

Das gesprochene Wort im Kommunikationsraum

JÜRG HÄUSERMANN

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang.
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.

Faust: Der Erzengel Raphael spricht die ersten Worte des Prologs im Himmel. Er spricht sie laut, betont in jedem Vers alle vier Hebungen. Er spricht aus der Weite, mit viel Hall. In diesem *Vorspiel im Himmel* hallt auch die Stimme Mephistos nach, auch wenn er deutlich näher beim Mikrofon und beim Hörer steht. Die gesamte Aufnahme wird durch einen klaren Raumeindruck bestimmt. Obwohl es eine szenische Lesung ist, sind die Schauspieler nicht in das nächste Studio gebeten worden. Die Produzenten sind mit ihrer Technik ins Düsseldorfer Schauspielhaus gereist. Sie haben nicht nur die Stimmen eingefangen, die zu Gründgens' Faust-Inszenierung gehörten, sondern auch den Raum.

Und das soll ein Hörbuch sein? Gar das erste Hörbuch überhaupt und damit Vorläufer der Tonbandkassetten, CDs und MP3-Dateien, die uns heute vollständige Lesungen von Romanen und Sachbüchern bescheren? Seit Jahren behauptet die Deutsche Grammophon Gesellschaft, dass ihr *Faust I* das erste kommerzielle Hörbuch sei. Kritiker und Wikipedia-Autoren wiederholen es ziemlich unreflektiert.

Vielleicht tun sie es, weil *Faust I* sich ganz unauffällig in ihre CD-Sammlung einreicht. Vielleicht haben sie ihn im Speicher ihres Telefons, zusammen mit Romanen aus den jüngsten Jahren – mit Hörbüchern eben. Vielleicht ist einfach die Distanz zu groß zu den drei Langspielplatten und dem großformatigen Textheft in der lindgrünen Schachtel, zu dem knapp anderthalb Kilo schweren Zeugen des Bildungsbürgertums von 1954.

Wer sich die Mühe macht, den Gründgens-Faust anzuhören, wird mit der Bezeichnung *Hörbuch* noch etwas vorsichtiger sein. Er wird etwas hören, was sich von den schnell produzierten Romanvertonungen, die dem Autofahrer mit dem Schlagwort *Double your time* angepriesen werden, drastisch unterscheidet. Wer dieses Produkt ein Hörbuch nennt, verhindert, dass die Leistung erkannt wird, die dahinter steckt: dass zum ersten Mal eine deutsche Theateraufführung in extenso (wenn auch mit großzügigen Streichungen) auf Platte festgehalten wurde. Eine Düsseldorfer Bühnenaufführung wurde einem weiteren Publikum zugänglich gemacht, indem im Theater eine Lesung mit den Hauptdarstellern aufgenommen und dann auf Schallplatten gepresst wurde. Die überraschend starke Nachfrage war dennoch nicht selbstverständlich. Es war ein aufwändiges technisches Vorhaben und ein wirtschaftliches Wagnis. Ein Hörbuch im heutigen Sinne war *Faust I* dennoch nicht, ebenso wenig wie die Vorbilder, die es damals durchaus gab (in den USA seit den 1940er-Jahren). Es waren keine Hörbücher, sondern Sprechplatten. Und über diese wissen wir relativ wenig. Dies wird gerade dann deutlich, wenn man versucht, Produkte aus verschiedenen Jahrzehnten miteinander zu vergleichen. Es gibt eine lange Tradition von Aufnahmen des gesprochenen Wortes. Aber sie sind Zeugnisse völlig unterschiedlicher Medienwelten.

Ich will dies im Folgenden zu zeigen versuchen, indem ich Sprachaufnahmen aus verschiedenen Jahrzehnten beschreibe. Ausgangspunkt ist, wie im Fall des *Faust I*, der akustische Eindruck. In die Beschreibung sollen aber, wenigstens andeutungsweise, weitere Dimensionen des Kommunikationsraums einbezogen werden, in dem sich Akteur und Rezipient begegnen. Ich versuche damit eine etwas differenziertere Art zu skizzieren, mit Aufnahmen des gesprochenen Wortes umzugehen.

1 DIE DIMENSIONEN DES KOMMUNIKATIONSRAUMS

Mit dem Begriff *Kommunikationsraum* knüpfe ich an die *Soundscape*-Theorien an, die in den *Sound Studies* seit Murray Schafer¹ entwickelt worden sind. Allgemein wird darunter die akustische Umgebung verstanden, wie sie für einen sozialen Raum charakteristisch ist (z.B. für das Zentrum einer Großstadt im Kontrast zu einer privilegierten Wohngegend derselben Stadt). Aus medien- und kommunikationswissenschaftlicher Sicht führen die Betrachtungen der akustischen Zusammensetzung eines solchen Raums automatisch von der ästhetischen Dimension

1 Schafer, R. Murray: *The Tuning of the World*, New York, NY 1977 [Reprint unter dem Titel: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Vermont 1994]; Truax, Barry: *Acoustic Communication*, Norwood, N.J. 1984.

zur Frage nach den Grenzen des Raums, ihrer Durchlässigkeit und den Möglichkeiten der Interaktion von Produzenten und Rezipienten bei dessen Gestaltung.

1.1 Der Kommunikationsraum des Hörbuchs

Ich werde einen Schwerpunkt auf die akustischen Aspekte des Produktions- und Rezeptionsraums legen, aber auch einbeziehen, dass ein Kommunikationsraum nicht nur durch physikalische Parameter bestimmt ist, sondern ebenso durch die Voraussetzungen und Modalitäten des Zugangs zur Rezeption und zur Produktion. Hinzu kommt der Stellenwert des medialen Angebots innerhalb eines übergreifenden Medienkontextes.

1.1.1 Der akustische Raum

Zum Kommunikationsraum des gesprochenen Wortes gehört zunächst die physikalische Beschaffenheit des Raums mit seiner Akustik und seinen mehr oder weniger durchlässigen Grenzen. Die Rhetorik lehrt uns, dass die Präsentation des gesprochenen Wortes in der Gestaltung des Raums besteht. Wer vor einem Publikum spricht, passt sich in der Stimmgebung, Lautstärke, Pausensetzung usw. der Größe und der Beschaffenheit des Raums an, beeinflusst gegebenenfalls dessen Akustik durch technische oder künstlerische Veränderungen (z.B. Lautsprecher, Musik). Dass diese Gestaltung des Raums ganz unterschiedlich ausfallen kann, zeigt sich drastisch, wenn man sich eine Lesung in einem geschlossenen Raum vorstellt und diese mit einer ähnlichen Darbietung bei einer Open-Air-Veranstaltung vergleicht. Während der Raum im ersten Fall recht klar abgegrenzt ist und die Anpassung der Lautstärke und die Konzentration des Publikums auf den Redner relativ leicht gelingen, ist das gesprochene Wort beim Open-Air-Ereignis über die Grenzen des Aufführungsortes hinaus zu hören, und gleichzeitig vermischt es sich mit Immissionen von außerhalb.

Wer die Zuhörer über ein Medium der Massenkommunikation anspricht, unternimmt diese Gestaltung nicht nur in Bezug auf den eigenen Raum (z.B. das Studio), sondern auch in Bezug auf einen zweiten Raum, denjenigen des imaginierten Zuhörers. So muss zum Beispiel ein Radiomoderator seine Stimmkraft so einsetzen, dass er einerseits glaubhaft in einem Studio (und nicht auf einer Bühne) spricht und andererseits eine gewisse Distanz einhält, die größer ist als diejenige eines persönlichen Gesprächs unter vier Augen.²

Wie der Raum des Zuhörers im Einzelfall beschaffen ist, kann dabei natürlich nicht vorausgesehen werden. Ein Hörbuch kann z.B. in einem stillen Wohnraum,

2 Häusermann, Jürg: „Räume des Radios“, in: Joachim Knappe (Hg.), Medienrhetorik, Tübingen 2005, S. 159-172.

bei der Arbeit oder im Auto gehört werden, und jedes Mal verändert sich die akustische Umgebung. Je nach Produktionsweise eignet sich eine Aufnahme besser oder schlechter zur Integration in beliebige akustische Umgebungen. Diese Beobachtung ist der Ausgangspunkt des folgenden Vergleichs von Sprachaufnahmen aus verschiedenen Epochen der jüngeren Mediengeschichte.

Im 21. Jahrhundert werden viele Hörbücher so produziert, dass sie sich problemlos in den Kommunikationsraum einfügen, den der Rezipient wählt. Der Sprecher oder die Sprecherin einer Lesung ist bei der Aufnahme wenige Zentimeter vom Mikrofon entfernt und sitzt in einem Studio, das kaum Hall aufweist. Die Aufnahme gibt also praktisch nur die Stimme wieder mit nur minimalen Hinweisen auf eine Räumlichkeit (in der Fachsprache *Atmo* oder *Ambiance*). Bisweilen werden bei der digitalen Bearbeitung sogar die gestalterischen Pausen so stark reduziert, dass zwischen den Sinneinheiten reine elektronische Stille zu hören ist.

