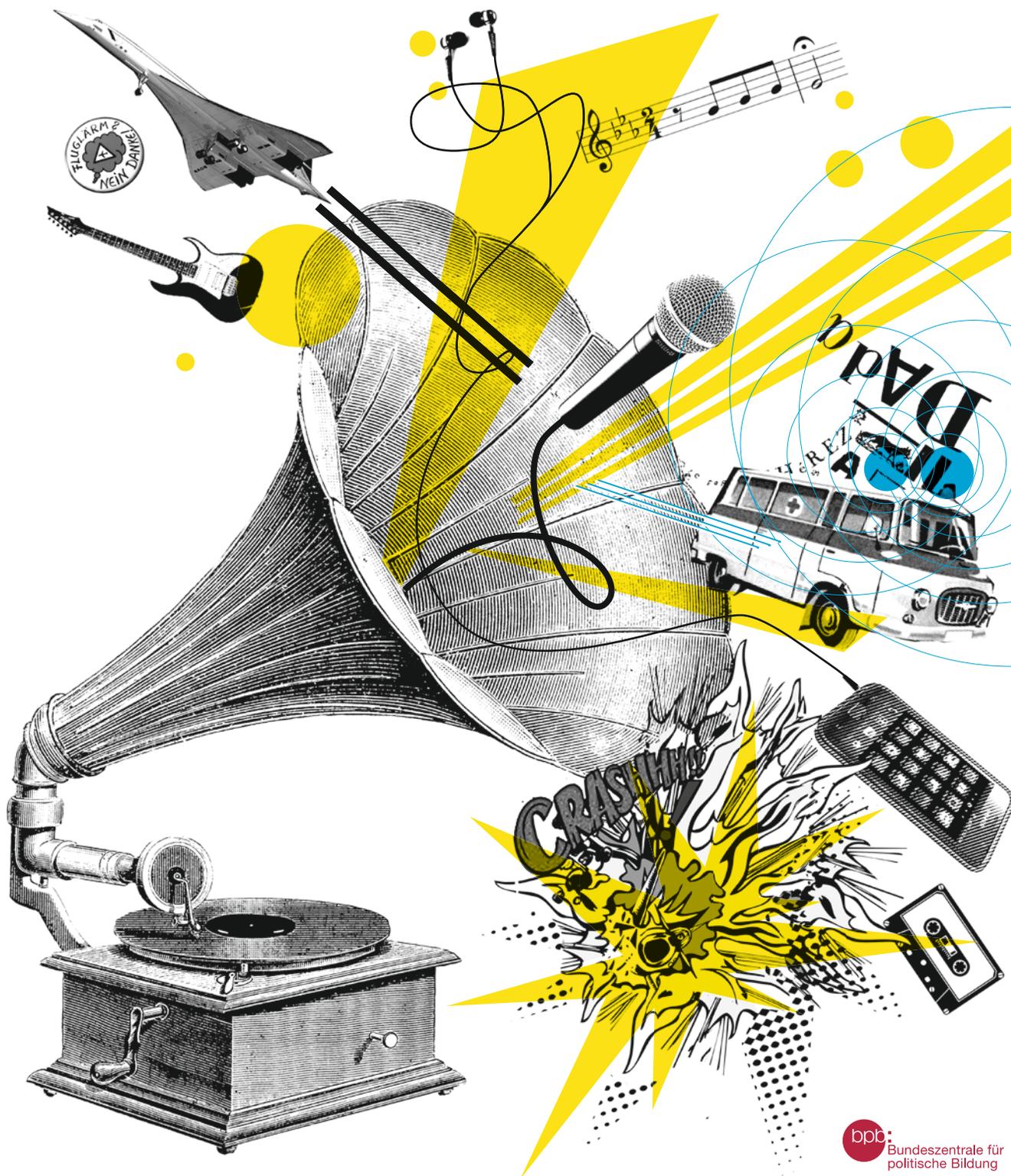


Geräusche, Töne, Stimmen
1889 bis heute
Herausgeber
Gerhard Paul/Ralph Schock

SOUND DES JAHRHUNDERTS



**„Jenseits der Sprache existieren
gewaltige Räume von Sinn,
ungeahnte Räume der Visualität,
des Klanges, der Geste, der Mimik
und der Bewegung.“**

Gottfried Boehm

Dr. Gerhard Paul, Professor für Geschichte und ihre Didaktik an der Universität Flensburg, zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte des 20. Jahrhunderts, zuletzt: „Das Jahrhundert der Bilder“ (2 Bde. Göttingen/Bonn 2008/09) und „BilderMACHT“ (Göttingen 2013).

Dr. Ralph Schock, seit 1987 Literaturredakteur beim Saarländischen Rundfunk. Zahlreiche journalistische und wissenschaftliche Publikationen über Autoren des 20. Jahrhunderts. Herausgeber der Reihe „Spuren“ mit Büchern u. a. von Joseph Roth, Alfred Döblin, Hermann Hesse, Ilya Ehrenburg, François-Régis Bastide, Giwi Margwelaschwili. Mitherausgeber der Gustav-Regler-Werkausgabe.

Die Bundeszentrale für politische Bildung dankt dem Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt a. M./Potsdam-Babelsberg für die erfolgreiche Kooperation.



Impressum

Bonn 2013, unveränderter Nachdruck 2017
© Bundeszentrale für politische Bildung/bpb
Adenauerallee 86, 53113 Bonn, www.bpb.de

Bestellungen: www.bpb.de/shop > Zeitbilder
Bestellnummer: 3.970
ISBN 978-3-8389-7096-7

Redaktionsschluss: 30. April 2013

Diese Veröffentlichung stellt keine Meinungsäußerung der Bundeszentrale für politische Bildung dar. Für die inhaltlichen Aussagen tragen die Herausgeber und die Autorinnen und Autoren die Verantwortung.

Wir danken allen Lizenzträgern für die Wiedergabe- bzw. Abdruckgenehmigung der Töne und Bilder. Trotz intensiver Recherchen ist es uns nicht gelungen, sämtliche Rechteinhaber der verwendeten Abbildungen und Töne zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche können bei der Bundeszentrale für politische Bildung geltend gemacht werden.

Projektleitung: Hildegard Bremer, bpb

Redaktion/Lektorat: Verena Artz, Bonn

Bildredaktion: Gerhard Paul, Flensburg

Tonredaktion: Gerhard Paul, Flensburg

Klärung und Einholung der Rechte für Bilder und Töne: Ruben Frangenberg, Bonn

Grafische Konzeption und Umsetzung: Leitwerk. Büro für Kommunikation, Köln,
www.leitwerk.com

Illustrationen: Stefanie Großerichter, Ann-Kathrin Hochmuth, Cornelia Pistorius,
Katharina Plass, Alice Roch, René Schiffer, alle Leitwerk
Barrierefreies PDF: Dirk Frölich PC & EDV Support, Köln

DVD-Produktion: interdisc media GmbH & Co. KG, Alsdorf

Druck: Bonifatius GmbH, Paderborn

Geräusche, Töne, Stimmen
1889 bis heute
Herausgeber
Gerhard Paul/Ralph Schock

SOUND DES JAHRHUNDERTS

SOUND DES JAHRHUNDERTS / BUCH

Impressum /4 Inhaltsverzeichnis/Buch /6 Inhaltsverzeichnis/DVD /8 Einführung /10

Kapitel 1 / 1889 bis 1919

► **Der Sound im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.** Soundgeschichtliche Gründerzeit /20 ► **Verklungenes und Unerhörtes.** Klangkulturen des 19. Jahrhunderts /24 ► **Der Sound aus dem Trichter.** Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons /30
► **Signum des Urbanen.** Geräusch und Lärm der Großstadt um 1900 /36 ► **Kaiser-Sound.** Wilhelm II. auf frühen Tondokumenten /42
► **Heil dir im Siegerkranz.** Patriotisches Liedgut im Deutschen Kaiserreich /46 ► **Antiphon und Ohropax.** Die Erfindung der Stille /50
► **Es ist Zeit, dass wir auf Abwehr sinnen!** Lärmschutz im frühen 20. Jahrhundert /54 ► **Come Quick, Danger!** Vom ersten funkentelegraphischen Notruf zum SOS-Jingle /60 ► **Caruso auf Platte.** Die Geschichte der Tonspeicherung und der Tonträger /64 ► **Der Lärm der Straße dringt in das Haus.** Der Sound der Moderne in der Kunst des Futurismus /70 ► **Le Sacre du printemps.** Ein Schlüsselwerk der musikalischen Moderne /74 ► **Trommelfeuer aufs Trommelfell.** Der Erste Weltkrieg als akustischer Ausnahmezustand /80 ► **gadji beri bimba/glandridi lauli lonni cadori.** Lautpoesie von Hugo Ball bis Bas Böttcher /88 ► **Von Kinokapellen und Klavierillustratoren.** Die Ära der Stummfilmmusik /92

Kapitel 2 / 1919 bis 1933

► **Klangwelten der Moderne.** Die Roaring Twenties /100 ► **Fabriksirenen, Nebelhörner, Dampfbootpfeifen.** Die Klangwelt der Moderne und das Geräusch /106 ► **Sport und Vergnügungskultur.** Der Sportpalastwalzer (Wiener Praterleben) /112 ► **Achtung, Aufnahme!** Mikrofonberufe in der Geschichte des Rundfunks /116 ► **Hallo! Hallo! Hier Radio!** Geschichte der Radiosignale /122 ► **The Jazz Singer.** Der neue Klang des Tonfilms /128 ► **Frauen sprechen hören.** Aufstieg einer Klanggestalt /134 ► **Rumm rumm haut die Dampftramme.** Großstadtlärm im Spiegel der Literatur /140 ► **Roaring Twenties.** Die populäre Musik der 1920er Jahre /144 ► **In Klängen denken.** Von Stimm- und Gesangswundern /150 ► **Die Sinfonie der Großstadt.** Berlin und New York /156 ► **Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt.** Ein Schimmel geht um die Welt /162 ► **Vorwärts und nicht vergessen.** Politische Kampflieder /166

Kapitel 3 / 1933 bis 1945

► **(Zwangs-)Beschallung und Stille.** Klanglandschaften der 1930er und 1940er Jahre /176 ► **Lautsprecher Hitler.** Über eine Form der Massenkommunikation im Nationalsozialismus /180 ► **Ganz Deutschland hört den Führer.** Die Beschallung der „Volksgenossen“ /186
► **... so machtvoll ist der Heimatlieder Klang.** Musik im Konzentrationslager /192 ► **Muzak.** Funktionelle Musik, Klangtapeten und Zwangsberieselung im öffentlichen Raum /198 ► **La Paloma.** Die Grande Dame der Popmusik /204 ► **Oh the humanity.** Herbert Morrisons Radioreportage vom Absturz der *Hindenburg* in Lakehurst /210 ► **Schienenklänge – Lokgesänge.** Soundkosmos Eisenbahn /214
► **„Entartete Musik“.** Die Verfolgung moderner, jüdischer und linker Musik /220 ► **War of the Worlds.** Orson Welles' fiktive Radio-Reportage /226
► **Hier ist England.** Der Ätherkrieg gegen das „Dritte Reich“ /230 ► **Warnsignale des Todes.** Fliegeralarm und Luftschuttsirenen /236
► **Der Krieg – ein rücksichtsloses Geräusch.** Der Lärm des Zweiten Weltkriegs /240 ► **Tönende Wochenschau.** Die Musik der *Deutschen Wochenschau* /246 ► **Der Klang der Besatzungszeit.** Amsterdam 1940 bis 1945 /252 ► **Die akustische Erkundung der Tiefe.** Vom Echolot zum Sonar /258 ► **Wagners Walkürenritt.** Aus dem Orchestergraben auf das Schlachtfeld des (post-)modernen Krieges /262
► **Lili Marleen.** Lied über den Fronten /268 ► **Sinnlos verlorene Liebesmüh für Deutschland.** Thomas Manns BBC-Reden: Deutsche Hörer! /274 ► **Davon geht die Welt nicht unter.** Die musikalische Ertüchtigung der „Volksgenossen“ /278 ► **Sound der Freiheit.** Swing und „Swingjugend“ im Nationalsozialismus /284 ► **Der Weltkrieg in der zeitgenössischen Musik.** Schostakowitschs *Leningrader Sinfonie* und Schönbergs *A Survivor from Warsaw* /288 ► **Wollt ihr den totalen Krieg?** Der Lautsprecher und die Medialisierung der Stimme des Politikers /292 ► **Freislers Stimme.** Vernichtungsrhetorik vor dem Volksgerichtshof 1944 /298 ► **Seit Mitternacht schweigen nun an allen Fronten die Waffen.** Das Ende des Zweiten Weltkriegs im Radio /302

Kapitel 4/ 1945 bis 1949

► **Nachhall und neuer Sound.** Klanglandschaften der Nachkriegszeit /308 ► **Neue Musik nach dem Zweiten Weltkrieg.** Ordnung oder Auflösung der Elemente und Engagement /314 ► **Der Sound des Kalten Krieges.** Charakteristische Hörerlebnisse in einem globalen Konflikt /320 ► **Music in the Air.** AFN: neue Musik, neue Radiokultur, neues Lebensgefühl /326 ► **Radiomeldungen.** Von Seewetterberichten, Suchmeldungen und Verkehrsnachrichten /332 ► **Ihr Völker der Welt, schaut auf diese Stadt.** Die Rede Ernst Reuters vom 9. September 1948 /338

Kapitel 5/ 1949 bis 1989

► **Soundrevolutionen und Ätherkrieg.** Klanglandschaften einer gespaltenen Welt /346 ► **Von Trizonesiern, Konjunkturrittern und Herzensbrechern.** Der Schlagersound der 1950er Jahre /352 ► **Die Partei, die Partei hat immer Recht!** Das politische Lied in der DDR /358 ► **Träume.** Die Geschichte des Hörspiels /364 ► **Tor, Toor, Toor, Toooooor.** Sportreportagen im Radio /370 ► **Deutschland, Deutschland – aus Ruinen.** Zwei deutsche Hymnen /376 ► **20th Century Fox.** Die Eröffnungsfanfare von Alfred Newman /382 ► **John Cage.** Die Stille und die Ewigkeit /386 ► **Wenn der Groschen fällt.** Die Musikbox /390 ► **Von toten Punkten und der wilden Frische von Limonen.** Der Klang der Marken /394 ► **Rock Around the Clock.** Die Eroberung Europas durch die Rockmusik /402 ► **Barock & Beethoven.** Der Soundtrack Europas /408 ► **Klack, klack, klack.** Der erotische Klang der Stöckelschuhe /414 ► **Vom Kofferradio zum Walkman.** Zu den Klangwelten unserer elektronischen Alltagsbegleiter /418 ► **Niemand hat die Absicht, eine Mauer zu errichten!** O-Töne und Reportagen zum Mauerbau /424 ► **Lasst euch nicht verhetzen!** Der Lautsprecherkrieg in Berlin /432 ► **Düsentrieb und Überschall.** Der Himmel als Kloake und die Entstehung des Bürgerprotests gegen Fluglärm /436 ► **Ich bin ein Berliner.** John F. Kennedys Ansprache vor dem Schöneberger Rathaus in Berlin /442 ► **I have a Dream.** Martin Luther Kings Rede vom 28. August 1963 in Washington /446 ► **We shall overcome.** Die Lieder der Bürgerrechtsbewegung von Joan Baez und Bob Dylan /450 ► **Spiel nicht mit den Schmuttelkindern.** Franz Josef Degenhardt und die Geschichte der Liedermacher in der Bundesrepublik /454 ► **Die Gedanken sind frei.** Akustische Erinnerungsorte /460 ► **Wild Thing.** Der Sound der Revolte um 1968 /466 ► **Ho Ho Ho Chi Minh!** Die Kampfschreie der Studentenbewegung /472 ► **In einem stillen Land.** Soundscape DDR /476 ► **Je t'aime.** Soundtrack der „sexuellen Revolution“? /482 ► **Taa-taa, ta-ta-ta-taaa – Tatü tata.** Sound-Logos des Fernsehens /486 ► **Star Wars.** John Williams' Filmmusik zu *Krieg der Sterne* /492 ► **Thriller.** Das erfolgreichste Album „aller Zeiten“ /496 ► **Sonderzug nach Pankow.** Udo Lindenberg und die deutsch-deutsche Sehnsucht /500 ► **Zwischenrufe.** Das Salz des Parlaments /504 ► **Ein Sputnik ist heute abgestürzt.** Das Jugendradio DT64 in der Vorwendezeit der DDR /508 ► **Chormusik, patriotischer Rock und ein bisschen Punk.** Estlands „Singende Revolution“ /512 ► **Wir sind das Volk!** Von der Stimmgewalt im Herbst 1989 – und von Volker /518

Kapitel 6/ 1990 bis heute

► **Geräuschkulissen – digitaler Sound – Loudness War.** Klanglandschaften des digitalen Zeitalters /526 ► **Hier Bagdad, hier Bagdad, bitte kommen.** Die Live-Reportage vom Beginn des Zweiten Golfkriegs 1991 /530 ► **Der Soundtrack des Holocaust.** Musik im Dienste einer Erinnerungskultur /534 ► **Abhören und Lauschen.** Zur Entwicklung der akustischen Überwachung /542 ► **Audio Branding.** Von tönenden Werbebotschaften, klingenden Logos und Markensounds /548 ► **Hörbücher.** Das Ende der Gutenberg-Galaxis? /554 ► **Klanginseln – Hintergrundrauschen – Selbstmischungen.** Der Sound der postmodernen Großstadt /558 ► **Klangwelten des digitalen Zeitalters.** Musik und Sound im Internet /564 ► **Oh, my god!** Klanglandschaft 9/11 /570 ► **Rein, schön, furchtbar.** Musik als Folter /576 ► **Klingeling ... klingeling ... klingeling ... Telefon!** Zur Kulturgeschichte des Klingeltons /582 ► **... währenddessen auf zwei Minuten jeder Ton und jede Bewegung aussetzt ...** Die Schweigeminute als akustische Inszenierung politischer Einheit /586 ► **Unerhört.** Veränderungen des Geräusch- und Lärmempfindens /592

Hörbeispiele im Internet /598 Soundarchive /606 Ausgewählte Literatur /607 Personenregister /612 Ortsregister /622
Autorinnen und Autoren /626 Rechtenachweis der Hörbeispiele/DVD /629

SOUND DES JAHRHUNDERTS / DVD

HÖREN

So hören Sie den Sound des Jahrhunderts: Auf der beiliegenden DVD befindet sich das Buch als barrierefreies PDF. (PDF-Reader kostenlos herunterladen: www.adobe.com/reader). DVD in Computer einlegen, PDF aufrufen und diese Seite anzeigen. Mit Mausclick auf den gewünschten Ton wird dieser abgespielt. Die Hörbeispiele sind in den Artikeln noch einmal an Ort und Stelle aufgeführt. Auch hier einfach mit Mausclick anhören.

