

Claudia Benthien

Über die Grenze akustischer Mimesis. Nora Gomringers Auschwitz-Gedicht als audio-poetische Provokation

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2867>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Benthien, Claudia: Über die Grenze akustischer Mimesis. Nora Gomringers Auschwitz-Gedicht als audio-poetische Provokation. In: Stephanie Bung, Jenny Schrödl (Hg.): *Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel*. Bielefeld: transcript 2016, S. 117–133. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2867>.

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>

Über die Grenze akustischer Mimesis

Nora Gomringers Auschwitz-Gedicht
als audio-poetische Provokation

CLAUDIA BENTHIEN

Der Gattung Lyrik eignet eine besondere Nähe zur Performance und zum mündlichen Vortrag, unter anderem aufgrund ihrer Kürze und Memorierbarkeit, die durch Reim, Rhythmus und klangliche Kohärenz erzeugt wird. Mündlich vorgetragene und somit ein originäres Hörereignis evozierende Lyrik findet sich in der deutschsprachigen Kultur- und Medienlandschaft gegenwärtig in unterschiedlichen Formaten: Zum einen als live vor Publikum gelesene oder rezitierte Dichtung, zum anderen als Video-Aufzeichnung derartiger Lesungen und Poetry Slams, die dann auf Internetplattformen bereitgestellt werden, und schließlich als eigens für die akustische Rezeption hergestellte Audio-Aufnahme.¹ Solche ‚Audio-Poesie‘ wird traditionell für das Radio und seit einiger Zeit auch für das Internet produziert, neuerdings vermehrt jedoch als CDs, die dann Gedichtbänden beigelegt werden. Audio-Aufnahmen von Lyrik werden in den meisten Fällen multimodal präsentiert; die betreffenden Gedichte sind dann sowohl als Schrifttexte als auch in stimmlicher Realisation verfügbar und die rezipierende Person kann selbst entscheiden, ob sie zeitgleich den Gedichttext liest und hört oder sich nur auf einen dieser Kanäle konzentriert. Im Unterschied zur Erzählliteratur liegt Audio-Poesie

1 Vgl. Benthien, Claudia: „Performed Poetry“. Situationale Rahmungen und mediale ‚Über-Setzungen‘ zeitgenössischer Lyrik“, in: Wirth, Uwe (Hg.), Rahmenbrüche – Rahmenwechsel, Berlin 2013, S. 287-309; Benthien, Claudia/Prange, Catrin: „Spoken-Word-Literatur und Poetry Slam“, in: Wirth, Uwe/Binczek, Natalie (Hg.), Handbuch Literatur & Akustik, Berlin/München/Boston 2017, im Druck.

nur selten als monomodales ‚Hörbuch‘ im Handel vor,² das ja aufgrund seiner Unmittelbarkeit und Sinnlichkeit, aber auch seiner Bequemlichkeit, durchaus als Alternative zum Buchmedium propagiert wird.³ Auf CD gespeicherte Audio-Tracks von Gedichttexten werden vielmehr zumeist den weiterhin dominierenden traditionellen Buchpublikationen beigefügt. Aus diesem Grund wird die Möglichkeit der Speicherung und Digitalisierung von Audio-Daten auf CD, wie auch auf entsprechenden Lyrik-Seiten im Internet (zum Beispiel www.lyrikline.org), als eine Form der Remediatisierung angeboten, die sich als ‚Verbesserung‘⁴ gegenüber dem klassischen Buchmedium versteht, ohne jedoch den Anspruch zu haben, dieses abzulösen.

Eine zweite Besonderheit von zeitgenössischer ‚Hörlyrik‘⁵ ist es, dass diese meistens von dem Dichter oder der Dichterin selbst gesprochen oder vorgetragen wird, also nicht von professionellen Sprechern und Sprecherinnen. Dies hat zwei Konsequenzen: Erstens, dass man unter den Audio-Aufnahmen vermehrt aktuelle und zeitgenössische Dichtungen findet, weil nur hier die Autoren und Autorinnen diese selbst einsprechen können,⁶ und zweitens, dass durch die Doppelrolle von Autorsubjekt und Sprecher/in eine spezifische Konstellation vorherrscht, die in der Hörliteratur anderer Gattungen deutlich weniger dominant ist. Der Performance eigener Texte durch den Dichter oder die Dichterin wird traditionell eine besondere ‚Authentizität‘ zugeschrieben, die mit dem ‚Ursprungsmythos der Sprache

2 Eine der seltenen Ausnahmen dazu wäre zum Beispiel Grünbein, Durs: *Das Ohr in der Uhr. Gedichte aus 13 Jahren*. Gelesen vom Autor, München 2001. Es handelt sich um eine CD, die keine Begleitung zu einem Buch ist, sondern Gedichte des Autors, die allerdings sämtlich bereits zuvor publiziert wurden, ausschließlich als Audio-Poesie präsentiert.

3 Vgl. Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia: „Einleitung“, in: Dies./Dies. (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 7-12, hier: S. 9; Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra: *Das Hörbuch: Medium – Geschichte – Formen*, Konstanz 2010, S. 28f.

4 Bolter, Jay David/Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MA/London 1999, S. 46. Es handelt sich beim „improvement“ um die zweite Stufe von insgesamt vier Varianten des Verhältnisses von traditionellem Medium und digitalisierter Remediatisierung.

5 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, im Druck.

6 Eine signifikante Ausnahme bildet das sogenannte *Rilke-Projekt*, zu dem bislang vier CDs vorliegen, auf denen Rilke-Gedichte von prominenten Schauspieler/innen und Sänger/innen gesprochen und mit Musik unterlegt werden.

als O-Ton“ und „authentische[r] Verlebendigung“⁴⁷ zusammenhängt. Wenn Sprecher/in des Textes und Autor/in desselben in eins fallen, ist es sinnvoll, diese Doppelrolle auch begrifflich zu kennzeichnen; Julia Novak hat hierfür in einer englischsprachigen Publikation den Begriff „poet-performer“⁴⁸ vorgeschlagen, der auch hier Verwendung finden soll.

