
Tanja van Hoorn · Ludwig Fischer
(Hrsg.)

Welche Natur? Und welche Literatur?

Traditionen, Wandlungen und
Perspektiven des Nature Writing



J.B. METZLER

Hrsg.

Tanja van Hoorn
Germanistisches Institut
Ruhr-Universität Bochum
Bochum, Deutschland

Ludwig Fischer
Institut für Germanistik
Universität Hamburg
Hamburg, Deutschland

ISSN 2731-3271

ISSN 2731-328X (electronic)

Ecocriticism. Literatur-, kultur- und medienwissenschaftliche Perspektiven

ISBN 978-3-662-67798-8

ISBN 978-3-662-67799-5 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-662-67799-5>

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

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2023

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandabbildung: © Shutterstock/Net Vector (ID 1908331477)

Planung/Lektorat: Oliver Schuetze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Das Papier dieses Produkts ist recyclebar.

Ecocriticism. Literatur-, kultur- und medienwissenschaftliche Perspektiven

Band 1

Reihe herausgegeben von

Tanja van Hoorn, Germanistisches Institut, Ruhr-Universität Bochum, Bochum, Deutschland

Christine Kanz, Dept. of Languages – Literatures – Cultures, University of Education Upper Austria (UEUA), Linz, Austria, Dept. of Literary Studies, Ghent University, Gent, Belgium

Bernhard Malkmus, School of Modern Languages, Newcastle University, Newcastle, UK

Beiratsmitglieder

Benjamin Bühler, Fachbereich Literaturwissenschaft, Universität Konstanz, Konstanz, Deutschland

Ludwig Fischer, Institut für Germanistik, Universität Hamburg, Hamburg, Deutschland

Axel Goodbody, Department of European Studies and Modern Languages, University of Bath, Bath, UK

Steffen Richter, Institut für deutsche Literatur, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin, Deutschland

Urte Stobbe, Germanistik, Universität Vechta, Vechta, Deutschland

Heather Sullivan, Dept of Modern Languages & Lit, Trinity University, San Antonio, TX, USA

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Tanja van Hoorn und Ludwig Fischer	
 Konzepte und Traditionen	
„Wer spricht?“ – Nature Writing als Lernszenario	9
Benjamin Bühler	
Kritisches Naturschreiben im Horizont des Anthropozäns: Marion Poschmann, Esther Kinsky, Judith Schalansky und Ulrike Draesner	27
Christine Kanz	
Garden Writing im Anthropozän: von Rudolf Borchardt und Alma de l’Aigle bis Jürgen Dahl und Barbara Frischmuth	47
Axel Goodbody	
Der „Reiz eines neuen Welt dramas“ – Adelbert von Chamisso Nature Writing zwischen Romantik und Naturforschung	65
Matthias Glaubrecht	
 Kulturgeschichtliche und gesellschaftliche Bezüge	
Nature Writing zwischen Empirie und Poesie: Henry David Thoreaus botanische Studien und späte Naturessays	87
Caroline Rosenthal	
Im Netz der Gegenseitigkeit. Über indigenes Wissen, Robin Wall Kimmerer und neue Wege des Nature Writing	107
Peter Braun	
Zwischen idyllischen Seerosen und gefräßigen Krokodilen: Val Plumwoods Reflexionen über das Beute sein	125
Madeline Becker und Kylie Crane	
Nature Writing und die Verwilderung	141
Ludwig Fischer	

Spielarten / Exemplarische Lektüren

„Wieso jetzt die Igel?“ – Tiere, Natur-Schreiben und Peter Kurzecks <i>Das Weltbild der Igel</i>	167
---	------------

Roland Borgards

Schreiben im gestörten Gelände. Die prekäre Position der Natur bei Esther Kinsky	181
---	------------

Jan Gerstner

Materialität in Unruhe. New Nature Writing in W.G. Sebalds <i>Die Ringe des Saturn</i>	197
---	------------

Tanja van Hoorn

Arktische Klanglandschaften im Podcast. Natur-Sprechen in Ulrike Draesners Audiotext <i>Radio Silence</i>	221
--	------------

Evi Zemanek

Personenregister	247
-----------------------------------	------------

Arktische Klanglandschaften im Podcast. Natur-Sprechen in Ulrike Draesners Audiotext *Radio Silence*

Evi Zemanek

Für ihren Essay *Radio Silence* erhielt Ulrike Draesner im Sommer des Jahres 2020 den *Deutschen Preis für Nature Writing*. Jedoch ist dieses Werk, das Eindrücke von einer Reise nach Spitzbergen schildert, bis heute nicht in Schriftform veröffentlicht – ein durchaus ungewöhnlicher Umstand. Zu hören war der Text im Dezember desselben Jahres im Radio, in einer Sendung auf NDR Kultur, in der Autor:innen aus unveröffentlichten Manuskripten lesen.¹ Diese Gelegenheit bedeutet für die Zuhörerschaft, dass sie genau hinhören muss, weil sie den Text nicht nachlesen kann. Laut Anmoderation habe Draesner die ‚Erzählung‘ für die Reihe „Audio.Ergo.Sum. – Radiogeschichten“ verfasst, die für die Jubiläumsaktion „100 Jahre Radio“ entstanden.² Nach Ausstrahlung der Sendung wurde

¹Im Radioprogramm für den 19.12.2020 trägt die Sendung den Titel „Vorgelesen“. Im Podcast nennt der Moderator die Reihe: „Das erste Mal. Autorinnen und Autoren lesen aus bisher unveröffentlichten Texten.“ Eine Drucklegung des Manuskripts von *Radio Silence* zusammen mit einem noch zu schreibenden, thematisch verwandten Text sei geplant, aber der Zeitpunkt ungewiss, antwortete Draesner am 28.09.2022 auf meine Anfrage.

²„Es sind Geschichten, nicht nur fürs Radio geschrieben, sondern sie handeln auch vom Radio,“ so der Moderator in: Ulrike Draesner: *Radio Silence*. Audiodatei, 00:50–01:02. Tatsächlich entstand der Text laut Draesner ohne konkretes Publikationsvorhaben, bevor die Anfrage seitens des NDR kam. Ich zitiere im vorliegenden, zwei Jahre nach der Preisverleihung verfassten Beitrag nach einem Manuskript (PDF) von Ulrike Draesner (Nachweise im Folgenden mit Seitenangaben in Klammern nach dem Zitat, mit Genehmigung der Autorin) sowie nach der Audiodatei des NDR (Nachweise mit Zeitangabe in Klammern nach dem Zitat).

E. Zemanek (✉)
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Freiburg, Deutschland
E-Mail: evi.zemanek@mkw.uni-freiburg.de

die aufgezeichnete Audiodatei als Podcast auf der Webseite des Senders für ein Jahr zum Nachhören bereitgestellt. Seitdem müssen alle Fans von Nature Writing auf der Suche nach dem preisgekrönten Text beim NDR oder bei der Autorin anfragen.³

Der mediale Status von *Radio Silence* als eine durch Radio und Podcast mediatisierte Autorenlesung, das heißt, als ein akustischer Text oder Audio-literatur,⁴ wurde weder in der Jurybegründung noch in der Laudatio anlässlich der Preisverleihung berücksichtigt.⁵ Es spricht einiges dafür, Autorenlesungen unabhängig von der Existenz eines schriftlichen Prätexts als eigenständige Werke anzusehen.⁶ Das zwar bis dato nicht publizierte, aber dennoch vorhandene Manuskript, das man in Bezug auf die Audioaufnahme der Lesung als skripturale Vorlage oder Präskript bezeichnen kann, wird durch die Verlautlichung „palimpsestartig“ überschrieben, oder besser: „übertönt“.⁷ Die aufgezeichnete Lesung, deren Klangerlebnis wiederholbar ist, besitzt eine eigene akustische Materialität, die u. a. vom akustischen (Resonanz-)Raum und der involvierten Medientechnik bedingt ist.⁸ Die Stimme ist als „eigenständiges, sinnliches, künstlerisches Material“ zu begreifen, das die Interpretation des Kommunikationsinhalts beeinflusst.⁹

Aus all diesen Gründen ist es geboten, neben der Analyse des stummen Manuskripts die akustische Realisierung und Mediatisierung des ephemeren Textes zu berücksichtigen. Betrachtet man das Präskript gewohnthermaßen als ‚Sprachkunstwerk‘, könnte man den Audiotext mit Meyer-Kalkus auch als ‚Sprechkunstwerk‘ bezeichnen.¹⁰ Es fällt auf, dass Draesner selbst die Oralität des Textes, konkret ihre *mündliche* Reflexion über ihr Naturerleben in der

³Die Suche der *academic community* nach der aus dem Netz genommenen Audiodatei kann man auf Twitter nachvollziehen.

⁴Zu den Begrifflichkeiten Natalie Binczek: Einleitung: Literatur und Audiokultur. In: Dies. u. Uwe Wirth (Hg.): Handbuch Literatur und Audiokultur. Berlin u. Boston 2020, S. 1–26, bes. S. 10 u. 18.

⁵Die Jurybegründung findet man auf einer Seite des Verlags Matthes & Seitz, der den Deutschen Preis für Nature Writing zusammen mit dem Umweltbundesamt und der Stiftung Kunst und Natur vergibt, <https://www.matthes-seitz-berlin.de/news/deutscher-preis-fuer-nature-writing-2021.html>, im Folgenden zitiert als: Jurybegründung. Die von Bernhard Malkmus verfasste Laudatio erscheint 2023 in der verlagseigenen Zeitschrift *Dritte Natur*; ich beziehe mich auf das vom Autor zur Verfügung gestellte Manuskript, im Folgenden zitiert als: Malkmus: Laudatio.

⁶Vgl. Vera Mutherig: ‚Das Ohr ist klüger als das Gedicht‘. Autorenlesung als Form akustischer Literatur: Paratextuelle Rahmungsstrategien im Medium Hörbuch. In: Britta Herrmann (Hg.): Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne. Berlin 2015, S. 255–271, hier S. 271.

⁷Vgl. Ludwig Jäger: Audioliteralität: zur akroamatischen Dimension des Literalen. In: Binczek/Wirth (Hg.): Handbuch Literatur und Audiokultur, S. 61–84, hier S. 61 u. 75.

⁸Vgl. Binczek: Einleitung: Literatur und Audiokultur, S. 6 f.

⁹Vgl. Mutherig: Das Ohr, S. 263.

¹⁰Reinhart Meyer-Kalkus: Geschichte der literarischen Vortragskunst. Stuttgart 2019, S. 4.

Arktis nicht nur in ihrer Lesung, sondern sogar im Manuskript betont, wenn sie am Ende resümierend und selbstreflexiv einschreibt: „eben darüber versuche ich zu sprechen“ (S. 26). Deshalb untersuche ich ihr Werk als ein *Natur-Sprechen*, das allein schon aufgrund seines medialen Status einen anderen Zugriff nahelegt, auch wenn die schriftliche Fassung wesentliche Merkmale des (New) Nature Writing trägt: Dazu gehört laut Goldstein das „nicht-fiktionale Schreiben in der Ich-Perspektive“ über einen persönlichen „unmittelbaren Eindruck“ und die Entwicklung einer „subtileren Sprache“, gleichsam im Sinne einer „Verteidigung des eigenen subjektiven Erlebens und Erzählens [...] als Korrektur an einem Szientismus“.¹¹ Und auch die Verbindung einer „möglichst genaue[n] Wahrnehmung und Erkundung der Naturerscheinungen“ mit einer „Selbstprüfung“ des wahrnehmenden Subjekts, einschließlich der „Reflexion über die kulturelle Bedingtheit allen Wahrnehmens, Fragens und Urteilens“ – so formuliert es Fischer – kennzeichnet Draesners Text.¹² *Radio Silence* ist ein nachdrückliches „Plädoyer für die leiblich-sinnliche Erfahrung der Natur“ und bezeugt „die Schärfung und Erweiterung der Sinne in der unmittelbaren Zuwendung zur natürlichen Mitwelt“.¹³ Einige der genannten Merkmale des Nature Writing sind für das Natur-Sprechen im Podcast besonders relevant, da sie dieses Medienformat häufig *per se* kennzeichnen, nämlich ein autobiografisches Moment und Authentizität, folglich das Sprechen in der ersten Person über persönliche Erfahrungen und die Reflexion über die Mediatisierung derselben, verbunden mit einer Selbstprüfung: Sprecher-bzw. Urheber:innen wird eine „critical (self-)interrogation as a mediated subject“ bescheinigt.¹⁴

Meine Bezeichnung als ‚Natur-Sprechen‘ folgt einer (genau genommen: der einzigen) Fußnote im Manuskript von *Radio Silence*, die den Neologismus selbstredend verwendet, während sie die Poetik dieses Werks skizziert. Es geht der Autorin darum, „nicht-homogenisierende Sprachstrategien zu verwenden“ (S. 9).¹⁵ Die Bezeichnung als Natur-Sprechen verstehe ich komplementär zu Draesners an

¹¹ Jürgen Goldstein: *Naturerscheinungen. Die Sprachlandschaften des Nature Writing*. Berlin 2019, S. 12, 25, 85 f. u. 104. Den „autobiografischen Zug“ und die „Authentizität“ betont auch Ludwig Fischer: *Natur im Sinn. Naturwahrnehmung und Literatur*. Berlin 2019, S. 45. Für eine Diskussion der genannten Merkmale vgl. Gabriele Dürbeck u. Christine Kanz: Gibt es ein deutschsprachiges Nature Writing? Gebrochene Traditionen und transnationale Züge. In: Dies. (Hg.): *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Berlin 2020, S. 1–39.

