

Absorption – Aufhorchen – Überhören

Aufmerksamkeitsdynamiken des Hörbuch-Hörens

KATHARINA ROST

1 HÖRBUCH-HÖREN

Der Begriff ‚Hörbuch‘ umfasst verschiedene Arten der gestalteten, medial produzierten und reproduzierten akustischen Darbietung eines Skripts. Wie in der Forschungsliteratur häufig betont wird, umfasst er ein Spektrum diverser Genres von der Lesung über das Feature bis zum Hörspiel u.a. So unterschiedlich die einzelnen Produktionen sind, eines haben sie gemeinsam: Sie werden primär über das Gehör rezipiert. Die Frage nach der auditiven Wahrnehmung ist daher zentral für die Hörbuch-Rezeption, wobei sie in der Forschungsliteratur bis auf einzelne Ausnahmen kaum entsprechend ins Zentrum gestellt wurde. Zumeist beschränken sich Aussagen auf empirisch gewonnene Erkenntnisse zum Kontext des Hörens.

Hörbücher werden in verschiedenen Situationen gehört, woraus sich sowohl Konditionen und Herausforderungen für das Hören als auch – daraus resultierend – verschiedene Hörmodi ergeben. Insbesondere die Mobilität und Speicherfähigkeit der technischen Geräte sowie die Übertragbarkeit und Verfügbarkeit digitaler Formate ermöglichen neue Rezeptionssituationen und -weisen. Hörbücher werden, wie Sandra Rühr ausführt, vor allem auf zwei Arten gehört: entweder nebenbei oder exklusiv, wobei sie dies als Differenz zwischen einem genussvollen Hören anspruchsvoller Literatur zuhause oder dem Hören von Unterhaltungsliteratur unterwegs präzisiert.¹ Rührs Differenzierung bezieht sich demnach vor allem auf den

1 Vgl. Rühr, Sandra: „Literatur im Hörbuch. Ausdruck von Modernität oder Tradition?“, in: Grond-Rigler, Christine/Straub, Wolfgang (Hg.), Handbuch Digitalisierung und Literatur. Berlin/New York, NY 2012, S. 197-219, hier: S. 206. Die Marktforscher Thomas Friederichs und Berthold H. Hass erwähnen, dass Hörbücher vor allem „bei der Fahrt

Ort des Hörens und die Art des Gehörten. Sie richtet sich an einem Bewertungsmaßstab aus, der durch einen Gegensatz zwischen literarischer Qualität und Entertainment begründet ist.² Verstehe ich die getroffene Einteilung vor allem als Differenz zwischen einem konzentrierten, d.h. fokussierten, exklusiven, intensiven, und einem zerstreuten, d.h. einem neben anderen Tätigkeiten, im Hintergrund und mobil vollzogenen Hören,³ so wird deutlich, dass diese Hörweisen nicht notwendigerweise durch die Art und Qualität der literarischen Vorlage ausgelöst werden müssen. Ob die Hörenden das Gehörte als ‚Literatur‘ oder als ‚Unterhaltung‘ wahrnehmen, hängt nicht vorrangig mit einer fokussierten oder zerstreuten Hörhaltung zusammen, sondern ist vor allem durch den Kontext und die Ästhetik des Gehörten motiviert. Eine Differenz ergibt sich hier insofern eher zwischen einem ästhetischen (oder literarischen) und einem mitvollziehend-antizipierenden Hören, das insbesondere auf die erzeugte Spannung reagiert, während sowohl literarische

im Auto oder neben Haushaltstätigkeiten“ rezipiert werden. Friederichs, Thomas/Hass, Berthold H.: „Der Markt für Hörbücher. Eine Analyse klassischer und neuer Distributionsformen“, in: MedienWirtschaft 3 (2006), S. 22-35, hier: S. 28. Auch ein Blick in diverse thematisch relevante Internetforen zum Austausch zwischen Hörbuch-Fans zeigt eine weitgehende Übereinstimmung mit den im Marktforschungsbericht genannten Hörsituationen: so werden Hörbücher zumeist beim Autofahren, aber auch bei der Hausarbeit, vor allem beim Bügeln oder Putzen, und demgegenüber aber auch zum Einschlafen gehört. Exemplarisch für viele Kommentare lässt sich auf den Beitrag von ‚earnshaw‘ vom 12. November 2007 auf literaturschock.de verweisen, in dem das Hörbuch-Hören als Nebenbei-Aktivität neben anderen Tätigkeiten und in seiner einschläfernden Wirkungsweise hervorgehoben wird.

- 2 In der Hörbuchforschung ist offenbar häufiger eine derartige Differenzierung und implizite Wertung zu finden, die sich an einer vermeintlichen Grenzmarke zwischen ‚hoher Kunst‘ und ‚reiner Unterhaltung‘ ausrichten und auch mit jeweiligen Konzepten des Aufmerksam- oder Zerstreutseins assoziiert werden. Vgl. z.B. Lehmkuhl, Tobias: „Bloßer Bügelbegleiter? Über das Hörbuch“, in: Merkur 59 (2005), S. 362-366, hier: S. 363. Auch in der Abgrenzung zwischen Buch und Hörbuch spielen Aufmerksamkeitskonzepte eine zentrale Rolle, da das Buch mit einer hoch konzentrierten und das Hörbuch demgegenüber mit einer eher zerstreuten Nebenbei-Rezeption verbunden werden. Vgl. Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia: Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens, München 2014, S. 8.
- 3 Gerade letztere Hörweise ist häufig als Vorteil des Hörbuchs gegenüber anderen Medien- und Kunstformen hervorgehoben worden: es ist unterwegs und nebenbei zu rezipieren, so dass sich der Gedanke eines resultierenden Zeitgewinns im Sinne der doppelt genutzten Zeit („double your time“) ergibt.

als auch primär unterhaltende Hörbücher auf beide Arten – fokussiert oder zerstreut, intensiv oder nebenbei – gehört werden können.

Die Forschung zum Hörbuch-Hören scheint sich insofern weitgehend der Frage nach der Situation und Befindlichkeit der Hörenden zu widmen – zwei Faktoren, die zwar relevant sind für die Hörbuch-Rezeption, doch auch um einen dritten zu ergänzen bleiben. So sind beim Forschungsgegenstand des Hörbuch-Hörens in weitem Maße auch Prozesse, Konventionen und Ideale auditiver Wahrnehmung und Aufmerksamkeit zu berücksichtigen, die im Zusammenspiel mit der spezifischen Hörbuch-Gestaltung, vorwiegend der sprecherischen Ausführung, wesentlichen Einfluss auf die Hörerfahrung haben. Meist wird dieser Aspekt eher vernachlässigt.⁴ Die folgenden Überlegungen zielen u.a. darauf, ihn zukünftig stärker in den Vordergrund der Hörbuch-Hörforschung zu rücken.

Es ist nach den Hörweisen zu fragen, die durch und mit Hörbüchern entstehen.⁵ Ein Hörbuch zu hören ist ein Prozess mit zwei simultan verlaufenden, ineinander greifenden Dimensionen: einerseits die akustische Verlautbarung einer Geschichte durch eine Erzählstimme und andererseits das – mehr oder weniger – konzentrierte Zuhören der Rezipierenden. Die Hörbuch-Rezeption umfasst grundsätzlich das Zusammenwirken beider Aspekte. Mich interessieren im Folgenden vor allem die aus diesem Ineinandergreifen resultierenden Hörweisen, deren Organisations- und Wirkprinzipien näher zu beschreiben und zu analysieren sind. Der Gegenstand ist

4 Vgl. als eine Ausnahme davon z.B. Schnickmann, Tilla: „Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk. Die Stimme im Hörbuch: Literaturverlust oder Sinnlichkeitsgewinn?“, in: Rautenberg, Ursula (Hg.), *Das Hörbuch – Stimme und Inszenierung* (Buchwissenschaftliche Forschungen 7), Wiesbaden 2007, S. 21-53.

