

Wiebke Vorrath

Das Gedicht im Hörbuch. Präsentationsformen und Rezeptionsweisen zeitgenössischer Hörlyrik

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2866>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Vorrath, Wiebke: Das Gedicht im Hörbuch. Präsentationsformen und Rezeptionsweisen zeitgenössischer Hörlyrik. In: Stephanie Bung, Jenny Schrödl (Hg.): *Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel*. Bielefeld: transcript 2016, S. 103–116. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2866>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Das Gedicht im Hörbuch

Präsentationsformen und Rezeptionsweisen

zeitgenössischer Hörlyrik

WIEBKE VORRATH

Für das vieldiskutierte Kompositum ‚Hörbuch‘ besteht bisher keine einheitliche Definition, was einerseits an der hybriden Gestalt des Gegenstandes und andererseits an den unterschiedlichen Forschungsperspektiven liegt, aus denen er betrachtet wird. Einig ist sich die interdisziplinäre Forschung immerhin darüber, dass die Bezeichnung Hörbuch ein Sammelbegriff für Publikationen akustisch aufgezeichneter und auf einem technischen Datenträger fixierter, reproduzierbarer Texte ist, die dem Buchhandel angehören. Auffällig ist, dass in der Alltagssprache unter Hörbuch zumeist Tonaufnahmen von Lesungen eines Prosatextes (Sachliteratur oder Belletristik) und unter Hörspiel akustisch-szenische, polyphone Umsetzungen, sprich dramatische Inszenierungen von Geschichten unterschiedlichster Art, verstanden werden.¹ Allerdings stehen bereits am Beginn der Entwicklung der modernen Tontechnik mündliche Aufzeichnungen lyrischer Texte – Harun Maye datiert

1 Vgl. Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioli-teralen Schreibens*, [Einleitung der Herausgeberinnen], München 2014, S. 7-12, hier: S. 10. In der Einleitung von Binczek und Epping-Jäger wird ein umfassender Überblick über die bisherige Hörbuchforschung gegeben. Vgl. auch Häusermann, Jürg: „Das Medium Hörbuch“, in: Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra (Hg.), *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*, Konstanz 2010, S. 9-57, hier: S. 11ff. Häusermann verweist darüber hinaus auf Grenzfälle, die z.B. einen hohen musikalischen Anteil haben und verwendet somit einen weiten Textbegriff, der auch Musik und Geräusche einschließt.

die erste phonographische Gedichtaufnahme auf 1895² –, denen vornehmlich im Zusammenhang mit avantgardistischen Strömungen, allen voran dem Expressionismus und dem Dadaismus, unzählige folgten. Demgemäß wird an dieser Stelle für eine weite Definition des Hörbuchbegriffes plädiert, durch welche die Bezeichnung als *umbrella term* für unterschiedliche Typen von Hörbüchern gelten kann, die beispielsweise durch Genrezuweisungen abgegrenzt werden können.³ Hörbuchtypen wären dann u.a. Hörromane, Hörspiele, die als dramatische Inszenierungen bezeichnet werden können, und Hörlyrik bzw. -gedichte. Diese Unterteilung ist des Weiteren sinnvoll, da sich die Produktion und mediale Vermarktung sowie die Rezeption bei den verschiedenen Gattungen zum Teil stark unterscheiden, wie im Folgenden am Beispiel von zeitgenössischer Hörlyrik dargelegt wird.⁴

1 PRÄSENTATIONSFORMEN VON HÖRLYRIK ZWISCHEN MONO- UND MULTIMODALITÄT

Die Möglichkeit der technischen Aufzeichnung und Reproduzierbarkeit der Stimme wurde gerade von Dichter/inne/n mit großer Begeisterung aufgenommen. Auch wenn die germanistische Lyriktheorie zuweilen einen gegenläufigen Anschein

2 Vgl. Maye, Harun: „Literatur aus der Sprechmaschine. Zur Mediengeschichte der Dichterlesung von Klopstock bis Rilke“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens*, München 2014, S. 13-29, hier: S. 20.

3 Vgl. J. Häusermann: *Das Medium Hörbuch*, S. 13.

4 Die Konzentration auf das zeitgenössische literarische Feld erfolgt nicht ohne Grund: Die bestehende Forschung zur Hörlyrik behandelt vornehmlich Dichter von Celan bis Jandl. Auch besteht eine jüngst publizierte Dissertation zu Vertonungen von Goethes Gedichten, wohingegen die gegenwärtige Szene kaum berücksichtigt wird (siehe etwa Ammon, Frieder von: *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945. Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten. Habil.*, unpubliziertes Typoskript, München 2013 und Holzmüller, Anne: *Lyrik als Klangkunst. Klanggestalten in Goethes Nachtliedern und ihren Vertonungen von Reichardt bis Wolf. Diss.*, Freiburg 2015). Die Kritik, dass „die Lyrik, die Wolfgang Iser vor 40 Jahren noch ganz selbstverständlich als ‚Paradigma der Moderne‘ kürte, [...] von den derzeit kurrenten Fachdiskussionen weitgehend vernachlässigt oder nur am Rande berücksichtigt [wird]“ (Röhnert, Jahn/Urbich, Jan/Kita-Huber, Jadwiga/Zarychta, Pawel (Hg.), *Authentizität und Polyphonie. Beiträge zur deutschsprachigen und polnischen Lyrik seit 1945*, Heidelberg 2008, S. 9-14, hier: S. 10), lässt sich daher insbesondere auf die Erforschung auditiver Rezeption zeitgenössischer Poesie beziehen.