¹² Fischer: *Natur im Sinn*, S. 48.

¹³ Fischer: *Natur im Sinn*, S. 79.

¹⁴ Vgl. Dario Llinares: *Podcasting as Liminal Praxis: Aural Mediation, Sound Writing and Identity*. In: Ders., Neil Fox u. Richard Berry (Hg.): *Podcasting. New Aural Cultures and Digital Media*. Cham/Schweiz 2018, S. 124. Vgl. ebd. ausführlicher zur Genese einer neuen, kreativen „Sound Media Culture“.

¹⁵ Indem die Jury die letztere Formulierung in ihrem Lob aufgreift, bezeugt sie ihren Bezug auf das Manuskript, vgl. Jurybegründung.

anderer Stelle vorgebrachtem Vorschlag, mit Bezug auf deutschsprachige Texte der Gegenwart anstatt von (New) Nature Writing in Abgrenzung von der anglo-amerikanischen Tradition von „Natur-Schreiben“ zu reden.¹⁶ Das Kompositum, erklärt sie, lasse sie die Natur nicht nur als Objekt, sondern auch als Subjekt verstehen, das ‚mitspreche‘ und von dem sich die Autorin führen lassen könne. Es solle auf Schreibprojekte verweisen, „die aus einer Haltung der Reziprozität entstehen“.¹⁷

Sowohl die Jury als auch der Laudator betonen anlässlich der Preisverleihung, dass Draesners Text verschiedene Genres miteinander verwebt: Malkmus spricht von einem „virtuose[n] Sprachgewebe aus Essay, Tagebuch, Gedicht“.¹⁸ Die Jury identifizierte darin zusätzlich „Bericht“ und „Theorie“.¹⁹ Fraglich ist, ob beide diese „avancierte Textgestaltung“²⁰ ebenso differenzierend wahrgenommen hätten, wenn sie *Radio Silence* als Audiotext und nicht als Manuskript rezipiert hätten? Man muss wissen, dass nur die Schriftfassung aus drei, auch graphisch voneinander abgesetzten ‚Spuren‘ besteht: einem Haupttext, der fragmentarisch die Ortsbegehung schildert und im Zuge dessen Naturbeschreibung, theoretische Reflexion und Introspektion verbindet, wie es schon Schröder als Kennzeichen naturessayistischen Schreibens identifizierte;²¹ eingestreuten, durch farblichen Hintergrund abgesetzten kürzeren, syntaktisch offenen Texten, die Draesners Lyrik gleichen, nur lose mit dem Hauptnarrativ assoziiert sind und eigene kleine Gedanken- und Beobachtungsräume eröffnen; sowie einer rechtsseitigen ‚Marginalienspur‘, die qua Hinweis auf andere Texte ein intertextuelles Netz ausspannt. In ihrer poetologischen Fußnote charakterisiert die Autorin ihren Text als „Resonanzraum“, in dem „andere[] Stimmen“ mitklingen, sie beschreibt ihre Technik als „co-voicing“, „verschiedene[] Weisen der Stimmführung“ und „Gewebe der *respon*s“ im Sinne eines „Wi-e-der-klangs“ (S. 9).²² Im Kontrast zu dieser sonalen Metaphorik beschreibt Goldstein in seiner Studie mit dem visuell orientierten Titel *Naturerscheinungen* die „Sprache als *Erscheinungsraum* der

¹⁶ Zum „Natur-Schreiben“ vgl. auch den Beitrag von Christine Kanz im vorliegenden Band.

¹⁷ Vgl. Ulrike Draesner: Das Zwitschern der Vögel im (nichtnationalen) Wald. In: Dürbeck/Kanz: Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. S. 335–347, hier S. 340. An anderer Stelle beschreibt die Autorin das Zur-Sprache-Bringen als Übersetzen (vgl. ebd., S. 345). Vgl. dazu Evi Zemanek: „die Natur heißt es übersetzen erfinden.“ Kunstnatur in der Lyrik Ulrike Draesners. In: Susanne Brogi, Anna Ertel u. dies. (Hg.): Ulrike Draesner. text + kritik 201. München 2014, S. 27–36.

¹⁸ Vgl. Malkmus: Laudatio, o. S.

¹⁹ Jurybegründung.

²⁰ Jurybegründung.

²¹ Vgl. Simone Schröder: Deskription, Introspektion, Reflexion. Der Naturessay als ökologisches Genre in der deutschsprachigen Literatur seit 1800. In: Evi Zemanek (Hg.): Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik. Göttingen 2018, S. 337–354.

²² Der Autorin folgend beschreibt auch Malkmus, ohne Kenntnis des Audiotexts, *Radio Silence* metaphorisch als „Resonanzraum, der die Verflochtenheit menschlichen Lebens mit mehr-als-menschlichem Leben hörbar macht“; Malkmus: Laudatio, o. S.

Natur“²³ und die Juror:innen loben *Radio Silence* für die „sinnliche Anschaulichkeit“, rücken also die visuelle Qualität des Werks in den Vordergrund. Dies steht im Einklang mit gängigen Erwartungen an ein Nature Writing, das wie auch die diesbezügliche Forschung von der Priorisierung des Sehsinns in der westlichen Kultur geprägt ist. Schilderungen visueller Phänomene dominieren die meisten naturästhetischen Texte; akustische Phänomene werden weniger detailliert beschrieben, als fehle dafür das Vokabular. Aus diesem Grund fokussiert mein Beitrag gleich in doppelter Hinsicht die akustischen Aspekte von *Radio Silence*, indem er neben seiner Qualität als Audiotext inhaltlich Draesners poetische Wahrnehmung und Verdichtung der arktischen Soundscape untersucht. Dies bedeutet notwendig, andere Aspekte des Textes außer Acht lassen zu müssen.

Wenn in Jurybegründung und Laudatio *Radio Silence* für die Entwicklung geeigneter Sprachstrategien gelobt wird, so bleibt dabei erstaunlicherweise unerwähnt, dass die eigentliche Herausforderung darin besteht, eine Sprache für einen Lebensraum zu finden, der unseren (westlichen) Vorstellungen von ‚Natur‘ nicht entspricht, weil die arktische Natur weder grün noch bunt ist, nicht duftet und nicht vielstimmig tönt, ja weder visuell noch olfaktorisch noch akustisch gefällig ist. Es ging darum, eine Sprache zu finden für eine Natur, die unsere Wahrnehmungsmuster und unser Naturbild hinterfragt, die karg und arm scheint, verglichen mit unserem Idealbild von üppiger Vielfalt in Flora und Fauna, die längst nicht mehr der Realität schwindenden Artenreichtums entspricht. Zwar finden sich in Draesners Text auch Fragmente von Landschaftsbeschreibungen mitsamt Farbadjektiven, im Zentrum des Textes steht jedoch die akustische Wahrnehmung.²⁴ *Radio Silence* lotet die Grenzen des Hörbaren aus und bringt die schrittweise Sensibilisierung der akustischen Wahrnehmung zu Gehör.

Vor dem Hintergrund unserer Selbstcharakterisierung als ‚visual culture‘ ist darauf hinzuweisen, dass Musiker wie Bioakustiker im Paragone der Medien, Künste und Sinne die Ansicht vertreten, dass Töne und Laute *evokativer* sind als Bilder oder Gerüche.²⁵ Sie gehen außerdem davon aus, dass man die ‚Natur‘ durch das aufmerksame Anhören und Analysieren ihrer Klanglandschaften verstehen und dadurch Aufschluss über den Zustand von Biomen gewinnen kann. Es lohnt sich, Draesners poetische Soundscapes mit den Schilderungen eines Vertreters der Bioakustik zu korrelieren, dessen Bücher man auch als eine Art von Nature Writing lesen kann: Bernie Krauses²⁶ Studien zu diversen Habitaten sowie sein diachroner

²³ Goldstein: *Naturerscheinungen*, Kap. II. Goldstein spricht alternativ auch vom Resonanzraum, er kombiniert umstandslos visuelle und akustische Metaphorik, vgl. ebd., z. B. S. 85.

²⁴ Malkmus beobachtet ebenso nachvollziehbar, dass Draesner dem „absolute[n] Primat des Bildes“, das im westlichen kulturellen Gedächtnis den ‚Hohen Norden‘ überlagere, den Versuch entgegensetze, „die Welt am eigenen Leib zu spüren“; Malkmus: *Laudatio*, o. S.

²⁵ Vgl. Bernie Krause: *Wild Soundscapes. Discovering the Voice of the Natural World* [2002]. Revised Edition. New Haven u. London 2016, S. ix–xi u. 11 f.

²⁶ Krause ist ausgebildeter Musiker, arbeitete als Film-Sound-Designer und promovierte in Bioakustik. Insbesondere sein Buch *Das große Orchester der Tiere* [engl. 2012] trägt Merkmale von Nature Writing. Seine Beschreibung von Bio- und Geophonie folgt der These, dass natürliche

Vergleich von Aufnahmen desselben Bioms könnte man als komparative Klangökologie bezeichnen, die es lohnt, mit der Literaturökologie in einen Dialog zu bringen. Eine zentrale Erkenntnis ist, dass die Präsenz des Menschen natürliche Klanglandschaften erheblich verändert hat und der rasant fortschreitende Verlust von Biodiversität hörbar ist. Wenn ich im Folgenden auf Krause Bezug nehme, so im Sinne einer interdisziplinären Kontextualisierung von *Radio Silence*.

Dieser Aufsatz kombiniert Ansätze von Literaturökologie und Ecocriticism mit solchen aus der Bioakustik sowie den Sound Studies, und spezieller, Radio- und Podcast Studies. In einem ersten Schritt gehe ich Draesners sprachlicher Wahrnehmung der Klanglandschaft Spitzbergens mit ihrem besonderen Fokus auf die lebendige ‚arktische Stille‘ nach und unterfüttere dies mit Erkenntnissen der Bioakustik. In einem zweiten Schritt wird die mediatisierte Autorenlesung als performatives Natur-Sprechen untersucht und die Wirkungsästhetik des Podcasts diskutiert. Draesners Sonalisierung oder Verlautlichung des Manuskripts macht die darin beschriebenen Klanglandschaften in ihrer Stimme hörbar. Da das artikulierte Ich in *Radio Silence* Resonanzerlebnisse schildert, die Autorin den Text als Resonanzraum konzipiert hat und der Audiotext selbst Resonanzerfahrungen auslösen kann, werden die Erkenntnisse im dritten, abschließenden Schritt mit Bezug auf Hartmut Rosas Resonanztheorie gebündelt und diskutiert.

1 Hören lernen in der arktischen Klanglandschaft

Die Handlungszeit ist Sommer 2019: „Eine Gruppe Menschen macht sich in Spitzbergen auf die Suche nach arktischer Stille“, so fasst Draesner selbst den Ausgangspunkt ihres Essays zusammen.²⁷ Das Wort Stille/still findet sich 22 mal im 28-seitigen Text. Die ‚arktische Stille‘ ist jedoch nicht bedeutungsgleich zur titelgebenden ‚radio silence‘, übersetzbar als ‚Funkstille‘ oder ‚Sendepause‘. Draesner beschreibt damit metaphorisch einen nicht intendierten Zustand „ohne Empfang“ – selbst der mitgebrachte Weltempfänger funktioniert nicht wegen der Kälte (vgl. S. 20) – und eine intendierte Unterbrechung der Kommunikation. „Wir haben uns verhalten, als würden wir nicht angefunkelt von der anderen, Natur genannten Seite, haben es uns abgewöhnt, etwas auf- und ernst zu nehmen, das nicht unmittelbar in Menschensprache spricht.“ (S. 3) Dies entspricht der von Hartmut Rosa im Rekurs auf Descola und Latour formulierten Diagnose, dass „der kognitive und epistemische Horizont der Moderne [...] allen nichtmenschlichen

Klänge und Rhythmen des Planeten die Entstehung menschgemachter Musik inspirierten. In *Wild Soundscapes. Discovering the Voice of the Natural World* (2002) finden sich Überlegungen zu „Stories revealed by Biophony“ und „Language of Soundscapes“.