Kapitel 1 / 1889 bis 1919

- ▶ Nr. 1: Otto von Bismarck, 7.10.1889 (1'17")
- ▶ Nr. 2: Kaiser Wilhelm II., „Stark sein im Schmerz“, 24.1.1904 (1'57")
- ▶ Nr. 3: „Heil dir im Siegerkranz“, 1915 (3'09")
- ▶ Nr. 4: SOS-Notruf, o.J. (1'50")
- ▶ Nr. 5: Enrico Caruso, „La Donna è Mobile“, 1904 (2'11")
- ▶ Nr. 6: Luigi Russolo, „Serenata per intonarumori e strumenti“, 1920 (2'33")
- ▶ Nr. 7: „Gas Shells Bombardment by British Troops advancing on Lille“, 1918 (2'12")
- ▶ Nr. 8: Tonausschnitt Grabenkampf und Lazarettzene aus dem Tonfilm „Westfront 1918“ von Georg Wilhelm Pabst, 1930 (10'29")
- ▶ Nr. 9: Ernst Jandl, „schtzngrmm“, 1957, Aufnahme von 1998 (0'47")
- ▶ Nr. 10: Edmund Meisel, Musik zu Sergeij Eisensteins Stummfilm „Panzerkreuzer Potemkin“, Ausschnitt aus der Treppenszene „Odessa“, 1925 (6'00")

Kapitel 2 / 1919 bis 1933

- ▶ Nr. 11: Arthur Honegger, „Pacific 231“, Sinfonischer Satz, 1923, Aufnahme von 1930 (5'54")
- ▶ Nr. 12: Siegfried Translater, „Sportpalastwalzer“ („Wiener Praterleben“, op. 12), 1923 (3'14")
- ▶ Nr. 13: Ausschnitt aus der Reportage von Alfred Braun aus Stockholm über die Verleihung des Nobelpreises für Literatur an Thomas Mann, 10.12.1929 (0'47")
- ▶ Nr. 14: Peter von Zahn, „Über den Rundfunk“, NWDR, 9.2.1948 (26'09")
- ▶ Nr. 15: „Hallo! Hallo! Hier Radio!“ (Norag-Marsch), 1924, Aufnahme von 1929 (3'14")
- ▶ Nr. 16: Ansprache von Marie Juchacz (SPD) anlässlich der Reichstagswahl, 20.5.1928 (3'45")
- ▶ Nr. 17: Tanzorchester Rosé Petösy, „Fräulein, bitte woll'n Sie Shimmy tanzen?“, Berlin 1921 (2'42")
- ▶ Nr. 18: Ludwig Hofmann, „Leb' wohl mein Schatz“ aus der Oper „Jonny spielt auf!“, 1927 (3'41")
- ▶ Nr. 19: Tango-Orchester Dajos Béla, „Schöner Gigolo“, Berlin 1929 (2'50")
- ▶ Nr. 20: Walter Ruttmann, „Weekend“, 1930 (11'15")
- ▶ Nr. 21: Marlene Dietrich, „Ich bin die fesche Lola“, 1930 (2'35")

Kapitel 3 / 1933 bis 1945

- ▶ Nr. 22: Deutschlandsender, Reportage vom Eintreffen der Arbeiterabordnungen der Gaue des Reiches mit Großflugzeugen auf dem Tempelhofer Feld, 1.5.1933 (15'06")
- ▶ Nr. 23: „Wunschkonzert für die Wehrmacht“, 4.5.1941 (3'38")
- ▶ Nr. 24: „Die Moorsoldaten“, gesungen von Ernst Busch, 1937 (3'00")
- ▶ Nr. 25: „Das Glöckchen“ (entstanden 1941 im KZ Sachsenhausen), Aufnahme von 1968 (2'59")
- ▶ Nr. 26: Rosebery d'Arguto, „Jüdischer Todessang“ (entstanden 1942 im KZ Sachsenhausen), Aufnahme von 1968 (6'31")
- ▶ Nr. 27: „La Paloma“, gesungen von Joseph Schmidt, 1933 (2'57")
- ▶ Nr. 28: O-Ton, Herbert Morrison über die Explosion des Zeppelins „Hindenburg“ in Lakehurst, 6.5.1937 (1'12")
- ▶ Nr. 29: Bahnhof Eisenach, 1960er Jahre (3'39")
- ▶ Nr. 30: Berlin, Hauptbahnhof, Ein- und Abfahrt ICE, 2012 (5'30")
- ▶ Nr. 31: BBC, „Hier ist England“, Intro, o.J. (0'34")
- ▶ Nr. 32: BBC, Ansprache von Thomas Mann, 18.3.1941 (9'55")
- ▶ Nr. 33: BBC, „Lili-Marleen-Persiflage“, gesungen von Lucie Mannheim, 3.4.1943 (3'54")
- ▶ Nr. 34: Fliegeralarm in einer Stadt und Entwarnung, o.J. (1'33")
- ▶ Nr. 35: Luftangriff mit Sirene, Fluglärm, Bombenabwürfen und Großbrand, Berlin 1940 (0'57")
- ▶ Nr. 36: Edward R. Murrow, „This is London“, CBS, 24.8.1940 (0'47")
- ▶ Nr. 37: Sturzkampfbomber/Stukas (inkl. Sirene), o.J. (0'26")
- ▶ Nr. 38: Artillerieabschüsse und MG-Feuer, 1940 (0'10")
- ▶ Nr. 39: Abschüsse von sowjetischen Raketenwerfern (Katjuscha), mit schwachem Schlachtenlärm im Hintergrund, o.J. (0'17")

- ▶ Nr. 40: Fanfare der „Deutschen Wochenschau“, 1941 (0'32")
- ▶ Nr. 41: Angriff auf Kreta zur Musik von Richard Wagners „Walkürenritt“, UfA-Tonwoche, 4.6.1941 (3'11")
- ▶ Nr. 42: Sender Belgrad, „Lied eines jungen Wachtposten [Lili Marleen]“, gesungen von Lale Andersen, 14.8.1941 (3'16")
- ▶ Nr. 43: Zarah Leander, „Davon geht die Welt nicht unter“, 1942 (2'31")
- ▶ Nr. 44: Coco Schumann im Gespräch mit Bettina Rust in der Sendung „Hörbar“, 8.5.2005 (9'54")

- ▶ Nr. 45: Ghetto Swingers, „Bei mir bist du schön“, 1944/1945 (1'30")
- ▶ Nr. 46: Roland Freisler, Ausschnitte aus der Verhandlung gegen Ulrich-Wilhelm Graf von Schwerin von Schwanefeld vor dem Volksgerichtshof, 21.9.1944 (1'16")
- ▶ Nr. 47: Reichssender Flensburg, Rundfunkansprache von Großadmiral Dönitz zur Kapitulation des Deutschen Reiches, 8.5.1945 (4'31")
- ▶ Nr. 48: Reichssender Flensburg, Letzter Wehrmachtsbericht, 9.5.1945 (2'59")

Kapitel 4/ 1945 bis 1949

- ▶ Nr. 49: „Der Schwarze Kanal“, Erkennungsmelodie (0'24")
- ▶ Nr. 50: AFN-Sendung über die Berliner Luftbrücke, 21.7.1948 (30'48")
- ▶ Nr. 51: UNRRA-Suchdienst, Radio Stuttgart, 20.11.1946 (0'24")

- ▶ Nr. 52: Stationsmeldung Radio Kiel und Ostseewetterbericht, 11.12.1979 (1'40")
- ▶ Nr. 53: Ernst Reuter, „Völker der Welt“, Ausschnitt aus seiner Rede vor dem Berliner Reichstag, 9.9.1948 (3'44")

Kapitel 5/ 1949 bis 1989

- ▶ Nr. 54: Karl Berbuer, „Wir sind die Eingeborenen von Trizonesien“, 1948 (3'09")
- ▶ Nr. 55: „Das Lied der Partei“, gesungen von Ernst Busch, 1950 (3'22")
- ▶ Nr. 56: Ausschnitte aus der Rundfunkreportage von Herbert Zimmermann vom Finale der Fußball-Weltmeisterschaft zwischen Deutschland und Ungarn, 4.7.1954 (6'21")
- ▶ Nr. 57: Reportage von Rolf Wernicke vom 100-Meter-Endlauf der Männer bei den Olympischen Sommerspielen in Berlin 1936, 3.8.1936 (5'25")
- ▶ Nr. 58: „Auferstanden aus Ruinen“, Nationalhymne der DDR, 1981 (0'59")
- ▶ Nr. 59: Bericht in der SDR-Abendschau (Fernsehen) über das Bill-Haley-Konzert vom 29.10.1958 in Stuttgart, 1.11.1958 (3'13")
- ▶ Nr. 60: Berliner Rundfunk, „Berliner Geschichten: Unser schönes Berlin wird sauber sein ...“, 15.8.1961 (2'03")
- ▶ Nr. 61: Bericht des SFB über das „Studio am Stacheldraht“, u.a. mit einem Aufruf von Willy Brandt (Reporter Hans Werner Kock), 11.9.1961 (5'37")
- ▶ Nr. 62: Flughafen Berlin-Tegel, Überflug eines Düsenflugzeugs, 5.6.2011, 19:30 Uhr (2'14")

- ▶ Nr. 63: Rede von John F. Kennedy vor dem Schöneberger Rathaus in Berlin, 26.6.1963 (20'23")
- ▶ Nr. 64: Rede von Martin Luther King beim „Marsch auf Washington“ in Washington D.C., 28.8.1963 (18'26")
- ▶ Nr. 65: Studentenbewegung, Kampfruf: „Ho Ho Ho Chi Minh!“, o.O., o.J. (0'10")
- ▶ Nr. 66: Kampfruf: „USA aus Vietnam raus, bombt doch mal das Springerhaus!“, Berlin 1968 (0'53")
- ▶ Nr. 67: Ausschnitte von Kampfrufen von Berliner Demonstrationen gegen Springer und den Krieg in Vietnam, 1970 (0'43")
- ▶ Nr. 68: Straßenatmosphäre: Görlitzer Straße, Berlin, 1960er Jahre (3'41")
- ▶ Nr. 69: Lebensmittelkaufhalle: Leninallee, Berlin, o.J. (2'14")
- ▶ Nr. 70: Offizielle Feierlichkeiten zum 35. Jahrestag der Gründung der DDR, 1984 (13'57")
- ▶ Nr. 71: „Aktuelle Kamera“, Vorspann, DFF, 1988 (0'10")
- ▶ Nr. 72: Erwin Schulhoff, „Sonata Erotica für Solo-Muttertrompete“, 1919, Aufnahme von 1997 (3'46")
- ▶ Nr. 73: O-Töne aus dem Deutschen Bundestag (Zuschnitt von Radio Bremen), gesendet am 1.7.1999 (1'18")
- ▶ Nr. 74: DDR-Jugendradio DT64, „Morgenrock“, 1.12.1987 (5'33")

Kapitel 6/ 1990 bis heute

- ▶ Nr. 75: US-Werbejingle „Try wheaties“, 1926 (0'42")
- ▶ Nr. 76: Berlin, Alexanderplatz, 2012 (3'44")
- ▶ Nr. 77: Berlin, Hermannplatz, 2012 (3'14")
- ▶ Nr. 78: Berlin, Potsdamer Platz, 2012 (3'32")

- ▶ Nr. 79: Berlin, Demonstrationzug Herrfurthstraße, 2012 (1'53")
- ▶ Nr. 80: Berlin, Wochenmarkt Kollwitzplatz, 2012 (3'23")
- ▶ Nr. 81: Berlin, Tiergarten, 2012 (3'32")
- ▶ Nr. 82: Berlin, Tempelhofer Feld, 2012 (3'12")

SOUND DES JAHRHUNDERTS

Einleitung

In seiner *Vorlesung über das Wesen der Religion* widmete der Philosoph Ludwig Feuerbach der Rolle der Sinneseindrücke bei der Ausprägung des religiösen Gefühls einen längere Betrachtung: „Hätte der Mensch nur Augen und Hände, Geschmack und Geruch, so hätte er keine Religion, denn alle diese Sinne sind Organe der Kritik und Skepsis. Der einzige sich im Labyrinth des Ohres ins Geister- oder Gespensterreich der Vergangenheit und Zukunft verlierende, der einzige furchtsame, mystische und gläubige Sinn ist das Gehör.“ Es gebe Völker, „bei welchen kein anderes Wort für Gott existiert als der Donner“; das Trommelfell sei der Resonanzboden des religiösen Gefühls, das Ohr insgesamt die „Bärmutter der Götter“ und damit das „Organ der Angst“. Doch das Ohr ist nicht nur der mediale Kanal, mit dem die Götter Furcht und Schrecken verbreiteten, auch die Menschen nutzten ihn mit der gleichen Absicht. Sie schüchterten den Gegner ein durch lautes Rufen oder Schlagen der Speere auf die Schilde (wodurch sie zugleich ihre eigene Angst vertrieben). Cäsar beschrieb in *De Bello Gallico* respektvoll die Schlachtgesänge der Germanen (*barditus*), James Fenimore Cooper das sprichwörtlich gewordene Huronengebrüll.

Lärm, dem man sich nicht entziehen kann, war für Dante eine der schlimmsten vorstellbaren Foltern überhaupt. Im Kapitel *Inferno* in der *Göttlichen Komödie* besteht eine der Strafen der Verdammten darin, ewig an eine Glocke geschmiedet zu sein, deren gewaltige Schläge dem Pönitenten unaufhörlich durch Mark und Bein dröhnen. Auch jeder Besucher eines Rockkonzerts weiß, wovon Dante schreibt. Aber ohrenbetäubender Lärm ist nicht nur Folter; es kann auch höchst mitreißend sein, das Wummern einer Bassgitarre, das Stampfen eines Schlagzeugs in jeder einzelnen Körperzelle zu spüren.

Das Ohr nimmt noch anderes auf. In seiner Vorrede zu Hölderlins *Hyperion* schreibt Dietrich E. Sattler: „Das Gesagte gilt einem anderen Deutschland, jenseits von Herrschaft, Gerede und Lärm.“ Das Ohr also auch als nicht zu verschließendes Einfallstor läppischer Banalitäten, die vom Eigentlichen – dem Ernst, der Stille, der Konzentration – wegführen.

Der englische Mathematiker Charles Babbage kaufte alle Drehorgeln in seiner Umgebung auf, weil sie ihn beim Nachdenken störten. Schopenhauer seufzte: „Der Lärm ist der Mörder aller

Gedanken“. Und: „Ich möchte wissen, wie viele große und schöne Gedanken diese Peitschen schon aus der Welt geknallt haben.“ Goethe kaufte ein baufälliges Haus in der Nachbarschaft auf, um dessen – absehbar Lärm verursachende – Renovierung zu verhindern. Heine hielt die Pendel sämtlicher Uhren in seiner Wohnung an, weil ihn deren Ticken am Schreiben hinderte – und wusste doch: „Oh Grab, du bist das Paradies für pöbelscheue zarte Ohren!“ Ähnlich Kafka, der in seinem Tagebuch notierte: „So viel Ruhe, wie ich brauche, gibt es nicht oberhalb des Erdbodens.“ Richard Wagner bestreute die Straße vor seinem Haus mit Glasscherben, um spielende Kinder fernzuhalten. Wilhelm Busch hasste das Klappergeräusch von Messer und Gabel sowie das Türenschielen. Marcel Proust ließ dicke Lagen Kork an den Wänden seines Arbeitszimmers anbringen, um alle Außengeräusche abzuhalten.

Nicht nur individuelle Strategien gegen den Lärm wurden entwickelt. In den USA gründete Mrs. Isaac L. Rice wegen der unerträglichen Dauergeäusche aus dem New Yorker Hafen 1908 den ersten Anti-lärmverein, die Society for the Suppression of Unnecessary Noise; ihr berühmtestes Mitglied war Mark Twain. Der Schriftsteller Ferdinand Avenarius rief im gleichen Jahr in der Zeitschrift *Der Kunstwart* zur Bildung eines internationalen Anti-

Lärm-Bunds auf unter dem merkwürdigen Motto *non clamor sed amor* (*nicht das Geschrei, sondern die Liebe*). Und Ende der 1920er Jahre versuchte die Wiesbadener Polizei eine „hupenlose Woche“ einzuführen. All dies waren Initiativen, um die schlimmste Auswüchse des Lärms etwas zu lindern, unterbinden konnten sie ihn nicht.