erwecken mag, kann Lyrik historisch betrachtet als überwiegend mündlich-performative Gattung bezeichnet werden. Manfred Schneider verweist darauf, dass die mündliche neben der schriftlichen Lyriktradition, welche in der Konkreten Poesie der 1960er- und 1970er-Jahre gipfelte, nie abbrach. Vielmehr ist eine durchgängige Entwicklung der ursprünglich mündlichen Lyriktradition, die über lyrische Formen des Mittelalters bis hin zur Dada-Bewegung und zur Lautpoesie der Gegenwart führt, auszumachen.⁵

Die Anthologie *Lyrikstimmen*⁶ des Hörverlages verdeutlicht auf eindrückliche Weise die Vielfalt und -zahl der Hörgedichte, die in den letzten 100 Jahren von Dichter/inne/n selbst eingesprochen wurden. Zu ihnen zählen Stefan Zweig, Ernst Toller, Gottfried Benn, Rose Ausländer, Ingeborg Bachmann, Durs Grünbein und Jan Wagner, um nur einige wenige Beispiele zu nennen. Überwiegend positiv fallen auch die Kritiken aus: „Gedichte sind eben für Ohren gemacht: Wer dem ganzen Jahrhundert deutscher Dichterstimmen zuhört, kann die Poesie erst wirklich als Echoraum des Lebens vernehmen“,⁷ schreibt beispielsweise Ulrike Draesner, selbst Lyrikerin. Kritisiert wird hingegen, dass Lyrikerinnen ein deutlich geringerer Platz eingeräumt wurde, ebenso wie Schweizer Dichter/inne/n und mehrsprachigen Poet/inn/en. So bemängelt etwa Daniela Seel in ihrer Rezension der Anthologie, dass unter anderen Herta Müller, Ilma Rakusa, Ulrike Draesner, Kurt Aebli, Raphael Urweider und Yoko Tawada fehlen, obgleich von ihnen Hörgedichte existieren.⁸

Die deutschsprachige Hörlyrik-Landschaft ist demnach weitaus mannigfaltiger und umfanglicher als es eine Höranthologie mit einer Spielzeit von 638 Minuten angemessen wiedergeben könnte, was bereits Gert Reifart im Vorwort des Sammelbandes *Das Innerste von außen. Zur deutschsprachigen Lyrik des 21. Jahrhunderts* diagnostiziert hatte:

5 Vgl. Schneider, Manfred: „Lyrik im Zeitalter des digitalen Ohrschnullers“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens*, München 2014, S. 77-94, hier: S. 77ff.

6 Siehe Collorio, Christiane/Hamm, Peter/Hartung, Harald/Krüger, Michael (Hg.), *Lyrikstimmen. Die Bibliothek der Poeten: 122 Autorinnen und Autoren, 420 Gedichte, 100 Jahre Lyrik im Originalton, Audio-CD*, 2009.

7 Draesner, Ulrike: *Lautreisen in die Deutlichkeit*, 27.11.2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/hoerbuch-lyrikstimmen-die-bibliothek-der-poeten-lautreisen-in-die-deutlichkeit-1879381.html> vom 22.02.2016.

8 Vgl. Seel, Daniela: *100 Jahre Poesie*, 11.12.2009, URL http://www.deutschlandfunk.de/100-jahre-poesie.700.de.html?dram:article_id=84351 vom 22.02.2016.

Eine Tendenz zum Rekurs auf die orale Tradition von Dichtung, auf das gesprochene und hörbare dichterische Wort, findet ihren Ausdruck im neuen Jahrtausend in zahlreichen Lyrikbänden mit CD-Beigabe: [...] Diese Entwicklung, sicherlich von der Popularität der slampoetischen Hör-, Sprech- und Performance-Lyrik beeinflusst, leistet einen wichtigen Beitrag zur Verjüngung der Gattung und erweitert das Publikum von Lyrik. Darüber hinaus zeigt sich die Popularität und Relevanz dieser Gattung auch durch ihre wachsende Präsenz im Internet [...].⁹

Bezeichnenderweise findet sich auch in diesem Sammelband kein Aufsatz, in dem Hörlyrik auf CD oder im Internet als Forschungsgegenstand besprochen wird. Der vorliegende Beitrag dient daher einer ersten Bestandsaufnahme, mit der verschiedene Aspekte der gegenwärtigen Hörlyrik-Landschaft im deutschsprachigen Raum beleuchtet werden, wie die involvierten Präsenzmedien, die damit einhergehenden visuellen und auditiven Modalitäten sowie Fragen der Rezeptionsweisen und der Öffentlichkeitswirkung.

Die Publikationsarten von Hörgedichten der Gegenwart unterscheiden sich auf verschiedene Weise von jenen der narrativen Hörbücher, so werden sie teilweise über andere Kanäle und in anderen Medienkombinationen distribuiert. Während es laut Jürg Häusermann im Zeitalter der Medienkonvergenz kaum isolierte Hörtexte gibt, sondern diese zumeist mit visuellen Botschaften kombiniert werden,¹⁰ dient nach wie vor das Radio als Plattform für Lyriker/innen und ihre Gedichte. Einerseits werden zuweilen Lyrikfestivals veranstaltet, wie der Lyriksommer im Deutschlandradio, in dem über einen Zeitraum von einem Monat Tonaufnahmen von Gedichten, Live-Lesungen und Interviews mit Dichter/inne/n ausgestrahlt wurden.¹¹ Andererseits werden gelegentlich einzelne, im Programm verstreute Hörgedichte gesendet – dies meist zu einem bestimmten Anlass. Beispielsweise wurden in ei-

9 Reifarth, Gert: „Wege in die Poesie: Das Innerste von außen. Ein Vorwort“, in: Ders. (Hg.), *Das Innerste von außen. Zur deutschsprachigen Lyrik des 21. Jahrhunderts*, Würzburg 2007, S. 9-21, hier: S. 17.

