

Daniel Morat

Zur Geschichte des Hörens

Ein Forschungsbericht

Nach einer langen und noch immer anhaltenden Hochphase der *Visual Studies* haben sich die Geistes- und Kulturwissenschaften in den vergangenen Jahren verstärkt auch der Kulturbedeutung der Klänge und des Hörens zugewandt. Dies ging zunächst auf die Entwicklung in einzelnen Disziplinen zurück. Innerhalb der Medienwissenschaft waren hier besonders die *Film Studies* und *Radio Studies* federführend.¹ Gleichzeitig löste sich auch die Musikwissenschaft zunehmend von ihrer Werk- und Partiturfizierung und beschäftigte sich mit der Soziologie und Geschichte von Aufführungspraktiken und Hörformen.² Innerhalb der Ethnologie und Kulturanthropologie führte eine Hinwendung zur Anthropologie der Sinne auch zu einer verstärkten Beschäftigung mit dem Hören.³ An den Kunst- und Gestaltungshochschulen entwickelten sich aus dem *Sound Design* die breiter kulturwissenschaftlich orientierten *Sound Studies*.⁴ Daneben beschäftigen sich auch die Theater- und Kunstwissenschaften mit der Bedeutung der Klänge in den darstellenden Künsten.⁵ In der Philosophie gibt es Arbeiten zur Phänomenologie des Hörens und in der Literaturwissenschaft zum Hören in der Literatur.⁶

-
- 1 Vgl. zum Film *Rick Altman*, *Silent Film Sound*, New York 2004; *ders.* (Hrsg.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York/London 1992; *Michael Chion*, *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York 1994; *James Lastra*, *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*, New York 2000; zum Radio *Susan J. Douglas*, *Listening In. Radio and the American Imagination*, Minneapolis 2004; *Harro Zimmermann*, *RadioHören – Der Sinn der Vernunft. Forschungsperspektiven zwischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften*, in: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik* 4, 1998, S. 11–47; zum *sound* in der Medienwissenschaft allgemein *Harro Segeberg/Frank Schätzlein* (Hrsg.), *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, Marburg 2005.
 - 2 Vgl. etwa *Nicholas Cook*, *Between Process and Product. Music and/as Performance*, in: *Music Theory Online. The Online Journal of the Society for Music Theory* 7, 2001, H. 2, URL: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html#Beginning>> [22.3.2011]; *Christopher Small*, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, NH 1998.
 - 3 Vgl. *Regina Bendix* (Hrsg.), *Über das (Zu-)Hören*, Göttingen 2003; *David Howes*, *Sound Thinking*, in: *Jim Drobnick* (Hrsg.), *Aural Cultures*, Toronto 2004, S. 240–251; *David W. Samuels/Louise Meintjes/Ana Maria Ochoa* u. a., *Soundscapes. Toward a Sounded Anthropology*, in: *Annual Review of Anthropology* 39, 2010, S. 329–345.
 - 4 Vgl. *Holger Schulze* (Hrsg.), *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld 2008; *Sabine Sanio*, *Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft*, in: *kunsttexte.de/Auditive Perspektiven* 4, 2010, URL: <<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-4/sanio-sabine-2/PDF/sanio.pdf>> [22.3.2011].
 - 5 Vgl. etwa den Teilbereich »Stimmen als Paradigmen des Performativen« des mittlerweile abgelaufenen Sonderforschungsbereichs »Kulturen des Performativen« an der FU Berlin, URL: <http://www.sfb-performativ.de/seiten/b10.html> [22.3.2011]; als neuere Publikation aus diesem Forschungskontext *Karsten Lichau/Viktoria Tkaczyk/Rebecca Wolf* (Hrsg.), *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, München 2009.
 - 6 Vgl. etwa *Max Ackermann*, *Die Kultur des Hörens. Wahrnehmung und Fiktion*, Haßfurt/Nürnberg 2003; *David Espinet*, *Phänomenologie des Hörens. Eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger*, Tübingen 2009; *Don Ihde*, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, Albany, NY 2007; *Jean-Luc Nancy*, *Zum Gehör*, Zürich/Berlin 2010; *Daniel Schmicking*, *Hören und Klang. Empirisch phänomenologische Untersuchungen*, Würzburg 2003; *Philipp Schweig-*

Diese Entwicklungen in den einzelnen Disziplinen haben in jüngster Zeit auch zu fächerübergreifender Zusammenarbeit und zu dem Bemühen geführt, Ansätze einer interdisziplinären Klangwissenschaft zu entwickeln. Davon zeugen eine Reihe von Sammelbänden ebenso wie mehrere interdisziplinäre und internationale Tagungen der letzten Jahre.⁷ Es ist jedoch auffällig, dass die Geschichtswissenschaft im Kontext dieses interdisziplinären Felds bisher eine eher untergeordnete Rolle spielt.⁸ Im angloamerikanischen Sprachraum findet sich zwar bereits eine ganze Reihe von einschlägigen geschichtswissenschaftlichen Arbeiten. In der deutschen Geschichtswissenschaft beginnt sich das Interesse an der Geschichte des Hörens aber gerade erst zu entwickeln.⁹ Der folgende Bericht möchte einen ersten Überblick über dieses zum Teil noch recht disparate Forschungsfeld und dessen verschiedene methodische Ansätze geben.

Bevor dies geschehen kann, ist allerdings auf einige definatorische Schwierigkeiten hinzuweisen. Im Unterschied zu der mittlerweile eingeführten *Visual History*¹⁰ gibt es für die historiografische Beschäftigung mit den Phänomenen des Akustischen und des Auditiven noch keine etablierte Begrifflichkeit. Für das weitere kultur- und geisteswissenschaftliche Feld wird häufig allgemein von *Sound Studies* gesprochen, obwohl dies zugleich die Bezeichnung für eher gestaltungsorientierte Studiengänge an Kunst- und Musikhochschulen ist. Alternativ kann man daher auch von *Sound Culture Studies* sprechen.¹¹ Im Englischen ist jedoch ebenfalls von *Auditory*, *Hearing* oder *Aural Cultures* die Rede.¹² Im Deutschen kommt die Schwierigkeit hinzu, dass der Begriff Klang – anders als *sound* – zumeist mit Wohlklang assoziiert und vom Geräusch und dem Lärm abgegrenzt wird. Wenn man allgemein von einer Klanggeschichte spricht, ist »Klang« jedoch im weiten Sinn des englischen *sound* zu verstehen.¹³ In jedem Fall ist damit immer der gehörte

hauser, *The Noises of American Literature 1890–1985. Toward a History of Literary Acoustics*, Gainsville 2006; Katja Stopka, *Semantik des Rauschens. Über ein akustisches Phänomen in der deutschsprachigen Literatur*, München 2005.

- 7 Vgl. etwa Nora M. Alter/Lutz Koepenick (Hrsg.), *Sound Matters. Essays on the Acoustics of Modern German Culture*, New York 2004; Michael Bull/Les Back (Hrsg.), *The Auditory Culture Reader*, Oxford/New York 2003; Veit Erlmann (Hrsg.), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*, Oxford/New York 2005; Nicola Gess/Florian Schreiner/Manuela Schulz (Hrsg.), *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*, Würzburg 2005; Petra Maria Meyer (Hrsg.), *Acoustic Turn*, München 2008; unter den Tagungen sind hervorzuheben »Thinking Hearing – The Auditory Turn in the Humanities«, University of Texas at Austin, Oktober 2009, URL: <<http://www.h-net.org/announce/show.cgi?ID=169934>> [22.3.2011]; »Auditive Medienkulturen. Methoden einer interdisziplinären Klangwissenschaft«, Universität Siegen, Februar 2010, URL: <<http://auditive-medienkulturen.de>> [22.3.2011]; »Hearing Modern History. Auditory Cultures in the 19th and 20th Century«, Berlin, Juni 2010, URL: <http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/fini/arbeitsbereiche/ab_nolte/dokumente/Morat/blankensee.html> [22.3.2011]; »Sound as Art – Sound in History. Sound as Culture – Sound in Theory«, Universität Kopenhagen, September 2010, URL: <<http://auditiveculture.ku.dk>> [22.3.2011].
- 8 Vgl. Daniel Morat, *Sound Studies – Sound Histories. Zur Frage nach dem Klang in der Geschichtswissenschaft und der Geschichte in der Klangwissenschaft*, in: *kunsttexte.de/Auditive Perspektiven* 4, 2010, URL: <<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-4/morat-daniel-3/PDF/morat.pdf>> [22.3.2011].
- 9 Vgl. Jürgen Müller, »The Sound of Silence«. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens, in: *HZ* Bd. 292, 2011, S. 1–29; zu den englischsprachigen Arbeiten siehe Abschnitt III.
- 10 Vgl. Gerhard Paul, *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006.
- 11 Vgl. Michele Hilmes, *Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter?*, in: *American Quarterly* 57, 2005, S. 249–259.
- 12 Vgl. Bull/Back, *Auditory Culture Reader*; Erlmann, *Hearing Cultures*; Drobnick, *Aural Cultures*.
- 13 Vgl. etwa Jan-Friedrich Missfelder, *Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit*, in: *GG* 37, 2011 (i. E.).

Schall gemeint, wodurch sowohl die Produktions- wie die Rezeptionsseite akustischer Phänomene angesprochen wird. Spricht man stattdessen von der Geschichte des Hörens oder der Geschichte auditiver Kulturen, so wird der Schwerpunkt noch deutlicher auf die Rezeptionsseite gelegt.

Alle begrifflichen Entscheidungen sind daher auch mit inhaltlichen und methodischen Schwerpunktsetzungen verbunden. Um einen möglichst breiten Überblick über das noch relativ unscharf konturierte Forschungsfeld zu ermöglichen, geht der folgende Bericht jedoch nicht von einer engen Definition der Geschichte des Hörens aus. Vielmehr sollen gerade ganz unterschiedliche Beispiele für die historiografische Beschäftigung mit Phänomenen des Akustischen und Auditiven vorgestellt werden. Diese Beispiele lassen sich grob in drei Bereiche einteilen: I. Musik und Geschichte, II. Mediengeschichte des Hörens, III. historische Anthropologie des Hörens.

I. »MUSIC MATTERS«: MUSIK UND GESCHICHTE

Das Verhältnis von Musik und Geschichte kann mittlerweile als ein etabliertes und relativ gut bearbeitetes Forschungsfeld gelten. Das liegt zum einen daran, dass die Musikgeschichte zentraler Bestandteil der Musikwissenschaft ist und dort nicht (mehr) nur im engen Sinn einer Werk- und Kompositionsgeschichte, sondern breiter sozial- und kulturhistorisch kontextualisierend betrieben wird.¹⁴ Zum anderen haben sich seit einigen Jahren auch zunehmend sogenannte Allgemeinhistorikerinnen und -historiker mit der gesellschaftlichen und politischen Bedeutung von Musik beschäftigt. Im englischsprachigen Raum ist dabei etwa an William Weber, Michael Kater, Celia Applegate oder zuletzt Tim Blanning zu denken.¹⁵ Celia Applegate hat zusammen mit der Musikwissenschaftlerin Pamela Potter dabei besonders die Bedeutung der Musik im Kontext der deutschen Nationsbildungsprozesse im 19. Jahrhundert hervorgehoben.¹⁶ Demgegenüber stand die transnationale Dimension der europäischen Musikkultur im Zentrum des 2005 bis 2009 von der VolkswagenStiftung geförderten und von Heinz-Gerhard Haupt und Philipp Ther geleiteten Forschungsprojekts »Oper im Wandel der Gesellschaft. Die Musikkultur europäischer Metropolen im langen 19. Jahrhundert«.¹⁷ Die ersten Ergebnisse dieses Forschungs-

14 Auf die historische Musikwissenschaft als eigener musikwissenschaftlicher Teildisziplin kann im Rahmen dieses Literaturberichts nicht näher eingegangen werden. Vgl. zum Verhältnis von Musik und Geschichte aus der Perspektive eines Musikwissenschaftlers *Leo Treitler*, *History and Music*, in: *Ralph Cohen/Michael S. Roth* (Hrsg.), *History and ... – Histories Within the Human Sciences*, Charlottesville 1995, S. 209–230.

