

2.1. Literatur und Stimme

Britta Herrmann

Literatur ist in der abendländischen Kultur Schrift, Buchstabenkunst (*litterae*); Stimme ist Klang (*phoné*) und als solche Teil der redenden Künste oder der Tonkunst. Beides scheint einander entgegengesetzt – zahllos die Klagen seit dem 18. Jahrhundert über die tote, weil stumme Buchstabenmitteilung. Literatur wird in dieser, seitens dekonstruktiver Kritik als phonozentristisch kritisierten Tradition gerade nicht als *phoné*, sondern als *phónos* – als Mord (an der Stimme) – gedeutet (vgl. Derrida [1967] 1983, 33). Und doch gilt die Schrift bereits seit der Antike auch als ein Mittel, die Stimme erklingen zu lassen. So schreibt Augustinus: „[...] quippe inspectis a legente litteris occurrit animo, quid voce prorumpat. Quid enim aliud litterae scriptae quam se ipsas oculis, praeter se voces animo ostendunt“ [„denn nachdem die Buchstaben vom Lesenden angeschaut worden sind, begegnet dem Geist das, was sich im Wort äussern soll. Was zeigen nämlich die geschriebenen Buchstaben anderes als sich selbst den Augen und ausser sich selbst dem Geist die Laute“] (Augustinus 1975, 88; übers. von Ruef 1981, 22)?

Schriftzeichen funktionieren demnach auf zwei Ebenen: Sie zeigen sich auf der einen Ebene (nur) dem Auge und dienen hier der Betrachtung, analog einem Bild. Werden sie aber nicht betrachtet, sondern gelesen, verwandeln sie sich auf der zweiten Ebene in etwas, das als Stimme hervorbricht und so nicht mehr nur das Auge, sondern auch den Geist erreicht. Lesen (und das Gelesene geistig erfassen, also verstehen) heißt hier, visuelle Zeichen in Laute zu verwandeln und Buchstaben in Stimme zu transformieren.

Diese Lettern-Stimme basiert aber keineswegs notwendigerweise auf mündlicher Lautlichkeit. Bei Augustinus ist zwar jener artikulierte Klang gemeint, aus dem die Rede besteht, aber zugleich ist dieser Klang wiederum explizit dasjenige, was aus den Buchstaben heraus zu erfassen ist: „Loqui est articulata voce signum dare. Articulatam autem dico quae conpraehendi litteris potest“ [„Sprechen heißt, mit artikuliertem Laut Zeichen zu geben. Artikuliert nenne ich aber (den Laut), der mit Buchstaben wiedergegeben werden kann“] (Augustinus 1975, 86; übers. von Ruef 1981, 22). Anders gesagt: Schrift ist artikulierte Stimme. Diese Stimme ist auch dann zu hören, wenn der Text nicht laut, sondern still gelesen wird (vgl. Svenbro 2008). Selbst Taubgeborene können sie, wie man inzwischen weiß, wahrnehmen (vgl. Campbell 1992). Sie ist also keineswegs als akustisches oder vokales Erinnerungsbild erklärbar. Eher dürfte es sich dabei um eine durch die spezifische Anordnung der *litterae* generierte, zerebrale Simulation von Lauten handeln. Insofern ist Schrift nicht das defizitäre Medium mündlicher Lautlich-

keit, sondern – mit Novalis gesagt – eine eigene Tonkunst (vgl. Novalis 1968, 283), oder – mit Jacques Derrida formuliert – eine sich selbst überlassene Rede, die ganz von allein spricht (vgl. Derrida [1967] 1976).

Neben dieser grundsätzlichen Schrift-Stimme-Problematik spielt die Stimme für die Analyse, Produktion und Rezeption von Literatur auf verschiedenen Ebenen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Dies wird nachfolgend in drei Hauptabschnitten – Textstimme(n), Texte stimmen, Stimmtexte – dargelegt und anschließend ein kurzer Ausblick auf Desiderate und Perspektiven gegeben.

1. Textstimme(n)

1.1. Figurencharakterisierung und literarisches Sujet

Dass man aus dem Klang der Stimme auf das *ethos* beziehungsweise den Charakter der Sprechenden schließen könne, ist ein seit der Antike zwar gelegentlich kritisch betrachteter, aber dennoch bis heute wirkungsmächtiger Topos. Literarische Texte bedienen sich seiner und schreiben ihn fort, wenn sie die Stimme zur Figurencharakterisierung und Sympathieleitung einsetzen. Zwar mögen konkrete Zuordnungen wie Gier, Missmut oder Feigheit zu bestimmten Tonlagen und Stimmqualitäten nicht mehr gegeben sein, wie etwa noch in der Antike und im Mittelalter (vgl. Meyer-Kalkus 1996), doch passen eine einstmals mit solchen Eigenschaften verbundene hohe krächzende, eine schrille, eine durchgehend tonlose Stimme oder auch starke Tonhöhenverlaufsänderungen nach wie vor nicht gut zur auditiven Vorstellung von positiv besetzten Heldinnen und Helden. Bei solchen Stimmen ist vielmehr Vorsicht geboten: So wird etwa die Stimme des dubiosen Professors X in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Die Automate* als „hoher kreischender dissonierender Tenor“, kurz als „etwas höchst Widriges“ (Hoffmann 2001, 417) beschrieben. Auch der unvermutete Wechsel der Stimme – etwa vom „harte[n] polternde[n] Ton“ zum „unbeschreiblich sonore[n]“ (Hoffmann 1993, 182) – dient keiner positiven Figurenwahrnehmung, erzeugt ein derartig plötzlicher Registerwechsel doch Irritation im Hinblick auf die psychische Stabilität und auf die Identität der Sprechenden. In Franz Kafkas *Verwandlung* wird die Stimme des Protagonisten in seiner neuen Käferexistenz gar durch ein Piepsen verfremdet, das die Deutlichkeit der Worte (den *logos*) auflöst und (aufgrund dessen?) schließlich als Tierstimme identifiziert wird. Weitere Beispiele der vokalen Charakteristik ließen sich zuhauf anführen. In den Mittelpunkt des Geschehens rückt sie aber in Wilhelm Jordans Lustspiel *Durch's Ohr* (1870), in dem die Liebe sich unbesehen an der Stimme des jeweils anderen entzündet und auch die Bewährungsprobe diverser verstellender Stimmenmaskeraden besteht: „Durch's Auge

lieben – nichts ist abgeschmackter / Der Kehlkopf nur verräth uns den Charakter“ (Jordan 1901, 105).

Jordans Stück verdeutlicht zugleich, dass die Stimme in der Literatur keineswegs nur der Figurendarstellung und Sympathieleitung dient, sondern vielfach auch Movens, Akteurin oder (titelgebender) Gegenstand literarischer Texte ist. Nicht selten befördert dieser ‚Stimmeneinsatz‘ die Öffnung eines akustischen Vorstellungs-, Erinnerungs- und Spielraums, eine polyphone beziehungsweise polyvokale Ästhetik des Textes sowie kulturelle, metaphysische oder metapoetische Reflexionen (klassisch hierzu vgl. Bachtin 1979; Bachtin [1965] 1987; Pascal 1977). Exemplarisch zu nennen wären hier etwa Gottfried Benns szenisches Lesestück *Die Stimme hinter dem Vorhang* (1952), Elias Canettis Erzählband *Stimmen von Marrakesch* (1967), Thomas Bernhards Prosasammlung *Der Stimmenimitator* (1978), Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* (1996) oder Ursula Krechels Erzählung *Der Übergriff* (2001).

