

Period Ear

Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit

von Jan-Friedrich Missfelder*

Abstract: This article advocates that we should understand the sound history as a new way of investigating general history. It focuses upon auditory perception and the political economy of sound utterances, and therefore identifies sound production as an indicator of the valid political and social order. As such, the sound history unearths the specific acoustemology of a given historical society, the way in which people make sense of their world via sounds and their understanding of sound.

Die Stimme macht Lärm, die Dinge ebenfalls.¹
Michel Serres

Turn! Turn! Turn! (To Everything there is a Season)²
The Byrds

Das Klio blind sei, wird niemand mehr behaupten können. Die Geschichtswissenschaft hat ihre „historischen Augen“ in den letzten Jahren geschärft und Bilder und visuelle Medien aller Art als Quellen und Erkenntnismittel zu nutzen gelernt.³ Deren heuristischer Wert steigt dabei insbesondere in der Kultur- und Wissenschaftsgeschichte immer weiter. Bilder werden nicht mehr nur als Speichermedium vergangener Wirklichkeiten aufgefasst, sondern zunehmend auch als spezifische Produzenten historischen Wissens analysiert.⁴ Die methodische und theoretische Bewegungsrichtung der Geschichtswissenschaft scheint damit, wie in anderen Kulturwissenschaften auch, durch den je nach Akzentuierung unterschiedlich gelagerten *iconic*, *pictorial* oder

* Für sachkundige Lektüre und konstruktive Hinweise danke ich Daniel Morat.

1 Michael Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt 1998, S. 157.

2 The Byrds, *Turn! Turn! Turn!*, CBS 1897, November 1965.

3 Vgl. nur Gerhard Paul, *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006; Bernd Roeck, *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen 2004; ders., *Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder*, in: GG 29. 2003, S. 294 – 315 sowie zusammenfassend Habbo Knoch, *Renaissance der Bildanalyse in der neuen Kulturgeschichte*, in: *Historisches Forum* 5. 2005, http://edoc.huberlin.de/e_histfor/5/PHP/Beitraege_5-2005.php#393.

4 Vgl. z. B. Julia Voss, *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie, 1837 – 1874*, Frankfurt 2007.

visual turn vorgegeben.⁵ Kaum ist die eine Wende jedoch vollzogen, kündigen sich neue Drehungen an. Vom jeweiligen *emotional*, *medial* oder gar *historic turn* wird erwartet, dass er die Aufmerksamkeit der Kulturwissenschaften wieder neu ausrichtet.⁶ Unter diesen verschiedenen *turns* firmieren seit kurzem auch ein *acoustic*,⁷ *sonic*⁸ oder *auditory turn*.⁹ Was hat es damit auf sich?

Klänge, Musik und akustische Wahrnehmung standen lange Zeit eher am Rande der kulturwissenschaftlichen Forschungsagenda – von der Musikwissenschaft im engeren Sinne einmal abgesehen, die sich aber in ihrer traditionellen Form ebenfalls eher der textuellen Basis der Musik in Form von Notenschrift als dem Klangereignis selbst zuwandte.¹⁰ Dies sei, so die Propagandistinnen und Propagandisten des *acoustic*, *sonic*, *auditory turn*, nun im Begriff, sich zu ändern. Hatte der amerikanische Phänomenologe Don Ihde schon 1976 der Philosophie einen *auditory turn* verordnet,¹¹ so scheint die Wende zum Klang nun auch andere Disziplinen zu betreffen. Literatur- und Medienwissenschaften, (Kultur-)Anthropologie und nicht zuletzt die Musikwissenschaft selbst widmen dem Klang, dem akustischen Ereignis und der Hörwahrnehmung seit einiger Zeit größere Aufmerksamkeit.¹² Der kanadische

5 Vgl. zur Differenzierung und Wissenschaftsgeschichte der verschiedenen *turns* instruktiv Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2006, S. 329–380.

6 Vgl. ebd., S. 381 f.

7 Vgl. Petra Maria Meyer (Hg.), *Acoustic Turn*, München 2008.

8 Vgl. Jim Drobnick, *Listening Awry*, in: ders. (Hg.), *Aural Cultures*, Toronto 2004, S. 9–18, hier S. 10.

9 Vgl. die von Veit Erlmann im Oktober 2009 organisierte Konferenz „Thinking Hearing. The Auditory Turn in the Humanities“, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/termine/id=11961&sort=datum&order=down&search=erlmann>.

10 Vgl. zu diesem Problem erhellend Nicholas Cook, *Between Process and Product. Music and/as Performance*, in: *Music Theory Online* 7. 2001, http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook_frames.html; eine frühe Ausnahme bildet allerdings Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, NH 1998. Die Anzahl der klangorientierten Studien im Bereich der Sozialgeschichte der Musik nimmt allerdings zu. Vgl. z. B. jüngst Christopher Marsh, *Music and Society in Early Modern England*, Cambridge 2010.

11 Vgl. Don Ihde, *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, Albany, NY 2007²; auch Wolfgang Welsch, *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?* [1993], in: *Reader Neues Funkkolleg. Der Aufstand des Ohrs – Die neue Lust am Hören*, Göttingen 2006, S. 29–46; zu Ihde auch Daniel Schmicking, *Hören und Klang. Empirisch phänomenologische Untersuchungen*, Freiburg 2003, bes. S. 57–67; vgl. jetzt auch Jean-Luc Nancy, *Zum Gehör*, Zürich 2010.

12 Vgl. als Auswahl an einschlägigen Sammelbänden und Literaturberichten nur Michael Bull u. Les Back (Hg.), *The Auditory Culture Reader*, Oxford 2003; Nora M. Alter u. Lutz Koepenick (Hg.), *Sound Matters. Essays on the Acoustics of Modern German Culture*,

Theoretiker Jim Drobnick legitimiert seinen Ruf nach einem *sonic turn* unter anderem durch die „emergence of a critical mass of sound-inflected theory and art“. ¹³ Gilt dies auch für die Geschichtswissenschaft? Sind Historikerinnen und Historiker gehalten, den nächsten *turn* zu vollziehen und sich vom Sehen aufs Hören umzustellen? Die Diagnose einer amerikanischen Historikerin, dass „auditory history entered the discipline with a vengeance“¹⁴ mag – zumindest für den deutschsprachigen Raum – weit übertrieben sein.¹⁵ In Bezug auf die angloamerikanische Forschung sieht die Lage etwas besser aus, finden sich hier doch einige, durchaus disparate Studien und Ansätze aus dem Bereich der Hör- und Klanggeschichte.¹⁶ Diese verbindet aber weder ein gemeinsamer

New York 2004; Veit Erlmann (Hg.), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*, Oxford 2005; Harro Segeberg u. Frank Schätzlein (Hg.), *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, Marburg 2005; Doris Kolesch u. Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt 2006; David W. Samuels u. a., *Soundscapes. Toward a Sounded Anthropology*, in: *Annual Review of Anthropology* 39. 2010, S. 329–345.

13 Drobnick, *Listening Awry*, S. 10.

14 Sophia Rosenfeld, *On Being Heard. A Case für Paying Attention to the Historical Ear*, in: *American Historical Review* 116. 2011, S. 316–334, hier S. 317.

15 Vgl. jetzt aber Daniel Morat u. a. (Hg.), *Politik und Kultur des Klangs im 20. Jahrhundert*, *Zeithistorische Forschungen* 8. 2011; Alexa Geisthövel, *Auf der Tonspur. Musik als zeitgeschichtliche Quelle*, in: Martin Baumeister u. a. (Hg.), *Die Kunst der Geschichte. Historiographie, Ästhetik, Erzählung*, Göttingen 2009, S. 157–168 sowie schon früh Thomas Lindenberger, *Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien*, in: *Zeithistorische Forschungen* 1. 2004, S. 72–85.

16 Vgl. v. a. Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York 2010; Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Cambridge, MA 2008; Ros Bandt u. a. (Hg.), *Hearing Places. Sound, Place, Time and Culture*, Newcastle upon Tyne 2007; Richard Cullen Rath, *How Early America Sounded*, Ithaca, NY 2003; Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, NC 2003; David Garrioch, *Sounds of the City. The Soundscape of Early Modern European Towns*, in: *Urban History* 30. 2003, S. 5–25; Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, Cambridge, MA 2002; Mark M. Smith, *Listening to Nineteenth-Century America*, Chapel Hill, NC 2001; Leigh Eric Schmidt, *Hearing Things. Religion, Illusion and the American Enlightenment*, Cambridge, MA 2000; Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris 2000; Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England. Attending to the O-Factor*, Chicago 1999; vgl. auch die Literaturberichte von 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](http://kunsttexte.de/Auditive_Perspektiven) 4. 2010, <http://edoc.huberlin.de/kunsttexte/2010-4/morat-daniel-3/PDF/morat.pdf> sowie ders., *Zur Geschichte des Hörens. Ein Forschungsbericht*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 51. 2011, S. 695–716; Jürgen Müller, „The Sound of Silence“. *Von der Unhörbarkeit der*

theoretischer Horizont noch eine wirkliche Debatte über ihre Gegenstände und Methoden – was ein bekanntes Problem relativ junger Forschungsfelder sein mag. In jedem Fall ist die Forschungssituation zugleich prekär und unübersichtlich. Während manche der bestehenden klanggeschichtlichen Arbeiten eher impressionistisch sowie methodisch und theoretisch eher unterreflektiert daherkommen,¹⁷ finden sich gerade auf dem boomenden Feld der nicht (nur) historisch arbeitenden Sound Studies ebenso vielfältige wie vage Theorieangebote, die einer Evaluation für den geschichtswissenschaftlichen Zweck bedürfen.¹⁸

Im Folgenden soll skizziert werden, wie eine historische Wissenschaft des Akustischen aussehen könnte. Dabei wird die These vertreten, dass Klanggeschichte einen eigenständigen Beitrag zur Erkenntnis der allgemeinen Geschichte zu leisten vermag, der sich nicht in der Thematisierung eines bislang unterhistorisierten menschlichen Sinnes erschöpft. Um dies zu verdeutlichen, soll in einem ersten Schritt gezeigt werden, dass Klanggeschichte als spezifische Form von Sinnesgeschichte verstanden werden muss, welche der fundamentalen Konstitution aller historischen Wirklichkeit durch das menschliche Sensorium Rechnung trägt. Das bedeutet, dass Klanggeschichte nur als Hörgeschichte sinnvoll konzeptionalisiert werden kann. Aus dieser Ausrichtung ergibt sich eine Reihe von methodischen Problemen, die in einem zweiten Schritt diskutiert werden. Schließlich soll am Beispiel der akustischen Produktion sozialer und politischer Ordnungen vorgeführt werden, welche neuartigen Erkenntnisse sich aus einer konsequent klanggeschichtlichen Perspektive auf klassische Felder der Geschichtsschreibung ergeben.

Vergangenheit zur Geschichte des Hörens, in: HZ 292. 2011, S. 1–29; Rosenfeld, On Being Heard, S. 317–326; Michele Hilmes, Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does it Matter?, in: *America Quarterly* 57. 2005, S. 249–259 sowie Mark M. Smith (Hg.), *Hearing History. A Reader*, Athens, GA 2004.

