

Zeitschriftenartikel:

Begutachtet

Redaktion und Begutachtung:

Nele Heise 
Digital Media & Communication
Researcher Hamburg

Nils Zurawski 
Universität Hamburg

Erhalten: 01. Dezember 2019

Akzeptiert: 29. September 2020

Publiziert: 15. Dezember 2020

Lizenz:

© Alyn Euritt, Anne Korfmacher
Dieses Werk steht unter einer Lizenz
Creative-Commons-Namensnennung 4.0
(CC-BY 4.0) International



Datenverfügbarkeit:

Alle relevanten Daten befinden sich
innerhalb der Veröffentlichung.

Interessenskonfliktstatement:

Die Autor:innen erklären, dass ihre
Forschung ohne kommerzielle oder
finanzielle Beziehungen durchgeführt
wurde, die als potentielle
Interessenskonflikte ausgelegt werden
können.

Empfohlene Zitierung:

Euritt, A. & Korfmacher, A. (2020). Die
Intimität und Zeitlichkeit der
Podcast-Kommentarform: Am Beispiel
von "My Dad Wrote a Porno".
kommunikation@gesellschaft, 21(2).
[https://doi.org/10.15460/kommges.
2020.21.2.619](https://doi.org/10.15460/kommges.2020.21.2.619)

Intimität und Zeitlichkeit der Podcast-Kommentarform

Am Beispiel von "My Dad Wrote a Porno"

Alyn Euritt^{a*} , Anne Korfmacher^b 

^a Universität Leipzig

^b Universität zu Köln

* Korrespondenz: alyn.euritt@fulbrightmail.org

Abstract

Podcasts sind für ihre ausgeprägte Intimität bekannt. Diese ist jedoch nicht nur medial spezifisch, sondern auch abhängig vom jeweiligen Podcastformat. Der vorliegende Artikel entwickelt McHughes Beobachtung bezüglich der engen Verbindung zwischen *Chumcast*-Format und Intimität weiter. Wir analysieren, wie die Hosts des populären Podcasts *My Dad Wrote a Porno* durch ihren laufenden Kommentar des Erotikromans *Belinda Blinked* die sexuelle Intimität des Quelltextes in eine freundschaftliche Intimität ‚umkodieren‘ (vgl. Raible 1995). Der Podcast fördert diese Intimität durch seinen ‚Live‘-Kommentar und die Anspielungen auf die enge Freundschaft der Hosts. Gleichzeitig wird Distanz zwischen Hörerschaft und dem Autor und der Erotik des Romans aufgebaut, indem die Hosts familiäre und erotische Intimitätskonstruktionen als zeitlich und affektiv distanziert und somit kommentierungsbedürftig darstellen. Der Artikel verbindet theoretische Erkenntnisse der Intimitätsforschung (Horton/Wohl, Giddens, Ahmed), Forschungsergebnisse zum medienwissenschaftlichen Begriff der „liveness“ (Scannell 2014) und literaturwissenschaftliche Annahmen über den Kommentar als intertextuelle diskursive Form (Assmann, Gladigow, Raible). Somit trägt unser Beitrag zu einem besseren Verständnis von Intimität in Podcasts bei und dazu, wie sich Hörergemeinschaften um unterschiedliche Podcasts bilden.

Schlagerworte: Intimität, Liveness, Kommentar, Chumcasts, Zeitlichkeit

1 Die Fallstudie: My Dad wrote a Porno

Diskussionen über Intimität sind ein fester Bestandteil der Podcasting-Forschung. Laut Richard Berry erzeugen Podcasts sogar ein Gefühl der „hyper-intimacy“ (Berry 2016: 666). Er reflektiert, dass Podcasts in vielen Fällen von Hosts präsentiert werden, die Teil einer Interessen-Gemeinschaft („community of interest“) der Zuhörer:innen sind oder mit diesen bereits eine Beziehung über Soziale Medien aufgebaut haben, und dass Podcasts regelmäßig in den privaten Wohnräumen der Podcaster:innen aufgenommen werden. Diese (Hyper-)Intimität durchdringt verschiedene Podcast-Formen und besonders *Chumcasts* (dt. ‚Kumpel‘-Podcasts, im Deutschen auch ‚Laberpodcasts‘ genannt) stellen eine solche populäre Podcastform dar. *Chumcasts* wurden von Siobhan McHugh als Podcasts beschrieben, „in which two or more hosts riff off each other, chatting in a casual or rambunctious manner around a theme, making the listener feel included in a private no-holds-barred conversation“ (McHugh 2016: 12). Mit dieser Definition bezieht sie sich in *How Podcasting is Changing the Audio Storytelling Genre* auf die Intimität der Beziehung zwischen Podcast-Hörer:innen und Hosts. „Podcast listeners seem to want a relationship with a presenter/host/storyteller“, beobachtet sie, „rather than to immerse themselves in a sea of story/sound/visceral experience“ (McHugh 2016: 16). Intimität ist dementsprechend ein wesentlicher Bestandteil von Podcasts und besonders der *Chumcast*-Form.

Der seit 2015 laufende populäre britische Podcast *My Dad Wrote a Porno*¹ (*MDWaP*) bietet eine spannende exemplarische Fallstudie, um die Konstruktion von Intimität in *Chumcasts* zu skizzieren. Der Podcast stützt sich in seiner Form auf die Tradition des britischen Radio-Hörspiels, auf Hörbücher und der in den Vereinigten Staaten und Großbritannien beliebten Form der Chat-Comedy Podcasts. Mittelpunkt und Initiator des Podcasts ist Host Jamie Morton. Wie der Name des Podcasts erahnen lässt, liest Morton eine Reihe erotischer Romane vor, die sein Vater unter dem Titel *Belinda Blinked* (Flintstone 2015) und dem Pseudonym Rocky Flintstone selbst veröffentlicht hat. Während Morton jede Episode ein Kapitel vorliest, reagieren seine beiden Co-Hosts Alice Levine und James Cooper in der Form eines laufenden Kommentars auf die Narrative. Die Unterbrechungen der zwei Freunde sowie Mortons eigene Kommentare lenken dabei die Aufmerksamkeit der Hörer:innen auf den sexuellen Inhalt der Romane ebenso wie auf deren fehlerhafte und daher amüsante Grammatik, Interpunktion und Rechtschreibung. In den letzten Jahren hat *MDWaP* eine loyale Kultfangemeinde kultiviert und wurde auch außerhalb der allgemeinen Podcast-Gemeinschaft positiv rezensiert, darunter in *The Guardian* (Sawyer 2016), *BuzzFeed* (Bryan/Butcher 2016) und *The Hollywood Reporter* (Ritman 2018). Unser akademisches Interesse an *MDWaP* gilt speziell der Frage, wie der Podcast mithilfe seines laufenden Kommentars eine Intimität zwischen den Hosts und den Hörer:innen schafft, die sich jenseits der ebenso intimen Erotik von *Belinda Blinked* ansiedelt.

Um eine intime Beziehung zwischen den drei Podcast-Hosts und ihren Hö-

¹ <https://www.mydadwroteaporno.com/podcast> (Zugriff am 14.08.2020).

rer:innen zu schaffen, stützt sich *MDWaP* auf unterschiedliche historisch begründete Intimitätskonstruktionen. Im ersten Abschnitt dieses Artikels stellen wir dar, wie Verweise auf Freundschaft und Häuslichkeit in *MDWaP* zur Wahrnehmung der Podcasts als ‚intim‘ führen. Der nächste Abschnitt erläutert, wie die Hosts von *MDWaP* ihren Kommentar zu *Belinda Blinked* als ein fortlaufendes, spontanes Gespräch inszenieren, das die Hörer:innen dazu einlädt, dem Verstehensprozess der Hosts „live“, sprich in Echtzeit, beizuwohnen. Diese Zeitlichkeit, so argumentieren wir, schließt die Hörer:innen des Podcast ästhetisch in den Prozess der Wissenserzeugung über *Belinda Blinked* ein. Abschnitt 4 vereint diese Erkenntnisse über die Intimität und Zeitlichkeit von *MDWaP*. Hier erläutern wir, wie der Podcast die erotische Intimität von *Belinda Blinked* mithilfe des laufenden Kommentars entsprechend der freundschaftlichen, „live“ häuslichen Intimität von *MDWaP* umkodiert wird. Wir beziehen uns hier auf die laut Wolfgang Raible Kommentaren inhärente „Umkodierung: Etwas wird mit anderen Worten nochmals gesagt“ (Raible 1995: 51, Herv.i.O.). Teil dieses Prozesses des Umkodierens umfasst eine Distanzierung des Romans *Belinda Blinked* und seines Autors, Rocky Flintstone. In Abschnitt 5 untersuchen wir, wie *MDWaP* den Roman, seinen Autor und die Konstrukte familiärer und erotischer Intimität, die sie darstellen, vom Podcast und seiner „live“ Freundschaftlichkeit trennt. Der letzte Abschnitt geht schließlich einen Schritt weiter, indem wir argumentieren, dass *MDWaP* die sexuelle Intimität des Romans *Belinda Blinked* in Ekel verwandelt bzw. umkodiert. Gleichzeitig stützt sich der Podcast auf die gemeinschaftsbildende Affordanz öffentlichen Ekels und festigt somit die Beziehungen unter den Podcast-Hörer:innen.