5 Um den Radius meines Vorhabens auf ein durchführbares Maß zu bringen, fokussiert das Folgende die Vielfalt der Hörerfahrungen am Hörbuch als *Lesung*. Grundsätzlich zielt das Interesse aber über das Hörbuch als Lesung hinaus; mit den verschiedenen Arten des Hörbuchs ergeben sich weitere umfassende Untersuchungsgebiete zu Hörerfahrungen, doch gibt es hier zum einen teilweise bereits eingehende Forschung (vgl. z.B. Pinto, Vito: *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld 2012) und zum anderen würde eine differenzierte Analyse mehr Raum in Anspruch nehmen, als in einem Artikel möglich ist. Hörerfahrungen sind komplex und erfordern Untersuchungen, die dem Detail und den Nuancen Beachtung schenken. Meine Ausführungen zum Hörbuch als Lesung knüpfen in diesem Sinn an die vorhandene Forschung an, versuchen aber, das ‚Ohrenmerk‘ vom Produkt des Hörbuchs weg konsequent auf die von einem Hörbuch ermöglichten Hörerfahrungen zu richten. Es kann nicht von Vollständigkeit ausgegangen werden; vielmehr ist dies ein Schritt auf dem Weg zu einem umfassenden Forschungsgebiet, in dem noch eine Vielzahl an Studien spezifisch zum *Hören* von Hörbüchern zu erwarten ist.

das *gehörte* Hörbuch, das auf je spezifische, historisch, kulturell und sozial determinierte Wahrnehmungssituationen verweist. Grundlegende These der folgenden Ausführungen ist, dass die Rezeption von Hörbüchern nicht auf immer gleiche Art und Weise verläuft, sondern dass von einer Vielfalt des Hörbuch-Hörens auszugehen ist. Anhand eines exemplarischen Hörbuchs – in diesem Fall Teil 1 der 2008 mit dem Sprecher Reinhard Kuhnert von audible.de vertonten deutschsprachigen Version „Das Lied von Eis und Feuer“ der Fantasy-Saga „A Song of Ice and Fire“ von George R. R. Martin aus dem Jahr 1996 – lassen sich drei mögliche Hörweisen beschreiben: *absorbiertes Zuhören*, *wachsaues Aufhorchen* und *schläfriges Abdriften*. Im Modus des absorbierten Zuhörens werden die Hörbuch-Hörenden in die gehörte Geschichte ‚hineingesogen‘, während sie beim wachsaamen Aufhorchen im Gegenteil dazu aus der Geschichte gewissermaßen ‚herausgeworfen‘ werden, da ihnen die Hörsituation bewusst wird. Im dritten Modus des schläfrigen Abdriftens verwischt sich die Grenze zwischen Fiktion und Realität; das Gehörte vermischt sich mit Geträumtem und Assoziiertem. Es verselbständigt sich durch das eigenständig imaginierende, von der Erzählung abweichende Fortspinnen der einzelnen narrativen Stränge.

Für ein grundlegendes Verständnis des Hörens ist der Begriff der *auditiven Aufmerksamkeitsdynamik* produktiv zu machen, da sich die verschiedenen möglichen Hörweisen durch Verschiebungen und Veränderungen der auditiven Aufmerksamkeit ergeben. Aus diesem Grund erörtert der nächste Abschnitt den Begriff der auditiven Aufmerksamkeitsdynamik, bevor in den drei darauffolgenden Abschnitten die jeweiligen Hörweisen anhand des gewählten Beispiels „Das Lied von Eis und Feuer“ näher ausgeführt werden

2 AUDITIVE AUFMERKSAMKEITSDYNAMIK

Mit auditiver Aufmerksamkeitsdynamik sind die Prozesse der Organisation des Hörsinns gemeint, die zu einer Anordnung des Gehörten in Bereiche des Zentrierten und des Randständigen führen. In der psychologischen Hörforschung wird auf das Vermögen des Gehörs hingewiesen, in einer komplexen lautlichen Umgebung einzelne Laute fokussieren zu können, während die anderen Geräusche in den Hintergrund der Wahrnehmung treten und nicht bewusst rezipiert werden. Wie die 1953 als ‚cocktail party-Effekt‘ bekannt gewordenen Forschungsergebnisse von Colin Cherry gezeigt haben, ist es möglich, unter mehreren gleichzeitig Sprechenden in einer lautstarken Umgebung einen einzelnen Sprechenden zu ver-

stehen.⁶ Cherry verbindet diese auditive Fähigkeit mit dem Vermögen der Hörenden, aufgrund des erworbenen Sprachwissens bereits vernommene Satzfragmente auf sinnvolle Art zu ergänzen und weiterhin erwartbare Aussagen zu antizipieren. „The tests described here merely purport to show that we ourselves have such power, with the suggestion that we can assess probability-rankings of words, phonemic sounds, syntactical endings, and other factors of speech.“⁷ Dass das menschliche Gehör in Verbindung mit dem Gehirn verschiedene Laute in diesem Sinn als zusammenhängend herausgreifen und sinnvoll ‚verfolgen‘ kann, beschreibt der Psychologe Albert Bregman durch den Begriff des ‚auditiven Streaming‘.⁸ Streaming meint Vorgänge der auditiven Gestalt- und Musterbildung, deren Grundlagen von der Gestalttheorie seit Ende des 19. Jahrhunderts erforscht und aufgezeigt wurden.⁹ Demnach konstituiert sich eine gehörte Melodie in der auditiven Wahrnehmung über das Wirken von Konstellations- und Ordnungsmechanismen des Hörens, indem die Laute auf bestimmte Weise zueinander in einer *gehörten* Simultaneität und Sequentialität ‚arrangiert‘ werden.¹⁰ „As with our visual experience of objects, our auditory streams are ways of putting the sensory information together.“¹¹ Tatsächlich Erklingendes und Gehörtes müssen daher nicht notwendigerweise übereinstimmen. Akustik und Auditives können – durch die Wirkung der auditiven Organisation – voneinander grundlegend abweichen, was auch zu auditiven Täuschungen führen kann.¹² Obwohl die entstehenden Laut-Konstellationen keineswegs statisch, sondern zumeist im Wandel sind, lassen sie sich objekthaft von anderen Eigenschaftskonstellationen – Bregman spricht bezüglich einzelner

6 Vgl. Cherry, Colin: „Some Experiments on the Recognition of Speech, with One and with Two Ears“, in: *The Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 25, 5 (1953), S. 975-979.

7 Ebd., S. 976.

8 Vgl. Bregman, Albert: *Auditory Scene Analysis*, Cambridge/MA/London 1990, S. 10f.

9 Vgl. die Ausführungen dazu in Deutsch, Diana: „Die Wahrnehmung auditiver Muster“, in: Prinz, Wolfgang/Bridgeman, Bruce (Hg.), *Wahrnehmung. Enzyklopädie der Psychologie*, Göttingen 1994, S. 339-389.

10 Dabei ist nicht von einer Vorgängigkeit des zunächst ungeordnet Gehörten auszugehen, das in einem zweiten Schritt durch Ordnungsprinzipien in eine bestimmte Konstellation gebracht wird, sondern – wie u.a. Aron Gurwitsch betont – vielmehr tritt das Gehörte nur auf diese bereits ‚organisierte‘ Weise in Erscheinung. Vgl. Gurwitsch, Aron: *Das Bewusstseinsfeld*, übersetzt von W. D. Fröhlich, Berlin/New York 1976: „Die Organisation entsteht innerhalb des Erlebnisstroms selbst; sie ist ihm immanent und nicht von außen auferlegt.“ (S. 28)

11 A. Bregman: *Auditory Scene Analysis*, S. 11.

12 Vgl. D. Deutsch: *Die Wahrnehmung auditiver Muster*.

Ströme von „clusters of properties“¹³ – im Zeitverlauf und neben simultan erklingenden Strömen unterscheiden. Aus den vielfältigen zugleich gehörten Strömen ergibt sich in jedem Moment des Hörens ein in sich je neu austariertes *Aufmerksamkeitsgefüge*. Diese Gefüge sind dynamisch, d.h. ihre konkreten Konstellationen verändern sich stetig. Kontinuität ist selten. Auch wenn für Hörende über eine gewisse Dauer mehr oder weniger die gleichen oder ähnliche Lautströme erklingen, kann und wird sich wahrscheinlich je nach Hörsituation, -kontext und -motivation der Hörenden das Gefüge der auditiven Aufmerksamkeit verlagern und sich mal auf diesen, mal auf jenen Klang richten. Daher lässt sich Konzentration als ‚Ausnahmezustand‘ bestimmen, wie der Wissenschaftshistoriker Michael Hagner betont. Durch die stete Einübung von Fokussierung und Fixierung als kulturelle Techniken wird sie erst erlernt und ist daher im Rahmen historisch bedingter Disziplinierungsprozesse seit dem 18. Jahrhundert zu verorten.¹⁴

In Bezug auf die Rezeption von Hörbüchern im Allgemeinen und vom „Lied von Eis und Feuer“ im Besonderen gehe ich davon aus, dass nicht ausschließlich eine Aufmerksamkeitshaltung des konzentriert-verstehenden Zuhörens bei den Hörbuch-Hörenden vorliegt. Vielmehr kann eine Bandbreite unterschiedlicher Hörweisen gegenüber dem erklingenden Hörbuch eingenommen bzw. von der Art des Hörbuchs evoziert werden.