15 Vgl. *William Weber*, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Aldershot/Burlington 2004 (zuerst 1975); *Michael H. Kater*, *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York/Oxford 1992 (dt. 1995); *ders.*, *The Twisted Muse. Musicians and their Music in the Third Reich*, New York/Oxford 1997 (dt. 1998); *Celia Applegate*, *Bach in Berlin. Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the »St. Matthew Passion«*, Ithaca, NY/London 2005; *Tim Blanning*, *The Triumph of Music. Composers, Musicians and their Audiences 1700 to the Present*, London 2008 (dt. 2010).

16 Vgl. *Celia Applegate/Pamela Potter* (Hrsg.), *Music and German National Identity*, Chicago/London 2002; *Jann Pasler*, *Composing the Citizen. Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkeley/Los Angeles etc. 2009.

17 Vgl. zu diesem Forschungsprojekt auch die programmatischen Aufsätze von *Sven Oliver Müller*, Einleitung. Musik als nationale und transnationale Praxis im 19. Jahrhundert, in: *Journal of Modern European History* 5, 2007, H. 1, S. 22–38; *Phillip Ther*, Das Europa der Nationalkulturen. Die Nationalisierung und Europäisierung der Oper im »langen« 19. Jahrhundert, in: *Journal of Modern European History* 5, 2007, H. 1, S. 39–66. Nach Abschluss der Förderung durch die

projekts liegen nun in der bei Oldenbourg und Böhlau publizierten Schriftenreihe »Die Gesellschaft der Oper. Die Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert« vor.

Eröffnet wurde die Reihe bereits 2006 mit der Habilitationsschrift von Philipp Ther, die sich unter dem Titel »In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914« in drei vergleichenden Fallstudien mit dem Hoftheater in Dresden, dem Polnischen Theater in Lemberg und dem Tschechischen Nationaltheater in Prag beschäftigt.¹⁸ Eingeraht werden die drei Fallstudien durch ein einleitendes Kapitel zur gesellschaftlichen Bedeutung der Oper im 19. Jahrhundert und durch ein abschließendes Kapitel, in dem die Ergebnisse des Vergleichs zusammengefasst werden. Der Titel der Untersuchung »In der Mitte der Gesellschaft« ist dabei gut gewählt, denn Ther kann überzeugend darlegen, dass der Opernbesuch kein reines Elitenvergnügen war. Hervorgegangen aus dem adligen Hoftheater, entwickelte sich die Oper im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem von breiten Bevölkerungsschichten wahrgenommenen Kulturangebot, das durch seine Begleiterecheinungen wie den »Starkult um die Tenöre, Autogrammkarten und andere Operndeotionalien [...] im späten 19. Jahrhundert Elemente einer Populärkultur« (S. 357) aufwies, die den Vergleich mit dem Kino im 20. Jahrhundert erlauben. Durch die Aufteilungen im Zuschauerraum und die Staffelung der Eintrittspreise blieb die Oper aber zugleich bis ins 20. Jahrhundert hinein ein »Ort der sozialen Distinktion« (ebd.). Ther argumentiert in diesem Zusammenhang auch gegen die These von einer »Verbürgerlichung« (S. 352) des Musiktheaters im 19. Jahrhundert. Stattdessen könne man von einer »Konvergenz der Operntheater sprechen, wobei das hoch subventionierte Hoftheater den Maßstab setzte und nicht die privatwirtschaftlich geführten Stadt- oder Adelstheater« (S. 354).

Neben der Frage nach der gesellschaftlichen Reichweite und Bedeutung der Oper interessiert sich Ther besonders für ihre Funktion als »Träger der Nationalisierung Europas« (S. 18). Hier kommt er zu einem doppelten Befund: Zum einen lässt sich im Laufe des 19. Jahrhunderts »die Herausbildung nationaler Operntraditionen« (S. 395) und damit eine »Nationalisierung der Oper« (S. 360) beobachten, in deren Verlauf einzelne Nationalopern wie die Dresdner Opern von Richard Wagner »Tannhäuser« und »Lohengrin«, Bedřich Smetanas »Die Brandenburger in Böhmen« oder Michail Glinkas »Ein Leben für den Zaren« zur kulturellen Konstruktion der deutschen, tschechischen und russischen Nation beitrugen. Zum anderen fand dieser Prozess aber in allen drei von Ther untersuchten Operntheatern statt, so dass sich gleichzeitig von Konvergenzen sprechen lässt. Diese sind nicht zuletzt auf ein hohes Maß an kulturellem Austausch zwischen den europäischen Operntheatern zurückzuführen. Der Kulturtransfer spiegelt sich etwa in den Tournée einzelner Sänger, Dirigenten und Komponisten, der Internationalisierung der Opernproduktion und der Entstehung einer europäischen publizistischen Öffentlichkeit durch die europaweite Berichterstattung über einzelne Opernereignisse. Die Nationalisierung der Oper ist also letztlich, so Ther, als Teilprozess einer »Europäisierung Europas« (S. 416) zu verstehen, an der die Oper einen nicht unerheblichen Anteil hatte. Es gehört zu den Vorzügen der Studie von Ther, dass er diesen Prozess der kulturellen Europäisierung bewusst an zentral-europäischen Beispielen untersucht und damit die künstliche, noch aus dem Kalten Krieg stammende Unterteilung in europäische und osteuropäische Geschichte unterläuft.

VolkswagenStiftung wird das Projekt nun unter veränderten Konstellationen am Europäischen Hochschulinstitut in Florenz unter dem Titel »Europe and Beyond. Transfers, Networks and Markets for Musical Theatre in Modern Europe, 1740–1960« fortgeführt; vgl. URL: <<http://www.eui.eu/DepartmentsAndCentres/HistoryAndCivilization/ResearchAndTeaching/OnlineProjects/EuropeAndBeyond.aspx>> [22.3.2011].

18 Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914* (Die Gesellschaft der Oper. Die Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 1), Oldenbourg Verlag, Wien/München 2006, 465 S., brosch., 39,80 €.

Die Bände 2 und 3 der Reihe »Die Gesellschaft der Oper« sind zwei jeweils aus Tagungen des Projekts hervorgegangene Sammelbände. Sie fokussieren auf zwei Dimensionen des Themas, die beide auch in Thers Monografie behandelt werden: die politische Funktion der Oper und ihren europäischen Charakter. Der von Sven Oliver Müller und Jutta Toelle herausgegebene Band »Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert«¹⁹ enthält insgesamt 13 Beiträge, die sich in drei Sektionen mit »Inszenierungen«, »Bestätigungen« und »Bedrohungen« der politischen Ordnung beschäftigen. Wie Müller und Toelle in ihrem einleitenden Beitrag schreiben, geht es dabei um die Oper als »öffentlichkeitswirksamen und politisierbaren Kommunikationsraum« (S. 9), wobei der Schwerpunkt auf dem performativen Charakter der Politisierung liegt. Die Oper ist nicht per se ein politischer Ort, sondern wird durch die Anagnungen und Zuschreibungen vonseiten der historischen Akteure, durch die Inszenierungen und die Publikumsreaktionen zu einem gemacht. Dass dabei nicht einmal immer Musik gespielt werden muss, macht Jutta Toelle in ihrem Beitrag über den Opernboykott in Venedig 1859 bis 1866 deutlich, mit dem die Venezianer gegen die imperiale Kulturpolitik der Habsburger protestierten. In der Mehrzahl der einzelnen Fallbeispiele, die von der Inszenierung des Kudrun-Epos als deutscher Nationaloper seit dem frühen 19. Jahrhundert (Barbara Eichner) über die Einführung der russischen Oper in Kiew 1867 (Ostap Sereda) und die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper 1955 (Peter Stachel) bis zur Opernpolitik in London und Paris am Ende des 20. Jahrhunderts (Sarah Zalfen) reichen und die hier nicht im Einzelnen referiert werden können, stehen jedoch einzelne Inszenierungen, Aufführungen und Opernereignisse im Mittelpunkt. Dabei wird die Oper durchweg als »Ort und Medium einer symbolpolitischen Praxis« (S. 140) behandelt, wie Stephanie Kleiner in ihrem Beitrag über die politische Ästhetik der Frankfurter Oper im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik formuliert. Diese durchgehaltene gemeinsame Frageperspektive führt dazu, dass der Band trotz der Diversität der ihm behandelten Fallbeispiele eine hohe Kohärenz aufweist.

Gleiches lässt sich auch von dem von Peter Stachel und Philipp Ther herausgegebenen Band »Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topografie Europas«²⁰ sagen, der den Schwerpunkt auf den europäischen Kulturtransfer und die durch die Oper vorangetriebene »kulturelle Europäisierung« des Kontinents legt. Dieser Prozess wird unter anderem an der Europäisierung des Hörverhaltens (Sven Oliver Müller) und der Inszenierungspraktiken (Arne Lenger), der Entwicklung des Opernbühnenbilds (Gesa zur Nieden) und der EU-Kulturpolitik (Peter Stachel) untersucht. Philipp Ther entwickelt hier noch einmal sein Argument von der gleichzeitigen Nationalisierung und Europäisierung der Opernkulturen. Weitere Beiträge befassen sich mit der europäischen Rezeption berühmter Opernkomponisten wie Wagner und Giuseppe Verdi (Antonio Baldassarre, Markian Prokopych, Vjera Katalanić und Jutta Toelle). Besonders hervorzuheben ist der Beitrag des Musikwissenschaftlers Michael Walter, der anstelle einer ausführlichen Einleitung einen gelungenen Überblick über die Geschichte der Oper als europäischer Gattung seit 1600 gibt und dabei nicht nur mit »kulturellen Vereinheitlichungsprozess[en]« (S. 19) innerhalb Europas argumentiert, sondern auch mit kulturellen Abgrenzungsprozessen gegenüber dem Orient am Beispiel der soge-

19 Sven Oliver Müller/Jutta Toelle (Hrsg.), Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert (Die Gesellschaft der Oper. Die Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 2), Oldenbourg Verlag, Wien/München 2008, 225 S., brosch., 29,80 €.

20 Peter Stachel/Philipp Ther (Hrsg.), Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas (Die Gesellschaft der Oper. Die Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 3), Oldenbourg Verlag/Böhlau Verlag, München/Wien etc. 2009, 226 S., brosch., 39,80 €.

nannten »Türkenoper«*en*. Gleichzeitig zeige die Geschichte der Oper in Nordamerika, so Walter, dass die Oper auch von außen als »spezifisch europäisches Kulturgut« (S. 28) wahrgenommen wurde.

Der dritte in der Reihe erschienene Sammelband »Die Oper im Wandel der Gesellschaft« zeigt schon durch seinen Titel an, dass es sich um den Abschlussband des bis 2009 geförderten Projekts handelt.²¹ Da er in vier Abschnitten über »Das Publikum der Oper«, »Die Oper und die moderne Metropole«, »Oper als Quelle der Geschichte« und »Die ›cultural map‹ des europäischen Musiktheaters« versucht, die gesamte Breite des Forschungsprojekts widerzuspiegeln, ist er in der Kohärenz der Fragestellung mit den anderen Bänden nicht ganz vergleichbar. Gegenüber den ersten beiden Bänden und der Monografie von Ther rückt besonders durch den Abschnitt zur Rolle der Oper in der Metropole der stadthistorische Aspekt stärker in den Vordergrund. (Dieser war durch den Fokus des Gesamtprojekts auf die Musikkultur europäischer Metropolen zwar von Anfang an mit angelegt, in den vorherigen hier behandelten Publikationen hat er aber eine geringere Rolle gespielt.) Besonders die Beiträge von Sarah Zalfen über die Berliner Opernlandschaft als Repräsentationsraum nach 1989 und von Martina Grempler über die römische Theaterlandschaft im 19. Jahrhundert verknüpfen gekonnt Fragen der Stadtentwicklung und -repräsentation mit der Geschichte der Opernpolitik.

