

Musik und Ton

Inhaltsverzeichnis

1. Der Sound aus dem Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons
2. Antiphon und Ohropax. Die Erfindung der Stille.

1. Der Sound aus dem Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons

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

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

Nahezu zur selben Zeit waren der US-amerikanische "Erfinder" und Unternehmer Thomas Alva Edison und sein Assistent Theo Wangemann auf Werbereise für den von Edison entwickelten

Phonographen. Er wurde gerade in Paris auf der Weltausstellung gezeigt, wo Edison ihn auch seinem Freund und Geschäftspartner Werner von Siemens vorstellen wollte. Da dieser jedoch verhindert war, schickte Edison Wangemann nach Berlin. Die erste Vorführung des Phonographen vor deutschen Wissenschaftlern fand in den Räumen der Firma Siemens & Halske am 15. September 1889 in Anwesenheit von Edison statt. Wie die *Berliner Presse* tags darauf berichtete, verwies Edison bei dieser Vorführung auf die Rationalisierungseffekte, die mit dem Gebrauch des Phonographen zum Zweck der geschäftlichen Kommunikation verbunden seien. Wangemann ergänzte, dass die Tonwalze als Ersatz für den geschriebenen Brief dienen könne; er selbst habe in Paris eine Tonaufnahme angefertigt und diese als postillon d'amour an seine Ehefrau in New York geschickt. Wenige Tage nach der Vorführung verließ Edison Deutschland wieder Richtung USA.

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

Am 23. September war es so weit. Wangemann traf Wilhelm II., der sich vom Phonographen begeistert zeigte, sich den Apparat erläutern ließ und Tonaufnahmen anhörte. Allerdings wollte er sich nicht aufnehmen lassen, auch nicht beim zweiten Treffen am übernächsten Tag. Stattdessen zeichnete Wangemann die Stimme des 7-jährigen Kronprinzen Wilhelm, der das Lied Heil dir im Siegerkranz zum Besten gab, und die seiner jüngeren Brüder Eitel Friedrich und Adalbert auf jeweils einer Walze auf. Die Reproduktion des vom Kronprinzen intonierten Liedes hörte zwei Wochen später Bismarck, als ihn das Ehepaar Wangemann auf seinem Schloss in Friedrichsruh bei Hamburg besuchte. Nachdem Bismarck verschiedene Tonaufnahmen angehört hatte, sprach er selbst in den Aufnahmetrichter.

"Diese neue Erfindung des Herrn Edison ist in der Tat staunenswert"

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

Das Neue an Phonograph und Grammophon war, dass sie den flüchtigen Schall in eine materielle, dauerhafte und reproduzierbare Spur verwandelten. Dies bedeutete zugleich, dass der Schall in der technischen Reproduktion die Bindung an seinen Ursprung verlor: Der Apparat spaltet das gesprochene Wort vom Körper des Sprechers ab, die Musik aus einer Posaune vom Instrument und

das Geklapper der Pferdehufe von den Pferden, dem Straßenpflaster und dem Stadtraum, in dem sich dies alles abspielt. Zeit und Raum wurden neu geordnet. Einige der Zeitgenossen, die die Spezifik der technischen Reproduktion von Schall zu bestimmen versuchten, verglichen den Phonographen und das Grammophon mit dem Planspiegel, dem Telefon, der optischen Linse oder dem mechanischen Musikapparat.

Der technischen Reproduktion von Schall wurde zugeschrieben, sie überwinde Raum und Zeit, die Zeit jedoch nur in Richtung Zukunft, da Aufnahmen von bereits vergangenen akustischen Ereignissen nicht möglich waren. Obschon die modernen Verkehrsmittel Eisenbahn und Automobil das Verhältnis von Raum und Zeit gleichfalls revolutionierten, erschien den Zeitgenossen der Phonograph und das Grammophon mehr als eine Art "Zeitmaschine", die einen zeitlosen Raum der Ewigkeit erzeugt. Dieser "Raum der Ewigkeit" sichert der von Moltke angeführten "Stimme aus dem Grab" ihre die Zeit überdauernde Aktualität, so wie allen anderen Stimmaufzeichnungen, die als historische Spur bis heute erhalten geblieben und für uns wie für zukünftige Generationen von Hörern gegenwärtig sind – zeitgemäß technisch "up to date" als MP3-Files im Internet zugänglich gemacht.

