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

Cornelia Epping-Jäger

Rolf Dieter Brinkmann: »Die Wörter sind böse« / »Wörter Sex Schnitt«

Der folgende Beitrag handelt von einer intermedialen Begegnung zwischen Rundfunk und Hörbuch: Die Radiosendung wurde im Januar 1974 im Rahmen der Reihe »Autorenalltag« unter dem Titel »Die Wörter sind böse« ausgestrahlt. Verfasst und eingesprochen hatte diese Sendung Rolf Dieter Brinkmann. Das Hörbuch wurde im Jahr 2005 veröffentlicht.[1] Es umfasst 5 CDs, trägt den Titel »Wörter Sex Schnitt« und präsentiert, so formulieren seine Herausgeber, den »akustischen Nachlass Brinkmanns«. Akustischer Nachlass meint, dass auf dem Hörbuch jenes Audiomaterial veröffentlicht wird, das Brinkmann für die Sendung »Die Wörter sind böse« als »Materialquelle benutzte«. 660 Minuten Audiomaterial präsentiert das Hörbuch, 50 Minuten umfasst die Radiosendung. Ein spannendes Materialverhältnis, an das sich eine Reihe von Fragen anschließen: Lassen sich Audionachlass und Sendematerial miteinander vergleichen? Folgt die Veröffentlichung des »akustischen Nachlasses« bestimmten Prinzipien? Lässt sich aus der Differenz zwischen Material und Sendung auf Ansätze einer ›akustischen Poetik‹ Brinkmanns schließen?

1

Wie es zu der Sendung »Die Wörter sind böse« kam und in welchem Maße Brinkmann an ihrer endgültigen Fassung beteiligt war, damit setzte sich die Brinkmann-Forschung bislang nur wenig auseinander.[2] Daher erscheint das Booklet des Hörbuchs aufschlussreich, denn dort erzählt Maleen Brinkmann, die Witwe des Autors, er habe 1973 vom WDR den Auftrag erhalten, ein »Selbstportrait in einer Länge bis maximal 60 Minuten zu produzieren«.[3] Eine Nachfrage in den Archiven des Senders konnte diese Aussage nicht bestätigen.[4] Wahrscheinlich war es so, dass Brinkmann selbst sich an den WDR wandte. Das berichtet auch der offizielle Regisseur der Radiosendung, Hein Brühl, in einem Interview: »Er ist zum Redakteur gegangen. Er wusste, dass es so eine Reihe gibt. Er hat das vorgeschlagen und dann auch gemacht. So etwas entsteht ja manchmal in Zusammenarbeit mit einem Redakteur. Aber in diesem Fall nicht. Das hätte er nie gemacht der Brinkmann. Nein, das war sein Ding.«[5]

Brinkmann schlug vor, der WDR solle ihm ein Tonband leihen. Dem wurde entsprochen: Für drei Monate – Oktober bis Dezember 1973 – erhielt er gegen eine entsprechende Quittung Uher- und Nagra-Tonbandgeräte, mit denen er akustisches Material für ein Selbstporträt sammeln wollte.[6] Der WDR machte keine bindenden Vorgaben, Brinkmann durfte reden, worüber er wollte, nur nicht länger als 60 Minuten. Eine Verpflichtung des Senders zu einem »Selbstportrait« gab es nicht, Brinkmann hätte sich auch für jedes andere Format entscheiden können. Er entschied sich aber für eine auf den ersten Blick recht konventionelle, dem Titel der Sendung nachkommende, inhaltliche Orientierung an seinem Alltag als Autor. Mochte er auch frei über das *Dass*, das *Wie* und das *Was* entscheiden können, so hegte er doch weiter ein »ausgesprochenes Misstrauen gegenüber dem benutzten Medium«, eine »Befangenheit gegenüber dem Apparat«.[7] Die Massenmedien erfuhr er einerseits als Kontrollmaschinen, andererseits aber sah er sehr genau, dass gerade die Massenmedien zu dem, was sich als mediale Neuerfindung seiner ästhetisch-literalen Produktion charakterisieren lässt, beitragen konnten. Dass es sich bei seinem Misstrauen um keine Attitüde handelte, bestätigt Hein Brühl: »Er kam sehr, sehr gut vorbereitet rein und war dem Sender gegenüber sehr kritisch. Das ging so weit, dass er im Studio saß und die einzelnen Tracks, die er mitgebracht hatte, noch einmal anhörte und noch einmal überprüfte.«[8]

Brinkmann gab sein Material nicht aus der Hand: »Er war, wie gesagt, ziemlich misstrauisch.«[9] Am Abend bestand er darauf, die fertigen Sequenzen mit nach Hause zu nehmen, er sprach vom Verfassungsschutz, der sich im Sender aufhalte; der Dramaturgie, der Technik und wohl auch der Regie gegenüber war und blieb er ausgesprochen zurückhaltend. Der Regisseur Brühl holte ihn morgens mit dem Taxi ab und brachte ihn am Abend zurück, zwischendrin, sagt der Regisseur und Brinkmann-Bewunderer, »durfte ich rein ins Studio«.[10]

Bei seinen vorangegangenen Rundfunkarbeiten hatte Brinkmann seine Texte als sendefertige Manuskripte beim WDR abgeliefert. Bei der Produktion von »Die Wörter sind böse« behielt er alles in eigenen Händen. »Er hat selbst Mixe – wenn ich mich recht erinnere – schon zu Hause gemacht. Also mit Musik. Das war im Grunde kein O-Ton, sondern ein inszenierter O-Ton.«[11]

