

ALLES BUCH

Studien der
Erlanger Buchwissenschaft

XXXVIII

2010

Matthias Schwethelm

Bücher zum Hören.
Intermediale Aspekte von Audioliteratur



ALLES BUCH

STUDIEN DER ERLANGER BUCHWISSENSCHAFT

XXXVIII

Herausgegeben von
Ursula Rautenberg und Volker Titel



ISBN 978-3-940338-13-6

2010

Buchwissenschaft / Universität Erlangen-Nürnberg

Alles Buch
Studien der Erlanger Buchwissenschaft XXXVIII

Herausgegeben von Ursula Rautenberg und Volker Titel

© Buchwissenschaft / Universität Erlangen-Nürnberg
ISBN 978-3-940338-13-6
ISSN 1611-4620

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung der Erlanger Buchwissenschaft unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Danksagung

Als meiner Betreuerin und Mentorin gebührt mein vornehmster Dank an dieser Stelle Frau Prof. Dr. Ursula Rautenberg, die diese Arbeit nicht nur begleitet sondern auch den Anstoß zu ihrer Entstehung gegeben hat. Desweiteren möchte ich mich bei Herrn Nikolaus Weichselbaumer für den goldenen Schlüssel zu einem fast grenzenlosen Hörbucharchiv bedanken. Er hat sich als sehr nützlich erwiesen. Gedankt sei auch meiner Mutter und meinen Freunden für diverse warme Mahlzeiten und gut gemeinte Ratschläge, außerdem Lena Stross, die diese Arbeit Korrektur las. Eine kleine Verneigung gilt aber schließlich auch mir selbst, da gegen die Einsamkeit beim Verfassen von wissenschaftlichen Arbeiten noch immer kein Kraut gewachsen zu sein scheint.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
I Prolegomena	11
1 Zum Intermedialitätsbegriff	11
2 Zum verwendeten Medienbegriff	14
3 Zum Begriff »Neue literarische Hörformate«	15
4 Zur Medienspezifik der »Neuen literarischen Hörformate«	18
4.1 Harte Fakten	19
4.2 Weiche Fakten	21
4.2.1 Charakteristische Inhalte	22
4.2.2 Charakteristische Attribute	23
4.2.3 Charakteristische Rezeptionssituation	24
4.3 Fazit	25
5 Zum verwendeten Buchbegriff	26
II Vom Buch zum Hörformat – Aspekte des Medienwechsels	28
1 Produktionsästhetische Aspekte des Medienwechsels	30
1.1 Die Vorlage	30
1.2 Transformation	32
1.3 Translation	36
1.3.1 Typografie als Partitur?	37
1.3.2 Einflussfaktoren auf die produktionsästhetischen Prozesse	45
1.3.3 Textimmanente akustische Vorgaben	46
1.3.4 Prosodie	47
1.3.5 Die Neuordnung der kommunikativen Instanzen	49
1.4 Transmission	52
2 Rezeptionsästhetische Aspekte des Medienwechsels	54
2.1 Potentieller Sinnlichkeitsgewinn	55
2.2 Potentielle Verlusterscheinungen	56
3 Transmediale Phänomene	58
4 Fazit	61
III Intermediale Bezüge von Audioliteratur zu Büchern	65
1 Zum Begriff »Intermediale Bezüge«	66
2 Intermediale Bezüge bei buchbasierten literarischen Hörformaten	67
2.1 Explizite Systemerwähnungen	67
2.2 Systemerwähnungen qua Transposition	70
2.3 Teilaktualisierende Systemkontamination	71
2.4 Systemkontamination qua Transposition	74

2.5	Der Einfluss des Inszenierungsgrades	76
3	Intermediale Bezüge bei nicht buchbasierten literarischen Hörformaten	78
3.1	Genuin akustische literarische Hörformate	78
3.2	Manuskriptbasierte literarische Hörformate	81
4	Fazit	83
	Schlussbetrachtung	84
	Literaturverzeichnis	88

Einleitung

Vor dreißig Jahren mag der Titel dieser Arbeit »Bücher zum Hören. Intermediale Aspekte von Audioliteratur« noch weit mehr Irritationen hervorgerufen haben, als er dies heute tun mag. Damals war Literatur zum Hören noch weitgehend unbekannt und der Literaturbegriff daher fast ausschließlich mit dem Buch verknüpft. Mit den Mediengrenzen überschreitenden Möglichkeiten von Literatur hat man sich aber bereits damals auseinandergesetzt. Einen kurzen Absatz aus einem damaligen Forschungsbeitrag möchte ich einleitend voranstellen:

Die modernen Massenmedien sind Romane und Dramen fressende Dinosaurier, überlebensgroße Wiederkäuer, die Jahr für Jahr Werk um Werk der Nationalliteraturen verschlingen und öffentlich vorkäuen. Das Ausmaß ihres Appetites ist noch ungewiss. Aber die vorhandenen Angaben reichen aus, um die Ausplünderung des literarischen Erbes per Kulturfahrplan befürchten zu müssen.¹

So lassen die Herausgeber des Bandes »Literatur in den Massenmedien. Demontage oder Dichtung« ihre Einleitung beginnen, bevor sie an einigen Beispielen aufrechnen, wie sehr die Massenmedien Rundfunk und Fernsehen im Lauf des 20. Jahrhunderts auf die Wiederverwertung von literarischen Stoffen angewiesen waren. So stellen sie etwa fest, dass 60 Prozent der zwischen 1953 und 1971 von ARD und ZDF gesendeten Fernsehspiele auf Erzählwerken oder Dramen basierten.²

Damit sprechen sie eine Tatsache an, die selten in dieser Deutlichkeit formuliert wird, nämlich dass Literatur heute längst nicht mehr eine ausschließliche Buchliteratur ist. Die Literatur hat das ihr angestammte Medium Buch verlassen. Ihre Inhalte finden sich in Filmen, im Theater und in akustischen Hörformaten. Literatur wird für alle Sinne (und Unsinne?) weiter- und wiederverwertet. Interessant ist, dass, wie auch hier, ein Anerkennen dieser Realität selten ohne eine gewisse kulturpessimistische Polemik auskommt. Der Verlust einer Buchkultur wird mit dem Verlust von Kultur gleichgesetzt. Ein Fortleben von Literatur in einem anderen Medium kann nur ein minderwertiges Leben sein, so der Tenor.

Interessant ist aber auch, dass es mitunter gerade die literaturadaptierenden Medien und ihre Vertreter sind, die kein Interesse an einer breiten Diskussion über die vorherrschende Adaptionspraxis zeigen. Bei den Rundfunkhörspielen galt die Literaturadaption lange Zeit geradezu als „Inbegriff der Rückständigkeit“³, was dazu führte, dass sie weder bei den Hörspielauszeichnungen, noch in der Kritik, noch in der Hörspielforschung eine angemessene Beachtung fand, obwohl sie einen nicht unerheblichen Teil der Programmwirklichkeit darstellte und noch heute darstellt. Sybille Bolik sieht in dieser Tatsache ein Indiz für die mangelhafte Emanzipation dieser Kunstform und entdeckt Parallelen zu anderen Kunstformen. Medien und ihre Lobbys scheinen danach zu streben, etwas Eigenes, Originales, ohne sie nicht Existierendes hervorzu- bringen. Die Adaption von Inhalten ist dabei nicht kunstvoll genug, um zur Legiti-

¹ Hickethier / Knilli / Lützen 1976. S. 7.

² Vgl. ebd.

mität des Mediums beizutragen. Ähnliche Tendenzen waren auch beim Film zu beobachten.

Solange der Film um den Aufstieg in der kulturellen Hierarchie zu kämpfen hatte, so lange verbanden gerade seine Verfechter den Autonomieanspruch mit dem Ruf nach dem Originaldrehbuch, so als könne nur dieses das wahre kinematographische Wesen zum Vorschein bringen.⁴

Aber gerade in der Anfangszeit der Entwicklung eines Mediums, wenn sich die Schriftsteller noch nicht auf die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des neuen Mediums eingestellt haben, wenn es nicht genügend Schriftsteller gibt, die für das neue Medium schreiben und der Bedarf an Stoffen groß ist, wird auf Literatur in anderen Medien zurückgegriffen, wird umgeschrieben und bearbeitet, wird adaptiert.⁵ Es stecken auffallend viele Emotionen in der Debatte um Literaturadaptionen. Der Hybris der Buchkultur und ihrer Vertreter stehen die Eitelkeit und das Geltungsbedürfnis der anderen Kunstformen gegenüber. Von beiden Seiten wird die Literaturadaption in ein eher schlechtes Licht gerückt.

Unter diesen Vorzeichen lassen sich auch die Diskussionen um den zunehmenden Erfolg von Audioliteratur, der seit Beginn der 1990er Jahre zu verzeichnen ist, besser verstehen. Seit dem Markteintritt des ersten reinen Hörbuchverlages in Deutschland 1993 (*Der Hörverlag*) konnten literarische Hörformate (oder eben Hörbücher, wie ihre handelsübliche Bezeichnung lautet) ihre Marktposition beständig ausbauen⁶ und sind mittlerweile auch in der öffentlichen Wahrnehmung angekommen. Es gibt Hörbuchrezensionen in den großen Tageszeitungen und die Verleihung des Deutschen Hörbuchpreises wird 2010 auch im Fernsehen übertragen. Das sind große Ehren für eine Produktparte, die 2008 nur knapp fünf Prozent des deutschen Buchmarktumsatzes ausmachte.⁷ Bis es allerdings so weit war, erfuhr das Hörbuch als Zweitverwertungsmedium von Literatur auch starke Ablehnung. Als „Totengräber der Literatur“⁸ wurde es bezeichnet und als Konkurrent zum Buch als reine Lesehilfe für Analphabeten verunglimpft.⁹

Die gefühlte Konkurrenzsituation von Hörbuch und Buch ergibt sich nicht nur aus den vielen Buchinhalten, die im Hörbuch wiederverwertet werden,¹⁰ sondern liegt auch in der Vertriebsstruktur begründet.

Inzwischen bezieht sich der Buchbegriff im Handel nicht mehr ausschließlich auf bedrucktes Papier. Auch CD-ROMs und Hörbücher werden mit einer »International Standard Book Number« (ISBN) versehen und so handelstechnisch als Buch geführt. Zudem werden sie im »Verzeichnis lieferbarer Bücher« (VLB) und in der Nationalbib-

³ Bolik, 1998, S. 158.

⁴ Bolik 1998, S. 159.

⁵ Vgl. Hickethier / Knilli / Lützen 1976. S. 7.

⁶ Wenn auch seit 2007 deutlich langsamer. Vgl. Börsenblatt des Deutschen Buchhandels 2009 [online].

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Günter 2006 [online].

⁹ Vgl. Bologna 2006. 37.

¹⁰ Gerne würde ich Zahlen anführen, die aufzeigen wie viele der heutigen literarischen Hörformate auf Buchvorlagen basieren. Leider sind mir jedoch keine derartigen Untersuchungen bekannt. Sollte ich schätzen, würde ich den Anteil an Buchinhalten jedoch auf mindestens 90 Prozent anlegen.

liographie aufgelistet. Offensichtlich gilt die Verbreitung eines buchtypischen Inhalts durch ein anderes Trägermedium, das sich aber durch dieselben Vertriebsstrukturen vermarkten lässt, als Kriterium der Zugehörigkeit.¹¹

Unter Umständen ist es gerade diese Behauptung von Identität, die angebliche Zugehörigkeit zur Buchliteratur, die sich im Begriff des Hörbuches spiegelt, die Kulturpessimisten zu ihrer negativen Einschätzung einer populären Audioliteratur führte. Denn selbstverständlich hält akustische Literatur nicht jedem Vergleich mit dem Medium Buch stand. Und sie ist wohl auch der Grund für die vehemente Verteidigung durch die Lobby des *neuen* Mediums, die sich in einer Reflexbewegung von einer Buchkultur abzugrenzen versucht und besonders die sinnliche Seite von Audioliteratur betont. Von einer Renaissance der Hör-Kultur ist die Rede, vom Überdruß an der visuell dominierten Medienlandschaft und einer neuen Lust am Zuhören. Bis zu den Rhapsoden der Antike wird der Bogen geschlagen, um das Phänomen Hörbuch begreifbar zu machen.¹² Hier sei bereits angemerkt, dass das Pendel dieser Reflexbewegung wohl ein Stück zu weit ausgeschlagen hat,

denn eine Hörbuchproduktion folgt [in aller Regel; A. d. Verf.] keiner oralen Tradition, sondern ist meistens eine hochartifizielle Angelegenheit. Hier läuft nichts ohne Skript, von freiem Geschichtenerzählen kann nun wirklich nicht die Rede sein. Aber die Hörbuch-Szene liebt Vorstellungen, wonach die Stimme »authentischer« sei als die Schrift und das Hören ursprünglicher als das Lesen.¹³

Zwischen diesen beiden Extrempositionen ist nach dem Wesen zeitgenössischer literarischer Hörformate zu suchen. Wo genau, lässt sich nach derzeitigem Erkenntnisstand noch sehr schwer beurteilen. Inhomogenität und Variantenreichtum aufseiten der literarischen Hörformate sowie die starke historische Verwurzelung des Buchs als Verbreitungsmedium von Literatur verklären oftmals den Blick auf einfache Zusammenhänge und lassen eine stichhaltige Verortung von Hörbüchern im Mediengefüge kaum zu. Dies umso mehr, da sich das Mediengefüge in einer multimedialen und vernetzten Welt in ständiger Bewegung befindet.

Traditionelle mediale und gattungsspezifische Eingrenzungen sind in ihrer Gültigkeit suspendiert und wir finden uns heute mit einer Flut von Medientexten konfrontiert, die sich längst von den althergebrachten medialen Rahmungen abgelöst haben.¹⁴

Audioliteratur ist so ein Feld, für das sich nur schwer ein geeigneter Rahmen finden lässt. Umso wichtiger erscheint es, die vielfältigen Nahbeziehungen von literarischen Hörformaten zu ihren Nachbarmedien einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen. Da der Umfang dieser Arbeit jedoch sehr begrenzt ist, soll die hier vorgenommene Untersuchung auf das Medium begrenzt werden, mit dem ganz augenscheinlich die meisten Wechselwirkungen bestehen, nämlich das Buch

Die Forschungslage zur Audioliteratur ist noch immer recht dünn, wenn sich auch in universitärem Umfeld durch vermehrt auftretende Abschlussarbeiten zu dem Thema ein verstärktes Interesse bemerkbar macht.¹⁵ 2008 erschien die umfangreiche

¹¹ Rautenberg / Wentzel 2001, S. 3.

¹² Vgl. Zymner 2001, S. 210.

¹³ Günter 2006 [online].

¹⁴ Müller 1996, S. 15.

¹⁵ Vgl. Rühr 2008, S. 29.

und wegweisende Dissertation von Sandra Rühr, die sich mit der Geschichte, aber auch der medialen Verfasstheit von Tondokumenten von der Walze bis zum Hörbuch auseinandersetzt. Hier findet sich auch ein ausführlicher Beitrag zum derzeitigen Forschungsstand.¹⁶ Sowohl die Arbeit von Rühr als auch zahlreiche andere Beiträge beschäftigen sich mit unterschiedlicher Gewichtung auch mit der Beziehung von literarischen Hörformaten zu Büchern. Jedoch kann nicht von einer einheitlichen Annäherung an diesen Themenkomplex gesprochen werden. Um eine gewisse Systematik zu gewährleisten, soll in dieser Arbeit versucht werden, Erkenntnisse aus dem Bereich der Intermedialitätsforschung auf den Untersuchungsgegenstand anzuwenden.

Medienforschung unter dem Überbegriff der Intermedialität versucht die Tendenz zunehmender Verflechtung unterschiedlicher Medien zu berücksichtigen und möchte innovative Konzepte entwickeln, wie man analytisch dieser Verflechtung begegnen kann. Besonders die Lektüre der Beiträge von Irina O. Rajewski zur Intermedialität im Allgemeinen und zu intermedialen Bezügen im Speziellen besaß für diese Arbeit Initialcharakter. „Die Reflexion über die Differenz zwischen Mündlichem und Schriftlichem als konkurrierenden Kommunikations- und Überlieferungsweisen ist beinahe so alt wie die Schrift selbst.“¹⁷ Dennoch hoffe ich durch die intermediale Perspektive einen produktiven Beitrag zur Diskussion um den Stellenwert der »Neuen literarischen Hörformate« leisten zu können. Hierzu sind vorerst einige klärende Worte erforderlich.

¹⁶ Vgl. Rühr 2008, S. 29–39.

¹⁷ Schütz / Wegmann 2003, S. 53.

I Prolegomena

1 Zum Intermedialitätsbegriff

Der Begriff der Intermedialität ist ein wissenschaftlicher Terminus, der in Deutschland bezeichnenderweise (aber natürlich ohne jede Aussagekraft) in einem ähnlichen Zeitraum zu einer gewissen Popularität gelangte wie die Audioliteratur. Nachdem der Begriff durch Hansen-Löve im Jahre 1983 geprägt wurde,¹⁸ ist seit Mitte der 1990er Jahre ein verstärkter wissenschaftlicher Diskurs unter diesem Hyperonym zu beobachten. Man hat es also mit einem recht jungen Forschungsfeld zu tun. Dies liegt nicht etwa daran, dass intermediale Phänomene erst seit dieser Zeit auftreten, sondern daran, dass mit der sich immer weiter steigernden Verschränkung und Vernetzung unserer modernen Medien und Kunstformen ein Bedürfnis nach einem tieferen Verständnis für Mediengrenzen überschreitende Phänomene entstand.

Das Zeitalter medialer Vernetzungen produziert unzählige inter-mediale Hybriden, die mit ihren medialen Dynamiken und Transformationen überkommene und fixierte Text- und Zeichenbedeutungen fortwährenden Metamorphosen in Anderes aussetzen.¹⁹

Eine monomediale Betrachtungsweise und somit die „Abschottung einzelner Medien und ebenso der einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen“²⁰ schien vor diesem Hintergrund nicht mehr zeitgemäß und so wurde die Forderung laut, dem Intermedialen mehr Aufmerksamkeit entgegen zu bringen. Eine klar umrissene Definition von Intermedialität und der mit diesem Begriff zu beschreibenden medialen Phänomene stand jedoch lange Zeit aus, was zu einer sehr inflationären Verwendung des Terminus und einer großen Unklarheit in der Ausrichtung und Zielsetzung von Intermedialitätsforschung führte. Der Begriff drohte ubiquitär zu werden.²¹

Nicht zuletzt liegt die Schwierigkeit das „weite Feld“²² der Intermedialität einzugrenzen an dem im Wort selbst eingebetteten Medienbegriff, der ebenso vielseitig verwendet wird. „Von öffentlichen, elektronischen, audiovisuellen Medien und dergleichen ist etwa oft die Rede, bis hin zu Personen mit übersinnlichen Wahrnehmungsfähigkeiten.“²³ Wilhelm Füger sieht mit McLuhan „any extensions of our physical and nervous systems“²⁴ als Medien an. (Inter-)Medialität begänne somit schon in unserem Kopf, wenn etwa Gefühle und Wahrnehmungen in verbalisierte Gedanken umgewandelt und diese schließlich in Sprache umgesetzt werden. Ob solche Vorgänge jedoch bereits als intermedial bezeichnet werden sollten oder ob Intermedialität erst zwischen bewusstseinsextern niedergeschlagenen Phänomenen einsetzt,

¹⁸ Vgl. Schröter 1998, S. 129.

¹⁹ Müller 1996, S. 15.

²⁰ Rajewski 2002, S. 1.

²¹ Schröter 1998, S. 135.

²² Wolf 2002, S. 163.

²³ Füger 1998, S. 41.

²⁴ Marshall McLuhan in »Understanding Media« 1964, zitiert nach Füger 1998, S. 41.

lässt Füger offen. Medien im gebräuchlichen Sinn, also etwa Film, Buch und Radio, aber auch Kunstformen wie Theater, Literatur oder Bildhauerei wären in diesem System als „technisch-apparative Ausweitung menschlicher Perzeptionsfähigkeiten und Aktionsmöglichkeiten“²⁵ ebenso enthalten. Dies ist freilich nur eine von vielen Annäherungen an den Integrationsbegriff Medium.

Dass Medien nicht nur Inhalte übertragen, dass sie die übermittelten Inhalte auch beeinflussen und somit eine sinnmiterzeugende und nicht bloß eine sinntransportierende Kraft haben, kann als gemeinsamer Nenner im Spektrum gegenwärtiger medientheoretischer Forschungsansätze gesehen werden.²⁶

Festzuhalten ist auch, dass sich der Medienbegriff zumeist nicht in nur einer Dimension erschließt. Hess-Lüttich sieht mindestens fünf Aspekte von Medien als zentral an; so den kommunikationssoziologisch-handlungspragmatischen Aspekt der institutionellen Verfasstheit von Medien, den physikalisch-technologischen der genutzten Übertragungskanäle, den physiologisch-kognitiven der genutzten Sinnesmodalitäten, den zeichentheoretisch-strukturellen der semiotischen Modi und den systemisch-textuellen Aspekt der Organisation der Zeichen in Codes.²⁷

Eine Beschränkung auf nur einen dieser Aspekte wäre in vielen Fällen als grob fahrlässig zu bezeichnen,

zeichnet sich der Kern der Medienproblematik doch gerade im Wechselspiel der verschiedenen Begriffsebenen ab, im Zusammenspiel von medialer Hardware, institutionellen Abhängigkeiten sowie deren Auswirkung auf semiotische Strukturen und die Ästhetik einzelner Medienprodukte.²⁸

Eine exklusive Definition des Medienbegriffs kann und soll es also gar nicht geben. Vielmehr muss der Begriff für jede mediale Konfiguration in Hinsicht auf den Untersuchungsgegenstand und den gewünschten Erkenntnisgewinn modifiziert werden. Mit einer ganz ähnlichen Argumentation wird nun auch ein weiter, integrativer Intermedialitätsbegriff propagiert.²⁹

Irina Rajewski spricht von Intermedialität als einem *termine ombrellone*«, einem Schirmbegriff, unter dem man sich mit einer Vielzahl heterogener Erscheinungen beschäftigt, und hält eine einheitliche Theoriebildung für de facto nicht umsetzbar. Folgerichtig will sie Intermedialität auch weiterhin als „Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“³⁰ beibehalten, womit verhindert wäre, dass Teilbereiche und Subkategorien des Intermedialen ausgeklammert werden müssten.³¹

Je nach der Dimension des Medienbegriffs kann damit zum Beispiel die (evolutionäre) Beziehung zwischen technischen Instrumenten oder Apparaten zur Beobachtung, Darstellung und Kommunikation von Ausschnitten der Realität gemeint sein; ebenso kann das perzeptive Zusammenspiel von Medien der Wahrnehmung zur kognitiven Kon-

²⁵ Füger 1998, S. 41.

²⁶ Sombroek 2005, S. 33.

²⁷ Vgl. Hess-Lüttich 1990, S. 12.

²⁸ Sombroek 2005, S. 32.

²⁹ Vgl. Wolf 2002, S. 169.

³⁰ Rajewski 2002, S. 12.

³¹ Vgl. ebd., S. 6–15.

struktion von Realität als erkenntnistheoretische Intermedialität gelten; oder aber Medien werden als Qualität oder Grund von formalen Eigenschaften in Kunstwerken unterschieden.³²

Mehrdimensionale Ansätze und Methodenpluralismus sind bei intermedialen Fragestellungen keine Seltenheit und oft sogar erwünscht. Wenn nun also der Intermedialitätsbegriff nicht weiter eingeschränkt werden soll, so sieht Rajewski dennoch Handlungsbedarf bei der weiteren Präzisierung und Typologisierung von intermedialen Phänomenen und Begrifflichkeiten. Für den Teilbereich der intermedialen Bezüge leistet sie denn auch einen systematischen Neuansatz. Weiterhin grenzt sie Phänomene, die ihrer Ansicht nach nur als intra- oder transmedial zu bezeichnen sind, strikt vom Begriff der Intermedialität ab. Ihr geht es darum generalisierbare Vergleichskategorien herauszuarbeiten, um verschiedene mediale Konfigurationen beurteilen und vergleichen zu können.

Generell sieht Rajewski drei Hauptbereiche intermedialer Forschung als gegeben an. Als ersten nennt sie die »Medienkombination«, also das Phänomen, wenn zwei oder mehr mediale Systeme miteinander kombiniert werden, egal ob die Systeme nur nebeneinander bestehen, oder ob dadurch eine neue Mischform entsteht. Andere Positionen trennen hier zwischen einer multimedialen und einer intermedialen Kopplung.

Im Gegensatz zu einem multimedialen Nebeneinander ist das intermediale Nebeneinander durch eine integrierende *konzeptionelle* und *mediale* Re-Konfiguration ausgezeichnet.³³

Exemplarisch für derartige Medienkombinationen wären die Kombination von Text und Bild sowie Multimediashows. Da meine Arbeit auf diesen Bereich aber kaum eingehen wird, möchte ich das hier nicht weiter vertiefen.

Zweite Hauptkategorie intermedialer Phänomene ist nach Rajewski der »Medienwechsel«. Den Medienwechsel beschreibt sie als „Transformation eines medienspezifisch fixierten Produktes bzw. Produktsubstrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium.“³⁴ Dieser Bereich wird für meine Arbeit von zentraler Bedeutung sein, zielt doch das Forschungsinteresse bei der Untersuchung derartiger medialer Modulationen auf die Kontinuitäten und insbesondere die Veränderungen, denen ein medialer Inhalt bei der Transformation in eine andere mediale Hülle unterworfen wird. Im Rahmen des Medienwechsels stehen die produktionsästhetischen Prozesse bei der Entstehung von buchbasierten literarischen Hörformaten im Mittelpunkt, sowie im Umkehrschluss die Auswirkungen derselben auf die Rezeption des literarischen Inhalts. Prominentestes Beispiel für diesen Forschungsbereich ist die Adaptionforschung, die sich bisher hauptsächlich mit verfilmter Literatur beschäftigt hat.

Zuletzt führt Rajewski die Gruppe der »intermedialen Bezüge« an. Medien können quasi andere Medien zitieren, ohne ihre spezifischen Charakteristika zu verlieren. Wenn etwa von der filmischen Schreibweise eines literarischen Textes die Rede ist, so

³² Paech 1998, S. 18.

³³ Wirth 2005, S. 118.

³⁴ Rajewski 2002, S. 19.

nutzt der Autor lediglich die medialen Eigenschaften der Schriftsprache, nimmt aber, bewusst oder unbewusst, durch spezielle Stilmittel Bezug auf das Medium Film.³⁵ Bei derartigen konzeptionellen Übertragungen wird auf eine mediale Modulation des Zielmediums verzichtet und lediglich „das Konzept der medialen Konfiguration eines Zeichenverbundsystems“³⁶ übernommen. Auch dieser Ansatz intermedialer Forschung wird bei der Untersuchung von literarischen Hörformaten und ihren Vorlagen eine Rolle spielen, wenn es zu klären gilt, welche Konzepte des Kontaktmediums Buch in literarischen Hörformaten zu finden sind. Es ist dies eine gänzlich andere intermediale Perspektive, die hier angelegt wird. Im Unterschied zum Komplex des Medienwechsels erlaubt diese Betrachtungsweise auch einen Blick auf nicht buchbasierte Hörformate und die Möglichkeiten von Bezugnahmen und daraus folgenden Nahverhältnissen mit dem Buch im akustischen Medium im Allgemeinen.

Dieser knappe Überblick über intermediale Forschungsansätze soll einen ungefähren Eindruck vermitteln, welche Schwierigkeiten, aber auch wie viel Potential intermediale Fragestellungen mit sich bringen. Auf den folgenden Seiten sollen nun vorab die wichtigsten Voraussetzungen zu einer intermedialen Betrachtung von literarischen Hörformaten gelegt werden. Wie die obige Einleitung hoffentlich deutlich gemacht hat, ist die präzise Eingrenzung und Definition der Forschungsgegenstände von erhöhter Wichtigkeit, wenn man sich mit intermedialen Phänomenen beschäftigt, denn

[...] um überhaupt eine Transformation [...] konstatieren zu können, muss ein Wissen, was das repräsentierte Medium (angeblich) und auch was das repräsentierende Medium (angeblich) sei, vorausgesetzt werden.³⁷

Deshalb soll der von mir zugrunde gelegte Medienbegriff, vor allem aber der zentrale Forschungsgegenstand der »Neuen literarischen Hörformate« eingeführt werden.

2 Zum verwendeten Medienbegriff

Vor allem da literarische Hörformate bisher kaum als Gegenstand von intermedialen Untersuchungen in Erscheinung getreten sind, möchte ich mich den oben angeführten Plädoyers für einen weiten Medienbegriff unbedingt anschließen, um den Blick auf die vielfältigen Zusammenhänge zwischen literarischen Hörformaten und Büchern nicht unnötig stark einzuengen.

Als praktikabel erscheint mir dabei der Medienbegriff Werner Wolfs, der Medien als „konventionell [...] als distinkt angesehene Kommunikationsdispositive“³⁸ ansehen möchte, die „in erster Linie durch einen spezifischen [...] Gebrauch eines semiotischen Systems [...] zur Übertragung kultureller Inhalte [...] und erst in zweiter Linie [...] durch bestimmte technische Medien bzw. Kommunikationskanäle“³⁹ gekennzeichnet sind. Dieser Medienbegriff liegt auch Irina Rajewskis Arbeit zur Inter-

³⁵ Rajewski 2002, S. 15–19.

³⁶ Wirth 2005, S. 118.

³⁷ Schröter 1998, S. 145.

³⁸ Wolf 2002, S. 165.

³⁹ Wolf 2002, S. 165.

medialität zu Grunde. Wie zu sehen sein wird, ist auch mein Begriff von literarischen Hörformaten stärker von den genutzten semiotischen Mitteln, nämlich dem akustischen Medium und überwiegend sprachlich kodierten Inhalten geprägt, denn durch die technische Verfasstheit der Speichermedien. Sicherlich wird der kommunikativ-funktionale Aspekt literarischer Hörformate in dieser Arbeit ein besonderes Gewicht erhalten. Vor allem im Bezug auf die Rezeption spielen schließlich auch kognitiv-physiologische Aspekte eine Rolle.

3 Zum Begriff »Neue literarische Hörformate«

Neben dem klärungsbedürftigen Konzept der Intermedialität bedarf auch der von mir eingeführte Begriff der »Neuen literarischen Hörformate« einer umfassenden Einführung. Trotz einer weitreichenden Deckungsgleichheit habe ich diesem etwas sperrigen Terminus aus mehreren Gründen den Vorzug vor dem Begriff des »Hörbuchs« gegeben, der sich im alltäglichen Sprachgebrauch für derartige mediale Produkte durchgesetzt hat.

Zum einen ist der Begriff des Hörbuchs noch immer alles andere als klar umrissen. Weder in der Forschung noch im Handel herrscht Einigkeit darüber, was unter diesem Begriff verstanden respektive verkauft wird. Im allgemeinen Verständnis hat sich ein sehr weit gefasster Hörbuchbegriff durchgesetzt. Hörbuchdefinitionen gehen meist auf das inszenatorische Moment von „auf Tonträger gespeicherte [...] in gesprochene Sprache umgesetzte Texte oder Ideen [...] durch einen oder mehrere Sprecher“⁴⁰ ein. Darunter subsumieren sich eine Vielzahl an Genres und Formaten, etwa die Lesung in ihren verschiedenen Erscheinungsformen, aber auch Features, Tondokumente, Inszenierungsmitschnitte und Hörspiele. Uneinigkeit herrscht jedoch etwa darüber, ob sich das Hörspiel als eigene literarische Gattung unter dem Begriff Hörbuch unterzuordnen hat. So möchte etwa Sandra Rühr in ihrer Magisterarbeit Hörbücher und Hörspiele nicht gleichsetzen.⁴¹

Ausschlaggebender als die definatorische Unschärfe, war jedoch die große Nähe zum Buch, die die Bezeichnung »Hör-Buch« zweifelsohne impliziert. Diese Nähe wollte ich bei dem intermedialen Ansatz, den meine Arbeit verfolgt, nicht durch den Begriff als gegeben voraussetzen. Vielmehr möchte ich eben jene *Nähe* einer möglichst unbefangenen Prüfung unterziehen.

Aus einer Reihe von Überlegungen, die ich im Anschluss erläutern möchte, hat sich für mich folgende Definition für »Neue literarische Hörformate« als praktikabel erwiesen:

⁴⁰ Scholte 2002, S. 4.

⁴¹ Vgl. Rühr 2004, S. 14.

*Def.: »Neue literarische Hörformate« sind rein auditive [in Abgrenzung zu visuellen Medien wie Film, Buch, Theater etc.], zeitlich **und** räumlich unabhängige [in Abgrenzung zum Rundfunk und anderen zeitlich abhängigen medialen Angeboten wie Internet-Radio etc.] Formen der indirekten, also medienbasierten [in Abgrenzung zu Live-Vorträgen, Live-Lesungen etc.] Kommunikation mit literarischem Inhalt [in Abgrenzung zu Genres wie Reportagen und Dokumentationen]. Dabei überwiegt der Anteil an gesprochener Sprache über den der nichtsprachlichen akustischen Zeichen [in Abgrenzung zur Klangkunst und weiteren akustischen Kunstformen]. Einige dieser Formate kommen ohne einen physischen Träger aus [Ausdrückliche Miteinbeziehung von digitalen Formaten wie mp3s und streams, wenn sie die vorangehenden Kriterien erfüllen].*

Das Additivum »neue« soll in diesem Zusammenhang den aktuellen Bezug unterstreichen, den diese Arbeit anlegen möchte.⁴² Seit Beginn der 1990er Jahre ist auf dem Markt für Hörformate sowohl eine neue Qualität als auch eine neue Quantität zu vermerken. Sandra Rühr sieht diese *neue* Phase der Hörbuchproduktion ganz konkret 1993 mit dem Markteintritt des *Der Hörverlag* beginnen.⁴³ Auch die Juroren der *hr-Bestenliste*, des *Deutschen Hörbuchpreises* und des *Hörkules* (wohl die bekanntesten Hörbuchpreise in Deutschland) fühlen sich dem sogenannten „*neuen Hörbuch* verpflichtet, das Anfang der 90-er Jahre seinen Siegeszug antrat.“⁴⁴ Vor dem Hintergrund dieses Phänomens soll auch diese Arbeit stehen. Zwar werden ältere literarische Hörformate wie die Sprechplatte, Tonbänder, u.Ä. nicht explizit ausgegrenzt, auf deren besondere und technisch bedingt meist eingeschränkte medialen Möglichkeiten soll aber nicht gesondert eingegangen werden.

Die obige Definition leistet eine präzise Abgrenzung von literarischen Hörformaten zu ihren Nachbarmedien Buch, Film und Rundfunk und konzentriert sich gleichzeitig auf die zentralen medialen Leistungen von literarischen Hörformaten, nämlich die akustische Vermittlung literarischer Inhalte bei hoher individueller Freiheit des Rezipienten durch zeitliche Unabhängigkeit und Mobilität. Wie der Begriff »Hörbuch« klassifiziert auch der Begriff »literarisches Hörformat« das Medium aus rezeptionsästhetischer Sicht, „indem er die auditive Wahrnehmung und Verarbeitung von Information ins Zentrum rückt.“⁴⁵ Auf eine Definition über die technische Umsetzung, die mediale Hülle wenn man so will, wird vollständig verzichtet. Die Vielfalt der technischen Umsetzungen von literarischen Hörformaten ist heute bereits sehr hoch und die Entwicklung von Speichermedien und Nutzervorlieben auf diesem Gebiet nicht abzusehen. Selbstverständlich kommen einige technische Erscheinungsformen den Bedürfnissen der Verbraucher nach Mobilität, Kompatibilität, Klangqualität, intramedialer Navigation und Wirtschaftlichkeit besser nach als andere, weswegen auch hierüber zu sprechen sein muss. Es ist auch unzweifelhaft, dass die

⁴² Dieses Prädikat wird in der Arbeit aus pragmatischen / platzsparenden Gründen meist unterschlagen, besitzt aber Gültigkeit, auch wenn nur von literarischen Hörformaten die Rede sein sollte.

⁴³ Vgl. Rühr 2004, S. 41.

⁴⁴ Schwietert 2008 [online].

⁴⁵ Rühr 2008, S. 19.

technische Entwicklung zur erfolgreichen Verbreitung literarischer Hörformate beigetragen hat.⁴⁶

Die definitorische Eingrenzung auf überwiegend wortsprachliche Inhalte und der Hinweis auf den literarischen Charakter schließen medial artverwandte Kunstformen wie die Klangkunst, aber auch explizit nichtliterarische Genres wie etwa Reportagen und Dokumentationen (die dem Rundfunk entspringen, als Tonträger aber durchaus als Hörbücher gehandelt werden können) aus. Dabei wird ein poetologisch-imaginativer Literaturbegriff zugrunde gelegt. Nach dieser Vorstellung werden Texte als literarisch bezeichnet, denen ein poetischer und / oder fiktionaler Charakter attestiert werden kann. Leider entbehren sowohl der Begriff der Poetizität als auch der der Fiktionalität bisher einer schlüssigen Theoriebildung.⁴⁷ Das Problem der Nachweisbarkeit von Literarizität, das es für jede Art von Text gibt, bleibt also auch bei literarischen Hörformaten bestehen und muss für jedes Einzelbeispiel neu diskutiert werden. Ausdrücklich möchte ich aber betonen, dass Hörformate durchaus literarischen Charakter aufweisen können, ohne auf einer Buch- oder Textvorlage zu basieren.

»Neue literarische Hörformate« sind also eine Teilmenge der im alltäglichen Umgang als Hörbücher bezeichneten medialen Produkte, weshalb auch Erkenntnisse das Hörbuch betreffend zumeist auf literarische Hörformate übertragbar sind.⁴⁸ Durch den Vorbehalt der Literarizität, der literarischen Hörformaten eigen ist und der als distinguierender Faktor dient, wird die Varianz an Erscheinungsformen des Hörbuchs zwar etwas eingeschränkt, dennoch bleibt ein beachtliches Spektrum an Genres, Darbietungsformen sowie Speichermedien und -formaten bestehen. In Ausnahmefällen kann der Begriff »literarisches Hörformat« auch mediale Produkte umfassen, die in der öffentlichen Wahrnehmung vermutlich nicht als »Hörbuch« bezeichnet werden würden. Damit meine ich zum Beispiel zeitunabhängige literarische Streaming-Angebote, sogenannte Podcasts, die etwa von Radiostationen im Internet angeboten werden können⁴⁹ und durch diesen medialen Kontext vom Nutzer vermutlich in den Bereich des digitalen Radios zugeordnet werden, auch wenn die Nutzungsmodalitäten andere sind. Das breite Spektrum der aktuellen Erscheinungsformen von literarischen Hörformaten soll folgendes Schaubild (Abb. 1) verdeutlichen.

