

Brian Currid

Die Akustik der nationalen Öffentlichkeit

Nationen haben einen Klang. In seinem bahnbrechenden Werk über die Nation und Nationalität, *Imagined Communities*, hat Benedict Anderson den Neologismus „Unisonanz“ erfunden, um den Klang der Nation zu beschreiben.¹ Ich zitiere: „Nationalhymne, zum Beispiel. Zu nationalen Feiertagen gesungen [...]. In diesem Absingen gibt es eine Erfahrung der Simultaneität. Genau in jenem Moment singen völlig unbekannte Leute die selben Worte zur selben Melodie [...]. [Nationalhymnen] bieten Gelegenheiten zur Unisonanz an, zur widerhallenden physischen Realisierung der ‚imagined community‘.“²

Obwohl Andersons kurze Erklärung des Nationalklangs einen hilfreichen Ausgangspunkt ausmacht, scheitert seine Analyse der Erfahrung der klingenden Simultaneität der Nation daran, daß die Geschichte dieser Erfahrung nicht konkretisiert wird. Mit anderen Worten wirkt Unisonanz in Andersons Analyse ahistorisch: In einer Arbeit, die sich der Geschichtlichkeit der Nation widmet, wird ironischerweise der Affekt der „imagined community“ im Klang einfach angenommen, als etwas Konstantes, außerhalb der Geschichte und deshalb auch frei von gesellschaftlichen Gegensätzen. Andererseits wird in Versuchen, dieses Phänomen zu historisieren, die automatische Wirkungsmacht der Massenkultur in der Produktion von nationaler Erfahrung vorausgesetzt: Hier werden Radio, Kino, und Schallplatten nur als Instrumente begriffen, die einen vorher gegebenen Klang der Nation vermitteln und verstärken.³

Hier haben wir dann zwei verschiedene Probleme, was diese Theorie der Klangnation betrifft. Erstens: Wie war die Nation historisch mit einer bestimmten Form der akustischen Erfahrung verbunden, und wie können wir deren Geschichtlichkeit theoretisieren? Zweitens: Wie können wir die Rolle der Massenkultur in der Zusammensetzung dieser Klangphantasie beschreiben, ohne dabei die komplexe Historizität von massenkulturellen Formationen zu übersehen – deren Institutionen, Praktiken und Öffentlichkeiten?

Die neue, vor allem anglo-amerikanische Fortsetzung der deutschen Debatten zur Frage der Öffentlichkeit erweist sich als sehr hilfreich beim Nachdenken über die Nation und Nationalität.⁴ In diesem Vortrag wird der Frage nachgegangen, wie beide

¹ Auch wichtig für meine Theoretisierung der Nation sind George Mosse: *The Nationalization of the Masses*, Chicago 1976; Homi K. Bhabha: *DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation*, in: *Nation and Narration*, hrsg. v. H. Bhabha, London 1990; u. Lauren Berlant: *The Anatomy of National Fantasy*, Chicago 1991.

² Benedict Anderson: *Imagined Communities*, London 1983, S. 132.

³ S. z. B. Eric Hobsbawm: *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge 1990, S. 142.

⁴ S. vor allem Lauren Berlant: *National Brands/National Body: Imitation of Life*, in: *The Phantom Public Sphere*, hrsg. v. Bruce Robbins, Minneapolis 1993; Michael Warner: *The Mass Public and the Mass Subject*, in: *Habermas and the Public Sphere*, hrsg. v. Craig Calhoun, Cambridge (Ma.) 1992.

Formen der Geschichtlichkeit unter diesem Konzept präziser beschrieben werden können. Es ist auch Zweck dieses Vortrags, darauf hinzuweisen, wie der Begriff der Öffentlichkeit in seiner neuen Gestalt die Musikwissenschaft bereichern kann, und auch wie ein Umfunktionieren dieses Begriffs zu einer Akustik der Öffentlichkeit der Musikwissenschaft einen zentraleren Platz in der Gesellschaftsforschung ermöglicht. Erstens wird der theoretischen Frage kurz nachgegangen, und weiter wird anhand eines kurzen Beispiels gezeigt, wie sich dieser Begriff in die Forschung der Klangnation umsetzen läßt.