Wo diese Aufnahmen entstanden, wie es zu diesen Mixen kam, das kann Hein Brühl nicht sagen: »Ich weiß nur, dass er sie mitbrachte.«[12] Im Studio des WDR sprach Brinkmann dann zusätzlich Texte ein; Texte, die er zu Hause geschrieben und mehrfach überarbeitet hatte und deren saubere Studioakustik in »Die Wörter sind böse« deutlich hörbar ist. Im Studio wählte er aus seinem Audiomaterial aus, dort stellte er die Sendung endgültig zusammen und dort ließ er auf gar keinen Fall mit sich reden, wenn es etwa

um die Qualität seines – von der Studiotechnik hin und wieder bemängelten – O-Ton-Materials ging. Erst anschließend, wenn er alles gemacht hatte, sagt Brühl, »hörte er sich meine Meinung an«.[13] Am 26. Januar 1974 wurde das Ergebnis seiner Arbeit unter dem Titel »Die Wörter sind böse. Kölner Autorenalltag 1973. Eine subjektive Dokumentation von Rolf Dieter Brinkmann« vom WDR gesendet. Bis heute wiederholte der Sender das als Hörspiel archivierte Porträt zweimal. Die Sendung ist nicht öffentlich zugänglich und Eigentum des WDR.

Nun zum »Audiomaterial«, das dieser Sendung zugrunde liegt, und auch zu den im Booklet des Hörbuchs gegebenen Erläuterungen der Herausgeber: Das Hörbuch »Wörter Sex Schnitt« wurde von der privatwirtschaftlich organisierten Firma intermedium records produziert und über den Buchhandel vertrieben. Seine Herausgeber, Herbert Kapfer und Katharina Agathos, arbeiten im Hauptberuf als Redakteure des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. In dieser Funktion verantworten sie einen der wohl interessantesten und innovativsten Programmsektor: die Abteilung für Medienkunst des BR 2. Das Material bekamen sie von Maleen Brinkmann. Zu hören sind auf den 5 CDs Brinkmanns Stadtspaziergänge durch Köln: Das Tonband trägt er am Schulterriemen, das Mikro in der Hand; er spaziert morgens am Aachener Weiher, nachts läuft er durch die Kneipen des Belgischen Viertels. Er kommentiert sich und andere; zu hören sind Schreifolgen und Ekeltiraden – nicht nur auf Köln, die Stadt, sondern ebenso auf Autoverkehr und Passanten; zu hören ist, wie Brinkmann Gäste in einer Kneipe interviewt, eine junge Frau fragt, ob sie mit ihm schlafen will; zu hören ist, was er über seine Mitbewohner denkt. Er produziert nicht unbedingt identifizierbare Geräusche, liest Postkarten vor und Kontoauszüge; mit dem Mikro zeichnet er verschiedene Partygeschehnisse auf, in das Mikro spricht er spontane Kommentare, liest, das macht seine Stimmführung deutlich, vorab schriftlich verfasste Kommentare ein. Er führt Aktions-Interviews mit Unbekannten; Variationen von Gesprächsfetzen mit Frau und Kind nimmt er ebenso auf wie lautpoetische Improvisationen. Das, und vieles mehr, ist auf »Wörter Sex Schnitt« und auch in »Die Wörter sind böse« zu hören, hier allerdings in Auszügen und in einer spezifischen Form des Arrangements. Das Hörbuch liefert über die Audioaufnahmen hinaus auch eine Reihe von Para- und Epitexten[14], die dazu beitragen sollen, das Hörbuch als »Audionachlaß« zu präsentieren: Wie bei einer Werkausgabe werden Zettel mit schriftlichen Kommentaren Brinkmanns zu seinem Material abgedruckt, ebenfalls mitgeliefert werden Auszüge aus seinen Notizen und Ordnungsanmerkungen – allerdings nur in kleinen Ausschnitten aus einem wohl weit darüber hinausgehenden Ordnungs- und Kommentarkonvolut. Die auf CD übertragenen Tonbänder, so steht es im Booklet, »dokumentieren Brinkmanns experimentelle Arbeit mit Stimme, Mikrofon und Bandmaschine und sie tun dies über 656 Minuten und 52