17 Vgl. z.B. Sieglinde Geisel, Nur im Weltall ist es wirklich still. Vom Lärm und der Sehnsucht nach Stille, Köln 2010; dagegen aber Smith, *Listening to Nineteenth-Century America*, bes. S. 261–270 und Schmidt, *Hearing Things*, bes. S. 1–37.

18 Einen Überblick bietet Sabine Sanio, *Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft*, in: *kunsttexte.de/Auditive Perspektiven* 4. 2010, <http://www.kunsttexte.de/index.php?id=711&idartikel=37461&ausgabe=37455&zuzu=907&L=0>; vgl. auch Holger Schulze (Hg.), *Sound Studies. Traditionen, Methoden, Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld 2008; Holger Schulze u. Christoph Wulf (Hg.), *Klanganthropologie*, Paragrana 16. 2007.

I. Klio von Sinnen

Um die mögliche Reich- und Tragweite einer klangorientierten Geschichtswissenschaft umreißen zu können, ist es hilfreich, noch einmal einen Blick auf Struktur und Selbstanspruch des vorgängigen *iconic turn* zu werfen. Beide, *iconic* und *sonic turn*, lassen sich nämlich als Varianten einer allgemeinen Hinwendung zu den Sinnen als Grundierung kulturwissenschaftlicher Erkenntnis verstehen. Dass dies nicht nur die Ebene des Gegenstands betrifft, sondern die epistemologische Struktur der Erkenntnis selbst, lässt sich bereits am Beispiel des *iconic turn* aufzeigen. Mit diesem ist erheblich mehr verbunden als die verstärkte Berücksichtigung visuellen Materials in der historischen Quellenkunde. Als der amerikanische Literatur- und Bildtheoretiker W. J. T. Mitchell 1992 den *pictorial turn* ausrief, reagierte er damit auf ein Unbehagen am in den Kultur- und Geisteswissenschaften vorherrschenden textuellen Paradigma, installiert durch den vorherigen, den *linguistic turn*. Für ihn lag im *pictorial turn* die Chance einer „postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality“.¹⁹ Mit dieser Perspektive stieß er auf weitreichende Zustimmung. Gängige Formeln von der Kultur als Text, vom endlosen Spiel der Zeichen oder von der Lesbarkeit der Welt erschienen immer weniger überzeugend. Es gebe, so zum Beispiel der Basler Bildwissenschaftler Gottfried Boehm, jenseits der Sprache „gewaltige Räume von Sinn, ungeahnte Räume der Visualität, des Klanges [sic!], der Geste, der Mimik und der Bewegung“,²⁰ die sich nicht als Texte verstehen und analysieren ließen, sondern einer eigenen Logik gehorchten. Horst Bredekamp schließlich rief zur „methodischen Schärfung der bildlichen Analyse mittel auf jedwedem Feld und in jeglichem Medium“²¹ auf und formulierte damit den Anspruch der neu konstituierten Bildwissenschaft auf den Status einer Leitwissenschaft weit über die engere Disziplin der Kunstgeschichte hinaus. Die Rede von einer „ikonische[n] Episteme“,²² die aus der dem Text als Paradigma verpflichteten Hermeneutik herausführe und vielmehr einer „Logik des Zeigens“ folge, zeugt von einer grundlegenden Verschiebung in der kulturwissenschaftlichen Theorietektonik. Worin genau die Folgen für jene Disziplinen bestehen, die

19 William J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn* [1992], in: ders., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, S. 11–34, hier S. 16.

20 Gottfried Boehm, *Jenseits der Sprache. Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: Christa Maar u. Hubert Burda (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 29–43, hier S. 43.

21 Horst Bredekamp, *Drehmomente. Merkmale und Ansprüche des *iconic turn**, in: ebd., S. 15–26, hier S. 16.

22 Gottfried Boehm, *Das Paradigma „Bild“. Die Tragweite der ikonischen Episteme*, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, München 2007, S. 77–82, hier S. 78 und öfter.

sich nicht primär oder nicht ausschließlich der Analyse von Bildern widmen, bleibt dabei aber meist eher vage. Insbesondere in der Geschichtswissenschaft ist alles andere als deutlich, wie ein Versuch „nicht nur [...] Bilder zu verstehen, sondern die Welt *durch* Bilder zu verstehen“²³ konkret aussehen soll.

Jenseits der Frage der konkreten Umsetzung des Leitwissenschaftsanspruchs im *iconic turn* fällt aber vor allem auf, dass dieser eine klare Hierarchie in das menschliche Sensorium einführt. Die Betonung des Gesichtssinns gegenüber den anderen Sinnen für die Erkenntnis der Welt sei, so die Annahme des *iconic turn*, der spät- beziehungsweise postmodernen Situation einzig angemessen.²⁴ In dem man den Blick auf Visualität richtet, reagiert man auf eine vielfach beklagte „Bilderflut“ und versucht, diese „begrifflich zu dämmen“ und die Bildanalyse damit „in das Zentrum einer kritischen Philosophie der Gegenwart“ zu rücken.²⁵ Insbesondere im verstärkten Auftreten rein technisch generierter Bilder in Kunst, Medien und Wissenschaften zeige sich die „Dämmerung einer alten Welt“²⁶ der Korrespondenz zwischen Bild und Realem.²⁷ Damit fielen klassische Fragen nach Abbildcharakter oder Repräsentation hinweg zugunsten einer reinen Präsenz des Visuellen, das seinerseits Realitäten erst generiert. Die spezifische historische Situation der Gegenwart, so wird hier suggeriert, erzwingt geradezu die Privilegierung eines Sinnes als ein wissenschaftliches Paradigma. Vor diesem Hintergrund ist es nur verständlich, wenn auch der *acoustic turn* nicht antritt, das Visuelle als Leitkategorie der Kulturwissenschaften zu bestreiten oder gar zu beerben. Vielmehr nutzen seine Vertreter eingeständenermaßen den „Diskurseffekt der Aufmerksamkeitserzeugung“,²⁸ der im Slogan vom *turn* liegt, um das Augenmerk auf akustische Phänomene innerhalb der Kultur zu lenken, die einem allzu souveränen Blick auf das rein Visuelle zu entgehen drohten. Worum es

23 Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, S. 349, Hervorhebung im Original.

24 Vgl. zur spezifisch modernen Vorgeschichte dieser Hierarchisierung anregend David M. Levin (Hg.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, CA 1993.

25 Bredekamp, *Drehmomente*, S. 20. Vgl. auch Mitchell, *Pictorial Turn*, S. 16: „Most important, it is the realization that while the problem of pictorial representation has always been with us, it presses us inescapably now, and with unprecedented force, on every level of culture, from the most refined philosophical speculations to the most vulgar productions of mass media.“

26 Boehm, *Paradigma „Bild“*, S. 77.

27 Vgl. hierzu auch Friedrich Kittler, *Schrift und Zahl. Die Geschichte des errechneten Bildes*, in: Maar u. Burda, *Iconic Turn*, S. 186–203.

28 Petra Maria Meyer, *Vorwort*, in: dies. (Hg.), *Acoustic Turn*, S. 13–31, hier S. 18. Meyer behauptet etwas unklar, dass den anderen „proklamierten turns (vom ‚linguistic turn‘ über den ‚semiotic turn‘, den ‚iconic turn‘ und ‚performative turn‘ zum ‚medial turn‘) immer schon ein acoustic turn innewohnt“, S. 13. Es gehe daher darum, „diese zu ergänzen und zu neuen Reflexionen heraus[zu]fordern“, S. 16.

geht, ist also keine Umkehrung von Sinneshierarchien, sondern allenfalls die Erhöhung der Komplexität in einer auf vornehmlich einen Sinn ausgerichteten Wissenschaftskultur. Die Gegenwart bleibt dabei primär visuell strukturiert, ein *acoustic turn* ist zunächst nicht viel mehr als eine Pirouette innerhalb der ikonischen Episteme moderner Kultur. Dieser Konstellation liegt, wiewohl uneingestanden und implizit, eine eigene historische These zugrunde. Die Meistererzählung von der in der Moderne einsetzenden Dominanz des Visuellen als dem Medium der Vernunft und der Wahrheitsproduktion (Hans Blumenberg),²⁹ aber auch spezifisch moderner Überwachungstechnologien (Michel Foucault)³⁰ bei gleichzeitiger Marginalisierung der anderen Sinne schreibt sich bis in die Gegenwart und in deren Epistemologie fort.³¹

Diese These lässt sich ihrerseits historisieren. Die Sinne und das Sinnieren über die Sinne, das macht die *turn*-Diskussion deutlich, haben beide Anteil an der jeweiligen historischen Situation, in der sie stehen. Sie lassen sich nicht ablösen von ihrer sozialen, kulturellen und politischen Umgebung, sondern bilden diese als je spezifische, historisch variable Konfiguration der Sinne ab. Es erscheint demnach als eine ureigene Aufgabe der Geschichtswissenschaft, den scheinbar natürlich gegebenen Sinnesapparat als soziales und kulturelles Phänomen zu historisieren.³² Ebenso wie jegliche Erfahrung nur eine sinnlich vermittelte ist, ist jegliche Geschichte demnach in gewisser Weise Sinnesgeschichte. Versteht man den *iconic turn* metonymisch als eine Wende vom (textuellen) Sinn zu den Sinnen in den Kulturwissenschaften, so ließe sich seiner Opposition gegen den *linguistic turn* eine Variante von dessen Credo

29 Vgl. Hans Blumenberg, Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung, in: ders., Ästhetische metaphorologische Schriften, Frankfurt 2001, S. 139 – 171.

30 Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt 1976; ders., Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, Frankfurt 1973.

31 Vgl. paradigmatisch Marshall McLuhan, Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters, Düsseldorf 1968; ders. u. Edmund Carpenter, Acoustic Space, in: dies. (Hg.), Explorations in Communication, Boston 1960, S. 65 – 70; vgl. zu McLuhans Medientheorie des Akustischen auch Nils Rölller, Marshall McLuhan und Vilém Flusser zur Tragödie des Hörens, in: Hans-Peter Schwarz (Hg.), Aufträge. Zweites Zürcher Jahrbuch der Künste 2005, Zürich 2006; auch Walter J. Ong, Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes, Opladen 1987; als Kritik an dieser „great divide theory“ Mark M. Smith, Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History, Berkeley, CA 2007, bes. S. 8 – 13.