Der Mensch nimmt – mehr oder weniger bewusst – einen Großteil seiner Informationen über das Gehör auf. Es gibt Klänge, die man nicht mehr vergisst, so nachhaltig haben sie sich in das akustische Gedächtnis eingegraben. Für die, die noch den Zweiten Weltkrieg erlebt haben, zählen dazu gewiss die lang anhaltenden Pfeiftöne der Luftschutzsirenen, die die anfliegenden alliierten Todesschwadronen ankündigten. Auf andere Weise unvergesslich sind immer wieder gehörte Tonfolgen aus der Werbung für eine Kaffeesahne („Nichts geht über Bärenmarke“) oder Süßigkeiten („Haribo macht Kinder froh“), die ebenfalls einen ganz eigenen akustischen Erinnerungskosmos evozieren. Wir haben Stimmen

**Der Teufel kam hinauf zu Gott
Und brachte ihm sein Grammophon
Und sprach zu ihm, nicht ohne Spott
Hier bring ich Dir der Sphären Ton.**

Christian Morgenstern



von Sängern bzw. Melodien (*Yesterday*) oder Fragmente eines akustischen Brandings abgespeichert, die wir, solange wir leben, nicht vergessen. Dazu gehören auch die vertrauten Stimmen etwa der Eltern, der Geschwister oder der Großeltern. Es gibt Verkehrsgeräusche, an die man sich gewöhnt hat und die man eventuell sogar nostalgisch verklärt wie das rhythmische Schnaufen der Dampfloks. Und es gibt Geräusche, an die man sich nie gewöhnt, etwa den Lärm von Düsenflugzeugen in der Einflugschneise eines Flughafens. Warum reagieren wir so unterschiedlich auf Gehörtes?

Wie klangen Städte zur vorletzten Jahrhundertwende im Vergleich zu der Zeit vor dem Beginn der Industrialisierung? Und wie klingen Städte heute? Sind sie lauter oder leiser geworden? Ab wann begannen Menschen, den urbanen Lärm als Belästigung, gar als unerträgliche Belastung wahrzunehmen? Ab wann wurde der Lärm erfasst und gemessen? Wann wurde – und gegen welche Widerstände – mit der Planung von Lärmschutzmaßnahmen begonnen? Welche individuellen Maßnahmen gegen Lärm gab es? Hatte die DDR einen anderen „Sound“ als die Bundesrepublik? Weisen politische Gemeinweisen überhaupt so etwas wie eine akustische Kennung auf? Und worin besteht diese? Kann man sie beschreiben? Wie klang die Stimme Hitlers, die wir nur aus den Aufzeichnungen von Großveranstaltungen kennen, im privaten Umfeld? Ist es überhaupt wichtig, diesen Unterschied zu kennen? Wann und mit welchen Folgen begannen die Nazis, Mikrofon und Lautsprecher in ihrer politischen Agitation einzusetzen? Wie beschallte man das riesige

Reichsparteitagsgelände in Nürnberg? Wie wurde damals und wie wird heute mit Tönen und Klängen Politik gemacht? Welche Rolle spielen dabei die technischen Medien der akustischen Reproduktion? Welche Bedeutung können Lieder für die Identitätsbildung von Individuen, Kollektiven oder gar Nationen haben?

Musik war und ist nie nur eine kulturelle Ausdrucksform oder ein passives Hörvergnügen, sie wurde und wird auch heute noch eingesetzt, um subtil zu beeinflussen, zu benebeln, zu schockieren, zu quälen, gar zu foltern. Eine Musikkapelle begleitete nicht nur im KZ Mauthausen Todgeweihete auf ihrem Weg zur Hinrichtungsstätte. Mit Richard Wagners „Walkürenritt“ fielen US-Truppen in irakische Städte ein. Im amerikanischen Gefangenenlager Guantanamo versuchte man, die dort Festgehaltenen zu brechen, indem man sie über Kopfhörer stundenlang mit Musik aus der Serie *Sesamstraße* beschallte.

Mit solchen Themen oder Fragen beschäftigen sich die Beiträge in diesem Buch. Wie diese Beispiele zeigen, verwenden wir – ähnlich wie die Hamburger Medienwissenschaftlerin Joan Bleicher und der kanadische Klangforscher R. Murray Schafer – einen weiten Klang-Begriff, nämlich im Sinne des Englischen *sound* als der „Gesamtheit von Stimmen, Tönen und Geräuschen“.

Aber wie „klingt“ Geschichte und warum hat die Geschichtswissenschaft in akustischer Hinsicht bislang „kaum einen Laut“ von sich gegeben (Tillmann Bendikowski)? Historikerinnen und Historiker eignen sich seit jeher die Vergangenheit über das Studium



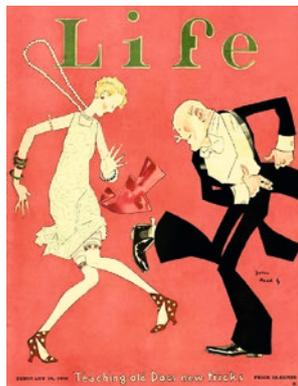
von Texten und auch – in jüngerer Zeit verstärkt – durch die Analyse von bildlichen Quellen an. Dass wir nur einen verschwindend kleinen Teil der Vergangenheit „hören“ können – nur für die Zeit ab etwa 1900 existieren authentische akustische Quellen –, hat dazu geführt, dass die Geschichtswissenschaft bei der Recherche und Deutung der Geschichte lange Zeit fast vollständig darauf verzichtet hat, das Sinnesorgan Ohr zu berücksichtigen. Auch wenn sie infolge des *iconic turn* – der allgemeinen Hinwendung der Wissenschaft zu den Bildern – zunehmend aus ihrer Textlastigkeit herauszufinden scheint, bewegt sie sich weiterhin überwiegend in einer Sphäre der Stille und Lautlosigkeit. Töne und Geräusche werden bestenfalls dann zum Untersuchungsgegenstand, wenn sie schriftlich festgehalten, also in einen Text „übersetzt“ worden sind. Der eigentliche „Sound der Geschichte“ jedenfalls ist bislang nur selten konstitutiv in die Historiografie eingegangen, das gilt für die Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts wie für unsere eigene demokratische Phase.

Warum sollen wir uns nach den Bildern des Jahrhunderts nun auch noch mit seinem Sound beschäftigen? Auf diese Frage haben etwa der Bildwissenschaftler Gottfried Boehm, der Zeithistoriker Thomas Lindenberger und die Medienwissenschaftler Harro Segeberg und Frank Schätzlein Antworten gegeben. Es gibt, so Boehm, jenseits der Sprache „gewaltige Räume von Sinn, ungeahnte Räume der Visualität, des Klanges“ – also gerade keine Texte, mit denen Historiker es noch immer primär zu tun haben, und sie sind

auch nicht wie diese analysierbar. Laut Lindenberger müssen die „heutigen ‚Mitlebenden‘“ auch „als ‚Mithörende‘ und ‚Mitsehende‘ konzipiert werden, um ihre Erfahrungen und Erzählungen angemessen deuten zu können. Ihre Lebenswelt war und ist bestimmt von der alltäglichen Gegenwart der Audiovision, ihre Erfahrung von Wirklichkeit auch vermittelt über die Klänge von Schallplatte und Radio, die Fotos in den Illustrierten, die bewegten (Ton-)Bilder in Wochenschaun, Spielfilmen und Fernsehen.“

Für Segeberg und Schätzlein schließlich ist die Moderne nicht nur die Moderne der Bilder, sondern auch die „der Geräusche und Töne“, die es vermögen, „einen zehnmal größeren Wahrnehmungsraum als Bilder (zu) entfalten“. Daher sei es „schon längst an der Zeit, die Medien des 20. und 21. Jahrhunderts nicht länger nur von ihren Bildobjekten, sondern mindestens ebenso sehr von ihren Klangobjekten her aufzuschlüsseln“.

In den Geisteswissenschaften, so scheint es, wird Sound zunehmend als Teil einer umfassenden Geschichte der Sinne begriffen. Wenn Geschichte in ihrer Totalität erfasst werden soll, so bedeutet dies, auch ihren Sound zu reflektieren. Für das 20. Jahrhundert kommt noch etwas hinzu. Mit den Erfindungen der technischen Akustik und damit einhergehend neuer Aufnahme-, Speicher- und Verbreitungsmedien wie Mikrophon, Schallplatte, Tonband, Lautsprecher und Radio wurde die Ausübung von Macht und die Hegemonie über den Hörsinn um ein Vielfaches verstärkt. Zugleich stellten diese Medien neue Instrumentarien



der auditiven Darstellung sowie der Reflexion von Macht und Gewalt zur Verfügung. Methodisch verkompliziert sich alles, da infolge der technischen Reproduzierbarkeit der Klänge die Differenz zwischen einem (vermeintlichen) Originalklang und seiner elektroakustischen Wiedergabe zunehmend zu schwinden droht und „Echo-Sound“, ähnlich wie Bilder, zu einer zweiten Natur, zur „zweiten Natur des Akustischen“ (Marcus Gammel) geworden ist.

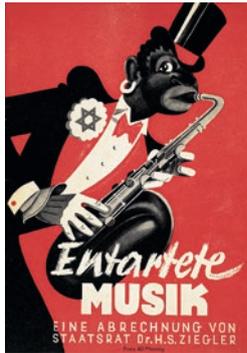
Auch die Geschichtswissenschaft befasst sich seit einigen Jahren mit diesem Thema, allerdings immer noch eher verhalten. Die Rede ist vom *acoustic turn* (Petra M. Meyer), der dem *pictorial* oder *iconic turn* folge. Sound History, so scheint es, ist in der Forschung angesagt. Historische Fachzeitschriften wie *Zeitgeschichtliche Forschungen*, *Archiv für Sozialgeschichte*, *Historische Zeitschrift*, *gar Geschichte und Gesellschaft* haben sich inzwischen des Themas angenommen. 2012 widmete der Historikertag in Mainz dem Thema eine eigene Sektion. Fragestellungen der Sound History gingen konstitutiv in neuere Darstellungen wie die von Axel Schildt und Detlef Siegfried zur Kulturgeschichte der Bundesrepublik ein; eine neuere Publikation von Robert Maier befasst sich mit den Spuren des Zweiten Weltkriegs im akustischen Gedächtnis.

Eine Geschichte des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts unter dem Aspekt des Sounds hat indes nicht all das bloß zu bestätigen, was über diese Zeit eh schon bekannt ist. Ihre Aufgabe besteht vielmehr darin, auf neue, nur über Klänge bzw. den Sound

erfahrbare Aspekte aufmerksam zu machen, entsprechende Fragestellungen abzuleiten und neue Antworten zu finden. Dies wollen wir in unserem Buch versuchen.

Töne, Klänge und Geräusche sind uns – ähnlich wie Bilder – nicht nur Quellen für etwas; vielmehr sehen wir in ihnen eigenständige Themen der Betrachtung. Sound ist auch ein Akteur, der, vermittelt durch vielfältige mediale Formen, als nicht zu unterschätzender Faktor (manchmal auch als Waffe) in historische Prozesse eingreift und selbst Geschichte macht. Wie R. Murray Schaffer überzeugend dargelegt hat, waren historische Klänge immer auch Insignien und Instrumente von Macht. Kirchenglocken etwa symbolisierten über Jahrhunderte die klerikale Hegemonie, bis sie im 19. Jahrhundert abgelöst wurden von den Fabriksirenen der Industriebarone, die die Menschen zur Arbeit riefen. Wie bestimmte Bilder als optische Ikonen gewirkt haben, so entfalteten auch Töne, Klänge und Geräusche eine eigenständige und eigensinnige Kraft, etwa die Rockmusik der 1950/60er Jahre oder die Lieder der baltischen Revolution nach 1989, die die Verhältnisse „zum Tanzen“ gebracht haben.

Das Themenspektrum des Sounds der Geschichte in diesem Buch reicht von musikalischen Klängen in Gestalt von populären Ohrwürmern und den Hits des Jahrhunderts bis zu Hymnen und Klassikern der Neuen Musik, von akustischen Stereotypen wie Erkennungsmelodien und Jingles über den „Wort-Sound“ legendärer Reden und Ansprachen, bemerkenswerter Reportagen



und historischer Ereignismeldungen bis zu den technischen Tönen und (Alltags-)Geräuschen, vom Echolot, dem Lärm des Krieges und des modernen Verkehrs bis zum verführerischen Klacken des Stöckelschuhs. Besonders aufschlussreich fanden wir Fragestellungen zum Verhältnis von Bild und Sound, also Synästhesien: Warum und auf welche Weise vermögen bestimmte Bilder, Klang- und Geräuschvorstellungen auszulösen, oder umgekehrt: wie imaginieren Klänge bestimmte Bildvorstellungen.

Der vorliegende Band gliedert sich vornehmlich in drei große Themfelder:

- Eine Medien- und Kulturgeschichte akustischer Technologien und deren Gebrauch im Zeitalter der technischen und elektronischen Reproduzierbarkeit, also die Geschichte von Phonograph, Grammophon, Schallplatte, Lautsprecher, Tonfilm und Radio bis zum iPhone. Aus der Tatsache, dass Medien Klänge nicht im Sinne einer naturgetreuen Wiedergabe reproduzieren, sondern – wie andere Medienprodukte auch – immer interesselgeleitet formatieren, folgt, „dass jede Geschichte des Klanges immer auch Mediengeschichte seiner Speicherung sein muss“ (Jan-Friedrich Missfelder).

- Eine Klanggeschichte des Politischen, die nach der Wirkmacht sowie der sozialen und politischen Nutzung von Klängen, Tönen und Geräuschen fragt, den Gebrauch und die Funktion von Lautsprecher und Radio in politischen Bewegungen untersucht, den Einsatz von Musik und Lärm in den Kriegen und Diktaturen des

20. Jahrhunderts und ihre Nutzung als Folterinstrument nachzeichnet und nicht zuletzt die Bedeutung von Musik, Kampfrufen und Sprechchören in den großen Umbruchsituationen wie 1968 ff. und 1989 ff. herausarbeitet.

- Ein dritter Themenbereich befasst sich mit der Bedeutung des Sounds in der Erinnerungsgeschichte. Dabei gehen wir von der These aus, dass Erinnerung nicht nur durch visuelle oder olfaktorische, sondern auch durch akustische Eindrücke jedweder Art geprägt wird. Wie, warum und mit welchen Folgen verbinden sich in der Erinnerung bestimmte Ereignisse mit welchen Klängen? Welche Bedeutung kommt etwa dem „Wort-Sound“ bedeutender oder demagogischer Reden des Jahrhunderts zu? In welchem Verhältnis steht dieser erinnerte Sound zum tatsächlichen Inhalt einer solchen Rede? Die Bedeutung akustischer Eindrücke für die Erinnerung wie insgesamt die Auslotung der vielfältigen Formen unseres akustischen Gedächtnisses ist ein noch weithin unbearbeitetes Forschungsfeld.

Es geht uns, allgemeiner formuliert, um die Frage nach der Bedeutung, die vergangene Gesellschaften und ihre Akteure der akustischen Dimension ihrer jeweiligen Erfahrung zuschreiben; es geht um die Inventarisierung des Verklungenen und die akustische Kennung des Jahrhunderts bzw. einzelner Zeitabschnitte und Ereignisse; es geht schließlich um das kollektive Hör-Gedächtnis und um herausragende akustische Erinnerungsorte, in deren Klangspuren sich Geschichte beispielhaft verdichtet hat.



Zu diesem Zweck beschreiben und untersuchen die einzelnen Beiträge zunächst das Spezifische einzelner Töne, Klänge und Geräusche. Sie gehen sodann ihrem historischen, politischen und kulturellen Entstehungskontext nach sowie ihren Funktionen bzw. den verschiedenen sozialen und politischen Nutzungsformen. Einen besonderen Akzent legen etliche Beiträge auf den kulturellen Umgang mit dem Sound des Jahrhunderts in Musik, bildender Kunst und Literatur, also auf dessen nachträgliche kollektive Rezeption und Bearbeitung, durch die der Sound oft erst Bestandteil der Alltagskultur wurde. Schließlich wird nach der Bedeutung bestimmter Klänge und Geräusche für das kollektive Gedächtnis gefragt.

Anders als es vielleicht den Anschein haben könnte, liefert unser Buch keine in sich geschlossene Sound History des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts, allenfalls Aspekte und Facetten. Es markiert ein Arbeits- und Forschungsfeld, das es weiterhin zu bestellen gilt. Nicht zuletzt möchte es sensibilisieren für die Bedeutung des Akustischen in der Geschichte und den Umgang mit Tönen, Klängen und Geräuschen in der Gegenwart.

Ähnlich wie eine Visual History ist auch eine Sound History nur als interdisziplinäres Projekt sinnvoll anzugehen. Es freut uns daher, Autorinnen und Autoren aus den unterschiedlichsten Wissenschaftsdisziplinen sowie ausgewiesene Medientheoretiker und -praktiker gewonnen zu haben, von denen etliche zu den Protagonisten der neuen Sound Studies bzw. der Sound History zählen. Einige der hier publizierten Aufsätze fassen umfangreiche Studien

oder Forschungsergebnisse zusammen; andere sind Untersuchungen, die eigens für diesen Band geschrieben wurden. Dass die methodischen Ansätze und die Begrifflichkeit in diesen Texten nicht einheitlich sind, sollte nicht verwundern, denn das Forschungsgebiet ist neu. So verstehen wir diesen Band denn auch als einen Beitrag zu einer noch zu schreibenden Soundgeschichte des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts.

Die Auswahl der hier behandelten Töne, Klänge und Geräusche beruht vornehmlich auf unseren eigenen akustischen Erinnerungen. Wir nehmen allerdings an, dass diese große Schnittmengen mit dem kollektiven Soundgedächtnis aufweisen. Durch Vorschläge von Autoren wurden weitere Texte angeregt. Gleichwohl bleibt die getroffene Auswahl in hohem Maße subjektiv und beansprucht keinerlei Repräsentativität. Wir haben uns entschlossen, die einzelnen Aufsätze chronologisch anzuordnen, um so die historische Orientierung zu erleichtern, aber auch, um Veränderungen in der Zeit deutlich werden zu lassen.

Die Texte werden durch eine Vielzahl von Abbildungen ergänzt, die nur zum Teil illustrativen Charakter haben; sie sollen vor allem Argumentationen auf der visuellen Ebene ergänzen, verstärken und belegen oder stellen ihrerseits selbst wieder mediale oder künstlerische Verbreitungsformen von Tönen, Klängen und Geräuschen dar. Die Auswahl der Abbildungen sowie die Zusammenstellung der O-Töne besorgte Gerhard Paul, meistens in Abstimmung mit den Autorinnen und Autoren.