Insgesamt dokumentieren die bisher vorgelegten Publikationen ein sehr gelungenes Verbundprojekt, dem es trotz der Diversität der Einzelbeiträge gelungen ist, kohärente Fragestellungen zu entwickeln und die Bedeutung der Oper als sozialer und politischer Institution des europäischen ›langen‹ 19. Jahrhunderts überzeugend herauszuarbeiten. Wenn Sven Oliver Müller vor dem Hintergrund dieser Forschungsergebnisse jüngst einen »Musical Turn« ausruft (oder den Begriff wenigstens in den Raum stellt) und proklamiert: »music matters«²², dann ist diese Feststellung dennoch zweischneidig. Einerseits hat er sicher recht und man könnte fast sagen, dass er damit mittlerweile offene Türen einrennt. Das belegt nicht nur die große Zahl der einschlägigen Einzeluntersuchungen, sondern auch die Berücksichtigung der Musik in größeren Gesamtdarstellungen und Überblickswerken wie zuletzt in Jürgen Osterhammels Globalgeschichte des 19. Jahrhunderts, der die Bedeutung der europäischen Oper als »Weltereignis«²³ gleich zu Beginn seiner Darstellung hervorhebt.

Andererseits stellt sich die Frage, welche Rolle die Musik selbst in den hier vorgelegten Analysen der europäischen Opernkultur tatsächlich spielt. Die Oper bietet dem nicht musikwissenschaftlich ausgebildeten Historiker den Vorteil, dass sie als »Gesamtkunstwerk« auch über die Libretti, die Inszenierungen, das Bühnenbild, die Aufführungspraktiken, die diskursiven Zuschreibungen und die soziale Praxis im Opernhaus analysiert werden kann. Die meisten an dem Opernprojekt beteiligten Historikerinnen und Historiker machen von diesem Vorteil ausführlich Gebrauch. Das führt allerdings dazu, dass die musikalische Struktur und die musikalischen Eigenheiten der jeweils untersuchten Opern

21 Sven Oliver Müller/Philipp Ther/Jutta Toelle u. a. (Hrsg.), *Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters in Europa*, Wien/Köln etc. 2010. Die beiden anderen bisher in dieser Reihe erschienen Monografien können aus Platzgründen hier nicht behandelt werden: Jutta Toelle, *Bühne der Stadt. Mailand und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle*, Wien/Köln etc. 2009; Gesa zur Nieden, *Vom Grand Spectacle zur Great Season. Das Pariser Théâtre du Châtelet als Raum musikalischer Produktion und Rezeption (1862–1914)*, Wien/Köln etc. 2010. Weitere Monografien – zumeist im Kontext des Projekts entstandene Doktorarbeiten – sind in der Reihe geplant.

22 Sven Oliver Müller, *Analysing Musical Culture in Nineteenth-Century Europe. Towards a Musical Turn?*, in: *European Review of History/Revue européenne d'histoire* 17, 2010, S. 835–859, hier: S. 853.

23 Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009.

häufig kaum thematisiert werden. Methodisch und theoretisch ist das Opernprojekt der Sozial- und Kulturgeschichte beziehungsweise der »neueren historischen Politikforschung« zuzuordnen, wie Sven Oliver Müller und Jutta Toelle in der Einleitung des Bandes »Bühnen der Politik« (S. 9) schreiben. Seine Leitfragen entstammen vor allem der Nationalismus- und Bürgertumsforschung Bielefelders Provenienz, erweitert um Fragen des Kulturtransfers und der transnationalen Geschichte Europas. Die Frage, wie die Musik selbst als historische Quelle für diese Fragestellungen genutzt werden kann, wird zwar von Philipp Ther in seiner Einleitung zum abschließenden Sammelband gestellt, und in seiner Auseinandersetzung mit den zentraleuropäischen Nationalopern thematisiert er auch deren musikalische Strukturen. Insgesamt fällt aber auf, dass diese methodisch hoch spannende Frage in den hier vorgestellten Publikationen selten systematisch behandelt wird. Zu den erwähnenswerten Ausnahmen gehört Michael Walters Beitrag über die Opern Giacomo Meyerbeers im Paris der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Band »Bühnen der Politik«. Walter stellt explizit die Frage, »welche Rolle die Musik strukturell im Hinblick auf den politischen Gehalt von Opern spielen kann« (S. 23), und beantwortet sie mit dem Hinweis auf die künstlerische »liberté« von Meyerbeers Kompositionen, die als »Verkörperung des Liberalismus schlechthin« (S. 38) gehört werden konnte. Ähnliche Analysen hätte man im Kontext dieses Forschungsprojekts zur Geschichte der europäischen Oper gern noch häufiger gelesen.

»Music matters«, das ist eine Feststellung, die man gegenüber Musikwissenschaftlern nicht machen muss. Deshalb überrascht es nicht, dass Fragen musikalischer Strukturen und Eigenheiten in einem neueren Sammelband mit vornehmlich musikwissenschaftlichen Beiträgen zum Verhältnis von Musik, Theater und Politik in Deutschland von 1848 bis zum »Dritten Reich« sehr viel mehr im Zentrum stehen. Die von Nikolaus Bacht herausgegebene Festschrift für den britischen Musikwissenschaftler und Wagner-Forscher John Deathridge gruppiert insgesamt 14 Beiträge in fünf Abschnitte über »The New German School«, »Wagnerian Politics«, »The Politics of Reception«, »An Excursus on Vienna« und »Interwar Germany«. ²⁴ Die Systematik dieser Zuordnung kann nicht immer überzeugen und sie kann auch die Heterogenität der Beiträge – das Schicksal so vieler Festschriften – nicht gänzlich verdecken. Anders als in den oben besprochenen Sammelbänden entwickelt der Herausgeber in der knapp gehaltenen Einleitung keine klare Leitidee, wie die Verbindung von Musik, Theater und Politik zu konzeptionalisieren sei. Den meisten Beiträgen ist jedoch gemeinsam, dass sie diese Verbindung nicht (wie im Opernprojekt) primär in den Aufführungsformen und dem symbolischen Gehalt theatraler Praktiken suchen, sondern in den ideengeschichtlichen Verknüpfungen von Komposition, Musiktheorie und politischer Ideologie. Das wird in Nicholas Walkers Beitrag über »Wagner amongst the Hegelians« ebenso deutlich wie in den Beiträgen über Wagner und Houston Stewart Chamberlain (Roger Allen), Wagners Essay »Was ist deutsch?« in der politischen Ideengeschichte und Komposition der Weimarer Republik (Áine Sheil), den Degenerationsdiskurs in Franz Schrekers »Die Gezeichneten« (Peter Franklin), Arnold Schönbergs Ideenpolitik (Jennifer Shaw) oder Alban Bergs »Politics of Subjectivity« (Julian Johnson). Allerdings finden sich auch stärker performanzorientierte Ansätze wie etwa Gundula Kreuzers Beitrag über die Aufführungen italienischer Opern in der Weimarer Republik, Nicholas Attfields Beitrag über Bruckner-Aufführungen oder Alexander Rehdings Beitrag über »ernste« Musik im Radio der Weimarer Republik.

Um die Verbindung von Musik- und Ideengeschichte geht es auch in der Monografie »Listening to Reason. Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music« von Michael P. Steinberg, wobei Richard Wagner hier ebenfalls eine zentrale Stellung ein-

²⁴ Nikolaus Bacht (Hrsg.), *Music, Theatre and Politics in Germany. 1848 to the Third Reich*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot/Burlington 2006, 315 S., geb., 65,00 £.

nimmt.²⁵ Steinberg ist allerdings nicht allein an der Verbindung von Musik und Politik interessiert, sondern grundsätzlicher an der Frage, inwieweit Musik Gedanken ausdrücken kann. Seine zentrale These lautet, dass sich die von ihm untersuchte Musik durch die »capacity to organize subjectivity« (S. 4) auszeichne und dass die moderne Artikulation von Subjektivität zu einem hohen Maße auf Musik angewiesen sei. »Subjektivität« grenzt er dabei von den statischeren Begriffen des »Selbst« und des »Subjekts« ab und definiert sie als »mode of experience« (S. 7), in dem sich das moderne Subjekt seiner selbst wie seiner Umwelt gleichermaßen vergewissere. Die Musik erscheint dabei als Medium dieser Selbstreflexion beziehungsweise Subjektivierung, wobei es Steinberg konkret um die Kunstmusik geht, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zur »autonomen Musik« emanzipiert habe, wodurch sie erst zum Agenten der Subjektivierung habe werden können. In diesem Sinn ist der Titel »Listening to Reason« nicht als »Der Vernunft zuhören« zu übersetzen, sondern als »Zuhören um zu rasonieren«: »listening in order to reason« (S. 10).

Was zunächst als relativ abstrakte Ausgangsidee erscheinen mag, kann Steinberg im Laufe seiner Darstellung überzeugend ausführen, etwa wenn er die Stimme der Subjektivität in den drei Mozart/da Ponte-Opern »Don Giovanni«, »Le nozze di Figaro« und »Cosi fan tutte« nicht nur an den Libretti herausarbeitet, sondern auch an der Gegenüberstellung von Solo- und Orchesterstimmen in den Partituren. So wie Wolfgang Amadeus Mozart hätten auch Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann unterschiedliche Formen der musikalischen Subjektivität entwickelt, die Steinberg vor allen Dingen als ambivalente Suchbewegungen beschreibt. Demgegenüber habe Wagner die Sprache der musikalischen Subjektivität durch die Sprache musikalischer Identität, und zwar vornehmlich nationaler Identität ersetzt, wodurch er die Musik ideologisiert und eine »crisis in musical integrity« (S. 16) ausgelöst habe. Wie sich die Musik nach Wagner davon wieder erholt und zu musikalischen Ausdrucksformen der Subjektivität zurückgefunden habe, behandelt Steinberg in den verbleibenden Kapiteln an so unterschiedlichen Komponisten wie Johannes Brahms, Giuseppe Verdi, Antonin Dvořák, Claude Debussy, Béla Bartók und Gustav Mahler.

Beide Bücher, der Sammelband von Bacht und die Monografie von Steinberg, zeigen damit unterschiedliche Wege auf, wie die genaue Auseinandersetzung mit einzelnen Musikstücken mit ideen-, kultur- und politikhistorischen Fragestellungen verbunden werden kann. In beiden Büchern geht es am Beispiel von Richard Wagner dabei zugleich um die ideologische Aufladung und politische Instrumentalisierung der Musik als deutscher Kunst. Dass die Vorstellung von der »deutschen Musik« nicht allein der chauvinistischen Identitätspolitik nach innen, sondern auch der Kulturpolitik nach außen dienen konnte, zeigt Jessica C. E. Gienow-Hecht in ihrer methodisch ganz anders angelegten Studie »Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920«.²⁶ Darin untersucht sie die deutsch-amerikanischen Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert am Beispiel des Kulturtransfers deutscher Musik in die nordamerikanischen Staaten. Diesen Kulturtransfer begreift sie als Form der nichtstaatlichen Kulturdiplomatie, der zwar von privaten Akteuren – Komponisten, Dirigenten, Musikern und Konzertveranstaltern – getragen wurde, der aber auch im Selbstverständnis dieser Akteure der Propagierung deutscher Kultur im Ausland dienen sollte. Allerdings sei das nicht als Kulturimpe-

25 Michael P. Steinberg, *Listening to Reason. Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*, Princeton University Press, Princeton, NJ/Oxford 2006, 264 S., brosch., 27,95 \$. Vgl. dazu auch John E. Toews, *Integrating Music into Intellectual History. Nineteenth-Century Art Music as a Discourse of Agency and Identity*, in: *Modern Intellectual History* 5, 2008, H. 2, S. 309–331.

26 Jessica C. E. Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*, University of Chicago Press, Chicago/London 2009, 335 S., geb., 49,00 \$.

rialismus zu verstehen. Vielmehr spricht Gienow-Hecht von einer emotionalen Wahlverwandtschaft (»emotional elective affinity«, S. 8), die auf Seiten Amerikas von der Bereitschaft getragen war, die Deutschen als Träger einer universalen Idee von Musik anzuerkennen.