10 Vgl. J. Häusermann: *Das Medium Hörbuch*, S. 17 und S. 24. Der Autor betont den Unterschied von Rundfunkkommunikation und Hörbuchkommunikation und begründet dies mit der Erscheinungsweise des Hörbuchs, das wie das Buch im weitesten Sinne in ein Verlagsprogramm eingebunden ist. Einschränkend muss darauf hingewiesen werden, dass auch narrative Hörbücher im Radio ausgestrahlt werden. Diese bestehen in der Regel allerdings bereits als publizierte Hörbuch-CDs mit den üblichen Paratexten (wie dem Booklet) bzw. werden anschließend als solche veröffentlicht.

11 Siehe das Programm des Lyriksommers im Deutschlandradio, 01.07.-31.07.2014, http://www.deutschlandradiokultur.de/schwerpunkt-lyriksommer-im-deutschlandradiokultur.1895.de.html?dram:article_id=290192 vom 22.02.2016.

nem Interview mit Björn Kuhligk und Jan Wagner vom 11. März 2009 anlässlich der Publikation *Lyrik von Jetzt zwei. 50 Dichterstimmen* im Hessischen Rundfunk Tonaufnahmen von Gedichten zwischengeschaltet.¹²

Im Radio ausgestrahlt bestehen die Hörgedichte ohne visuelle Botschaften wie dem Schrifttext, sie werden daher ausschließlich auditiv und somit monomodal rezipiert. Bei vorheriger Kenntnis des Programmes besteht zwar auch die Möglichkeit, sich den Schrifttext in Buchform oder im Internet zu beschaffen und mitzulesen, sofern dieser bereits publiziert wurde. Allerdings wird Hörlyrik im Radio auf diese Weise vermutlich weniger rezipiert, da nach der eigenständigen Organisation von Programm und Schrifttext mit diesen in der Hand konzentriert auf den Gedichteinsatz gewartet werden müsste. Bei Hörgedichten im Radio handelt es sich daher um eine monomodale Präsentationsform, ebenso wie bei der Anthologie *Lyrikstimmen* des Hörverlages. Diese enthält zwar visuelle Komponenten wie Cover und Booklet, jedoch nicht die schriftlichen Gedichtversionen. Darin ähnelt sie freilich den Präsentationsformen von narrativen Hörbüchern, allerdings bestehen in der selbständigen Hörlyrikpublikation ebenso wie in auditiven Lyrikfestivals keine Einzeltexte von einem/einer Autor/in. Die Einbettung der Hörgedichte zwischen weiteren Hörgedichten anderer Lyriker/innen sowie weiteren Programminhalten beziehungsweise deren mediale Rahmung haben Einfluss auf die spezifische Ästhetik von Hörlyrik, die sich somit von anderen Hörbuchtypen unterscheidet.

Eine weitere, seit einigen Jahren vermehrt aufkommende Präsentationsform von Hörgedichten ist deren Bereitstellung im Internet, beispielsweise auf den Lyrikplattformen lyrikline.org, lyrikwelt.de oder literaturcafe.de. Auf diesen werden die Gedichte meistens sowohl als Hörgedichte als auch in ihrer schriftlichen Version präsentiert. Häufig sind auf den clusterartig angeordneten Seiten zudem Paratexte in Form von bibliographischen Angaben zu den Autor/inn/en und Fotos sowie Links zu weiteren Gedichten etc. hinzugefügt. Bei lyrikline.org bestehen beispielsweise eigene Profile von Lyriker/inne/n mit den genannten Informationen und ausgewählten Gedichten. Das erhöhte Aufkommen solcher Plattformen und die Anzahl an Lyriker/inne/n, die ihre Gedichte einsprechen und dort veröffentli-

12 Die Sendung kann unter folgendem Link nachträglich angehört werden: Interview mit Björn Kuhligk und Jan Wagner im Hessischen Rundfunk, 11.03.2009, http://lernarchiv.bildung.hessen.de/anbieter/hr/hr2009/kklm09/edu_1239951373.html/details/ vom 22.02.2016. Die eingespielten Hörgedichte entstammen allerdings nicht der Publikation von Kuhligk und Wagner, denn anders als in *Lyrikstimmen* sind die „50 Stimmen“ im Titel von *Lyrik von Jetzt zwei* rein metaphorisch zu verstehen. Hier handelt es sich um eine ausschließlich schriftbasierte Lyrikanthologie. Siehe Kuhligk, Björn/Wagner, Jan (Hg.), *Lyrik von jetzt zwei. 50 Stimmen*, Berlin 2008.

chen, kann als Indiz für einen wachsenden Markt gewertet werden. Darüber hinaus sind einige Gedichte bei youtube.com zu finden, hier als Videos, die den schriftlichen Gedichttext sowie die Audiospur beinhalten.¹³ Die auditive Rezeption von Hörgedichten im Internet erfolgt also größtenteils simultan mit dem Lesen der schriftlichen Version des jeweiligen Gedichtes sowie z. T. auch mit dem Ansehen von Videos. Folglich handelt es sich bei Hörlyrik im Internet, aufgrund der Kombination der Rezeptionsmodi Hören, Lesen und Sehen und der damit einhergehenden Sinnkonstitution, um multimodale Präsentationsformen und Rezeptionsweisen.