Eine beigegefügte DVD versammelt einige ausgewählte Töne, Klänge und Geräusche, die wir als typisch für das 20. und beginnende 21. Jahrhundert betrachten und die auf anderen Wegen nur schwerlich oder gar nicht zu beschaffen und zu hören sind. Die Aufsätze verweisen am Ende auf diese Tondokumente. Zahlreiche Töne, Klänge und Geräusche sind heute im World Wide Web präsent und abrufbar. In den Verweisen am Ende des Bandes und auf der DVD haben wir keine genauen Links angegeben. Dies verbot sich zum einen aus rechtlichen Gründen, zum anderen sind die Links nicht so beständig, als dass es sinnvoll wäre, sie hier genau aufzulisten. Dem im Umgang mit den diversen Suchmaschinen des Internet erfahrenen Nutzer dürfte es mithilfe der dargebotenen Suchbegriffe nicht schwerfallen, die entsprechenden Links in kürzester Zeit selbst zu recherchieren.

Danken möchten wir Herrn Dr. Hans-Georg Golz und seinem Vorgänger Herrn Jürgen Faulenbach von der Bundeszentrale für Politische Bildung, die sich zusammen mit deren Präsidenten, Herrn Thomas Krüger, schnell bereit erklärten, dieses auch für die Bundeszentrale nicht kleine Projekt zu realisieren. Für die administrativ technische Umsetzung und Betreuung zeichnete Frau Hildegard Bremer von der Bundeszentrale verantwortlich. Das Lektorat besorgte in bewährter Professionalität Frau Verena Artz (Bonn). Die Klärung und Einholung der Rechte für die Bilder und Töne lag in den Händen von Herrn Ruben Frangenberg (Bonn). Die Register stellte Frau Hannah Weiß (Flensburg) zusammen.

Die visuelle Konzeption und Gestaltung übernahmen Frau Cornelia Pistorius und weitere Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Büro Leitwerk (Köln). Hilfe erfuhren wir außerdem durch Herrn Oliver Danner (Berlin), Herrn Jonas F. Paul (Hannover) und Herrn Ulrich Wünschel (Berlin). Auch bei ihnen möchten wir uns ganz herzlich für die gute und immer professionelle Zusammenarbeit bedanken. Ein großer Dank geht schließlich an die Mitarbeiter des Deutschen Rundfunksarchivs in Frankfurt am Main und in Potsdam-Babelsberg für die Bereitstellung der ausgewählten Tondokumente sowie an dessen ehemaligem Vorstand, Herrn Prof. Dr. Michael Crone, für die spontane und unkomplizierte Zusammenarbeit.

Nicht zuletzt gilt unser Dank den Autoren, die sich oft mit großer Begeisterung an diesem Projekt beteiligt haben, indem sie Vorschläge und Ideen einbrachten. Der Umfang des Projekts machte es nötig, dass die vorgegebene Zeichenzahl bei jedem einzelnen Aufsatz streng eingehalten werden musste, wodurch so manche Kürzungen nicht zu vermeiden waren.

Dass dieses Projekt von der ersten Idee im Saarbrücker Restaurant Zum Stiefel bis zur Publikation des Buches gerade einmal zweieinhalb Jahre benötigte, war nur durch die tatkräftige Unterstützung dieser Kollegen und Freunde möglich.

Gerhard Paul und Ralph Schock



LESEN

► **Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, Bd. 1: Inferno/Hölle**, übersetzt von Hartmut Köhler, Stuttgart 2010 ► **Tillmann Bendikowski: Öffentliches Singen als politisches Ereignis. Eine Herausforderung einer historischen Quelle für die Geschichtswissenschaft**, in: ders. u. a. (Hrsg.): Die Macht der Töne – Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert, Münster 2003, S. 23–37

► **Joan Bleicher: Zur Rolle von Musik, Ton und Sound im Internet**, in: Harro Segeberg/Frank Schätzlein (Hrsg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien, Marburg 2005, S. 366–380

► **Gottfried Boehm: Jenseits der Sprache. Anmerkungen zur Logik der Bilder**, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 28–43 ► **Ludwig Feuerbach: Vorlesungen über das Wesen der Religion – nebst Zusätzen und Anmerkungen**, Berlin 1981

► **Marcus Gammel: Von der Mündung zur Quelle. Zur zweiten Natur des Lautsprechers**, in: kunsttexte.de 4 (2010) 1, S. 1–5, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-1/gammel-marcus-4/PDF/gammel.pdf> ► **Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke – Kritische Textausgabe, Bd. 11: Hyperion**, hrsg. von Dietrich E. Sattler, Darmstadt/Neuwied 1984 ► **Richard Katz: Drei Gesichter Luzifers – Lärm, Maschine, Geschäft**, Zürich/Leipzig 1934 ► **Thomas Lindenberger: Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien**, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 1 (2004) 1, S. 72–85, www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208148/default.aspx ► **Robert Maier (Hrsg.): Akustisches Gedächtnis und Zweiter Weltkrieg**, Göttingen 2011 ► **Petra M. Meyer (Hrsg.): Acoustic Turn**, München 2008

► **Jan-Friedrich Missfelder: Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit**, in: Geschichte und Gesellschaft 38 (2012) 1, S. 21–47 ► **Daniel Morat: Der Klang der Zeitgeschichte. Eine Einleitung**, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 8 (2011) 2, S. 172–177, www.zeithistorische-forschungen.de/site/40209131/default.aspx ► **ders.: Zur Geschichte des Hörens**, in: Archiv für Sozialgeschichte 51 (2011), S. 695–716 ► **Jürgen Müller: The Sound of Silence. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens**, in: Historische Zeitschrift 292 (2011) 1, S. 1–29 ► **Gerhard Paul (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder. 2 Bde.**, Göttingen bzw. Bonn 2008/09

► **R. Murray Schafer: Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens**, Berlin 2010 ► **Axel Schildt/Detlef Siegfried: Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik von 1945 bis zur Gegenwart**, München 2009

► **Harro Segeberg/Frank Schätzlein (Hrsg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien**, Marburg 2005



*La
donna
è
mobile*

Kapitel 1 / 1889 bis 1919

20/ **Der Sound im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**

Einleitung Soundgeschichtliche Gründerzeit

24/ **Verklungenes und Unerhörtes**

1900 Missfelder Klangkulturen des 19. Jahrhunderts

30/ **Der Sound aus dem Trichter**

1900 Gauß Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons

36/ **Signum des Urbanen**

1900 Payer Geräusch und Lärm der Großstadt um 1900

42/ **Kaiser-Sound**

1904 Kohlrausch Wilhelm II. auf frühen Tondokumenten

46/ **Heil dir im Siegerkranz**

1906 Widmaier Patriotisches Liedgut im Deutschen Kaiserreich

50/ **Antiphon und Ohropax**

1907 Payer / Schock Die Erfindung der Stille

54/ **Es ist Zeit, dass wir auf Abwehr sinnen!**

1908 Payer Lärmschutz im frühen 20. Jahrhundert

60/ **Come Quick, Danger!**

1909 Kassung Vom ersten funkentelegraphischen Notruf zum SOS-Jingle

64/ **Caruso auf Platte**

1909 Hiebler Die Geschichte der Tonspeicherung und der Tonträger

70/ **Der Lärm der Straße dringt in das Haus**

1911 Paul Der Sound der Moderne in der Kunst des Futurismus

74/ **Le Sacre du printemps**

1913 Unselde Ein Schlüsselwerk der musikalischen Moderne

80/ **Trommelfeuer aufs Trommelfell**

1914 Paul Der Erste Weltkrieg als akustischer Ausnahmezustand

88/ **gadji beri bimba/glandridi lauli lonni cadori**

1916 Schock Lautpoesie von Hugo Ball bis Bas Böttcher

92/ **Von Kinokapellen und Klavierillustratoren**

1918 Fabich Die Ära der Stummfilmmusik



DER SOUND IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT

Soundgeschichtliche Gründerzeit

In vielerlei Hinsicht waren die Jahre vor und während des Ersten Weltkriegs in Deutschland und Europa soundgeschichtlich eine Art Sattelzeit, auf der die Klangsignatur des 20. Jahrhunderts gründete.

Die akustische Umgebung der Menschen – der kanadische Klangforscher und Pionier der historischen Soundforschung R. Murray Schafer spricht von „Soundscape“, was sich am besten mit „Klanglandschaft“ übersetzen lässt – war noch in der Frühen Neuzeit zu über 90% von Natur- und Menschenlauten geprägt. Mechanische Klänge machten den Rest aus. Natürliche und mechanische Laute gliederten den Tag: der erste Hahenschrei, das Läuten der Kirchenglocken, das Schlagen der Hämmer in den Schmieden. Manchmal erschallten Jagd- oder Posthörner oder es rollten Kutschen über Kopfsteinpflaster. Im 18. Jahrhundert drängten dann die Geräusche von Werkzeugen, Maschinen und Verkehrsmitteln immer hartnäckiger ans Ohr. Die Schallwellen der sich industrialisierenden Gesellschaften waren nun auch auf dem Land zu hören. In den Städten verdichtete sich der Lärm. Der französische Schriftsteller Stendhal hat dies in seinem Roman *Rot und Schwarz* 1830 so be-

schrieben: „Kaum hat man den Ort betreten, so zerreißt einem der laute Lärm einer dröhnenden, gar bedrohlich aussehenden Maschine die Ohren. Ein paar Dutzend wuchtiger Hämmer erschüttern mit ihrem Auf und Nieder das Straßenpflaster.“

Eine gleichmäßige Dauerbeschallung indes war noch immer unbekannt. Mit dem 19. und dem beginnenden 20. Jahrhundert durchlebten die westlichen Gesellschaften schließlich eine auditive Revolution – und dies im doppelten Sinne: Die Umweltgeräusche veränderten sich nachhaltig; mit der Erfindung neuer Ton-techniken brach ein neues akustisches Zeitalter an. Es gab nur wenige Geräusche des 19. Jahrhunderts, die in dieser neuen Zeit Bestand hatten. Das schwere Schnauben der Dampflokomotiven schaffte es immerhin bis in die 1960er Jahre, bevor es vom Klang der Elektrolokomotiven und schließlich der IC- und ICE-Triebköpfe abgelöst wurde, der so gar nichts mehr zu tun hatte mit dem seiner dampfenden Vorgänger.

Die in Deutschland erst verspätet einsetzende industrielle Revolution und die sich beschleunigende Urbanisierung veränderten

grundlegend die bisherigen Geräuschwelten. Die Fabriksirene eroberte ihren Platz neben der Kirchenglocke und bestimmte nun den Alltag von immer mehr Menschen. Der Lärmpegel in den Städten, die – bislang von Fußgängern dominiert – sich rasant zu (auto-)mobilen Zentren wandelten, erreichte bislang unbekannte Höhen. Dampfmaschinen erzeugten nun Laute, die schon aus großer Entfernung zu hören waren: Ab den 1830er Jahren durchpflügten Lokomotiven das Land und Schiffe die Meere. Das Getöse schwerer dampfgetriebener Dreschmaschinen war in den bis dahin vergleichsweise stillen ländlichen Regionen weithin zu vernehmen. Breitbandige Lärmschwaden legten sich über ganze Landstriche. Schafer spricht von einem „akustischen Imperialismus“, der sich, von den westlichen Industrienationen ausgehend, über weite Teile des Erdballs ausbreitete. Der neue Lärm galt zunächst keineswegs als belästigend und negativ, sondern – ähnlich wie die rauchenden

Fabrikschlote – als Ausdruck von Macht, Effizienz und Fortschritt.

Die Laute der neuen Techniken unterschieden sich quantitativ und qualitativ von allen bisherigen Klängen. Zunächst nahm die Zahl der Geräusche übermächtig zu. Die Töne der Natur und die traditionellen Klangwelten des 19. Jahrhunderts wurden

zunehmend überlagert bzw. verdrängt. Die neuen Geräusche der Straßen- und der Eisenbahnen, der Krafräder und der Automobile vermischten sich mit dem Klang der Kirchenglocken, dem Hornsignal des Postillons, den Türglocken und den mechanischen Kassen der Kolonialwarenläden, um diese schließlich ganz zu überlagern. Zudem entstanden völlig neue technische Klänge, für welche das Echolot und der funkentelegraphische Notruf nur zwei Beispiele sind. Der Erste Weltkrieg bildete den Kulminationspunkt der bisherigen Klanggeschichte des industriellen Zeitalters. Er ist daher zu Recht als die „größte Lärmmentfesselung“ (Sieglinde Geisel) beschrieben worden, welche die Menschheit bis dahin zustande gebracht hatte. Die sich zum Trommelfeuer steigenden Schüsse der Artillerie sprengten in akustischer Hinsicht alles bisher Dagewesene. Über Dutzende Kilometer legte sich der Kriegslärm über das Land. Wer das Kriegsgeschehen überlebt hatte, erkrankte nicht selten an den Folgen des jahrelang ertragenen infernalisch lauten Dauerlärms, viele ehemalige Soldaten erlitten dadurch dauerhafte psychische Schäden.

**Die akustische Umgebung
der Menschen war noch in der
Frühen Neuzeit zu über 90 %
von Natur- und Menschenlauten
geprägt.**

Mit Industrialisierung und Weltkrieg wurde der Lärm von einer privaten zu einer öffentlichen Angelegenheit und drang ins öffentliche Bewusstsein ein. Er wurde „entdeckt“, beschrieben, verteuft, heroisiert und schließlich seit Beginn des neuen Jahrhunderts zum Politikum. Bereits im 19. Jahrhundert hatten Ärzte bei Arbeitern, die Stahlplatten vernieteten, schwerste Gehörschäden diagnostiziert, ein Leiden, das als Kesselschmiedkrankheit bekannt wurde. Es war jedoch zunächst nicht der Lärm der Industrie, der die Gemüter erregte, sondern eher der Straßen- und Nachbarschaftslärm. Noch vor dem Ersten Weltkrieg gründete der Philosoph und Pädagoge Theodor Lessing einen Antilärm-Verein in Deutschland; in einer Kampfschrift geißelte er „all dies entsetzliche Randalieren, dies unaufhörliche Brüllen, Dröhnen, Pfeifen, Zischen, Fauchen, Hämmern, Rammeln, Klopfen, Schrillen, Schreien und Toben“. Vereinzelt nahmen sich noch vor dem Weltkrieg Stadtverwaltungen der Lärmplage an und ersannen erste Maßnahmen zu ihrer Reduzierung. Die Industrie vermarktete schnell das neue Bedürfnis nach Stille. Ab 1907 vertrieb der Apotheker Maximilian Negwer von Berlin aus die Geräuschschützer Ohropax. Mit dem Weltkrieg wurden diese zum Massenartikel, versprachen sie den Soldaten doch Schutz gegen die Schallwirkung des Kanonendonners und verlässliche „Nervenberuhigung“.

Die Zeit um die Jahrhundertwende von 1900 war zugleich eine mediengeschichtliche „Sattelzeit“. Neue revolutionäre „Aufschreibesysteme“ (Friedrich Kittler) wie die Schreibmaschine, der Phonograph und Fotografie/Film ermöglichten nun das mechanische Speichern von Schrift, Ton und Bild. Erstmals in der Menschheitsgeschichte differenzierten sich diese auseinander. Sie läuteten das Ende der durch den Buchdruck geprägten „Gutenberg-Galaxis“ (Marshall McLuhan) ein. Voraussetzung hierfür waren die Erfindung des Klang- und Ton-schreibers, des Phonographen, 1877 durch Thomas Alva Edison und des Grammophons zehn Jahre später durch Emile Berliner. Bis dahin waren keine Originaltöne von historischen Ereignissen oder aus dem Alltag tradiert worden. Schrift und Bild,

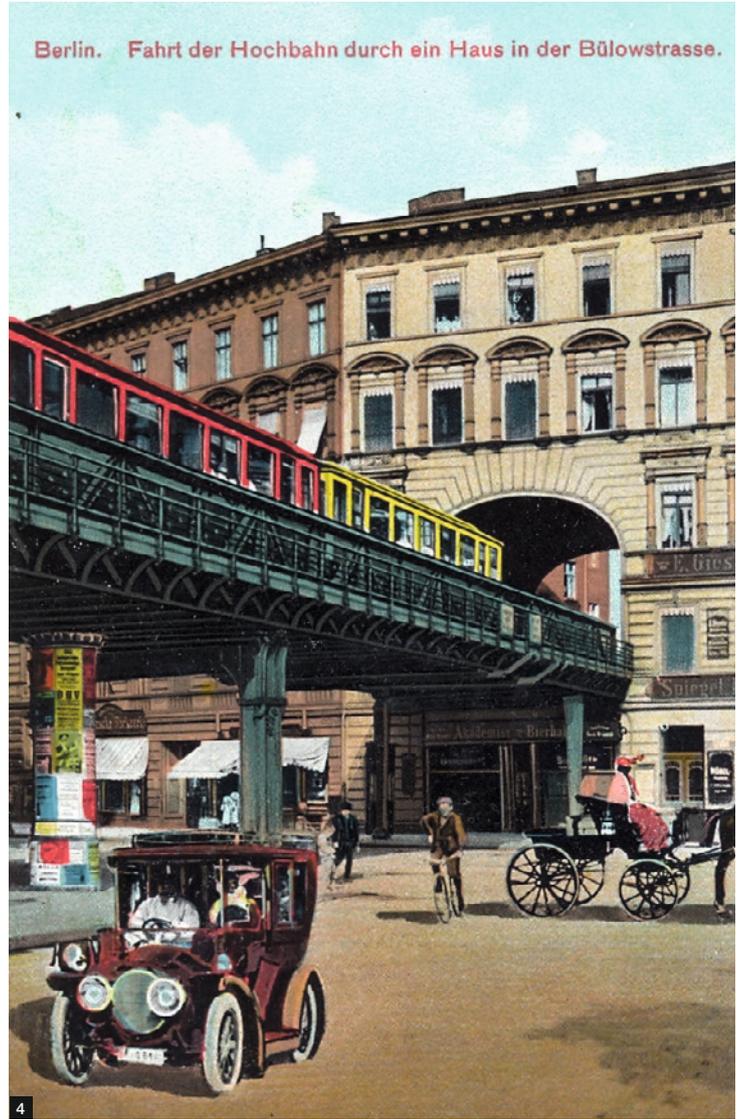


1 / Die Ethnologin Frances Densmore nimmt die Stimme des Piegan-Häuptlings mit einem Phonographen auf, 1916

also Literatur und Kunst, waren die einzigen Speichermedien gewesen, um akustische Erfahrungen festzuhalten, ihnen Dauer zu verleihen und in beliebigem Kontext wiederzugeben. Überliefert sind erste Tonaufnahmen von Otto von Bismarck und von Wilhelm II., die sich 1889 bzw. 1904 bereit erklärten, in einen Aufnahmetrichter zu sprechen. Mit dem Knistern und dem Rauschen des Phonographen und des Grammophons betraten zugleich qualitativ neue Geräusche die Bühne der Geschichte.