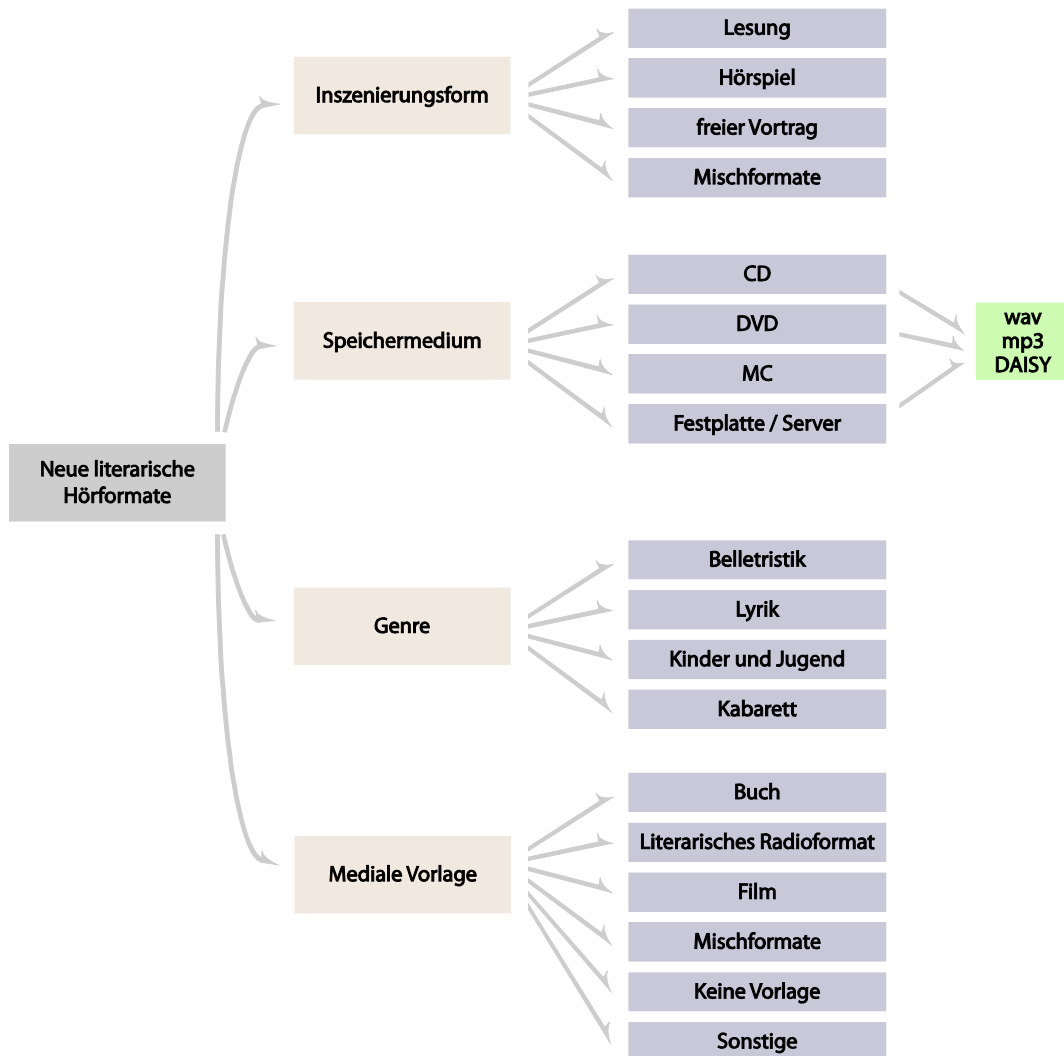
⁴⁶ Vgl. Eckhardt 1999, S. 250.

⁴⁷ Vgl. Rühling 2003, S. 25–51.

⁴⁸ Im Laufe dieser Arbeit werde ich gezwungen sein, des Öfteren Quellen zu zitieren, die Erkenntnisse über das Hörbuch bzw. Hörspiel zum Inhalt haben. Wenn nicht ausdrücklich das Gegenteil erwähnt ist, sehe ich in allen diesen Fällen eine Übertragbarkeit dieser Erkenntnisse auf literarische Hörformate für gegeben an.

⁴⁹ Siehe zum Beispiel das Angebot www.literatur-podcast.de; Vgl. literatur-podcast.de o.J. [online].

Abb. 1
Erscheinungsformen »Neuer literarischer Hörformate«



4 Zur Medienspezifik der »Neuen literarischen Hörformate«

Neue literarische Hörformate zeichnen sich also durch große Inhomogenität und Variantenreichtum in Bezug auf Genre, Inszenierungsform, Speichermedium und mediale Vorlage aus. Was aber macht ihre spezifische Medialität aus? Was macht literarische Hörformate zu einem eigenständigen Medium, zu einer autonomen Form der Kommunikation? Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten und rührt, wenn man so will, an die zentralen Erkenntnisziele einer intermedialen Betrachtung von literarischen Hörformaten heran. Sie wird im Laufe dieser Arbeit des Öfteren im Mittelpunkt stehen.

Die Schwierigkeit in der Beurteilung der Medialität von literarischen Hörformaten liegt unter anderem gerade an ihrem intermedialen Charakter. Sandra Rühr sieht

in der starken Bezogenheit der literarischen Hörformate auf andere Medien sogar eine ihnen inne liegende Wesenheit.⁵⁰ Wie einleitend erwähnt, bewegen sich literarische Hörformate in einem Spannungsfeld verschiedenster Medien und Kunstformen. Gerne spricht man von Hörformaten als einer „Fortsetzung einer mündlich geprägten Erzähltradition“⁵¹, die einen Bogenschlag bis zu den Rhapsoden der Antike erlaubt. Kulturpessimisten verunglimpfen es aber auch als *Literatur für Dumme*, als „Hilfe für Analphabeten und Lesefaule.“⁵² Dennoch sehen die Nutzer das Hörbuch zu überwiegendem Teil als neues, eigenständiges Medium an.⁵³ Man kann also mit einiger Berechtigung von einem als distinkt angesehenen Kommunikationsdispositiv sprechen. Worin besteht aber die spezifische Leistung literarischer Hörformate?

4.1 Harte Fakten

Die »harten Fakten« zur Medienspezifik von literarischen Hörformaten sind im Großen und Ganzen jene, die in der angeführten Definition ihren Widerhall finden. Neue literarische Hörformate dienen der Speicherung, Überlieferung und Verbreitung von literarischen Inhalten auf akustischem Wege. Sie fallen unter die tertiären Medien, da sowohl zu ihrer Herstellung als auch zu deren Rezeption der Einsatz von Technik notwendig ist. Als indirekt ist diese Form der akustischen Kommunikation zu bezeichnen, da eine raumzeitliche Distanz zwischen den Kommunikationspartnern besteht, die durch das mediale Hilfsmittel überwunden wird. Neue literarische Hörformate richten sich an ein disperses Publikum in den verschiedensten Rezeptionssituationen. Der Status als Speichermedium erlaubt den Rezipienten ein nahezu unbegrenztes Maß an zeitlicher und räumlicher Mobilität. Sowohl der Rezeptionszeitpunkt als auch der Rezeptionsort kann, ein Abspielgerät vorausgesetzt, vom Rezipienten frei gewählt werden.

Vor allem im Vergleich mit visuell-statischen literarischen Medien wie dem Buch, schränkt die dynamische, konsekutive Form der akustischen Informationsvermittlung den Nutzer von literarischen Hörformaten jedoch auch ein. Er kann die Geschwindigkeit und Abfolge der Dekodierung nur in beschränktem Maße seinen individuellen Fähigkeiten anpassen. Die Möglichkeiten der Navigation sind hier stark von der technischen Umsetzung des literarischen Hörformats abhängig. Das derzeit meistgenutzte Speichermedium ist mit Abstand die Compact Disc (CD).⁵⁴ Allerdings sind technische Entwicklungen zu beobachten, die vermuten lassen, dass sich an diesem Punkt noch tiefgreifende Veränderungen ergeben könnten.

Nicht zuletzt werden Hörbücher zwischenzeitlich auch online zum Download angeboten, sodass sich die aus dem Musikmarkt bekannten Phänomene der Desintegration von Medium und Inhalt auch im Hörbuchmarkt beobachten lassen.⁵⁵

⁵⁰ Vgl. Rühr 2008, S. 24–25.

⁵¹ Rühr 2008, S. 220.

⁵² Bologna 2006, S. 37.

⁵³ Vgl. Rühr 2008, S. 220.

⁵⁴ Vgl. Köhler 2005, S. 72.

⁵⁵ Friedrichs / Hass 2006, S. 23.

Abgesehen von eher sekundären Kommunikationshilfen und Paratexten auf etwaigen Verpackungen, Booklets etc. ist die Kommunikation mit literarischen Hörformaten grundsätzlich eine weitgehend entmaterialisierte, rein akustische Kommunikation und zudem, durch den Vorbehalt der Literarizität, eine überwiegend wortsprachliche.

Dadurch erhält der bzw. die Sprecher des Hörformats eine zentrale Rolle. Durch seine Stimme ist ein Sprecher fast körperlich anwesend.

Stimmen können nicht auf ihre Funktion als Informationsträger reduziert werden (...). Vielmehr sprechen sie uns an wie Gesichter, die uns etwas über den Sprecher mitteilen, über Geschlecht, Alter und Herkunft, über Veranlagungen, Spannungs- und Erregungszustände, schließlich über die Haltung, die er uns gegenüber einnimmt. In der Stimme findet sich eine ganze Person verkörpert.⁵⁶

Der Sprecher ist also in der Lage, eine intime Nähe zu den Rezipienten herzustellen.

Diese »harten Fakten« bilden den Hintergrund und die Voraussetzungen für die Nutzung von literarischen Hörformaten. Auffällig ist hier, dass alle diese *Spezifika* im Grunde bereits von anderen Medien erfüllt werden. Ein echtes Alleinstellungsmerkmal der literarischen Hörformate ist auf den ersten Blick schwer zu entdecken, leisten doch Bücher bereits die Speicherung und Tradierung von Literatur und zeigt doch ein kurzer Blick auf die Mediengeschichte, dass das Radio und nicht die gespeicherten Hörformate fast alle akustischen Spielformen zur Vollendung gebracht hat, die sich auf heutigen Tonträgern vorfinden. „Das Hörbuch ist in seiner heutigen Form vor allem ein Kind des Radios“⁵⁷, stellt Häusermann fest.

Es scheint also, dass literarische Hörformate weder im inhaltlichen Bereich noch in der Präsentationsweise einen genuinen Mehrwert generiert haben. Eher scheint hier eine Kombination von medialen Eigenschaften vorzuliegen, die, jede für sich besehen, auch den Nachbarmedien Buch und Radio eigen sind, in dieser Zusammensetzung aber einen Gebrauchsmehrwert generieren, der den literarischen Hörformaten im intermediären Vergleich eine funktionale Nische erschlossen hat. Keine der einzelnen medialen Eigenschaften der literarischen Hörformate kann also den Anspruch eines echten Spezifikums erheben. Der raumzeitlich unabhängige Konsum von Literatur ist etwa mit Büchern bereits möglich, die akustische Vermittlung von wortsprachlichen Inhalten leistet das Radio in Perfektion. Erst die Kombination dieser und weiterer Merkmale ergibt den eigentümlichen Charakter des Mediums »literarisches Hörformat«.

Sieht man diese Eigenschaften nun als von den Nachbarmedien geborgt an, so kann man tatsächlich „diese Bezogenheit auf andere Medien als das Spezifikum des Hörbuches ausmachen“.⁵⁸ Hier jedoch bereits wertend einzuschreiten und literarischen Hörformaten auf dieser Grundlage einen selbstständigen Charakter abzuspüren, halte ich für verfrüht. Immerhin sind den Möglichkeiten von medialer Kommunikation durch die Beschränktheit unserer menschlichen Sinne und Wahrnehmungen auf ganz natürliche Weise Grenzen gesetzt und auch ein Film kombiniert genau besehen mediale Eigenschaften seiner Nachbarmedien wie der Fo-

⁵⁶ Meyer-Kalkus 2001, S. 449.

⁵⁷ Häusermann 2007, S. 70.

⁵⁸ Rühr 2008, S. 25.

tografie und des Theaters zu einem eigenständigen, wenn auch weit komplexeren Konzept.

Die Irritationen, die in der Frage um die mediale Eigenständigkeit literarischer Hörformate bestehen, liegen meiner Meinung nach nicht in deren medialen Spezifika begründet, sondern in den überwiegend fremdmedialen Inhalten, die heute als literarische Hörformate vertrieben werden und der daraus abgeleiteten Behauptung einer irgendwie gearteten Identität mit dem Buch, die sich im Begriff des »Hörbuchs« widerspiegelt. Die überwiegende Verwendung von buchtypischen Inhalten ist aber eine Frage des Umgangs mit diesem Medium und nicht Ausdruck seiner medialen Möglichkeiten und Potentiale. Aus diesem Grund möchte ich die inhaltliche Ausrichtung nicht zum medialen Spezifikum erheben, auch wenn dieser stark intermediale Umgang mit dem Medium eine unleugbare Tatsache darstellt und wohl überhaupt erst zu dieser Arbeit geführt hat.

Das Zusammentragen der »harten Fakten« der Medienspezifik von literarischen Hörformaten stellt uns hier vor keine größere Herausforderung, hält aber auf den Erkenntniswert bezogen auch keine Überraschungen für uns bereit. Deswegen möchte ich mich anderen, scheinbar spezifischen Eigenschaften literarischer Hörformate zuwenden.

4.2 Weiche Fakten

Neben den »harten Fakten« existieren eine Reihe von Zuschreibungen an das Medium, die allein durch seine technisch-formalen Voraussetzungen nicht zu erklären wären, für den Nutzer aber ausschlaggebend dafür sind, zum literarischen Hörformat zu greifen. Diese Zuschreibungen und Charakteristika will ich unter dem Begriff »weiche Fakten« zusammenfassen. Sie versuchen die Nutzerperspektive ins Zentrum der Beobachtung zu stellen und liefern Anhaltspunkte zu einem echten Verständnis der Anziehungskraft, die literarische Hörformate entwickeln können. Dabei können diese Zuschreibungen sehr unterschiedlichen Ursprungs sein. Einige lassen sich recht leicht aus den oben genannten »harten Fakten« ableiten, andere entstehen erst aus dem habituellen Umgang mit dem Medium. Eine große Rolle spielt hier auch immer der direkte Vergleich mit anderen medialen Angeboten. Denn oftmals ist

[...] das was an einem gegebenem Medium als spezifisch erscheint, abhängig von den »umlagernden Bezugspunkten« (Saussure), den Definitionen der anderen Medien. [...] die anderen Medien sind also paradoxerweise für jede puristische und essentialistische Definition absolut notwendig.⁵⁹

Literarische Hörformate müssen typische Attribute besitzen, die sie prädestinieren, für die Befriedigung bestimmter Bedürfnisse und in ausgewählten Situationen verwendet zu werden.⁶⁰ Solche Nutzermotivationen und Gratifikationserwartungen an die literarischen Hörformate hat etwa Stephan Scholte in einer umfangreichen Erhebung untersucht, die, wenn auch nicht repräsentativ, die große Bandbreite möglicher Nutzermotivationen meiner Meinung nach gut einfängt. Dazu kombinierte er die

⁵⁹ Schröter 1998, S. 147.

⁶⁰ Vgl. Scholte 2002, S. 25.

Erkenntnisse aus einer vorgeschalteten Gruppendiskussion mit einer Online-Umfrage unter habituellen Nutzern von literarischen Hörformaten. Die Konkurrenzsituation bei den literarischen Hörformaten hat zur Folge, dass eine Nutzerentscheidung *für* das Hörformat auch eine Entscheidung *gegen* das Buch bzw. das Radio, den Film etc. sein kann. Hier sind also die Nachbarmedien unbedingt mit einzubeziehen.

Aus der spezifischen Kombination typischer Merkmale lässt sich der charakteristische Funktions- oder Gebrauchswert einer Medienform ermitteln. Solche Determinanten einer bestimmten Mediennutzung sind nach Blumler und Katz:⁶¹

Medienspezifische Determinanten der Mediennutzung:

- a) Charakteristische Inhalte (*characteristic content*)
- b) Typische Attribute (*typical attributes*)
- c) Typische Rezeptionssituationen (*typical exposure situations*)

4.2.1 Charakteristische Inhalte

Wie jedes Medium in unserer Multioptionsgesellschaft, stehen literarische Hörformate bezogen auf ihren spezifischen Funktions- bzw. Gebrauchswert in einer ständigen Konkurrenzbeziehung zu anderen Medienformen.⁶² Durch die schon angedeuteten starken Überschneidungen, vor allem zum Buch und zum Radio, ist diese *Rivalität* bei den literarischen Hörformaten sogar noch etwas stärker ausgeprägt.

Wegen ihres als aufwendig und kostenintensiv zu bezeichnenden Produktionsprozesses und der heute üblichen Vertriebsform (überwiegend durch den Buchhandel⁶³) eignen sich literarische Hörformate nicht als tagesaktuelles Medium. Dies wird durch den Vorbehalt der Literarizität zusätzlich erschwert. Da aber die Produktion von literarischen Stoffen eigens für die hörende Rezeption noch weitgehenden Seltenheitswert besitzt,⁶⁴ liegen die Inhalte von literarischen Hörformaten meist auch in anderer medialer Form vor, basieren also auf einer Vorlage und können als Zweitverwertung bezeichnet werden. Als Ausgangsmaterial kommen sowohl Bücher als auch Radiomaterial, Theaterstücke und Filme in Frage. Seit 1987 ist aber eine deutliche „Fokussierung des gedruckten Buches“⁶⁵ als Vorlagenlieferant für literarische Hörformate auszumachen, was nicht zuletzt zur handelsüblichen Bezeichnung »Hörbuch« geführt hat.⁶⁶

Wenn wir von Nutzererwartungen und -zuschreibungen sprechen, so lässt schon allein diese Bezeichnung keinen Zweifel daran, welche Inhalte der geneigte Nutzer zu erwarten hat. So sind die Genres der literarischen Hörformate nahezu identisch mit den Genres schriftlicher Literatur, wenn sich auch einige Präferenzen und Tendenzen

⁶¹ Vgl. Blumler / Katz / Gurevitch 1974, S. 25.

⁶² Vgl. Scholte 2002, S. 25.

⁶³ Vgl. Fey 2003, S. 237.

⁶⁴ Noch 2006 sehen Hörbuchverlage die Rolle von Hörbüchern ohne Vorlage als marginal an. Vgl. Rühr 2008, S. 221.

⁶⁵ Ebd. S. 26.

⁶⁶ Vgl. Rautenberg 2007, S. 9.

andeuten. Belletristik liegt in den Umfragen in der Nutzerpräferenz aber auch bei den Umsatzzahlen ganz oben. Besonders Krimis, Fantasy und Kinder- und Jugendthemen finden erhöhte Aufmerksamkeit.⁶⁷ Den direkten Vergleich mit der Buchvorlage bestehen Audio-Biographien besonders gut. Nach einer Studie von 2007 kaufen elf Prozent der Befragten Biografien lieber als Hörbuch denn als klassisches Buch, im Vergleich zu nur sieben Prozent bei Krimis und Fantasy.⁶⁸

An dieser Stelle möchte ich nur festhalten, dass die schwerpunktmäßige Heranziehung der literarischen Hörformate als Zweitverwertungsmedium die Nutzererwartungen dergestalt gelenkt hat, dass derzeit fremdmediale Inhalte als die Regel, und eigens für das akustische Medium verfasste Inhalte als Ausnahme empfunden werden. Die fast ausschließliche Nutzung fremdmedialer Inhalte verleiht den literarischen Hörformaten durchaus ein gewisses Profil, gleichzeitig fällt der Inhalt als Argument für die Rezeption von Audioliteratur fast vollkommen aus, da derselbe Inhalt meist ohne weiteres auch als Buch rezipiert werden kann. Es müssen also noch weitere Nutzer Motivationen und Gratifikationserwartungen existieren, die die Bezeichnung von literarischen Hörformaten als ein »als distinkt wahrgenommenes Kommunikationsdispositiv« rechtfertigen.

4.2.2 Charakteristische Attribute

Hier liefert die Studie Scholtes einige Anhaltspunkte, dass literarische Hörformate von den von ihm befragten Nutzern, trotz der »charakteristisch uncharakteristischen Inhalte«, durchaus als eine „eigenständige Mediengattung mit spezifischen Funktionen wahrgenommen werden.“⁶⁹ Abzulesen ist das etwa daran, dass im gebrauchsfunktionalen Vergleich der Medien Buch, Radio und Hörbuch allen drei Medien sehr spezifische Attribute zugeordnet wurden. Die affektiven Attribute *am ehesten entspannend* und *am ehesten unterhaltsam* wurden mit deutlichem Abstand den Hörformaten zugeordnet, während die kognitiven Attribute *bildend* und *informativ* mehrheitlich auf das Buch (bildend) und das Radio (informativ) entfielen. Hier scheint eine klare Rollenverteilung zu bestehen. Mit Hörformaten werden affektive Bedürfnisse wie Entspannung und Unterhaltung scheinbar besser befriedigt als durch ihre Nachbarmedien, obwohl die Inhalte große Überschneidungen aufweisen.

Folgerichtig wird von den Studienteilnehmern *um angenehm unterhalten zu werden* als stärkstes Motiv zur Hörbuchnutzung genannt,⁷⁰ gefolgt von fünf (!) weiteren Motiven, die auf das eigene Wohlbefinden abzielen und auch eskapistische Tendenzen erkennen lassen.⁷¹ Neben affektiven Motiven für die Nutzung von literarischen

⁶⁷ Vgl. Friedrichs / Hass 2006, S. 26 sowie Scholte 2002, S. 66.

⁶⁸ Vgl. Innofact AG 2007, S. 20.

⁶⁹ Scholte 2002, S. 96.

⁷⁰ Dies passt auch gut zu dem Ergebnis der Studie »Ohr liest mit« des Börsenvereins des deutschen Buchhandels unter jugendlichen Hörbuchnutzern. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass sich 85,6 Prozent der Befragten von Hörbüchern vor allem unterhalten und entspannen lassen wollen. Vgl. Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. [online], S. 33.

⁷¹ Diese sind in der Reihenfolge ihrer Bewertung: Ich höre Hörbücher... *um in andere Welten einzutauchen, um mich zu entspannen, um mir etwas Gutes zu tun, um die Hektik des Alltags eine Weile zu vergessen* und *wenn ich es mir gemütlich gemacht habe* Vgl. Scholte 2002, S. 80.

Hörformaten wurden auch kognitive und pragmatische Beweggründe abgefragt. Dazu gehörten etwa die Vertiefung von Wissen und die Zeitersparnis durch die ersparte Lektüre. Beide Motivkategorien erhielten keine signifikante Zustimmung, wurden von den Befragten aber auch nicht grundsätzlich ablehnend bewertet, was darauf hindeutet, dass auch derartige Motive im Einzelfall eine Rolle spielen könnten.

In der Frage was die Faszination von Hörbüchern ausmacht, kommt die Studie Scholtes zu dem Ergebnis, dass die Stimme des oder der Sprecher einen wesentlichen Anteil am medialen Erlebnis von Hörformaten hat. Die Stimme scheint in der Lage zu sein den Charakteren und Orten der Handlung ein markantes Profil zu verleihen, was wohl unter anderem auch dazu führt, dass die Phantasie des Nutzers auf besondere Weise angeregt wird und eine angenehme und vertraute Atmosphäre entsteht. Der pragmatische Aspekt des Verbindens des Angenehmen mit dem Nützlichen, und somit die Möglichkeit Hörformate neben anderen Arbeiten des Alltags zu hören, kann, nach der Bewertung dieser Studie zu urteilen, nur als ein sekundärer Faktor für das Faszinosum von Hörformaten gelten. Dieser Aspekt erhält nur tendenzielle Zustimmung, wenn auch bei den weiblichen Hörern etwas deutlicher. Ähnlich neutral werden die Aspekte des gefühlten Gemeinschaftserlebnisses mit dem Sprecher und die Aufwertung von langweiliger Literatur durch denselben bewertet.⁷²

Attribute, die mit der Rezeption von Hörformaten verbunden werden, sind also primär affektive. Hören von Literatur wird mit Unterhaltung, Entspannung, Phantasie und einer angenehmen, gemütlichen Atmosphäre in Verbindung gebracht. Die Stimme des Sprechers oder der Sprecher spielt eine zentrale Rolle bei der Kreierung dieser Hör-Atmosphäre.

Die charakteristische Rezeptionssituation von literarischen Hörformaten wird in hohem Maße von einem weiteren Attribut bestimmt, das die Studie Scholtes aufzeigen kann und eindeutig erst im medialen Vergleich entsteht. Es ist die von ihm vorgenommene Ermittlung des erwarteten Aufwands für die Rezeption von Büchern und Hörbüchern, die zeigt,

dass signifikant jedes Aufwand-Statement für die Buchlektüre durchschnittlich höher bewertet wird als für die Hörbuchrezeption. Insbesondere das erforderliche Maß an Lust bzw. Motivation zur Hinwendung (»sich aufraffen müssen«) wird von den Befragten beim Buch höher eingeschätzt als beim Hörbuch.⁷³

Dieser geringe Aufwand scheint zur Herstellung der scheinbar charakteristischen gemütlich-entspannten Hör-Atmosphäre beitragen zu können.

4.2.3 Charakteristische Rezeptionssituation

Es ist dies eine Hör-Atmosphäre, die von den meisten Nutzern überwiegend zu Hause erfahren wird. Neben den eigenen vier Wänden (80,9 Prozent der Nutzer) kann nach dieser Studie nur das Auto (48,1 Prozent) beansprucht, als charakteristischer Ort der Rezeption von literarischen Hörformaten zu gelten. Zwei Gruppen zeichnen sich in der Frage nach einer exklusiven oder parallelen Nutzung von Hörformaten ab.

⁷² Vgl. Scholte 2002, S. 78–85.

⁷³ Scholte 2002, S. 76.

Ca. 51,6 Prozent der Befragten tendieren zu einer exklusiven Nutzung, etwa 41,2 Prozent gehen neben der Hörbuchrezeption auch alltäglichen Routinetätigkeiten nach.⁷⁴

Desweiteren scheint die Rezeption von Hörbüchern den Nutzer stärker zu vereinzeln, als dies die akustische Präsentationsweise glauben machen kann. Man sollte meinen, dass gemeinsames Zuhören leichter zu bewerkstelligen wäre als etwa gemeinsames Lesen oder Vorlesen. Trotzdem geben 68,4 Prozent der Studienteilnehmer an, Hörbücher immer oder überwiegend alleine zu hören. Dem gegenüber stehen nur 9,3 Prozent der Nutzer, die Hörbücher meist gemeinschaftlich nutzen. Dieses Nutzerverhalten ist aus den »harten Fakten« nicht abzuleiten. Die akustische Präsentationsweise würde ein gemeinsames Hören ohne weiteres erlauben. Bedenkt man aber die Intimität und Nähe, die durch die vieldimensionale menschliche Stimme zwischen Sprecher und Zuhörer entstehen kann, ist ein solches Nutzerverhalten schon besser nachzuvollziehen. Dies fällt aber bereits in den Bereich der Interpretation.

4.3 Fazit

Literarische Hörformate sind in der Lage auf akustischem Wege Literatur bereit zu stellen. Dabei werden verschiedenste technische Ausführungen bemüht. Die dynamisch konsekutive Vermittlung der akustischen Informationen hält Herausforderungen an den kognitiven Prozess des Hörens bereit. Durch die überwiegend wortsprachliche Umsetzung erhält der Sprecher eine tragende Rolle.

Der derzeitige Umgang mit literarischen Hörformaten zeigt eine inhaltliche Orientierung an den Nachbarmedien Buch und Radio, mit Fokussierung auf das *literarische Leitmedium* Buch. Literarische Hörformate konnten bisher keine eigenen Präsentationsformen entwickeln, die als charakteristisch für dieses Medium anzusehen wären. Es sind also *charakteristisch uncharakteristische Inhalte* zu konstatieren.

Literarischen Hörformaten werden tendenziell affektive Attribute wie *unterhaltend* und *entspannend* zugeschrieben, die auf Gemütlichkeit und das eigene Wohlbefinden abzielen. Sie scheinen eskapistischen Motiven zu genügen, erlauben Phantasiereisen und eine Alltagsflucht. Unter Umständen können im Einzelfall aber auch pragmatische und kognitive Nutzermotivationen vorliegen.

Die Möglichkeit literarische Hörformate orts- und zeitunabhängig zu nutzen, könnte als ein wesentlicher Faktor für das Bestehen dieser medialen Form in der Medienkonkurrenz angesehen werden.⁷⁵

Dabei scheint es, als seien der als relativ niedrig eingeschätzte Rezeptionsaufwand und die unkomplizierte Rezeptionsform (Hören) Eigenschaften des Hörbuchs, durch die es sich besonders für die Nutzung in Situationen eignet, in denen die Rezipienten wenig motiviert sind (keine Lust, physische Mattheit) andere Medien zu nutzen oder situative Rahmenfaktoren die Nutzung anderer Medien nicht zulassen (z.B. Buchlesen beim Autofahren oder bei der Erledigung einfacher Routinearbeiten).⁷⁶

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 88.

⁷⁵ Fey 2003, S. 237.

⁷⁶ Scholte 2002, S. 96.

Die beliebtesten Orte der Rezeption sind das eigene Zuhause und das Auto, beides Orte, die die Entfaltung einer privaten und intimen Atmosphäre begünstigen. Entgegen der im Marketing von literarischen Hörformaten oft bemühten »double-your-time«-Etikette, werden literarische Hörformate mehrheitlich exklusiv und allein rezipiert.

Die den literarischen Hörformaten eigene Medialität (und von einer solchen muss ich ausgehen, wenn ich intermediale Phänomene beschreiben will) ist derzeit vornehmlich eine funktionale. Sie präsentieren literarische Inhalte, die mit dem literarischen Leitmedium Buch in Verbindung stehen, mit medialen Mitteln, die im historisch erfolgreichsten akustischen Sprachmedium, dem Radio, entwickelt wurden.

In dieser Kombination stellt das Hörbuch für die meisten Nutzer eine Innovation dar, da diese die Buchinhalte bislang zumeist nicht in akustischer Form rezipiert haben. Dementsprechend sind zur Diffusion Verhaltensänderungen seitens der Konsumenten erforderlich.⁷⁷

5 Zum verwendeten Buchbegriff

Auch wenn das Buch nicht im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen soll, wird es doch als Vergleichskategorie des Öfteren herangezogen werden, weshalb ein einheitliches Verständnis des Kommunikationsdispositivs Buch von Bedeutung ist. Da dieses jedoch nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden kann, möchte ich den verwendeten Buchbegriff vorab präzisieren.

Eine geläufige Annäherung an den Buchbegriff erfolgt über die Materialität des Buchkörpers. In Analogie zum verwendeten Medienbegriff soll die Technizität des Buches aber nicht zum ausschließlichen Abgrenzungskriterium erhoben, sondern verstärkt auf die im Buch genutzten semiotischen Mittel eingegangen werden. „Buchmediale Kommunikation ist als spezifische schriftgebundene Form des Austauschs von bedeutungstragenden Zeichen zwischen einem Kommunikator und Adressaten zu verstehen.“⁷⁸ Wenn auch im Buch sowohl Bilder wie Musiknoten dargestellt werden können, ist eine Dominanz der sprachlichen Zeichen zu beobachten. Bücher nach dem hier angelegten Verständnis müssen demnach optisch entschlüsselt werden. Die Organisation der Schriftzeichen im Buch (Typografie) ist als unabhängiges semiotisches System mit einer spezifischen *Grammatik* zu betrachten.⁷⁹ Lesbarkeit, und somit die Möglichkeit der Informationsentnahme, kann man als Leitprinzip dieser Zeichenorganisation ansehen.⁸⁰ Bezogen auf den Inhalt, hat der Buchdruck ein Gefühl der Abgeschlossenheit eines in Buchform erschienenen Textes vermittelt.⁸¹ Das allgemeine Verständnis eines Buches ist auch durch einen Mindestumfang geprägt.⁸²

⁷⁷ Friedrichs / Hass 2006, S. 27.

⁷⁸ Rautenberg 2003a, S. 83.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 83f.

⁸⁰ Vgl. König 2004, S. 7.

⁸¹ Vgl. Ong 1987, S. 132.

⁸² Vgl. Rautenberg / Wentzel 2001, S. 8.

Das Buch, ursprünglich Sekundärmedium, „wird in seinen elektronischen Formaten auf die Ebene des Tertiär-, wenn nicht gar des interaktiven Quartärmediums kapultiert.“⁸³ Seine Rezeption erfolgt orts- und zeitungebunden. In Abgrenzung zu Manuskripten und Typoskripten sei erwähnt, dass Bücher, nach dem hier verwendeten Begriff, zur Publikation vorgesehen sind. „An das Buch knüpft sich, wie an jedes Medium, ein komplexes Geflecht von Zuschreibungen und Wertungen, die individuell, sozial und kulturell bedingt sind.“⁸⁴ Diese fallen sowohl positiv (wertvolles Kulturgut, zuverlässiger Wissensspeicher) als auch, speziell im intermediären Vergleich, negativ (anstrengend, langsam, antiquiert) aus.⁸⁵

Wenn im Verlauf der folgenden Kapitel also von Büchern gesprochen wird, dann sind damit optisch zu entschlüsselnde Medien gemeint, in denen sprachliche Zeichen dominieren. Ihre Rezeption erfolgt orts- und zeitunabhängig. Das selbstständige semiotische System der Zeichenorganisation (Typografie) im zweidimensionalen Raum ist dabei zumeist auf Lesbarkeit ausgerichtet. Es sind zur Publikation vorgesehene Medien, deren Vorstellung auch von einem Mindestumfang bestimmt wird. Durch diese klaren Bestimmungen der Untersuchungsgegenstände, sollten nun die Voraussetzungen für eine systematische Untersuchung einiger intermedialer Aspekte von Audioliteratur gegeben sein.

⁸³ Rautenberg 2005, S. 10.

⁸⁴ Ebd., S. 8.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 8–29.

II Vom Buch zum Hörformat – Aspekte des Medienwechsels

Intermediale Annäherungen an ein Medium können aus sehr vielen Blickwinkeln erfolgen. Im folgenden Kapitel soll vorerst der Medienwechsel im Mittelpunkt stehen. Also der Vorgang, wenn „Thema, Handlung oder argumentative Struktur eines Textes von einem Medium mit seinen spezifischen Voraussetzungen und Bedingungen in ein anderes Medium“⁸⁶ übertragen wird, oder die „Transformation eines medienspezifisch fixierten Produktes bzw. Produktsubstrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium.“⁸⁷

Literarische Hörformate bieten sich durch ihren Status als gebräuchliches Zweitverwertungsmedium als klassisches Forschungsfeld für die Untersuchung von Medienwechseln an. Nimmt man literarische Hörformate als ein »als distinkt wahrgenommenes Medium« an, wie es die im Vorfeld vorgenommenen Betrachtungen nahelegen, so liegt, streng nach Rajewski, bei jeder Verwertung eines Buches, Radioinhalts oder Filmplots für das akustische Medium ein Medienwechsel vor. Bisher standen in der dahingehenden Forschung stets Literaturverfilmungen im Mittelpunkt des Interesses. Vergleichende Studien zur Übertragung von narrativen Texten in andere Medien wie eben Hörformate oder Bühnenstücke sind dagegen seltener anzutreffen.⁸⁸

Dies mag vielleicht an der bisher noch recht kurzen Erfolgsgeschichte von literarischen Hörformaten liegen. Ein weiterer Grund für das Schattendasein in der intermedialen Forschung ist aber wohl auch in der mangelnde Wahrnehmung von literarischen Hörformaten als einem eigenständigen Medium zu suchen. Das finale Produkt wird wohl als zu nah am Ausgangsmedium empfunden, als dass sich eine tiefergehende Beschäftigung mit dem Prozess des Medienwechsels und seinen Folgen lohnen würde. Dies trifft vermutlich auf reine Lesungen in noch stärkerem Maße zu als für Hörspieladaptionen, denen immerhin vereinzelt Aufmerksamkeit zuteilwurde, wenn auch meist aus dem Umfeld des Rundfunks.

Es mag daher verwundern, wenn ich mich in meiner Untersuchung des Medienwechsels gerade auf das Format der Lesung konzentrieren möchte und, sogar noch spezieller, auf Lesungen, die im Studio entstehen. Eine derartige Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands halte ich angesichts der polymorphen Phänomene im Bereich der literarischen Hörformate für zwingend notwendig. Die Erscheinungsformen literarischer Hörformate entziehen sich durch ihre Inhomogenität und ihren Variantenreichtum oft einer klaren Vergleichsgrundlage. Stellt man etwa ein Originalhörspiel einer Klassikerlesung im Studio und diesen beiden die Aufzeichnung eines Livevortrags eines zeitgenössischen Autors mit all seinen Wechselwirkungen mit dem Publikum gegenüber, so wird man schnell feststellen, dass kaum allgemeingültige Aussagen über diese drei Vertreter der akustischen Literatur gemacht werden kön-

⁸⁶ Bogner 2008, S. 437.

⁸⁷ Rajewski 2002, S. 19.