Ein Beispiel dafür bietet die CD *Der Kleine Prinz*, gesprochen von Jan Josef Liefers.³ Wer sich die folgende Passage anhört, wird zunächst einen auffälligen Einatmer hören, sich dann aber wundern, dass Liefers zwar viele lange Pausen macht, dazwischen aber meistens nicht mehr atmet:

Am ersten Abend habe ich mich also zum Schlafen in den Sand gelegt, tausend Meilen von jedem bewohnten Fleck. Ich war viel einsamer als ein Schiffbrüchiger auf seinem Floß, mitten im Ozean. Ihr könnt euch denken, wie überrascht ich war, als mich bei Tagesanbruch ein komisches Stimmchen weckte. Es sagte: „Bitte, zeichne mir ein Schaf.“ – „Was?“ – „Zeichne mir ein Schaf!“

Hier sind die Pausen so radikal bearbeitet, dass auch die Atemgeräusche weitgehend fehlen. Dies hat zur Folge, dass zwischen den Sätzen nicht der minimalste Nachhall zu hören ist, wie er in jedem natürlichen Raum, auch in einem Studio, vorhanden wäre. Der Sprecher befindet sich in einem nahezu raumlosen Kontext. Für den Hörer bedeutet dies nicht nur die Möglichkeit, ihn in jeden erdenklichen Alltagskontext einzubauen, sondern auch, der Stimme des prominenten Schauspielers in intimer Nähe zu begegnen.

Anders gestaltet sich die Hörsituation schon, wenn auf diese Art der Bearbeitung verzichtet wird, noch anders natürlich, wenn die Lesung in einem erkennbaren Raum (z.B. auf einer Bühne) aufgenommen wird. Kommen noch Musik, weitere Sprecher, Geräusche und akustische Effekte hinzu, so wird der Kommunikationsraum der Produktion immer dominanter. Die konkrete Umgebung des Hörers mag noch so privat sein, die Aufnahme vermittelt dennoch ständig die Bot-

3 Saint-Exupéry, Antoine de: *Der Kleine Prinz*. Gesprochen von Jan Josef Liefers, Düsseldorf 2009.

schaft ihrer Inszenierung. Sie fordert auf, sich einzulassen, hinzuhören. Die Extreme werden etwa durch eine Studiolesung auf der einen und ein Hörspiel auf der anderen Seite markiert.

1.1.2 Möglichkeiten der Rezeption

Eine weitere Dimension des Kommunikationsraums bilden die Voraussetzungen und Modalitäten des Zugangs zur Rezeption. Im Fall einer öffentlichen Lesung werden sie durch die geographische Entfernung, die Ankündigungen des Ereignisses, das Eintrittsgeld usw. bestimmt. In früheren Jahrhunderten konnte es auch die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Schicht oder die Mitgliedschaft in einer literarischen Vereinigung sein.

Im 21. Jahrhundert kommen zu den wirtschaftlichen die technischen Voraussetzungen hinzu. Durch das Internet steht dem Zuhörer (insbesondere in einigen Sprachen wie Deutsch, Englisch oder Russisch) ein großes Angebot an kommerziell und nichtkommerziell produzierten Hörbüchern zur Verfügung, die er sich in vielen Fällen gratis herunterladen kann. Er kann in den meisten Fällen auch die Art der technischen Wiedergabe (Lautsprecher, Kopfhörer, mono, stereo) wählen. Dies hier zu nennen, mutet beinahe trivial an. Man bedenke aber, wie neu es ist, dass man sich einen Roman stundenlang ohne Unterbrechung anhören und dabei einzelne Sequenzen auch beliebig wiederholen kann. Diese Frucht der Popularisierung der digitalen Medien schien noch in den 1980er-Jahren alles andere als greifbar.

1.1.3 Möglichkeiten der Produktion

Die Produzenten von Hörbüchern befinden sich im Vergleich zu früheren Jahrzehnten in einer völlig neuen Situation. Der Markt hat sich ohne Zweifel belebt, seit der Buchhandel das Produkt Hörbuch ernst nimmt und ein interessiertes Publikum findet, das für viele Sparten von Audioproduktionen offen ist. Zum anderen hat die Leichtigkeit des Up- und Downloads, des Produzierens und Kopierens auch die einst klaren Grenzen zwischen Produzent und Konsument aufgebrochen. In einem industrialisierten Land kann jeder, der es will, mit den Bordmitteln seiner alltäglichen technischen Ausrüstung als Produzent eines Hörbuchs aktiv werden. Er kann eigene oder fremde Texte mit seinem Mobiltelefon aufnehmen. Er kann sie auf seinem Computer mit Open-Source-Software bearbeiten. Er kann sie bei Youtube oder in speziellen Hörbuchportalen hochladen.

Dass an Schulen und Universitäten Hörbücher produziert werden, ist nichts Besonderes mehr. Zur Bearbeitung steht Schnittsoftware zur Verfügung, die so ausgefeilt ist, dass am Resultat kein Unterschied zu professionellen Produktionen erkennbar sein muss.

Im Gegensatz dazu mutet die Produktion eines traditionellen Leseanlasses direkt beschwerlich an. Eine Lesung in einem Schulhaus oder einer Bibliothek zu organisieren, bedeutet ein Aushandeln von wirtschaftlichen und rechtlichen Bedingungen, die die Veranstaltung im Hinblick auf die zu erwartende Zuhörerzahl zu einem idealistischen Unternehmen machen. Auf der anderen Seite scheint ihr Erfolgsgeheimnis darin zu bestehen, dass sie typische Live-Events sind, von deren Charakter bei der Umsetzung ins Massenmedium viel verloren geht. (Dies zeigt auch die extreme Form der Lesung, der Poetry-Slam, dessen Charakter auf CD oder Video kaum eingefangen werden kann.)

1.1.4 Medienkonkurrenz

Ein Kommunikationsraum ist schließlich durch den Medienkontext bestimmt, in dem er steht. Das gesprochene Wort wird heute bei öffentlichen Aufführungen und Lesungen, im Internet, im Fernsehen, im Radio und auf verschiedenen Speichermedien angeboten.

Ein Hörbuch-Hörer könnte heutzutage Lesungen auch über das Radio und vereinzelt über das Fernsehen konsumieren. Diese Alternative hat allerdings ein völlig anderes Gewicht als vor der Zeit der digitalen Hochrüstung. Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein war das Radio der Ort der medial vermittelten Lesung. Lange Zeit war nur das Radio die Technik, die einem Zuhörer selbstverständlich zur Verfügung stand, weil er es zu anderen Zwecken angeschafft hatte und ein einzelnes Programm keine zusätzlichen Kosten verursachte. Heute hat fast jeder die Auswahl zwischen vielen Formaten und sogar die Möglichkeit, ein einzelnes Produkt beliebig zwischen verschiedenen Geräten zu verschieben (z.B. vom PC auf den iPod, vom iPod auf das Smartphone).

Ein Hörbuch ist 2015 ein Angebot, das dem europäischen Konsumenten jederzeit innerhalb von Minuten zur Verfügung steht. Es ist verflochten mit anderen medialen Repräsentationen des Autors oder Sprechers, mit Marketingmaßnahmen rund um denselben Text. Es ist auch nicht denkbar ohne die Digitalisierung von Tonaufnahmen, die es seit den 1980er-Jahren ermöglicht, ganze Romane in handlicher Form als Hörbuch zu produzieren.

Parallel dazu sind Autorenlesungen oder Lesungen prominenter professioneller Sprecher heutzutage ein fester Bestandteil des Kulturlebens. Buchhandlungen, Hochschulen, Bibliotheken, städtische Kultureinrichtungen bieten einzelne Veranstaltungen und ganze Festivals des Lesens an. Verlage organisieren in Zusammenarbeit mit ihren Autorinnen und Autoren Lesereisen aller Art, vom traditionellen Lese-Auftritt in der Buchhandlung bis zur Multimedia-Show.

Wenn wir Hörbücher anhören, ist uns oft die Selbstverständlichkeit nicht bewusst, mit der wir sie in unseren Medienkonsum integrieren. Der Medienkonsum

ment des Jahres 2016 hat auf seinem iPhone ein kurzes Video, das ihm eine Freundin geschickt hat, ein paar tausend Musiktitel, mehrere Nachrichten aus den verschiedensten Kommunikationsdiensten, 35 Millionen Wikipedia-Artikel – und eben auch ein paar Hörbücher. Ohne die Medienentwicklung und die Medienkonvergenz der vergangenen Jahrzehnte wäre das Medienprodukt Hörbuch nicht, was es heute ist.

1.2 Das Hörbuch – ein Phänomen des 21. Jahrhunderts

Das heutige Hörbuch, das unter den Bedingungen der Medienvielfalt und Medienkonvergenz, des leichten Zugangs zu den Produktions- und Rezeptionsmitteln, der beliebigen Speicher- und Kopiermöglichkeiten entsteht, ist kaum zu vergleichen mit den Aufnahmen gesprochener Texte aus früheren Jahrzehnten. Es gehört ins MP3-Zeitalter, in die Ära der Smartphones, der leicht erschwinglichen Konsumelektronik.