32 Vgl. als knappe Einführung Wolfram Aichinger, Sinne und Sinneserfahrung in der Geschichte. Forschungsfragen und Forschungsansätze, in: ders. u. a. (Hg.), Sinne und Erfahrung in der Geschichte, Innsbruck 2003, S. 9 – 28; Smith, Sensing the Past, sowie die Beiträge in David Howes (Hg.), Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader, Oxford 2005.

abgewinnen: „Il n’y a pas d’hors sens.“ In dieser Perspektive ergibt dann auch der hypertrophe Umfassendheitsanspruch des *iconic turn* neuen, anderen Sinn. Sinnesgeschichte erscheint so nicht als eine weitere „Bindestrich-Geschichte“ (Ute Daniel) neben Politik-, Sozial-, Geschlechter- oder Tiergeschichte, sondern als ein neuer „habit“ der Analyse jeglichen Gebietes der Geschichte in jeglichem Quellenmedium: „an embedded way of remaining vigilant about and sensitive to the full sensory texture of the past“.³³ Sinnesgeschichte hat in diesem Sinne keinen prinzipiell abgegrenzten Gegenstand, sondern stellt eine Art und Weise dar, das Ganze der Geschichte neu, von der sinnlichen Konstituierung der Wirklichkeit her zu fassen. Ebenso entspricht einer Sinnesgeschichte als „habit“ keine privilegierte Quellengattung. Es gilt vielmehr, das gesamte Spektrum historischen Materials auf die Thematisierung von Sinnen und sinnlicher Wahrnehmung hin neu zu lesen. Hier sind ganz unterschiedliche Zugriffe denkbar. So schreibt Alain Corbin, der Hauptvertreter neuerer französischer Sinnesgeschichte in der Tradition der *Annales*, seine fulminante Wahrnehmungsgeschichte „ländlicher Gefühlskultur“ am Beispiel französischer Glockenkonflikte des 19. Jahrhunderts auf der Basis normativer Quellen, Bürgereingaben und Verwaltungsakten.³⁴ Mark M. Smiths Klanggeschichte des Amerikanischen Bürgerkriegs und seiner Vorgeschichte stützt sich dagegen stark auf Selbstzeugnisse, Reiseberichte und Presseartikel.³⁵ Beiden gemeinsam ist methodisch nur der neue Zugriff auf bekanntes Material. Die „masses dormantes“³⁶ an sinnesgeschichtlichen Quellen stellen also kein unentdecktes historiographisches Neuland dar und führen auf kein gänzlich neues Feld der Geschichtswissenschaft. Vielmehr ermöglicht der „habit“ der Sinnesgeschichte einen anderen Blick auf vertrautes Gelände und eröffnet gerade dadurch neue Fragestellungen.³⁷ Die historiographischen Traditionen einer solchen Sinnesgeschichte sind ehrwürdig, haben aber noch kaum eine eigentliche Forschungsrichtung innerhalb des Faches begründen können. Neben obligaten Referenzen auf Karl

33 Smith, *Sensing the Past*, S. 5; vgl. auch ders., *Producing Sense, Consuming Sense, Making Sense. Perils and Prospects for Sensory History*, in: *Journal of Social History* 40. 2007, S. 841 – 858; Daniel Morat, *Sinne*, in: Anne Kwaschik u. Mario Wimmer (Hg.), *Von der Arbeit des Historikers. Ein Wörterbuch zur Theorie und Praxis des Historikers*, Bielefeld 2010, S. 183 – 186.

34 Vgl. Alain Corbin, *Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt 1994.

35 Vgl. Smith, *Listening to Nineteenth-Century America*.

36 Alain Corbin, *Historien du sensible. Entretiens avec Gilles Heuré*, Paris 2000, S. 107.

37 Vgl. auch Richard Cullen Raths *Erfahrungen einer Relektüre bekannten Materials: „When I started working with some of the primary sources Hall and Thomas used, I noticed that where the two historians usually referred to beliefs about lightning, the sources spoke of thunder.“* Ders., *Hearing American History*, in: *Journal of American History* 95. 2008, S. 417 – 431, hier S. 417.

Marx³⁸ und Georg Simmel³⁹ könnten vor allem prominente Vertreter der *Annales*-Schule Inspiration liefern. Das Interesse an der kulturellen Formung der Sinne begleitet alle Generationen der *Annales* zumindest untergründig. Dabei variiert der Kontext ihrer Thematisierung ganz erheblich. So diagnostizierte Lucien Febvre eine seiner Ansicht nach „außerordentliche Empfänglichkeit [des vormodernen Menschen, J.-F.M.] für alle Außenreize“ zunächst in einem Aufriss zum Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Psychologie,⁴⁰ arbeitete diese These dann aber in seiner Studie über das „Problem des Unglaubens im 16. Jahrhundert“ zu einem zentralen Bestandteil seiner Analyse des vormodernen „geistigen Rüstzeugs“ (*outilage mental*) aus.⁴¹ Febvre erkennt im 16. Jahrhundert eine fremde Sinnenwelt nicht nur hinsichtlich der sinnlich wahrnehmbaren Umwelt, sondern konstatiert auch einen anderen Modus der Wahrnehmung. Für Febvre geht die verstärkte Reizbarkeit seiner Kronzeugen Rabelais und Ronsard einher mit einer Periode „besonders ausgeprägter Affektivität“,⁴² beide fügen sich zu einer erhöhten „Spannung des Lebens“ (Johan Huizinga),⁴³ gegenüber der die anästhesierte Moderne schal, blechern und bleich daherkommt.⁴⁴ Diesen romantisierend-kulturkritischen Impetus teilt Febvre auch mit Robert Mandrou, der eine *Annales*-Generation später für die Vormoderne immer noch eine „*prédominance de l'affectif sur l'intelligence*“⁴⁵ konstatiert. Febvre und Mandrou schreiben die Erzählung

38 Vgl. seine vielfach zitierte Bemerkung in den „Ökonomisch-philosophischen Manuskripten“ von 1844: „Die Bildung der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte.“ Zitiert in Marx-Engels-Studienausgabe, hg.v. Iring Fetscher, Bd. 2: Politische Ökonomie, Frankfurt 1990, S. 38 – 128, hier S. 103.

39 Vgl. Georg Simmel, Exkurs über die Soziologie der Sinne, in: ders., Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, hg.v. Otthein Rammstedt (= Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 11), Frankfurt 1992, S. 722 – 742.

40 Lucien Febvre, Geschichte und Psychologie [1938], in: ders., Das Gewissen des Historikers, Berlin 1988, S. 79 – 90, hier S. 86.

41 Vgl. Lucien Febvre, Das Problem des Unglaubens im 16. Jahrhundert. Die Religion des Rabelais, Stuttgart 2002 [1942], S. 372 – 382, Zitat S. 313.

42 Lucien Febvre, Sensibilität und Geschichte [1941], in: ders., Gewissen, S. 91 – 107, hier S. 98.

43 Vgl. Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters, Stuttgart 1975¹¹, S. 2.

44 Eine solche Perspektive findet sich in Ansätzen auch noch (oder wieder?) in aktueller sinnes- und klanggeschichtlicher Literatur. Vgl. z.B. David Wickberg, What is the History of Sensibilities? On Cultural Histories Old and New, in: American Historical Review 112. 2007, S. 661 – 684; Rath, How Early America Sounded, S. IX: „Sound was more important to early Americans than it is to you.“ S. 9: „These were worlds much more alive with sound than our own, worlds not yet disenchanting, worlds perhaps even chanted into being.“ Vgl. als Hintergrund auch Wolfgang Welsch, Ästhetik und Anästhetik, in: ders., Ästhetisches Denken, Stuttgart 1998³, S. 9 – 40.

45 Robert Mandrou, Introduction à la France moderne, 1500 – 1640. Essai de psychologie historique [1961], Paris 1998, S. 89.

eines rationalen und daher visuell strukturierten gegenüber einem affektiven und daher auf Gehör und die Nahsinne ausgerichteten Zeitalter in einem durchaus anregenden Kurzschluss von Sinnes- und Emotionsgeschichte fort. Die Vormoderne erscheint dabei als ein „temps qui préfère écouter“,⁴⁶ in der aber auch Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinn eine viel vitalere Rolle spielen als in der tendenziell einsinnig visuellen Moderne. Geändert habe sich dies erst mit dem Siegeszug des Buchdrucks, der Informationsgewinnung und -übermittlung durch individuelle und stille Lektüre. Restbestände dieser Meistererzählung finden sich auch noch bei Alain Corbin. Seine Studien zur Geschichte des Geruchs im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert und zur akustischen Kommunikationskultur der Glocken im ländlichen Frankreich des 19. Jahrhunderts skizzieren ebenfalls eine verlorene Welt synästhetischer Komplexität, gehen aber in methodischer wie materieller Hinsicht weit über die Vorarbeiten Febvres und Mandrous hinaus.⁴⁷ Hatten diese vor allem literarische Quellen als Zeugnisse historischer Sinneszustände herangezogen und die damit verbundenen quellenkritischen Schief lagen kaum thematisiert, so taucht Corbin tief in die lokalen Archive hinab und zieht verstärkt Selbstzeugnisse heran. Sinnesgeschichte besteht für Corbin gleichwohl weiterhin in der Erforschung „unterschiedlicher Wahrnehmungs- und Affektsysteme“ sowie des historischen Gebrauchs der Sinne, der aber weiterhin im Rahmen einer „Sinneshierarchie“ geschieht.⁴⁸ Sinnesgeschichte *à la française* lässt sich also charakterisieren als Thematisierung von historischen Verschiebungen im System der Sinne, als Beschreibung wechselnder Hierarchien und der daraus resultierenden gesellschaftlichen Sensibilitäten. Spuren solcher Verschiebungen fanden Febvre und Mandrou noch in mehr oder weniger expliziten Thematisierungen des sensorischen Systems in Literatur und Ideengeschichte, während Corbin eine anthropologische Wende vollzieht und das historische Material gegen den Strich auf eher implizite Strukturierungen der Sinne hin liest. Gemeinsam ist allen aber eine historische Großthese, welche die Modernisierung als Ersetzung des Gehörs durch das Gesicht als Leitsinn begreift und mit dem Siegeszug der Visualität eine tendenzielle Verarmung der anderen Sinne diagnostiziert.⁴⁹ Der Betonung von wechse-

46 Mandrou, *Introduction à la France moderne*, S. 76.

47 Vgl. Alain Corbin, *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs* [1982], Berlin 1984; ders., *Sprache der Glocken*.

48 Alain Corbin, *Zur Geschichte und Anthropologie der Sinneswahrnehmung* [1991], in: Christoph Conrad u. Martina Kessel (Hg.), *Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart 1998, S. 121 – 140, hier S. 128 bzw. S. 132. Vgl. zu Corbins Methode auch Sima Godfrey, Alain Corbin. *Making Sense of French History*, in: *French Historical Studies* 25. 2002, S. 381 – 398.