²⁷ Vgl. die Werbung für den Podcast auf Draesners Facebook-Account: <https://www.facebook.com/ulrikedraesner/posts/2739917596225598/> (letzter Zugriff am 30.09.2022).

Entitäten die Resonanzqualität abspricht“.²⁸ Die Furcht vor dem ‚Verstummen‘ individueller und kollektiver Resonanzachsen wie der ‚Natur‘ und dem Weltverlust identifiziert der Soziologe als Grundangst der (Spät-)Moderne.²⁹ Das physikalisch-akustische Phänomen der Resonanz (lat. *resonare* = widerhallen) ist bei Rosa die zentrale Metapher zur sozialpsychologisch-philosophischen Beschreibung von Weltbeziehungen. Musikalische und physikalische Aspekte verbindend, definiert er Resonanz als „Beziehung zwischen zwei schwingungsfähigen Körpern“, die beide „mit jeweils eigener Stimme sprechen“ und sich dadurch wechselseitig verstärken und „aufeinander einschwingen“ können.³⁰ „Das schlechte Gewissen darüber, die Stimme der Natur [...] nicht mehr zu beachten, [erzeugt] ein unausgesprochenes kollektives Verlangen danach, die Natur möge sich wieder hörbar machen und zu uns sprechen.“³¹

Dass man mit den Mobiltelefonen auf Spitzbergen keinen Empfang hat, ist die Rahmenbedingung für ein bewussteres Hören/Lauschen. Eine gedämpfte Geräuschkulisse ist das, was Touristen wohl erwarten, wenn sie in die Arktis reisen. Verglichen mit tropischen Regenwäldern sind die arktischen Klanglandschaften wegen der spärlichen Vegetation einerseits tatsächlich „karg und dünn“,³² andererseits werden sie außergewöhnlich wenig von anthropogenem Lärm kontaminiert. Der von R. Murray Schafer geprägte Begriff der Klanglandschaft, englisch *Soundscape*,³³ meint „sämtliche Geräusche, die in einem bestimmten

²⁸ Hartmut Rosa: *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Frankfurt a. M. 2016, S. 461.

²⁹ Hartmut Rosa: *Unverfügbarkeit*. Frankfurt a. M. 2020. S. 34 u. S. 130 f.

³⁰ Vgl. Rosa: *Resonanz*, S. 282 f., das Zitat S. 281. Vgl. auch die Definition von Resonanz im Duden: „das Mitschwingen, -tönen eines Körpers in der Schwingung eines anderen Körpers“ (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Resonanz> [letzter Zugriff am 16.10.2022]). Rosa orientiert sich u. a. am Begriffsgebrauch in der Psychotherapie, wonach der Mensch Resonanzbeziehungen braucht, um Subjektivität und soziale Intersubjektivität auszubilden (ebd., S. 293). „Resonanzerfahrungen“ definiert Rosa als „einen bestimmten Modus der Beziehung zwischen einem Subjekt und einem spezifischen Weltausschnitt“, die sich „vom Standpunkt des Subjekts aus als ein vibrierender Draht verstehen [lässt], der durch Affekt und Emotion, also durch die doppelseitige Bewegung des Affiziertwerdens und der aktiven Bezugnahme, gebildet wird. Von Resonanzachsen lässt sich dann und dort reden, wo sich zwischen dem Subjekt und diesem Weltausschnitt eine Form der Bezugnahme etabliert und stabilisiert, die solche Erfahrungen immer wieder möglich macht. [...] Resonanzachsen bilden sich charakteristischerweise in kulturell etablierten *Resonanzräumen* [...]“ (Ebd., S. 295) Natur und Musik seien die beiden wichtigsten Resonanzsphären (vgl. ebd., S. 460).

³¹ Rosa: *Resonanz*, S. 464 [Hervorhebung im Original].

³² Krause: *Das große Orchester*, S. 274.

³³ Vgl. v. a. R. Murray Schafers Buch *The Tuning of the World* (1977), wiederaufgelegt unter dem Titel *The Soundscape* (1994). Schafer, der als Klangforscher und als ökoakustischer Komponist tätig war, lenkte die Aufmerksamkeit von Öffentlichkeit und Forschung auf die ‚akustischen Signaturen‘ verschiedener Lebensräume. Zu den im Deutschen gebräuchlichen Begrifflichkeiten Klanglandschaft/-umwelt sowie Audiosphäre vgl. Holger Schulze: *Sound Studies*. In: Binczek/Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur und Audiokultur*, S. 155–176, hier S. 160.

Moment an unser Ohr dringen“.³⁴ Jede Klanglandschaft besteht aus einer einzigartigen Kombination von Lauten, die von vielen Faktoren (wie Klima, Vegetation, Besiedelung von stimmungsfähigen Organismen, Jahres- und Tageszeit, u. v. m.) beeinflusst wird. Mithilfe technischer Klangfragmentierung kann man Einzelspezies aus dem Gesamtgefüge isolieren und identifizieren. Aber nur die gesamte Klanglandschaft verrät Krause zufolge mehr über einen Ort als jedes Foto.³⁵

Bevor die Autorin eine Sprache zur Beschreibung der arktischen Stille finden muss, besteht die Herausforderung in der Wahrnehmung jener unvertrauten Klanglandschaft. Selbstreflexiv heißt es zu Anfang: „Arktische Stille? Nicht so einfach wie gedacht. / Alles hier hat eine andere Bedeutung.“ (S. 1). Schnell bemerkt die Touristin, dass der eigene Sinnesapparat den „mittleren Zonen“ (S. 7) angepasst sei und sie es hier zu tun habe mit „Lebensformen, die am Rand oder jenseits unserer Wahrnehmungsschwelle liegen“ (S. 2). Zum einen verursachen, für sie unerwartet, *per definitionem* nicht-lebendige Dinge (wie das Eis) eine Vielzahl verschiedener Laute, zum anderen klingen an sich bekannte Phänomene (wie der Wind) anders als zuhause. Frisch in Ny-Ålesund angekommen, lautet eines ihrer ersten Notate, das Reflexionen über unser Konzept von Lebendigkeit anstößt: „Leises Plätschern, Knacken, Gluckern: hör zu. / Eis ist nicht-lebendig. Sagt man. Doch ständig gibt es Laut.“ (S. 2) Die scheinbare Abwesenheit von für den Menschen hörbaren Tierstimmen – Vögel ausgenommen – lässt das Geräusch des Windes (z. B. S. 3) besonders stark hervortreten. Die relativ geringe Biodiversität ist auch ‚hörbar‘ im spezifischen Zusammenspiel von Flora, Fauna und Elementen: „Es gibt kaum Fliegen, kaum Insekten. [...] Bäume gibt es nicht. Das macht auch den Wind zu einem anderen. Kein Rauschen der Blätter. Keine Blätter.“ (S. 17)

Tatsächlich nimmt der Wind eine Sonderrolle unter den Naturlauten ein, denn er wird vor allem hörbar, indem er Bäume und Gräser bewegt. Der namhafte Naturschützer John Muir erkannte Bäume am Klang ihrer windbewegten Blätter und beschrieb 1874 auf diese Weise die Biodiversität eines Waldes.³⁶ Und der Vater des Nature Writing, Henry David Thoreau, beschrieb in seinem Tagebuch das Geräusch, das die Herbstwinde erzeugen, wenn sie die Telegrafendrähte in Schwingungen und damit auch die Telegrafmasten in Vibrationen versetzen, die er als Musik wahrnimmt, wenn er sein Ohr an das Holz der Masten legt. Anstatt die Indienstnahme der Bäume für den Aufbau von Kommunikationsinfrastrukturen zu beklagen, zeigt er sich begeistert davon, dass sie als „telegraph harps“ auf diese Weise die ‚Musik‘ des Windes vermitteln.³⁷ Hier wird freilich

³⁴ Krause: Das große Orchester, S. 38.

³⁵ Krause: Das große Orchester, S. 47.

³⁶ Krause: Das große Orchester, S. 66.

³⁷ Vgl. Henry David Thoreau: Journal. Bd. 4. Hg. v. Elizabeth Hall Witherell u. a. Princeton 1992, S. 89 f. Den Hinweis auf den Tagebuch-Eintrag verdanke ich Lutz Koepnick: Äolische Variationen. In: Britta Hermann (Hg.): Diskurse des Sonalen: Klang – Kunst – Kultur. Berlin 2019, S. 230–240, hier S. 233–235. Koepnicks plakative Rede von „Thoreaus ökologischer Modernisierung des Hörens“ bedürfte noch weiterer Ausführungen.

eine leibliche Resonanzerfahrung beschrieben – man beachte die Parallele zu Rosas Metapher des ‚Resonanzdrahts‘.³⁸ Koepnick spricht von einer „Ökologie reziproker Aufmerksamkeit, in der ein Element ein anderes in Schwingung zu versetzen und sich zugleich in die Vibrationen eines anderen einzustimmen vermag“ und konstatiert gar – entgegen verbreiteter Interpretation Thoreaus als Technik- und Modernisierungsfeind –, dass der Wind als Laut der Erde für den Wanderer erst durch die modernen technischen Medien wahrnehmbar wird und ausgerechnet diese dazu beitragen, die „magische Beziehung zur Natur zu erneuern“.³⁹ Das artikulierte Ich in *Radio Silence* hingegen lauscht ohne Verstärkungsmedien.

Draesners Beschreibung der arktischen Klanglandschaft kommt ohne die *termini technici* der Bioakustik aus, doch ist eine informierte Kontextualisierung erhellend. In den wenigen verbliebenen, entlegenen ‚natürlichen Klanglandschaften‘ (frei von menschengemachtem Lärm) unterscheidet man Geo- und Biophonie, die, so Krause, die Klangkultur des Menschen stark beeinflusst haben: Die Geräusche der Geophonie – „natürliche Klänge [...] wie Wind, Wasser, Erdbewegung und Regen“⁴⁰ – bilden den Hintergrund, vor dem sich alle Tierlaute entwickelten, die sich von den nichtbiologischen Lauten ab- und durchsetzen mussten. Krauses Hinweis, dass die Geräusche der Geophonie „die ersten Laute auf unserem Planeten“⁴¹ waren, findet einen Widerhall in Draesners Beobachtung, dass sie die Gegend derart fasziniere, weil sie „eine sinnliche Ahnung davon vermittelt, was die Zeit ‚Vor-dem-Menschen‘ gewesen sein mag“ (S. 7). Unter Biophonie versteht man die „Laute lebender Organismen“,⁴² wobei der Klangteppich Auskunft gibt über Artenvielfalt und Gesundheit eines Bioms.⁴³ In den meisten Lebensräumen kommen menschengemachte Geräusche als Anthropophonie hinzu: physiologische menschliche Geräusche, kontrollierte Laute wie menschengemachte Musik u.ä. sowie, in viel größerer Lautstärke, elektromechanischer Lärm durch Maschinen und Transportmittel.⁴⁴ Als solche notiert Draesner: Schiffsmotoren, Türen schlagen, Menschen sprechen miteinander (vgl. S. 20).

Draesners oben zitierte geophonischen Notate stimmen durchaus mit Krauses Beschreibung einer arktischen Klanglandschaft überein, der auch zuvorderst vom „allgegenwärtigen Wind“ und dem „verblüffenden Knallen und Stöhnen des Eises“ berichtet und dabei auch genauer erklären kann, wie die Geräusche zustanden kommen: „Explosionsgeräusche werden laut, wenn sich Gletscherspalten – tiefe, lange Risse – in der Eisfläche bilden. Die Eismasse zerbricht, wenn

³⁸ Vgl. Rosa: Resonanz, S. 24, 231, 279, 292, 295, 308, 314 u. a.

³⁹ Rosa: Resonanz, S. 235.

⁴⁰ Krause: Das große Orchester, S. 52.

⁴¹ Krause: Das große Orchester, S. 52.

⁴² Krause: Das große Orchester, S. 85.

⁴³ Krause: Das große Orchester, S. 98 f.