Der Weg in die Kommerzialisierung

Während Wangemann seine Reise fortsetzte und weitere Stimmporträts berühmter Personen sammelte, verkündete Berliner dem Auditorium im Berliner Postfuhramt, dass Edisons Phonograph technisch bereits am Ende sei, sein Grammophon hingegen noch ganz am Anfang der Entwicklung stehe. Er führte in seiner Betrachtung die von Költzow geschilderten Höreindrücke auf die unterschiedlichen technischen Bedingungen der beiden Apparate zurück.

Die Unterschiede in den technischen Funktionsprinzipien wie in der Form des Tonträgers hatten für die Nutzungskonzepte und die Vermarktungschancen der zwei Apparate weitreichende Folgen. Edison sah im Phonographen in erster Linie einen neuen Büroapparat, der in der Lage sein würde, im Verbund mit Telefon und Schreibmaschine die Kommunikation zu rationalisieren. Als sein Apparat in den USA erfolgreich als Münzphonograph vermarktet wurde, protestierte Edison dagegen; der Münzphonograph spielte, nachdem man Geld eingeworfen hatte, vorbespielte Tonwalzen ab, die mit Hilfe von Hörschläuchen angehört werden konnten. Berliner wiederum war der Ansicht, dass die Zukunft der Tonaufzeichnung im Unterhaltungsbereich liege. Deshalb sah er in der umständlichen und teuren Vervielfältigung der Tonwalzen den entscheidenden Schwachpunkt des Phonographen und verzichtete beim Grammophon auf die Funktion der Selbstaufnahme.

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

Phonographenfabrik in Berlin".

Die Zwei-Mann-Firma, zu der neben Költzow noch der Klavierspieler Bahre gehörte, kaufte von der Columbia Phonograph Company "Baby"-Apparate und versah diese mit einem Glasgehäuse und einer umlaufenden Halterung, an die ein Dutzend Hörschläuche angebracht wurden. Die so ausgestatteten Apparate wurden dann an Schausteller teuer weiterverkauft. Als Költzows und Bahres rechte Hand fungierte der Schlosser Paul Pfeiffer. Dieser gründete gemeinsam mit seinem Schwager, dem Mechaniker Carl Lindström, in den 1890er Jahren die Firma "Pfeiffer & Lindström, Mechanische Werkstatt für Neuheiten und Massenartikel jeder Art". Aus der Werkstatt ging 1908 die Lindström AG hervor, ein als Global Player auf dem Weltmarkt agierender Konzern.

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

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

Der Phonograph spielte für das Wachstum der Phonobranche indes kaum eine Rolle. Zwar verbesserten technische Innovationen die Möglichkeit, Tonwalzen in industrieller Fertigungsweise zu vervielfältigen, und relativierten so den Vorteil der Schallplatte in diesem Punkt ein wenig. Jedoch glichen umgekehrt technische Verbesserungen, insbesondere die Verwendung von Schellack ab Oktober 1896, Schwächen der Schallplatte gegenüber der Tonwalze aus. Die Möglichkeit, Aufnahmen anzufertigen, blieb zwar weiterhin die Domäne des Phonographen. Jedoch machten die Konsumenten davon kaum Gebrauch, weshalb die technische Vorrichtung für die Selbstaufnahme schließlich nur noch auf Wunsch geliefert wurde.