Wie auch die zum Teil aufwändig produzierten Radio-Hörspiele einerseits und die als Hörbücher eingelesenen und dann als CDs distribuierten Prosatexte andererseits – als den beiden gängigsten Genres auditiver Literatur, die beide auf einer „radiophon[en]“ Situation⁴⁹ beruhen – ist Hörlyrik für eine auditive Rezeption konzipiert. Sie weist jedoch gegenüber diesen akustischen Formaten auch einige Besonderheiten auf: So werden zum Beispiel lyrikspezifische Parameter wie Verse, Strophen und Interpunktion in körperlich-stimmliche Performanz übersetzt und – zumindest zum Teil – mit stimmlichen Mitteln hörbar gemacht. Auch die gesprochene Sprache weist daher jene für Lyrik spezifische Literarizität auf, zum Teil erhöht sie diese sogar, zum Beispiel durch ostentatives Hervorheben von klanglichen Korrespondenzen oder durch Erzeugung von Ambiguitäten durch kurze Zäsuren und Ähnliches. Weil es in diesem Band einen systematischen Beitrag zu medialen und multimodalen Aspekten von Audio-Poesie gibt,¹⁰ widmet sich der vorliegende Aufsatz demgegenüber einer konkreten Werkanalyse, und zwar einem Audio-Gedicht von Nora Gomringer. Dabei handelt es sich auch hier um eine „Gedicht-Sprechung“¹¹ durch die Autorin selbst.

Gomringer, die Tochter eines der Begründer der Konkreten Poesie, Eugen Gomringer, situiert sich selbst in der ‚Spoken Word‘-Szene. Sie hat eine Reihe von Lyrikbänden sowie eine Essay-Sammlung veröffentlicht, mehrheitlich bei Voland & Quist. Dies ist ein kleiner Verlag, der sich auf junge, zeitgenössische Literatur spezialisiert hat. Den Büchern liegt oft eine CD oder DVD mit Lesungen oder

-
- 7 Bickenbach, Matthias: „Dichterlesung im medientechnischen Zeitalter. Thomas Klings intermediale Poetik der Sprachinstallation“, in: Maye, Harun/Reiber, Cornelius/Wegmann, Nikolaus (Hg.), *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*, Konstanz 2007, S. 191-216, hier: S. 193.
- 8 Novak, Julia: *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam/New York, NY 2011, S. 62.
- 9 Pinto, Vito: *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld 2012, S. 12.
- 10 Vgl. Vorrath, Wiebke: „Das Gedicht im Hörbuch. Präsentationsformen und Rezeptionsweisen zeitgenössischer Hörlyrik“.
- 11 Ammon, Frieder von: *Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945. Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten*. Unpublizierte Habilitationsschrift, München 2013, S. 71.

anderen Audio- oder Videoaufnahmen der Autor/innen bei; Lesebühnenliteratur und Spoken-Word-Lyrik ist einer der beiden Schwerpunkte von Voland & Quist. Gomringer tritt nicht nur als Performerin ihrer eigenen Texte, sondern auch als Rezitatorin von Texten anderer Dichter und Dichterinnen auf, des Weiteren bietet sie konzertante Programme an, etwa mit dem Wortart-Ensemble (erhältlich ebenfalls auf CD sowie in verschiedenen Online-Formaten), und ist damit überaus erfolgreich.¹² Für die Dichterin ist das Sprechen grundlegend für das Verständnis: „Der Text erschließt sich durch das, was man mit ihm macht: Man soll ihn sprechen [...]“.¹³ Schriftlich fixierter Gedichttext und vokaler ‚Audiotext‘¹⁴ stehen bei ihr in einem engen Wechselverhältnis. Ludwig Jäger schlägt vor, die „Beziehung des ‚akustischen Texts‘ zu dem ‚literarischen Text‘“ (womit der gedruckte Schrifttext gemeint ist) „nicht nur als Modalitätswechsel von visuell-skripturalen zu auditiv-vokalen Zeichen/Texten zu interpretieren, sondern als eine transkriptive Beziehung, in der [...] beide medialen Elemente im Zuge ihrer ‚Interaktion‘ erst hervorgebracht werden“.¹⁵ Auf produktionsästhetischer Seite führt Jäger hierfür den Begriff des „audioliteralen Schreibens“¹⁶ ein, der mitberücksichtigt, ob ein Text bereits mit Blick auf die auditive Realisation verfasst wird: „*Audioliteral* sollen allgemein solche Hervorbringungen von sprachlichem Sinn genannt werden, in denen skripturale und vokal-auditive Anteile der Kommunikation in verschiedenen Hinsichten miteinander verwoben oder aufeinander bezogen sind, derart dass sich der Sinnkonstitutionsprozess als das genuine Ergebnis der intermedialen Bewegungen verstehen lässt.“¹⁷ Dieser Ansatz soll hier exemplarisch nachvollzogen werden, indem beide Modalitäten verschränkt und verglichen werden.

12 Gomringer erhielt u.a. den Jacob-Grimm-Preis Deutsche Sprache (2011), den Joachim-Ringelwitz-Preis (2012), den Ingeborg-Bachmann-Preis (2015) und hatte bereits mehrere Poetikdozenturen inne.

13 Wimmer, Kathrin: „Gefährlich und gefährdet: Das Wort. Nora-Eugenie Gomringer im Gespräch mit Kathrin Wimmer über Heimat, Erinnerung und das Liebesverhältnis zur Sprache“, in: Bartl, Andrea (Hg.), *Transitträume*, Augsburg 2009, S. 407-425, hier: S. 415.

14 Bernstein, Charles: „Introduction“, in: Ders. (Hg.), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York, NY 1998, S. 3-26, hier: S. 12f.; vgl. auch J. Novak: *Live Poetry*, S. 75-144.

15 Jäger, Ludwig: „Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 231-253, hier: S. 231f.

16 Ebd., S. 235.

17 Ebd., S. 245.

Hört man die von Gomringer gesprochenen Gedichte auf den CDs nacheinander an, wird schnell ein eigener Stil erkennbar. Die Dichterin, die eine professionelle Stimm- und Gesangsausbildung genossen hat, spricht ihre Texte sehr expressiv und mit einer klangvollen und stark modulierenden Stimme. Sie arbeitet mit Tempo- und Lautstärkewechseln sowie unterschiedlichen Dynamiken und Stimmlagen. In manchen Gedichten mimt sie auch verschiedene Sprecherrollen, so dass der Audiotext polyphon, intern dialogisiert, wird. Ein wesentliches Merkmal von Gomringers Performance ist die situativ-affektive Einfühlung in das Gesagte, wodurch die Worte großenteils nicht bloß gesprochen bzw. gelesen wirken, sondern, ähnlich wie bei einer Schauspielerin, verkörpert und angeeignet. Ein wichtiger Gegenstand ihrer poetischen Texte ist eine Selbstreferenz auf das Medium Lyrik sowie auf andere Schrift- und Speichermedien. Diese Medienreflexion und das Mitthematisieren des Kommunikationsaktes gehören zu den Leitthemen von Gomringers bisherigen poetischen Werken.