1.2. Lektürefigur: Prosopopiia

Lesen heißt, dem Text eine Stimme geben. Dies wurde auch eingangs im Rekurs auf Augustinus deutlich. Nicht nur bricht im Akt der Lektüre in unserem Geist die Stimme von Toten, Abwesenden oder gar von Dingen hervor, auch der Text selbst spricht zu uns in einem fremden Namen (vgl. Weimar 1999). Vielleicht ist das niemandem so deutlich wie dem Protagonisten Nathanael in Hoffmanns schauerromantischer Erzählung *Der Sandmann* (1816). Beim Lesen des gleichfalls schauerromantischen Textes, den er selbst fabriziert hat, fragt sich Nathanael mit Entsetzen: „Wessen grauenvolle Stimme ist das“ (Hoffmann 1985, 31)? Da die Hoffmann’sche Erzählung hochgradig selbstreflexiv ist, bildet diese intradiegetische Frage zugleich einen Hinweis für die extradiegetische Lektüre: Das Gleiche müssen sich die Leserin und der Leser vom *Sandmann* auch fragen, um dann festzustellen, dass sie selbst es sind, die dem Text ein ‚sprechendes Gesicht‘ verleihen, während die Frage ‚Wer spricht?‘ doch eigentlich auf den Text als eine Maske (*persona*) der Rede zielt, hinter der ein anderer – zum Beispiel der Autor – sich verbergen soll. Diese zweifache Stimmgebung – der eigenen durch die Lektüre und der gleichzeitigen Zuschreibung dieser erlesenen Stimme an eine andere Person – lässt sich mit der rhetorischen Figur der Prosopopiia fassen (vgl. Menke 2000, 137–140). Sie bildet eine wichtige Figur des lesenden Textverstehens, das aus einer doppelten Bewegung entsteht: durch den inneren Nachvollzug qua eigener Stimmgebung (oder auch Subvokalisation) sowie aufgrund der deutenden Exegese („grauenvoll“), die in der Fremdzuschreibung möglich wird.

1.3. Narratologische Analysekatgorie

Wenn innerhalb eines gedruckten Textes die Stimmen von Figuren charakterisiert werden, so suggeriert dies, dass sie überhaupt welche haben. Auch diese Zuschreibung ist letztlich eine Form der Prosopopoiia, des Stimme-Gebens. Wer aber bedient sich dieser rhetorischen Figur? Und wer bewertet etwa die Stimme des bereits erwähnten Professors X in der *Automate* als „etwas höchst Widriges“? Das kann eine Figur im Text sein oder – wie in diesem Fall – eine übergeordnete Erzählinstanz. Um die mit der Beantwortung der Frage ‚Wer spricht?‘ verbundenen verschiedenen Ebenen des Erzählens zu fassen, hat Gérard Genette in seinem Buch *Discours du récit* (1972) wiederum die Kategorie der Stimme eingeführt, die seither zur vielleicht wichtigsten Kategorie für die Erzähltextanalyse avanciert ist – auch wenn Genettes Ansatz durchaus umstritten ist (vgl. Fludernik 2001; Jongeneel 2006). Denn die jeweilige narrative Instanz ist an sich zwar eine rein grammatisch bestimmbare Größe, doch bleibt die erkenntnisleitende Frage ‚Wer spricht?‘ implizit an die Annahme eines durch die Rede handelnden Subjekts gebunden. Das narratologische Konzept von Stimme, das sich durchaus auch für die Lyrikanalyse fruchtbar machen lässt (vgl. Schönert et al. 2007), ist somit einer prosopopoietischen Lektürefigur geschuldet: Es geht selbst schon auf einen Akt des Stimme-Gebens zurück – und bleibt metaphorisch (vgl. Blödorn et al. 2006). Mit Genettes Kategorie der Stimme kann jedoch die Position der jeweiligen narrativen Instanz zum Erzählten (Erzählerhaltung) sowie die des Erzählers zum Leser (Erzählhaltung) bestimmt und so die literarische Kommunikation zwischen Text und Leser auf einer ersten Ebene differenziert werden. Wie noch deutlich werden wird, spielt die Stimme – dieses Mal die konkrete, physische – aber noch auf einer zweiten Ebene eine Rolle, die in der narratologischen Analyse bislang nicht erfasst ist (vgl. Abschnitt 4).

2. Texte stimmen

2.1. Vokale Schreibverfahren

Neben den bereits genannten Aspekten existiert auch eine produktionsästhetische und poetologische Funktion der Stimme für die Literatur. Es gibt Autorinnen und Autoren, die ihre Texte zugleich mit beziehungsweise als Stimme und mit beziehungsweise als Schrift gestalten. Gustave Flaubert etwa brüllte seine Texte beim Schreiben, um Rhythmus und Lautstilistik zu optimieren: „Je suis exténué d’avoir *gueulé* toute la soireé en écrivant“ [„Ich bin am Ende, weil ich den ganzen Abend beim Schreiben laut vor mich hin gebrüllt habe“], notiert er 1853 (Flaubert 1995, 604; übers. von Bruneau 1980, 275).

Ein solches Schreiben mit lauter Stimme pflegen auch andere, freilich meist nicht ganz so dezibelstark. Schon aus der Antike sind Beispiele des dichterischen Schreibens mit der Stimme überliefert, etwa in einem Roman von Petronius (vgl. Ludwig 2005, 62). Heinrich von Kleist murmelte in Gesellschaften seine entstehenden Dramenverse vor sich hin und ließ sich zudem seine Texte von anderen vortragen, um ihre ‚Stimmigkeit‘ zu überprüfen (vgl. Meyer-Kalkus 2001, 71). Stimmbögen und Atemführung beim Sprechen haben den typischen Kleist’schen Periodenbau geformt, der beim nur stillen Lesen vielen Mühe macht. Friedrich Gottlieb Klopstocks Aufforderung, die Poetik der Texte an eine ‚Maulprobe‘ oder vielmehr an eine empirische Rezeptionsforschung zu knüpfen, mag hier leitend gewesen sein: „Man ist nicht sicher, völlig richtige Erfahrungen zu machen, wenn man den Dichter nur zum Lesen hingibt und sich hierauf die Eindrücke sagen läßt. Man muß ihn vorlesen, und die Eindrücke sehn“ (Klopstock 1962a, 918).

Ein weiteres Verfahren, bei dem *phoné* und *écriture*, Stimme und Schreiben, auf spezifische Weise im Text miteinander verkoppelt sind und ineinander übersetzt werden, ist das Diktat. Von Lion Feuchtwanger etwa wird berichtet, dass er viele Stunden lang seiner Sekretärin diktierte, was ihm gerade durch den Mund ging, sodann den Klang der notierten Worte und den Stoff auf seine Lesbarkeit sowie das derart lektorierte Schriftmaterial anschließend wieder auf seine Hörbarkeit hin prüfte. Der Prozess des Ansagens verschiedener Wortketten zur Niederschrift war ein integrativer Teil seiner *inventio* und Textproduktion. Im Zeitalter von Tablet und Sprachverarbeitungsprogrammen werden nunmehr längst ganze Bücher direkt mit der Stimme produziert, um die hermeneutische Wirkung des eigenen literarischen Sounds auf die stumm Stimme gebende Leserschaft einschätzen zu können: „I haven’t touched a keyboard for years. [...] I hear every sentence as it’s made, testing what it will sound like, inside the mind’s ear. [...] I’m just a little closer to what my cadences might mean, when replayed in the subvocal voices of some other auditioner“ (Powers 2007, o. P.). Das Diktat ist aber natürlich auch schon vor einer breiten Praxis des stillen Lesens mit innerer Stimme, etwa in der überwiegend oralen Kultur der Antike samt ihrer Vortragskunst, ein Mittel, gleich bei der Textproduktion auch die Textwirkung zu erproben. Nicht zufällig werden die Worte *dictare* und *scribere* bald Synonyme, wobei ab dem 4. Jahrhundert n. Chr. *dictare* vor allem für das Schreiben von poetischen Werken verwendet wird. Es bildet folgerichtig die etymologische Wurzel für ‚dichten‘. Anders gesagt: Dichten heißt, mit der Stimme und für das Ohr zu schreiben (vgl. Herrmann 2015b).