49 Vgl. aber zur Kritik an Corbin am Beispiel seiner These einer desodorierten Moderne Annick Le Guéner, *Le déclin de l'olfactif, mythe ou réalité?*, in: *Anthropologie et Sociétés* 14. 1990, S. 25 – 44.

den Sinneshierarchien entspricht dabei eine relativ breite ideengeschichtliche Strömung innerhalb der Sinnesgeschichte, die sich vor allem der Reflexion auf das System der Sinne, ihr Zusammenspiel und ihre Funktionen in Philosophie, Theologie, Musik und Medizin widmet.⁵⁰

Die hier skizzierten großen Erzählungen entlang eines Sinneshierarchie-Paradigmas verschränken also zwei verschiedene Prozesse zu einer komplexen sinnesgeschichtliche Modernisierungstheorie: die *great divide*⁵¹ zwischen einer auditiven Vormoderne und der modernen Visualität und die Verarmung eines tendenziell synästhetischen Weltverhältnisses zur modernen Mono-Sinnlichkeit. So wünschenswert ein systemischer Ansatz bleibt, der nicht nur einen Sinn in den Blick nimmt, sondern seine historische Wandlung im Verhältnis zum gesamten Sensorium analysiert, so problematisch bleibt doch die Verknüpfung der Historisierung von Hierarchien mit damit verbundenen Modernisierungsvorstellungen. Das zeigt sich sogar noch bei Ansätzen, die sich explizit gegen die These der *great divide* wenden. So argumentiert zum Beispiel Mark M. Smith gegen die Logik eines Nullsummenspiels in der Sinnesgeschichte, nach der die scheinbare Aufwertung eines Sinnes (meist des Gesichtssinnes) notwendig mit der Verarmung eines anderen einhergehen müsse. Statt dessen plädiert er für ein dynamisches Modell von „intersensoriality“, um zu zeigen, dass „the other senses not only remained important [but] became critical to modernity“.⁵² Dabei bleibt er aber einem modernisierungstheoretischen Modell verpflichtet und kann nur immer wieder von neuem zeigen, dass nicht nur Visualität, sondern auch Gehör, Geschmack, Geruch und Tastsinn ihren Ort in der Moderne finden.⁵³ Das ist zunächst

50 Vgl. vor allem Robert Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000, der vor allem eine „Geschichte der sinnlichen Wertordnungen gegenwärtiger und vergangener Kulturen sowie der sich verändernden Hierarchie der Sinnesvorstellungen und der Sinnesgebräuche“ (S. 22) im Sinn hat. Vgl. weiter Richard Newhauser u. Corine Schleif (Hg.), *The Senses in Medieval and Renaissance Intellectual History, The Senses and Society* 5. 2010; Stephen G. Nichols u. a. (Hg.), *Rethinking the Medieval Senses. Heritage, Fascinations, Frames*, Baltimore 2008; Christopher M. Woolgar, *The Senses in Late Medieval England*, New Haven, CT 2006; Anthony Synnott, *Puzzling over the Senses. From Plato to Marx*, in: David Howes (Hg.), *The Varieties of Sensory Experience*, Toronto 1991, S. 61 – 76; zum Gehör v. a. Charles Burnett u. a. (Hg.), *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, London 1991.

51 Smith, *Sensing the Past*, S. 8.

52 Vgl. ebd., bes. S. 125 – 128, Zitat S. 128.

53 Vgl. nur als Zusammenstellung: „[S]ound increasingly mediated and helped inform ideas about class, identity, and nationalism, especially, in the nineteenth century.“, ebd., S. 48; „Modernity was deeply indebted to smell and olfaction.“, ebd., S. 65; „The sense of taste, in fact, received something of a boost from modernity and continued to inform some of its fundamental categories, nationalism especially.“, ebd., S. 85; „[T]ouching

einmal durchaus sehr verdienstvoll, erhöht es doch die Komplexität des gezeichneten Bildes enorm und verabschiedet die ganz und gar unhistorische Obsession, ganze Epochen auf sensorische Dominanzen und die damit verbundenen Grundannahmen über deren Charakter hin prüfen zu müssen. Um es noch einmal am gängigen Gegenüber von visueller Moderne und einer Vormoderne, „qui préfère écouter“, zu wiederholen: Klassische Attribute der Moderne – Distanzierung, Rationalisierung, Säkularisierung, Objektivierung, etc. – werden dem Visuellen zugeschrieben, gegen welches das Auditive als Medium der Nähe, der Wärme und des Heiligen profiliert wird.⁵⁴ Explizit modernekritische Theorieentwürfe von Heidegger über Horkheimer bis Derrida setzen daher auch vielfach mit einer Kritik der objektivierenden – im Sinne von verdinglichenden – Funktion des Blicks an.⁵⁵ Die Identifikation von Visualität mit Distanz und Zeitlichkeit sowie Auralität mit Präsenz suggeriert dabei eine Ahistorizität von Klang und akustischer Wahrnehmung, die sich ihrer Historisierung immer schon zu entziehen scheinen. Es ist diese „audiovisual litany“,⁵⁶ zu deren Überwindung eine Sinnesgeschichte (nicht nur) der Neuzeit einen systematischen Beitrag leisten kann. Der kanadische Medienwissenschaftler Jonathan Sterne folgert aus seiner eigenen Polemik gegen die „audio-visuelle Litanei“ ähnlich wie Mark M. Smith, dass auch eine Klanggeschichte einen legitimen Ort in der Geschichte der Moderne beziehungsweise im Prozess der Modernisierung beanspruchen kann. Sein eigener Beitrag, eine Studie zur Kulturgeschichte der Klangreproduktion im 19. und 20. Jahrhundert, „explores the ways in which the history of sound contributes and develops from the ‚maelstrom‘ of modern life“.⁵⁷ Es folgen die klassischen Charakteristika der Moderne vom Kapitalismus über Bürokratisierung zur Fortschrittsgläubigkeit. So legitim diese Geschichte auch ist und so viele neue und überraschende Einsichten sie auch birgt, so problematisch erscheint doch die Idee des Beitrags („contribution“) zu einer eigentlich schon bekannten Geschichte. So konzipiert, läuft Klanggeschichte Gefahr, durch die – man verzeihe das schiefe Bild – Brille des Klangs all das noch einmal zu bestätigen, was man ohnehin schon über die Moderne und ihr Anderes weiß. Zugleich verpasst sie die weiterführende Frage, ob gängige Periodisierungen, die traditionell aus Politik-, Wirtschafts- oder Sozialgeschichte stammen, sinnesgeschichtlich überhaupt eine Bedeutung haben oder ob nicht mit gänzlich anderen Rhythmen, Phänomenen langer Dauer oder epistemischen Brüchen

was inextricable to the elaboration of a post-Renaissance and post-Enlightenment world.“, ebd., S. 99.

54 Vgl. exemplarisch und für viele Ong, Oralität, und (durchaus kritisch) Welsch, Kultur des Hörens.

55 Vgl. Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, CA 1993.

56 Sterne, *Audible Past*, S. 14.

57 Ebd., S. 9.

zu rechnen ist.⁵⁸ Es käme also auf den Versuch einer Klanggeschichte an, die nicht nur eine bis dato vernachlässigte Dimension menschlicher Erfahrung historisiert und der Geschichtswissenschaft zuallererst einmal erschließt, sondern entscheidend neue, nur über die Aufmerksamkeit auf Klänge zugängliche Aspekte entdeckt. Andernfalls verbleibt sie im Stadium der hinzugefügten Komplementärgeschichte.⁵⁹

II. Klang- und Hörkulturen

Das Grundproblem jeder nicht-komplementären Klanggeschichte vor dem Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – aber letztlich auch danach – ist so trivial wie folgenreich: ihr Gegenstand ist verklungen. Im Unterschied zur inzwischen fest etablierten Analyse visueller Kulturen sieht sich die Geschichte des Klangs mit der nicht überwindbaren Schwierigkeit konfrontiert, dass ihr Objekt vielfach nicht mehr in der zumindest physiologisch analogen Form gegeben ist. Bilder sind vielfach überliefert, Klänge in der Regel nicht. Visuelle Medien in Form etwa von Kunstwerken oder Architektur bieten sich oftmals dem Blick des Historikers oder der Historikerin selbst dar und gewinnen ihre Qualität als „Zeugen ihrer Zeit“ (Bernd Roeck) gerade durch die Differenz zum Blick vergangener Betrachter. Das konstitutiv Ephemere des Klangs, seine existenzielle Zeitgebundenheit verhindert zunächst diese sich gleichsam von selbst einstellende Historisierungsaufgabe. Die Überlieferung von Klängen als akustischen Ereignissen schaltet daher immer eine mediale Zwischenebene ein: Notenschrift, Klangobjekte als Überreste vergangener materieller Kultur sowie vor allem Versprachlichungen von Hörerfahrungen aller Art. Das betrifft auch, wenngleich in unterschiedlicher Weise, Formen technischer Klangaufzeichnung. Walzen, Tonbänder, Schallplatten oder mp3-Dateien suggerieren zwar den Realitätseffekt einer naturgetreuen Wiedergabe des Verklungenen, sind aber prinzipiell nicht weniger medial form(at)iert als andere Medien der akustischen Inskription.⁶⁰ Daraus folgt zum einen, dass jede Geschichte des Klangs immer auch Mediengeschichte seiner Speicherung sein muss. Dabei besteht zunächst einmal kein qualitativer Unterschied darin, ob diese Speicherung als Verschriftlichung von akustischen Wahrnehmungen vorliegt oder als Einschreibung in technische Medien. Mediengeschichte gerade auch des Akustischen erschöpft sich damit nicht in der Nacherzählung technischer Innovationen, sondern lässt sich als Kulturgeschichte komplexer Einschreibungsprozesse in unterschiedliche Medien, von Sprache über Schrift

58 Vgl. in diesem Sinne auch die Bemerkungen bei Martin Jay, *In the Realm of the Senses. An Introduction*, in: *American Historical Review* 116. 2011, S. 307–315, bes. S. 311 f.

59 Ähnlich auch Geisthövel, *Tonspur*, S. 166 f.

60 Vgl. zu diesem Zusammenhang instruktiv Lisa Gitelman, *Scripts, Grooves, and Writing Machines. Representing Technology in the Edison Era*, Stanford, CA 1999.

bis zu digitalen Speichern beschreiben. Jonathan Sterne hat gerade für technische Medien der Klangaufzeichnung gezeigt, dass ihre Erfindung und Entwicklung auf außertechnischen, kulturellen Voraussetzungen beruht.⁶¹ Er wendet sich damit gegen eine starke Strömung insbesondere in der deutschen Medientheorie und -geschichtsschreibung, die die Geschichte einem technisch-medialen Apriori unterwirft und damit auch einen qualitativen Bruch in der Entwicklung technischer Medien annimmt.⁶²

Zum anderen wird durch die Einsicht in die mediale Verfasstheit alles Verklungenen deutlich, dass dieses nur im Kontext einer kulturellen Einordnung und Deutung greifbar ist, was wiederum nur möglich ist durch den Rekurs auf nichtklangliches Quellenmaterial, das über die Sinnhorizonte und Zuschreibungsformen akustischer Wahrnehmung informiert.⁶³

Aus diesen Überlegungen lassen sich zwei methodische Prämissen ableiten. *Erstens*: Klanggeschichte konstituiert ihren Gegenstand über Umwege, über Quellen also, die nicht den Klang selbst überliefern, sondern allenfalls Aufschluss über seine spezifische historische Wahrnehmung bieten. Klanggeschichte ist daher immer auch Mediengeschichte seiner Repräsentationen. *Zweitens*: Geht man von der fundamentalen Historizität akustischer Wahrnehmungsformen aus, die sich über wandelbare Deutungen von Klängen äußert, dann treten vor allem die kulturellen, sozialen und politischen Kontexte der Klangproduktion wie -rezeption in den Mittelpunkt des Interesses. Aus der Tatsache, dass Klanggeschichte also überhaupt nur als Geschichte der Klangwahrnehmung, -verarbeitung und -speicherung, letztlich also als Hörgeschichte geschrieben werden kann, resultiert methodisch daher fast notwendig ein gemäßigter (oder radikaler) Konstruktivismus als analytische Grundhaltung: Klänge sind eben erst durch die sich historisch wandelnden Wahrnehmungs- und Deutungsmuster sowie ihre medialen Repräsentationsformen als historische Phänomene und Gegenstände historischer Forschung konstituierbar.

