

Natalie Binczek · Cornelia Epping-Jäger (Hg.)

Das Hörbuch

Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens

Einleitung	1
1. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs	15
2. Kapitel: Die Entwicklung des Hörbuchs	35
3. Kapitel: Die Produktion des Hörbuchs	55
4. Kapitel: Die Rezeption des Hörbuchs	75
5. Kapitel: Die Wirkung des Hörbuchs	95
6. Kapitel: Die Zukunft des Hörbuchs	115
7. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Bildung	135
8. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Therapie	155
9. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Forschung	175
10. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Praxis	195
11. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Kultur	215
12. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Politik	235
13. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Ökonomie	255
14. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Soziologie	275
15. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Psychologie	295
16. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Pädagogik	315
17. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Linguistik	335
18. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Philosophie	355
19. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Kunst	375
20. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Wissenschaft	395
21. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Religion	415
22. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Ethik	435
23. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Medizin	455
24. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Rechtswissenschaft	475
25. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Informatik	495
26. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Biologie	515
27. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Chemie	535
28. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Physik	555
29. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Astronomie	575
30. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Geographie	595
31. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Geschichte	615
32. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Politikwissenschaft	635
33. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Soziologie	655
34. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Psychologie	675
35. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Pädagogik	695
36. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Linguistik	715
37. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Philosophie	735
38. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Kunst	755
39. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Wissenschaft	775
40. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Religion	795
41. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Ethik	815
42. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Medizin	835
43. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Rechtswissenschaft	855
44. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Informatik	875
45. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Biologie	895
46. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Chemie	915
47. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Physik	935
48. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Astronomie	955
49. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Geographie	975
50. Kapitel: Die Bedeutung des Hörbuchs für die Geschichte	995

Wilhelm Fink

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

Umschlagabbildung:
White Ear © 3dbobber-Fotolia.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

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

Internet: www.fink.de

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

ISBN 978-3-7705-5346-4

INHALT

NATALIE BINCZEK / CORNELIA EPPING-JÄGER

Einleitung 7

HARUN MAYE

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

STEFFEN WALLACH

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

AXEL VOLMAR

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

THOMAS WEGMANN

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

MANFRED SCHNEIDER

Lyrik im Zeitalter des digitalen Ohrschnullers 77

HEINZ HIEBLER

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

ARMIN SCHÄFER

Unterwegs zur akustischen Literatur: Karl Kraus 117

CORNELIA EPPING-JÄGER

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

NATALIE BINCZEK

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

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

Natalie Binczek / Cornelia Epping-Jäger

EINLEITUNG

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

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

his strange, tick-tock life.⁷⁷ Was von akustischer Literatur übrig bleibt, sind Wörter, gesendet „[i]nto this sea of air“.⁷⁸

Im „Theater der Dichtung“ ist zwar eine gewisse Eignung für den Rundfunk angelegt. Jedoch sind es insbesondere literarische Verfahren, die es für eine Situation des Hörens am Lautsprecher disponieren. Die Stimme kann dem mediatisierten Kommunikationsraum die Logik der Sprache auferlegen, die in literarischen Texten auf eine spezifische Weise ausgeschöpft wird. Die Beispiele von Shakespeare zeigen, dass die literarischen Verfahren und die medialen Situationen von Theater, Lesung und Rundfunk nicht aufeinander zu reduzieren sind: Die akustische Literatur entsteht in der Begegnung von literarischem Text und Medium.

⁷⁷ Ebd., S. 320.

⁷⁸ William Shakespeare: *The Life of Timon of Athens* (Anm. 56), S. 1014, IV, ii, 22.

Cornelia Epping-Jäger

„DIE VERFLUCHTE GEGENWART – UND DANN DAS
ERSTAUNEN, DASS ICH DAS SAGE“¹ –
ROLF DIETER BRINKMANN UND DAS TONBAND
ALS PRODUKTIONSÄSTHETISCHE MASCHINE

I. Das Tonband als produktionsästhetische Maschine

Über die Gattung des *Hörbuchs*² nachzudenken, heißt in der Regel nicht in erster Linie, seine ästhetische und poetologische Bedeutung für die Produktion literarischer Genres in den Blick zu nehmen. Unter Hörbüchern im engeren, definitiven Sinn versteht man vielmehr „einen von einer Person gesprochenen bzw. vortragenden Text [...], der auf einem auditiven Medium vertrieben wird“³ oder – medientheoretisch profilierter – ein „neues Medium heutiger Schriftkultur“, das „einen gedruckten, schriftlich fixierten Text qua Performativität des Stimmlichen in einen gesprochenen, analog oder digital aufgezeichneten, [...] wiederholbaren Hörtext“ transformiert.⁴

¹ Der Titel beruht auf einer Brinkmann-Äußerung, die nach Harald Bergmanns Film *Brinkmanns Zorn* (*Brinkmanns Zorn*. Director's Cut. Regie: Harald Bergmann. Kamera: Elfi Mikesch und Harald Bergmann. 3 DVDs, 341 min. Goodmovies, Berlin 2007.) zitiert wird: „Diese verfluchte Gegenwart. Diese verdammte verfluchte Gegenwart. Jeden Atemzug und dann das Erstaunen, dass ich das sage, dass ich die Gegenwart verfluche (...)“ (1h 24sec) Hier und im Folgenden stellen alle Zitate aus den verschiedenen Tonbandquellen (vgl. hierzu die Anmerkungen 7, 8, 10 und 11) eigene, nicht professionelle Transkriptionen dar. Zum professionellen Transkribieren als „Transfer von Mündlichkeit in Schriftlichkeit zu Zwecken empirischer Sprachanalyse“ vgl. Angelika Redder: Professionelles Transkribieren, in: Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (Hg.): *Transkribieren. Medien/Lektüre*, München 2002, S. 115–131.

² Als *Hörbuch* wird hier in einer engeren Lesart der auf einem Speichermedium festgelegte *akustische Text* verstanden; vgl. Jürg Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern, in: Jürg Häusermann/Korinna Janz-Peschke/Sandra Ruhr: *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*, Konstanz 2010, S. 139–232 (hier: S. 157ff.). Nicht mit einbezogen wird also in diesen Hörbuchbegriff die paratextuelle Rahmung bzw. das mediale Dispositiv, in die bzw. in das der Text eingebunden ist. Vgl. hierzu allgemein auch Ludwig Jäger: *Audioliteralität. Skizzen zur Transkriptivität des Hörbuchs*, in diesem Band.

³ Katja Hahn/Maria Hartwig/Mareike Kosber (Hg.): *Hörbücher*, Stuttgart 2007, S. 3.

⁴ Vgl. Katja Hachenberg: *Hörbuch. Überlegungen zur Ästhetik und Medialität akustischer Bücher*, in: *Deutscherunterricht* 4 (2004), S. 29–38 (hier: S. 35). Des Weiteren unterscheidet Jürg Häusermann *Hörbuch* im engeren und im weiteren Sinne: „Das Hörbuch im engeren Sinne ist die Lesung“, das Hörbuch im weiteren Sinne „löst sich völlig von einer bestimm-

Es mag also, wenn man das Hörbuch in seinem klassischen Verständnis und hinsichtlich seiner dominanten Repräsentanz auf dem Hörbuchmarkt betrachtet, zunächst überraschen, dass hier eine Dimension des Hörbuchs fokussiert werden soll, die man seine *produktionsästhetische* nennen kann. Denn sicherlich sind die dominanten Formen des Hörbuchs, insofern als sie der auditiven Vermittlung von Schrift an ein nicht auf Lektüre angewiesenes Publikum dienen – also Texte vom Modus der Schriftlichkeit in den der Hörbarkeit verwandeln – auf *rezeptive* Zwecke hin ausgerichtet. Die zentrale Funktion besteht hier vor allem in der Distribution von schriftlich verfassten Texten an ein Publikum, das sich durch das Medium *Hörbuch* von einem *Lesepublikum* in ein *Hörpublikum* verwandelt. Auch wenn in den klassischen Bestimmungen des Hörbuchs die Herstellung einer bestimmten modalen Rezipierbarkeit eines bereits in einer anderen Modalität vorhandenen Textes im Vordergrund steht, könnte es gleichwohl – und hierfür soll im Folgenden argumentiert werden – gerade für eine begriffliche Bestimmung des Hörbuchs aufschlussreich sein, einen Blick auf seine produktionsästhetische Bedeutung zu werfen.⁵

In den Fokus der Betrachtung rückt dann ein Typus von Hörbüchern, der sich nicht auf die Hörbarmachung literaler Texte beschränkt, sondern der einen neuen medialen Horizont für die Produktion und Rezeption von Literatur eröffnet. Es handelt sich hier um Hörbücher, in denen ‚Texte‘ zu Gehör gebracht werden, denen keine schriftlichen Vorlagen zugrunde liegen, sondern die in einem Verfahren generiert wurden, in dem der Autor den Prozess der Verlautbarung und der technischen Aufzeichnung des je Verlautbarten produktionsästhetisch dadurch fruchtbar macht und nutzt, dass er akustisch aufgezeichnetes Material, zu dem die eigene Stimme gehört, in Prozessen der *Relektüre* – oder vielleicht besser: der *Reaudition* – poetisch bearbeitet. Texte dieses Typs sollen im Folgenden *audioliterale Texte* genannt werden.⁶ Hörbücher als audioliterale Texte sind also nicht das Ergebnis eines Transformationsprozesses, durch den skripturale Vorlagetexte mit dem Ziel in den Modus der Hörbarkeit versetzt werden, sie in dieser modalen Form für ein Hörpublikum rezeptiv zugänglich zu machen, sondern sie sind akustische Tex-

mten medialen Vorgabe, ist eine akustische Produktion mit Originaltönen, Dokumenten, spontaner Rede, Musik, Geräuschen usw.“ (Vgl. Jürg Häusermann: *Das Hörbuch* (Anm. 2), S. 14 und 157.)