Unsere Struktur legt dar, wie *MDWaP* so die zeitliche, interaktive und räumliche Nähe der Freundschaft der Hosts über die Nähe von familiären oder sexuellen Beziehungen stellt: Morton, Levine und Cooper sind gemeinsam in einem häuslichen Raum physisch präsent, sie unterhalten sich in Echtzeit und inszenieren eine spezifische kulturelle Performanz von Ekel. Diese Formen intimer freundschaftlicher Präsenz stehen im Gegensatz zu denen von Familie und Erotik, die eine Mediation durch die Kommentierung in *MDWaP* erfahren. Der laufende Kommentar von *MDWaP* führt somit zu einer Umkodierung der Intimität von Rocky Flintstones erotischem Roman, um sie stattdessen an den spezifischen Kontext und die freundschaftliche Beziehungskonstellationen des Podcasts anzupassen. Dabei schlägt *MDWaP* sowohl einen auf Freundschaft basierten kulturellen Code für Intimität vor als auch die Abgrenzung jenes zu einem auf familiären oder sexuellen Beziehungen basierenden Codes. Diese andauernde schöpferische Tätigkeit legt nahe, dass Berrys (2016) „hyper-intimacy“ kein inhärenter Bestandteil der Medialität von Podcasts ist, sondern ein kontinuierlicher Prozess kultureller Aushandlung.

2 Intimitätskonstruktionen in MDWaP

Intimität ist ein kulturelles Konstrukt, das zur Interpretation zwischenmenschlicher Beziehungen herangezogen wird. Im Wandel kultureller Werte

wird dieses Konstrukt oder dieser Code in der Öffentlichkeit und im täglichen Leben der oder des Einzelnen kulturell ausgehandelt (Luhmann 1986; Giddens 1992). Die Intimität von Podcasts ist daher nicht so sehr ein inhärenter Bestandteil des Mediums, sondern wird durch Kulturarbeit konstituiert, die Intimität neu definiert und das Medium im Sinne seiner Nähe interpretiert (vgl. Euritt 2020).

MDWaP kombiniert in seinem Format mehrere Konstruktionen von Intimität. In Anlehnung an McHughs Analyse des Chumcast-Formats erzeugt der Podcast durch seinen informellen Konversationsstil Intimität. Dieser Fokus umfasst Aspekte der vermittelten Intimität („mediated intimacy“), die in enger Beziehung zu den von Horton und Wohl beschriebenen parasozialen Interaktionen oder dem „simulacrum of conversational give and take“ (Horton/Wohl 1956: 215) stehen. Der plauderhafte Gesprächsstil der Hosts ist zugleich eine Performanz ihrer Zugänglichkeit: Der Podcast klingt wie ein Gespräch unter Freund:innen, an dem die Podcast-Hörer:innen teilnehmen können, in Anlehnung an Andrew Tolsons Analyse in *Media Talk*, die besagt, Fernseh- und Radioauftritte „engage our attention as if they were conversations with which we could potentially interact“ (Tolson 2006: 13). Über E-Mail, Kommentare über soziale Medien, gelegentliche Live-Shows und finanzielle Beiträge kann die Hörerschaft mit den Hosts kommunizieren. *MDWAP* kodiert die Gespräche seiner Hosts zusätzlich als intim, da der Podcast ausdrücklich auf die langjährige Freundschaft zwischen Morton, Levine und Cooper verweist und diese Freundschaft im häuslichen Raum verortet.

Die Rezensentin Miranda Sawyer betont in ihrer Einschätzung des Erfolgsmodells von *MDWaP* ebendiese Intimität und stellt sie anderen Podcast-Formaten gegenüber, von deren vornehmlich auf selbstgefälligen „in-joke[s]“ fußendem Humor sich *MDWaP* positiv abgrenze (Sawyer 2016: o.S.). Sawyer hebt die Gesprächsvertrautheit der miteinander lachenden Freunde als attraktiv und unterhaltsam hervor, unterscheidet *MDWaP* jedoch klar von amateurhafteren Podcasts und betont Mortons professionellen Editor- und Produzentenstatus. Ihre Aussagen balancieren somit die zweischneidige Podcast-Tradition, die das Medium als niederschwellig und demokratisch, aber auch als eine sich professionalisierende Form der Audio-Distribution mit starker Bindung an Radiotraditionen definiert.

Hier reiht sich *MDWaP* ein, einerseits positionieren sich die Hosts als der intimen Zugänglichkeit einer Prosumentenkultur angehörig, indem sie ihre enge Freundschaft betonen und ihre Konversationen als informell und zwanglos darstellen. In einer der zahlreichen „Footnotes“-Episoden² beispielsweise interagieren die Hosts mit einer scheinbar großen Vertrautheit. Levine und Cooper erinnern sich in dieser Episode an das Lied „Masks“, das Morton mit ca. elf Jahren geschrieben und aufgeführt hat und beschreiben es als sehr bewegend („moving“) (vgl. Morton et al. 2018c). Während der Episode erinnern sich die drei Freunde an den genauen Wortlaut und die Melodie und tragen

² Die sogenannten „Footnotes“-Episoden bieten zusätzliche ‚Fußnoten‘ zu dem regulären laufenden Kommentar der Romane und ermöglichen den Hosts Details über Rocky Flintstone zu teilen und prominente Gäste einzuladen.

das Lied scheinbar spontan gemeinsam vor (ebd.). Andererseits, jedoch, beschreibt die Website des Podcasts Morton als „one of the most sought-after creatives in British production“, dass er „at the forefront of the digital revolution in broadcasting“ sei und vor der Arbeit an *MDWaP* mehrere renommierte Medienpreise gewonnen habe.³ Sein Co-Moderator Cooper ist ebenfalls ein „BAFTA nominated producer and writer“, der für die *BBC*, *ITV* und *Sky1* gearbeitet hat und Levine ist derzeit „one of the most in-demand broadcasters in the UK“, arbeitet in Fernsehen, Radio und Comedy, schreibt und produziert parallel zu dem Podcast mehrere andere Projekte.⁴ Alle drei Biographien bezeugen so die professionelle Medienerfahrung der Hosts. Gleichzeitig weisen wiederholte Anspielungen auf die Freundschaft der Hosts und das informelle Chumcast-Format auf die Zugänglichkeit von Podcasting als digitales Medium.

MDWaP distanziert sich weiter von professionellen Audiopraktiken, da die Hosts ihren Podcast in einer Küche aufnehmen. Dieser häusliche Raum hat nicht nur großen Einfluss auf das Sounddesign des Podcasts – Richard Berry weist in seinem Vortrag *Stick a Pin in It. Problems of Defining Podcasting in an Age of Platforms* (Berry 2019) darauf hin, dass Küchen aufgrund ihrer Vielzahl von Klang-reflektierenden Oberflächen besonders DIY klingen. Küchen beanspruchen darüber hinaus eine Intimität, indem sie das Medium Podcast als besonders zugänglich inszenieren. In der Folge „S4E7 – ‚Copier Blues‘“ scherzt Morton „We’re that professional“ (Morton et al. 2018b), weil die Hosts vor ihrer Podcast-Aufnahme mehrere elektronische Geräte ausschalten und Türen schließen, damit keine externen Geräusche die Gespräche überdecken. Diese Bezugnahme auf den häuslichen Raum stellen die Hosts und das Medium Podcast als zugänglich, intim und demokratisch dar. Die meisten Menschen haben keinen Zugang zu einem professionellen Aufnahmestudio, doch fast jede und jeder hat eine Küche, in der ein Podcast stattdessen aufgenommen werden kann.

MDWaP bringt die intime Häuslichkeit des Küchenaufnahmestudios mit den freundschaftlichen Konversationen der Hosts in Zusammenhang und assoziiert diesen häuslichen Raum somit nicht mit einer traditionellen Kernfamilie. Morton erklärt, „we just really enjoy it being a bit of a kitchen table project, really, and that it is genuinely three friends chatting around the kitchen table about something that is quite intimate“ (Spinelli/Dann 2019a). Auch seine Co-Moderatorin Levine verbindet mit dem Podcast-Geplauder freundschaftliche Intimität: „we could do it in a studio“, sagt sie, „but then we would lose some of the atmosphere we get because we’re relaxed and we’re at home“ (Spinelli/Dann 2019a). Sie verbindet den häuslichen Rahmen der Podcastaufnahme sowohl mit dem freundschaftlichen Kontext als auch mit der lebendigen Konversations-Ästhetik des Podcasts. Wie Spinelli und Dann feststellen, muss *MDWaP* seine freundschaftliche Intimität schützen, um die Illusion zu wahren, dass man als Zuhörer:in das vierte – und nicht etwa nur das zwei Millionen und vierte – Mitglied einer eng verbundenen Gruppe ist (vgl. Spi-

³ Vgl. <https://www.mydadwroteaporno.com> (Zugriff am 01.01.2019).

