

Bücher, die man hören kann, oder: Über das Fehlen editionswissenschaftlich informierter Audioeditionen

TONI BERNHART

I

Matthew Rubery, Literaturwissenschaftler an der University of London, hat zunächst einmal recht, wenn er festhält: „Literary critics have been curiously silent on the topic of audiobooks despite the fundamental questions this format raises about the act of reading.“ Doch schlichtweg falsch ist seine Behauptung, dass sein Band *Audiobooks, Literature, and Sound Studies* aus dem Jahre 2011 „the first scholarly book to consider the significance of the audiobook“ sei.¹ Denn seit mehr als einem Jahrzehnt diskutieren Beiträge aus Literatur-, Buch- und Medienwissenschaft, beginnend mit jenem grundlegenden von Rüdiger Zymner² bis herauf in die Gegenwart, die Frage, wie ein Hörbuch literaturwissenschaftlich zu bestimmen und zu inventarisieren sei.³

1 Rubery, Matthew: „Introduction. Talking Books“, in: Ders. (Hg.), *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, New York, NY 2011, S. 1-21, hier: S. 1.

2 Zymner, Rüdiger: „Lesen hören. Das Hörbuch“, in: Ders. (Hg.), *Allgemeine Literaturwissenschaft, Grundfragen einer besonderen Disziplin*, Berlin 1999, S. 208-215.

3 Köhler, Stefan: *Hörspiel und Hörbuch. Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart*, Marburg 2005; Rautenberg, Ursula (Hg.), *Das Hörbuch. Stimme und Inszenierung*, Wiesbaden 2007; 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; Häusermann, Jürg/Janz-Peschke,

Hörbücher sind neben audioliteralen Texten⁴ und dem weiten Feld der Audio-Archive⁵ wohl die öffentlich am deutlichsten wahrgenommenen Äußerungen aus dem akustischen Literaturbetrieb. Je nachdem, aus welcher Perspektive man sich ihm nähert, gilt das Hörbuch entweder als Gattung oder als Medium. Märchenkassetten und Sprechplatten aus dem 20. Jahrhundert und phonographische Walzen aus dem späten 19. Jahrhundert können als Vorläufer gelten. Geht man also davon aus, dass man ungefähr weiß, was aus literaturwissenschaftlicher Sicht ein Hörbuch sei, wäre jedoch immer noch nicht geklärt, was aus editionswissenschaftlicher Sicht ein Hörbuch sein könnte. Dies erstaunt umso mehr, als sich gerade das elaborierte und traditions- wie auch facettenreiche Spezialgebiet der Editionswissenschaft mit der Theorie und Praxis der wissenschaftlichen Herausgabe von Büchern befasst.

Gegenstand der Editionswissenschaft sind in der Regel die Herausgabe und Kommentierung von Texten, aber auch von Musikstücken oder Filmen.⁶ Grundsätzlich könnten – ohne dass sie es über die gesamte Breite tatsächlich sind – alle künstlerischen und kulturellen Artefakte und historischen Quellen wie skripturale, bildliche, filmische oder akustische Aufzeichnungen, oder anders ausgedrückt: Texte, Zeichnungen, Bilder, Gemälde, Fotos, Filme, Tonaufzeichnungen, choreo-

Korinna/Rühr, Sandra: Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen, Konstanz 2010; Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), „Literatur und Hörbuch“, in: text + kritik 196 (2012); Binczek, Natalie/Epping-Jäger (Hg.), Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens, München 2014; Herrmann, Britta (Hg.), Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne (Audiotexte: Klang – Kunst – Kultur 1), Berlin 2015; Binczek, Natalie/Wirth, Uwe (Hg.), Literatur und Akustik (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie), Berlin, erscheint 2017.