⁸⁸ Vgl. Bogner 2008, S. 438.

nen. Zu verschieden sind die produktionsästhetischen Voraussetzungen und gewählten medialen Mittel. Hinzu kommt, dass die Grenzen zwischen den einzelnen Inszenierungsformen sehr fließend sind. An welchem Punkt etwa die Grenze zwischen Lesung und Hörspiel zu ziehen ist, lässt sich nicht leicht beantworten. Reicht etwa schon die Anwendung von Musik und einigen untermalenden Geräuschen, dass eine Lesung als Hörspiel gilt? Und wie viele erzählende Passagen verträgt ein Hörspiel? Da die akustischen Darbietungsformen nicht klar voneinander getrennt werden können, bietet es sich an, nicht die Darbietungsformen, sondern die angewendeten medialen Mittel getrennt zu untersuchen. Diese können sein: der sprachkünstlerische Ausdruck, die sinnkonstituierende Anwendung von Musik und Geräuschen, oder der dokumentarische Charakter, der bei Autorenlesungen und Live-Aufzeichnungen zum Tragen kommt. Der Gesamteindruck eines jeden Stücks Audioliteratur ergibt sich aus dem Zusammenwirken solcher medialer Mittel. Wenn nun im Folgenden die Studiolesung einer näheren Betrachtung unterzogen wird, dann bedeutet dies nicht dass ich mich auf die Darbietungsform konzentrieren möchte, sondern verstärkt auf das mediale Mittel des sprachkünstlerischen Vortrags von schriftlichen Texten, das als das zentrale mediale Mittel der Lesung, aber auch von buchbasierten literarischen Hörformaten insgesamt angesehen werden kann. Bei der Beleuchtung dieses Prozesses wird vorerst eine produktionsästhetische, genetische Perspektive angelegt werden. Da aber auch von den Folgen des Medienwechsels zu sprechen sein wird, spielt schließlich auch die Rezeptionsästhetik eine Rolle.

Die Lesung stellt das gebräuchlichste literarische Hörformat dar: das klassische »Hörbuch«. Ein Sprecher liest ein Buch, ein Mikrofon wandelt die Lesung in digitale Informationen um, welche schließlich auf einem Trägermedium gespeichert und vervielfältigt werden. Dieser Vorgang klingt geradezu banal, birgt aber bei genauerem Hinsehen zahlreiche Schwierigkeiten.

Wiewohl nämlich die Umsetzung von Oralein in Skripturales [und umgekehrt; A. d. Verf.] innerhalb der Domäne des Verbalen erfolgt und sich deshalb als intramedial bezeichnen ließe, heißt dies keineswegs, dass sie deshalb weniger problematisch wäre als Transferprozesse über die Grenzen des Verbalen hinaus.⁸⁹

Trotz des Verbleibs im Bereich des Verbalen werden bei diesem Vorgang auf zahlreichen anderen medialen Ebenen Grenzen überschritten, die einen direkten Einfluss auf die Rezeption des Stoffes haben und das Verhältnis zwischen den kommunikativen Instanzen Autor / Produzent, Text und Rezipient deutlichen Verschiebungen und Umgewichtungen unterwerfen.

Visuelles wird umgesetzt in Auditives, Schriftlichkeit in (medial vermittelte, sekundäre) Mündlichkeit, optisch zu lesende geschriebene in akustisch zu *lesende* gesprochene Textualität, die Zweidimensionalität der Buchseite in die Mehrdimensionalität des Stimm- und Hörraums, das Statische des gedruckten in die Dynamik des stimmlich entfalteten und rhythmisierten Textes.⁹⁰

Im folgenden Abschnitt sollen daher die bei der Produktion einer literarischen Lesung für das Hörformat überschrittenen medialen Grenzen klar benannt und die sich

⁸⁹ Fügler 1998, S.47.

⁹⁰ Hachenberg 2004, S. 35.

daraus ergebenden Folgen für den literarischen Kommunikationsprozess beleuchtet werden.

1 Produktionsästhetische Aspekte des Medienwechsels

Die Herstellung eines Hörformates aus einer literarischen Vorlage ist ein diffiziler Vorgang. Auf Produzentenseite stellt sich der Kommunikator als eine komplexe Organisation dar, die aus einem breiten Personenkreis zusammengesetzt ist. Neben Vertretern des Verlags und seinen Abteilungen wie dem Lektorat und dem Marketing stehen Spezialisten für die Technik und die Regie und natürlich der oder die Sprecher.⁹¹ Die Anzahl der beteiligten Personen variiert selbstverständlich mit dem Aufwand und den finanziellen Mitteln einer Produktion, in jedem Falle präsentiert sich die Herstellung einer literarischen Lesung fürs Hörformat jedoch als Teil eines hochspezialisierten, arbeitsteiligen und „differenzierten Systems der Massenkommunikation.“⁹²

Sandra Rühr spricht von einer vierstufigen Interpretation von Hörbüchern, deren verschiedene Ebenen die Vielschichtigkeit der produktionsästhetischen Vorgänge deutlich macht. Die erste Stufe der Interpretation sieht sie bereits in der Auswahl und Komposition (Transformation) von geeigneten Stoffen durch den Produzenten oder Verlag. Derselbe Personenkreis entscheidet sich in der zweiten Stufe für einen passenden Sprecher und sonstige Mittel der Umsetzung. Jener Sprecher setzt den Text in der dritten Interpretationsstufe für den Rezipienten um (Translation), der ihn erst in einer vierten Stufe abschließend interpretiert.⁹³ Der Medienwechsel von einer Buchvorlage zu seiner akustischen Aufführung als literarisches Hörformat vollzieht sich also in einer Reihe von Einzelschritten und ist geprägt von diversen Vorentscheidungen und Überlegungen.

1.1 Die Vorlage

Am Anfang dieses Prozesses steht die Wahl der Buchvorlage. Bei dieser Auswahl stehen nach den Gesetzen der Ökonomie in vielen Fällen wohl wirtschaftliche Fragen nach der Marktsituation, Konkurrenzprodukten und der Absatzerwartung im Mittelpunkt. Inwiefern auch nach einer Eignung des Vorlagentextes für eine akustische Umsetzung gefragt wird, ist oft schwer nachzuvollziehen, vor allem da eine Eignung aus sehr vielen verschiedenen Gesichtspunkten attestiert werden kann und stark von der Zielsetzung der Produktion abhängt.

Ein Text kann, egal ob er akustisch oder schriftlich vorliegt, aus vielen Gründen reizvoll sein. Dabei ist eine spannende Handlung in der Lage über eine schlechte akustische Produktion hinwegzutrusten und ein guter Sprecher kann einen mitunter für eine akustische Aufführung nur eingeschränkt geeigneten Text trotzdem mitreißend präsentieren. Von Christian Brückner, einem bekannten Sprecher, wird an einigen Stellen mit einem Augenzwinkern behauptet, dass er auch aus dem New Yor-

⁹¹ Vgl. Häusermann 2008, S. 252.

⁹² Ebd.

⁹³ Vgl. Rühr 2008, S. 220.

ker Telefonbuch lesen könnte, er würde ihm noch Poesie verleihen.⁹⁴ Rein technisch lässt sich so gut wie jeder Text per Lesung in ein akustisches Format bringen.⁹⁵ Und betrachtet man die Vielfalt des Angebots und die Verschiedenartigkeit der herangezogenen Vorlagen von hochliterarischen und komplexen Titeln, wie Prousts »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit«⁹⁶ oder James Joyces »Ulysses«⁹⁷, bis hin zu Adaptionen von Groschenromanen wie der »Jerry Cotton-Reihe«⁹⁸ scheint es kaum literarische Vorlagen zu geben, die eine Adaption ins Akustische schon grundsätzlich nicht erlauben. Allerdings lässt sich bisher eine den Nutzererwartungen⁹⁹ entsprechende Bevorzugung von unterhaltender Literatur als Vorlagenlieferant feststellen. Gert Ueding wirft den zeitgenössischen Produzenten von Audioliteratur vor „ganz augenscheinlich mit dem kritiklos konsumierenden Hörer, mit dem literarisch nicht uninteressierten, aber vor allem auf Zeitvertreib sinnenden“¹⁰⁰ Rezipienten zu rechnen. Auch Rüdiger Zymner bemerkt eine Fokussierung der Produktionen auf Klassiker und moderne Bestseller, also auf gesellschaftliche anerkannte Titel sowie gewinnversprechende zeitgenössische Vorlagen und befürchtet bei einer weiteren Verbreitung der hörenden Literaturaneignung durch diese kanonisierende Auswahl negative Auswirkungen auf die Tradierung von Literatur.¹⁰¹ Tatsächlich kann ein Literaturfreund, der gerne Audioliteratur konsumiert, nur auf eine kleine und tendenziell unterhaltende Auswahl von Buchliteratur zurückgreifen. Da allerdings bisher keine Kannibalisierungseffekte von Hörliteratur auf die Buchkäufe festgestellt werden konnten, ist die Angst um eine verschlechterte Literaturtradierung bisher unbegründet. Eher im Gegenteil, erreichen doch literarische Hörformate auch Zielgruppen, die nicht zum Buch greifen würden.¹⁰² Ähnlich wie auf dem Buchmarkt finden sich auch auf dem Markt für literarische Hörformate Interessenten und Liebhaber für die verschiedensten Produkte in allen Qualitätsabstufungen.

„Das Hörbuch als willkommene Zweitverwertung eines Bestsellers braucht nicht mehr als eine schlanke Interpretation, die nicht aneckt.“¹⁰³ Möchte eine Lesung aber mehr sein als lediglich die Zweitverwertung eines literarischen Textes, ist auf die Auswahl einer medienadäquaten Vorlage eine größere Sorgfalt zu verwenden. Wird etwa auf eine möglichst werkgetreue und authentische Umsetzung Wert gelegt, so ist darauf zu achten, dass der literarische Text und vor allem sein schriftliches Erscheinungsbild möglichst wenig Elemente enthält, die im Prozess des Medienwechsels

⁹⁴ Vgl. Becker o.J. [online].

⁹⁵ „Prinzipiell ist mit Hörbüchern eine ebenso große Varianz wie mit gedruckten Büchern möglich, lediglich Sach- und Fachthemen, welche auf eine visuell basierte Darstellung wie Graphiken und Tabellen angewiesen sind, lassen sich nicht auditiv umsetzen.“ Rühr 2008, S. 19.

⁹⁶ Proust 2007.

⁹⁷ Joyce 2004.

⁹⁸ O.V. Jerry Cotton 2010.

⁹⁹ Vgl. Gliederungspunkt I 4.2.

¹⁰⁰ Ueding 2004, S. 25.

¹⁰¹ Vgl. Zymner 2001, S. 213.

¹⁰² Nach einer Verbraucherstudie der GfK haben 2006 40 Prozent der Hörbuchkäufer im selben Jahr kein Buch gekauft. Vgl. GfK 2007, S. 2.

¹⁰³ Häusermann 2008, S. 270.

verlorengehen würden.¹⁰⁴ Legt man allerdings den Fokus auf die akustische Wirkung der Lesung, liegt es nahe einen Text zu wählen, der bereits eine akustische Dimension, oder einen „rhetorisch-ästhetischen Überschuss“¹⁰⁵, wie sich Gert Ueding ausdrückt, aufweist. Leider präzisiert auch Ueding nicht, was man sich unter einem solchen »rhetorisch-ästhetischen Überschuss« vorzustellen hat. Er bleibt eine abstrakte Kategorie. Annäherungsweise wird unter Gliederungspunkt 1.3.3 dieses Kapitels versucht, die akustische Dimension eines Textes genauer zu beleuchten.

Es stellt sich also als nicht ganz einfach heraus, objektive Kriterien für die Auswahl einer literarischen Vorlage für eine Lesung aufzustellen. Eines hätte sein können, dass eine zu hohe syntaktische Komplexität der Vorlage das Verständnis bei der akustischen Rezeption derselben erschwert, da die konsekutive Vermittlung ein nochmaliges Lesen, einen sich schnell vergewissernden Blick auf das Verb o.ä. nicht zulässt, dass also eine zu komplexe Syntax einer Lesung im Wege stehen würde. Dem widersprechen aber Produktionen wie die oben erwähnte Lesung von Marcel Prousts Hauptwerk »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit«. Jenem Marcel Proust attestiert der Schriftsteller Vladimir Nabokov in einem im Booklet zur Lesung abgedruckten Essay, dass

sein Stil dazu neige einen Satz bis an die Grenzen des Möglichen auszudehnen und in den Gabelstrumpf dieses Satzes eine wundersame Vielzahl von Satzgliedern, Einschüben, Nebensätzen und von ihnen wiederum abhängigen Nebensätzen hineinzustopfen.¹⁰⁶

Dies würde nach dem oben angedachten Kriterium gegen die Produktion einer Lesung sprechen. Die Rezensentin Barbara Schäfer meint jedoch mit Blick auf den Sprecher der Lesung Peter Matic: „Matic holt für uns alles wieder raus aus dem Strumpf, gliedert die Sätze, wie man es selbst beim Lesen kaum vermag.“¹⁰⁷ Sie sieht in der Lesung also sogar einen Mehrwert, da dem Rezipienten die schwierige Tätigkeit der Gliederung der Sätze durch den Sprecher abgenommen wird. Auch wenn eine klare Kette von Ereignissen und Argumenten und ein einfacher Satzbau dem Aufnahmemodus des Hörens entgegenkommen und bei einer gegenläufigen Vorlage die Herausforderungen an den Sprecher steigen, kann eine Lesung also auch in diesem Falle der literarischen Vorlage gerecht werden.

Die abschließende Einschätzung, ob eine Vorlage sich eignet oder nicht, ist also immer mit der Wahl der richtigen Ausdrucksmittel verbunden, hängt stark von der gewünschten Wirkung ab und bleibt auch jeweils dem subjektiven Geschmack unterworfen.

1.2 Transformation

Wenn bei der Betrachtung des Medienwechsels vom Buch zum literarischen Hörformat von der Vorlage gesprochen wird, so ist dies ein Begriff, der klarerer Differen-

¹⁰⁴ Was das für Elemente sein können wird unter Gliederungspunkt II 1.3.1 tiefergehend behandelt.

¹⁰⁵ Ueding 2004, S. 27.

¹⁰⁶ Vladimir Nabokov im Booklet zu Marcel Prousts »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit«, zitiert nach Schäfer 2007 [online].

¹⁰⁷ Schäfer 2007 [online].

zierung bedarf. Mindestens zwei Ebenen der Vorlage sind zu unterscheiden. Zum einen ist das der literarische Text, der in Buchform erschienen ist, zum anderen ist das der Text, der dem Sprecher im Wortsinn *vorliegt*. Michael Baum spricht in diesem Zusammenhang vom »Sprechttext« in Abgrenzung zum »literarischen Text« und dem »gesprochenen Text«.¹⁰⁸ Der »literarische Text« ist noch in die Buchform eingebunden, der »Sprechttext« kann bereits daraus gelöst sein. Es ist zwar nicht ausgeschlossen, dass direkt aus dem zu übertragenden Buch gelesen wird, aber auf dieser Ebene muss es sich nicht mehr zwingend um ein Buch im engen Sinne handeln. Ein mit großzügigem Zeilenabstand ausgedrucktes Manuskript, vielleicht auch ein vergrößerter Schriftgrad, kann dem Sprecher das Lesen sogar erleichtern und gibt ihm Raum für ausführliche Notizen, etwa dem Markieren von zu betonenden Silben, ganz abgesehen davon, dass der Sprechttext meist nicht mehr identisch mit der literarischen Vorlage ist, wie gleich zu sehen sein wird. Bereits hier ist ein kleiner Medienwechsel festzustellen. Das Buch wird auf seinen Text reduziert. Seine ursprüngliche Materialität und spezifische Gestalt scheint für den weiteren Prozess des Medienwechsels keine übergeordnete Rolle zu spielen.

Mit dem Begriff der Transformation möchte ich den Prozess beschreiben, der vom »literarischen Text« zum »Sprechttext« führt. Oft wird zum Nachteil literarischer Hörformate postuliert, dass bei der reinen Lesung eines Buches keine Anpassung des Textes an das akustische Medium vorgenommen wird.¹⁰⁹ Im Subtext wird hier wieder die Frage nach der Legitimität des Mediums aufgeworfen, da es die ihm eingeschriebenen Möglichkeiten nicht nutzt. Tatsächlich lässt eine Lesung viele Möglichkeiten des akustischen Mediums, wie etwa die bedeutungstragende Anwendung von Musik und Geräuschen beim Hörspiel, ganz bewusst ungenutzt. Auf die Debatte einer daraus abzuleitenden künstlerischen Wertigkeit oder Unwertigkeit einer reinen Lesung möchte ich hier aber nicht weiter eingehen. Vielmehr möchte ich anmerken, dass der augenscheinliche Erfolg von Lesungen nahelegt, dass eine Anpassung des Textes an das neue Medium gar nicht zwingend notwendig erscheint.

Gegen das Postulat, dass bei der reinen Lesung keine Anpassungen an das akustische Medium vorgenommen werden ist ein weiteres Argument vorzubringen. Selbst bei Lesungen wird nämlich oftmals in den Vorlagentext eingegriffen. Auch wenn Jutta Wermke in diesem Zusammenhang nur von „redaktionelle[n] Anpassung[en] an eine andere mediale Präsentation“¹¹⁰ und nicht von einer echten Transformation sprechen möchte, so sind diese Eingriffe bei einem angelegten weiten Medienbegriff doch der Medialität des akustischen Mediums geschuldet.

Allen voran sind hier die Kürzungen zu nennen, die einen sehr gängigen Eingriff bei Lesungen darstellen. Im deutschsprachigen Raum sind gekürzte Lesungen sogar eher die Regel als eine Ausnahmeerscheinung.¹¹¹ Rüdiger Zymner nennt solcherart gekürzte Lesungen etwas despektierlich *Schrumpfbuch* oder *Fast-Food Hörbuch* und führt den Eingriff in den Text auf bessere Verkaufschancen durch die leichtere Ver-

¹⁰⁸ Vgl. Baum 2004, S. 39–40.

¹⁰⁹ Vgl. Zymner 2001, S. 214.

¹¹⁰ Wermke 2004, S. 54.

¹¹¹ Vgl. Häusermann 2007, S. 62.

daulichkeit der Inhalte zurück.¹¹² Eckardt hingegen sieht in einem solchen Vorgehen vielfach wirtschaftliche Überlegungen der Verlage durchscheinen.¹¹³ Hohe Herstellungskosten machen eine Begrenzung des Umfangs notwendig, um auf dem Markt bestehen zu können. „Tatsache ist, dass es Produktionen mit einem Umfang von mehr als zehn CDs am Markt ziemlich schwer haben.“¹¹⁴ Sowohl die leichtere Verdaulichkeit, die dem Bedürfnis der Hörer nach Entspannung entgegenkommt, als auch die herstellerischen Überlegungen nach einer Begrenzung des Umfangs tragen also der medialen Verfasstheit literarischer Hörformate Rechnung.¹¹⁵ „Das Medium schreibt mit an den Texten, die sich in der Transformation nur als Veränderte bewahren.“¹¹⁶

Auch wenn Kürzungen schnell als das meist genannte Ärgernis in einschlägigen Internetforen auszumachen sind, ist die Feststellung Wermkes, dass es bei einer Lesung fürs Hörformat darum gehen muss, „den Text so originalgetreu wie möglich zu erhalten,“¹¹⁷ differenziert zu betrachten. Sicherlich kann die Werktreue gerade bei als hochwertige Literatur angesehenen Vorlagen ein zentrales Bedürfnis von Hörformatschaffenden sein. Denkbar sind aber auch ganz bewusste Kürzungen und Eingriffe in den Text. 2003 wurde auf dem FOCUS Forum Hörbuch der 55. Frankfurter Buchmesse eine Diskussionsrunde zum Thema »In der Kürze liegt die Würze. Hörbuchfassungen in der Kritik« veranstaltet. Im Programm wurde die zu erwartende Debatte bereits skizziert: „Sind Kürzungen schlecht, nur weil sie Kürzungen sind? Sind Hörbuchfassungen reduzierte Ware zu überbeuertem Preis? Oder entsteht durch die Kürzung erst die Dramaturgie?“¹¹⁸ Die hier aufgeworfenen Fragen zeigen neben den Risiken für die Integrität des Werkes auch Potentiale von Streichungen auf, denn wenn eine Kürzung „auf einem Prinzip beruht, das über das ökonomische der Preiskalkulation oder der Nachfrage hinausgeht, kann sie zur Interpretationsleistung des Vermittlers beitragen.“¹¹⁹ So findet man in Hörbuchforen auch oftmals Kommentare, die positiv auf Kürzungen eingehen, wenn sie etwa so geschickt vorgenommen wurden, dass sie dem Hörer nicht aufgefallen sind¹²⁰ oder aber sogar zu einer dichten Atmosphäre und einem neuen Spannungsbogen beitragen.¹²¹ Eine verbreitete Strategie Eingriffe in den Text im Nachhinein zu legitimieren, sind Kennzeichnungen wie »autorisierte Lesefassung«, die deutlich machen sollen, dass die Kürzungen vom Autor genehmigt, wenn nicht sogar selbst vorgenommen wurden.

¹¹² Vgl. Zymner 2001, S. 211.

¹¹³ Vgl. Eckardt 1999, S. 255.

¹¹⁴ Schugk 2004, S. 21.

¹¹⁵ Dass bei Kürzungen die mediale Verfasstheit von Hörformaten eine wichtige Rolle spielt, zeigt ein Blick auf den amerikanischen Markt. Als Reaktion auf die zunehmende Entmaterialisierung von literarischen Hörformaten (vgl. Kap. II 1.4) ist es dort bereits üblich neben einer gekürzten Lesung auf einem materiellen Speichermedium auch eine ungekürzte Version zum Download anzubieten. Vgl. Arbeitskreis Hörbuch des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V. o.J. [online] S. 14.

¹¹⁶ Petra Maria Meyer in »Gedächtniskultur des Hörens« 1997, zitiert nach Hachenberg 2004, S. 35.

¹¹⁷ Wermke 2004, S. 54.

¹¹⁸ FOCUS Forum Hörbuch 2003 [online].

¹¹⁹ Häusermann 2007, S. 62.

¹²⁰ Vgl. Herr Palomar (Nickname) 2006 [online].

¹²¹ Vgl. tommel13 (Nickname) 2005 [online].

Umfang und Art und Weise der Kürzungen können von Lesung zu Lesung sehr stark variieren. Dennoch lassen sich einige generelle Feststellungen treffen. Es entspricht nämlich einer gewissen Logik, dass Kürzungen selten die stark handlungsfunktionalen Elemente eines literarischen Textes betreffen, wohl aber die Art und Weise ihrer Darstellung.¹²² Auf explizit handlungsfunktionale Elemente kann aus Gründen der logischen Struktur und der Chronologie der Ereignisse nur schwerlich verzichtet werden, und wenn dies doch geschieht, entstehen für den Hörer kaum nachzuvollziehende Brüche, etwa durch gestrichene Personen und Ereignisse, die für die Chronologie von Ursache und Wirkung einer Geschichte eine Rolle spielen. Daher wird für Kürzungen oftmals auf deskriptive Passagen zurückgegriffen, also Passagen, die die Handlung einer Erzählung ausmalen und ihr Tiefe verleihen. Dies kann auf Beschreibungen der Umgebung zutreffen oder auch auf Passagen, die der klareren Charakterisierung von Personen dienen. Gerade Charakterisierungen können aber durchaus handlungsfunktionale Bedeutung erhalten, etwa wenn die Zeichnung eines Charakters dessen Handeln erst nachvollziehbar macht. „Oft wird eine Hörspiel oder Lesebearbeitung den Hörer zwar über die »histoire« unterrichten, ihm aber nicht den »discours« vermitteln.“¹²³ Bei starken Kürzungen von handlungstragenden Passagen wird mitunter auf Zusammenfassungen der gekürzten Abschnitte zurückgegriffen, die in kurzen Sätzen die verpassten Geschehnisse vermitteln und einen Sinnzusammenhang zum folgenden Textabschnitt herstellen. So etwa beim »Graf von Monte Christo« von Alexandre Dumas in der Lesung mit Dietmar Mues, erschienen 2002 bei Goya / Jumbo.¹²⁴

Problematisch aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist im Bereich der Kürzungen und Bearbeitungen deren unzureichende Kennzeichnung.

Die Empörung, die Kürzungen gelegentlich hervorrufen, ist aber oft eine Empörung über die mangelnde Transparenz. Wenn weder das Werk als solches noch die begleitenden Texte die Tatsache der Kürzung deutlich machen, ist das Kürzen auch keine künstlerische Handlung mehr. Die Aufführung wird zu einer oberflächlichen Information über den Inhalt eines Textes.¹²⁵

Ohne genaue Kenntnis des Ursprungstextes sind leichte Kürzungen kaum auszumachen. Als Richtwert kann herangezogen werden, dass ein Sprecher etwa zwei Minuten benötigt, um eine Buchseite vorzulesen. Ist die Buchvorlage also 300 Seiten stark, so sollte eine ungekürzte Lesung etwa 600 Minuten Spieldauer umfassen. Sollten diese deutlich unterschritten werden, ist mit Kürzungen zu rechnen.¹²⁶

Qualitative Eingriffe, die über Kürzungen hinausgehen, wie sie Michael Baum bei der Analyse des Hörtextes »Speed« im Vergleich zu dessen schriftlicher Vorlage von

¹²² Für das *Was* und *Wie* einer Erzählung wurden zahlreiche Termini entwickelt, wie etwa »fabula/sjužet« (Tomaševskij), »histoire/discours« (Todorov) oder »Handlung/Darstellung« (Martinez/Scheffel). Mit unterschiedlichen Akzentuierungen unterscheiden sie alle zwischen den handlungsfunktionalen Elementen einer Erzählung und der Art und Weise ihrer Präsentation. Vgl. Universität Kiel 2003 [online].

¹²³ Häusermann 2007 [online], S. 4.

¹²⁴ Dumas 2002.

¹²⁵ Häusermann 2007, S. 62.

¹²⁶ Vgl. Mayer-Kahrweg 2007, S. 80.

Klaus Mann ausmacht, sind bei Hörformaten, die den Lesungen zuzurechnen sind, eher selten anzutreffen. In diesem speziellen Fall wurden aber sogar einzelne Wörter ausgetauscht, um im »Sprechtext« mehr Mündlichkeit zu antizipieren. Die literarische Vorlage wird auf eine umgangssprachlichere Wortwahl umgeschrieben. So wird zum Beispiel der „brave »Mordsspaß« [...] zu einem »Bombenkick«“¹²⁷ Durch den starken Bezug auf die Mündlichkeit ist hier eine deutliche und sehr bewusste Anpassung an die neue kommunikative Situation zwischen Text und Rezipient zu verzeichnen. Eine solche zeigt sich auch in der Weglassung von inquit-Formeln (»sagte er« etc.), da durch die zweifache Markierung des Sprechaktes, nämlich durch das Sprechen durch den Sprecher selbst und die zusätzliche Bezeichnung des Vorgangs, eine eigentümliche Dopplung entsteht.¹²⁸ Dabei fallen allerdings auch Informationen weg, die syntaktisch mit den inquit-Formeln verbunden sind.

Es sind also auch bei Hörformaten, die wie eine schlichte Lesung wirken, tiefgreifende Eingriffe in den »literarischen Text« möglich. Ich möchte mich der Einschätzung Michael Baums unbedingt anschließen, dass ein gründlicher Vergleich von »Sprechtext« und »Literarischem Text« als Grundlage jeder Analyse eines Medienwechsels gelten sollte.¹²⁹

1.3 Translation

Aus produktionsästhetischer Sicht ist die dritte Stufe der Interpretation als die zentrale Produktionsphase anzusehen. In dieser Stufe verlässt der Text den zweidimensionalen Raum der Buchseite und wird in den vieldimensionalen Raum der lautsprachlichen Äußerungen erhoben. Es ist dies genau jener oben angesprochene Transferprozess, der zwar im Bereich des Verbalen vollzogen wird, aber dennoch als grenzüberschreitend angesehen werden muss. Das statische visuelle Zeichensystem Schrift wird in das dynamische Zeichensystem des Klangraums übertragen.

Im Mittelpunkt dieses Prozesses stehen ohne Zweifel der oder die Sprecher, die bereits in der vorhergehenden Interpretationsstufe ausgewählt werden.

Die Stimme, begriffen als eigenständiges künstlerisches *Material*, ernst genommen in den für sie charakteristischen Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten, wird, in ihrer medialen Inszenierung und in der Ausbildung einer auch von technischen Bedingungen geprägten eigenen Stimmästhetik, zum wesentlichen Element der ästhetisch-medialen Prozesse des Hörbuchs.¹³⁰

Im Sprecher vollzieht sich der eigentliche Medienwechsel. Er liest den schriftlich kodierten Text, analysiert ihn, interpretiert ihn und wandelt ihn mit Hilfe seiner Stimmbänder in ein analoges Signal um. „Dieses interpretierende Textsprechen wird als Prozess ästhetischer Kommunikation verstanden.“¹³¹ Sowohl die Textanalyse als auch die stimmliche Interpretation ist ein hochkomplexer Vorgang, der von unzähligen Faktoren bestimmt wird. So muss der Sprecher nicht nur die lexikalische Bedeu-

¹²⁷ Baum 2004, S. 43.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 43f.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 49.

¹³⁰ Hachenberg 2004, S. 30.

¹³¹ Schnickmann 2007, S. 31.

tung des gelesenen Textes verstehen, sondern auch eine Reihe von Annahmen zu diesem Text machen und diesen Annahmen entsprechend in der Wahl seiner Ausdrucksmittel Stellung beziehen. Es ist also zu fragen, welche medialen Eigenschaften der literarischen Vorlage als konstitutiv für die Wahl der sprecherischen Ausdrucksmittel gelten können. In welchem Maße wird also die Anwendung bestimmter Stilmittel durch das Ausgangsmedium Buch bereits vorgegeben? Welche medienspezifischen Ausdrucksformen des Buches finden beim Medienwechsel eine Entsprechung im akustischen Medium und als wie bindend werden buchspezifische Vorgaben bei der Umsetzung gesehen? Hierzu ist vorerst ein Blick auf die Typografie als das zentrale Gestaltungsmittel von Schrift zu werfen.

1.3.1 Typografie als Partitur?

Die lesende Rezeption eines Textes ist mit einer großen Nähe zu dessen materieller Repräsentation verbunden. „Während der Autor in der Buchkommunikation abwesend ist, vollzieht sich die Aneignung durch den Adressaten in enger Beziehung zum medialen Träger.“¹³² Damit wird deutlich, dass die Buchgestaltung einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Buchrezeption besitzt. Die Typografie, und somit die Gestalt und Anordnung der Schriftzeichen auf der zweidimensionalen Buchseite, ist ein wichtiges Gestaltungselement der Buchästhetik und das zentrale Zeichensystem der Buchkommunikation. „Typografische Ausdruckszeichen beeinflussen den Wahrnehmungsprozess, den sinnlich-körperlichen Teil der Lektüre eines Textes.“¹³³ Wenn nun also die materielle Repräsentation der Schriftzeichen und deren Anordnung einen solch großen Einfluss auf das Leseverhalten haben, so sollte man davon ausgehen, dass die Typografie auch bei der sprechkünstlerischen Umsetzung eine Rolle spielt.

Schriftsprache ist ein sekundäres Zeichensystem, das, mit Hilfe von symbolischen Schriftzeichen, primäre (laut-)sprachliche Zeichen abbildet. Wortbilder bergen also nicht für sich bereits eine Bedeutung. Vielmehr stehen sie symbolisch für eine Kette von Lautereignissen, die wiederum dekodiert werden müssen.

Es ist unmöglich für eine Schrift mehr als Punkte auf einer Oberfläche zu sein, es sei denn, sie wird von einem intelligenten Menschen als Schlüssel für in Klang gesetzte Wörter begriffen, wirkliche oder vorgestellte, direkt oder indirekt.¹³⁴

Die Buchstabenfolge »B-a-u-m« steht also nicht direkt für ein Holzgewächs mit einfachem Stamm sondern vorerst für eine Reihe von Phonemen, die in dieser Kombination symbolisch für das Gewächs stehen. Schrift und Sprache und vor allem auch der Klang von Sprache können also nicht unabhängig voneinander gedacht werden, schließlich basiert unser menschliches Denken auf sprachlichen Prozessen.

Schrift ist folglich kodierter Klang. Nach den Vorgaben befragt, die ein schriftlicher Text für seine akustische Aufführung geben kann, muss allerdings angemerkt werden, dass geschriebene (und gedruckte) Sprache letztlich nur eine „Teilaufzeich-

¹³² Rautenberg/Wentzel 2001, S. 6.

¹³³ Wehde 2000, S. 61.

¹³⁴ Ong 1987, S. 78–79.

nung von Sprechakten¹³⁵ darstellt und insofern immer nur ein unvollständiges Dokument ist. Unvollständig ist Schriftsprache vor allem in Bezug auf ihre akustische Komponente. Zwar hat sich durch die Bemühungen der Phonetik, Linguistik und Phonologie eine allgemein anerkannte Ausspracheregulation herausgebildet und man findet neben den Einträgen eines Wörterbuchs Hinweise auf die Aussprache der Wörter in Lautschrift,¹³⁶ aber auch diese Informationen können nur Hilfestellungen geben, nehmen also lediglich die Funktion einer *Leitplanke* ein. Auch im Rahmen der Orthophonie bleiben ungezählte Möglichkeiten ein Wort zu betonen. Diese Erkenntnis in Bezug auf das einzelne Wort lässt sich problemlos auch auf größere Textfragmente übertragen.

Zwar können Gliederung, Absätze, Strophen und bedingt auch Satzzeichen als akustische Gliederungshilfen fungieren, zwar vermag ein Schreibstil auf sprachimmanente Intonationskurven hinzudeuten oder ein Reim, Versmaß oder Metrum lautliche Muster vorzugeben, doch Buchstaben vermitteln nun einmal keinen eindeutigen Klangcharakter, ein Schriftbild gibt keinen expliziten Hinweis auf Tonhöhe oder Geschwindigkeit, ein Buch verweist auf keinen Gesamtklang.¹³⁷

Es wäre selbstverständlich falsch von einer totalen Beliebigkeit in der akustischen Umsetzung von Schriftsprache auszugehen. Es gibt durchaus Konventionen und Traditionen, die benennbar sind. So stehen Satzzeichen in enger Verbindung mit der Prosodie und eine Dopplung von einzelnen Zeichen steht ikonisch für die Längung der duplizierten Laute. Ebenso evoziert der Einsatz von Großbuchstaben fast immer eine erhöhte Lautstärke.¹³⁸ Auszeichnungen auf der Mikroebene können die Anwendung von akustischen Stilmitteln wie dynamischer oder melodischer Betonung verlangen und Überschriften und sonstige gliedernde Elemente, die nicht zu Handlung beitragen, werden eher in einem nüchternen und sachlichen Ton vorgetragen. Absätze, die meist einen neuen Sinnabschnitt andeuten, finden am ehesten eine Entsprechung in einer kurzen Pause und ein Ausrufezeichen legt das Erheben der Stimme nahe. Trotz allem bleiben solche Hinweise sehr unspezifisch und lassen viel Spielraum für Variationen und Interpretationen. In einer klassischen typografischen Gestaltung sind daher wenig bis keine Hinweise auf spezifische Klangphänomene zu finden, wohl aber für eine allgemeine Sprachführung. Von Typografie als einer Partitur fürs Sprechen zu reden, ist daher meiner Meinung nach etwas irreführend:

Texte müssen nicht nur als Superzeichen oder als Knoten einer unabschließbaren Intertextualität und Semiose aufgefasst werden, sondern eben auch als Partitur fürs Sprechen und gestische Verhalten, als Anweisungen für die Performanz.¹³⁹

Tendenzielle Hinweise zur Vertonung kann Typografie neben der formalen Ebene auch durch ihre Ästhetik geben. Auf der ästhetischen Ebene besitzt typografische Gestaltung eine über ihre Eigenschaft als sekundäres Zeichensystem hinausreichende Wirkungsdimension. Typografie beinhaltet implizite Zeichenfunktionen, die vielfach

¹³⁵ Eckardt 1999, S. 248.

¹³⁶ Vgl. Schnickmann 2007, S. 37.

¹³⁷ Schnickmann 2007, S. 32–33.

¹³⁸ Schepelmann 2004 [online].

¹³⁹ Meyer-Kalkus 2001, S. 464.

auf Regeln basieren, die nicht lexikalisiert sind und doch mentale Realität haben.¹⁴⁰ Damit sind Konnotationen gemeint, die mit konkreten typografischen Umsetzungen verknüpft sind und deren Entschlüsselung auf konventioneller Übereinkunft beruht oder kontextabhängig ist.¹⁴¹ Diese Konnotationen werden mitgelesen und beeinflussen die Rezeption.

Schrift dient als visuelles Transportmittel von Sprache. Und ebenso wie das akustische Informationsmittel Sprache unterliegt sie den Gesetzen der menschlichen Wahrnehmung als eine komplexe aus Sinnesempfindungen und Erfahrungskomponenten zusammengesetzte psychische Erscheinung.¹⁴²

Eine altertümlich anmutende Fraktur, vielleicht gar verstärkt durch ihre Repräsentation in einer ledergebundene Klassikerausgabe, wird wohl eine andere Vortragsweise evozieren als eine serifenlose Grotesk etwa in einem modernen Paperback. Auch solche Informationen können also in die sprecherische Gestaltung einfließen. Allerdings sind derart abstrakte Konnotationen als sehr vage zu bezeichnen und sind wohl in den seltensten Fällen nachzuweisen.

Die Nachweisbarkeit von Einflussfaktoren auf die sprecherische Umsetzung von typografischen Vorgaben erweist sich generell als ein Problem. Sowohl Typografie und Buchgestalt als auch die akustische Aufführung von Literatur entwickeln eine synästhetische Wirkung mit dem Text, die nur schwer mit formalen Kriterien zu beschreiben ist.

Nicht zufällig erweist sich Typografie als ein semiotisches Regelsystem, dessen Beschreibung beziehungsweise dessen didaktische Regelvermittlung häufig nicht mittels diskursiv-analytischer Erklärung erfolgt, sondern mittels Zeigen und Illustrieren oder mittels Verweis auf das Gefühl des Gestalters und Betrachters.¹⁴³

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Beschreibung von akustischen Ausdrucksformen bei literarischen Hörformaten. Auch hier wird sich oft einer sehr bildhaften Sprache bedient, um dem Phänomen Sprache gerecht zu werden. Rufus Beck, der deutsche Sprecher der sehr erfolgreichen Lesungen von Joanne K. Rowlings Harry Potter Bänden,¹⁴⁴ bedient sich etwa einer Allegorie aus der Malerei, um den Unterschied zwischen seiner Interpretation und der amerikanischen Lesung von Stephen Fry deutlich zu machen. Seine eigene Sprechweise, die durch eine lebhaft differenzierte sprachliche Ausgestaltung der einzelnen Charaktere gekennzeichnet ist, vergleicht er mit einem Ölgemälde, bei dem das Öl dick aufgetragen worden sei, während Stephen Fry die Figuren wie in Anführungszeichen spreche und dadurch alles eher in Pastellfarben erscheine.¹⁴⁵ Interessant ist hier auch der Rückbezug auf die Anführungszeichen und somit die Typografie. Bei der zurückhaltenden Interpretation von Stephen Fry scheinen für Rufus Beck die Satzzeichen noch regelrecht hörbar zu sein, während seine freiere Ausgestaltung der Charaktere die Typografie anscheinend vergessen macht.