Literatur ist also produktionsästhetisch und poetologisch gleichsam doppelt gestimmt oder bestimmt: Erstens sorgt die *phoné* (des Autors/der Autorin) für die auch lautlos ‚hörbare‘ Stimmigkeit der Worte und Buchstaben in der Schrift. Aus-

gehend davon haben verschiedene Untersuchungen denn auch herauszuarbeiten versucht, inwiefern sich die physische Stimme des Autors oder der Autorin aus dem Werk herauslesen lässt und wie dadurch der jeweilige Stil des Textes geprägt wird (vgl. Sievers 1924; Berry 1962). Zweitens verwandeln sich *litterae* im Zuge der (stillen oder lauten) Lektüre in Stimme. Damit überführen die Lesenden graphische in aurale Zeichen, die historisch, kulturell und individuell je unterschiedlich geprägt und bedeutungstragend sind – sowohl im Hinblick auf einzelne Stimmqualitäten als auch auf komplexe Intonations- und Sprechmuster. Folglich bildet die je eigene Stimmgebung durch die Rezipientinnen und Rezipienten einen wichtigen Part der Semiose und ist Teil der (interpretierenden) Textproduktion im Akt des Lesens (vgl. Stewart 1990).

2.2. Deklamation, Lesung und Hörbuch

Das Lesen mit innerer Stimme – die Subvokalisierung – ist eine Kulturtechnik, die es zwar schon in der Antike gibt, die sich jedoch erst im 18. Jahrhundert mit der zunehmenden Alphabetisierung und der damit einhergehenden Umstellung vom lauten auf das stumme Lesen paradigmatisch herausbildet. Ziel dieser Kulturtechnik ist es, den weggefallenen Vortrag der Texte zu kompensieren und die daran gekoppelte aurale Wirkungsästhetik, insbesondere in der Dichtung, nicht zu zerstören. In diesem Sinn mahnt zumindest Klopstock die Subvokalisation als richtige Form des Lesens an: „Liest man bloß mit dem Auge, und nicht zugleich mit der Stimme; so wird die Sprache dem Lesenden nur dann gewissermaßen lebendig, wenn er sich die Deklamation hinzudenkt“ (Klopstock 1962b, 1049).

Gleichzeitig aber ist es Klopstock, dem das Hinzudenken nicht genügen will und der deshalb eine moderne literarische Vortragskunst und -mode etabliert. In seinen Hamburger Lesegesellschaften treffen sich Frauen und Männer, um sich etwas vorzulesen, woraus Klopstock, da er dafür Geld nimmt und die Vortragsabende einen gewissen Nimbus haben, insbesondere wenn Klopstock selbst liest, ein recht einträgliches Geschäft macht. Bald wird lautes Vorlesen respektive die literarische Deklamation zum festen Unterhaltungsposten auf Gesellschaften und zur einträglichen Erwerbsquelle für reisende Vortragskünstler oder -künstlerinnen: „Rhapsodische Deklamatoren [...] kannte man, vor Klopstocks Zeiten, in Teutschland nicht. Madame Albrecht [...] trat als die erste Deklamatrice auf [...]. Seitdem hat sich ein Heer Deklamatoren erhoben, welches alle Gebirge und Ebenen, in denen die teutsche Sprache landüblich ist, zu allen Jahreszeiten durchziehet“ (Seckendorff 1816, 14). Parallel dazu entsteht eine breite häusliche Deklamierpraxis, und es werden zahlreiche Deklamationsanleitungen und -bücher publiziert (vgl. Häntzschel 1985; zur Geschichte der Vortragskunst etwa Weithase

1930; Weithase 1940; Meyer-Kalkus 2001; Müller 2007; Maye 2007; Meyer-Kalkus 2009; Dupree 2012, Dupree 2017).

Da es vielfach dieselben Texte und Autoren sind, die in diesen Büchern versammelt sind und zur Aufführung kommen – besonders beliebt waren Balladen von Friedrich Schiller und Gottfried August Bürger, aber auch verschiedene Dramenstellen –, führt das literarische Entertainment nicht nur zu deren Popularisierung bis ins letzte Bergdorf und die kleinste Teegesellschaft hinein, sondern auch zu ihrer Verankerung im kulturellen Gedächtnis. Die Stimme spielt für Kanonisierungsprozesse und die Literaturgeschichtsschreibung also eine wichtige und bislang deutlich unterschätzte Rolle – zumal es sich bei manchen Vortragstourneen, etwa solchen des Dramenvorlesers Karl von Holtei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, um Massenveranstaltungen vor 600 oder mehr Zuhörerinnen und Zuhörern handelte (vgl. Weller 1939, 159).

Auch für die Ökonomie des Buchmarktes (und die der Autorinnen und Autoren) spielt der literarische Vortrag eine zentrale Rolle. So notieren 1869 die *Blätter für literarische Unterhaltung*: „Die Rückwirkung öffentlicher Vorträge auf jene erste buchhändlerische Verbreitung ist nicht gering zu achten“ (Anonym 1869, 818). Vor allem Dichterlesungen sind hier ein zunehmend kapitaler Faktor. Detlev von Liliencron etwa berichtet um 1900 eindrücklich von dem zwiespältigen Zirkusleben seiner Lesereisen, den metergroßen Plakaten, mit denen sie beworben wurden, und dem vertraglichen Druck seitens der Verlage (vgl. Tgahrt 1984, 271–282). Deutlich zeigen seine Briefe aber auch, welche unverzichtbare Einnahmequelle für Autoren derartige Lesungen geworden sind.

Für die Positionierung innerhalb des literarischen Feldes spielt das Lesen mit lauter Stimme ebenfalls eine wichtige Rolle. So gibt es um 1900 zahlreiche Künstlergesellschaften, in denen man sich gegenseitig vorliest und sodann kritisiert – den Vortrag wie das Vorgelesene. Ein Prinzip, dass sich bis zur Gruppe 47 und zum Bachmann-Preis erhalten hat. Dabei wird aber nicht nur am Text (und seiner Aufführung) gearbeitet, sondern Markenbildung qua vokalem Sound Design betrieben und symbolisches Kapital angehäuft. Besonders bekannt dafür ist der George-Kreis mit seiner exklusiven Vortragspoetik. Aber auch einzelne Autoren etablieren sich und ihre Werkästhetik mittels charakteristischer Stimmklangkunst. So etwa der Dadaist Hugo Ball, der den mündlichen Vortrag zur Basis einer neuen Lautpoetik machte, oder die expressionistische Dichterin Else Lasker-Schüler, deren Performances mit pseudoarabischem Sprechgesang und sehr eigenwilliger Stimmführung das Publikum befremdeten und zugleich die orientalisierenden Texte adäquat in Szene setzten: „Das war kein Sprechen, das war Singen, ekstatisch, ewig tönend, wie das Zaubergebet eines orientalischen Propheten. [...] Man hörte fast nur geschleuderte Vokale, keine Konsonanten. Ein Hiatus nach dem anderen. Wie grelle indische Sonne. Nur manchmal hörte man

unendlich irdisch, traut ein ‚r‘, wie das Kichern einer Quelle, ganz kurz, aber unvergeßlich“ (Herzfelde 1969, 1307).