5 Zu den verschiedenen Gebrauchsformen des Hörbuchs vgl. den Beitrag von Wolfgang Hagen: „Wer Bücher hört kann auch Klänge sehen.“ Bemerkungen zur Synästhesie des Hörbuchs, in diesem Band.

6 Zum Konzept von Audioliteralität und audioliteralen Texten vgl. den Beitrag von Ludwig Jäger: Audioliteralität (Anm. 2). Zu Beiträgen, die Konzepte der Audioliteralität vertreten vgl. Natalie Binczek: Zwischen den Stockwerken. Texträume in Thomas Bernhards Lesung „Der Hutmacher“, in: Uwe Wirth (Hg.): *Bewegungen im Zwischenraum*, Berlin/New York 2012, S. 237–261 und dies.: Literatur als Sprechtext. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit, in: *Text und Kritik: Literatur und Hörbuch* 196 (2012), S. 60–70 sowie Cornelia Epping-Jäger: Rolf Dieter Brinkmann. „Die Wörter sind böse!“, *Wörter Sex Schnitt*, in: *Text und Kritik: Literatur und Hörbuch* 196 (2012), S. 48–59.

te, die erst im Zuge ihrer Verlautbarung, der technischen Aufzeichnung des Verlautbarten und der Relektüre und Wiederverarbeitung des Aufgezeichneten durch den Produzenten der Verlautbarung entstehen.⁷ Dies soll im Folgenden am Beispiel der audioliteralen Textproduktion Rolf Dieter Brinkmanns näher in den Blick genommen werden.

Hierfür Brinkmann heranzuziehen, liegt nahe, weil seine audioliterale Textproduktion in verschiedenen Varianten medialer Präsenz zur Verfügung steht. Einmal in dem von Brinkmann selbst zusammengestellten, inszenierten und gesprochenen Hörspiel *Die Wörter sind böse*⁸, das er 1973 für den WDR verfasste und das der Sender im folgenden Jahr auch ausstrahlte. Zum Zweiten in den im Jahre 2005 nachträglich unter dem Titel *Wörter Sex Schnitt* als Hörbuch erschienenen sogenannten *Originaltonaufnahmen* 1973⁹, die den Anspruch erheben, das der Brinkmannschen Hörspielproduktion (*Die Wörter sind böse*) zugrunde liegende Tonbandmaterial zu präsentieren¹⁰. Zum Dritten in dem von Harald Bergmann

7 Natürlich lässt sich diese Dimension des Hörbuchs nur an den strukturellen Spuren der produktionsästhetischen Generierung von audioliteralen Texten ablesen.

8 Rolf Dieter Brinkmann: *Die Wörter sind böse. Subjektive Dokumentation*. Erstsendung 26. Januar 1974, WDR Archiv. Da das WDR-Archiv kein Einladungsschreiben aufbewahrt, kann davon ausgegangen werden, dass sich Brinkmann mit großer Wahrscheinlichkeit selbst an den WDR gewandt und angefragt hatte, ob er eine Folge der Featurerei „Autorenalltag“ gestalten könne. Der WDR ging auf den Vorschlag Brinkmanns ein, ihm portable Tonbandgeräte für die Aufnahme von Material für die Sendung auszuleihen. Weitere Vorgaben erfolgten nicht, nur die Auflage war bindend, eine Länge von 45 Minuten nicht zu überschreiten. Obwohl die Sendung einen offiziellen Regisseur hatte – den erfahrenen Hörspielregisseur Hein Brühl – nahm Brinkmann die Gestaltung der Sendung in eigene Hände. Hein Brühl erinnert sich in einem ausführlichen Interview: „Er hat selbst Mixe [...] schon zuhause gemacht. [...] Ich weiß nur, dass er sie mitbrachte.“ Im Studio wählte er aus dem mit den Tonbändern aufgenommenen Audiomaterial aus, stellte die Sendung zusammen und ließ auch etwa hinsichtlich der von den Technikern kritisierten Tonqualität nicht mit sich reden. Im Studio des WDR sprach Brinkmann dann zusätzlich auch noch solche Texte ein, die er zuhause geschrieben und überarbeitet hatte und deren „professionelle“ Studioakustik sich deutlich von jener des „Originaltonmaterials“ unterschied. Erst anschließend, wenn er alles gemacht hatte, sagt Hein Brühl, „hörte er sich meine Meinung an“. Der WDR sendete die vollkommen eigenständig von Brinkmann gestaltete Arbeit ohne Eingriffe vorzunehmen. Das Interview mit Hein Brühl führte Miriam Spies im Juli 2007. Es ist abgedruckt in: 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, S. 244–253. Die Rechte für *Die Wörter sind böse* liegen beim WDR, daher können keine Tonausschnitte präsentiert werden. Wird im folgenden nach diesem Hörspiel zitiert, dann mit der Angabe: *Die Wörter sind böse*, Zeit: 38.45.

9 Rolf Dieter Brinkmann: *Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 1973*, hg. v. Katarina Agathos/Herbert Kapfer, Intermedium Records, München 2005. Wird im Folgenden nach diesem Hörbuch, das aus fünf verschieden farbigen CDs besteht, zitiert, dann wie folgt: Farbe der CD, Track, Zeitangabe; Beispiel: orange, jetzt fällt draußen, 7.20 – 7.25.

10 Das Hörbuch *Wörter Sex Schnitt* präsentiert das digitalisierte, von Brinkmann aufgenommene Tonbandmaterial (29 Tonbänder und Magnetpulen) in einem Ausschnitt. Insgesamt

gedrehten Spielfilm *Brinkmanns Zorn*¹¹, der ebenfalls die *Originaltonaufnahmen* in einem selektiven Ausschnitt verwendet¹². Für die filmische Realisation nimmt er in einer Art Synchronisation den Schauspielern ihre eigenen Stimmen, um die auf dem Brinkmannschen Tonbandmaterial gespeicherten Stimmen in ihre artikulierenden Körpergesten einzuschreiben.¹³ Er verschaltet gewissermaßen die auf dem Brinkmannschen Tonband gespeicherten ‚körperlosen Stimmen‘¹⁴ mit den stimmlosen bzw. ihrer Stimmen beraubten Körpern der Schauspieler. Alle drei dispositiven Varianten der Brinkmannschen ‚Textproduktion‘ – von denen hier allerdings nur die Hörspielfassung und das Hörbuch eine Rolle spielen werden – beziehen sich also auf dieselbe Quelle: auf Brinkmanns Tonbandaufzeichnungen, die dadurch entstanden sind, dass Brinkmann das Tonband nicht nur als Aufzeichnungsgerät nutzt, sondern es in einer neuen Form produktionsästhetisch einsetzt.

waren 656 Minuten und 52 Sekunden Audiomaterial vorhanden, davon geben die CDs des Hörbuchs 360 Minuten und 40 Sekunden wieder. Insgesamt wurden also 300 Minuten Tonmaterial nicht veröffentlicht. Hier wird also keinesfalls der vollständige ‚Audionachlass‘ präsentiert, sondern allenfalls Teile davon. Das hatte, schreiben die Herausgeber Agathos/Kapfer im Booklet, zum einen rechtliche Gründe, zum anderen habe man bewusst darauf verzichtet, „stark ähnliche Sequenzen mit immer wiederkehrenden Formulierungen“ zu veröffentlichen. Das ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht ausgesprochen problematisch, denn für Brinkmanns (audioliteralen) Stil sind die Variationen eines Themas und ihre dauernde Umarbeitung charakteristisch. Den CDs ist außerdem ein Booklet beigegeben, in dem – angelehnt an die Usancen einer Werkausgabe – eine Reihe von Para- und Epitexten abgedruckt werden: schriftliche Kommentare Brinkmanns zu den Aufnahmen, Auszüge aus seinen Notizen und Ordnungsanmerkungen. Aber auch diese sind nicht vollständig und entziehen sich daher einer aussagekräftigen Analyse. Vgl. hierzu ausführlicher Natalie Binzeck: Das Material ordnen. Rolf Dieter Brinkmanns akustische Nachlassedition *Wörter Sex Schnitt*, in: Thomas Wegmann/Norbert Wolf (Hg.): „High“ und „Low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur der Gegenwartsliteratur, Berlin/New York 2012, S. 57-81 und Cornelia Epping-Jäger: Rolf Dieter Brinkmann (Anm. 6).

11 *Brinkmanns Zorn*. Regie: Harald Bergmann (Anm. 1).

12 Brinkmanns Radiosendung *Die Wörter sind böse* wurde 1974 ausgestrahlt. Das Hörbuch *Wörter Sex Schnitt* wurde 2005 in 5 CDs veröffentlicht, zwei Jahre später folgte Harald Bergmanns Film *Brinkmanns Zorn*.