Sekunden hinweg«. Insgesamt, schreiben die Herausgeber, waren das «29 Tonbänder, Magnetspulen« – 2005 noch in dem Zustand, »wie Brinkmann sie archiviert hatte: in den originalen Schubern verpackt, mit nummerierten Aufklebern versehen, mit bekritzelten Zetteln und handschriftlichen, stichwortartigen Notizen – tatsächlich, der Audionachlaß Rolf Dieter Brinkmanns«.[15] Manche dieser Aufnahmen hatte Brinkmann »in Bezug auf eine mögliche Verwendung mit kurzen Bemerkungen wie sehr gut!!! Oder gut«[16] bewertet. Diese, auch heute – sieben Jahre nach Veröffentlichung des Hörbuchs – noch nicht gedruckt vorliegenden Kommentare und Notizen bieten, schreiben die Audio-Editoren, »Anhaltspunkte für Formen (Monolog. Ganz heftiges Sprechen. Stille. Reflexion. Erinnerung. Schaben und Pusten ins Mikro. Einzelne Sätze als Abblendungen) auch für Themen und Motive (Mythos der Traurigkeit, Statistik, Sprache, immer wieder Sprache)«.[17] Vor allem aber – und darauf gehen die Herausgeber nicht ein – verweisen bereits die wenigen im Booklet abgedruckten Notizbruchstücke darauf, wie akribisch Brinkmann arbeitete, wie buchhalterisch er die Aufnahmen archivierte und verwaltete, und welch konkrete Phantasie er investierte in das Nachdenken über mögliche Tonmontagen und Sendeabfolgen. Und noch eine weitere Anmerkung zum Booklet: Sein Text macht nicht hinreichend deutlich, dass es sich bei dem – von den Editoren »Audionachlaß« genannten – Konvolut nicht um den vollständigen, sondern um einen von ihnen stark ›beschnittenen‹ Nachlass handelt, der daher angemessener nicht als Nachlass – es sei denn, man versteht unter Nachlass nur das, was eben gefunden wurde –, sondern eher als »Ausschnitt einer Materialsammlung mit hohem Kontingenzgrad«[18] zu charakterisieren wäre. Einige Zahlen mögen das verdeutlichen: Von den vorhandenen 656 Minuten 52 Sekunden Audiomaterial wurden auf dem Hörbuch »Wörter Sex Schnitt« 360 Minuten und 40 Sekunden veröffentlicht. Dass sie 300 Minuten Material nicht veröffentlichten, erklären die Editoren weitgehend mit juristischen, aber eben auch inhaltlichen Gründen: Man hätte Mitschnitte, für die keine Zustimmungen vorlagen, herausgeschnitten, aber auch Musikaufnahmen, für die es keine Rechte gab. Generell habe der Schutz vor Verletzung möglicher Persönlichkeitsrechte zu Schnitten geführt. Darüber hinaus – und aus literaturwissenschaftlicher Sicht hochproblematisch – habe man darauf verzichtet, »stark ähnliche Sequenzen mit immer wiederkehrenden Formulierungen« zu veröffentlichen.[19] Nun weiß man, dass Brinkmann literale und fotografische Themen gern und ausführlich variierte, ja, dass die Variation ein unverkennbares Stilmerkmal der brinkmannschen Arbeit darstellt. Insofern ist die Entscheidung der Editoren höchst invasiv und keinesfalls wird hier »der Audionachlaß« präsentiert, sondern eben nur Teile davon.

Damit ist ein grundlegendes Problem angesprochen, das sich nicht zuletzt darauf zurückführen lässt, dass wir es bei »Wörter Sex Schnitt« mit einer

ungewöhnlichen und gerade für einen Nachlass neuen medialen Präsentationsform zu tun haben. Mit einer Audioaufnahme, für die – vergleicht man sie mit einer herkömmlich literalen Werkausgabe – bislang freilich keine audio-philologischen Prinzipien zur Verfügung stehen. Das Konvolut lässt sich nicht als Materialsammlung verstehen, denn dann müsste das Material vollständig präsentiert werden. Die Aufnahmen machen aber auch keine Produktionsstadien sichtbar, denn auf eine Veröffentlichung des Hörspiels »Die Wörter sind böse« wird verzichtet. Damit aber ist es nicht möglich, beide akustischen Texturen miteinander zu vergleichen. Kurzum, der Status des veröffentlichten Audiomaterials bleibt unbestimmt: Im Prinzip wird nicht ersichtlich, ob es sich tatsächlich um die Quellenbasis handelt, aus der das Hörspiel entstanden ist, oder ob zwischen Hörspiel und Tonquellenkorpus überhaupt keine definierte Beziehung besteht. Schließlich liegt das Audiomaterial nicht in verschriftlichter Form, sondern ›nur‹ akustisch vor. Wen also sowohl die Textgenese als auch die Bearbeitungen, Verschiebungen, Schnitte, Montagen, kurz: die Prinzipien einer spezifisch akustischen Ästhetik Brinkmanns interessieren, der muss den Audiotext transkribieren und mit einem genauen, nachvollziehbaren Zeitindex versehen. Hier ist neben dem Medien- auch ein Moduswechsel angesagt. Obwohl es inzwischen Transkriptionssysteme gibt, die auch das wiedergeben, was Brinkmann »die Atmosphäre eines lebendigen Körpers«[20] nennt, erfordert die Verschriftlichung einen immensen Aufwand, will man nahezu zwölf Stunden Tonmaterial mit allen Seufzern, »Verschnitzern«, »Rülpsern«, »Atemgeräuschen«, prosodischen Betonungen, Pausenlängen und Wiederholungen wiedergeben.[21] Genau das aber müsste geschehen, wollte man die Materialien audio-philologisch auswerten. Und noch ein weiterer Punkt sei erwähnt, aus dem deutlich wird, dass es für eine erst zu entwickelnde Audio-Philologie wichtige Aufgaben gibt. Die Herausgeber formulieren im Booklet: »Nicht in das Material eingreifen als editorisches Prinzip: die Bänder bzw. die Readytapes zu belassen, wie sie vorgefunden wurden – das bedeutet die teilweise Gleichsetzung von Material und Werk.«[22]