Bis heute erfolgt die Popularisierung und Vermarktung von Literatur mithilfe der Stimme – in Form von Autorlesungen, aber auch über das Medium Hörbuch, für das häufig ‚starke Stimmen‘ von bekannten Schauspielerinnen und Schauspielern eingesetzt und beworben werden. Dabei zeigt sich, dass die Besetzung der Hörbuchstimmen nach Geschlecht, Alter, Dialekt etc. durchaus in Konflikt geraten kann mit der Erzählstimme beziehungsweise der eigenen Stimmgebung bei der Lektüre und dem so generierten Phonotext (vgl. Birkerts 2006, 141–150). Wenn aber, um aus plakativen Gründen ein exemplarisch konstruiertes Beispiel zu nennen, Thomas Manns *Zauberberg* mit einer süddeutschen jugendlichen Frauenstimme nicht adäquat umgesetzt schiene, müssten daraus literaturtheoretische Rückschlüsse gezogen werden: narratologische Kategorien (wie das Diktum vom vermeintlich ort-, alters- oder geschlechtslosen Erzähler) überprüft, paratextuelle Lesesteuerungen (etwa durch einen männlichen Autornamen) für das Textverständnis stärker beachtet und rezeptionstheoretische Neuausrichtungen vorgenommen werden (etwa bezüglich der Frage, wie sehr die eigene Stimmgebung die Lesenden in den Text verstrickt). Umgekehrt mangelt es (noch) an Auseinandersetzungen mit dem Medienwechsel der Stimme und des Erzählens vom Buch zum Tonträger: Die Wahrnehmung von Frauenstimmen in der männlich konnotierten öffentlichen Sphäre (auch der medialen) als unpassend hat eine lange Geschichte (vgl. Lacey 1996). Darüber hinaus ist jede stimmliche Besetzung eine Inszenierung, mit der bestimmte paratextuelle Rahmungen und parasemantische Codierungen vorgenommen werden (vgl. Dreysee 2004; Lämke 2015; Mütterig 2018 sowie einige Beiträge in Hannken-Illjes et al. 2017). Jede audio-textuelle Adaptation führt zu einem eigenständigen Werk mit einem je eigenen Bedeutungsfeld aus stimmlichen und sprecherischen Parametern, Geräuschen, Musik, technischen Bearbeitungen, Formataspekten, Textdramaturgie und vielem mehr. Während es im Bereich der Literaturverfilmung vielfältige Forschungen zum Medienwechsel gibt, existieren Arbeiten zur Adaptationsforschung für den Hörspiel- und Hörbuchbereich bislang kaum (vgl. erste Ansätze bei Huwiler 2010; Schwethelm 2010; Hiebler 2014).

3. Stimmentexte

Überhaupt ist die medientechnische (Re-)Produktion der (physischen) Stimme für die literarische (Wirkungs-)Ästhetik genauer zu betrachten. So wie Kamera und Film das Sehen und den Blick verändert haben, hat sich die Nutzung von Mikrofon und Aufnahmegeäten auch auf die Stimmenwahrnehmung und

deren poetologischen Einfluss ausgewirkt: Stimmen können nun in ‚Großaufnahme‘ gehört werden, sind technisch verfremdet und in allen Parametern manipulierbar, sie können wiederholt, montiert, geloopt, gesampelt, in *slow motion* oder *fast forward* gespielt werden. Vom Dadaismus bis zum postdramatischen Theater rücken aufgrund dieser Erfahrungen die paralingualen und materiellen Qualitäten der Stimme in den Vordergrund, während die Ebene der Worte und ihrer Semantik zurücktritt. Auf dem Papier werden stimmliche Artikulations- und Ausdrucksspielräume im phonetischen Code der Buchstaben dargestellt, die typographisch gestaltet, vereinzelt oder zu langen Ketten verknüpft werden. Bibbern, Stöhnen, Schreien, Flüstern können in ihrem literalen Äquivalent ein Gedicht formen (Raoul Hausmanns „Cauchemar“, 1936–1946). Stimmen werden in tabellarischer Form parallel montiert oder ineinander geschichtet (etwa in Kurt Schwitters’ „Ursonate“, 1923–1932) und der Text durchbricht die lineare Ordnung, wird zur Partitur. In der Dramaturgie des Theaters nach Antonin Artaud und im Neuen Hörspiel werden Stimmen und ihre materiellen Eigenschaften gar zu den eigentlichen Akteuren des Geschehens. Ein Beispiel bildet etwa Ernst Jandls *das röcheln der mona lisa. ein akustisches geschehen für eine stimme und apparaturen* (BR, HR und NDR 1970).

Darüber hinaus werden aber audiomediale Stimmen (und andere lautliche Aufzeichnungen) auch direkt für die Textproduktion eingesetzt, montiert und collagiert. Zu nennen sind hier etwa Ferdinand Kriwets frühe *mixed-media*-Arbeiten wie etwa der Hörtext *Apollo Amerika* (WDR 1969) samt gleichnamigem, aber differentem Buch (Kriwet 1969) oder Rolf Dieter Brinkmanns Tapes *Wörter. Sex. Schnitt* (Brinkmann 1973, 3 CDs 2005). So entstehen akustische Texte, die nicht zwingend auch verschriftet vorliegen, möglicherweise aber in mehr als einem Medienformat (auch dem literalen) eigenständig existieren.

Für die Arbeiten der Lautpoeten und Sprachinstallateure von den Dadaisten über die konkrete Poesie bis hin zu Lyrikerinnen und Lyrikern wie Thomas Kling und Barbara Köhler gehört die stimmliche Aufführung hingegen zur Substanz des literalen Textes, während umgekehrt der literale Text die Basis der Vokalisation bildet. Das Werk entsteht aus der Koexistenz seiner stimmlichen und schriftlichen Form(en) und Formate, die idealiter auch bi- oder sogar polymedial zu rezipieren und zu interpretieren wären. Schon Rainer Maria Rilke favorisiert eine solche Medienpraxis der Text-Ton-Komparatistik, die auf den hermeneutischen Mehrwert aus dem Vergleich der eigenen (stillen) Lektüre mit dem Dichtervortrag abzielt: „Ich stelle mir [...] einen Lesenden vor, der, mit dem Gedichtbuch in der Hand, mitlesend, eine Sprechmaschine abhört, [...] das wäre [...] ein sehr eindringlicher Unterricht.“ Dabei geht es freilich nicht zuletzt um die *auctoritas* über den Text, einschließlich seiner akustischen Form, die hier gegenüber dem Interpreten beansprucht wird, denn Rilke verlangt (keineswegs als Einziger) nach dem

„Gedicht in der vom Dichter gewollten Figur“, die als „ein beinahe unvorstellbarer Wert[]“ (Rilke 1987, 940) einer fremden Stimm-Gebung gegenübergestellt werden soll. Dadurch soll letztlich der Bedeutungsraum der Texte, der literarisch fixierten wie derjenige der vokalen Gestaltung, festgeschrieben, die Semiose stillgestellt und die Autorfunktion gestärkt werden (vgl. Herrmann 2015b).