13 Bergmann erzeugt so den in der Frühzeit der Synchronisation ‚Homunkulus-Effekt‘ genannten Effekt, der aus dem „Zusammenschluss von Körper und nicht-körper eigener Stimme“ resultiert. Vgl. hierzu Gereon Blaseio: „Gendered Voices“ in der Filmsynchronisation. „First Blood“ versus „Rambo“, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.): *Medien/Stimmen*, Köln 2003, S. 160-175 (hier: 172).

14 Vgl. hierzu Thomas Macho: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.): *Stimme*, Frankfurt/M. 2006, S. 130-146.

II. „Mache ich weiter, wie denn?“ – Brinkmanns Schreibkrise

Hörbücher haben es also in einem konstitutiven Sinne mit *akustischen Texten* zu tun, wobei hierunter in der Regel *skripturale* Texte verstanden werden, die in einem Modus der Hörbarkeit versetzt werden, aber auch – und hiervon soll im Folgenden vor allem die Rede sein – solche ‚Texte‘, die sich ohne skripturale Vorlage einem genuin audioliteralen Verfahren verdanken.

Teile des Brinkmannschen Œuvres, eben jene die mit dem Produktionsmedium des Tonbandes generiert worden sind, gehören zu akustischen Texten in diesem audioliteralen Sinne. Sie sind aus einem ästhetischen Produktionsprozess heraus entstanden, in dem das Tonband eine konstitutive Rolle spielt. Seit der Erfindung des Edisonschen Phonographen hat sich die Welt des Aufzeichnbaren über den Raum des Visuellen hinaus in den des Hörbaren erweitert. Insbesondere die Möglichkeit ihrer Aufzeichnung¹⁵ befreite die Stimme von ihrer scheinbar konstitutiven Flüchtigkeit, machte sie speicherbar, iterierbar und somit archivalischen und ästhetischen Bearbeitungsprozessen zugänglich.¹⁶ Es ist deshalb kein Zufall, dass die Erfindung des Tonbandes vor allem der Stimme neue poetologische Horizonte erschloss, die von Brinkmann entschlossen genutzt werden konnten.¹⁷

Brinkmanns Entdeckung des Tonbandes für den poetischen Prozess verdankt sich dabei wohl nicht unwesentlich dem Einfluss des amerikanischen Autors William S. Burroughs. Burroughs hatte in seinem Text *Die unsichtbare Generation*, den Brinkmann in *Acid*¹⁸ edierte, das Tonband scharfsichtig hinsichtlich seiner reichen produktionsästhetischen Funktionen entdeckt. Er beschreibt es eindrücklich etwa erstens hinsichtlich seiner therapeutischen Funktion als Medium der Auflösung von Schreibblockaden: Übungen der Beschleunigung oder des Rückwärtsabspielens aufgezeichneter Sätze, „befreien sie von alten assoziationsperren“¹⁹; zweitens

15 Vgl. hierzu ebd., S. 136ff.

16 In gewissem Sinne entfaltet sie so die reflexive Dimension der Stimme; vgl. Ludwig Jäger: Zeichen/Spuren. Skizze zum Problem der Zeichenmedialität, in: Georg Stanitzek/Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln 2001, S. 17-31; ebenso Erika Linz: Die Reflexivität der Stimme, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.): *Medien/Stimmen*, Köln 2003, S. 50-64.

17 Vgl. dazu auch Claas Morgenroth: Sprechen ist Schreiben auf Band. Rolf Dieter Brinkmanns Tonbandaufnahmen, in: Martin Stügelin/Matthias Thiele (Hg.): *Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripateik und Mobiltelefon*, München 2009, S. 123-147. Morgenroth bestimmt sein Interesse wie folgt: „Mit der Edition der Tonbänder wird nun möglich, die Zusammenhänge, Interferenzen, Übertragungen und Differenzen zu untersuchen, die zwischen Brinkmanns Tonbandaufnahmen, seinen Texten und Schreibtechniken bestehen“. Dies, so Morgenroth weiter, soll vor dem Hintergrund der Materialbände geschehen und „mit Blick auf die Genalogie des Tonbandes selbst, seinen Möglichkeiten und Grenzen“ (ebd., S. 127).

18 Vgl. William S. Burroughs: Die unsichtbare Generation, in: Rolf-Dieter Brinkmann/Ralf-Rainer Rygulla (Hg.): *Acid – Neue amerikanische Szene* [Berlin 1969], Reinbek b. Hamburg 1983, S. 166-174.

19 Ebd., S. 167.

hinsichtlich seiner mit der Speicher- und Iteerbarkeit der Stimme verbundenen reflexiven Funktion: „überlegen sie einmal welche möglichkeiten dieses gerät bietet es kann aufnehmen und wiedergeben [...] eine aufnahme kann beliebig oft gespielt werden jede pause und wendung eines aufgezeichneten gesprächs lässt sich studieren und analysieren“²⁰; sowie schließlich drittens in seiner Ermöglichung ästhetisch-produktiver Störungen des aufgezeichneten Materials: „versuchen sie bänder zu stören man erzielt diesen effekt indem man eine einwandfreie aufnahme [...] nimmt und das band über tonkopf hin- und herreibt derselbe effekt lässt sich mit einem philipps cassettengerät erzielen indem man ein band abspielt und die aufnahmetaste stop start in kurzen abständen betätigt das klingt wie ein stottern.“²¹ In allen diesen Funktionen hat sich auch Brinkmann als Autor des Tonband als ‚Schreibgerät‘ angeeignet. Es gewinnt für ihn aber auch deshalb Bedeutung als produktionsästhetisches Medium, weil es Formen der poetischen Produktion erlaubt, die nicht an den Horizont der Schriftlichkeit und des Schreibprozesses gebunden sind. Insofern war es nicht unwesentlich verantwortlich dafür, dass die Schreibkrise, in der sich Brinkmann Anfang der 1970er Jahre befand, nicht in eine allgemeine Produktionskrise umschlug. Diese Schreibkrise charakterisiert er selbst so:

/ eines Tages war mir total der Sinn meines Tuns(schreibens)abhanden gekommen, für wen schrieb ich und was schrieb ich und warum? / [...] / :und dann war die Panik da, und diese Panik war körperlich / sie heizte mich ein von innen / und das setzte eines Tages einfach ein, eines Vormittags saß ich in meinem Zimmer und verstand nicht mehr / was ist vorausgegangen??²²

Auch wenn sie nicht in eine Produktionskrise umschlägt, weitet sich die Schreibkrise doch zu einer grundlegenden Identitätskrise aus.

Bin ich ein Schriftsteller? Bin ich kein Schriftsteller? – Dazu mein Abscheu und Ekel vor de(n) besinnungslos weitermachenden anderen Schriftsteller(n), sobald sie nur einen Zipfel eines Gedankens, eines Einfall erwisch haben oder selbst, wenn sie keinen Gedanken mehr haben keine Vorstellung, machen sie weiter, besinnungslos, hemmungslos, ohne Zweifel und mache ich weiter, wie denn?²³

Es ist das Tonband, das hier die Perspektive zum Weitermachen eröffnet: Es entlastet vom Zwang des Schreibens und bietet sich zugleich als Medium der Krisenreflexion an. Brinkmann offerierte deshalb dem WDR einen Beitrag zu seiner Hörspielreihe *Autorenalltag*. Er schlug vor, der WDR solle ihm zur Produktion eines Beitrags in dieser Reihe ein Tonband leihen. Der WDR ging auf das Angebot ein

20 Ebd., S. 166.

21 Ebd., S. 167.

22 Rolf Dieter Brinkmann: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Träume, Aufstände, Gewalts, Morde. Reise Zeit Magazin. Die Story ist schnell erzählt. (Tagebuch)*, Reinbek b. Hamburg 1987, S. 190. (Die Schreibart des Typoskripts wurde beibehalten.)

23 Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke*, Reinbek b. Hamburg 1999, S. 385.

und Brinkmann erhielt für drei Monate – von Oktober bis Dezember 1973 – je ein portables Uher und Nagra-Tonbandgerät, mit denen er auf der Grundlage umfangreicheren akustischen Materials das Hörspiel *Die Wörter sind böse* produzierte.²⁴

III. Das Tonband als Kymograph²⁵

Die medienästhetische Faszination des Tonbands besteht sowohl für Burroughs als auch für Brinkmann darin, dass es ein Medium der Präsenz²⁶ und des Authentischen zu sein verspricht. Wie die analoge Fotografie dies für die visuelle Umwelt zu gewährleisten verspricht²⁷, scheint auch das Tonband die gleichsam unvermittelte Einschreibung der akustischen Umwelt in den Detektionsapparat zu erlauben. Die Welt inskribiert sich selbst, in einer indexikalischen Geste, in die Tonspur des Bandes, offensichtlich ohne der Interventionen eines Künstler-Ichs zu bedürfen. Die Einschreibungen sind nicht auf die sprachliche Kreativität und Schreibaktivität des Autors angewiesen. Dies ist deshalb von Belang, weil die Krise der Sprache, die der Krise des Schriftstellers zugrunde liegt, eine Krise der Erkenntnismächtigkeit und der Beschreibungskraft des Aufschreibungsmediums Sprache ist, eine Krise ihres Vermögens also, ‚Welt‘ und ‚Wirklichkeit‘ deskriptiv adäquat darzustellen. Eben von dieser Deskriptionsschwäche ist die Möglichkeit der Selbsteinschreibung der Welt in das technische Medium Tonband nicht berührt. Anders formuliert: Die Selbsteinschreibung macht die Beschreibung überflüssig. Es sind nur die Wörter, die für Brinkmann und Burroughs untauglich sind für die erkennende Darstellung der Welt. Die Welt ihrerseits hat aber das Vermögen zum Selbstaussdruck, das die kymographische Konstellation bereitstellt, keineswegs verloren. Die Krise des Aufschreiben-Könnens ist keine Krise des Eingeschrieben-Werdens.

