

Das Hörbuch als Kunst, oder: Kritik eines populären Gattungsbegriffs

SILVIA VORMELKER

EINLEITUNG

Freie Universität Berlin, April 2010. Ich begrüße die Teilnehmer meines Seminars, das ich im Masterstudiengang Angewandte Literaturwissenschaft anbiete. Inhaltlich geht es um das Hörbuch, ein seit nunmehr Jahrzehnten etabliertes verlegerisches Produkt, das mit Blick auf die Bereiche Lektorat, Markt und Rezeption dargestellt werden soll, um die Studierenden beruflich zu orientieren und den Berufseinstieg zu erleichtern. Im Raum verteilt sitzen etwa 20 Teilnehmer und schauen mich gespannt an. Als Expertin für das Modul Verlag habe ich mich als ehemals in verschiedenen (Hörbuch-)Verlagen festangestellte, mittlerweile freiberuflich arbeitende Lektorin qualifiziert. Es ist meine erste Lehrveranstaltung, und ich bemühe mich, die Studierenden für meine Sache zu begeistern. Die üblichen Ressentiments („Geschenkartikel für lesefaule Menschen“) umschiffend, steige ich mit einer Definition ein, die direkt hinter die Kulissen schaut: Das Hörbuch, wie wir es kennen, sei eine Erfindung des Buchhandels und bezeichne eine buchhändlerische Warengruppe. Namensgeber seien, führe ich weiter aus, Buchverlage und Buchhandel, die in den Neunzigern wegen schwerer Einbußen auf dem Markt dringend nach einem Umsatzbeschleuniger gesucht und in dem als Buch verpackten Audiobook gefunden hätten. Der im Musikhandel altbekannte „Worttonträger“¹ sei damit in die deutsche Verlags- und Buchhandelslandschaft eingemeindet worden und habe als ‚neues‘ Medium einen unerwarteten Umsatzboom in Gang gesetzt.

1 Darunter so berühmte wie die Gründgens-Inszenierung des „Faust“ am Düsseldorfer Schauspielhaus (Deutsche Grammophon, 1954) oder die Märchen- und Kinderplatten von „Cotta’s Hörbühne“.

„Hörbuch“ sei also eine Art Sammelbegriff, unter dem allerlei auf einem physischen Tonträger gespeicherte, in einem Verlag veröffentlichte, käuflich zu erwerbende auditive Wortproduktionen zusammengefasst seien. Die Studierenden sind verblüfft, mein Status als Insider etabliert. Im Folgenden stelle ich die einzelnen Bausteine vor, die für mich in der Summe das Hörbuch ausmachen: Lesung und Hörspiel, Verlage und Hörfunk, Feuilleton und Fanzines. Wir analysieren die Entwicklung des Hörbuchmarktes von einem Angebots- zu einem Käufermarkt, kürzen Kriminalromane ein, vergleichen die „Harry Potter“-Interpretationen von Rufus Beck, Felix von Manteuffel und Stephen Fry und besuchen das Deutsche Rundfunkarchiv in Babelsberg, wo uns Dr. Jörg-Uwe Fischer alte Walzen und historische Tondokumente vorführt. Ich profitiere sehr von den regelmäßigen Sitzungen, in denen ich zur Selbstverständlichkeit gewordene Routinen und Inhalte des Lektoren- und Verlagsalltags zu reflektieren beginne. Allmählich verlasse ich das vertraute Terrain der Praxis, lasse die unterhaltsamen Anekdoten aus der Welt der Schauspieler und Schriftsteller links liegen und wage mich auf das Feld der grauen Theorie. Ich lese mich durch die ersten überblicksweisen Publikationen zum Hörbuch, zu denen „Literatur hören“ (2004, ein Heft aus der Reihe „Der Deutschunterricht“)², „Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung“ (2007, ein Tagungsband der Deutschen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft)³ und Sandra Rührs „Tondokumente von der Walze zum Hörbuch“ (2008)⁴ zählen. Die Autoren dieser Publikationen leisten Pionierarbeit, versuchen sich als Erste in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Hörbuch und tun dies selbstverständlich vom angestammten Standpunkt ihres Fachgebiets aus: Buch- und Literaturwissenschaft. Je mehr ich lese, desto klarer wird: Ich bin eine Veteranin des mannigfaltigen Hörbuchs. Soll heißen: Als der Hörbuchmarkt in der Phase der Konsolidierung keine zweistelligen Zuwachsraten mehr lieferte, fielen die Branche und ihre Akteure in eine überraschend tiefe Depression. Sie warfen als Erstes die Exoten unter den Hörbüchern, Feature und Originalhörspiel, über Bord und setzen auf ein Erfolgsrezept, das sich bewährt hatte: Buchbestseller als Lesung mit prominenter Besetzung. Während ich noch die guten alten Zeiten des Hörbuchs und die bunte Vielfalt seiner Formate beschwöre, muss ich feststellen, dass die Wissenschaft dem Pfad der Verlagspublikationen folgt und die akustischen Werke gewissermaßen literarisiert. Die zeitweise große Popularität des Hörbuchs ist in diesem

2 Hachenbach, Katja/Seibert, Peter (Hg.), Literatur hören, Berlin 2004. (=Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. Heft 4/2004)

3 Rautenberg, Ursula (Hg.), Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung, Wiesbaden 2007. (=Buchwissenschaftliche Forschungen 7/2007)

4 Rühr, Sandra: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch: Geschichte – Medienspezifik – Rezeption, Göttingen 2008.