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

Neue Handlungsmöglichkeiten und der Zwang zur Perfektion

Die Ausbreitung und Etablierung der Phonoindustrie hatte massive Auswirkungen, und zwar vor allem auf die Musikkultur. Mit der Verbreitung der Schallplatte ließ sich die Popularität eines Komponisten, Sängers oder Musikers in bislang unbekannter Weise steigern und mit den

Tantiemen aus dem Verkaufserlös eines "Schlagers" konnte man über Nacht reich werden. Zugleich hatten sich die Künstler den Bedingungen des Aufnahmeverfahrens im Tonstudio und dem Toningenieur als bestimmendem Akteur zu unterwerfen. Für die Künstler bedeutete die Tonaufnahme zunächst die Aneignung und Einübung von Disziplin und die Kontrolle ihrer Affekte. Die gewohnten wie spontanen Bewegungen des Körpers, die selbstverständlicher Teil des künstlerischen Ausdrucks waren, hatten meist Schwankungen in der Lautstärke zur Folge und in einigen Fällen beendeten ausufernde Armbewegungen vorzeitig die Aufnahme, weil dadurch die Aufnahmeapparatur in Mitleidenschaft gezogen wurde.

Eine Aufnahme ließ sich weder wie der Film "schneiden" und neu montieren noch nachbearbeiten. Daher durften den Beteiligten über die gesamte Aufnahmedauer keine Fehler unterlaufen. Da man die unterschiedlichen Lautstärken und Dynamiken der Instrumente und des Gesangs nicht "aussteuern" konnte, mussten die Akteure je nach Klangintensität ihrer Instrumente in unterschiedlichen Abständen zum Aufnahmetrichter stehen; zugleich mussten sie alle möglichst nahe an diesen heranrücken, was zu äußerst gedrängten Anordnungen führte. Noch schwieriger wurde es für die Musiker, wenn die Anordnung, bedingt durch die vom Musikstück geforderte wechselnde Tondynamik, im Laufe der Aufnahme geändert werden musste.

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

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

Das Spielen für die "Ewigkeit", gepaart mit der Unmöglichkeit, eine fehlerhafte Aufnahme wiederholen zu können, zwang zur künstlerischen Perfektion. Besonders eindrucksvoll schildert der Pianist Artur Schnabel 1932 sein Leiden während der Aufnahmen von Beethovens Sonaten in London. Für Schnabel war es das erste Mal, dass er Aufnahmen für Tonträger einspielte. Den "Verplattungsvorgang" hielt der Pianist für eine "Zerstörung durch Erhaltung". Was nicht sterben könne, habe nie gelebt, so Schnabel. Die Unvollkommenheit der vom Menschen erschaffenen Maschine tue dem Menschen Gewalt an, indem die "armselige Technik" ihn zwingt, fehlerfrei zu

sein, was aber nicht gelingen könne. Schnabel schrieb, dass er sich nach den Aufnahmen nahe am Nervenzusammenbruch befunden habe. Ihn überfiel das Gefühl der Scham angesichts seiner menschlichen Leistung, die er gegenüber der unbedingten Perfektion, zu der ihn die Maschine zwang, nur noch als unzulänglich wahrnehmen konnte.

Der Hörer vor dem Trichter

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

Phonograph und Grammophon nahmen den Schall nicht einfach auf und gaben ihn wieder, sondern formten die akustische Wirklichkeit um und ersetzten sie durch eine neue. In Frage gestellt wurden mit der reproduzierten akustischen Wirklichkeit die überkommenen Wahrnehmungsweisen. Was war eine angemessene Wahrnehmung? Nach welchen Maßstäben sollte der Sound aus dem Trichter beurteilt werden? Was ist ein schöner Ton? Zunächst wurde die Reproduktion nach dem Grad ihrer Übereinstimmung mit dem Original beurteilt. Aus diesem Blickwinkel versprachen Phonograph und Grammophon Wiedergabetreue im Sinne von Authentizität und Detailgenauigkeit. Doch ist dieses Ideal prinzipiell nicht erreichbar. Die Reproduktion repräsentiert das Original lediglich aufgrund der Ähnlichkeit, die sie mit ihm hat.