Es wäre daher schon aus quellenkritischen Überlegungen heraus irreführend, eine reine Rekonstruktion einer verklungenen Klangumwelt (*soundscape*) zu versuchen. Absicht und Ziel von Klanggeschichte kann also keineswegs eine

61 Vgl. Sterne, Audible Past.

62 Vgl. zum technisch-medialen Apriori zusammenfassend Knut Ebeling, Das technische Apriori, in: Archiv für Mediengeschichte 6. 2006, S. 11–22; auch Jan-Friedrich Missfelder, Endlich Klartext. Medientheorie und Geschichte, in: Jens Hacke u. Matthias Pohlig (Hg.), Theorie in der Geschichtswissenschaft. Einblicke in die Praxis des historischen Forschens, Frankfurt 2008, S. 181–198.

63 Vgl. in diesem Sinne auch Bruce R. Smith, Listening to the Wild Blue Yonder. The Challenges of Acoustic Ecology, in: Bandt, Hearing Places, S. 249–270.

Inventarisierung des Verklungenen sein,⁶⁴ sondern vielmehr die Erforschung der Bedeutungshorizonte, welche vergangene Gesellschaften und historische Akteure der akustischen Dimension ihrer Erfahrung zuschrieben. Man wird nie wissen, wie es eigentlich geklungen, sondern nur, wie Menschen ihre Klangumwelt wahrnahmen und in ihr handelten. Diese Wahrnehmungen und Handlungen sind demnach als soziale Praktiken und politische Strategien innerhalb einer Gesellschaft zu verstehen. Man hat es also mit „Dramatisierungen“ akustischer Wahrnehmungen als „conventions of persuasive speaking about sound“ zu tun,⁶⁵ durch die historische Akteure politische und gesellschaftliche Ziele verfolgen können, ihre soziale Position markieren, ihre Sensibilität ausstellen oder Lärmbelästigung einklagen. Hier lassen sich akustische Sagbarkeitsregime identifizieren, die den Rahmen historisch gegebener Dramatisierungen abstecken und damit eine spezifische Klang- und Hörkultur bestimmen.

Zur Beschreibung einer solchen Klang- und Hörkultur empfiehlt es sich für die Geschichtswissenschaft, auch in diesem Fall auf die Signale zu hören, die eine theoretisch ausgeformte Sinnesanthropologie schon seit einiger Zeit ausstrahlt,⁶⁶ um so dem seit bald 25 Jahren antrainierten ethnographischen Blick auch ein ethnographisches Ohr oder besser: einen ethnographischen Sinnesapparat hinzufügen zu können.⁶⁷ Besonders hilfreich für den Ansatz der hier skizzierten Klanggeschichte erscheint Steven Felds Begriff der „acoustemology“. Indem er Akustik und Epistemologie versaltet, bezeichnet Felds Terminus das „potential of acoustic knowing, of sonic presence and awareness of sounding as potent shaping forces in how people make sense of experiences“.⁶⁸ Akustemologie zielt demnach auf die spezifisch akustische Art der

64 Vgl. dazu schon die Polemik gegen einen solchen klanggeschichtlichen Positivismus, wie ihn z. B. Guy Thuiller vertritt (vgl. ders., *Pour une histoire du quotidien au XIXe siècle*, Paris 1977), bei Corbin, *Geschichte und Anthropologie*, S. 123 f.

65 Vgl. zu Begriff und Konzept Bijsterveld, *Mechanical Sound*, hier S. 30.

66 Vgl. nur David Howes, *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor, MI 2003; ders., *Can these dry Bones Live? An Anthropological Approach to the History of the Senses*, in: *Journal of American History* 95. 2008, S. 442–451; David Le Breton, *Le saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris 2006; Constance Classen, *Worlds of Sense. Exploring the Senses in History and across Cultures*, London 1993.

67 Begriff nach James Clifford, *Introduction. Partial Truths*, in: ders. u. George E. Marcus (Hg.), *Writing Cultures. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, CA 1986, S. 1–26, hier S. 12; vgl. auch Veit Erlmann, *But What of the Ethnographic Ear?*, in: ders., *Hearing Cultures*, S. 1–20 und Regina Bendix, *The Pleasures of the Ear. Toward an Ethnography of Listening*, in: *Cultural Analysis* 1. 2000, S. 33–50.

68 Steven Feld, *Waterfalls of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea*, in: ders. u. Keith H. Basso (Hg.), *Senses of Place*, Santa Fe, NM 1996, S. 91–135, hier S. 97; auch ders., *A Rainforest Acoustemology*, in: Bull, *Auditory*

Welterfahrung und Weltdeutung einer Gesellschaft. Klangphänomene, so Felds Hypothese, spielen eine entscheidende Rolle bei der Ausgestaltung sozialer Ordnung, der Organisation von Wissen und gesellschaftlicher Kommunikation sowie – für Anthropologen zentral – der Kosmologie. Klang ist daher in der Perspektive der Akustemologie stets mit Bedeutung versehen und wird zu einem sozialen Phänomen durch seine Wahrnehmung und Einordnung in ein deutendes System. Schließlich bietet das Konzept der Akustemologie auch die Möglichkeit der reflexiven Wendung. Es geht dann nicht nur um die Bedeutung von Klängen für die Etablierung sozialer und kultureller Ordnungen, sondern auch um die „soundways“ historischer Akteure, also „the paths, trajectories, transformations, mediations, practices and techniques – in short, the ways – that people employed to interpret and express their attitudes and beliefs about sound“.⁶⁹

Anthropologen wie Steven Feld oder David Howes zeigen in ihren Arbeiten, dass Ethnien wie die Kaluli oder Massim in Papua-Neuguinea umfassende Parameter der Weltorientierung nach vornehmlich akustischen Kriterien entwickeln.⁷⁰ Sie beschreiben differenzierte Klang- und Hörkulturen, die im Zentrum der jeweiligen Weltdeutungssysteme stehen. Auf diese Weise können sie starke Argumente gegen eine allgemeine Fixierung auf Visualität ins Feld führen, laufen aber zugleich Gefahr, ex negativo wiederum in die audiovisuelle Litanei einzustimmen und statt rein visueller nun rein auditive Kulturen zu postulieren.⁷¹ Ihr Forschungsobjekt wird auf diese Weise akustemologisch homogenisiert und verliert an Vielschichtigkeit und historischer Dynamik. Dabei verfügt das Konzept der Akustemologie durchaus über das Potential, um damit gerade den Wandel historischer Klang- und Hörkulturen zu beschreiben. So stellt Mark M. Smith's Arbeit ein exzellentes Beispiel dafür dar, dass sich politische und kulturelle Konflikte auch und vielleicht entscheidend aus differierenden Klangwahrnehmung des Eigenen und des Anderen, aus gegensätzlichen *acoustemes* also, erklären lassen.⁷²

In manchem schließt die Idee der Akustemologie an Modelle der interpretierenden Kulturanthropologie zum Beispiel Clifford Geertz' an, die für die Geschichtswissenschaft schon seit langer Zeit fruchtbar gemacht werden.⁷³ Neu und innovativ ist aber die Aufmerksamkeit auf akustische Phänomene

Culture Reader, S. 223–239 sowie das instruktive Interview: ders. u. Donald Brenneis, *Doing Anthropology in Sound*, in: *American Ethnologist* 31. 2004, S. 461–474.

69 Rath, *How Early America Sounded*, S. 2.

70 Vgl. Feld, *Waterfall of Sound*; Howes, *Sensual Relations*, S. 61–94.

71 Ganz ähnlich, allerdings mit Blick auf taktile und olfaktorische Weltorientierung verfährt auch Constance Classen, *McLuhan in the Rainforest. The Sensory Worlds of Oral Cultures*, in: Howes, *Empire of the Senses*, S. 147–163.

72 Vgl. Smith, *Listening to Nineteenth-Century America*.

73 Vgl. Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt 1995⁴.

und deren Integration in eine historische Sinnesanthropologie. Steven Feld und anthropologisch arbeitende Klanghistorikerinnen und -historiker knüpfen in dieser Hinsicht an Überlegungen des Komponisten und Pioniers der Klangökologie R. Murray Schafer an. Dieser versucht, Klänge als systemisches Netz aus „vernommenen Geschnehnissen“ natürlicher, menschlicher und technischer Provenienz zu fassen, die historisch wandelbar sind, vor allem aber bewusst gestaltet werden können: „die Welt als eine makrokosmische musikalische Komposition“.⁷⁴ Ein solcher *soundscape* setzt sich nach Schafer aus dem Zusammenwirken von Grundlauten („keynote sounds“), Signalen („signals“) und Lautmarken („sound marks“) zusammen, welche die akustische Gestalt einer gegebenen historischen oder auch geographischen Situation bestimmen.⁷⁵ Grundlaute werden von Schafer als vorbewusste, in der Regel durch die natürlichen Bedingungen eines *soundscape* bestimmte „Tonarten“ definiert, die überhaupt nur ohrenfällig werden, wenn sie sich massiv verändern oder gar wegfallen. Signale sind dagegen „Vordergrundgeräusche“, die zu „ausgeklügelte[n] Codes organisiert“⁷⁶ und können somit eine kommunikative Funktion innerhalb eines *soundscape* erfüllen. Lautmarken schließlich wirken vergesellschaftend, indem sie Gruppen, Gemeinschaften oder Gesellschaften akustische Identitäten verleihen und dadurch „akustische Gemeinschaften“ konstituieren.⁷⁷

Man muss Schafers Analyseraster nicht *tel quel* auf alle historischen Situationen übertragen. Ebenso wenig muss man die massiven zivilisationskritischen Untertöne seines auf diesem Modell basierenden klangökologischen Impetus teilen, um die Leistungen des *soundscape*-Begriffs anzuerkennen und ihn für eine anthropologisch informierte Klanggeschichte zu operationalisieren.⁷⁸ Zwei Punkte sind in dieser Hinsicht besonders hervorzuheben. Zunächst bietet Schafer überhaupt einen Systematisierungsansatz von Klängen, der sich nicht primär an deren phänomenologischer Gestalt, sondern an ihrer sozialen Funktion orientiert. Dies ermöglicht die Historisierung von Klangzuschreibungen und Klangfunktionalisierungen in vergangenen Gesellschaften als

74 R. Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens* [1977], hg. v. Sabine Breitsameter, Mainz 2010, S. 42 u. S. 38.