Wer den Kommunikationsraum, in dem sich Produzent und Rezipient begegnen, in seinen wichtigsten Dimensionen beachtet, erkennt, wie unangemessen eine Gleichsetzung mit den „Vorgängern“ aus der Zeit der Tonbandkassette (die noch Mitte der 1990er-Jahre das Standard-Medium des Hörbuchs war), oder gar der Sprechplatte oder der Walze ist.

Wenn wir uns fragen, wie vor 30 oder 60 Jahren ein Kommunikationsraum für das gesprochene Wort bestimmt wurde, wie der Zugang zur Produktion und Rezeption reguliert wurde, welche Medien zueinander in Konkurrenz standen, dann wird uns bewusst, wie wenig wir darüber wissen und wie leicht es passiert, dass wir Aufnahmen aus früheren Zeiten mit den Maßstäben unserer digitalen Hörbuchzeit beurteilen. Die Geschichte – oder besser: Vorgeschichte – des Hörbuchs ist wenig erforscht; es wartet noch viel Arbeit auf diejenigen, die ein Gesamtbild von Produktion, Rezeption im medialen Kontext erstellen wollen.

Um den Stellenwert der Sprechplatte für das zeitgenössische Publikum zu beschreiben, können wir auf der Grundlage vorliegender historischer Arbeiten und publizistischer Quellen nur einzelne Vermutungen anstellen. Aber wir können auch hinhören. Wir können die räumliche Gestaltung zum Anlass nehmen, nach den Produktions- und Rezeptionsbedingungen und dem medialen Kontext zu fragen, um dem Phänomen Sprechplatte etwas näher zu kommen.

2 EINE PLATTENSERIE IST KEIN HÖRBUCH (1954)

Mit der Erfindung der Langspielplatte und mit ihrer technischen Vervollkommenung während der letzten beiden Jahre ist die Konservierung musikalischer Darstellungen in eine neue Epoche eingetreten. Den künstlerischen Möglichkeiten wurde durch den nahezu völligen Fortfall der Unterbrechungen eine neue Dimension eröffnet: die der organischen Geschlossenheit.

Dies schreibt *Die Zeit* im Januar 1954.⁴ Und so nahm man Werke auf, die man früher auf eine größere Zahl von Schellackplatten hätte verteilen müssen: Sinfonien, Messen, Opern – und eben auch ein ganzes Bühnenwerk. Im zitierten Text, der die Rubrik *Neue Schallplatten* einleitet, wird aber gleichzeitig auf die hohen Preise der neuen Trägermedien hingewiesen und darauf, dass man von ihnen eine „lange Geltungsdauer“ erwartet. Langspielplatten sind 1954 keine Eintagsfliegen. Sie stehen völlig anders im kulturellen Kontext als die Audiodatei heute.

2.1 Die Plattenserie: Der akustische Raum

Wer *Faust I* hört, wird sofort mit der Räumlichkeit der Aufnahme konfrontiert. Hier ist in jeder Hinsicht der Wille zu erkennen, eine Dokumentation zu erstellen. Man wollte einen Bühneneindruck vermitteln, der dem „großen Goethe“ und dem „großen Gründgens“ gerecht würde.

Wer hinhört, wundert sich vielleicht darüber, dass die Aufnahme auf der Bühne und nicht im Studio hergestellt wurde. Dies wäre durchaus möglich gewesen, hätte aber den dokumentarischen Charakter zerstört. Was dennoch fehlt, sind Hinweise auf ein Publikum. Die Schauspieler sprechen in die leeren Ränge des Schauspielhauses. Man hat offensichtlich auf die Anmutung eines einmaligen, örtlich und zeitlich fixierten Ereignisses verzichtet. Der Bühnenklang ist erhalten; Bedeutung aber soll ihm über den Moment hinaus verliehen werden. Diese Art der Aufnahme eignete sich optimal, um nicht nur das berühmteste Drama der deutschen Literatur medial zu verbreiten, sondern auch das Heldenimage des aus den Ruinen des Dritten Reiches auferstandenen Schauspielers und Regisseurs zu pflegen.

Heute dagegen ist die Tonaufnahme nicht mehr das Medium der Dokumentation von Theateraufführungen. Wer es unbedingt will, kauft sich eine Videoproduktion. Natürlich wäre es auch 1954 möglich gewesen, einen Tonfilm zu produzieren. Aber das Publikum hätte gefehlt, das Publikum, das sich allmählich bildete und das über eigene Abspielgeräte verfügte, die eine individuelle Rezeption ermöglichen.

4 „Neue Schallplatten“, in: *Die Zeit* vom 28.1.1954.

1960 wurde nochmals ein Gründgens-Faust aufgezeichnet – diesmal als Film, die Aufzeichnung der Hamburger Inszenierung. Da hatte sich das Fernsehen schon etabliert und die Möglichkeit, audiovisuelle Produktionen im privaten Rahmen zu konsumieren.

Wenn heute, im Zeitalter des Videostreaming, prominente Schauspielerinnen und Schauspieler für Hörbücher eingesetzt werden, sind das nur in Ausnahmefällen Aufnahmen von Bühnenauftritten. Sie lesen im Studio ein, in einem neutralen Raum, vielfach so nah am Mikrofon, dass eine intime Nähe zum Hörer entsteht. Das Hörbuch ist dann eine Begegnung mit einer aus den Medien vertrauten Persönlichkeit im privaten, vom Hörer gestaltbaren Kommunikationsraum.

2.2 Die Plattenserie: Rezeption

Wer Gründgens' *Faust I* hören wollte, brauchte einen Plattenspieler. Der war in der Regel fest im Regal oder in einer Musiktube eingebaut. Man setzte sich hin, musste aber, um die gesamte Aufnahme zu hören, zwischendurch fünf Mal aufstehen, weil die Platten gewendet und gewechselt werden wollten. Es hatte nichts von der heute selbstverständlichen Mobilität des Hörers, der mit dem Kopfhörer und einem leichten Abspielgerät von Zimmer zu Zimmer geht. Der ganze Genuss, der zweieinhalb Stunden dauert, war zudem nicht besonders billig. Er kostete zunächst 69, dann 75 D-Mark,⁵ „was bei einem ungefähren deutschen Durchschnittslohn von 350 Mark/Monat zu dieser Zeit für potentielle Käufer ein enormer Preis war“.⁶

Natürlich gab es schon damals nicht eine einzige Art und Weise, eine Schallplatte zu hören – genauso wie es heute keine einzige Art und Weise gibt, eine CD zu hören. Aber was immer dazu gehörte, war die Umständlichkeit, die Tatsache, dass das Trägermaterial leicht zu beschädigen war und dass die Aufnahme nur in Portionen einer Single- oder LP-Seitenlänge zu haben war. (Der Plattenwechsler war ein Gadget, vor dem die Profis abrieten und mit dem sich nur wenige herumschlugen.) Es war ein Ritual, die Platte aufzulegen – sei es im Schulzimmer, zu Hause, an der Juke-Box, beim Kindergeburtstag, im Altersheim oder in der Volkshochschule. Zudem handelte es sich um einen Typ Schallplatten, der in Westdeutschland erst seit drei Jahren produziert wurde. Um sie anzuhören, brauchte man einen Plattenspieler mit leichtem Tonarm und 33 1/3 Touren.⁷ 1954, als *Faust I*

5 Riess, Curt: Knaurs Weltgeschichte der Schallplatte, Zürich 1966, S. 359.

6 So der deutsche Wikipedia-Eintrag: [http://de.wikipedia.org/wiki/Faust_I_\(Hörbuch\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Faust_I_(Hörbuch)) vom 15. Juli 2015.

7 Burkowitz, Peter K.: Die etwas andere Geschichte der Schall-Platte. Eine Chronik von Peter K. Burkowitz von 2010, Ergänzungen ab 1983 und Internet-Aufbereitung: Daniel

auf den Markt kam, nutzten die allermeisten Hörer immer noch das Grammophon.⁸ Auch am Ende des Jahrzehnts waren Plattenspieler ein Luxusartikel, den sich vier Fünftel der Haushalte noch nicht geleistet hatten.⁹

Für Menschen, die mit Schallplatten aufgewachsen sind, ist das trivial. Aber man möge sich in die Zeit zurückversetzen, um sich klar zu machen, wie weit man damals vom heutigen Hörbuch entfernt war. Eine Schallplatte (oder mehrere) zu kaufen, um einen spannenden Krimi zu hören, und sie dann wegzulegen, weil man den Täter nun ja kannte, war undenkbar. Natürlich wurden damals Schallplatten mit Autorenlesungen produziert, aber nicht, damit man sich Bücher vorlesen ließ, sondern um des Dokuments willen.