Zusammenhang Fluch und Segen zugleich: Als *Publikationsform* des Literaturbetriebs trägt das Hörbuch enorm zur Verbreitung und Zugänglichkeit akustischer Werke bei und zugleich beraubt es diese Werke ihrer künstlerischen Eigenständigkeit.

Dass die Dominanz der Lesung literarischer Texte nicht nur zur Gleichsetzung von Buch und Hörbuch führt, sondern auch zur Betrachtung des Hörbuchs als Substitut des Buches, zeigt eine Umfrage im Seminar. Statt für das Hörbuch, wie ich es verstehe, zu werben, kehre ich mein Vorgehen radikal um und frage die Studierenden: Hören Sie überhaupt Hörbücher? – Die Antwort fällt ebenso radikal aus: Nein. Wir lesen Bücher lieber selbst. Sie beantworten meine Frage als eine Frage nach ihren Mediengewohnheiten: Lesen oder hören Sie *lieber* Bücher? Da ich mich unter Literaturwissenschaftlern bewege und die bekanntermaßen um das gedruckte Wort in Gestalt von Büchern kreisen, ist die Antwort eigentlich nicht überraschend. Bemerkenswert ist aber, dass der Antwort ein kategorisches Nein vorausgeht, welches nahelegt, dass das *Lesen* von Büchern das *Hören* von Büchern ausschließt. Ich erkläre mir das so: Hat man einmal gelernt, Bücher (selbst) zu lesen, gibt es keinen vernünftigen Grund, sie (auch) zu hören. Dass der Inhalt eines Hörbuchs als akustisches Werk einen eigenen künstlerischen Wert aufweisen könnte, spielt in die Auskunft nicht hinein. Selbst dann nicht, wenn ihm ein Buch zugrunde liegt – oder gerade dann am wenigsten.

Ich stehe vor einem Dilemma. Bei der literarischen Lesung handelt es sich unbestritten um die populärste Form des Hörbuchs. Erhebe ich diesen Umstand aber zur Grundlage der Definition einer ganzen Gattung, nehme ich im Umkehrschluss in Kauf, dass alles, was nicht als Lesung erscheint, nicht mit behandelt wird. Auf der anderen Seite eignet sich mein bisheriger Sammelbegriff eher nicht dazu, über das besondere Wesen des Hörbuchs zu diskutieren. Alle Versuche, beide Seiten (literarische Lesung und akustische Werke) unter einem Dach zu vereinen, scheitern. Müssen scheitern. Radiokunst, Sprechkunst, Hörkunst – jeder Begriff passte ein wenig und keiner passte für alle. In der Forschungsgruppe um Stephanie Bung und Nicole Dehé erhalte ich indirekt den entscheidenden Anstoß für eine Lösung, als es heißt: Da der (wenn auch problematische) Begriff ‚Hörbuch‘ schon einmal etabliert sei, müsse man ihn nutzen. Mir fährt ein Sprichwort durch den Kopf: Wenn man unter Wölfen ist, muss man mit ihnen heulen. Also wende ich mich der Formel zu, der ich bisher am vehementesten widersprach, und prüfe sie auf ihren Wahrheitsgehalt: Das Hörbuch ist ein gelesenes Buch.

DAS GELESENE BUCH

Die Bezeichnung ‚gelesenes Buch‘ enthält, wie die Umfrage unter den Studierenden gezeigt hat, im Wesentlichen zwei unausgesprochene Annahmen. Die erste besagt, dass der Text des Hörbuchs identisch mit dem des Buchs sei.⁵ Prüfen wir diese auf ihren Wahrheitsgehalt mit einem Blick in die Praxis. Bleibt der Textkörper eines Buches bei der Umsetzung als Hörbuch unverändert, spricht man von einer ‚ungekürzten Lesung‘. Schon die Notwendigkeit dieser Bezeichnung verdeutlicht, dass der Hörbuch-Normalfall aber die ‚gekürzte Lesung‘ ist. Gerade zu Beginn des Hörbuchbooms in den 1990er-Jahren wurden Buchvorlagen regelmäßig gekürzt. Kürzungen bis zu 25 Prozent nimmt der Hörer widerspruchslos hin, erst ab 50 Prozent wird er auch ohne Kenntnis der Vorlage misstrauisch. Dieser Umstand, gepaart mit einer uneinheitlichen und zuweilen verwirrenden Kennzeichnung der jeweiligen Kürzungen, bescherte dem Hörbuch die erste und im Grunde bis heute einzige Debatte im deutschen Feuilleton. Jochen Hieber beklagte im Mai 2003, anlässlich der Kür des Hörbuchs „Zonenkinder“ von Jana Hensel⁶ zum Hörbuch des Monats, in Reich-Ranicki-Manier den „[t]äglichen Betrug am Kunden“⁷. Aus Habgier würden renommierte Verlage (bis auf zwei Ausnahmen!) an den Herstellungskosten sparen, indem sie sich gemeinsam mit den Autoren der Gegenwartsliteratur auf Digest-Versionen verlegen würden, befördert von Juroren, die das Spiel der Hörerverhöhnung aus „schierer Dummheit“ mitspielen würden. Das Resultat seien kürzere Bücher zu höheren Preisen – „ein Mindermedium“. Die so Beschuldigten beriefen sich auf dramaturgische Notwendigkeiten: Mit 175 Seiten sei Jana Hensels Werk ein Leichtgewicht unter den Hardcovern und diesen Charakter solle das Hörbuch beibehalten. Hier wird implizit um Prinzipien der Adaption gestritten, die etwa im Falle einer Literaturverfilmung als selbstverständlich anerkannt sind und eben genau nicht wortwörtliches Vorgehen voraussetzen. Der Adaption geht notwendigerweise eine Interpretation des Werkes voraus, aus der die Regeln