Aber ist das tatsächlich geschehen? Wir haben bereits gesehen, dass das Material nicht vollständig veröffentlicht wurde, dass es vielmehr in ge- und beschnittener Form vorliegt. Im Booklet lässt sich nachlesen, dass die Nummerierung der Bänder von Maleen Brinkmann vorgenommen wurde, welchen Ordnungs- und Auswahlprinzipien sie dabei folgte, wird nicht gesagt. »Wo immer es möglich wurde«, schreiben die Editoren, »wurden die Spulen von der ersten bis zur letzten Sekunde kopiert und jeweils als geschlossener, eigenständiger track behandelt.«[23] Nun präsentiert das Hörbuch aber 37 Tracks, die Anzahl der Tracks ist also um acht höher als die Anzahl der Spulen. Übertragungen von einem Medium in ein anderes verändern das Übertragene und ›überschreiben‹ die medialen Stukturen der

›alten‹ Aufzeichnung: Auf einem Tonband lassen sich einzelne Stellen anhand eines von dem Gerät zur Verfügung gestellten chronologischen Protokolls wieder auffinden. Der CD-Player verfügt über solche Möglichkeiten nicht, daher taktet man den fluiden Sprechtext mit Hilfe von Tracks, womit man ihn sowohl ›verfestigt‹ als auch – ähnlich wie einen schriftlichen Text – ansteuerbar und iterierbar macht. Diese Tracks aber werfen nun ein neues Netz über den transitorischen Sprechtext, eine nachträgliche Struktur. Die bislang auf Tonband aufgezeichnete mündliche Rede, die für Brinkmann selber aufgrund ihrer Aufzeichnung zum bearbeitbaren Material werden konnte für »Die Wörter sind böse«, wird durch das Einziehen der Tracks einer Bearbeitung unterworfen, die als solche in ihrer Relevanz von den Herausgebern nicht reflektiert wird. Schließlich: Die Editoren sprechen in Hinsicht auf das auf »Wörter Sex Schnitt« veröffentlichte Material von »Originaltonaufnahmen«.[24] Was ist damit gemeint? Soll das von Brinkmann auktorial verfasste Hörspiel »Die Wörter sind böse« als ›weniger original‹ qualifiziert werden? Soll sich die Originalitätszuschreibung darauf beziehen, dass das Audiomaterial als ›ungeschnitten‹ und zeitlich vorgängig eingeführt wird? Eine schwierige Argumentation, sind doch beide Gründe für die Originalitätszuschreibung kaum haltbar, denn was sollte ›originaler‹ sein als das Hörspiel Brinkmanns, wenn man nicht behaupten will, dass das verwendete Material originaler sei als das daraus entstandene Werk.

Ich möchte an dieser Stelle noch einmal für die Entwicklung audio-philologischer Prinzipien votieren, denn noch sind Fragen der Audio-Edition zu wenig geklärt. Angesichts der zunehmenden Veröffentlichung akustischen Materials, dem kein schriftlicher Text zugrunde liegt, scheint mir das dringend geboten. Allerdings gibt es neuerdings erste kulturwissenschaftliche Ansätze dazu. So hat Natalie Binczek jüngst, und in Bezug auf Brinkmann, instruktiv diskutiert, ob sich die akustischen Texturen überhaupt als ›Werk‹ verstehen lassen und inwiefern sie als integrale Bestandteile des brinkmannschen Gesamtwerks angesehen werden können.[25] Vor sieben Jahren aber, bei der Präsentation von »Wörter Sex Schnitt«, spielte das noch keine Rolle. Damals überwog wohl die Freude am Fund und das Interesse, diesen Fund auch öffentlich zu machen. Intermedium verhielt sich daher wie andere Verlage auch und vermarktete das Hörbuch als Medienereignis: Den Fund der Originaltöne stellte man als »sensationell« heraus, den durch die Tonbänder geschaffenen Resonanzraum apostrophierte man werbewirksam als »Raum des Authentischen« schlechthin.[26] Das Authentizitätsargument fungierte letztlich tatsächlich als Auswahlverfahren für Aufmerksamkeit, das Sensationelle schaffte den Marktwert – entsprechend reagierten die Rezensenten: Der »große Schreihals« Brinkmann, liest man in einer Besprechung des Hörbuchs, »lädt das abstrakte Leichensystem der Literatur mit mehr Leben,

mehr Authentizität auf«.[27] Der ›Einbruch des Realen‹ in eine mediale Welt, das erweckt die Aufmerksamkeit der Medien. 2005 wurde »Wörter Sex Schnitt« mit dem Deutschen Hörbuchpreis ausgezeichnet.