Die Hörbuch-Rezeption ist durch drei Faktoren maßgeblich geprägt: 1. durch den jeweiligen Kontext, dem die Situation des Hörens, die Befindlichkeit der Hörenden und die äußere Erscheinungsweise des Hörbuchs (bspw. als CD mit Hülle und Booklet oder als Computerdatei mit bestimmter Bezeichnung etc.) zuzurechnen sind, 2. durch die akustische Gestaltung des Hörbuchs sowie 3. durch die Organisationsprinzipien auditiver Aufmerksamkeit und Wahrnehmung.¹⁵ Insbesondere die Verschränkung letzterer beider Dimensionen ist bei der Analyse der Hörbuch-

13 A. Bregman: Auditory Scene Analysis, S. 11.

14 Vgl. Hagner, Michael: „Aufmerksamkeit als *Ausnahmezustand*“, in: Haas, Norbert/Nägele, Rainer/Rheinberger, Hans-Jörg (Hg.), Aufmerksamkeit. Liechtensteiner Exkurse III, Eggingen 1998, S. 273-294. Vgl. des Weiteren zu diesem Thema Thums, Barbara: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche, München 2008; und Dies.: „Die schwierige Kunst der ‚Selbsterkenntnis – Selbstbeherrschung – Selbstbelebung‘: Aufmerksamkeit als Kulturtechnik der Moderne“, in: Herrmann, Britta/Thums, Barbara (Hg.), Ästhetische Erfindung der Moderne? Perspektiven und Modelle 1750-1850, Würzburg 2003, S. 139-163.

15 Ein vierter wichtiger Aspekt ist zu nennen, doch im Folgenden weitgehend außer Acht zu lassen: die individuelle Konzentrations- und Zuhörfähigkeit sowie Bereitschaft und Hingewandtheit der Hörenden. Diese Aspekte wären eher durch psychologisch orientierte, empirische Studien zu erfassen als durch die Analyse und Deutung der durch die

Hörweisen zu beachten.¹⁶ Während den Hörsituationen der Hörbuch-Rezeption im Rahmen von Marktforschung und soziologischer wie psychologischer Forschung bereits nachgegangen wird, ist der Bereich der auditiven Wirkungsweisen stärker zu betonen und in die Auseinandersetzung mit dem Hörbuch-Hören einzubringen. Zu erwarten ist davon die Möglichkeit der Differenzierung unterschiedlicher Hörmodi, die aus den komplexen Konstellationen von Situation, Kontext, Hörbuch-Gestaltung und auditiven Dynamiken entstehen.

Am Beispiel des ersten Teils von Martins „Lied von Eis und Feuer“ werden in den folgenden drei Abschnitten die Hörweisen des absorbierten Zuhörens, des wachsamten Aufhorchens und des schläfrigen Abdriftens herausgestellt. Ihre Differenzen lassen sich vornehmlich auf unterschiedliche Aufmerksamkeitsdynamiken zurückführen, die in einem Spektrum des Bemerkens, Aufmerkens und Überhörens zu verorten sind.

3 DAS ABSORBIERTE ZUHÖREN ALS BEMERKEN

Im Modus des Bemerkens folgen die Zuhörenden der Geschichte. Sie registrieren die gesagten Worte und fügen sie auf der Basis ihres Sprachverstehens sowie ihres imaginativen und antizipierenden Vermögens zu einem sinnvollen Ganzen zusammen. Diese Hörweise ist durch die Aufmerksamkeitsdynamik der Absorption zu beschreiben. ‚Absorption‘ stammt etymologisch vom lateinischen Wort *absorptio* für ‚Aufsaugung‘ und beschreibt den Vorgang des Aufnehmens und ‚Einverleibens‘ einer Substanz durch eine andere. Absorption im heutigen Sprachgebrauch meint zumeist eine Haltung des mentalen, emotionalen Vereinnahmt-Seins durch einen Inhalt oder eine Tätigkeit und wird häufig mit einer Aufmerksamkeitshaltung der fokussierten Konzentration bei sonstiger Entspannung verbunden. Beim Hörbuch-Hören bezieht sich der Begriff beschreibend auf das sich beim Hören möglicherweise einstellende Gefühl, ‚ganz bei‘ oder gar ‚in‘ der gehörten Geschichte zu sein. Relevant für eine absorptive Rezeptionshaltung ist neben der entsprechenden Hörsituation vor allem auch die Verfasstheit der akustischen Gestaltung

erstgenannten drei Faktoren ermöglichten Hörmodi, wie sie im Folgenden durchgeführt wird.

- 16 Die erste Dimension spielt eine wesentliche Rolle. Zu ihr lassen sich durch empirische Forschungen quantitative Aussagen treffen; ansonsten ist sie als je konkreter Kontext des Hörens in die Überlegungen mit einzubeziehen, lässt sich aber im Versuch einer Art Hörbuch-Hörweisen-Katalog nicht berücksichtigen, da kaum von institutionalisierten Rezeptionssituationen auszugehen ist. Jedes Hörbuch könnte im Grunde in jeder möglichen Hörsituation gehört werden.

des Hörbuchs, d.h. die Art und Weise der sprecherischen Darbietung. Absorption erfolgt, wenn keine störenden oder irritierenden Momente auftreten, die zu einer stärkeren Selbstwahrnehmung und Bewusstheit der Situation führen. Die Wahl der Sprechenden ist, wie Jürg Häusermann und andere herausstellen, bereits der erste wegweisende Schritt nicht allein der Produktion eines Hörbuchs, sondern der Interpretation des Inhalts.¹⁷ Als Kriterien der Sprechendenwahl benennt Häusermann die jeweilige Stimmlage, Lautstärke sowie den Klang und Lufthaushalt von beachtet bis aphonisch, Sandra Rühr hebt Stimmfarbe, Rhythmus, Tempo und Lautstärke der Stimme hervor.¹⁸ Aufgrund des künstlerisch hohen Anspruchs an die stimmliche wie intellektuelle Interpretationsfähigkeit der Sprechenden – das Vermögen zur „Feineinstellung der Phrasierung“¹⁹ – fordert der Hörbuchkritiker Tobias Lehmkuhl die Anerkennung der Sprechenden in ihrem Künstlerstatus, der demjenigen der Autorinnen und Autoren gleichwertig sei. Doch sollten die Sprechenden nicht zu auffällig klingen, paraphrasiert Sandra Rühr die kritischen Anmerkungen Rüdiger Zymners, selbst wenn es sich dabei, wie häufig der Fall, um bekannte Persönlichkeiten aus Theater und Fernsehen handelt.²⁰ Denn sie zögen sonst die Aufmerksamkeit der Zuhörenden zu stark auf sich, was zu einer reduzierten Rezeptionsintensität gegenüber dem Inhalt des Gehörten führen könnte. Zugleich geht es bei der Auswahl um ‚Sprecherpersönlichkeiten‘, so Rühr, die ein für die Inszenierung geeignetes Können der vokalen Modulation besitzen sollten.²¹ „Die Wahl des Sprechers spielt eine entscheidende Rolle. Nicht jede Stimme ist für jeden Text gleichermaßen geeignet.“²² Uwe Wirth bezieht das Konzept der Insze-

-
- 17 Vgl. Häusermann, Jürg: „Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern“, in: Ders./Rühr, Sandra/Janz-Peschke, Korinna (Hg.), *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen*, Konstanz 2010, S. 139-232, hier: S. 193. Auch nach den Marktforschungsergebnissen von Friederichs und Hass stellt die Wahl der Sprecher_innen hinsichtlich der Qualität einer Lesung – und den damit einhergehend zu erwartenden kommerziellen Erfolg – den wichtigsten Aspekt dar. Vgl. T. Friederichs/B.H. Hass: *Der Markt für Hörbücher*, S. 25.
- 18 Vgl. J. Häusermann: *Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern*, S. 194; Rühr, Sandra: *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch*, Göttingen 2008, S. 230.
- 19 Lehmkuhl, Tobias: „Über Hörbücher“, online: www.am-erker.de/ess4604.php vom 20.07.2015.
- 20 Vgl. Rühr, Sandra: „Literatur im Hörbuch“, in: Grond-Rigler, Christine/Straub, Wolfgang (Hg.), *Literatur und Digitalisierung*, Berlin/Boston 2013, S. 197-220, hier: S. 216.
- 21 Vgl. S. Rühr: *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch*, S. 17.
- 22 Vgl. Rühr, Sandra: *Hörbuchboom? Zur aktuellen Situation des Hörbuchs auf dem deutschen Buchmarkt*, in: *Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft*, VIII, 2004, S. 17. Vgl.: „Das Hauptgewicht innerhalb des Hörbuchs sollte jedoch auf dem zu vermittelnden Text, nicht auf der Sprecherpersönlichkeit liegen. Zu starkes Pathos des

nierung mit ein, an dem der Bewertungsmaßstab der ‚Eignung‘ von Sprechenden grundsätzlich zu orientieren sei. Die Hörbuchinszenierung ziehe immer schon „die tonale Konnotation einer Stimme mit ins Kalkül“.²³