5 Wie verbreitet ‚ein solches Wörtlichnehmen der Bedeutung von Hörbuch‘ in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung ist, zeigt der Aufsatz von Ludwig Jäger „Audioliterarität. 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. 236).

6 Hensel, Jana: *Zonenkinder*, Berlin 2003.

7 Hieber, Jochen: „Mach mit? Mach’s besser!“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 17. Mai 2003.

und Schwerpunkte für die Bearbeitung (bzw. Kürzung⁸) abgeleitet werden. Der Interpret⁹ wird selbst zum Urheber, und zwar einer künstlerischen Bearbeitung, die dem Werk eine neue Gestalt verleiht. Ob es sich im Fall des Hörbuchs „Zonenkinder“ um eine Adaption handelt, könnte man also an dem konkreten gesprochenen Text und mithilfe der Vorlage untersuchen, und darüber hinaus so auch die Qualität der Adaption bewerten. Die Mühe, inhaltlich zu argumentieren, machte sich allerdings keine der beiden Parteien. Es blieb beim Schlagabtausch. Denn im Grunde geht es in der Debatte nicht um das Hörbuch im Allgemeinen, sondern um die Parallelveröffentlichung von Bestsellern als Buch und Hörbuch im Speziellen.¹⁰ Hieber beschreibt richtig, dass das Gros der Verlage in der Tat aus Kostengründen gezwungen war, diese in der Lizenzierung sehr teuren Texte für Eigenproduktionen zu kürzen. Ungekürzt hätten die Hörbücher das Drei- bis Vierfache der Buchvorlage gekostet und wären als reine Publikationsvariante desselben Inhalts für Leser nicht attraktiv gewesen. Eine grundsätzliche Veränderung dieses Rahmens trat erst Ende der Nuller Jahre mit den neuen Geschäftsmodellen der Downloadanbieter ein. Die Abonnenten von *audible.de* beispielsweise konnten monatlich zu einem Festpreis eine feste Anzahl von Produktionen herunterladen und folgten dabei konsequent dem Prinzip: das Meiste für mein Geld. Das Modell war so erfolgreich, dass ein neuer Markt für ungekürzt eingeleseene Bücher mit sehr langer Laufzeit entstand und so der Anspruch von identischen Textkörpern ein Normalfall in diesem speziellen Hörbuch-Segment¹¹ wurde. Wie sehr sich der Nutzen der hier beschriebenen Hörbuchform als Variante des gedruckten Buchs etabliert hat, zeigt ein Pilotprojekt des Branchenriesen Amazon. Mit dem Angebot „Whispersync for Voice“ wechseln seine Leser barrierefrei vom „Kindle eBook zur passenden Hörbuch-Version – und zwar an jeder beliebigen Stelle des Buches“, so der Werbetext auf der Homepage. Es mutet fast schon anachronistisch an, dass der Service noch mit eigens produzierten Hörbuch-Versionen arbeitet und

8 Wo die Verfilmung aber nur ein Format kennt, nämlich den Spielfilm, kennt die Vertonung zwei: das Hörspiel als dramatisierte Fassung des Stoffes und die Lesung als gekürzte Fassung des Stoffes.

9 Damit ist nicht notwendigerweise der Sprecher gemeint. Auch Bearbeiter oder Regisseure gehören zu den Interpreten. Dass Hörbücher im Team entstehen, ist überhaupt ein Umstand, der in der theoretischen Auseinandersetzung bisher kaum zur Sprache kommt.

10 Hieber selbst war sich dieses Unterschieds nicht bewusst, wie seine weitere Argumentation zeigt. Er vergleicht „Zonenkinder“ mit Lesungen von Gert Westphal, der ausschließlich Klassiker der deutschen Literatur einlas.

11 Festzuhalten ist, dass sie fast ausschließlich ein Phänomen der digitalen Vertriebssysteme sind.

nicht schon über ein Vorleseprogramm. Die Apple-Software „Siri“ („Speech Interpretation and Recognition Interface“) liest auf dem Smartphone digitale Texte bereits in passabler Qualität vor, und es wird nur eine Frage der Zeit sein, bis der Unterschied zwischen Mensch- und Maschinenvorleser nicht mehr zu hören ist.¹²