- 4 Mit diesem Begriff bezeichnen N. Binczek und C. Epping-Jäger in *Das Hörbuch* Texte, die primär in akustischer (und nicht in skripturaler) Form vorliegen, mittels akustischer Aufnahmetechnik aufgezeichnet wurden und nur mithilfe akustischer Wiedergabetechnik rezipiert werden können. Aufnahme-, tonträger-, schnitt- und bearbeitungstechnische Spezifika sind für solche Texte produktionsästhetisch konstitutiv.
- 5 Zu Archiven auditiver Quellen aus editionswissenschaftlicher Sicht Toni Bernharts „Audioeditionen“, in: Binczek, Natalie/Wirth, Uwe (Hg.), *Literatur und Akustik* (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie), Berlin, erscheint 2017.
- 6 Kocher, Ursula: „Edition“, in: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart 32007, S. 177-178, hier: S. 177; Grubmüller, Klaus/Weimar, Klaus: „Edition“, in: Weimar, Klaus (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd.), Berlin/New York, NY 2007, S. 414-418, hier: S. 414.

graphische Notationen bis hin zu archäologischen Funden und kulturell relevanten Objekten Gegenstände von Editionen sein. Spezielle Segmente, die in der Editionswissenschaft im Laufe der letzten Jahre skizziert und ansatzweise modelliert wurden, sind Film⁷ und Audioedition.⁸

Audioedition ist ein literaturwissenschaftliches Arbeitsfeld, das sich forschend, lehrend und praktisch mit den Fragen beschäftigt, nach welchen Kriterien und mit welchen Methoden akustische Quellen in welcher medialen Form zu edieren seien. Dabei ist festzuhalten, dass es fortgeschrittene Versuche einer Systematisierung vorhandener Ansätze, einer Theoretisierung der Arbeits- und Problemfelder oder einer Modellierung standardisierbarer Szenarien im Umgang mit akustischen Quellen bislang kaum gibt. Dem gegenüber steht die Beobachtung, dass mehr oder weniger jede Ausgabe eines Tonträgers als eine Edition verstanden werden kann und demgemäß der Begriff „Edition“ eine gängige Gattungsbezeichnung in der Marketingsprache von Musikverlagen ist.⁹ Eine eingehendere oder gar wissen-

-
- 7 Metropolis, DVD-Studienfassung, Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Thea von Harbou. Hrsg. vom Filminstitut der Universität der Künste Berlin, Berlin 2005; Bohn, Anna: Denkmal Film, 2 Bd. Wien, Köln und Weimar 2013; Keitz, Ursula von: „Historisch-kritische Filmedition – ein interdisziplinäres Szenario“, in: editio 27/1 (2013), S. 15-37.
 - 8 Brinkmann, Rolf Dieter: Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 1973, Hrsg. von Kapfer, Herbert/Agathos, Katarina unter Mitarbeit von Brinkmann, Maleen [5 CDs und Booklet im Schuber], München 2005; Kurzeck, Peter: Ein Sommer, der bleibt. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit, Konzeption, Dramaturgie, Regie: Sander, Klaus [4 CDs und Booklet in einer Schachtel], Berlin 2007; Grote, Michael: Exerziten. Experimente. Zur Akustischen Literatur von Carlfriedrich Claus, Bielefeld 2009; Müller MP3/Heiner Müller: Tondokumente 1972–1995, hrsg. von Schulz, Kristin mit Beiträgen von Meyer, Grischa/Raddatz, Frank/Rindfleisch, Wolfgang/ Suschke, Stephan/Tragelehn, B.K./Wagner, Bernd [4 CDs und Booklet im Schuber], Berlin/Köln 2011; Lukas, Wolfgang: „Medienwechsel und produktionsästhetische Logik. Zu Paul Wühns O-Ton-Hörspiel *So eine Freiheit*“, in: Bohnenkamp, Anne (Hg.), Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft (Beihefte zu editio, 35), Berlin/Boston 2013, S. 99-120; Bernhart, Toni: „Audioedition. Auf dem Weg zu einer Theorie“, in: A. Bohnenkamp (Hg.), Medienwandel / Medienwechsel, S. 121-128; T. Bernhart: Audioeditionen.
 - 9 Beispiele für umfangreiche Sammlungen, die als „Edition“ oder „Repertorium“ bezeichnet werden: das *Nuovo Repertorio Editoriale (NRE)*, das in den 1980er-Jahren vom Musikverlag Fonit Cetra in Zusammenarbeit mit der Radiotelevisione Italiana (RAI) zur Distributionsförderung herausgegeben wurde und weit über 100 Plattenausgaben enthält, die *Karajan-Edition. 100 Meisterwerke* (1976–1982) der Deutschen Grammophon oder die Rubrik *New Edition* auf der Homepage des Musiksenders MTV, <http://www.mtv.com/artists/new-edition/> vom 6.1.2016.