Reinhard Kuhnert ist ein erfahrener Berliner Synchron- und Hörbuchsprecher, Schauspieler und Autor, der seit Beginn der 1970er-Jahre Hörbücher vertont.²⁴ Die Sprecherkartei der Agentur Stimmgerecht beschreibt seine Stimme als „dynamisch, facettenreich, kräftig, mittelkräftig, seriös, tief, voll, warm“ und das Sprechalter wird hier mit 40 bis 50, bei der Agentur Sprecherdatei etwas jünger mit 36 bis 46 angegeben.²⁵ Von 2007 bis 2012 hat er mit dem Hörbuchverlag audible.de Martins „Game of Thrones – Das Lied von Eis und Feuer“ eingesprochen; bis 2015 entstanden dabei zwanzig einzelne Hörbücher. Seine Stimme im „Lied von Eis und Feuer“ ist von mittlerer Tonlage, aber sehr wandelbar, so dass im Verlauf des Hörbuchs viele unterschiedliche Stimmarten zu Gehör kommen. In einem Interview mit dem Hörbücher-Blog sagt er über seine Technik: „Wenn ich ein Hörbuch spreche, dann lasse ich durch meine Stimme die Figuren zu Charakteren werden. Das kommt dem Beruf des Schauspielers am nächsten und das gefällt mir. Man kann mit der Stimme viel machen.“²⁶ Kuhnerts Stimmklang variiert in den Dialogszenen jeweils durch unterschiedliche Sprech- und Intonationsweisen. Wenn einzelne Sätze geflüstert werden, dann wechselt Kuhnert in seiner Intonation in die Flüsterstimme; sprechen Könige oder Ritter, klingt Kuhnerts Stimme fest und markant. Frauenstimmen intoniert Kuhnert zumeist gehauchter und in etwas höheren, Mädchenstimmen in höchsten Tonlagen. Ebenfalls in höherer Tonlage werden aber auch verschiedene männliche Figuren gesprochen, und zwar solche, die etwas Ambivalentes, Rätselhaftes an sich haben wie z.B. Magister Illyrio oder Tyrion Lennister. Die Textvorlage wird vom Sprechenden nicht nur monoton abgelesen, sondern durch Modulation der Stimme ‚zum Leben erweckt‘. Mittels der Lebendigkeit (in) der Stimme wird auch die Wahrnehmung des Gehörten maßgeblich

Sprechers schränkt die Phantasietätigkeit des Hörers ein und ist daher negativ zu bewerten.“ (Ebd., S. 19)

- 23 Wirth, Uwe: „Akustische Paratextualität, akustische Paramedialität“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch: Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 215-230, S. 221.
- 24 Vgl. die Homepage von Reinhard Kuhnert unter <http://www.reinhardkuhnert.de/index.html> vom 20.07.2015.
- 25 Vgl. Kuhnerts Synchronsprecherprofil bei der Agentur Stimmgerecht unter <http://www.stimmgerecht.de/sprecher/1441/Reinhard-Kuhnert.html> vom 20.07.2015.
- 26 Reinhard Kuhnert im Interview mit Gabriele Reis vom Hörbücher-Blog am 28.05.2015, online unter <http://www.hoerbuecher-blog.de/interview-mit-sprecher-reinhard-kuhnert> vom 20.07.2015.

beeinflusst und durch die Dynamik und den Rhythmus des Sprechens zeitlich organisiert.²⁷

So werden die Zuhörenden durch eine stimmlich erzeugte Plastizität des Erzählten dazu gebracht, in die gehörte Geschichte ‚einzutauchen‘. Tobias Lehmkuhl beschreibt diese Art der Hörerfahrung wie folgt:

Es vollzieht sich eine radikale Verlagerung der Aufmerksamkeit. Man wird ganz Ohr und begibt sich in einen Zustand der visuellen Ruhe. Alles ist auf das akustische Erlebnis gerichtet. [...] Man entspannt sich insgesamt und wird in diesem halbschlafähnlichen Zustand [...] empfänglicher für intellektuelle Reize. Und läuft deswegen auch nicht Gefahr, einzuschlafen.²⁸

Das imaginative und emotionale Betreten anderer Welten wie z.B. derjenigen der Familie Stark auf Burg Winterfell im Hörbuch „Lied von Eis und Feuer“, geht einher mit Prozessen der Versenkung und des Selbstvergessens sowie einer auf die Wahrnehmungssituation bezogenen Unbewusstheit, wie u.a. Marie-Laure Ryan hervorhebt: „As is the case with any intense mental activity, a deep absorption in the construction/contemplation of the textual world causes our immediate surroundings and everyday concerns to disappear from consciousness.“²⁹ Ryan betont zudem, dass Absorption sich umso leichter ergibt, desto weniger potentielle Irritationen – z.B. durch Unterbrechungen oder unerwartete Ereignisse – auftreten.

27 Eine solche stimmliche Inszenierung verschiedener Figuren bewirkt nach Jürg Häusermann die Konstitution einer Aufführungssituation. Vgl. J. Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern, S. 185.

28 T. Lehmkuhl: *Bloßer Bügelbegleiter?*, S. 365.

29 Ryan, Marie-Laure: *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore/London 2001, S. 94. Sie bezieht ihre Theorie zwar auf die lesende Rezeption von Büchern, doch lassen sich ihre Ausführungen auch auf die Hörbuch-Rezeption übertragen, so diese denn in der eingangs genannten entspannten Situation und mit fokussierter Haltung stattfindet. Auch ist ihr zentraler Begriff derjenige der ‚Immersion‘, der zwar mit ‚Absorption‘ verwandt, aber nicht identisch ist, da er stärker den Effekt des räumlichen Umgebenseins durch eine ‚neue Welt‘ betont. Dennoch scheint es, als ob Ryan beide Begriffe hier synonym benutzt, verwendet sie doch im angeführten Zitat wie an weiteren Stellen in ihrem Text das Verb ‚to be absorbed‘ zur Beschreibung der immersiven Erfahrung beim Lesen oder in einer digital erzeugten Virtual Reality. Eine differenzierte Betrachtung beider Begriffe und ihrer jeweilig in Nuancen abweichenden Implikationen steht nach meinem Kenntnisstand auch bislang – sowohl in der Theater-, Film- und Literaturwissenschaft als auch in der Hörbuchforschung – noch aus (siehe auch Anm. 31).

Hierzu gehören auch Abweichungen von den typischen Kriterien des entsprechenden Formats, Genres oder der Erzählform. Die Narration im „Lied von Eis und Feuer“ folgt weitgehend gängigen Erzählweisen: Hier besitzt ein allwissender Erzähler eine übergeordnete Perspektive. Er schildert die Handlung und gibt dabei u.a. in indirekter Rede einzelne Gedanken der Figuren wieder. Manches in seiner Rede weist auch auf zukünftig kommende Ereignisse hin. Über den Erzähler hinaus kommt im „Lied“ eine Vielzahl unterschiedlicher Charaktere vor, denen der Sprecher Reinhard Kuhnert je einen individuellen stimmlichen Ausdruck verleiht. Das Hörbuch erfüllt damit die an es als popkulturell und eher kommerziell einzuordnendes Hörbuch mit bekanntem Sprecher und rollenspielendem Sprechen gestellten Erwartungen.³⁰ In diesem Sinn fordert das Hörbuch die Zuhörenden nicht durch abweichende Erzählmuster oder einen experimentellen, fragmentarischen oder collagehaften Stil heraus. Das Verstehen wird möglicherweise zwar durch die Vielzahl der Charaktere erschwert, denn das „Lied von Eis und Feuer“ schildert den Machtkampf acht verschiedener Familien bzw. ‚Häuser‘, jeweils bestehend aus drei bis zwölf Figuren, zu denen noch bis zu fünfundzwanzig weitere einzelne zentrale Charaktere hinzukommen. Doch werden die ‚Häuser‘ mit ihren Figuren nacheinander eingeführt und ausführlich durch je einzelne Unterkapitel präsentiert, in denen ihre typischen Merkmale kenntlich werden, so dass das Verstehen hierdurch unterstützt wird. Meine Annahme ist vielmehr, dass gerade diese Komplexität der Erzählung in ihren vielfältigen Perspektiven bewirkt, dass eine intensive Absorption der Hörenden ausgelöst und verstärkt wird. Ein konzentriertes, intensives Hinhören wird forciert, wenn die Hörenden durch eine geteilte Aufmerksamkeit nicht permanent eine Vielzahl der für den Fortgang der umfassenden Geschichte(n) relevanten Details verpassen wollen. Eine in die Erzählung eintauchende Rezeptionshaltung wird nicht primär bewirkt, weil die Zuhörenden dazu bewogen werden, einem zentralen Protagonisten zu folgen und sich mit ihm zu identifizieren, sondern dadurch, dass sich ihnen eine in jeder Nuance ausgefeilte Welt eröffnet. Sie werden stärker in die Geschichte mit ihren multiplen Schauplätzen hineingezogen, dadurch dass sich langsam ein Überblick über die verschiedenen, zunächst zusammenhanglos wirkenden Handlungsstränge einstellt. Wenn sich über die Dauer des einzelnen bis zu zehnstündigen Hörbuchs (in einer Reihe