⁴⁴ Die Bioakustik unterscheidet zwischen erwünschten Geräuschen, d. h. ‚Information‘, und unerwünschten, d. h. ‚akustischem Müll‘ (Krause: Das große Orchester, S. 189).

sie unter hohem Druck zusammengepresst wird und Phasen des Tauens und der Schnee-Akkumulation durchläuft.“⁴⁵ Wenn „kalbende Gletscher an den Gestaden der Flüsse, Fjorde und Meere [...] riesige Wälle gefrorenen Wassers frei[geben]“, höre man „explosiv donnernde Salven“, versucht er die natürlichen Geräusche qua Vergleich mit uns bekannten akustischen Phänomenen und Vorgängen zu beschreiben.⁴⁶

„Von arktischer Stille kann keine Rede sein“ (S. 3), lautet die zentrale Erkenntnis in *Radio Silence*. Draesners Sprecherin wiederholt sie leitmotivisch, mit Variationen, aus denen die Ungewohntheit der Wahrnehmung und ihrer Versprachlichung herauszuhören ist: „Die Stille ist wach. Kann man das sagen? Sie füllt sich.“ (S. 17) Und: „In der Nordstille wird es deutlicher als anderswo: Stille ist nicht leer. Sie ist mit Schwingungen, Kräften und Kommunikation gefüllter Raum, die uns – überschreiten. Ich stoße an die Grenzen meiner Körperlichkeit: [...] Augen und Ohren reichen nicht hin.“ (S. 4) Zuerst fühlt sich die Arktistouristin aufgrund ihrer ungeschulten, ungenügenden Sinne ausgeschlossen aus diesem Kommunikationsraum, später jedoch geht sie in der ‚lebendigen Stille‘ auf. Wesentliche Voraussetzung dafür ist, dass sie lernt, hin- und zuzuhören – den Prozess schildert sie ausführlich Doppelpunkt

Wir sitzen auf einem Berg. Strahlen spielen unten im Fjord, wie Kinder, in weiter Entfernung. Wir, noch schwitzend, versuchen arktische Stille.

Schluss mit dem Klicken der Kameras [...] Keine Bewegung. Nach Minuten höre ich einen Wasserfall. Etwas später ein weiteres Wasser [...] Ich lausche nicht, ich höre wie von selbst. In aller Leisigkeit. Sagt man so? Der Wasserfall liegt gegenüber, 20 Meilen entfernt. Ich kann ihn nicht sehen, nicht einmal in einem hochauflösenden Fernglas.

Zuhause [...] werden Geräusche unmittelbar auf mein Ohr gepresst. Hier nimmt sie das Ohr auf.

Das Ohr hört aktiv.

Das Wir sitzt.

Der Berg spricht mit sich. Der Fels spricht mit dem Gletscher, der sich über ihn wälzt. Viskose, bewegliche Masse: Eis macht kein Geräusch, solange es fließt.

Falsch: Ich höre es nicht. Robben singen unter Eis, jedes Männchen hat sein eigenes Lied [...]

Arktische Stille.

Ein Vogel saust vorbei. Er ist eine Form von Wind.

Wir sind still. (19/18:20–19:55)

Mehrere Faktoren sind also für die fortschreitende Sensibilisierung der akustischen Wahrnehmung ausschlaggebend: Die Tatsache, dass menschengemachte Störgeräusche ausbleiben („Weil die Geräusche sich reduziert haben, höre ich feiner.“ S. 7), das Bemühen der Gruppe, sich an die Stille ihrer Umgebung anzu-

⁴⁵ Krause: Das große Orchester, S. 17. Im Fall dieses Zitats handelt es sich um abstrakte Ausführungen zu Soundscapes in unterschiedlichen Klimazonen unter Ausblendung anthropogener Geräusche. Zu diesem Zweck rekonstruiert er imaginativ eine Bio- und Geophonie am Ende der letzten Eiszeit.

⁴⁶ Krause: Das große Orchester, S. 17.

passen – erst in der arktischen Stille wird sich der Mensch der von ihm verursachten Geräusche bewusst –, sowie ein aufmerksames Hören. Das bedeutet nicht zuletzt eine bewusste Priorisierung des Hörsinns, denn dominant visuell geprägte Menschen neigen dazu, in Flora und Fauna vor allem das zu hören, was sie sehen. Dessen ungeachtet geht man in den Sound Studies von einer ‚sonischen Dominanz‘ aus, das heißt, dass Menschen akustische Sensationen aufgrund von deren „vibrational force“ weniger leicht ignorieren können als z. B. visuelle Reize.⁴⁷ Gemeinsam ist Draesner und Krause, dass beide beschreiben, wie ihr Wirklichkeitsverständnis ins Wanken gerät und mit den neuen Sinneswahrnehmungen eine Erweiterung erfährt (vgl. S. 1 u. 6).⁴⁸ Im Unterschied zu Draesner verdankt sich bei Krause die von ihm so eindringlich beschriebene sinnliche Überwältigung dem technischen *enhancement* durch hochsensible Mikrophone und Kopfhörer.

In Bioakustik ebenso wie in den Sound Studies wird unterschieden zwischen *hearing* als einem passiven, unfreiwilligen, nicht-selektiven Wahrnehmen der kompletten Klangumgebung und *listening* als einem aktiven, bewussten, selektiven Zuhören als dem Vorgang, „mit ganzer Hingabe [...] zu lauschen“.⁴⁹ Unser alltägliches Hören ist äußerst selektiv und geprägt von kulturellen Konditionen ebenso wie von individuellen Hörerfahrungen.⁵⁰ Augoyard und Torgue haben zwei komplementäre, aus der Rhetorik entlehnte Begriffe eingeführt: Als „synecdoche“ bezeichnen sie Geräusche, die wir aufgrund ihrer Funktion aus der Gesamtmenge an akustischen Reizen auswählen und memorieren, mit „asyndeton“ verweisen sie auf ausgeblendete, vergessene Geräusche.⁵¹ Soltani spricht bezüglich dieser situationsbedingt unterschiedlichen Hierarchisierung unter Verwendung von pikturaler Metaphorik von „figures“ vs. „ground“, i. S. v. (funktionalen) Figuren und unwichtigen Hintergrund(geräuschen).⁵² Da diese Hierarchisierung dynamisch ist, vollzieht unsere akustische Wahrnehmung einen ständigen Wechsel zwischen „engagement“ und „distraction“.⁵³ Diese Dynamik erleben nicht nur wir Hörer:innen, wenn wir uns auf Draesners Podcast-Lesung einlassen, sondern sie beschreibt sie selbst als Wahrnehmungssituation in der Arktis, wenn sie aktiv hört, aber z. B. den Maschinenlärm der Schiffsmotoren nicht ganz ausblenden kann. Wenn sie ihren Fortschritt pointiert formuliert als

⁴⁷ Vgl. Schulze: Sound Studies, S. 161.

⁴⁸ Vgl. Krause: Das große Orchester, S. 26.

⁴⁹ Krause: Das große Orchester, S. 25. In der deutschen Übersetzung wird hier für das aktive Hören synonymisch von ‚Lauschen‘ gesprochen, vgl. Lukasz Swiatek: The Podcast as an Intimate Bridging Medium. In: Llinares/Fox/Berry (Hg.): Podcasting, S. 173–187, hier S. 178.

⁵⁰ Ausführlicher dazu vgl. Schulze: Sound Studies, S. 163 f.

⁵¹ Jeans-François Augoyard u. Henry Torgue: Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds. Montreal 2006, S. 26 u. S. 123–125.

⁵² Farokh Soltani: Inner Ears and Distant Worlds: Podcast Dramaturgy and the ‚Theatre of the Mind‘. In: Llinares/Fox/Berry (Hg.): Podcasting, S. 189–208, hier S. 199.

⁵³ Soltani: Inner Ears and Distant Worlds, S. 200.

„Ich lausche nicht, ich höre wie von selbst“ (S. 19), so meint sie damit sicher, dass immer weniger Anstrengung notwendig wurde. An anderer Stelle kommentiert sie dies mit der Einsicht: „Die Arktis exponiert das Thema Empfindlichkeit nicht nur, sie *ist* diese Empfindlichkeit.“ (S. 6) Jedoch stellt sie dabei fest, dass eine Erweiterung der Wahrnehmung nicht selbstredend adäquat sprachlich vermittelt werden kann. Die der Kälte, dem blendenden Licht und der ungewohnten Geophonie ausgesetzte Sprecherin überlegt selbstreflexiv, wie es um die Sprachmächtigkeit bestellt ist an den Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit und betont, dass beides nicht identisch sei (S. 6).

Draesner befindet sich die meiste Zeit in der Nähe von Wasser, jenem Element, von dem selbst Profis sagen, es sei äußerst schwierig, es „akustisch einzufangen und nachzuahmen“, und noch schwieriger ist die sprachliche Wiedergabe der von ihm erzeugten Laute.⁵⁴ Ein Problem ist, dass es im Deutschen wie im Englischen nur ein sehr kleines Vokabular für Laute generell und speziell zur Beschreibung natürlicher Klanglandschaften gibt. Der professionell ausgebildete Musiker Krause verweist auf unsere Tendenz, auch für Klänge visuelle Metaphern (hell, dunkel, usw.) einzusetzen, die Suche der Klangökologen nach einem neuen Vokabular und die ersatzweise, aber nicht adäquate Möglichkeit, sich mit den musikalischen Termini zu behelfen.⁵⁵ In gewisser Weise vergleichbar mit Draesners Versuchen, die Stille zu *beschreiben*, und in medienkomparatistischer Perspektive spannend sind die Versuche von Klangökologen, neben Bio- und Geophonie auch verschiedene Arten von ‚Stille‘ hörbar zu machen.⁵⁶

Draesners artikuliertes Ich schildert, wie sie in der ‚lebendigen‘ arktischen Stille innerlich zur Ruhe kommt. Das entspricht der Tatsache, dass die Klänge von Wind, Wellen und Regen Elemente von sog. natürlichem ‚weißem Rauschen‘ enthalten, das die Endorphinausschüttung stimuliert und entspannend wirkt.⁵⁷ Die positive physiologische Wirkung trägt zum Verkaufserfolg derartiger Geräuschkulissen bei. Im Kontrast dazu ist der Aufenthalt in gänzlich schalltoten Räumen für Lebewesen psychisch belastend, wenn nicht unerträglich, berichtet Krause von einer Expedition, bei der er zufällig in einen beinahe schalltoten Raum geraten war.⁵⁸ Er teilt Draesners Verständnis von Stille als etwas qualitativ anderem, das

⁵⁴ Vgl. Krause: Das große Orchester, S. 27.

⁵⁵ Vgl. Krause: Wild Soundscapes, S. 6. Er verweist auf David Abrams, an Merlau-Ponty orientierten Überlegungen zu einer adäquaten Sprache in *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World* (1996).

⁵⁶ *Das große Orchester* verweist auf zahlreiche, auf der Verlagsseite aufrufbare Soundbeispiele. Nachhören kann man z. B. Krauses Aufnahmen von Schneefall, der in der westlichen Kultur wie nichts anderes mit Stille assoziiert wird (vgl. dazu Krause: Das große Orchester, S. 62 f.). Varianten von Stille sowie die menschliche Interaktion mit einer Winterlandschaft sind in R. Murray Schafers und Claude Schryers akustischem *Winter Diary* (1998) zu hören, das mit dem Karl-Szuka-Preis für Radiokunst ausgezeichnet wurde.

⁵⁷ Vgl. auch Krause: Das große Orchester, S. 195 u. 256.

⁵⁸ Vgl. Krause: Das große Orchester, S. 254.

im Deutschen treffender mit „Ruhe“ bezeichnet wird: *tranquility* statt *silence*. Vor diesem Hintergrund wird verständlicher, was die Sprecherin meint, wenn sie schließlich sagt: „Ich sitze nicht in einem schalltoten Raum. / Ich sitze in einem Stille ausstrahlenden Raum. In einem Radoraum.“ (20/20:45) Ihr ‚Radoraum‘ ist ein ‚Resonanzraum‘.⁵⁹ Einen doppelten Sinn erhält die Aussage, wenn man bedenkt, dass die Lesung womöglich, wie im Rundfunk üblich, in einem schalltoten Raum aufgezeichnet, dann aber über das Radio ausgestrahlt wurde.