Die Unterhaltungsindustrie machte sich schnell die Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit von Tönen und Stimmen kommerziell zunutze. Mit der Entwicklung der Schallplatte zum Massen-

produkt um die Jahrhundertwende wurden die Stimmen von bekannten Sängern wie Enrico Caruso auf Platte gepresst. Sie waren damit für ein Massenpublikum verfügbar. Noch vor dem Ersten Weltkrieg begann der Siegeszug der neuen Medien, welche nach und nach die Geräuschkulisse in Beruf und Alltag veränderten. Stimmen, Musik und Geräusche lösten sich von ihren Urhebern und beschallten nun Privatwohnungen und öffentliche Räume. Erstmals konnte Musik orts- und zeitunabhängig rezipiert werden. Thomas Mann hat in seinem Roman *Der Zauberberg* dem Grammophon ein literarisches Denkmal gesetzt. Die Sängerinnen und Sänger, die Hans Castorp hörte, „sah (er) nicht, ihre



Menschlichkeit weilte in Amerika, in Mailand, in Wien, in Sankt Petersburg – sie mochten dort immerhin weilen, denn was er von ihnen hatte, war ihr Bestes, war ihre Stimme, und er schätzte diese Reinigung oder Abstraktion, die sinnlich genug blieb, um ihm, unter Ausschaltung aller Nachteile zu großer persönlicher Nähe, [...] eine gute menschliche Kontrolle zu gestatten.“

Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit der Töne und Stimmen war es möglich geworden, dass diese – sowohl aus ihren originären Zusammenhängen wie von ihren körperlichen Urhebern getrennt – frei flottierend über die Kontinente

te vagabundierten. Dabei wurden sie beständig in neue Zusammenhänge integriert und multifunktional verwendet – ein Vorgang, den Schafer als „Schizophonie“ bezeichnet hat. Mit der Reproduzierbarkeit von Tönen und Stimmen legte sich ab 1900 Schritt für Schritt ein künstlicher Klangteppich zunächst über die westliche Hemisphäre, später über den gesamten Erdball. Zu den natürlichen Klängen und Geräuschen der Natur und der Menschen und zu den mechanischen und technischen Geräuschen von Industrialisierung und Urbanisierung gesellte sich eine zweite, künstliche Natur des Akustischen. Ihr

sich beständig wandelndes Verhältnis zueinander prägte die spezifische Klangsignatur des 20. Jahrhunderts.

Die reproduzierten Töne und Stimmen drangen zunehmend auch in das kommunikative und kollektive Gedächtnis ein, überlagerten und verdrängten dabei die privaten Stimmen und Geräusche und schufen spezifische akustische Erinnerungsorte. Die neuen Geräusche und Klangwelten verlangten zugleich nach einem angemessenen kulturellen Ausdruck. In der bildenden Kunst waren es die Futuristen, die von der neuen Technik begeistert waren und den Maschinen- und Verkehrslärm als Indikator des



- 2/ Tänzerinnen des Balletts *Pandora* symbolisieren die Errungenschaften der Telefonie, Fotografie, Phonographie und der Telegraphie; Holzschnitt von Hermann Junker in der *Gartenlaube*
- 3/ Das Aufeinanderprallen zweier Klangwelten: *Bayerischer, sächsischer und österreichischer Postillon und die erste Eisenbahn bei Franzensbad 1855*, Ölgemälde von Gustav Müller nach einer Zeichnung von Honoré Daumier, 1913, Postmuseum, Frankfurt a.M.
- 4/ Berlin, Bülowstraße, Ansichtskarte 1910
- 5/ Straßenszene in Manhattan, Mulberry Street, Photochrom, um 1900

gesellschaftlichen Fortschritts glorifizierten. Mit neuen bildnerischen Darstellungsformen, die auch grafische Elemente und Ideogramme umfassten, sowie einer neuen Geräuschkunst versuchten sie, die neuen Klangqualitäten zu thematisieren. Sie gaben damit zugleich der zeitgenössischen Kunst und Musik neue Impulse.

Die neue Qualität des Lärms verlangte auch eine neue Sprache. Vor allem der industrialisierte Schlachtenlärm des Weltkriegs provozierte Schriftsteller auf beiden Seiten der Front, ihre akustischen Erfahrungen literarisch festzuhalten und hierfür eigene Ausdrucksformen zu entwickeln. Keiner hat den Lärm des Krieges präziser und ausführlicher beschrieben als Ernst Jünger in seinem Tagebuch. Für ihn wie für zahlreiche Frontsoldaten war die differenzierende Beschäftigung mit den spezifischen Klängen der Waffen eine Überlebensfrage: nur wer in der Lage war, die Geschosse auch akustisch zu identifizieren, besaß eine Chance, angemessen zu reagieren und sich rechtzeitig in Sicherheit zu bringen. In der dadaistischen Lautpoesie fand die Auseinandersetzung mit den neuen Lärmwelten eine eigenständige literarische Form.

Die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg brachte auch entscheidende Neuerungen und Verschiebungen in der musikalischen Geografie Europas in Richtung einer musikalischen Moderne. Mit Komponisten wie Arnold Schönberg und Gustav Mahler, vor allem aber mit Igor Strawinsky geriet das konventionelle System der Tonalität ins Wanken, wogegen sich europaweit der Protest des

bildungsbürgerlichen Publikums erhob. Dies zeigte nicht zuletzt der Skandal um die Uraufführung von Strawinskys Ballett *Sacre du Printemps* 1913 in Paris. Die neuen Geräusche der Industrialisierung und Urbanisierung inspirierten zunehmend auch Komponisten. Zu einem Experimentierfeld neuer musikalischer Formen geriet die Stummfilmmusik. Erst nach dem Ende des Ersten Weltkriegs jedoch vermochte sich die musikalische Moderne voll zu entfalten. Die Musikkultur der Kaiserzeit, daran besteht kein Zweifel, prägten noch konventionelle klassische, vor allem patriotische Töne im Stile von *Heil dir im Siegerkranz* – ein Lied, das sich zur (inoffiziellen) Hymne des wilhelminischen Deutschlands entwickelte.

Während die Fotografie als optisches Speichermedium in der Zwischenzeit auch in der Geschichtswissenschaft auf größeres Interesse gestoßen ist, ist den akustischen Veränderungen in Alltags- und Arbeitsleben sowie den Erfindungen der akustischen Speicher- und Übertragungsmedien im ausgehenden 19. Jahrhundert deutlich weniger Aufmerksamkeit zuteil geworden. Und dies, obwohl die Klänge von Industrialisierung und Urbanisierung ein wesentlicher Bestandteil der akustischen Umwelt waren und die Fähigkeit, Stimmen, Geräusche und Klänge aufzunehmen, zu reproduzieren und über große Entfernungen zu übermitteln, die Kommunikationsformen der Menschen des 20. Jahrhunderts entscheidend veränderten.

Gerhard Paul

VERKLUNGENES UND UNERHÖRTES

Klangkulturen des 19. Jahrhunderts _____ von Jan-Friedrich Missfelder

Gottfried Kellers Roman *Der Grüne Heinrich* beginnt mit einer Bootspartie auf dem Zürichsee. Von Rapperswil aus durchquert der Kahn schließlich auf dem Limmatfluss die Stadt Zürich. Keller beschwört auf dieser Fahrt „das ganze Treiben einer geistig bedeutsamen und schönen Stadt“ des 19. Jahrhunderts aus der Sicht des Bootspassagiers. Der Stadtrat versammelt sich gerade am Rathaus: „Trommelschlag ertönt.“ Neben den Magistraten, die „gegrüßt oder ungegrüßt vom zahlreichen emsigen Volke“ zusammenströmen, „rasseln diplomatische Fremdlinge“ in prächtigen Roben über die Brücken. Weiter geht es mit den Geräuschen der Ökonomie: „Jetzt ertönt das Getöse des Marktes von einer breiten Brücke über unserm Kopfe; Gewerk und Gewerb summt längs des Flusses und trübt ihn teilweise, bis die rauchende Häusermasse einer der größten industriellen Werkstätten voll Hammergetönes und Essenssprühen das Bild schließt.“ Jenseits Zürichs öffnet sich der Blick auf die „weite schneereine Alpenkette“; die Fahrt endet in der alten Bäderstadt Baden mit der Beschreibung einer Burgruine, durch deren Grundfelsen der Schienenweg der Schweizerischen Nordbahn, der sogenannten Spanisch-Brötli-Bahn, von Zürich nach Baden gebohrt wurde.

Das Verklungene lesen

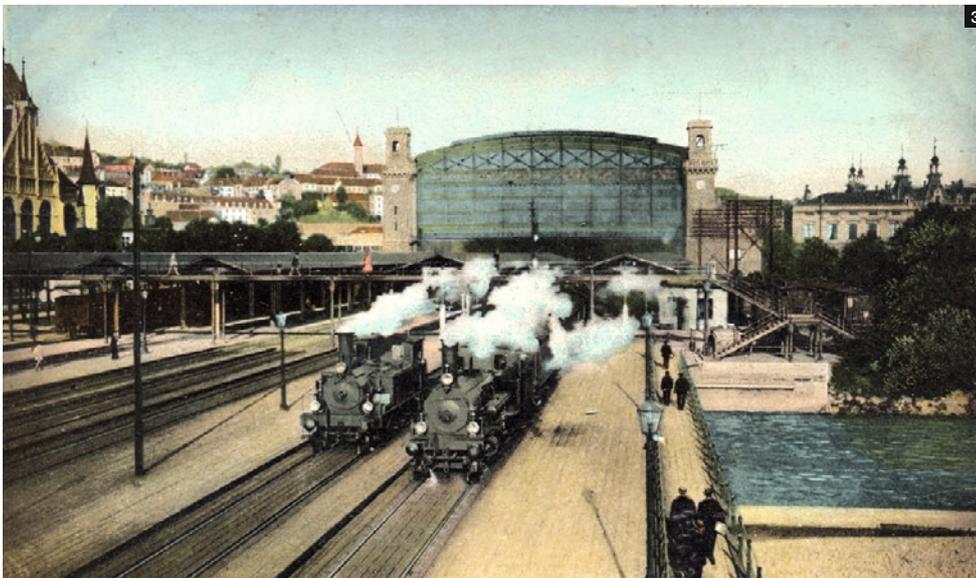
Im Anfang des *Grünen Heinrich* ist die Essenz des 19. Jahrhunderts verdichtet und als Klangerfahrung repräsentiert: die politische Ordnung einer traditionellen Stadtgesellschaft, die beginnende Industrialisierung, die ästhetisierende Naturerfahrung und die Eisenbahn als neues Mittel der Raumerschließung und Zeitverkürzung. Vor Thomas Edisons Erfindung des Phonographen im Jahre 1877 (→ 1900 Gauß) existieren keine O-Töne aus dem 19. Jahrhundert. Seine Klangwelt kann daher nicht wie die des 20. oder 21. direkt von der Hörerfahrung her erschlossen werden, sondern man muss besondere Aufmerksamkeit auf Beschreibungen und bildliche Darstellungen des Akustischen in nichtklingenden Medien richten. Hier ist keine Quellengattung besonders privilegiert. Richtig – und teils auch gegen den Strich – gelesen, versprechen Gesetzestexte, Tagebücher, Reiseberichte, Stadtansichten oder fiktionale Quellen vielfältige Aufschlüsse nicht nur über verklungene Klangwelten, sondern auch über vergangene Hörerfah-

rungen und Wahrnehmungsweisen. Der Anfang des *Grünen Heinrich* ist hierfür ein gutes Beispiel. Keller beschreibt nicht nur, was zu hören ist, sondern vor allem auch, wie sich die verschiedenen Klänge und der implizite Hörer zueinander verhalten.

Ein Boot ist im 19. Jahrhundert ein relativ stilles Verkehrsmittel, kein Motor oder Hufgetrappel kann von der Wahrnehmung der Umweltklänge ablenken. Die einzelnen akustischen Szenen – vom Rascheln der extravaganten Botschafter-Roben über das Stimmengewirr des Marktes bis hin zu den Hammerschlägen der innerstädtischen Industriebetriebe – werden von Keller nacheinander aufgerufen, es entstehen keine klanglichen Überlappungen oder Kakophonien. Das ist zwar einerseits dem Medium Literatur geschuldet, verweist aber zugleich auf ein Charakteristikum der Klangwelt des 19. Jahrhunderts (und der Zeit davor), das diese fundamental vom Soundscape der Moderne unterscheidet. Fremd sind dabei keineswegs die Klänge selbst. Kaum einer der Klänge, welche die Straßen, Häuser und Wälder der Vormo-

derne anfüllten, ist wirklich verschwunden oder nicht mehr reproduzierbar. Fundamental gewandelt haben sich dagegen die akustischen Wahrnehmungsstrukturen. Das beginnt mit der Beziehung der einzelnen Klänge untereinander.

R. Murray Schafer, der kanadische Komponist und Klangforscher, spricht für die vorindustrielle Welt von einem Hi-Fi-Soundscape in dem „ein günstiges Verhältnis von Signal und Rauschen“ herrscht und „einzelne Laute deutlich [werden], weil der Pegel der Umweltgeräusche niedrig ist“. In einer Lo-Fi-Situation wie der modernen Stadt sind dagegen, so Schafer, „die einzelnen akustischen Signale überdeckt von einer übermäßig verdichteten Anhäufung von Lauten“. Obwohl man annehmen muss, dass die akustische Welt des 19. Jahrhunderts insgesamt leiser war als die heutige, liegt der entscheidende Unterschied nicht im reinen Volumen, sondern in der unterschiedlichen Hör- und Differenzierbarkeit. Der Anfang des *Grünen Heinrich* führt genau diese Differenzierung vor Ohren.



- 1/ *Vue de Zurich prise de l'hôtel de l'Épée*, Stich von Friedrich Weber nach einer Zeichnung von Salomon Corrodi, 1837
- 2/ Ansichtskarte: Blick vom Zürichsee auf Zürich, 1904
- 3/ Ansichtskarte: Bahnhofseinfahrt Zürich, um 1900

Mit den Wahrnehmungsstrukturen ändern sich zudem die Sinnhorizonte, die der klingenden Umwelt zugeschrieben werden. Klänge sind, in Schafers Worten, Signale, sie tragen Bedeutung und produzieren sozialen Sinn. Der Trommelschlag, der die Zusammenkunft des Zürcher Rates ankündigt, signalisiert die Präsenz der politischen Elite der Stadt und konnte vom „zahlreichen emsigen Volke“ auch genauso hörend „gelesen“ werden. Solche Bedeutungszuschreibungen sind historisch wandelbar, spiegeln die Ver-

änderung der historischen Klangkulturen im Prozess der Modernisierung wider.

Nun war das Zürich der Zeit um 1850, in der der Roman spielt, kein Paradigma des gesamten 19. Jahrhunderts in Europa. Die akustischen Verhältnisse in Frankfurt und Berlin oder gar die in Manchester und London waren gänzlich andere. Hier, in den Metropolen der industriellen Moderne, deutete sich schon der Übergang von Hi-Fi zu Lo-Fi an, der für den Kulturkritiker Schafer eine einzige Geschichte des Verlusts

an akustischer Delikatesse und Differenzierungskraft darstellt. Doch für die Zwecke dieses Essays kann Kellers kurzes Klangporträt der Limmatstadt eine methodische Leitlinie abgeben. Stadtgesellschaft, Industrie und Natur sollen hier exemplarisch als Klangkulturen betrachtet werden, ohne dass damit der Anspruch verbunden wäre, diese Aspekte umfassend beleuchten zu können oder gar das 19. Jahrhundert in seiner Komplexität auch nur annähernd sinnesgeschichtlich erfasst zu haben.

Stadtklänge

In einem der letzten Kapitel seiner 1851 erschienenen philosophischen Miniaturensammlung *Parerga und Paralipomena* macht der deutsche Philosoph Arthur Schopenhauer seinem Ärger wortreich Luft (→ 1908 Payer). Als den „verantwortlichsten und schädlichsten Lärm“, den ein denkender Stadtbewohner zu ertragen habe, identifiziert er „das wahrhaft infernalische Peitschenknallen“ der Fuhrleute. Durch seine Plötzlichkeit, Schärfe und Lautstärke sei es in der Lage, jeden zusammenhängenden Gedankengang zu unterbrechen und damit recht eigentlich unmöglich zu machen. „Hammerschläge, Hundegebell und Kindergeschrei sind entsetzlich; aber der rechte Gedankenmörder ist der Peitschenknall.“

Schopenhauers Philippika gegen die Peitsche als einer „Lautmarke“ (R. Murray Schafer) der Stadtgesellschaft des 19. Jahrhunderts verweist auf eine Eigenart städtischer Mobilität. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein waren (nicht nur) europäische Städte fast ausschließlich „Fußgängerstädte“ (Jürgen Osterhammel). Dies bewirkte eine enge Verkopplung von Arbeitsplatz und Wohnraum, so dass kurze Wege und hohe Dichte an Einwohnern als Kennzeichen der meisten vormodernen Stadtgesellschaften gelten können. Sie waren Anwesenheitsgesellschaften, basierten auf *face-to-face*-Sozialbeziehungen, die auch die politische Struktur bestimmten. Dass sich der Zürcher Stadtrat in Kellers Roman zu Fuß und „gegrüßt oder ungegrüßt“ vom Volk zum Rathaus bewegt, ist bezeichnend. Die akustische Signatur solcher Stadträume war bis in die 1870er Jahre hinein vorwiegend durch jene Klänge bestimmt, die aus der alltäglichen, direkten Interaktion von Menschen entstehen.