Die gängigste Publikationsart von Hörlyrik ist jedoch die CD-Beigabe zur Buchpublikation; die Hörgedichte sind hier also ein Zusatz zu einem Lyrikband von einzelnen Poet/inn/en. In diesem Fall ist auf den CDs zumeist nur eine Auswahl der im Buch abgedruckten Gedichte enthalten, was wohl mit dem Speicherplatz der elektronischen Medien sowie der aufwändigeren Produktion der Tonaufnahmen zusammenhängt. Beispiele hierfür sind Publikationen von Albert Ostermaier, dessen teilweise selbst, teilweise von Berufssprechern eingesprochenen Hörgedichte grundsätzlich mit Beats unterlegt sind,¹⁴ und von Nora Gomringer,¹⁵ die aufgrund ihrer Stimm- und Gesangsausbildung eine große Stimmvariation in ihren ‚Sprechtexten‘ an den Tag legt.¹⁶ Diese Publikationsweise unterscheidet die Gedichtbände mit CD-Beilage auch insofern vom Hörbuch im Sinne von eingelesenen Romanen und Hörspielen, die in der Regel als eigenständige Audio-CDs in Hörverlagen veröffentlicht werden, als sie in den Verlagen der jeweiligen Lyriker/inne/n publiziert werden und zuvor in Kooperation mit Hörverlagen oder Rundfunkanstalten produziert wurden. Ebenso wie bei narrativen Hörbüchern und

13 Oft handelt es sich hierbei allerdings um Laienproduktionen, in welchen die Gedichte mit Sonnenuntergängen, Herbstlandschaften, Rosen o.ä. bebildert werden, die nicht autorisiert sind. In meiner Untersuchung werden sie daher nicht näher berücksichtigt, sondern lediglich der Vollständigkeit wegen als weiteres Phänomen akustisch aufgezeichneter Lyrik benannt.

14 Siehe beispielsweise Ostermaier, Albert: *Autokino. Gedichte*, Frankfurt am Main 2001. Da Ostermaiers Hörgedichte aus stimmlicher Verlautbarung und Sounds bestehen, weisen sie eine definitorische Nähe zu musikalischen Formen wie dem HipHop bzw. Sprechgesang auf. Allerdings gehört der Dichter der Lyrikszene an; seine Hörgedichte sind im Verlagswesen zusammen mit den schriftlichen Texten publiziert und auch stilistisch bestehen einige Unterschiede zwischen Hörlyrik sowie Rap im Allgemeinen. Ich schließe mich hier daher Jürg Häusermanns Vorschlag an, jede Audioproduktion, die nicht dem Musiksektor angehört, Hörbuch und diesem Falle Hörlyrik zu nennen. Vgl. J. Häusermann: *Das Medium Hörbuch*, S. 13 und S. 18.

15 Siehe beispielsweise Gomringer, Nora: *Monster Poems*, Dresden/Leipzig 2013.

16 Vgl. auch den Beitrag von Claudia Benthien in diesem Band.

szenischen Hörspielen kann hierbei nicht mehr von einzelnen Autor/inn/en die Rede sein, insbesondere wenn die Gedichte mit Musik von Komponist/inn/en unterlegt sind.¹⁷

Darüber hinaus ist in der *Poetry-Slam-Fibel* eine recht neue Präsentationsform von Hörgedichten umgesetzt – es handelt sich hier um eine Buchpublikation, in der Links integriert sind, mit denen über einen PC oder ein Smartphone direkt auf die auditive beziehungsweise audiovisuelle Version der im Buch schriftlich abgedruckten Gedichte (und anderen Textformen des Poetry Slams) zugegriffen werden kann.¹⁸ In der Rezeption wird hier demnach mit alten und neuen Medien zugleich hantiert, was deren spezifische Materialität evident werden lässt und wiederum die ästhetische Erfahrung maßgeblich beeinflusst.

2 AUTORITÄT UND AUTHENTIZITÄT. REZEPTIONSWEISEN DER MEDIATISIERTEN STIMME IN DER HÖRLYRIK

Sieht man einmal von Hörlyrik im Radio ab, scheinen Hörgedichte in ihren Präsentationsformen weiterhin eng mit ihren schriftlichen Versionen verbunden zu sein und werden daher überwiegend multimodal rezipiert. Entgegen den Hörbuchtypen, die in Hörverlagen ohne den schriftlichen Text publiziert werden, sind solche eigenständigen lyrischen CDs eher selten, wie die oben vorgestellte Hörlyrikanthologie *Lyrikstimmen* oder die Ausgaben *Paul Celan: Zweistimmig* und das *Rilke-Projekt*.¹⁹ In diesen Fällen wurden die schriftlichen Versionen der Gedichte allerdings zuvor publiziert, wie dies bei den meisten narrativen Hörbüchern auch der Fall ist. Die beiden Publikationen *Paul Celan: Zweistimmig* und das *Rilke-Projekt* stellen aber noch in weiterer Hinsicht eine Besonderheit dar: Die Hörgedichte sind nicht nur mit Musik unterlegt, sie wurden zudem nicht von den Autoren selbst, sondern von Schauspieler/inne/n eingesprochen.

Die Frage „Wer spricht?“ – in der germanistischen Lyrikforschung vor allem in Hinblick auf die inhaltlichen Sprecherpositionen vielfach diskutiert²⁰ – ist bei der

17 Vgl. J. Häusermann: Das Medium Hörbuch, S. 16.

18 Siehe Böttcher, Bas/Hogekamp, Wolf (Hg.), *Die Poetry-Slam-Fibel*, Berlin 2014.

19 Siehe Becker, Ben/Feidman, Giora: *Paul Celan: Zweistimmig*, Audio-CD, Random House Audio 2013 und Fleer, Angelica/Schönherz, Richard: *Rilke Projekt I. Bis an alle Sterne*, Audio-CD, BMG Ariola Classics 2001.