75 Vgl. ebd., S. 45 f.

76 Ebd., S. 46.

77 Vgl. ebd., S. 350 f.; auch Barry Truax, *Acoustic Communication*, Westport, CT 2001², S. 66.

78 Vgl. zur Kritik an Schafer nur Ari Y. Kelman, *Rethinking the Soundscape. A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies*, in: *The Senses & Society* 5. 2010, S. 212–234; Sophie Arkette, *Sounds like City*, in: *Theory, Culture and Society* 21. 2004, S. 159–168; dagegen die sympathetische Lesart bei Sabine Breitsameter, *Hörgestalt und Denkfigur. Zur Geschichte und Perspektive von R. Murray Schafers Die Ordnung der Klänge. Ein einführender Essay*, in: Schafer, *Ordnung der Klänge*, S. 7–28.

spezifischen Ordnungen von Klängen.⁷⁹ Mithin lassen sich historische Akustemologien über das je spezifische Zusammenklingen von *keynote sounds*, *signals* und *soundmarks* beschreiben. Schafer selbst bietet eine historische Großthese zu diesem Zusammenhang, die eine vormoderne Hi-Fi-*soundscape* von einer modernen Lo-Fi-*soundscape* abgrenzt. Während Hi-Fi-Umgebungen wie die vorindustrielle Natur für Schafer „ein günstiges Verhältnis von Signal und Rauschen“ auszeichnet und „einzelne Laute deutlich [werden], weil der Pegel der Umweltgeräusche niedrig ist“, werden in einer Lo-Fi-Situation wie der modernen Stadt „die einzelnen akustischen Signale überdeckt von einer übermäßig verdichteten Anhäufung von Lauten.“⁸⁰ Für Schafer stellt der Weg von Hi-Fi zu Lo-Fi eine akustische Verlustgeschichte dar, in welcher der Reichtum und die Differenzierungskraft des vormodernen Hörens im Gebraus der industriellen, urbanisierten und medialisierten Moderne verloren gegangen ist. Auch diese Zivilisationskritik ist nicht zwingend, unterschätzt sie doch die Komplexität moderner urbaner *soundscape*s, die nicht als Degenerationsphänomen, sondern eher als akustisches Kommunikationssystem eigenen Rechts analysiert werden sollten.⁸¹ Dennoch bietet Schafers Unterscheidung eine Handhabe, historische Klänge als dynamische Systeme und soziale Aneignungen zu thematisieren.

Daneben ermöglicht der Terminus einen synthetischen Zugriff auf das gesamte Spektrum akustischer Phänomene und ihre Situierung im sozialen Raum. Er vermeidet die künstliche Aufspaltung des Akustischen in Geräusch, Sprache und Musik und begreift alle in je eigener Weise als sozial eingebundene Klänge. Er lenkt dadurch die Aufmerksamkeit auf die Historizität dieser Unterscheidung selbst. Darauf wird unten noch einmal zurückzukommen sein. *Soundscape* wird von Schafer explizit in Analogie zu *landscape* verstanden, einem Konzept also, das die fließende Grenze von Natur und Kultur problematisiert und historisiert.⁸² Klanggeschichtlich gewendet bedeutet dies, dass Naturklänge und menschengemachte *sounds* nur als wechselseitig

79 Sabine Breitsameter weist auf die Doppeldeutigkeit des Titels „Die Ordnung der Klänge“ hin, der nicht nur eine deskriptive, historische Dimension enthält, sondern eben auch eine präskriptive, klangökologische. Dem entspricht die Mehrdeutigkeit im Originaltitel „The Tuning of the World“ als „Stimmen eines Instruments, [...] Einstellen eines Radiosenders und [...] Manipulieren (das ‚Frisieren‘) eines Autos, dessen so erhöhte Leistung sich lautstark darbietet“, S. 9.

80 Schafer, *Ordnung der Klänge*, S. 91.

81 Vgl. v. a. Arquette, *Sounds like City*.

82 Vgl. Thompson, *Soundscape of Modernity*, S. 1: „Like a landscape, a soundscape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment; it is both a world and a culture constructed to make sense of that world.“ Vgl. dazu auch klassisch Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, in: ders., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt 1974, S. 141 – 163 u. S. 172 – 190.

aufeinander bezogen analysiert werden können.⁸³ „Natur“ ist auch in klanglicher Hinsicht eine kulturelle Konstruktion. Henry David Thoreau hatte zum Beispiel keine Bedenken, Kirchenglocken in seine Wahrnehmung einer akustisch unberührten Natur seines Refugiums Walden zu integrieren, schreckte aber vor dem Pfeifen der Dampflokomotive kulturkritisch zurück. Was hier als Kultur- oder Naturklang gilt, steht also keineswegs von vornherein fest, sondern ist als Bestandteil der spezifischen Klang- und Hörkultur, der Thoreau angehört, neu zu eruieren.⁸⁴ Die Analyse einer historischen Akustemologie zielt demnach in letzter Konsequenz auf die Rekonstruktion eines *Period Ear*, also auf die spezifischen „Hörbarkeitsregime“, welche die akustische Wahrnehmung einer Gesellschaft strukturieren.⁸⁵

III. Klanggeschichte als politische Geschichte

Klanggeschichte, wie sie hier verstanden werden soll, beschäftigt sich nicht mit Klängen als rein akustischem Material, sondern als kulturellen und gesellschaftlichen Phänomenen. Klingende Räume sind immer auch soziale Räume. Diese wiederum klingen nicht einfach so, sondern können akustisch besetzt, bestritten und umkämpft und dadurch zuallererst als politische Räume konstituiert werden.⁸⁶ Es gilt daher, die soziale und politische Wirkungsmacht von Klängen herauszuarbeiten, um so Politiken des Akustischen analysieren

83 Vgl. exemplarisch Jan-Friedrich Missfelder, Donner und Donnerwort. Zur akustischen Wahrnehmung der Natur im 18. Jahrhundert, in: Sophie Ruppel u. Aline Steinbrecher (Hg.), „Die Natur ist überall bey uns...“. Mensch und Natur in der Frühen Neuzeit, Zürich 2009, S. 81 – 94.

84 Vgl. zu diesem Zusammenhang instruktiv Peter Coates, The Strange Stillness of the Past. Toward an Environmental History of Sound and Noise, in: *Environmental History* 10. 2005, S. 636 – 665, bes. S. 643 f.; auch Diane Collins, Acoustic Journeys. Explorations and the Search for an Aural History of Australia, in: *Australian Historical Studies* 37. 2006, S. 1 – 17 sowie David Matless, Sonic Geography in a Nature Region, in: *Social & Cultural Geography* 6. 2005, S. 745 – 766.

85 Vgl. zum Begriff des *Period Ear* in ähnlichem wie dem hier gemeinten Sinne, aber aus musikwissenschaftlicher Perspektive Shai Burstyn, In Quest of the Period Ear, in: *Early Music* 25. 1997, S. 693 – 701; auch Michael Toyka-Seid, Von der „Lärmpest“ zur „akustischen Umweltverschmutzung“. Lärm und Lärmwahrnehmung als Themen einer modernen Umweltgeschichte, in: Bernd Hermann (Hg.), Beiträge zum Göttinger umwelthistorischen Kolloquium 2008/2009, Göttingen 2009, S. 253 – 276, bes. S. 265; Veit Erlmanns Polemik gegen diesen Begriff (*Reason and Resonance*, S. 23) zielt eher auf diesen musikalischen Kontext einer vornehmlich authentischen historischen Aufführungspraxis und geht daher an dem hier gemeinten Zusammenhang vorbei.

86 Vgl. dazu systematisch aus der Perspektive der *sound studies* Brandon LaBelle, *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*, New York 2010 sowie die Beiträge in Bandt, *Hearing Places*.

zu können. Als ein besonders geeignetes Analysekriterium zur Untersuchung historischer Klangkulturen erscheint dabei die Kategorie der Legitimität. Das breite Klangspektrum vergangener Gesellschaften war alles andere als sozial homogen. Deutungen und Sinnzuschreibungen des *soundscape*s durch historische Akteure etablierten eine eigene Hierarchie von legitimen und illegitimen Klängen. Ein illegitimer Klang kann als „Lärm“ rubriziert werden. Eine politische Geschichte des Klangs, welche mit der Kategorie der Legitimität arbeitet, ist also strukturell Lärmgeschichte. Dabei gilt: Was zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt als legitim oder illegitim, als Lärm also, gehört wurde, war Gegenstand gesellschaftlicher Konflikte und Aushandlungsprozesse zwischen konkurrierenden Klang- und Hörkulturen. Historische Akusteme stellten also keine stabilen und homogenen Strukturen dar, sondern waren durchzogen von vielfältigen Machtbeziehungen. So ergeben sich Fragen, die Klanggeschichte als politische Geschichte denkbar werden lassen: Welche Klänge wurden wann in welchem Kontext als Lärm begriffen, stigmatisiert, bekämpft oder zum Schweigen gebracht? Mögliche Antworten auf diese Fragen lassen sich über einen der angesprochenen Quellenumwege zum Hören skizzieren: über ein Bild.

Auf William Hogarths Holzschnitt „The Enraged Musician“ (Abbildung 1) von 1741 ist ein wahres akustisches Pandämonium zu sehen (nicht zu hören). Hogarths Bild soll hier als Quelle für eine politische Geschichte des Klanges – und des Hörens – im urbanen Raum dienen, das die akustische Ordnung legitimer und illegitimer Klänge in einem spezifischen historischen Kontext vor Augen führt. Gezeigt wird eine Straßenszene in London, angefüllt mit Menschen unterschiedlichster Professionen und Beschäftigungen. Aus einem sich zur Strasse hin öffnenden Fenster lehnt sich ein höfisch gekleideter Geiger, der sich – den Bogen noch in der einen Hand – mit beiden Händen die Ohren zuhält und offensichtlich gegen den von außen in den musikalisierten Innenraum seines Hauses dringenden Lärm protestiert. Dieser Lärm ist außerordentlich vielgestaltig. Im rechten Bildvordergrund geht ein Scherenschleifer seinem kreischenden Handwerk nach, ein kleinwüchsiger Trommler steht daneben. Im Hintergrund läutet ein „dustman“ seine Glocke, während der ankommende Postreiter in sein Horn stößt. Dem Geiger direkt gegenübergestellt ist ein Straßenmusiker mit Oboe, eine Mutter versucht unter seinem Fenster, ein herzzerreißend brüllendes Baby vergeblich durch Gesang zu beruhigen. Ein weiteres Kleinkind schwingt eine Rassel, während es einem etwa Gleichaltrigen beim Urinieren gegen des Musikers Hauswand zusieht. Inmitten dieses akustischen Chaos steht, herausgehoben durch eine leicht übernatürliche Größe und seinen weißen Rock, ein Milchmädchen, das den Betrachter mit leicht geöffnetem Mund anblickt.

Dieses Bild ist eine der meistzitierten Bildquellen in der klanggeschichtlichen Literatur, wird aber oftmals rein illustrativ herangezogen. Seine Interpretation fällt auch nicht gerade leicht, transportiert es doch kaum eine eindeutige Botschaft. R. Murray Schafer sieht in Hogarths Stich den „Konflikt zwischen



Abb. 1: William Hogarth, *The Enraged Musician*, 1741, Radierung, Tate Gallery London.