Während die Sprecherin im Verlauf des Textes ihre akustische Wahrnehmung erweitert, befreit sie sich aus einer zuvor empfundenen Vereinzelung und entwickelt ein Gefühl von Verbundenheit.⁶⁰ Als ihr Spitzbergen anfänglich mit den Sinnen unzugänglich ist, konstatiert sie, nur dort oben im hohen Norden könne man „fühlen, was es heißen würde, allein zu sein auf diesem Planeten“ (S. 2). Dies ruft E. O. Wilsons Vorschlag in Erinnerung, man sollte die Epochenbezeichnung „Anthropocene“ angesichts des massenhaften Artensterbens mit „Eremocene“, also dem ‚Zeitalter der Einsamkeit‘ ersetzen. Im Angesicht der Gefahr einer Begegnung mit Eisbären wird ihr beigebracht, deren Perspektive einzunehmen: Um gegenüber großen Tieren als noch größeres Lebewesen wahrgenommen zu werden, muss die Gruppe „üben, [...] *ein* Körper zu sein“ (S. 12) und sich als solcher synchron zu bewegen (vgl. S. 12). „Zuhause agiere ich als Einzelkörper, behaupte Platz – [...] hier lerne ich zu verschmelzen.“ (S. 14) Ob man das Verbundenheitsgefühl, dass sich einstellt, wenn man nur in Gemeinschaft überlebensfähig ist, als ‚feeling like a species‘⁶¹ bezeichnen könnte, bedürfte gründlicherer Überlegungen. Das Verbundenheitsgefühl der Arktistouristin entgrenzt sich bald hin auf die organische und anorganische Mitwelt, wie in einem lyrisch anmutenden Intermezzo, in dem die Sprecherinstanz empathisch mit einem

⁵⁹ ‚Resonanzraum‘ ist hier im eigentlichen und übertragenen Sinne zu verstehen. Dies lohnt es zu betonen, da in den Sound Studies und in der Musikwissenschaft ein wertneutraler Begriffsgebrauch vorherrscht.

⁶⁰ Implizit wird betont, dass es sich hier gerade nicht um eine virtuelle Verbundenheit handelt: „Wir sind *da*, verbunden nur mit jenen, die real da sind.“ (S. 14, Hervorhebung E.Z.).

⁶¹ Die Frage, ob ‚die Menschheit‘ den Artenschwund bremsen und das eigene Aussterben verhindern kann, hängt davon ab, ob sie sich des Ausmaßes ihrer Auswirkung auf den Planeten als Gesamtheit bewusst wird und vereint handelt, d. h. ein ‚Selbstverständnis als Spezies‘ und ein Gemeinschaftsgefühl entwickelt. Timothy Clark und Dipesh Chakrabarty rekurren bei ihren Reflexionen über die (Un-)Möglichkeit eines Denkens und Handelns ‚als eine Spezies‘ auf das Diktum des Biologen Edward O. Wilson: „We will be wise to look upon ourselves as a species“ (Edward O. Wilson: Foreword. In: Jeffery D. Sachs (Hg.): *Common Wealth: Economics for a Crowded Planet*. New York 2008, S. xii). Während Clark daraus eine Verantwortung (auch) als Ecocritic ableitet (Timothy Clark: *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as Threshold Concept*. London 2015, S. 17), gibt Chakrabarty zu bedenken: „We humans never experience ourselves as species. Even if we were to emotionally identify with a word like *mankind*, we would not know what being a species is, for in species history, humans are only an instance of the concept species as indeed would be any other life form.“ Dipesh Chakrabarty: *The Climate of History: Four Theses*. In: *Eurozine* (30 Oct. 2009), o. S. [These 4], <https://www.eurozine.com/the-climate-of-history-four-theses/> (letzter Zugriff am 30.09.2022).

Millionen Jahre alten Stein und mit der Stille verschmilzt (vgl. S. 15). Sagte sie zu Beginn des Textes noch, sie „suche nach einer anderen Art von Gemeinschaftlichkeit“ (S. 2), so weiß sie am Ende, dass „wir zahlreiche Elemente des Planeten weder sehen noch hören, sie aber mitunter zu uns sprechen“ (S. 25).

2 Natur-Sprechen im Podcast

So wie Draesner in *Radio Silence* die Immersion in die arktische Klanglandschaft als physische Erfahrung schildert, muss man auch das Hören von Podcasts als ein körperliches Erlebnis verstehen. Als Podcast – zusammengesetzt aus Pod für „play on demand“ und der Kurzform von „broadcast“ – qualifiziert sich die Audio-Datei schon dadurch, dass sie auf der Internetseite des NDR als MP3 angeboten wurde, sodass man die Dichter-Lesung zeitunabhängig mit verschiedenen Endgeräten (wiederholt) ‚nachhören‘ kann.

In der Reihe „Radiogeschichten“ fiel Draesners mediatisierte Dichterlesung ein wenig aus der Reihe. Die Themenvorgabe, die Geschichten mögen vom Radio handeln, unterläuft die Autorin gewissermaßen, wenn sie von einer fremdartigen ‚Stille‘ erzählt, die unmediatisiert wahrgenommen wird und so sinnerfüllend ist, dass die gewohnte mediale Unterhaltung entbehrlich wird. Insofern ist es sinnfällig, dass die Audioaufnahme der Lesung puristisch ohne Einspielung von Geräuschen oder Musik auskommt. Denkbar, aber auch viel zu erwartbar wäre eine Untermalung mit arktischer Geo- und Biophonie, etwa dem Rauschen des Windes und Möwengeschrei, gewesen. Trotz der ‚Einspurigkeit‘ entsteht wirkungsästhetisch eine spezifische Sonosphäre – üblicherweise definiert als „durch Stimmen und andere Klänge mitkonstruierte Atmosphäre“. ⁶² Zum Konnex von Stimme und Atmosphäre äußert sich Gernot Böhme, der sich mit Fragen der Aisthesis und einer ökologischen Naturästhetik beschäftigte: „Stimme ist die atmosphärische Präsenz von etwas oder jemandem. Sie ist eine der Dimensionen, in denen etwas oder jemand aus sich heraustritt und die Atmosphäre in der Umgebung wesentlich emotional tönt.“ ⁶³ Folglich richtet sich die Aufmerksamkeit zentral auf die Stimme der Autorin, insbesondere wenn bei der Aufnahme direkt ins Mikrophon gesprochen wird, wie im Fall dieser sogenannten Studio-

⁶² Aus der Theaterwissenschaft wird der Begriff auf Hörgedichte übertragen bei Wiebke Vorrath: Visualität und Sonalität in Albert Ostermaiers Hörgedicht „Fernsehabend“. In: Britta Herrmann u. Lars Korten (Hg.): Diskurse des Sonalen: Klang – Kunst – Kultur. Berlin 2019, S. 215–228, hier S. 223. Von akustischen Atmosphären (Atmos) spricht man auch in der Rundfunkpraxis, vgl. Michael Bartel, Uwe Wirth u. Natalie Binczek: Glossar zentraler Begriffe. In: Binczek/Wirth (Hg.): Handbuch Literatur und Audiokultur, S. 569–590, hier S. 569.

⁶³ Gernot Böhme: Die Stimme im leiblichen Raum. In: Doris Kolesch, Vito Pinot u. Jenny Schrödl (Hg.): Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld 2009, S. 23–32, hier S. 30.

Lesung, die vor der Radiosendung ohne Publikum aufgezeichnet und in der Postproduktion geschnitten wurde.⁶⁴ Bei diesem Format wird oft „nicht das Gesagte, sondern dessen Sound den Hörern überdeutlich“,⁶⁵ das heißt, die Wahrnehmung der Stimme übertönt bisweilen die Konzentration auf den Inhalt.

Was passiert bei der Rezeption einer Audioaufnahme, die keinerlei evidente visuelle Information mitliefert? Einfach gesagt produzieren die Hörer:innen ‚mentale Bilder‘, bisweilen ist von einem ‚imaginativen Spektakel‘ die Rede.⁶⁶ Auf diese (inter-)sensorische Übersetzung oder ‚transcodification‘ verweist in der Radioforschung die Formulierung ‚The Mind as Stage‘.⁶⁷ Bei der Rezeption von Draesners Spitzbergen-Begehung ist auch ‚cognitive mapping‘⁶⁸ involviert: Als Zuhörer:in versucht man stellenweise unwillkürlich, sich eine mentale Karte der geografischen Gegebenheiten zu machen. Man denke an die zuvor besprochene Besteigung eines Berges, auf dem die Arktistourist:innen Ausschau halten und lauschen.

Auch wenn Draesners Dichterlesung die Möglichkeiten von Podcasts bewusst nicht ausschöpft, ist ihr Natur-Sprechen in diesem Medium aus mehreren Gründen gut aufgehoben: zum einen, weil die Hybridität ihres Textes der in Podcasts angelegten potenziellen Hybridität entspricht, die verschiedensten künstlerischen und journalistischen, narrativen und szenischen Darstellungsmodi ebenso wie philosophischer Reflexion und popularisierender Wissenschaftskommunikation Raum bieten; zum anderen, weil Podcasts trotz ihrer Popularität in der ‚Peripherie des Mainstream‘ zu lokalisieren sind, sozusagen als „an esoteric offshoot of digital culture“.⁶⁹ Letztere Formulierung passt gleichermaßen auf das ebenfalls derzeit populäre und doch auf dem deutschen Buchmarkt randständige Nature Writing. Im

⁶⁴ Dass die Lesung nicht live im Radio stattfand, bestätigte Ulrike Draesner per E-mail. Zur Studio-Lesung vgl. Meyer-Kalkus: Geschichte der literarischen Vortragskunst, S. 1018.

⁶⁵ Harun Maye: Vortrag/Lesung (Neuzeit und Moderne). In: Natalie Binczek, Till Dembeck u. Jürgen Schäfer (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin u. Boston 2013, S. 341–351, hier S. 347, mit Bezug auf Daniel Gethmann: Technologie der Vereinzelung. Das Sprechen am Mikrophon im frühen Rundfunk. In: Harro Segeberg u. Frank Schätzlein (Hg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Marburg 2005, S. 249–265, hier S. 261.

⁶⁶ Von „mental pictures“ spricht z. B. Andrew Crisell: Understanding Radio. ²London 1994, S. 8; „imaginative spectacle“ nennt es Tim Crook: Radio Drama: Theory and Practice. London 1999, S. 64.

⁶⁷ Den Begriff „transcodification“ verwendet Crisell: Crook: Radio Drama, S. 146; die Formulierung „the mind as stage“ prägt Martin Esslin: The Mind as Stage. In: Theatre Quarterly 1/3 (1971), S. 5–11. Eine Diskussion dieser Konzepte in Bezug auf Podcasts bietet Soltani: Inner Ears, S. 192–194.

⁶⁸ Mit „cognitive mapping“ beschäftigt sich näher Alan Beck: Cognitive Mapping and Radio Drama. In: Consciousness, Literature and the Arts 1/2 (2000), 3.1, archiviert unter: <http://www.dmd27.org/cog.html>.

⁶⁹ Vgl. Dario Llinares, Neil Fox u. Richard Berry: Introduction: Podcasting and Podcasts – Parameters of a New Aural Culture. In: Dies. (Hg.): Podcasting, S. 1–14, hier S. 6.

Medium des Podcasts können Inhalte kommuniziert werden, die ansonsten keine sehr große Hörerschaft erreichen. Die Tatsache, dass die „Radiogeschichten“ als Podcasts produziert und angeboten werden und auch Draesner ihren Text explizit mit „*Radio silence*“ [meine Hervorheb.] überschrieben hat, provoziert ein paar Anmerkungen zum Verhältnis beider Medien, die Ähnlichkeiten und Unterschiede aufweisen.⁷⁰ Nur manche Podcasts sind remediatisierte Radiosendungen. Trotz grundlegender Gemeinsamkeiten aufseiten der Produktion darf man nicht vergessen, dass das Format Podcast aufkam, um die gängigen Konventionen und Restriktionen des Rundfunks im Hinblick auf Inhalt, Konzept, Länge, Struktur, Sprache und ‚Autorschaft‘ der Beiträge zu transzendieren und im Sinne der ‚prosumer culture‘ zu individualisieren.⁷¹

Draesners *Radio Silence* lohnt auch deshalb, als besonderes Beispiel von Natur-Sprechen als verlautlichtem Nature Writing betrachtet zu werden, weil Autorenlesungen unter den anderen Rezitationen literarischer Texte, die etwa von Schauspielern gesprochen werden, ein besonderer Status zukommt: Die Autorstimme wird mit Blick auf das Gelesene gleichsam als „Versprechen auktorialer Authentizität“ verstanden.⁷² Im „auktorialen Vortrag“ wird, so neigt man anzunehmen, der „subjektiv gemeinte Sinn“ hörbar.⁷³ Jedoch ist die Stimme nicht mit der empirischen Person des/der Vortragenden zu verwechseln; vielmehr sei hier, so Meyer-Kalkus, stets eine vokale Persona im Spiel, denn Vortragsweise und Stimme sind in einem gewissen Maß im Sinne eines „vokalen Self-Fashioning“ stilisierbar.⁷⁴ Stimme und Sprechweise steuern die Rezeption in nicht unerheblichem Maße. Die Forschung tendiert zur Annahme, dass das laute Vorlesen eines Textes dessen Interpretationsspielraum verenge und vereindeutige.⁷⁵

Da zur Beschreibung von Audiotexten wie *Radio Silence* die noch junge Forschung zu ‚akustischer Literatur‘ oder auch literarischer Audiokultur noch keinen ausdifferenzierten begrifflich-kategorialen Baukasten im Angebot hat,⁷⁶

⁷⁰Vgl. dazu maßgeblich Richard Berry: Podcasting: Considering the evolution of the medium and its association with the word ‚radio‘. In: *The Radio Journal* 14/1 (2016), S. 7–22.