GOMRINGERS SPRECHTEXTE ZU NATIONALSOZIALISMUS UND HOLOCAUST

Das hier im Zentrum stehende Audio-Gedicht trägt den Titel „Und es war ein Tag | Und der Tag neigte sich“ (in zwei Zeilen) und entstammt Gomringers Gedichtband „Sag doch mal was zur Nacht“, einer Anthologie von lyrischen „Sprechtexten“¹⁸, die die Autorin mit begleitender Audio-CD 2006 veröffentlicht hat. Es ist Teil einer Gedichttrilogie, die sich mit dem Themenkomplex Nationalsozialismus und Holocaust befasst. Die Trilogie stellt sich als eine Trias von Rollengedichten dar, weil unterschiedliche Perspektiven eingenommen werden: diejenige von Opfern und Mitläufer/innen bzw. Zuschauenden, nicht aber von expliziten Täter/innen. „Und es war ein Tag“ ist das einzige der drei Gedichte, das der Publikation auch als Audiotext beigelegt wurde. Die Trilogie ist auch in einer zweiten Anthologie Gomringers zu finden – versehen mit dem performativitätstheoretisch aufschlussreichen Titel „Mein Gedicht fragt nicht lange“ – in der sie 2011 ihre fünf bis dato publizierten, zum Teil vergriffenen Gedichtbände in einer umfassenden Sammelveröffentlichung in chronologischer Reihung vorgelegt hat. Dieser, auf der Ebene des gedruckten Textes deutlich extensiveren Buchpublikation ist auf CD wiederum nur eine Auswahl jener Gedichte beigelegt, die bereits für die Gedichtbände eingesprochen wurde. „Und es war ein Tag“ gehört auch hier als einziger Text der besagten Trilogie zu diesen Audiotexten. Konzipiert wurde die Shoah- und NS-

18 Diese Bezeichnung findet sich im Ankündigungstext auf dem Rückcover des Bandes und wird von Gomringer als Genre-Bezeichnung gewählt.

Trilogie nach Aussage der Künstlerin als Auftragsarbeit des Schulbuch-Verlags Cornelsen für Schüler und Schülerinnen in der 10. Klasse.¹⁹ Dies ist den Gedichtbänden selbst jedoch nicht zu entnehmen, insofern die drei Texte weder grafisch noch durch eine Zwischenüberschrift oder einen Kommentar als zusammengehörig gekennzeichnet werden, sondern zwischen anderen Gedichten stehen, die durchaus ein erwachsenes Publikum adressieren und gänzlich andere Sujets – zum Beispiel Liebe, Familie, Reisen, literarische Prätexte, Reflexionen über Sprache – aufweisen.

In „Monolog“ richtet sich ein sprechendes Ich an ein Du, dem es erklärt, welche materiellen Vorkehrungen es für dessen anscheinend unsichere Zukunft getroffen hat. Es sind ausnahmslos Dinge, die das Überleben auf der Flucht oder in einem Lager sichern sollen: eingenähte Edelsteine, um Brot kaufen zu können, in der Kleidung versteckte Identitätsdokumente, in diese eingesticktes Geld etc. Der Sprachgestus, mit dem dies erklärt wird, deutet darauf hin, dass eine erwachsende Person zu einem Kind spricht, dem auch eingetrichtert wird, all dies „aber psssst“²⁰ geheim zu halten. Durch die Betitelung des Sprechtextes mit einer Dramenkonvention wird die Stummheit des oder der Adressierten hervorgehoben. Das monologisierende Ich konkretisiert die intendierte historische Situation einerseits, wenn es etwa betont, dass es auch „den Stern [...] von der Jacke abgetrennt [habe]“, weil es so „besser“ sei; an anderen Stellen bleiben Sprech- und Rezeptionssituation hingegen vage. So ist zum Beispiel der zehnte Vers – „Ich habe die Kinder alle verschickt, jetzt gibt es keine mehr“ – durchaus rätselhaft und der abschließende dreizehnte Vers wiederholt das „Ich habe Diamanten in deinen Rocksäum genäht...“ des ersten, wodurch eine zirkuläre Struktur entsteht. „Monolog“ wird sowohl in der Erstpublikation „Sag doch mal was zur Nacht“ als auch in der Sammelpublikation „Mein Gedicht fragt nicht lange“ zwischen zwei Sprechtexten zu gänzlich anderer Thematik platziert (davor ein poetologischer Text über das Dichten, danach ein Text über ‚die Stadt‘), was die Decodierung der Shoah-Thematik nicht eben erleichtert.

Der Sprechtext „Wir hätten nicht mitgemacht“ wird in beiden Buchpublikationen nach dem hier im Zentrum stehenden und nachfolgend ausführlich analysierten Gedicht „Und es war ein Tag“ platziert. Er ist in der ersten Person Plural verfasst und konstruiert so ein ‚lyrisches Wir‘. Hier steht das Konstrukt eines Konjunktivs im Zentrum – eine Spekulation darüber, wie ‚wir‘ uns verhalten hätten angesichts von Diktatur, Gewalt und Ausgrenzung im ‚Dritten Reich‘. Bei den Sprechern handelt es sich scheinbar um ein Männerkollektiv von passiv Zuse-

