erfolgt eine Lesung in der Regel durchaus auf der Basis eines Manuskripts. Sie setzt eine schriftliche Ausformulierung dessen, was mittels einer Stimme vorgetragen wird, voraus. Jedoch hat ein solches Manuskript – und dies ist entscheidend – keine Autorität über das Werk, es liefert keinen privilegierten Zugang zum Text, sondern dient lediglich als Gedächtnisstütze.

Dass es sich bei der Lesung ›Der Hutmacher‹ um ein Werk handelt, wird, zumindest implizit, auch von Peter Kahrs bestätigt.³⁴ Gleichwohl geben seine beiden diesem akustischen ›Text‹ Bernhards gewidmeten Beiträge³⁵ zugleich auch exemplarisch Aufschluss darüber, weshalb Lesungen aus dem Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft selbst noch dann herausfallen, wenn diese sich – was selten genug vorkommt – mit ihnen befasst. Explizit vertritt Kahrs nämlich einerseits die These, die Hörfassung könnte von Anfang an ausschließlich für die Hörfunkaufzeichnung und -übertragung konzipiert worden sein. Vermutlich sei sie also eigens für sie verfasst worden, womit die Eigenständigkeit des Textes als Lesung belegt wäre.³⁶ Auf diese Weise wird nahegelegt, die radiophone Lesung

³³ Maier: ›Vor allem interessiert mich die Finsternis‹, S. 13.

³⁴ Kahrs mutmaßt in seinem Aufsatz, dass Bernhard den ›Hutmacher‹ »nur für die Rundfunklesung vorgesehen hatte«. Kahrs: ›Von *Der Hutmacher* [1968] zu *Der Wetterfleck* [1971]«, S. 221. In der späteren Publikation formuliert er entschiedener, wenn es dort heißt: ›Offensichtlich hat Thomas Bernhard die Grundkonstellation der antithetisch aufeinander bezogenen Figuren, verschiedene Motive und sogar ganze Textpassagen versatzstückartig aus dem ›Hutmacher‹ in den ›Wetterfleck‹ übernommen, was zugleich als Beleg für seine musikalische Sprachauffassung gelten kann. Andererseits fehlt im ›Wetterfleck‹ weitgehend das Spiel mit Assonanzen, was dafür spräche, daß ›Der Hutmacher‹ von vornherein als reiner Vortragstext konzipiert wurde«. Kahrs: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen*, S. 144.

³⁵ Es sind nach meiner Recherche übrigens die einzigen literaturwissenschaftlichen Analysen dieser Lesung. Dabei handelt es sich um zwei Varianten desselben Textes, welcher einmal als Aufsatz und einmal mit gewissen Änderungen als Kapitel innerhalb einer Monographie erschienen ist.

³⁶ ›Zusammenfassend läßt sich sagen: Die ästhetische Geschlossenheit des *Hutmachers* – einer Prosa, die einigermaßen einträglich auf die Schlussspitze hin zugespitzt ist und die Bernhard vielleicht nur für die Rundfunklesung vorgesehen hatte – wird in der überarbeiteten

als das ›Werk‹ anzusehen. Nichtsdestoweniger kann der Hörfunk als genuines Präsentationsmedium von Literatur nicht gelten, so dass andere argumentative Strategien zur Anwendung gelangen, mit deren Hilfe die Ausgangsthese schließlich wieder ausgehebelt wird. Im weiteren Verlauf der Analyse behandelt Kahrs die Lesung nämlich als bloße Überlieferungsvariante eines verschollenen Autographen, der in einem im Anhang veröffentlichten Transkript rekonstruiert wird und die Grundlage seiner Interpretation bildet. Überdies werden die Lesung sowie die beiden anderen als Manuskript vorliegenden Varianten der Erzählung als bloße Vorstufen, also Entstehungsvarianten eines, wie das apodiktische Urteil lautet, wesentlich komplexer gebauten Werks bestimmt: ›Der Wetterfleck‹.³⁷ In zwei signifikanten Schritten also spricht Kahrs der Lesung einen Werkstatus ab. Erstens, indem er sie als einen Text im falschen medialen Aggregatzustand ansieht und daher erst verschriftlicht, um sie deuten zu können, sowie zweitens, indem er sie als bloße Vorstufe eines anderen Werks, gleichsam als provisorischen, mehr oder weniger gelungenen Entwurf begreift. Zwei Gründe, um die Analyse der Erzählung als stimmlich performierten Text nicht leisten zu müssen.

Indes werden hier nicht nur Abwehrmechanismen gegenüber dem vokalisiertem Textmodus nachvollziehbar, sondern auch komplexe Zirkulationen, welche die Einheit ›Werk‹ als eine Pluralisierung von Varianten, als eine dynamische Größe, zutage treten lassen. Mit dem Transkript legt Kahrs nämlich selbst eine weitere – nicht autorisierte – Fassung des Textes ›Der Hutmacher‹ vor. Wenn anzunehmen ist, dass Bernhard ein eigens für die Lesung erstelltes Manuskript – erste Fassung – hatte, welches er selbst vorliest – zweite Fassung, die wiederum selbst zwei Fassungen zu unterscheiden erlaubt, nämlich die radiophone Ausstrahlung und das Hörbuch –, dann kann Kahrs' Rückübertragung in den schriftlichen Code als eine dritte bzw. vierte Fassung betrachtet werden. Dabei ist unwahrscheinlich, dass diese mit dem verlorengegangenen Bernhardschen Manuskript übereinstimmt, bedenkt man etwa, wie heikel es im Einzelfall ist zu entscheiden, wo ein

Fassung des *Wetterflecks* auf kunstvolle Weise gebrochen«. Kahrs: ›Von *Der Hutmacher* [1968] zu *Der Wetterfleck* [1971]«, S. 221.

³⁷ ›Die Erzählung *Der Hutmacher* jedenfalls entpuppt sich nach Anhörung nur weniger Sätze als eine erste Fassung des *Wetterflecks*«. Ebd., S. 210. Vgl. dazu auch: ›Als gelte es, eine psychologische Lesbarkeit der Erzählung gänzlich unmöglich zu machen, wird die Zentralfigur des *Hutmachers*, die sich durchaus noch zur Identifikation anbietet, im *Wetterfleck* ersetzt durch eine komplexere Konstruktion«. Ebd., S. 213. Insgesamt scheint mir jedoch die von Kahrs hier postulierte Abgrenzung des ›Werks‹ – *Der Wetterfleck* – von seiner bloßen Vorstufe bzw. schlechteren Variante – *Der Hutmacher* – insbesondere auch deswegen schwierig zu sein, weil ein wichtiges gestalterisches Prinzip der Texte Thomas Bernhards gerade in Wiederholung und Variation – auch der Texte im Verhältnis zueinander – gegeben ist.

Punkt und wo ein Komma gesetzt werden sollen. Zudem wird anhand des Transkripts die prinzipielle Schwierigkeit akut, wie eine Lesung im Hinblick auf ihre »akroamatische Dimension«³⁸ angemessen zu repräsentieren ist. »Die Kursivierungen sollen die Akzentsetzungen in Bernhards Vortrag wiedergeben«,³⁹ kommentiert Kahrs. Unterschieden wird damit zwar zwischen akzentuierender und nicht akzentuierender Sprechweise. Dass und in welcher Weise die akzentuierten Passagen differieren, lässt sich mit Hilfe dieser Kennzeichnung jedoch nicht verdeutlichen.

Nun ist grundsätzlich die Frage berechtigt, weshalb es sinnvoll sein sollte, den Aspekt der Lesung ernst zu nehmen. Reproduziert sie lediglich eine schriftliche Textvorlage oder liefert sie einen eigenen, akustischen Text?

Für das Verständnis der narrativen Ebene der hier behandelten Lesung ist es bis zu einem gewissen Grad jedenfalls unerheblich, ob die akustische Aufzeichnung oder das Transkript zugrunde gelegt werden. Der Plot der Erzählung weist zunächst einmal nicht darauf hin, dass ein Rekurs auf die mediale Konstitution des Textes als Lesung für sein Verständnis bedeutsam sei: Sie handelt von einem Gespräch zwischen einem Rechtsanwalt, der zugleich der Ich-Erzähler ist und das Gespräch narrativ rahmt, sowie einem ihn in seiner Anwaltspraxis aufsuchenden Hutmacher, welcher nach ausufernden Präliminarien und Exkursen zu thematischen Nebenschauplätzen – etwa Anzügen oder Hüten – endlich sein Anliegen vorbringt, er sei nämlich von seinem Sohn und dessen Ehefrau aus seiner ursprünglichen Erdgeschoss- *peu à peu* in die Dachgeschosswohnung verdrängt worden. Jedoch bedauert er sogleich, dies gesagt zu haben und versucht, sein Ansuchen für ungeschehen zu erklären, bevor er sich schließlich aus dem Fenster stürzt.