Pferde als Zugtiere spielten eine entscheidende Rolle auch für die akustische Anmutung der städtischen Räume. Hufgetrappel, Wiehern, Rattern von Wagenrädern, von Pferde-Omnibussen oder -Trams auf dem Pflaster oder eben Peitschenknallen blieben über das ganze 19. Jahrhundert hinweg die Grundlaute des innerstädtischen „Pferdezeitalters“ (Reinhard Koselleck). Dass schon vor der Motorisierung des Verkehrs die Geräuschkulisse der Stadt stark durch Verkehrsmittel aller Art geprägt wurde, zeigt auch eine Klage der deutschen Schriftstellerin Emmy v. Dincklage in ihrer Autobiografie von 1879. Ähnlich wie Schopenhauer sah sie „alles Reden und Hören, alles Denken und Studieren“ durch „Hundewagen mit einigen geleerten Blechkannen der Milchverkäufer, [...] alle möglichen Karren, schellende Tramway-Fuhrwerke, knarrende Kohlenwagen, Rollwagen und zahlreiche Vehikel“ übertönt und gestört. Es gab allerlei Versuche, diesen höllischen Lärm durch technische Innovationen zu dämpfen, etwa durch die Einführung von Asphalt als Straßenbelag (Paris 1854, Berlin ab 1878) oder durch die allmähliche Ersetzung der metallbeschlagenen Holzräder durch Gummireifen, für die der Schotte John Dunlop 1888 ein Patent anmeldete.

Dass die Peitsche für Schopenhauer zu solch einer Pein werden konnte, hatte einen Grund in der Veränderung der Sozialstruktur der europäischen Städte. Der Philosoph gehörte einer im Verlauf des Jahrhunderts stetig wachsenden Schicht von Schriftstellern, Künstlern, Journalisten, Beamten oder Wissenschaftlern an, die als Freiberufler oder staatliche bestellte Kopfarbeiter gänzlich andere akustische Ansprüche anmeldeten als Bewohner mittel-

alterlicher und frühneuzeitlicher Städte. Schopenhauer selbst sah im übermäßigen Peitschenknallen denn auch einen feindlichen Akt und einen „freche[n] Hohn des mit den Armen arbeitenden Teiles der Gesellschaft gegen den mit dem Kopf arbeitenden“.

Diese neue Empfindlichkeit betraf auch einen anderen Kernbereich städtischer Klangproduktion: Straßenmusik. Pfeifer, Fiedler und fahrende Sänger aller Art hatten der Klangwelt alt-europäischer Städte ihr akustisches Gepräge gegeben und waren die ganze Frühe Neuzeit hindurch immer wieder Gegenstand ob-rigkeitlicher Regulierungsbestrebungen. Diese hatten aber meist eher einen migrationspolitischen Hintergrund und bezogen sich weniger auf die spezifisch akustische Seite. Das änderte sich im 19. Jahrhundert: Auf Initiative einiger Mitglieder der kulturellen und intellektuellen Elite, unter ihnen die britischen Schriftsteller Charles Dickens und Thomas Carlyle, wurde 1864 in London insbesondere die Praxis des öffentlichen Drehorgelspiels massiv eingeschränkt, weil die damit verbundene Klangemission den Ruhebedürfnissen dieser Kreise zuwiderlief.

Dass Peitschenknallen und Drehorgelspiel um die Mitte des Jahrhunderts zu einem offensichtlichen Lärmproblem werden konnten, verweist zudem auf die zunehmende Segregation und Privatisierung des öffentlichen Raums, eine auch administrative Trennung von lärmintensiven und ruhigen Gegenden. Im Zuge dieses Prozesses ergab sich eine Umstellung von zeitlicher auf räumliche Einhegung des Lärms. Während noch im 18. Jahrhundert in so unterschiedlichen Städten wie Zürich und New York vor allem im Kontext bestimmter Zeiten wie der Nacht oder während des Sonntags Ruhe eingefordert wurde, ging man z. B. im New York des frühen 20. Jahrhundert zu einer expliziten, auch administrativ durchgesetzten Zonierung über, die besonders lärmsensible Orte wie Schulen, Krankenhäuser oder Kirchen vom Klang der industriellen Moderne freihalten sollte (→ 1930 Morat).

Diese zunehmende räumliche Spezifizierung des urbanen Klangs betraf auch die professionelle Musikausübung, namentlich die Etablierung eines öffentlichen Konzertwesens ab dem Ende des 18. Jahrhunderts, wiederum vor allem in den (musikalischen) Metropolen Wien, Paris und London. Neugebaute Konzertsäle und öffentliche Opernhäuser standen nun nicht nur dem Adel offen, sondern auch breiteren Bevölkerungsschichten. Insofern wurden musikalische Praxis und Hörerfahrung der Stadtbewohner durch Oper und Konzert demokratisiert, zugleich aber auch domestiziert, indem eine klar erkennbare und auch räumlich erfahrbare Trennung zwischen kulturell legitimierter Kunstmusik (die zu dieser Zeit mit dem Klavier auch in die Privathäuser einzog) und dem *Sound* der Straße eingeführt wurde.

Diese Herausbildung unterschiedlicher Klangräume innerhalb der Stadt ging einher mit dem Niedergang umfassender klinglicher Kommunikationssysteme. Dies betraf vor allem die Glocken der zahlreichen Kirchen und Rathäuser, die das städtische Leben seit Jahrhunderten akustisch strukturiert und rhythmisiert hatten. Während die Glocken, wie Alain Corbin gezeigt hat, in ländlichen Gebieten weiterhin eine unverzichtbare Orientierungsfunktion hatten, verloren sie diese in den Städten immer



4 / J. M. William Turner, *Rain, Steam and Speed. The Great Western Railway*, vor 1844, The National Gallery, London

mehr an öffentliche Uhren und Fabriksirenen. Schopenhauer und Dincklage benötigten den Glockenklang nicht mehr als Zeitmarkierung und Kommunikationsmedium, fühlten sich durch ihn aber auch nicht in ihrer Geistesarbeit gestört. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts waren Glocken zu einer akustischen Selbstverständlichkeit geworden, die man nicht eigens als Hörerfahrung zu thematisieren brauchte.

Die Verwandlung der akustischen Welt

Im Jahre 1811 erschien in der New Yorker Zeitschrift *Independent Mechanic* ein Artikel über eine Reise durch die Schweiz, die der Autor schon während des Jahres 1772 unternommen hatte. Begeistert gibt er seine Eindrücke wieder, wobei er sich nicht nur genretypisch auf die grandiose Bergwelt bezieht, sondern vor allem das städtische Gewerbe feiert: „Wo immer ich in eine Stadt eintrat, hörte ich von überall her das Klirren der Hämmer und das Klingeln der

Maurerkellen.“ Auch auf dem Land zeigt sich der schweizerische Wohlstand vor allem akustisch durch das Singen der Frauen und Mädchen, begleitet vom Klappern der Spinnräder. Die Klänge von Handwerk und früherer Industrie werden als Zeichen des Fortschritts und der Prosperität gedeutet, sie fügen sich nahtlos in ein harmonisches Panorama von Stadt und Land ein.

Mit der einsetzenden Mechanisierung und Industrialisierung trennten sich jedoch die Klangwelten, wie man wiederum exemplarisch am *Grünen Heinrich* ablesen kann. Während das traditionelle Gewerbe auf dem Land, in Kellers Worten, vergleichsweise leise „summt“, dröhnt die innerstädtische Industrie von „Hammergetönes“. In dieser Passage ist die Industrialisierung nicht nur als ein ökonomisch bedeutsamer Vorgang zu greifen, sondern auch als eine sinnesgeschichtliche Zeitenwende. Das Stampfen und Dröhnen des universellen Motors der Industrialisierung, der Dampfmaschine, das Klappern

von immer größeren Wassermühlen und das Rattern mechanischer Webstühle ersetzten nach und nach die Klänge des traditionellen Gewerbes. Nicht, dass dieses in allen Fällen per se leise und dezent gewesen wäre.

Frühneuzeitliche Polizeiordnungen, die besonders lärmintensive Wirtschaftszweige wie das Schmiedehandwerk akustisch zu regulieren versuchten, zeigen, dass auch vorindustrielles Gewerbe als Klangproblem wahrgenommen werden konnte. Die Industrialisierung mit ihren technologischen Innovationen wie der Dampfmaschine bedeutete aber eine neue Qualität des Lärms. Das heißt gleichwohl nicht, dass die Klangwelt der Fabrik von Anfang an als störend wahrgenommen wurde. Im Gegenteil: Der Erfinder der Dampfmaschine, James Watt, beschwor zu Beginn des Jahrhunderts die Assoziationskette Maschinenlärm, Macht und Fortschritt. Je lauter eine Maschine dröhnte, desto besser (→ 1911 Paul). Rein akustisch bedeutete der Beginn des

5/ Adolph Menzel,
Das Eisenwalzwerk, 1874,
Alte Nationalgalerie, Berlin



19. Jahrhunderts also eine gewaltige Veränderung, vom leisen Rattern des protoindustriellen Textilgewerbes hin zum Heavy-Metal der aufkommenden Schwerindustrie. Wahrnehmungsgeschichtlich hingegen ist eine erstaunliche Kontinuität zu konstatieren. Beide Klangformen sprechen von derselben Sache, von der Blüte von Wirtschaft und Gesellschaft, der erfolgreichen Naturbeherrschung und dem allgemeinen menschlichen Fortschritt.

Es ist schwierig zu sagen, wann genau und wodurch sich dies ändert. Erst gegen Ende des Jahrhunderts, ab den 1870er Jahren, sind in den verschiedenen europäischen Staaten Initiativen und Kampagnen nachweisbar, die das industrielle Soundscape nunmehr als die Gesundheit gefährdenden Lärm begreifen und es auch als solchen bekämpfen (→ 1908 Payer). Gleichwohl gerieten andere unangenehme Begleiterscheinungen der Industrialisierung wie Gestank oder Rauchentwicklung früher in das Blickfeld der Hygieniker als der Lärm. Eine mögliche Erklärung könnte darin liegen, dass nicht alle Mitglieder der Gesellschaft den akustischen Nebenfolgen der industriellen Revolution gleichermaßen ausgesetzt waren. Der größte Lärm spielte sich mehr und mehr innerhalb abgeschlossener Fabrikgebäude ab, zu deren Klangwelt keinen direkten Zugang hatte, wer nicht als Arbeiter dieser Beschallung ausgesetzt war. Zudem waren großräumige Industrielandschaften, in denen wie in Manchester oder Sheffield ganze Städte und Landstriche im Sinne der Industrie umgestaltet wurden, selten. Häufiger waren, vom Schweizer Sonderfall einer vorwiegend ländlichen Industrialisierung einmal abgesehen, kleinräumige Industriezonen am Rande der Städte.

Zugleich wurden aber allmählich auch jene Räume vom industriellen Klangbild durchdrungen, die bislang als weitestgehend leise Hi-Fi-Soundscapes gelten konnten. Das häufigste Medium dieser akustischen Invasion war die Eisenbahn (→ 1938 Marszolek). Sie bedeutete für die Menschen des 19. Jahrhunderts nicht nur eine

Revolution des Transportwesens, indem das langsame, teure und unbequeme Postkutschensystem innerhalb kurzer Zeit ersetzt wurde, sondern auch eine radikale Umstellung in der sinnlichen Wahrnehmung der Umwelt. Das betrifft sicherlich in erster Linie den Gesichtssinn, erlaubte doch die erhöhte Geschwindigkeit der Eisenbahn keine visuelle Kontemplation der Welt jenseits des Abteifensters mehr, sondern erzwang ein „panoramatisches Sehen“ (Wolfgang Schivelbusch), das von Details absah und eher auf das Ganze der vorüberziehenden Landschaft blickte.

Doch die Eisenbahn brachte auch vollkommen neuartige akustische Erfahrungen mit sich. Aus der Binnenperspektive des Passagiers ergab sich eine paradoxe Situation. Einerseits machte die Isolation in den zumindest in Europa üblichen abgeschlossenen Abteilwagen (die das Postkutschenprinzip kurzerhand auf die Schiene übertrugen) in Verbindung mit der nicht unerheblichen Lautstärke, die in den Wagen herrschte, jene Kommunikation zwischen Reisenden unmöglich, die – je nach Temperament der Insassen – in der Postkutsche anregend oder enervierend gewirkt hatte. Zugleich wurde durch die Geräuschkulisse die visuelle Wahrnehmung der Außenwelt vollkommen von der akustischen getrennt, was zu einer zuvor kaum gekannten Verunsicherung des Weltbezugs geführt haben muss. So schreibt Max Maria von Weber, Sohn des deutschen Komponisten Carl Maria von Weber und einer der führenden „Eisenbahnphilosophen“, in seiner *Schule des Eisenbahnwesens* von 1857: „So hat jeder Aufmerksame beobachtet, dass, wenn man bei festlichen Gelegenheiten an schreienden Volksmassen vorüberfährt, das Schreien nur an der Bewegung der Gesichter bemerkt, gar nicht *gehört* werden kann.“

Der Ausbau des Eisenbahnnetzes veränderte auch die Wahrnehmung der Natur auf vollkommen unerhörte Weise. Wurden die ersten Gleise noch parallel zu den bereits bestehenden Straßen verlegt, erkannte man recht bald, dass die Bedürfnisse des neuen Ver-

kehrsmittels gänzlich neue Raumerschließungsmaßnahmen erforderten. So gingen die Ingenieure bald dazu über, die Landschaft selbst umzugestalten, indem Hügel, Täler und Hindernisse einer vollkommen ebenen Trassierung weichen mussten. Eisenbahnbau bedeutete also eine neue Form von Naturunterwerfung. Dies geschah gleichwohl nicht nur durch die allmähliche – und weltweite – Ausbreitung des Gleissystems, sondern auch mit Blick auf die sinnliche Wahrnehmung der Eisenbahn selbst, und dies besonders in akustischer Hinsicht.

Um dies zu verdeutlichen, sei der Sprung über den Atlantik gewagt. Henry David Thoreaus autobiografischer Bericht *Walden* über sein Leben in den Wäldern von Massachusetts enthält ein kurzes Kapitel über „Sounds“, das nicht nur über die Geräusche der Natur rund um den See Walden Pond Aufschluss gibt, sondern vor allem über die akustische Invasion der Eisenbahn in dieses Biotop. Obwohl Thoreau überdeutlich macht, dass keine „domestic sounds“ wie das Sirren des Spinnrads, Kindergeschrei oder auch nur das Gegacker domestizierter Hühner das Soundscape seines Refugiums stören, bleibt seine „unfenced nature“ nicht von zivilisatorischen Klängen verschont. Thoreau entwickelt eine sehr feine Differenzierung zwischen solchen Klängen, die dem unverfälschten Klangraum der Natur anverwandelt werden können, und solchen, die diesen unwiderruflich durchbrechen. So erscheinen ihm die Schläge ferner Kirchenglocken als „natural melody, worth importing into the wilderness“.

Die Eisenbahn mit ihrem Pfeifen und Stampfen trägt Annehmlichkeiten und Gefahren der Zivilisation mitten in die Natur hinein, liefert Luxusgüter an die entferntesten Orte und verknüpft die Wälder von Massachusetts mit der Welt des internationalen Kapitalismus. Ihre Präsenz wird jedoch rein akustisch erzeugt. Die Züge bleiben in den dichten Wäldern unsichtbar, doch ihre Signale verändern das Leben auf dem Land für immer. Ihr stetes Wiederkehren nach fixen Fahrplänen strukturiert den bäuerlichen Alltag: „The startings and arrivals of the cars are now the epochs of the village day. They go and come with such regularity and precision, and their

whistle can be heard so far, that the farmers set their clocks by them, and thus one well conducted institution regulates the whole country.“ Thoreau zeigt, dass im Verlaufe des 19. Jahrhunderts die Grenze zwischen dem industriell durchgeformten Stadtraum und der unberührten ländlichen Natur in akustischer Hinsicht immer durchlässiger wurde. Er macht auch deutlich, dass durch das Auftauchen der Eisenbahn in weitgehend unbesiedelten Gegenden der Welt nicht nur neue akustische Erfahrungen gemacht werden konnten (und mussten), sondern dass diese den gesamten Erfahrungsraum neu ausrichteten. Sich dem zu entziehen, war kaum möglich.

Das Verklungene hören

In klanggeschichtlicher Hinsicht war das 19. Jahrhundert ein kurzes Jahrhundert. Um 1880 spätestens änderte sich vieles des hier Beschriebenen. Technisierter, bald motorisierter Verkehr hielt Einzug in die Städte, Protagonisten des Wohlfahrtsstaats begannen, sich um das Hörvermögen der Arbeiterschaft zu sorgen, erste Lärmschutzinitiativen wurden lanciert. Der Klang der Vormoderne war nun fast endgültig ver-

klungen, das Unerhörte der Jahrzehnte zuvor zur Gewohnheit oder zur Belastung geworden. Es mag kein Zufall sein, dass die ersten Versuche der Klangreproduktion in eben diese Zeit fallen. Die Walzen, die Edisons Phonograph ritzte, reproduzierten nicht die Klänge der industriellen Moderne, sondern jene einer verklungenen Zeit: vom Kinderlied *Mary had a little lamb* über die romantische Dichtung Robert Brownings bis zur unwahrscheinlichen Kombination des Studentenliedes *Gaudeamus igitur* und der *Marseillaise*, die niemand anderes als der Eiserne Kanzler Otto von Bismarck auf einer Walze vereinigte (→ 1900 Gauß). Das neue Medium gewann auf diese Weise geradezu eine nostalgische Funktion.