Im Musikfachgeschäft und im Buchhandel waren Sprechplatten zwar zu haben, sie führten aber ein Nischendasein.¹⁰ Privatleute, die Platten kauften, kauften Schlagerplatten, zuerst als 78er-, dann als 45er-Singles. Für alles andere, auch für literarische Programme, nutzten sie das Medium mit dem günstigeren Angebot, das Radio. Das Medium Schallplatte war als Unterhaltungsprodukt zwar voll etabliert; das auf Platte gebannte gesprochene Wort wurde in den Feuilletons oft hoch gelobt, hatte aber Schwierigkeiten, sich auf dem breiten Markt durchzusetzen. Die Nachfrage des Massenpublikums betraf weniger Faust – von dem Riess sagt, dass der Erfolg eher Gründgens als Goethe zu verdanken sei¹¹ – als unterhaltende Produktionen: Von Jürgen von Mangers *Stegreifgeschichten* wurde ein Mehrfaches der Exemplare von Gründgens' *Faust I* verkauft.¹² Und Philips kam mit Karl Mays *Ölprinz, Old Shurehand, Unter Geiern* und *Der Schut* jedes Mal auf vergleichbare Zahlen (jeweils um die 20.000).¹³

Die literarische Platte ist schon durch die Rezensionen als ein Produkt dessen zu erkennen, was man als gehobene Bildung verstand. Anfang der 1960er-Jahre brachte *Die Zeit* in der Rubrik *Die schönsten Schallplatten* auch Hinweise auf „literarische Schallplatten“. Im Stil und in der Auswahl ein klares Zeichen dafür, dass man sich an Hörer wandte, die mit der klassischen Literatur und mit den Schauspielern der großen Bühnen vertraut waren. Der Polyglotte-Katalog *Poesie und Drama*

Kemper. www.emil-berliner-studios.com/de/chronik4.html vom 15. Juli 2015; „Mehr Rillen“, *Der Spiegel* 30, 1950, S. 38-40.

8 „84 % der Auslieferungen sind [1954] noch 78er-Schellack-Platten.“ (P.K. Burkowitz: *Die etwas andere Geschichte der Schall-Platte*)

9 Zeitschrift für amtliche Statistik Berlin Brandenburg 4+5, 2013, S. 12.

10 C. Riess: *Knaurs Weltgeschichte der Schallplatte*, S. 395.

11 Ebd., S. 360.

12 „Faust vor Augen“, in: *Der Spiegel* 11, 1966; „Vergoldeter Manger“, in: *Die Zeit*, 25.11.1966.

13 „Faust vor Augen“, in: *Der Spiegel* 11, 1966.

auf Schallplatten wandte sich explizit an „Schulen, Bildstellen, Seminare, Akademien und Studienanstalten“, in denen Abnehmer für das „umfangreiche Angebot an Wortschallplatten“ gesehen wurden.¹⁴ Als Hörer waren „Freunde der gesprochenen Dichtung“ gemeint. Im Kontrast zur heute populären Verbreitung des Hörbuchs war die Sprechplatte also noch in den 1970er-Jahren eine Sache für den „tönenden Bücherschrank“, für ein „Dokumentararchiv berühmter Stimmen“.¹⁵ Bemerkenswert ist, dass in solchen Handbüchern wie auch in Feuilletons und in Vorworten zu Katalogen überhaupt zugunsten der Sprechplatte argumentiert wurde. Die Produktion von Musik-LPs brauchte keine derartigen Begründungen.

2.3 Die Plattenserie: Produktion

Auch das *Wer*, das *Wie* und das *Wozu* der Produktion unterschieden sich drastisch von der heutigen Situation. Bis in die 1960er-Jahre war die Produktion fest in der Hand der etablierten Rundfunk- und Musikindustrie. Die Tatsache, dass Hörbücher heute in großen Massen außerhalb des kommerziellen Bereichs produziert und vertrieben (bzw. über das Internet zur Verfügung gestellt) werden, hat zu einer Unterscheidung in professionelle und nichtprofessionelle Hörbücher geführt. Dies war in den 1950er-Jahren undenkbar. Tonbandgeräte waren in einzelne Haushalte und in Schulen gelangt. Aber es wäre weit weg von der Realität gewesen, wenn 1954 ein Deutschlehrer zu seiner Klasse gesagt hätte: „Lasst uns gemeinsam eine Sprechplatte herstellen.“ Heute ist es jedem, der ein Smartphone besitzt, möglich, ein Hörbuch zu produzieren und online zu stellen bzw. es über soziale Netzwerke zu verbreiten.

Dass das viel zitierte Wagnis der hier beschriebenen Sprechplattenserie eingegangen werden konnte, ist im Zusammenhang mit der Einführung von Vinylplatten zu sehen. Die LP hatte es möglich gemacht, klassische Musikwerke abzuspielen, ohne dass mitten im Satz die Plattenseite gewechselt werden musste. Die Verwendung der Technik für das gesprochene Wort war folgerichtig. Das Besondere bestand nur darin, dass die Nachfrage viel weniger gut abzuschätzen war. Die Schallplatte war in erster Linie ein Medium der Musik.¹⁶ Noch heute sprechen wir von *Musikindustrie* und meinen eigentlich die Gesamtheit der akustischen Produktion.

14 Poesie und Drama auf Schallplatten. Ausgabe 1970/71 [Katalog von Polyglotte], Düsseldorf 1970, S. 3.

15 Haas, Walter/Klever, Ulrich: Schallplattenbrevier. Ein kleines Handbuch für Plattensammler. Frankfurt a.M. 1960, S. 183.

16 Der Vinylmarkt konzentrierte sich übrigens nicht auf LPs, sondern auf Musik-Singles, die sehr schnell die 78-er Schellackplatte ablösten. (Vgl.: Der Spiegel 27, 1958.)

Was bei der Würdigung der Produktion oft vergessen wird, ist, dass sie nur für Deutschland eine Pionierleistung war. Wie oft in der Mediengeschichte wird der Blick über die Grenzen auch hier meist vernachlässigt. Überall, wo Vinyl-Schallplatten Einzug hielten, wurden auch längere Sprechplatten auf den Markt gebracht, zum Teil früher, zum Teil später. Aber auf welche Tradition des Umgangs mit dem gesprochenen Wort sie stießen, unterschied sich von Land zu Land. Und Deutschland war international kein Vorreiter. In den USA wurden schon viel früher Serien von 78-er-Platten mit Integralfassungen von Bühnenstücken produziert. Unmittelbar vergleichbar mit dem *Faust I* der DGG ist *Othello*, die Broadway-Inszenierung mit Paul Robeson unter der Regie von Margaret Webster. Diese Aufnahme erschien bereits 1944 auf siebzehn Schellack-Platten.¹⁷ – In Frankreich kamen 1953 die so genannten *livres-disques* auf den Markt, die sich an Kinder wandten: gesprochene Schallplatten, die mit einem Buch zusammen verkauft wurden. Dies waren nur im ersten Jahr noch Schellackplatten, ab 1954 verwendete man LPs.¹⁸

2.4 Die Plattenserie: Medienkonkurrenz

Jede Sprachaufnahme ist für eine bestimmte Art der Speicherung, Verbreitung und Wiedergabe gedacht. Die Kategorien, mit denen wir eine CD von 2015 beurteilen, sind für viele Aspekte einer Sprechplatte aus den 1950er-Jahren ungeeignet. 1954 war die Hauptquelle für gesprochene Texte das Radio. Für die Begegnung mit dem Autor gab es die Lesung in der Buchhandlung, in der Bibliothek oder in der Schule.

Aber war die Sprechplatte eine Konkurrenz für diese Begegnung? War sie eine Bedrohung für das Radio, so, wie heute das Videostreaming dem Kino Konkurrenz macht? – Wohl kaum. Die Sprechplatte auf Vinyl war ein neues Medium, und es wurde in verschiedene Richtungen ausprobiert. Erfolgreich war es nur mit Produktionen, die (ähnlich wie in der Musik) mehr als einmal angehört würden. Damit war die reine Dokumentation von Stimmen und Aufführungen für ein breites Publikum wenig attraktiv. Erfolgreich dagegen waren Aufnahmen für Kinder – für Zuhörer also, die liebend gerne jeden Abend das gleiche Märchenhörspiel hörten. *Faust I* eignete sich für diese Art der Rezeption nicht.

Beim Vergleich von Sprechaufnahmen aus verschiedenen Jahrzehnten ist unser Problem wohl die leichte Verfügbarkeit. Wir haben eine große Auswahl der Pro-

17 Als Kassette mit drei LPs lag sie dann seit 1949 vor. (The Gramophone Shop. Record Supplement. Januar 1949, S. 26)

18 Eine sorgfältige Übersicht gibt https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Petit_Ménestrel vom 15. Juli 2015. Eine Hommage an den Erfinder Lucien Adès, der eng mit Walt Disney kooperierte und für Disney und den US-Markt ab 1957 *read-along albums* produzierte, findet sich auf: <https://d23.com/lucien-ades/>

duktionen aus dem vergangenen Jahrhundert in digitaler Form zur Verfügung. Oft ist es eine MP3-Datei, die problemlos verschickt, heruntergeladen, angehört und ausgewertet werden kann. Dies macht es uns oft zu leicht, den technischen und historischen Kontext zu übergehen und direkt zu einer ästhetischen Beurteilung zu schreiten.