Diese Idee von einer deutschen und zugleich universalen Musik war an die Entstehung der symphonischen »absoluten« Musik gebunden, weshalb Beethoven zu ihrem wichtigsten Repräsentanten werden konnte und die Konzertprogramme in den USA dominierte. Gienow-Hecht konzentriert sich aus diesem Grund auf die Geschichte der Symphonieorchester und Konzerthäuser und beschreibt in ihren drei zentralen Kapiteln zum einen die Tournées und Gastaufenthalte deutscher Musiker in den USA, zum anderen die pro-deutschen Aktivitäten aufseiten der amerikanischen Konzertveranstalter und Mäzene und schließlich die Liebe des amerikanischen Publikums zur deutschen Musik. Diese Liebe führte dazu, dass zeitweise jeder amerikanische Musiker, der etwas werden wollte, einen Teil seiner Ausbildung in Deutschland erhalten haben oder das wenigstens vorgeben musste, weshalb sich viele aus Europa stammende Musiker »deutscher« machten, als sie tatsächlich waren. Die enge Gleichsetzung von deutscher und universaler Musik fand in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg allerdings bereits ihre Kritiker und sie führte während des Kriegs und besonders nach Kriegseintritt der USA 1917 zu vehementen Abwehr- und Boykottaktionen und damit zum Karriereende mancher Musiker, die ihren Erfolg zuvor ihrer besonderen Nähe zur deutschen Musik zu verdanken hatten.

Die gründlich recherchierte und überzeugend geschriebene Studie von Jessica Gienow-Hecht bietet vielfältige Anregungen für eine Sozial-, Kultur- und Politikgeschichte der Musik, die hier nicht im Einzelnen diskutiert werden können. Zu den interessantesten Aspekten gehört sicher die Bedeutung der Emotionen, die Gienow-Hecht hervorhebt. Die Wahrnehmung, dass Musik die Emotionen unmittelbar und jenseits sprachlicher Vermittlung ansprechen kann, trug maßgeblich dazu bei, in ihr auch ein internationales Verständigungsmittel zu sehen. Als universale Sprache der Gefühle erlaubte die Musik zugleich die »public expression of emotion« (S. 90), die auch Männern zugänglich war, welche sich den öffentlichen Gefühlsausdruck in der nordamerikanischen Emotionskultur ansonsten versagen mussten. Dass die Vorstellung von der Musik als einer universalen »language of emotions« (S. 65) aber nicht auf einer irgendwie gearteten »tatsächlichen« Eigenschaft der Musik beruht, sondern eine kulturelle Zuschreibung darstellt, macht der Abbruch der transatlantischen musikalischen Verständigung im Ersten Weltkrieg deutlich.²⁷ Gleichwohl betont Gienow-Hecht in ihrem Epilog, dass mit der im 19. Jahrhundert entstandenen emotionalen Wahlverwandtschaft zwischen Deutschland und den USA ein Grundmuster etabliert war, auf das über die Brüche der beiden Weltkriege hinweg in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückgegriffen werden konnte, selbst wenn der musikalische Transfer dann vornehmlich in umgekehrter Richtung stattfand.

Mit ihrem Epilog weist Gienow-Hecht zwar auf das 20. Jahrhundert voraus. Ihr Schwerpunkt liegt aber, wie bei den meisten der bisher besprochenen Arbeiten, auf dem »langen« 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Die Brücke vom späten 19. ins 20. Jahrhundert schlägt dagegen Hansjakob Ziemer mit seiner Studie »Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940«.²⁸ Am Beispiel des Konzertlebens von Frankfurt am Main

27 Vgl. zum Verhältnis von Musik und Emotionen auch die im Herbst 2010 eingerichtete, von Sven Oliver Müller geleitete Max-Planck-Forschungsgruppe »Gefühlte Gemeinschaften? Emotionen im Musikleben Europas« am Berliner Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, URL: <<http://www.mpib-berlin.mpg.de/de/forschung/max-planck-forschungsgruppen/mpfg-gefuehlte-gemeinschaften>> [24.3.2011].

28 *Hansjakob Ziemer*, *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940* (Campus Historische Studien, Bd. 46), Campus Verlag, Frankfurt am Main/New York 2008, 410 S., brosch., 39,90 €.

zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus untersucht Ziemer die Funktion des Konzerts als »Forum für Auseinandersetzungen und Kommunikation über Kultur, Politik und Gesellschaft« (S. 10). Nach einem Einführungskapitel über den Aufstieg des Konzerts als öffentlicher Institution im 19. Jahrhundert liegt der Schwerpunkt der Arbeit auf den »Krisenjahren der klassischen Moderne« (Detlev Peukert), die auch in der Musikkultur zur Wahrnehmung einer »Krise des Konzerts« und einer »Krise des Hörens« (S. 17) führten. Den Buchtitel »Die Moderne hören« kann man dabei durchaus ernst nehmen, denn es geht Ziemer tatsächlich darum, inwiefern die Musik selbst zum Medium der Krisenwahrnehmung der Moderne werden konnte. Dabei geht er von einem performativen Musikbegriff aus, der den Schwerpunkt auf den Aufführungsmoment und die Musikkrezeption durch das Publikum legt, und stellt fest: »Wie die Konzertbesucher Musik in diesen Jahren hörten, hing weniger von der Musik als vom Wandel ihrer Lebenswelt ab« (S. 15).

Mit diesen theoretischen Prämissen kommt Ziemer von den bisher besprochenen Arbeiten einer Geschichte des Hörens im eigentlichen Sinn am nächsten.²⁹ Denn es geht ihm weder allein um die soziale und politische Funktion des Konzerts als gesellschaftlicher Institution – vergleichbar der Fragestellung im Opern-Projekt – noch primär um die politischen Ideengehalte der Musik selbst – wie schwerpunktmäßig bei Steinberg und im Sammelband von Bacht –, sondern darum, wie diese beiden Dimensionen im Moment des Musikhörens zusammenkamen. Als wichtigste Quellen dienen ihm hierfür die Musikkritiken der Zeit. Dieser Quellenschwerpunkt ist gut gewählt. Denn die Musikkritiker, die wie etwa Paul Bekker, Hermann Kretzschmar oder Theodor W. Adorno zugleich häufig zu den Pionieren der Musikwissenschaft gehörten, waren zum einen professionelle Hörer, die darauf spezialisiert waren, ihre eigenen Höreindrücke wiederzugeben. Zum anderen präfigurierten sie durch ihre Kritiken auch das Hörverhalten des übrigen Publikums. Mithilfe des professionalisierten Musikkurses und der Musiktheorie lassen sich so Veränderungen in der Hörerfahrung rekonstruieren. Das zeigt Ziemer etwa in einem gelungenen Abschnitt über die »Revolution des Hörens« (S. 283) unter dem Zeichen der Neuen Sachlichkeit, bei der dem psychologischen, einfühlenden Hören ein »objektives«, phänomenologisches Hören gegenübergestellt wurde, dem es nicht mehr um Ergriffenheit, sondern um Werkerkenntnis gehen sollte. Mit diesem Ansatz kann Ziemer überzeugend herausarbeiten, wie – so ein Zeitgenosse – die »Unruhe der Zeit [...] in die Konzerte« (S. 220) drang und wie diese Konzerte gleichzeitig zu einem Medium wurden, in dem die unruhige Zeit verarbeitet und reflektiert werden konnte, bis schließlich der Nationalsozialismus dem Krisendiskurs auch in der Musik ein Ende setzte. Allerdings markiert nicht allein der Nationalsozialismus das Ende des Konzerts als urbanem Forum. Ziemer weist in seinem letzten Kapitel darauf hin, dass auch nach dem Ende des »Dritten Reichs« nicht mehr an die vormalige Bedeutung des Konzerts angeknüpft werden konnte, was nicht zuletzt an der Privatisierung des Hörens durch das Radio lag.

Auch an anderer Stelle thematisiert Ziemer verschiedentlich die Veränderungen des Musikhörens durch Grammophon und Radio im 20. Jahrhundert. Er macht diese medial bedingten Veränderungen aber nicht eigens zu seinem Gegenstand und konzentriert sich auf das Konzert als Aufführungsereignis und auf die dort gespielte sogenannte ernste Musik. Es ist jedoch für die Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert kennzeichnend, dass es nicht nur durch die Verbreitung der Audio-Medien, sondern auch durch den »Aufstieg populärer Musik« im ersten Jahrhundertdrittel zu einem »Paradigmenwechsel« kam, der die gesellschaftlichen Gewichte zwischen populärer und Kunstmusik verschob, wie Alex Ross schreibt.³⁰ Für eine Geschichte von Musik, Politik und Gesellschaft im 20. Jahr-

29 Vgl. als Pionierarbeit dazu auch *James H. Johnson*, *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley/Los Angeles etc. 1995.

30 *Alex Ross*, *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören*, München/Zürich 2009, S. 118 und 142. Vgl. zur Populärmusik im 19. Jahrhundert *Derek B. Scott*, *Sounds of the Metropolis. The*

hundert sind daher die Populärmusik und deren massenmediale Verbreitungsformen stärker zu berücksichtigen. Das macht etwa auch Brian Currid mit seiner Studie »A National Acoustics. Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany« deutlich, in der er den deutschen »national sound« der Zwischenkriegszeit am Beispiel unter anderem des Radios, des Schlagers und der überraschenden Popularität der sogenannten Zigeunermusik noch während des »Dritten Reichs« untersucht.³¹ Mit Arbeiten wie der von Currid ist aber bereits das Zwischenfeld von Musik- und Mediengeschichte berührt.

II. O-TÖNE: ZUR MEDIENGESCHICHTE DES HÖRENS

Im 20. Jahrhundert steht die Geschichte des Hörens durch die technisch-mediale Reproduzierbarkeit und Übertragbarkeit von Klängen und Geräuschen kategorial unter anderen Bedingungen als in früheren Jahrhunderten.³² Es ist bereits eingangs auf die Bedeutung der Medienwissenschaft für die Geschichte des Hörens hingewiesen worden und hier insbesondere auf die Impulse aus den *Film Studies* und den *Radio Studies*.³³ Im Kontext der *Radio Studies* hat unlängst Kate Lacey noch einmal dafür plädiert, Radiogeschichte nicht allein als Programm- und Sendergeschichte zu betreiben, sondern auch als Geschichte des Radiohörens, um sie damit zu öffnen »into histories of orality, music, noise and recorded sound«.³⁴ Eine neuere geschichtswissenschaftliche Studie, die sich an einem ähnlichen Anspruch orientiert, ist die Arbeit von Heiner Stahl über »Jugendradio im kalten Ätherkrieg«, in der er die Radiogeschichte des geteilten Berlins nicht nur in die Geschichte der Jugendkultur der 1960er Jahre und in die politische Geschichte des Kalten Kriegs einordnet, sondern auch die durch die Radiosendungen und deren Zuhörer entstandene »Klanglandschaft« als popkulturelles Phänomen untersucht.³⁵

Neben der Geschichte des Radios, die schon seit Längerem ein eigenes Forschungsfeld darstellt und auch in der allgemeinen Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts vielfach

19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna, New York/Oxford 2008.

31 Brian Currid, *A National Acoustics. Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany*, Minneapolis 2006. Vgl. zur amerikanischen Populärmusik im 20. Jahrhundert auch die Sammelbesprechung neuerer Arbeiten von Hua Hsu, Hey, What's That Sound, in: *American Quarterly* 62, 2010, S. 963–975; für den politischen Musikgebrauch im 20. Jahrhundert Tillmann Bendikowski/Sabine Gillmann/Christian Jansen u. a. (Hrsg.), *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, Münster 2003.

32 Vgl. David Suisman/Susan Strasser (Hrsg.), *Sound in the Age of Mechanical Reproduction*, Philadelphia 2010; zur Geschichte des Hörens im 20. Jahrhundert vgl. auch das Themenheft »Politik und Kultur des Klangs im 20. Jahrhundert« der Zeithistorischen Forschungen/Studies in Contemporary History 8, 2011, H. 2; zum medial bedingten epistemologischen Sonderstatus der Zeitgeschichte allgemein Thomas Lindenberger, *Vergangenes Hören und Sehen. Zeitschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* (Online-Ausgabe) 1, 2004, H. 1, URL: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Lindenberger-1-2004>> [25.3.2011].