¹⁴⁰ Vgl. Wehde 2000, S. 64.

¹⁴¹ Vgl. Rautenberg / Wentzel 2001, S. 23.

¹⁴² Ernst 2005, S. 40.

¹⁴³ Wehde 2000, S. 64.

¹⁴⁴ Vgl. etwa Rowling 1999.

¹⁴⁵ Vgl. Ueding 2004, S. 22.

Unter Umständen mag dieser Rückgriff aber auch schlicht dem fehlenden Vokabular für die Beschreibung von sprachlicher Gestaltung geschuldet sein.

Weder eine typografische noch eine akustische Umsetzung eines Textes kann den Anspruch einer absoluten Gültigkeit erheben. Beide unterliegen einem Regelsystem, „das nicht nur aus informationshaltigen Objektivationen besteht, sondern auch aus subjektiven Prozeduren der Sinnkonstitution.“¹⁴⁶ Beide versuchen mit ihren Mitteln dem Text aus einer subjektiven Sicht möglichst gerecht zu werden und ihn für die jeweilige medienspezifische Rezeption aufzuarbeiten. Wenn eine objektiv zu beschreibende Grundlage aber fehlt, so ist es nicht erstaunlich, dass auch ein Transfer von einem Regelsystem zum anderen nicht ohne eine subjektive Einschätzung und Interpretation ablaufen kann. In den meisten Fällen ist der Urheber des Textes an diesen Gestaltungsprozessen nicht beteiligt. Besteht wie im Falle des Medienwechsels vom Buch zum Hörformat die typografische Gestaltung vor der akustischen Version, so kann sie in sehr beschränktem Ausmaß Hinweise auf eine angemessene akustische Gestaltung geben. Jedoch bestehen keine sehr engen Konventionen für eine Übersetzung von typografischen Verfahren ins Akustische. So halte ich es für sehr schwer bis unmöglich von einer Lesung punktgenaue Rückschlüsse auf die mikrotypografische Umsetzung der Vorlage zu schließen. So konstatiert auch Rüdiger Zymner:

Nonverbale oder allein durch die Schriftgestalt vermittelte Aspekte des literarischen Kunstwerkes spielen im Hörbuch so gut wie keine Rolle, die individuelle Interpunktion eines Fontane, die sich dem Leser als vollkommen unterschieden von derjenigen Goethes oder Georges oder gar Arno Schmidts darstellt, finden im Hörbuch ebenso wenig Berücksichtigung wie orthografische oder gar kalligrafische Besonderheiten – also alles das, was man gerade in nicht modernisierten Ausgaben »der Klassiker« als wichtige Bestandteile der »Atmosphäre« eines Textes betrachtet und was tatsächlich zur Konstitution eines Kunstwerkes gehört oder wenigstens häufig gezählt wird.¹⁴⁷

Allerdings sei darauf hingewiesen, dass Buchtypografie mit solch extravaganten Ausdrucksmöglichkeiten von schriftlichen Zeichen gewohnheitsgemäß sehr sparsam umgeht. Primäres Anliegen von Buchtypografie ist die Lesbarkeit als eine Grundbedingung für ein Gelingen der Dekodierung und somit des ganzen Kommunikationsprozesses.

Was gedruckt wurde, war also zum Lesen bestimmt, sollte deshalb auch lesbar gedruckt werden. Dieser Grundsatz zieht sich als Leitprinzip der Buchgestaltung durch die gesamte Typographie-Geschichte, denn gerade die Verwendung immer gleicher Typen für einen Text, die Regelmäßigkeit der Gestaltung des Druckerzeugnisses, gewährleistete eine gegenüber der Handschrift höhere Lesbarkeit.¹⁴⁸

Diese Zurückhaltung in der Ausreizung der Möglichkeiten des typografischen Raumes in der Buchtypografie, die statt des Klangs den Text bzw. den Inhalt ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, erleichtert gerade durch das Fehlen von akustischen Handlungsanweisungen eine Translation ins Akustische. Denn was nicht in der Vorlage angelegt ist, kann auch nicht *falsch* übersetzt werden. Besondere Aufmerksamkeit auf die Translationstechniken sollte also immer dann gelegt werden, wenn die litera-

¹⁴⁶ Hess-Lüttich 1990, S. 13.

¹⁴⁷ Zymner 2001, S. 212.

¹⁴⁸ König 2004, S. 7.

rische Vorlage die Möglichkeiten typografischer Ausdrucksformen in einem Maße nutzt, die über eine auf Lesbarkeit ausgerichtete Textorganisation hinausgeht.

Als Beispiel möchte ich die Lesung von Walter Moers' »Die Stadt der träumenden Bücher«¹⁴⁹ anführen, die 2005 bei *Hörbuch Hamburg* erschienen ist. An diesem Beispiel lassen sich die Möglichkeiten und Grenzen bei der sprechkünstlerischen Umsetzung von Typografie sehr gut aufzeigen. Die literarische Vorlage dieser Lesung ist erstmals 2004 bei *Piper* erschienen.¹⁵⁰ Walter Moers, vor allem bekannt durch seine Comicreihe »Das kleine Arschloch« und seine Figur »Käpt'n Blaubär« hat in diesem Roman eine sarkastische Abrechnung mit der Buchbranche in einer spannenden, humorvollen und dabei noch geistreichen Fantasygeschichte verpackt. Der Protagonist Hildegard von Mythenmetz, ein leicht übergewichtiger Lindwurm und Schriftsteller, begibt sich darin auf die Suche nach dem Autor eines beinahe zu perfekten Manuskripts und gerät in die geheimnisvollen Labyrinth unter der Stadt Buchhaim, dem Zentrum des bücherproduzierenden Gewerbes im Phantasereich Zamonien. Dies aber nur am Rande, soll es hier doch um die typografische Ausgestaltung gehen.

Bereits beim ersten Durchblättern merkt man schnell, dass hier sehr kreativ mit typografischen Formen umgegangen wird. Neben den zahlreich eingestreuten, kindlich skurrilen Illustrationen des Autors findet sich eine Reihe von Texteschüben, die sich vom Fließtext nicht nur räumlich sondern auch durch ihre illustrativen Schriftarten absetzen. Auch sind einige kleinere Schriftstücke, wie Visitenkarten, bildlich dargestellt. Es sind auffällig viele kursive Auszeichnungen vorhanden. Diese betreffen vor allem bemerkenswerte Orte und Wesen Zamoniens, aber auch viele Zitate, denn Moers zitiert im Text ausgiebig aus dem weiten Feld der *zamonischen Literatur*. Zwei weitere Stellen sind bemerkenswert. Die Doppelseite 154/155 ist auf der gesamten Fläche des Satzspiegels mit einem einzigen, sich ständig wiederholenden Satz in einem sehr kleinen Konsultationsschriftgrad bedeckt, die darauf folgende Seite 156 enthält nur einen kurzen Absatz, jedoch ist dieser in weißer Schrift auf schwarzem Grund gehalten. Auf Seite 257 und 258 sind einige Absätze in einem wilden Durcheinander von Schriftgraden gesetzt. Desweiteren sind die Kapitel nicht mit arabischen Ziffern nummeriert. Stattdessen findet man runenhaft anmutende Zeichen vor. Auf einigen Seiten finden sich zudem Fußnoten. Man könnte auf weitere Details eingehen, aber das führt hier zu weit. Worauf ich hinaus will, ist der Gesamteindruck, der entsteht, und schließlich der Umgang mit den genannten Gestaltungsmerkmalen in der Lesung.

Der Gesamteindruck der buchgestalterischen Erscheinung ist ein verspielt-anarchischer, der in Verbindung mit den phantasievollen Illustrationen keinen Zweifel am satirischen und humoristischen Inhalt lässt, aber deswegen keinesfalls lieblos oder unprofessionell wirkt. Die runenhaften Symbole an den Kapitelanfängen, die Frakturschriften bei einigen Texteschüben und auch hier wieder die Illustrationen, die immer wieder das zentrale Motiv des Buches aufgreifen, verweisen dabei auf den mystischen und phantastischen Charakter des Romans, ohne dabei verheimlichen zu

¹⁴⁹ Moers 2005.

¹⁵⁰ Moers 2008.

wollen, dass er eher zu einer Popkultur zu zählen ist. Damit weckt die Gestaltung meiner subjektiven Meinung nach keinerlei falsche Erwartungen an den Text.

Bei der Hörversion des Textes handelt es sich um eine vollständige Lesung in einer Länge von 17 Stunden und 39 Minuten. Als Sprecher wurde Dirk Bach engagiert, ein Schauspieler, Komiker und Moderator, der vor allem auf den privaten TV-Sendern eine recht hohe Medienpräsenz aufweisen kann. Durch diese Wahl wird der humoristische Gehalt der Vorlage unterstrichen, gleichzeitig kann die Popularität des Sprechers zum besseren Absatz beitragen. Bach erweist sich aber auch als eine adäquate Wahl für den gewählten Adaptionsmodus. Die phantasievollen Wesen, die Moers in seiner Geschichte auftreten lässt, legen einen Sprecher nahe, der in der Lage ist, diesen auch eine akustische Identität zu verleihen. Bach lässt sich als Sprecher in die Geschichte hineinziehen, identifiziert sich mit dem Protagonisten und verleiht den skurrilen Fabelwesen Zamoniens oft ebenso skurrile Stimmen. Der Eindruck, der durch den engagierten und liebevollen, manchmal fast etwas aufgedrehten und überzeichneten Vortrag nach einigem Hören entsteht, deckt sich ganz gut mit dem anarchisch-verspielten und kreativen der buchgestalterischen Vorlage. Wie sieht es aber nun mit den einzelnen oben erwähnten typografischen Besonderheiten der Vorlage aus? Lassen sich auch hier Entsprechungen nachweisen? Wurde also explizit auf einzelne Vorgaben eingegangen? Die Antwort ist ein klares *Jein*.

Beginnen wir mit den Texteschüben und Zitaten, die im Buch durch ihre illustrativen Schriftarten bzw. ihre kursive Auszeichnung sofort ins Auge stechen. Hier bemüht sich Bach meist um einen stärker rezitierenden Tonfall, der deutlich machen soll, dass aus einem anderen Werk vorgetragen wird. Allerdings gehen diese Bemühungen im sowieso sehr lebhaften Vortrag oft etwas unter. Die Markierung der Andersartigkeit dieser Textfragmente fällt im akustischen Medium also weniger stark aus als im Schrifttext. Möglichkeiten hätte es etwa durch den Einsatz von mehreren Sprechern durchaus gegeben. In diesem Fall hätte der Einsatz von verschiedenem Typenmaterial eine Entsprechung in der Stimmqualität gefunden. Darauf wurde allerdings verzichtet.

Eine sehr deutliche Bezugnahme auf die Typografie findet sich allerdings in der Umsetzung der Absätze auf den Seiten 257 und 258. Darin sind eine Reihe von Ausrufesätzen wie »Warum hilft mir keiner?« und »Ich will nicht sterben!« enthalten. Diese Sätze erscheinen dort mehrmals hintereinander, wobei der jeweils erste Satz in einem relativ großen Schriftgrad gesetzt ist. Die Wiederholungen werden in diversen Abstufungen verkleinert abgedruckt. Der nächste Satz beginnt schließlich wieder in einem großen Schriftgrad. Dadurch entsteht ein sehr ungleichmäßiges Bild. Durch eingestreute Auslassungspunkte und Spiegelstriche wird der Eindruck von Zerrissenheit noch verstärkt. Mit diesem typografischen Stilmittel soll ein akustisches Phänomen versinnbildlicht werden. Der Protagonist des Romans steht an dieser Stelle der Handlung vor einer Grotte, die als »Kammer der gefangenen Echos« bezeichnet wird. Alle Stimmen, die jemals in diese Grotte eindringen, sind als immer wiederkehrendes Echo darin gefangen. Die Variation der Schriftgrößen möchte also das dynamische An- und Abschwellen dieser Echos verdeutlichen. Das Durcheinander der Schriftgrößen bewirkt gleichzeitig, dass die Zeilenführung nicht mehr klar erkennbar ist,

wodurch die räumliche Ordnung etwas verschwimmt. Dies ruft ein Gefühl der Überblendung und Unschärfe hervor.

Interessant ist, dass dieser ungewöhnliche Umgang mit dem typografischen System auch aufseiten der Produzenten der Hörversion zu besonderen Mitteln greifen lässt. Es ist dies nämlich die einzige Stelle in der Lesung, in der hörbar eine technische Bearbeitung der Stimme Dirk Bachs vorgenommen wurde. Diese wurde mit einem deutlichen Echo versehen und die einzelnen Ausrufe stark überblendet. Sofort entsteht beim Hörer der Eindruck von Räumlichkeit. Die explizite Bezugnahme der Typografie auf die Raumakustik evoziert in diesem Fall also einen Rückgriff auf die Mittel der Raumkonstruktion des akustischen Mediums. Ob auch ohne eine solche klare Kennzeichnung in der Textgestalt zu diesem Mittel gegriffen worden wäre, darf zumindest angezweifelt werden. Einige Aspekte der Buchgestaltung finden sich aber auch nur mit erheblichen Abstrichen wieder bzw. sind im Medienwechsel vollends verloren gegangen.

Mit den Seiten 154/155 hat es eine besondere Bewandnis. Die Doppelseite, die auf der gesamten Fläche des Satzspiegels mit immer wieder demselben Satz »Sie wurden soeben vergiftet« bedeckt ist, bildet die Doppelseite eines Buches ab, die der Protagonist des Romans in jenem Moment tatsächlich in der Hand hält. Es handelt sich um ein vergiftetes Buch, das seinem Leser, wenn er versucht diesen Satz zu entziffern, bereits durch den bloßen Hautkontakt mit seinem Papier ein gefährliches Gift verabreicht hat. Dirk Bach versucht den Eindruck dieser Seite durch ein erst sehr angestregtes Lesen (der Satz ist in einem sehr kleinen Schriftgrad abgedruckt) und ein mehrmaliges Wiederholen des Satzes und die einsetzende Wirkung des Giftes durch das Abgleiten in ein bloßes Gemurmel wiederzugeben. Damit geht er zwar sehr geschickt vor, allerdings kann er die Wirkung der Buchseite, die den Leser fast an der Handlung teilhaben lässt, da man das vergiftete Buch in Händen zu halten glaubt, nicht ersetzen. Auch für die sehr spezielle Wirkung der nachfolgenden Seite 156, die mit ihrem tiefschwarzen Hintergrund für die Ohnmacht steht, in die der Protagonist fällt, findet sich keine explizite Entsprechung.

Waren dies noch recht spezielle Beispiele für Textgestaltung, will ich durch einen Blick auf den Umgang mit den Fußnoten auf ein generelles Problem bei der Übertragung der zweidimensionalen Buchseite in den akustischen Raum eingehen. Zwar stellen Fußnoten in literarischen Texten eine Besonderheit dar, sie sollen aber stellvertretend auf Möglichkeiten der visuellen Kodierung hinweisen, die nur schwer zu übersetzen sind. Walter Moers präsentiert sich auf dem Schmutztitel zu »Die Stadt der träumenden Bücher« nicht als Autor des Textes, sondern gibt sich lediglich als Übersetzer eines Werkes der zamonischen Literatur aus.¹⁵¹ Moers nutzt nun die Fußnoten, um in der Funktion des Übersetzers im Text Verständnishilfen zu geben, ungewöhnliche Wörter zu erklären oder einen fiktiven zeitgeschichtlichen Hintergrund zu vermitteln. Mit diesem Kunstgriff gelingt es ihm, dem Text eine künstliche Historizität zu verleihen. Auch wenn insgesamt nur zehn Fußnoten zu verzeichnen sind, fällt auf, dass diese in der Lesung komplett wegfallen. Woran liegt das? Immerhin stellen diese Fußnoten eine ganze Erzählebene dar, die den Leser in regelmäßigen

¹⁵¹ Im Wortlaut heißt es dort: Aus dem Zamonischen übertragen und illustriert von Walter Moers.

Abständen auf die fiktive Entstehungsgeschichte des Textes und daraus abgeleitet auf eine daran ausgerichtete Lesart hinweisen.

Es liegt dies daran, dass dem visuellen typografischen Raum gegenüber dem Klangraum deutliche Vorteile bei der Verwaltung von Wissen eingeschrieben sind. Die Zweidimensionalität und das Statische erlauben durch ein räumliches und visuelles Absetzen eine klare Trennung von Erzählebenen, ermöglichen aber auch deren gleichzeitiges Abbilden auf nur einer Seite. Intertextuelle Bezugnahmen sind, wie im Falle der Fußnoten, jederzeit möglich. Auch wenn die Erzählebenen nicht tatsächlich gleichzeitig gelesen werden können, ist ein zeitnahe und selbstbestimmtes Springen zwischen den Ebenen problemlos möglich. Durch einen einzigen Blick auf die Seite kann sich der Rezipient einen Überblick über die Textorganisation machen. Diese Möglichkeiten des geschriebenen und vor allem des gedruckten Wortes haben die Herausbildung von Indizes, Listen und Tabellen möglich gemacht, „welche Denkelemente nicht nur in gerader Linie, sondern gleichzeitig in horizontaler und verschiedenen sich kreuzenden Richtungen anordnen“¹⁵². Auch wenn solche Formen der Textorganisation in literarischen Texten nur eine untergeordnete Rolle spielen, bleibt festzuhalten, dass Phänomene, die den typografischen Raum zur Textorganisation nutzen, nicht oder nur sehr schwer ins Akustische zu übertragen sind. „Die Seinsweise des Hörbaren ist von der des Sichtbaren grundsätzlich verschieden: Während das Sichtbare in der Zeit beharrt, vergeht das Hörbare in der Zeit.“¹⁵³ Die Flüchtigkeit des Klangraums verweigert sich einem *Einfrieren*. Sprachliche Phoneme erlangen erst durch das Ablaufen von Zeit Bedeutung. Dies verunmöglicht dem Rezipienten, sich einen raschen Überblick über die gespeicherten Informationen zu verschaffen. Da sich akustische Informationen über ein Spektrum von Schallwellen übertragen und sich mehrere Klangereignisse bei zeitgleichem Auftreten überschneiden und somit die Rezeption erschweren, ist auch die Darstellung von Gleichzeitigkeit im akustischen Raum nur eingeschränkt möglich. Überall dort wo es geboten erscheint sich einen schnellen Überblick über die Textorganisation und Querbezüge zwischen Texteinheiten zu verschaffen, besitzt der typografische Raum gegenüber dem Klangraum also unschätzbare Vorteile.

An der »Stadt der träumenden Bücher« kann man dies an weiteren Beispielen verdeutlichen. In der Vielzahl der Zitate, die sich im literarischen Text auffinden lassen, hat Moers auch einige Zitate tatsächlich existierender Autoren versteckt. Allerdings nennt er deren Herkunft nicht direkt, sondern verbirgt sie hinter kunstvollen Anagrammen der real existierenden Autoren, wie Gofid Letterkerl (Gottfried Keller) oder Dölerich Hirnfiedler (Friedrich Hölderlin). Hat man nun die Textvorlage zur Hand, ist man als Leser in der Lage, diese Anagramme aufzulösen. Viel schwieriger stellt sich dies bei der Lesung dar. Ohne eine Übersicht über die verwendeten Buchstaben ist es fast unmöglich auf die real existierenden Autoren zu schließen, und selbst wenn man einen Verdacht hätte, ließe sich dieser kaum überprüfen. Auch dieses kleine Denkspiel geht im Medienwechsel verloren.

¹⁵² Ong 1987, S. 102.

¹⁵³ Hachenberg 2004, S. 35.

Ein weiteres solches Denkspiel verbirgt sich hinter den runenhaften Symbolen, mit denen die Kapitelfanfänge markiert sind. Moers nennt sie die »Ziffern der buchmystischen Zahlenmystik«. Bei einmaligem Betrachten scheint ihre konnotative mystische Wirkung im Vordergrund zu stehen. Die auffällig vielen Wiederholungen dieser Symbole auch im Fließtext, zum Teil in Verbindung mit ihren Entsprechungen in arabischen Ziffern, machen aber schnell deutlich, dass sich hinter den Symbolen ein System verbirgt (Oktalsystem), das man mit einiger Übung lesen lernen kann. Auch hier ist aber ein Überblick über die verschiedenen Symbole und ihre Verwendung unabdinglich. Im akustischen Vortrag erfahren diese Symbole folgerichtig keine Erwähnung.

1.3.2 Einflussfaktoren auf die produktionsästhetischen Prozesse

Wir haben nun also festgestellt, dass eine klassische typografische Gestaltung eines Textes nur in sehr beschränktem Ausmaß Informationen über eine spezifische klangliche Umsetzung enthält, und dass die Translation spezieller typografischer Phänomene ins Akustische mit diversen Schwierigkeiten und Grenzen verbunden ist. Es ist also zu fragen, aus welchen Quellen weitere Interpretationshilfen für den Sprecher kommen können.

Bevor sich ein Sprecher für spezielle Mittel der Umsetzung entscheidet, muss er zu dem Text Stellung beziehen. Dies drückt sich in einer Reihe von Vorannahmen aus. Diese Vorannahmen betreffen zum großen Teil den Autor und sein Werk, also etwa die literaturwissenschaftliche, gesellschaftliche und historische Relevanz des Textes, aber auch Annahmen über die vom Autor intendierte Aussage und ähnliches mehr. Ein literarischer Text steht meist in einer literarischen Öffentlichkeit. Literatur ist ein selbstreferenzielles System, über Literatur wird geschrieben und Diskurse geführt. Es ist selbstverständlich schwer nachzuvollziehen, welche Informationen über das literarische Ausgangsprodukt auf Produzentenseite vorliegen, welche Rezensionen konsultiert und welche Autorenbiografie zu Rate gezogen wurde. Potentiell kann aber jegliches gesellschaftliches Wissen über einen Text zur Interpretantenbildung des Sprechers beitragen.¹⁵⁴

Neben das gesellschaftliche oder kulturelle Wissen über einen Text treten nun jegliche Formen des Umgangs mit dem literarischen Stoff. Medientexte und speziell Bücher liegen oft in diversen Auflagen und Formaten, Editionen und Versionen mit jeweils unterschiedlicher Ausstattung und Ästhetik vor. All diese Erscheinungsformen und Editionen des Ursprungswerkes sind als Formen des Umgangs mit dem literarischen Inhalt anzusehen. Sie positionieren sich in Ausstattung und Paratexten zum literarischen Text, spiegeln das jeweils zeitgenössische Verständnis desselben und prägen ein spezifisches Image des literarischen Stoffes. Hier liegen also bereits Interpretationen des literarischen Textes vor, die für die eigene Umsetzung Handlungsrichtlinien vorgeben können. Es muss davon ausgegangen werden, dass den Produzenten einer Lesung mehr als nur eine mediale Version des Urtextes bekannt ist.

¹⁵⁴ Selbstverständlich beeinflussen solche Vorannahmen bereits die Auswahl des Sprechers durch den Produzenten/Regisseur, da seine stimmliche Prädisposition bereits eine eigene Aussage darstellt.

Ausschlaggebender als eine singuläre Erscheinungsform, auch wenn sich eine Lesung auf eine solche beruft, sind also die Zusammenschau der medialen Präsentationsformen eines Stoffes und deren öffentliche Wahrnehmung. Dabei können auch fremdmediale Verwertungen des literarischen Stoffes wie etwa Literaturverfilmungen einen nicht zu vernachlässigenden Einfluss ausüben. Eine von der Fernsehzeitschrift *TV-Movie* herausgegebene Lesungsreihe mit dem Titel »Kopfkino« besteht aus zehn Lesungen von literarischen Vorlagen berühmter Kinofilme wie »Das Schweigen der Lämmer« und »Fight Club«. Auch wenn es sich um schlichte Lesungen der Buchvorlagen handelt, hat sich die enge Konnotation der Texte mit den Filmtiteln zumindest auf die Wahl der Sprecher ausgewirkt. Alle zehn Titel werden von den deutschen Synchronsprechern der Hauptdarsteller gelesen.¹⁵⁵

Ganz unabhängig von der Analyse des Ursprungswerkes ist es aber wohl die Intention der Produzenten, ihre gewünschte Aussage, ihr Profitstreben und ihr Kunstverständnis, das den größten Einfluss auf die ästhetische Qualität des Produktes hat. Es kann davon ausgegangen werden, dass auf Produzentenseite eine recht klare Vorstellung davon besteht, wie mit dem Text umgegangen werden soll, etwa ob der zeitgenössischen Bewertung eines literarischen Textes möglichst entsprochen werden soll – Stichwort Werktreue – oder ob eine neue Interpretation und Auslegung angestrebt wird. Auch solche Fragen sind zentral für die Wahl der Ausdrucksmittel des Sprechers. Hinzu kommt die Herausforderung, die Vorlieben und Abneigungen der zu erreichenden Zielgruppe nicht aus den Augen zu verlieren. Erst nach einer gründlichen Analyse all dieser Faktoren kann sich der Sprecher zum Text positionieren, sich für eine Erzählperspektive und Erzählhaltung oder eine bestimmte Ausgestaltung von Charakteren entscheiden. Diese Vorannahmen geben die Rahmenbedingungen vor, können aber auch bis in die Wahl sehr spezieller prosodischer Ausdrucksmittel durchschlagen. Dabei bleiben sie immer hochinterpretativ.

1.3.3 Textimmanente akustische Vorgaben

Etwas konkreter werden die Interpretationshilfen bei textimmanenten akustischen Vorgaben. Literarische Texte beschreiben meist ein Abbild der Realität. Da aber aus der Realität die Akustik nicht wegzudenken ist, enthält auch Literatur zahlreiche Hinweise auf deren klangliche Dimension.. Nehmen wir etwa die »inquit-Formeln«, also die Markierungen von wörtlicher Rede, die oft mit weiterführenden akustischen Differenzierungen verbunden sind, die dem Leser eine ungefähre Vorstellung vom Klang der Stimme geben sollen. Solche Differenzierungen wie »wisperte er« oder »sagte sie mit einem Frosch im Hals« können dem Sprecher bei der Lesung als Regieanweisung dienen. Dabei müssen sich die Hinweise nicht einmal konkret auf die klangliche Qualität von Stimme beziehen. Auch Hinweise auf Gestik oder Mimik können klanglich interpretiert werden. Wenn etwa von einem »weinerlichen Gesichtsausdruck« die Rede ist mit dem jemand etwas sagt oder ein Anderer mit einer »weit ausholenden Armbewegung« etwas deklamiert, können hier Rückschlüsse auf die akustische Qualität dieser Aussagen getroffen werden. Hinzu kommen weitere

¹⁵⁵ Random House Audio 2007 [online].

Informationen wie z.B. der Ort der Handlung, das Alter und die Befindlichkeit von Personen etc., die sich alle in der sprachlichen Qualität widerspiegeln können. So hat Ulrich Mathes in einem Interview in der Sendung Kulturzeit (Ausstrahlung vom 29.1.2010) angegeben, dass ihn die Beschreibung der roten Apfelbäckchen einer Figur aus Anton Pawlowitsch Cechovs »Ein Duell« (erschieden 2010 bei *Diogenes*¹⁵⁶) zu einer tiefen sonoren Stimmgebung gebracht hat.

Einige Texte legen auch bereits eine bestimmte Art der Umsetzung nahe. Liegt etwa ein literarischer Text vor, der einen starken Erzählgestus aufweist, bietet sich eine Umsetzung als Lesung an, da hier auch die Sprache des Autors erhalten werden kann.¹⁵⁷ Selbst ein Schreibstil kann auf eine bestimmte sprachliche Umsetzung hindeuten. Zu nennen wäre etwa Salingers »Der Fänger im Roggen«¹⁵⁸ mit seiner Nähe zur Mündlichkeit und stark umgangssprachlichen Syntax und Wortwahl, die den Sprecher Alexander Khuon in seiner Lesung für den WDR zu einer sehr laxen und fast beiläufigen Sprechhaltung bewegt hat.

Durch derartige Anzeichen einer akustischen Dimension eines Textes lässt sich im Einzelfall der unter Gliederungspunkt 1.1 dieses Kapitels angesprochene rhetorisch-ästhetische Überschuss nachweisen, der einen literarischen Stoff für eine akustische Umsetzung geeignet erscheinen lassen kann. Es bleibt allerdings dem Sprecher überlassen, inwiefern er auf diese metasprachlichen Vorgaben eingeht. Ein eher rezitierender Sprecher wird dergleichen nur sehr behutsam in seine prosodische Umsetzung aufnehmen und den Text für sich sprechen lassen. Beispielhaft wäre hier die Lesung von Hermann Hesses »Narziß und Goldmund« zu nennen, die 2005 bei *Der Hörverlag* erschienen ist.¹⁵⁹ Ulrich Noethen geht darin kaum auf solche textimmanente akustische Vorgaben ein, und hält durch seine schlichte prosodische Umsetzung Distanz zum Text und seinen Figuren. Als Gegenbeispiel kann wieder Dirk Bach in »Die Stadt der träumenden Bücher« herangezogen werden. Er nimmt mit seiner deklamierenden Sprechhaltung jegliche textimmanente akustische Information dankbar an und setzt sie seinem Textverständnis entsprechend überspitzt um.

1.3.4 Prosodie

Nachdem nun einiges zu den Möglichkeiten der Einflussnahme auf die akustische Gestaltung durch die Vorlage gesagt worden ist, sollte nun auch kurz auf das Instrumentarium eingegangen werden, das dem Sprecher zur Umsetzung dieser Vorgaben zur Verfügung steht. Die Stimme ist ein Instrument, deren Ausdrucksmöglichkeiten eine beeindruckende Breite aufweisen. Ihre zahlreichen Variablen können in jeder nur erdenklichen Art und Weise modifiziert und kombiniert werden und so sieht sich der Sprecher außer durch seine physische Disposition kaum Grenzen in seiner Interpretation gesetzt. Werfen wir einen Blick auf diese Gestaltungsmöglichkeiten:

Gesprochene Sprache bewegt sich in einem akustischen Raum, der vor allem durch die Achsen Tonfrequenz (Melodie), Lautstärke (Dynamik), und Tempo

¹⁵⁶ Cechov 2010.

¹⁵⁷ Vgl. Rühr 2008, S. 307.

¹⁵⁸ Salinger 1998.

¹⁵⁹ Hesse 2006.

(Sprechgeschwindigkeit / Rhythmus) geprägt ist. Diese Faktoren sind physikalisch messbar. Damit lautsprachliche Kommunikation funktioniert, müssen die einzelnen Lautereignisse von Sprache in einer vom menschlichen Ohr wahrnehmbaren Lautstärke und Tonfrequenz erzeugt und in einer zumutbaren Geschwindigkeit aneinandergereiht werden. Lautereignisse können sowohl die Phoneme der gesprochenen Wörter, aber auch Atemgeräusche, Räuspern, Zischen oder sonstige Erzeugnisse des Stimmapparates sein. Innerhalb der menschlichen Wahrnehmung kann sich der Sprecher auf den genannten Achsen frei und stufenlos bewegen. Durch die Kombination akustischer Stilmittel erzeugt der Sprecher einen Gesamteindruck, der wegen der vielen Kombinationsmöglichkeiten und der Relativität von Faktoren wie Lautstärke und Tonhöhe meist nur mit qualitativen Kategorien beschrieben werden kann.

Fast alle prosodischen Stilmittel können auf deren temporale, dynamische und melodische Aspekte zurückgeführt werden. Temporale Stilmittel umfassen hierbei Variationen der Sprechgeschwindigkeit, Rhythmisierungen, und den Einsatz von Pausen und Zäsuren. Melodische Stilmittel arbeiten mit Tonhöhenvariationen und Melodiebögen, wobei der Melodiebogen „einen Sinnschritt umfassen oder über mehrere Sätze reichen“¹⁶⁰ kann. Bei dynamischen Akzenten wird mit Hilfe der Lautstärke Spannung, Emotion oder eine Betonung erzeugt. Oft werden jedoch mehrere Stilmittel gleichzeitig eingesetzt. Hinzu kommt noch ein artikulatorisches Moment. Wie die Schrift eine allgemeine Orthographie, kennt die Lautsprache eine Orthophonie, also systematische Regeln für die Aussprache von Wörtern und Texten. Bei der künstlerischen sprachlichen Umsetzung eines Buches für ein literarisches Hörformat ist es nicht immer geboten sich an die Regeln der Orthophonie zu halten. Abweichungen von »Normal Null«, wie dialektale Färbungen oder eine kindliche Aussprache, können durchaus als Stilmittel angewandt werden.¹⁶¹

Die Art und Weise und vor allem die Häufigkeit der Anwendung von prosodischen Stilmitteln kennzeichnet die Vortragsweise des Sprechers, die oft mit dem Gegensatzpaar deklamierend / rezitierend beschrieben wird. Bei einer deklamierenden Vortragsweise liegt meist ein Überbetonen von Teilstimmungen auf Kosten der Grundstimmung vor.

Die Bewegungen der Sprechmelodie sind meist ausladend sowie rasch und abrupt wechselnd. Lautheit und Sprechgeschwindigkeit werden vielfach in ihren extremen Ausprägungen realisiert und wechseln ebenfalls häufig, auffällig und unvermutet, d.h. text- und situationsadäquat. [...] Die Sprechspannung ist demgegenüber meist stark, was sowohl zu einer auffällig extensiven als auch zu einer auffällig intensiven Gestaltung führen kann und im Übrigen oft artikulatorische Besonderheiten auslöst.¹⁶²

Demgegenüber erscheint eine rezitierende Vortragsweise zurückhaltender. In einer solchen überwiegt die Grundstimmung über einzelne Teilstimmungen.

Der Gebrauch der sprecherischen Mittel erfolgt somit differenziert, nuancen- und abwechslungsreich, aber nicht willkürlich und übertrieben. Der Sprecher nutzt so Akzentuierung und Pausensetzung bei der Gliederung des Textes sowie die intonatorischen

¹⁶⁰ Schnickmann 2007, S. 36.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 34–38.

¹⁶² Krech 1991, S. 217f.

Mittel Sprechmelodie, Lautheit und Sprechgeschwindigkeit nicht allein für die Erfüllung syntaktischer, sondern ebenso ihrer expressiven Funktion.¹⁶³

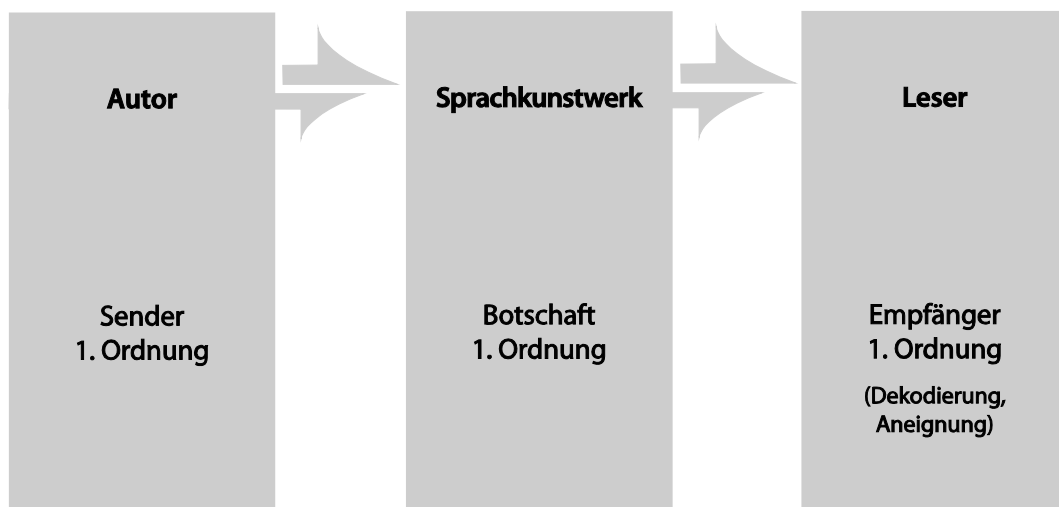
In der Wahl seiner Stilmittel muss der Sprecher jedoch auf Verständlichkeit achten. Literarische Hörformate richten sich an ein disperses Publikum. Die Kommunikation ist aus ihrem unmittelbaren Kontext herausgelöst und Rückfragen durch den Hörer sind nicht möglich. Der Sprecher muss also alle denkbar möglichen Verständnisweisen mit einkalkulieren, auf die das Gesagte bei jedem möglichen Hörer in jeder möglichen Situation treffen könnte. Ähnlich wie der Autor bereits in der Wortwahl auf eine solche Präzision der Aussage geachtet hat,¹⁶⁴ muss der Sprecher nun auch in der Wahl seiner Stilmittel darauf achten, keine missverständliche Botschaft zu vermitteln.

1.3.5 Die Neuordnung der kommunikativen Instanzen

Bei der Untersuchung von Medienwechseln ist es ein probates Mittel auf ein Kommunikationsmodell zu rekurrieren und Veränderungen, die dieses Modell durch den Medienwechsel erfährt, zu beschreiben.

Die Frage nach dem Medienwechsel führt dazu, dass anhand des jeweiligen Gegenstandes Verhältnisbestimmungen zwischen den kommunikativen Instanzen Autor / Produzent, Text und Rezipient vorgenommen werden.¹⁶⁵

Abb. 2
Einfaches Kommunikationsmodell



Im Vergleich zu einem einfachen Sender-Empfänger-Modell (Abb. 2) ist die auffälligste Veränderung, die der Medienwechsel vom Buch zum literarischen Hörformat mit sich bringt, die zusätzliche Instanz des Sprechers, die zwischen den Autor und den Rezipienten tritt (Abb. 3¹⁶⁶). Dabei kann die Anwesenheit des Sprechers fast körperlich empfunden werden.

¹⁶³ Ebd., S. 219.

¹⁶⁴ Vgl. Ong 1987, S. 105

¹⁶⁵ Geier/Till 2008, S. 233–234.