2

»Da hört man beim ersten Wort: Das ist Avantgarde«, schrieb Matthias Schümann, der begeisterte Rezensent von »Wörter Sex Schnitt« in der FAZ. Miriam Spies dagegen argumentierte weniger spektakulär: »durch die eigene stimmliche Gestaltung des Autors« seien »tiefe Einblicke zu gewinnen, in dessen Poetik- und Textverständnis«.[28] Im Anschluss an diese sehr unterschiedlichen Einschätzungen liegt es nahe zu fragen, was man hört, wenn man die Stimme Brinkmanns hört? Hört man eine Person, hört man ihre Intentionen – oder hört man den ›Sound of Pop‹, den Sound nahezu einer ganzen Autoren-Generation also und ihre polit-ästhetischen Implikationen dazu? Folgt man dem stimmphysiognomischen Modell einer »Ausspähkunst des Inneren«, versteht man Stimme als *index mentis*, als hörbares Zeichen von Gemüts- und Bewusstseinszuständen, dann hört man sozusagen ›die Wahrheit‹ der Person, denn es gehört zum Grundbestand dieses Wahrnehmungsmodells, dass Stimmen nicht lügen, dass sie vielmehr als Spur immer auch sagen, was die Rede verschweigt.[29] Hier lässt sich natürlich einwenden, dass es kein Instrumentarium gibt, mit dem sich diese Wahrheit unanfechtbar feststellen ließe. So wenig wie es ›die‹ Wahrheit der Stimme gibt, gibt es die ›natürliche‹, unverstellte Stimme. Jede Stimme ist, sobald sie anhebt, von anderen Stimmen durchzogen und mit ihnen verwoben, denn jedes Sprechen agiert in einem Horizont des Sozialen und »jedes Sprechen geschieht mimetisch«, weil es die »Stimme des Anderen aufnimmt und mit der eigenen verschmelzen lässt«.[30] Einerseits sind Stimmen also nur bedingt indexikalisch, da sie immer schon von solchen Stimmen überformt und durchzogen sind, die sie gehört und erlebt haben. Andererseits sind Stimmen flüchtige Medien, sie vergehen im Sich-Ereignen und begegnet man ihnen jenseits ihrer Aktualperformanz, dann präsentieren sie sich grundsätzlich als Produkt technischer Bearbeitungen, aufgenommen in Kommunikationssituationen und mit Apparaten, die einen ganz bestimmten, nicht nur technik-historischen Stand repräsentieren. Als notwendig historische Stimmen sind sie medial vermittelt, umcodiert und geschnitten – und das ist unhintergehbar. Daher noch einmal die Frage: Was hört man, hört man die Stimme Brinkmanns? Tatsächlich das faszinierend Authentische, das Nicht-Inszenierte? Zeigt sich Brinkmann uns in seiner Stimme? Unmittelbar? Heute, obwohl die Aufnahme 40 Jahre alt ist? Oder hört man nicht vielmehr eine ästhetische Inszenierung der medialen

Unmittelbarkeit, eine akustische Inszenierung des vorderhand Nicht-Inszenierten? Wenn das so ist, dann ließe sich das Berührtsein, das unmittelbar Angesprochen-Werden, kurz: das als ›authentisch‹ Wahrgenommene in Hörspiel und Hörbuch als Wirkung einer poetologischen Strategie verstehen. Einer Strategie – das sollen die folgenden Überlegungen zeigen –, die eine Antwort darstellt auf das, was die Forschung gemeinhin die »Sprachkrise« Brinkmanns nennt.

3

Gesprochene Fragmente einer Sprachkrise: »Ich bin kein Dichter. Ende 1969 habe ich aufgehört, mich mit Literatur zu beschäftigen. (…) Unsinn zu reden ist überhaupt nicht möglich in der Sprache, aber auch diese grauenvolle Verselbständigung von Wörtern. Bei großer Verselbständigung der Wörter tritt eine körperliche Abwesenheit, das Gefühl einer Desorientierung auf und diese Abwesenheit aus dem Moment ist, glaub ich, das Schlimme an der Überfülle an Wörtern und Begriffen. (…) Totale Lächerlichkeit von Wörtern und Sätzen (…) ›Wortaberglaube‹«.[31]

Scheinbar ungeplant, als spontane Eingebungen eines von sich selbst und dem ihn umgebenden Literaturbetrieb Abgestoßenen, kommt diese Eröffnungssequenz von »Wörter Sex Schnitt« daher. Anhand der Verschriftlichung sowohl des Rundfunktextes als auch des Audiomaterials[32] aber lässt sich feststellen, dass Brinkmann hier keineswegs in nahezu ausweglose Sprachskepsis versinkt, sondern dass er vielmehr Überlegungen des Sprachphilosophen Fritz Mauthner zitiert und paraphrasiert. Mauthner hatte in »Kritik der Sprache« gefordert, man müsse sich »vom Worte und vom Wortaberglauben« befreien und »seine Welt von der Tyrannei der Sprache zu erlösen versuchen«.[33] Brinkmann teilte diese Auffassung, das formulierte er zunächst in »Briefe an Hartmut«: »Die so genannte Wirklichkeit ist ja oft nur ein Gerede, und das macht die Wirklichkeit, so wie sie besteht und uns umgibt, lächerlich. Ist Wirklichkeit, die Ansicht der Wirklichkeit, eine Verordnung durch Sprache? (…) Wirklichkeit ist ja die eine Übereinkunft, die Welt, Umwelt, auf eine Art, in einer Ordnung zu sehen, – was Quatsch ist.«[34]

Im kurz nach dieser Briefäußerung aufgenommenen Tonmaterial von »Wörter Sex Schnitt« zitiert und variiert Brinkmann seine Überlegungen: »Stilisierungen der Wörter, der Wortfelder – es kommt nichts dabei raus, das ist Unsinn, aber das ist so ernst gemeint in der deutschen Literatur und das ist das Widerliche an der gegenwärtigen deutschen Literatur. (…) Soll ich Tankstellenwärter werden, soll ich kulturelle Wörter verwalten?«