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

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

Der Gebrauch der Sinne bildete nicht nur die Voraussetzung für die Aneignung von Schallplattenmusik, sondern konnte im Kontext des Habitus des Musikhörers auch als Ausdruck der musikalischen Bildung und sozialen Distinktion gelesen werden. Vor allem der Blick des Hörers galt als ein Indikator für die Zugangsweise zur Musik: Der musikalisch ungebildete Hörer bevorzuge Apparate mit großem Schalltrichter, den er mit dem Besitzerstolz des "kleinen Mannes" anstarre, während man den kunstsinnig genießenden Musikkenner daran erkenne, dass er den Blick zum Apparat vermeide, womöglich sogar wie im Konzert zur Intensivierung des Erlebnisses die Augen

schließe und Apparate bevorzuge, die sich als Möbel visuell in den Stil der Wohnungseinrichtung einfügten, ohne ihren eigentlichen Zweck preiszugeben. Insbesondere die sogenannten trichterlosen Apparate mit einer im Gehäuse integrierten Schallführung kamen dem Bedürfnis nach der Unsichtbarkeit der Schallquelle entgegen.

Rationalisieren, Analysieren, Archivieren, Lernen

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

In den Wissenschaften verwendeten Forscher den Phonographen als ein neues Medium zur Fixierung akustischer Phänomene, die sich mithilfe der Apparatur mit neuen Methoden eingehend analysieren ließen. Die Forschungen in der vergleichenden Musikwissenschaft basierten auf dem Phonographen, der die Möglichkeit zu neuartigen ethnologischen Studien bot. Die Tonwalze als neue Quellengattung gestattete das Sammeln und Archivieren akustischen Materials; die Notwendigkeit dazu begründeten Vertreter der Volkskunde beispielsweise mit dem Hinweis auf das drohende Verschwinden ursprünglicher kultureller Ausdrucksformen. Sie argumentierten kulturpolitisch, dass gerettet werden müsse, "was zu retten ist", bevor der unaufhaltsame technische Fortschritt weltweit die egalitäre westliche Zivilisation verbreitet und alle regionalen Eigentümlichkeiten hinweggefegt habe.

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

Im Bildungsbereich dienten Sprachschallplatten zur Schulung der richtigen Aussprache beim Erwerb von Fremdsprachen; Musik- und Gesangslehrer nutzten Phonograph und Grammophon, um ihre Schüler besser auf Fehler aufmerksam machen zu können oder um ihnen Beispiele vorbildhafter Musik vorzuspielen.

In der Ausbildung von Stenotypistinnen diente Grammophonmusik als Taktgeber für das Tippen. In den frühen Kinos setzte man besonders laut spielende "Starktonapparate" zur Pausengestaltung, Vertonung oder akustischen Begleitung der Filmvorführungen ein. Und im Berliner Öffentlichen Nahverkehr dachte man darüber nach, ob nicht ein Phonograph die Ansagen des Schaffners übernehmen könne.

Vom ersten funktionstüchtigen Phonographen von 1877 und den darauf folgenden Objekten zur technischen Reproduktion von Schall, von ihrer industriellen Herstellung wie ihrer massenhaften Aneignung und ihrem Gebrauch sind tief greifende und alltagsbezogene Veränderungen

ausgegangen. Die Fähigkeit, Schall aufzeichnen und wiedergeben zu können, ist seither auf immer neue Objektgenerationen übergegangen – bis zu den heutigen digitalen Abspielgeräten. Die Geschichte dieser Objekte der "industriellen Massenkultur" (Wolfgang Ruppert) verdeutlicht, wie sich an ihnen Prozesse der Produktion, der Nutzung und der Sinnggebung festmachen, die in neue Lebensweisen und Lebenswelten münden.