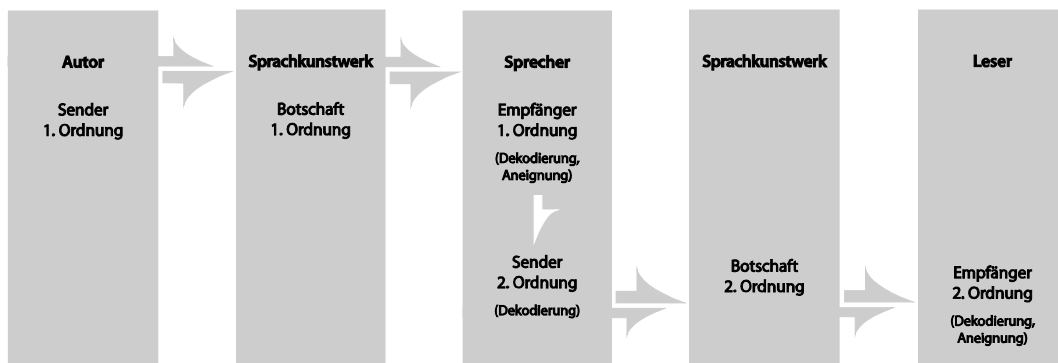
¹⁶⁶ Modell der ästhetischen Kommunikation nach Tilla Schnickmann 2007, S. 31.

Die technisch reproduzierte Stimme kann, in Ablösung vom sichtbaren Körper des Sprechers gleichsam eine eigene Körperlichkeit annehmen, eine sinnlich wahrnehmbare Räumlichkeit und Plastizität.¹⁶⁷

Im Zuge des Medienwechsels ist dadurch ein Zurücktreten des Autors hinter den Sprecher zu beobachten. Viele Hörbuchcover werden vom Konterfei des Sprechers geziert und ein populärer Sprecher kann einem Hörbuch auch zu wirtschaftlichem Erfolg verhelfen.¹⁶⁸ In der Innofact AG Studie von 2007 wird eine sympathische Sprecherstimme denn auch als zweitwichtigstes Kaufkriterium für literarische Hörformate genannt und zwar direkt nach der guten Klangqualität,¹⁶⁹ die man für professionelle zeitgenössische Produktionen fast voraussetzen kann. „Ob der Sprecher nun zwischen Autor und Hörer oder nur zwischen Werk und Hörer als Vermittler dient, wird in der Sprechwissenschaft unterschiedlich bewertet.“¹⁷⁰

Zur Interpretationsleistung des Sprechers gehört es, in seiner Sprechhaltung zu den anderen kommunikativen Instanzen Autor, Text und Hörer Stellung zu beziehen. Häusermann spricht in diesem Zusammenhang von der »Sprecherhaltung«.¹⁷¹ Die »Sprechhaltung« (die Wahl der prosodischen Mittel auf der Makroebene) bestimmt also die »Sprecherhaltung« (die Verortung des Sprechers im Gefüge der kommunikativen Instanzen). Diese Beziehungen beeinflussen und lenken die Rezeption und bilden „einen Teil des interpretatorischen Rahmens sowohl für den Produzenten als auch für den Rezipienten.“¹⁷²

Abb. 3
Modell der ästhetischen Kommunikation



Die Beziehung des Sprechers zum Autor und seinem Werk lässt sich aus der Nähe bzw. der Distanz ableiten, die der Sprecher in seiner Sprecherhaltung zu diesen Instanzen einnimmt. Ausschlaggebend ist dabei die Sprechhaltung. Ein zurückhaltender, also rezitierender Stil macht dabei deutlich, dass der Sprecher nicht der Urheber des Textes ist. Er liest den Text als Vermittler (vermittelndes Lesen), drängt sich nicht auf und versucht nicht den Eindruck zu erwecken er hätte den Text selbst verfasst oder die beschriebene Handlung gar selbst erlebt. Dies gelingt durch eine dem-

¹⁶⁷ Hachenberg 2004, S. 31.

¹⁶⁸ Vgl. Schnickmann 2007, S. 40.

¹⁶⁹ Vgl. Innofact AG 2007, S. 25.

¹⁷⁰ Schnickmann 2007, S. 32.

¹⁷¹ Vgl. Häusermann 2008, S. 263.

¹⁷² Ebd.

entsprechende Zurückhaltung in Vielfalt und Ausprägung der gewählten prosodischen Mittel. Ein distanzierter Vortrag ist eher durch einen homogenen Gesamtklang und durch eine stringent durchgehaltene Sprechweise denn durch eine große Varianz seiner Ausdrucksmittel gekennzeichnet. Die Distanz zum Text und seinem Urheber geht auch mit einer größeren Distanz zu den Figuren der Handlung einher. Der Sprecher markiert die wörtliche Rede nur minimal, ohne den Charakteren ein Sprachprofil zu verleihen und identifiziert sich auf diese Weise weniger stark mit ihnen.¹⁷³

Ein deklamierender Vortragsstil versucht das Gegenteil zu erreichen. Der Sprecher macht sich den Text zu Eigen, identifiziert sich also mit dem Text und greift dadurch auch stärker in die Kommunikation zwischen Autor und Rezipient ein. Er erscheint emotional involviert, was in der extensiven Verwendung von prosodischen Stilmitteln seinen Ausdruck findet. Meist weist sich der Sprecher bei einem deklamierenden Vortrag eine Rolle im kommunikativen Geschehen zu. So kann er sich mit dem Protagonisten, dem Autor oder dem Erzähler der Geschichte identifizieren. Eine solche Identifikation des Sprechers mit Figuren oder kommunikativen Instanzen haben auf das Hörerlebnis einen entscheidenden Einfluss, prägt doch die sprachliche Charakterisierung dieser Instanzen die Vorstellung, die sich der Hörer von ihnen macht, ganz erheblich.

Welche Funktion dem Sprecher zugewiesen wird, ist zum Teil aber bereits durch die im Text angelegte Erzählperspektive vorbestimmt. Gerade bei Texten, die aus einer Ich-Perspektive erzählt sind, ist die Identifikation des Sprechers mit dem Ich-Erzähler aus Hörsicht fast unvermeidlich. Christian Kracht etwa liest seinen Roman *Faserland* in der Aufnahme für *Der Hörverlag* von 2000¹⁷⁴ sehr teilnahmslos und zeigt keine ausgeprägte emotionale Bindung zum Text. Wenn überhaupt lässt sich ein leicht melancholischer Ton vernehmen. Als Hörer entsteht dennoch der unzweifelhafte Eindruck, die Geschichte aus erster Hand, also vom Protagonisten selbst erzählt zu bekommen. Die Stimme wird dem Protagonisten zugeordnet, wodurch die Charakteristika der Stimme auf den Held des Romans übertragen werden. Ob gewollt oder nicht, beeinflusst diese Tatsache die *Lesart* des Textes ungemein. Bei einer auktorialen oder neutralen Erzählperspektive der Vorlage ist es stärker von der Sprecherhaltung abhängig ob der Hörer den Sprecher und die Erzählerinstanz gleichsetzt.

Der Einfluss der Sprecherhaltung auf die Literaturrezeption ist ein bisher nur sehr unzureichend bearbeitetes Forschungsgebiet und kann auch in dieser Arbeit nur am Rande angesprochen werden. Mit dem gestiegenen Interesse und der weiteren Verbreitung von literarischen Hörformaten sollte diesen interessanten Phänomenen eine höhere Aufmerksamkeit entgegengebracht werden. Die Verortung des Sprechers im Kommunikationsprozess ist für jede Analyse eines literarischen Hörformates unabdingbar.

¹⁷³ Vgl. Häusermann 2008, S.263.

¹⁷⁴ Kracht 2000.

1.4 Transmission

Mit der Lesung durch den Sprecher ist der Medienwechsel vom literarischen Text zum Hörformat noch nicht abgeschlossen. Nach meiner Definition handelt es sich bei literarischen Hörformaten um Formen der medienvermittelten indirekten Kommunikation. Man kann bei einer Lesung also erst von einem literarischen Hörformat sprechen, wenn sie aufgezeichnet und auf einem medialen Träger gespeichert wird. Erst dieses Speichern macht die orts- und zeitunabhängige Rezeption derselben möglich. Jenen Übergang vom Buch zum (nicht genauer definierten) akustischen Speichermedium kann man unter dem Stichwort der »Transmission« beschreiben.

Die Organisation und Art und Weise der Kodierung der Inhalte auf dem akustischen Speichermedium ist für die Rezeption und hier speziell für die Navigation von gesteigerter Bedeutung. An dieser Stelle müsste man also auf die vielfältigen technischen Erscheinungsformen von literarischen Hörformaten eingehen. Allerdings sind verallgemeinernde Aussagen zu diesem Gebiet schwierig zu treffen. Durch ihre höhere Technizität als Tertiärmedium sind literarische Hörformate weitaus stärker dem technischen Fortschritt unterworfen als Druckerzeugnisse. Das bedeutet, dass der Umgang mit Audiodaten einem steten Wandel unterliegt. Das derzeit meistgenutzte Speichermedium ist mit Abstand die Compact Disc (CD).¹⁷⁵ Allerdings sind technische Entwicklungen zu beobachten, die vermuten lassen, dass sich an diesem Punkt noch tiefgreifende Veränderungen ergeben könnten.

Als eine dieser Entwicklungen wäre der Download von literarischen Hörformaten zu nennen, der sich zunehmender Beliebtheit erfreut. „Jeder zweite Hörbuchverlag plant für die Zukunft eine digitale Verwertung seiner Inhalte.“¹⁷⁶ Das direkte Beziehen der Audiodaten aus dem Internet macht einen speziellen Datenträger unnötig, literarische Hörformate erfahren also eine Entmaterialisierung.¹⁷⁷ Allerdings spielt die physische Verfasstheit der Audioformate auf produktions- als auch auf rezeptionsästhetischer Ebene im bisherigen Umgang eine eher untergeordnete Rolle, weshalb ich hier nicht näher darauf eingehen will.

Als sehr viel prägender für den Umgang mit Audioliteratur könnte sich die Entwicklung des DAISY-Formats erweisen. DAISY steht für »Digital Accessible Information System« und bezeichnet einen neuen Standard für die Speicherung von Sprachaufzeichnungen. DAISY wurde 1997 von einem Konsortium von Blindenbüchereien speziell für die Bedürfnisse von sehbehinderten Menschen erdacht und wird seither kontinuierlich weiterentwickelt. Mittlerweile zeigt sich, dass das Format auch für Sehende diverse Vorteile bietet und nicht nur weil im DAISY-System auf eine CD ca. 40 Stunden an Sprechtext gespeichert werden können.

Was möchte DAISY? Im Grunde wird mit dem DAISY-Standard versucht, die in Gliederungspunkt II 1.3.1 angesprochenen Nachteile des Klangraums gegenüber einer typografischen Gestaltung zu nivellieren, also Verlusterscheinungen, die sich bisher zwangsläufig aus dem Prozess des Medienwechsels vom Druckerzeugnis zum Audioformat ergaben, auszugleichen. Dabei geht es vor allem um Möglichkeiten der

¹⁷⁵ Vgl. Köhler 2005, S. 72.

¹⁷⁶ Rühr 2008, S. 177.

¹⁷⁷ Mehr zur Entmaterialisierung von Hörformaten bei Rühr 2008, S. 176–202.

Navigation, der Indexierung und von textinternen Bezugnahmen. Auf der Homepage des DAISY-Konsortiums findet sich hierzu: „The idea was to use digital recording and introduce some document structuring that would allow easy navigation by the user.“¹⁷⁸ Dazu wird in die Formatierung der Audiodaten nicht eingegriffen. Auch das DAISY-System nutzt das übliche mp3-Format und speichert die Dateien auf einer handelsüblichen CD. Allerdings wird diese Audiospur „mit einer zusätzlichen, gewissermaßen den Audiostrom ergänzenden Informationsschicht versehen.“¹⁷⁹ Diese Informationsschicht erlaubt es dem Nutzer, sich mit Hilfe einer speziellen Hard- und / oder Software auf bisher ungeahnte Weise im Audiodokument zu bewegen. Im Hintergrund wird eine Hierarchiestruktur eingeführt, die den Text nach Informationsstrukturen einteilt, wie man sie auch aus dem Printbereich kennt, „im Prinzip all das, was dem Sehenden bei der Betrachtung eines Buches ins Auge fällt, ohne Buchstabe für Buchstabe gelesen zu werden.“¹⁸⁰ So kann man sich etwa das Inhaltsverzeichnis vortragen lassen und direkt zum gewünschten Abschnitt springen und, je nach angelegter Struktur, satzweise, absatzweise, seitenweise oder kapitelweise im Audiotext *blättern*.

Die Navigationsmöglichkeiten eines DAISY-Players sind von den *Informationen* der digitalen Hörbücher abhängig. Im DAISY-Buch müssen Absätze und Überschriften *gekennzeichnet* sein, damit der Nutzer mithilfe des Players auf die gewünschte Stelle springen kann.¹⁸¹

Die Einrichtung der Navigationshilfen ist also mit einem gewissen Maß an Aufwand verbunden und muss bereits beim Produktionsprozess bedacht werden.

Die Überlegenheit von DAISY gegenüber herkömmlichen Audiosystemen zeigt sich am stärksten in Verbindung mit dem Text. Die klare Hierarchiestruktur vereinfacht zwar das Navigieren, erreicht aber bei weitem nicht die Übersichtlichkeit einer Textversion. Eine solche Textversion der literarischen Vorlage kann aber bei DAISY-Hörformaten zum Teil oder auch vollständig mit abgespeichert werden. Dies geschieht in Form einer einfachen XHTML-Datei, die über SMIL (Synchronized Multimedia Integration Language) mit der Audiospur synchronisiert ist.¹⁸² Wenn sein Abspielgerät die Darstellung des Textes erlaubt, kann sich der Nutzer nun einen Überblick verschaffen und problemlos zu jeder gewünschten Textstelle in der Audiospur springen. In einem solchen Fall hat man es aber natürlich nicht mehr mit einem reinen Medienwechsel zu tun. Vielmehr liegt hier eine Form der Medienkombination vor, deren Gesetzmäßigkeiten einer eigenen Untersuchung bedürfen.

Damit noch nicht genug. Das DAISY-System bietet seinen Nutzern zusätzlich die Möglichkeit, in die Vortragsgeschwindigkeit des Sprechers einzugreifen. Das Abspielgerät PTR-1 der Firma Plextor ermöglicht das Einstellen der Sprechgeschwindigkeit in acht Abstufungen, und das, ohne dass die Stimme eine Veränderung in der Tonlage erfahren würde.¹⁸³ Auch hier wird dem Rezipienten also ein Stück Selbstbestim-

¹⁷⁸ DAISY Consortium 2010 [online].

¹⁷⁹ Kahlisch 2009 [online].

¹⁸⁰ Kahlefeldt 2009 [online].

¹⁸¹ Informationspool Computerhilfsmittel für Blinde und Sehbehinderte 2004 [online].

¹⁸² Vgl. Kahlisch 2009 [online].

¹⁸³ Vgl. Informationspool Computerhilfsmittel für Blinde und Sehbehinderte 2004 [online].

mung zurückgegeben. Zusätzlich können an jeder beliebigen Stelle Lesezeichen gesetzt werden, die einzeln anwählbar sind. Hier ergibt sich also ein deutlicher Vorteil zur klassischen CD, die meist nur wenige *Trackmarks* enthält und sonst nur die Möglichkeit des umständlichen Vor- und Zurückspulens bietet.

Trotz dieser Vorteile haben der hohe Produktionsaufwand und die nicht nennenswerte Verbreitung von Abspielgeräten und Software die meisten Verlage bisher abgeschreckt, verstärkt in das DAISY-System zu investieren. Engagements wie das des Argon-Verlags, der seit 2008 ein DAISY-Sortiment aufbaut,¹⁸⁴ sind bisher noch sehr selten. Sollte diesem Format aber eine stärkere Verbreitung vergönnt sein, könnte das noch unabsehbare Folgen für die Rezeption literarischer Hörformate, aber auch auf den Vorgang des Medienwechsels haben.

Auch neben dem DAISY-Konsortium gibt es Bemühungen die Navigation und den Nutzerkomfort bei literarischen Hörformaten zu steigern. So bieten einige Mp3-Player auch im Niedrigpreisbereich bereits eine eigene Ordnerstruktur für Hörformate sowie die Möglichkeit Lesezeichen zu setzen und die Geschwindigkeit anzupassen, was in diesem Fall allerdings mit einer starken Veränderung in der Stimmlage des Sprechers einhergeht.¹⁸⁵

2 Rezeptionsästhetische Aspekte des Medienwechsels

Die vorangegangene Analyse der produktionsästhetischen Vorgänge beim Medienwechsel vom Buch zum literarischen Hörformat hat bereits zeigen können, dass dieser Prozess selbst bei einer einfachen Lesung zu deutlichen Verwerfungen im literarischen Kommunikationssystem führen kann. Im Folgenden möchte ich die Auswirkungen auf die Literaturrezeption durch einen Medienwechsel vom Skripturalen ins Akustische genauer beleuchten. Wenn hier von den Vor- und Nachteilen der akustischen Fassung im Vergleich zur gedruckten Vorlage die Rede sein wird, geht es mir nicht darum, Wertungen egal welcher Art vorzunehmen oder einem Literaturinteressierten zu einem *entweder oder* zu raten. Der Rezipient eines buchbasierten Hörformats sollte sich jedoch zumindest der zentralsten produktionsästhetischen Vorgänge und ihrer Auswirkungen auf den Medientext und dessen Rezeptionsweise bewusst sein.

Die Diskussionen um die Vor- und Nachteile von literarischen Hörformaten gegenüber ihren Buchvorlagen bewegen sich im Großen und Ganzen zwischen zwei Polen. Auf der einen Seite steht der Sinnlichkeitsgewinn, der buchbasierten literarischen Hörformaten durch die lautsprachliche Aufführung attestiert wird, auf der anderen Seite der Verlust von Interpretationsspielraum, also die Bevormundung und Einschränkung des Rezipienten durch die vorgefertigte Interpretationsweise des Sprechers. Beide Positionen bedürfen einer vertiefenden Betrachtung.

¹⁸⁴ Vgl. Buchmarkt.de o.J. [online].

¹⁸⁵ Vgl. Sansa corp. o.J. [online], S. 24.

2.1 Potentieller Sinnlichkeitsgewinn

Der Eindruck eines Hinzugewinns von Sinnlichkeit bei der Translation von Schriftsprache in Lautsprache ist leicht nachzuvollziehen.

Stimmlichkeit ist ein lauter, akustischer Fluss, der durch Flüchtigkeit, beständige Wechsel und ein jeweils bestimmtes Fluidum charakterisiert ist. Der schriftlich fixierte Text hingegen tritt uns als gleichmäßige Notation distinkter Elemente hervor.¹⁸⁶

Im Vergleich zum vieldimensionalen Klangraum erscheint uns eine typografische Ordnung als „eine stabile Welt aus kalten, nicht-menschlichen Fakten.“¹⁸⁷ Die mündliche Sprache als das ureigenste menschliche Kommunikationsmittel wirkt hingegen sehr direkt auf unser Empfinden ein und ist in der Lage, eine intime Nähe aufzubauen.¹⁸⁸

In unserem Innenohr gibt es dreimal so viele Nervenzellen und -endungen wie in unseren Geschlechtsorganen. Dort also hat die Evolution unsere dichteste Wahrnehmungsfülle – damit auch Lustfülle! – angesiedelt.¹⁸⁹

Unser Gehör ist bestens angepasst an die Frequenzräume der menschlichen Stimme und darauf spezialisiert nicht nur den semantischen Gehalt einer Botschaft sondern auch zusätzliche Informationen wie Intentionen, Gefühle und Empfindungen des Sprechers herauszuhören. Dies geschieht übrigens streng arbeitsteilig, nach Gehirnhemisphären getrennt. Während die linke Hemisphäre die Sprache linguistisch analysiert und nach ihrem semantischen Gehalt untersucht, tastet die rechte Hirnhemisphäre die Botschaft nach zusätzlichen Bedeutungen ab.¹⁹⁰ Eine sprechgestalterische Umsetzung eines Textes enthält also zwangsläufig mehr Bedeutungsdimensionen als eine typografische. Sie wirkt viel direkter auf den Rezipienten, ihrer Wirkung kann man sich kaum entziehen.¹⁹¹

Als eine zusätzliche Steigerung des Sinnlichkeitsgewinns kann man den zumindest subjektiv empfundenen geringeren kognitiven Aufwand verstehen, der dem Hören eines Textes im Vergleich mit seiner lesenden Aneignung zugesprochen wird.¹⁹² Auch dies ist recht leicht nachzuvollziehen, wenn man sich die komplexen Vorgänge des Lesens vor Augen führt:

Praktisch gleichzeitig mit dem Identifizieren der Wortbilder und dem Erfassen der Bedeutungen muss eine dem Text angemessene Stimmführung gefunden werden, eine Gesamtklanggestalt, in welche man die Lautungen der identifizierten Wörter und Sätze einbettet, sei es sprechend beim lauten Lesen, sei es in einem inneren Hören beim stillen Lesen.¹⁹³

Selbstverständlich sollte der kognitive Aufwand des Hörens nicht unterschätzt werden. Schließlich muss auch die akustische Information dekodiert und in einem

¹⁸⁶ Doris Kolesch in »Listen to the radio« 1999, zitiert nach Hachenberg 2004, S. 35.

¹⁸⁷ Ong 1987, S. 122.

¹⁸⁸ Vgl. Schnickmann 2007, S. 25.

¹⁸⁹ Berendt 1998, S. 77.

¹⁹⁰ Oehler 2007, S. 150f.

¹⁹¹ Vgl. Schnickmann 2007, S. 25–27.

¹⁹² Vgl. Gliederungspunkt I 4.2.2.

¹⁹³ Glinz 1997, S. 68.

Bruchteil von Sekunden mit dem eigenen akustischen Erfahrungsschatz abgeglichen werden.

Diese Prozesse lassen sich im Sinne von nichtlinearen dynamischen Systemen beschreiben. Es sind Selbstorganisationsprozesse, wo bei jedem Auftauchen eines Musters immer die Assoziation, der Rückgriff aufs Gedächtnis gefordert wird, und daraus wird das Ganze, ein Objekt mit seiner Bedeutung kreiert.¹⁹⁴

Wir haben es also mit Prozessen der Sinnkonstruktion zu tun, die durchaus Aufmerksamkeit erfordern. Jedoch muss, anders als beim Lesen, nicht erst eine Klanggestalt aus dem Text entwickelt werden, was dem Rezipienten mehr Freiraum für Phantasieausflüge verschafft. Der Sprecher nimmt dem geneigten Literaturrezipienten aber nicht nur die Bildung der Klanggestalt ab. Unter Umständen ist ein professioneller Sprecher, durch seine künstlerische Ausbildung und Expertise im Umgang mit und der Interpretation von Texten, sogar in der Lage Feinheiten wie kleine ironische Spitzen und ähnliches aus dem Text herauszulesen, die dem Konsumenten als Leser entgangen wären. Er bietet also *Verständnishilfen* an und erlaubt einen Zugang zum Text, der dem Leser aus seinem eigenen Weltwissen heraus nicht möglich gewesen wäre.¹⁹⁵

Das Spannende beim Anhören vorgelesener Literatur besteht unter anderem gerade für den belesenen Hörer darin, die Interpretation eines Sprechers mit einer anderen Persönlichkeit und Erfahrung als der eigenen zu hören.¹⁹⁶

2.2 Potentielle Verlusterscheinungen

Dem nicht zu leugnenden deutlichen Hinzugewinn an sinnlichem Erleben von Literatur durch den Medienwechsel stehen immer auch Befürchtungen um Verlusterscheinungen gegenüber. In der eben beschriebenen neuen Freiheit des Literaturrezipienten, die Phantasieausflüge und Nebenbeschäftigungen erlaubt, liegt denn auch die Befürchtung einer sehr flüchtigen Rezeption von Literatur im akustischen Medium begründet.

Während das Lesen schlicht beendet werden muss, wenn die körperlichen oder kognitiven Voraussetzungen dafür nicht mehr gegeben sind, also etwa die Konzentration nachlässt oder Müdigkeit einsetzt, setzt Audioliteratur nicht aus, wenn die Aufmerksamkeit des Rezipienten nachlässt, egal ob der Hörer noch folgen kann oder nicht. Dadurch zwingt Buchliteratur den Rezipienten stärker zu einer wirklich aktiven und verstehenden Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk. Für Hörformate ist demgegenüber eine ausgeprägtere Konsumhaltung festzustellen, da sich der Rezipient nicht so sehr selbst einbringen muss.¹⁹⁷

Weitere Verlusterscheinungen betreffen vor allem die Autonomie des Rezipienten. Auf die eingeschränkten Navigationsmöglichkeiten wurde bereits verwiesen.

Der Hörer muss bei der Hörbuchrezeption dem Sprechervortrag folgen, er kann nicht innehalten, beziehungsweise nur mit einem gewissen technischen Aufwand. Seine Re-

¹⁹⁴ Dr. Henning Scheich, zitiert nach Oehler 2007, S. 154.

¹⁹⁵ Vgl. Heumann 2006, S. 55.

¹⁹⁶ Eckardt 1987, S. 97.

¹⁹⁷ Vgl. Zymner 2001, S. 211 sowie 214.

zeptionsgeschwindigkeit ist weitgehend fremdbestimmt, wohingegen der Leser eines Buches zurückblättern, bestimmte Passagen wiederholt lesen oder überspringen kann und das eigene Lesetempo selbst bestimmt.¹⁹⁸

Dem subjektiven Empfinden, dass man sich Literatur im akustischen Medium schneller (vielleicht da nebenbei) aneignen kann, widerspricht zudem die Tatsache, dass die hörende Aneignung eines Textes weit mehr Zeit in Anspruch nimmt als die lesende Aneignung.¹⁹⁹

Neben den eingeschränkten Navigationsmöglichkeiten im Text kann sich der Rezipient auch in seinem ureigenen Textverständnis bevormundet fühlen. Der Prozess des Medienwechsels vom Buch zum literarischen Hörformat ist zwingenderweise ein schöpferischer Prozess. Die Konzeption und sprechkünstlerische Umsetzung erfolgt durch Individuen mit speziellen interpretatorischen Elementen.²⁰⁰ Der Rezipient eines Hörbuchs muss sich also darüber im Klaren sein, dass auch die ungekürzte, reine Lesung eines Buches, ohne jedwede Kürzung oder Inszenierung, bereits eine sehr weitreichende Interpretation des Ausgangstextes darstellt. Jede Änderung in Tonfall oder Klangfarbe lässt den Text in einem anderen Licht erscheinen. Informatorische Nullstellen im literarischen Text werden durch die Informationsfülle von Sprache mit Bedeutung versehen. Der Rezipient kann sich durch die unmittelbare Wirkung der menschlichen Sprache gedrängt fühlen, sich der Interpretation des Sprechers anzuschließen, was in vielen Fällen wohl auch der Intention des Sprechers entsprechen dürfte. Dies kann dem akustischen Medium gegenüber dem Kontaktmedium Buch eindeutig als Nachteil ausgelegt werden. So stellt Reinhart Meyer-Kalkus fest:

„Die Verkörperung von Texten im mündlichen Vortrag ist in der Tat eine Art von Sinn-Festlegung, eine *Vereindeutigung* der Bedeutung durch Prosodie und Sprechhaltung, Bedeutungsakzente und Tempo der Rede.“²⁰¹

Doch auch hier muss wieder relativiert werden, denn diese *Vereindeutigung* kann in Einzelfällen auch in Zweifel gezogen werden. Die Gleichung, dass mehr Information (der höhere Informationsgehalt von mündlicher Sprache wird hier nicht mehr angezweifelt) mit mehr Eindeutigkeit gleichzusetzen ist, geht nicht in jedem Falle auf. Dass ein Mehr an Informationen auch Verwirrung stiften und neue Fragen aufwerfen kann, ist eine Erfahrung, die wohl jedem geläufig ist. Es ist denn auch denkbar, dass das neue semiotische System in Einzelfällen gerade durch seine Komplexität eine Vieldeutigkeit erzeugt, die in der Vorlage nicht angelegt war, und so sogar mehr Interpretationsspielraum bietet. So beschreibt Eva-Maria Krech den Interpretationsvorgang durch den Sprecher folgendermaßen:

¹⁹⁸ Heumann 2006, S. 52.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 52f.

²⁰⁰ Vgl. Eckardt 1999, S. 248.

²⁰¹ Meyer-Kalkus 2001, S. 461.

Der Sprecher überformt somit – künstlerisch gestaltend – mit teilweise anderen oder zusätzlichen Konnotationen und mit eigenen Sinnsetzungen, die subjektiv, objektiv und damit auch situativ determiniert sind, die poetische Aussage. Er schafft folglich im Gestalten das neue, seinerseits durch semantische Ambivalenz gekennzeichnete Sinnpotential der sprechkünstlerischen Interpretation, das mit dem der Dichtung nicht identisch ist und nicht identisch sein kann, und das sich auch nicht auf seine Sinnintention reduzieren lässt.²⁰²

Beide Positionen sollten bei der Rezeption von buchbasierten literarischen Hörformaten bedacht werden. In jedem Falle aber sollte der Rezipient eine Sensibilität für das neue Medium entwickeln und sich bewusst machen, welche interpretatorischen Prozesse hinter der Produktion eines buchbasierten Hörformates stehen, dass er also nur eine von unzählig vielen möglichen Interpretationen des Textes hört.

Als ebenso sensibel wie für die Interpretationsleistung des Sprechers sollte sich der aufmerksame Rezipient von literarischen Hörformaten für alle Arten der Transformation des Ursprungstextes zeigen. Ein Verständnis für die Neuartigkeit des Produkts, die durch Eingriffe in den Ursprungstext entsteht, ist zentral für die richtige Einordnung des Hörtextes. Auch wenn die Transformationen für den Rezipienten meist nicht spürbar sind, den eigentlichen Hörprozess also nicht beeinflussen, sind Folgen für die Literaturvermittlung und die Integrität des Ursprungswerkes nicht ausgeschlossen. Die Möglichkeit zu einem direkten Vergleich mit dem Vorlagentext ist für den durchschnittlichen Rezipienten nur selten gegeben und auch sehr zeitaufwendig. Die mangelnde Auszeichnung von Kürzungen und Transformationen wurde ja bereits angemahnt. Ein für die Folgen von Transformationen sensibilisierter Rezipient sollte aber auch ohne einen solchen direkten Vergleich besser in der Lage sein, etwaige Brüche in »discours« oder »histoire« auf produktionsästhetische Eingriffe wie Kürzungen und dergleichen zurückzuführen.

3 Transmediale Phänomene

Bisher wurde die Aufmerksamkeit dieser Arbeit verstärkt auf die Veränderungen gelegt, denen ein abstrakter Inhalt durch den Medienwechsel unterworfen wird. Dabei wurden zahlreiche Brüche in der medialen Verfasstheit des literarischen Stoffes und deren Folgen für die Rezeption aufgezeigt. Trotz aller Varianz in den medialen Erscheinungen wird aber bei buchbasierten literarischen Hörformaten auch nach erfolgtem Medienwechsel eine gewisse Identität von Grundstrukturen zwischen dem Kontaktmedium Buch und dessen akustischer Umsetzung behauptet. Scheinbar haben wir es noch immer mit einem ähnlichen ästhetischen Objekt zu tun. Es genügt hier auf die Bezeichnung »Hörbuch« zu verweisen, um zu belegen, dass eine Lesung als sehr nah am Kontaktmedium Buch empfunden wird. Es sollten also auch Strukturen aufzuzeigen sein, die durch den Medienwechsel nicht beeinträchtigt werden. Kontinuitäten also, die es erlauben, die Behauptung einer Identität (zumindest in Teilen) aufrechtzuerhalten.

²⁰² Krech 1991, S. 201.

Solche Strukturen, die in beiden medialen Erscheinungsformen realisiert werden, sind als unabhängig von ihrer medialen Umsetzung zu sehen und müssen als trans-medial bezeichnet werden, denn:

Wie kann die Übertragung eines *medienspezifischen Verfahrens* in ein anderes Medium stattfinden, wenn das Verfahren spezifisch auf die Struktur *seines* Mediums angewiesen ist? Und wenn es übertragen werden kann, ist es schlichtweg nicht mehr für das erste Medium spezifisch, sondern mindestens für beide!²⁰³

Irina Rajewski bezeichnet derartige Phänomene folgerichtig als »medienunspecifische Wanderphänomene« und definiert Transmedialität als:

Medienunspecifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne dass hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.²⁰⁴

Welche sind nun diese Phänomene, die den Medienwechsel vom Buch zum literarischen Hörformat unbeschadet überstehen? Betrachtet man die von mir verwendeten Begrifflichkeiten, so ist auf Vorlagen- und Produktebene eine auffällige Analogie festzustellen: Auf Vorlagenseite spreche ich oftmals vom literarischen Text, auf Produktebene von literarischen Hörformaten. Im Titel dieser Arbeit gehe ich sogar noch weiter und bezeichne den Forschungsgegenstand nicht nur als literarisch sondern gar als (Audio-)Literatur. Literarizität scheint eine Klammer zu sein, die beide Ebenen miteinander verbindet. Hier ist also zuerst nach den transmedialen Elementen zu suchen.

Zur Abgrenzung eines literarischen Textes von umgangssprachlichen Texten werden meist Eigenschaften wie Fiktionalität oder Poetizität herangezogen. Fiktionalität beschreibt hierbei die Tatsache, dass literarische Texte meist von erfundenen Figuren, Ereignissen und Orten handeln,²⁰⁵ Poetizität hingegen

ist definiert als Ausrichtung auf die Sprache selbst, d.h. auf formale Eigenschaften des sprachlichen Materials, die durch eine besondere Verwendung des sprachlichen Selektionsprinzips Parallelismen auf phonologischer, syntaktischer und semantischer Ebene erzeugen.²⁰⁶

Die fiktionale bzw. poetologische Wirkung eines Textes entsteht vornehmlich durch dessen inhaltliche und sprachliche Konzeption. Nur in den seltensten Fällen trägt auch die schriftliche Textform und -organisation zur Literarizität eines Textes bei.²⁰⁷

Eine Lesung greift nun hauptsächlich in die mediale Präsentation des Textes und nur marginal in die inhaltliche und sprachliche Konzeption desselben ein. Die schriftlich fixierten verbalen Aussagen der Vorlage werden lediglich in lautsprachlich fixierte verbale Aussagen übersetzt. Eine Lesung enthält also alle Anzeichen von Literarizität, die die Vorlage auch enthalten hat, angefangen bei Verfahren verbaler, literarischer Sinnkonstruktion bis hin zu formalen Strukturen, wie etwa Narrations-schemata. Zu diesen wurde bereits festgestellt: „One of the most important

²⁰³ Schröter 1998, S. 143.

²⁰⁴ Rajewski 2002, S. 13.

²⁰⁵ Vgl. Rühling 2003, S. 25.

²⁰⁶ Barsch 2008, S. 391.

²⁰⁷ So vielleicht bei Figurengedichten.

observations to come out of narratology is that narrative itself is a deep structure quite independent of its medium.”²⁰⁸

Literatur und alle literarischen Kategorien, die nicht auf die schriftliche Fixierung des Inhalts abzielen, müssen also als potentiell transmedial angesehen werden. Zu solchen Kategorien können etwa zählen: Narrativität, Fiktionalität, Poetizität, Serialität, und Rhythmizität.

Zwar rangieren diese Begriffe offensichtlich nicht auf der gleichen Ebene – gemeinsam ist ihnen aber doch, dass sie alle schon herangezogen wurden, um Artefakte aus verschiedenen Medien auf abstrakterer Stufe zu vergleichen.²⁰⁹

Buch und literarisches Hörformat teilen sich also auch nach erfolgtem Medienwechsel ein verbal literarisches Ausdruckssystem mit all seinen Unterkategorien und Eigenschaften. Dieses wird im Buch durch die typografische Gestaltung, im literarischen Hörformat durch den Klangraum erweitert und interpretiert.

Dadurch findet sich ein weiteres zentrales Kennzeichen von Buchliteratur in Lesungen wieder: Die Literalität hat dem menschlichen Bewusstsein Mittel zur Informationsverarbeitung zur Verfügung gestellt, die eine neue Dimension von analytischer Präzision erlaubt.

Die Distanz, die durch das Schreiben entsteht, entwickelt eine neue Art von Präzision bei der Verbalisierung, indem sie diese vom reichen, aber oft chaotischen existentiellen Kontext der oralen Darbietung ablöst.²¹⁰

Ohne in aller Ausführlichkeit auf die Auswirkungen von Schriftlichkeit und Buchdruck auf das menschlichen Denken und die Formen seines Ausdrucks einzugehen, sei hier nur festgestellt, dass verbale Äußerungen im schriftlichen Medium gänzlich anders konzipiert werden als in einer rein oralen Kommunikationssituation.

Konzeptionelle Schriftlichkeit ist tendenziell geprägt von einer hohen Informationsdichte. Im schriftlichen Text ist es möglich, verwickelte, mehrsträngige Erzählstrukturen aufzubauen und eine hohe Anzahl an Erzählern und Figuren einzuführen. Zudem ist Schriftsprache gekennzeichnet durch ein komplexes Satzgefüge, Nominalisierungen, Partizipialkonstruktionen, Gerundien, und viele Adjektivattribute, was speziell in literarischen Texten zu einem elaborierten Sprachgebrauch führt. Schriftsprache versucht grammatikalische Vorgaben möglichst akkurat zu erfüllen und nutzt einen differenzierten Wortschatz. Demgegenüber ist originär orale Kommunikation weit weniger komplex, weniger dem Normativen verhaftet und zieht Verbalisierungen Nominalisierungen vor, um nur einige Unterschiede zu nennen.²¹¹

Eine Lesung als Aufführung eines literarischen Textes bleibt aber meist dem sprachlichen Konzept der schriftlichen Vorlage verpflichtet, enthält also nur so viele Anzeichen von Mündlichkeit, wie die schriftliche Vorlage bereits antizipiert. Aus konzeptioneller Schriftlichkeit wird also verlautsprachlichte konzeptionelle Schrift-

²⁰⁸ Seymour Chatman »What Novels can do that films can't« 1981, zitiert nach Schröter 1998, S. 137f.

²⁰⁹ Schröter 1998, S. 138.

²¹⁰ Ong 1987, S. 105.