⁷¹Vgl. Llinares/Fox/Berry: Introduction: Podcasting, S. 4.

⁷²Vgl. Natalie Binczek: Audioliteratur: Hörspiel – Hörbuch. In: Dies./Wirth (Hg.): *Handbuch*, S. 142–154, hier S. 146.

⁷³Vgl. Jörg Döring: Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts? In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 51 (2021), S. 147–170, hier S. 169.

⁷⁴Vgl. Meyer-Kalkus: *Die Geschichte literarischer Vortragskunst*, S. 32. Auch in der Tonlage unterscheidet sich meist die Vortragsstimme von der alltäglichen Sprechstimme, vgl. ebd., S. 34.

⁷⁵Vgl. Mutherig: *Das Ohr*, S. 264.

⁷⁶Anregungen für eine Audiotextanalyse bietet Britta Herrmann: *Literatur und Stimme*. In: Binczek/Wirth (Hg.): *Handbuch*, S. 27–43, bes. S. 36–39.

sei Draesners Lesung hier mit Verweis auf die Audiodatei⁷⁷ nur in groben Zügen und gemäß subjektivem Hörerlebnis charakterisiert. Verzichtet wird auf eine (gemäß linguistischer Gesprächsanalyse standardisierte) Transkription der mündlichen Performanz, da dies zwar lohnend, aber für das vorliegende Untersuchungsinteresse nicht notwendig ist. Die Autorin spricht ohne längere, den Vortrag strukturierende Pausen. Sie spricht insgesamt relativ schnell, aber mit wechselndem Tempo. Durch kurze Zäsuren bricht sie Sätze auf und erzeugt individuell Sinneinheiten. Sprunghaft hört es sich an, wenn sie (reizvolle) Gedankensprünge macht. Keinesfalls würde man den Vortragsstil als ‚getragen‘ oder gar deklamatorisch beschreiben. Die Stimme variiert in Tonhöhe, Klangfarbe und Modulation, wodurch die Prosodie sehr lebendig wirkt. Da der vorgetragene Text nicht metrisch organisiert ist und keinem gleichmäßigen Rhythmus folgt, akzentuiert die Sprecherin frei nach Belieben. Mit Blick auf den Aussagegehalt des Textes sind ihre Hervorhebungen einzelner Wörter nicht immer erwartbar; bisweilen kommt dadurch ein Moment des Unberechenbaren ins Spiel. Zwar zielt die Prosodie insgesamt auf Verständlichkeit, doch erzeugt die stellenweise überraschende Satzmelodie Ambiguitäten, und die Zäsuren eröffnen momenthafte Reflexionsräume.⁷⁸ Draesners Sprechweise wechselt gemäß den verschiedenen Ingredienzien des hybriden Textes (Naturbeschreibung, Kulturkritik, philosophische Reflexion, Handlungsnarration) zwischen sachlichem, emphatischem, nachdenklichem und erzählerischem bzw. szenisch-dramatischem Stil. Ohne dies quantitativ verifiziert zu haben, entstand bei Zuhören der Eindruck, dass die Handlungsnarration den drei anderen Komponenten untergeordnet ist. So verzichtet die Sprecherin beispielsweise darauf, die spannungsvollen Begegnungen mit den Eisbären in besonderem Maß zu dramatisieren. Oft bringt sie die Reflexion mit in den Raum und an sich selbst gestellten Fragen in Gang, auf die nur kurze, beschleunigt gesprochene lakonische Antworten folgen, welche zentrale Einsichten vorbereiten, hervorgehoben durch langsames Sprechtempo, meist entsprechend ihrer Hervorhebung im Manuskript.⁷⁹ Auf diese Weise werden gleichsam in Form eines Selbstgesprächs die Gedankenschritte auf dem Weg zur Erkenntnis hörbar. Das Potenzial des Natur-Sprechens entfaltet sich insbesondere, wenn es fast onomatopoetisch

⁷⁷Die eigentliche Lesung dauert 27:30 Minuten; einschließlich Anmoderation, die man als redaktionellen Paratext ansehen kann, handelt es sich um eine 29-minütige Aufnahme. Eine detaillierte Untersuchung der Beziehung zwischen schriftlicher Textvorlage und mündlichem Vortragstext konnte für den vorliegenden Beitrag nicht durchgeführt werden. Beim gleichzeitigen Anhören des Audiotexts und Mitlesen des Manuskripts wird deutlich, dass Draesner bisweilen geringfügig vom Präskript abweicht, indem sie einzelne Sätze umformuliert und (neben den eingestreuten Gedichten, Marginalien und der langen Fußnote) ein paar Passagen überspringt, z. B. Reflexionen zum Begriff des Anthropozäns (S. 11 f.).

⁷⁸Z.B. „Hinter dem Ankermast [...] endet die Welt / – keineswegs. Hier ÄNDERT sie sich.“ (1/02:30, Hervorhebung E.Z.). Indem die Sprecherin hier am Zeilenende auch mündlich pausiert und damit den Gedankenstrich hörbar macht, bricht sie mit der Zuhörer:innenerwartung.

⁷⁹Zum Beispiel: „Arktische Stille? Nicht so einfach wie gedacht. Alles hier hat eine andere Bedeutung“ (1/01:45).

artikuliert wird.⁸⁰ Nicht oft wird ihre Stimme hörbar leiser, wenn sie vielfach die (äußere) Stille erwähnt, wohl aber spricht sie vereinzelt leiser, wenn sie mimetisch das eigene Stillwerden beschreibt. Eindrücklich sind die bereits analysierten Passagen artikuliert, die vom Lauschen und Hörenlernen, von der schrittweisen Erweiterung ihrer akustischen Wahrnehmung erzählen (bes. S. 16–19).

Ob man als Zuhörer:in ein Resonanzerlebnis hat – also affiziert und zu einer Respons bewegt wird –, hängt Hartmut Rosa zufolge weit weniger vom Inhalt eines Vortrags als von der subjektiven Wahrnehmung der Stimme ab.⁸¹ Die Stimme sieht Rosa als „das zentrale Resonanzorgan des Menschen“ an: Sie sei „[d]as erste und grundlegende Organ, mittels dessen wir die Welt zum Antworten bringen und über das wir in eine Antwortbeziehung zu ihr eintreten [...]“.⁸² Mit Bezug auf Bernhard Waldenfels erklärt er, „die leibliche Resonanzfähigkeit, welche die Stimme des anderen im eigenen Leib *mittönen lässt* (und umgekehrt), [ist] eine Voraussetzung dafür, dass die Stimme zu einem ‚Antwortregister‘ werden kann“.⁸³

Gemäß alter *Paragone*-Tradition – im Sinne eines *Wettstreits* der Künste – würde man fragen, welcher Modus, das Natur-Sprechen oder das Nature Writing, wirkmächtiger ist. Sinnvoller ist es jedoch, stattdessen im Sinne eines *Vergleichs* der Künste zu überlegen, mit welchem Modus bestimmte Wirkungsziele jeweils besser erreicht werden. Hinlänglich bekannt ist in der alten Debatte über die Vorzüge und Nachteile von oraler vs. schriftlicher Kommunikation die Ansicht des Schriftkritikers Platon, der (unter Berufung auf Sokrates) für die mündliche Rede, ja eigentlich für den lebendigen Dialog plädiert, weil sie unser Gedächtnis besser trainiere, während die geschriebene Rede ‚tot‘ sei. Mit dem Gedächtnis-Argument kann man insbesondere punkten, wenn man sich für einen Audio-Beitrag ausspricht, der vorrangig Faktenwissen vermitteln soll. Draesner teilt in ihrer Lesung jedoch primär Erfahrungswissen, das, wenn nicht Verbundenheit, so idealiter das Bedürfnis nach Verbundenheit mit dem Nicht-Menschlichen erzeugen kann. Zu diesem Zweck dürfte sich die mündliche Kommunikation bzw. auditive Rezeption besser eignen als die ‚stumme‘/‚schweigende‘ Schrift, da man dem mündlichen Vortrag eine stärkere emotionale Affizierung zutraut.

Geht es nicht nur um die Vermittlung von Naturerfahrung, sondern darüber hinaus um eine Aktivierung der Zuhörer:innen, sich für den Schutz dieser Natur zu engagieren, so dürfte der Vortrag eine besondere Persuasionskraft besitzen, denn die auditive Rezeption des Textes vermittelt den Hörer:innen das Gefühl, direkt angesprochen zu sein. Die Ansprache ist von Draesner angelegt, indem sie über die Position der Menschheit im planetaren Netzwerk des Lebendigen

⁸⁰ Z.B.: „Eisbrocken schaukeln um den Schiffsrumpf. Leises Plätschern, Knacken, Gluckern: hör zu“ (2/04:29).

⁸¹ Rosa: Resonanz, S. 112 f.

⁸² Rosa: Resonanz, S. 114 u. S. 108 f.

⁸³ Rosa: Resonanz, S. 111.

u. a. in der zweiten Person Plural („wir“) spricht. Die Mündlichkeit des Podcasts kann man, da hier ein schriftliches Präskript oralisiert wird, mit Walter Ong einer neuen „sekundären Oralität“ zurechnen, welcher er übrigens – u. a. konkret mit Bezug auf das Radio – die Förderung eines Gemeinschaftssinnes attestiert.⁸⁴ Eine wirkungsästhetische Trias von „emotion, connection and community“ wird dem Podcast in Lernkontexten bescheinigt.⁸⁵ Die meisten Rezipient:innen empfinden beim Zuhören wohl eine größere ‚Nähe‘ oder ‚Intimität‘ – „a sonorous intimacy“⁸⁶ – als bei der privaten, stillen Lektüre von Texten. Da man Podcasts meist über Kopfhörer rezipiert, sodass man die fremde Stimme direkt im Ohr hat anstatt sie aus einer räumlich vom eigenen Körper entfernten Quelle zu hören, spricht Berry gar von einer „hyper-intimacy“.⁸⁷ Die Stimme im Ohr erzeugt die Illusion von Anwesenheit. Als „intimate bridging medium“⁸⁸ wird der Podcast gleich aus mehreren Gründen bezeichnet, weil er den räumlich-zeitlichen Abstand zwischen Produktion und Rezeption überbrückt, Menschen auch an Wissen heranführt, das vorher Berührungängste ausgelöst hat, und innerhalb der Zuhörerschaft soziale Verbundenheit stiftet, die mitunter sogar soziokulturelle Differenzen überbrücken könne. Da Hörer:innen Podcasts gemäß eigener Interessen auswählen, kann sich beim Anhören das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer „imagined community“⁸⁹ einstellen, konstatiert Barrios-O’Neill mit Bezug auf McLuhans These: „Radio restores tribal sensitivity and exclusive involvement in the web of kinship“.⁹⁰

⁸⁴ Walter J. Ong: *Orality and Literacy*. 30th Anniversary Edition. ⁴New York 2013, bes. S. 134: „Like primary Orality, secondary orality has generated a strong group sense, for listening to spoken words forms hearers into a group, a true audience [...]“. – Mit Bezug auf ein per Tonträger distribuiertes Hörgedicht spricht auch Vorrath von ‚sekundärer Oralität‘ und ‚mediatisierter Oralität‘, vgl. Vorrath: *Visualität und Sonalität*, S. 221.

⁸⁵ Tara Brabazon: *The sound of a librarian: the politics and potential of podcasting in difficult times*. In: Dies. (Hg.): *Digital Dialogues and Community 2.0: After Avatars, Trolls and Puppets*. Oxford 2012, S. 137–162, hier S. 148.

⁸⁶ Llinares/Fox/Berry: *Introduction: Podcasting*, S. 2.

⁸⁷ Richard Berry: *Part of the establishment: Reflecting on 10 years of podcasting as an audio medium*. In: *Convergence* 22/6 (2016), S. 661–671, hier S. 666. Eine andere Position vertritt Meyer-Kalkus, der in seiner Studie zur Geschichte der literarischen Lesung für die Studio-Lesung feststellt, dass die Gemeinschaftlichkeit von Autor und Publikum, ursprünglich Ziel jeder Lesung, durch die einsame Aufzeichnung und den „solipsistischen Rezeptionsakt“ preisgegeben werde (S. 1038). Er spricht bezeichnenderweise von der „Erfahrung der Resonanzlosigkeit einer technisch vermittelten Individualrezeption“ (Meyer-Kalkus: *Die Geschichte literarischer Vortragskunst*, S. 1018).