2. Antiphon und Ohropax. Die Erfindung der Stille.

Immer dringender wurden zur Jahrhundertwende in den Großstädten wirksame Strategien zur Eindämmung des Lärms gesucht. Der Spielraum dafür erwies sich allerdings schon bald als ziemlich beschränkt, wie der Berliner Stadtbauinspektor Georg Pinkenburg in einer Studie unmissverständlich feststellte. Insbesondere den Straßenlärm konnte man seiner Meinung nach bestenfalls verringern, keinesfalls aber völlig beseitigen. Und auch die oberste Gesundheitsbehörde in Wien, das Stadtphysikat, prognostizierte, dass "dessen erfolgreiche Bekämpfung in Großstädten wohl für lange Zeit nur ein frommer Wunsch bleiben dürfte". Was blieb, waren individuelle Schutzvorrichtungen, Ohrstöpsel, mit denen man sich zu jeder Zeit und an jedem Ort vom Lärm der Außenwelt abzuschotten suchte.

Im Jahr 1885 kam das Antiphon auf den Markt, eine kleine Kugel mit Bügel, die man im Ohr applizierte. Sein Erfinder, der deutsche Hauptmann a. D. Maximilian Pleßner, pries es in einer Werbebroschüre, die er "allen Leidensgenossen" widmete, als "Apparat zum Unhörbarmachen von Tönen und Geräuschen". Als überzeugter Angehöriger des bürgerlichen Standes gelte es, so Pleßner recht arrogant, aufzutreten gegen die akustische "Misshandlung der Gebildeten durch die Ungebildeten, der Gesitteten durch die Rohen, der Erwachsenen durch die Unmündigen, der der Gesamtheit Nützlichsten durch die der Menschheit Entbehrlichsten". Mit Antiphon lege er eine Erfindung vor, mittels derer "jedermann in den Stand gesetzt wird, böswillig oder unabsichtlich erzeugte akustische Unflätereien sich vom Leibe zu halten".

Pleßner hatte erkannt, dass vor allem die Bewohner der Städte zunehmend das Bedürfnis verspürten, sich gegen die zahlreichen "akustischen Projektile" auf den Straßen zu wehren, sich vor "akustischem Schmutz" zu schützen und "inmitten von Geräuschen Stille um sich herum zu schaffen". Die aus Metall oder Hartgummi bestehende Kugel des Antiphons schloss den Gehörgang luftdicht ab und konnte mit dem Bügel in der Ohrmuschel befestigt werden. Zur Optimierung der Passform wurden unterschiedliche Größen und Längen angeboten. Mit einem im Bügel befindlichen Loch konnte ein Antiphonpaar mit einem Karabinerhaken an einer Uhrkette befestigt und so stets bereitgehalten werden. Mit einer Uhr wurde auch der richtige Sitz des Antiphons kontrolliert. Perfekt saß es, wenn das Ticken einer an das Ohr gehaltenen – aber nicht angedrückten! – Taschenuhr nicht mehr zu hören war.

Nach dem Willen von Pleßner sollte das neue Instrument vor allem helfen, die Nachtruhe wiederzuerlangen, etwa als Mittel gegen Schnarchgeräusche. Daneben sollte es den oft unzumutbaren Lärm auf Reisen oder die durch Musikinstrumente oder Schießübungen verursachten Belästigungen vermindern. Zudem sah er es als ideales Hilfsmittel für Schmiede,

Böttcher oder Arbeiter in Maschinenfabriken, die alle einer ohrenbetäubenden Tätigkeit nachgingen.

Nervenschonend und zudem relativ kostengünstig fand das Antiphon viele Interessenten. Besonders für nervöse Menschen gehörte es, wie der bekannte Wiener Schriftsteller Peter Altenberg rückblickend bemerkte, schon bald zu den unentbehrlichen Dingen. Die Handhabung des neuartigen "Schalldämpfers" erwies sich jedoch als zu umständlich. Seine Fixierung erzeugte unangenehme Druckgefühle oder misslang. Vor allem in der Nacht fiel das Antiphon häufig heraus, was auch Altenberg erlebte. Auch andere stellten fest, dass es bestenfalls im Sitzen oder auf dem Rücken liegend zu gebrauchen sei.