Es muss hier vielleicht angemerkt werden, dass das poetologische Modell der kymographischen Einschreibung, das im Folgenden näher entfaltet wird, für Brinkmann die Funktion einer kontrafaktischen Idee hatte. Die hier in der Analyse zugrunde gelegten Tonbänder werden ja tatsächlich von Brinkmanns Stimme beherrscht, die das sich in die Tonspur einschreibende akustische Material beinahe unablässig kommentiert, überspricht und infiltriert. Das kymographische Protokoll ist nicht selten ein stimmlich kontaminiertes Protokoll, das jedoch weniger

24 Vgl. hierzu Anm. 8 und 9 dieses Textes sowie die entsprechenden Ausführungen von Katarina Agathos/Herbert Kapfer im Booklet (ohne Seitenangabe) von *Wörter Sex Schnitt*.

25 Vgl. hierzu Anm. 41 und 55.

26 Vgl. zu Brinkmanns Präsenztechnologien Tobias Zier: *Literarische Präsenz- und Unmittelbarkeits-effekte. Evidenzverfahren in den Arbeiten Rolf Dieter Brinkmanns*, Inaugural-Disseration an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 2012. Es scheint mir allerdings nicht angebracht, „Brinkmanns Verfahren zur Darstellung von Präsenz und Unmittelbarkeit“ (S. 8f.) als solche anzusehen, die größtenteils schon von antiken Rhetorikern verhandelt wurden.

27 Vgl. zur spezifischen „Evidenz der [analogen] Photographie“ etwa Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt 1989, S. 70.

von einer reflexiven Distanz Brinkmanns zu den kymographischen Einschreibungen geprägt, als vielmehr in einem Zustand „wacher Ohnmacht“²⁸, in einer „Ausdrucksprache des Lebendigen“²⁹ formuliert zu sein scheint. Brinkmanns Stimme ist eine durch das kymographische Material inspirierte Stimme, nicht die Stimme eines auktorial mächtigen Dichters. Die folgenden Überlegungen müssen also im Licht dieser Anmerkung gelesen werden.

Wortbergglaube

Brinkmann hat seine Sprachkrise immer wieder thematisiert. Im Rückblick auf seinen Hunsrück Mühlenaufenthalt³⁰ formuliert er: „Seit der Zeit habe ich mir die Gelegenheit genommen und habe mich mehr mit Wörtern und mit Sprache beschäftigt, wozu ich vorher nie kam, weil ich immer den abstrakten Begriff im Kopf hatte“.³¹ In seiner Auseinandersetzung mit Sprache bezieht er sich verschie-

28 Rolf Dieter Brinkmann: *Erzählungen. In der Grube. Die Bootsfahrt. Die Umarmung. Raupenbahn. Was unter die Dornen fiel*, Reinbek b. Hamburg 1985, S. 408. Brinkmann charakterisiert seinen Protagonisten mit diesem Zustand ‚wacher Ohnmacht‘, in dem er eine ‚Ereignung‘ spürte, „die er wiederholte und der er nachspürte“ (ebd.). Petra Gropp charakterisiert diesen Zustand als den einer ‚distanzierte(n) Aufmerksamkeit für Wahrnehmungs- und Gedächtnisbilder‘; vgl. Petra Gropp: Rolf Dieter Brinkmann. „[...] und tarnen das Ganze als Kunst!“ Intermedialität als Strategie der Schrift im Prozess kultureller Rekonfiguration, in: Christian Schärf (Hg.): *Schreiben. Szenen einer Sinngeschichte*, Tübingen 2002, S. 175-193 (hier: S. 176).

29 Rolf Dieter Brinkmann: Notizen und Beobachtungen vor dem Schreiben eines zweiten Romans (1970/74), in: Ders.: *Der Film in Worten. Prosa. Erzählungen. Essays. Hörspiele. Fotos. Collagen. 1965-1974*, Reinbek b. Hamburg 1982, S. 275-296 (hier: S. 290).

30 Gemeint ist hier wohl der Aufenthalt ‚als ich im Winter vor drei Jahren in dieser Mühle war.‘ Brinkmann nimmt hier in seinen Tonbandaufzeichnungen vom Winter 1973 auf seinen drei Jahre zurückliegenden Mühlenaufenthalt im Hunsrück Bezug, der offenbar mit einer intensiven Sprachkrisenerfahrung verbunden war: ‚Als ich im Winter vor drei Jahren in dieser Mühle am Anfang des Hunsrück gelebt habe [...] und alle vergangenen Wörter und Sätze wieder auftauchten, und als ich ganz allein und verwirrt durch Stämme, durch dieses kleine schmale, lichtlose Tal, wo diese Mühle war, ohne Licht hindurchgegangen bin und gar nicht verstand, wo ich war. Und immer wieder tauchten diese vergangenen Wörter und Sätze auf. [...] Bei großer Verselbständigung der Wörter tritt eine körperliche Abwesenheit, ein Gefühl einer Desorientierung auf und diese Abwesenheit aus dem Moment ist, glaub ich, das Schlimmste an dieser Überfülle an Wörtern und Begriffen.‘; zitiert nach CD orange: „Jetzt fällt draußen“, 8.00-8.56 (min.sec).

31 CD orange: „Jetzt fällt draußen“, 6.42-6.59. An Brinkmanns Kritik des ‚abstrakten Begriffs‘ wird deutlich, dass er den Verlust des Vertrauens in die semantische Sicherheit der Sprache theoretisch durch den Bezug auf Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* zu verstehen versucht. Bei Mauthner heißt es etwa: „d i e Sprache‘ gibt es nicht; das Wort ist ein so blass- es Abstraktum, dass ihm kaum mehr etwas Wirkliches entspricht.“ Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 1. Band: *Sprache und Psychologie*, Stuttgart 1901, S. 5. Insofern ist der ‚Theoretiker‘ Mauthner für den ‚Praktiker‘ Brinkmann durchaus wichtig für das

dentlich auf Mauthners Kritik der Sprache: ‚Ich bin mit Fritz Mauthner der Ansicht, dass Sprache, Wörter, Sätze zur Welterkenntnis völlig untauglich sind. Es sind immer nur Wörter und Sätze, Formulierungen. Aber was ist denn da, tatsächlich, und das kann Sprache, Dichtung nicht sagen.“³² In der Tat hatte Mauthner den ersten Band seiner drei Bänden zur Sprachkritik³³ mit dem zentralen Gedanken von der ‚Untauglichkeit der Sprache zur Welterkenntnis‘ eröffnet:

Im Anfang war das Wort. Mit dem Worte stehen die Menschen am Anfang der Welterkenntnis und sie bleiben stehen, wenn sie beim Worte bleiben. Wer weiter schreiten will, auch nur um einen winzigen Schritt [...], der muss sich vom Worte befreien und vom Wortbergglauben, der muss seine Welt von der Tyrannei der Sprache zu erlösen versuchen.³⁴

Dem Mauthnerschen Begriff des ‚Wortbergglaubens‘ macht sich Brinkmann zueigen, ja er wird zur Grundlage seiner Abneigung gegen die überkommene Literatur:

Ich bin auf eine seltsame Formulierung gestoßen, die mir so genau zu passen scheint und zwar bei Fritz Mauthner in seiner Kritik der Sprache. Er kommt immer wieder darauf zurück, was er im Verhalten eines Menschen [...] Wortbergglauben nennt. Aus diesem Grund, aus dieser Einsicht in die Möglichkeiten eines Wortbergglaubens mag ich auch die ganze stilisierte und die Stilisierung in der Literatur nicht mehr. Das Stilisieren der Wörter, der Wortfelder – es kommt nichts dabei raus, es ist Unsinn.³⁵

Dem ‚Wortbergglauben‘ verfallen zu sein, heißt also, insbesondere der Sprache und den Wörtern Leistungen zu unterstellen, für die sie nicht (mehr) bürgen können:

Mich stimmt auch die Erfahrung nachdenklich, dass wenn man lange genug über einen Satz oder über ein einzelnes Wort nachdenkt, Wörter zu verstehen versucht, der Satz und das einzelne Wort total und immer unverständlicher wird, und immer unsinniger erscheint [...].³⁶

Verständnis der eigenen Sprachkrise. Vgl. dazu Olaf Selg, der eine gegenteilige Auffassung vertritt: „Brinkmann findet bei Mauthner, Korzybski, oder auch Reich und Nietzsche keine diesbezügliche, aktuelle Hilfestellung; ihre Theorien bzw. theoretischen Überlegungen konnten Brinkmann bei der praktischen Überwindung seines Sprachproblems, des Dualismus von Sprache und Wirklichkeit, nicht genügen.“ Olaf Selg: „Kein Wort stimmt doch mit dem überein, was tatsächlich passiert“ – Zu Rolf Dieter Brinkmann, Tonbandaufnahmen ‚Wörter Sex Schnitt‘, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaft*, 53/1 (2007), S. 47-66 (hier: S. 59).