Nein, die Tankstelle wollte er nicht übernehmen, Brinkmann ging es um Widerstand, nicht um Anpassung: »Ablehnen, nicht verstehen, was da ist,

keine Identifizierung vornehmen, das Zufällige loben, zwischen den erstarrten Dingen, aufgegebenen Formen, Ich, Du, Wir, dazwischen die neuen Ansätze eines neuen Selbstbewußtseins.«[35] »Ich bin nicht an Methoden interessiert«, sagt Brinkmann in einem Video, »ich bin am Experiment meiner Wahrnehmung interessiert.«[36]

Die Audio-Texte auf »Wörter Sex Schnitt« und »Die Wörter sind böse« machen deutlich, dass es Brinkmann darum geht, Mauthners Diktum – nicht die Welt müsse sich an die Sprache, sondern die Sprache an die Welt anpassen – ernst zu nehmen: Sprache, so Brinkmann, soll nicht länger »als Gegensatz zum Tun, oder als Sublimation von Tun, oder als Ersatz von Tun« fungieren, es gehe vielmehr um »die Überwindung der Unterscheidung des miesen Entweder Oder«. »›Widersprüche existieren nur in der Sprache‹, (sagt) Fritz Mauthner, aber ich möchte, dass Lust überwiegt, wer hat Angst vor einem lustvollen Jetzt?«[37]

Folgt man den Überlegungen Kirsten Okuns, dann tritt in Brinkmanns Texten an die Stelle der Alternative »Kunst oder Leben« durch Dekonstruktion ein Drittes, eine »Ästhetik der Existenz« jenseits aller Konzepte und Ideen, aber unter Einbeziehung aller Widersprüche, Polykontextualitäten und Ungereimtheiten.[38] In diesem Sinne lässt sich die Praxis von Brinkmanns akustischer Produktion als eine Antwort auf die an Mauthner orientierte sprachkritische Erfahrung einer Sprachkrise verstehen. Die weltkonstitutive Sprache eines mächtigen Autor-Ichs steht Brinkmann nicht zur Verfügung und daher wird die Idee der literarischen Produktion eines Autor-Ichs aufgegeben, das – um Wittgenstein zu variieren – sich in der Lage glaubt, die Grenzen seiner Welt über die Mächtigkeit seiner Sprache zu entwerfen.

Für Brinkmann hat diese nahezu transzendentale Top-Down-Geste ihre Macht verloren. Er ersetzt sie durch ein Bottom-Up-Verfahren, in dem das Autor-Ich eine inkohärent gewordene Welt auffordert, sich in seine sensible Oberfläche einzuschreiben und diese Einschreibungen seinerseits und gleichsam protokollarisch – das heißt zunächst scheinbar ohne ästhetische Intervention – in das Aufzeichnungsmedium Tonband zu übertragen. In diesem Verfahren verschwindet der wirkungsmächtige Autor auch insofern, als dass neben die Stimme Brinkmanns die ›Stimme der Dinge‹ tritt, und dies gilt von nun an nicht nur für den Prozess des akustischen Produzierens, sondern auch für den literaler Produktionen: »Blicke ich von den Tasten der Schreibmaschine an irgendeiner Stelle auf und sehe ich und höre ich dann etwas Auffälliges in meiner direkten Umgebung, z. B. eine Zeile aus einem Rock'n'Roll-Lied von einer Schallplatte, die vielleicht dann gerade abläuft, so füge ich sie in das Gedicht ein, oder ein Eindruck beim Rausschauen aus dem Fenster, eine Farbe, ein Geräusch, oder ein Bruchstück aus der Erinnerung, aus einem ganz anderen Zusammenhang als aus dem Zusammenhang

des Gedichts.«[39] »Also Momentaufnahmen, das was gerade da ist, was für ein Raum, was ich gelesen habe (…) für ein unritualisiertes Sprechen.«[40]

»No ideas but in things«[41]. Diesem Verfahren liegt die Idee zugrunde, dass man die Widersprüche, die es laut Fritz Mauthner nur in der Sprache gibt, umgehen kann, indem man sich radikal und total einlässt auf die Oberfläche der Dinge in einem einzigen Moment – Orientierung an den *simple images*, das, hofft Brinkmann, gibt den Dingen ihre Eigenheiten, ihre Stimme zurück und trägt ebenso zu einer Revitalisierung der Dinge wie zu der sie beschreibenden Sprache bei.

Die Literatur schreibt der Wirklichkeit keine Gesetze mehr vor, denn die Wirklichkeit spricht sich nun in die Literatur ein – das zu demonstrieren, tritt Brinkmann an. »Ich stelle mir«, sagt er, »eine Stadt ohne kulturelle Veranstaltungen vor, die als kulturelle Veranstaltungen laufen«.[42] Es gilt das Unmögliche zu fordern: Die Literatur, die keine ist.