schaftliche Reflexion des Editionsbegriffs ist dabei jedoch nicht erkennbar. Eine editionswissenschaftlich informierte oder reflektierte Audioedition ist bis heute äußerst selten; Audioeditionen, die dem Anspruch einer historisch-kritischen Ausgabe nahekommen, gibt es bis heute nicht. Allerdings lohnt die eingehende Betrachtung von zwei aufschlussreichen und sehr frühen Beispielen auditiver Editionen, die mit buch- und editionswissenschaftlichen Begriffen und Konzepten experimentieren. Dies sind die 1978 von Arrigo Lora-Totino herausgegebene und als „historisch-kritische Anthologie“ bezeichnete Ausgabe von Lautpoesie auf sieben Langspielplatten mit dem Titel *futura* und die 1987 von Christian Scholz herausgegebene und ebenfalls als „Anthologie“ bezeichnete Plattenedition *Lautpoesie*.

II

Ungewöhnlich an der umfangreichen, aus sieben Langspielplatten und einem Textbuch bestehenden Sammlung *futura. Poesia sonora. Antologia storico critica della poesia sonora a cura di Arrigo Lora-Totino. Critical-historical anthology of sound poetry edited by Arrigo Lora-Totino*, die 1978 bei Cramps Records in Mailand erschien,¹⁰ sind der Untertitel und der Umstand, dass die Ausgabe durch einen namentlich ausgewiesenen Herausgeber verantwortet wird. Bei diesem handelt es sich um den avantgardistischen Dichter Lora-Totino (geb. 1928), der als einer der Hauptvertreter der italienischen Lautpoesie gilt.¹¹ Augenscheinlich ist hier der Zusammenhang zwischen Avantgarde und akustisch-literarischen, audioliteralen und audioeditorischen Experimenten, der seit geraumer Zeit in Literatur-, Musik- und Medienwissenschaft thematisiert wird.¹²

10 Zwei Jahre nach Erscheinen wurde die Anthologie in dreizehn 20-minütigen Folgen im Ersten Radioprogramm der Radiotelevisione Italiana (RAI 1) vom 8. Oktober bis zum 31. Dezember 1980, jeweils mittwochs, gesendet. 1989 erschien die LP-Anthologie in Form einer CD-Ausgabe.

11 Bandini, Mirella (Hg.), Arrigo Lora Totino. *Il teatro della parola*. Con un testo di Giorgio Zanchetti, Turin 1996.

12 Aufschlussreich ist etwa der Beitrag von Olsson, Jesper: „The Audiographic Impulse. Doing Literature with the Tape Recorder“, in: Rubery, Matthew (Hg.), *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, New York, NY/London 2011, S. 61-75, der komparatistisch in groben Zügen die wichtigsten internationalen Strömungen von Sound Poetry erschließt und auf Parallelen zur Konkreten Musik hinweist (Edgard Varèse/John Cage/Karlheinz Stockhausen). Vgl. auch Kursell, Julia: *Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde*, Wien 2003; Erlmann, Veit (Hg.), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*, Oxford 2005; Honold,

Der Untertitel von Lora-Totinos Plattenedition enthält zwei zentrale Begriffe, die der Buchtradition bzw. dem Bereich der Editionswissenschaft entlehnt sind: „Anthologie“ (eigentlich: Blütenlese) und „historisch-kritisch“. Diese Begriffe und die Herausgeberautorität machen bereits im Untertitel den spezifischen Anspruch des Unterfangens deutlich. Da Lora-Totinos Anthologie schwer zugänglich ist, erscheint es sinnvoll, zunächst die Edition näher zu beschreiben und den Inhalt der einzelnen Platten kurz zu referieren. Dabei werden kontextuelle und paratextuelle Aspekte sichtbar, die charakteristisch für diese Plattenedition sind.