Ein medienanalytischer Einstieg in die Erzählung bietet sich über die Betrachtung der Textgestalt und ihrer Para-, besser Peritexte, wie sie das Hörbuch begleiten und die Hörfunkübertragung zumindest vermuten lässt. Zu korrigieren ist unter Berücksichtigung dieses Gesichtspunktes der Eindruck, die Lesung ließe sich ausschließlich auf den Aspekt der Vokalisation begrenzen und sei jeder Form schriftlicher Mitteilung entgegengesetzt.⁴⁰

³⁸ Maye: »Klopstock!«, S. 181 und passim.

³⁹ Kahrs: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen*, S. 223, Anm. 1.

⁴⁰ Vgl. Ruhr: *Tondokumente von der Wälze zum Hörbuch*, S. 206: »[D]ie Hüllen arbeiten mit visuellen Zeichen. Noch bevor der Hörbuchinteressent das eigentliche Produkt kennt, erfährt er etwas über dessen Inhalt anhand visuell codierter Zeichen auf der das Produkt umschließenden Packung, Bild- und Schriftzeichen liefern relevante Informationen. Die Packungsgestaltung beeinflusst die Kaufbereitschaft. In zunehmender Weise sind Hörbücher mit aufwendig gestalteten Booklets versehen«. Vgl. dazu auch ebd., S. 210ff. Ueding hingegen bemängelt Defizite in der paratextuellen Ausstattung der Hörbücher: »In einem

Vor allem in der Aufbereitung für das Hörbuch wird die Unterscheidung zwischen Stimme und Schrift nicht etwa zugunsten der ersteren aufgehoben, sondern in mehrfacher Hinsicht neu verteilt. Diese Neuordnung hängt im Fall von »Der Hutmacher« weniger mit dem Umstand zusammen, dass die Lesung hier von einer ihr unterlegten, nicht auffindbaren schriftlichen Lesefassung zu unterscheiden bzw. auf sie zurückzuführen sei, als vielmehr mit den Veränderungen, die zwischen den beiden akustischen Varianten der Lesung selbst liegen: zwischen ihrer einmaligen Hörfunkübertragung einerseits und deren im Hörbuch veröffentlichten Aufzeichnung andererseits. Der Kerntext, d.h. die Anordnung und Betonung der mündlich vorgebrachten Zeichen bleibt von diesem Medien- und Rahmenwechsel unangetastet. Insofern die Veränderungen jedoch die jeweiligen peritextuellen Rahmenbedingungen betreffen, wirken sie nicht nur im Außenraum der Lesung, sie wirken durchaus werkkonstitutiv mit. Zumindest zum Teil sollen sie daher im Folgenden für die Lektüre und das Verständnis des Textes herausgearbeitet werden.

In der Transposition der ursprünglichen Hörfunk- in die Hörbuchfassung wird die Lesung zum einen auf einem Trägermedium zugänglich gemacht, auf dem sie immer wieder identisch reproduziert, also immer wieder gehört werden kann, das demnach jederzeit Wiederholungslektüren des gesamten Textes sowie einzelner Textstellen, die sich selektiv ansteuern lassen, ermöglicht. Zum anderen wird sie hier mit eigenen, insbesondere schriftlichen Peritexten, etwa dem Booklet inklusive des Herausgeberkommentars und der Menüführung auf dem Display, ausgestattet und im Zuge dessen auf eine spezifische Weise gerahmt.⁴¹ Diese Beiwerke dienen dazu, die Lesung als eine textuelle Einheit einzufassen und sie damit zugleich in ein übergreifendes Textkorpus zu integrieren, in welchem auch andere Lesungen Bernhards enthalten sind. Kein bloßes »Anhängsel des Anhängsels« mehr, nicht nur eine stimmliche Wiedergabe bzw. Interpretation eines vor allem schriftlich zu lesenden Textes, sondern

Punkt schneiden die Hörbuch-Verlage im Vergleich mit den traditionellen Buchverlagen allerdings besonders schlecht ab (auch wenn beide unter einem Dach untergebracht sind): in der Editions- bzw. Präsentationspraxis. Selten erhalten wir im schmalen Begleitheft (sofern es das überhaupt gibt) mehr als kurze biografische Abrisse über Autor und Sprecher, manchmal noch ein plakatives Zitat über das gelesene Buch«. Ueding: »Rettung der Literatur durch lebendige Rede – rhetorische Aspekte des Hörbuchs«, S. 27.

⁴¹ Wenn Genette erwähnt, dass die Lesung eigene Paratexte hervorbringen kann – »In unserem Jahrhundert werden die Lesungen an Ort und Stelle oder im Studio aufgezeichnet, und auch hier ruht [...] ein ganzer Schatz an paratextuellen Informationen« (Genette: *Paratexte*, S. 353) –, dann spricht er ihr implizit einen Werkstatus zu. Was als Werk oder Beiwerk zu beschreiben ist, obliegt, so ließe sich schlussfolgern, dem Beobachter. Danach kann die Lesung zwar als bloßer Epitext eines schriftlichen Werks bestimmt werden. Werden jedoch die dieser Lesung eigenen Para- bzw. Peritexte in den Blick genommen, schießt sie dann selbst in den Stand eines Werks auf.

Bestandteil eines größer angelegten akustischen Œuvres, welches mit dieser CD vorgelegt, ja, konstruiert wird und eine gleichsam ›handfeste‹ Gestalt bekommt. Als Hör-CD mit Hülle und Booklet wird der Lesung nämlich auch eine sie räumlich konsolidierende Präsenz zuteil, wie sie sonst das gebundene Buch kennzeichnet.⁴²

Auf diese Weise aber wird eine zugleich paradoxe und aufschlussreiche Konfiguration deutlich: Denn die im Rahmen der Hörbuchedition veröffentlichte Lesung steht der Hörfunkübertragung gegenüber – insbesondere produktionstechnisch betrachtet – in einem epitextuellen, nachträglichen Verhältnis. Sie dokumentiert gewissermaßen das radiophone Ereignis,⁴³ ist lediglich dessen Dokument, während die Ausstrahlung im Radio als die ursprüngliche, als eine ephemere Textfassung zu gelten hat. Gleichwohl wird sie durch die Aufnahme in die Hörbuchausgabe gemäß biblionomer *Usancen* bearbeitet und so der Vorstellung von einem Werk als Buch entschieden angenähert. Aus dem Kontext des Sendeablaufs und -programms herausgenommen, wo sie lediglich eine flüchtige Episode darstellte und vielleicht auch eine rezeptive Erwartungshaltung hervorzurufen hatte, mit welcher sie auf eine schriftlich nachzulesende, in diesem Zustand aber nie erschienene Erzählung vorbereiten und neugierig machen sollte, wird sie hingegen als Hörbuch in eine solide Form mit einer eigenen Gliederungsstruktur gebracht und in Anlehnung an das gebundene Buch reorganisiert. Wenn das Hörbuch dennoch als Epitext der Lesung im Hörfunk zu beschreiben ist, dann nur in dem Sinn, dass es eine Zirkulation auslöst und vollzieht, in welcher die Lesung verändert an einen Ausgangspunkt zurückkommt, den es in ihrem Fall allerdings nie gab: eine Art Buch.

Es spricht einiges dafür, die Bezeichnung ›Hörbuch‹ nicht allein als metaphorische Umschreibung eines letztlich nicht bibliomonen Gegenstandes zu verstehen und in Abgrenzung zum Buch zu definieren, zumal auch dessen Bestimmung keineswegs eindeutig abgesichert oder auf die Vorstellung der Kodexförmigkeit festgelegt ist.⁴⁴ Vielmehr lässt sich veranschaulichen, wie

⁴² »Als Buch wird allgemein ein handwerklich oder maschinell hergestelltes physisches Objekt bezeichnet. Ein Buch ist ein physisches Objekt, das Schrift- und Bildzeichen dauerhaft speichert und überliefert«. Rautenberg: »Buch«, S. 63.