Die sich in das Tonband einsprechende ›Sprache der Dinge‹ stellt dabei freilich nicht etwa eine *écriture automatique* dar, sondern eine Einschreibung, die ihre Unmittelbarkeit und Interventionslosigkeit ästhetisch inszeniert – und als ästhetische Intervention zugleich zum Verschwinden bringt. Erzeugt wird derart eine Form der Unmittelbarkeit, die – wenn sie sich auch selten als inszenierte zeigt – hochartifiziell choreografiert ist. Es würde den Rahmen des Beitrags sprengen, diese Choreografie, innerhalb derer der eigentliche Zurichtungsprozess des Materials in einem eigenen ästhetischen Arbeitsprozess stattfindet, ausführlicher darzustellen; gleichwohl lässt sich das Verfahren als eine Parallelführung von Unmittelbarkeit und Authentizität mit Illusionsbrechung und Distanz kennzeichnen. In der Transkription lassen sich 82 Schnitte nachvollziehen, die Brinkmann an seinem Audiomaterial vornimmt, um die Sendefassung von »Die Wörter sind böse« zu komponieren. Eine Feinarbeit, in der wenig dem Zufall überlassen wurde. Brinkmann geht dabei so vor, dass er einerseits etwa durch den Einsatz iterierender Floskeln (»erinnert mich immer«, 21:00; »Und Sonntags: Geruch von Rosenkohl«, 37:45) den Eindruck unmittelbarer Teilhabe erweckt, dass er andererseits aber Material hinzufügt, das die artifiziell mediale Situation – das Sprechen in ein Mikrofon, das Tonband über der Schulter – selbstreferenziell thematisiert. In einer prekären Geste von Nähe und Ferne praktiziert Brinkmann dieses Verfahren und stellt es zugleich aus. Dass er für das Mikrofon spricht beziehungsweise für eine Sendung des WDR, wird schon nach 3:47 Minuten vorgeführt. Die Sendung beginnt mit einem, das wird durch die Stimmführung deutlich, vom Papier abgelesenen Intro, das die Erwartung an autobiografisches Sprechen bewusst konterkariert. Für dieses Intro gibt es keine Vorlage im Audiomaterial. Es wurde, das macht der Satzbau deutlich, literal konzipiert und im Studio eingesprochen, was gut zu hören ist, da die akustischen Produktionsbedin-

gungen von Studio und Straße markant differieren. Dann folgt ein weiterer, sich in seiner Akustik vom vorhergehenden Intro wiederum unterscheidender Einschub aus dem Off: »Ja, Band einspielen« (3:45). Deutlicher lässt sich die Produziertheit des Materials, sein konstruktiver Charakter kaum ausstellen. Im Laufe der Sendung lenkt Brinkmann die Aufmerksamkeit immer wieder auch auf die grundsätzlichen Produktionsbedingungen des Senders: »Schnitte, Immer wieder Schnitte, Immer wieder Schnitte, Schnitte, Schnitte, Schnitte, Schnitte. Noch ein Schnitt, Und noch ein Schnitt.« (30:25). Elf Mal wird das wiederholt, und Schnitte meint hier nicht nur das technische Verfahren, die Einpassung des Materials in Sendezeit und Sendefolge, sondern auch die dauernde Beschneidung des Autors durch die Medien. Damit aber weist Brinkmann überdies auf sein eigenes Verfahren hin, darauf, dass die gehörten Gespräche so nie stattgefunden haben, dass der zeitliche Ablauf in der Sendung nichts mit der Reihenfolge der Aufnahme zu tun hat, dass Versprecher herausgeschnitten sein können, Hintergrundgeräusche in der Aufnahmesituation gar nicht vorhanden gewesen sein müssen, sondern erst im Studio hineingeschnitten worden sind: die Passage »Kotelett mit Nuß« etwa demonstriert ›ohrenfällig‹ durch bewusste Übersteuerung, dass er gerade ausschließlich für das Mikrofon schmatzt.

»Die Wörter sind böse« legt mediale Spuren, die den ›glatten‹ Text unter den Verdacht artifiziell erzeugter Transparenz stellen. Indem Brinkmann gerade nicht auf Glätte, nicht auf Transparenz, sondern auf Störung, auf Ausstellung seiner medialen Verfahren setzt, erzeugt er aber alles andere als den Eindruck von Künstlichkeit: Die Übersteuerungsgeräusche des Tons scheinen vielmehr seine Originalität zu beweisen, da die Aufnahme scheinbar nicht wiederholt wurde. Dass sich diese Spuren aber nur angemessen mit der Hilfe zu entwickelnder audioliteraler Verfahren verfolgen lassen, das sollte dieser Beitrag verdeutlichen.[43]

1 Rolf Dieter Brinkmann: »Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 1973«, hg. von Herbert Kapfer und Katharina Agathos, unter Mitarbeit von Maleen Brinkmann, BR Hörspiel und Medienkunst, intermedium records, Cover-Rückseite. Das Booklet, aus dem im Folgenden zitiert wird, ist unpaginiert. — **2** In Ausnahmen aber schon: Vgl. Natalie Binczek: »Das Material ordnen. Rolf Dieter Brinkmanns akustische Nachlassedition ›Wörter Sex Schnitt‹«, in: Thomas Wegmann / Norbert Christian Wolf (Hg.): »›High‹ und ›low‹. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur«, Berlin, Boston 2012, S. 57–81. — **3** Brinkmann: »Wörter Sex Schnitt«, Booklet. — **4** Laut telefonischer Rückfrage vom 10.11.2011 verfügt das Archiv des WDR über keine entsprechenden Unterlagen. Wäre die Initiative vom WDR ausgegangen, müssten entsprechende Schreiben vorliegen. — **5** Das Interview mit Hein Brühl führten Cornelia Epping-Jäger und Natalie Binczek – auf Vermittlung der WDR-Redakteurin Leslie Rosin – am 3.11.2010. Hein Brühl antwortete nahezu