Zu einer Theorie des Klangs der Öffentlichkeit

Während Kulturkritiker und Wissenschaftler in letzter Zeit angefangen haben, die visuelle Kultur der Öffentlichkeit in Film, Werbung und Fernsehen genauer zu beschreiben, bleibt im großen und ganzen der Klang der Öffentlichkeit untheoretisiert. Aber wenn man zurück zum Urtext der Öffentlichkeitsdebatte schaut, sieht man, daß die Musik schon eine zentrale Rolle in der Formation einer bürgerlichen Öffentlichkeit zugeschrieben worden ist. Mehr als nur eine von vielen Sphären, in der diese geschichtliche Entwicklung stattgefunden hat, ist die Musik, laut Habermas, der Ort der sozialen Praxis wo diese Transformation sich am stärksten zeigt. Er schreibt: „*Strenger noch als am neuen Lese- und Zuschauerpublikum läßt sich am Konzertpublikum die Verschiebung kategorial fassen, die nicht eine Umschichtung des Publikums im Gefolge hat, sondern das 'Publikum' als solches überhaupt erst hervorbringt.*“⁵ Habermas' mehr oder weniger vage Thesen über die Rolle der Musik in dieser Geschichte wurde von den neueren empirischen und theoretischen Arbeiten von Musikwissenschaftlern und Historikern bestätigt; vor allem die Arbeiten von Hanns Werner Heister und James Johnson zeigen, daß ein dialektisches Verhältnis zwischen der Geschichtlichkeit der musikalischen Praxis und den Formationen der Öffentlichkeit besteht. Transformationen in der Öffentlichkeit trugen dazu bei, die gesellschaftlichen Formen der musikalischen Praxis zu verwandeln, und Änderungen in der musikalischen Praxis wirkten gleichzeitig transformativ auf die historische Verfassung der Öffentlichkeit.⁶

Aber diese Tradition der Öffentlichkeitstheorie hat zwei verschiedene Probleme: Erstens, ein politisches Problem: Habermas' Geschichte des Zerfalls der Öffentlichkeit fetischisiert eine bestimmte Form der Öffentlichkeit, die liberale bürgerliche Öffentlichkeit der Aufklärung; wie Negt und Kluge argumentieren, müssen einer Analyse der Öffentlichkeit die Bedingungen deren Funktionierens bewußt sein, um die strukturierenden Instanzen der Macht, die die Formation von unterschiedlichen Formen der Öffentlichkeit bestimmen, zu beschreiben, d. h. um eine wirklich kritische Darstellung dieser Problematik zu sein.⁷ Dieses Problem ist aber auch ein Empiri-

⁵ Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M. 1990, S. 101.

⁶ Hanns Werner Heister: *Das Konzert: Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven 1983; James H. Johnson: *Musical Experience and the Formation of a French Musical Public*, in: *Journal of Modern History* 64 (1992).

⁷ S. vor allem Oskar Negt und Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt a. M. 1972. Miriam Hansens Einleitung zur englischen Übersetzung von Negt und Kluges *Öffentlichkeit und*

ches: Dabei wird anderen Formen der Öffentlichkeit weniger Beachtung geschenkt oder sie werden zu pauschal beschrieben. Habermas' Geschichte des Zerfalls scheitert, weil sie die Spezifität der Massenkultur nicht fassen kann, da sie die Massenkultur nur als Zerfall sieht, und nicht als eine historisch spezifische Form der Produktionsweise der Öffentlichkeit anerkennt.

Wenn der amerikanische Kulturkritiker Michael Warner schreibt, im Westen bedürfe Öffentlichkeit der Ikonizität, um überhaupt funktionieren zu können, kann man dem hinzufügen, daß „öffentlich“ zu sein einer Resonanz, eines Klanges, einer Stimme bedarf.⁸ Wie Bild sind auch Stimme und Klang Orte der Machtauswirkung. Der ungleiche Zugang, den unterschiedliche Körper und ihre „Subjekte“ zur Öffentlichkeit haben, wird nicht nur visuell etabliert, sondern auch akustisch. Die Stimmen, die in der institutionalisierten Öffentlichkeit gehört und wahrgenommen werden, die Art und Weise, in der diese Stimmen als symbolische Orte des Handelns und der Subjektivität konstruiert oder nicht konstruiert werden, die Beziehung der Stimme zur Körperlichkeit: Jeder dieser Faktoren ist Bestandteil des Funktionierens der Öffentlichkeit – nicht als ideale „Sprachgemeinschaft“, sondern als eine bestimmte, geschichtliche Inszenierung der Macht.