Die Platte 1 ist dem italienischen Futurismus gewidmet, der nach dem Herausgeberverständnis den Beginn der Tradition der Lautpoesie markiert. Sie enthält die drei Texte „Battaglia“, „Peso + Odore“ und „Dune“ von Filippo Marinetti, des Weiteren Werke von Giacomo Balla, Fortunato Depero und Farfa, alle Texte vorgetragen von Lora-Totino, Sergio Cena und Luigi Pennone. Eine Besonderheit ist das Gedicht „Il sifone d'oro“ (1913) von Francesco Cangiullo (1884–1977), das vom Dichter selbst in einer Aufnahme aus dem Jahre 1975 vorgetragen wird. Die Aufnahmen für diese Platte (ausgenommen jene von Cangiullo) fanden 1976 in Turin statt.

Auf der Platte 2 finden sich Werke von Vladimir Majakovskij, Velemir Chlebnikov, Vasilij Kamenskij, Aleksej Kručenyč, Il'ja Zdanevič, Pierre Albert-Birot und Arthur Pétronio. Die Auswahl der Texte von Majakovskij, Chlebnikov, Kamenskij, Kručenyč und Zdanevič traf Cesare G. De Michelis, der auch die Übersetzung und Transkription besorgte. Valerij Voskobochnikov war der Vortragende, die Aufnahmen erfolgten im Februar 1977 im „Audiocentro“ in Mailand. Der Vortrag der Texte von Albert-Birot erfolgte durch das „Trio Exvoco“ der Schola Cantorum Stuttgart.

Auf der Platte 3 befinden sich Werke von Christian Morgenstern, Paul Scheerbart, Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann und Kurt Schwitters. Die Platte 4 enthält Texte von Antonin Artaud, François Dufrène und Henri Chopin, vorgetragen von den Autoren selbst und aufgenommen in französischen Studios in den Jahren 1947 und zu unterschiedlichen Zeitpunkten in den 1970er-Jahren.

Werke von Bernard Heidsieck, Gerhard Rühm, Nikolaus Einhorn, Ladislav Novák und Carlfriedrich Claus, vorgetragen und aufgenommen durch die Autoren

Alexander: „Text auf der Tonspur. Benjamins Überlegungen zu einer akustischen Physiognomik der Literatur“, in: Schulte, Christoph (Hg.), Walter Benjamins Medientheorie, Konstanz 2005, S. 49-69; Schönherr, Ulrich: Klang – Bild – Sprache. Musikalisch-akustische Konfigurationen in der Literatur und im Film der Gegenwart, Bielefeld 2014; Dieter Roth und die Musik / and Music [Schachtel mit 5 Büchern, 1 DVD und 3 LPs], Luzern 2014.

selbst, finden sich auf der Platte 5. Bei der Arbeit von Einhorn handelt es sich um die Soundkomposition *Don't you may be, the essential interview*, kompiliert und komponiert aus einem Interview von Hans G. Helms mit John Cage. Auf der Platte 6 sind Brion Gysin, Paul de Vree, Bob Cobbing, Isidore Isou, Maurice Le-maitre, Altagor, Patrizia Vicinelli und Adriano Spatola vertreten. Die Platte 7 enthält auf der A-Seite Werke von Maurizio Nannucci, Demetrio Stratos und Arrigo Lora-Totino, auf der B-Seite *Il concerto prosodico*, eine Gemeinschaftsarbeit von Sergio Cena, Arrigo Lora-Totino, Roberto Musto und Laura Santiano.