Dies führt uns zur zweiten impliziten Annahme hinter der umgangssprachlichen Umschreibung ‚das gelesene Buch‘: Der Vorgang des lauten (Vor-)Lesens tritt an die Stelle des stillen (Für-Sich-)Lesens und das (lautlose) Lektüreerlebnis des Einzelnen¹³ erhebt sich zum allgemeingültigen Maßstab der akustischen Umsetzung. Wollte man diesen hohen Anspruch erfüllen, wie sähe die ideale Besetzung der inneren Stimme aus? Spielt ein Sprecher in einem Hörspiel eine Figur, die einen Brief zum ersten Mal liest, wird er den Text situativ lesen, das heißt halblaut zu sich selbst sprechend, ohne Betonung, fast monoton. Er wird Endungen verschlucken, Satzteile überfliegen, vielleicht an den falschen Stellen Luft holen, zu schnell und teilweise unverständlich lesen. Er ahmt die inneren Stimme des Lesers nach, die mit dem Akt der stillen Lektüre unmittelbar verknüpft ist. Wenn derselbe Brief aber von der Erzählfigur des Stücks rezitiert wird, das heißt habituell im Stile der Figur, wird er das Gegenteil tun: Sinnabschnitte durch Pausen hervorheben, Betonungen verwenden, die Stimmung des Briefes durch einen Grundton kennzeichnen. Man muss hier also zwei Modi des Lesens unterscheiden: In der Regel lesen wir als Leser *uns unbekannte* Texte und gestalten daher das nach Innen gerichtete Mitsprechen gar nicht. Erst wenn wir den Text *kennen* und seinen ganzen Korpus überschauen können, beginnen wir uns ins Verhältnis zu setzen und ihn (stellenweise) zu interpretieren. Den ersten Modus nennt man *prima vista* und meint in professionellen Aufnahmesituationen damit, dass der Sprecher einen Text ohne vorherige Kenntnis einspricht.¹⁴ Erst im zweiten Modus kann von einer

12 In Deutschland zumindest dürfte die Rechtesituation eine Rolle spielen, da für die Publikation eines Hörbuchs, sei es nun von einem Menschen oder von einer Maschine gelesen, eine Lizenz vorsieht, die in der Regel exklusiv vergeben wird.

13 Auch Hiebers Maßstäbe folgen alleine seinen literarischen Präferenzen: „Aber nichts schlimmer als ignorante Juroren, deren Maßstäbe doch eigentlich an jenen schon klassisch gewordenen Lesungen aus der Frühzeit des Hörbuchs geschult sein müßten, als der jüngst verstorbene und auf ewig unvergessene Gerd [sic] Westphal von *Frau Jenny Treibel* bis zu *Joseph und seine Brüder*, von *Effi Briest* bis zu den *Buddenbrooks* Fontanes und Thomas Manns große Romane vorlas – auf weiland mehr als dreißig Hörkassetten pro Produktion, und selbstverständlich ungekürzt.“ (J. Hieber: Mach mit? Mach’s besser!)

14 Diese Fähigkeit verlangt vom Sprecher eine hohe Auffassungsgabe und schnelles Einfühlungsvermögen. Die als Diskreditierung missverstandene Unterscheidung zwischen Sprecher und Schauspieler hat hier ihren Ursprung und betont eine für die speziellen

Lesung die Rede sein. Häufig aber verwechseln wir im Umgang mit Hörbüchern die eigene innere Stimme mit der des Erzählers, der den Text kennt und entsprechend ausgestaltet, Sinn stiftet, Bilder erzeugt, und können, wenn wir uns dies nicht bewusst machen, an zwei Punkten mit dem konkreten Hörbuch in Konflikt geraten: Entweder kennen wir den Text bereits und interpretieren ihn anders als der Sprecher des Hörbuchs. Oder wir kennen den Text nicht und können uns aus persönlichen Gründen nicht mit der Stimme bzw. dem Habitus des Sprechers identifizieren. Dazu ein weiteres Beispiel aus dem Seminar: Eine Studentin stellt drei Versionen des Romans „Jane Eyre“ von Charlotte Brontë vor, der laut eigener Aussage den meisten Studierenden nicht bekannt ist. Zwei Lesungen, produziert von Verlagen, sind sehr stark gekürzt und in ihrer Interpretation stark auf die jeweilige Sprecherin (Eva Mattes und Sophie Rois) und ihren Typ (sanft bzw. burschikos) abgestimmt. Die dritte ist ungekürzt und eher neutral von einer nicht prominenten Sprecherin (Gabriele Blum) eingelesen. Die erste, spontane Reaktion auf die drei Ausschnitte fällt überraschend einheitlich aus: vehemente Ablehnung der stark interpretierenden Lesungen und wohlwollende Akzeptanz der ruhiger vorge-tragenen Lesung. Erst im zweiten Schritt, der Analyse, werden die beiden zuerst genannten Lesungen für die Studierenden interessanter – als Vertreter unterschiedlicher Interpretationen, die verglichen und bewertet werden können. Führen wir diese Überlegungen zurück auf die Ausgangsfrage nach der idealen Besetzung der inneren Stimme, lässt sich zusammenfassen: Wenn es um die reine Aneignung eines unbekannten Textes in Form eines Hörbuchs geht (statt eigener Erstlektüre), hat die neutral gehaltene Umsetzung mit einer ‚durchschnittlichen‘ Stimme die größten Chancen auf Akzeptanz. Je eigenwilliger der Stil und je markanter die Stimme, umso stärker der Widerstand und umso höher die Wahrscheinlichkeit, dass das Hörbuch zur Seite gelegt wird. Je höher der spezielle Wiedererkennungswert eines Sprechers ist (Regionalität, Typ, Stil *et cetera*), umso wichtiger ist es, dass er dem allgemein vorausgesetzten Ton des Buches (episch, literarisch, nüch-tern, witzig *et cetera*) entspricht.¹⁵ Es ist also beim ‚gelesenen Buch‘ von besonderer Bedeutung, die Hörer- respektive Lesererwartung genau zu kennen. Da die Buchverlage ihre Leser am besten kennen, ist es nur folgerichtig, dass inzwischen viele Häuser ihre Bücher (wieder) selbst als Hörbuch vermarkten. Es erscheint