30 Jürg Häusermann unterscheidet drei Arten der sprecherischen Gestaltung von Hörbüchern als Lesung: erstens das ermittelnde Sprechen, bei dem Vorleser_in und Hörende in der gleichen Situation des ersten Text-Verstehens sind, zweitens das vermittelnde Sprechen, bei dem die Sprechenden den Hörenden ihr Textverständnis durch stimmliche Interpretation und Modulation zu Gehör geben, und schließlich drittens das rollenspielende Sprechen. Vgl. J. Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern, S. 187ff.

von zwanzig weiteren, in etwa gleich langen CDs) nach und nach ein Wissen zur fiktiven Vorgeschichte und zur Relevanz des aktuellen Geschehens innerhalb der gesamten dargestellten Handlung ableiten lässt, kann bei den Zuhörenden ein Gefühl des ‚Dabei- und Mittendrin-Seins‘ ausgelöst werden. Dies ist nicht mit Identifikation mit einzelnen Figuren zu verwechseln, auch wenn bei solchen Prozessen, wie Robin Curtis in Bezug auf die ‚Immersion‘³¹ in eine Filmhandlung hervorhebt, Einfühlung eine Rolle spielt. Diese Einfühlung kann, aber muss sich nicht auf einzelne Charaktere beziehen, sondern wird auch aktiviert, wenn wie im „Lied von Eis und Feuer“ ein überblicksartiges Panorama wahrgenommen wird, das vor allem aus Stimmungen, Atmosphären, Tempowechsels und Rhythmen besteht.³² Das Eintauchen der Rezipierenden findet dann über eine ‚Einfühlung‘ in die gesamte Geschichte und nicht primär in einzelne Figuren statt, auch wenn in jedem einzelnen Strang der Handlung ein Charakter sich durch bestimmte Eigenschaften zur Identifikation anbietet.³³ Was durch die Polyphonie der ‚Stimmen‘ Reinhard Kuhnerts entsteht, ist eine eigene umfassende, detailreiche ‚Welt‘, auf welche die Hörenden einerseits gemeinsam mit dem Erzähler aus einer übergeordneten Perspektive blicken und in die sie zugleich durch die Plastizität des Erzählten hineingezogen werden.

Dabei werden nicht nur Vorstellungen geweckt, sondern Areale im Gehirn aktiviert, die für Bewegungen zuständig sind. Forschungen zu Spiegelneuronen haben gezeigt, dass intensiv Hörende zwar häufig immobil wirken, aber keineswegs körperlich passiv sind; vielmehr reagiert das Gehirn der Hörenden durch „action

31 ‚Immersion‘ stammt vom lateinischen Wort ‚immersio‘ für ‚Eintauchen‘. Dem Phänomen der Absorption verwandt, betont der Begriff der Immersion vor allem die intensive Erfahrung des ‚Mittendrinseins‘ in einer neuen räumlichen Umgebung. Der Begriff wird in verschiedenen Kontexten – so beispielsweise in der Literatur- und Filmwissenschaft sowie in den Game Studies und nicht zuletzt auch in der Theaterwissenschaft – verwendet, um den Prozess des körperlichen und mentalen ‚Betretens‘ von anderen, meist nur virtuell vorhandenen Welten zu bezeichnen.

32 Vgl. Curtis, Robin: „Is the Movement of the Filmic Image a Sign of Vitality?“, in: Brandstetter, Gabriele/Egert, Gerko/Zubarik, Sabine (Hg.), *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Berlin/Boston 2013, S. 249-262, hier vor allem S. 250.

33 So ließen sich im ersten Teil „Die Herren von Winterfell“ z.B. Eddard Stark, Jon Snow, Arya Stark und Daenerys Targaryen hervorheben, die aufgrund der Erzählperspektive in den Mittelpunkt der geschilderten Handlung gerückt werden und deren Gefühle, Wünsche und Motive insofern für die Hörenden präsenter sind als die der anderen Charaktere.

understanding“³⁴ auf das Gehörte, indem es simuliert, dass die Hörenden ebenso handeln oder sich bewegen. Dies betrifft nicht nur solche Höreindrücke, bei denen die Geräusche einer bestimmten Aktion zu vernehmen sind, sondern, wie die Forschungsergebnisse aufweisen, offenbar auch verbale Beschreibungen dieser Handlungen und Bewegungen. Wie die Forschung zur Funktion der Spiegelneuronen bei auditiver Wahrnehmung ergeben hat, werden nicht nur diejenigen Bereiche des Gehirns aktiviert, die für Vorgänge des Sprechens zuständig sind, sondern auch solche, die die rezipierten – d.h. gehörten und in gewisser Weise verarbeiteten – Handlungen und Bewegungen auslösen und steuern.³⁵ Die Hörenden erleben das

34 Buccino, Giovanni u.a.: „Listening to action-related sentences modulates the activity of the motor system: A combined TMS and behavioral study“, in: Cognitive Brain Research 24 (2005), S. 355-363, hier: S. 355.

35 Diverse Studien stellen fest, dass entsprechende Gehirnnareale des motorischen Systems aktiviert werden, wenn Handlungen beobachtet oder handlungsbezogene Sätze gehört werden. Vgl. z.B. Fogassi, Leonardo/Ferrari, Pier F.: „Cortical Motor Organization, Mirror Neurons, and Embodied Language: An Evolutionary Perspective“, in: Biolinguistics 6, 3-4 (2012), S. 308-337. Doch ist dieser Zusammenhang zwischen auditiver Sprachwahrnehmung und der Aktivierung der Gehirnnareale im Detail noch umstritten, da bislang unklar bleibt, warum die auditive Wahrnehmung von handlungsbezogenen Sätzen – im Gegensatz zur visuellen Wahrnehmung von Handlungen – zu einer *Minimierung* des Handlungspotentials der handlungsbezogenen Neuronen führt. Giovanni Buccino und sein Team begründen dies damit, dass bei gehörter Sprache die Handlungen und Handelnden weniger konkret sind als bei gesehenen Akteuren und Aktionen. Aus diesem Grund kann kein spezifisches Motorschema aktiviert werden; eine Vielfalt von Schemata wird stattdessen aufgerufen, die sich allerdings gegenseitig beeinträchtigen. Vgl. G. Buccino: Listening to action-related sentences modulates the activity of the motor system, S. 361; offenbar ist die Aktivierung auch stärker, wenn handlungsbezogene Worte *gelesen* werden, vgl. dazu Labruna, Ludovica u.a.: „Modulation of the motor system during visual and auditory language processing“, in: Experimental Brain Research 211 (2011), S. 243-250, hier vor allem S. 247; fest steht, dass die Gehirnnareale des Sprechens beim Hören von Sprache aktiviert werden, vgl. Roy, Alice C. u.a.: „Phonological and lexical motor facilitation during speech listening: A transcranial magnetic stimulation study“, in: Journal of Physiology 102 (2008), S. 101-105, Wilson, Stephen u.a.: „Listening to Speech activates Motor Areas involved in Speech Production“, in: Nature Neuroscience 7, 7 (2004), S. 701-702, Watkins, Kate u.a.: „Seeing and Hearing Speech excites the Motor System involved in Speech Production“, in: Neuropsychologia 41 (2003), S. 989-994; auch findet eine Aktivierung der handlungsbezogenen Gehirnnareale beim Hören von Geräuschen und Sounds, die mit bestimmten Handlungen verknüpft sind, statt, vgl. Lahav, Amir u.a.: „Action Representation

Gehörte und Imaginierte in diesem Sinn durch die Aktivierung entsprechender Hirnareale quasi am eigenen Leib mit. Sie begeben sich in die gehörte Welt und begegnen den gehörten Figuren in ihr.³⁶ Den Übergang von der realen in die imaginierte Welt bezeichnet Marie-Laure Ryan als ‚Re-Zentrierung‘, bei der sich die Zuhörenden ‚inmitten‘ einer anderen räumlichen und zeitlichen Umgebung neu situieren und orientieren:

In the space-travel mode, consciousness relocates itself to another world and, taking advantage of the indexical definition of actuality, reorganizes the entire universe of being around this virtual reality. I call this move ‚recentering‘, and I regard it as constitutive of the fictional mode of reading. Insofar as fictional worlds are, objectively speaking, nonactual possible worlds, it takes recentering to experience them as actual – an experience that forms the basic condition for immersive reading.³⁷

Dieses geistig-emotionale Hineinversetzen kann aber gestört werden, wenn die Aufmerksamkeit der Zuhörenden auf das Medium selbst gelenkt wird, wenn die Sprachlichkeit also auf sich selbst verweist. Im Hörbuch „Lied von Eis und Feuer“ wird nicht mit der Form oder dem Format experimentiert. Es handelt sich um ein kommerzielles Hörbuch, das der plastischen Darstellung und einer lebendigen Präsentation der Erzählung, wie sie dem Buch „Game of Thrones“ von George R. R. Martin entnommen ist, dient und keine kritische Reflexion der eigenen Kunstform oder des eigenen Genre aufweist. Dennoch gibt es einzelne Elemente, die den Hörfluss auf eine Weise unterbrechen, dass es zwar zu keiner Irritation kommen muss, aber doch eine Aufmerksamkeitsverschiebung im Hören bewirkt werden kann.

of Sound: Audiomotor Recognition Network While Listening to Newly Acquired Actions“, in: *The Journal of Neuroscience* 27, 2 (2007), S. 308-314, Gazzola, Valerie u.a.: „Empathy and the Somatotopic Auditory Mirror System in Humans“, in: *Current Biology* 16 (2006), S. 1824-1829.

36 Vgl. Hagen, Wolfgang: „‚Wer Bücher hört, kann auch Klänge sehen.‘ Bemerkungen zur Synästhesie des Hörbuchs“, in: Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hg.), *Das Hörbuch: Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*, München 2014, S. 179-192, hier: S. 184; „Für jeden, der einmal mit einem guten Hörbuch im Hören versunken ist, ist es genau das: Es ist kein Bericht, kein gelesener Stoff, keine Schilderung, sondern gleichsam die Szene und das Ereignis selbst.“

37 M.-L. Ryan: *Narrative as Virtual Reality*, S. 103.

4 DAS WACHSAME AUFHORCHEN ALS AUFMERKEN

Um die Hörweise des wachsamem Aufhorchens näher zu bestimmen, ist auf eine besondere Stelle des Hörbuchs hinzuweisen, die im Hören als markanter Moment erfahrbar werden kann. Jens Roselt führt den Begriff des ‚markanten Moments‘ in die phänomenologisch geprägte Theorie der Aufführungsanalyse ein, um damit auf bestimmte Ereignisse hinzudeuten, die sich aufgrund ihrer spezifischen Eigenart im Kontext einer Aufführung als auffällig und bedeutsam erweisen und die zur Bewusstwerdung der Wahrnehmungssituation und zur Selbstreflexion der Wahrnehmenden führen können.³⁸ Als solche markanten Momente des Hörbuchs „Lied von Eis und Feuer“ können z.B. die Zeitpunkte gelten, in denen der Erzähler auf eine Metaebene wechselt und den Titel des nächstfolgenden Unterkapitels angibt. Nach dem Ende des Prologs ist kurze Zeit Stille zu hören, dann erklingt Reinhard Kuhnerts Stimme mit festem Tonfall – „Bran“ –, woraufhin wieder für einige Sekunden kein Laut folgt. Dann hebt die Sprecherstimme erneut an, diesmal mit verändertem Tonfall, der klanglich an die Erzählerstimme der vorherigen Abschnitte anschließt.

Die jeweiligen Unterkapitel sind mit den Vornamen der darin zentralen Charaktere betitelt und Reinhard Kuhnert liest diese Titel mit längeren Pausen vor und nach ihnen mit, so dass es in knapp zwanzigminütigen Abständen immer wieder zu solchen kurzen Unterbrechungen kommt. Auch erfolgt damit ein abrupter Perspektivwechsel auf einen anderen Ort und andere, den Zuhörenden zunächst noch unbekannte Charaktere, so dass sich häufig ein Bruch im Erzählfluss ereignet. Die aus diesen Unterbrechungen und Perspektivwechseln resultierende Hörweise bezeichne ich als ein wachsames Aufhören, das sich als Aufmerken auf das Gehörte und als bewusstes Registrieren der Hörsituation erleben lässt. Im Gegensatz zur Absorption, bei der die Zuhörenden vollkommen in der Geschichte auf- und mit den gehörten Ereignissen mitgehen, handelt es sich beim Modus des Aufmerkens um eine Art spontane ‚Weckung‘, welche die Zuhörenden aus der Welt der Geschichte in die reale, konkrete Umgebung zurück holt. Bernhard Waldenfels hat den Prozess des Aufmerkens sowohl als *Auftritt* bestimmt, bei welchem das Bemerkte auf spezifische Weise zur Erscheinung kommt, als auch als *Weckung*, die sich zunächst noch unbewusst und begriffslos vollzieht, aber zu einer Bewusstwerdung der Wahrnehmenden von sich und der Wahrnehmungssituation führt. „[Jemand; K.R.] merkt auf, so wie jemand aufwacht.“³⁹ Aufmerken ist nach Waldenfels als ein pathisches Widerfahrnis zu bestimmen, da es sich vor allem durch

38 Vgl. Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters, München 2013, S. 9ff.

39 Waldenfels, Bernhard: Phänomenologie der Aufmerksamkeit, Frankfurt a.M. 2004, S. 66.

ein Auffällig-Werden bestimmter Phänomene ergibt, wenn diese die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Im Fall der Zwischentitel im „Lied von Eis und Feuer“ kann sich durch die in der gleichen Stimme erfolgten Ebenenwechsel vom Inhalt zur Form etwas Randständiges – und zwar der jeweilige Abschnittitel – ins Zentrum der Aufmerksamkeit schieben.⁴⁰ Sie kommen nicht überraschend zu Gehör wie die Zwischentitel, sondern sind ein Bestandteil des sich nach und nach herausbildenden konventionellen Rahmens dieser Kunstform. Uwe Wirth beschäftigt sich mit einem auf diese Rahmung bezogenen Begriff der ‚akustischen Paramedialität‘, zu der – analog zu Gérard Genettes Verständnis des Paratextuellen – all das zu rechnen sei, was nicht der ‚Haupttext‘ ist.⁴¹ Auf Hörbücher bezogen stellen für Wirth vor allem die von den Sprechenden bearbeiteten Skripte bzw. ihre Markierungen, Randbemerkungen und Kritzeleien das paratextuelle Material – jenseits eines sonst nach wie vor implizit wirksamen Paradigmas des Buches – dar, insofern sie zwar schriftlich fixiert werden, doch einer ‚konzeptionellen Mündlichkeit‘ folgen.⁴² Für mein Verständnis der Hörweise des wachsam Aufhorchens ist nun allerdings weniger das zugrundeliegende Skript und die Markierungen Kuhnerts von Interesse, da sich diese beim Hören nur auditiv, also über das Sprechen, äußern, aber das Konzept der – von Wirth im Anschluss an Ludwig Jäger aufgenommenen – ‚medialen Transkription‘ dennoch relevant: denn in der Art, wie sich die Stimme im Wechsel zur paratextuellen Ebene der Zwischentitel verändert, zeigt sich zum einen eine implizite ‚konzeptionelle Schriftlichkeit‘, die zurückverweist auf das Buch „Game of Thrones“ und zum anderen eine stimmklangliche (Selbst-)Referenz auf das Geschehen der Hörbuchproduktion wie -rezeption – also eine Art ‚konzeptionelle Hörbuchartigkeit‘.⁴³ Kuhnerts Stimme nimmt einen

40 Auf ähnliche Weise wirkt sich auch das zu Beginn des Hörbuchs erklingende Audio-Logo des Verlags aus, das auf die Hörsituation sowie auf den weiteren Kontext des Hörbuchkaufs etc. verweist. Zudem geschieht ein Bruch in der absorptiven Hörhaltung auch durch den am Ende folgenden Werbetrailer für die gesamte Hörbuchreihe. Doch ist die Wirkung dieser Elemente als etwas weniger stark einzuschätzen als die zwischen den Abschnitten erklingenden Kapiteltitel, da sie durch ihre zeitliche Anordnung ganz am Anfang oder erst am Ende per Konvention als externe Elemente markiert sind.