⁴³ Die Hörbuchausgabe erinnert an diese radiophone Präsentation der Lesung insbesondere dadurch, dass sie auch das im Radio der Lesung unmittelbar vorausgegangene Interview Bernhards mit Wolfgang Peht in das »Der Hutmacher« beritelte Stück – wie im Inhaltsverzeichnis des Booklets ausgewiesen – integriert und damit die Konstellation der Hörfunkausstrahlung – einleitendes Gespräch und anschließende Lesung – wiederholt. Das auf dem Display erscheinende Inhaltsverzeichnis weist dieses Gespräch als einen eigenen, von der Lesung »Der Hutmacher« unterschiedenen *track* aus.

⁴⁴ Vgl. dazu exemplarisch folgende Aussage: »Natürlich stellt das Hörbuch [...] kein Buch im eigentlichen Sinne dar«. Schnickmann: »Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk«, S. 24. Bemerkenswert sind auch die anschließenden Beobachtungen und Erklärungen: »Und doch ist es ein prominenter Untersuchungsgegenstand der buchwissenschaftlichen Disziplin geworden.

das Konzept des Buchs nach Maßgabe der audiotechnischen Vorgaben und Möglichkeiten modifiziert wird. Demzufolge lässt sich das Hörbuch als eine spezifische Ausprägung, ein Entwicklungspunkt innerhalb eines das Buchmedium betreffenden Transformationszusammenhangs beschreiben.⁴⁵ Aufgrund seiner besonderen Verknüpfung sekundär-oralen mit bibliomonen Bestandteilen kann es demnach als eine Variante des Mediums ›Buch‹ aufgefasst werden. Mehr noch: Auch das Hörbuch in seiner vorliegenden Form als eine mit Booklet und anderen Peritexten ausgestattete CD markiert nur ein Entwicklungsstadium innerhalb einer breiten, Schallplatten, MCs, DVDs und *Download*-Dateien einschließenden Spannweite divergenter Medientechnologien;⁴⁶ einer Selektion und Verbindung von Elementen, welche auf mediale Zwischenräume hindeuten, um diese wiederum für neue evolutionäre Anschlüsse – etwa eine Verknüpfung mit netzliterarischen Projekten oder dem *e-book* – bereitzuhalten.⁴⁷

Ein wichtiges Merkmal der Bernhardschen Hör-Edition besteht darin, dass sie die Lesung »Der Hutmacher« in fünf Kapitel bzw. *tracks* unterteilt. Über diese Gliederung kann der Text in seinem Modus als Hörfunklesung nicht verfügt haben, zumindest aber kann sie vom Rezipienten in der radiophonen Übertragung nicht wahrgenommen worden sein. Sie ist eine ausschließlich in der digitalen Bearbeitung der Daten als Hörbuch bereitgestellte, auf eine Interpretation – vermutlich des Herausgebers – zurückgehende, einzelne Sinneinheiten differenzierende Orientierungshilfe: Ein

Die Gründe hierfür sind vielfältig: Bereits die Terminologie siedelt das Hör-Buch in der Nähe des Printmediums an. Des Weiteren ist das Hörbuch über ähnliche Vertriebswege wie das gedruckte Buch zu erhalten, größtenteils sogar über die gleichen Verlage. Doch stellt das Hörbuch einen Grenzgang zwischen den Disziplinen dar und avanciert ebenso zu einem speziellen Forschungsfeld der Literatur-, Buch- oder Medienwissenschaft«. Ebd.

⁴⁵ Nachdem Rautenberg in ihrem Artikel die Definition des Buchs zunächst allein auf das gedruckte, gebundene Buch ausgerichtet hat, zählt sie im Verlauf der Darstellung die »zur Zeit zu beobachtende Aufbereitung buchnaher Inhalte in elektronischen Publikationsformen (u.a. als Datenbanken und E-Books, online und als CD-ROM, aber auch in Form des Hörbuchs)« zum Buch, insofern sie »die vorläufig letzte mediale Transformation des Buchs« bezeichnen, »die die Codexform auflöst und Möglichkeiten multimedialer Darstellung bietet«. Rautenberg: »Buch«, S. 64.

⁴⁶ Vgl. dazu Rühr: *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch*.

⁴⁷ Zu beachten ist in dem Zusammenhang mit Luhmann, dass genügend Anschlussstellen für weitere Entwicklungen bereitstehen: »Die Evolution macht keine großen, abrupten Sprünge (auch wenn ihr Resultat bei rückblickender Beobachtung zuweilen so interpretiert werden kann). Sie setzt aber voraus, daß evolutionsträchtiges Material massenweise produziert wird und normalerweise wieder verschwindet. Nur so bestehen hinreichende Chancen für Selektionen, und nur so kann es auch hinreichend oft vorkommen, daß Kleinzufälle aneinander Halt finden und eine Variation sich auf eine gerade ablaufende andere mitabstützen kann«. Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 462. Gleichzeitig mit den technischen Weiterentwicklungsmöglichkeiten des Hörbuchs sind auch literarische zu erwarten. In beiden Fällen aber muss ein hoher Ausschuss nicht evolutionsfähiger Ansätze angenommen werden.

Peritext,⁴⁸ der im Gegenzug eine auf Seiten des Rezipienten entsprechende, die fünfteilige Gliederung implizierende Lesart motiviert. Asymmetrisch dazu inszeniert die Stimme Bernhards jedoch einen nahezu ununterbrochenen, in Bezug auf die Tonhöhe weitgehend gleichmäßig-mittleren, im Tempo und Lautstärke mit wenigen Ausnahmen konstant bleibenden, insgesamt eher zügigen Redefluss, welcher »sparsam« mit Akzentsetzungen umgeht.⁴⁹ Einen Redefluss, der sich selten Pausen gönnt und daher ebenso auf den *flow* kostenaufwendiger Sendezeit bzw. das zeitlich limitierte Format hindeutet, dem es sich einpassen muss, wie auf die in Rechnung zu stellende Zeit, die sich der Rechtsanwalt für seinen Klienten, den Hutmacher, nimmt. Zäsuren zwischen den einzelnen *tracks* spiegeln sich auf der Ebene der Vokalisation jedenfalls nicht.

Die Lesung erfolgt in einer Geschwindigkeit, die es dem Sprecher erlaubt, jede Silbe präzise und verständlich auszusprechen,⁵⁰ zugleich aber keine Sekunde zu verschwenden. Vor dem Hintergrund dieser gleichsam ökonomisch verfahrenen Sprechweise zeigt die narrative Ausschweifung, welche in zahlreichen, für Bernhard typischen Wiederholungen, ausgiebigen Darstellungen von Nebensächlichkeiten, häufigen Aufschüben des »Eigentlichen« durch Ausbreitung von »Uneigentlichem« zum Ausdruck kommt, eine gegenläufige Tendenz an. So stellt die Lesung den Widerspruch zwischen einer ökonomischen, da einem vorgegebenen Zeitkontingent

⁴⁸ Dieser Peritext erstaunt umso mehr, als es für Bernhards gedruckte Erzähltexte – insbesondere der späten Phase – gerade charakteristisch ist, dass sie zumeist als ungebrochene, ungliederte Textflüsse gesetzt sind. Erstaunlich ist auch, dass Kahrs in seine Mitschrift der Lesung Absätze einzieht, die jedoch der *track*-Unterteilung nicht entsprechen.

⁴⁹ »Der damals siebenunddreißigjährige Bernhard las mit sparsamen Akzentsetzungen, wodurch die Musikalität seiner Sprache noch hervorgehoben wurde«. Kahrs: »Von Der Hutmacher [1968] zu Der Wetterfleck [1971]«, S. 209. Auch wenn Kahrs das, was er hier als »Musikalität« der Bernhardschen Sprache herausstellt, nicht präzisiert, so steht er mit dieser Einschätzung gleichwohl nicht allein da. Dass Bernhards Sprechweise »musikalisch« sei, bestätigt z. B. auch ein Rezensent des Hörbuchs *Ereignisse*: »Nicht diese Erstveröffentlichung, die Stimme Thomas Bernhards ist das eigentliche Ereignis auf diesem Hörbuch. Es lässt sich hören, wie Bernhard selbst die Musikalität seiner Texte im Vortrag umsetzte, und es überrascht nicht, dass er, der seine Gesangs- und Sprechbildung wegen einer Lungenerkrankung hatte abbrechen müssen, ein geschmeidiger Vorleser war, der in flinkem Singsang seine Geschichten entfaltete. Wirklich verblüffend aber ist, wie fein seine Stimme klingt, als hätte ein feines Häutchen seine Stimmbänder überzogen, das alle Erregung mitschwingen lässt, die Worte aber, so ungeheuerlich sie auch sein mögen, stets vor dem Zersfasern bewahrt«. Lehmkuhl: »Das Hörbuch«.