33 Vgl. Anm. 1.

34 Kate Lacey, *Ten Years of Radio Studies. The Very Idea*, in: *The Radio Journal. International Studies in Broadcast and Audio Media* 6, 2008, H. 1, S. 21–32, hier: S. 30; vgl. auch *dies.*, *Towards a Periodization of Listening. Radio and Modern Life*, in: *International Journal of Cultural Studies* 3, 2000, H. 2, S. 279–288; *dies.*, *Öffentliches Zuhören. Eine alternative Geschichte des Radiohörens*, in: *Daniel Gethmann/Markus Stauff* (Hrsg.), *Politiken der Medien*, Zürich/Berlin 2005, S. 195–208.

35 Heiner Stahl, *Jugendradio im kalten Ätherkrieg. Berlin als eine Klanglandschaft des Pop 1962–1973*, Berlin 2010.

Berücksichtigung findet³⁶, wird seit einigen Jahren auch die Geschichte der Phonographie beziehungsweise Tonaufzeichnung und -wiedergabe erforscht, bisher allerdings vor allen Dingen in den USA. Hier finden sich neben stärker technikgeschichtlich orientierten Studien auch solche, die die Auswirkungen der medialen Neuerungen auf die Musik oder den Aufstieg der Phono- und Musikindustrie in den Mittelpunkt stellen.³⁷ Zu den interessantesten Arbeiten gehört in diesem Kontext die mittlerweile schon etwas ältere Studie »Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory, 1890–1945« von William Howland Kenney, der sich nicht lange mit der Geschichte der Tonaufzeichnungstechnik aufhält, sondern insbesondere die Aneignungs- und Gebrauchsweisen aufgezeichneter Musik untersucht und in Kapiteln über »Women and Recorded Sound« oder »African American Blues and the Phonograph« auch Aspekte der *gender* und *black history* behandelt.³⁸ Seine Hauptthese ist dabei, dass »the phonograph and recorded music served to stimulate collective memories among Americans of different social and ethnic backgrounds« (S. 182). Auf diese Weise, so Kenney weiter, »the recording industry mediated cultural and musical diversity in the United States« (S. 201).

Für die Geschichte der Phonographie in Deutschland liegt noch keine vergleichbare Anzahl von Arbeiten vor. Mit seiner Studie »Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)« hat Stefan Gauß aber nun begonnen, diese Lücke zu schließen.³⁹ Diese Arbeit ist in erster Linie aus der Perspektive einer Geschichte der Alltagsdinge in der industriellen Massenkultur geschrieben. Ihr Gegenstand ist, so Gauß in der Einleitung, »der wechselseitige Zusammenhang zwischen einerseits den Eigenschaften und Merkmalen der Phonoobjekte und andererseits den verschiedenen Bedeutungen, Sinnkonzepten und Gebrauchsweisen, wie sie sich innerhalb der Sphären der Produktion und des Umgangs herausbildeten« (S. 14). »Phonoobjekte« ist dabei Gauß' Sammelbegriff für den Phonographen, das Grammophon und ihre Mischformen, die er zugleich vom Telefon, dem Rundfunkapparat und den mechanischen Musikinstrumenten abgrenzt. Diese Begriffswahl ist sinnvoll, denn wie Gauß zeigt, war es nach der Patentierung von Thomas A. Edisons Phonograph 1877/78 und Emile Berliners Grammophon 1887 noch keineswegs ausgemacht, welche technische Form sich durchsetzen würde. Die von Gauß nachgezeichnete Frühgeschichte der Phonoindustrie war auch die Geschichte der Herausbildung eines industriellen Standards, in deren Verlauf verschiedene technische Lösungen für die Schallaufzeichnung und -wiedergabe durchprobiert wurden. Dabei mussten sich die akzeptierten Gebrauchsweisen und Verwendungsformen erst herausbilden. So hatte etwa die von Edison zunächst vorangetriebene Vermarktung des Phonographen als Diktiergerät auch in Deutschland wenig Erfolg. Stattdessen verbreitete sich das Grammophon dann ab den 1890er Jahren in erster Linie als Unterhaltungsmedium zum Abspielen von Musik. Anders als die Hobby-Fotografie blieb die Hobby-Phonographie das Vergnügen weniger. Die Mehrzahl der Nutzer be-

36 Das Feld der Radiogeschichte kann hier nicht ausführlich behandelt werden. Vgl. für einen neueren Überblick aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive die entsprechenden Abschnitte in: Frank Bösch, *Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen*, Frankfurt am Main/New York 2011.

37 Vgl. Andre Millard, *America on Record. A History of Recorded Sound*, Cambridge 1995; David Morton, *Off the Record. The Technology and Culture of Sound Recording in America*, New Brunswick, NJ/London 2000; ders., *Sound Recording. The Life Story of a Technology*, Baltimore 2006; Mark Katz, *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, Berkeley 2004; Steve J. Wurtzler, *Electric Sounds. Technological Change and the Rise of Corporate Mass Media*, New York 2007.

38 William Howland Kenney, *Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory, 1890–1945*, New York/Oxford 1999.

39 Stefan Gauß, *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)*, Köln/Weimar etc. 2009.

schränkte sich auf die Schallwiedergabe professionell gefertigter Tonträger, weshalb sich schließlich das Grammophon und nicht der (auch eigene Aufnahmen erlaubende) Phonograph als Massenprodukt durchsetzte.

Da Gauß sich im Wesentlichen auf die Perspektive der Phonoindustrie konzentriert und die kulturellen Gebrauchsweisen der Phonoobjekte nur bedingt in den Blick bekommt, ist der Untertitel einer »Kulturgeschichte« der Phonographie etwas zu hoch gegriffen (etwa auch im Vergleich mit der Studie von Kenney). Auch die Veränderungen der Hörweisen und -gewohnheiten durch die neuen Möglichkeiten der Tonaufzeichnung und -wiedergabe werden von Gauß nur in Ansätzen behandelt. Zusammen mit den genannten US-amerikanischen Arbeiten lässt sich aber doch sagen, dass die Kulturgeschichte der Phonographie, wenn auch noch nicht so gut erforscht wie die Radiogeschichte, dann doch als Forschungsgegenstand mittlerweile etabliert ist. »Phonographie« ist dabei pars pro toto für die auditiven Speicherungs- und Abspielmedien mit allen Entwicklungsstufen von der Wachsplatte über Audiokassetten und CDs bis hin zum mp3-Format zu verstehen, mit allen Veränderungen, die diese technischen Neuerungen jeweils mit sich gebracht haben.⁴⁰

Im Unterschied zum Radio und zur Phonographie lässt sich von den auditiven Medien Telefon und Lautsprecher (die keine Speicherungs-, sondern nur Übertragungsfunktion besitzen) nicht sagen, dass sie schon gut erforscht seien. Zum Telefon finden sich zwar einige medientheoretische und soziologische Studien.⁴¹ Eine Geschichte des Telefons, die dessen sozialer und kommunikativer Bedeutung gerecht wird und die auch die telefonischen Veränderungen des Hörverhaltens thematisiert, steht aber noch aus. Zur historischen Bedeutung des Lautsprechers gibt es einige interessante Aufsätze von Cornelia Epping-Jäger, die in Bezug auf den Nationalsozialismus überzeugend argumentiert, dass dessen wichtigstes auditives Propagandamittel nicht das Radio, sondern der Lautsprecher war.⁴² In weiteren Texten hat sich Epping-Jäger auch mit den »Umbauten der Stimmkultur« nach 1945 beschäftigt.⁴³ Mit diesen Arbeiten verweist Epping-Jäger darauf, dass es beim Hören nicht nur um Musik und Geräusche geht, sondern mindestens ebenso häufig auch um die gesprochene Sprache, und dass diese ebenfalls eine eigene Geschichte hat.⁴⁴

40 Zu den wichtigsten Veränderungen dieser technischen Entwicklung gehört sicher die zunehmende Mobilität und Verfügbarkeit aufgezeichneter Klänge bis hin zur totalen Privatisierung des Hörens mit Kopfhörern im öffentlichen Raum; vgl. *Heike Weber*, Das Versprechen mobiler Freiheit. Zur Kultur- und Technikgeschichte von Kofferradio, Walkman und Handy, Bielefeld 2008; *Michael Bull*, Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience, New York 2007.

41 Vgl. *Margaret Baumann/Helmut Gold* (Hrsg.), Mensch Telefon. Aspekte telefonischer Kommunikation, Heidelberg 2000; *Claude Fischer*, America Calling. A Social History of the Telephone to 1940, Berkeley 1992; *Stefan Münker/Alexander Roesler* (Hrsg.), Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons, Frankfurt am Main 2000; *Avital Ronell*, Das Telefonbuch. Technik, Schizophrenie, elektrische Rede, Berlin 2001; *Ulrich Lange/Axel Zerdick/Klaus Beck* (Hrsg.), Telefon und Gesellschaft. Beiträge zu einer Soziologie der Telefonkommunikation, 3 Bde., Berlin 1989–1990.

42 Vgl. *Cornelia Epping-Jäger*, »Eine einzige jubelnde Stimme«. Zur Etablierung des Dispositivs Laut/Sprecher in der politischen Kommunikation des Nationalsozialismus, in: *dies./Erika Linz* (Hrsg.), Medien/Stimmen, Köln 2003, S. 100–123; *dies.*, Stimmräume. Die phono-zentrische Organisation der Macht im NS, in: *Gethmann/Stauff*, Politiken der Medien, S. 341–358; *dies.*, Stimmgewalt. Die NSDAP als Rednerpartei, in: *Doris Kolesch/Sybille Krämer* (Hrsg.), Stimme. Annäherung an ein Phänomen, Frankfurt am Main 2006, S. 147–171.

43 Vgl. *Cornelia Epping-Jäger*, Lautsprecher-Passagen. Zu den Umbauten eines Dispositivs der Massenkommunikation vor und nach 1945; *dies.*, Der »unerlässlich ruhige Ton«. Umbauten der Stimmkultur zwischen 1945 und 1952, beide in: *Irmela Schneider/Cornelia Epping-Jäger* (Hrsg.), Formationen der Mediennutzung III. Dispositive Ordnungen im Umbau, Bielefeld 2008, S. 17–41 und 77–95.