wörtlich einem Interview entsprechend, das er mit Miriam Spies geführt hatte und das diese in ihrer Magisterarbeit veröffentlichte. Ich beziehe mich im Folgenden auf dieses Interview und zitiere entsprechend. Darüber hinaus möchte ich bereits hier erwähnen, dass ich Miriam Spies für viele Anregungen, die ich ihrer hervorragenden Magisterarbeit entnehme und auf die ich hinweise, sehr dankbar bin. Vgl. Miriam Spies: »Poetik und Sprachkritik in Rolf Dieter Brinkmanns ›Autorenalltag‹«, Hausarbeit zur Erlangung des Akademischen Grades einer Magistra Artium, vorgelegt dem Fachbereich 05 Philosophie und Philologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2007, Interview S. 244–253. — **6** Rolf Dieter Brinkmann: »Briefe an Hartmut. 1974–1975. Mit einer fiktiven Antwort von Hartmut Schnell«, Reinbek 1999, S. 113. — **7** Eckhard Schumacher: »›Schreiben ist etwas völlig anderes als Sprechen‹. Rolf Dieter Brinkmanns Originaltonaufnahmen«, in: Dirck Linck / Gert Mattenklott (Hg.): »Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre«, Berlin 2006, S. 75–90, hier S. 85. — **8** Brühl: Interview, a. a. O., S. 249. — **9** Ebd., S. 244. — **10** Ebd., S. 250. — **11** Ebd., S. 244. — **12** Ebd. — **13** Ebd., S. 247. — **14** Zur Begriffsbestimmung vgl. Gerard Genette: »Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buchs«, Frankfurt / M. 2001. — **15** Brinkmann: »Wörter Sex Schnitt«, Booklet. — **16** Ebd. — **17** Ebd. — **18** Spies: »Poetik und Sprachkritik in Rolf Dieter Brinkmanns ›Autorenalltag‹«, a. a. O., S. 3. — **19** Brinkmann: »Wörter Sex Schnitt«, Booklet. — **20** Ebd. — **21** Vgl. Angelika Redder: »Professionelles Transkribieren«, in: Ludwig Jäger / Georg Stanizek (Hg.): »Transkribieren. Medien / Lektüre«, München 2002, S. 115–131. — **22** Brinkmann: »Wörter Sex Schnitt«, Booklet. — **23** Ebd. — **24** Ebd. — **25** Vgl. Binczek: »Das Material ordnen«, a. a. O., S. 57–81; Dies.: »Akustische Texträume. Thomas Bernhards Lesung ›Der Hutmacher‹«, in: Uwe Wirth (Hg.): »Bewegen im Zwischenraum«, Berlin 2012. — **26** Vgl. Schumacher: »›Schreiben ist etwas völlig anderes als Sprechen‹«, a. a. O. — **27** Rezension in der »Frankfurter Rundschau«, 14.9.2005. — **28** Spies: »Poetik und Sprachkritik in Rolf Dieter Brinkmanns ›Autorenalltag‹«, a. a. O., S. 139. — **29** Vgl. Sybille Krämer: »Das Medium als Spur und Apparat«, in: Dies.: »Medium, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellung und neue Medien«, Frankfurt / M. 1998, S. 73–94. — **30** Dieter Mersch: »Präsenz und Ethizität der Stimme«, in: Doris Kolesch / Sybille Krämer (Hg.): »Stimme. Annäherung an ein Phänomen«, Berlin 2006, S. 211–236, hier S. 228. — **31** Diese und die folgenden Textstellen sind transkribiert nach »Wörter Sex Schnitt«, CD Orange, Minuten 7:00–15:00. — **32** Miriam Spies hat in ihrer Magisterarbeit, S. 169–242, ein solches Transkript erstellt und sich zudem ein an musikalischen Transkriptionssystemen orientiertes Zeichensystem überlegt, mit dessen Hilfe sich ›emotionale‹ Valenzen der brinkmannschen Stimme darstellen lassen. Ich greife auf dieses Transkript zurück, das mich auch zu den folgenden Überlegungen angeregt hat. — **33** Fritz Mauthner: »Beiträge zu einer Kritik der Sprache«, Bd. 1, zuerst Stuttgart 1901. — **34** Brinkmann: »Briefe an Hartmut«, a. a. O., S. 73. — **35** Rolf Dieter Brinkmann: »Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten« zu: Ders.: »Westwärts 1&2. Gedichte«, erw. Neuausgabe, Reinbek 2005, S. 256–330, hier: S. 308. — **36** Vgl. Paul Kersten, Bücherjournal Rolf Dieter Brinkmann: »Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand«, NDR 3, 8.10.1987. — **37** Brinkmann: »Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten«, a. a. O. — **38** Kirsten Okun: »Unbegrenzte Möglichkeiten. Brinkmann – Burroughs – Kerouac. Sexualität, Geschlecht, Körper und Transgression als Subversion dualistischer Denkmuster«, Bielefeld 2005, S. 15. — **39** Brinkmann: »Briefe an Hartmut«, a. a. O., S. 125. — **40** Ebd., S. 44. — **41** Ebd., S. 40. — **42** Brinkmann: »Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten«, a. a. O., S. 269. — **43** Zum Begriff der »Audioliteralität« vgl. Ludwig Jäger: »Audioliteralität. Szenen des Transkriptiven«, in: Natalie Binczek / Cornelia Epping-Jäger (Hg.): »Hörbuch«, München 2012.