Musik im Innenraum und Musik im Freien“.⁸⁷ Die englische Historikerin Emily Cockayne erkennt darin ganz allgemein eine Repräsentation von „urban disorder and disharmony“.⁸⁸ Für den österreichischen Stadthistoriker Peter Payer thematisiert es dagegen „Lärm als Form des Protests“.⁸⁹ Wer allerdings Subjekt und Objekt sowohl des Lärms als auch des Protests sind und wogegen sich dieser im Einzelnen richtet, bleibt unklar. Auffällig an Hogarths Bild ist zunächst nur eines: Der Künstler bietet eine extrem verdichtete Vision des Londoner *soundscape* um die Mitte des 18. Jahrhunderts, welches auch in

87 Schafer, *Ordnung der Klänge*, S. 126.

88 Emily Cockayne, *Hubbub. Filth, Noise and Stench in England, 1600–1770*, New Haven, CT 2007, S. 129.

89 Peter Payer, *Vom Geräusch zum Lärm. Zur Geschichte des Hörens im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, in: Aichinger, *Sinne und Erfahrung*, S. 173–191, hier S. 185.

schriftlichen Quellen als außerordentlich laut und lärmig beschrieben wird.⁹⁰ Wichtiger für die politische Perspektive ist aber, dass er damit eine in diesem Kontext gültige Hierarchie der Klänge aufzeigt. Der etablierte Kontrast von klanglich stark reguliertem Innenraum und der außer Kontrolle geratenen Klanglandschaft der Straße wird durch das friedlich und ein wenig unbeteiligt dastehende Milchmädchen, das den Ruhepol zwischen beiden Szenen verkörpert, kontrapunktiert. Es hält zu beiden Extremen, der sich selbst als einzig legitim begreifenden Kunstmusik ebenso wie zum für illegitim erklärten Sound der Straße gleichermaßen Distanz. Lärm wird in Hogarths Bild also zu einer relativen Größe, der seine Qualität als Lärm einzig durch die Beziehungen zwischen den akustischen Akteuren gewinnt. Diese sozialen Beziehungen sind überdies sowohl hierarchisch strukturiert als auch moralisch aufgeladen. Das distanzierte Milchmädchen erhebt sich graziös über den sie umgebenden Lärm, sein Mund ist leicht geöffnet, es scheint etwas zu sagen (oder zu singen?), das sich qualitativ vollkommen vom es umgebenden *soundscape* abhebt. Zugleich weist das Bild aber auch auf die arrogante Haltung des professionellen Musikers hin, welcher keinen Klang als den von ihm produzierten als legitim gelten lassen kann.⁹¹ Es ist eben der Musiker durch den urbanen Klang *enraged*, nicht das Milchmädchen. Hogarths Stich zeigt, dass Klang nicht nur ein akustisches Ereignis ist, sondern auch und vor allem ein Medium sozialer Konstellationen. Diese Konstellationen als politisch-gesellschaftliche Ordnung bilden den Kontext für die historisch variable Legitimitätszuweisung, die Lärm erst zum Lärm macht. Lärm ist also nicht gleich Lärm, sondern wird erst durch seine Kontextualisierung und seinen spezifischen Ort zu einem solchen: „Le bruit n'existe donc pas en lui-même, mais par rapport au système dans lequel il s'inscrit: émetteur, transmetteur, récepteur.“⁹² Der kanadische Kulturhistoriker Peter Bailey bestimmt Lärm in Anlehnung an Mary Douglas' berühmte Definition von Schmutz in „Reinheit und Gefährdung“ als „sound out of place“.⁹³ Hierbei ist „place“ eben nicht nur rein räumlich zu verstehen, sondern bezieht sich vor allem auf einen Ort in der legitimen sozialen und symbolischen Ordnung einer Gesellschaft. R. Murray Schafers Schüler und Kollege Barry Truax macht diesen Zusammenhang noch

90 Vgl. Smith, *Acoustic World of Early Modern England*, S. 52–71; Cockayne, *Hubbub*, S. 106–130.

91 Vgl. zu Beschreibung und Deutung des Bildes Jeremy Barlow, *The Enraged Musician. Hogarth's Musical Imaginary*, Aldershot 2005; vgl. auch in diesem Sinne Cockayne, *Hubbub*, S. 129.

92 Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique* [1977], Paris 2001, S. 49.

93 Peter Bailey, *Breaking the Sound Barrier. A Historian Listens to Noise*, in: *Body & Society* 2. 1996, S. 49–66, hier S. 50, leicht gekürzt auch in Smith, *Hearing History*, S. 23–35; vgl. Mary Douglas, *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, Frankfurt 1988.

deutlicher und definiert Lärm ebenfalls mit Bezug auf Mary Douglas als „unwanted sound“.⁹⁴ Die eigentlich historische Frage, wer welchen Klang in welchem Kontext nicht will, zielt auf politische und soziale Machtverhältnisse in der Stadtgesellschaft, also auf Fragen der politischen Geschichte. Indem urbane Klänge gesellschaftlich situiert werden, eröffnen sich Möglichkeiten zur Präsenzmarkierung sozialer Gruppen und Individuen im städtischen Raum. Die Macht über den Raum schließt auch seine akustische Besetzung ein. Dies reicht schon für die Zeit der Frühen Neuzeit vom trompetenbesetzten Introitus des Herrschers⁹⁵ über die akustische Formung sakraler Räume und religiöser Rituale⁹⁶ bis zur Katzenmusik oder „rough music“ zur öffentlichen Ridikülisierung untreuer Ehegatten.⁹⁷ Die Frage nach der Legitimität solcher akustischer Praktiken verdeutlicht aber nicht nur ihre Situativität, sondern eröffnet auch die weitergehende Frage, welche Klänge in welchen Räumen als zulässig galten. Hogarths Profigeiger befindet sich eben nicht mit auf der Straße, um dem schäbigen Oboisten die akustische Herrschaft über dieselbe streitig zu machen, sondern verteidigt einen spezifisch inneren, privaten Klangraum gegen die Sound-Invasion von außen. Hier deutet sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein Fundamentalprozess der Modernisierung an: die Privatisierung und „Spatialisierung“ von Klängen im Sinne ihrer Zuweisung an bestimmte legitime Räume innerhalb des urbanen Raums.⁹⁸ Wichtig wird dies insbesondere im Zuge der Industrialisierung, welche die Trennung nach lärmintensiven öffentlichen und stillen Räumen und damit eine neue Strukturierung des Stadtraums vorantreibt.⁹⁹ Noch einmal zurück zu Hogarth: Seine Relationierung von verschiedenen Klängen im Stadtraum regt dazu an, in methodischer Hinsicht nicht systematisch zwischen Musik und „Geräusch“ zu unterscheiden, sondern beide im Anschluss an Schafer als soziale Klangpraktiken entlang einer historisch variablen Legitimitätsskala zu verorten.¹⁰⁰

94 Truax, *Acoustic Communication*, S. 95; vgl. auch Garrett Keizer, *The Unwanted Sound of Everything We Want. A Book about Noise*, New York 2010.

95 Vgl. z. B. instruktiv Florence Alazard, *Art vocal, art de gouverner. La musique, le Prince et la cité en Italie au XVIe siècle*, Paris 2002 und Evelyn Korsch, *The „Loud Joy“*. Music as a Sign of Power, in: *Renaissance Journal* 8. 2003, S. 4–14.

96 Vgl. z. B. Jan-Friedrich Missfelder, *Akustische Reformation. Lübeck 1529*, in: *Historische Anthropologie* [20. 2012].

97 Vgl. Emily Cockayne, *Cacophony, or Vile Scrapers on Vile Instruments*. Bad Music in Early Modern English Towns, in: *Urban History* 29. 2002, S. 35–47; Edward P. Thompson, *Rough Music*, in: ders., *Customs in Common*, London 1991, S. 467–538.

98 Vgl. z. B. John M. Picker, *Victorian Soundscapes*, New York 2003; auch Martin Hewitt u. Rachel Cowgill (Hg.), *Victorian Soundscapes Revisited*, Leeds 2007.

99 Vgl. Bijsterveld, *Mechanical Sound*, S. 68 f.; auch Peter Payer, *Der Klang von Wien. Zur Neuordnung des öffentlichen Raumes*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 15. 2004, S. 105–131.

100 Vgl. hierzu v. a. Attali, *Bruit*; auch Paul Hegarty, *Noise/Music. A History*, London 2007.

Anhand der Kategorie der Legitimität lässt sich also ein sozial und politisch bestimmtes Netz von Klängen identifizieren und rekonstruieren, das Aufschluss über die sinnliche Erfahrbarkeit gesellschaftlicher Strukturen verspricht. Die Frage nach dem Klang als Objekt der historischen Analyse impliziert also immer die Frage nach der politischen und sozialen Definitionsmacht in einer gesellschaftlichen Ordnung. Was Hogarth ins Bild setzt, sind nicht nur Klänge in der Stadt, sondern im Wortsinne die verklungene Stadt als soziale Ordnungsformation.¹⁰¹

Diese Kontextabhängigkeit des Lärms impliziert folglich immer auch Lärmkritik, aber nicht zwingend als Kritik am klanglichen Ereigniszusammenhang, sondern an der sozialen Ordnung, welche die akustische Legitimitätsverteilung garantiert. Das bedeutet aber auch, dass sich Status und gesellschaftliche Position durch Klänge ausdrücken und sozial manifestieren können. Dies wiederum hat Folgen für die spezifische Form von Lärmkritik, welche der „Enraged Musician“ repräsentiert. Hogarths London ist das London des 18. Jahrhunderts. Der städtische Raum, in dem sich die von ihm verbildlichten Klänge ereignen, ist damit der einer frühneuzeitlichen Anwesenheitsgesellschaft.¹⁰² Die Lärmkritik des „Enraged Musician“ erweist sich in genau dem Maße als eine spezifisch frühneuzeitliche, da alle Klänge – legitim oder illegitim – spezifischen Akteuren in dieser Anwesenheitsgesellschaft zugeordnet werden können. Die gleichsam sonifizierten Sozialbeziehungen sind daher in direkten Interaktionen verhandelbar, was die Wahrscheinlichkeit von personaler Gewalt – eben „rage“ – signifikant erhöht. Die frühneuzeitliche Akusteme des Lärms bezieht sich in der Regel weniger auf den Klang als solchen als auf die Lärm produzierenden Akteure, ist also sozial relational und nicht phänomenologisch orientiert. Im Zentrum städtischer Lärmregulierungen stehen daher die üblichen Verdächtigen der sozialen Devianz: Jugendliche und die notorisch Unruhe stiftenden Handwerksgesellen.¹⁰³ Die obrigkeitlich gewünschte Ruhe ist damit nicht nur eine rein akustische, sondern auch und vor allem eine politische. Beide aber, und das ist hier entscheidend, hängen unmittelbar zusammen. Es sind eben ganz bestimmte soziale Gruppen, deren akustische Präsenz kontrolliert und reglementiert werden muss.

101 Vgl. in diesem Sinne, wenn auch eher impressionistisch Garrioch, *Sounds of the City*.

102 Vgl. Rudolf Schlögl, *Kommunikation und Vergesellschaftung unter Anwesenden. Formen des Sozialen und ihre Transformation in der Frühen Neuzeit*, in: GG 34. 2008, S. 155–224; auch ders., *Vergesellschaftung unter Anwesenden. Zur kommunikativen Form des Politischen in der vormodernen Stadt*, in: ders. (Hg.), *Interaktion und Herrschaft. Die Politik der frühneuzeitlichen Stadt*, Konstanz 2004, S. 9–60.