Die Alternative

Eine neue Erfindung versprach Abhilfe: Ohropax, das der erfinderische Berliner Apotheker Maximilian Negwer im Jahr 1907 der Öffentlichkeit vorstellte. Negwer war 1900 aus Schlesien in die deutsche Hauptstadt zugewandert, wo er ein Jahr später eine Apotheke eröffnete. Hier bot er neben dem üblichen Sortiment auch Eigenkreationen an, wie das Fleckenwasser Helgalin oder spezielle Hustenbonbons. Auf der Suche nach neuen Produkten stieß er auf das Thema Lärmschutz – eine Marktlücke, wie er sogleich erkannte. Die zündende Idee entdeckte er, angeblich auf Anregung von Freunden, in der griechischen Mythologie: Wie Homer in der *Odyssee* berichtet, verschließt Odysseus die Ohren seiner Gefährten mit Wachs, damit sie dem so betörenden wie gefährlichen Gesang der Sirenen widerstehen können.

Negwer unternahm zunächst Versuche mit Bienenwachs, musste jedoch feststellen, dass das Material schnell ranzig und bröckelig wurde und überdies Hautreizungen hervorrief. Nach jahrelangem Experimentieren fand er schließlich die Lösung: in einer Mischung aus Vaseline und Paraffinwachs getränkte Baumwollwatte. Negwers geschmeidige Kügelchen waren leichter zu handhaben als das Antiphon und zudem wirksamer. Sie passten sich jedem Gehörgang an, erzeugten kein Druckgefühl, hielten in jeder Lage, waren hautverträglich und ließen sich rückstandsfrei wieder herausnehmen.

Wenngleich in jenen Jahren auch andere mit Wachs-Baumwoll-Mischungen experimentierten, sollte sich Negwers Erfindung durchsetzen. Er gab seine Apotheke auf und gründete im Herbst 1907 in Berlin-Schöneberg die "Fabrik pharmazeutischer und kosmetischer Spezialitäten Max Negwer". Hier erzeugte er fortan neben diversen Salben, Tinkturen und Riechsäckchen die neuartigen "Ohropax Geräuscheschützer". Im Herbst des Folgejahres erhielten sie ihre berühmt gewordene Verpackung: kleine gelbe Blechdosen. Zu kaufen gab es sie bestückt mit sechs Paar Wachskugeln zum Preis von einer Mark. Die Ohrstöpsel etablierten sich auf dem Markt und als im Ersten Weltkrieg auch die Soldaten damit ausgestattet wurden, war dies der Durchbruch.

Zu den ersten Anhängern des Produkts gehörte erneut Peter Altenberg. Nach seinen unglücklichen Erfahrungen mit dem Antiphon jubelte er nun: "Vor drei Jahren brachte der Apotheker Max Negwer in Berlin die absolut idealen Ohr-Verschlüsse, Geräusche-Schutz, Ohropax, Ohr-Friede, in den Handel. Es waren knetbare Wachs-Watte-Kugeln. Man schlief damit sogar fest, wenn vor dem natürlich offenen Fenster ein Kutscher seine Pferde eindringlich und mit belebenden Worten ersuchte, sich in Trab zu setzen, wozu sie momentan freilich nicht ganz in Stimmung waren." Der

expressionistische Dramatiker Carl Sternheim verwendete die Wachskugeln vor allem zur sozialen Abschottung: "Sie [...] werden gruppenhafter immer urteilsloser, schwatzen Rundfunk, Grammophon und Phonola, für alle *misera plebs* selbstverständlich. Ich trage im Umgang mit ihnen Ohropax."

Auch Franz Kafka gehörte zu den vorbehaltlosen Anhängern des neuen Wundermittels. In seinen Briefen kam er gleich mehrmals darauf zu sprechen. "Für den Tageslärm habe ich mir aus Berlin [...] eine Hilfe kommen lassen, Ohropax, eine Art Wachs von Watte umwickelt. Es ist zwar ein wenig schmierig, auch ist es lästig, sich schon bei Lebzeiten die Ohren zu verstopfen, es hält den Lärm auch nicht ab, sondern dämpft ihn bloß – immerhin", teilte er Felice Bauer im Juni 1915 mit. Und Jahre später gestand er verzweifelt ein: "Ohne Ohropax bei Tag und Nacht ginge es gar nicht."