32 CD orange: „Jetzt fällt draußen“, 1.04-1.22.

33 Fritz Mauthner: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 1. Band: *Sprache und Psychologie*, 2. Band: *Zur Sprachwissenschaft*, 3. Band: *Zur Grammatik und Logik*, Stuttgart 1901f.

34 Ebd. Bd.1, S. 1.

35 CD orange: „Jetzt fällt draußen“, 9.17-10.13.

36 CD orange: „Jetzt fällt draußen“, 7.20-7.37.

Die Erfahrung der ‚semantischen Entleerung‘ verweist auf den erkenntnistheoretischen Sachverhalt, dass es eine verlässliche Repräsentation der Welt in der Sprache nicht gibt. Es ist, so Mauthner, ein „Aberglaube“, Worte so zu behandeln,

als ob das Dasein eines Worts ein Beweis für die Wirklichkeit dessen wäre, was es bezeichnet. [...] Die meisten Menschen leiden an dieser geistigen Schwäche, zu glauben, weil ein Wort da sei, müsse dem Worte etwas Wirkliches entsprechen.³⁷

Mauthner formuliert hier also sprachphilosophisch die Grundlage jener Sprachkrisenerfahrung Brinkmanns, die auch für dessen poetischen Gewährsmann Burroughs einschlägig war. Dieser hatte in Bezug auf das semantische Wissen von Sprechern formuliert:

Everyone has a different definition; so they can argue indefinitely and never arrive at any conclusions because they don't talk about the same thing, nor do they have any clear ideas of what they are talking about. So those words are, or tend to be, meaningless.³⁸

Brinkmann leitet hieraus eine radikale Konsequenz ab:

Die sogenannte 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 eine Übereinkunft, die Welt, Umwelt, auf eine Art, in einer Ordnung zu sehen, was Quatsch ist.³⁹

Einschreibung

Die radikalste Form, die erkenntnistheoretischen Fallen des ‚Sprachaberglaubens‘ zu vermeiden besteht für Brinkmann darin, der Unerreichbarkeit der Welt durch Sprache dadurch Rechnung zu tragen, dass er ihr das Vertrauen als Beschreibungsmedium entzieht. „Ist ja lächerlich. Was ich vermitteln will, was ich spüre, dieses Brodeln, dieses ungeheure Leben, das kann ich überhaupt nicht in Wörtern sagen.“⁴⁰ Wenn die Sprache – insbesondere die Sprache der abstrakten Begriffe – nicht in der Lage ist, die Welt deskriptiv angemessen zu beschreiben, müssen andere Medien, die Medien des Selbstausdrucks ins Spiel kommen. An die Stelle der Wörter, die nicht nur böse, sondern untauglich sind, ‚Wörter für etwas‘ zu sein, tritt nun ‚die Welt selbst‘, die sich in ein Aufzeichnungsgerät einschreibt, das für

37 Fritz Mauthner: Band 1: *Sprache und Psychologie* (Anm. 31), S. 148f.

38 William S. Burroughs: *Burroughs Live. The Collected Interviews of William S. Burroughs. 1960-1997*, hg. v. Sylvère Lotringer, Los Angeles 2001, S. 627.

39 Rolf Dieter Brinkmann: *Briefe an Hartmut. 1974-1975. Mit einer fiktiven Antwort von Hartmut Schnell*, Reinbek b. Hamburg 1999, S. 73.

40 CD grün: „Jetzt ist Winter in Köln“, 6.04-6.12.

diese unmittelbare Welt-Inschrift prädestiniert zu sein scheint – das Tonband. In der Tat verwendet Brinkmann im Umfeld seines Hörspielprojektes *Die Wörter sind böse* sein akustisches Aufzeichnungsgerät ausgiebig für das Experiment einer gleichsam sprachlosen Protokollierung der Welt. Das Mikrofon wird zu einem Detektor, der die akustischen Impulse aufzeichnet, in deren Mitte sich der Protokollant bewegt. Die Wege durch die Stadt sind Passagen durch Geräuschkulisen, Soundscapes, die sich in die Tonspur einschreiben: Entregeschmatter, akustische Küchen Spuren, Körpergeräusche, Verkehrslärm, automatische Telefonansagen, die nicht als Sprachfragmente auftreten, sondern als akustisches Material. Das Tonband fungiert gleichsam als ‚kymographischer Apparat‘⁴¹, als ein ‚Wellenschreiber‘, in den sich die akustische Wellenoberfläche der Welt eintritzt: „und ich erinnere, sehr befriedigt, während ich dem Regengeräusch lausche, dass in der Sprache keine Erkenntnisse zu machen sind“⁴².

Freilich tritt neben die unmittelbare indexikalische Einschreibung eine zweite Form der Indexikalität, nämlich die einer indexikalischen *Sprache*, die, während sie alle Allgemeinbegriffe und abstrakte Worte vermeidet⁴³, über ihr deiktisches Inventar direkt auf präsentische Raum- und Zeitergebnisse Bezug nimmt. Die Krise des Schreibens bleibt zwar auch unter dieser Voraussetzung durchaus erhalten:

Die Schwierigkeiten, sich selbst auszudrücken. Die Körperempfindungen auszudrücken, die Schmerzen auszudrücken, den Gefühlszustand auszudrücken, diese verwischten Wörter auszudrücken, diese Gegenwart auszudrücken jetzt in diesem Moment, in diesem Zimmer, mitten unter diesen Leuten, mitten unter diesen Dingen, überall Dinge, überall Dinge. [...] Die Dinge sind vorprogrammiert, die Gefühle, die Empfindungen, die Luft, die Gegenstände, die Dinge, die Dinge, die Dinge, die Dinge, die Dinge.⁴⁴

Allerdings öffnet sich jenseits der diskreditierten Sprache des Allgemeinen für die indexikalische Sprache mit dem Tonband ein neuer Deskriptionsraum von Hier-und-Jetzt-Protokollen, in denen der Autor sich gleichsam selbst darin bescheidet,

41 Vgl. Otto Frank: Kymographien, Schreibhebel, Registrierspiegel, Prinzipien der Registrierung, in: Robert Tigersted (Hg.): *Handbuch der physiologischen Methodik*, Band 1, Leipzig 1911, S. 1-50; Schöffner, Wolfgang: Mechanische Schreiber. Jules Etienne Mareys Aufzeichnungsmaschinen, in: Joseph Vogl (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre*, Zürich 2003, S. 221-234; vgl. ebenso Anm. 54.

42 Rolf Dieter Brinkmann: Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten [1974], in: Ders.: *Westwärts 1&2*, Reinbek b. Hamburg, S. 256-330 (hier: S. 267).

43 Mit dieser Vermeidung einer Sprache der Allgemeinbegriffe greift Brinkmann Susan Sonntags Feier der sogenannten ‚Camp-Kunst‘ auf. Diese propagierte nach Sonntag eine Sprachhaltung, „einfach und direkt etwas zu sagen“ (Rolf Dieter Brinkmann: *Briefe an Hartmut* (Anm. 39), S. 40), eine Sprache, für die charakteristisch war, dass sie „so wenig Oberbegriffe und Abstrakta hat. Also weniger Regelungen durch Oberbegriffe. Und auch weniger im voraus gegebene Interpretationen deswegen. Stattdessen herrschen die einzelnen Eindrücke vor.“ (Ebd., S. 69f.)

44 CD grün: „Malen ist reingekommen“, 0.46-1.36.

nur als ein passives Medium der sich akut einschreibenden Welt zu fungieren. Texte dieses Typs, in denen sich ‚die Wirklichkeit‘ als hier und jetzt gegenwärtige Wirklichkeit über das Medium ‚Autor‘ in das Tonband einschreibt, sind in ihrem stilistischen Gestus protokollarisch, präsentisch, auf je singuläre Dinge, Situationen und Ereignisse bezogen und durch indexikalische Ausdrücke der Zeit und des Ortes mit den Gegenständen ihrer Referenz verbunden. Sie lauten, wenn man einen beliebigen Ausschnitt aus einer großen Fülle von Beispielen herausgreift, etwa so:

„Jetzt fällt draußen, gleichmäßig und träge, schwerfällig Schnee“⁴⁵. „Jetzt ist wieder Winter in Köln und wir haben alle Husten“⁴⁶. „Heute Sonntag ohne Verkehrslärm. Sonne Stille Schatten auf den Dächern. Und unter diesem Zimmer, hier jetzt indem ich auf dieses Tonband aufnehme, liegt eine Tote [...]“⁴⁷. „Maleen ist reingekommen. Hält den kaputten Wasserhahn über den Tisch. Mitten in dieser Bruchbude. Die Sicherung ist durchgegangen. Das Gummiband. Seit dem Nachmittag läuft der Wasserhahn. Irgendwas ist daran kaputt“⁴⁸. „Ich gehe wieder an dem Fenster vorbei“⁴⁹. „Da geh ich also jetzt an alten Läden vorbei. Ich geh an alten Kleidern vorbei. Ich geh an Autolichtern vorbei. Die Autolichter tun meinen Augen weh. Es gibt Regenpfützen“⁵⁰. „Unten lässt gerade jemand sein Auto an“⁵¹. „Gerade geht ‚ne Jalousie runter“.⁵² „Das Telefon ist abgestellt, es ist Nacht“⁵³.