Sämtliche Bedingungen, unter denen *Faust I* produziert und vermarktet, angehört und rezensiert wurde, unterscheiden sich von dem, was heute den Kernbereich des Hörbuchs ausmacht:

Für den Rezipienten fehlte die Erschwinglichkeit (heute bewegt sich der Preis eines Hörbuchs zumindest in der Größenordnung des gedruckten Buchs). Es fehlte die Zugänglichkeit der Abspielgeräte und es fehlte die Möglichkeit des mobilen Hörens. Für den Schallplattenmarkt war es ein marginales Genre. Der Unterhaltungsaspekt, der heute in der Hörbuchnutzung dominiert, fehlte. Und die Produktion gehörte in einen völlig überschaubaren medialen Kontext, in dem sich Platten und Rundfunk reibungsarm ergänzten: der Rundfunk für die aktuelle Verbreitung des gesprochenen Wortes, die Platte für das Archiv.¹⁹

Es ist eben kein Hörbuch. Es ist, wie das Textheft sagt,²⁰ eine „Plattenserie“.

3 DIE SPRECHWALZE ALS DOKUMENT (1900)

Thomas Alva Edison hatte 1877 seinen Phonographen zum Patent angemeldet. Eine Nadel grub sich analog zu den in einen Trichter gesprochenen Worten in eine Walze, die mit Stanniol überzogen war. Die Schallplatte, von Emile Berliner fast gleichzeitig entwickelt, wurde erst ab 1897 zur großen Konkurrentin. Von diesem Zeitpunkt an bestand sie aus Schellack und kam auf vier Minuten Spieldauer pro Seite. Den Unterschied zwischen dem Phonographen und dem Grammophon charakterisiert David Susman mit dem Schlagwort: „[...] with Edison's device, the listener had to come to the sound; with Berliner's, the sound came to the listener.“ Der Phonograph stand primär für Archivierung, das Grammophon für die unbegrenzte Verbreitung.²¹ Wenn wir also heute Töne hören, die um die Jahrhundertwende in Walzen geritzt wurden, haben wir es zwar mit einer reproduktionsfähigen

19 Die DGG-Aufnahme wurde z.B. an Ostern 1956 auf mehreren Sendern der ARD gespielt.

20 Ruppel, Karl Heinz: „Zum Geleit“ [1954], in: Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. Der Tragödie erster Teil. In der Gründgens-Inszenierung des Düsseldorfer Schauspielhauses. Hannover [o.J.], S. 2.

21 Susman, David: *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music*, Cambridge, Mass./London 2009, S. 3-5.

Technik, aber nicht mit Massenkommunikation im Sinn der späteren Schallplatten oder gar der heutigen CD zu tun.

3.1 Die Sprechwalze: Der akustische Raum

Eine der frühesten Aufnahmen von Dichterstimmen, die uns erhalten sind, stammt aus dem Jahr 1907 und gehört zu den Schätzen des Österreichischen Phonogrammarchivs. Hugo von Hofmannsthal spricht sein Gedicht *Manche freilich...* Es soll hier als Beispiel dafür dienen, wie wichtig es ist, auf die Akustik zu hören und sie unter Berücksichtigung der damaligen Produktionsbedingungen zu beurteilen. 1977 wurde diese Aufnahme in die Sammlung *Stimmen der Dichter*, eine Edition des *Zeit-Magazins*, aufgenommen. Der Herausgeber kommentierte:

Hofmannsthal deklamiert diese Verse, als stünde er an der Rampe des Burgtheaters. Der Vortrag ist so pathetisch, dass die Sensibilität des Gedichts von seinem Urheber nahezu erdrückt wird.²²

2003 wurde *Manche freilich...* als CD dem *Hofmannsthal-Jahrbuch* beigelegt. Für viele war es wieder eine Neuentdeckung. Seither hat die Aufnahme mehrfach Eingang in Anthologien gefunden. Die Beurteilungen gleichen einander:

Der Dichter deklamiert ‚Manche freilich‘, als stünde er auf der Bühne.²³

Hofmannsthal klingt durchgängig pathetischer als ein gesungenes Auferstehungsevangeliem am Ostersonntag. Überhaupt hat sein Vortrag etwas Litaneiarartiges. Die Vokale so lang, die Tonhöhen so gleich. Das kontrastive Gedicht wird nicht kontrastiv vorgetragen. Es wird ästhetizistisch verklärt und damit vom Dichter selbst im Vortrag interpretiert.²⁴

22 Kleßmann, Eckhart (Hg.), *Stimmen der Dichter. Eine tönende Anthologie: Deutsche Autoren lesen aus ihren Werken (1907–1977)* [Beilage zur Kassette mit 10 LPs], Hamburg 1977.

23 Lovenberg, Felicitas von: „F.A.Z.-Hörprobe. Ein Jahrhundert in Stimmen“ [2009], in: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/f-a-z-leseprobe/lyrikstimmen/f-a-z-hoerprobe-ein-jahrhundert-in-stimmen-1853598.html>.

24 Rietz, Christina: „Hörbuch ‚Lyrikstimmen‘. Singt für uns, ihr Dichter!“ [2010], in: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-02/lyrikstimmen>.

Wenn man jetzt lauscht, in welch hohem Ton der Dichter am 22. April 1907 seine Verse in den Schalltrichter eines Edison-Phonographen sang und damit in eine Wachsplatte grub [...].²⁵

Aber hören wir wirklich Hofmannsthal? Können wir aus dieser Aufnahme gar schließen, wie Hofmannsthal das Gedicht interpretiert haben wollte? Die Bedingungen für seine Rezitation waren konträr zu denen der „Rampe des Burgtheaters“.

Aufnahmen von Autoren und Schauspielern aus den ersten Jahrzehnten der Schallaufnahme sind dadurch gekennzeichnet, dass sie kaum Kontextinformationen enthalten. Ob die Aufnahmegeräte zu den Sprechern nach Hause gebracht oder im Studio belassen wurden – die Sprechplatten enthalten kaum Informationen über die Räumlichkeit.

Bei der Aufnahme stand Hofmannsthal vor einem langen Trichter, der den Schall bündelte und auf die Nadel des Phonographen leitete. Weil die Technik rein mechanisch war, die Bewegung der Nadel stark genug sein musste, um eine Rille in die Walze zu ziehen, war große Stimmkraft aufzubieten. Lautstärkenunterschiede waren nur schwer herzustellen. Wenn ein Sprecher die Intonation variieren wollte, so musste er genügend Erfahrung und Ausbildung haben, um trotz der geforderten Anstrengung auf die Gestaltung der Satzmelodie zu achten.

1907 war die Zeit vor dem elektrisch verstärkten Mikrofon. Nicht nur die geforderte Lautstärke, sondern auch die Tatsache, dass kein Publikum da war, irritierte manche Sprecher. Zudem gab es geeignetere und weniger geeignete Stimmen. Drastisch wird dies in den Lebenserinnerungen der Sängerin Frieda Hempel dokumentiert, die Stefan Gauß zitiert. Sie stand 1907 zum ersten Mal im Aufnahme-studio:

Ich wurde in ein verhältnismäßig kleines Zimmer geführt. Vor mir stand ein trichterförmiges Horn, in das ich singen sollte. Neben ihm waren Apparaturen, an denen mehrere Männer aufgeregt hantierten. Irgendeiner der Männer knuffte mich in den Rücken, es war das Zeichen, dass ich singen sollte, und ich sang. Wenn meine Partitur kräftige Töne verlangte, zog mich einer der Techniker am Rock, damit ich zurücktrat. Wenn ich piano zu singen hatte, schob er mich mit entsprechender Energie an den Trichter heran. Bei diesem handgreiflichen Verfahren die musikalische Kontinuität zu waren, fiel nicht leicht.²⁶

25 Kosenina, Alexander: „In die Wachsplatte gegraben“ [2003], in: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/in-die-wachsplatte-gegraben-1135252.html>.

26 Gauß, Stefan: Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Gram-mophons in Deutschland (1900–1940), Köln/Weimar/Wien 2009, S. 169.

Nein, Hofmannsthals Sprechweise ist nicht der Ton seines Bühnenvortrags. (Es ist auch nicht die Dokumentation seiner Auftritte in literarischen Zirkeln, nicht „bei einer Lesung Hofmannsthals aufgenommen“.²⁷) Es ist ganz einfach die stimmliche Darbietung in den engen Verhältnissen, die der Phonograph forderte.²⁸ Wer wissen will, wie Hofmannsthal seine Gedichte wirklich gesprochen hat, ist möglicherweise besser beraten, wenn er sich an schriftliche Berichte hält.²⁹

Manche freilich..., die Aufnahme von weniger als zwei Minuten Dauer, ist auch sonst kein Hörbuch. Es ist nicht einmal eine Sprechplatte, sondern eine Walze, die zur Dokumentation einem Archiv einverleibt wurde, das ganz andere Schwerpunkte hatte, nämlich ethnographische und linguistische.