Bedingungen der Tonaufnahme erworbene Qualifikation – so wie etwa die Bezeichnungen Bühnenschauspieler und Fernseh- bzw. Filmstar. Schauspieler wäre in diesem Sinne der Oberbegriff für die Ausübung eines darstellenden Berufs.

- 15 Ein ebenso erfolgreiches Beispiel wie der bereits erwähnten Gert Westphal und die Romane Thomas Manns und Goethes ist Christian Brückner und die modernen Klassiker der nordamerikanischen Literatur, die das Ehepaar Brückner im eigenen Verlag (Parlando) veröffentlichen.

parallel zum Buch, und der Leser kann je nach Präferenz zwischen den verschiedenen Buchmedien wählen, ohne den Verlag zu wechseln. Gerade für Autoren, die eng mit einem Verlag verbunden sind und in kürzeren Abständen publizieren, ein wichtiges Argument, da ihr Erfolg vor allem auf Zuverlässigkeit aufbaut. Ein weiterer Vorteil dieses Modells, das zum Beispiel der Aufbau Verlag und Hoffmann und Campe¹⁶ verfolgen, ist seine Flexibilität: Es gibt kein festes Programmgefüge, dessen Plätze halbjährlich mit neuen Produktionen gefüllt werden müssen, und die Lizenzierung besonders erfolgreicher Einzeltitel an einen größeren Hörbuchverlag bleibt eine weiterhin gültige Option. So bleibt festzuhalten, dass die Umschreibung ‚gelesenes Buch‘ nicht wie vermutet eine nur ungenaue umgangssprachliche Verallgemeinerung des Begriffs Hörbuch ist, sondern eine spezifische Art des Hörbuchs kennzeichnet, das den Text eines gedruckten Buches im besten Falle originalgetreu und der Lesererwartung entsprechend akustisch reproduziert und publiziert – als neutral eingelesene Editionsvariante des Buches (H-Book)¹⁷ oder als stark an der Zielgruppe Leser ausgerichtete Lesung des Stoffes (ungekürzt oder gekürzt). Es dient rein verlegerischen Zwecken – nicht im Sinne von Kommerz, sondern im eigentlichen Sinne: die Veröffentlichung einer alternativen Publikationsform des Buches zum Zweck der größtmöglichen Verbreitung. Es gründet die erste hier festzuhaltende Untergruppe des Hörbuchs: das verlegerische bzw. ‚editorische Hörbuch‘. An dieser Stelle ist es wichtig, dass der reproduzierte Text deutlich von der Interpretation eines Textes abgegrenzt bleibt. Eine Verwischung ist nur zu wahrscheinlich, da die Formatbezeichnung ‚Lesung‘ auf beide zutrifft. Der hier angestrebten Differenzierung folgend schlage ich deshalb vor, Lesungen im weiteren und engeren (oder eigentlichen) Sinne zu unterscheiden. Eine Reproduktion¹⁸, das Einsprechen eines Textes, gehört demnach im weitesten Sinn zum Format der Lesung. Nur die Interpretation bzw. Adaption von Literatur, *fiction* wie *non-fiction*, soll hier zur Lesung im eigentlichen Sinne gezählt werden. Ihr Spektrum reicht von der unkonventionellen Lesung bis zum Hörspiel, das nach der Idee einer Vorlage entstanden ist.¹⁹ Dieser Systematik folgend treffen wir unmittelbar auf den nächsten Vertreter des editorischen Hörbuchs.

16 Bei beiden Verlagen handelt es sich um Hörbuchproduzenten der ersten Stunde, die aber im Zuge der Marktkonsolidierung die verlagseigene Hörbuchabteilung aufgaben beziehungsweise veräußerten.

17 In Anlehnung an die Bezeichnung ‚E-Book‘ für die digitale Variante des Buches.

18 Diese Unterscheidung zieht vor allem auf den Zweck der Lesung ab und stellt in keiner Weise ein qualitatives Urteil dar.

19 Die Lesung im eigentlichen Sinn begründet eine weitere, die zweite Untergruppe des Hörbuchs, das ‚literarische Hörbuch‘, wie an anderer Stelle noch zu beschreiben sein wird.