²¹¹ Vgl. Beier o.J. [online].

lichkeit,²¹² bzw. *sekundäre Oralität*, die Katja Hachenberg als „mediensprachliche[r] Übergangsform zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit“²¹³ bezeichnet. Übergangsform deshalb, weil sie als verkörperte Sprache auch einen unauflösbaren Bezug zur Mündlichkeit aufweist.²¹⁴ Literarische Hörformate befinden sich in einem Spannungsfeld zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Dies wird auch durch das in Kapitel II 1.2 angesprochene Hörstück von Klaus Manns »Speed« evident, bei dem versucht wurde, dem »literarischen Text« durch Transformationen eine dem mündlichen Vortrag gerechtere Form zu verleihen.

4 Fazit

Der Medienwechsel vom Buch zum literarischen Hörformat, der bei der Produktion einer Studiolesung zwangsläufig erfolgt, zeigt sich als ein vielschichtiger Vorgang, dessen Abläufe und Auswirkungen, gerade wegen der scheinbaren Simplizität des Prozesses, einer sehr präzisen Analyse bedürfen. Allein aufseiten der komplexen Kommunikatorinstanz des Produzenten finden drei Interpretationsstufen statt, die alle auf das mediale Zielprodukt einwirken, aber auch alle durch die mediale Verfasstheit des Zielproduktes beeinflusst werden. Da es sich weitestgehend um kreativ-schöpferische Prozesse handelt, wird eine objektive Beurteilung oftmals erschwert. Speziell für die Auswahl der Vorlage sind stichhaltige Eignungsvoraussetzungen kaum zu formulieren, da sie stark von der Zielsetzung der Produktion abhängen. Kriterien wie ein »rhetorisch-ästhetischer Überschuss« bleiben schwammig und auslegungsfähig.

Es konnte gezeigt werden, dass die Interpretationsleistung beim Transformationsprozess vom »literarischen Text« zum »Sprechtex« stark von der medialen Verfasstheit literarischer Hörformate geprägt ist. Dies trifft auf Kürzungen, wie auch auf alle anderen denkbaren Transformationen zu. Dabei können die Eingriffe in den Vorlagentext sowohl pragmatischer Natur sein, als auch eine eigene künstlerische Aussage darstellen, also über eine redaktionelle Anpassung hinausreichen. Da die Eingriffe für den Rezipienten meist kaum spürbar und zusätzlich schlecht gekennzeichnet sind, ist ein genauer Vergleich von literarischem Text und Sprechtex für jede Analyse eines Medienwechsels zu empfehlen.

Im Rahmen der Analyse des Translationsprozesses durch den Sprecher wurde nach den klanglichen Vorgaben gefragt, die eine schriftliche Textgestalt dem Sprecher anbietet. Dabei trat zu Tage, dass ein schriftlicher Text nichts anderes ist als kodierter Klang, dieser jedoch nur wenige wirklich spezifische Anweisungen zu seiner Vertonung liefert. Zwar gibt es Konventionen wie eine allgemeine Orthophonie, doch sind solche Vorgaben sehr dehnbar und auslegungsfähig. Eine klassische typografische Textgestaltung dient denn eher als Leitplanke für eine allgemeine Sprach-

²¹² Dass konzeptionelle Schriftlichkeit als transmediale Kategorie gelten kann, wird deutlich, wenn man sich bewusst macht, dass man einer solchen auch im Fernsehen ständig begegnet. Vgl. Perrig 2009, S. 127.

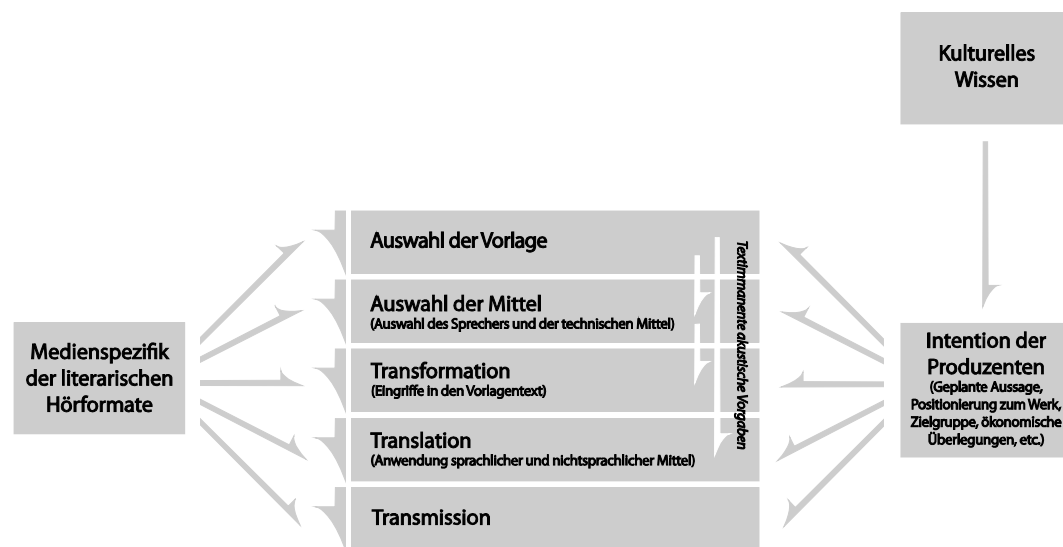
²¹³ Hachenberg 2004, S. 30.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 32.

führung, denn als Partitur fürs Sprechen. Als noch unspezifischer ist der Einfluss der ästhetischen Ebene von Schriftbildern auf die Sprachgestaltung zu bezeichnen. Da Buchtypografie meist auf Lesbarkeit ausgerichtet ist und somit weitgehend auf einen experimentellen Umgang mit ihren Ausdrucksformen verzichtet, scheint eine Auseinandersetzung mit der typografischen Gestaltung der Vorlage vor allem in den Fällen angebracht, in denen sie eine rein leserliche Anordnung durchbricht. Speziell auf Formen der Textorganisation, die unter Ausnutzung der Übersichtlichkeit der zweidimensionalen, statischen Buchseite zur Sinnstiftung beitragen, sollte verstärkt geachtet werden, da sich hier deutliche Schwierigkeiten bei der Translation ins Akustische ergeben. Dies betrifft zum Beispiel alle Formen der Indexierung und auch Fußnoten.

Abb. 4

Produktionsästhetische Entscheidungen des Medienwechsels und ihre Einflussfaktoren



Wenn die typografische Gestaltung aber nur eine ungefähre Tendenz zur sprachlichen Gestaltung der Lesung aufzeigt, müssen noch weitere potentielle Einflussfaktoren auf die sprachliche Interpretation eines Textes durch den Sprecher existieren. Diese finden sich im kulturellen Wissen um einen literarischen Stoff, in seinen bisherigen medialen (auch fremdmedialen) Erscheinungs- und Umgangsformen, in der Intention der Produzenten und vor allem auch im literarischen Text selbst.

Die potentiellen Einflussfaktoren auf die produktionsästhetischen Interpretationsprozesse wie sie sich mir nach der vorgenommenen Analyse darstellen, soll das obige Schaubild (Abb. 4) verdeutlichen. Es ist ohne weiteres auch auf alle anderen buchbasierten literarischen Hörformate neben der Lesung zu übertragen.

Auch wenn sich diese Einflussfaktoren durch ihren abstrakten Charakter oftmals einer echten Nachweisbarkeit entziehen, kann der Versuch einer Gewichtung derselben für die Gestaltung eines konkreten literarischen Hörformats zu einer Erhellung von dessen Verständnis beitragen. Denn aus der subjektiven Beurteilung und Gewichtung dieser Einflussfaktoren leitet der Sprecher seine »Sprechhaltung« und die Anwendung prosodischer Stilmittel ab, wodurch er sich bewusst oder unbewusst zu

einer »Sprecherhaltung« bekennt, die seine Distanz oder Nähe zu den kommunikativen Instanzen Autor, Text (mit all seine Figuren), und Rezipient deutlich macht. Die neue Instanz des Sprechers, die sich im literarischen Kommunikationsprozess verorten muss, nimmt zwangsläufig, bereits durch ihre bloße Anwesenheit Einfluss auf die Rezeption des Stoffes. Ihre Auswirkungen auf die Literaturrezeption sind aber bisher noch zu wenig erforscht.

Aufseiten des Rezipienten zeigt sich durch den Medienwechsel ein nicht zu leugnender Sinnlichkeitsgewinn, der durch die Übertragung in den vieldimensionalen Klangraum entsteht und durch den im Vergleich zur lesenden Aneignung relativ geringen kognitiven Aufwand des Hörens noch unterstützt wird. Aus der neuen Rezeptionshaltung, die auch Nebenbeschäftigungen zulässt und den Rezipienten nicht zu einer vertieften Auseinandersetzung zwingt, leiten sich, in Verbindung mit den gängigen Transformationspraktiken, Befürchtungen um einen Verlust der Bedeutung des Dichterwortes durch den Medienwechsel ab.²¹⁵ Desweiteren wird der Verlust der Autonomie des Lesers über die Deutungshoheit des literarischen Stoffes angemahnt, da die Sprecherinterpretation informatorische Leerstellen des Textes bereits mit Bedeutung versieht. In Einzelfällen könnte die Interpretation des Sprechers aber auch neue Sinnambivalenzen entstehen lassen. Da nach erfolgtem Medienwechsel meist eine gewisse Identität von literarischem Hörformat und seiner literarischen Vorlage behauptet wird, die über die zahlreichen Veränderungen, denen das Ausgangsmedium durch den Prozess des Medienwechsels unterworfen wird, hinwegtäuschen kann, ist eine Sensibilisierung der Rezipienten von buchbasierten literarischen Hörformaten für die Vorgänge des Medienwechsels wünschenswert.

Es sind aber auch Strukturen aufzuzeigen, die durch den Medienwechsel nicht beeinträchtigt werden und daher eine Behauptung der Identität, zumindest in Grundstrukturen, rechtfertigen können. Durch den Verbleib im Bereich des Verbalen werden einige mediale Charakteristika von Buchliteratur ohne Verluste in das neue Medium übernommen, weshalb sie als transmedial zu werten sind. Dazu zählt vor allem die Kategorie der Literarizität mit all ihren Subkategorien. Auch an der konzeptionellen Schriftlichkeit des literarischen Textes ändert sich durch eine Lesung nur die mediale Präsentation, weshalb nur von einer sekundären Oralität gesprochen werden kann.

Die in der Lesung erhalten gebliebenen Charakteristika von Buchliteratur sind sehr zentrale Kategorien einer Buchkultur, fand doch verschriftlichte Sprache bisher im Buch die „ihr gemäße Ausdrucks- und Überlieferungsform.“²¹⁶ Und auch alle Formen des Literarischen wurden in der Literaturwissenschaft bisher hauptsächlich dem Buch zugeschrieben, die konsequenterweise dieses zu ihrem Leitmedium erklärt hat.

Der nach wie vor dominante Literaturbegriff ist der monomediale, interaktionsarme der Buchkultur [...]. Die für die Literaturwissenschaft nach wie vor konstitutive Trias aus Autor – Text – Leser bezeugt diese Bindung an das Buch. [...] Diese monomediale Fixierung der Literaturwissenschaft auf den gedruckten Text führte dazu, dass die ästheti-

²¹⁵ Vgl. Zymner 2001, S. 211.

²¹⁶ Rautenberg / Wentzel, S. 5.

sche Sprache, die zunächst einmal transmedial und nicht an ein bestimmtes Medium gebunden ist und die eigentlich den genuinen Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft darstellt, nur dann zum Objekt der wissenschaftlichen Betrachtung wurde, wenn sie in gedruckter Form vorlag.²¹⁷

Die zunehmende Publikation von Literatur im akustischen Medium könnte diese starke Bindung des Literaturbegriffs an das Buch nach und nach aufweichen. Die kulturpessimistischen Reaktionen auf ein Erstarren des Marktes für Audioliteratur liegen daher sicherlich auch in den Befürchtungen um einen Verlust der Stellung des Buches als literarisches Leitmedium begründet.

²¹⁷ Heibach 2005, S. 237f.

III Intermediale Bezüge von Audioliteratur zu Büchern

Wie bereits mehrfach angesprochen, ist es ein zentrales Bedürfnis dieser Arbeit, das ambivalente Verhältnis von literarischen Hörformaten und Buchliteratur einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Dabei gilt es zu klären, worauf sich die gefühlte Nähe von literarischen Hörformaten zu Büchern stützt. Es konnte nun bereits festgestellt werden, dass große inhaltliche Übereinstimmungen bestehen, und dass im Zuge des bei Zweitverwertungen vollzogenen Medienwechsels einige zentrale Charakteristika von Buchliteratur erhalten bleiben können. Wenn wir nun auf intermediale Bezüge zwischen literarischen Hörformaten und Büchern zu sprechen kommen, so ist dies eine ganz neue Kategorie des Intermedialen, die eine gänzlich andere Herangehensweise an den Untersuchungsgegenstand notwendig macht. Während der Fokus bei der Betrachtung des Medienwechsels auf den genetischen Prozessen der Transformation eines Medienproduktes in ein anderes, mit all den ihnen inne liegenden Konsequenzen für den medialen Inhalt und der Rezeption desselben lag, richtet sich nun der Blick verstärkt auf die literarischen Hörformate in ihrer Gesamtheit, auf ihre Ausdrucksmöglichkeiten und Potentiale.

Die Qualität des Intermedialen betrifft in diesem Fall Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zu einem anderen Medium *qua* System herstellen kann.²¹⁸

Erkenntnisziele des intermedialen Forschungsansatzes, der sich mit intermedialen Bezügen auseinandersetzt, sind die Möglichkeiten, Funktionen und Modi der Bezugnahmen von einem Medium auf ein anderes mediales System.²¹⁹ Bezogen auf literarische Hörformate liegt nun mein vornehmliches Interesse darauf, ob die ihnen attestierte Nähe zum Buch auch auf derartige bewusste oder unbewusste fakultative Bezugnahmen zurückzuführen ist. Dabei ist erst einmal unerheblich, ob das jeweilige literarische Hörformat aus einem Medienwechsel hervorgegangen ist oder nicht. Es ist natürlich naheliegend, dass ein buchbasiertes Hörformat auch zahlreiche intermediale Bezüge zum medialen System Buch aufweist,

denn natürlich kann [...] das aus einem Medienwechsel hervorgehende Produkt über den obligatorischen medialen Transformationsprozess hinaus zusätzlich (Rück-)Bezüge zur jeweiligen Vorlage aufweisen.²²⁰

Dies ist aber vorerst eine Annahme, die nicht zwingend bestätigt werden muss. Daneben ist auch von Interesse ob literarische Hörformate, die nicht aus einer Buchvorlage entstanden sind, intermediale Bezüge zum Buch aufweisen, und falls ja, wie und mit welcher Motivation sie eine solche Bezugnahme bewerkstelligen. Auch hier sollte mit diversen Bezügen zu rechnen sein, schließlich werden auch solche Hörformate unter dem Überbegriff »Hörbuch« subsumiert.

²¹⁸ Rajewski 2002, S. 17.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 25.

²²⁰ Rajewski 2004, S. 39.

1 Zum Begriff »Intermediale Bezüge«

Nun gilt es zu klären, was genau unter intermedialen Bezugnahmen zu verstehen ist. Ich folge hierin den Ausführungen von Irina Rajewski, die für diesen Forschungsbe-
reich einen systematischen Neuansatz geliefert hat, für den sie zum Teil auf Begriff-
lichkeiten und Kategorien der Intertextualitätsforschung zurückgegriffen hat.²²¹ Ihre
theoretischen Überlegungen wendet Rajewski in ihren Untersuchungen zumeist auf sehr
spezielle Phänomene im Spannungsfeld zwischen Literatur und Film an, ein For-
schungsfeld, das durch die gänzlich unterschiedliche mediale Konfiguration der betei-
ligten Medien stark von den hier untersuchten Fragestellungen abweicht. Dass sich
Rajewskis Kategorien und Begrifflichkeiten aber auch für die Untersuchung literari-
scher Hörformate dienstbar machen lassen, werden die nächsten Seiten zeigen.

Ich möchte nun die von Rajewski gelieferte Definition voranstellen und anschlie-
ßend erläutern. Rajewski versteht unter »Intermedialen Bezügen«:

Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf
ein Produkt (=Einzelreferenz) oder das semiotische System (=Systemreferenz) eines
konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit dem kontaktnehmenden
Medium eigenen Mitteln; nur letzteres ist materiell präsent. Bezug genommen werden
kann auf das fremdmediale System als solches oder aber auf ein (oder mehrere) Subsys-
teme desselben, wobei letzteres *per definitionem* auch ersteres impliziert.²²²

Als zentral ist an dieser Definition anzusehen, dass die Bezugnahme auf das fremd-
mediale Produkt, bzw. das altermediale System mit den dem kontaktnehmenden
Medium eigenen Mitteln erfolgt. Das kontaktnehmende Medium ist in unserem Fall
das literarische Hörformat, das mit Hilfe von Bezugnahmen Kontakt zum medialen
System Buch aufnimmt. Um in die Kategorie der intermedialen Bezüge zu fallen,
dürfen diese Bezugnahmen aber nur mit den Ausdrucksmöglichkeiten des literari-
schen Hörformats selbst hergestellt werden und können nicht etwa durch die tatsäch-
liche materielle Präsenz des Buches und seiner Ausdrucksformen entstehen.²²³

Es werden also nicht konventionell als distinkt angesehene Medien [...] miteinander
kombiniert und folglich zu einem plurimedialen Produkt kombiniert [...]. Stattdessen
werden Elemente oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt angesehenen
Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, so-
weit möglich, reproduziert.²²⁴

Die Thematisierung oder Erwähnung des Fremdmedialen in Form eines *Redens über*
ist dabei die denkbar einfachste Form der Bezugnahme. Rajewski trennt hier zwi-
schen »expliziten Systemerwähnungen«, also der bloßen Nennung eines altermedialen

²²¹ Vgl. Rajewski 2002, S. 65–69.

²²² Ebd., S. 19.

²²³ Ein in einem literarischen Hörformat beigelegtes Booklet wäre eine solche materielle Repräsentation
des medialen Systems Buch. Eine solche Beilage, die etwa Textausschnitte der Vorlage enthält
und so die Rezeption des literarischen Hörformates beeinflussen kann, ist also nicht als intermedia-
ler Bezug zu werten, sondern müsste, wenn überhaupt, als Medienkombination untersucht werden.

²²⁴ Rajewski 2002, S. 17.

Produkts, Subsystems oder Systems,²²⁵ und »Systemerwähnungen qua Transposition«, die ein altermediales System zwar auch punktuell aufrufen, aber nicht nur durch die bloße Nennung sondern durch die „ausschnittthafte Einhaltung bestimmter Regeln des kontaktgebenden Systems.“²²⁶ Anders als den expliziten Systemerwähnungen kommt solchen qua Transposition herbeigeführten Erwähnungen eine illusionsbildende Qualität zu. Rajewski differenziert nun weiter zwischen intermedialen Bezugnahmen, die nur punktuell und vor dem Hintergrund eines anderen dominanten Systems vorgenommen werden (Systemerwähnungen), und Bezügen, bei denen sich ein Medium durchgehend in Relation zum jeweiligen Bezugssystem konstituiert (Systemkontamination).²²⁷

Um diese theoretischen Kategorien etwas zu veranschaulichen und um endlich zum eigentlichen Anliegen dieses Kapitels zu kommen, sollen nun die literarischen Hörformate auf derartige Bezüge zum medialen System Buch untersucht werden. Dabei möchte ich buchbasierte und nicht buchbasierte literarische Hörformate getrennt untersuchen, da die Vermutung nahe liegt, dass in Quantität und Qualität gänzlich andere Bezüge zum Buch vorliegen, sowie dass diese intermedialen Bezüge jeweils aus unterschiedlichen Voraussetzungen und Motivationen heraus entstehen.

2 Intermediale Bezüge bei buchbasierten literarischen Hörformaten

2.1 Explizite Systemerwähnungen

Unter »expliziten Systemerwähnungen« sind Formen der punktuellen Bezugnahme auf ein fremdmediales System zu verstehen, die durch eine reine Thematisierung des Altermedialen zu Stande kommen. Das andere System wird, als Ganzes oder in Teilen schlicht benannt, wobei entscheidend ist, „dass das altermediale Bezugssystem in irgendeiner Weise *ausdrücklich* aufgerufen wird.“²²⁸ In Medien, die von verbalen Äußerungen Gebrauch machen können, ist eine derartige Erwähnung recht leicht zu bewerkstelligen. Das Bezugssystem und seine Komponenten können hier schlicht benannt werden.²²⁹ Nun sind derartige schlichte Benennungen altermedialer Systeme aus verfahrenstechnischer Sicht nicht besonders interessant und Jens Schröter bemerkt zu Recht, dass die Bezeichnung einer *Erwähnung* als intermediale Repräsentation auch als Überdehnung des Begriffs betrachtet werden kann.²³⁰ Wie aber Rajewski zeigen kann, spielen solche Erwähnungen in mehrfacher Hinsicht eine wichtige Rolle im Komplex intermedialer Bezugnahmen. Wie gestalten sich nun solche expliziten Erwähnungen bei buchbasierten literarischen Hörformaten?

²²⁵ Wobei die Erwähnung eines Produkts oder Subsystems immer auch die Erwähnung des Systems als Ganzes impliziert.

²²⁶ Rajewski 2002, S. 83.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 145f.

²²⁸ Rajewski 2004, S. 46.

²²⁹ Vgl. Rajewski 2002, S. 164.

²³⁰ Vgl. Schröter 1998, S. 144.

Erst einmal ist festzustellen, dass im Umfeld buchbasierter literarischer Hörformate zahlreiche Erwähnungen des medialen Systems Buch zu finden sind. Die vielen expliziten Nennungen in Verlagskatalogen, Produktbeschreibungen und Beilagen lassen eine systematische Auswertung unnötig erscheinen, um zu konstatieren, dass buchbasierte Hörformate sehr stark auf die ihnen zugrundeliegenden Vorlagen rekurrieren und dies nicht nur in ihrer handelsüblichen Bezeichnung als Hörbuch. Die Erwähnungen können das System Buch als Ganzes betreffen, wie in »Hörbuch« oder etwa dem Verlagsmotto von *Bastei Lübbe Audio* »Bücher zum Hören«, oder aber Subsysteme des Buches, wie Erscheinungsformen und Genres. So vertreibt der *Bellerive Hörverlag* laut Verlagsprogramm »Taschenhörbücher« oder nennt belletristische Titel schlicht »Hörroman«. ²³¹ Ein weiteres Beispiel wäre die Benennung der einzelnen Tracks als »Kapitel«, wenn diese mit den Buchkapiteln übereinstimmen. Dies ist nur eine kleine Auswahl von Beispielen, die zeigen soll, dass buchspezifisches Vokabular im Umfeld von Audioliteratur allgegenwärtig erscheint. ²³² Will man derartige schriftliche Paratexte nicht mit einbeziehen, findet man spätestens zu Beginn der meisten buchbasierten literarischen Hörformate eine akustische *Titelei*, ²³³ die einen deutlichen Bezug zur Vorlage herstellt. Gebräuchlich sind die Nennung des Autors und des Titels, wenn vorhanden des Übersetzers, aber auch noch konkretere Formulierungen wie »Hörspiel nach dem gleichnamigen Buch« oder »Sie hören den Roman X«. ²³⁴

Auch wenn man solchen paratextuellen expliziten Erwähnungen eine „genuine Qualität des Intermedialen“ ²³⁵ absprechen kann, gewährt uns die auffällige Häufung von Rückbezügen doch Einblick in das Selbstverständnis von buchbasierten Hörformaten. Dass mit der Zweitverwertung eines Buches ganz offen umgegangen wird, lässt vermuten, dass die Umnutzung des Buchinhalts in einem solchen Fall als unproblematisch, ja gar als Selbstzweck des medialen Produkts angesehen wird. Dies aber vorerst nur am Rande, denn die expliziten Erwähnungen der Buchvorlage können in Einzelfällen auch darüber hinaus einen direkten Einfluss auf die intermediale Beschaffenheit des literarischen Hörformats haben.

Wenn sich, wie in unserem Fall, eine solche Vielzahl ausdrücklicher Erwähnungen eines Bezugssystems vorfinden, so können diese laut Rajewski als eine Art Intermedialitätssignal gelesen werden. Sie besitzen eine »Markerfunktion«, die auf weitere mögliche intermediale Systemreferenzen hindeuten kann.

Systemerwähnungen diesen Typs werden für die Untersuchung intermedialer Bezüge aus formaler Sicht vor allem als Indikatoren des Bezugssystems eines Textes und als

²³¹ Vgl. Bellerive Hörverlag 2009 [online].

²³² Auch eine Studie von 2003 kam zu dem Ergebnis, dass Hörbücher in höherem Maße über ihre Vorlage und dessen Urheber beworben werden, als über die das Hörformat auszeichnenden Elemente wie den Sprecher, was Sandra Rühr zu der Einschätzung bringt, dass sich das Hörbuch noch nicht genügend vom gedruckten Buch emanzipiert hat. Vgl. Rühr 2008, S. 137f.

²³³ Auch ich muss hier mangels Alternativen einen Begriff aus der Bücherwelt gebrauchen.

²³⁴ Die Covergestaltung orientiert sich ebenfalls oft an der Gestaltung der Buchvorlage. Vgl. Rühr 2008, S. 305.

²³⁵ Rajewski 2004, S. 47.

Markierungen solcher Bezüge relevant, die anderweitig nicht klar erfass- und nachweisbar und / oder nicht eindeutig auf ein bestimmtes System zu beziehen wären.²³⁶

Explizite Erwähnungen des Bezugssystems besitzen also eine rezeptionssteuernde Wirkung und sind in der Lage Zusatzfunktionen freizuschalten, die ohne sie nicht zum Tragen gekommen wären. Zur Verdeutlichung dieses Zusammenhangs müssen wir uns expliziten Systemerwähnungen zuwenden, die sich im literarischen Text vorfinden.

Auch im literarischen Text selbst können explizite Erwähnungen des Bezugssystems Buch vorzufinden sein. Ob diese Erwähnungen als intermedial zu werten sind, ist allerdings oft fraglich. Wenn der Sprecher etwa den Satz vorliest »Herr Meier kaufte sich heute einen Roman«, so ist diese Erwähnung einerseits nicht besonders Aufsehen erregend, da sie nur die »histoire« des Textes betrifft, zum anderen ist zu fragen, ob dieser Bezug nicht als intramedial zu bezeichnen ist, da lediglich Buchliteratur durch Audioliteratur erwähnt wird, ohne dass die mediale Andersartigkeit dieser Systeme für das Verständnis der Aussage relevant wäre.²³⁷

Für das Phänomen intermedialer Bezüge ist [...] immer die wahrgenommene Differenz zwischen medialen Ausdrucksformen das entscheidende Moment; das jeweilige Referenzmedium muss im kontaktnehmenden Produkt in seiner Spezifität zu erkennen sein, die es von anderen medialen Ausdrucksformen unterscheidbar macht.²³⁸

Ein anderes Beispiel macht das Potential von expliziten Systemerwähnungen deutlicher, und zwar das Phänomen von direkten Leseransprachen. Mit direkten Leseransprachen meine ich zum Beispiel die Anrede »lieber Leser«, wie sie von Romanschriftstellern des 19. Jahrhunderts gerne angewendet wurde²³⁹ und bis heute gelegentlich als Stilmittel Verwendung findet.²⁴⁰ Die Bewertung einer solchen Leseransprache in einem literarischen Hörformat ist etwas problematisch. Die ursprüngliche Intention des Autors muss als explizite *intra*-mediale Systemerwähnung gewertet werden, da die Erwähnung der literarischen Kommunikationsinstanz »Leser« auch auf das ganze System verweist. Er nimmt als Literat Bezug auf das System der Literatur, indem er deutlich macht, dass er die Geschichte nicht erzählt sondern aufschreibt. Im Unterschied zum oben genannten Beispiel des Herrn Meier ist diese Systemerwähnung aber auch für die »discours«-Ebene des Textes von Relevanz, denn sie zwingt den Rezipienten zu einer Reflektion des Bezugssystems, in diesem Fall besonders des Produktionsprozesses von Literatur. Der Autor möchte, dass sich der Leser seines Textes die Kommunikationssituation nochmals bewusst macht.

Kommt es zu einer solchen Metaisierung des »discours«, geraten automatisch auch der gegebene Text selbst sowie die Differenzen und / oder Analogien zwischen Text und aufgerufenem System in den Blick.²⁴¹

²³⁶ Rajewski 2002, S. 83.

²³⁷ Vgl. Rajewski 2004, S. 49.

²³⁸ Rajewski 2002, S. 86.

²³⁹ Vgl. Ong 1987, S. 104.

²⁴⁰ So auch im bereits besprochenen Buch und der dazugehörigen Lesung *Die Stadt der träumenden Bücher* von Walter Moers. Moers 2005 sowie Moers 2008.

²⁴¹ Rajewski 2004, S. 49.

Bei diesem Beispiel sind es wohl vor allem die medialen Differenzen, auf die der hörende Rezipient aufmerksam gemacht wird, kann er sich als *Leser* doch kaum angesprochen fühlen. Die Differenz zwischen dem rezipierten Medium und dem Bezugssystem drängt sich förmlich auf. Hier kommt nun aber die Markerfunktion expliziter Systemerwähnungen zum Tragen. Da, wie bereits angesprochen, buchbasierte literarische Hörformate fast überreichlich auf das Bezugssystem der Vorlage referentialisieren und der Rezipient somit auf weitere intermediale Bezugnahmen gefasst ist, wird eine Verwirrung über diese Form der Ansprache wohl ausbleiben. Von Beginn an liest er die Medialität des Bezugsmediums mit und führt sich die produktionsästhetischen Vorgänge des Medienwechsels vor Augen. Dies wäre also ein Beispiel für Zusatzfunktionen, die durch explizite Systemerwähnungen freigeschaltet werden können. Bei einem vollständigen Fehlen von Intermedialitätssignalen wären eine Irritation und ein daraus folgender Bruch in der Rezeption nicht auszuschließen.

Im Falle buchbasierter literarischer Hörformate ist also zu sagen, dass explizite Systemerwähnungen sehr zahlreich in einem paratextuellen Kontext auftreten, was auf einen selbstbewussten Umgang mit der Zweitverwertung von Buchinhalten hindeutet. Textimmanente Bezugnahmen auf das System Buch müssen auf die Relevanz der medialen Differenz hin untersucht werden. Sollte die mediale Differenz zwischen hörender und lesender Aneignung keine Rolle spielen, ist wohl nur von einer *intra*-medialen Bezugnahme von Literatur auf Literatur zu sprechen. Sollte die mediale Differenz aber ausschlaggebend sein, kann die Markerfunktion der paratextuellen Erwähnungen des Bezugssystems zu einer richtigen *Lesart* verhelfen. Die zahlreichen Vokabeln aus der Welt der Bücher, die im Kontext buchbasierter literarischer Hörformate Verwendung finden, tragen aber sicherlich bereits von sich aus und in erheblichem Maße zu der gefühlten Nähe von literarischen Hörformaten und Büchern bei.

2.2 Systemerwähnungen qua Transposition

Die Referenz auf das kontaktgebende System erfolgt bei »Systemerwähnungen qua Transposition« auch punktuell, kommt allerdings nicht durch eine explizite Erwähnung, also etwa die bloße Nennung, zu Stande. Vielmehr wird das Bezugssystem durch die „ausschnittshafte Einhaltung bestimmter Regeln des Bezugssystems“²⁴² aufgerufen. Man könnte auch von einer Verwendung von Mikrostrukturen des Bezugssystems sprechen, die wiederum auf das Makrosystem verweisen.²⁴³ Sie sollen dem Rezipienten Erfahrungen ermöglichen, die er grundsätzlich einem anderen Medium zuschreiben würde. Dabei ist zu beachten, dass ein Medium mit den ihm eigenen Mitteln spezifische Mikrostrukturen eines anderen Mediums nie wirklich *verwenden* kann. Denn kann ein Mikrosystem eines Mediums in einem anderen verwendet werden, muss man von einer Systemaktualisierung sprechen und es könnte nicht mehr als spezifisch für das Kontaktmedium gelten. Im Rahmen von Systemerwähnungen qua Transposition kann ein Medium lediglich versuchen, die Illusion eines alterme-

²⁴² Rajewski 2002, S. 83.

²⁴³ Rajewski 2002, S. 83.

dialen Mikrosystems herbeizuführen. Rajewski spricht hier von der „scheinhaften Form des Als ob.“²⁴⁴

Systemerwähnungen qua Transposition zielen also darauf ab, spezifische Eigenschaften des Bezugssystems zu imitieren. Im Falle buchbasierter literarischer Hörformate müssten das etwa Versuche sein, punktuell die skripturalen, optischen, statischen oder materiellen Eigenschaften der Buchvorlage darzustellen. Dies erscheint mit akustischen Mitteln sehr schwierig. Den charakteristischen optischen Eindruck einer Buchseite wird man mit Lautsprache oder Geräuschen wohl kaum simulieren können und Statik ist im dynamischen akustischen Medium nicht darstellbar. Denkbar sind unter Umständen Imitationen der spezifischen Rezeption von Schriftsprache. Tauchen im literarischen Text Schriftstücke auf, die von den Figuren gelesen werden, so könnte das ermittelnde Lesen, also das noch etwas unbeholfene und stockende erstmalige Lesen eines unbekanntes Textes, durch den Sprecher simuliert werden. Ein Stück weit wird sich der Hörer an eigene Leseerfahrungen erinnert fühlen. Auch unbeabsichtigte Versprecher bei einer aufgezeichneten Livelesung könnten mit viel gutem Willen als Systemerwähnung qua Transposition beschrieben werden. Ebenfalls in diesen Graubereich möchte ich die akustische Repräsentation von buchspezifischen Geräuschen verweisen. So kann etwa das Geräusch des Umblätterns buchspezifische Erfahrungen beim Hörer evozieren. Auch wenn mir bei Studioproduktionen kein derartiges Beispiel bekannt ist, wäre es denkbar, den Anfang eines neuen Kapitels durch ein solches Geräusch zu markieren. Bei Livelesungen kommt es gelegentlich vor, dass ein Umblättern vom Mikrophon eingefangen wird.²⁴⁵

Die Möglichkeit von Systemerwähnungen qua Transposition sei an dieser Stelle nur der Vollständigkeit halber aufgeführt. Dies soll nicht heißen, dass die Untersuchung solcher medienästhetischer Stilmittel für einzelne konkrete Analysen nicht von Interesse sein kann. Für die generelle Zuschreibung von Bucheigenschaften an literarische Hörformate, die in der Bezeichnung Hörbuch ihren Ausdruck findet, sehe ich in dieser Kategorie intermedialer Bezugnahmen allerdings nur eine geringe Relevanz.

2.3 Teilaktualisierende Systemkontamination

Mit dem Begriff der Systemkontamination beschreibt Rajewski, im Gegensatz zu Systemerwähnungen, die das Bezugssystem nur punktuell aufrufen, intermediale Bezugnahmen, bei denen sich das kontaktnehmende Medium durchgängig in Beziehung zu einem altermedialen System konstituiert. Eine Systemkontamination ist also nicht nur eine Momentaufnahme oder das Aufblitzen eines Altermedialen sondern bezieht sich auf Strukturen, die sich durch die gesamte mediale Konfiguration ziehen. Entscheidend für die teilaktualisierenden Variante einer Systemkontamination ist dabei,

²⁴⁴ Ebd., S. 85.

²⁴⁵ Jandl 2003.

[...] dass medienunspecifische und / oder medial deckungsgleiche Bestandteile des fremdmedialen Systems kontinuierlich und den Regeln des Bezugssystems konform verwendet werden.²⁴⁶

Mit medienunspecifischen bzw. medial deckungsgleichen Bestandteilen sind mediale Strukturen gemeint, die eben nicht spezifisch für nur ein einziges Medium sind sondern problemlos in verschiedenen Medien manifest sein können. An dieser Stelle sei an die medialen Strukturen von Buchliteratur erinnert, die, wie in Gliederungspunkt II 3 festgestellt wurde, speziell bei einer Lesung nach erfolgtem Medienwechsel weiterhin in literarischen Hörformaten vorzufinden sein können. Nach Rajewski ist nun die konsistente Verwendung solcher transmedialer Strukturen in der Lage, einen intermedialen Bezug herzustellen. Auch Werner Wolf ist der Meinung, dass derartige transmediale Phänomene allein durch ihre Anwesenheit in mehreren Medien indirekte Beziehungen zwischen diesen stiften.²⁴⁷

Bei einer Lesung teilen sich Buch und literarisches Hörformat ein verbal literarisches Ausdruckssystem. Viele buchliterarische Unter- (etwa Genres) und Überkategorien (etwa Narrationsschemata) können bei dieser Form des Medienwechsels problemlos im literarischen Hörformat aktualisiert werden. Streng nach Rajewski reicht dies aber noch nicht aus, um eine teilaktualisierende Systemkontamination festzustellen. Eine teilaktualisierende Systemkontamination

[...] impliziert nicht einfach nur eine Reproduktion bzw. Verwendung dieser Bestandteile, sondern überdies die Einhaltung und Applikation der damit einhergehenden präskriptiven und restriktiven Regeln des Bezugssystems und damit zugleich die Einhaltung einer altermedial gebundenen Mediumsadäquatheit.²⁴⁸

Genau dies lässt sich nun durch die ebenfalls bereits attestierte, meist stringent eingehaltene Regelmäßigkeit von konzeptioneller Schriftlichkeit bei Lesungen beobachten.²⁴⁹ Konzeptionelle Schriftlichkeit ist der für das schriftliche Medium adäquate Umgang mit literarischer Sprache. Sie unterliegt präskriptiven und restriktiven Regeln, die bei einer Lesung oft ohne Modifikationen übernommen werden und so im akustischen Medium eine nur sekundäre Mündlichkeit erzeugen. Eine Teilmenge der buchliterarischen Bestandteile wird also, inklusive ihrer Regeln, allerdings in einer uneigentlichen akustischen Form, tatsächlich im literarischen Hörformat aktualisiert. Auf diese Art und Weise kommen auf einer transmedialen Ebene ästhetische Nahverhältnisse zu Stande, die eine Lesung dem Buch näher erscheinen lassen können als etwa einem Hörspiel.²⁵⁰ Eine buchbasierte Lesung ist demnach als ein klassisches Beispiel für eine teilaktualisierende Systemkontamination zu werten.²⁵¹

²⁴⁶ Rajewski 2002, S. 137.

²⁴⁷ Wolf 2002, S. 170.