Darüber hinaus gibt es aber auch Texte, die nicht im Medium der Schrift gegeben sind oder für die dieses sekundär ist. Hier zählt allein der Audiotext. Sofern dieser medial aufgezeichnet, also ‚lesbar‘ und bearbeitbar ist, ließe er sich vielleicht als audioliteral bezeichnen und sich von einer akustischen Schrift sprechen (vgl. Meyer 1993; Jäger 2014). Doch gehören zu den Audio- und Stimmtexten auch nicht reproduzierbare Liveperformances, etwa der Spoken-Word-Szene. Ihnen ist allerdings insofern eine medientechnische Ästhetik und Codierung eingeschrieben, als ihr wichtigstes Instrument das Mikrophon ist – und somit immer schon eine künstliche Stimme im Zentrum der Textperformance steht.

4. Literaturwissenschaft und Stimme: Desiderate und Perspektiven

Seit einigen Jahren gibt es insbesondere seitens der Kultur-, Medien- und Theaterwissenschaften, der Sound Studies und der Philosophie eine verstärkte Aufmerksamkeit für die Stimme (vgl. Meyer-Kalkus 2007). Die Literaturwissenschaft, traditionell einem eher monomedialen, auf die Schrift hin orientierten Literaturbegriff verpflichtet, wandelt sich jedoch nur schwer zu jener „Ohrenphilologie“, die um 1900 der Mediävist und Linguist Eduard Sievers eingefordert und der russische Formalist Boris M. Eichenbaum in der *Illusion des Skaz* 1918 seiner Narratologie zugrunde gelegt hat: „Wir Schriftgelehrte sehen das Wort nur [...]. Oft vergessen wir völlig, daß das Wort an sich mit dem Buchstaben nichts gemeinsam hat – daß es eine lebendige, bewegliche Tätigkeit ist, die von der Stimme, der Artikulation und Intonation gebildet wird [...]. Wir denken, daß der Schriftsteller *schreibt*. Das trifft aber nicht immer zu [...]. Deutsche Philologen [...] begannen vor einigen Jahren von der Notwendigkeit der ‚Ohrenphilologie‘ an Stelle der ‚Augenphilologie‘ zu sprechen. Das ist ein äußerst fruchtbarer Gedanke“ (Eichenbaum 1971, 162).

In der angloamerikanischen Tradition findet man seit den 1920er Jahren Ansätze einer ‚Ohrenphilologie‘; bildet die Vokalisation von Texten – *oral interpretation* oder interpretierendes Textsprechen – dort doch bis in die 1970er Jahre hinein ein hermeneutisches Handwerkzeug für die Literaturanalyse (Palmer 1969, 17–18), vor allem aber das hörbare Ergebnis literarischer Textarbeit und eines *close reading*. Einiges davon wird auch in der deutschen Sprechwissenschaft gemacht

(vgl. Lämke 2011). Allerdings ist hierzulande der sprechpraktische und sprechanalytische Textzugang eher selten Teil literaturwissenschaftlicher Praxis – geschweige denn einer damit verbundenen Theoriebildung.

Je stärker jedoch literarische Produktionen und Adaptationen in der heutigen Lese-, Slam- und Hörbuchkultur von Aspekten stimmlicher Performanz geprägt sind, desto mehr ist die Literaturwissenschaft gefordert, ihre Interpretationspolitik zu überdenken und Analyseinstrumente für ein *close listening* zu finden, um diesen Phänomenen gerecht zu werden und auch künftige Entwicklungen einer intermedialen, performativen Literaturgeschichte und ihrer Genres zu erforschen (vgl. Bernstein 1998; Middleton 2005). Arbeiten zum Hörbuch, zum Hörspiel, zu Lesungen, Poetry Slams und vokaler Performance gibt es immerhin inzwischen einige (vgl. exemplarisch Hörburger 1996; Böhm 2003; Köhler 2005; Preckwitz 2005; Schlichting 2006; Rautenberg 2007; Kohl 2007; Anders 2008; Perrig 2009; Binczek und Epping-Jäger 2012; Binczek und Epping-Jäger 2014; Bung und Schrödl 2017), ihnen mangelt es jedoch oft (nicht immer) an übergreifender Systematik und Theoriebildung.

Auch für historische Fragestellungen wären solche Instrumente relevant, etwa im Hinblick auf die Erforschung vokaler Orientierungen und Praktiken poetologischer Programme oder auf die Stimme als wichtiges Medium von Popularisierungs- und Kanonisierungsprozessen. Differenzierte Kenntnisse bezüglich einer Kultur des literarischen Sprechens (und Hörens) werden hier ebenso unerlässlich sein wie die Entwicklung einer auralen (Medien-)Semiotik, Hermeneutik und Ästhetik oder eine diskursgeschichtliche und wahrnehmungsästhetische Untersuchung protosemantischer und paralingualer Effekte. Für derartige Arbeiten sind freilich auch Ansätze der Linguistik, der Musik- und Medienwissenschaft, der Sound Studies und Performance Studies, der Rhetorik zu nutzen. Zudem erweitern seit kurzem historiographische, ethnographische und philosophische Erkenntnisse den interdisziplinären Horizont (vgl. hierzu den Forschungsüberblick bei Herrmann 2015a).

Für medienkomparatistische und werkgenetische Untersuchungen sowie für editionsphilologische Vorhaben werden künftig viel stärker vokale und akustische Realisationen von Texten einbezogen werden müssen (vgl. Meier 2014; Bernhart 2017), zumal diese auch auf die schriftlichen Fassungen modifizierend zurückwirken (können). Dies ist sowohl hermeneutisch als auch produktionsästhetisch von Interesse wie von Bedeutung. Als Beispiel sei etwa Franz Mons Text „das gras wies wächst“ (SR, BR und WDR 1969) genannt, der vor und nach der akustischen Produktion in einer jeweils anderen Fassung publiziert wurde (vgl. Maurach 1995, 34–55 und 118–124). In diesem Zusammenhang wird zudem deutlich, dass Werk Ausgaben künftig nicht nur über polymediale Publikationsformen nachdenken müssen, sondern dass eine intermediale Dokumentation der Werkgenese sowie

eine medienvergleichende Text- und Adaptationsanalyse stattfinden müssen, die Transkriptions- und Annotierungsprobleme zu lösen haben (vgl. Kanzog 1991). Abgesehen davon dürfte für die Kommentierung vokaler Texte ein interdisziplinäres Team unerlässlich sein, das phonetische, soziolinguistische, musikalische und deklamatorische Formgebungen erläutert und kontextualisiert.