44 Vgl. *Karl-Heinz Göttert*, Geschichte der Stimme, München 1998; *Jane Kamensky*, Governing the Tongue. The Politics of Speech in Early New England, New York/Oxford 1997; *Doris Ko-*

Die Einführung und Verbreitung der auditiven Speicherungs- und Wiedergabemedien führte nicht nur zu Veränderungen in den Hörbedingungen und -gewohnheiten der Zeitgenossen. Sie haben auch eine neue Quellengattung entstehen lassen: die Tondokumente, die von der Zeitgeschichtsschreibung bisher aber noch kaum systematisch erschlossen worden sind. Leider liegen dazu auch wenig methodologische Überlegungen vor.⁴⁵ Vor diesem Hintergrund ist ein neuerer Sammelband zur »Mediengeschichte des O-Tons« interessant.⁴⁶ Dieser von Harun Maye, Cornelius Reiber und Nikolaus Wegmann herausgegebene und mit einer Begleit-CD versehene Band ist primär medien- und kommunikationswissenschaftlich ausgerichtet und behandelt den Original-Ton, wie Nikolaus Wegmann in der Einleitung schreibt, als »Medienerzählung« (S. 15), das heißt als »Teil der medialen Kommunikation« (S. 17), der innerhalb dieser Medienkommunikation eine ganz bestimmte Funktion hat, nämlich Authentizität zu suggerieren und damit als Gegenmittel zur Annahme einer »prinzipiellen Unzuverlässigkeit der Kommunikation« (S. 22) zu fungieren. Diese Funktion wird anhand von unterschiedlichen Beispielen für den Einsatz von O-Tönen im Radio, im Film und in der Literatur untersucht.⁴⁷

Für den Umgang der Geschichtswissenschaft mit Originaltönen sind besonders die Beiträge im Abschnitt zum Archiv aufschlussreich. Uta C. Schmidt beschreibt in ihrem Aufsatz etwa, wie sich eine Gruppe ehemaliger Bergleute der Dortmunder Zeche »Minister Stein« dafür einsetzte, nach deren Schließung ein Grubensignal als »akustisches Denkmal« (S. 362) zur Erinnerung an die Erfahrungsgeschichte des Bergbaus zu errichten. Sie macht damit dreierlei deutlich: erstens die Bedeutung der akustischen Kommunikation nicht nur unter Tage, sondern für die gesamte Kultur des Bergbaus. »Dieses Schachtsignal ist das, was den Bergmann begleitet, sein ganzes Leben lang, überall, wenn er anfuhr, wenn er rausfuhr, wenn er zur Zeche kam, wenn er in der Kaue war und sich umgezogen hat. [...] Immer hat er dieses Signal gehört« (S. 367), wie sich ein Interviewpartner von Schmidt erinnert. Durch Aussagen wie diese wird zweitens die Bedeutung des akustischen Gedächtnisses für die lebensgeschichtliche Erinnerung und als Medium »bergmännischer Traditionspflege« (S. 371) erkennbar.⁴⁸ Drittens wird schließlich deutlich, dass »aufgezeichnete Töne einer verklingenden Industrielandschaft« (S. 380) auch als

lesch/Sybille Krämer (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt am Main 2006; *Doris Kolesch/Vito Pinto/Jenny Schrödl* (Hrsg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2009; *Reinhart Meyer-Kalkus*, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001; *Lothar Müller*, *Die zweite Stimme. Vortragskunst von Goethe bis Kafka*, Berlin 2007.

45 Vgl. lediglich *Alexa Geisthövel*, *Auf der Tonspur. Musik als zeitgeschichtliche Quelle*, in: *Martin Baumeister/Moritz Föllmer/Philipp Müller* (Hrsg.), *Die Kunst der Geschichte. Historiographie, Ästhetik, Erzählung*, Göttingen 2009, S. 157–168; *Gabriele Fröschl/Rainer Hubert*, *Mit Audio-Quellen arbeiten. Überlegungen zur Einbindung von »Tönen« in die historischen Wissenschaften*, in: *Ingrid Böhler/Eva Pfanzelter-Sausgruber/Thomas Spielbüchler* u. a. (Hrsg.), *7. Österreichischer Zeitgeschichtetag 2008*, Innsbruck 2010, S. 603–611.

46 *Harun Maye/Cornelius Reiber/Nikolaus Wegmann* (Hrsg.), *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons* (Kommunikation audiovisuell, Bd. 34), UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2007, 408 S. + CD-ROM, brosch., 39,00 €.

47 Erstaunlicherweise findet dabei das berühmte Radio-Hörspiel »War of the Worlds« von Orson Wells keine Erwähnung, das bekanntlich ganz gezielt mit dem Wahrheitsanspruch des O-Tons gespielt hat und die Zuhörer so in Unklarheit über den Echtheitscharakter des Gehörten versetzen konnte. Vgl. dazu *Wolfgang Hagen*, *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks. Deutschland/USA*, München 2005, S. 238–245; *Christoph Strupp*, *Mediale Massenpanik. Orson Welles' Radio-Hörspiel »War of the Worlds« (1938)*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 8, 2011, H. 2, S. 322–327.

48 Vgl. zum akustischen Gedächtnis auch *Robert Maier* (Hrsg.), *Akustisches Gedächtnis und Zweiter Weltkrieg*, Göttingen 2010.

historische Quellen für die Rekonstruktion einer spezifischen Arbeits- und Alltagskultur genutzt werden können.⁴⁹

Zwei weitere Aufsätze beschäftigen sich mit einer anderen Form von Lautarchiven, nämlich den Sammlungen ethnografischer Tonaufzeichnungen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts angelegt wurden. Britta Lange geht in ihrem Beitrag konkret auf die ethnografischen Aufnahmen ein, die während des Ersten Weltkriegs in deutschen Kriegsgefangenenlagern von außereuropäischen Angehörigen der Entente-Streitkräfte gemacht wurden. Lange arbeitet dabei besonders den problematischen Status dieser Aufnahmen als »O-Töne« heraus, die heute nicht mehr unmittelbar als Quellen für die Sprachen und Kulturen der Aufgenommenen, sondern vielmehr als Dokumente des imperialistischen beziehungsweise kolonialen Erfassungswillens der Aufnehmenden genutzt werden können. Eric Arnes schildert in seinem Beitrag »The Sound of Evolution« die direkte Vorgeschichte dieser Kriegsgefangenenaufnahmen, indem er den Einsatz der neuen akustischen Aufzeichnungstechniken in der entstehenden Musikethnologie beziehungsweise in der damals noch sogenannten vergleichenden Musikwissenschaft beschreibt. Zentrale Protagonisten des in diesem Kontext gegründeten Berliner Phonogramm Archivs waren Erich Moritz von Hornbostel und Carl Stumpf. Indem Stumpf, Hornbostel und andere den Phonographen als »scientific instrument« (S. 306) einsetzten, und zwar mit der Absicht, die Evolution hörbar zu machen (durch die Aufnahme der Kulturäußerungen sogenannter »primitiver«, also evolutionär rückständiger Völker), machten sie das Hören selbst zur »scientific technique« (S. 294), die wiederum ein eigenes »aural training« (S. 292) erforderte. Auf diese Weise veränderte der Einsatz der akustischen Aufzeichnungs- und Wiedergabemedien in der frühen Musikethnologie tatsächlich das Hören und machte es zu einer wissenschaftlichen Technik, wie Arnes anschaulich beschreibt.

Mit dieser Argumentation bewegt sich Arnes an der Schnittstelle von Medien- und Wissenschaftsgeschichte, deren Verbindung auch von anderen Autoren für die Geschichte des Hörens fruchtbar gemacht worden ist.⁵⁰ Zu den wichtigsten Arbeiten gehört in diesem Zusammenhang die mittlerweile zum Standardwerk avancierte Studie von Jonathan Sterne »The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction«.⁵¹ Sterne wendet sich darin gegen gängige wirkungsgeschichtliche Erzählungen, die die Erfindung akustischer Medien wie des Telefons oder des Phonographen zum Ausgangspunkt nehmen, um dann deren Auswirkungen auf Hörgewohnheiten und -praktiken zu beschreiben. Sterne dreht diese Argumentation um und geht davon aus, dass die akustischen Medien nur erfunden werden konnten, weil sich bereits vorher Veränderungen im Status und in der Art des Hörens vollzogen hatten. Dies ist mit den kulturellen Ursprüngen der Tonreproduktion gemeint, die Sterne in einem wissenschafts-, technik- und kulturhistorischen Suchprozess bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgt.⁵² Dabei beschreibt er die »objectification and abstraction of hearing and sound, their construction as bounded and coherent objects« (S. 23), als Vorbedingungen, nicht als Effekte der Tonreproduktion. Teil dieser Objektivierung des Hörens war die Herausbildung bestimmter »techniques of listening« (S. 87), die Sterne auch als »audile technique« (S. 137) bezeichnet und die er etwa anhand der Ge-

49 Vgl. dazu auch *Uta C. Schmidt*, Industriegeschichte hören. Ein Schallarchiv zur Klanglandschaft Ruhrgebiet, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 8, 2011, H. 2, S. 305–314.

50 Vgl. zur Wissenschaftsgeschichte des Hörens etwa *Julia Kursell* (Hrsg.), *Sounds of Science – Schall im Labor (1800–1930)*, Berlin 2008.

51 *Jonathan Sterne*, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham/London 2003.

52 Eine ähnliche Argumentationsweise für die Vor- und Frühgeschichte der technischen Übertragung der Stimme im Radio findet sich auch bei *Daniel Gethmann*, *Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio*, Zürich/Berlin 2006.

schichte des Stethoskops beschreibt. In seinem letzten Kapitel geht Sterne dann auf die wissenschaftliche Verwendung von Tonaufzeichnungen unter anderem in der Ethnografie ein, deren präservatorischer Anspruch zur Entstehung des Bewusstseins beitrug, im Phonographen auch einen Historiografen zu besitzen, also einen Apparat zur Herstellung historischer Quellen, die als »hörbare Vergangenheit« für spätere Generationen aufbewahrt werden konnten.

Mit seiner Studie korrigiert Sterne nicht nur gängige Annahmen über die Bedeutung akustischer Medien. Er fordert grundsätzlich ein neues Nachdenken über das Hören. Es fände sich auch in der wissenschaftlichen Diskussion, so Sterne, immer wieder eine Reihe von apriorischen Annahmen, die »das Hören« zumeist in Abgrenzung zu »dem Sehen« charakterisieren. So gelte etwa das Hören als sphärisch, während das Sehen direktional sei, das Hören erzeuge Nähe, das Sehen Distanz, das Hören privilegiere die Emotionen, das Sehen den Intellekt. Gegenüber dieser »audiovisual litany« (S. 15) betont Sterne, dass Hören eine gelernte und direktionale Kulturtechnik sei, die wesentlichen Anteil an der Schaffung moderner Wissenskulturen habe: »sound, hearing, and listening are foundational to modern modes of knowledge, culture, and social organization« (S. 2). »To take seriously the role of sound and hearing in modern life«, so Sterne weiter, bedeute daher, »to trouble the visualist definition of *modernity*« (S. 3). Mit diesen Argumenten berührt Sterne eine grundsätzliche Diskussion über die Kulturbedeutung des Hörens in der Moderne, die über eine reine Mediengeschichte des Hörens hinausweist.

III. KULTUREN DES AUDITIVEN: ZUR HISTORISCHEN ANTHROPOLOGIE DES HÖRENS

Interessiert man sich für diese grundsätzliche Diskussion, so lassen sich auch einige Arbeiten finden, die sich jenseits von Musik und technischen Medien mit der Geschichte des Hörens und der Bedeutung auditiver Kulturen beschäftigen. Eine wichtige Pionierarbeit in diesem Feld ist die 1995 auf Deutsch erschienene Studie »Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts« von Alain Corbin.⁵³ Corbin steht in der Tradition einer historischen Anthropologie der Sinneswahrnehmung, wie sie unter anderem auf Anregungen von Lucien Febvre zurückgeht.⁵⁴ In seiner Studie untersucht Corbin auf verschiedenen Ebenen die Herstellung einer symbolischen Ordnung durch den Klang und den Gebrauch der Kirchenglocken im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Dabei geht es ihm zum einen um die sozialen und politischen Konflikte, die am Gegenstand der ländlichen Kirchenglocken ausgefochten wurden. Zum anderen argumentiert er, dass diese Konflikte nicht nur als politische und soziale Konflikte zu analysieren sind, sondern dass es in ihnen auch um das »Affektssystem« (S. 15) ging, das die Lebenswirklichkeit der historischen Akteure prägte und sie zu dem machte, was sie waren, das heißt, dass es an ihrer Identitätsbildung beteiligt war. Am Bei-

53 *Alain Corbin*, Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1995 (frz. 1994 unter dem Titel »Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle«). Vgl. in dessen Nachfolge auch *Jean-Pierre Gutton*, Bruit et sons dans notre histoire. Essai sur la reconstitution du paysage sonore, Paris 2000.