Authentizität

Die Selbsttherapie der Sprachkrise, in der Brinkmann das Tonband als Medium der Selbsteinschreibung des Wirklichen produktionsästhetisch einsetzt, steht in der Tradition eines *epistemischen Ideals* technischer Aufzeichnungsmedien des 19. Jahrhunderts, das Daston und Galison *mechanische Objektivität* genannt haben:

Unter mechanischer Objektivität verstehen wir das entschlossene Bestreben, willentliche Einmischungen des Autors/Künstlers zu unterdrücken und statt dessen eine Kombination von Verfahren einzusetzen, um die Natur, wenn nicht automatisch, dann mit Hilfe eines strengen Protokolls sozusagen aufs Papier zu bringen.⁵⁴

Es ist das *epistemische Ideal* der mechanischen Objektivität, durch das das *ästhetische Ideal* Brinkmanns nicht unwesentlich bestimmt zu sein scheint. Ersetzt man in

45 CD orange: „Jetzt fällt draußen“, 0.15-0.20.

46 CD grün: „Jetzt ist Winter in Köln“, 0.00-0.07

47 Ebd., 2.07-2.23.

48 CD grün: „Maleen ist reingekommen“, 0.00-0.20.

49 CD gelb: „Schreiben ist etwas völlig anderes“, 0.50-0.52.

50 CD gelb: „Da geh ich also jetzt an alten Läden vorbei“, 0.20-1.00.

51 CD grün: „Ja eine Atemlosigkeit“, 0.49-0.50.

52 CD gelb: „Schreiben ist etwas völlig Anderes“, 0.45-0.46).

53 CD gelb: „Das Telefon ist abgestellt“, 0.00-0.02.

54 Lorraine Daston/Peter Galison: *Objektivität*, Frankfurt/M. 2007, S. 127.

dem Zitat von Daston/Galison ‚Natur‘ durch ‚Wirklichkeit‘, so erhält man eine präzise Beschreibung der Brinkmannschen Schreibart. Die Wirklichkeit soll sich entweder ‚automatisch‘ oder ‚mit Hilfe eines strengen Protokolls‘ zunächst in die Tonspur des Aufzeichnungsapparates und dann u. U. ‚aufs Papier bringen‘.

Das Tonband operiert gleichsam als Kymograph, d. h. als ein Gerät interventionsloser Aufzeichnung/Einschreibung.⁵⁵ Kein Dichter-Ich scheint nötig, um die Welt, die sich selber kymographisch darstellt, zur Darstellung zu bringen. Wenn sich das Ideal der mechanischen Objektivität, wie Daston/Galison formulieren, als „Abwendung vom interpretierenden, intervenierenden Autor-Künstler des 18. Jahrhunderts“⁵⁶ verstehen lässt, so scheint es auch diese ‚Abwendung‘ zu sein, durch die das ästhetische Programm Brinkmanns mit der Einwanderung des Tonbands in den Produktionsprozess gekennzeichnet ist: Für die intendierte poetische Sprache heißt dies, dass sie, indem sie den Wortaberglauben abschüttelt, „wenig Oberbegriffe und Abstrakta hat. Also weniger Regelungen durch Oberbegriffe. Und auch weniger im voraus gegebene Interpretationen deswegen. Stattdessen herrschen die einzelnen Eindrücke vor.“⁵⁷ Das kymographische Verfahren poetischer Produktion scheint nicht nur als therapeutisches Programm der Sprachkrise erfolgreich zu sein, sondern es scheint auch die Einschreibungen des interventionsfreien Apparates mit einem Maße an Realitätsgesättigkeit und Authentizität auszustatten, über die das Schreiben im Modell des kreativen Künstlers nicht verfügt. Es umgeht gleichsam die Authentizitätsbrechung der Schrift: „Die geschriebene und schließlich gedruckte Tradition ist immer wieder zur Schwächung von Authentizität der Erfahrung geworden.“⁵⁸ Gerade die interventionistische Zurückhaltung, die Stillstellung des ohnehin beschädigten, kreativ-produktiven Schreibvermögens, verbürgt, dass die dargestellte ‚Wirklichkeit‘ authentisch als sie selbst zur Darstellung kommt.

Für Brinkmann steht also dem Autor die weltkonstitutive Sprache eines mächtigen Autor-Ichs nicht mehr zur Verfügung. Die Idee einer literarischen Produktion des Dichters, der sich – wie man mit Wittgenstein sagen könnte – in der Lage glaubt, die Grenzen seiner Welt über die Mächtigkeit seiner Sprache zu entwerfen, muss aufgegeben werden. Die schöpferische, gleichsam transzendente, Top-Down-Geste des poetischen Weltentwurfs hat ihre Macht verloren. Brinkmann ersetzt sie in der skizzierten kymographischen Tradition durch ein Bottom-Up-Verfahren, in dem das Autor-Ich eine inkohärent gewordene Welt, eine in fragmentierte Dinge, Ereignisse und Situationen zerfallene Wirklichkeit, dazu bringt, sich

55 Der von dem englischen Physiker gebaute und in seiner 1807 erschienenen Schrift „A course of lectures on natural philosophy and mechanical arts“ beschriebene Kymograph (Wellenschreiber) ist ein Apparat, der die Schwingungen einer Stimmgabel mittels Schreibstift auf Papier aufzeichnete. Vgl. Hans Schubert: *Historie der Schallaufzeichnung*, Frankfurt/M. 1983/2002 (Deutsches Rundfunkarchiv), o.S.

56 Lorraine Daston/Peter Galison: *Objektivität* (Anm. 54), S. 127.

57 Rolf Dieter Brinkmann: *Briefe an Hartmut* (Anm. 39), S. 69f.

58 Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M. 1981, S. 17.

gleichsam protokollarisch – ohne dass an der Oberfläche der audioliteralen Produktion ästhetische Interventionen sichtbar würden – in das Aufzeichnungsmedium Tonband einzuschreiben. In diesem Verfahren wird der wirkungsmächtige Autor auch insofern scheinbar gelöscht, als sich in der audioliteralen Produktion die ‚Stimme der Dinge‘ nicht nur im akustischen Schreibgerät Tonband zu Gehör bringt, sondern sich auch in die literale Schreibmaschine einschleicht, die ja durch das Tonband nicht vollständig als Produktionsgerät substituiert wird:

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.⁵⁹
Also Momentaufnahmen, das was gerade da ist, was für ein Raum, was ich gesehen habe [...] für ein unritualisiertes Sprechen.⁶⁰
No ideas but in things.⁶¹

Es ist die reine Sprache der Dinge, die in ‚Momentaufnahmen dessen, was gerade da ist‘, als sie selbst ‚authentisch‘ zur Sprache kommt, ohne dass sie der Autor, der sie an der (akustischen) Oberfläche der Wirklichkeit abliest, zur Sprache gebracht hätte. Die neue ‚semantische Evidenz‘⁶², die in der Sprache der Dinge als ‚Evidenz im Augenblick‘⁶³ ‚aufblitzt‘, ersetzt die überwundene wortabergläubische Evidenz der alten Sprache. Die ‚mechanische‘ interventionslose Einschreibung der akustischen Weltfragmente in die Tonspur des Einschreibungsgerätes wird zum Kern des ‚ästhetischen‘ Verfahrens der audioliteralen Schreibweise. Die Literatur schreibt der Wirklichkeit keine Gesetze mehr vor, vielmehr spricht sich nun die Wirklichkeit in die Literatur ein. Die Autor-Stimme, die hier gehört wird, ist nicht mehr die Stimme des Autors, ist kein *index mentis*, sondern sie ist sozusagen ein *index mundi*: Ähnlich wie in der analogen Fotografie – so Barthes – sich der Gegenstand selber chemisch enthüllt,⁶⁴ fungiert der Autor über die die Körpergrenzen erweiternde Peripherie seines Aufnahmeapparates gleichsam als Magnetband mit sensibler Ober-

59 Rolf Dieter Brinkmann: *Briefe an Hartmut* (Anm. 39), S. 125.

60 Ebd., S. 44.

61 Ebd., S. 40.

62 Vgl. hierzu und zum Folgenden Ludwig Jäger: Indexikalität und Evidenz. Skizze zum Verhältnis von referentieller und inferentieller Bezugnahme, in: Horst Wenzel/Ludwig Jäger (Hg.): *Deixis und Evidenz*, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2008, S. 289-315.