²⁴⁸ Rajewski 2002, S. 118.

²⁴⁹ Es kommt natürlich sehr darauf an, als wie dominant die konzeptionelle Schriftlichkeit bei der Vorlage zu bewerten ist. Einige literarische Texte sind in der Lage Mündlichkeit zu antizipieren. In einem solchen Fall würde die Bezugnahme nur bedingt zu Stande kommen.

²⁵⁰ Vgl. Schröter 1998, S. 149.

²⁵¹ Ganz anders stellt sich dies bei einer buchbasierten Hörspielproduktion dar. Hier wird sowohl das verbal literarische Ausdruckssystem durch die bedeutungskonstituierende Anwendung von Musik und Geräuschen durchbrochen, als auch die konzeptionelle Schriftlichkeit durch starke Dialogisierungen und Transformationen an eine akustische Kommunikationssituationen angepasst.

Jedoch muss auch auf die Schwachstellen eines solchen intermedialen Bezuges verwiesen sein. Als erste dieser Schwachstellen ist die »Nachweisbarkeit« zu nennen. Diese ist ein grundlegendes Problem von intermedialen Bezügen.²⁵² Da die Bezugnahme auf das fremdmediale System *qua definitionem* nur durch die eigenen Mittel eines Mediums erfolgen kann und somit immer einen »Als Ob-Charakter« trägt (die explizite Systemerwähnung einmal ausgenommen), ist die Identifizierung eines solchen Bezuges oftmals sehr schwierig. So kann ein ungewöhnlicher Umgang mit den einem Medium eigenen Mitteln auch als ein bewusstes Stilmittel ohne Verweischarakter verstanden oder missverstanden werden oder aber ein Bezug zu einem gänzlich anderen Medium assoziiert werden. Dies trifft auf den Fall der teilaktualisierenden Systemkontamination in besonderem Maße zu. Da transmediale Strukturen ja gerade nicht mehr spezifisch für ein Medium sind, ist der klare Verweischarakter einer Anwendung von solchen Verfahren oft fraglich. Ob eine aktualisierte konzeptionelle Schriftlichkeit nun automatisch auf das Buch verweist, muss angezweifelt werden. Schließlich kann man konzeptionelle Schriftlichkeit bzw. sekundäre Oralität auch in anderen Medien wie dem Radio oder dem Fernsehen nachweisen:

Die vorbeirauschenden Bildwelten sind unterlegt mit verschiedenartigsten Texten, deren Ablesen zwar peinlichst zu visualisieren vermieden wird, aber auf welches die bei aller Komplexität zu flüssige Sprechweise und die sich absichernden Blickkontakte der Sprechenden ständig verweisen. [...] das Vorlesen wird als geradezu natürliche, der Alltagssprache allerdings leicht entthobene Sprechweise inszeniert.²⁵³

Ein zweifelsfreier intermedialer Bezug kann unter diesen Voraussetzungen nur durch eine klare Markierung desselben entstehen. Dazu sind zusätzliche explizite Systemerwähnungen ein probates Mittel.

Nun könnte man argumentieren, dass man einen literarischen Langtext, etwa einen Roman, wenn er in einem literarischen Hörformat zur Aufführung gelangt, wohl kaum dem Fernsehen oder dem Radio zuordnen würde. Damit sind wir nun beim zweiten großen Problemfeld intermedialer Bezugnahmen angelangt, dem der »Historizität von Medien«.²⁵⁴ Dass im Falle eines akustischen Romans etwaige Bezüge heute wohl zweifelsfrei dem Buch zugeordnet werden würden, ist richtig. Nur worauf basiert diese enge Verknüpfung?

Es wurde bereits festgestellt, dass der Roman als literarisches Subsystem oder Genre ohne Verluste auch in anderen medialen, etwa akustischen Formen aktualisiert werden kann. Die schriftliche Gestalt ist für die Zuordnung eines Textes zu diesem Genre unerheblich. Die enge Verknüpfung des Genres Roman mit dem medialen System Buch ist also vermutlich lediglich dem gewohnheitsmäßigen Umgang mit dieser Textsorte geschuldet. Wir sind es schlicht gewohnt einen Roman als Buch zu rezipieren, da dieses literarische Genre über Jahrhunderte fast ausschließlich als solches publiziert wurde. Es ist also vornehmlich die medienhistorische Entwicklung, auf der die enge Konnotation des Romans mit dem Medium Buch beruht und nicht dessen medialen Spezifika. Nun sind Medien, und vor allem das was wir zumeist als

²⁵² Vgl. Rajewski 2002, S. 37–39.

²⁵³ Perrig 2009, S. 127.

²⁵⁴ Vgl. Rajewski 2002, S. 32–37.

Monomedien bezeichnen, aber einem stetigen historischen Wandel ausgesetzt. Ständig treten neue Formen der Kommunikation auf, und weisen alten Formen, wenn sie sie nicht obsolet machen, doch zumindest neue Systemplätze zu.²⁵⁵ Wenn Medien und ihre Spezifika aber nur in ihrem jeweiligen historischen Kontext zu bestimmen sind, hat dies auch Auswirkungen auf die Funktionalität von intermedialen Bezügen. Auch sie funktionieren lediglich in einem bestimmten historischen Zusammenhang. Während zum Beispiel der Einsatz eines »voice-over«-Erzählers im Film zu Anfang noch klar auf das literarische Medium verwiesen hat, ist dieses Stilmittel mittlerweile zu einer eigenen filmischen Konvention geworden, die ihren Verweischarakter auf die Literatur weitgehend verloren hat.²⁵⁶

Stellen wir uns nun ein Szenario vor, in dem literarische Hörformate als ein dem Buch gleichwertiges Publikationsmedium von Literatur gelten und einige Manuskripte zum Teil sogar ausschließlich akustisch verwertet werden. Romane erscheinen also gewohnheitsmäßig sowohl als Buch als auch als literarisches Hörformat. In einem solchen Szenario wird die Bezugnahme zum Buch durch einen im akustischen Medium aktualisierten Roman, ohne eine klare Markierung nicht mehr aufrecht zu erhalten sein. Das Genre wäre mit der gleichen Berechtigung dem Medium selbst zuzuschreiben. Ein Rezipient, der einen akustischen Text als Roman identifiziert, wäre nicht mehr in der Lage allein aus dieser Information heraus einen Bezug zum Buch herzustellen. Somit würde auch die explizite Systemerwähnung *Hörroman* ihren Verweischarakter verlieren.

Die teilaktualisierende Systemkontamination beschreibt also intermediale Bezüge, die durch die Verwendung von buchtypischen aber dennoch transmedialen Strukturen im akustischen Medium entstehen. Diese sind vor allem bei Lesungen nachzuweisen, die sich stringent an die verbal literarische und konzeptionelle Schriftlichkeit der Vorlage halten. Bei nur punktuellen Aktualisierungen von Buchstrukturen, etwa bei Mischformen von Hörspiel und Lesung, könnte man von einem Sonderfall einer Systemerwähnung, nämlich einer »teilreproduzierenden Systemerwähnung« sprechen.²⁵⁷

Zur klaren Identifizierung solcher Bezugnahmen ist eine Markierung derselben erforderlich. Als problematisch muss auch die Historizität angesehen werden, der die Zuschreibung typischer Merkmale und Kategorien an das System Buch, unterworfen ist.

2.4 Systemkontamination qua Transposition

Im Unterschied zu einer »teilaktualisierenden Systemkontamination«, die das Bezugssystem mit Hilfe medienunspezifischer bzw. medial deckungsgleicher Komponenten aufruft, hat man es bei einer »Systemkontamination qua Transposition« mit einer Modifikation des medialen Systems zu tun, „die gerade auf medien**spezifische** Qualitäten des Referenzmediums zielt.“²⁵⁸ Wie bei der Systemerwähnung qua Transposition

²⁵⁵ Vgl. Kittler 1993, S. 178.

²⁵⁶ Vgl. Rajewski, 2002, S. 35f.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 103–105.

²⁵⁸ Rajewski 2002, S. 145.

bereits festgestellt wurde, stellt es sich im akustischen Medium jedoch als schwierig dar, medienspezifische Buchcharakteristika aufzurufen, die als Differential von akustischer und schriftlicher Literatur dienen können. Diese sind das Skripturale, das Optische und das Statische. Eine Imitation oder Simulation dieser Eigenschaften, kann, wenn überhaupt, nur annäherungsweise geschehen.

Das größte Potential sehe ich hierbei in der Simulation des Skripturalen und zwar nicht der optischen Beschaffenheit von Schriftzeichen sondern durch eine Annäherung in den Ausdrucksqualitäten von lautsprachlichen Äußerungen und Schriftzeichen. Schriftzeichen sind, wie in dieser Arbeit bereits mehrfach festgestellt wurde, nur eine Teilaufzeichnung von Sprechakten. Die Ausdrucksmöglichkeiten von Schriftsprache sind gegenüber den vielen Bedeutungsebenen von lautsprachlichen Äußerungen als defizitär anzusehen. Schriftzeichen transportieren vor allem Inhalte. Für Melodie, Dynamik und Tempo von Sprache, wie sie in mündlichen Kommunikationssituationen genutzt wird, findet sich in ihrer schriftlichen Form keine ausreichende Entsprechung. „Der schriftlich fixierte Text [...] tritt uns als gleichmäßige Notation distinkter Elemente hervor.“²⁵⁹

Nun ist es beim Lesen eines Textes „unmöglich ein Wort auszusprechen ohne es zu betonen.“²⁶⁰ Wohl aber kann man die Betonung und sonstige prosodische Mittel in einer für die lautsprachliche Kommunikation inadäquaten Weise gestalten. Eine Annäherung von Lautsprache an ihre schriftliche Repräsentation könnte also durch eine zurückhaltende Verwendung von melodischen, dynamischen und rhythmischen prosodischen Merkmalen bewerkstelligt werden. Eine rezitierende Vortragsweise des Sprechers zeichnet sich durch eine solche Zurückhaltung aus. Hier überwiegt die Grundstimmung über Teilstimmungen,²⁶¹ was an die gleichmäßige Notation von Schriftzeichen gemahnen könnte. So schreibt zum Beispiel Jürg Häusermann zu einem von ihm untersuchten literarischen Hörformat, dessen Sprecher sich einer monotonen und nuancenarmen prosodischen Gestaltung bedient: „Der Verweischarakter des Hörbuchs, die Vermittlung eines geschriebenen Textes, kommt hier auch durch die sprecherische Gestaltung zum Ausdruck.“²⁶² An dieser Stelle sei auch nochmals an Rufus Beck, den bekannten Sprecher der deutschen Harry Potter Lesungen erinnert, der über die vergleichsweise minimalistische Ausgestaltung wörtlicher Rede durch seinen amerikanischen Kollegen Stephen Fry bemerkte, dass bei diesem die Anführungszeichen des Textes noch deutlich hörbar wären.²⁶³ Und auch Sandra Rühr weis mit Goethe zu sagen, dass der Rezipient bei einem rezitierenden Vortragsstil immer fühle, „[...] dass von einem dritten Objekt [dem zu Grunde liegenden Text; A. d. Verf.] die Rede sei.“²⁶⁴

Ein Verzicht auf den extensiven Gebrauch prosodischer Stilmittel, also auf die lautsprachliche Überformung des Inhalts, wie er einer mündlichen Kommunikationssituation angemessen wäre, scheint also tatsächlich in der Lage zu sein, auf den

²⁵⁹ Hachenberg 2004, S. 35.

²⁶⁰ Ong 1986, S. 103.

²⁶¹ Krech 1991, S. 217f.

²⁶² Häusermann 2008, S. 262.

²⁶³ Vgl. Gliederungspunkt II 1.3.1.

²⁶⁴ Johann Wolfgang von Goethe, zitiert nach Rühr 2008, S. 227.

schriftlichen Ursprung von sprachlichen Äußerungen zu verweisen (wohlgemerkt auf den schriftlichen Ursprung und nicht speziell auf das Buch als Kontaktmedium; auch in diesem Fall sind zusätzliche explizite Systemerwähnungen notwendig, um den konkreten Bezug auf das Buch herzustellen). Eine Systemkontamination qua Transposition wäre also in einem sehr speziellen Sonderfall von buchbasierten literarischen Hörformaten nachzuweisen, nämlich bei Lesungen, die sich konsistent eines zitierenden, bzw. rezitierenden Tonfalls bedienen.

2.5 Der Einfluss des Inszenierungsgrades

Auf der Suche nach intermedialen Bezugnahmen auf das Buch durch buchbasierte literarische Hörformate konnten nun zahlreiche Möglichkeiten eines Rückbezuges aufgezeigt werden. Auffällig ist, dass besonders reine Lesungen der Buchvorlage sehr viele dieser Möglichkeiten nutzen. In einer Lesung, und wie wir gesehen haben besonders einer konsistent zitierenden bzw. rezitierenden Lesung, addieren sich die verschiedenen intermedialen Referenzen zu einem sehr dichten Bezugssystem auf das Kontaktmedium. Nun werden Bücher aber nicht nur als Lesungen ins akustische Medium übersetzt sondern kommen auch als Hörspiel und zahlreichen Mischvarianten wie inszenierten Lesungen, Lesungen mit Musikuntermalung und dergleichen zur Aufführung. Um wenigstens eine Tendenz von intermedialen Bezugnahmen bei diesen Hörformaten aufzuzeigen, möchte ich den Begriff des Inszenierungsgrades einführen. Er könnte sich vor allem als Vergleichskategorie von buchbasierten literarischen Hörformaten als nützlich erweisen.

Wie der Terminus selbst schon vermuten lässt, soll mit dem Begriff des Inszenierungsgrades eine Kategorie eingeführt werden, die Aussagen über den Umgang mit der Vorlage zulässt. Wenn von einem hohen Inszenierungsgrad eines literarischen Hörformates die Rede ist, soll damit klar gemacht werden, dass viele inszenatorische Mittel zu seiner Umsetzung angewendet wurden, während ein geringer Inszenierungsgrad nur einen vergleichsweise geringen Einsatz solcher Mittel nahelegt. Welche sind nun aber die inszenatorischen Mittel von literarischen Hörformaten und welchen Einfluss besitzen sie auf die intermedialen Bezüge? Meiner Meinung nach, setzt sich der Inszenierungsgrad eines literarischen Hörformates aus drei Hauptkategorien zusammen:

a) Quantität und Qualität der Eingriffe in die Textvorlage (Transformation)

Eingriffe in die Textvorlage müssen als inszenatorische Mittel gewertet werden, die eine größere Distanz des literarischen Hörformats zur Textvorlage zur Folge haben. Dabei gibt es aber natürlich erhebliche Unterschiede in Qualität und Quantität. Die sehr üblichen Kürzungen können dabei als weniger ausschlaggebend für den Inszenierungsgrad angesehen werden, fallen bei zunehmender Häufigkeit aber natürlich ebenfalls ins Gewicht. Ausschlaggebender für den Inszenierungsgrad sind Transformationen die qualitativ in den Text eingreifen, sei es durch Zusammenfassungen gekürzter Passagen, redaktionelle Anpassungen an die neue Kommunikationssituati-

on wie in dem schon genannten Beispiel von Klaus Manns »Speed«²⁶⁵ oder durch Dialogisierungen, wie sie bei Hörspieladaptionen vorgenommen werden.²⁶⁶

Speziell bei Dialogisierungen verlässt der Text die Konzeption des Ursprungstextes. Wenn sich auch noch immer eines verbal literarischen Systems bedient wird, so sind Dialoge meist nicht, oder weniger stark einer konzeptionellen Schriftlichkeit verpflichtet. Sie werden in Hinsicht auf deren Aufführung im Hörspiel verfasst. Die regelhafte Aktualisierung einer verbal literarischen konzeptionellen Schriftlichkeit ist in diesem Falle nicht mehr gegeben, weshalb auch die intermedialen Bezüge zum Schriftmedium Buch verwischen.

b) Quantität und Qualität des Einsatzes sprecherischer Mittel

Unabhängig von der Transformation des Ursprungstextes trägt der Einsatz sprecherischer Mittel zur Bewertung des Inszenierungsgrades bei. Wie unter Gliederungspunkt 2.4 dieses Kapitels festgestellt wurde, trägt ein extensiver Gebrauch von prosodischen Stilmitteln dazu bei, dass die Umsetzung als weiter entfernt von der Textgrundlage empfunden wird als bei einer zurückhaltenden Interpretation. Der Einsatz solcher Mittel ist unbedingt als Inszenierung anzusehen, da die typografische Gestalt ja nur bedingte Vorgaben zu dessen Einsatz liefert und jegliche Addition von Bedeutungsebenen als eine Entfernung von einer reinen Aufführung eines Textes beschrieben werden kann. Auch mit einer steigenden Quantität und Qualität von sprecherischen Mitteln ist eine Reduktion von intermedialen Bezügen zu konstatieren, da nicht mehr auf die defizitäre Darstellung von Sprache im Skripturalen Bezug genommen wird.

c) Quantität und Qualität des Einsatzes nichtsprachlicher akustischer Mittel

Ein weiteres gewichtiges Kriterium für die Bewertung des Inszenierungsgrades ist die Quantität und Qualität der eingesetzten nichtsprachlichen akustischen Mittel. Dazu gehört untermalende Musik genauso wie die bedeutungstragende Integration von Geräuschen und Klängen in die Narration. Wenn mit untermalender Musik nur eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzugefügt wird, die zwar rezeptionslenkend oder gefühlverstärkend wirken kann aber nicht in die Narration eingreift, so ersetzen bedeutungstragende nichtsprachliche Elemente das verbal literarische System durch eine nicht lexikalische Kodierung.

Die Zeichentheorie spricht hier von kulturellen Codes, die sich gegenüber der Sprache dadurch auszeichnen, dass sie über keine festgeschriebene Grammatik verfügen und die Bedeutungseinheiten nicht in einem Lexikon festgeschrieben sind.²⁶⁷

Selbstverständlich ist auch hier mit einer Reduktion von intermedialen Bezugnahmen auf das Buch zu rechnen, da auch das verbal literarische System nur noch in Teilen aktualisiert wird.

²⁶⁵ Vgl. Gliederungspunkt II 1.2.

²⁶⁶ Vgl. Schugk 2004, S. 33.

²⁶⁷ Hickethier 1996, S. 87.

Die Intensität von intermedialen Bezügen zum Buch bei buchbasierten literarischen Hörformaten verhält sich also umgekehrt proportional zum Inszenierungsgrad der Umsetzung.

3 Intermediale Bezüge bei nicht buchbasierten literarischen Hörformaten

Die Menge der nicht buchbasierten literarischen Hörformate stellt sich als eine sehr inhomogene Gruppe von Erscheinungsformen akustischer Literatur dar. Dass diese Hörformate nicht auf Büchern basieren, erlaubt noch nicht den Umkehrschluss, dass es sich um originär für das akustische Medium entwickelte Formate handelt. Eine große Zahl nicht buchbasierter Hörformate ist ebenfalls aus einem Medienwechsel hervorgegangen. „Die besondere Stellung des Hörbuchs drückt sich auch darin aus, dass es neben buchtypischen Texten solche aus Theater oder Hörfunk akustisch umsetzt.“²⁶⁸ Der Vollständigkeit halber seien auch akustische Spielformen erwähnt, die auf Filmen beruhen. Eine Zwitterrolle nehmen literarische Hörformate ein, die zwar buchtypische Texte beinhalten, diese jedoch zuvor nicht als Buch erschienen sind. Daneben lassen sich aber auch vereinzelt Varianten ausmachen, die, einer akustischen Idee folgend, ein Format entwickelt haben, das speziell auf die Vermittlungsform im akustischen Medium zugeschnitten ist.

Eigen ist all diesen Erscheinungsformen, dass sie meist als »Hörbuch« in den Handel gelangen.

Unter »Hörbuch« wird das Phänomen verstanden, wie es sich seit Anfang der 1990er Jahre mehr und mehr innerhalb des deutschen Buchmarktes durchsetzt. Das Hörbuch in seiner gegenwärtigen Form vereint Texte verschiedener Medien und wird von unterschiedlichen Anbietern produziert, weshalb die Bezeichnung »Hörbuch« nicht mehr zeitgemäß erscheint. [...] Der Ausdruck ist etabliert und Nutzer haben eine ungefähre Vorstellung davon.²⁶⁹

Einziges verbindendes Element ist, dass es sich bei dieser Produktgruppe anders als bei Musikträgern um „Spielarten des »gesprochenen Worts auf Tonträgern«“²⁷⁰ handelt. Besonders für nicht buchbasierte Hörformate erscheint die Bezeichnung daher als sehr fragwürdig. Durch einen Blick auf die intermedialen Bezüge auf das Buch bei dieser Form von Audioliteratur hoffe ich einen Beitrag zu einer Diskussion des Für und Wider einer Anwendung des Begriffes leisten zu können.

3.1 Genuin akustische literarische Hörformate

Bei nicht buchbasierten literarischen Hörformaten sind explizite Systemerwähnungen gänzlich anders zu bewerten als bei ihren buchbasierten medialen Verwandten, verweisen sie in diesem Fall ja nicht auf eine Genese durch einen Medienwechsel. Zudem beziehen sich die expliziten Systemerwähnungen meist nur auf das System Buch

²⁶⁸ Rühr 2008, S. 220.

²⁶⁹ Ebd., S. 16.

²⁷⁰ Fey 2004, S. 7f.

als Ganzes, da Verweise auf literarische Komponenten wie einen Buchautor oder die Rezeptionsgeschichte eines Vorlagentextes aus einleuchtenden Gründen nicht mehr möglich sind. Aus diesem Grund sind explizite Nennungen des Buches als Bezugssystem bei diesen Formaten sehr viel seltener anzutreffen. Die Subsumierung unter den gebräuchlichen Handelsbegriff Hörbuch, hat auch nicht zur Folge, dass jedes Produkt klar als solches gekennzeichnet ist. Vertreter zweier Gruppen unter den nicht buchbasierten Hörformaten wehren sich sogar entschieden gegen eine solche Kategorisierung.

Da wären als erstes Hörspiele zu nennen. Bereits 1977 verlangte Werner Klippert das Hörspiel als genuine Kunstform des Rundfunks anzuerkennen und auch demgemäß zu untersuchen:

Will man wirklich wissen, was es mit dem Hörspiel auf sich hat, wird man von seinen eigentlichen Grundlagen ausgehen müssen. Und das sind nicht Gattungen der Literaturgeschichte, die zudem heute ihre festumrissene Geltung bereits verloren haben, sind nicht Nachbarkünste, die mit der Technik aufkamen wie Film und Fernsehspiel, ist auch nicht die instrumentale Klangkunst der Musik, sondern das sind das elektronische Medium und die Elemente Ton und Geräusch, Wort und Stimme.²⁷¹

Nimmt man nun noch die deutlich längere Historie von Hörspielen gegenüber dem erst 1954 geprägten Begriff Hörbuch hinzu,²⁷² so ist es verständlich, dass sich die Kunstform nicht unter einem Sammelbegriff mit anderen medialen Formen wiederfinden möchte. Auch wenn Hörspiele auf einem Drehbuch beruhen, sind sie konzeptionell an das akustische Medium angepasst und dramaturgisch darauf ausgerichtet, was die Möglichkeiten von Bezugnahmen auf das Buch stark verringert. Die Bezeichnung »Hörbuch« wird daher kritisch gesehen. Deutliche Worte findet etwa Jürgen Gisselbrecht, Betreiber der Internetseite hoerspiel.com, in dessen Diskussionsforum:

Warum ein Hörspiel die Untergattung eines Hörbuchs sein soll bleibt mir verborgen. Denn das Wort Hörbuch ist eben »nur« ein Buch, das man hören kann, kein Theaterstück, keine dramaturgische Fassung, sondern nur ein klingendes, zu hörendes Buch, das keinen Gebrauch von szenischen Elementen macht. Deshalb bleibe ich bei der (Auf)fassung, dass ein Hörspiel ein Spiel mit dem Hören ist, das Geräusche, Klang, Musik und Stimmen benutzt, eben ein Hör-Spiel ist und ein Hörbuch ein Buch ist, das vorgelesen wird, mehr nicht.²⁷³

Als Vertreter der zweiten Gruppe von nicht buchbasierten literarischen Hörformaten, die sich gegen eine Bezeichnung als Hörbuch wehrt, möchte ich Klaus Sander anführen. Klaus Sander ist der Gründer des Berliner Labels *supposé*, das Alexander Kunz in einem kurzen Portrait etwas plakativ als „Das Projekt Anti-Hörbuch“²⁷⁴ bezeichnet hat. Mit seiner Edition *supposé*, weniger ein Verlag als vielmehr ein Forschungsprojekt in der Praxis, widmet sich Klaus Sander seit 1996 der Entwicklung und Etablierung einer eigenständigen Kunst- und Publikationsform für das gesprochene Wort.²⁷⁵

²⁷¹ Klippert 1977, S. 4.

²⁷² Vgl. Fey 2004, S. 8.

²⁷³ Gisselbrecht o.J. [online].

²⁷⁴ Kunz o.J. [online].

²⁷⁵ Vgl. Literaturhaus München 2009 [online].

„Hören und Sprechen nicht als Derivat des Geschriebenen zu begreifen, sondern ihm als eigenständiger Form Gehör zu verschaffen – das war von Anfang an das besondere Anliegen von *supposé*.“²⁷⁶ Und so äußerte sich Sander in einem Interview auf der Frankfurter Buchmesse 2004 sehr skeptisch zum Begriff Hörbuch, den er als sehr schwammig empfinde, da klare Kriterien zur Bezeichnung seiner vielen Spielarten fehlen. Seine eigenen Werke, die eben nicht vom Buch her gedacht seien, bezeichne er daher meist schlicht als Audio-CD oder noch lieber *supposé*-Produktionen. Er freue sich jedes Mal, wenn ein Buchhändler diese eben nicht unter Hörbuch einsortiert und ihnen eine ganz eigene Verkaufsfläche eingeräumt wird.²⁷⁷

Aufsehen erregt hat die 2007 bei *supposé* erschienene Produktion »Ein Sommer der bleibt« mit Peter Kurzeck, deren Konzept 2009 durch »Die Nacht ist aus Tinte gemacht« mit Nobelpreisgewinnerin Hertha Müller bereits eine Folgeproduktion erfahren hat. Darin berichten sowohl Kurzeck als auch Müller von Erfahrungen im Dorf ihrer Kindheit. Beide Produktionen kolportieren lediglich freie Rede, die bei ausgedehnten Gesprächen aufgezeichnet wurde. Es lag kein schriftliches Manuskript zugrunde. Die Resonanz der Presse auf diese Veröffentlichungen war erstaunlich:

»Ein literaturhistorisches Ereignis hat stattgefunden« (Hubert Winkels, DIE ZEIT); »Ein Meisterstück mündlicher Literatur, eine Feier der spontanen Erinnerung. Das erste Hörbuch im eigentlichen Sinne.« (Stephan Maus, stern); »Klaus Sanders Verlag hat eine neue Gattung erfunden: den frei erzählten Roman, nur auf CD.« (Florian Höllerer, Stuttgarter Zeitung); »Eine ungeheure Erweiterung des heute Romanmöglichen ist damit angestoßen.« (Daniela Seel, Deutschlandfunk Büchermarkt)²⁷⁸

Dies sind nur einige von weit mehr nennenswerten Besprechungen. Allein diese machen aber bereits zwei Dinge deutlich. Erstens, dass die tatsächliche Wiederbelebung einer mündlichen Erzähltradition, wie sie literarischen Hörformaten per se oftmals nahegelegt wurde,²⁷⁹ scheinbar erst in diesem Konzept zur vollen Entfaltung gelangt und dementsprechend gewürdigt wird, und zweitens, dass auch diese nicht vom Buch her gedachten Produktionen einem buchverbundenem Vokabular zu ihrer Beschreibung nicht entkommen. Sie werden gar überschwänglich als »Hörbuch im eigentlichen Sinne« bezeichnet. Vor dem Hintergrund der in Gliederungspunkt 2 dieses Kapitels angestellten Überlegungen zu den Möglichkeiten der Bezugnahme auf das Buch im buchbasierten literarischen Hörformat, erscheint es allerdings als fraglich ob sich auch in einer auf mündlicher Rede fußenden Erzählung Bezüge zum Buch, nach dem in dieser Arbeit angelegten Verständnis, nachweisen lassen. Weder werden hier buchspezifische Mikrosysteme aktualisiert, noch werden sie in irgendeiner Form simuliert. Selbst wenn man das Genre des Romans in diesen Produktionen wiederkennen möchte, führt dies nur zu einer Buchkonnotation, die lediglich auf der Historizität der Textsorte beruht und daher als wenig aussagekräftig bezeichnet werden muss.

²⁷⁶ *Supposé* Verlag 2008 [online].

²⁷⁷ Vgl. Orange 94.0 das freie Radio in Wien 2004 [online]. 0' 00"– 4' 10".

²⁷⁸ Alle Pressestimmen zitiert nach *supposé.de*. *Supposé* Verlag 2008 [online].

²⁷⁹ Vgl. Ueding 2004, S. 21f.

Als verbindendes Merkmal könnte man vielleicht noch die Abgeschlossenheit des literarischen Werks bezeichnen. Will man den Buchbegriff jedoch nicht auf alle Formen von in einem irgendwie gearteten Korpus aufgezeichneter Sprache ausweiten, sehe ich spätestens hier Handlungsbedarf für die Entwicklung eines neuen Begriffes, der die Eigenständigkeit derartiger akustischer Literatur zu benennen vermag.

Genuin akustische literarische Hörformate wie das Original-Hörspiel und neue Varianten wie die *supposé*-Produktionen nutzen die Möglichkeiten des akustischen Mediums in einer für das Publikationsmedium adäquaten Art und Weise, etwa durch nichtsprachliche akustische Mittel und primäre Oralität. Die uneigentliche Nutzung von buchtypischen Mikrosystemen ist also, wenn überhaupt, nur punktuell nachzuweisen. Intermediale Bezugnahmen sind daher nur in speziellen Fällen zu verzeichnen. Trotzdem finden sich mangels besserer Begriffe und aus der Dominanz des Buches als literarischem Leitmedium heraus einige buchtypische Begriffe auch im Umfeld dieser Publikationen.

3.2 Manuskriptbasierte literarische Hörformate

Einen Sonderfall nicht buchbasierter literarischer Hörformate stellen Produktionen dar, die aus buchtypischen Texten hervorgehen, die zuvor nie als Buch erscheinen sind. Als Beispiel sei das so bezeichnete »Original-Hörbuch« von Manfred Krug »Schweinegezadder und anderes«, erschienen 2000 im *Ullstein Verlag*, erwähnt.²⁸⁰ Darauf findet sich eine Reihe von Kurzgeschichten des Schauspielers und Autors Manfred Krug, vorgetragen von diesem selbst. Die Geschichten waren vorher noch nicht veröffentlicht worden, von einem Medienwechsel vom Buch zum Hörformat ist in diesem Fall also nicht zu sprechen. Warum gerade diese Texte lediglich akustisch erschienen sind, lässt sich nicht beurteilen. Eine besondere akustische Qualität oder ein rhetorisch ästhetischer Überschuss lässt sich nicht feststellen. Es sind aber gerade Beispiele wie diese, die das in Gliederungspunkt 2.3 beschriebene Szenario von literarischen Hörformaten als eine dem Buch gleichwertige Publikationsform von Literatur als nicht sehr abwegig erscheinen lassen. Bereits 2004 konstatierte Katja Hachenberg:

Das Hörbuch als *akustisches Buch* verändert als neue und besondere Publikationsform von Literatur in entscheidender Hinsicht die Auffassungen und Begrifflichkeiten dessen, was unter *Textualität*, *Schrift* und *Buch* zu verstehen sei.²⁸¹

Mit in diesen Komplex zählt die schlichte Tatsache, dass Bücher und die dazugehörigen Lesungen immer häufiger gleichzeitig erscheinen.²⁸² Dabei macht es der nicht zu unterschätzende technische Produktionsprozess und Zeitaufwand notwendig, bereits vor der endgültigen Fertigstellung des materiellen Zeichenträgers Buch und somit in einem Manuskript- oder zumindest Fahnenstadium an die Herstellung der Lesung zu gehen. Auch hier ist die Bezeichnung des Herstellungsprozesses als Medienwechsel zumindest fraglich. Schließlich entstehen aus demselben Manuskript, demselben Pro-

²⁸⁰ Krug 2000.

²⁸¹ Hachenberg 2004, S. 37.

²⁸² Mayer-Kahrweg 2007, S. 80.

tomedium, zwei mediale Varianten, die jeweils auch ohne die andere funktionieren würden. Als Unterscheidungskriterium mag vielleicht die vom Autor intendierte Rezeptionsweise angesehen werden. Diese ist wohl aber in den seltensten Fällen stichhaltig nachzuweisen und bei einem gleichzeitigen Erscheinen kann man zumindest von der Zustimmung des Autors zur parallelen akustischen Publikation ausgehen.

Die Legitimation einen Text zum Klingen zu bringen wird bereits bei buchbasierten Hörformaten sehr unterschiedlich bewertet. Während es auf der einen Seite begrüßt wird, dass den in der Schrift verstummten Stimmen der Autoren durch das Vorlesen ihre akustisch / sinnliche Komponente zurückgegeben wird,²⁸³ wird auf der anderen Seite argumentiert, dass auf diese Art und Weise ein Text zur Aufführung gebracht wird, der für eine akustische Rezeption niemals vorgesehen war.²⁸⁴ Beide Thesen sind durchaus berechtigt, vereinfachen aber auch beide einen komplexeren Zusammenhang. In Bezug auf die intendierte Rezeptionssituation ist zu bemerken, dass die Möglichkeit des lauten Vorlesens, ob nun nur für sich selbst oder für andere, bereits im Medium Buch enthalten ist und historisch gesehen noch vor wenigen Generationen weitaus intensiver genutzt wurde als heutzutage.

Literar- und medienhistorisch betrachtet sind das billig zu erwerbende Buch, das private und stumme Lesen und der Autor als einzigartiges Original-Genie recht junge Erscheinungen, nämlich nicht älter als die »Sattelzeit« des späten 18. Jahrhunderts.²⁸⁵

So vertritt noch Christoph M. Wieland in einer Anmerkung zu seiner Lukian-Übersetzung von 1788/89 unbedingt ein lautes Lesen:

Alle Dichter und überhaupt alle Schriftsteller von Talent und Geschmack müssen laut gelesen werden, wenn nicht die Hälfte ihrer Schönheiten für den Leser verloren gehen soll.²⁸⁶

Jedem Autor zu unterstellen, er schreibe ausschließlich für eine sogenannte stille Rezeption ohne jede Berücksichtigung der akustischen Komponente von Sprache, wäre schlichtweg falsch. Schon die Tatsache, dass viele Autoren heutzutage ihre Texte selber in der Öffentlichkeit vortragen, kann als Beleg dafür gelten, dass Texte nicht ohne Rücksicht auf ihre Wirkung in der Öffentlichkeit entstehen.²⁸⁷ Dies könnte durch die gewohnheitsmäßige Veröffentlichung als Hörformat noch verstärkt werden. Jürg Häusermann, der unter anderen von der inadäquaten Aufführung spricht, führt selbst ein Beispiel dafür an, dass die zunehmende Popularität literarischer Hörformate der akustischen Rezeption von Literatur wieder einen größeren Stellenwert verleihen könnte. Er zitiert Cornelia Funke, die erfolgreiche Jugendbuchautorin, die einen Band ihrer Tintenblut-Reihe dessen Hörbuch-Sprecher widmet: „Für Rainer Strecker, Zauberzunge und Staubfinger zugleich. Jedes Wort in diesem Buch wartet schon sehnsüchtig darauf von ihm gelesen zu werden.“²⁸⁸

²⁸³ Vgl. Schnickmann 2007, S. 22.

²⁸⁴ Vgl. Häusermann 2008, S. 252.

²⁸⁵ Geier / Till, 2008, S. 232.

²⁸⁶ Christoph M. Wieland in den Anmerkungen zu seiner Lukian Übersetzung, zitiert nach Scholz 1980, S. 15.

²⁸⁷ Vgl. Meyer-Kalkus 2001, S. 464.

²⁸⁸ Cornelia Funke, zitiert nach Häusermann 2008, S. 271.

Literarische Hörformate, die auf buchtypischen Manuskripten beruhen, sind in Bezug auf intermediale Bezugnahmen genauso zu bewerten, wie Hörformate, die aus einem Medienwechsel hervorgegangen sind. Besonders die Systemkontaminationen, die durch Teilaktualisierung bzw. Simulation von Schriftlichkeit zu Stande kommen, lassen sich hier genauso nachweisen. Problematisch ist, dass die zahlreichen Bezüge auf die Schriftlichkeit der Vorlage in diesem Falle nicht auf ein Buch sondern lediglich auf ein buchähnliches Manuskript verweisen, durch die Historizität des Buches als literarischem Leitmedium aber fälschlicherweise so gelesen werden könnten. Zu untersuchen wäre außerdem, ob buchtypische Texte, die lediglich akustisch publiziert werden, in ihrer schriftlichen Anlage bereits auf das akustische Publikationsmedium verweisen, sei es etwa durch eine antizipierte Mündlichkeit durch eine reduzierte Komplexität der Syntax oder umgangssprachliche Ausdrücke. In diesem Fall wären die intermedialen Bezugnahmen nicht ebenso stark wie bei explizit buchbasierten Hörformaten, da die konzeptionelle Schriftlichkeit, die als mediale Differentiale eine große Rolle spielt, nur abgeschwächt nachzuweisen wäre.

4 Fazit

Auch beim Komplex der intermedialen Bezugnahmen lässt die Inhomogenität literarischer Hörformate kaum verallgemeinernde Aussagen zu. Zu verschieden sind die formal ästhetischen Konzepte von Lesung, Hörspiel und Co. Trotzdem konnten einige Varianten von fakultativen intermedialen Bezugnahmen zum Buch herausgearbeitet werden. Vor allem bei einer Lesung können durch die Aktualisierung einer verbal literarischen konzeptionellen Schriftlichkeit (sekundäre Oralität) und buchtypischer Genres, sowie durch die Annäherung an die defizitäre Darstellung von Sprache im Skripturalen deutliche ästhetische Nahverhältnisse zum Buch geschaffen werden. Demgegenüber stehen genuin akustische literarische Hörformate, die nicht mehr vom Buch her gedacht werden, und die außer der überwiegenden Anwendung von Sprache und der Abgeschlossenheit des Werkes kaum Gemeinsamkeiten mit einer buchtypischen Text- oder Sprachorganisation aufweisen und auch nicht aufweisen möchten.