DAS VERLEGTE ORIGINALHÖRSPIEL

Die akustische Reproduktion des Buchs ist, wie oben dargestellt, eine relativ junge Erscheinung des Hörbuchs, das sich infolge neuer Vertriebsmodelle (Download, E-Reader) und einer Professionalisierung der Hörbuchproduktion entwickelte. Die Aufgabe der Zweitpublikation aber gehört seit seinen Anfängen zum Hörbuch – man kann von einer Kernfunktion des Hörbuchs sprechen, und zwar im Hinblick auf das Originalhörspiel und das Feature, also die künstlerischen Wortproduktionen der öffentlich-rechtlichen Rundfunksender ohne Buchvorlage.²⁰ Was für das Buch die ‚Erstveröffentlichung‘ ist, ist für ein Hörspiel die ‚Ursendung‘. Ein geflügeltes Wort beim Hörfunk lautet: ‚Das versendet sich.‘ Soll heißen: Kleinere Produktionsfehler fallen beim Senden nicht auf, weil das unaufhaltsame Fortschreiten des Stücks die Aufmerksamkeit des Hörers mit sich zieht. Im Umkehrschluss bedeutet dies aber auch, dass die ästhetischen Feinheiten eines Stücks nicht oder nur selten zur Geltung kommen. Grund dafür ist nicht etwa die generelle Flüchtigkeit des Werkes²¹, sondern die Einmaligkeit des Sendevorgangs. Selbst wenn es auf derselben oder einer anderen Welle wiederholt wird, liegen Ursendung und Wiederholungen zeitlich bzw. räumlich so weit auseinander, dass sie auch beim erneuten Hören ihre Einmaligkeit beibehalten. Nur ihre Speicherung auf einem Tonträger erlaubt das wiederholte Hören und gezielte Anspielen von Stellen, um sich der künstlerischen Materialien und Verfahren, die dort angewendet werden, zu vergewissern. Lange Zeit waren diese Tonträger einem sehr kleinen Kreis von Menschen vorbehalten: den Redakteuren der deutschen Landesanstalten der ARD. Sie tauschten über die jeweiligen Archive Sendungen aus, um ihre Programm zu bestücken und hörten sich entsprechend durch das Repertoire der Kollegen.²² Erst der Hörbuchboom bot ihnen die Gelegenheit, sich mit ihren Produktionen dem Kulturbetrieb und seinen Vertretern zu präsentieren.

Der besondere Stellenwert, den das Hörbuch als Publikationsform für Künstler und Produzenten hat, beruht auf einer Nummer, mit der jede Verlagspublikation versehen ist: die ISBN. Die internationale Standardbuchnummer ist die Eintrittskarte zum deutschen Buchhandel, einem der engmaschigsten Vertriebsnetze der

20 Hörspiele mit Buchvorlage gehören gemäß der hier entworfenen Systematik wie die literarische Lesung in den Bereich des ‚literarischen Hörbuchs‘.

21 Im Moment der Rezeption, die durch unterschiedliche „Aufmerksamkeitsdynamiken“ geprägt sein kann (vgl. den Beitrag von Katharina Rost in diesem Band), ist eine Sendung nicht flüchtiger als ein Buch, ein Film, ein Theaterstück oder ein Lied.

22 Quasi spiegelbildlich gab es unter den Hörern eine kleine Zahl Hörspiel- und Feature-Begeisterter, die mithilfe ihrer Kassettenrecorder ein eigenes Archiv aufbauten. In den Vor-Internet-Zeiten waren diese allerdings nicht miteinander vernetzt.

Welt, und katapultiert die ursprüngliche Radiosendung ins Herz der deutschen Leitkultur und seine „zentrale[n] Reflexionsform“²³: die Kritik. Die Publikationsform Hörbuch weist der Kunstform Hörspiel einen neuen Platz im Feuilleton zu: Die zuvor auf der Medienseite als „Hörtipp“ verglühten Produktionen werden als Verlagsprodukt in einer ausführlichen Rezension auf der Hörbuch-Seite besprochen. Daraus folgen Pressezitate, mit denen Künstler etwa für neue Projekte Gelder einwerben können, und Bezüge zu anderen Künsten, die etwa zu Kooperationen führen und so fort. So sehr die Veröffentlichung für die Künstler und Produzenten mit Vorteilen verbunden ist, so wenig ist sie es für die Verlage. Sie richten ihr Programm am Buchmarkt und ihren Käufern aus, die nicht primär an akustischen Werken interessiert sind, sondern an literarischen. Ein akustisch anspruchsvolles Stück ohne literarische Vorlage muss im Buchhandel aufwendig beworben werden, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Zu Zeiten des Booms haben die Verlage noch in Einzelfällen solche Stücke ins Programm gehoben: zum Beispiel anlässlich eines Jahrestages oder eines Themas, das sich gut vermarkten lässt. Viele Hörspiel- und Featureautoren haben aber aufgrund der Praxis der Einzelfallentscheidung die Erfahrungen gemacht, dass ihr Werk zerstückelt und in alle Winde verstreut wird. Als Reaktion darauf hat zum Beispiel Paul Plamper, einer der renommiertesten deutschen Hörspielmacher, dessen Produktionen unter anderem im Hörverlag und beim DAV erschienen sind, die Plattform „Hörspielpark“ ins Leben gerufen, auf der die „Gesamtwerke ausgewählter Hörspielmacher zu fairen Preisen dauerhaft erhältlich“ sind.²⁴ Erst unter dieser Voraussetzung wurde es möglich, dass seine und andere auf der Plattform veröffentlichten Autorenproduktionen beim publikumswirksamsten deutschen Hörbuchpreis berücksichtigt werden.²⁵ Federn, mit denen sich der Wettbewerb gerne schmückt, gehören die Autoren doch zur Avantgarde des deutschen Hörspiels und schreiben und produzieren in der Regel ihre Stücke selbst. Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Veröffentlichung als Hörbuch (mit ISBN) ist die Aufnahme in den Katalog der Deutschen Nationalbibliothek, die die Aufgabe hat, „lückenlos alle deutschen und deutschsprachigen Publikationen ab 1913, [...], dauerhaft zu archivieren, bibliografisch zu verzeichnen sowie der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen.“²⁶ Auch das Online-Kulturmagazin „Perlentaucher“, das von vielen kulturellen Institutionen und Multiplikatoren als Pressearchiv genutzt wird, listet in seinem Archiv nur

23 Stephan Porombka: Kritiken schreiben, Konstanz 2006. S. 242.

24 www.hoerspielpark.de vom 5.7.2016.