20 Dieter Burdorf liefert einen umfassenden Überblick über die Forschung zum lyrischen Ich und Sprecherpositionen seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Siehe Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart 1997, S. 181-201.

komparatistischen Betrachtung von narrativen Hörbüchern und lyrischen Audioaufnahmen bezüglich der tatsächlichen Einsprecher/innen der Texte von Bedeutung: Bei einer Vielzahl von Hörromanen und insbesondere bei Hörspielen sind es nicht die Autor/inn/en selbst, sondern Berufssprecher/innen und Schauspieler/innen, die die Texte einsprechen. Im Falle von Hörgedichten hingegen sprechen die Lyriker/innen ihre Texte überwiegend selbst ein, mit Ausnahme der genannten Publikationen und einigen Laienproduktionen (Fans, die ihre Lieblingsgedichte aufnehmen und ins Internet stellen).

Für dieses Phänomen lassen sich durchaus verschiedene Gründe anführen: Bei den Lyriker/inne/n selbst besteht wohl eine große Lust, das im Schrifttext angelegte vokale Potential mündlich zu entfalten und die Möglichkeit der Aufzeichnung der eigenen Stimme zu nutzen. Gerade anhand von Lyrik lässt sich sehr gut festmachen, wie sich Formen der Mündlichkeit in Schrifttexte einschreiben. Zum einen kann dies durch historische Entwicklungen geschehen, was sich beispielsweise in bis heute erhaltenen rhetorischen Mitteln zeigt, die vor der Möglichkeit einer Aufzeichnung der Memorierung dienten (wie Verse und Reime), und zum anderen gezielt im Verfassen eines einzelnen Gedichtes angewendet werden. In letzterem Fall werden in den schriftlichen Gedichttext Anweisungen für die mündliche Umsetzung eingeschrieben, markiert durch eine bestimmte Interpunktion, durch Umgangssprache, Kapitalschrift u.v.m. Als Beispiel soll hier ein Auszug aus Thomas Klings Gemäldegedicht *Bildprogramme* dienen, das von dem Dichter eingesprochen wurde und auf lyrikline.org angehört werden kann:²¹

gegenüber. eingelassene platt; pro-
 tzigste heraldik. weißestn marmors
 parade: di superfette SPRACH-
 INSTALLATION²²

21 Eine eingehende Besprechung des Verhältnisses von Hörgedicht und Schrifttext dieses Gedichtzyklus habe ich an anderer Stelle vorgenommen. Siehe Vorrath, Wiebke: „Zur Performativität von Hörlyrik am Beispiel des Gemäldegedichtes *Bildprogramme* (1993) von Thomas Kling“, in: Bers, Anna/Trilcke, Peer (Hg.), *Lyrik und Phänomene des Performativen. Zwei theoretische Perspektiven und Vorschläge zu einer künftigen Terminologie*, Göttingen 2016 [Manuskript zum Druck eingereicht]. Der Versauszug an dieser Stelle dient lediglich der Veranschaulichung von Anweisungen zur Verlautbarung in schriftlichen Gedichten.

22 Kling, Thomas: „Bildprogramme“, 1993, <http://www.lyrikline.org/de/gedichte/bildprogramme-105#.VsMyvIKE5gs> vom 22.02.2016.

Der Schrifttext ist in diesem Falle bereits beim Verfassen hinsichtlich der Verlautbarung konzipiert worden, was Ludwig Jäger als „audioliterales Schreiben“²³ bezeichnet, und dient der/dem Vortragenden als eine Art Partitur. Dadurch, dass das Gedicht allerdings zunächst schriftlich verfasst wurde, bestehen umgekehrt auch schriftsprachliche Muster in dessen späteren mündlichen Umsetzung. Ein derart komplexer, sprachkünstlerisch anspruchsvoller Text wie *Bildprogramme* ist in einer alltagssprachlichen mündlichen Äußerung wohl eher selten anzutreffen.

Ein Hauptgrund ist sicherlich aber auch verlagspolitischer Natur und bezieht sich auf die Rezipient/inn/enbedürfnisse (und deren Kaufkraft): Die Stimme von Autor/inn/en, die ihre Texte selbst sprechen, wird in der Regel in besonderem Maße als ‚authentisch‘ empfunden.²⁴ Dies hängt mit einer Denkrichtung zusammen, die bereits in Klopstocks Lese-Gesellschaft und programmatischen Schriften über die Deklamation von Dichtung propagiert wurde:²⁵ Demnach würde in der Lesung und durch die Stimme des Autors/der Autorin der eigentliche Sinn des Geschriebenen entfaltet, wodurch der Inhalt erst richtig verstanden und darüber hinaus empfunden werden könne. Allerdings könne die Deklamation und ihr sinnkonstituierender Effekt auch erlernt werden, solange der Text zuvor verstanden und analysiert worden sei.²⁶ Von der Aussage abgesehen, es gäbe nur *ein* richtiges, intendiertes Textverständnis, ist sicherlich richtig, dass durch die stimmliche Verlautbarung eine bestimmte Interpretationsweise vorgegeben wird. Die seit vielen

23 Vgl. Jäger, Ludwig: „Audioliteralität. Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Audioliterale Rezeptions- und Schreibformen*, München 2014, S. 231-253, hier: S. 235.

24 Gespräche, die ich im Rahmen meines Dissertationsprojektes *Hörlyrik der Gegenwart* mit Doktorand/inn/en und Student/inn/en der Germanistik führte, zeigten allerdings, dass Sprachaufzeichnungen von Dichter/inne/n im Hinblick auf Authentizität und Autorität teilweise unterschiedlich bewertet werden. Die Germanistikstudent/inn/en tätigten überwiegend Aussagen wie: „Endlich weiß ich, wie der Autor das gemeint hat!“ In der Regel wird nicht nur die mündliche Textdarbietung, sondern die multimodale Rezeption der Schrift- und der Audio-Version als verständnisreicher empfunden. Hingegen fragten Doktorand/inn/en ganz im Sinne von Roland Barthes: „Was maßt sich der Autor an, mir vorzugeben, wie ich den Text zu verstehen habe?“

25 Zur Beschreibung der von Klopstock veranstalteten Leseabenden sowie seiner Auffassung des Nutzens und der Gestaltung von Deklamation siehe H. Maye: *Literatur aus der Sprechmaschine*, S. 16-20. Der Autor bezieht sich hier u.a. auf einen Auszug des Vortrages von Klopstock anlässlich der Gründung seiner Lese-Gesellschaft. Vgl. Klopstock, Friedrich Gottlieb: „An Lavater, Hamburg, 1. Mai 1771“, in: Ders.: *Briefe 1767–1772*, hrsg. von Klaus Hurlbusch, Berlin/New York, NY 1989, S. 271-275.