⁵⁰ »Diese Stimme von damals ist zunächst in der Tonlage höher, als man erwartet. Die Diktion ist ungeheuer präzise (Bernhard hatte eine ausgebildete Stimme, er hatte in seinen jungen Jahren kurze Zeit Gesang studiert), und der vorlesende Bernhard hat eine professionelle Distanz zu seinen Texten, die erstaunlich ist. Denn Professionalität im Vorlesen literarischer Texte wirkt geradezu wie ein Widerspruch gegen den Anschein totaler Authentizität, den sich Bernhard im Lauf seiner Karriere zunehmend gegeben hat«. Maier: »Vor allem interessiert mich die Finsternis«, S. 6.

verpflichteten Lese- bzw. Sprechgeschwindigkeit und einer umständlich-ausufernden Erzählweise dar.

III. »Der Hutmacher« – eine Lektüre

Der erste *track* beginnt mit der Titelangabe »Der Hutmacher«, auf welche eine kurze Pause folgt. Wie im Druckbild, wo zwischen dem Titel und dem anschließenden Haupttext eine Zwischenzone indiziert wird, um mit ihr zwei unterschiedliche Textbereiche voneinander zu trennen, macht auch die Lesung mittels der Pause eine solche Grenze kenntlich. Deutlich wird an diesem Detail, dass hier nicht an die alteuropäische Tradition oraler Erzählungen angeknüpft wird, die nur das *Incipit* kannte. Indem die Lesung einen von den Anfangsworten der Erzählung unterschiedenen Titel wählt, greift sie vielmehr eine wichtige Einrichtung der Buch- bzw. der typographischen Kultur auf.⁵¹ Sie ist eben eine Lesung und keine orale Erzählung. Zugleich hebt sie narrativ das Moment der Mündlichkeit hervor, da sie – die Titelangabe, eine kurze Einführung und eine ebenso kurze Schlussbemerkung des Ich-Erzählers ausgenommen – durchgehend ein Gespräch zwischen dem Rechtsanwalt und dem Hutmacher inszeniert, mithin eine mündliche, eine *Face-to-face*-Kommunikation abzubilden vorgibt. In gewisser Weise handelt die Geschichte von diesem Gespräch, indem sie es in seinen Abwegen entfaltet und vorführt. Durch die für Bernhard charakteristische Häufung der Inquitformel »sagte er« macht die Erzählung immer wieder auch explizit auf den Aspekt der mündlichen Rede aufmerksam, nimmt dabei aber auch eine Distanz gegenüber den Sprechern vor. Gelegentlich treibt sie diese Distanzierung auch auf die Spitze, wenn sie mehrere solcher Inquitformeln unmittelbar aneinander schließt, um so die Vermitteltheit dessen, was gesagt worden ist, noch deutlicher hervorzukehren. Es geht der Erzählung also darum, etwas, das *gesagt* worden ist, präziser: das, was der Hutmacher dem Rechtsanwalt und was dieser wiederum dem Hutmacher gesagt hat, aus der Perspektive des Rechtsanwalts, d. h. als dessen Aussage, zu erzählen; in Form einer Lesung zu erzählen.

Zur Struktur der Erzählung gehört die Zusammenführung gegenläufiger Bewegungen. Deshalb wird im Zuge seiner Hervorhebung das orale Moment zugleich auch relativiert, insofern sich das wiedergegebene Gespräch als Rekonstruktion schriftlicher Notizen des Ich-Erzählers zu erkennen gibt. Dieser spricht nämlich im vierten und vorletzten *track* in

⁵¹ Vgl. dazu Genette: *Paratexte*, S. 66ff. Vgl. dazu auch: »In der Antike und im Mittelalter werden Gegenstand und Thema häufig nur im Werk selbst, gelegentlich auch in *Incipit* [...] paraphrasiert. [...] Zur Identifizierung (z. B. in Bibliothekskatalogen) dient nicht der Titel, sondern der Wortlaut des Textanfanges«. Rolle: »Titel«, S. 643.

einer Paraphrase die Art und Weise an, nach welcher er die Worte des Hutmakers erinnert: »und ich notierte, was er sagte, weil ich immer alles, was von Klienten gesagt wird, notiere«. ⁵² Obschon nur beiläufig vorgebracht, drückt dieser Satz dennoch einen grundlegenden Sachverhalt aus. Danach tritt der Ich-Erzähler nicht nur als mündlicher Nacherzähler, sondern auch als Protokollant, als »Notar« des Gesagten in Erscheinung. Das impliziert die Vermutung, dass die Notizen aufgrund der ihrer Speichertechnik inhärenten Tendenz, die Informationen zu selektieren und zu verkürzen, lediglich einen Teil der Rede des Hutmakers festhalten und die Wiedergabe deshalb lückenhaft ist. ⁵³ So legt die Erzählung zum einen nahe, sie als lückenlose Wiedergabe des Gesprächs zu lesen, zum anderen nimmt sie diese Lesart wieder zurück, indem sie darauf hindeutet, dass die Wiedergabe selektiv ist. Gestützt wird diese Annahme durch eine signifikante Unstimmigkeit, welche gerade aus dem Verweis darauf, dass der Rechtsanwalt »immer alles notierte«, mithin einen Anspruch auf Vollständigkeit seiner Aufzeichnungen erhebt, ⁵⁴ und der Einbeziehung der Erzählzeit der Lesung resultiert. Da er sich als die Vorführung eines vermeintlich detailgenau rekonstruierten Gesprächs geriert – ein Eindruck, welcher in besonderem Maße durch die fast jede Aussage beharrlich verifizierenden Inquitformeln hervorgerufen wird –, müsste sich die im Text erzählte Zeit des Gesprächs auf die Erzählzeit abbilden lassen. In der ca. 25. Minute und damit zum Ende der insgesamt ca. 26 Minuten andauernden Lesung jedoch bittet der Hutmacher den Rechtsanwalt, ihm eine Rechnung über die Zeit seiner Konsultation auszustellen: »Sie haben jetzt wohl, indem Sie mich eine Stunde angehört haben, über eine Stunde lang angehört haben, ein sehr hohes, ein außergewöhnlich hohes Honorar verdient«. ⁵⁵ Seine eigene Redezeit beziffert der Hutmacher selbst mit über einer Stunde. In der Paraphrase des Ich-Erzählers aber ist das Gespräch auf eine knapp halbstündige, dabei auch die Redeanteile des Rechtsanwalts inkludierende Lesung geschrumpft. So scheint entweder bereits auf der Basis der Notate und ihrer Rekonstruktion oder auch derjenigen der Sprechgeschwindigkeit das ursprünglich dargelegte Informationsmaterial um mehr als die Hälfte komprimiert worden zu sein. ⁵⁶ Auch wenn sich nicht eindeutig bestimmen

⁵² Bernhard: »Der Hutmacher«, track 4, 2:35–2:39 Min.

⁵³ Vgl. zu Bedeutung von Notizzetteln für die Konstruktion von »Tatsachen« Daston: »Warum sind Tatsachen kurz?«, S. 136ff.

⁵⁴ Es stellt sich überdies die Frage, wie zuverlässig der Ich-Erzähler seinen eigenen Redepart wiederholt, beruft er sich doch in diesem Fall nicht einmal auf Notizen, mit welchen zumindest einige seiner Aussagen wortgetreu fixiert worden wären.

⁵⁵ Bernhard: »Der Hutmacher«, track 5, 5:00–5:07 Min.