63 Vgl. Manfred Sommer: *Die Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*, Frankfurt/M. 1996.

64 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer* (Anm. 27), S. 18.

fläche, in das sich die ‚Welt einzeichnet und sich authentisch als sie selbst zum Vorschein bringt.⁶⁵

IV. Das Tonband als audioliterales Schreibgerät

Nun sind aber – und darüber ist sich natürlich Brinkmann selber im Klaren – Authentizität und Evidenz keine Folgen einer unmittelbaren, ästhetisch und medial unvermittelten Einschreibung von ‚Wirklichkeit‘ in die Aufnahmespur des Tonbandes. Die sich in das Aufzeichnungsgerät einschreibende ‚Sprache der Dinge‘ stellt keine *écriture automatique* dar. Ihre scheinbar interventionslose Unmittelbarkeit verdankt sich vielmehr einer sorgsam ästhetischen Inszenierung, einer ästhetischen Intervention, die sich selbst nicht selten im Interesse des ‚Scheins von Authentizität und Evidenz‘ zum Verschwinden bringt. Es ist ohnehin eine Tendenz Evidenz erzeugender Medien, dass sie die Verfahren zu verbergen suchen, denen sich der Evidenzeffekt verdankt.⁶⁶ Erzeugt wird also eine Form der Unmittelbarkeit, die – wenn sie sich auch selten als inszenierte zeigt – hochartifiziel choreographiert ist. Auch da, wo Brinkmann scheinbar passiv seine akustischen Daten erhebt, dann wenn er Akustisches aufzeichnend oder selbst ins Mikrofon sprechend mit dem Tonband durch Köln streift, wird die *Aufzeichnung* immer schon von dem Bewusstsein mitgetragen, dass das Unmittelbare sich in ein Medium – das Tonband – einspricht, welches die Präsenz des Augenblicks – ‚so ist es‘ – in ein ‚so ist es gewesen‘ überführt. Es ist also gerade die Augenblicklichkeit des Hier und Jetzt, d. h. die *Momentaneität* der ‚Momentaufnahmen‘, die von den Paradoxien der sinnlichen Gewissheit gezeichnet bleibt: im Moment ihrer Aufzeichnung verliert die Momentaneität ihre einmalige Augenblicklichkeit. Dafür öffnet sie sich aber andererseits der archivalischen Aufbewahrung und der ästhetischen Manipulation. Im gewissen Sinne geht – wie Hegel gezeigt hat – die ‚Wahrheit der sinnlichen Gewissheit‘ durch ihre *Aufbewahrung* verloren. Die Evidenz und Gewissheit des Authentischen lässt sich nicht zugleich erfahren und aufbewahren. Wenn wir die nächtliche Gewissheit ‚Jetzt ist die Nacht‘ *aufschreiben* und sie anderntags, ‚jetzt an diesem Mittag‘, *wiederlesen*, „so werden wir sagen müssen, daß sie schal

65 Barthes' Charakterisierung der evidenziellen Macht des fotografischen Bildes gilt insofern analog für die Aufzeichnungen von Brinkmanns Tonband: Auch in ihm „gibt sich der Gegenstand als ganzer zu erkennen und sein Anblick ist gewiß – im Gegensatz zum Text oder anderen Wahrnehmungsformen, die mir das Objekt in undeutlicher, unanfechtbarer Weise darbieten und mich dadurch auffordern, dem zu misstrauen, was ich zu sehen glaube. Diese Gewissheit ist unanfechtbar.“ (Ebd., S. 117.)

66 Vgl. Ludwig Jäger: Indexikalität und Evidenz (Anm. 62), S. 313: „Für Evidenz dieses Typs gilt, dass das semiotische Verfahren, dem sie sich verdankt, unter bestimmten Bedingungen selber unsichtbar bleibt, weil es hinter seiner Evidenz erzeugenden Wirkung verschwindet. (...) Sichtbarkeit erlangt das Verfahren hier nur dann, wenn es gestört worden (...) ist.“

geworden ist.⁶⁷ Die indexikalische Sprache der augenblicklichen Präsenz ist also immer schon verschoben durch den dokumentarischen Akt des Tonbandes, der das Aktualgeschehen zwar speichert, es damit zugleich aber in seiner Präsenz verliert. Das Präsenté wird aufgezeichnet, damit *iterierbar* und natürlich auch ästhetisch bearbeitbar, zugleich aber auch *apprésenté*.

Brinkmanns Aufzeichnungen und Diktate sind sich dieser Präsenzparadoxie ebenso bewusst wie sie von dem Wissen geprägt sind, dass das Aufzeichnungsmedium sowohl Bearbeitbarkeit als auch öffentliche Lesbarkeit impliziert. Die akustischen Stimmen und Präsenzkulissen, die sich in das Tonband einschreiben, verlieren zwar das Moment der präsentischen Unmittelbarkeit, werden damit zugleich aber zugänglich für alle Formen der Bearbeitung, die sich aus ihrer Speicher- und Iterierbarkeit ergeben. Das Tonband ist deshalb sowohl ein Medium der kymographischen Einschreibung akustischer Objekte und Ereignisse als auch zugleich eines der ästhetischen Verwandlung der wiederholbar gewordenen und insofern bearbeitbaren akustischen ‚Dinge‘ in audioliterale ‚Artefakte‘. Bereits in die kymographische Erhebung der akustischen Daten ist deshalb eine zweite Stufe des akustischen Produktionsprozesses implementiert, der eigentliche poetische Arbeitsprozess nämlich, in dem nun die ästhetische Manipulation des akustischen Materials im Zuge einer Einführung von Unmittelbarkeit und Authentizität auf der einen sowie Illusionsbrechung und Distanz auf der anderen Seite prozessiert wird.

Brinkmann hat also einerseits seine Schreibkrise mit dem Tonband, als einem Medium kymographischer Einschreibung therapiert, zugleich aber in diesem neuen Medium eine erstaunliche Kapazität ästhetischer Manipulation entdeckt, die sich vor allem auch darin zeigt, dass Authentizität und Evidenz gerade als das schlechthin Nicht-Inszenierte inszeniert werden müssen. Das Tonband erlaubt es, Ausschnitte der akustischen Welt so vorzuführen, als seien es diese selbst gewesen, die sich interventionslos in die Tonspur eingeschrieben haben, während diese *Einschreibungen* sich doch tatsächlich einer höchst kunstvollen *Schreibung* durch das audioliterale Schreibgerät ‚Tonband‘ verdanken.

Es gibt unübersehbare Spuren dieser produktionsästhetischen Verwendung des Tonbands, in dem sich nun kymographisch-registrative und audioliteral-manipulative Funktionen gegenseitig überlappen und durchdringen. Das akustische Material, das sich scheinbar interventionslos in die Tonspur einschreibt, wird dort nicht nur intensiv bearbeitet, sondern es wird auch immer wieder als bearbeitetes *sichtbar* gemacht. Die Transparenz des Mediums, das, indem es sich scheinbar selbst zum Verschwinden bringt, die Authentizität und Evidenz der aufgezeichneten Wirklichkeit umso schärfer hervortreten lässt, wird immer wieder durch ‚Störungen‘⁶⁸

67 Vgl. hierzu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. Werke in zwanzig Bänden, Bd. 3, Frankfurt/M. 1971, S. 84.

68 Vgl. zu dem Wechselspiel von *Transparenz* und *Störung* als funktionale Zustände medialer Kommunikation: Ludwig Jäger: *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 35-74.

unterbrochen, in denen nicht nur das Medium, sondern auch der es gebrauchende und bearbeitende Autor sichtbar werden. Schon das Faktum, dass sich in *Die Wörter sind böse* zweiundachtzig Schnitte nachvollziehen lassen – und das, obwohl weite Passagen ungeschnitten aus dem später als *Wörter Sex Schnitt* publizierten Tonbandmaterial übernommen wurden – spricht für die ästhetisch produktiven Interventionen Brinkmanns.⁶⁹ In der Tat scheint die Schnitttechnik, mit der er sich im Übrigen wiederum an Burroughs und dessen Methode des *Cut-Up*⁷⁰ anlehnt, ein produktionsästhetisches Verfahren zu sein, dem er zentrale operative Bedeutung zumisst. Er nimmt nicht nur explizit auf sie Bezug: „Schnitte. Immer wieder Schnitte. Immer wieder Schnitte. Schnitte. Schnitte. Schnitte. Schnitte. Noch ein Schnitt. Und noch ein Schnitt“⁷¹, sondern er lässt Schnitte, die ja Lücken und Auslassungen generieren, die also als solche gerade nicht wahrnehmbar sind, häufig akustisch hervortreten: An vielen Stellen in *Wörter Sex Schnitt* zeigt er sie durch Zungenschmalzen oder durch Scherenschnitt-Geräusche an⁷² und verwandelt so ein üblicherweise gerade unsichtbar bleibendes strategisches Mittel der Evidenzzeugung in eine hörbare Störung, durch die der Autor sich und seine ästhetische Arbeit am akustischen Material sichtbar macht. Der Hinweis auf Schnitte darf im Übrigen durchaus auch als ein indirekter Hinweis auf die Beschneidungen der Produktionsfreiheit des Autors im Umgang mit dem Arbeitsgerät *Tonband* durch den Rundfunksender verstanden werden: „Das heißt ich habe selten, fast nie die Gelegenheit, mit den technischen Geräten Erfahrungen zu machen. [...] Ich meine Erfahrungen mit Geräten zu machen, und da wird man überall beschnitten.“⁷³

Hält man sich also den intensiven ästhetischen Prozess der Materialbearbeitung vor Augen, so wird deutlich, dass es gerade die Parallelführung von kymographischem und audioliteralem *Schreiben* ist, aus der die Brinkmannsche Tonband-Ästhetik ihre wesentlichen Impulse erhält. Tatsächlich wird also nicht ein gleichsam unberührtes akustisches Material in seiner authentischen Präsenz belassen, sondern dieses Material wird gerade hinsichtlich seiner Authentizitätswirkung durch differenzierte Bearbeitungsschritte zugerichtet, mit denen und durch die der

69 Vgl. Miriam Spies: *Poetik und Sprachkritik* (Anm. 8), S. 169-241. Spies hat den Text von *Die Wörter sind böse* transkribiert und die Schnitte in dieses Transkript eingetragen.