26 Vgl. H. Maye: *Literatur aus der Sprechmaschine*. S. 16f.

Jahren in unterschiedlichsten Disziplinen florierende Stimmforschung hat mehrfach darauf verwiesen, dass etwa Klangfarbe, Tempi, Lautstärke etc. die Aisthesis (gemeint sind die Wirkungsweisen auf beziehungsweise die Wahrnehmung durch die Rezipient/inn/en) eines Textes verändern und durch die gezielte Inszenierung der Stimme die Interpretation gelenkt wird.²⁷ Spricht der/die Autor/in den eigenen Text selbst ein, tritt er/sie als Autorität auf und gibt als Interpret/in des Gedichtes eine Verstehensrichtung vor. Allerdings wird eine Interpretation immer dann problematisch, wenn Autorität durch Authentizität und Ursprünglichkeit begründet oder damit gleichgesetzt wird.

Im auditiven Raum wird aus phonozentristischer Perspektive häufig auch mit der Begründung, die Stimme erzeuge nicht nur den Eindruck von Unmittelbarkeit des Sinns, sondern auch ein Gefühl der interpersonellen, körperlichen Kommunikation, Authentizität erwartet. Hingegen würde die Schrift diese Unmittelbarkeit der Mündlichkeit unterbrechen. So wird mündliche im Vergleich zur schriftlichen Kommunikation bisweilen als innerlicher empfunden.²⁸ Diese Vorstellung von der authentischen Stimme wird zumeist mit dem Wunsch nach einer Rückkehr zum „ursprünglichen Klangraum“ begründet. So konstatiert Helmut Lethen:

Dass die Verklärung der oralen Kultur ein Ereignis der Schriftkultur ist, das sich mit voraussagbarem Regellaß bei der Konkurrenz neuer Medien einstellt, ist freilich eine so pauschale wie inzwischen nicht originelle Einsicht. Der Überdruß an der Schriftkultur erzeugt das Phantom der Stimme als einziges medial nicht verschmutztes Medium.²⁹

Zu dem Wunsch der Reoralisierung der Gesellschaft als Reaktion auf die Vormachtstellung der Schriftkommunikation kommt allerdings die Möglichkeit der auditiven Speicherung hinzu, durch welche die Stimme aus ihrem körpergebunde-

27 Siehe beispielsweise Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a.M. 2006. Zum Fetischcharakter der Autorenlesung siehe zudem Bung, Stephanie: „Lu par l’auteur“. Das Hörbuch *Claire dans la forêt* von Marie Darrieussecq“, in: Böhm, Roswitha/Bung, Stephanie/Grewe Andrea (Hg.), *Observatoire de l’extrême contemporain. Studien zur französischen Gegenwartsliteratur*, Tübingen 2009, S. 35-51.

28 Vgl. J. Häusermann: *Das Medium Hörbuch*, S. 18; N. Binczek/C. Epping-Jäger: *Das Hörbuch*, S. 9f.; H. Maye: *Literatur aus der Sprechmaschine*, S. 15.

29 Lethen, Helmut: „Authentizität und Autorität. Schmitts Phonomanie“, in: Fohrmann, Jürgen/Kasten, Ingrid/Neuland, Eva (Hg.), *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien: Vorträge des Bonner Germanistentages 1997, Bielefeld 1999*, S. 743-759, hier: S. 748.

nen Kontext gelöst und ihre Aisthesis im Vergleich zu einer Live-Situation verändert wird. Dennoch scheint die mediatisierte Stimme die Aura des Authentischen nicht einzubüßen, selbst wenn die mündliche Äußerung zeiträumlich von deren Vernehmung getrennt ist, auf bestimmte Weise inszeniert wurde und höchstwahrscheinlich technischer Manipulation unterlag.³⁰ Laut Harun Maye besteht diese Aura darüber hinaus erst, seitdem Töne gespeichert und mithin die Stimmen der Schriftsteller/innen die Rezipienten sogar zu Hause erreichen können.³¹

Die Fragen nach der Autorität und Authentizität im Zusammenhang mit den Sprecher/inne/n scheinen sich demnach im Falle von Hörlyrik und im Unterschied zu narrativen Hörtexten in besonderem Maße aufzudrängen. Die Diskussion um die Gefahren und Nutzen von mündlicher und schriftlicher Rede ist so alt wie die Schrift selbst und kann keinen Aufschluss über die unterschiedliche Sprechersituation von narrativen und lyrischen Tonaufnahmen sowie deren Wirkung auf Rezipient/inn/en geben. Allerdings kommen solche Debatten um Sprecherrollen und Autorschaft bei narrativen Hörbüchern weit weniger als bei Hörgedichten auf. Hier stellt sich die Frage, ob dies eventuell an einer unterschiedlichen Bewertung der Gattungen Lyrik und Epik liegen könnte. Die kurze Reflexion der Gattungsdiskussion im Vorwort des einleitend angeführten Sammelbandes *Authentizität und Polyphonie* deutet an, warum die Sprechersituationen von Hörlyrik und narrativen Hörbüchern so verschieden beurteilt und umgesetzt werden:

Im Widerspruch zur avancierten Theoriegenese und Methodenverfeinerung, wie sie gegenwärtig gepflegt wird, herrscht in unserem Fach noch immer eine merkwürdige Verlegenheit und Naivität, wenn die Lyrik als Genre einmal genauer bestimmt werden soll. Gewöhnlich wird in einem solchen Falle die historisch auf Platon und Hegel zurückgehende Annahme unhinterfragt reproduziert, dass es sich bei Lyrik um eine Form ‚authentischen‘ Sprechens handle, wohingegen dem Roman – und hier beruft man sich gern auf Bachtin als *den* Theoretiker literarischer Polyphonie – konsensuell ‚Vielstimmigkeit‘ attestiert wird. Eine derart versimpelte Polarität von lyrischem als dem ‚authentischen‘ und prosaischem als dem ‚polyphonen‘ Sprechen erscheint uns fragwürdig [...].³²

30 Zu den Veränderungen, die Stimmen durch deren Mediatisierung erfahren, siehe Kolesch, Doris: „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“, in: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Bonn 2004, S. 19-39 und Pinto, Vito: *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld 2012.

31 Vgl. H. Maye: *Literatur aus der Sprechmaschine*, S. 22.

32 J. Röhnert/J. Urbich/J. Kita-Huber/P. Zarychta: *Authentizität und Polyphonie*, S. 10.

Dieses ‚authentische‘ Sprechen, das in Gedichten erwartet wird, hängt wohl noch immer mit einem Verständnis von Lyrik als subjektivste Gattung zusammen, in der das Innerste einer Sprechinstanz zum Ausdruck kommt, während in narrativen Texten Intertextualität erwartet wird und eventuell auch mehrere Figuren zu Wort kommen. Nicht selten wird in der Lyrikforschung sowie der Lyrikszene selbst Gedichten nach wie vor ein hohes Maß an Subjektivität und damit zusammenhängend Authentizität zugeschrieben. Der bereits zitierte, von Gert Reifarth herausgegebene Sammelband trägt beispielsweise den bezeichnenden Titel *Von Innen nach außen* und auf dem Klappentext der Anthologie *Jahrbuch der Lyrik 2015* ist zu lesen: „Offensichtlich ist: Die Sicht auf Geschichte und Gesellschaft ist nur mit subjektivem Blick glaubwürdig zu artikulieren; es sind meist die kleinen, persönlichen Szenen und Bilder, die auf das große Ganze dahinter verweisen.“³³ Im Folgenden möchte ich in gebotener Kürze darlegen, warum diese Haltung gerade der zeitgenössischen (Hör-)Lyrik nur schwerlich gerecht werden kann. Zu diesem Zweck werde ich einige Tendenzen skizzieren, die natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können, aber einen großen Raum in der Gegenwartslirik einnehmen.

Bei der Lektüre oder dem Anhören zeitgenössischer Dichtung wird gegenüber der dargestellten Authentizitätsfrage und den Diagnosen der Forschung eine Diskrepanz deutlich: Hauptmerkmale einer Vielzahl der Gedichte sind Vielstimmigkeit im metaphorischen Sinne von intertextuellen Sprachcollagen, „die, noch verstärkt in den temporalen Beschleunigungs- und räumlichen Verdichtungsprozessen seit der Moderne, aus vielen Sprachen gleichzeitig schöpfen und sich aus Phänomenen wie Mehrsprachigkeit und Polyglossie heraus geradezu konstituieren [...]“.³⁴ Im Zuge des vermehrten Aufkommens von Vielstimmigkeit und komplexen Kommunikationsstrukturen in Gedichten wird dabei immer häufiger auf die Verwendung eines lyrischen Ichs verzichtet. Ein Hauptmerkmal der Gattung bleibt hingegen die Verknappung und Konzentration. Im postmodernen Sinne trifft des Weiteren oft umgangssprachliche auf künstlerisch anspruchsvolle Rede; einer Vielzahl der zeitgenössischen Gedichte ist ferner ein dekonstruktivistischer Umgang mit Themen wie Politik, Krisen, Alltäglichkeit, Großstadt und Natur eigen. Inwiefern das gerade im Expressionismus gewichtige Lyrikthema Großstadt und die romantische Naturlyrik postmodern aufgearbeitet werden, müsste in Einzelanalysen untersucht werden. Häufig werden die komplexen Themen mit sehr wenigen Worten und zugleich in sprachkünstlerisch anspruchsvoller Manier ge-

33 Siehe Buchwald, Christoph/Gomringer, Nora (Hg.), *Jahrbuch der Lyrik 2015*, München 2015.

34 J. Röhnert/J. Urbich/J. Kita-Huber/P. Zarychta: *Authentizität und Polyphonie*, S. 11.

sellschaftskritisch beleuchtet.³⁵ So beschreibt beispielsweise Christoph Buchwald im Nachwort des aktuellen *Jahrbuch der Lyrik* Gedichte als Zeugnisse, aus denen ablesbar wird, welche Fragen welche Generationen beschäftigt haben und beschäftigen.³⁶

Die komplexen Inhalte und Formen vieler zeitgenössischer Gedichte erfordern gerade in ihrer auditiven Ausführung ein sehr konzentriertes Zuhören beziehungsweise die multimodale Rezeption zusammen mit dem Schrifttext. Die von Jürg Häusermann benannte besondere Form der Nutzung von Hörbüchern als Begleit- oder Nebenbei-Medium, wie sie auch bei der Musik-Rezeption üblich ist, erscheint für Hörlyrik daher weniger geeignet.³⁷ Auch bei einer monomodalen Rezeption würden die Wirkung und das Verständnis der Gedichte bei Paralleltätigkeiten größtenteils nicht aufgenommen werden können.³⁸ Eine Stärke von Hörlyrik liegt vielleicht gerade in der Faszination des Zusammenspiels und der Wechselwirkung der mündlichen Verlautbarung mit den zugrunde liegenden Schrifttexten.³⁹

35 Vgl. Braun, Michael: „Die vernetzte Zunge des Propheten. Eine kleine Strömungslehre zur Lyrik des 21. Jahrhunderts“, in: Text + Kritik: Junge Lyrik, 171 (2006), S. 37-51, hier: S. 44f.; Draesner, Ulrike: „Gespräch und Zuneigung“, in: Text + Kritik: Junge Lyrik, 171 (2006), S. 68-79, hier: 69f. und Wagner, Jan: „Vom Pudding. Formen junger Lyrik“, in: Text + Kritik: Junge Lyrik, 171 (2006), S. 52-67, hier: S. 56.