41 Vgl. U. Wirth: Akustische Paratextualität, akustische Paramedialität, S. 216f.

42 Vgl. ebd., S. 220.

43 Wirth geht von verschiedenen ‚medienspezifischen Konzepten‘ aus, die sich in den Konventionen und Normen der Mediengestaltung äußern. Auch nicht-schriftliche Elemente können Bestandteil dieser Konzepte sein wie z.B. ein Bild oder ein Geräusch. Letzteres fungiert bspw. „als medienspezifischer Rahmungshinweis – etwa das Geräusch eines zurückspulenden Tonbandes oder das Rillengeräusch einer Schallplatte“ (U. Wirth: Akustische Paratextualität, akustische Paramedialität, S. 222).

sachlicheren Ton an, was sich durch eine leichte Senkung der Stimme sowie eine Reduktion der Tonhöhen- und Lautstärkenvariation anzeigt, und markiert dadurch im zu hörenden Klang einen Ebenenwechsel, der eine kurzfristige Veränderung der Hörweise bewirkt.

Eine in der Forschungsliteratur häufig zu findende Einschätzung geht davon aus, dass Hörbücher eine lineare Rezeptionsweise nahelegten, da bei ihnen im Gegensatz zur lesenden Rezeption von Büchern weder ein Zurück- oder Hin- und Herblättern noch eine sofortige Wiederholung einzelner Sätze möglich sei – dies greifen z.B. Jürg Häusermann und Conny de le Roi auf.⁴⁴ In Bezug auf die zeitliche Dimension betont Ursula Rautenberg darüber hinaus die Abhängigkeit der Zuhörenden von den Sprechenden, da jene das Tempo vorgeben und somit die Rezeption beeinflussen können.⁴⁵

Demgegenüber ist aber grundsätzlich anzumerken, dass auch bei Hörbüchern ein Kapitel vor- oder zurückzuspringen sowie am Computer die Datei an einer früheren oder späteren Stelle abzuspielen ist und sich dadurch die Unterschiede zur lesenden Rezeption in dieser Hinsicht aufheben. Auch ist mittels der Auseinandersetzung mit verschiedenen möglichen Hörweisen auf einen Möglichkeits- und Freiraum der auditiven Wahrnehmung hinzuweisen, der eine vollständige Kontrolle dessen, was gehört wird, unmöglich macht. Dieser Möglichkeits- und Freiraum entsteht im akustisch-auditiven Zusammenspiel von stimmlicher Intonation und hörender Rezeption, bei dem es zu einem Auffällig-Werden einzelner gehörter Sequenzen und einer Zu- oder Abwendung der Aufmerksamkeit kommt. In phänomenologisch geprägter Terminologie ließe sich diesbezüglich von einem ‚Entgegenkommen‘ der Dinge und einem ‚Auf- und Abwallen‘ der Bewusstseitsintensität sprechen.⁴⁶ ‚Entgegenkommen‘ meint in diesem Fall die Wirkung prägnanter Worte, Sätze oder Passagen, die die Aufmerksamkeit der Zuhörenden auf sich ziehen und dadurch in der Wahrnehmung scheinbar hervor- und näher an die Hörenden herantreten. Diese Bewegung hängt weniger mit einer interessegeleiteten Intention eines hörenden Subjekts zusammen als vielmehr mit der Wirkung des Verlautbarten. Diese Dynamik der Aufmerksamkeit bewirkt, dass die Rezeption, auch wenn ein Hörbuch von Anfang bis Ende durchgehört wird, nicht ‚linear‘ stattfindet, sondern passagenweise stärker oder weniger stark ist. Solch ein Auffällig-Werden kann durch die den Erzählfluss unterbrechenden Zwischentitel ausgelöst

44 Vgl. J. Häusermann: Zur inhaltlichen Analyse von Hörbüchern, S. 144; und – mit Bezug auf Häusermann – vgl. De le Roi, Conny: Vom Buch zum Hörbuch: Zur literarischen Produktion und Rezeption ausgewählter Krimis in der Vertriebsstaffel Buch-Hörbuch, Hamburg 2013, S. 27.

45 Vgl. T. Schnickmann: Vom Sprach- zum Sprechkunstwerk, S. 35.

46 Vgl. B. Waldenfels: Phänomenologie der Aufmerksamkeit, S. 66.

werden und ein Aufhören der Zuhörenden bewirken, bei dem sich das Zentrum der auditiven Aufmerksamkeit vom Erzählten weg auf den Prozess des Erzählens bzw. Hörens selbst richtet. Ryan beschreibt eine in dieser Weise unterbrochene Absorption: „The visibility of language acted as a barrier that prevented readers from losing themselves in the story-world.“⁴⁷ Das für die Hörsituation geweckte Bewusstsein, das auch in eine Selbstreflexion der eigenen Zuhörprozesse übergehen kann, reduziert demnach die Intensität der erlebbaren Absorption. Die spezifische Hörbuch-Gestaltung und der konkrete Kontext des Hörens kommen zu Bewusstsein und bewirken, dass die Zuhörenden weniger von der Geschichte eingenommen sind, sondern sich stattdessen bewusst als Zuhörende in Relation zur Hörsituation erfahren. Gegenüber einem konzentriert-verstehenden Zuhören, das auf einen einzelnen Gegenstand gerichtet ist und das Gehörte durch interpretierende und imaginierende Prozesse mitvollzieht, erfolgt im Aufmerken eine Verschiebung und Weitung des Aufmerksamkeitszentrums auf mehrere Gegenstände, insofern nun der Sprech- und Hörvorgang selbst sowie die leibliche Befindlichkeit beim Zuhören bewusst werden können. Durch das Kenntlich-Werden der Form des Hörbuchs wird mir als Hörerin auf einmal bewusst, *dass* ich in dem Moment ein Hörbuch höre. Der Ebenenwechsel vom Inhalt zur Form weckt die Zuhörenden auf, da sie sich nun ihrer Umgebung und ihrer konkreten Hörsituation bewusst werden – weniger die Handlung der Erzählung als vielmehr einzelne aus der Ordnung springende Elemente sind es also, die diese aufhorchende Hörweise bewirken können.⁴⁸

In einem Spektrum der Wachheit kommt dem Aufhören der eine Extrempol zu, an dem sich durch Wachsamkeit eine stark erhöhte Bewusstheit der äußeren Umstände sowie der eigenleiblichen Befindlichkeit und Positionierung ergibt. An der anderen Seite ist die Schläfrigkeit zu verorten, die ebenfalls eine der Hörbuch-Rezeption zuzuordnende Hörweise darstellt.

47 M.-L. Ryan: *Narrative as Virtual Reality*, S. 4.

48 Anzumerken ist, dass es auch eine Form des Aufhörens gibt, die vom Erzählten ausgelöst wird und sich auf den Inhalt richtet; z. B. wenn durch dramatisch gesteigerte Passagen Spannung erzeugt wird oder unerwartete Ereignisse den Verlauf der Erzählung stark verändern, kann dies dazu führen, dass die Zuhörenden ‚aufmerken‘ und intensiver den daraufhin geschilderten Begebenheiten lauschen. Diese Art des Aufhörens reißt die Zuhörenden aber nicht aus ihren absorptiven Imaginationsprozessen, sondern belässt sie darin, verstärkt diese Wirkung evtl. sogar.

5 DAS SCHLÄFRIGE ABDRIFTEN ALS ÜBERHÖREN

In Bezug auf Martins „Lied von Eis und Feuer“ lassen sich verschiedene Faktoren zur Begründung einer sich einstellenden Schläfrigkeit anführen: so können u.a. das umfangreiche Volumen an Erzählmasse auf insgesamt zwanzig einzelnen Datenträgern, die Vielzahl und Vielfalt der verschiedenen Figuren und der Detailreichtum der narrativen Sequenzen ermüdend wirken. Darüber hinaus werden Hörbücher im Allgemeinen häufig als müdigkeitsverstärkend eingeschätzt und daher oft beim Einschlafen gehört. Besonders aber wirken das langsame Sprechen und die vielen kleinen Pausen, die Kuhnert zwischen den einzelnen Worten macht, über längere Dauer ermüdend – nicht vorrangig aufgrund von Anstrengung, sondern durch die erzeugte besondere, ‚einlullende‘ Rhythmik, die das Sprechen charakterisiert und sich auf mich als Zuhörende überträgt. Kuhnerts Sprechweise als Erzähler ist ruhig, langsam und in mittlerer Tonlage ohne starke Variation in der Tonhöhe oder Lautstärke. Die erzählten Passagen nehmen in „Die Herren von Winterfell“ teilweise viel Raum ein, da den Hörenden diese neue Welt zu Beginn ausführlicher erklärt werden muss und sie in die spezifischen Umstände erst noch eingeführt werden müssen. So werden z.B. Landschaften oder Städte näher beschrieben oder die Vorgeschichte bedeutsamer Ereignisse und Charaktere mitgeteilt. Beim Hörbuch-Hören zum Einschlafen verbinden sich die Eindrücke der gehörten fiktiven Welt mit eigenen Erinnerungen, Gedanken, Wünschen, traumhaften Assoziationen zu einer weder mit der dargestellten noch mit der realen Umgebung übereinstimmenden imaginativen Landschaft. Während einzelne Passagen in den Imaginationsprozess einfließen, werden andere überhört. Nach Edmund Husserl lässt sich das Überhören als eine Sonderform des ‚negativen Meinens‘, also eines Absehens-von-etwas, bestimmen. Denn paradoxerweise muss das Übersehene „dem Wahrnehmen unmittelbar bereitliegen, [...] gewissermaßen *gesehen und doch übersehen* sein“.⁴⁹ Demnach kann etwas nur übersehen werden, wenn es doch zugleich auf bestimmte Weise bemerkt wird. „Unbemerkt und zugleich merklich heißt auch übersehen (eventuell überhört).“⁵⁰ Angelehnt an Husserls phänomenologische Bestimmungen des Übersehens kennzeichnet auch Bernhard Waldenfels das Wegsehen und Weghören als paradoxalen Modus des gleichzeitigen Wahrnehmens und Nicht-Wahrnehmens: „Doch das Wegsehen und Weghören besteht ja nicht darin, dass etwas nicht gesehen oder gehört wird, im Gegenteil, es schließt ein, dass uns etwas auffällt und gerade in seiner Auffälligkeit