⁵⁶ Eine weitere Deutungsvariante besteht eventuell darin, dass der Hutmacher einfach kein Zeitgefühl hat und ihm seine Redezeit länger erscheint, als sie tatsächlich ist.

lässt, wodurch diese Abweichung tatsächlich verursacht wurde, so ist allein schon bedeutsam, dass sie von der Erzählung markiert wird – eine Markierung, die nur in der Lesung in Kraft tritt – und zumindest der Möglichkeit nach auf die Übertragungsprozesse rückführbar erscheint, die von der mündlichen Schilderung des Hutmakers über die schriftlichen Notizen des Rechtsanwalts zu dessen mündlicher Wiedergabe des Notierten und Erinnerten erfolgen; aber auch auf die Übertragungsprozesse, die die Vokalisation in der Lesung hervorgerufen hat.

Von Belang ist diese vom Text vorgenommene Verknüpfung der Mündlichkeit des Gesprächs mit der im Motiv des Notierens angesprochenen Technik des Verschriftlichens, da sie in gewisser Weise auf die operative Struktur des Hörbuchmediums hindeutet. Denn auch dieses dient einer quasi-schriftlichen, da auf Iterabilität ⁵⁷ angelegten – womit der Schriftbegriff sehr weit gefasst wird – Speicherung mündlich erzeugter, akustischer Daten. In mehrfacher Hinsicht also reflektiert die Erzählung »Der Hutmacher« ihre schriftliche Bedingtheit: als Lesung, die einen schriftlich abgefassten Text in einen Sprechtext übersetzt; narrativ als Vermittlung von schriftlich notierten Informationen im Modus eines Gesprächs und schließlich medientechnisch, da das Hörbuch in gewisser Weise schriftanalog funktioniert. Als Audio-CD stattet das Hörbuch den akustischen Text überdies mit spezifischen schriftlichen Peritexten aus, wodurch die Schrift/Stimme-Konfiguration noch eine weitere Wendung bekommt.

Es gehört zu den Eigenheiten dieser Lesung, dass sie eine Konkurrenz zwischen dem gleichsam betriebsamen Sprechduktus und einem unökonomischen narrativen Verfahren inszeniert. Eine Spannung, die ein schriftlicher Text lediglich potentiell anzeigen kann, die Lesung aber, insofern sie in einem bestimmten Sprechtempo erfolgt, tatsächlich auch umsetzt. Dabei folgt überraschenderweise auch die – wie anzunehmen – »komprimierte«, auf schriftlichen Notaten basierende Fassung des vom Rechtsanwalt paraphrasierten Gesprächs mit seinem Klienten den umständlich-lavierenden Erzählbahnen, wie sie der Hutmacher vermutlich vorgezeichnet hat. Nachdem er sich ausführlich und wiederholt über Schuhe, Hüte und Anzüge ausließ, nachdem er immer wieder auf die Merkwürdigkeit einging, dem Rechtsanwalt seit Jahren tagtäglich begegnet zu sein, ohne je mit ihm auch nur ein Wort gewechselt zu haben, spricht er endlich, ziemlich genau in der Mitte der Erzählung zum ersten Mal das Problem an, für dessen Lösung er den Rat seines Gegenübers sucht. Von seinem Sohn, der wiederum durch

⁵⁷ »Schrift [...] muß in völliger Abwesenheit des Empfängers oder der empirisch feststellbaren Gesamtheit von Empfängern wiederholbar – iterierbar – sein«. Derrida: »Signatur Ereignis Kontext«, S. 298.

seine Frau dazu angestachelt worden war, sei er nämlich aufgefordert worden, aufgrund der Vergrößerung des Hutgeschäfts die ebenerdige Wohnung zu verlassen und in den ersten Stock umzuziehen.

Während ich fünfunddreißig Jahre ebenerdig neben dem Geschäft meine Wohnung gehabt habe, habe ich in dem Augenblick, in welchem die Frau meines Sohnes in mein Haus eingezogen ist, aus dieser meiner Wohnung ausziehen und in den ersten Stock hinaufziehen müssen, weil mein Sohn das Geschäft vergrößert und meine Wohnung in das Geschäft einbezogen hat. Alles auf Vorschlag seiner Frau, meiner Schwiegertochter, die, das zeigt sich mit immer größerer Entsetzlichkeit, größenwahnsinnig ist. Nun hätte ich mich ja weigern können, sagte der Hutmacher, aus meiner Wohnung auszugehen. Denn nach wie vor gehört das Geschäft mir. Aber ich habe mich nicht geweigert. Obwohl das Geschäft nach wie vor mir gehört, kann ich in meinem Geschäft und in meinem Haus nicht mehr tun, was ich will.⁵⁸

Nach dem Satz: »Aber ich habe mich nicht geweigert«, folgt eine kurze Pause, weshalb mein Transkript hier einen Punkt setzt. Deutlich länger als zwischen den übrigen Sätzen oder Teilsätzen dieses Zitats hält die Stimme hier an. Hervorgehoben wird dieser Eindruck auch durch die Betonung des unmittelbar vorausgehenden Wortes, nämlich »geweigert«, insofern es eigentümlich gedehnt und das Sprechtempo somit etwas verlangsamt wird, wodurch die Pause umso vernehmlicher erscheint. Mit einem besonderen Nachdruck wird das Wort hier versehen, es trägt eine Markierung innerhalb des weitgehend gleichmäßigen Sprechgestus- und -rhythmus des Sprechers. Dass »er sich nicht geweigert hat«, zeichnet die Stimme als eine bedeutsame Aussage aus. Ihre narrative Bedeutung besteht darin, dass sie als Bedingung der Fortentwicklung der Geschehnisse zu verstehen ist. Denn bereits im anschließenden vierten *track* muss der Hutmacher vom ersten in den zweiten und schließlich sogar in den dritten Stock umziehen, was vielleicht zu vermeiden gewesen wäre, hätte er sich »geweigert«. Die Feststellung der »Aufwärtsentwicklung der Geschäfte«⁵⁹ entspricht dabei

⁵⁸ Bernhard: »Der Hutmacher«, *track* 3, 2:04–2:45 Min. [Mein Transkript, N. B. – Damit erstelle ich mit diesem eine weitere Fassung des Textes]. Das Transkript von Kahrs weicht an einigen Stellen von meinem ab. Der erste Satz dieses Zitats beginnt bei ihm mit einem neuen Absatz: »Während ich fünfunddreißig Jahre ebenerdig neben dem Geschäft meine Wohnung gehabt habe, habe ich in dem Augenblick, in welchem die Frau meines Sohnes in mein Haus eingezogen ist, aus dieser meiner Wohnung ausziehen und in den ersten Stock hinaufziehen müssen, weil mein Sohn das Geschäft vergrößert und meine Wohnung in das Geschäft einbezogen hat – alles auf Vorschlag seiner Frau, meiner Schwiegertochter, die, das zeigt sich mit immer größerer Entsetzlichkeit, größenwahnsinnig ist. Nun hätte ich mich ja weigern können, sagte der Hutmacher, aus meiner Wohnung auszugehen, denn nach wie vor gehört das Geschäft mir. Aber ich habe mich nicht geweigert, obwohl das Geschäft nach wie vor mir gehört, kann ich in meinem Geschäft und in meinem Haus nicht mehr tun, was ich will.« Kahrs: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen*, S. 231.