70 Vgl. Rolf Dieter Brinkmann: *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos Collagen, 1965-1974*, Reinbek b. Hamburg 1982.

71 *Die Wörter sind böse*, 30.25. Zur generellen Bedeutung von ‚Schnitten‘ für die Arbeiten Brinkmanns vgl. Claas Morgenroth: *Sprechen ist Schreiben* (Anm. 17), S. 131: „Der Schnitt, Brinkmanns zentrale Technik, stellt nicht nur die verschiedenen Medien – Sprache, Bild und Ton – nebeneinander und überlagert sie, sondern versucht immer auch Konstellationen zu schaffen, die genügend Irritation und Überraschung auslösen, um die Lücke zwischen ‚A‘ und ‚Nicht-A‘ zu entdecken, um das eigene Schreiben voranzutreiben.“

72 „In den O-Ton-Aufnahmen redet Brinkmann mehrfach von ‚Schnitten‘, spricht das Wort in die Aufnahmen ein [...] oder ahmt das technische Geräusch durch Schnippen mit den Fingern nach.“ (Olaf Selg: „Kein Wort“ (Anm. 31), S. 63.)

73 *Die Wörter sind böse*, 27.30-27.45.

Dichter die Wahrnehmung seines Hörpublikums steuert.⁷⁴ Der manipulativen Macht, die in der Bearbeitung des aufgenommenen Materials steckt, war sich Brinkmann durchaus bewusst. Auch hier folgt er Burroughs, der formuliert hatte:

überlegen sie jetzt einmal wie viel unheil man anrichten kann und bereits ange richtet hat wenn aufnahme und wiedergabe so geschickt geführt werden dass die betroffenen nicht merken was vorgeht gedanken gefühle und wahrnehmbare sin nesindrücke lassen sich genau manipulieren und kontrollieren.⁷⁵

Das auktoriale Spiel mit dem technischen Medium lässt dieses bei Bedarf verschwinden, transparent werden, wenn der mediale Inhalt im Vordergrund von Wahrnehmung und Rezeption stehen soll und es lässt die Technik wieder zum Vor schein kommen, wenn sich der Autor selbst als ästhetischer Manipulator wieder sichtbar machen will. Er kehrt die technische Apparatur diesseits der mediatisierten Inhalte nach außen: durch die Geräuschmarkierung von Schnitten oder durch die akustische Hervorhebung des Mikrofons als Aufnahmegerät: „Und jetzt meine lie ben Hörerinnen und Hörer mache ich ihnen ein Mikrofongeräusch, indem ich mit dem Fingernagel über die gerasterte Fläche des Mikrofons fahre“⁷⁶; oder durch die Erläuterung von Geräuschen, die offenbar doch nicht immer semantisch selbstex plikativ sind: „Das Rauschen im Hintergrund ist das Geräusch eines Gasback ofens“⁷⁷; oder dadurch, dass er in der Eröffnungsphase von *Die Wörter sind böse* nach 3.45 Minuten das Einsprechen seines eigenen Lebenslaufes durch eine Tech nikerstimme aus dem Off unterbricht, die seine eigene verfremdete Stimme ist: „Ja, Band einspielen“.

Es sind Störungen⁷⁸ dieser Art, in denen sich der Autor Brinkmann von einem kymographischen Medium akustischer Einschreibungen in seine technisch erwei

74 Insofern wird die Einschätzung Zellers dem Brinkmannschen audioliteralen Verfahren nicht gerecht: „Vermittelte Unmittelbarkeit ist eines der herausragenden Kennzeichen von Lite ratur und Kunst in den 1960er und 1970er Jahren. Die literarischen und bildnerischen Werke jener Zeit geben sich für unmittelbar aus, indem sie den Status des gemachten, produzie ten verbergen. In Dokumenten, Aktionen und subjektiven Schreibweisen wahren Sie den Schein des Direkten und Unvermittelten.“ (Christoph Zeller: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin/New York 2010, S. 8.)

75 William S. Burroughs: *Die unsichtbare Generation* (Anm. 18), S. 172.

76 CD pink: „Ende 69 hab ich aufgehört mit Literatur“, 1.44-1.47. Brinkmann variiert hier einen Vorschlag Burroughs, der als Mittel produktiver Störung von Tonbandaufnahmen empfohlen hatte: „versuchen sie bänder zu stören man erzielt diesen effekt indem man eine einwandfreie aufnahme (...) nimmt und das band über tonkopf hin- und herreibt“ (Wil liam S. Burroughs: *Die unsichtbare Generation* (Anm. 18), S. 167).

77 CD pink: „Ende 69 habe ich aufgehört mit Literatur“, 5.20-5.21.

78 Auch Schumacher hat auf die ästhetische Bedeutung von Geräusch-Störungen bei Brink mann hingewiesen: auf zu deutlich zu hörende Schmatzlaute, auf eigenartig eindringlich wirkende Schrittfolgen, kurzum auf jene Geräusche, „die nicht nur ablenken, irritieren und stören, sondern sich als Störung auch immer wieder in den Vordergrund drängen“. (Vgl. Eckhard Schumacher: „Schreiben ist etwas völlig anderes als sprechen“. Rolf Dieter Brinkmanns Originaltonaufnahmen, in: Dirk Linck/Gerd Mattenklott (Hg.): *Abfülle Stoffe und*

terte sensorische Peripherie verwandelt in einen auktorialen Poeten, der das Ton band produktionsästhetisch am zumindest zweitweise leer bleibenden Ort der Schreibmaschine als eine Art Schreibgerät verwendet. Nicht dass beiden Rollen des Dichters, die kymographische und die auktoriale, sich abwechselten oder gar substi tuierten – nein, sie sind vielmehr Facetten des spezifisch Brinkmannschen poeti schen Produktionsverfahrens, Momente einer von ihm, in der Tradition amerikani scher Pop-Autoren entwickelten Tonband-Ästhetik. Ähnlich wie *Schreiben* im Horizont einer skripturalen Ästhetik und Epistemologie heißt, „sich selber lesen“⁷⁹, ist die poetische Produktion im Medium des Tonbandes ästhetisch und epistemolo gisch bestimmt durch Formen des Sich-Selber-Hörens, durch Be- und Überar beitungsprozesse der ‚flüchtigen‘ Stimme und transitorischer Akustiken, die durch ihre Speicher- und Iterierbarkeit in quasi-skripturale Bearbeitungsschleifen einge speist werden können, durch das Erstaunen über die Hervorbringungen der eige nen Stimme⁸⁰, die im Aufzeichnungsmedium unvertraut zur eigenen Wiederwahr nehmung zurückkehrt: „Diese verfluchte Gegenwart. Diese verdammte verfluchte Gegenwart. [...] [U]nd dann das Erstaunen, dass ich das sage, dass ich die Gegen wart verfluche [...]“⁸¹ Eben in diesem Erstaunen, das in der *Re-Audition* der durch das Speichermedium fremd gewordenen Stimme hervorbricht und deren Bearbeitung möglich macht, darf man die produktionsästhetische Bedeutung des Tonbands und der von diesem ‚Schreibgerät‘ hervorgebrachten audioliteralen Texte sehen.

Materialpräsentationen in der Deutschen Pop-Literatur der 1960er Jahre, Hannover 2006, S. 75-90.)

79 Vgl. Almuth Gréssillon: „Über die allmähliche Verfertigung der Texte beim Schreiben“, in: Wolfgang Raible (Hg.): *Kulturelle Perspektiven auf Schrift und Schreibprozesse*, Tübingen 1995, S. 1-36 sowie Davide Giurato/Martin Stügelin/Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben heißt: sich selber lesen. Schreibszenen als Selbstlektüren*, München 2008.

80 Das Erstaunen wird zunächst ausgelöst durch das, was die ‚fremde Stimme‘ inhaltlich äußert, was sie gesagt hat. Dann ist es aber auch ein Erstaunen, das sich durchaus auf die Stimme selber richtet und zu Selbstirritation und iterativen Versuchen der Stimmfindung führen kann, wie auch Natalie Binczek feststellt: „Wo sich das Sprechen hinbewegt, wird somit als ein unwägbarer, offener Prozess vorgeführt; als eine Improvisation, die gelegent lich ins Stolpern gerät, wie beim mehrmaligen Versuch, die Wortkombination ‚viereckige Kästchen‘ zu artikulieren.“ (Natalie Binczek: *Das Material ordnen* (Anm. 10), S. 76.) Nicht selten führt die Gewahrwerdung der eigenen Stimme aber auch zur selbstinduktiven Erze uung einer ‚rhetorischen Manie‘, in der sprachliche Fragmente immer wieder und immer rascher und lauter iteriert und stilistisch variiert werden, vergleiche etwa die 24 wörtlichen und stimmlich immer obsessiver werdenden Variationen von „Ein gelber schmutziger Him mel“ in der Eröffnungssequenz von *Die Wörter sind böse*, 4.35-5.50. Geradezu gegenläufig kann die Selbstinduktion aber auch zu einem immer leiser werdenden, intensivierenden und intimisierenden Flirt mit der eigenen Stimme werden, zu hören etwa in der geflüsterten Sequenz: „Zärtlich ist die Nacht“; „Zärtlich ist die Nacht. Zärtlich ist die Nacht. Zärtlich ist die Nacht. Zärtlich ist die Nacht“, 40.30-40.45.

81 Vgl. Anm. 11.