19 Persönliches Gespräch mit der Autorin am 18.2.2015 im Literaturhaus Hamburg.

20 Gomringer, Nora: „Monolog“, in: Dies.: Sag doch mal was zur Nacht, Dresden 2006, S. 31.

henden, sich den Nazigräueln nicht entgegenstellenden Mitläufern, die ihre eigene Haut retten wollten und retrospektiv behaupten, „[b]ei dieser Sache hätten wir nicht mitgemacht“ – wobei sowohl das ‚Wir‘ als auch der eigentliche Gegenstand des Gedichts („diese Sache“) zu Beginn ein Höchstmaß an Vagheit aufbieten, was als sprachliche Verdrängungsstrategie erkennbar ist. Eingangs wird die Passivität als Verhaltensform beschworen, mit zunehmender Deutlichkeit auf den Nationalsozialismus verweisend: „Wir hätten uns enthalten“, „Wir hätten nicht braun getragen und die Haare gescheitelt“ oder „Wir hätten nicht Sieg gerufen und Heil gewünscht“.²¹ Es klingt zunächst wie Äußerungen von Nachgeborenen, die selber keine Schuld trifft. Die zweite Strophe jedoch beginnt mit dem Appell „Doch halt“: Die Sprecher reflektieren nun darüber, faktisch eine Art Doppelleben geführt zu haben, indem sie nachts dekadent und frei waren – „Swing tanzen und Boogie Woogie“, „Frauen über die Schultern werfen“ – tagsüber jedoch Gefolgschaft suggerierten, mithin doch selbst beteiligt waren. Die dritte Strophe wiederholt den ersten Vers „Bei dieser Sache hätten wir nicht mitgemacht“, jetzt jedoch mit Zusatz, „Bis wir sahen, dass der Pfarrer und der Lehrer auch irgendwie mitmachten [...]“.²² Der Konjunktiv wird mithin als eine die Tatsachen und historische Chronologie verhüllende Redeform entlarvt. Sodann ändert sich die Sprechinstanz, denn vierte und fünfte Strophe werden von einem Ich artikuliert: „Ich hätte keinem die Zahnbürste in die Hand gesteckt | und hätt gesagt | Schrubb die verdammte Wiener S-Bahn | Hätt nicht gesagt, nur einen Koffer, und die Sachen | kriegen sie wieder nach der Desinfektion | Hätt nie schneller, schneller zu den lahmen Alten und | nicht du links, deine Schwester rechts gesagt [...]“.²³ Unvermittelt wandelt sich die zunächst so vage „Sache“ in konkrete schuldhaft Taten und Handlungen, wie sie an den europäischen Juden und Jüdinnen verübt wurden. Speziell die letzten hier zitierten Verse lassen keinen Zweifel daran, dass der Ort des Geschehens ein NS-Konzentrationslager ist und das sprechende Ich nur zu gut weiß, was dort vorgefallen ist – vielleicht, weil es selbst vor Ort war. Die letzte Strophe führt das ‚Nicht‘ des vermeintlichen Nichtmitmachens und Nichtdabeigewesenseins *ad absurdum*, weil durch verwirrende Mehrfachnegationen verunklart wird, was das sprechende Ich getan und unterlassen hat.

Gomringer stellt in diesem Text unübersehbar dar, wie rhetorische Strategien des Sich-Herausredens und Ableugnens funktionieren und wie sich diese phrasenhafte Rede zugleich selbst entlarvt. Hier – wie auch in „Monolog“ – wird auf eindrück-

21 Gomringer, Nora: „Wir hätten nicht mitgemacht“, in: Dies.: Sag doch mal was zur Nacht, Dresden 2006, S. 75.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 76.

liche Weise eine ‚konzeptionelle Mündlichkeit‘²⁴ erzeugt, die bereits die medial schriftliche Form des gedruckten Textes dominiert. In dieser Hinsicht eignen sich beide Texte ebenfalls sehr gut als Sprechtexte und wurden von Gomringer auch verschiedentlich in Lesungen präsentiert.²⁵

DIE SPRACHLICH-PERFORMATIVE ANEIGNUNG DER OPFERPERSPEKTIVE

Der gedruckt sowie als Audiotext in den Buchpublikationen Gomringers vorliegende dritte Teil der Trilogie „Und es war ein Tag | Und der Tag neigte sich“ ist explizit aus der Opferperspektive formuliert. Es ist ein betont schlichter, zwar in Versen gesetzter, stilistisch aber eher narrativer Text, der auf Parataxe und Wiederholungsstrukturen aufbaut. Er ist im Präteritum geschrieben und in betont monotoner Art und Weise wird über etwas Vergangenes berichtet (‚es war...‘). Dies aber bedeutet mit Blick auf das Thema, dass die Sprechinstanz, wie man mit Schreck erst ganz am Ende des Textes realisiert, ein Auschwitz-Überlebender oder eine -Überlebende sein muss. Für die mündliche Performance des Textes heißt dies, dass die Poet-Performerin Nora Gomringer sich die Rolle einer Überlebenden mimetisch aneignet. Dieser gewagte Versuch ist – selbst unter Berücksichtigung der didaktischen Intention – durchaus grenzwertig, ja problematisch, nicht zuletzt, weil der Sprechtext unkommentiert in Gomringers Lyrik-Anthologien zwischen anderen Gedichten auftaucht sowie eingedenk der Tatsache, dass die Autorin Enkelin eines SS-Offiziers ist, wie sie öffentlich thematisiert hat.²⁶ Dass das über-

24 Vgl. Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf: „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte“, in: Romanistisches Jahrbuch 36 (1985), S. 15-43, hier: S. 23.

25 Vgl. SWR2 Literatur: „Boombastic Lyrikwunderland. Bas Böttcher, Nora Gomringer und Dalibor Markovic auf Tournee“ von Schnerring, Almut/Verlan, Sascha, 9.12.2014, siehe <http://mp3-download.swr.de/swr2/literatur/download/2014/12/753717.12844s.mp3> vom 23.6.2015. In dieser einstündigen Radiosendung spricht Nora Gomringer alle drei Gedichte der Trilogie und kommentiert sie kurz. „Und es war ein Tag“ wird hier durchaus ein wenig anders ausgesprochen – mit etwas anderen Betonungen und Akzenten, sowie einer leicht schnelleren Rhythmik – als in der dieser Analyse zugrundeliegenden Audio-Datei auf den CDs ihrer Bücher von 2006 und 2011.

26 „Der Holocaust sei ein Lebensthema ihrer Mutter gewesen. Über sie und die Familiengeschichte habe sie sich Auschwitz genähert. Gomringer: ‚Mein Großvater war SS-Offizier.‘ Er habe nichts erzählt. ‚Da war langes Schweigen, Wegschieben.‘ Sie denke jeden Tag ihres Lebens daran, wie es wäre, deportiert zu werden. Das Thema dürfe nicht

aus Heikle des Unterfangens, die Opferperspektive einer jüdischen Deportierten einzunehmen, die öffentliche Wahrnehmung dieses Sprechtextes prägt, zeigen emotionsgeladene Debatten im Internet im Anschluss an die Verleihung des Ringelnetz-Preises 2012 an Nora Gomringer in Cuxhaven, bei der sie unter anderem „Und es war ein Tag“ vorgetragen hat.²⁷