Entsprechend sollte auch die Intonation von Marie von Ebner-Eschenbach mit Vorsicht interpretiert werden. Sie sprach 1901 *Ein kleines Lied* ein (0'27''):

Ein kleines Lied, wie gehts nur an,
dass man so lieb es haben kann,
was liegt daran? Erzähle!
Es liegt darin ein wenig Klang,
ein wenig Wohllaut und Gesang
und eine ganze Seele.

Zumindest ein Teil ihres Pathos ist wohl dem Bemühen geschuldet, bis zum Schluss hörbar zu bleiben. Gerade bei den letzten Worten (*... und eine ganze Seele*) hebt sich die Satzmelodie überraschend nochmals. Dies mag eine besondere Art der Feierlichkeit darstellen; aber es rührt wahrscheinlich eher daher, dass sie auf irgendeine Art durchhalten musste, und sei es durch eine etwas forcierte Intonation – wie man dies bei Amateursprechern in Stress-Situationen öfters beobachten kann.

-
- 27 Stopka, Katja: „Archiv der Poeten Eine Anthologie zur Geschichte des lyrischen Sprechens – und der Aufnahmetechnik“, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 8 (2011), S. 328-333, S. 329.
- 28 Renate Giacomuzzi ist, so weit ich sehe, die einzige Autorin, bei der ein Hinweis auf diesen Umstand zu finden ist: „Die besondere Sprechweise des österreichischen Autors Hugo von Hofmannsthal hat nicht nur mit der zu seiner Zeit wirkungsvollen Form der Lesung zu tun, wie sie vom George-Kreis praktiziert wurde, sondern ganz direkt auch mit dem technischen Gerät des Phonographen, der es ermöglichte, Töne aufzuzeichnen.“ (Giacomuzzi, Renate: „Autorenlesungen im Internet“, in: Sandra Rühr (Hg.), *Geschichten am Lagerfeuer. Ereignischarakter und Dispositive von Literaturveranstaltungen im digitalen Zeitalter*, Erlangen 2014, S. 23-37, hier: S. 24)
- 29 Franz Kafka notiert am 25. Februar 1912 in sein Tagebuch: „Hofmannsthal spricht mit falschem Ton in der Stimme.“

Die akustische Ästhetik war hier mindestens so sehr bestimmt durch die Technik der mechanischen Aufnahme wie durch die Sprechkünste der Vortragenden. Hinzu kam, dass der Hörer nur wenig Möglichkeiten hatte, die Aufnahme seinem Kommunikationsraum anzupassen und etwa die Lautstärke zu regeln. Wer also einer Sprechaufnahme Einlass in seinen privaten Hörraum gewährte, ließ diese auch die Akustik seiner Räume bestimmen (und meist weit darüber hinaus). „Eben begann ein in besseren Stadtvierteln ausgedientes Grammophon mörderisch zu spielen“, heißt es im Kapitel 6 des *Prozess*, das Kafka um 1914/15 niedergeschrieben hat.³⁰ Die gegenseitige Anpassung von Produktions- und Rezeptionsraum lag noch in weiter Ferne.

3.2 Die Sprechwalze: Produktion

Hofmannsthal und Ebner-Eschenbach wurden vom Österreichischen Phonogrammarchiv aufgenommen. Das Ziel war, Stimmen prominenter österreichischer Dichter zu verewigen. Wesentlich ist, dass die Aufnahme von Dichtern nicht das Hauptziel war – und dass eine kommerzielle Verwertung überhaupt nicht beabsichtigt war, geschweige denn eine Verbreitung unter einem Massenpublikum. Dies zu berücksichtigen, zusammen mit den technischen Bedingungen der Aufnahme, ist wichtig, damit nicht vorschnell irgendwelche Beurteilungen dieser Art von „Hörbüchern“ vorgenommen werden.

Nur wer die damalige Technik und das damalige Schallplattenprogramm im Blick hat, das in erster Linie auf Unterhaltung ausgerichtet war,³¹ kann den Stellenwert einer der damaligen Aufnahmen einschätzen. Er versteht dann auch etwa Detlef von Liliencron's Bemerkung, der sich 1899 etwas Geld verdienen konnte, indem er in einen Phonographen sprach und 1896 an seine Verleger schrieb:

Meine Herren, eben bin ich ‚unsterblich‘ geworden. Bitte, nicht an totale Überschnapptheit und Größenwahn zu denken. Aber – tutete eben in den Trichter eines Phonographen, der öffentlich vorgeführt wird: ‚Die Musik kommt‘ und ‚Auf der

30 Klagen über die Lärmbelästigung durch Grammophone hört man in dieser Zeit häufig. Vgl. Otto Julius Bierbaum über den „greulichen Missbrauch des Grammophons“ in seinen *Blättern aus Fiesole*, München 1908, Kap. 3.

31 Sandra Rühr (dies.: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifisch – Rezeption, Göttingen 2008, S. 24-26) weist auf die Vielzahl Kabarettproduktionen in der frühen Sprechplattenzeit hin.

Kasse‘ und ‚In einer Winternacht‘. Was sagen Sie dazu? War je solche Reklame für einen teutschen Tichter? Ihr L. Kostet Stück für Stück 10 Pfennig.³²

Das war offenbar eine Aufnahme, die zur Unterhaltung produziert wurde, vergleichbar mit den gleichzeitig oft hergestellten Kabarettplatten. Für uns ist in dem Zitat das Verb *tuten* aufschlussreich. Es lässt erkennen, welche Zumutung es (bei all der Selbstironie, die er in seinen Briefen erkennen lässt) für einen virtuellen Sprechkünstler bedeuten musste, sich den Bedingungen des Phonographen anzupassen. Ein *Tuten* war es zunächst, weil er in ein *Horn* sprechen musste; mit Hörnern wird getutet. Es ist zudem eine Bezeichnung der geforderten Sprechweise: gleichförmig und laut. Und schließlich ist es auch (was noch heute für die Produktion eines Hörbuchs aus der Sicht mancher Autoren gilt) die Bezeichnung einer minderwertigen Tätigkeit, die für den Dichter und Live-Rezitor eher nebensächlich war.

Die Phonographentechnik war damals einfach handhabbar, aber noch die Sache von wenigen. Aussagekräftig ist die Geschichte der Entstehungsweise der zwei Dutzend Aufnahmen, die von Alfred Lord Tennyson (1809–1892) erhalten sind. Er bekam Besuch von Charles Steytler aus Thomas A. Edisons europäischer Vertretung, der ihn nicht nur dazu überredete, für den Phonographen eigene Gedichte zu rezitieren, sondern sich auch selbst dazu überreden ließ, ein Aufnahmegerät bei Tennyson zurückzulassen. In der Folge nahm dieser in der Zurückgezogenheit seiner Bibliothek etwa ein Dutzend Gedichte auf.³³ Auch Tennysons Deklamationsstil wurde auf Grund dieser Aufnahmen ausgiebig diskutiert. Zu berücksichtigen ist aber wiederum – neben den zeitgenössischen Sprechnormen – die wenig ausgefeilte Technik und in diesem Fall die Abwesenheit eines Publikums. Es ist auch hier nicht Tennysons Vortragsstil, den wir hören, sondern Tennysons Interpretation für das betreffende Gerät – gefiltert durch die Technik, die uns heute nur eine Annäherung an den ursprünglichen Klang der Stimme erlaubt.³⁴

Die Aufnahme ist aber nicht nur kein räumliches, sondern auch kein zeitliches Dokument. Der Begriff vom „O-Ton“ konnte sich erst viel später entwickeln. Wenn interessierte Bürger die Rede des Kaisers zum Beginn des Ersten Weltkriegs hörten („Wir werden uns wehren bis zum letzten Hauch von Mann und Ross...“),

32 Liliencron, Detlev von: Ausgewählte Briefe, 2. Band, hrsg. von Richard Dehmel, Berlin 1910, S. 67 – nach Maye, Harun: Eine kurze Geschichte der deutschen Dichterlesung. Sprache und Literatur 43 (2012), Nr. 110, S. 38–49, hier: S. 46.

33 Picker, John M.: „English Beat, The Stethoscopic Era’s Sonic Traces“, in: Daniel Morat (Hg.), Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe, New York, NY 2014, S. 25–45, hier: S. 37.