⁴ Vgl. <https://www.mydadwroteaporno.com> (Zugriff am 01.01.2019).

neli/Dann 2019b: 207). Die Kommentare der Hosts assoziieren demnach den häuslichen Raum, d.h. die Küche, mit der Intimität ihrer Freundschaft, die sie in ihrem Podcast durch ihre informellen Konversationen vermitteln wollen. Diese textuellen und paratextuellen Verweise auf ihre enge Freundschaft verbinden so die Intimität des Podcasts mit Häuslichkeit und freundschaftlichem Geplauder („chat“).

Wie bereits angedeutet kann Intimität verschieden definiert werden. Die Erotik in *Belinda Blinked* erkundet Intimität, anders als der Podcast, z.B. durch explizite Sexualität und körperliche Berührung. Wie wir später noch eingehender untersuchen werden, spielt auch familiäre Intimität eine Rolle in der Besprechung des Romans, einem Code für zwischenmenschliche Nähe, der jedoch nur die Freundschaft der Hosts und nicht den ‚Live‘-Kommentar charakterisiert. Der plauderhafte Kommentar von *MDWaP* positioniert den Podcast also nicht nur als parasozial intim und freundschaftlich, sondern kodiert auch *Belinda Blinkeds* sexuelle Intimität in eine Form um, die besser zum Chumcast-Format des Podcasts passt.

Diese unter Chumcasts übliche Form der Intimität beruht auf amüsanten Konversationen zwischen zwei oder mehreren Hosts. Dass der Podcast Morton, Levine und Cooper sowohl als amateurhafte Freunde darstellt, die spontan und relativ unvorbereitet ihren Podcast aufnehmen, als auch als Medienprofis, ist daher nicht so sehr widersprüchlich, sondern spiegelt die sich entwickelnde Ästhetik des Podcastings wider. Einerseits kann die Authentizität von Podcasting auf seine amateurhafte ‚prosumer‘-Vergangenheit zurückgeführt werden. Andererseits durchläuft das Medium derzeit einen rasanten Professionalisierungsprozess, bei dem Erfahrung und formale Ausbildung einen hohen Stellenwert haben. *MDWaP* reflektiert diese Entwicklung: Die freundschaftlichen, zugänglichen Konversationen der Hosts machen sich parasoziale Intimität zu eigen und bedienen sich damit einer etablierten Ästhetik medialer Interaktion, deren Wurzeln in professionellen Radio- und Fernsehübertragungen liegen (Horton/Wohl 1956).⁵ Zudem greifen die Podcast-Hosts auf historische Konstrukte von Intimität und die spezifische Ästhetik des Podcastings zurück, um die Podcast-Intimität in Bezug auf Freundschaft, Häuslichkeit und ‚Live‘-Gesprächsinteraktion zu kodieren.

3 Der ‚Live‘-Kommentar von MDWaP

Der laufende Kommentar von *MDWaP* baut auf der Intimität des Podcasts auf, indem er den Prozess des Kommentierens als einen solchen darstellt, den die Hörer:innen in seinem Entstehen verfolgen können. Diese Zeitlichkeit trägt zur Intimität bei, indem sie die Distanz zwischen den Hosts und den Hörer:innen verringert: Es klingt, als würden sie gleichzeitig mit ihrer Hörerschaft *Belinda Blinked* lesen, obwohl der Podcast zeitlich nach der Aufnahme

⁵ Parasoziale Intimität beschreibt die letztlich einseitige Beziehung zwischen Host(s) und Zuhörer:innen bzw. Zuschauer:innen, die sich dennoch für letztere als vertraut anfühlt. Horton und Wohl zufolge fühlen sich diese Beziehungen nah („close“) an, weil sie Sprechweisen nachahmen, die eigentlich in privaten (freundschaftlichen oder romantischen) Beziehungen üblich sind (vgl. Horton/Wohl 1956).

veröffentlicht wird. Zugleich erzeugt *MDWaP* Wissen über den Quelltext, indem die Hosts die erotische Intimität von *Belinda Blinked* umkodieren, um sie an den freundschaftlichen Kontext des Podcasts anzupassen.

Dieser Umkodierungsprozess ist ein Grundpfeiler von Kommentaren, insbesondere im Kontext literarischer Kommentartraditionen. Für Madsen (2010) stellen Kommentare eine bestimmte Wahrheit über einen Text fest:

„Commentaries make *claims* about how to read a text, they argue a truth, but the truth is not prior to commentary or hidden in the text. Quite the contrary, there is always the possibility of other commentaries making contradictory claims which the commentators have to take into account when arguing their cases. But, [...] commentary is not secondary to a primary text, commentary *creates* the truth, and in this sense commentary is epistemic, it creates knowledge.“ (Madsen 2010: 29, Herv.i.O.)

Kommentare beschreiben demnach einen epistemischen Akt des Verstehens, indem sie eine Wahrheit eines Textes beanspruchen und Wissen feststellen. Dieser Akt des Verstehens konstituiert sich durch einen schöpferischen Prozess des Umkodierens auf dem, wie Wolfgang Raible in „Arten des Kommentierens – Arten der Sinnbildung – Arten des Verstehens“ feststellt, Kommentare beruhen: „Wenn wir andere [sic] verstehen, kodieren wir das, was wir verstanden haben, mit eigenen Mitteln und eigenen Vorstellungen um, wir passen es an unsere eigenen Wissensvoraussetzungen oder unser eigenes Vorverständnis an“ (Raible 1995: 51). Dieser Prozess mündlicher Kommunikation lässt sich ebenso auf eine textuelle Kommunikation übertragen, in der Raible im Prozess des Umkodierens Möglichkeiten der Textrezeption erkennt. Er argumentiert, dass jeder Text lediglich ein Prätext ist, der von einer kreativen Rezipientin – oder Rezipient:innen im Fall von *MDWaP* – im Akt des Verstehens umkodiert und erweitert werden muss (Raible 1995: 53).

Raible betont den kreativen Aspekt von Kommentaren und die enge Verbindung von Text und Kommentar im sogenannten „Spannungsfeld ‚Intertextualität‘“ (Raible 1995: 57). Hier verortet er den Kommentar als eine kreative Expansion oder Amplifikation des Quelltextes, die den Text in seinem Umfang erweitert. Dieser kreative Akt des Umkodierens liefert den Leser:innen oder Hörer:innen des Kommentars „Weltwissen“: kulturelles, soziales oder historisches Wissen, das den Quelltext kontextualisiert und erklärt (Raible 1995: 55ff.). Kommentare sind epistemisch, da sie in einem Akt des Umkodierens Texte (re)kontextualisieren und kreativ erweitern und damit Wissen über den Text feststellen.

MDWaP kann als eine solche kreative Erweiterung oder Amplifikation von *Belinda Blinked* kategorisiert werden. Die Hosts kommentieren den Roman, um kontextualisierendes (Welt-)Wissen zu vermitteln, welches eine spezifische Lesart des Textes vermittelt und anregt. Noch wichtiger ist, dass sie diesen Prozess des Umkodierens als fortlaufend darstellen. Die spontan klingenden Dialoge der Hosts vermitteln den Eindruck, dass die Hörschaft dem kreati-

ven Prozess beiwohnt und betont (gegenüber den Hörer:innen), dass der Podcast keine endgültige und abgeschlossene Interpretation von *Belinda Blinked* präsentiert. Die Hosts, so scheint es, haben vor Beginn ihres Kommentars den Text nicht gelesen. Im Gegensatz zur zeitlichen Distanz von traditionellen literarischen Kommentaren greift der Podcast-Kommentar in seiner Zeitlichkeit auf die der Live-Berichterstattung zurück. In *Television and the Meaning of 'Live': An Enquiry into the Human Situation* argumentiert Scannell, dass Reporter, wenn sie über sich noch entwickelnde Ereignisse berichten, selten mehr über die Entwicklung des Geschehens wissen als ihr Publikum (Scannell 2014: 192). Dieser Umstand der Live-Übertragung beeinflusst natürlich die Art und Weise, wie Reporter über das Ereignis berichten (Scannell 2014: 192). Um diesen Punkt zu veranschaulichen, nutzt Scannell als Beispiel die Berichterstattung über die Anschläge auf das World Trade Center vom 11. September 2001:

„In retrospective news stories, the newsroom informs its uninformed audiences of what it knows. There is an asymmetry of knowledge between the producers and tellers of the news and those for whom it is produced and to whom it is told. But in this breaking story, the CNN news team knows no more than viewers about what they are looking at on screen. Moreover, in retrospective news coverage the boundaries of the event are apparent, precisely because it has already happened and is now over. It is available as a whole and, as such, can be narrated, discussed and assessed. But again, at this moment and for the next few hours, the boundaries of what is happening cannot be foreseen.“ (Scannell 2014: 192)

Da die Reporter:innen keine vor- oder aufbereitete Narrative kommunizieren können, klingt ihre Berichterstattung so, als wüssten sie nicht mehr als die Zuschauer:innen. Diese Zeitlichkeit kommuniziert eine Art von „liveness“, die nicht unbedingt davon abhängt, dass die Zuschauer:innen ein Ereignis beobachten, das sich tatsächlich in Echtzeit abspielt. Selbst nach der ersten Ausstrahlung fangen die Aufnahmen die Reaktionen der Reporter:innen ein, ebenso wie ihre Versuche, die erlebten Ereignisse zu verstehen und über diese zu berichten.