Andersons Klangnation muß sich also mit der akustischen Architektur einer nationalen Öffentlichkeit auseinandersetzen. Um unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf den Klang der Nation, sondern auch spezifisch auf die Formation nationaler Öffentlichkeiten zu lenken, schlage ich vor, daß wir uns mit der Akustik der nationalen Öffentlichkeit befassen, das heißt, mit den ideologischen und materiellen Bedingungen für die klangliche Erfahrung der nationalen Öffentlichkeit.⁹ Die Nützlichkeit dieser etwas unbeholfenen Phrase besteht darin, daß Akustik eine Zweideutigkeit behält: Einerseits ist die Akustik eine Physik des Klanges, die behauptet, die empirische Realität des Klanges zu modellieren; andererseits ist „Akustik“ normativ: Es gibt eine gute und eine schlechte Akustik, Distributionen und Architekturen, die mehr oder weniger für bestimmte subjektive Erfahrungen des Klangs geeignet sind. Eine Diskussion der Akustik der nationalen Öffentlichkeit muß diese zwei Bedeutungen beinhalten: eine Beschreibung des empirischen Klanges der Nation und eine Investigation der mannigfaltigen Formen der Klangnation, die historisch um die Hegemonie gekämpft haben.

Erfahrung (Minneapolis 1993) stellt einen kritischen Überblick dieser Debatten dar. Zum Thema Öffentlichkeit und Faschismus s. u. a. das Sonderheft *Faschistische Öffentlichkeit* von Ästhetik und Kommunikation 7 (1976).

⁸ Warner, *Mass Public*, S. 385.

⁹ Mehr dazu in meiner Dissertation, *The Acoustics of National Publicity: Music in German Mass Culture, 1924-1945*, Chicago 1998. S. auch Brian Currid: „Es war so wunderbar!“ Zarah Leander, ihre schwulen Fans, und die Gegenöffentlichkeit der Erinnerung, in: *montage/av* 7.1 (1998), S. 63-73.

Beispiel Wunschkonzert

Die Filmmusik bietet sich an, als geeignetes Objekt für eine solche Studie. Die folgende Analyse entstammt einem größeren Projekt, das sich der Film- und Unterhaltungsmusik der Zeit der Weimarer Republik und der Nazizeit widmet.

Wunschkonzert (Regie: Eduard von Borsody), uraufgeführt am 30. Dezember 1940, war einer der erfolgreichsten Filme des Dritten Reiches. Sein Titel, wie Sie vielleicht schon wissen, deutet auf die Radiosendung hin, die seine Handlung organisiert: das *Wunschkonzert für die Wehrmacht*. Diese Sendung wurde bald nach dem deutschen Überfall auf Polen sonntags ausgestrahlt und wurde durch die „Wünsche“ von Hörern an der Front und in der Heimat strukturiert.¹⁰

Die vorletzte Szene, Teil einer längeren Darstellung eines Wunschkonzertes, erlaubt uns, die Akustik der nationalen Öffentlichkeit näher zu betrachten. Zu diesem Zeitpunkt im Film wird die Aufmerksamkeit der Filmzuhörer und -zuschauer auf den Klang einer nationalen Elternschaft gelenkt: Zuerst liest Heinz Goedeke, der Sprecher des Wunschkonzertes, begleitet vom Klang eines schreienden Babys, eine Liste der Söhne, die den Soldaten an der Front geboren sind, und im folgenden Ausschnitt wird eine Dramatisierung der Mutterschaft als musikalisches Pathos in der Resonanz der domestischen Sphäre gezeigt, wo man den Klang einer Aufopferung für die Nation hören soll.

Diese Szene ist überfüllt mit den Requisiten der nationalen Symbolik und erscheint am Anfang als eine einfache Repräsentation der Fantasie einer hypernationalen Akustik.¹¹ Die Einstellungen in dieser Szene bieten eine Serie dar, die mit dem Sendeort anfängt: zuallererst sehen wir Goedeke, wie er das Pathos einer trauernden Mutter für ihren gefallenen Sohn nachmacht: Er liest den Brief dieser Mutter vor, in dem sie darum bittet, das Lied „Gute Nacht Mutter“, das ihr von ihrem Sohn vorgesungen worden sei, „noch mal zu hören“. Dann folgen zwei Einstellungen des Musizierens: eine des Dirigenten, der den Wunsch der Mutter erfüllt, und eine des Sängers selbst, Wilhelm Strienz.