Das Textbuch hat das Format einer Plattenhülle und einen Umfang von 60 Seiten. Es ist in Italienisch verfasst; sämtliche Texte sind zudem von John Simpson ins Englische übersetzt, was dem internationalen Anspruch der Anthologie Ausdruck verleiht. Es enthält eine Einleitung von Renato Barilli (S. 3-5), sodann eine Inhaltsübersicht über die sieben Platten (S. 6) und den einleitenden Text „Cos'è poesia sonora / What is sound poetry“ (S. 7-8), den sehr wahrscheinlich – wie alle weiteren Originalbeiträge – Lora-Totino verfasste. Die weiteren Abschnitte des Textbuchs (S. 9-47) sind den einzelnen Schwerpunkten und Epochen der Lautpoesie gewidmet, wie sie sich über die sieben LPs verteilen. Sie enthalten Essays und Sachinformationen wie Kurzbiographien zu den Dichtern und Künstlern, Abbildungen von Personen und Reproduktionen exemplarischer Partituren und Notationen sowie ausgewählter Originalausgaben von Texten. Im letzten Teil des Textbuchs „Testi-partiture / Texts-scores“ (S. 49-59) sind sämtliche Textvorlagen bzw. Partituren, geordnet nach den sieben Platten, abgedruckt, meist als Reproduktion der Erstausgabe, fallweise auch als transkribierter Text; russische Texte (z.B. von Majakovskij oder Chlebnikov) sind ins Italienische übersetzt.

Anhand der Plattenedition von Lora-Totino wird eine sehr grundsätzliche Restriktion deutlich, die eine kategoriebildende Vorgabe einer Audioedition darstellt. Sie besteht darin, dass für Paratexte und Kommentare sehr bemessene bedruckbare Flächen zur Verfügung stehen. Der Plattenkern ist sehr klein und bietet nur für lapidare Informationen Platz; die Plattenhülle ist deutlich größer, allerdings auch begrenzt. Erst das Textbuch bietet vergleichsweise viel Raum für textliche (und grafische) Entfaltung, es ist im Grunde beliebig dimensionierbar. Charakteristisch für diese drei Text- (und Bildträger) ist, dass der Umfang der bedruckbaren Flächen mit der materialen Nähe bzw. Ferne zum Trägermedium zu- bzw. abnimmt. Der auf den Tonträger geklebte Plattenkern hat eine sehr geringe Fläche; die ursprünglich funktional konzipierte und als Verpackung, Staub- und Kratzschutz gedachte, aber eben auch bedruckbare, bisweilen zu einem Kunstwerk mit Kultcharakter avancierte Plattenhülle, die nicht fest mit dem Trägermedium verbunden ist, hat eine deutlich größere Fläche. Die bedruckte Beigabe, deren Umfang von einem einzelnen Blatt bis zu einem gebundenen Buch reichen kann, ist am deutlichsten

vom Trägermedium entkoppelbar. Erst alle drei Schrift- und Bildträger gemeinsam kontextualisieren paratextlich und kommentierend den Tonträger.¹³

Es wird sehr deutlich, wie sich die vereinzelt, über mehrere Textträger (Plattenkerne, Plattenhüllen, Textbuch) verteilten Paratexte wechselseitig und zirkulär ergänzen und erhellen. Das Textbuch etwa gruppiert die vielen lautpoetischen Beispiele nach sieben Abschnitten und weist diesen sieben Überschriften zu: „La declamazione futurista / Futurist declamation“, „Lo Zaum“, *linguaggio transmentale / Zaum, transmental language*“, „Simultaneismo francese / French simultaneism“, „Precursori e Dadaisti in Germania / Forerunners and dadaist in Germany“, „L’urlo: Antonin Artraud / The howl: Antonin Artraud“, „L’urlo: Ultraettristi / The howl: Ultraettristes“, „La poesia sonora oggi / Sound poetry, today“ (S. 9-47). Diesen sieben thematisierenden Überschriften sind die Nummern 1 bis 7 zugewiesen, die in großen Lettern die Plattenhüllen zieren und auf die sieben Überschriften im Textbuch rekurren, ohne dass deren Inhalt auf den Hüllen reproduziert wird. Weitere Detailinformationen bieten die Plattenkerne: Sie enthalten Titel und Untertitel der Anthologie, die thematischen Abschnittsüberschriften, dann die Kennzeichnung von A- und B-Seite („Side one“ bzw. „Side two“), gefolgt von den Namen der Autoren, den Titeln der Werke und der Dauer in Minuten und Sekunden. Eine detaillierte Auflistung der ausführenden Künstler und der Aufnahmestudios findet sich im Impressum des Textbuchs; Angaben zum Mastering und zur Pressung fehlen.