Die kompositorische Anordnung von „Und es war ein Tag“ innerhalb der Bände und auf den Begleit-CDs ist wie folgt: In Gomringers Buchpublikation „Sag doch mal was zur Nacht“ wird dieser Text nach dem titelgebenden Gedicht abgedruckt, welches die ‚poetische Sprache‘ und ihre Schönheitsfixierung auf ironische Weise und höchst selbstreferentiell traktiert; im Anschluss folgt „Wir hätten nicht mitgemacht“, der dritte Teil der Trilogie. In der Sammel-Buchpublikation „Mein Gedicht fragt nicht lange“ findet sich davor ein stark verfremdeter Text zum Thema „Mit dem Freund den Brief eines anderen Verehrers verreißen“ (Titel), im Anschluss ebenfalls „Wir hätten nicht mitgemacht“. Auf den Audio-CDs werden neue Konstellationen erzeugt: So findet sich in der Erstveröffentlichung davor der Track „Leids getan“, in dem es auf mehrdeutige Art und Weise und mittels intertextueller Verweise um individuelles Liebesleid und Gewalt geht, und danach hört man Gomringers „New York Tar“, einen ebenfalls sehr sinnlich-konkreten Text über den Terroranschlag vom 9. September 2001. In der Sammelveröffentlichung wiederum hört man davor Gomringers bekannten, spielerisch-poetologischen Text „Ursprungsalphabet“ und im Anschluss an das Shoah-Gedicht posaunt die Poet-Performerin, durchaus verstörend, die Überschrift „Family Thing“ heraus und deklamiert dann einen sehr lauten und lockeren englischsprachigen Text über die Erziehungsmaßnahmen der Eltern des sprechenden Ichs. Anhand dieser Darstellung wird ersichtlich, dass die Einbindung und Kontextualisierung des Auschwitz-Poems jeweils eine durchaus andere ist und dass auch dem Audiotext keineswegs eine Sonderrolle zukommt. Er wird als eine abgeschlossene und für sich stehende Text-Performance neben vielen anderen präsentiert.

In ihrem Auschwitz-Gedicht versucht Gomringer, das Leid und die fundamentale Orientierungslosigkeit der in einen Viehwaggon eingepferchten Deportierten nachzubilden.²⁸ Sie setzt dazu zunächst jene Mittel ein, die schon im gedruckten

als rein historisch abgetan werden. Mit ihrer Sprachkunst wolle sie dazu beitragen. ‚Ich arbeite mit Effekt, um einen Affekt auszulösen.‘“ (o.N: „Ehrung für Nora Gomringer. Bamberger Dichterin erhält den diesjährigen Ringelnetz-Preis“, in: Süddeutsche Zeitung vom 18.4.2012)

27 Vgl. <http://lyrikzeitung.com/2012/04/18/65-gomringer-gewinnt/> vom 19.6.2015.

28 Es sei darauf hingewiesen, dass diese Audio-Datei nicht nur auf CD, sondern auch im Internet verfügbar ist; vgl. http://www.vorleser.net/gomringer_und_es_war_ein_tag/hoerbuch.html vom 19.6.2015.

Gedichtstext angelegt sind: Der balladenähnliche Text wird stark rhythmisierend mit hoher Sprechgeschwindigkeit und Lautstärke gesprochen, zuweilen gar skandiert. Dadurch wird eine kreisend-dynamische ‚Bewegung‘ erzeugt, die an die Monotonie eines schweren, über die Gleise rollenden Zuges erinnert. Gomringer teilt den Text in kurze Sinnabschnitte aus zwei bis vier Versen mit jeweils sehr ähnlicher stimmlicher Gestaltung und ausgeprägter Artikulationspräzision ein. Insofern Rhythmus und Melodie des Sprechens wiederkehren, kann ähnlich der Musik von einer Art Motiv gesprochen werden.²⁹ Diese Gleichförmigkeit findet sich auf allen Parametern des Sprechausdrucks.³⁰ Bei einer genaueren Betrachtung der stimmlich-artikulatorischen Gestaltung wird deutlich, dass Gomringer insbesondere einige Substantive – die durch die Textpräsentation ostentiert werden – mimetisch-abbildhaft stimmlich gestaltet, so ist z.B. die Erwähnung der ‚Enge‘ in dem Viehwaggon auch durch eine faukale Enge ihrer Stimmführung gekennzeichnet oder bei den Worten ‚Flüstern‘ und ‚Raunen‘ weist ihre Stimme besonders viel Geräuschhaftigkeit durch Hauch auf. Es handelt sich demnach insgesamt um eine Form der stimmlichen Illustration, die die Textinhalte verstärkt und vergegenwärtigt.

Indem jeder der gesprochenen 47 Verse – bis auf einen einzigen, auf den gleich noch einzugehen ist – mit der alttestamentlich anmutenden Formel ‚Und es war...‘ beginnt (‚Und die Erde war wüst und leer; und es war finster auf der Tiefe‘ heißt es beispielsweise zu Beginn von Genesis 1³¹), wird eine Simultanität der Wahrnehmungen und Eindrücke erzeugt. Der Bibel-Bezug gibt dem Gedicht den Status einer umgekehrten Kosmogonie bzw. Genealogie, weil hier Untergang und Tod anstelle von Schöpfung und Geburt beschrieben werden. Dies wird auch deswegen nahegelegt, weil der Text bereits mit der Konjunktion ‚und‘ beginnt, mithin weder einen inhaltlichen noch einen grammatischen Anfang aufweist, dafür aber (anti-)teleologisch auf ein Ziel hinsteuert. Mittels des biblischen Sprachduktus und der von Gomringer angewandten Reihentechnik werden zumeist zwei verschiedene Sachverhalte durch die Konjunktion ‚und‘ in einem Vers verknüpft – zum Bei-

29 Für Hilfe und Anregungen bei der sprechwissenschaftlichen Analyse des Audiotextes bedanke ich mich bei Kati Hannken-Illjes.

30 Vgl. Bose, Ines: ‚Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache‘, in: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.), *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, Berlin u.a. 2010, S. 29-68.

31 Laut Gomringer selbst (Gespräch am 18.2.15 im Literaturhaus Hamburg) bezieht sich die Formel des ‚Und es war...‘ auch auf Gen 4,17ff. – jene Passage, in der Kains Nachkommen benannt und mithin performativ ‚erzeugt‘ werden: ‚Und Kain erkannte seine Frau; die ward schwanger und gebar Henoch. Und er baute eine Stadt, die nannte er nach seines Sohnes Namen Henoch‘, usw.

spiel „Und es waren Hunde und es war Wimmern“ oder „Und es war Hitze und es war zu eng“³² –, so dass insgesamt annähernd 100 Sachverhalte parataktisch aneinander gereiht werden, wobei jeweils das erste Substantiv zweisilbig ist und besonders betont wird und das Versende in ein Ritardando ausläuft, was den Eindruck einer endlosen Aufzählung verstärkt.