Für *MDWaP* bedeutet diese „liveness“ nicht, dass die Hosts das aktuelle Kapitel nicht im Voraus lesen oder sich darauf vorbereiten können, wie sie auf den Roman während der Episode reagieren. Wichtig für die Erfahrung von „liveness“ ist nur, dass der Podcast improvisiert *klings*. Tolson argumentiert, dass die interessantesten Formen des sogenannten „broadcast talk“ ein Gefühl der Spontaneität vermitteln und potenziell unvorhersehbar erscheinen (Tolson 2006: 11). Tolson setzt diese Spontaneität dann in Beziehung zu Ellis' Beobachtung: „Programmers adopt the rhetoric of liveness without being literally live“ (Ellis 2000: 33, zitiert in: Tolson 2006: 12). Pete Phillips wendet diese Zeitlichkeiten direkt auf den Kommentar an. In *The Performance of Sports Commentary* stellt er fest, dass Sportkommentare spontan klingen können, ohne es tatsächlich zu sein (Phillips 2017: 6f.). Das impliziert für ihn, dass der Kommentar nicht einfach nur improvisiert ist, sondern dass es „pre-existing

materials“ gibt deren spezifische Vermittlung die Illusion der Spontaneität aufrechterhält (Phillips 2017: 7).

Der fortlaufende Kommentar des Romans in *MDWaP* wirkt spontan und „live“ und bezieht somit die Hörer:innen in die Wissensbildung der Hosts mit ein. Es scheint keine zeitliche Distanz zwischen dem Kommentar und der Hörerschaft zu existieren, welche dadurch affektiv mit den Hosts verbunden ist. Diese „live“ anmutende, affektive Nähe fließt in die Intimität des Podcasts ein, ähnlich wie in vielen anderen Chumcasts, die auf den informellen Konversationen ihrer Hosts basieren. Die Anspielungen der Hosts auf ihre Freundschaft und die damit verbundene Häuslichkeit bestärken die Zuhörer:innen zusätzlich, diese „liveness“ in Form von intimer Nähe und engen persönlichen Beziehungen wahrzunehmen.

4 Intimität unkodiert

MDWaP verbindet somit seine Intimität im Kontext freundschaftlicher Häuslichkeit und spontaner Konversationen. Der laufende Kommentar der Hosts bietet eine Erläuterung des Quelltextes, die wiederum davon abhängt, welches ‚Weltwissen‘ den Hörer:innen fehlen könnte und daher erklärt werden muss. Levine und Cooper unterbrechen Mortons Lesung des Romans regelmäßig, um unklare Gegebenheiten in *Belinda Blinked* anzusprechen und etwaige Verwirrungen zu beseitigen. Die Podcast-Konversationen klingen dementsprechend so, als wüssten die Hosts zunächst genauso wenig über den Quelltext wie ihre Hörer:innen. Die folgende Szene veranschaulicht diesen Prozess des gemeinsamen Kommentierens. Hier kontextualisieren die Hosts die britische Fernsehserie *The Generation Game* für Hörer:innen, die mit diesem Text der britischen Populärkultur nicht vertraut sein könnten:

Jamie Morton: „Ah, of course‘, Belinda smiled. After all, she’d seen enough episodes of *The Generation Game* to know what went on behind the scenes.“

Alice Levine: Pardon, what? Sorry?

James Cooper: What are you on about?

Alice Levine: Have you just had a moment?

Jamie Morton: To be mic’d up.

James Cooper: We missed a bit? (Jamie lacht: No.)

Alice Levine: She’s seen enough episodes of *The Generation Game*.

Jamie Morton: Of *The Generation Game*.

Alice Levine: What year is it?! (Jamie lacht)

James Cooper: We’ll have some listeners who won’t know what *The Generation Game* is.

Alice Levine: And quite rightly!

Jamie Morton: Oh, no, it's still on TV, isn't it?

Alice Levine: Are you joking?!

James Cooper: When's the last time you've watched TV?!

Alice Levine: It hasn't been on TV for the last 25 years!

Jamie Morton: Maybe I'm wrong, I have terrible knowledge about these things.

Alice Levine: Do you just watch old VHSes at home with Rocky? (Jamie lacht) *The Golden Years*.

Jamie Morton: We did love *The Generation Game* as a family actually, back in the day.

Alice Levine: But, tell me, I might be wrong, 'cause we didn't watch it as a family, do you watch them getting mic'ed up? (alle lachen)

James Cooper: Is there a backstage session? (Jamie: Oh god.)

Alice Levine (lachend): I don't remember that bit.

Jamie Morton: It would make sense if it was *Big Brother* or something, they clearly all wear microphones, yeah, I don't know.

James Cooper: Did *The Generation Game* go live like five minutes earlier than planned so you could just see what's going on? (alle lachen) (Morton et al. 2017)

Einerseits ordnen die Kommentare die Fernsehserie im Kontext Großbritanniens der 1980er Jahre ein und ermöglichen dadurch ein umfassenderes Verständnis des Erotikromans. Indem die Hosts das, was sie als relevantes Weltwissen für ihre Zuhörer:innen erachten, bereitstellen, lädt ihr selektiver Kommentar die Hörer:innen dazu ein, Teil ihrer „textual communit[y]“ (Gladigow 1995: 35) zu werden, welche durch ein gemeinsames Verständnis von *Belinda Blinked* definiert ist.⁶ Andererseits unterstreichen das beiläufige Geplauder, Gelächter und die Unterbrechungen der Hosts die affektive ‚Live‘-Zeitlichkeit des Podcasts und verorten *The Generation Game* in Jamie Mortons Kindheit. Diese zeitliche Verortung artikuliert den Podcast mit familiärer Intimität, die jedoch nicht in der Gegenwart angesiedelt ist und somit einer Interpretation und Erklärung der Hosts bedarf. Die gegenwärtige Intimität, die die Freundschaft der drei Hosts charakterisiert, muss hingegen nicht für die Hörer:innen erläutert werden.

Die kreative Erweiterung des Erotikromans durch Morton, Levine und Cooper wird in solchen Momenten weiter veranschaulicht, in denen die drei Hosts versuchen, *Belinda Blinked*s übergreifende zeitliche Struktur und scheinbare Widersprüche zu erklären. Der ungewöhnliche zeitliche Aufbau des Romans

⁶ Als ‚textual community‘ versteht Gladigow „Gruppierungen, die sich über ein besonderes Verständnis eines kanonischen Textes definieren“ (Gladigow 1995: 35).

wird in *MDWaP* häufig angesprochen, u.a. wenn die Hosts besprechen, dass Rocky nach eigenem Eingeständnis mit den Zeitsträngen seines Werkes kämpft und davon ausgeht, dass er sie nach Belieben im Verlauf des Romans anpassen kann (vgl. Morton et al. 2018a). An anderer Stelle fragt sich Schauspieler und Podcast-Gast Michael Sheen, warum die Romane das Gefühl erwecken, in den 1970er Jahren zu spielen, obwohl sie laut Rocky in den 2010er Jahren spielen (vgl. Morton et al. 2016). Das folgende Transkript stellt beispielhaft dar, wie Levine, Cooper und Morton diese zeitlichen Ungereimtheiten und inhaltlichen Widersprüche der Narrative kommentieren. Die folgende Diskussion findet gleich zu Beginn von Buch drei statt, nachdem Charakter Tony ‚geblinzelt‘ hat, eine Handlung, die im Allgemeinen der Protagonistin Belinda vorbehalten ist:

Jamie Morton: I just think it's quite nice that dad's altered up his writing style, you know he's now letting other characters blink.

Alice Levine: Do you think that was just an error? (Jamie lacht) Cause it's not the first time that he's written the wrong character's name. Do you think he meant to write Belinda? (Jamie und James lachen) So it's always confusing, the passage of time, isn't it, in *Belinda Blinked*.

Jamie Morton: Well, it's interesting in that ... there is no passage of time. In that each book so far has picked up exactly where the other one left off. So, really there's no reason for them to be different books at all.

James Cooper: Oh! I – I think in this book, Tony is literally gonna be opening his eyes from the blink and we'll be back ...

Jamie Morton: Oh my god, d'you think?!

Alice Levine: So not even a – a second or milliseconds passed? (James: No.) Okay.

Jamie Morton (lachend): The first line: 'Tony opens up his eyes.' (James lacht)

Alice Levine: Tony unblinked. (Jamie lacht) Do you think that, uhm, Rocky, then, has written maybe one huge manuscript and then he just arbitrarily tears it apart. And that forms book 1, 2 and 3. (Jamie lacht)

Jamie Morton (trocken): I can't think of any other reason why it would be this way.