Ohropax in der Literatur

Neben den Zeugnissen von Altenberg, Sternheim und Kafka sind zahlreiche weitere Belege für die (gelegentlich auch metaphorische) Verwendung von Ohropax überliefert. So griff etwa Arno Schmidt, der Eigenbrötler aus Bargfeld, in seinen *Großbritannischen Gemütsgeretzungen* direkt auf den griechischen Mythos zurück: " 'Ohropax' war doch schon zu Homer's Zeiten keine Schande. – (zitierend): 'Aber ich selbst nahm itzo die mächtige Scheibe des Wachses; / schnitt mit dem Erze sie klein, und drückt' in nervigen Händen // drauf, in der Reih' umgehend, / verklebt' ich die Ohren der Freunde.' " Der überzeugte Atheist kreierte auch den seither oft zitierten Spottvers "Ohropax vobiscum".

Der Protagonist in Alois Brandstetters 1977 erschienenem Roman *Die Abtei* besucht zwar den Gottesdienst, aber er schützt sich dabei mit Ohropax, "denn das Ohr wird ja nicht nur durch diese laschen und schwachen, wenn auch leider elektronisch verstärkten Predigten, durch das dröhnende Beiseitesprechen, sondern auch durch die traurige Musik und überhaupt durch die bescheidenen Worte dieser sogenannten Wortgottesdienste beleidigt, schwer beleidigt".

Als unverzichtbare Hilfe bei schwerer körperlicher Arbeit erwähnt Heinar Kipphardt in seinem ein Jahr früher erschienenen Roman *März* die Kugeln: "Schutzbrille, Schutzhelm, Ohropax. Rata rata ratata, schon sind die Hände umrändert, gehen am Faden die Gliedmaßen. Band, Kantine und Band, Abort, Kantine und Band." Der Grafiker und Karikaturist George Grosz kalauert in einem Brief: "Ohren sind zugestoppopft mit Ohropax." *Ohropax oder Friede den Ohren* ist der Titel eines 1971 gesendeten Hörspiels von Peter Turrini und "Ohropax" lautet der Spitzname eines Protagonisten in Theodor Weißenborns 1992 erschienenem Roman *Hieronymus im Gehäus*: "Dem Ohropax sind in der Nacht alle Hunde verbrannt bei lebendigem Leib und man weiß nicht, was die Ursache des Feuers gewesen."

Ohne Ohropax kein Roman – Besuch bei Walter Kempowski, lautete die Überschrift eines Artikels vom 8. Juli 1972 in der *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung*. Ob in *Alkor* ("Im Großraumwagen zwei überlaut sprechende Proleten (trotz Ohropax jedes Wort zu verstehen)"), in *Sirius* ("Ohropax, das ist ein Walkman in pianissimo"), in der Episode *Mark und Bein* oder in dem Roman *Hundstage* – die Wachskügelchen hat Kempowski ständig zur Hand, wenngleich er sie gelegentlich mit einer gewissen Skepsis betrachtet: "Das einzige, was mich von Ohropax abhalten könnte, ist der Fußpilz: Harry W. hat erzählt, dass er sich durch Ohropax Fußpilz in die Ohren verpflanzt hat, die

Behandlung sei sehr schmerzhaft."

"Das Volk soll immer schön Ohr sein!"

Als Peter Rühmkorf im September 1989 durch die DDR tourte, wollte er unterwegs die gewohnten Utensilien erwerben, aber offenbar fand er keine. So zog er in seinen *Tagebüchern 1989 - 1991* unter dem Eindruck, dass "es in diesem lärmintensiven Land kein Ohropax zu kaufen gibt", folgende Schlussfolgerung: "Man kommt dabei immer gleich auf schlechte Gedanken und vermutet Absicht hinter der Mangelercheinung. Z. B. das Volk soll immer hübsch Ohr sein und sich bei zahlreich verfügbaren Sammel-, Demonstrations- und Ergebnissappellen nicht einfach nach innen abwenden dürfen."