49 Husserl, Edmund: Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Texte aus dem Nachlass (1893-1912), Band XXXVIII der Husserliana, Gesammelte Werke, hrsg. v. Vongehr, Thomas/Giuliani, Regula: Dordrecht 2004, §21, S. 89.

50 Ebd., S. 92.

entgegenkommt.“⁵¹ Beim Einschlafen Hörbücher zu hören bedeutet auf der einen Seite also, einen Teil des Gehörten nicht bewusst zu rezipieren, sondern nunmehr den Klang der Stimme, die Modulation der Sprechmelodie und dem Rhythmus zu lauschen, und am nächsten Tag den Inhalt nicht mehr zu erinnern. Auf der anderen Seite ermöglicht diese Art der Hörbuch-Rezeption eine schläfrige Hörweise, die von einem kreativ-offenen Imaginations- und Assoziationsraum geprägt ist, in welchem sich verschiedene Elemente zu etwas Neuem vermischen. Schläfriges Hören meint in diesem Sinn nicht einfach nichts zu hören, sondern eine weitgehend noch nicht erforschte Art des Anders-Hörens, die mit dem Einschlafen zum Hörbuch verbunden ist.

Jim Horne konstatiert im Rahmen seiner experimentellen Schlafforschung, dass sich das Einschlafen als gradueller Prozess der Wachheitsreduktion vom Wachheitszustand über Benommenheit bis zum Schlafen vollzieht. So ereignet sich das Träumen in unterschiedlichen Formen entweder während des Schlafens als eine Art Wachen im Schlaf oder als Tagträumen im Sinne eines Schlafens im Wachsein. Es besitzt verschiedene Übergangsstufen zwischen traumlosem Schlaf und wachsender Wachheit. Dabei lösen sich, wie Jean-Luc Nancy meint, die Grenzen zwischen Innen und Außen für das einschlafende Subjekt auf:

Mehr als alles werde ich selbst ununterschieden. Ich unterscheide mich nicht mehr eigentlich von der Welt noch von den anderen, noch von meinem Körper und auch nicht mehr von meinem Geist. Denn ich kann nichts mehr für einen Gegenstand, eine Wahrnehmung oder einen Gedanken halten, ohne dass sich diese Sache selbst als zur selben Zeit ich selbst und etwas anderes als ich selbst seiend spürbar macht. Es entsteht eine Gleichzeitigkeit des Eigenen und des Uneigenen, so dass diese Unterscheidung fällt.⁵²

Im schläfrigen Hören vollziehen sich Prozesse der Reduktion und Verwischung von Abgrenzungen, Differenzierungen und Kontrasten sowie damit einhergehend auch Auflösungserscheinungen eines als ‚bei sich seiend‘ bestimmbar Subjekts, für das die Ebenen der Imagination und der leibräumlichen Umgebung sowie der Erinnerung, Gegenwart und Antizipation nicht mehr auseinanderzuhalten sind. Im schläfrigen Abdriften ist das Subjekt weder vollkommen ‚in‘ der Geschichte noch ganz ‚bei sich‘, sondern in einem Zwischenraum, dessen Erfahrung deutlich macht, dass die Abgrenzung von Subjekt und Außenwelt immer schon eine

51 B. Waldenfels: Phänomenologie der Aufmerksamkeit, S. 274.

52 Nancy, Jean-Luc: Vom Schlaf, Zürich/Berlin 2013 [Original: *Tombe de Sommeil*, Paris 2007], S. 15.

konstruierte, idealisierte ist, und dass es gerade das Hören ist, wobei dies besonders deutlich wird.

6 SPEKTRUM DER HÖRBUCH-HÖRWEISEN

Insgesamt wird deutlich, dass das Hörbuch nicht einfach nur gehört wird, sondern dass es durch seine Gestaltung, seinen Inhalt und bestimmte Prinzipien auditiver Wahrnehmung auf verschiedenste Weisen rezipiert werden kann. Die Ausführungen bezogen sich auf ein spezifisches Hörbuch, doch kann dieses in seiner Art als exemplarisch für eine Vielzahl an Hörbüchern als Lesungen eingeschätzt werden. Die Überlegungen zu den diversen Hörweisen lassen sich somit auch auf andere, in gleicher Weise produzierte Hörbücher übertragen – zugleich ist aber damit auch die Aufforderung verbunden, sich auf ähnliche Art der Analyse weiterer, vielleicht spezifischerer Hörweisen in der Hörbuch-Rezeption zu widmen.

In einem weiteren Kontext steht die Erörterung der vielfältigen Hörweisen in zwei Spannungsfeldern, die abschließend kurz skizziert seien: zum einen stellt sich die von Uwe Wirth aufgeworfene Frage der Medienspezifität auch für das Hören von Hörbüchern, insofern das Hören hier mit Sicherheit anders verläuft als z.B. beim Radiohören, Hören im Kino oder Hören im Theater. Die visuelle und auditive Wahrnehmung wirken anders aufeinander ein; Absorption, Immersion, Konzentration unter anderem Formen des Hinhörens können sich anders auswirken. Interessant wäre es, näher zu analysieren, ob und inwiefern sich eine ‚konzeptionelle Hörbuchartigkeit‘ im und durch das Hören ergibt.

Zum anderen wird die Frage nach den Arten der Aufmerksamkeit und den implizit nach wie vor mit ihnen verbundenen Wertungen thematisiert, wenn das Hörbuch immer wieder mit dem Rezeptionsmodus des ‚Nebenbei-Hörens‘ assoziiert – und dies mal als Vorteil (Wirtschaft), mal als abzuwertender negativer Faktor (Literaturwissenschaft) gewertet – wird. Es scheint sich ein Schema festzuschreiben, nach dem das Hörbuch gegenüber dem Buch abgewertet wird, da es eine zerstreute Wahrnehmungshaltung auslöse, während Bücher nur konzentriert gelesen werden könnten. Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger weisen kritisch auf diese sich in die Hörbuchforschung einschleichende „ideologische Fundierung“⁵³ hin, nach der das Hörbuch „als Begleitmedium anderer Tätigkeiten in den Horizont zerstreuter Aufmerksamkeit“⁵⁴ gerät. Es ist zu fragen, ob nicht auch ein Mehrwert mit dieser Art der Wahrnehmung verbunden ist, der sich anhand der schläfrigen oder nebenbei ausgeführten Hörerfahrung aufzeigen lässt.

53 N. Binczek/C. Epping-Jäger: Das Hörbuch, S. 8.

54 Ebd.

Warum sollte die zerstreute Aufmerksamkeit weniger wertvoll sein als die hoch konzentrierte? Es handelt sich dabei um verschiedene Modi, nicht um eine ‚falsche‘ oder ‚mindere‘ und eine ‚korrekte‘ Rezeptionshaltung. Darüber hinaus zeigt sich eine ähnliche Bewertung auch in der problematischen Spaltung des Genres in anspruchsvolle und rein unterhaltende Hörbücher. Bevor solch eine Differenzierung in ‚hohe‘ und vermeintlich ‚mindere‘ Kunst übernommen wird, sollte das ‚Ohrenmerk‘ vielleicht eher auf die Aspekte gerichtet werden, die die jeweiligen Bereiche über das Hörbuch-Hören an sich mitzuteilen haben.