Narratologische Kategorien müssten für die Audiotextanalyse ebenfalls überdacht und angepasst werden. So ist neben der metaphorischen Stimme Genettes als Kategorie zur Analyse des Verhältnisses von Erzähler und Erzähltem auch die physische Stimme als Analysekategorie einzubeziehen. Dies betrifft zum Beispiel die Wahl prosodischer Mittel (Sprechhaltung) und das Verhältnis der konkret Sprechenden zu Erzähler und Erzähltem (Sprecherhaltung) (vgl. Häusermann 2008, 263). Es muss also eine Art Ebene zweiter Ordnung angenommen werden, in der das Verhältnis zwischen Erzähltem und Lesewahrnehmung nunmehr nicht allein vom Erzähler, sondern auch von der stimmlichen Interpretation durch den Sprecher gesteuert wird. Mit der Verdoppelung der literarischen Kommunikationsebenen im audiomedialen Text verändern sich zugleich die Positionen von Autor und Leser. Insofern der Sprecher an die Stelle des Lesers rückt, indem er dem Text statt seiner eine Stimme gibt und die Deutung übernimmt, entsteht für den nunmehr lauschenden Rezipienten eine sekundäre Rezeptionssituation, ähnlich wie im Theater. Der Sprecher konkurriert aber auch mit der Position des Autors, da die vokale Textform eine Adaptation ist, die sich gleichsam an die Stelle des gedruckten Originals setzt (sofern es denn überhaupt eins gibt). Paratextuell wird dieser Prozess einer metonymischen Verschiebung vom gedruckten zum akustischen Primärtext und vom Autor zum Sprecher etwa dadurch unterstützt, dass das Bild der empirischen Sprecherin oder des Sprechers das Cover der CD zielt oder dass Texte primär nach Sprechern (wie etwa Gert Westphal) oder Sprecherinnen (deutlich seltener und sehr vom Genre abhängig) statt nach Autoren und Autorinnen ausgewählt und rezipiert werden. Wenn der Autorname laut Michel Foucault (*Was ist ein Autor?*) in der Schriftkultur dazu dient, Texte jemandem zuzuschreiben und dadurch ein Werk zu konstituieren, so scheint dem Sprechernamen eine ähnliche Funktion für die audiomediale Textkultur zuzukommen. Was aber bedeutet das für die ‚Werkherrschaft‘ (vgl. Bosse 2014)? Neben all den hier schon genannten Forschungsperspektiven eröffnen vokale Textfassungen auch für die Narratologie, die Autorschaftstheorie und die Rezeptionsforschung ein neues, weites Feld literaturtheoretischer Neubestimmungen.

Schließlich ist der Blick auch auf vergangene und laufende kulturelle Verhandlungen zu richten. Während *ratio* und *logos* in der abendländischen Philosophie dem Sehsinn zugeordnet werden, gilt das Ohr als unmittelbarer Zugang zur Seele und zum Unbewussten. Nicht zu allen Zeiten gilt deshalb eine aural-sinn-

liche Dimension in der Literatur als wünschenswert, da diese mit einer dem Logos entgegengesetzten Steuerung der Triebkräfte, Emotionen und Affekte verbunden scheint. Nicht zuletzt die psychoanalytische Theoriebildung nach Jacques Lacan geht davon aus, dass die Schrift der symbolischen Ordnung zugehört und die Stimme davon ausgeschlossen ist. Man könnte sich also fragen, was die Rückkehr des Verdrängten – der „glottische[n] Lust“ (Kristeva [1974] 1978, 158) – ins Zentrum der Schrift – der Literatur – in unterschiedlichen historischen Konstellationen zur Folge hat. Für die Zeit um 1900 hat Julia Kristeva eine Veränderung der Schreibweise und Durchbrechung der symbolischen Ordnung herausgearbeitet: die Auflösung grammatischer Strukturen, Rhythmisierung, eine ausgeprägte Lautstilistik, der Bedeutungsverlust des Signifikats. Kristeva hat dies speziell bei den Symbolisten beobachtet, doch gilt Analoges auch für den Dadaismus, den Expressionismus und die russische Avantgarde. Im zeitgenössischen Diskurs selbst wird das Vokale deutlich als positive Gegenkraft zum Logos verstanden und eine Nähe zu dionysischen Zuständen konstatiert (vgl. Herrmann 2015c, 122–125). Derartige Diskurse verweisen auf ein kulturpoetisches Untersuchungsfeld, in dem der Zusammenhang von Stimme, Literatur, historischen Umbrüchen und gesellschaftlichen Bedürfnissen zu analysieren ist und für andere Zeiten – etwa der gegenwärtigen – neu zu bestimmen wäre.

Literaturverzeichnis

- Anders, Petra. „Texte auf Wanderschaft. Slam Poetry als Schrift-, Sprech- und AV-Medium“. *Deutscher Germanisten-Verband: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 55.3 (2008): 304–316.
- Anonym. *Blätter für literarische Unterhaltung*. Bd. 2. Leipzig 1869: 818.
- Augustinus. *De Dialectica*. Hrsg. von Jan Pinborg. Dordrecht 1975.
- Bachtin, Michail. *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main 1979.
- Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [1965]. Übers. von Gabriele Leupold. Hrsg. von Renate Lachmann. Frankfurt am Main 1987.
- Bernhart, Toni. „Bücher, die man hören kann, oder: Über das Fehlen editionswissenschaftlich informierter Audioeditionen“. *Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel*. Hrsg. von Stephanie Bung und Jenny Schrödl. Bielefeld 2017: 59–68.
- Bernstein, Charles. *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Oxford 1998.
- Berry, Francis. *Poetry and the Physical Voice*. London 1962.
- Binczek, Natalie, und Cornelia Epping-Jäger (Hrsg.). *Literatur und Hörbuch*. München 2012.
- Binczek, Natalie, und Cornelia Epping-Jäger (Hrsg.). *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*. München 2014.
- Birkerts, Sven. *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age*. Boston 2006.
- Blödorn, Andreas, und Daniela Langer. „Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs. Derrida – Bachtin – Genette“. *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Hrsg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer und Michael Scheffel. Berlin 2006: 53–82.

- Böhm, Thomas. „Für ein literarisches Verständnis von Lesungen“. *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung. O-Töne, Geschichten, Ideen*. Hrsg. von Thomas Böhm. Köln 2003: 170–185.
- Bosse, Heinrich. *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. München 2014.
- Bruneau, Jean. *Correspondance de Gustave Flaubert*. Bd. 2. Paris 1980.
- Campbell, S. Ruth. „Speech in the Head? Rhyme Skill, Reading, and Immediate Memory on the Deaf“. *Auditory Imagery*. Hrsg. von Daniel Reisberg. Hillsdale, NJ 1992: 83–93.
- Bung, Stephanie, und Jenny Schrödl (Hrsg.). *Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel*. Bielefeld 2017.
- Derrida, Jacques. „Edmond Jabès und die Frage nach dem Buch“ [1967]. *Die Schrift und die Differenz*. Übers. von Rodolphe Gasché. Frankfurt am Main 1976: 102–120.
- Derrida, Jacques. *Grammatologie* [1967]. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main 1983.
- Dreysee, Miriam. „Was erzählt eine alte Stimme, was eine junge Stimme nicht erzählt?“ *Kunst-Stimmen*. Hrsg. von Doris Kolesch und Jenny Schrödl. Berlin 2004: 68–78.
- Dupree, Mary Helen. „From ‚Dark Singing‘ to a Science of the Voice. Gustav Anton von Seckendorff, the Declamatory Concert and the Acoustic Turn Around 1800“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 86.3 (2012): 365–396.
- Dupree, Mary Helen. Theorie und Praxis der Deklamation um 1800. *Handbuch Musik und Literatur*. Hrsg. von Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin und Boston 2017: 362–373.
- Eichenbaum, Boris M. „Die Illusion des Skaz“. *Russischer Formalismus*. Hrsg. von Jurij Striedter. München 1971: 162–167.
- Flaubert, Gustave. *Die Briefe an Louise Colet. Mit allen erhaltenen Briefen und Tagebuchnotizen von Louise Colet an Gustave Flaubert und einem Vorwort von Julian Barnes*. Übers. von Cornelia Hasting. Zürich 1995.
- Fludernik, Monika. „New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization and New Writing“. *New Literary History* 32.3 (2001): 619–638.
- Hannken-Illjes, Kati, Katja Franz, Eva-Maria Gauß, Friederike Könitz, und Silke Marx (Hrsg.). *Stimme – Medien – Sprechkunst*. Hohengehren 2017.
- Häntzschel, Günter. „Die häusliche Deklamationspraxis. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Lyrik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende. Einzelstudien*. Hrsg. von Günter Häntzschel, John Ormrod, und Karl N. Renner. Tübingen 1985: 203–233.
- Häusermann, Jürg. „Die Aufführung von Literatur im Hörbuch“. *Literatur im Medienwechsel*. Hrsg. von Andrea Geier. Bielefeld 2008: 250–273.
- Herrmann, Britta. „Auralität und Tonalität in der Moderne. Aspekte einer Ohrenphilologie“. *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne*. Hrsg. von Britta Herrmann. Berlin 2015a: 7–30.
- Herrmann, Britta. „Ansagen, abhören, aufschreiben. Auralität und Medialität im Akt der Textproduktion“. *Das Diktat*. Hrsg. von Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger. München 2015b: 141–154.
- Herrmann, Britta. „Goethe als Sound-Objekt. Phonographische Fantasien um 1900, akustische Pathosformel und Aspekte einer Medienkulturwissenschaft des Klangs“. *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne*. Hrsg. von Britta Herrmann. Berlin 2015c: 117–140.