⁵⁹ Bernhard: »Der Hutmacher«, *track* 4, 0:50–0:51 Min.

der Aufwärtsbewegung des Hutmachers vom *Parterre* zum ersten und dann zum zweiten und schließlich zum dritten Stock, während kontrapunktisch dazu die Raumhöhe der Wohnungen stetig abnimmt. »Aber die Zimmer sind, wie Sie wissen, im ersten Stock niedriger als zu ebener Erde, und im zweiten Stock niedriger als im ersten.«⁶⁰ Im obersten Stock ist es nur noch eine »menschenunwürdige[] Kammer«,⁶¹ eine Mansardenwohnung. Und obgleich der Hutmacher schon die ebenerdige Wohnung nur widerwillig verlässt, wird er zumindest die Veränderungen seiner Wohnverhältnisse bis zum zweiten Stock nicht nur als geradlinige Steigerung seines Unglücks beschreiben, sondern nach dem Schema von Tauschverhältnissen – also Zirkulationen –, welche für ihn in der einen oder anderen Hinsicht auch gewinnbringend gewesen sind. So bewertet er die Wohnung im ersten Stock gegenüber derjenigen im *Parterre* als heller und trockener. Die Wohnung im zweiten Stock hat er sogar als die angenehmste erfahren:

Im zweiten Stock ist noch viel weniger Lärm als im ersten, und es ist auch noch viel trockener, und es ist dort die größte Helligkeit. Auch habe ich die Entdeckung gemacht, dass im zweiten Stock gelegene Räume ideale Wohnräume sind, wenigstens empfand ich das so, als ich in den zweiten Stock gezogen war. Hier ist die ideale Höhe.⁶²

»Hier ist die ideale Höhe«, heißt es im Text. Auch nach diesem Satz macht die Stimme eine kleine Pause, als wollte sie innehalten; in dem Augenblick, in dem die »ideale Höhe« erinnert wird, etwas länger verweilen. Eine gewisse Entspannung scheint sich einzustellen. Dabei wird über diese kurze Pause die zuvor erwähnte »Weigerung« in eine unmittelbare Beziehung zu der hier angesprochenen »idealen Höhe« gebracht. Und in der Tat bedingt das Fehlen jeden Widerstandes seitens des Hutmachers die Verlegung seiner Wohnung in den zweiten Stock, dessen Qualität als »ideale Höhe« er sonst nicht kennengelernt hätte. Jedoch folgt diesem Urteil ein weiteres, antithetisch dazu gebautes, indem der Hutmacher nun das »Martyrium«⁶³ zur Sprache bringt, tagtäglich ohne Aufzug in den zweiten Stock gehen müssen. Daran aber schließt erneut eine konträre Diagnose an, wenn er resümiert, in dem Gefühl gelebt zu haben, »dass [ihm] tatsächlich nichts fehlt, eine Zeit lang in größter Zufriedenheit«.

⁶⁰ Ebd., 0:27–0:33 Min.

⁶¹ Ebd., 0:55–0:58 Min.

⁶² Ebd., 1:08–1:26 Min. – Kahrs markiert den letzten Satz dieser Passage kursiv und leitet ihn mit einem Doppelpunkt ein: »Auch habe ich die Entdeckung gemacht, dass im zweiten Stock gelegene Räume ideale Wohnräume sind, wenigstens empfand ich das so, als ich in den zweiten Stock gezogen war: Hier ist die ideale Höhe.« Kahrs: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen*, S. 233.

⁶³ Bernhard: »Der Hutmacher«, *track* 4, 1:42–1:43 Min.

Auch ich habe, nachdem ich das Hutgeschäft meinem Sohn übergeben gehabt habe, gedacht, du kannst glücklich sein. Auch weil du im zweiten Stock lebst, weil der zweite Stock am allerwenigsten irritiert. Und ich habe mich, was ich Jahrzehnte nicht mehr getan habe, meiner Lektüre gewidmet und am Klavierspiel erfreuen können. Ich lud mir Freunde ein, wann ich wollte, und ging aus dem Haus, wann ich wollte, in Konzerte und in Theater. Denn, wie Sie wissen, bietet diese Stadt eine Unmenge von theatralischen und musikalischen Vergnügungen, Kunstgenüssen, jeden Tag. So lebte ich in dem Gefühl, dass mir tatsächlich nichts fehlt, eine Zeit lang in größter Zufriedenheit.⁶⁴

Bis zu diesem Punkt scheint die Bilanz im Hinblick auf die Vor- und Nachteile der Verlegung der Wohnung in die höheren Stockwerke ausgeglichen zu sein, auch wenn sie durch die perspektivische Einschränkung solcher Formulierungen wie ›ich dachte‹ oder ›ich lebte in dem Gefühl‹ auch schon ein wenig zurückgenommen wird. Doch schlägt sie schließlich vollends in den Negativbereich aus, als der Hutmacher ankündigt, endlich ins Zentrum seines Problems vorzustößen. »Aber, sagte [er], nun komme ich zum eigentlichen, zum tatsächlichen Grund meines Hierseins.«⁶⁵ Gleichzeitig geht die Ausführung des ›tatsächlichen Grundes‹, nämlich des Umzugs in den dritten Stock, mit einer deutlichen Veränderung der Stimmgeschwindigkeit und Lautstärke einher, womit auch akustisch der Umschlag der Ereignisse betont wird:

Ja, habe ich gesagt, auch aus dem zweiten Stock soll ich ausziehen? In den dritten Stock? Und ich habe mehrere Male wiederholt: In den dritten? Ich soll in den dritten Stock hinaufziehen, weil, inzwischen waren noch zwei geboren, ein viertes Kind komme, sagte der Hutmacher. Ein viertes Kind, sagte ich, sagte der Hutmacher. Ist das nicht unsinnig? Ist es nicht das Unsinnigste, sagte ich, heute in dieser Zeit ein viertes Kind zu machen, ein viertes Kind, sagte ich. Mehrere Male rief ich wütend, ein viertes Kind? Und dann noch ein fünftes Kind, rief ich, und dann noch ein sechstes Kind, ein siebtes, ein achttes Kind. Ist das nicht unsinnig? Aber mein Sohn erwiderte nichts, und er blieb dabei. Du ziehst in den dritten Stock, sagte er. Ein viertes Kind, habe ich ausgerufen, ein viertes Kind und ein fünftes Kind und ein sechstes Kind und ein siebtes Kind und ein achttes Kind, Kinder!⁶⁶

⁶⁴ Ebd., 1:48–2:26 Min. – Vgl. dazu: »Auch ich habe, nachdem ich das Hutgeschäft meinem Sohn übergeben gehabt habe, gedacht: du kannst glücklich sein, auch weil du im zweiten Stock lebst, weil der zweite Stock am allerwenigsten irritiert, und ich habe mich, was ich Jahrzehnte nicht mehr getan habe, meiner Lektüre gewidmet und am Klavierspiel erfreuen können. Ich lud mir Freunde ein, wann ich wollte, und ging aus dem Haus, wann ich wollte, in Konzerte und in Theater, denn, wie Sie wissen, bietet diese Stadt eine Unmenge von theatralischen und musikalischen Vergnügungen, Kunstgenüssen jeden Tag. So lebte ich in dem Gefühl, daß mir tatsächlich nichts fehlt, eine Zeitlang in größter Zufriedenheit.« Kahrs: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen*, S. 233f.

⁶⁵ Bernhard: »Der Hutmacher«, *track 4*, 2:26–2:32 Min. – Es könnte aber auch heißen: »Aber, sagte [er], nun komme ich zum Eigentlichen, zum tatsächlichen Grund meines Hierseins.«

⁶⁶ Ebd., 3:13–3:59 Min. Siehe dagegen: »Ja, habe ich gesagt, auch aus dem zweiten Stock soll ich ausziehen, in den dritten Stock, und ich habe mehrere Male wiederholt: in den

In Bezug auf die Erzählstruktur lässt sich festhalten, dass die zuerst hergestellte Entsprechung zwischen der ›Aufwärtsentwicklung der Geschäfte‹, welche in ihrer metaphorischen Formulierung eine topologische Bewegung von unten nach oben anzeigt, und der topologisch genauso ausgerichteten Verlagerung der Wohnung des Hutmachers vom *Parterre* in den dritten Stock hier von einer quantitativen Angabe ergänzt wird, dem Zuwachs der Kinder nämlich. Während aber die ›Aufwärtsentwicklung der Geschäfte‹ in ihrem Ausmaß nicht präzise benannt wird, in gewisser Weise nach oben hin offen bleibt, ebenso wie die Anzahl der Kinder, obwohl sie mit der Nennung des achten gewissermaßen provisorisch endet, ist die Anzahl der Stockwerke vergleichsweise begrenzt. Das Problem besteht deshalb darin, dass sowohl die Vergrößerung des Geschäfts als auch die der Familie in die festgelegte, begrenzte Größe des Hauses und seiner Stockwerke verrechnet wird. Da nach dem dritten Stockwerk eine Bewegung in die Höhe nicht mehr möglich ist, kehrt der Hutmacher durch den Fenstersturz die topologische Ausrichtung der Bewegung, von der die Erzählung handelt, von oben nach unten um.