Alice Levine: I can't imagine him not being able to save down files properly and so, thinking that it would be too big ... and so he'd save it in chunks.

James Cooper: Or he thought he realised how lucrative it would be early on and did a kind of Hunger Games splitting... (Morton et al. 2017)

Die Hosts weisen auf den Zeitverlauf in *Belinda Blinked* hin, um die zeitliche Kontinuität und den Mangel an Zeitsprüngen hervorzuheben. *Belinda Blinked*,

so ihre Erklärung, scheint außerhalb der Zeit zu spielen („there is no passage of time“). Die zeitliche Einordnung der Geschichte wirkt somit weitgehend irrelevant, im Gegensatz zu *MDWaP*, dessen affektive „liveness“ und Intimität wesentlich auf der Zeitlichkeit des Mediums beruht.

Die Szene veranschaulicht zudem die regelmäßige Kritik, die die Hosts an Rockys „writing style“ äußern. So beschuldigen sie ihn z.B. Tippfehler zu übersehen und beziehen sich auf einen vorherigen Roman, in dem die Erzählung plötzlich auf die Figur Bella als Donna verweist (vgl. Morton et al. 2015c). Die Hosts versuchen die offensichtlichen Fehler in der Erzählung zu erklären, um ihren Sinn zu erschließen. Dabei stellen sie jedoch oft eben jene Momente in den Vordergrund, die keine befriedigende Erklärung zu haben scheinen. In diesen Momenten der allgemeinen Verwirrung erscheint *Belinda Blinkeds* Anspruch auf erotische und familiäre Intimität als undurchschaubar und von *MDWaP* distanziert. Im Gegensatz dazu wird die Intimität des Podcasts und der drei Hosts als freundschaftlich und „live“ erlebt. Der Kommentar der perplexen Hosts impliziert eine ebenso irritierte Reaktion der Hörerschaft auf den expliziten Inhalt der Romanreihe. Durch dieses gemeinsame Gefühl der Verwirrung lässt der Podcast seine Hörer:innen (im übertragenen Sinne) Teil der Freundesgruppe der Hosts werden.

5 Distanzierung Rocky Flintstones

Die Distanz zwischen Text und Leser:in (hier: Hörer:in), die der Kommentar der Hosts versucht zu überbrücken, ist demnach nicht primär zeitlich bedingt, sondern entsteht in der Umkodierung der erotischen Intimität des Textes. Obwohl Flintstone natürlich implizit als Autor seines Werkes präsent ist, gelegentlich sogar per E-Mail, und durch die Podcast-Hosts vermittelt, Fanfragen beantwortet, bleibt er ‚anonym‘ – verborgen hinter einem absurden Pseudonym und einem gefälschten Autorenfoto, das Levine als „butler in the buff“ und „chippendale“ beschreibt (Morton et al. 2015f). Diese Anonymisierungsversuche stehen in Zusammenhang mit *Belinda Blinkeds* sexueller Explizität: Sowohl der Name als auch das Foto sind übertriebene Formen erotischer Männlichkeit, die der eindeutig expliziten sexuellen Handschrift der erotischen Romanreihe entsprechen. Die anonymisierende Selbstdarstellung ermöglicht Rocky Flintstone eine Distanzierung seiner öffentlichen Persona von seinem Werk und grenzt somit die Erotik von *Belinda Blinkeds* von seinem Familienleben ab.

Die Distanz zu Rocky Flintstone wird durch den Podcast jedoch nicht reduziert, sondern weiter aufrechterhalten, indem die Hosts Rocky Flintstone als Mortons Vater familiär kodieren. In mehreren Episoden erfahren die Zuhörer:innen intime Details über Rocky Flintstones Familienleben, z.B. dass er in seiner Freizeit gerne *Twister* spielt (vgl. Morton et al. 2018a), dass er, wie seine Protagonistin Belinda, jahrelang im Verkauf tätig war (vgl. Morton et al. 2015b) und, dass der Gartenschuppen am Haus von Mortons Eltern als Rocky Flintstones Schreibzimmer umgestaltet wurde (vgl. Morton et al. 2018a).

Trotz des sexuell expliziten Inhalts der Geschichte bietet der Kommentar der Hosts einen neuen, vertrauten Kontext, der die Sexualität Rocky Flintstones mit seiner Rolle als Mortons Vater verbindet.

Die Verbindung zwischen der vertrauten familiären und der erotischen Intimität des Romans wird in einer der ersten Episode bezeugt, in der Cooper wissen möchte, ob Morton die Romanfigur Belinda nun als Teil seiner Familie betrachtet (vgl. Morton et al. 2015c). Morton verneint dies bestimmt und distanziert sich und den Podcast somit von Rocky Flintstones erotischem Roman (ebd.). Der Podcast verbindet so familiäre mit sexuellen Konstruktionen von Intimität und bedient sich Rocky Flintstones Anonymität, um den Podcast von diesen Formen zu distanzieren. Während der Podcast familiäre und erotische Intimität mithilfe von E-Mails, Romanen, Pseudonymen und gefälschten Bildern (die alle eine zeitliche Distanzierung implizieren) vermittelt, bleibt die freundschaftliche Intimität des Podcasts durch die Zeitlichkeit des spontanen Kommentars „live“.

In dieser Distanzierung verbindet der Podcast, wie bereits erwähnt, die durch den häuslichen Raum implizierte Intimität mit Freundschaft. In der ersten Episode von *MDWaP* zeichnen die Hosts die Entstehungsgeschichte des Podcasts nach und erzählen, dass der Podcast an Weihnachten ins Leben gerufen wurde, nachdem Morton das erste Kapitel privat mit seinen beiden besten Freunden geteilt hatte (vgl. Morton et al. 2015a). Ihre Geschichte beruft sich auf eine vertraute Umgebung und impliziert nicht nur eine enge Freundschaft der Hosts, sondern auch das Vertrauen, ein solch intimes Thema mit jemandem teilen zu können (ebd.). *MDWaP* setzt damit die häusliche Intimität der engen Freundschaft von der ersten Episode an in Szene.

Belinda Blinked und Autor Rocky Flintstone bleiben von dieser häuslichen Intimität und dem allgemeinen Anspruch von *MDWaP* auf „liveness“ distanziert. Diese Distanz ist nicht zufällig, sondern kann in Anlehnung an Jan Assmanns Einführung zu *Text und Kommentar: Archäologie der literarischen Kommunikation IV* als Voraussetzung für den Kommentar gelesen werden. In seiner Liste solcher Bedingungen für die Entstehung von Kommentaren nennt er allen voran die „Schließung“ eines Textes (Assmann 1995: 28f.). Er stellt dar, dass literarische Kommentare normalerweise erst dann eingeleitet werden, wenn die Produktion eines Textes vollständig abgeschlossen ist und sich ein allgemeines Bewusstsein dafür entwickelt hat, dass alles Wichtige über das kanonische Werk, sprich den Quelltext, gesagt wurde (Assmann 1995: 29). Er stellt fest, dass jede Überlieferung den Quelltext in der Form eines Kommentierens an die „veränderten Verstehensbedingungen“ anpassen muss und sich „in den Text hineinschreibt und auf diese Weise den Text fortschreibt und kontinuieriert“ (ebd.: 28). Mit anderen Worten, Kommentare setzen einen Text fort und aktualisieren ihn, wenn er kanonischen Status erreicht hat. Assmann erläutert dies an dem Beispiel eines zeitlich in der Vergangenheit liegenden Textes, der kontextualisiert und mithilfe eines Kommentars in die Gegenwart übersetzt werden muss.

Während *Belinda Blinked* zu Beginn des Podcasts weit von einem allgemein ak-

zeptierten, kanonischen Text entfernt war, wird die Romanreihe in *MDWaP* dennoch als kommentierungsbedürftig dargestellt. Die bereits erwähnte Entstehungsgeschichte der Podcasts thematisiert nicht nur die erste gemeinsame Lektüre der drei Freunde, sondern auch den Moment der Übergabe des Romans von Rocky Flintstone an seinen Sohn. In seiner Erzählung dieses Moments mythologisiert Morton *Belinda Blinked* und erklärt die Existenz des Romans als kommentierungsbedürftig (vgl. Morton et al. 2015a). Er erinnert somit an das, was Gladigow (1995: 35) das „Verpflichtungsverhältnis“ des Quelltextes nennt, dessen wundersame Existenz einen Kommentar einfordert. Dieses „Verpflichtungsverhältnis“ zwischen Kommentar und Quelltext ist durch die formale Autorisierung des Primärtextes gerechtfertigt, der den Status eines kanonischen Textes eingenommen hat:

„Er [der Text] basiert auf Verbalinspiration, ist präexistent, wurde auf wunderbare Weise gefunden oder ist einfach uralt. Daraus resultiert, daß in den Text nicht eingegriffen werden, er nicht einmal erweitert werden darf, daß er ‚festgestellt‘ und verbindlich ist. Um so konsequenter greift dafür der Kommentar in, ‚die zweite Variable‘, das Verhältnis von Text und Leser und Hörer, ein.“ (Gladigow 1995: 35f.)