36 Vgl. Ch. Buchwald/N. Gomringer: *Jahrbuch der Lyrik* 2015, S. 199f.

37 Dass Hörbücher überwiegend als Begleiter genutzt würden, deren Rezeption also anderen Tätigkeiten (wie dem Erledigen des Haushaltes) untergeordnet sei, wird an anderer Stelle als wesentliches Kriterium der Hörbuch-Definition als „ideologische wie idealtypische Modellierung[en], [...] [der] unzählige empirische Befunde widersprechen“ (N. Binczek/C. Epping-Jäger: *Das Hörbuch*, S. 8) zurückgewiesen. Für einige belletristische Hörbücher und deren Nutzer/innen ist diese Rezeptionsform jedoch wesentlich häufiger anzutreffen als bei Hörgedichten.

38 Vgl. J. Häusermann: *Das Medium Hörbuch*, S. 21f.

39 Dies steht entgegen der negativen Bewertung durch Manfred Schneider, in lyrischen Sprechweisen dominiere ein komischer, kabarettistischer Duktus und darüber hinaus bestünde eine thematische und stilistische Begrenztheit (vgl. M. Schneider: *Lyrik im Zeitalter des digitalen Ohrschnullers*, S. 79). Diese Auffassung liegt wohl darin begründet, dass er u.a. das *Rilke-Projekt*, welches er nicht zu Unrecht als „kitschige Kuschelklassik“ (ebd.: S. 93) bezeichnet, bespricht. Seinem abschließenden Urteil, „[...] man kann sagen, dass durch Hören und Sehen das Audiobook am Untergang der modernen Poesie und am Aufstieg der archaischen Formen lyrischen Gesangs beteiligt ist. Oder, dass es sich verdient gemacht hat“ (ebd.: S. 94), möchte ich daher widersprechen. Während er in Formen wie dem Poetry Slam das Potential sieht, die Lyrik wieder zu beleben und vor dem Untergang zu bewahren, verhält es sich doch so, dass gerade im Poetry Slam

Zusammenfassend kann jedenfalls festgehalten werden, dass wir es einerseits mit Vielstimmigkeit, Perspektivierungen, nicht eindeutigen oder verschiedenen Sprecherpositionen und gesellschaftlich relevanten Themen zu tun haben. Hingegen besteht auf Rezipient/inn/en Seite ein großes Bedürfnis nach Authentizität, die den Lyriker/inne/n und ihren Hörgedichten häufig auch zugeschrieben wird. Gerade das spannungsvolle Verhältnis von Vielstimmigkeit und Autorenstimme könnte möglicherweise zu einem Erfolg von Hörlyrik beitragen.⁴⁰ An dieser Stelle gilt es abschließend allerdings zu erwähnen, dass die Hörlyrikszene mehr noch als die Lyrikszene ein Spartendasein fristet, denn wie auch die Quellen dieses Beitrages verdeutlichen: Lyriker/inne/n, Rezensent/inn/en, Herausgeber/inne/n und Rezipient/inn/en sind in dieser Szene oftmals alles in einem. Zwischen ihnen besteht eine dichte Vernetzung, v.a. im Internet, beispielsweise auf den Websites *der-goldene-fisch.de*, *neuedichte.de* oder *the-real-world.de/fd13*,⁴¹ die ein breiteres Publikum bisher jedoch nicht erreicht. Die geringe wissenschaftliche und öffentliche Resonanz (um im akustischen Vokabular zu bleiben) steht konträr zu dem hohen Aufkommen von Hörlyrik in all ihren Präsentationsformen. Die Hörgedichte erscheinen in den Präsenzmedien Buch mit CD-Beilage, Radio und Internet, wobei gerade die multimodale Rezeptionsmöglichkeit überwiegend positiv aufgenommen wird. Zudem besteht eine Themenvielfalt mit gesellschaftsrelevanten und v.a. -kritischen Ausrichtungen sowie eine Formenvielfalt und virtuose Umgangsweise mit Sprache, die in den mündlichen Verlautbarungen entfaltet werden. Die Sprechweisen der Dichter/innen und der Einsatz von musikalischen Klängen oder Soundtechniken sind ebenso divergent. Diese Begebenheiten scheinen allerdings noch wenig bekannt zu sein, doch vielleicht kann der vorliegende Beitrag dabei ein wenig Abhilfe leisten.

im deutschsprachigen Raum immer weniger lyrische Texte bestehen, sondern vornehmlich narrative Beiträge mit hohem humoristischem Gehalt von der Jury gekürt werden. Gegenwärtige Hörlyrik umfasst hingegen ein thematisch ebenso breites und sprachkünstlerisch anspruchsvolles Spektrum, wie die schriftlichen Lyrikpublikationen.

40 Vgl. Ch. Buchwald/N. Gomringer: *Jahrbuch der Lyrik 2015*, S. 199.

41 Vgl. Wagner 2006: S. 66f.