Nachdem das Lied beginnt, wird in einem Versuch, unterschiedliche Räumlichkeiten als national und mütterlich zu betonen, diese Serie noch weiter geführt. Erst sehen wir im Senderaum eine Einstellung vom Hinterkopf eines Mannes; diese den Zuschauern von früher im Film bekannte Einstellung kann nur für den Kopf Hitlers stehen, der zwischen den Orten des Sendens und Empfangens vermitteln soll. Diese hyperexplizite Nationalisierung des Radiohörens wird in der nächsten Einstellung eines Volksempfängers noch deutlicher. Der Rest dieser Szene führt die Serie von implizit nationalen Ikonen weiter, tiefer ins Heim: nach dem Volksempfänger eine Büste Beethovens, dann die Klaviertastatur, ein Bild des Sohnes im Uniform, Blumen, und letztendlich die neben dem Fenster sitzende Mutter selbst. Vom Senderaum bis zum Fenster bleibt der Ton gleich, und die durch Hitlers Kopf vermittelte Stimme des

¹⁰ Vgl. die Interpretationen dieses Films in: Marc Silberman: *German Cinema: Texts in Context*, Detroit 1995; Linda Schulte-Sasse: *Entertaining the Third Reich*, Durham 1996; David Bathrick: *Making a National Family with the Radio*, in: *New German Critique* 62 (1997).

¹¹ Der Begriff des „National Symbolic“ stammt von Berlant, *Anatomy*, S. 22-23.

Sängers füllt den Raum der Mutter. Ein akustischer Raum ist damit geschaffen, wo das Empfinden des einzelnen mit dem der ganzen Nation übereinstimmen soll.

Im Kontext des Films im g a n z e n aber ist dieser Überfluß an nationaler Symbolik von Widerspruch bedroht: Diese Szene artikuliert nämlich mit einer früheren Szene im Film, in der das Radio eine ganz andere Rolle in einer ganz anderen Akustik der nationalen Öffentlichkeit spielt. Diese frühere Szene, am Anfang des Films, produziert Heimat als eine kohärente, resonante Topographie, illustriert aber gleichzeitig, wie das Rufen des Radios diese Kohärenz nicht zusammenhält, sondern durch die Vorlesung der Kriegserklärung das utopistische Idyll der Kleinstadt zerstört. Diese Störung wird in folgender Sequenz auch gezeigt: in noch einer Szene, die Mutterschaft und Nation in der häuslichen Sphäre darstellen soll, sehen wir den Sohn, in Uniform, wie er das Adagio aus Beethovens *Pathétique*-Sonate spielt, was überemphatisch (dreimal) als Beethoven gekennzeichnet wird. Aber dieses Hauskonzert wird dann sofort vom Klang der singenden, auf der Straße marschierenden Soldaten gestört. Dieser neue Klang funktioniert bestimmt als Übergang zwischen dieser häuslichen Szene und einer anderen Szene der Heimat, eine neue, parallele Erzählstruktur, aber die funktionalistische Erklärung kann nicht überdecken, wie diese zwei akustischen Formationen der Nation – als innen und außen, zeitlos und geschichtlich – einander widersprechen.

Um zurück zu der vorher erwähnten Szene zu kommen: Hier wird dieses Problem wieder dargestellt, indem der Film einen Schlager, „*Gute Nacht Mutter*“, nutzt, um mütterliche Liebe zu betonen. Hier tauchen die zwei Zeitlichkeiten der nationalen Akustik wieder auf, die Nation als eine Serie von Klangereignissen in der populären Sphäre und die Nation als ahistorischer akustischer Raum der Klassik. Mutterschaft und Radio, zwei Formen der nationalen Vermittlung, behaupten hier, beides zu sein, aber die Serialität dieser Einstellung kann diesen Anspruch nur verneinen.

Das Pathos in Text und Musik (mit ihren melancholischen großen Septimen und großen und kleinen Terzen) wird unterstützt von der Kamera und ihrer langsamen Aufzeichnung der Leere des Zimmers. In den letzten zwei Zeilen des Liedes stoppt die Kamera bei der weinenden Mutter am Fenster, die fast rhythmisch eine Träne von ihren Augen wischt. Hier werden die Zuschauer an die frühere Szene erinnert, und an ihre andere Akustik, da dieses Fenster dasselbe ist, durch das der Klang der Soldaten vorher in das mütterliche Zuhause eingedrungen war und dieses Interieur zerstört hatte.