34 Hier muss darauf hingewiesen werden, dass die mir zur Verfügung stehende digitalisierte Version einen Hall aufweist, für dessen Entstehung ich vorläufig keine Erklärung habe.

dann bestimmt nicht in Ergänzung tagesaktueller Nachrichten, sondern ganz einfach als Gelegenheit, dem Kaiser zu lauschen. Die Aufnahme wurde denn auch erst im Januar 1918 nachgestellt.³⁵

3.3 Die Sprechwalze: Rezeption

Zur Rezeption spezifischer Sprechwalzen zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann wenig gesagt werden. Was wir insgesamt über die Rezeption von Walzen und Platten wissen, scheint darauf hinauszulaufen, dass sie stark durch gesellschaftliche Normen und Rituale bestimmt war. Sprechplatten wurden zum Teil zu Unterrichtszwecken,³⁶ aber auch als Propagandamedien verwendet. Die propagandistischen Reden aus der Zeit des Ersten Weltkriegs, die u.a. das Österreichische Phonogrammarchiv dokumentiert, hatten in den angelsächsischen Ländern schon in den 1890er-Jahren ihre Vorläufer:

Alfred Lord Tennyson verfasste 1854 sein Gedicht *The Charge of the Light Brigade*, die Reaktion auf eine heldenhafte und sinnlose Attacke der britischen Kavallerie während des Krimkriegs. Als um 1890 die Überlebenden bitterarm waren und ohne Unterstützung blieben, las Tennyson sein Gedicht auf Sprechwalzen von Edisons Phonographenunternehmen. Auch von Florence Nightingale ist ein Appell für die notleidenden Kameraden erhalten. Die Walzen wurden vervielfältigt und zu Gunsten des *Light Brigade Relief Fund* verkauft. Der Anstoß zu der Aktion kam direkt vom Vertreter Edisons in Großbritannien. Es ging nicht nur um ein gutes Werk, sondern auch um die Vorherrschaft einer Technik der Tonaufnahme und -wiedergabe, die sich ihren Markt erst eroberte. Es ging darum, die Aufnahmen später in einer Wohltätigkeitsveranstaltung einzusetzen.³⁷ Ein breiter Verkauf war nicht vorgesehen. Die Attraktion bestand offensichtlich darin, Tennysons Stimme zu hören, die Stimme eines gefeierten Dichters, der vor Publikum aber ausgesprochen scheu war und öffentliche Lesungen mied.³⁸ Stefan Gauß weist darauf hin, dass Phonographen „Luxusartikel“ waren. Das breite Publikum kannte den Phonographen nicht als technisches Spielzeug im privaten Kreis, sondern als öffentlich zugängliche Automaten.³⁹ Der reproduzierte Sound wartete noch auf die „Bedeutungsverschiebung zum Alltagsobjekt“.⁴⁰

35 Eine ausführliche Beschreibung der Entstehung findet sich beim Deutschen Rundfunkarchiv unter www.dra.de/online/dokument/2006/november.html vom 15. Juli 2015.

36 S. Gauß: Nadel, Rille, Trichter, S. 380-407.

37 J.M. Picker: English Beat, S. 37.

38 Ebd., S. 38.

39 S. Gauß: Nadel, Rille, Trichter, S. 124.

40 Ebd., S. 121.

Heute sitzt die Gymnasiastin in der Küche und sagt: Ich muss euch da was vorspielen, das habe ich eben aufgenommen. Vor über hundert Jahren musste man sich die Voraussetzungen für die individuelle Produktion und Rezeption erarbeiten:

In Gmunden wusste ich es, dass täglich in den Nachmittagsstunden eine Dame in dem Laden des Uhrmachers die Grammophonplatte C 2-42 531 zwei- bis dreimal spielen ließ. Sie saß auf einem Taburett, ich stand ganz nahe beim Apparate. Wir sprachen niemals miteinander. Sie wartete dann später immer mit dem Konzerte, bis ich erschien...⁴¹

Eine Tonaufnahme war ein Geschenk. Schon dass man sie zu zweit hören konnte, war neu (der Phonograph hatte am besten geklungen, wenn man sich zwei Hörschläuche in die Ohren stopfte⁴²). Eine Schallplatte zu hören, war nicht nur beim Uhrmacher von Gmunden ein Ritual. Es lohnt sich, die Romane und Erzählungen wieder zu lesen, die davon zeugen, wie achtsam man mit dem modernen Gerät und seinen Trägermedien umgehen konnte:

Heute vormittag war ein heimgekehrter Soldat dagewesen und hatte ein halbes Dutzend Platten gebracht, neue Lieder aus Europa. Mendel packte die oberste aus, legte sie behutsam auf das Instrument, dachte eine Weile nach, um sich genau an die Hantierung zu erinnern, und setzte endlich die Nadel auf. Es räusperte sich der Apparat. Dann erklang das Lied.⁴³

3.4 Die Sprechwalze: Medienkonkurrenz (1900)

Zur Jahrhundertwende standen die Platten und Walzen noch in keiner Konkurrenz zu anderen Hörmedien. Sie können vielleicht als Alternative für Live-Auftritte verstanden werden. Direktübertragungen im Radio gab es noch nicht, weil es noch kein Radio gab.

Wer Tennyson oder den eigenen Kaiser nie leibhaftig erlebt hatte, mochte sich dafür interessieren, einen patriotischen Aufruf von ihm auf Platte zu hören. Aber das war eine Ausnahmesituation. Und der Normalbürger verfügte über keine Medientechnik.

Sinnbildlich für dies alles ist der Klang der damaligen Platten und Walzen. Zur Zeit der Trichter-Aufnahmen war kaum räumliche Information auf das Spei-

41 Altenberg, Peter: „Grammophonplatte“, in: ders.: Märchen des Lebens, Berlin ³1911, S. 21.

42 D. Susman, David: Selling Sounds, S. 5.

43 Roth, Joseph: Hiob, Berlin 1930, Kapitel XIV.

chermedium zu bannen. Und das Abspielen der Aufnahmen erlaubte es nicht, das, was aus dem Trichter kam, in den eigenen Hörraum zu integrieren. Es war eine raum- und zeitlose Produktion mit einer einfachen Technik, die sich erst etablieren musste.

4 DIE SPRECHPLATTE UNTER DEM EINFLUSS DES RADIOS (1925)

Mitte der 1920er-Jahre war die Schallplatte ein Massenmedium, und das Grammophon ein alltäglicher Gegenstand, der das Konzert des ‚kleinen Mannes‘ ermöglichte.⁴⁴ Walzen hatten seit den 1910er-Jahren rapide an Bedeutung verloren. Die Platte befand sich seitdem aber in einem völlig neuen medialen Kontext: Das Radio verbreitete die gleichen Inhalte, in mancher Hinsicht aber in besserer Qualität. Nur schon durch diese Ergänzung im Spektrum der Massenmedien veränderte sich der Charakter der Sprechplatte.

4.1 Die Sprechplatte: Medienkonkurrenz

Seit 1920 gab es in den USA die ersten Programme zu hören, 1922 in Großbritannien, 1923 in Deutschland. Das Radio erkannte zunächst seine Stärken als aktuelles Medium nur ungenügend. Es verbreitete Musik, Vorträge, literarische Produktionen – also vieles, was auch auf Schallplatte zu haben war, und zwar praktisch unentgeltlich.

Solange Radio über Kopfhörer gehört wurde, konnte man nicht von Konkurrenz sprechen. Aber die Geräte mit Lautsprechern nahmen an Zahl zu, und dadurch wurde ein drastischer Unterschied deutlich: Die Sprecher saßen vor einem elektrisch verstärkten Mikrofon. Zu einer Zeit, in der die Plattenindustrie noch mit mechanischen Verfahren arbeitete und die Aufnahme immer noch über verbesserte Trichter erfolgte, genossen die Sprecher im Radiostudio eine viel größere Freiheit. Das Mikrofon erlaubte es ihnen, in Lautstärke und Intonation vielfältiger zu variieren, als es die herkömmliche Grammophontechnik erlaubt hatte. Es dauerte bis Mitte der 1920er-Jahre, bis die Schallplattenproduktion nachzog.⁴⁵

44 S. Gauß: Nadel, Rille, Trichter, S. 308-314.

45 Thompson, Emily: „Machines, Music and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877–1925“, in: *The Musical Quarterly* (1995), S. 131-171, hier: S. 161.

4.2 Die Sprechplatte: Produktion, akustischer Raum

Die bessere Aufnahmetechnik hätte es nun ermöglicht, einen Sprecher in einem Raum (mit Hall, mit unterschiedlichen Distanzen, mit Hintergrundgeräuschen) zu platzieren. Aber dies wurde nur bei Hörspielen genutzt. Für reine Sprechaufgaben wurde ein unaufdringlicher Studioklang hergestellt, ohne weitere räumliche Information.⁴⁶ Der Sprecher konnte bei Bedarf eine Nähe zum Hörer suchen, die anders war als in allen bisherigen Formen der öffentlichen Rede. Und Raumklang wurde nicht angestrebt, sondern verhindert.

Mit der Mikrofontechnik übernahm die Schallplattenproduktion auch das im Radio entwickelte Studioambiente:

Die Räume wurden stets mit Teppichen und Vorhängen so weit wie möglich gedämpft. Veranlasst durch die Schwächen der akustischen Aufnahme hat sich bis etwa 1946 in der gesamten Branche die Auffassung gehalten, dass eine Aufnahme nur den direkten Schall der Instrumente und Stimmen enthalten darf.⁴⁷

Das Mikrofon gab den Autoren und Schauspielern zwar ihre sprecherische Individualität zurück; es gab keine Ausrede mehr, dass der Trichter unmögliche Verrenkungen forderte. Aber die Raumlosigkeit des Trichtergrammophons wurde dennoch fortgesetzt. Im hallarmen Studio entstand gerade so viel Rauminformation, dass das Zuhören nicht unangenehm wurde. Damit war die Einpassung der Plattenwiedergabe in den eigenen Hörraum vorbereitet. Sobald der Konsument auch ein Gerät mit elektrisch verstärkter Wiedergabe besaß, hatte er etwas Autonomie über seine Rezeption gewonnen.