- Herzfelde, Wieland. „Else Lasker-Schüler. Begegnungen mit der Dichterin und ihrem Werk“. *Sinn und Form* 21.6 (1969): 1294–1325.
- Hiebler, Heinz. „Problemfeld ‚Hörbuch‘. Das Hörbuch in der medienorientierten Literaturwissenschaft“. *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*. Hrsg. von Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger. München 2014: 95–115.
- Hörburger, Christian. „Hörspiel“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3. Hrsg. von Gerd Ueding. Darmstadt 1996: 1573–1584.
- Hoffmann, E. T. A. „Der Sandmann“. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 3: *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820*. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt am Main 1985: 11–49.
- Hoffmann, E. T. A. „Der Magnetiseur“. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 2.1: *Fantasiestücke in Calot's Manier, Werke 1814*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main 1993: 178–225.
- Hoffmann, E. T. A. „Die Automate“. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 4: *Die Serapionsbrüder*. Hrsg. von Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main 2001: 396–429.
- Huwiler, Elke. „Radio Drama Adaptations. An Approach towards an Analytical Methodology“. *Journal of Adaptation in Film & Performance* 3.2 (2010): 129–140.
- Jäger, Ludwig. „Audioliteralität. Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs“. *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*. Hrsg. von Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger. München 2014: 231–253.
- Jongeneel, Els. „Silencing the Voice in Narratology? A Synopsis“. *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Hrsg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer und Michael Scheffel. Berlin 2006: 9–30.
- Jordan, Wilhelm. *Durch's Ohr*. 7. Aufl. Frankfurt am Main 1901.
- Kanzog, Klaus. „Sprechakt und Zeichensetzung. Zur Transkription des gesprochenen Worts in audio-visuellen Medien“. *Editio* 5 (1991): 82–95.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb. „Die deutsche Gelehrtenrepublik“. *Ausgewählte Werke*. Hrsg. von Karl August Schleiden. München 1962a: 875–929.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb. „Von der Deklamation“. *Ausgewählte Werke*. Hrsg. von Karl August Schleiden. München 1962b: 1048–1049.
- Kohl, Katrin. „Festival, Performance, Wettstreit: deutsche Gegenwartsliteratur als Ereignis“. *Literarische Wertung und Kanonbildung*. Hrsg. von Nicholas Saul und Ricarda Schmidt. Würzburg 2007: 173–190.
- Köhler, Stefan. *Hörspiel und Hörbuch. Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart*. Marburg 2005.
- Kristeva, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache* [1974]. Übers. von Reinold Werner. Frankfurt am Main 1978.
- Kuzmičová, Anežka. „Outer vs. Inner Reverberations. Verbal Auditory Imagery and Meaning-Making in Literary Narrative“. *Journal of Literary Theory* 7.1–2 (2013): 111–134.
- Lacey, Kate. *Feminine Frequencies. Gender, German Radio, and the Public Sphere, 1923–1945*. Ann Arbor 1996.
- Lämke, Ortwin. „Grundlagen des interpretierenden Textsprechens“. *Grundlagen der Sprechwissenschaft und Sprecherziehung*. Hrsg. von Marita Pabst-Weinschenk. 2. Aufl. München und Basel 2011: 182–191.
- Lämke, Ortwin. „Hörbuchstimme – Hörbuchtext. Die Stimme im Lyrik-Hörbuch als Medium des ‚lyrischen‘ Ich?“ *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne*. Hrsg. von Britta Herrmann. Berlin 2015: 273–290.

- Ludwig, Otto. *Geschichte des Schreibens*. Bd. 1. Berlin und New York 2005.
- Maurach, Martin. *Das experimentelle Hörspiel. Eine gestalttheoretische Analyse*. Wiesbaden 1995.
- Maye, Harun. „Klopstock!“. Eine Fallgeschichte zur Poetik der Dichterlesung im 18. Jahrhundert“. *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*. Hrsg. von Harun Maye, Cornelius Reiber und Nikolaus Wegmann. Konstanz 2007: 165–190.
- Meier, Andreas. „Akustische Lesarten. Zum editionsphilologischen Umgang mit (Autoren-) Hörbüchern“. *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Hrsg. von Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski. Berlin und Boston 2014. 273–285.
- Menke, Bettine. *Prosopoia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000.
- Meyer, Petra Maria. *Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien 1993.
- Meyer-Kalkus, Reinhart. „Lichtenberg über die Physiognomik der Stimme“. *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*. Hrsg. von Claudia Schmölders. Berlin 1996: 111–132.
- Meyer-Kalkus, Reinhart. „Heinrich von Kleist und Heinrich August Kerndörffer. Zur Poetik von Vorlesen und Deklamation“. *Kleist-Jahrbuch* (2001): 55–88.
- Meyer-Kalkus, Reinhart. *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin 2001.
- Meyer-Kalkus, Reinhart. „Stimme, Performanz und Sprechkunst“. *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen*. Bd. 1. Hrsg. von Thomas Anz. Stuttgart 2007: 213–223.
- Meyer-Kalkus, Reinhart. „Literarische Vortragskunst als Gegenstand der Literaturgeschichte“. *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen* 35/36 (2009): 69–79.
- Middleton, Peter. „How to Read a Reading of a Written Poem“. *Oral Tradition* 20.1 (2005): 7–34.
- Müller, Lothar. *Die zweite Stimme. Vortragskunst von Goethe bis Kafka*. Berlin 2007.
- Mütherig, Vera. „Akustisch, Aural, Authentisch? Die Autoren-Stimme als Stimm-Text“. *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von David-Christopher Assmann und Nicola Menzel. München, Paderborn 2018: 129–146.
- Novalis [Friedrich von Hardenberg]. „Das Allgemeine Brouillon“. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 3: *Das philosophische Werk II*. Hrsg. von Richard Samuel. Darmstadt 1968: 207–478, Nr. 244, 283.
- Palmer, Richard E. *Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*. Evanston 1969.
- Pascal, Roy. *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*. Manchester 1977.
- Perrig, Severin. *Stimmen, Slams und Schachtel-Bücher. Eine Geschichte des Vorlesens – von den Rhapsoden bis zum Hörbuch*. Bielefeld 2009.
- Powers, Richard. „How to Speak a Book“. *New York Times, Sunday Book Review*. <http://www.nytimes.com/2007/01/07/books/review/Powers2.t.html?ref=review>. 7. Januar 2007 (24. Januar 2020).
- Preckwitz, Boris. „Poetry Slam. Ästhetik der Interaktion“. *Spoken Word & Poetry Slam. Kleine Schriften zur Interaktionsästhetik*. Essays. Wien 2005: 29–66.
- Rautenberg, Ursula (Hrsg.). *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung*. Wiesbaden 2007.
- Rilke, Rainer Maria. „Brief an Dieter Bassermann vom 19.04.1926“. *Briefe*. Bd. 3. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Frankfurt am Main 1987: 939–940.