25 Plampers „RUHE!“ gewann den Deutschen Hörbuchpreis 2012 in der Kategorie „Beste Fiktion“ und „Qualitätskontrolle oder warum ich die Räuspertaste nicht drücken werde!“ von Rimini Protokoll 2015 in der Kategorie „Bestes Hörspiel“.

26 http://www.dnb.de/DE/Wir/wir_node.html vom 26.5.2016.

Audiproduktionen mit ISBN auf. Die Radiosendung wird also erst in der Gestalt eines Hörbuchs dokumentierbar und erhält damit im wissenschaftlichen Sinne eine Veröffentlichungsgeschichte; sie wird zitierfähig und das ermöglicht überhaupt erst die breite Rezeption der Werke.

Im Regelfall werden Feature und Hörspiel als Hörbuch originalgetreu veröffentlicht. Die Publikation dokumentiert die Sendung, die als abgeschlossenes Werk beim Sender bzw. in dessen Archiv auf einem Tonträger gespeichert vorliegt. So wie gedruckte Veröffentlichungen generell auf Papier basieren und unterschiedliche Ausgaben unter Verwendung unterschiedlicher Papiere beschrieben werden können, basieren akustische Veröffentlichungen auf Tonträgern – und unterschiedliche Ausgaben auf unterschiedlichen Tonträgern (Datei, Band, CD etc.) können in ähnlicher Weise beschrieben werden. Hält man sich dies vor Augen, erscheint es nicht sinnvoll, bei dem Wechsel von Sendung (.wave-Datei) zu Hörbuch (CD) von einem wesentlichen Wechsel der Medienart zu sprechen. Oder man müsste einmal überlegen, ob ein Buch einen grundsätzlichen Medienwechsel durchläuft, wenn es einige Jahre nach der Hardcoverausgabe als Taschenbuch erscheint.²⁷ Dass, wenn die Sendung für das Hörbuch bearbeitet wird, diese Bearbeitung kenntlich gemacht werden muss, ist selbstverständlich und betrifft die Veröffentlichungsgeschichte des Stückes, die Audiographie. Während des Booms haben die Verlage sehr schnell sehr viele Stücke aus den Senderarchiven veröffentlicht und dabei nicht immer die Nachwelt im Auge gehabt. Anders als bei Büchern werden die Auflagen nicht gekennzeichnet, die Ausgabearten weder durchgängig noch einheitlich benannt und (technische und inhaltliche) Bearbeitungen selten transparent gemacht. Bei älteren Produktionen kommt hinzu, dass schon die Datenlage in den Senderarchiven lückenhaft ist, was nicht den Archivaren anzulasten ist. Diese Einrichtungen dienen bis heute ausschließlich dem Betrieb der öffentlich-rechtlichen Sender und dem Austausch von Sendungen untereinander. Wir wollen Verlegern wie Radiomachern auch zugute halten, dass zu Beginn der Gutenbergzeit eine ähnlich unübersichtliche Lage für die ersten Drucke gilt. Solange es an kompetenten Hörbuchnutzern fehlt, die diese Mängel erkennen und begründet einfordern können, sollten wir nicht auf Veränderungen hoffen.

27 Andere Fragen, wie die nach der Track-Einteilung, haben durchaus ihre Berechtigung. Der Track zum Beispiel ist ein Zugeständnis an die Lesegewohnheiten des Lesers. Um ihn nicht zu überfordern und ihm die Suche nach Stellen zu erleichtern, haben sich die Verlage für diese Lösung entschieden, die technisch nicht erforderlich ist. Streams, Downloads und Podcasts, die vor allem Nutzer digitaler Medien ansprechen, sind auf diese Technik nicht mehr angewiesen.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass das ‚verlegte Originalhörspiel‘ – als ein weiterer Vertreter der Gruppe editorisches Hörbuch²⁸ – eine originalgetreue, also unveränderte Zweitveröffentlichung einer künstlerischen Wortproduktion des öffentlich-rechtlichen Hörfunks ist und vor allem den Interessen der Künstler und ihren Hörern dient. Besetzung und Vertrieb richten sich an künstlerischen Maßstäben aus. Aufgrund der Digitalisierung ist diese Variante allerdings bereits wieder auf dem Rückzug und wird heute größtenteils durch Download- und Streaming-Angebote der Radiosender ersetzt. Die Art, wie das Material aufgearbeitet wird und wie transparent diese Aufarbeitung für Leser und Hörer gemacht wird, hängt von den Herausgebern bzw. Editoren ab. Ihre Methoden und Prinzipien unterscheiden sich im Wesentlichen nicht von denen des Buchwesens und ihren vielen verschiedenen Editionsformen – von der Anthologie über die Lesefassung bis hin zur historisch-kritischen Ausgabe.