Hinsichtlich der Akzentuierung der Stimme ist an dieser Stelle der Lesung der markanteste Punkt erreicht. Er antwortet unmittelbar-kontrapunktisch, insofern der Sprecher wesentlich lauter wird und geradezu verzweifelt das Wort ›Kinder‹ ausruft, auf die stimmlich evozierte Erleichterung, die vorher in der Aussprache der ›idealen Höhe‹ erreicht worden ist. In der Dramaturgie der Lesung bildet deshalb die zweite Hälfte des vorletzten *tracks* eine Klimax. Hier nimmt die Stimme einen erkennbar affektiven Ausdruck an, mit welchem sie sich deutlich an die Perspektive des Hutmachers anzulehnen scheint, als imitierte sie dessen Stimme, als repräsentierte sie nicht den Ich-Erzähler, sondern den Hutmacher oder zumindest den Ich-Erzähler, wie er sich allmählich in den Hutmacher hineinzuversetzen und ihn stimmlich nachzuahmen versucht. Auf der Ebene der Vokalisation und mit Hilfe derselben wird somit eine Dynamik wahrnehmbar gemacht, welche sich ähnlich auch in Bezug auf die Entwicklung der von der Erzählung vorgeführten Gesprächsstruktur beobachten lässt. Denn bereits im

dritten. Ich soll' in den dritten Stock hinaufziehen, weil – inzwischen waren noch zwei geboren – ein viertes Kind komme, sagte der Hutmacher. Ein viertes Kind, sagte ich, sagte der Hutmacher, ist das nicht unsinnig? Ist es nicht das Unsinnigste, sagte ich, heute in dieser Zeit ein viertes Kind zu machen? Ein viertes Kind, sagte ich, mehrere Male rief ich wütend: Ein viertes Kind? Und dann noch ein fünftes Kind, rief ich, und dann noch ein sechstes Kind, ein siebtes, ein achttes Kind?! Ist das nicht unsinnig?! – Aber mein Sohn erwiderte nichts, und er blieb dabei: Du ziehst in den dritten Stock, sagte er. Ein viertes Kind, habe ich ausgerufen! Ein viertes Kind! Und ein fünftes Kind! Und ein sechstes Kind! Und ein siebtes Kind! Und ein achttes Kind! Kinder!«. Kahrs: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen*, S. 234f. Erstaunlicherweise wird die markanteste Stelle der Lesung – der zweifache Ausruf: »Kinder! – in dieser Mitschrift nicht kursiviert.

Verlauf des dritten, vor allem aber eben dieses vierten *tracks* wandelt sich die zuerst dialogisch gehaltene, anfangs sogar auf beide Gesprächspartner in etwa gleichmäßig verteilte Kommunikation allmählich in einen Monolog des Hutmakers. Kaum mehr tritt der Ich-Erzähler selbst als ein am Gespräch Beteiligter in Erscheinung, kaum mehr fügt er noch etwas anderes hinzu als den in zunehmend größeren Intervallen vorgebrachten Verweis »sagte er«. Und obwohl sich diese Inquitformel hin und wieder auch auf der Ebene der Aussagen des Hutmakers wiederholt, wenn er referiert, was sein Sohn ihm gesagt hat, bezieht sie sich vorrangig auf die Aussagen des Hutmakers, also das, was »er gesagt« hat, und hält somit den Bezug zum Rechtsanwalt in seiner Funktion als Ich-Erzähler fortwährend aufrecht. Obschon immer seltener, taucht sie gleichwohl regelmäßig auf, als gelte es, den Zuhörer bis zum Schluss daran zu erinnern, dass letztlich nur der Ich-Erzähler spricht, dass er das Gespräch rekonstruiert, ungeachtet dessen, dass ihm die Rede zwischendurch gleichsam zu entgleiten scheint und er nur noch als Zuhörer fungiert. So entwirft die Lesung eine Spannung zwischen der eindeutig über die Inquitformeln fixierten Erzählperspektive und dem Eindruck ihrer zunehmenden Entsicherung bzw. Verschiebung. Denn sowohl in Bezug auf die Quantität der Redeanteile als auch und insbesondere hinsichtlich der Intonation – des Ausrufs »Kinder!« – scheint sich die Perspektive des Hutmakers zunehmend durchzusetzen.

Wird vom Ich-Erzähler aufgrund seiner Charakterisierung als Rechtsanwalt, der die Rede des Hutmakers anhand detailgenauer Notizen repetiert, eine gleichsam berichterstattende Erzählhaltung eingenommen, so bezeichnet der Hutmaker das, was er dem Rechtsanwalt dargelegt hat, ausdrücklich als eine »Geschichte«.

Lange Zeit bin ich vor Ihrer Haustür gestanden und habe nicht gewusst, ist es vernünftig, hineinzugehen, oder nicht. Ist es unvernünftig? Ist es vernünftig? Bis ich dann doch geläutet habe. Aber wie ich dann in Ihr Büro gekommen bin, habe ich gedacht, dass es gar keinen Sinn hat, in dieser Sache einen Anwalt, einen Rechtsanwalt aufzusuchen, Ihnen diese Geschichte zu erzählen. Aber ich habe Ihnen dann doch diese ganze Geschichte erzählt. Nicht die ganze Geschichte, sagte der Hutmaker. Die ganze Geschichte erzählen, ist unmöglich, absolut unmöglich. Und auch dass, wenn man eine Geschichte erzählt, man in Wirklichkeit eine ganz andere, nur nicht die Geschichte, die man erzählt, erzählt.⁶⁷

⁶⁷ Bernhard: »Der Hutmaker«, *track 5*, 3:23–3:59 Min. Siehe dazu: »Lange Zeit bin ich vor Ihrer Haustür gestanden und habe nicht gewusst, ist es vernünftig, hineinzugehen, oder nicht? Ist es unvernünftig? Ist es vernünftig? Bis ich dann doch geläutet habe. Aber wie ich dann in Ihr Büro gekommen bin, habe ich gedacht, daß es gar keinen Sinn hat, in dieser Sache einen Anwalt, einen Rechtsanwalt aufzusuchen, Ihnen diese Geschichte zu erzählen, aber ich habe Ihnen dann doch diese ganze Geschichte erzählt. Nicht die ganze Geschichte, sagte der Hutmaker, die ganze Geschichte erzählen, ist unmöglich, absolut unmöglich, und auch, daß, wenn man eine Geschichte erzählt, man in Wirklichkeit eine

Indem er die Möglichkeit, diese Geschichte »zu erzählen«, in Zweifel zieht und seine Darstellung derselben für verfehlt erklärt, widerspricht er seinem eigenen Tun. Zugleich bestätigt er aber die tatsächliche Erzählstruktur des Textes, indem es sich bei diesem ja letztlich nicht um seine Darstellung, sondern die des Ich-Erzählers handelt, für welche der Hutmaker lediglich die Vorlage geliefert hat. Da sie vom Rechtsanwalt nacherzählt oder neu erzählt wird, ist anzunehmen, dass er »anders und etwas anderes erzählt, als eben diese Geschichte«. Immerhin – so zumindest eine zuvor erwähnte Annahme – scheint sie in der Paraphrase drastisch verkürzt worden zu sein. Entscheidend ist indes auch, dass der Hutmaker seine Rede mit der Aufforderung beschließt, seine Erzählung möge sich zu einer bloßen »Episode« verflüchtigen und einer irreversiblen, nicht reproduzierbaren Verzeitlichung anheimfallen: »Nehmen Sie mich, sagte der Hutmaker, fassen Sie mich nur als Episode auf und vergessen Sie mich. Aber vergessen Sie nicht, mir die Rechnung zu schicken«.⁶⁸

Für die hier analysierten Zusammenhänge ist diese Passage deshalb von Bedeutung, weil sie eine prägnante medienreflexive Pointe formuliert, zeigt sie doch auf die Erzählung im Zustand der Lesung hin. Zumindest als Hörfunkausstrahlung hatte sie und damit auch die von ihr präsentierte Geschichte tatsächlich den Status einer bloßen »Episode«, welche Kosten verursacht und deshalb in Rechnung zu stellen ist. Während sie von Stockwerken, Räumen und räumlichen Veränderungen handelt, tritt sie formal als ein einmaliges⁶⁹ Ereignis in der Zeit in Erscheinung. Ein akustischer Text, welchen der Hörer weder anhalten noch zurückspulen oder -setzen kann, der sich linear entfaltet⁷⁰ und dem stets etwas Ephemereres anhaftet, als liefe er dem Rezipienten davon. Als Hör-CD hingegen bekommt die Lesung eine stabile Gestalt, sie verräumlicht sich sogar ein wenig mittels einiger ihrer Peritexte und wird als ein Medienobjekt greifbar, welches den akustischen Text fixiert. Stets aufs Neue kann nun die Bitte des Hutmakers, seine Geschichte zu vergessen und den Besuch beim Rechtsanwalt ungeschehen zu machen, als unerfüllt gebliebener Wunsch wiederholt werden.

ganz andere, nur nicht die Geschichte, die man erzählt, erzählt«. Kahrs: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen*, S. 237f.