54 Vgl. *Alain Corbin*, Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung, in: *Sebastian Conrad/Martina Kessel* (Hrsg.), Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung, Stuttgart 1998, S. 121–140. Corbin hat auch ein berühmtes Buch über den Geruch geschrieben: *ders.*, Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs, Berlin 1984. Vgl. dazu allgemein *Daniel Morat*, Sinne, in: *Anne Kwashik/Mario Wimmer* (Hrsg.), Von der Arbeit des Historikers. Ein Wörterbuch zu Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft, Bielefeld 2010, S. 183–186.

spiel der Französischen Revolution, mit der das Buch beginnt, macht Corbin deutlich, dass die Glockenpolitik des Nationalkonvents genau auf diese Schicht der Identitätsbildung zielte. Die neuen Machthaber der Republik hätten versucht, so Corbin, dem Instrument der Glocke

»das Sakrale zu nehmen, seinen religiösen Gebrauch zu beschränken, seine sensorische Präsenz zu mindern und seine Feierlichkeit zu monopolisieren. Sie bemühten sich gleichzeitig, die Geläute zu säkularisieren und zu kommunalisieren und sie nationalen Bezügen und dem Rhythmus staatsbürgerlicher Betätigung unterzuordnen. Alle diese Ziele veranlaßten sie, den Gemeinden das *Recht auf Lärm* abzuspochen, ihr Bedürfnis nach Sakralisierung von Zeit und Raum zu bestreiten und also das System der Sinneskultur selbst zu verändern« (S. 21).

An anderer Stelle spricht Corbin auch vom »Wille[n] zur Disziplinierung von Geräuschen und Klängen« (S. 47), der mit dem Anspruch der Disziplinierung der neuen Republikbürger einherging, welchem sich diese jedoch widersetzen. Indem Corbin so nach Herrschaftsausübung und -verweigerung fragt, untersucht er die Geschichte der sinnlichen Wahrnehmung und in diesem Fall konkret des Hörens und der Klänge als Teil der politischen Geschichte.⁵⁵

In ganz ähnlicher Weise hat sich der amerikanische Historiker Mark M. Smith mit den Klangkulturen des nordamerikanischen 19. Jahrhunderts beschäftigt. In seiner 2001 erschienenen Studie mit dem Titel »Listening to Nineteenth-Century America«⁵⁶ untersucht er das, was er »aural sectionalism« (S. 147) nennt, also die Arten und Weisen, in denen sich im industrialisierten Norden und im Plantagensüden der USA seit Beginn des 19. Jahrhunderts unterschiedliche Klangkulturen herausgebildet haben. Dabei geht es nicht nur darum, inwiefern der Norden anders geklungen habe als der Süden, sondern vor allen Dingen darum, welche »aural images« (S. 8) sich jeweils der Norden vom Süden und der Süden vom Norden gemacht hat. Indem Smith die auditive Konstruktion des Anderen rekonstruiert, erschließt er die akustische Dimension der Sklavenfrage und des »sectional consciousness« (S. 15), also des Trennungsbewusstseins zwischen Norden und Süden, das schließlich in den Amerikanischen Bürgerkrieg geführt hat. Auch hier handelt es sich also um Klanggeschichte als Teil der politischen Geschichte, wobei es Smith nicht nur darum geht, einer im Prinzip schon bekannten Geschichte lediglich »texture, meaning, and depth« (S. 262) zu verleihen, wie er an einer Stelle schreibt. Sein Ziel ist es vielmehr, »new storylines« (ebd.) zu eröffnen, also Geschichten neu zu erzählen und besser zu verstehen, indem man sie auf ihre akustische Dimension hin befragt.

Nach der Veröffentlichung von »Listening to Nineteenth-Century America« hat Smith 2004 auch einen Reader mit dem Titel »Hearing History« herausgegeben, in dem er neben einigen Grundlagentexten zur Theoretisierung von sound und auditiver Wahrnehmung eine Reihe von Studien zur Geschichte des Hörens in Europa und Nordamerika versammelt.⁵⁷ Neben Ausschnitten aus den oben genannten Büchern von Alain Corbin und Jonathan Sterne sind mit weiteren Ausschnitten unter anderem die Arbeiten von Bruce R. Smith, Richard Cullen Rath, Leigh Eric Schmidt und Emily Thompson vertreten.⁵⁸ Diese

55 Für eine »political history of the senses« hat jüngst auch Sophia Rosenfeld am Beispiel des politischen Redens und des politischen Zuhörens in demokratischen Kulturen plädiert; vgl. *Sophia Rosenfeld, On Being Heard. A Case for Paying Attention to the Historical Ear*, in: *American Historical Review* 116, 2011, S. 316–334, hier: S. 334.

56 *Mark M. Smith, Listening to Nineteenth-Century America*, Chapel Hill 2001.

57 *Mark M. Smith* (Hrsg.), *Hearing History. A Reader*, Athens, GA 2004.

58 Vgl. *Bruce R. Smith, The Acoustic World of Early Modern England. Attending to the O-Factor*, Chicago/London 1999; *Richard Cullen Rath, How Early America Sounded*, Ithaca, NY/London 2004; *Leigh Eric Schmidt, Hearing Things. Religion, Illusion, and the American Enlightenment*, Cambridge, MA/London 2000; *Emily Thompson, The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America 1900–1933*, Cambridge, MA/London 2004.

Studien, zu denen man noch die Arbeit von John M. Picker über »Victorian Soundscapes«⁵⁹ hinzunehmen kann, zeigen, dass die Geschichte des Hörens in der angloamerikanischen Geschichtswissenschaft schon seit Längerem ein Thema ist. Der historischen Anthropologie im weiteren Sinn lassen sich diese Arbeiten insofern zuordnen, als sie in der einen oder anderen Form nach der kultur- und alltagshistorischen Bedeutung der Klänge und des Hörens für die soziale Organisation und die symbolische Ordnung von Gemeinschaften fragen. Nicht selten orientieren sie sich dabei auch direkt an ethnologischen und kulturanthropologischen Ansätzen und Methoden.⁶⁰ Musik und Medien spielen dabei eine Rolle, stehen aber nicht im Vordergrund.

Dass die historische Anthropologie des Hörens nicht isoliert behandelt werden kann, sondern in eine allgemeine Geschichte der Sinne eingeordnet werden muss, hat Mark Smith in einem 2007 veröffentlichten Buchessay mit dem Titel »Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History« deutlich gemacht.⁶¹ Smith organisiert seine Skizze einer möglichen Geschichte der Sinneswahrnehmung in diesem Essay entlang einer Leitfrage, die wiederum durch das geprägt ist, was Smith die »great divide theory« (S. 8) nennt. Damit ist in erster Linie die Medientheorie von Marshall McLuhan und Walter Ong gemeint, die einen säkularen Wandel von der vormodernen Mündlichkeit zur modernen (Druck)Schriftlichkeit annimmt, der vor allen Dingen durch die Erfindung und Verbreitung des Buchdrucks am Beginn der Moderne ausgelöst worden sei. Dieser Wandel von der Oralität zur Literalität beziehungsweise zur *print culture* gehe dabei mit einem Wandel in der Hierarchie der Sinne einher, die sich vom Primat des Hörens zum Primat des Sehens verschoben habe. Die Annahme einer Hegemonie des Visuellen in der Moderne ist, wie oben zitiert, auch von Jonathan Sterne kritisiert worden. Mark M. Smith sucht ebenfalls nach Wegen, die »great divide theory« zu überwinden. Dabei geht es ihm nicht darum, die enorme Aufwertung des Sehens durch den Buchdruck und später die optischen Medien von der Fotografie bis zum Film zu leugnen und damit die Bedeutung des Sehens für die Moderne gänzlich infrage zu stellen. Aber Smith argumentiert überzeugend, dass es sich bei dieser Aufwertung nicht um ein Nullsummenspiel gehandelt hat, dass mithin die anderen Sinne und besonders das Hören nicht gänzlich marginalisiert worden sind und weiterhin an der Weltwahrnehmung und der Bedeutungsproduktion der historischen Akteure in der Moderne beteiligt blieben: »In fact, hearing, sound, and aurality generally were critical in many ways to the unfolding of modernity and to downplay its importance only deafens us to the meaning and trajectory of key developments of the post-Enlightenment era« (S. 58).

Die Wahrnehmung eines Niedergangs des auditiven Bewusstseins in der Moderne ist dennoch weitverbreitet. Sie ist auch das Leitthema des kanadischen Komponisten und Klangforschers R. Murray Schafer, der als der wichtigste Pionier einer ökologisch orientierten Klangforschung gelten kann. Schafer, der 1971 an der Simon Fraser Universität in British Columbia zusammen mit Barry Truax und anderen das »World Soundscape Project« ins Leben gerufen hat, veröffentlichte 1977 sein Standardwerk »The Tuning of the World«, das nun in einer neuen Übersetzung unter dem Titel »Die Ordnung der Klänge.

59 John M. Picker, *Victorian Soundscapes*, Oxford 2003.

60 Vgl. etwa Mark M. Smith, *Making Sense of Social History*, in: *Journal of Social History* 37, 2003, H. 1, S. 165–186; zur Ethnologie der Sinne neben den oben (Anm. 3) genannten Titeln allgemein Constance Classen, *Worlds of Sense. Exploring the Senses in History and Across Cultures*, London 1993; David Howes, *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor 2003; ders. (Hrsg.), *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford 2005.

61 Mark M. Smith, *Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, Berkeley/Los Angeles 2007.

Eine Kulturgeschichte des Hörens« auf Deutsch vorliegt.⁶² Trotz des deutschen Untertitels handelt es sich dabei nicht um eine geschichtswissenschaftliche Studie. Primäres Anliegen von Schafer ist vielmehr, das Bewusstsein für unsere gegenwärtige klangliche Umwelt zu schärfen und eine neue Ordnung in diese Klangumwelt zu bringen.⁶³ Für letztere hat Schafer den Begriff der »Soundscape« eingeführt, den man als Klangumwelt oder Klanglandschaft ins Deutsche übersetzen kann, der in der vorliegenden deutschen Ausgabe aber durchweg im englischen Original belassen wird. Der erste Schritt zur Neuordnung der Klänge besteht für Schafer darin, das Hören für eine differenzierte Wahrnehmung unserer Klangumwelt zu trainieren. Schafer benutzt dafür den Begriff der »Ohrenreinigung« (»Ear Cleaning«, S. 340) und skizziert im dritten Teil seines Buchs verschiedene Methoden der Klangnotation und -analyse, die der genauen Erfassung der Klangumwelt dienen sollen. Der zweite Schritt besteht dann in der Entwicklung von Akustikdesign, dem der vierte Teil des Buchs gewidmet ist.

Nicht zuletzt aufgrund dieser Ausrichtung auf die Klanganalyse und das Akustikdesign ist Schafer noch immer einer der wichtigsten Referenzautoren in den *Sound Studies*.⁶⁴ Seine Argumentation beruht dabei aber zugleich auf einer historischen These, die er in den ersten beiden Teilen seines Buchs entwickelt, und zwar auf der These von einem »Übergang von der Hi-Fi- zur Lo-Fi-Soundscape« (S. 92). Hi-Fi und Lo-Fi bezeichnen dabei »das Verhältnis zwischen Signal und Rauschen« (S. 91), das in der Hi-Fi-Soundscape günstiger ist als in der Lo-Fi-Soundscape. Das heißt, dass sich die Laute in der Hi-Fi-Soundscape nur selten überlappen und jeweils deutlich voneinander unterschieden werden können, während in einer Lo-Fi-Soundscape »die einzelnen akustischen Signale überdeckt [werden] von einer übermäßig verdichteten Anhäufung von Lauten« (ebd.). Diese Unterscheidung von Hi-Fi- und Lo-Fi-Soundscapes ist einerseits räumlich zu denken, als Unterscheidung von ländlichen und städtischen Klangumwelten. Sie ist zugleich aber auch historisch, da Schafer davon ausgeht, dass Urbanisierung und Industrialisierung die Hi-Fi-Soundscapes in der Moderne weitgehend zum Verschwinden gebracht haben. Die auf die Industrielle Revolution folgende elektrische Revolution habe zudem zur »Schizophonie« geführt, womit Schafer die »Aufspaltung in einen originalen Laut und seiner elektroakustischen Übertragung oder Reproduktion« (S. 165) bezeichnet. Die dadurch entstandene Proliferation der Geräusche habe endgültig dazu geführt, dass »die Soundscape der Welt in einen anhaltenden Lo-Fi-Zustand abglitt« (S. 162).