- Ruef, Hans. *Augustin über Semiotik und Sprache. Sprachtheoretische Analysen zu Augustins Schrift ‚De Dialectica‘*. Bern 1981.
- Schlichting, Hans-Burkhard. „Mediales Hören. Bedingungen und Entwicklungstendenzen des Hörspiels“. *Universitas* 61.3 (2006): 245–255.
- Schönert, S. Jörg, Peter Hühn, und Malte Stein. *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin 2007.
- Schwethelm, Matthias. *Bücher zum Hören. Intermediale Aspekte von Audioliteratur*. Erlangen-Nürnberg 2010.
- Seckendorff, Gustav Anton von. *Vorlesungen über Deklamation und Mimik*. Bd. 1. Braunschweig 1816.
- Sievers, Eduard. *Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge*. Heidelberg 1924.
- Stewart, Garrett. *Reading Voices. Literature and the Phontext*. Berkeley u. a. 1990.
- Svenbro, Jesper. „Stilles Lesen und die Internalisierung der Stimme im alten Griechenland“. *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel. 2. Aufl. Berlin 2008: 55–71.
- Tgahrt, Reinhard (Hrsg.). *Dichter lesen. Von Gellert bis Liliencron*. Marbach am Neckar 1984.
- Weimar, Klaus. „Lesen: zu sich selbst sprechen in fremdem Namen“. *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Hrsg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner. Freiburg im Breisgau 1999: 49–62.
- Weithase, Irmgard. *Anschaungen über das Wesen der Sprechkunst von 1775–1825*. Berlin 1930.
- Weithase, Irmgard. *Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert. Anschaungen über das Wesen der Sprechkunst vom Ausgang der deutschen Klassik bis zur Jahrhundertwende*. Weimar 1940.
- Weller, Maximilian. *Die fünf großen Dramenvorleser. Zur Stilkunde und Kulturgeschichte des deutschen Dichtungsvortrags 1800–1880*. Würzburg-Aumühle 1939.

Handbuch Literatur & Audiokultur

Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie



Herausgegeben von Claudia Benthien,
Ethel Matala de Mazza und Uwe Wirth

Band 10

Handbuch Literatur & Audiokultur



Herausgegeben von
Natalie Binczek und Uwe Wirth

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-034052-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-034063-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-038962-3
ISSN 2197-1692

Library of Congress Control Number: 2020934492

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

1. **Einleitung: Literatur und Audiokultur – Natalie Binczek — 1**
2. **Theorien – Methoden – Konzepte**
 - 2.1. Literatur und Stimme – *Britta Herrmann* — 27
 - 2.2. Techniken des Lesens und Hörens – *Matthias Bickenbach* — 44
 - 2.3. Audioliteralität: zur akroamatischen Dimension des Literalen – *Ludwig Jäger* — 61
 - 2.4. Akustische Literatur – *Monika Schmitz-Emans* — 85
 - 2.5. Akustische Notationssysteme – *Michael Bartel* — 107
 - 2.6. Medientechniken akustischer Verkörperung und Inszenierung – *Daniel Gethmann, Christoph Benjamin Schulz* — 133
 - 2.7. Audioliteratur: Hörspiel – Hörbuch – *Natalie Binczek* — 142
 - 2.8. Sound Studies – *Holger Schulze* — 155
3. **Problematisierungen und Forschungsfragen**
 - 3.1. Audiophilologie – *Stephan Kammer* — 177
 - 3.2. Sprechweise – Akzent – Dialekt – *Till Dembeck* — 192
 - 3.3. Interview – *Dorothea Walzer* — 209
 - 3.4. Der neue Ton: die Reetablierung des literarischen Feldes nach dem Ende des Nationalsozialismus – *Cornelia Epping-Jäger* — 228
4. **Exemplarische Analysen**
 - 4.1. Akustische Formate antiker Literatur – *Peter von Möllendorff* — 249
 - 4.2. Ein akustisches Format der mittelalterlichen Epik: die Schlachtenbeschreibung – *Matthias Däumer* — 260
 - 4.3. Mediale und konzeptionelle akustische Formate der Frühen Neuzeit – *Dennis Borghardt* — 274
 - 4.4. Epistemologie der empfindsamen Stimme (Semiotik – Narratologie – Mediologie) – *Frauke Berndt* — 290

- 4.5. Die Entstehung der Dichterlesung – *Harun Maye* — **307**
- 4.6. Akteure, Formate und Medien der literarischen Vortragskunst im 19. und 20. Jahrhundert – *Reinhard Meyer-Kalkus* — **318**
- 4.7. Nachtgeräusche und Geisterstimmen. Geschichten vom Spuk – *Ethel Matala de Mazza* — **345**
- 4.8. Der Phonograph als Instrument und Metapher. Rilkes psychophysiologisches Gedankenexperiment – *Benjamin Bühler* — **359**
- 4.9. Telefon und Anrufbeantworter als Chiffren der Audiokultur – *Uwe Wirth* — **376**
- 4.10. Akustik im Theaterrahmen – *Doris Kolesch* — **392**
- 4.11. Radiophone Literatur als Experiment: Arnheim, Benjamin, Brecht, Döblin – *Gregor Schwering* — **405**
- 4.12. Akustische Medienwirkung und Medienreflexion: *Invasion of Mars* und *Zauberei auf dem Sender* – *Wolfgang Hagen* — **421**
- 4.13. Das Hörspiel und die nationalsozialistische Rundfunkpropaganda – *Hans Sarkowicz* — **434**
- 4.14. Erinnerungen an den Holocaust in Hörspieladaptionen der DDR – *Manuela Gerlof* — **449**
- 4.15. Neue Sprechweisen: das Nachkriegshörspiel von Eich bis Bachmann – *Bettina Bannasch* — **468**
- 4.16. Feature als Montage-Kunst – *Norman Ächtler* — **484**
- 4.17. Rolf Dieter Brinkmanns Arbeit mit Originaltonaufnahmen – *Eckhard Schumacher* — **503**
- 4.18. Spoken-Word-Literatur und Poetry Slam – *Claudia Benthien und Catrin Prange* — **517**
- 4.19. Akustische Netzliteratur – *Christiane Heibach* — **534**
- 4.20. Audioeditionen – *Toni Bernhart* — **554**

- 5. **Glossar zentraler Begriffe** – *Michael Bartel, Uwe Wirth, Natalie Binczek* — **569**

6. **Auswahlbibliographie — 591**
7. **Personenregister — 605**
8. **Autorinnen und Autoren — 615**