⁸⁸ Swiatek: *The Podcast as an Intimate Bridging Medium*, bes. S. 175–182.

⁸⁹ Danielle Barrios-O’Neill: *Wild Listening: Ecology of a Science Podcast*. In: Llinares/Fox/Berry (Hg.): *Podcasting*, S. 147–172, hier S. 153. Damit reaktualisiert Barrios-O’Neill ein ursprünglich von Benedict Anderson (*Imagined Communities*, 1983) mit Bezug auf die Leistung früher Printmedien geprägtes Konzept.

⁹⁰ Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York 1964, S. 215.

Wenn Marshall McLuhan schon bezüglich des Radios schreibt, dass seine Macht darin bestehe, „to involve people in depth“, gilt das umso mehr für den Podcast, den man gezielt auswählt.⁹¹

Das Zuhören (etwa bei einem mündlichen Vortrag) bewirkt außerdem ein Gefühl von Entschleunigung, Achtsamkeit und ein innerliches Zur-Ruhe-Kommen: „Sound is a mode of communication that slows the interpretation of words and ideas, heightens awareness of an environment and encourages quiet interiority.“⁹² Man spricht dem Podcast die von seinen Erfindern so gar nicht absehbare Fähigkeit zu, nicht nur Selbstreflexivität anzuregen, sondern die Eigenwahrnehmung als „mediated and mediating subject“ zu steigern.⁹³ Diese These zur Wirkung des Podcast-Hörens korrespondiert mit Draesners Überlegungen zur Wirkung des Natur-Hörens. Nota bene: *Radio Silence* lädt ein zum aufmerksamen Hören eines Vortrags über aufmerksames Lauschen natürlicher Klanglandschaften. Wenn Draesner erzählt, wie der (zunächst unfreiwillige) Verzicht auf Alltagsmedien die Hingabe an neue akustische Reize ermöglicht, kann man dies auf ihr Natur-Sprechen zurückbeziehen.

Dass wir es im vorliegenden Fall mit einer weiblichen Stimme zu tun haben, die auf „nicht-homogenisierende Weise“ über Natur sprechen will, bedürfte grundlegenderen Überlegungen, für die in diesem Beitrag wenig Platz ist. Nicht nur, aber insbesondere auch bei der Vermittlung von ‚Natur-Wissen‘ hinsichtlich Flora, Fauna, Geografie und Klima haben Rundfunkanstalten jahrzehntelang auf die Autorität der männlichen Stimme gesetzt, die für ‚Experten‘ steht.⁹⁴ Die nun immer zahlreicher hörbaren, meist höheren weiblichen Stimmen fordern das bisherige Autoritätsmonopol der tieferen männlichen Stimme heraus und tragen zum Abbau der Geschlechterhierarchien in Massenmedien bei. Auch in dieser Hinsicht gehört der Podcast zu den egalisierenden Formaten des Internets, die ‚individueller Authentizität‘ mehr ‚Resonanz‘ garantieren als Autorität.⁹⁵ Vor diesem Hintergrund lädt das Medium seine Produzent:innen geradezu ein – übertragen auf das Werk von Draesner –, den Akzent von der Vermittlung von faktischem Naturwissen auf persönliches Naturerleben und -wahrnehmen zu verschieben. In den Podcast Studies wird die Ansicht vertreten, dass das Medienformat Spielräume zur Produktion von ‚disruptivem Wissen‘ eröffne, indem es formale Konventionen

⁹¹ McLuhan: *Understanding Media*, S. 298.

⁹² Vgl. Llinares/Fox/Berry: *Introduction*, S. 2.

⁹³ Llinares/Fox/Berry: *Introduction*, S. 2.

⁹⁴ Man denke nur an die BBC-Produktionen mit David Attenborough, deren Erfolg als „Attenborough Effect“ erklärt wurde, vgl. Evi Zemanek: *Between Fragility and Resilience: Ambivalent Images of Nature in Popular Documentaries with David Attenborough*. In: *Anthropocene Review. Special Issue Nature in the Anthropocene*, (May 2022), <https://doi.org/10.1177/20530196221093477>, S. 2.

⁹⁵ Vgl. Llinares: *Podcasting as Liminal Practice*, S. 139–140 und repräsentativ für eine produktive Forschungsrichtung: Christine Mottram: *Finding a pitch that resonates: an examination of gender and vocal authority in podcast*. In: *Voice and Speech Review* 10/1 (2016), S. 53–69.

aufbreche und zu unerwarteten, zur Vermittlung komplexer Reflexionen geeigneten Konfigurationen einlade.⁹⁶ Dies manifestiert sich bei Draesner in der Hybridität ihres Textes.

3 Resonanzen

Wie meine Überlegungen zeigen sollten, profitiert das Manuskript von der bei seiner Entstehung noch gänzlich ungeplanten Mediatisierung als Lesung in Radio und Podcast. Genuine Eigenschaften und Potenziale des Mediums Podcast kommen dem Anliegen von Draesners Natur-Sprechen entgegen, Aufmerksamkeit für die mehr-als-menschliche Mitwelt zu erzeugen. Indem sie ihre eigenen akustischen Wahrnehmungserfahrungen verlautlicht, findet sie im wahrsten Sinne des Wortes Gehör bei ihren Zuhörer:innen, die ihrerseits angeregt werden, nicht nur Draesners Stimme, sondern danach auch den Klängen der Natur zu lauschen.

Wie die Untersuchung von *Radio Silence* zeigt, können selbst scheinbar lebensfeindliche und vergleichsweise ‚stille‘ Landschaften als Resonanzräume erlebt werden. Dem Umstand, dass die Touristen in Spitzbergen dem alltäglichen medialen Overkill entzogen sind und selbst ihre Weltempfänger keinen Empfang haben, verdanken sie die Rückbesinnung auf die eigenen Sinne. Dank Training ihres Hörsinns erkennt die Natur-Sprecherin, dass sie hier zwar kein Radio hören kann, aber dennoch nicht in einem schalltoten Raum ist. Einen unbeabsichtigten, aber gelungenen performativen Widerspruch erlebt die Hörerschaft bei der auditiven Rezeption ihrer Lesung, wenn die Sprecherin ausgerechnet im Radio abschließend sagt, sie wünsche sich „ein Radio [...], das Tiersprachen überträgt“ (S. 25). Intakte natürliche Klanglandschaften sind, anthropozentrisch betrachtet, auch für den Menschen von unschätzbarem Wert. Zum achtsamen Lauschen von Geo- und Biophonie ermutigt Krause seine Leser:innen aus einer bestimmten Hoffnung heraus: „Können wir durch Hören lernen, uns wieder mit dem Wilden zu verbinden?“⁹⁷

Das von der Sprecherin in *Radio Silence* verlautlichte Verbundenheitsgefühl sowie die poetologische Fußnote der Autorin, in der sie ihren Text als ‚Resonanzraum‘ bezeichnet, haben den Blick der vorliegenden Untersuchung an verschiedener Stelle auf einen Begriff gelenkt, der nicht nur zur Beschreibung von (Um-)Welt-Beziehungen und Wirkungsästhetiken verwendet wird, sondern auch für Lesungen – insbesondere auch für solche, die in Radio oder Podcast mediatisiert werden – Relevanz besitzt. Da er in der neueren Forschung zum Nature Writing vielfach mit variierender Bedeutung auftaucht, aber ein

⁹⁶Vgl. Barrios-O'Neill: Wild Listening, S. 151 f. Er spricht von einer „ecological form of the podcast“; seine Analogisierung von Medien-, Informations- und Wissensökologie einerseits mit der eigentlichen Ökologie im Sinne komplexer Relationen und Dynamiken zwischen Lebewesen und ihrer Umgebung ist nicht durchweg nachvollziehbar.

⁹⁷Krause: Das große Orchester, S. 263.

konkreter Bezug zu Rosas komplexer Resonanztheorie dabei vage bleibt,⁹⁸ seien abschließend einige Grundgedanken mit Bezug auf Draesners *Radio Silence* zur Diskussion gestellt. Wenn Rosa für die spätmoderne Gesellschaft einen Resonanzverlust konstatiert, begründet er dies mit dem Streben nach einer stetigen „Weltreichweitenvergrößerung“, sei es durch Transportmittel oder Medientechnik wie zu Beginn der Moderne der Rundfunk und später das Internet, um sich die Welt bis in den letzten Winkel verfügbar zu machen.⁹⁹ Er meint dies ganz wörtlich auch im Sinne einer individuellen Radiusvergrößerung und nennt touristische Kreuzfahrten zu entlegenen Orten als symptomatisch: Ausgehend von der These, dass nur die Begegnung mit dem Unverfügbaren noch Resonanzerlebnisse verspricht, stehen sie für die Sehnsucht nach Resonanz und zugleich deren Verunmöglichung, da man die fremden Orte zwar von der To-Do-Liste streichen kann, sie sich aber in diesem Reisemodus meist auf Distanz hält.¹⁰⁰ Die verschiedenartigen Versuche der Verfügbarmachung gelingen nur scheinbar, denn sie führen paradoxerweise zu einem Verstummen der Welt.¹⁰¹ Nicht zufällig beschreibt Rosa die „beziehungslose Weltbeziehung“ der (Spät-)Modernen, die riskieren, „die Welt nicht mehr zu hören“, ¹⁰² durchweg mit akustischen Begriffen, die mehr sind als bloße Metaphern. Was würde Rosa wohl zu einer Reise in die Arktis sagen? Dass sich „die Spätmoderne sogar die Erfahrung massiver Unverfügbarkeit verfügbar [mache], als temporäre Option, die sich jederzeit beenden lässt“. ¹⁰³ Wer in die Arktis reist, versucht die von ihm als problematisch angesehene Neigung, sich in nur „außeralltäglichen Momenten“ in „zeitlich und räumlich standardisierte und kommodifizierte Resonanzoasen“ zu begeben, zu unterlaufen. Zugleich aber treibt der Arktistourismus die Kommodifizierung auch dieses entlegenen Raums stetig voran und reduziert die Chancen auf Resonanzerlebnisse.

Zum Fallbeispiel touristischen Reisens gehört auch die Beobachtung, dass Versuche, Resonanzerlebnisse medial festzuhalten, meistens zu einem „Stillstellen der Resonanzdynamik“ führen, weil etwa der Akt des Fotografierens den Aufmerk-

⁹⁸ Dies wird auch festgestellt bei Dürbeck/Kanz: Gibt es ein deutschsprachiges Nature Writing?, S. 19. Mehrere Beiträge ihres Bandes rekurrieren auf das Konzept, z. B. Bernhard Malkmus: Wilhelm Lehmann: Nature Writing als Verhaltenslehre. In: Dürbeck/Kanz (Hg.): Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart, S. 207–226. Vgl. außerdem Goldstein: Naturerscheinungen, S. 85 f., 102 u. 108.

⁹⁹ Rosa: Verfügbarkeit, S. 8 u. S. 16–18.

¹⁰⁰ Vgl. Rosa: Verfügbarkeit, S. 89. Zur Erinnerung: Resonanz als Beziehungsmodus – gemäß Merleau-Ponty die Fähigkeit, „Widerhall zu geben“ – sei durch vier Merkmale definiert: der Affizierung (z. B. von einer Klanglandschaft), einer leiblichen Reaktion als aktiver Antwort, der „Anverwandlung“ im Sinne einer Veränderung von Weltbeziehung und Selbstgefühl, sowie dem Moment der Unverfügbarkeit, denn Resonanz lasse sich „weder sicher erzwingen noch garantiert verhindern“, vgl. ebd., S. 38–44, das Zitat S. 44.

¹⁰¹ Rosa: Verfügbarkeit, S. 25 f. u. S. 28.

¹⁰² Rosa: Verfügbarkeit, S. 34.