Aus der Retrospektive der 1880er Jahre erscheint dagegen das Zürich Gottfried Kellers als eine eigentümliche Klangwelt des Übergangs. Durch die akustische Differenzierung der einzelnen Klangquellen bleibt diese zwar fest im Hi-Fi-Soundscape Alteuropas verankert, mit den expliziten akustischen Bezügen auf Eisenbahn und Industrie verweist sie aber zugleich schon auf die großstädtische Klangkultur des 20. Jahrhunderts (→ 1900 Payer).

LESEN

- ▶ Karin Bijsterveld: *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Cambridge, MA/London 2008
- ▶ Emily Cockayne: *Hubbub. Filth, Noise and Stench in England 1600–1770*, New Haven/London 2007
- ▶ Alain Corbin: *Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1995
- ▶ David Garrioch: *Sounds of the City. The Soundscape of Early Modern Towns*, in: *Urban History* 30 (2003) 1, S. 5–25
- ▶ Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich*. Erste Fassung, hrsg. v. Thomas Böning u. Gerhard Kaiser, Frankfurt a. M. 2007
- ▶ Jan-Friedrich Missfelder: *Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012) 1, S. 21–47
- ▶ Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009
- ▶ John M. Picker: *Victorian Soundscapes*, Oxford 2003
- ▶ Klaus Saul: *Wider die „Lärmpest“. Lärmkritik und Lärmbekämpfung in Deutschland*, in: Dittmar Machule u. a. (Hrsg.): *Macht Stadt krank? Vom Umgang mit Gesundheit und Krankheit*, Hamburg 1996, S. 151–192
- ▶ R. Murray Schafer: *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Mainz 2010 [1977]
- ▶ Wolfgang Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. u. a. 1979
- ▶ Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften II*, Darmstadt 1976
- ▶ Hillel Schwartz: *Making Noise. From Babel to Big Bang and Beyond*, New York 2011
- ▶ Mark M. Smith: *Listening to Nineteenth-Century America*, Chapel Hill/London 2001
- ▶ Henry D. Thoreau: *Walden. Civil Disobedience and Other Writings*, hrsg. von William Rossi, 3. Aufl., New York/London 2008
- ▶ Nick Yablon: *Echoes of the City. Spacing Sound, Sounding Space, 1888–1916*, in: *American Literary History* 19 (2007) 3, S. 629–660

DER SOUND AUS DEM TRICHTER

Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons

— von Stefan Gauß

Auf der Tagesordnung der Monatssitzung des Elektrotechnischen Vereins stand am 26. November 1889 der erste nachweisbare Vergleich zwischen dem Phonographen und dem Grammophon. Versammelt hatten sich im Großen Hörsaal des Kaiserlichen Postfuhramts der Staatssekretär des Reichspostamts Heinrich von Stephan, der Geheime Regierungsrat Werner von Siemens, der Ober-Telegraphen-Ingenieur Grahwinkel sowie weitere Berliner Unternehmer, Ingenieure, Offiziere und Wissenschaftler. Der Telegraphen-Ingenieur des Reichspostamts Müller stellte dem Auditorium den Phonographen vor. Er sprach einige Sätze hinein, die auf eine Wachswalze aufgezeichnet wurden, und spielte diese wieder ab. Über das Hörerlebnis berichtet Költzow, Werkmeister in einer elektrotechnischen Fabrik: „Die Sprache war rein und klar mit etwas Nebengeräusch, jedoch sehr leise, sodass nur die Umstehenden, die sich in nächster Nähe befanden, etwas hören konnten.“ Emile Berliner führte das von ihm konstruierte Grammophon vor. Költzow schrieb über den Höreindruck: „Als Berliner seinen Apparat in Tätigkeit setzte, entstand ein fürchterliches Geräusch, welches fast unerträglich war, bald aber ertönte eine vollständige Orchestermusik, aus welcher man trotz des Geräusches fast jedes einzelne Instrument heraushören konnte.“

„Diese neue Erfindung des Herrn Edison ist in der Tat staunenswert“

Der Ingenieur und Unternehmer Emile Berliner, der 1870 von Hannover in die USA ausgewandert war, hatte sein Grammophon zum ersten Mal am 16. Mai 1888 vorgestellt, und zwar vor Wissenschaftlern des Franklin-Instituts in Philadelphia. Ab Anfang September 1889 befand er sich in Deutschland. Es war seine Absicht, den Bekanntheitsgrad seiner „Erfindung“ zu erhöhen und Investoren zu finden. Dazu hielt er Vorträge in Hannover, Berlin und Frankfurt a. M., in welchen er die Funktionstüchtigkeit und den Gebrauchswert des Grammophons demonstrierte und die Technik erläuterte.

Nahezu zur selben Zeit waren der US-amerikanische „Erfinder“ und Unternehmer Thomas Alva Edison und sein Assistent Theo Wangemann auf Werbereise für den von Edison entwickelten Phonographen. Er wurde gerade in Paris auf der Weltausstellung gezeigt, wo Edison ihn auch seinem Freund und Geschäftspartner Werner von Siemens vorstellen wollte. Da dieser jedoch verhindert war, schickte Edison Wangemann nach Berlin. Die erste Vorführung des Phonographen vor deutschen Wissenschaftlern fand in den Räumen der Firma Siemens & Halske am 15. September 1889 in Anwesenheit von Edison statt. Wie die *Berliner Presse* tags darauf berichtete, verwies Edison bei dieser Vorführung auf die Rationalisierungseffekte, die mit dem Gebrauch des Phonographen zum Zweck der geschäftlichen Kommunikation verbunden seien. Wangemann ergänzte, dass die Tonwalze als Ersatz für den

geschriebenen Brief dienen könne; er selbst habe in Paris eine Tonaufnahme angefertigt und diese als *postillon d’amour* an seine Ehefrau in New York geschickt. Wenige Tage nach der Vorführung verließ Edison Deutschland wieder Richtung USA.

Edison hatte gehofft, Kaiser Wilhelm II., Kanzler Otto von Bismarck und Generaloberst Helmuth von Moltke persönlich den Phonographen vorstellen zu können; ein Treffen kam jedoch nicht zustande. Allerdings bekundeten die drei telegrafisch ihr Interesse und so beauftragte Edison Wangemann, seine Promotion-Tour abubrechen und in Berlin Sprachaufnahmen von Wilhelm II., Bismarck und Moltke zu machen. Edison hatte bereits in den USA damit begonnen, berühmte Personen in den Aufnahmetrichter sprechen zu lassen. Es gehörte zu seinem strategischen Kalkül als Unternehmer, seine „Erfindung“ mit diesem PR-Mittel populär zu machen und mit sozialem Prestige aufzuladen. Schließlich war mit dem Phonographen noch keine kulturell legitime und gesellschaftlich verankerte Praktik verbunden, die dem neuen Objekt eine dauerhafte Nutzung und eine wirtschaftlich tragfähige Kommerzialisierung gesichert hätte.

Am 23. September war es so weit. Wangemann traf Wilhelm II., der sich vom Phonographen begeistert zeigte, sich den Apparat erläutern ließ und Tonaufnahmen anhörte (→ 1904 *Kohlrausch*). Allerdings wollte er sich nicht aufnehmen lassen, auch nicht beim zweiten Treffen am übernächsten Tag. Stattdessen zeichnete Wangemann die Stimme des 7-jährigen Kronprinzen Wilhelm, der das Lied *Heil dir im Siegerkranz* (→ 1906 *Widmaier*) zum Besten gab, und die

seiner jüngeren Brüder Eitel Friedrich und Adalbert auf jeweils einer Walze auf. Die Reproduktion des vom Kronprinzen intonierten Liedes hörte zwei Wochen später Bismarck, als ihn das Ehepaar Wangemann auf seinem Schloss in Friedrichsruh bei Hamburg besuchte. Nachdem Bismarck verschiedene Tonaufnahmen angehört hatte, sprach er selbst in den Aufnahmetrichter.

Moltke hörte die Aufnahme von Bismarck am 21. und 22. Oktober. Das Ehepaar Wangemann befand sich auf der Reise nach Wien und legte bei Moltke einen Zwischenstopp ein. Moltke besprach mehrere Walzen. Unter anderem sprach er das neue Handlungspotenzial an, das mit der technischen Reproduktion von Schall verbunden war: „Diese neue Erfindung des Herrn Edison ist in der Tat staunenswert. Der Phonograph ermöglicht, dass ein Mann, der schon lange im Grabe ruht, noch einmal seine Stimme erhebt und die Gegenwart begrüßt.“

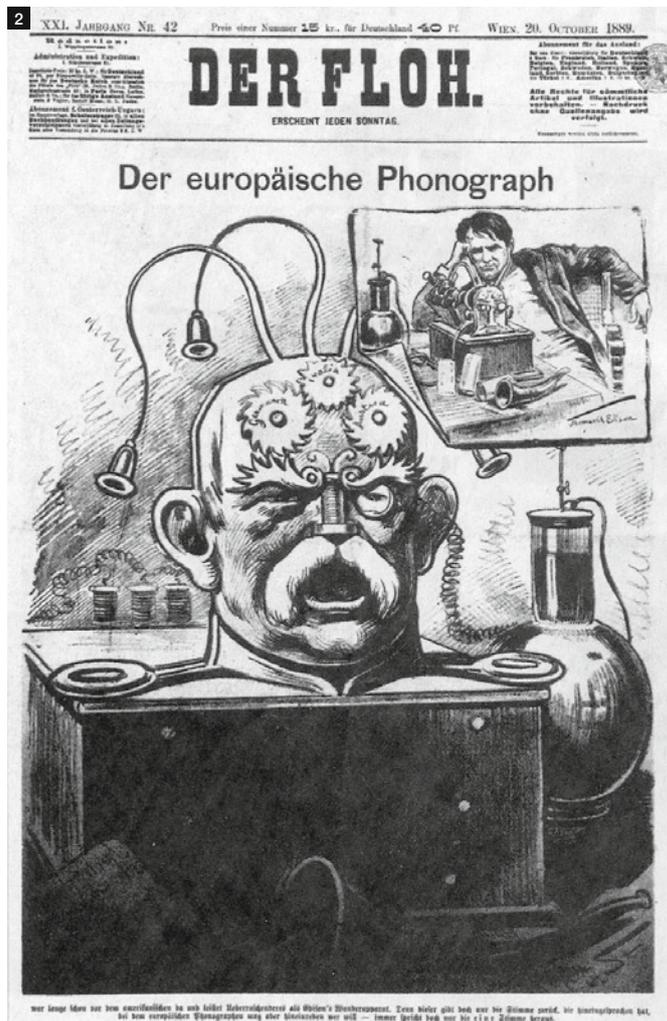
Das Neue an Phonograph und Gramophon war, dass sie den flüchtigen Schall in eine materielle, dauerhafte und reproduzierbare Spur verwandelten. Dies bedeutete zugleich, dass der Schall in der technischen Reproduktion die Bindung an seinen Ursprung verlor: Der Apparat spaltet das gesprochene Wort vom Körper des Sprechers ab, die Musik aus einer Posaune vom Instrument und das Geklapper der Pferdehufe von den Pferden, dem Straßentpflaster und dem Stadtraum, in dem sich dies alles abspielt. Zeit und Raum wurden neu geordnet. Einige der Zeitgenossen, die die Spezifik der technischen Reproduktion von Schall zu bestimmen versuchten, verglichen den Phonographen und das Gramophon mit dem Planspiegel, dem Telefon, der optischen Linse oder dem mechanischen Musikapparat.

Der technischen Reproduktion von Schall wurde zugeschrieben, sie überwinde Raum und Zeit, die Zeit jedoch nur in Richtung Zukunft, da Aufnahmen von bereits vergangenen akustischen Ereignissen nicht möglich waren. Obschon die modernen Verkehrsmittel Eisenbahn und Automobil das Verhältnis von Raum und Zeit gleichfalls revolutionierten, erschien den Zeitgenossen der Phonograph und das



1

- 1/Fotografie von Thomas Alva Edison mit seinem Phonographen, 1879
- 2/Titelblatt der satirischen Wochenzeitschrift *Der Floh* (Wien), 20. Oktober 1889



wer lange Jahre vor ihm existierten hat sich nicht überredet, als Edison's Erfindung zu sein. Es ist nicht leicht, aber die Stimme selbst, die wiedergegeben wird, ist kein reproduzierbares Ding, sondern ein lebendes Wesen, das sich selbst wiederholt.

Grammophon mehr als eine Art „Zeitmaschine“, die einen zeitlosen Raum der Ewigkeit erzeugt. Dieser „Raum der Ewigkeit“ sichert der von Moltke angeführten „Stimme aus dem Grab“ ihre die Zeit überdauernde Aktualität, so wie allen anderen Stimmaufzeichnungen, die als historische Spur bis heute erhalten geblieben und für uns wie für zukünftige Generationen von Hörern gegenwärtig sind – zeitgemäß technisch „up to date“ als MP3-Files im Internet zugänglich gemacht.

Der Weg in die Kommerzialisierung

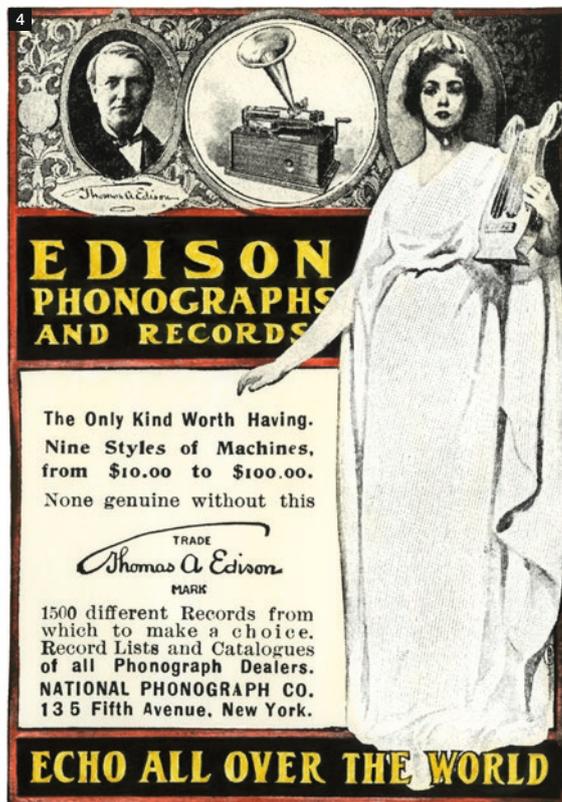
Während Wangemann seine Reise fortsetze und weitere Stimmporträts berühmter Personen sammelte, verkündete Berliner dem Auditorium im Berliner Postfuhramt, dass Edisons Phonograph technisch bereits am Ende sei, sein Grammophon hingegen noch ganz am Anfang der Entwicklung stehe. Er führte in seiner Betrachtung die von Költzow geschilderten Höreindrücke auf die unterschiedlichen technischen Bedingungen der beiden Apparate zurück. Die Unterschiede in den technischen Funktionsprinzipien wie in der Form des Tonträgers hatten für die Nutzungskonzepte und die Vermarktungschancen der zwei Apparate weitreichende Folgen. Edison sah im Phonographen in erster Linie einen neuen Büroapparat, der in der Lage sein würde, im Verbund mit Telefon und Schreibmaschine die Kommunikation zu rationalisieren. Als sein Apparat in den USA erfolgreich als Münzphonograph vermarktet wurde, protestierte Edison dagegen; der Münzphonograph spielte,

nachdem man Geld eingeworfen hatte, vorbespielte Tonwalzen ab, die mit Hilfe von Hörschläuchen angehört werden konnten. Berliner wiederum war der Ansicht, dass die Zukunft der Tonaufzeichnung im Unterhaltungsbereich liege. Deshalb sah er in der umständlichen und teuren Vervielfältigung der Tonwalzen den entscheidenden Schwachpunkt des Phonographen und verzichtete beim Grammophon auf die Funktion der Selbstaufnahme.

Wenngleich sich Berliners Standpunkt im Nachhinein als hellsichtig erwies, blieb aus Sicht seiner Zeitgenossen, die sich an der Kommerzialisierung der Apparate beteiligten, offen, welches der beiden Nutzungskonzepte sich zukünftig als marktfähig erweisen würde. Das Beispiel des Werkmeisters Költzow kann das Problem verdeutlichen. Költzow, seit besagter Monattsitzung des Elektrotechnischen Vereins enthusiastischer Protagonist der Tonaufzeichnung, experimentierte zunächst mit dem Grammophon, entschied sich letztlich jedoch für den Phonographen, weil er einem Gerät, das Schall sowohl aufnehmen als auch wieder abspielen konnte, bessere Marktchancen zuschrieb als einem bloßen Wiedergabeapparat. Also konstruierte er einen eigenen Phonographen und eröffnete 1890, wie er 1913 rückblickend berichtete, die „erste deutsche Phonographenfabrik in Berlin“.

Die Zwei-Mann-Firma, zu der neben Költzow noch der Klavierspieler Bahre gehörte, kaufte von der Columbia Phonograph Company „Baby“-Apparate und versah diese mit einem Glasgehäuse und einer umlaufenden Halterung, an die ein Dutzend

3/ Grammophon mit Uhrwerksantrieb, um 1913
4/ Werbung für den Edison-Phonographen, 1901



Abbildungen: 3/ atg-images; 4/ atg - North Wind Picture Archives

Hörschläuche angebracht wurden. Die so ausgestatteten Apparate wurden dann an Schausteller teuer weiterverkauft. Als Költzows und Bahres rechte Hand fungierte der Schlosser Paul Pfeiffer. Dieser gründete gemeinsam mit seinem Schwager, dem Mechaniker Carl Lindström, in den 1890er Jahren die Firma „Pfeiffer & Lindström, Mechanische Werkstatt für Neuheiten und Massenartikel jeder Art“. Aus der Werkstatt ging 1908 die Lindström AG hervor, ein als Global Player auf dem Weltmarkt agierender Konzern.