FAZIT

Es hat sich gezeigt, dass die genaue Beschreibung des populärsten, nur vermeintlich falschen, Hörbuchbegriffs unter Berücksichtigung von Publikationszweck, Besetzung, Text, Dramaturgie und Produzent eine eigenständige, unterscheidbare Gruppe von Hörbüchern hervortreten lässt, die beide Großformen der textbasierten akustischen Kunst²⁹ betrifft: Hörbuch und Hörspiel. Ihre separate Betrachtung baut allein auf gewachsene, institutionelle Traditionen auf und ihre Fallstricke zeigen sich konkret dort, wo etwa ein im Radio urgesendetes Hörspiel kommentarlos Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung zum Begriff Hörbuch ist oder wo Hörspielmacher das Hörbuch als Synonym für ‚kommerzielle Lesung‘ verwenden. In derselben Weise verfährt das deutsche Feuilleton, wenn es wie erwähnt identische Produktionen mal als Hörspiel auf der Medienseite und mal als Hörbuch auf der Literatur-Seite bespricht. Wissenschaft und Kritik stellen sich auf einem Ohr taub, um mit den Instrumenten der eigenen (etablierten) Disziplin zu hantieren: der Text- bzw. Buchbesprechung. Handelt es sich bei den Hörbüchern um Adaptionen literarischer (im Sinne von gedruckter) Stoffe, ist dies weiterhin sinnvoll, *sofern* die Vorlage mit in die Kritik einbezogen wird und die zugrundeliegende Interpretation zur Sprache kommt. Im Regelfall lesen sich Hörbuch-

28 Die dritte große Vertretergruppe des editorischen Hörbuchs neben Hörbuch- und Hörspieleditionen bilden die Veröffentlichungen privater, verlagseigener oder institutioneller Tonaufnahmen bzw. -dokumente von Schriftstellern, Zeitzeugen, historischen Persönlichkeiten oder Ereignissen *et cetera*.

29 Die dritte wäre der Podcast.

Rezensionen allerdings wie Buchrezensionen, von denen sie sich meist nur durch einen kurzen Absatz über die Besetzung unterscheiden. Hier zeigt sich erneut die Kehrseite des verlegten Hörspiels. Es findet zwar Verbreitung und Aufmerksamkeit durch das Hörbuch, ihm droht aber auch der Verlust seiner Identität als originär akustische Kunstform. Auf der anderen Seite behindert die Hörspielszene die Emanzipation des Hörbuchs als selbstständiges Genre der akustischen Kunst, solange sie es als bloße Publikationsform betrachtet. Beide Positionen sind nicht mehr haltbar, wenn man die verschiedenen Untergruppen des Hörbuchs weiter – über die hier gelieferte Beschreibung des editorischen Hörbuchs hinaus – differenziert: zum Beispiel das erwähnte *literarische* (alle Interpretationen und Adaptationen von Buchvorlagen) und vor allem das *Originalhörbuch* als Oberbegriff für alle originären Erstveröffentlichungen als Hörbuch. Denn die Werke in der Gestalt von Hörbuch oder Hörspiel gehören einer gemeinsamen Kunstgattung an und folgen denselben Gestaltungsregeln. Sie gehen weder in dem Begriff des Hörspiels noch in dem des Hörbuchs ganz auf, sondern erfordern, dass die Beschäftigung mit diesen Phänomenen in einem größeren, gemeinsamen Rahmen betrieben wird – etwa unter dem Dach einer Hörbuch- und Hörspielwissenschaft. Die meisten Fachpublikationen beginnen heute mit einem Abriss bzw. Verriss der vorhandenen Hörbuch-Definitionen und fügen der langen Reihe einen weiteren eigenen, neuen, richtigen Ansatz hinzu. Geht man aber von verschiedenen Kategorien des Hörbuchs aus, erledigt sich diese große Anstrengung von selbst. Es stellt sich nicht mehr die Frage: Was ist *das* Hörbuch? Sondern vielmehr: Welche Hörbuchgenres gibt es, wie unterscheiden sie sich voneinander und vor allem wie sind die Originalwerke des Hörbuchs beschaffen – also künstlerische Wortproduktionen, die originär für die Hörbuchform produziert wurden? Zu einem der ersten zählt Peter Kurzecks „Ein Sommer, der bleibt“³⁰ – viel besprochen, aber in seiner besonderen Bedeutung für das Hörbuch als eigenständige Kunstform bisher nicht annähernd erfasst. Kurzeck redet hier wie gedruckt und liest doch nicht ab oder rezitiert einen memorierten, vorab verfassten Text. Der Text wird nicht interpretiert, er entsteht im Prozess der Aufnahme und, ein wesentlicher Aspekt, im Schnitt. Erst sein Hörbuch konnte die Studierenden meines Seminars wirklich irritieren und legte den Grundstein für das echte Interesse an der Form: Weil das Originalhörbuch weder Buch noch Lesung noch Hörspiel ist – es ist eine Kunst für sich.

30 Kurzeck, Peter: Ein Sommer, der bleibt. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit, Berlin 2007.