¹⁰³ Rosa: Verfügbarkeit, S. 90.

samkeitsfokus und die innere Haltung zur Welt verschieben.¹⁰⁴ Draesners Aufzeichnung ihrer Resonanz Erfahrung, ihr Natur-Schreiben und ihr Natur-Sprechen, entstanden jedoch nachträglich. Zu den Praktiken des Verfügbarmachens zählt der Soziologe außerdem ‚identifizierendes Denken‘ wie etwa das naturwissenschaftlich ausgerichtete Taxieren und terminologische Präzisieren, das auch im (New) Nature Writing durchaus vorkommt, aber in *Radio Silence* keine Rolle spielt. Wer Rosas Resonanztheorie genauer liest, wird merken, dass sie einige Kritik enthält, die Werke, welche man dem (New) Nature Writing zurechnet, auf die Probe stellt: Seiner Ansicht nach trugen kanonische Vertreter:innen qua Repräsentation der Natur als einer primär „ästhetisch-rezeptiv erfahrene[n] Resonanzquelle“ zu einer kontemplativen Haltung zur Natur bei,¹⁰⁵ d. h. man erlebt lediglich „romantisierte und idealisierte Momente des passiven, pathischen Berührtwerdens [...] ohne in responsive Auseinandersetzung mit ihr zu treten“.¹⁰⁶ Mein Beitrag sollte ausführlich gezeigt haben, wie Draesners Natur-Sprechen diese Vorbehalte performativ entkräftigt, indem sie – mit Goldstein gesprochen – an ihrem „Versuch, einen sensiblen Zugang zur entgleitenden Natur zu bewahren“, teilhaben lässt.¹⁰⁷ Wenn sich die problematische Praxis des Verfügbarmachens der Welt schließlich auch darin manifestiert, sie sichtbar zu machen,¹⁰⁸ so beträfe dies letztlich wohl auch die bioakustische Aufzeichnung und Inventarisierung von Bio- und Geophonie ebenso wie die Mediatisierung im Podcast. Jedoch kann Rosas soziologische Kritik an alltagspraktischen Resonanzverhältnissen, die mitunter auch kritisch rezipiert wurde,¹⁰⁹ freilich nicht ohne Weiteres auf Kunstwerke, Wissenschaftspraktiken und Medienkulturen übertragen werden – wenngleich sie gerade dem interdisziplinären Dialog Denkanstöße liefert.

Um zu *Radio Silence* zurückzukehren: Idealerweise vermag es Draesners Lesung selbst in den Zuhörer:innen Resonanz zu erzeugen, wenigstens aber sie dazu zu animieren, sich ins Freie zu begeben und die Haltung einer „responsiven Erreichbarkeit“¹¹⁰ einzunehmen, wie es die Sprecherin in *Radio Silence* so anschaulich schildert. Um künftig noch viel genauer untersuchen zu können, mit welchen Schreib- und Sprechweisen sich reale und imaginäre Klanglandschaften evozieren lassen und welches Wirkungspotenzial verschiedene Arten der Mediatisierung besitzen, bedarf es weiterer medienkomparatistischer Forschung im Austausch mit Bioakustik und Sound Studies.

¹⁰⁴ Vgl. Rosa: Verfügbarkeit, S. 59 f. Weitere Überlegungen zum Tourismus, vgl. ebd., S. 89.

¹⁰⁵ Vgl. Rosa: Resonanz, S. 469 f. Der Soziologe bezieht sich dabei namentlich auf Thoreau und noch mehr auf Emerson.

¹⁰⁶ Vgl. Rosa: Verfügbarkeit, S. 468.

¹⁰⁷ Vgl. Goldstein: Naturerscheinungen, S. 27.

¹⁰⁸ Rosa: Verfügbarkeit, S. 21. Rosa unterscheidet vier Momente des Verfügbarmachens: das „Sichtbar-, Erreichbar-, Beherrschbar- und Nutzbarmachen“ (ebd., S. 23).

¹⁰⁹ Vgl. Christian Helge Peters u. Peter Schulz (Hg.): Resonanzen und Dissonanzen. Hartmut Rosas kritische Theorie in der Diskussion. Bielefeld 2017.

¹¹⁰ Rosa: Verfügbarkeit, S. 122.

Literatur

- Augoyard, Jeans-François u. Henry Torgue: *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal 2006.
- Barrios-O'Neill, Danielle: *Wild Listening: Ecology of a Science Podcast*. In: Dario Llinares, Neil Fox u. Richard Berry (Hg.): *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media*. London 2018, S. 147–172.
- Bartel, Michael, Uwe Wirth u. Natalie Binczek: *Glossar zentraler Begriffe*. In: Natalie Binczek u. Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur und Audiokultur*. Berlin u. Boston 2020, S. 569–590.
- Beck, Alan: *Cognitive Mapping and Radio Drama*. In: *Consciousness, Literature and the Arts* 1/2 (2000), <http://www.dmd27.org/cog.html> (letzter Zugriff am 30.09.2022).
- Berry, Richard: *Podcasting: Considering the evolution of the medium and its association with the word "radio"*. In: *The Radio Journal* 14/1 (2016), S. 7–22.
- Berry, Richard: *Part of the establishment: Reflecting on 10 years of podcasting as an audio medium*. In: *Convergence* 22/6 (2016), S. 661–671.
- Binczek, Natalie: *Einleitung: Literatur und Audiokultur*. In: Dies. u. Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur und Audiokultur*. Berlin u. Boston 2020, S. 1–26.
- Binczek, Natalie: *Audioliteratur: Hörspiel – Hörbuch*. In: Dies. u. Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur und Audiokultur*. Berlin u. Boston 2020, S. 142–154.
- Böhme, Gernot: *Die Stimme im leiblichen Raum*. In: Doris Kolesch, Vito Pinot u. Jenny Schrödl (Hg.): *Stimm-Welten: philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld 2009, S. 23–32.
- Brabazon, Tara: *The sound of a librarian: the politics and potential of podcasting in difficult times*. In: Dies. (Hg.): *Digital Dialogues and Community 2.0: After Avatars, Trolls and Puppets*. Oxford 2012, S. 137–162.
- Chakrabarty, Dipesh: *The Climate of History: Four Theses*. In: *Eurozine* (30 Oct. 2009), <https://www.eurozine.com/the-climate-of-history-four-theses/> (letzter Zugriff am 30.09.2022).
- Crisell, Andrew: *Understanding Radio*. ²London 1994.
- Crook, Tim: *Radio Drama: Theory and Practice*. London 1999.
- Draesner, Ulrike: *Das Zwitschern der Vögel im (nichtnationalen) Wald*. In: Gabriele Dürbeck u. Christine Kanz (Hg.): *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Berlin 2020, S. 335–347.
- Draesner, Ulrike: *Radio Silence*. Unveröffentlichtes Manuskript der Autorin, Stand Oktober 2021.
- Draesner, Ulrike: *Radio Silence*. MP3 Audiodatei/Podcast, NDR, online 19.12.2020–19.12.2021.
- Döring, Jörg: *Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts?* In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 51 (2021), S. 147–170.
- Dürbeck, Gabriele u. Christine Kanz: *Gibt es ein deutschsprachiges Nature Writing? Gebrochene Traditionen und transnationale Züge*. In: Dies. (Hg.): *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Berlin 2020, S. 1–39.
- Esslin, Martin: *The Mind as Stage*. In: *Theatre Quarterly* 1/3 (1971), S. 5–11.
- Fischer, Ludwig: *Natur im Sinn. Naturwahrnehmung und Literatur*. Berlin 2019.
- Goldstein, Jürgen: *Naturerscheinungen. Die Sprachlandschaften des Nature Writing*. Berlin 2019.
- Herrmann, Britta: *Literatur und Stimme*. In: Natalie Binczek u. Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur und Audiokultur*. Berlin u. Boston 2020, S. 27–43.
- Jäger, Ludwig: *Audioliteralität: zur akroamatischen Dimension des Literalen*. In: Natalie Binczek u. Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur und Audiokultur*. Berlin u. Boston 2020, S. 61–84.
- Koepnick, Lutz: *Äolische Variationen*. In: Britta Herrmann u. Lars Korten (Hg.): *Diskurse des Sonalen: Klang – Kunst – Kultur*. Berlin 2019, S. 230–240.

- Krause, Bernie: *Wild Soundscapes. Discovering the Voice of the Natural World* [2002]. Revised Edition. New Haven u. London 2016.
- Krause, Bernie: *Das große Orchester der Tiere. Vom Ursprung der Natur in der Musik* [engl. 2012]. Übers. v. Gabriele Gockel u. Sonja Schumacher. München 2015.
- Llinares, Dario; Neil Fox u. Richard Berry: Introduction: Podcasting and Podcasts – Parameters of a New Aural Culture. In: Dies. (Hg.): *Podcasting. New Aural Cultures and Digital Media*. Cham/Schweiz 2018, S. 1–13.
- Llinares, Dario: Podcasting as Liminal Praxis: Aural Mediation, Sound Writing and Identity. In: Ders., Neil Fox u. Richard Berry (Hg.): *Podcasting. New Aural Cultures and Digital Media*. Cham/Schweiz 2018, S. 123–145.
- Malkmus, Bernhard: Wilhelm Lehmann: Nature Writing als Verhaltenslehre. In: Gabriele Dürbeck u. Christine Kanz (Hg.): *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Berlin 2020, S. 207–226.
- Malkmus, Bernhard: Laudatio auf Ulrike Draesner. Deutscher Preis für Nature Writing 2020, verliehen am 29. August 2021. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Maye, Harun: Vortrag/Lesung (Neuzeit und Moderne). In: Natalie Binczek, Till Dembeck u. Jörgen Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin u. Boston 2013, S. 341–351.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York 1964.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Stuttgart 2019.
- Mottram, Christine: Finding a pitch that resonates: an examination of gender and vocal authority in podcast. In: *Voice and Speech Review* 10/1 (2016), S. 53–69.
- Mütherig, Vera: ‚Das Ohr ist klüger als das Gedicht‘. Autorenlesung als Form akustischer Literatur: Paratextuelle Rahmungsstrategien im Medium Hörbuch. In: Britta Herrmann (Hg.): *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne*. Berlin 2015, S. 255–271.
- Ong, Walter J.: *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*. 4th New York 2013.
- Peters, Christian Helge u. Peter Schulz (Hg.): *Resonanzen und Dissonanzen*. Hartmut Rosas kritische Theorie in der Diskussion. Bielefeld 2017.
- Rosa, Hartmut: *Unverfügbarkeit*. Frankfurt a. M. 2020.
- Rosa, Hartmut: *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Frankfurt a. M. 2016.
- Schulze, Holger: Sound Studies. In: Natalie Binczek u. Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur und Audiokultur*. Berlin u. Boston 2020, S. 155–176.
- Soltani, Farokh: Inner Ears and Distant Worlds: Podcast Dramaturgy and the ‚Theatre of the Mind‘. In: Dario Llinares, Neil Fox u. Richard Berry (Hg.): *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media*. London 2018, S. 189–208.
- Swiatek, Lukasz: The Podcast as an Intimate Bridging Medium. In: Dario Llinares, Neil Fox u. Richard Berry (Hg.): *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media*. London 2018, S. 173–187.
- Thoreau, Henry David: *The Writings of Henry David Thoreau*, Bd. 4: *Journal: 1851–1852*. Hg. v. Elizabeth Hall Witherell, u. a. Princeton 1992, 89–90.
- Vorrath, Wiebke: Visualität und Sonalität in Albert Ostermaiers Hörgedicht „fernsehabend“. In: Britta Herrmann u. Lars Korten (Hg.): *Diskurse des Sonalen: Klang – Kunst – Kultur*. Berlin 2019, S. 215–228.
- Wilson, Edward O.: Foreword. In: Jeffery D. Sachs (Hg.): *Common Wealth: Economics for a Crowded Planet*. New York 2008, S. xi–xvi.
- Zemanek, Evi: „die Natur heißt es übersetzen erfinden.“ Kunstnatur in der Lyrik Ulrike Draesners. In: Susanne Brogi, Anna Ertel u. dies. (Hg.): *Ulrike Draesner. text + kritik* 201. München 2014, S. 27–36.
- Zemanek, Evi: Between Fragility and Resilience: Ambivalent Images of Nature in Popular Documentaries with David Attenborough. In: *Anthropocene Review*, Special Issue *Nature in the Anthropocene* 9/2 (2022), <https://doi.org/10.1177/20530196221093477>.

Evi Zemanek, Heisenberg-Professur für Medienökologie und -komparatistik am Institut für Medienkulturwissenschaft der Universität Freiburg. Sie forscht zur Gegenwartsliteratur, zu Intermedialität (u. a.: *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt*, Köln/Wien/Weimar 2010), zu Wissenspoetik u. ökologischen Genres (u. a.: *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*, Hg., Göttingen 2018) und zu Verflechtungen von Diskurs-, Medien- und Umweltgeschichte sowie Technikkultur- und Naturgeschichte (u. a. *Anticipatory Environmental (Hi)Stories from Antiquity to the Anthropocene*, Hg., zus. mit Christopher Schliephake, Lanham/MD 2023).