Auf den ersten Blick erscheint diese verteilte Textorganisation, die sich erst nach und nach und im Zuge mehrerer Sichtungen erschließt und zu einem Ganzen fügt, als spezifisch für das Medium einer auditiven Edition. Bei abstrahierender Betrachtung allerdings ist diese mit der Organisation einer elaborierten (konventionellerweise als Studienausgabe oder historisch-kritische Ausgabe bezeichneten) Edition in Buchform vergleichbar: Auch hier verteilen sich einzelne Komponenten wie Faksimiles, Transkriptionen, Apparate, Kommentare, Beigaben und Materialien über einzelne Teile eines Bandes oder über mehrere Bände. Höhere Informationsdichte und Komplexität gehen auch hier in der Regel mit verlangsamter Benutzbarkeit einher.

13 Sandra Rühr hat die paratextuellen Aspekte des Hörbuchs aus mediengeschichtlicher Perspektive grundlegend beschrieben: Rühr, Sandra: „Eine (kleine) Mediengeschichte der Hörbuchs unter technologischen und paratextuellen Aspekten“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *text + kritik* 196 (2012), S. 14-25.

III

Knapp zehn Jahre nach Lora-Totinos Anthologie erschien 1987 *Lautpoesie. Eine Anthologie* im Gertraud Scholz Verlag in Obermichelbach (Bayern). Herausgeber ist Christian Scholz (geb. 1949), promovierter Germanist,¹⁴ Lautpoesie-Experte und pensionierter Oberstudienrat im bayerischen Schuldienst. Sehr wahrscheinlich ist die Gattungsbezeichnung „Anthologie“ eine bewusste Anspielung auf Lora-Totinos „antologia storico critica“ und stellt die beiden Platteneditionen in eine gemeinsame Linie lautpoetischer Rezeptionstradition.

Die Ausgabe ist deutlich schmaler als jene von Lora-Totino und besteht aus einer Langspielplatte und einem Textheft von 40 Seiten. Dieses enthält eine Einleitung von Gerhard Rühm (S. 1-2) sowie Texte, Zeichnungen und Partituren von Jeremy Adler, Carlfriedrich Claus, Elke Erb, Bernard Heidsieck, Arrigo Lora-Totino, Franz Mon, Oskar Pastior, Josef Anton Riedl, Gerhard Rühm, Valeri Scherstjanoi und Larry Wendt. In ebendieser Reihenfolge sind deren lautpoetische Werke auf die beiden Seiten der bei EMI Electrola gefertigten Platte gepresst.

Breit ist die Palette lautpoetischer Formen und Formate: Sie reicht von der Aufnahme klassischer Autorenlesungen vor Publikum oder im Studio (Erb, Pastior, Rühm) bis hin zu audioliteralen Texten, also solchen, die nur mittels ton-technischer Aufzeichnung und Wiedergabe ihre intendierte Form entfalten (Claus, Heidsieck, Lora-Totino, Scherstjanoi, Wendt), und literarischen Arbeiten, die sich den Bereichen der Klangkunst und Musik nähern (Adler, Riedel).

Während Lora-Totinos Edition im Untertitel behauptet, eine „historisch-kritische“ zu sein, kommt Scholz' Edition mit einem bescheideneren Anspruch daher, der – editionswissenschaftlich gesprochen – in etwa einer Studienausgabe oder kommentierten Leseausgabe entspricht. Doch für beide Editionen gleichermaßen charakteristisch ist der Umstand, dass sie zu einem vergleichsweise frühen Zeitpunkt den Anspruch erheben – und diesen Anspruch auch in wesentlichen Zügen erfüllen –, Editionen im editionswissenschaftlichen Sinne zu sein: Ein Editor gibt Quellen heraus und kommentiert sie.