Doch auch in der DDR war der Negwer'sche Ohrenschutz erhältlich. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte sich die Firma geteilt: In Ostdeutschland wurden die Wachskugeln (übrigens im gleichen Design verpackt) in einem volkseigenen Betrieb im thüringischen Königsee (Kreis Schwarza) hergestellt. Deshalb war es auch keine Anspielung auf die BRD, als Joachim Seyppel in seinem Roman *Die Wohnmaschine* über einen berühmten Kollegen spottete: "Es spricht der Dichter Peter Hax: / Beim Dichten nimmt man Ohropax!"

"Ein königreich für ein ohropax!", proklamierte - in aufrührerischer Kleinschreibung - H. C. Artmann und der Reiseschriftsteller Rudolf Walter Leonhardt (*Xmal Deutschland*) empfahl ganz allgemein: "Wer nach Deutschland reisen will, versorge sich mit Ohropax." Nino René hingegen hielt die "Knöpfe vom Walky Talky" (er meinte vermutlich einen Walkman) für das "Ohropax der jüngsten Generation" (*Alter Mann in Manhattan*).

Bei Peter Handke dominiert die auch durch Ohrenstöpsel nicht zu lindernde Verzweiflung: "Wie [...] halten die anderen den Weltlärm aus? [...] Nehmen sie [...] Ohropax? Das ist ja auch nicht gut. Man muss sich selber atmen spüren, ein bisschen den Wind hören, das ist wunderbar fürs Schreiben, wenn ich da [...] aufschaue, das geht in die Sätze ein, was da durchweht."

Klagen gegen Ohropax - wegen Lärmbelästigung

Genaue Absatzzahlen für die erste Phase der Produkteinführung sind nicht überliefert, die Firma Ohropax expandierte allerdings und verlegte 1924 ihren Standort nach Potsdam. Firmeninterne Schätzungen für die 1930er Jahre gehen von einer jährlichen Produktion von 200.000 bis 300.000 Zwölferdosen aus. Der in der BRD gebliebene Zweig des Unternehmens siedelte zunächst nach Frankfurt am Main und 1951 nach Bad Homburg um. Bis 1990 rollte man die bis in die 1980er Jahre in Blechdosen angebotenen, dann in Dosen aus Plastik verpackten Wachskugeln mit der Hand, seither werden sie vollautomatisch auf zwei computergestützten High-Tech-Fertigungsstraßen hergestellt. Die neue Produktionsweise trug dem Unternehmen allerdings prompt Klagen von Anwohnern wegen der erheblich gestiegenen Lärmbelästigung ein. So siedelte der Familienbetrieb, der heute vom Enkel des Gründers geleitet wird, mit seinen 30 Mitarbeitern in die wenige Kilometer entfernt liegende Gemeinde Wehrheim um. Die jährliche Produktionsmenge beträgt heute rund 30 Mio. Wachskugeln. Tendenz steigend.

Verlinkungen:

->

Quellen:

Internetquellen

-> Gauß, Stefan: Der Sound aus dem Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons, in: bpb.de (Bundeszentrale für politische Bildung), online verfügbar seit 05.07.2016 unter: <https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/sound-des-jahrhunderts/209556/der-sound-aus-dem-trichter/>, zuletzt geprüft am 30.08.2026.

-> Payer, Peter u. Schock, Ralph: Antiphon und Ohropax. Die Erfindung der Stille, in: bpb.de (Bundeszentrale für politische Bildung), online verfügbar seit 05.07.2016 unter: <https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/sound-des-jahrhunderts/209560/antiphon-und-ohropax/>, zuletzt geprüft am 30.08.2026.

->

Sekundärliteratur

->

->

->

Revision #4

Created 30 August 2026 14:50:58 by Marlon Zimmermann

Updated 30 August 2026 15:09:50 by Marlon Zimmermann