Es ist, als erfolgten alle diese Wahrnehmungen und Eindrücke fast gleichzeitig, in einer unerträglichen Synchronizität, was durch die skizzierte Art der Gedicht-Sprechung noch verstärkt wird und für die Hörer und Hörerinnen wohl die Suggestion des Mitfahrens im Deportationszug erzeugen soll. Ein wesentliches Merkmal schon des Schrifttextes ist, dass dieser mit Ausnahme zweier versimmanter Kommas und eines Doppelpunkts keinerlei Satzzeichen aufweist, was auf syntaktischer Ebene ebenfalls Simultanität evoziert. Ein weiteres Stilmittel ist die dreimalige Wiederholung des Halbverses „und es war ein Ruck“ an verschiedenen Stellen des Gedichts, der die eingeschränkte Körperwahrnehmung und unwillkürliche Bewegung in dem Viehwaggon beschreibt. Schließlich ist auf die zweimalige Viererfolge des Halbverses „und es waren Stunden“ hinzuweisen, die – von der Lyrikerin besonders monoton und zäsurlos gesprochen – die entsetzlich lange Zeit des Eingesperrtseins und der schrecklichen Ungewissheit abbilden soll.

Die letzten Verse des Gedichts lauten: „Und es war ein Ruck | Und es war wahr | Und es war ein seltsamer Name.“³³ Sodann spricht Gomringer das in der letzten Zeile stehende Wort „Au-schw-itz“ artifizuell in drei Silben zerteilt – so wird es auch im gedruckten Text gestaltet (in der Veröffentlichung von 2011 wird es überdies als einziger Vers rechtsbündig gesetzt) –, in einem Gestus, als würde sie soeben das Schild eines ihr unbekanntem Ortsnamens in einem fremden Bahnhof durch den Spalt in der Waggonwand zu entziffern suchen. Es ist dieser Moment, der die größte Provokation und Anmaßung darstellt, denn die Sprecherin eignet sich hier durch den Akt der Verbalisierung den Blick eines oder einer im Konzentrationslager ankommenden (jüdischen) Deportierten an.

Die Aneignung der Opferperspektive erfolgt dezidiert durch das mimetisch-einfühlsame Sprechen des Gedichts, insbesondere in den letzten vier Versen. Bei der stillen Lektüre bleibt demgegenüber eine stärkere Distanz bestehen, was nicht zuletzt daran liegt, dass der Text auf jegliche identifikatorische Personalpronomina (,wir‘ oder ,ich‘) verzichtet. Dazu an dieser Stelle ein kleiner Theorieexkurs zum Textsubjekt in der Lyrik: Die literaturwissenschaftliche Forschung hat sich zum Teil von der Kategorie des ‚lyrischen Ich‘ abgewandt, da dieses zu stark mit einer bestimmten Form von Lyrik – der empfindsamen Subjektivität – verbunden ist, mit-

32 Gomringer, Nora: „Und es war ein Tag | Und der Tag neigte sich“, in: Dies.: Sag doch mal was zur Nacht, Dresden 2006, S. 74.

33 Ebd.

hin also terminologisch in der deutschsprachigen Dichtung nur etwa für die Phase zwischen Klopstock und Storm einsetzbar ist.³⁴ Oskar Walzel hat bereits 1926 von der „Entichung der Lyrik“ gesprochen, und zwar immer dann, wenn das Ich stark zurückgenommen ist oder gar nicht in Erscheinung tritt und die Vorstellung von Lyrik als „subjektive Dichtung“ ins Wanken gerät.³⁵ Neuere Ansätze konzipieren die Instanz des lyrischen Ich als eine „Leerdeixis“³⁶, das heißt als eine textuelle Leerstelle, die erst in der Rezeption zu füllen ist. Im vorliegenden Sprechtext von Nora Gomringer taucht weder ein Ich noch ein anderes Personalpronomen als grammatisch definite textimmanente Artikulationsinstanz auf. An einer einzigen Stelle wird über ein ‚sie‘ berichtet: „Denn sie waren wie Rinder“,³⁷ heißt es dort; dieser mehrdeutige Vers – wird damit inkludierend auch die nicht greifbare Sprechinstanz mitgemeint oder sind es nur die anderen Deportierten? – fällt strukturell heraus, gibt aber auch keine Auskunft über das Textsubjekt. Der Text operiert vielmehr mit einer bewusst neutral bleibenden, tendenziell als Kollektiv zu verstehenden ‚Reflektorfigur‘, wie sie ähnlich in der Erzählliteratur zu finden ist.³⁸

Die im Schrifttext angelegte Reflektorfigur beschreibt äußere Wahrnehmungen, Eindrücke, Entitäten, bietet jedoch keinen Einblick in eine Gefühls- oder Gedankenwelt. Ebendiese Transformation von einer eher neutralen Reflektorfigur zu einer beteiligten – schauenden, hörenden, riechenden – Subjektivität vollzieht Gomringer sukzessive im Sprechen ihres eigenen Textes. Es mag konzeptuell eine kollektive Subjektivität sein, die sie zu verkörpern sucht, kein Individuum – wie dies vom Text durch Wendungen wie „Und es war eine Scham“ oder „[...] und es war eine Hoffnung“³⁹ suggeriert wird. Gleichwohl werden die geschilderten Wahrnehmungen und Gedanken in der performativen Aneignung durch die eigene Stimme unweigerlich subjektiviert und quasi-personalisiert: So artikuliert die Sprecherin

34 Vgl. zu diesen Datierungen Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse, Stuttgart/Weimar 1997², S. 188.

35 Walzel, Oskar: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung, Leipzig 1926, S. 264.

36 Spinner, Kaspar H.: Zur Struktur des lyrischen Ich, Frankfurt a.M. 1975, S. 17f.

37 N. Gomringer: „Und es war ein Tag | Und der Tag neigte sich“, S. 73.

38 ‚Reflektorfigur‘ ist ein Begriff, den Franz Stanzel im Anschluss an den Romancier Henry James für die personale Erzählsituation entwickelt. Es handelt sich dabei um eine ‚Romanfigur, die jedoch nicht erzählt, sondern in deren Bewusstsein sich das Geschehen gleichsam spiegelt. Damit wird diese Romanfigur zur *persona*, zur Rollenmaske, die der Leser anlegt. [...] Es ist vor allem die Illusion der Unmittelbarkeit, mit welcher das dargestellte Geschehen zur Vorstellung des Lesers wird [...]‘ (Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans, Göttingen 1964, S. 17)