Obwohl *Belinda Blinked* weder auf Verbalinspiration basiert noch präexistent ist, auf wunderbare Weise gefunden wurde oder uralt ist, ist seine Existenz so unwahrscheinlich und absurd, dass der Roman den Kommentar der Hosts zu rechtfertigen scheint. Diese Mythologie von *Belinda Blinked* als kommentierungsbedürftig wird an mehreren Stellen von anderen Podcast-Gästen betont, oft im Hinblick auf den vermeintlich literarischen Wert des Romans. Schauspieler Michael Sheen, beispielsweise, vergleicht den Roman ironisch mit Shakespeares *Hamlet* und beschreibt ihn als ein im Rausch der Inspiration geschriebenes Werk (vgl. Morton et al. 2016). Die Tatsache, dass Morton dieses vermeintlich literarische Meisterwerk von seinem Vater erhielt, einem Familienmitglied, das normalerweise als nicht-sexuell kodiert ist, macht den Text einer Kommentierung besonders würdig. Dass der Mythos von *Belinda Blinked* davon herrührt, dass ein Vater sein Werk an seinen Sohn überreicht, kodiert den Roman schließlich zusätzlich als ein Überbleibsel einer familiären Intimität, die für den Podcast umkodiert werden muss.

Mortons familiäre Beziehung zu Flintstone ist daher für den Erfolg des Podcasts von entscheidender Bedeutung. Einerseits gibt sie Anlass zu einem Verpflichtungsverhältnis zu *Belinda Blinked*, da der Roman von Flintstone an seinen Sohn weitergegeben wurde, wobei er sich auf eine väterliche Familientradition beruft, die die Existenz des Kommentars rechtfertigt. Zum anderen erlaubt die familiäre Beziehung den Hosts auch, die distanzierende Wirkung von Rocky Flintstones Autorenpersönlichkeit zu nutzen, um familiäre mit sexuellen Intimitätskonstrukten zu verbinden. Im Zentrum von *MDWaP* steht also ein durch den Kommentar der Hosts vollzogener, und durch die „live“ anmutende Zeitlichkeit des Podcasts bedingter, Prozess des Umkodierens dieser Konstrukte in eine freundschaftliche Intimität.

6 „That’s Disgusting!“

Intimität und Ekel sind eng miteinander verbundene Emotionen der Nähe. In *The Cultural Politics of Emotion* beschreibt Sara Ahmed Ekel („disgust“) als eine Distanzierung intimer Nähe: „The object becomes disgusting in a way that allows the subject to recoil“, erklärt sie, „only after an intimate contact that is felt on the surface of the skin“ (Ahmed 2014: 88). Zurückschrecken („recoiling“) oder sich zurückziehen, sich distanzieren, zieht die Grenze zwischen einer intimen Berührung und einer Reaktion des Ekels. Auch wenn sich diese Reaktion wie eine tiefe biologische anfühlen mag, argumentiert Ahmed, „being disgusted is not simply about ‚gut feelings‘. Or if disgust is about gut feelings, then our relation to our guts is not direct, but is mediated by ideas“ (ebd.: 83). Diese Mediation kann als eine kulturelle Performanz des Ekels verstanden werden, bei der kulturelle Produkte Nähe erzeugen und zurückweichen, um ekelhafte Objekte zu schaffen.

Aber nicht jede Distanzierung ist notwendigerweise ekelerregend. Im letzten Abschnitt haben wir darüber gesprochen, wie Rocky Flintstones Selbstdarstellung als Autor von *Belinda Blinked* Distanz zwischen seiner Autorenpersönlichkeit und seinem Familienleben schafft. Diese Distanz schreckt nicht so sehr vor der intimen Nähe seines Werks zurück, als dass sie den Roman als sexuelle Fantasie von alltäglichen (familiären) Sorgen distanziert. Der laufende Kommentar von *MDWaP* jedoch, wie wir in diesem Abschnitt sehen werden, schreckt vor *Belinda Blinkeds* Beschreibungen von expliziter Sexualität zurück. Diese Form der Distanzierung ekelt sich vor der spezifischen erotischen Intimität des Quelltextes und stellt seine (potenzielle) Nähe als ekelerregend dar. Diese Performanz des Ekels wiederum bestärkt die Hörer:innen darin, den Text ebenfalls als solchen zu interpretieren. Die Hörerschaft wird somit Teil der ‚live‘ „textual communit[y]“ (Gladigow 1995: 35) der Podcast-Hosts, welche sich um die gemeinsame Performanz von Ekel gebildet hat.

Das folgende Beispiel aus der Episode „Sunday Night 11.55pm“ (Morton et al. 2015e) illustriert eine Momentaufnahme dieser Performanz des Ekels. Morton liest die Zeile „He grabbed her cervix“ aus dem Roman vor, und seine Co-Hosts reagieren mit Ekel, der den Großteil des Humors des Podcasts ausmacht:

Jamie Morton: „He grabbed her cervix.“

James Cooper (stöhnt): Oh! (Alice Levine: Ah!)

(Stille)

James Cooper: This is the third cervix mention in two chapters.

Alice Levine: No, I’m sorry, I feel... I have to say something here: He’s gonna kill her. (Jamie lacht) He’s actually gonna do some serious internal damage. And if we don’t stop him, I don’t know who will.

Jamie Morton: Oh my god.

Alice Levine: And he grabbed her, dot dot dot: Boob! Breast-nipple!

James Cooper: Hand!

Alice Levine: Hand! Face! Whatever!

James Cooper: Grabbed her face?!

Alice Levine: Better than cervix! (Morton et al. 2015e)

In der Fortsetzung dieser Szene googelt Levine den Gebärmutterhals, zeigt ihren männlichen Co-Hosts wo er sich im Körper einer Cis-Frau befindet und erklärt seinen biologischen Nutzen, um die physische Unmöglichkeit des Aktes „grabbing a cervix“ zu demonstrieren (Morton et al. 2015e). Der Akt der Nähe, der durch die Beschreibung „grabbing a cervix“ impliziert wird, ist, ähnlich wie bei Sara Ahmed, sowohl für Intimität als auch für Ekel grundlegend: Er beinhaltet buchstäblich Haut-zu-Haut Kontakt und die Überschreitung von Grenzen zwischen Körpern. Während *Belinda Blinked* die Szene als erotisch intim kodiert, kodieren die viszeral klingenden Reaktionen der Hosts die Szene als erschreckend und ekelerregend. Levines Kommentar „He’s going to kill her“ stellt den Kontakt als gefährlich und riskant dar. Wie Ahmeds Analyse von Darwins „naked savage“ wird die Handlung zu einem

„sign of the risk of proximity. Such proximity is sexualised; it involves contact between skins, without the mediation or distance of cloth or clothing. The nature of the encounter demonstrates that disgust involves not simply distantiation (recoiling), but the intensification of bodily contact that ‘disturbs’ the skin with the possibility of desire.“ (Ahmed 2014: 88)

Levines beunruhigter Kommentar „He’s actually gonna do some serious internal damage“ kodiert das Begehren des männlichen handelnden Charakters als eines um, das nicht nur die Haut stört („disturbs“), sondern physisch in den Körper eindringt (vgl. Morton et al. 2015e). Der Podcast kodiert so durch den laufenden Kommentar der Hosts *Belinda Blinkeds* Intimität als ekelerregend und zeitweise als explizit gefährlich. Die kommentierende Mediation ermöglicht jedoch auch einen nicht störenden („disturbing“) Zugang zu dieser Intimität und verleiht ihr, durch den Prozess des Umkodierens in eine freundschaftliche Intimität, die nötige Distanz. Die Hörerschaft liest *Belinda Blinked* nicht selber, sondern hört dem freundlichen Host Morton zu, wie er den Roman vorliest. Dasselbe gilt für die E-Mails von Rocky Flintstone, die Morton während der Podcast-Folgen präsentiert und welche Hörer:innen-Fragen beantworten. Die „liveness“, Häuslichkeit („domesticity“) und Freundschaftlichkeit des Podcasts machen ihn zwar zu einem intimen Hörerlebnis, aber was sie im Gegensatz zu *Belinda Blinked* nicht tun ist: „disturb’ the skin with the possibility of desire“ (Ahmed 2014: 88).