⁶⁸ Bernhard: »Der Hutmaker«, *track 5*, 5:43–5:51 Min.

⁶⁹ Die Lesung scheint zwei Mal im Radio ausgestrahlt worden zu sein, zuerst 1968 sowie 1995, vgl. dazu Kahrs: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen*, S. 127. Trotz dieser Wiederholung ist die Feststellung der Einmaligkeit der jeweiligen Sendung, in welche seitens des Rezipienten nicht eingegriffen werden kann, um sie etwa zu unterbrechen oder bestimmte Stellen wiederholt zu hören, nicht widerlegt.

⁷⁰ Perrig bescheinigt noch dem Gros der Rezipienten von Hör-CDs, dass sie die Aufzeichnungen nur »linear durchhör[en]«. Perrig: *Stimmen, Slams und Schachtelbücher*, S. 131.

Nicht nur erzählt der Text von einem Wechsel zwischen den Stockwerken, entfaltet also die Geschichte einer räumlichen Zirkulation vom Parterre bis zum dritten Stock und von dort wieder auf den Boden zurück. Auch formal lassen sich an ihr mehrere Zirkulationen feststellen: Eine mündliche Erzählung – die des Hutmakers – wird von seinem Gegenüber notiert und dann in eine mündliche, weil als Lesung vorgeführte Nacherzählung – die des Rechtsanwalts – übertragen: Bereits auf der narrativen Ebene wird hier eine Zirkulation zwischen unterschiedlichen Positionen und unterschiedlichen Medien deutlich. Darüber hinaus wird die Erzählung in der Lesung vokalisiert und auch in diesem Format modifiziert, sobald sie von der Hörfunkausstrahlung in ein Hörbuch übertragen und den Usancen eines Buchs, das sie nie gewesen ist, angeglichen wird. Als Werk aber bildet sie die bewegliche, zirkulierende Einheit dieser medialen Übertragungen.

Literatur

- Art. »Autorenlesung«, in: Metzler-Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945, hg. v. Ralf Schnell, Stuttgart u. a. 2000, S. 55.
- Barthes, Roland: »Die Rauheit der Stimme«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, aus dem Französischen v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1990, S. 269–278.
- Bernhard, Thomas: »Der Hutmacher«, in: ders.: *Ereignisse und andere Prosa. Originalaufnahmen*, gelesen vom Autor, Auswahl und Begleittext von Andreas Maier, 2 CDs, München 2004.
- Böhm, Thomas: »Lesung«, in: *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, hg. v. Erhard Schütz/Silke Bittkow, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 323–327.
- Böhm, Thomas: »Für ein literarisches Verständnis von Lesungen«, in: *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*, hg. v. dems., Köln 2003, S. 170–185.
- Daston, Lorraine: »Warum sind Tatsachen kurz?«, in: *cut and paste um 1900: Der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften*, hg. v. Anke te v. Heesen, Berlin 2002, S. 132–144.
- Derrida, Jacques: »Signatur Ereignis Kontext«, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1988, S. 291–314.
- Dembeck, Till: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* [Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul], Berlin u. a. 2007.
- Epping-Jäger, Cornelia/Erika Linz (Hg.): *Medien/Stimmen*, Köln 2003.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, mit einem Vorwort v. Harald Weinrich, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M. u. a. 1992 (1987).
- Grimm, Gunter E.: »Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung. Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstpräsentation«, in: *Schriftsteller-Inszenierungen*, hg. v. dems./Christian Schärf, Bielefeld 2008, S. 141–167.
- Hörsch, Jochen: *Eine Geschichte der Medien. Vom Urknall zum Internet*, Frankfurt a. M. 2004.
- Kahrs, Peter: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*, Würzburg 2000.
- Kahrs, Peter: »Von *Der Hutmacher* [1968] zu *Der Wetterfleck* [1971]. Überlegungen zur Textgenese einer Erzählung«, in: *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, hg. v. Alexander Honold/Markus Joch, Würzburg 1999, S. 209–221.
- Kittler, Friedrich/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin 2002.
- Kolesch, Doris/Sybille Krämer (Hg.): *Stimme. Annäherungen an ein Phänomen*, Frankfurt a. M. 2006.
- Lehmkuhl, Tobias: »Das Hörbuch. Flinker Singsang, feine Stimme: Thomas Bernhard liest sich selbst«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 02.12.2004.
- Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, erster Teilbd., Frankfurt a. M. 1997.
- Maier, Andreas: »Vor allem interessiert mich die Finsternis. Zur vorliegenden Auswahl«, in: *Thomas Bernhard: Ereignisse und andere Prosa. Originalaufnahmen*, gelesen vom Autor, Auswahl und Begleittext von Andreas Maier, 2 CDs, München 2004.
- Maye, Harun: »Klopstock! Eine Fallgeschichte zur Poetik der Dichterlesung im 18. Jahrhundert«, in: *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons. Mit Hörbeispielen auf CD*, hg. v. dems./Cornelius Reiber/Nikolaus Wegmann, Konstanz 2007, S. 165–187.
- Mayer-Kalkus, Reinhart: »Koordinaten literarischer Vortragskunst. Goethe-Rezitationen im 20. Jahrhundert«, in: *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*, hg. v. Gabriele Leupold/Katharina Raabe, Göttingen 2008, S. 150–198.
- Müller, Lothar: *Die zweite Stimme. Vortragskunst von Goethe bis Kafka*, Berlin 2007.
- Ong, Walter: *Orality and Literacy. The technologizing of the Word*, New York 1982.
- Perrig, Severin: *Stimmen, Slams und Schachtelbücher. Eine Geschichte des Vorlesens. Von den Rhapsoden bis zum Hörbuch*, Bielefeld 2009.
- Rolle, Dietrich: »Titel- in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. Georg Braungart/Harald Fricke/Klaus Grubmüller u. a., Bd. 3: P–Z, Berlin u. a. 2003, S. 642–645.
- Rühr, Sandra: *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifisch – Rezeption*, Göttingen 2008.
- Rautenberg, Ursula: »Buch-«, in: *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, hg. v. Erhard Schütz/Silke Bittkow, Reinbek bei Hamburg 2005.
- Sarkowicz, Hans: »Hörbuch und Rundfunk«, in: *Gutenberg-Jahrbuch 2003*, hg. v. Stephan Füssel, Mainz 2003, S. 245–250.
- Schnickmann, Tilla: »Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn?«, in: *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*, hg. v. Ursula Rautenberg, Wiesbaden 2007, S. 21–53.
- Stanitzek, Georg: »Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung«, in: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, hg. v. Klaus Kreimeier/dems., Berlin 2004, S. 3–19.
- Süselbeck, Jan: »Das Missverständnis. Zu Andreas Maiers Rezeption der Prosa Thomas Bernhards«, in: *Thomas Bernhard Jahrbuch 2005/06*, hg. v. Martin Huber/Manfred Mittermayer/Wendelin Schmid-Dengler, Wien u. a. 2006, S. 191–201.
- Tgahr, Reinhard (Hg.): *Dichter lesen*, Bd. 3: *Expressionismus und Nachkriegszeit*, Marbach a. N. 1995.
- Tgahr, Reinhard (Hg.): *Dichter lesen*, Bd. 2: *Jahrhundertwende*, Marbach a. N. 1989.
- Tgahr, Reinhard (Hg.): *Dichter lesen*, Bd. 1: *Von Gellert bis Liliencron*, Marbach a. N. 1984.
- Ueding, Gerrit: »Rettung der Literatur durch lebendige Rede – rhetorische Aspekte des Hörbuchs«, in: *Der Deutschunterricht*, 56 (2004), S. 17–28.
- Wirth, Uwe: »Performative Rahmung, paragonale Indexikalität. Verknüpfendes Schreiben zwischen Herausgeberschaft und Hypertextualität«, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. dems., Frankfurt a. M. 2002, S. 403–433.