39 N. Gomringer: „Und es war ein Tag | Und der Tag neigte sich“, S. 73 und S. 74.

die verzweifelte Hoffnung der Deportierten, „Und es war sicher nicht wahr“⁴⁰ mit einem leichten, ungläubigen Lachen, wodurch sie sich als (vermeintlich) in dieser Situation befindliche zu erkennen gibt. Aber erst indem das Wort „Au-schw-itz“ von Gomringer in einem entziffernden Lektüremodus gesprochen wird, wandelt sich das im Text so dominante epische Präteritum momenthaft zum aktiven Präsens (als der vorherrschenden Tempusform von Lyrik⁴¹): Die nicht namenlos bleibende Sprecherin behauptet ‚jetzt‘ ‚dort‘ anzukommen – und mit dieser performativen Setzung einer Ankunft am ikonischen Ort des Grauens, durch den „der Holocaust schnell zur gestischen Formel“⁴² wird, endet Gomringers Audiotext.

Theodor Adornos vieldiskutiertes Diktum „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“⁴³ hat der Gattung Lyrik in der Nachkriegszeit ein nachhaltiges Verdikt auferlegt, das die Dichter und Dichterinnen zu einer konkreten Haltung zwang.⁴⁴ Dazu bemerkt die Shoah-Überlebende Ruth Klüger: „Verse, die den Holocaust behandeln, sind mehr als andere Gedichte dazu angetan, den Lesern Fragen zu stellen nach der historischen, biografischen und moralischen Provenienz des Dargebotenen, Fragen wie ‚Wer ist dieser Autor, mit welcher Autorität maßt er sich an, sich zu diesem Thema zu äußern?‘“⁴⁵ Gleichwohl haben sich viele, ob als Überlebende, als Täter/innen sowie als deren Nachkommen oder auch als nicht direkt Betroffene, mit der Holocaust-Thematik im Medium der Poesie

40 Ebd., S. 74.

41 Vgl. Schlaffer, Heinz: „Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik“, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 27 (1995), S. 38-57, hier: S. 39; „Das Präteritum signalisiert, daß der dargestellte Gegenstand abwesend ist, während das Präsens, zumal in der Verbindung mit Apostrophe und Deixis, seine Anwesenheit suggeriert. Anwesend in der Lyrik ist allerdings nicht die ‚besprochene Welt‘, sondern nur der Akt des Besprechens selbst.“ (Ebd., S. 55)

42 Korte, Hermann: „Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit“. Der Holocaust in der Lyrik nach 1945“, in: *Text und Kritik* 144 (1999), S. 25-47, hier: S. 40.

43 Adorno, Theodor W.: „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Schriften, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I*, „Prismen. Ohne Leitbild“, Frankfurt a.M. 1977, S. 11-30, hier: S. 30.

44 Vgl. Kiedaisch, Petra (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*, Stuttgart 2006.

45 Klüger, Ruth: „Lyrik und der Holocaust am Beispiel von drei Gedichten“, in: Tabah, Mireille (Hg.), *Gedächtnis und Widerstand. Festschrift für Irene Heidelberger-Leonard*, Tübingen 2009, S. 171-178, hier: S. 171.

befasst.⁴⁶ Es liegen auch beeindruckende Gedicht-Sprechungen speziell zu dieser Thematik vor – zum Beispiel Paul Celans Lesung der „Todesfuge“⁴⁷ (1947) oder Sylvia Plaths Lesung von „Lady Lazarus“⁴⁸ oder „Daddy“⁴⁹ (beides verfasst 1963). Vermutlich ist Gomringer Celans Audiotext bekannt, da sie dessen Verfahren der Dynamisierung der Sinneseindrücke und Geschehnisse durch Akzeleration, Musikalisierung und Motivbildung in ihrer Gedichtssprechung aufnimmt. Was Gomringers Audiotext von den genannten Gedichten unterscheidet, ist die ostentative, durch eine Reflektorfigur vermittelte Wahrnehmungsperspektive einer (Pseudo-) Augenzeugin. In der theoretischen Diskussion um Zeugenschaft der Shoah wurde die Herausgehobenheit dieser Kategorie betont und ihr Sonderstatus verdeutlicht, den Celans viel zitierte poetische Wendung „Niemand | zeugt für den | Zeugen“⁵⁰ *in nuce* erfasst: „Es geht [...] nicht darum, sich mit den Opfern zu identifizieren, denn im Versuch der Identifikation wird unweigerlich der brutale Anschlag auf die Identität der Opfer, welche die traumatische Erfahrung kennzeichnet, zugunsten der psychologischen Befriedigung der Zuhörer durch die Projektion des Selbst auf andere übergegangen oder verkannt.“⁵¹ Ebendies erfolgt zwangsläufig, wenn eine Sprecherin die genannte Perspektive, den Blick aus dem Viehwagen des Deportationszuges nach Auschwitz, einnimmt und sich in diese Rolle versetzt.

In der radiophonen Situation erfolgt die Verkörperung des Gesagten auf besonders konzentrierte und intensive Weise, wie dieses Beispiel verdeutlicht. Um es noch einmal zuzuspitzen: Erst durch die mimetische Aneignung durch die Dichterin im Akt der vokalen Artikulation wird „Und es war ein Tag“ im Wortsinn zur ‚Erlebnislyrik‘. Mit diesem Genre im engen Sinn teilt Gomringers Audiotext weder die sprachliche Form noch den Inhalt, gleichwohl aber den grundlegenden Perzeptionsmodus des sprechenden Subjekts. Zwar weist der Gedichtstext, wie dargelegt, gar kein ‚lyrisches Ich‘ und auch keine andere grammatisch festgelegte Sprechinstanz auf, durch das Sprechen des Textes von einer einzelnen Person (und

46 Einen dementsprechenden Überblick über die deutschsprachige Lyrik von der Nachkriegszeit bis zur Gegenwart gibt Korte 1999.

47 Vgl. <http://www.lyrikline.org/de/gedichte/todesfuge-66#.VYaEfGOx2Ms> vom 21.6.2015.

48 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=LkK2fwZfVjA> vom 21.6.2015.