Dies war auch die Voraussetzung dafür, dass sich der Originalton entwickeln konnte: Das Mikrofon ermöglichte es, der Aufnahme einen Live-Charakter zu geben. Zwei Typen von Sprechplatten standen jetzt zur Verfügung: die Studio-Lesung ohne Rauminformation und der zeitlich und räumlich festzumachende Mitschnitt eines Sprechereignisses. Die folgende Sprechplatte aus der Mitte der 1920er-Jahre ist das Beispiel für diese Art Live-Aufnahme:

Am 11. Juni 1927 hatte Charles Lindbergh nach seinem Atlantikflug wieder seine amerikanische Heimat erreicht. Ein Kreuzer der Navy, eskortiert von einer beachtlichen Flotte von Kriegsschiffen und Flugzeugen, brachte ihn den Potomac hinauf nach Washington, wo ihn Tausende von Mitbürgern empfingen und der damalige Präsident Coolidge ihm die Auszeichnung *Distinguished Flying Cross*

46 Patka, Kiron: „Radio als Sound. Von der enträumlichten Stimme zum Radio-Sounddesign“, erscheint in: *Navigationen* 15/2 (2015).

47 P.K. Burkowitz: Die etwas andere Geschichte der Schall-Platte.

überreichte. Lindberghs Ansprache, die er vor dem Press Club des Weißen Hauses hielt, wurde im Radio übertragen und auf Platte gebannt.

Es ist ein schönes, wenn auch seltenes Beispiel einer Live-Rede. Sie führt die Tradition der patriotischen Dokumentation fort, wie sie in den USA wie auch in Europa schon seit den 1890er-Jahren üblich war. Jetzt aber ist es ein zeitlich und örtlich klar eingeordnetes Dokument, und neben Lindbergh hört man auch sein Publikum, das lacht und applaudiert.

Für literarische Aufnahmen dagegen wählte man weiterhin das annähernd raumlose Studio, in dem Autoren und Schauspieler ihre Texte sprachen.

4.3 Die Sprechplatte: Rezeption

Ein spannendes und aufschlussreiches Beispiel einer Aufnahme, bei der die Rezeptionsweise thematisiert wird, ist von George Bernard Shaw überliefert. 1934 besprach er eine Platte aus einer Linguaphone-Serie, die für fremdsprachige Hörer gedacht war:

But first let me give you a warning. You think you are hearing my voice, but unless you know how to use your gramophone properly, what you are hearing may be somewhat grotesquely unlike any sound that has ever come from my lips. [...] Now the worst of it is, I cannot tell you how to find the right speed for me. Those of you who have heard me speak, either face to face with me or over the wireless, will have no difficulty. You have just to change the speed until you recognize the voice you remember. But what are you to do if you have never heard me? Well, I can give you a hint that will help you. If what you hear is very disappointing and you feel instinctively, that must be a horrid man, you may be quite sure the speed is wrong. Slow it down until you feel that you are listening to an amiable old gentleman of seventy-one with a rather pleasant Irish voice. Then that is me. All the other people whom you hear at the other speeds are impostors, sham Shaws, phantoms who never existed.⁴⁸

Shaws Bemerkungen – in der Isolation des Studios gesprochen – illustrieren, wie weit weg von einem Tondokument im heutigen Sinn die damalige Schallplatte war. Nicht nur die richtige Lautstärke stellte ein Problem dar. Auch die Klangeigenschaften, die durch die stufenlos zu regelnde Geschwindigkeit des Plattentellers entstanden, waren durchaus nicht klar vorgegeben. Kein Hörer konnte ganz sicher sein, dass die Höhe einer Sprechstimme dem Original wirklich entsprach. Authen-

48 Shaw, George Bernard: Spoken English and Broken English. [Schallplatte] Linguaphone Institut. LINGUAPHONE SH 1E. London 1927.

tisch – also dem Sprecher gemäß – war hier viel mehr als im Fall von Hofmannsthal und Ebner-Eschenbach: Die Variationen in Melodie und Rhythmus waren von der Technik unberührt. Die Stimmhöhe, und damit das Timbre des Sprechers, konnte hingegen in einem gewissen Maß vom Original abweichen.

Dies hatte natürlich auch schon für die früheren Aufnahmen, die ohne Mikrofon entstanden waren, zugetragen. Aber das Beispiel zeigt, dass sich mit der Zeit der Anspruch an die Authentizität des Dokuments verändert hatte. Man akzeptierte weniger Konzessionen an den Medienwechsel. Noch um 1920 hatte Edison die berühmten Hörtests durchführen lassen, bei denen man das Publikum in einem dunklen Saal mit Grammophonaufnahmen und der Darbietung einer Sängerin konfrontierte. Die damaligen Zuhörer konnten keinen Unterschied hören. Dies war in den 1930er-Jahren kaum mehr vorstellbar – obwohl die Technik sich verbessert hatte. Gleichmaßen hatten sich aber auch die Ansprüche an die Wiedergabetreue und der Begriff von Authentizität verändert.

In den 1920er- und 1930er-Jahren begann auch allmählich der Zugang von Amateuren zur Produktion von Sprechaufnahmen. Konsumenten, die über Aufnahmegeräte verfügten, konnten Wachsplatten herstellen und damit der offiziellen industriellen Produktion nacheifern. Die Technik (die umständlicher war als der Umgang mit dem Kassettenrecorder 40 Jahre später) blieb nur wenigen, die es sich auch finanziell leisten konnten, vorbehalten. Wachsplatten aus privater Produktion, die noch erhalten sind, zeugen aber von Kreativität und medienkritischen Ansätzen – Erscheinungen, die klassischerweise mit der Aneignung der Produktionstechnik einhergehen.⁴⁹

Die Verfügbarkeit der Aufnahmetechnik zeigt, dass sich im Bereich der Hörmedien einiges am Zugang und an der Partizipation verändern würde. Dazwischen stand allerdings noch der Zweite Weltkrieg, der auch in dieser Hinsicht einen Rückschlag brachte. Bis die in Deutschland schon weit entwickelte Tonbandtechnik ein breites Publikum erreichte, sollte es noch länger dauern. Als sie sich aber dann – vor allem auch zusammen mit der Tonbandkassette – zu einem Alltagsgegenstand entwickelt hatte, war auch die Voraussetzung für das Medium Hörbuch gegeben: Wortaufnahmen von beliebiger Länge, entweder mit oder ohne Rauminformation, professionell oder als Amateurproduktionen hergestellt, zu haben als CD, als MP3-Datei oder als Podcast-Beitrag.

49 Vgl. das Radio-Feature „Übergang über die Beresina“ von Ulrich Gerhardt, das auf der Basis von Amateuraufnahmen eines jungen Mannes (Jürgen Trapp) aus den Jahren 1941 und 1942 entstanden ist (BR 1993).

5 ETAPPEN EINER ENTWICKLUNG

Seit erst die Walze, dann die Sprechplatte, dann das Hörbuch erfunden wurde, treffen sich, örtlich getrennt, Produzent und Rezipient in einem temporären *Kommunikationsraum*. Dieser Raum kann in seinen kulturellen, wirtschaftlichen oder sozialen Dimensionen beschrieben werden. Vieles zeigt sich aber schon durch aufmerksames Hinhören.

Die Raumlosigkeit des Trichters und der ersten Studios ist in über hundert Jahren einer Raumvalenz gewichen – der räumlichen Anpassungsfähigkeit der Aufnahme. Heute ist die isolierte Stimme Standard, im Radio und auf der Schallplatte. Das Hörbuch kommt in einer akustischen Gestalt daher, die es ihm erlaubt, sich in jeder Küche, in jedem Schlafzimmer, unter jedem Kopfhörer einzunisten. Es braucht direkt die Vervollständigung durch den Zuhörer in seinem eigenen Raum. Damit ist das Hörbuch in seiner dominanten Form, der Lesung, prädestiniert, sämtliche Privatisierungen der Hörsituation mitzumachen.

Hinzu kommen die technischen Veränderungen, die die Verfügbarkeit von Produktion und Rezeption in völlig neue Verhältnisse bringen.

Wenn es darum geht, historische Sprachaufnahmen ästhetisch zu würdigen, müssen diese Rahmenbedingungen berücksichtigt werden, damit nicht Maßstäbe des heutigen Hörbuchs an frühere Aufnahmen angelegt werden. Dann erst kann der Vielfalt des vorliegenden Materials Rechnung getragen werden, so dass die vielen, oft überraschenden historischen Veränderungen hörbar werden.