Aber der Argumentationsversuch dieser Szene, Radio könne mit der Sentimentalität eines Schlagers vom letzten Jahr diese Mutter trösten, paßt nicht zur früheren akustischen Darstellung der Nation als Interieur und ihrem bildungsbürgerlichen Mobiliar (Büste, Klavier, Blumen), das von Einstellungsfolge und -rhythmus nationalisiert wird. Man könnte vielleicht behaupten, daß der Film einfach zwei unterschiedliche akustische Formationen der Nation als äquivalent darstellen will, unterhaltend und ernst, modern und klassisch, Radio und Hausmusik, wenn die Handlung selbst diese Logik nicht verbieten würde: Es bleibt unvorstellbar, daß der jetzt tote Sohn, der am Anfang des Films *B e e t h o v e n* spielt und dessen musikalischen Tod der Zuschauer absurderweise sieht, als er während einer Schlacht Reger auf der Orgel spielt, ir-

gendwann Kinderliebe durch die Sentimentalität des Schlagers ausgedrückt hätte, wie der Brief der Mutter behauptet. Die Imitation der Sohnesstimme durch die Stimme des Schlagersängers dissoniert mit der früheren Tondarstellung von familiärem Glück, und die Darstellung des Bildungsbürgertums in der früheren Szene verbietet diese massenkulturelle Möglichkeit. Der Versuch des Films, Ernste und Unterhaltungsmusik, d. h., die Akustik des Radiosendens und die des bürgerliche Interieurs zusammenzusetzen, zeigt nicht ihre Vereinbarkeit, sondern ihre Dissonanz.

Diese Dissonanz wird durch andere, außerfilmische Beweise verstärkt: In einem von vielen Sicherheitsdienst-Berichten über den Film oder die Radiosendung Wunschkonzert wird folgendes berichtet: „In der Musik zum Feierabend übertragen vom Reichssender Leipzig am 3.2. ist das Lied Gute Nacht Mutter als Tanzlied gespielt worden. Es wird geltend gemacht, daß dieses Lied, auch wenn es schon früher gespielt und offenbar auch auf Schallplatten aufgenommen worden sei, sich seinem Inhalt nach wenig als Tanzlied eigne [...], da es durch den Film Wunschkonzert für viele Volksgenossen in eine bestimmte tragische Situation gestellt sei.“¹²

Die Popularität dieses Schlagers wird selbst ein Problem, da sie sich nicht an die akustische Fantasie des Films binden läßt. Also ist der Versuch des Films, den Gegensatz zwischen dem Radio als Vermittler eines kollektiven, nationalen, populären Erfahrungshorizonts einerseits und dem Heim, als akustische Realisierung von Bildung und Familie andererseits, zu überwinden, nicht nur unbeholfen; genau die Popularität des Liedes außerhalb des Films fungierte als ein akustisches Problem in der Fantasie eines nationalen Klangs. Der Versuch durch die Verbannung des Widerspruchs eine kohärente Akustik der nationalen Öffentlichkeit zu produzieren, scheitert sogar in seiner extremen, faschistischen Formulierung; vielmehr stellt dieser Versuch die konstitutive Rolle dieses Gegensatzes in der Formation der Nation überhaupt bloß.

Sogar wenn man auf den Klang des Dritten Reiches hört, kann man erfahren, wie die Forschung einer Akustik der nationalen Öffentlichkeit Stellen des gesellschaftlichen Widerspruchs bloßstellen kann: zwischen dem Interieur und dem Nationalen, zwischen dem Nationalen und dem Populären, zwischen Bildung und Unterhaltung. Wichtig ist, daß der Raum des Klangs selbst die Materialität dieser Gegensätze beinhaltet: Eine Studie der Musik allein kann uns nicht in der Sache dieses nationalen Affekts und seiner Historizität aufklären. Diese Arbeit bedarf dann mehr als einer reinen musikwissenschaftlichen Methodologie und muß auch mit dem Werkzeug der Medien- und Filmwissenschaften arbeiten. Aber ein genauer Blick auf die Bedingungen seiner Produktion, seine Akustik, kann ein klareres Bild vermitteln, nicht nur von der Rolle der Musik in der Gesellschaft, sondern von der Gesellschaft im allgemeinen, und kann eine neue Ebene der musik-gesellschaftlichen Forschung darstellen.

¹² Heinz Boberach (Hrsg.): *Meldungen aus dem Reich*, Herrsching 1984, S. 2035.