49 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=LRSuheGikBY> vom 21.6.2015.

50 Celan, Paul: „Aschenglorie“, in: Wiedemann, Barbara (Hg.), *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe* in einem Band, Frankfurt a.M. 2003, S. 198. Es handelt sich bei den zitierten Worten genauer gesagt um die abschließende Strophe des Gedichtes, die nur aus diesen fünf Worten besteht.

51 Baer, Ulrich: „Einleitung“, in: Ders. (Hg.), *„Niemand zeugt für den Zeugen“*. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt a.M. 2000, S. 7-31, hier: S. 19.

nicht etwa in chorischer Form, wie es der Text eigentlich nahelegt) wird jedoch ein ‚Ich‘ konstituiert. Heinz Schlaffer hat argumentiert, dass es diese „Aneignung von Gedichten“ sei, die das konkrete „Ich im Gedicht“ erst erzeuge, egal ob es dieses als grammatische Form im Text selbst bereits gibt oder nicht: Es sei der „Akt des Sprechens“, welcher dieses definiert – „ich‘ ist, wer spricht“. ⁵² Wenn die menschliche Stimme als „atmosphärische Präsenz von etwas oder jemandem“ bezeichnet werden kann, als „eine der Dimensionen, in denen etwas oder jemand aus sich heraustritt und die Atmosphäre in der Umgebung wesentlich emotional tönt“, ⁵³ so ist dies hier fraglos der Fall. Es sei hier auf Manuela Gerlof verwiesen, die eine Dissertation zum Holocaust im Hörspiel verfasst hat. Auch sie bemerkt, dass die Stimme dort wesentlich dazu diene, das Gesagte zu authentifizieren, „indem sie es an eine konkrete, identifizierbare Person zurückbindet“; Gerlof spricht vom „besondere[n] Authentifizierungspotential der menschlichen Stimme“, was ihres Erachtens besonders für die „entkörperlichte[...] Stimme aus dem technischen Medium“ (gemeint ist hier das Hörspiel) gilt. ⁵⁴

Der auditiv-vokalen Verbalisierung eignet mithin eine besonders intensive Form der Vergegenwärtigung und das Akustische kann als ein Gedächtnismedium eingesetzt werden, das einer fortwährenden Aktualisierung im Rezeptionsprozess bedarf. Die menschliche Stimme weist „in allem Sinn unaufgehoben eine durch ihre Sinnlichkeit mitbehauptete Hiesigkeit und Jetzigkeit“ ⁵⁵ auf. Merkmale einer individuellen Stimme wie ihre emotive und atmosphärische Gestaltungskraft gehen auch in der technischen Aufzeichnung nicht verloren. Sie werden zwar ent-situert und dekontextualisiert, zugleich aber auch exponiert. Technisch realisierte Stimmen können daher als „körperliche Spuren“ bezeichnet werden, als „Hinterlassenschaften, die zugleich auf eine Präsenz *und* eine Absenz des performativen Prozesses der stimmlichen Artikulation verweisen“. ⁵⁶ Gomringers Audiotext „Und es war ein Tag | Und der Tag neigte sich“ wurde für den vorliegenden Argumentationszusammenhang ausgewählt, um an diesem provokanten Beispiel die Wirkmacht wie auch die Problematik der vokal-auditiven Aneignung und Performanz

52 H. Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten, S. 38f.

53 Böhme, Gernot: „Die Stimme im leiblichen Raum“, in: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny (Hg.), Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven, Bielefeld 2008, S. 23-32, hier: S. 30.

54 Gerlof, Manuela: Tonspuren. Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR (1945-1989), Berlin/New York, NY 2010, S. 65.

55 Lehmann, Hans-Thies: „Prä-dramatische und postdramatische Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“, in: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny (Hg.), Kunst-Stimmen, Berlin 2004, S. 40-67, hier: S. 62.

56 V. Pinto: Stimmen auf der Spur, S. 11.

zu skizzieren, die für das Hörbuch und andere auditive Speicherformate der Gegenwart kennzeichnend sind.⁵⁷

Und es war ein Tag

Und der Tag neigte sich

Und es war Stehen und es war Warten
Und es war eine Masse und es sah aus, wie ein Meer
Und es waren Männer und es waren Frauen
Und es waren Kinder und es roch nach Leder
Und es waren Koffer und es war Dampfen
Und es waren Münder und es war das Wort
Und es war Stumpfes und es war Taubes
Und es waren Große und es waren Mäntel
Und es waren Hunde und es war Wimmern
Und es war Weinen und es war ein Zug
Und es waren Waggons und es war eine Rampe
Und es war Eile und es hieß: Hinein
Und es war Drängen und es war wieder Eile
Und es war Härte und es war der Ton
Und es waren Hände und es waren Blicke
Und es waren Minuten und es war Enge
Und es war kein Raum
Und es war bald Nacht und es war ein Scherz
Denn sie waren wie Rinder
Und es war ein Riegel und es war ein Ruck

57 Die Verfasserin dankt Doerte Bischoff, Catrin Prange, Anja Tippner und Wiebke Vorath für Kritik und Kommentare zu diesem Text und Judith Niehaus für das gründliche Korrekturlesen. Ferner dankt sie dem Verlag Voland & Quist für die freundliche Genehmigung des Abdrucks von „Und es war ein Tag“, das hier nach der in Fußnote 32 genannten Ausgabe wiedergegeben wird.

Und es war Fahren und es war keine Luft
Und es war Nacht und es war Zeit
Und es war zu lang
Und es war Flüstern und es war Raunen
Und es war Mutmaßen und es waren Fragen

Und es war Hitze und es war zu eng
Und es war wieder Weinen und es war ein Eimer
Und es waren vier Ecken und es war ein Geruch
Und es war eine Scham
Und es waren Stunden und es waren Stunden
Und es waren Stunden und es waren Stunden
Und es war Durst und es war Wirre
Und es war Sinken und es war Lehnen
Und es war ein müdes Gebet
Und es war trübes Wasser aus der Kelle
Und es war ein Ruck

Und es war ein Lauschen und es war eine Hoffnung
Und es war eine Sprache und es war ein Land
Und es waren Stunden und es waren Stunden
Und es waren Stunden und es waren Stunden
Und es waren Ahnungen und es waren Gerüchte
Und es war ein Feuer, das lief
Und es waren Fetzen und es waren Worte
Und es war sicher nicht wahr

Und es war ein Ruck
Und es war wahr
Und es war ein seltsamer Name
Au-schw-itz