Auch wenn es mittlerweile ein paar Handvoll (gelungene oder umstrittene, auf jeden Fall diskussionswürdige und exemplarische) literarische Audioedition im editionswissenschaftlichen Sinne gibt,¹⁵ sind die ekdotischen Techniken und Methoden für Audioeditionen noch unzureichend reflektiert und entwickelt. Gerade Paratexte und Metadaten sind grundlegende Elemente für die editorische Erschlie-

14 Scholz, Christian: Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie (zugl. Diss. Erlangen/Nürnberg 1988), 3 Teile, Obermichelbach 1989.

15 Beispiele siehe Anm. 8.

ßung, Beschreibung und Kommentierung, unabhängig davon, ob man in stemmatologischen oder werkgenetischen Kategorien denkt.

Listen von paratextuellen Elementen akustischer Quellen ließen sich aus zwei Richtungen erarbeiten: einmal deduktiv, indem sie aus editionsphilologischen Praktiken zur Beschreibung einer Handschrift und zur Anlage einer historisch-kritischen Textedition hergeleitet würden, dann auch induktiv, indem von den gegebenen Spezifika akustischer Quellen und vorhandener Editionen wie Sprechplatten und Hörbücher verallgemeinerbare Kriterien abstrahiert würden. Die Frage, wie eine akustische Quelle zu beschreiben sei und was eine Audioedition enthalten soll, würde neben den materiellen Charakteristika auch Fragen der Produktion und Rezeption, aber auch Bereiche der Medienarchäologie und -geschichte zu berücksichtigen haben. Analog zu den Formen der Lese-, Studien- und historisch-kritischen Ausgabe ließen sich Audioeditionen für den Alltagsgebrauch (in diese Kategorie fallen wohl die meisten existierenden Hörbücher), angereicherte Ausgaben (dazu zählen die Editionen von Lora-Totino und Scholz) und komplexe Audioeditionen wie historisch-kritische Gesamtausgaben oder genetisch schichtende Werkausgaben, für die es bis heute keine Beispiele gibt, unterscheiden und modellieren.

Konstituierende und noch vertiefend abzuwägende Elemente einer Audioedition könnten sein: Datum, Uhrzeit und Ort der Aufnahme, die Namen der an der Aufnahme beteiligten und bei dieser anwesenden Personen, der situative und räumliche Zusammenhang, die Beschreibung des Tonträgers und Angaben zur verwendeten Aufnahmetechnik, zu technischen Parametern und zur zeitgenössischen Wiedergabetechnik. Medial zu unterscheiden und editorisch zu berücksichtigen sind akustische (die Aufnahme selbst), textuelle (Texte und Paratexte, Beschriftungen, Aufdrucke u.ä.), visuelle (z.B. die grafische Gestaltung von Plattencovers) und materielle Anteile einer akustischen Quelle (Walzen, Matrizen, Pressungen, Bänder, Spulenkerne etc.). Eine wichtige Herausgeberentscheidung betrifft die Wahl des Zielformats in technischer und materieller Hinsicht (analog oder digital; auf materiellen Trägern oder im Internet). Unverzichtbar für eine solide Audioedition ist auch die Dokumentation des medialen Transfers von der Quelle bis zur Ausgabe.

Audioedition ist ein noch zu entwickelndes Arbeitsfeld, das literatur-, medien-, archiv- und musikwissenschaftliche, aber auch technikgeschichtliche und tontechnische Kompetenzen fruchtbar miteinander in Verbindung bringen kann. Es bleibt abzuwarten, ob sich daraus eine Grundlagendisziplin von einem Renommee, wie es die philologische Edition im 19. und 20. Jahrhundert behaupten konnte, entwickeln wird.