In ihrem Kommentar stöhnen die Hosts oft auf, um Ekel gegenüber der expliziten Sexualität des Romans zu demonstrieren. Cheng stellt fest, dass Stöhnen ein wesentlicher Bestandteil von Stand-Up-Comedy, jedoch normalerweise eher Teil der Publikumsreaktion ist (Cheng 2017: 548). Für Cheng hat

Stöhnen eine distanzierende Wirkung, es sei ein Geräusch das Ambivalenz und Widerspruch verkörpert (Cheng 2017: 547). Das Aufstöhnen der *MDWaP*-Hosts ist sowohl Reaktion auf *Belinda Blinked*, als auch Kommentar zu den Kommentaren ihrer Co-Hosts. Diese nicht verbalisierten Reaktionen betonen erneut die „liveness“ des Podcast-Kommentars, denn sie erscheinen als authentische, spontane Reaktionen, mit denen sich ihre Hörerschaft identifizieren kann. Das Stöhnen folgt dabei oft auf sexuell sehr explizite Szenen, die, wie wir gesehen haben, durch den Kommentar als ekelreggend umkodiert werden. In einer der ersten Podcast-Folgen reagiert Cooper angewidert auf eine sehr explizite Szene des Romans: „Her [Belinda’s] tennis skirt has risen up to show the top of her thighs. Tony pulled it up at the front and studied her pussy“ (Morton et al. 2015d). Eine ähnliche Reaktion löst eine weitere sexuelle Beschreibung in derselben Folge aus, auf die Cooper mit einem Aufstöhnen reagiert: „Stirbaker grinned and said: ‚That is assured my lovely Belinda.‘ And he fondled her waiting tits with relish“ (ebd.).

In beiden Fällen reagiert Cooper auf die sexuellen Beschreibungen mit Ekel und er stöhnt hörbar auf, um sein Unbehagen auszudrücken. Diese Performanz des Ekels wird durch die „liveness“ von *MDWaP* eine affektive Einladung der Hörer:innen in die „textual communit[y]“ (Gladigow 1995: 35) der Hosts. Der (wiederholte) Sprechakt „That’s disgusting!“ lässt laut Ahmed eine Art ‚Zeugengemeinschaft‘ („community of witnesses“) entstehen, die durch das geteilte Gefühl des Ekels bzw. die gemeinsame Verurteilung eines ekelhaften Gegenstandes oder Ereignisses miteinander verbunden ist (Ahmed 2014: 94). Indem sich der Podcast wiederholt von Rocky Flintstones explizitem Roman distanziert und *Belinda Blinked*s Erotik als abstoßend kodiert, bildet sich eine Gemeinschaft um die gemeinsame Ablehnung Formen sexueller und familiärer Intimität heraus. Die Hörerschaft wird somit in die „liveness“ des Kommentars mit einbezogen und erfährt durch das Hörerlebnis eine freundschaftliche, häusliche Intimität, die von dem mit Ekel konnotierten, erotischen Roman distanziert bleibt.

Abschließende Bemerkungen

Intimität wird in verschiedenen Podcasts unterschiedlich konstruiert. Während einige Podcasts ausschließlich familiär geprägt sind (z.B. Podcasts der *McElroy Family*⁷), sind andere explizit erotisch (z.B. *Girls on Porn*⁸) und wieder andere klingen eher wie ein geschäftliches Meeting als seien sie zu Hause aufgenommen worden (z.B. *Law Technology Now*⁹). All diese Podcasts stellen ihren Anspruch auf Intimität auf unterschiedliche Weise dar. Gemeinsam ist ihnen jedoch, dass sie diese Ansprüche stellen.

MDWaP stützt sich auf verschiedene Konzepte von Intimität und die Ästhetik von Chumcasts, um seinen Anspruch zu erheben. Dazu nutzt der Podcast seine Kommentarform, um *Belinda Blinked* umzukodieren, wodurch der Text in der

7 <https://www.themcelroy.family/pages/podcasts> (Zugriff am 08.10.2020).

8 <https://headgum.com/girls-on-porn> (Zugriff am 08.10.2020).

9 <https://legaltalknetwork.com/podcasts/law-technology-now/> (Zugriff am 08.10.2020).

Einbettung im Podcast zugänglich und freundschaftlich wird. Morton, Levine und Cooper laden ihre Hörer:innen ein, sich zeitweilig ihrer intimen „textual communit[y]“ (Gladigow 1995: 35) anzuschließen, indem sie einen ‚Live‘-Podcast-Kommentar kreieren, der einen ähnlichen Wissenstand der Hosts und Hörer:innen suggeriert. Durch diesen laufenden ‚Live‘-Kommentar lesen die Hosts den erotischen Text von *Belinda Blinked* und kodieren ihn so um, dass er in ihr freundschaftliches, häusliches Intimitätskonstrukt passt. Indem die Vaterrolle von Rocky Flintstone und seine Beziehung zu Morton in den Vordergrund gestellt wird, verbindet der Podcast die Erotik des kommentierten Textes mit familiärer Intimität und distanziert sie dann von den Konstrukten, die er stattdessen aufzubauen versucht. Ein Aspekt dieser Distanzierung besteht darin, sich über *Belinda Blinked*s Erotik zu ekeln. Diese Performanz von Ekel arbeitet mit der „liveness“ des Podcasts zusammen und festigt seine Hörerschaft als eine Gemeinschaft, die nicht nur gemeinsam zuhört, sondern sich auch gemeinsam angewidert fühlt.

MDWaP erzeugt daher seine Intimität durch seine „live temporality“ und Assoziationen mit Freundschaft und Häuslichkeit. Der Podcast unterscheidet diese Intimität von den familiären und erotischen Konstrukten, die mit *Belinda Blinked* verbunden werden. Dies bedeutet natürlich nicht, dass *MDWaP* Mortons Vater völlig entfremdet und die Hosts gar keinen Gefallen an der erotischen Intimität des Romans finden können. In jedem Fall stellt *MDWaP* diese Formen als von der Podcast-Community distanziert dar, welche somit einer Umkodierung von *Belinda Blinked* durch den ‚Live‘-Kommentar der Hosts bedarf.

Die Podcasting-Forschung bewegt sich in der Regel innerhalb eines medienwissenschaftlichen Rahmens (vgl. z.B. Spinelli/Dann), der jedoch durch die Einbeziehung anderer disziplinärer Schwerpunkte und Methoden produktiv erweitert werden kann. Der interdisziplinäre Ansatz unserer Arbeit erlaubt es uns, medien- und kulturwissenschaftliche mit literaturwissenschaftlichen Ansätzen zu verbinden und mithilfe von Textanalysen produktiv über ausgewählte Podcasts, ihre Formen und Gattungen zu sprechen. Eine textbasierte Analyse qua Spinelli und Danns „close analytical listenings“ (Spinelli/Dann 2019b: 4) ermöglicht uns dabei eine detaillierte Analyse sprachlicher und akustischer Konstruktionen von Intimität. Diese Intimitätskonstruktionen werden durch den systematischen ‚Live‘-Kommentar von *MDWaP* strukturiert und inszeniert.

Der dezidierte Blick unseres Artikels auf die Konstruktion von Intimität in Podcasts hinterfragt die in der Podcast-Forschung vorherrschenden Aussagen, in denen die Intimität von Podcasting oft als etwas der Podcast- und Audio-Produktion bzw. mobilen Audiotechnologien (z.B. Kopfhörern) an sich Inhärentes beschrieben wird (vgl. Meserko 2015, Berry 2016, Swiatek 2018). *MDWaP* konstruiert und verhandelt unterschiedliche Intimitätsformen und zeigt somit auf, dass Intimität keinesfalls einer spezifischen Technologie innewohnt, sondern historisch und kulturell bedingt ist (vgl. Luhmann 1986, Berlant 1988, Giddens 1992). Wir plädieren demnach für eine stär-

kere Auseinandersetzung mit den spezifischen Affekten und Beziehungen ausgewählter Podcasts, ihrer Hosts und Hörerschaft, um die Konstruktion von Intimität in Podcasts als kulturelle Praxis nachzeichnen zu können. In diesem Zusammenhang ergeben sich weitere Forschungslücken, wie z.B. im Hinblick auf die Bildung unterschiedlicher Podcast-Gemeinschaften durch Intimitätskonstruktion, die Beziehung zwischen Intimitätsformen und Machtstrukturen und das subversive Potential von Intimitätskonstruktionen für marginalisierte Gruppen. Auch ein Blick auf die Rezeption von „liveness“ und Intimitätsformen durch die Hörer:innen ist ein Forschungsdesiderat, das u.a. durch zukünftige (ethnographische) Studien erkundet werden könnte. Die Einbindung kultur- und literaturwissenschaftlicher Analyseansätze in die Podcast-Forschung zeigt somit, dass die charakteristischen medialen Prozesse von Podcasting Teil einer Medientradition sind und sowohl von Podcast-Produzent:innen als auch ihren Hörer:innen immer wieder neu verhandelt werden (müssen).

Literatur

Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion* (2. Auflage). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Assmann, J. (1995). Text und Kommentar. Einführung. In J. Assmann & B. Gladigow (Hrsg.), *Text und Kommentar: Archäologie der literarischen Kommunikation IV* (S. 9–33). München: Wilhelm Fink.

Berlant, L. (1988). *The Female Complaint*. Durham: Duke University Press.