Das enorme Wachstum der Phonoinindustrie war eingelagert in den Kontext der zweiten Industriellen Revolution mit ihren Leitsektoren Elektrotechnik und Chemie. Seit den 1880er Jahre herrschte eine allgemeine Prosperitätsphase und die zunehmende Verbreitung der modernen Kommunikations- und Transportmittel sorgte für einen Globalisierungsschub. Der Aufstieg der Phonoinindustrie vollzog sich in mehreren Ländern gleichzeitig, vor allem aber in den USA, in Frankreich, in England und in besonderem Maße in Deutschland. Denn die deutsche Phonoinindustrie stieg als Teil der „New Economy“ der Kaiserzeit vor 1914 zum Weltmarktführer und Exportweltmeister auf. Konzerne wie die Lindström AG und die Deutsche Grammophon-Gesellschaft unterhielten zahlreiche internationale Produktionsstätten und ein weltumspannendes Handelsnetz.

Berlin war die Hauptstadt der Phonoinindustrie. Hier, im Exportviertel rund um die Ritterstraße hatte sich eine große Zahl an Betrieben angesiedelt oder eine Niederlassung eröffnet. Zudem bot die Musikkultur Berlins genügend Gelegenheiten für Tonaufnahmen – beispielsweise nahm die Deutsche Grammophon den Star-Tenor Enrico Caruso bei einem Gastaufenthalt auf (→ 1909 Hiebler) – und die Berliner Bevölkerung eignete sich als Testmarkt für die neuen Produkte.

Der Phonograph spielte für das Wachstum der Phonobranche indes kaum eine Rolle. Zwar verbesserten technische Innovationen die Möglichkeit, Tonwalzen in industrieller Fertigungsweise zu vervielfältigen, und relativierten so den Vorteil der Schallplatte in diesem Punkt ein wenig.

Jedoch glichen umgekehrt technische Verbesserungen, insbesondere die Verwendung von Schellack ab Oktober 1896, Schwächen der Schallplatte gegenüber der Tonwalze aus. Die Möglichkeit, Aufnahmen anzufertigen, blieb zwar weiterhin die Domäne des Phonographen. Jedoch machten die Konsumenten davon kaum Gebrauch, weshalb die technische Vorrichtung für die Selbstaufnahme schließlich nur noch auf Wunsch geliefert wurde.

Der Absatz des Phonographen ging nach 1900 kontinuierlich zurück. Die Lindström AG nahm ihn 1907 aus ihrem Angebot und Edison stellte die Herstellung 1913 ganz ein. Lediglich bei Diktierapparaten und anderen Spezialkonstruktionen wurde das System des Phonographen mit Selbstaufnahmemöglichkeit fortgeführt.

Neue Handlungsmöglichkeiten und der Zwang zur Perfektion

Die Ausbreitung und Etablierung der Phonoinindustrie hatte massive Auswirkungen, und zwar vor allem auf die Musikkultur. Mit der Verbreitung der Schallplatte ließ sich die Popularität eines Komponisten, Sängers oder Musikers in bislang unbekannter Weise steigern und mit den Tantiemen aus dem Verkaufserlös eines „Schlagers“ konnte man über Nacht reich werden. Zugleich hatten sich die Künstler den Bedingungen des Aufnahmeverfahrens im Tonstudio und dem Toningenieur als bestimmendem Akteur zu unterwerfen. Für die Künstler bedeutete die Tonaufnahme zunächst die Aneignung und Einübung von Disziplin und die Kontrolle ihrer Affekte. Die gewohnten wie spontanen Bewegungen des Körpers, die selbstverständlicher Teil des künstlerischen Ausdrucks waren, hatten meist Schwankungen in der Lautstärke zur Folge und in einigen Fällen beendeten ausufernde Armbewegungen vorzeitig die Aufnahme, weil dadurch die Aufnahmeapparatur in Mitleidenschaft gezogen wurde.

Eine Aufnahme ließ sich weder wie der Film „schneiden“ und neu montieren noch nachbearbeiten. Daher durften den Beteiligten über die gesamte Aufnahmedauer keine Fehler unterlaufen. Da man die unterschiedlichen Lautstärken und Dynamiken der Instrumente und des Gesangs nicht

„aussteuern“ konnte, mussten die Akteure je nach Klangintensität ihrer Instrumente in unterschiedlichen Abständen zum Aufnahmetrichter stehen; zugleich mussten sie alle möglichst nahe an diesen heranrücken, was zu äußerst gedrängten Anordnungen führte. Noch schwieriger wurde es für die Musiker, wenn die Anordnung, bedingt durch die vom Musikstück geforderte wechselnde Tondynamik, im Laufe der Aufnahme geändert werden musste.

Die Sängerin Frieda Hempel, von 1907 bis 1912 an der Berliner Hofoper engagiert, schilderte ihre Erlebnisse während ihrer allerersten, 1907 für die Odeon eingespielten Aufnahme. Als sie singen sollte, so Hempel, habe ihr jemand als Zeichen in den Rücken „geknuft“ und wenn ihre Partitur kräftigere Töne verlangte, habe einer der Techniker sie am Rock gezogen, damit sie vom Aufnahmetrichter zurücktrat. Bei leiseren Tönen sei sie dann mit entsprechender Energie wieder an den Trichter herangeschoben worden: „Bei diesem handgreiflichen Verfahren die musikalische Kontinuität zu wahren, fiel nicht leicht. Die Aufnahmen mussten sehr oft wiederholt werden, weil die Stimme nicht gleichmäßig war. Und wenn eine Aufnahme wirklich glückte, dann zerbrach womöglich die Platte.“

Ferner bedeutete die Tonaufzeichnung für die Künstler, dass sie nicht, wie im Konzert, für ein begrenztes und präsent Publikum spielten. Der „ewig“ auf dem Tonträger aufgezeichnete Schall richtete sich nunmehr an ein imaginäres Publikum, das für den Künstler örtlich und zeitlich entgrenzt, sozial indifferent und quantitativ unbestimmt erschien. Man sang, musizierte und rezitierte vor einem potenziell in die Zukunft kommender Generationen verlängerten Weltpublikum. Einer Mehrheit der Künstler schien dies nichts auszumachen, ein Teil reagierte jedoch mit einer „Trichterfurcht“; eine Furcht, die selbst Bühnenerprobte und im Repertoire gefestigte Künstlerinnen und Künstler ereilte, sodass sie, als es darauf ankam, versagten. Toningenieure berichteten von Fällen, die an einen Blackout erinnern, einem durch Stresserfahrung blockierten Gedächtnis.



5/ Der „Chef“ diktiert, 1910; die modernen Kommunikationsmittel Telefon und Diktierapparat als Objekte einer zeitgemäßen Büroausstattung

Das Spielen für die „Ewigkeit“, gepaart mit der Unmöglichkeit, eine fehlerhafte Aufnahme wiederholen zu können, zwang zur künstlerischen Perfektion. Besonders eindrucksvoll schildert der Pianist Artur Schnabel 1932 sein Leiden während der Aufnahmen von Beethovens Sonaten in London. Für Schnabel war es das erste Mal, dass er Aufnahmen für Tonträger einspielte. Den „Verplattungsvorgang“ hielt der Pianist für eine „Zerstörung durch Erhaltung“. Was nicht sterben könne, habe nie gelebt, so Schnabel. Die Unvollkommenheit der vom Menschen erschaffenen Maschine tue dem Menschen Gewalt an, indem die „armselige Technik“ ihn zwingt, fehlerfrei zu sein, was aber nicht gelingen könne. Schnabel schrieb, dass er sich nach den Aufnahmen nahe am Nervenzusammenbruch befunden habe. Ihn überfiel das Gefühl der Scham angesichts seiner menschlichen Leistung, die er gegenüber der unbedingten

Perfektion, zu der ihn die Maschine zwang, nur noch als unzulänglich wahrnehmen konnte (→ 1929 Kesting).

Der Hörer vor dem Trichter

Der Phonograph und das Grammophon veränderten nachhaltig die Möglichkeiten, Musik zu hören. Sie erlaubten das Hören in gänzlich neuen Bezugsverhältnissen und eröffneten damit Hörformen, die der konzertanten Aufführung verschlossen blieben. So ließ sich das Hören von Musik individualisieren und intensivieren; Musik wurde „näher“ erlebt.

Phonograph und Grammophon nahmen den Schall nicht einfach auf und gaben ihn wieder, sondern formten die akustische Wirklichkeit um und ersetzten sie durch eine neue. In Frage gestellt wurden mit der reproduzierten akustischen Wirklichkeit die überkommenen Wahrnehmungsweisen. Was war eine angemessene Wahrnehmung?

Nach welchen Maßstäben sollte der Sound aus dem Trichter beurteilt werden? Was ist ein schöner Ton?

Zunächst wurde die Reproduktion nach dem Grad ihrer Übereinstimmung mit dem Original beurteilt. Aus diesem Blickwinkel versprachen Phonograph und Grammophon Wiedergabetreue im Sinne von Authentizität und Detailgenauigkeit. Doch ist dieses Ideal prinzipiell nicht erreichbar. Die Reproduktion repräsentiert das Original lediglich aufgrund der Ähnlichkeit, die sie mit ihm hat.

Zur „Treue zum Original“ wurde um 1910 eine Gegenposition entworfen, deren Apologeten dafür eintraten, dass der „Phonographenton“ als etwas Eigenständiges zu betrachten sei und nicht am Original gemessen werden dürfe. Vielmehr stünde er für sich und besitze das Potenzial zu einer eigenen Schönheit, die unter bestimmten Umständen sogar geeignet sei, diejenige des Originals zu übertreffen.

Was als „schön“ empfunden werden konnte, hing nicht nur vom Klang der Apparate ab, sondern in hohem Maß auch vom Gebrauch, den der Hörer von seinen Sinnen machte. Besonders die Imagination beeinflusste das Hörerlebnis. So plädierte 1924 der österreichische Dramatiker und Journalist Rudolf Lothar in seiner Abhandlung *Die Sprechmaschine* dafür, dass der Hörer für die genussvolle Aneignung von Schallplattenmusik seine „Illusionskraft“ ausbilden und nutzen solle. Mit dieser Kraft ließen sich die unerwünschten Nebengeräusche des Apparats unterdrücken und gleichzeitig das Gehörte mit den Genuss steigernden Vorstellungen, inneren Bildern und Phantasien anreichern. Lothar ebnete mit seinem Konzept der „Illusionskraft“ – zumindest theoretisch – dem Bildungsbürgertum den Weg zur Schallplattenmusik, der er eher zurückhaltend bis ablehnend gegenüberstand.

Der Gebrauch der Sinne bildete nicht nur die Voraussetzung für die Aneignung von Schallplattenmusik, sondern konnte im Kontext des Habitus des Musikhörers auch als Ausdruck der musikalischen Bildung und sozialen Distinktion gelesen werden. Vor allem der Blick des Hörers galt als ein Indikator für die Zugangsweise zur Musik:

Der musikalisch ungebildete Hörer bevorzuge Apparate mit großem Schalltrichter, den er mit dem Besitzerstolz des „kleinen Mannes“ anstarre, während man den kunstsinnig genießenden Musikkenner daran erkenne, dass er den Blick zum Apparat vermeide, womöglich sogar wie im Konzert zur Intensivierung des Erlebnisses die Augen schließe und Apparate bevorzuge, die sich als Möbel visuell in den Stil der Wohnungseinrichtung einfügten, ohne ihren eigentlichen Zweck preiszugeben. Insbesondere die sogenannten trichterlosen Apparate mit einer im Gehäuse integrierten Schallführung kamen dem Bedürfnis nach der Unsichtbarkeit der Schallquelle entgegen.

Rationalisieren, Analysieren, Archivieren, Lernen

Die mit dem Phonograph und dem Grammophon verbundenen Aneignungs- sowie Umgangsweisen erstreckten sich nicht allein auf den Zweck der Unterhaltung. Parallel hatten sich eine Vielzahl weiterer Nutzungen unterschiedlichster Art in verschiedenen Bereichen des Arbeitslebens, der Wissenschaft und der Bildung herausgebildet. Im Arbeitsleben wurde der Phonograph als Diktierapparat eingesetzt, in Parlamenten zur Aufzeichnung und Transkription von Reden, in Unternehmen und von Selbstständigen zur Flexibilisierung und Rationalisierung von Schreibaarbeit. In den Fabriken diente Grammophonmusik zum Eintakten zumeist eintöniger Arbeiten sowie zur Zerstreuung der Arbeiter und Angestellten (→ 1934 Neitzert).

In den Wissenschaften verwendeten Forscher den Phonographen als ein neues Medium zur Fixierung akustischer Phänomene, die sich mithilfe der Apparatur mit neuen Methoden eingehend analysieren ließen. Die Forschungen in der vergleichenden Musikwissenschaft basierten auf dem Phonographen, der die Möglichkeit zu neuartigen ethnologischen Studien bot. Die Tonwalze als neue Quellengattung gestattete das Sammeln und Archivieren akustischen Materials; die Notwendigkeit dazu begründeten Vertreter der Volkskunde beispielsweise mit dem Hinweis auf das drohende Verschwinden ursprünglicher

kultureller Ausdrucksformen. Sie argumentierten kulturpolitisch, dass gerettet werden müsse, „was zu retten ist“, bevor der unaufhaltsame technische Fortschritt weltweit die egalitäre westliche Zivilisation verbreitet und alle regionalen Eigentümlichkeiten hinweggefegt habe.

Sprachwissenschaftler hofften indes, mit dem Phonographen auf das generative Prinzip der Sprache zu stoßen; Ärzte nahmen Körpergeräusche zu Schulungszwecken auf. Zahnärzte wiederum boten ihren Patienten an, sie mit Musikbegleitung vom Grammophon zu behandeln, da dies die Schmerzwahrnehmung reduziere.

Im Bildungsbereich dienten Sprachschallplatten zur Schulung der richtigen Aussprache beim Erwerb von Fremdsprachen; Musik- und Gesangslehrer nutzten Phonograph und Grammophon, um ihre Schüler besser auf Fehler aufmerksam machen zu können oder um ihnen Beispiele vorbildhafter Musik vorzuspielen. In der Ausbildung von Stenotypistinnen diente Grammophonmusik als Taktgeber für das Tippen.

In den frühen Kinos setzte man besonders laut spielende „Starktonapparate“ zur Pausengestaltung, Vertonung oder akustischen Begleitung der Filmvorführungen ein. Und im Berliner Öffentlichen Nahverkehr dachte man darüber nach, ob nicht ein Phonograph die Ansagen des Schaffners übernehmen könne.

Vom ersten funktionstüchtigen Phonographen von 1877 und den darauf folgenden Objekten zur technischen Reproduktion von Schall, von ihrer industriellen Herstellung wie ihrer massenhaften Aneignung und ihrem Gebrauch sind tief greifende und alltagsbezogene Veränderungen ausgegangen. Die Fähigkeit, Schall aufzeichnen und wiedergeben zu können, ist seither auf immer neue Objektgenerationen übergegangen – bis zu den heutigen digitalen Abspielgeräten.

Die Geschichte dieser Objekte der „industriellen Massenkultur“ (Wolfgang Ruppert) verdeutlicht, wie sich an ihnen Prozesse der Produktion, der Nutzung und der Sinngebung festmachen, die in neue Lebensweisen und Lebenswelten münden.

LESEN

- ▶ **Edison in Berlin**, in: Berliner Presse, 16.9.1889 ▶ **Edison in Frankfurt a. M.**, in: Frankfurter Zeitung, 17.9.1889
- ▶ **Thomas A. Edison Papers Project**, <http://edison.rutgers.edu>, Digital Edition, Document-ID:SC89157A
- ▶ **Elektrotechnische Zeitschrift**, hrsg. vom Elektrotechnischen Verein, 10 (1889) 23, S. 552–554 u. 10 (1889) 21, S. 472 ▶ **Stefan Gauß: Nadel, Rille, Trichter. Zur Kulturgeschichte von Phonograph und Grammophon in Deutschland (1900–1940)**, Köln u. a. 2009 ▶ **Werner Grünzweig (Hrsg.): Artur Schnabel: Musiker, Musician, 1882–1951** (Ausst.-Kat.), Hofheim 2001 ▶ **Frieda Hempel: Mein Leben dem Gesang. Erinnerungen**, Berlin 1955 ▶ **Erich Moritz von Hornbostel: Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft**, Vortrag, gehalten in der Ortsgruppe Wien der Internationalen Musikgesellschaft (IMG) am 24.3.1905, in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 3 (1905) 7, S. 85–97; ▶ **A. Költzow: Aus der Entstehungsgeschichte der Sprechmaschine**, in: Die Sprechmaschine 9 (1913) 21, S. 409 f. ▶ **Wilhelm Kronfuss: Studien über den Stil von Phonographen und Phonogrammen**, in: Phonographische Zeitschrift 10 (1909) 17, S. 448 f. ▶ **Rudolf Lothar: Die Sprechmaschine**, Leipzig 1924 ▶ **N. N.: Die Liebe zur Musik**, in: Die Sprechmaschine 3 (1907) 3, S. 42 ff. ▶ **Stephan Puille: Fürst Bismarck und Graf Moltke vor dem Aufnahmetrichter. Der Edison-Phonograph in Europa, 1889–1890** (Version vom 30.1.2012 mit Ergänzungen vom 1.2.2012), in: The Cylinder Archiv; www.cylinder.de ▶ **Georg Rothgiesser: Akustische Wissenschaft und phonographische Technik**, in: Phonographische Zeitschrift 14 (1913) 12, S. 309–312

HÖREN

DVD ▶ **Nr. 1: Otto von Bismarck**, 7.10.1889 (1'17")

Auf der DVD und im Anhang finden sich Hinweise auf weitere Hörbeispiele im Internet.