Auffällig sind die zahlreichen Nennungen des medialen Systems Buch und seiner Kategorien. Buchtypische Vokabeln kommen sowohl bei buchbasierten, als auch bei genuin akustischen literarischen Hörformaten zum Einsatz. Dementsprechend unterschiedlich müssen sie bewertet werden. Während solche expliziten Systemerwähnungen bei buchbasierten Hörformaten mit einiger Berechtigung angewendet werden, da darin tatsächlich Erwartungen und Vorstellungen bedient werden, die der Rezipient konventionell mit dem Buch in Verbindung bringt, scheinen diese Vokabeln bei genuin akustischen Hörformaten aus der Verlegenheit heraus Anwendung zu finden, dass keine eigene Nomenklatur besteht. Eine große Rolle spielt dabei die historisch gewachsene Funktion des Buches als Leitmedium für literarische Produkte.

Schlussbetrachtung

Im Rahmen dieser Analyse der intermedialen Aspekte von Audioliteratur und vornehmlich ihres ambivalenten Verhältnisses zum medialen System Buch, konnten nun eine ganze Reihe von Phänomenen aufgezeigt werden, die die Irritationen um das sogenannte Hörbuch und seine Verortung im massenmedialen Kommunikationssystem nachvollziehbar erscheinen lassen. Tatsächlich ist in der zunehmenden Popularität von Audioliteratur einiges an Potential zu erkennen, welches unser Verständnis von Literatur in Zukunft beeinflussen könnte. Rüdiger Zymner gelang es bewundernswerterweise in nur einem Satz zahlreiche Berührungspunkte von literarischen Hörformaten und (Buch-)Literatur aufzuzeigen:

Das Hörbuch einfach nur als Vermittlungsform von Literatur zu bezeichnen, ist also offenkundig untertrieben: Das Hörbuch ist eine Form des Umgangs mit Literatur, eine Form ihrer (möglicherweise kanonisierenden) Auswahl, eine Form ihrer (medial verschobenen Re-)Produktion, ihrer (vorlese-künstlerischen und inszenatorischen) Interpretation, ihrer (akustischen, aufgrund des Mediums beliebig unterbrechbaren oder wiederholbaren und im Prinzip ortsunabhängigen) Rezeption sowie ihrer Vermarktung als *event* einer Medien-Popkultur.²⁸⁹

Auf die meisten dieser Aspekte ist in dieser Arbeit ausführlich eingegangen worden. Zusätzlich wurde die Behauptung einer Identität von Audio- und Buchliteratur durch die handelsübliche Bezeichnung Hörbuch kritisch hinterfragt.

Dabei wurde festgestellt, dass sich der so häufig durchgeführte Medienwechsel vom Buch zum literarischen Hörformat nicht zwingend auf allen medialen Ebenen vollzieht, wenn auch durch den selbigen immer ein deutlicher gebrauchsfunktionaler Unterschied entsteht, der das fertige Produkt als ein eigenständiges Kommunikationsdispositiv auszeichnet. Durch transmediale Strukturen wie das verbal literarische Ausdruckssystem und die konzeptionelle Schriftlichkeit, kann bei einer Lesung, unterstützt von Bemühungen die Schriftlichkeit der Vorlage zu simulieren, ein dichtes Netz von Rückbezügen auf Buchliteratur bestehen bleiben. Dieses Netz wird aber mit einem steigenden Inszenierungsgrad immer löchriger und scheint bei genuin akustischen Formaten, die nicht mehr vom Buch her gedacht werden, keiner größeren Belastung mehr standzuhalten. Hier ist es oft lediglich die Dominanz des Buches als literarisches Leitmedium, die noch an buchmediale Kommunikation denken lässt.

Gerade der letztgenannte Fall von genuin akustischen literarischen Hörformaten birgt ein großes, wenn auch bisher kaum genutztes, Potential Literatur neu zu denken und eine echte orale literarische Kultur wiederzubeleben. Nicht zu vernachlässigen ist aber auch die Tendenz schriftlich fixierte Literatur verstärkt akustisch zu rezipieren. Viele literarische Hörformate erscheinen schon heute zeitgleich mit ihren Buchvorlagen. Dies könnte einen nicht unerheblichen Druck auf Schriftsteller aufbauen, die akustische Komponente von Sprache beim Schreiben wieder verstärkt zu berücksichtigen. „Wie auch andere Medien des 20. Jahrhunderts kann so das Me-

²⁸⁹ Zymner 2001, S. 210.

dium Hörbuch wieder auf die Entwicklung der Literatur zurückwirken.“²⁹⁰ Auch die Weiterentwicklung der technischen Speichermedien könnte, wie am Beispiel des DAISY-Formats aufgezeigt, zu einer weiteren Emanzipation literarischer Hörformate von Buchliteratur führen.

Zum Abschluss möchte ich nun auf einen weiteren Gesichtspunkt von Audioliteratur eingehen, der in der bisherigen Arbeit noch nicht zur Sprache gekommen ist. Es existiert nämlich eine weitere Ebene, auf der literarische Hörformate unsere Vorstellungen von Literatur beeinflussen könnten. So sollte der Medienwechsel vom Buch zum Hörformat nicht nur in Hinsicht darauf untersucht werden, ob etwa eine Lesung im Einzelfall die defizitäre Vermittlung eines schriftlichen Textes bzw. ein Text die defizitäre Vermittlung lebendiger Sprache sei. Die Antwort auf beide Fragen müsste nämlich »Ja« lauten. Vielmehr scheint mir der heute häufig vollzogene Medienwechsel auf tief verankerte und dringend zu hinterfragende generelle Vorstellungen von Buchliteratur zu verweisen.

In stark literalisierten Gesellschaften wird die akustische Dimension von Schriftsprache zu Gunsten der visuellen tendenziell unterschätzt.

Während wir jedoch das Lesen als eine visuelle Aktivität auffassen, welche auf die Klangbildung hinausläuft, wurde es in der Frühzeit des Druckens primär als Hörprozess aufgefasst, welcher durch das Anschauen in Bewegung gesetzt wurde.²⁹¹

Das Drucken hat also die Wörter in unserer Vorstellung vom Klang befreit. Begriffe wie das »stille Lesen« fördern zusätzlich unsere Vorstellung vom Lesen als eines rein visuellen Vorgangs und unterschlagen das Phänomen der Subvokalisation. Dabei ist der Lese-Mensch, wie Rotraut und Walter Michelmann es ausdrücken, ein *Murmel-Tier*, das beim Lesen Wörter zu Klangfolgen verknüpft, ehe es sie versteht.²⁹² Das Drucken hatte aber noch mehr diffuse Auswirkungen auf unser Denken, da Gedanken nun fest fixiert und beliebig oft und nahezu identisch reproduzierbar dargestellt werden konnten.

Es ermunterte [...] die Menschen, ihr eigenes Bewusstsein, die unbewussten Denkquellen mehr und mehr als etwas Gegenständliches, Unpersönliches, in religiöser Hinsicht Neutrales zu denken. Das Drucken beförderte den Glauben, dass die Besitztümer des Geistes sich in einer Art stabilem mentalen Raum befinden.²⁹³

Schriftstücke und vor allem Bücher werden seitdem zunehmend als abgeschlossene Systeme begriffen, die nahezu Vollendung erreicht haben. In der Literaturwissenschaft drückte sich diese Vorstellung in den Strömungen des »Formalismus« und dem »New Criticism« aus, die literarische Werke als »verbale Ikonen« ansahen. Damit verbunden ist auch die Vorstellung von einem einzigen echten Verständnis eines Textes, einer einzigen richtigen Interpretation.²⁹⁴ Intellektuell hat man natürlich begriffen, dass es diese eine richtige Interpretation nicht geben kann.

²⁹⁰ Häusermann 2008, S. 270.

²⁹¹ Ong 1987, S. 121.

²⁹² Vgl. Michelmann / Michelmann 1995, S. 59f.

²⁹³ Ong 1987, S. 131.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 132f.

Die mentale Repräsentation des Gelesenen durch den Rezipienten unterscheidet sich graduell von dem durch den Autor bzw. im Text »Gemeinten« – im extremen Fall bis zum völligen, auch »produktiven« Missverstehen.²⁹⁵

Trotzdem unterstützt die materiell statische Repräsentation von Sprache in einem Druckwerk derartige Auffassungen.

Literarische Hörformate wie die Lesung machen nun durch die sprachkünstlerische Umsetzung in besonderem Maße darauf aufmerksam, dass jede Rezeption eines Textes individuell und nicht zu wiederholen ist, dass also immer erst der Rezipient die Sinnkonstruktion von literarischer Kommunikation vollendet. Selbst wenn sich die Produzenten einer besonderen Werktreue verpflichtet fühlen, wird das Ergebnis ihrer Bemühungen immer von individuell interpretatorischen Elementen geprägt sein. Während der Buchdruck die Illusion von unveränderlichen Bedeutungen erzeugte, machen Lesungen, die im Grunde das akustische Abbild einer einzelnen und nicht zu wiederholenden Buchrezeption speichern und vervielfältigen, die „Relativität von Bedeutung und Verstehen“²⁹⁶ offensichtlich. Literarische Hörformate wirken also einer durch den Druck entstandenen Illusion entgegen, da evident wird, dass eine überindividuelle Interpretation schlicht nicht zu leisten ist.

Druckschrift mag eine tendenziell überindividuelle Kodierung von Sprache sein, literarische Hörformate können dies nicht erreichen. Dies ist ihnen jedoch nicht zum Vorwurf zu machen. Wenn auch eine Großzahl heutiger literarischer Hörformate als Mischformen von schriftlichen und mündlichen Konzepten angesehen werden müssen, so nehmen sie doch mit einiger Berechtigung eine eigene Funktion im medialen Gefüge ein.

Wollten wir an Medientexte das Kriterium der »Reinheit« und einer daraus resultierenden (?) größtmöglichen ästhetischen Wirkung anlegen, so müssten uns in der Tat eine große Zahl kultureller medialer Spiel-Formen als armselige Äußerungen medialer Verwirrung und Verschlamung erscheinen.²⁹⁷

Das Kriterium der Reinheit als Qualitätsmerkmal von Medien ist mit der zunehmenden Vernetzung unserer heutigen Medien immer seltener zu beobachten und erscheint überholt. So fragt auch Reinhart Meyer-Kalkus im Nachwort zu seiner Abhandlung über Sprechkünste im 20. Jahrhundert, ob es nicht eine Chimäre sei, ein textangemessenes Verständnis von literarischen Texten allein im Akt der stillen Lektüre zu suchen.²⁹⁸

In Bezug auf die Reinheit sei hier vielleicht noch erwähnt, dass die Ausweitung des Buchbegriffs auf akustische Literatur, wie sie in der Bezeichnung Hörbuch vorgenommen wird, in Einzelfällen durchaus berechtigt erscheinen mag. Buchlesungen tragen ja tatsächlich viele Charakteristika von Buchliteratur. Da Lesungen allerdings nur eine sehr spezielle Form akustischer Literatur darstellen, andere literarische Hörformate dagegen nur verschwindend geringe Bezüge zum Buch aufweisen, möchte ich für eine Reinheit des Buchbegriffes plädieren und dafür, selbigen nur auf optisch

²⁹⁵ Rautenberg / Wentzel 2001, S. 7.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Müller 1996, S. 15.

²⁹⁸ Vgl. Meyer-Kalkus 2001, S. 462.

zu dekodierende Medien anzuwenden. Als *Ersatz* scheint mir der Begriff der Audioliteratur besser geeignet, das Wesen literarischer Hörformate zu beschreiben, auch wenn der etymologische Ursprung des Wortes dem entgegenstehen mag.²⁹⁹

Um die vielfältigen Annäherungen an den bearbeiteten Themenkomplex noch auf einen prägnanten Satz zu bringen, könnte als ein Ergebnis dieser Arbeit schließlich noch festgehalten werden, dass den derzeitig noch zahlreich aufzufindenden Bezügen von literarischen Hörformaten zum medialen System Buch ein mindestens ebenso großes Emanzipationspotenzial dieser *neuen* Form der Literaturrezeption gegenübersteht.

²⁹⁹ Dass der sperrige Begriff der »literarischen Hörformate« wohl kaum Einzug in bundesdeutsche Medienkaufhäuser halten wird, ist mir bewusst.

Literaturverzeichnis

1 Sekundärliteratur

1.1 Onlinepublikationen

Arbeitskreis Hörbuch des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V.: Das Hörbuch Lexikon. Die ganze Welt des Hörens [online]. Frankfurt am Main o.J.
URL: <http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/996/Hoerbuchlexikon.pdf> [Zugriff 19.2.2010].

Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V.: Kinder und Jugendliche - Fans von Hörbüchern. Eine Untersuchung im Rahmen des Leseförderungsprojektes "Ohr liest mit" 2006 [online]. Frankfurt am Main 2006.
URL: <http://www.boersenverein.de/sixcms/media.php/976/Ohr%20liest%20mit%20-%20Auswertung%202006.pdf> [Zugriff 23.12.2009].

Djakovic, Anne-Marie: Literatur im 21. Jahrhundert. Zeitgeistphänomene, Medienkonkurrenz, Funktion und ökonomische Aspekte der Ware Buch unter Bezugnahme auf aktuelle Entwicklungen in der Buchbranche. Mainz 2006.
URL: http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?idn=98934486x&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=98934486x.pdf [Zugriff 12.1.2010].

GfK: GfK Media*Scope. Chart der Woche aus dem GfK Buchmarktpanel 2007 [online]. o.A. 23.März 2007.
URL: http://www.gfk.com/imperia/md/content/ps_de/chart_der_woche/2007/kw_12_07_buchmarktpanel.pdf [Zugriff 22.2.2010].

Innofact AG: Audiobook Studie 2007. Hörbücher - Ein Wachstumsmarkt aus Verbrauchersicht. Düsseldorf 2007. Elektronisch zugesendet durch Karin Hagemann am 12.10.2009.

König, Anne Rose: Lesbarkeit als Leitprinzip der Buchtypografie. Eine Untersuchung zum Forschungsstand und zur historischen Entwicklung des Konzeptes »Lesbarkeit«. Erlangen 2004 [Zugriff 14.1.2010].
URL: <http://www.buchwiss.uni-erlangen.de/forschung/publikationen/Koenig.pdf> [Zugriff 1.2.2010].

Rautenberg, Ursula: Das Buch in der Alltagskultur. Eine Annäherung an zeichenhaften Buchgebrauch und die Medialität des Buches. (Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft 15). Erlangen 2005 [zitiert am 19.1.2010].
URL: http://www.buchwiss.uni-erlangen.de/forschung/publikationen/Rautenberg_XV-1.pdf [Zugriff 13.12.2009].

Rühr, Sandra: Hörbuchboom? Zur aktuellen Situation auf dem deutschen Hörbuchmarkt. (Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft 8). Erlangen 2004.
URL: <http://www.buchwiss.uni-erlangen.de/forschung/publikationen/Ruehr.pdf> [Zugriff 19.2.2010].

Schepelmann, Alexandra: Kontextualisierungskonventionen im Internet Relay Chat. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung Angewandte Sprachwissenschaft. Wien 2004.
URL:<http://www.univie.ac.at/linguistics/publications/diplomarbeit/schepelmann/start.htm> [Zugriff 3.2.2010].

1.2 Monografien und Aufsätze

- Baum, Michael: Die furchtsame Stimme. Zur Hörbuch-Bearbeitung von Klaus Manns Erzählung »Speed« (1940). In: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung* (2004), H. 4., S. 39–49.
- Bader, Markus: *Sprachverstehen. Syntax und Prosodie beim Lesen* (Psycholinguistische Studien. Opladen 1996).
- Barsch, Achim: Literarizität. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 3., aktual. und erw. Aufl., Stuttgart 2008. S. 391–392.
- Berendt, Joachim-Ernst: Ich höre also bin ich. In: Vogel, Thomas (Hrsg.): *Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur*. Tübingen 1998. S. 69–90.
- Blumler, Katz Elihu / Jay G. / Gurevitch, Michael: Utilization of Mass Communication by the Individual. In: Blumler, Jay G. / Katz, Elihu, Gurevitch, Michael (Hrsg.): *The Uses of Mass Communications*. Beverly Hills 1974. S. 19–34.
- Bogner, Ralf Georg: Medienwechsel. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 3., aktual. und erw. Aufl., Stuttgart 2008. S. 437–438.
- Bolik, Sibylle: Für ein unreines Hörspiel. Zur (nicht gestellten) Frage der Literaturadaption im Radio. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 28 (1998) H. 111., S. 154–161.
- Bologna, Anna Elisa: *Die Differenz von Hörspiel und Hörbuch am Beispiel von Günter Grass*. 2006.
- Döhl, Reinhard: Theorie und Praxis des Hörspiels. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 26 (1996) H. 103., S. 70–85.
- Eckardt, Hans: Das Hörbuch: Aufgabe, Chance und Herausforderung. In: *Börsenblatt des deutschen Buchhandels* 1987 H. 58., S. 96–97.
- Eckardt, Heidemarie: Das Hörbuch. Mehr als Lektüreersatz. In: Bohnsack, Petra / Foltin, Hans-Friedrich (Hrsg.): *Lesekultur. Populäre Lesestoffe von Gutenberg bis Internet* (Schriften der Universitätsbibliothek Marburg 93). Marburg 1999. S. 247–256.
- Ernst, Albert: *Wechselwirkungen. Textinhalt und typografische Gestaltung*. Würzburg 2005.

- Fey, Antje: Das Buch fürs Ohr wird populär. Hörbuch: Definition, Marktentwicklung und Marketingstrategien. In: Oehmichen, Ekkehardt (Hrsg.): Die Medien-NutzerTypologie (Schriftenreihe Media-Perspektiven 17). Baden-Baden 2003. S. 231–237.
- Geschichte des Hörbuchs in Deutschland. Definition, Marktentwicklung und Marketingstrategien. In: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung (2004), H. 4., S. 7–17.
- Friederichs, Thomas / Hass, Berthold H.: Der Markt für Hörbücher. Eine Analyse klassischer und neuer Distributionsformen. In: Medienwirtschaft (2006), H. 3., S. 22–35.
- Füger, Wilhelm: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin 1998. S. 41–57.
- Geier, Andrea / Till, Dietmar: Einleitung. In: Geier, Andrea (Hrsg.): Literatur im Medienwechsel (Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 553). Bielefeld 2008. S. 230–235.
- Geppert, Hans Vilmar: Literatur im Mediendialog. Semiotik, Rhetorik, Narrativik: Roman, Film, Hörspiel, Lyrik und Werbung. München 2006.
- Günther, Hartmut: Schriftliche Sprache. Strukturen geschriebener Wörter und ihre Verarbeitung beim Lesen (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 40). Tübingen 1988.
- Glinz, Elly: Lesen und Verstehen. In: Glinz, Elly / Glinz, Hans, u. a. (Hrsg.): Sprachunterricht - Theorie und Praxis. Grundlagen zum Schweizer Sprachbuch. Zürich 2007. S. 64–96.
- Häusermann, Jürg: Das Hörbuch zwischen öffentlicher Lesung und privater Rezeption. In: Rautenberg, Ursula (Hrsg.): Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung. Wiesbaden 2007. S. 55–73.
- Die Aufführung von Literatur im Hörbuch. In: Geier, Andrea (Hrsg.): Literatur im Medienwechsel (Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 553). Bielefeld 2008. S. 250–273.
- Hachenberg, Katja: Hörbuch. Überlegungen zur Ästhetik und Medialität akustischer Bücher. In: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung (2004), H. 4., S. 29–38.
- Heibach, Christiane: Sprachkunst als Vernetzungsproblem. Eine Re-Formation der Literaturwissenschaft? In: Segeberg, Harro / Winko, Simone (Hrsg.): Digitalität und Literatur. Zur Zukunft der Literatur. München 2005. S. 235–251.
- Heidtmann, Horst: Literatur für »kleine Kopfhörer«. Kindertonträger. Produktionsbedingungen und Marktentwicklung. In: Raecke, Renate (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland. München 1999. S. 254–261.
- Helbig, Jörg: Vorwort des Herausgebers. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin 1998. S. 8–13.

- Hess-Lüttich, Ernest: Code-Wechsel und Code-Wandel. In: Hess-Lüttich, Ernest / Posner, Roland (Hrsg.): Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich. Opladen 1990. S. 9–26.
- Heumann, Anja: Literarische Hörbücher unter rezeptionsästhetischem Aspekt. Masterarbeit an der FAU Erlangen. Erlangen 2006.
- Hickethier, Knut / Knilli, Friedrich / Lützen, Wolf Dieter: Einleitung. In: Hickethier, Knut / Knilli, Friedrich / Lützen, Wolf Dieter (Hrsg.): Literatur in den Massenmedien - Demontage von Dichtung? (Reihe Hanser Medien 221). München 1976. S. 6–15.
- Hickethier, Knut: Zur Analyse des Visuellen, des Auditiven und des Narrativen. In: Hickethier, Knut (Hrsg.): Film- und Fernsehanalyse. 2., überarb. Aufl., Stuttgart 1996. S. 42–155.
- Hörburger, Christian: Geschichte des Hörspiels. In: Ueding, Gert (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 3. Tübingen 1996. S. 1573–1584.
- Kapfer, Herbert (Hrsg.): Intermedialität und offene Form. München 2006.
- Kittler, Friedrich: Geschichte der Kommunikationsmedien. In: Huber, Jörg / Assmann, Aleida (Hrsg.): Raum und Verfahren. Interventionen (Interventionen 2). Basel 1993. S. 169-188.
- Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Stuttgart 1977.
- Köhler, Stefan: Hörspiel und Hörbuch. Marburg 2005.
- Krech, Eva-Maria: Wirkungen und Wirkungsbedingungen sprechkünstlerischer Äußerungen. In: Krech, Eva-Maria / Richter, Günther / Stock, Eberhard / Suttner, Jutta (Hrsg.): Sprechwirkung. Grundfragen, Methoden und Ergebnisse ihrer Erforschung. Berlin 1991. S. 193–250.
- Kübler, Hans-Dieter: Mediale Kommunikation (Grundlagen der Medienkommunikation 9). Tübingen 2000.
- Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie (UTB 2386). München 2003.
- Lilienthal, Volker: Medium der Mündlichkeit. Über den Trend zum Hörbuch. In: Rosenstein, Doris / Kreutz, Anja (Hrsg.): Begegnungen. Facetten eines Jahrhunderts. Siegen 1997. S. 396–399.
- Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie (UTB 2913). Göttingen 2007.
- Maier, Wolfgang: Sehen, Hören (LCB-Editionen 13). Berlin 1969.
- Mayer-Kahrweg, Dorothee: Hörbücher drängen aus der Nische. In: Gutenberg Jahrbuch (2003), H. 78., S. 241–244.
- Wege zum »guten« Hörbuch. Beurteilungskriterien am Beispiel der hr2 Hörbuch-Bestenliste. In: Rautenberg, Ursula (Hrsg.): Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung. Wiesbaden 2007. S. 75–81.
- Mertens, Mathias: Forschungsüberblick Intermedialität. Hannover 2000.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin 2001.
- Michelmann, Rotraut / Michelmann, Walter U.: Effizient lesen. Das Know-how für Zeit- und Informationsgewinn. Wiesbaden 1998.

- Müller, Jürgen E.: Intermedialität. Formen moderner, kultureller Kommunikation. Münster 1996.
- Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin 1998. S. 31–39.
- Ochsner, Beate: Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft 10). Tübingen 2001.
- Oehler, Regina: Vom Schall zum Sinn. Die Neurobiologie des Hörens. In: Bernius, Volker / Kemper, Peter, u. a. (Hrsg.): Erlebnis Zuhören. Eine Schlüsselkompetenz wiederentdecken (Edition Zuhören 7). Göttingen 2007. S. 146–154.
- Oehmichen, Ekkehardt: Nutzerstrukturen und Hörerpotential des Hörbuchs. Nur Konkurrenz oder auch Chance des Radios? In: Oehmichen, Ekkehardt (Hrsg.): Die MedienNutzerTypologie (Schriftenreihe Media-Perspektiven 17). Baden-Baden 2003. S. 238–246.
- Ong, Walter: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Opladen 1987.
- Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuraton. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin 1998. S. 14–29.
- Perrig, Severin: Stimmen, Slams und Schachtel-Bücher. Eine Geschichte des Vorlesens; von den Rhapsoden bis zum Hörbuch. Bielefeld 2009.
- Raible, Wolfgang: Medienwechsel. Erträge aus zwölf Jahren Forschung zum Thema »Mündlichkeit und Schriftlichkeit«. Mit einem Namen- und einem umfangreichen Sachregister (ScriptOralia 113). Tübingen 1998.
- Rajewski, Irina O.: Intermedialität. Tübingen 2002.
- Intermedialität »light«? Intermediale Bezüge und die »bloße Thematisierung« des Altermedialen. In: Lüdeke, Roger / Greber, Erika (Hrsg.): Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft (Münchener Universitätsschriften 5). Göttingen 2004. S. 27–77.
- Rautenberg, Ursula / Wentzel, Dirk: Buch (Grundlagen der Medienkommunikation 11). Tübingen 2001.
- Rautenberg, Ursula: Buch. In: Rautenberg, Ursula (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Buches. 2., verb. Aufl., Stuttgart 2003 a. S. 82–86.
- Schriftlichkeit. In: Rautenberg, Ursula (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Buches. 2., verb. Aufl., Stuttgart 2003 b. S. 458–459.
 - Einführung in die Tagung »Das Hörbuch – Ein Medium und sein Markt«. In: Rautenberg, Ursula (Hrsg.): Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung. Wiesbaden 2007. S. 7–11.
- Rühling, Lutz: Fiktionalität und Poetizität. In: Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft (dtv 30171). München 2003. S. 25–51.

- Rühr, Sandra: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Göttingen 2008.
- Scholte, Stephan: Sprechende Bücher, hörende Leser. Eine explorative Studie zur Nutzung und Bewertung von Hörbüchern. Hannover 2002.
- Scholz, Manfred Günther: Hören und lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert. Wiesbaden 1980.
- Schlichting, Hans Burkhard: Hörspiel. Zur Hermeneutik akustischer Spielformen. In: Brackert, Helmut / Stückrath, Jörn (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs (Rowohlt's Enzyklopädie 523). Reinbek bei Hamburg 1992. S. 226–238.
- Schnickmann, Tilla: Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn? In: Rautenberg, Ursula (Hrsg.): Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung. Wiesbaden 2007. S. 21–53.
- Schröter, Jens: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage AV - Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 7 (1998), H. 2., S. 129–154.
- Schugk, Sarah: Moby-Dick oder Der Wal. Magisterarbeit an der FAU Erlangen. Erlangen 2004.
- Schütz, Erhard / Wegmann, Thomas: Literatur und Medien. In: Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft (dtv 30171). München 2003. S. 52–78.
- Sombroek, Andreas: Eine Poetik des Dazwischen. Bielefeld 2005.
- Spielmann, Yvonne: Intermedialität. München 1998.
- Ueding, Gert: Rettung der Literatur durch lebendige Rede. Rhetorische Aspekte des Hörbuchs. In: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung (2004), H. 4., S. 17–28.
- Wachtel, Stefan: Schreiben fürs Hören. Trainingstexte, Regeln und Methoden. Konstanz 1997.
- Wecker-Kleiner, Bernadette: Sprechen nach der Schrift (Dissertation Pre-mium 1514). Berlin 2009.
- Wehde, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 69). Tübingen 2000.
- Wehdeking, Volker: Generationenwechsel. Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur (Philologische Studien und Quellen 205). Berlin 2007.
- Welsch, Wolfgang: Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens? In: Bernius, Volker / Kemper, Peter, u. a. (Hrsg.): Der Aufstand des Ohrs - die neue Lust am Hören (Reader neues Funkkolleg. Göttingen 2006. S. 29–47.
- Wermke, Jutta: Das Hörbuch im Rahmen einer Hördidaktik. In: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung (2004), H. 4., S. 50–63.
- Windgätter, Christof: Medienwechsel. Vom Nutzen und Nachteil der Sprache für die Schrift (Berliner Programm einer Medienwissenschaft 5.0 1). Berlin 2006.

- Wirth, Uwe: Intermedialität. In: Roesler, Alexander / Stiegler, Bernd (Hrsg.): Grundbegriffe der Medientheorie (UTB 2680). Paderborn 2005. S. 114–121.
- Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. In: Foltinek, Herbert / Leitgeb, Christoph (Hrsg.): Literaturwissenschaft: intermedial - interdisziplinär (Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft 22). Wien 2002. S. 163–192.
- Zymner, Rüdiger: Lesen Hören. Das Hörbuch. In: Zymner, Rüdiger (Hrsg.): Allgemeine Literaturwissenschaft - Grundfragen einer besonderen Disziplin (Allgemeine Literaturwissenschaft - Wuppertaler Schriften 1). 2., durchges. Aufl., Berlin 2001. S. 208–215.

2 Quellen

2.1 Gedruckte Quellen

- Moers, Walter: Die Stadt der träumenden Bücher. Ein Roman aus dem Zamonschen von Hildegard von Mythenmetz (Serie Piper 4688). Ungekürzte Taschenbuchausgabe, ¹¹München 2008.

2.2 Elektronische Quellen

- Becker, Frank: Wiedergeburt der Beat-Generation. "beat" - Christian Brückner liest [online]. Ein Beitrag für musenblaetter.de. o.A. o.J.
URL: <http://museblaetter.de/artikel.php?aid=51> [Zugriff 22.2.2010].
- Beier, Martin: Mündlichkeit. Konzeptionelle Mündlichkeit – Konzeptionelle Schriftlichkeit. Ein Beitrag für pagloss.de. o.A. o.J.
URL: <http://www.pangloss.de/cms/index.php?page=mundlichkeit> [Zugriff 19.2.2010].
- Bellrive Hörverlag: Verlagsprogramm Frühjahr / Sommer 2010. Berlin 2010.
URL: http://www.bellerive.de/wp/wp-content/pdf/BELLERIVE_VERLAGSPROGRAMM_2010.pdf [Zugriff 13.2.2010].
- Börsenblatt des Deutschen Buchhandels: Börsenblatt Spezial. Hörbuchmarkt wächst langsamer [online]. Onlineartikel für boersenblatt.net. Frankfurt am Main 10.2.2009. URL: <http://www.boersenblatt.net/306183/> [Zugriff 2.1.2010].
- Buchmarkt.de: Hörbuch. Argon führt Hörbuch-Format DAISY ein [online]. Onlineauftritt der Branchenzeitschrift Buchmarkt. Düsseldorf o.J.
URL: <http://www.buchmarkt.de/content/34097-hoerbuch-argon-fuehrt-das-hoerbuch-format-daisy-ein.htm> [Zugriff 19.2.2010].
- DAISY Consortium: About Us [online]. Onlineauftritt des DAISY-Konsortiums. o.A. 2010.
URL: <http://www.daisy.org/about-us> [Zugriff 18.2.2010].

- FOCUS Forum Hörbuch: Programm des FOCUS Forums Hörbuch auf der Frankfurter Buchmesse 2003 [online]. Frankfurt am Main 2003.
URL:<http://www.els-jegen.ch/doku/pdf/frankfurt-hoerbuchforum.pdf> [Zugriff 2.1.2010].
- Gisselbrecht, Jürgen: Was ist der Unterschied zu zwischen einem Hörspiel und einem Hörbuch? [online]. Kommentar im Diskussionsforum des Hörspielportals hoerspiel.com. o.A. o.J.
URL:<http://www.hoerspiel.com/geschichte-hoerspiel/definition-hoerspiel> [Zugriff 12.2.2009].
- Güntner, Joachim: Die neue Ohrenlust. Mit dem kommerziellen Erfolg wächst auch das Prestige - der Boom des Hörbuchs [online]. Onlineartikel auf Onlineauftritt der Neuen Zürcher Zeitung. Zürich 11. Juli 2006.
URL:<http://www.nzz.ch/2006/07/11/fe/articleEAG6Q.html> [Zugriff 19.2.2010].
- Häusermann, Jürg: Hörbuch-Vorlesung 2007. Rückblick: Vorschlag für ein Analysemodell [online]. Skript einer Vorlesung an der Universität Tübingen. Tübingen 2007.
URL: <http://www.rhet.de/uploads/Skript005Hoerbuch2007Synthese.pdf> [Zugriff 7.12.2009].
- Herr Palomar (Nickname): Hörerrezension zu Hörbuch »Nebelsturm« von Johan Theorin auf Literaturportal buechereule.de. o.A. 2006.
URL:<http://www.buechereule.de/wbb2/thread.php?threadid=45580> [Zugriff 19.1.2010].
- Informationspool Computerhilfsmittel für Blinde und Sehbehinderte: Der DAISY-Recorder PTR1. Einzeltest September 2004 [online]. Produktbeschreibung auf Onlineportal für Sehbehinderte. o.A. 2004.
URL:<http://www.incobs.de/produktinfos/daisy/praxistest.php>[Zugriff 20.2.2010].
- Literaturhaus München: supposé Berlin [online]. Verlagsportrait auf Onlineauftritt des Literaturhauses München. München 11.11.2009.
URL:<http://www.literaturhaus-muenchen.de/bazar/09/verlage.htm> [Zugriff 12.2.2010].
- literatur-podcast.de: Startseite des Onlineauftritts von literatur-podcast.de. Köln o.J.
URL:<http://www.literatur-podcast.de/01integer/WebObjects/LiteraturPodcast.woa/wa/DirectoryWithId/1000009.html> [Zugriff 22.1.2010].
- Kahlefeldt, Nils: Auf der Lernkurve dabei sein. Interview mit Argon-Geschäftsführer Henning Stumpp [online]. Onlineartikel für boersenblatt.net. Frankfurt am Main 2009. URL:<http://www.boersenblatt.net/306086/> [Zugriff 29.12.2009].
- Kahlisch, Thomas: DAISY. Hörbücher zum Blättern und Stöbern[online]. Beitrag auf privater Homepage von Dr. Thomas Kahlisch, Direktor der Deutschen Zentralbücherei für Blinde zu Leipzig. Leipzig 2009.
URL:<http://www.kahlisch.de/pub/DAISY-art-mainstream2006.html> [Zugriff 23.2.2010].
- Kunz, Alexander: Der Supposé-Verlag. Das Projekt Anti-Hörbuch [online]. Verlagsportrait für booksports.de. o.A. o.J. URL:<http://www.booksports.de/suppose.htm> [Zugriff 12.2.2010]

- Random House Audio: TV Movie startet Hörbuch-Reihe in Kooperation mit Random House Audio [online]. Pressemitteilung von Random House Audio vom 29.1.2007. München 2007. URL:<http://www.randomhouse.de/impresum.jsp> [Zugriff 23.1.2010].
- sandisc corp: sansa clip+. User Manual [online]. Bedienungsanleitung für Mp3-Player sansa clip+. o.A. o.J.
URL:<http://mp3support.sandisk.com/downloads/um/clip+-en-um.pdf> [Zugriff 2.1.2010].
- Schäfer, Barbara: Klassiker zum Hören. Tipps und Trends [online]. Rezension von Klassikeradaptionen fürs Hörbuch auf [spiegel.de](http://www.spiegel.de). Hamburg 25.9.2007.
URL:<http://www.spiegel.de/spiegelspecial/0,1518,507783,00.html> [Zugriff 12.2.2010].
- Schwietert, Sabine: Akustische Sieger. Hörbuchpreise in Deutschland [online]. Onlinenartikel für Onlineauftritt des Goethe-Instituts. München Januar 2008.
URL:<http://www.goethe.de/wis/med/dos/hoer/de2921444.htm> [Zugriff 23.2.2010].
Supposé Verlag: Produktinformation zu Peter Kurzeck: Ein Sommer der bleibt [online]. Berlin 2008.
URL:<http://suppose.de/texte/sommer.html> [Zugriff 14.12.2010].
- tommel13 (Nickname): Hörerrezension zu Hörbuch »Das Bernsteinzimmer« von Heinz Konsalik auf [audible.de](http://www.audible.de). o.A. 30.8.2005.
URL:http://www.audible.de/add/site/customerReview/productReviews.jsp?BV_UseBVCookie=Yes&prodId=BK_OSKA_000001DE [Zugriff 2.2.2010].
- Universität Kiel: Das »Was« und das »Wie« einer Erzählung. fabula / sjuzet, histoire / discours [online]. Lernportal der Literaturwissenschaft der Universität Kiel. Kiel 2003.
URL:http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/e-learning/histoirediscours/fabulasjuzet_start.htm [Zugriff 13.1.2010].

2.3 Audioliteratur

- Cechov, Anton: Ein Duell. Diogenes. Zürich 2010.
- Dumas, Alexandre: Der Graf von Monte Christo. Jumbo / Goya. Hamburg 2002.
- Hesse, Hermann: Narziß und Goldmund. Der Hörverlag. München 2006.
- Jandl, Ernst: Eile mit Feile. Der Hörverlag. München 2003.
- Joyce, James: Ulysses. Naxos. Redhill 2004.
- O.V.: Jerry Cotton. Das Hörbuch zum Film. Lübbe Audio. Bergisch Gladbach 2009.
- Kracht, Christian: Faserland. Der Hörverlag. München 2000.
- Krug, Manfred: Schweinegezadder und anderes. Ullstein Verlag. München 2000.
- Kurzeck, Peter: Ein Sommer, der bleibt. Supposé Verlag. Berlin 2007.
- Moers, Walter: Die Stadt der träumenden Bücher. Ein Roman aus Zamonien von Hildegund von Mythenmetz. Hörbuch Hamburg. Hamburg 2005.

Proust, Marcel: Die Welt der Guermantes. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit Teil 3. Der Hörverlag. München 2007.

Rowling, Joanne K.: Harry Potter und der Stein der Weisen. Der Hörverlag. München 1999.

Salinger, J. D.: Der Fänger im Roggen. WDR. Köln 1998.

2.4 Tondokumente

Orange 94.0 das freie Radio in Wien: Klaus Sander vom Verlag Supposé im Gespräch mit Daniela Fürst auf der Frankfurter Buchmesse am 17. Oktober 2008 [online]. URL:http://cba.fro.at/show.php?eintrag_id=10922 [Zugriff 13.12.2009]

2.5 Fernsehsendungen

Kulturzeit: Sendung der Reihe Kulturzeit in der Ausstrahlung vom 29.1.2010. 19:20 Uhr – 20:00 Uhr. 3Sat.