Die Bewertung von Schafers Thesen aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive ist ambivalent. Zum einen gebührt ihm das Verdienst, schon früh auf die nachhaltigen Veränderungen der Klangumwelt durch die industrielle und die elektrische Revolution aufmerksam gemacht zu haben. Zudem sind die von ihm entwickelten Begriffe zur Beschreibung von Soundscapes – wie etwa die Unterscheidung von »Grundlaut (Keynote Sound), Signal und Lautmarke (Soundmark)« (S. 45) – nach wie vor hilfreich. Schließlich hat er eine Vielzahl literarischer Zeugnisse von »Ohrenzeugen« (S. 43) gesammelt, die über

62 R. Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, übersetzt und neu herausgegeben von Sabine Breitsameter, Schott Music Verlag, Mainz 2010, 448 S., geb., 29,95 €. Vgl. für das englische Original die 1994 veröffentlichte Neuauflage unter dem Titel »The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World«. Eine erste deutsche Übersetzung war 1988 unter dem Titel »Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens« erschienen. Die Neuübersetzung dieses Klassikers kann auch als Indiz für das gestiegene auditive Interesse in den deutschen Kulturwissenschaften gedeutet werden. Vgl. zum »World Soundscape Project« URL: <<http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>> [26.3.2011].

63 In diesem Sinn des Ordners ist auch der deutsche Titel zu verstehen beziehungsweise das »tuning« des Originaltitels.

64 Vgl. dazu den einführenden Essay von Sabine Breitsameter in *Schafer, Ordnung der Klänge*, S. 7–28.

vergangene Hörerfahrungen Auskunft geben. Zum anderen ist aber, auch unabhängig von der Pauschalität seiner historischen These, deren normativer *bias* unverkennbar. Die Veränderungen der Klangumwelt durch Urbanisierung, Industrialisierung und Technisierung werden von Schafer von vornherein als akustische Umweltverschmutzung und damit als Form der Degeneration gefasst.⁶⁵ Dieses normative Grundproblem findet sich auch in späteren historiografischen Arbeiten zur Lärmproblematik in der industriellen Moderne, die einem umwelthistorischen Ansatz verpflichtet sind.⁶⁶ Dabei ist Lärm im Sinn der oben beschriebenen historischen Anthropologie des Hörens nicht als objektiv messbares ökologisches Problem zu behandeln, sondern als soziales Phänomen, bei dem es zunächst einmal darum geht, wer welche Geräusche überhaupt als Lärm wahrnimmt und wer welche gesellschaftlichen und politischen Möglichkeiten hat, Lärm zu verursachen oder einzudämmen.⁶⁷

Es gehört zu den Vorzügen der Studie »Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century« der niederländischen Technikhistorikerin Karin Bijsterveld, Lärm in diesem Sinn nicht als ökologisches, sondern als politisches Thema zu behandeln.⁶⁸ Bijstervelds Leitfrage ist, wie und unter welchen Bedingungen industrieller beziehungsweise technischer Lärm zum öffentlichen Problem (nach einer Begriffsdefinition von Joseph Gusfield) gemacht wurde und welchen Formen der Dramatisierung die öffentliche Thematisierung dabei folgte. In vier Kapiteln untersucht sie die

65 Der Begriff der Degeneration findet sich nicht bei Schafer, aber etwa in der Einleitung zum »Handbook for Acoustic Ecology«, das Schafers enger Mitstreiter Barry Truax 1978 herausgegeben hat; vgl. *Barry Truax*, Introduction to the First Edition, in: *ders.* (Hrsg.), *Handbook for Acoustic Ecology*, Vancouver 1999 (zuerst 1978), URL: <<http://www.sfu.ca/sonic-studio/handbook/Intro1.html>> [26.3.2011].

66 Vgl. etwa *Raymond W. Smilor*, Toward an Environmental Perspective. The Anti-Noise Campaign 1893–1932, in: *Martin V. Melosi* (Hrsg.), *Pollution and Reform in American Cities 1870–1930*, Austin/London 1980, S. 135–151; *Klaus Saul*, »Kein Zeitalter seit Erschaffung der Welt hat so viel und so ungeheuerlichen Lärm gemacht...«. Lärmquellen, Lärmbekämpfung und Antilärmbewegung im Deutschen Kaiserreich, in: *Günter Bayerl/Norman Fuchsloch/Torsten Meyer* (Hrsg.), *Umweltgeschichte. Methoden, Themen, Potentiale*, Münster/New York etc. 1996, S. 187–217; ausgewogener dagegen *Michael Toyka-Seid*, Von der »Lärmpest« zur »akustischen Umweltverschmutzung«. Lärm und Lärmwahrnehmung als Themen einer modernen Umweltgeschichte, in: *Bernd Herrmann* (Hrsg.), *Beiträge zum Göttinger Umwelthistorischen Kolloquium 2008–2009*, Göttingen 2009, S. 253–276; zur Geschichte des Hörens aus umwelthistorischer Perspektive allgemein *Peter A. Coates*, The Strange Stillness of the Past. Toward an Environmental History of Sound and Noise, in: *Environmental History* 10, 2005, H. 4, S. 636–665.

67 Vgl. dazu *Monika Dommann*, Antiphon. Zur Resonanz des Lärms in der Geschichte, in: *Historische Anthropologie* 14, 2006, H. 1, S. 133–146; allgemein auch *Peter Bailey*, Breaking the Sound Barrier. A Historian Listens to Noise, in: *Body & Society* 2, 1996, S. 49–66; *Peter Payer*, Vom Geräusch zum Lärm. Zur Geschichte des Hörens im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: *Wolfram Aichinger/Franz X. Eder/Claudia Leitner* (Hrsg.), *Sinne und Erfahrung in der Geschichte*, Innsbruck 2003, S. 173–191. Peter Payer, der an einem Buch über den »Klang von Wien« arbeitet, nähert sich dem Lärmthema vor allen Dingen aus stadtgeschichtlicher Perspektive; vgl. auch *Peter Payer*, Unerwünschte Geräusche. Lärm und Großstadt im 20. Jahrhundert, in: *Blätter für Technikgeschichte* 66/67, 2004, S. 69–94; *ders.*, Der Klang von Wien. Zur akustischen Neuordnung des öffentlichen Raumes, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 15, 2004, H. 4, S. 105–131.

68 *Karin Bijsterveld*, *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century (Inside Technology)*, MIT Press, Cambridge, MA/London 2008, 368 S., geb., 43,00 \$. Bijsterveld gehört mittlerweile zu den profiliertesten Vertreterinnen der historisch orientierten *Sound Studies*; vgl. auch *dies./José van Dijck* (Hrsg.), *Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam 2009; *dies./Trevor Pinch* (Hrsg.), *Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford 2011 (i. E.).

Auseinandersetzungen um Industrie-, Straßen- und Fluglärm sowie den durch Radios und Grammophone produzierten Lärm der Nachbarn, wobei sie sich auf Quellen aus den Niederlanden, Deutschland, Großbritannien und den USA stützt. In einem Zwischenkapitel beschäftigt sie sich mit »mechanical sound« in der Avantgardemusik etwa bei George Antheil und Luigi Russolo. Das zweite Kapitel nach der Einleitung dient Bijsterveld dazu, ihren methodischen Ansatz genauer auszuformulieren, der den Schwerpunkt auf die verschiedenen »repertoires of dramatizing sound« legt, die wiederum unterschiedliche »auditory topoi of technology« (S. 30) nutzten. Bijsterveld unterscheidet damit unterschiedliche Redeweisen über technischen Sound, die in den verschiedenen Dramatisierungsstrategien des Lärms als öffentlichem Problem Verwendung finden konnten. Dass diese Strategien nicht immer erfolgreich waren, zeigt Bijsterveld unter anderem in einem aufschlussreichen Abschnitt über »industrial hearing loss« (S. 69). Anhand von Auseinandersetzungen in den Niederlanden in den 1960er Jahren macht sie deutlich, dass die Dramatisierung des Arbeitslärmproblems durch die Gesundheitsexperten, die den Arbeitern die Benutzung von Gehörschutz dringend empfahlen, an deren Arbeitswirklichkeit gerade vorbeiging. Diese verzichteten auf den Gehörschutz nicht primär, weil sie die Gesundheitsrisiken nicht ernst nahmen, sondern weil das Aushaltenkönnen des Lärms auch zu den Attributen proletarischer Männlichkeit gehörte und vor allen Dingen weil das Gehör bei der Bedienung und Kontrolle der Maschinen für sie von großer Bedeutung war. Bijsterveld spricht hier von der »shop floor culture of listening to machines« (S. 80), die mit dem Tragen von Gehörschutz nicht vereinbar war. Indem Bijsterveld so die »cultural meanings of sound« (ebd.) zum Kernthema der Lärmproblematik macht, schließt sie an die historische Anthropologie des Hörens an, der es ebenfalls um die symbolische und alltagskulturelle Bedeutung der Klänge geht.

IV. FAZIT

Der Durchgang durch die drei hier unterschiedenen Bereiche der Geschichte des Hörens hat gezeigt, dass dieses Forschungsfeld einerseits schon in voller Blüte steht, andererseits aber noch relativ disparat bleibt. Eine gemeinsame Theorie- und Begriffsbildung findet sich bisher erst in Ansätzen. Vor allem die hier vorgestellten Arbeiten zur Musik folgen sehr unterschiedlichen Fragestellungen und lassen sich eher in seltenen Fällen – wie die Studie von Hansjakob Ziemer – als Geschichte des Hörens im engeren Sinn bezeichnen. Auch die mediengeschichtlichen Arbeiten folgen unterschiedlichen Perspektiven und bleiben häufig relativ eng auf ihren technischen Gegenstand (Radio, Grammophon, Telefon) bezogen (mit Ausnahme vor allem der Studie von Jonathan Sterne). Demgegenüber sind es in erster Linie die hier als historische Anthropologie des Hörens zusammengefassten Arbeiten, die es erlauben, die Geschichte des Hörens nicht nur als Geschichte eines bestimmten Gegenstands – wie eben der Musik oder der akustischen Medien – zu konzeptionalisieren, sondern als Art und Weise des Zugriffs auf unterschiedliche Themen der sogenannten allgemeinen Geschichte.

Wie unter anderem die Thesen von Jonathan Sterne und Mark Smith gezeigt haben, ist eine so verstandene Geschichte des Hörens dazu geeignet, weitverbreitete Annahmen etwa über die Hegemonie des Visuellen in der Moderne zu problematisieren und die moderne Geschichte neu zu perspektivieren, oder – um eine passendere Formulierung zu verwenden – auszuloten. In diese Richtung weist auch die neue Studie von Veit Erlmann »Reason and Resonance. A History of Modern Aurality«.⁶⁹ In Abgrenzung zu klassischen Modernerzählungen, die Vernunft und sinnliche Resonanz einander gegenüberstellen,

69 Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York 2010.

rekonstruierte Erlmann in einem Durchgang durch die Ideen- und Wissenschaftsgeschichte des Hörens von René Descartes bis Martin Heidegger unterschiedliche Resonanztheorien, in denen dem Hören ein zentraler Stellenwert für die Vernunfttätigkeit und die Wissensproduktion zugewiesen wird. Erlmann entfaltet so eine alternative Geschichte moderner Subjektivität und moderner Weltwahrnehmung, in der die Subjekt-Objekt-Spaltung nie so absolut war, wie viele ihrer Kritiker im 20. Jahrhundert glauben machen wollten.⁷⁰ Erlmanns Arbeit – so wie in anderer Weise auch die oben behandelte Studie von Michael Steinberg – macht die Geschichte des Hörens so produktiv für aktuelle Debatten zur Subjektivierungs- und Wissensgeschichte der Moderne. Leider fällt auf, dass in diesem Teilbereich der Geschichte des Hörens bisher noch kaum deutschsprachige Arbeiten vorliegen. Eine Beteiligung an der Debatte über die »Auralität« der Moderne würde sich für die deutsche Geschichtswissenschaft aber sicherlich lohnen.

70 Vgl. dazu auch *Steven Connor*, *The Modern Auditory I*, in: *Roy Porter* (Hrsg.), *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*, London 1997, S. 203–223.