Berry, R. (2016). Part of the Establishment: Reflecting on 10 Years of Podcasting as an Audio Medium. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 22(6), 661–671. <https://doi.org/10.1177/1354856516632105>

Berry, R. (2019, Oktober). *Stick a pin it. Problems of defining podcasting in an age of platforms* [Vortrag]. Podcasting Poetics Conference, Mainz. Zugriff am 15.07.2020. Verfügbar unter: <https://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/11220/>

Bryan, S. & Butcher, S. (2016, Juni 6). 7 Hilarious Quotes from *My Dad Wrote a Porno*, Illustrated. *Buzzfeed*. Zugriff am 06.10.2020. Verfügbar unter: <https://www.buzzfeed.com/scottybryan/theres-going-to-be-a-second-series-of-my-dad-wrote-a-porno-f>

Bryan, S. & Butcher, S. (2017, Juli 21). We Illustrated Some of the Weirdest Moments from *My Dad Wrote a Porno*. *Buzzfeed*. Zugriff am 06.10.2020. Verfügbar unter: <https://www.buzzfeed.com/scottybryan/my-dad-wrote-a-porno-illustrated>

Cheng, W. (2017). Taking Back the Laugh: Comedic Alibis, Funny Fails. *Critical Inquiry*, 43(2), 528–549. <https://doi.org/10.1086/689658>

- Couldry, N. (2004). Liveness, 'Reality,' and the Mediated Habitus from Television to the Mobile Phone. *Communication Review*, 7(4), 353–361. <https://doi.org/10.1080/10714420490886952>
- Dyck, J., & Johnson, M. (2017). Appreciating Bad Art. *The Journal of Value Inquiry*, 51(2), 279–292. <https://doi.org/10.1007/s10790-016-9569-2>
- Euritt, A. (2020). *Podcasting Intimacy*. Unveröffentlichtes Manuskript, Universität Leipzig.
- Flintstone, R. (2015, März). *Belinda Blinked; 1 A Modern Story of Sex, Erotica and Passion. How the Sexiest Sales Girl in Business Earns Her Huge Bonus by Being the Best at Removing Her High Heels* [e-Book].
- Giddens, A. (1992). *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Oxford: Polity Press.
- Gladigow, B. (1995). Der Kommentar als Hypothek des Textes – Systematische Erwägungen und historische Analysen. In J. Assmann & B. Gladigow (Hrsg.), *Text und Kommentar: Archäologie der literarischen Kommunikation IV* (S. 35–49). München: Wilhelm Fink.
- Horton, D. & Wohl, R. (1956). Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance. *Psychiatry*, 19(3), 215–229. <https://doi.org/10.1080/00332747.1956.11023049>
- Luhmann, N. (1986). *Love as Passion: The Codification of Intimacy*. Oxford: Polity Press.
- Madsen, C. (2010). The Rhetoric of Commentary. *Glossator: Practice and Theory of the Commentary*, 3, 19–30. Zugriff am 06.10.2020. Verfügbar unter: <https://doaj.org/article/7c04284f7a2b4e09b07efb0f345f33d2?>
- McHugh, S. (2016). How Podcasting is Changing the Audio Storytelling Genre. *The Radio Journal: International Studies in Broadcast and Audio Media*, 14(1), 65–82. https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.65_1
- Meserko, V. M. (2015). Standing Upright: Podcasting, Performance and Alternative Comedy. *Studies in American Humor*, 1(1), 20–40. Zugriff am 06.10.2020. Verfügbar unter: <https://muse.jhu.edu/article/579162>
- Morton, J. (2016, März 12). My Dad Wrote a Porno – And It's the Best Gift He's Ever Given Me. *Telegraph*. Zugriff am 11.12.2017. Verfügbar unter: <https://www.telegraph.co.uk/family/relationships/my-dad-wrote-a-porno/-/-and-its-the-best-gift-hes-ever-given-me/>
- Morton, J., Cooper, J. & Levine, A. (2015a, Oktober 5). S1E1 – 'The Job Interview'. *My Dad Wrote a Porno* [Podcast]. Zugriff am 10.01.2019. Verfügbar unter: <https://play.acast.com/s/mydadwroteaporno/episode-1-the-job-interview->

Morton, J., Cooper, J. & Levine, A. (2015b, Oktober 5). S1E2 – ‘The Leather Room’. *My Dad Wrote a Porno* [Podcast]. Zugriff am 10.01.2019. Verfügbar unter: <https://play.acast.com/s/mydadwroteaporno/episode-2-the-leather-room->

Morton, J., Cooper, J. & Levine, A. (2015c, Oktober 12). S1E3 – ‘The Regional Sales Meeting’. *My Dad Wrote a Porno* [Podcast]. Zugriff am 10.01.2019. Verfügbar unter: <https://play.acast.com/s/mydadwroteaporno/episode-3-the-regional-sales-meeting->

Morton, J., Cooper, J. & Levine, A. (2015d, Oktober 19). S1E4 – ‘The Maze/The First Client’. *My Dad Wrote a Porno* [Podcast]. Zugriff am 10.01.2019. Verfügbar unter: <https://play.acast.com/s/mydadwroteaporno/episode-4-the-maze-the-first-client->

Morton, J., Cooper, J. & Levine, A. (2015e, November 30). S1E10 – ‘Sunday Night 11.55pm’. *My Dad Wrote a Porno* [Podcast]. Zugriff am 10.01.2019. Verfügbar unter: <https://play.acast.com/s/mydadwroteaporno/episode-10-sunday-night-11-55pm->

Morton, J., Cooper, J. & Levine, A. (2015f, Dezember 3). Footnotes: Rocky’s Biography. *My Dad Wrote a Porno* [Podcast]. Zugriff am 20.02.2019. Verfügbar unter: <https://play.acast.com/s/mydadwroteaporno/footnotes-rocky-s-biography>

Morton, J., Cooper, J. & Levine, A. (2016, Oktober 20). Footnotes: Michael Sheen. *My Dad Wrote a Porno* [Podcast]. Zugriff am 19.02.2019. Verfügbar unter: <https://play.acast.com/s/mydadwroteaporno/footnotes-michaelsheen>

Morton, J., Cooper, J. & Levine, A. (2017, Mai 29). S3E1 – ‘London; Thursday 15.55 Local Time’. *My Dad Wrote a Porno* [Podcast]. Zugriff am 10.01.2019. Verfügbar unter: <https://play.acast.com/s/mydadwroteaporno/s3e1-london-thursday15.55localtime>

Morton, J., Cooper, J. & Levine, A. (2018a, September 6). Footnotes: Rocky Answers Your Questions 3. *My Dad Wrote a Porno* [Podcast]. Zugriff am 03.02.2019. Verfügbar unter: <https://play.acast.com/s/mydadwroteaporno/footnotes-rockyanswersyourquestions3>

Morton, J., Cooper, J. & Levine, A. (2018b, Oktober 8). S4E7 – ‘Copier Blues’. *My Dad Wrote a Porno* [Podcast]. Zugriff am 10.01.2019. Verfügbar unter: <https://play.acast.com/s/mydadwroteaporno/s4e7-copierblues>

Morton, J., Cooper, J. & Levine, A. (2018c, Oktober 25). Footnotes: Haley Atwell. *My Dad Wrote a Porno* [Podcast]. Zugriff am 10.01.2019. Verfügbar unter <https://play.acast.com/s/mydadwroteaporno/footnotes-haleyatwell>

Phillips, P. (2017, November). *The Performance of Sports Commentary: Post-Dramatic Theatre as a Model to Examine the Performance of the Sports Commentator* [Vortrag]. Sporting Heritage: Photography & TV Conference, Bradford. Zugriff am 06.10.2020. Verfügbar unter: <http://eprints.chi.ac.uk/id/eprint/4202/>

Raible, W. (1995). Arten des Kommentierens – Arten der Sinnbildung – Arten des Verstehens. In J. Assmann & B. Gladigow (Hrsg.), *Text und Kommentar: Archäologie der literarischen Kommunikation IV* (S. 51–73). München: Wilhelm Fink.

Ritman, A. (2018, August 27). HBO Adapting Hit British Podcast ‘My Dad Wrote a Porno’ for TV. *The Hollywood Reporter*. Zugriff am 28.10.2018. Verfügbar unter: <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/my-dad-wrote-a-porno-podcast-coming-tv-hbo-1137645>

Sawyer, M. (2016, Oktober 16). My Dad Wrote a Porno – and I Turned It into a Podcast. *The Guardian*. Zugriff am 11.12.2017. Verfügbar unter: <https://www.theguardian.com/media/2016/oct/16/my-dad-wrote-a-porno-and-i-turned-it-into-a-podcast>

Scannell, P. (2014). *Television and the Meaning of Live: An Enquiry into the Human Situation*. Oxford: Polity Press.

Spinelli, M. & Dann, L. (2019a, Februar 18). Authenticity. *For Your Ears Only* [Podcast]. Zugriff am 16.12.2019. Verfügbar unter: <https://www.earsonlypodcast.com/podcast/episode/1f056992/authenticity>

Spinelli, M. & Dann, L. (2019b). *Podcasting: The Audio Media Revolution*. London: Bloomsbury.

Swiatek, L. (2019). The Podcast as an Intimate Bridging Medium, In R. Berry, N. Fox, & D. Llinares (Hrsg.), *Podcasting: New Aural Cultures and Digital Media* (S. 173–187). Cham: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-90056-8_9

Tolson, A. (2006). *Media Talk: Spoken Discourse on TV and Radio*. Edinburgh: Edinburgh University Press.