103 Vgl. Christian Casanova, *Nacht-Leben. Orte, Akteure und obrigkeitliche Disziplinierung in Zürich, 1523–1833*, Zürich 2007, bes. S. 83–104; auch Norbert Schindler, *Nächtliche Ruhestörung. Zur Sozialgeschichte der Nacht in der frühen Neuzeit*, in: ders. (Hg.), *Widerspenstige Leute. Studien zur Volkskultur in der frühen Neuzeit*, Frankfurt 1992, S. 215–257.

Diese frühneuzeitliche Akusteme unterscheidet sich signifikant von derjenigen, die spezifisch neuzeitlicher Lärmbekämpfung zugrunde liegt. Lärm gilt seit spätestens der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr in erster Linie als Problem sozialer Stabilität, sondern als zentraler Bestandteil der „unbeabsichtigten Nebenfolgen der Moderne“.¹⁰⁴ Zwar spiegelt sich auch im neuzeitlichen Lärmdiskurs ein gesellschaftliches Problem – die Angst der bürgerlichen Eliten vor den lärmenden Massen des Proletariats –, doch richten sich die konkreten Maßnahmen weniger gegen solche sozialen Gruppen als gegen die akustischen Folgen der Urbanisierung und Mechanisierung der Gesellschaft in Verkehr, Industrie und Handel.¹⁰⁵ Entscheidend daran ist, dass Klänge nicht mehr personal zurechenbar sind, die politische Akustemologie der Moderne also klangliche und politische Ordnung zunehmend entkoppelt. Zwischenstufen lassen sich dennoch konstatieren. John Picker und Peter Payer haben für London und Wien nachgezeichnet, dass eine der ersten konzertierten urbanen Lärmschutzinitiativen um die Mitte des 19. Jahrhunderts sich gegen wandernde Straßenmusiker wandte.¹⁰⁶ Diese stehen als soziale Gruppe gleichsam zwischen den Zeiten: Einerseits bilden sie als Objekt obrigkeitlicher Regulierung eine soziale Außenseitergruppe alteuropäischen Zuschnitts, andererseits erscheinen sie in der modernen Akusteme als Störungen einer akustischen, nicht sozialen Homogenisierung des Stadtraums.

Aufschlussreich sind diese Befunde aber auch hinsichtlich der oben angesprochenen Frage nach alternativen Periodisierungsmodellen. Es ist auffällig, dass systematische Lärmbekämpfungsanstrengungen erst nach 1850 einsetzen, dass Lärm also erst seit dieser Zeit „als negativ konnotierter Schlüsselbegriff des Modernisierungsprozesses besetzt wird“.¹⁰⁷ Versteht man den modernen Lärmbegriff auf diese Weise als ein Produkt der industrialisierten und urbanisierten Moderne, so ist die Lücke von mindestens einem halben Jahrhundert zwischen dem Take-Off der Industrialisierung in den meisten Ländern Europas und dem Auftreten einer verstärkten akustischen Sensibilität

104 Monika Dommann, *Antiphon. Zur Resonanz des Lärms in der Geschichte*, in: *Historische Anthropologie* 14. 2006, S. 133–146, hier S. 135; vgl. auch Philipp Felsch, *Die Stadt, der Lärm und der Ruß. Mechanische Spuren der Psyche, 1875–1895*, in: Cornelius Borck u. Armin Schäfer (Hg.), *Psychographien*, Zürich 2005, S. 17–42.

105 Vgl. Daniel Morat, *Zwischen Lärmpest und Lustbarkeit. Die Klanglandschaft der Großstadt in umwelt- und kulturhistorischer Perspektive*, in: Bernd Hermann (Hg.), *Beiträge zum Göttinger umwelthistorischen Kolloquium 2009/2010*, Göttingen 2010, S. 174–190; Peter Payer, *The Age of Noise. Early Reactions in Vienna, 1870–1914*, in: *Journal of Urban History* 33. 2007, S. 773–793; ders., *Vom Geräusch zum Lärm. Zur Geschichte des Hörens im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, in: Aichinger, *Sinne und Erfahrung*, S. 106–118.

106 Vgl. John M. Picker, *The Soundproof Study. Victorian Professionals, Workspace and Urban Noise*, in *Victorian Studies* 42. 2000, S. 427–454; Payer, *Klang von Wien*.

107 Dommann, *Antiphon*, S. 135; vgl. auch Toyka-Seid, „Lärmpest“.

für deren Nebenfolgen erklärungsbedürftig.¹⁰⁸ Erfolgt die Modernisierung der Gesellschaft und die Modernisierung ihrer Akusteme demnach mit einer gewissen Phasenverschiebung? Genauere Studien zur Klanggeschichte des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts liegen bisher nicht vor, es ist aber anzunehmen, dass die Entwicklung der Klang- und Hörkultur dieser Zeit nach anderen Rhythmen vonstatten zu gehen scheint als Sozial- und Wirtschaftsgeschichte vorgeben.

Klanggeschichte als politische Geschichte zielt also auf die sinnliche Wahrnehmbarkeit sozialer Beziehungen und politischer Machtverhältnisse und kann damit einen Beitrag zu der Frage leisten, wie diese Strukturen überhaupt lebensweltlich erfahrbar waren. Ein solcher Versuch einer sozialen Akustemologie, so skizzenhaft ihr Entwurf hier bleiben muss, sollte doch deutlich gemacht haben, dass Klänge, ihre Produzenten und ihre Rezipienten nicht nur Machtbeziehungen spiegeln, sondern diese zuallererst herstellen: weder Bindestrich-, noch Komplementärgeschichte also.

IV. Coda: Der wilde Westen des Hörens

Man kann den oben eingeschlagenen Weg weiter verfolgen bis in die akustische Gegenwart. Unter den vielfältigen Aktivitäten im Zusammenhang mit der europäischen Kulturhauptstadt des Jahres 2009 Linz befindet sich auch ein Projekt mit dem Titel „Hörstadt“. Das Projekt setzt sich für eine „bewusste und menschenwürdige Gestaltung unserer hörbaren Umwelt“ ein und veröffentlichte am 20. Februar 2009 in der französischen Tageszeitung *Le Figaro* ein „Akustisches Manifest“, das auf den Tag genau hundert Jahre später mit Filippo Tommaso Marinettis „Futuristischem Manifest“ abrechnen möchte. Dessen Feier des Lärms wird eine politische Kritik entgegengesetzt, die durch die Schule Michel Foucaults gegangen ist. Der zweite Abschnitt des Manifests ist überschrieben mit „Der Wilde Westen des Hörens“:

Schall ist die neue Waffe der Macht. Schall ist zu Strahlung geworden. Das Volk wird mit Schall bestrahlt und apathisch und blöd gemacht – an jedem Ort, zu jeder Zeit und unter allen Umständen. Längst werden Produkte akustisch manipuliert und Werbung akustisch inszeniert. In Supermärkten, Geschäften, Einkaufszentren, Restaurants, Warteräumen, Telefonwarteschleifen, ja Wohnungen, Stiegenhäusern, sogar Toiletten sind täglich Millionen Menschen Opfer toxischer Schallstrahlung, die durch ihre Körper kriecht. Verkehrsschneisen schleudern als Strahlungskanonen ihren krankmachenden Lärm auf Junge und Alte, sie schleudern ihn auf Frauen und Männer, ja selbst auf Babys und Greise! Niemand entrinnt dem Bombardement. Automobile, Stahlrosse und Aeroplane machen uns mit Strahlenmilitarismus gefühllos, leblos und tot. Das ist die Schönheit der Schnelligkeit! Das ist der Krieg,

108 Dieses Problem fiel auch schon R. Murray Schafer auf. Vgl. ders., *Ordnung der Klänge*, S. 141 – 144.

den Marinetti pries! Die Mächtigen vergewaltigen die Machtlosen. Willkommen im Wilden Westen des Hörens!¹⁰⁹

Hier ist der Lärm nicht mehr – wie bei Hogarth – spezifischen Akteuren zurechenbar und auch nicht mehr – wie in der Moderne – als Technologiefolge bekämpfbar, sondern wirkt durch die Mikrophysik der Macht, durch Strahlung und Gift. Die Forderung nach bewusster und menschenwürdiger Gestaltung der akustischen Umwelt richtet sich also vor allem gegen die Dauer- und Zwangsbeschallung des öffentlichen Raumes durch mechanische Klänge und Muzak, also eigens als Hintergrund designte Musikformen: „Das Irrenhaus der Akustik ist bevölkert von Parasiten: Warteschleifen, Jingles, Audiologos, Warn- und Signaltöne, Corporate Sounds, Auftragsfirmensongs, Klingeltöne“. Lärmkritik dieser Art hat zwar eine spezifisch moderne Vorgeschichte. Der 1908 vom Hannoveraner Philosophen Theodor Lessing gegründete „Anti-Lärm-Verein“ identifizierte zum Beispiel Lärm als eine kulturell ansteckende Krankheit zum Tode des modernen Menschen.¹¹⁰ Ebenfalls gemeinsam ist all diesen Diagnosen ihre Ambivalenz zur akustischen Moderne. Marinetti und sein futuristischer Mitstreiter Luigi Russolo hatten Maschinenklänge und die *sounds* der industrialisierten Moderne insgesamt als Objekte spezifisch moderner Kunst beansprucht. Gemeinsam ist all diesen Initiativen auch die Diagnose eines sozial unspezifisch klingenden Lärm-Raumes. Im Gegensatz zum London des 18. Jahrhunderts ist der urbane Raum demokratisiert: seine Klänge können nicht mehr persönlich adressiert werden, sie sind genuin gesellschaftliche Klänge geworden. Die dem „Akustischen Manifest“ beigefügte „Linzer Charta“ des „Hörstadt“-Projekts zieht hieraus die Konsequenz: „Der akustische Raum ist Gemeingut. Er gehört allen [...] Die Teilhabe am akustischen Raum erfordert das Recht auf akustische Selbstbestimmung und die Entwicklung eines akustischen Verantwortungsgefühls.“¹¹¹ Eine historische Akustemologie des Lärm-Hörens könnte diese Entwicklung nachzeichnen und die Verschiebungen ihrer politischen Implikationen thematisieren. Mit Phänomenen der langen Dauer ist auch hierbei zu rechnen. Die akustische Dominanz und Besetzung städtischer Räume geschieht auch in der Moderne möglicherweise nicht nur durch die Mikropolitik der Macht. Demokratisierung des Klangs beinhaltet auch die Geschichte von Ghettoblaster und iPod und ihren Nutzern als Medien der akustischen Raumkonstitution.¹¹² Man kann das täglich hören – an jedem öffentlichen Platz und in jedem Pendlerzug der Welt.

Dr. des. Jan-Friedrich Missfelder, NCCR „Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen“, Historisches Seminar, Universität Zürich, Culmannstr. 1, CH-8006 Zürich

E-Mail: jan-friedrich.missfelder@hist.uzh.ch

109 http://www.hoerstadt.at/ueberuns/das_akustische_manifest/das_akustische_manifest_im_wortlaut.html.

110 Vgl. hierzu Dommann, Antiphon, und Morat, Zwischen Lärmpest und Lustbarkeit.

111 http://www.hoerstadt.at/ueberuns/die_linzer_charta.html.

112 Vgl. Michael Bull, *Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience*, London 2007.