

**Ein vergessenes Medium:
Phonopost im Zweiten Weltkrieg (1940-1944)**

Magisterarbeit
an der
Universität Karlsruhe (TH)
Institut für Literaturwissenschaft
Prof. Dr. Götz Großklaus

vorgelegt von
Udo Hinkel
Karlsruhe, Dezember 1998

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	3
2. Technikgeschichtliche Aspekte	10
2. 1. Die Erfindung der Tonspeicherung	11
2. 1. 1. Vorarbeiten: Schallforschung und -aufzeichnung	11
2. 1. 2. Edisons Metallfolien-Phonograph	14
2. 1. 3. Wachswalze und Massenfabrikation	20
2. 2. Das Massenmedium Schellackplatte	26
2. 3. Die Aufnahme-Schallplatten	31
2. 3. 1. Geräte und Plattenmaterialien	33
2. 3. 2. Privatheit und Propaganda	37
3. Phonopost aus dem Zweiten Weltkrieg	43
3. 1. „Private“ Aufnahmen	44
3. 2. Mitschnitte aus Lazarett-Veranstaltungen	50
4. Medium im Dienst der NS-Wehrmacht	55
4. 1. „Gleichschaltung“ und Militarisierung des DRK	56
4. 2. Fernsehen: Gemeinschaftsempfang und Truppenbetreuung	60
5. Zwischen Feldpostbrief und Wehrmachts-Wunschkonzert	68
5. 1. Verschriftlichung: Der Brief	69
5. 2. Wiederkehr des Mündlichen: Phonopost	72
5. 3. Wehrmachts-Wunschkonzert und Weihnachts-Ringschaltung	76
6. Schlußbemerkungen	78
7. Tonquellen- und Literaturverzeichnis	79

1. EINLEITUNG

„Mündlich zu sagen, wäre etwas anderes. Wenn es anginge! Da kann man sich in einer Viertelstunde besser gegen einander explicieren, als durch Briefe in vier Monaten; was hier Mißverständnisse von etlichen Wochen macht, hebt sich dort mit zwei Worten. Schon der Blick, der Ton, die Modulation der Stimme, womit man etwas sagt, giebt dem Gesagten ganz eine andere Bestimmung.“¹

So beklagte 1775 Christoph Martin Wieland die Unzulänglichkeit des Briefwechsels gegenüber der persönlichen Unterredung. Etwa hundert Jahre später hätte er tatsächlich seine Briefpartner mit der eigenen Stimme ansprechen können (und sich allerdings mit neuen Kommunikationsmedien neue Nachteile eingehandelt). Jetzt ermöglichte das Telefon auch über weite Strecken hinweg den Dialog (der aber praktisch kaum über lokale Leitungsnetze hinausreichte); auf dem normalen Postweg dagegen, zunehmend beschleunigt durch Dampfschiff, Eisenbahn und Automobil, beförderte man schon um die Jahrhundertwende „akustische Briefe“: mit Hilfe eines Mediums, das statt schriftlicher Zeichen den Klang der Stimme speicherte.

Dafür bürgerte sich anfangs die Bezeichnung „Sprechbrief“ ein, analog zur „Sprechmaschine“, wie man bis in die 30er Jahre unseres Jahrhunderts die Geräte zur Tonaufnahme und -wiedergabe (also die Walzen- und Plattenspieler) auch nannte². Der neuere, allgemeinere Begriff „Phonopost“ (griech. „phone“: Laut, Ton; Stimme)³ soll dagegen musikalische (extraverbale) Botschaften ebenso einschließen wie den **Gebrauch unterschiedlicher Speichertechniken**:

Schon der erste weitverbreitete Tonträger, die **Wachswalze**, diente auch als individuelles Kommunikationsmedium über weite Entfernungen (aber anfangs nur für jene Schichten, die sich das kostspielige Gerät leisten konnten)⁴. Edisons „erstes Postphonogramm“ war Teil einer Promotion-Aktion; 1888 schickte er mit der „regelmäßigen Vereinigte Staaten Post“ ein Exemplar seines verbesserten Phonographen

1 Brief C. M. Wielands vom 5.8.1775 an F. H. Jacobi; in: F. H. Jacobi: Briefwechsel 1775-1781, Gesamtausgabe Bd I/2, Stuttgart-Bad Cannstatt 1983, Nr. 410/S.21 (Korrektur eines Druckfehlers).

2 Der geschützte Name „Grammophon“ durfte nicht für die zahlreichen Konkurrenzprodukte benutzt werden (daher die Bezeichnung „phonographische Industrie“ auch für Plattenspieler-Hersteller).

3 Den Begriff „Phonopost“ verwenden Walter Bruch (Von der Tonwalze zur Bildplatte, Sonderdruck Funkschau, 1979, Kap.20) und Uwe Johnson (im Roman „Jahreszeiten“; dazu weiter unten).

4 Das Medium Brief hatte dagegen schon Eingang in die gesamte Gesellschaft gefunden; ab Mitte 19. Jh. ließ ein „größeres Bedürfnis zur schriftlichen Kommunikation im Zuge der Industrialisierung und einer zunehmenden Mobilität der Bevölkerung“ die Zahl der Briefsendungen in die Höhe schnellen (Heike Pauschardt: Rationalisierung – Optimierung, Neue Wege der Briefbeförderung in der Weimarer Republik, S.120; in: Der Brief, Heidelberg 1996).

samt zwei Walzen nach London, auf die er einen Brief an seinen englischen Vertreter sowie eine Presseerklärung für die öffentliche Vorführung seiner Maschine aufgenommen hatte⁵. – Königin Victoria sprach 1898 in London eine Grußbotschaft für den Kaiser von Abessinien auf einen Wachsylinder, den sie in einem versiegelten Kasten nach Addis Abeba sandte (nach dem Abhören sollte der Kaiser persönlich diese Walze vernichten; sie ist heute im Bestand der BBC-Bibliothek verzeichnet, aber dies ist wohl eine später nachgestellte Aufnahme)⁶. – Einen Postdienst eigens für dieses Medium richtete, wie die Berliner „Phonographische Zeitschrift“ mitteilte, um 1900 die mexikanische Postbehörde ein; dort konnten Schreibunkundige phonographische Briefe diktieren, die dem Empfänger am Bestimmungsort zu Gehör gebracht wurden. Solche „neueste Posthalterei“ wünschte man sich auch als billige Sprechverbindung zwischen Berlin und New York (es gab noch kein Übersee-Telefon), zwischen den „Müttern und Söhnen, Vätern und Töchtern hüben und drüben, die sich in Jahren nicht gesehen und gesprochen haben“; dazu sollten die Postbestimmungen an die „Anforderungen des phonographischen Briefverkehrs“ angepaßt werden (Walzen wurden als teure Paketpost befördert; wegen der Bruchgefahr benutzte man besondere „Postwalzen“ in „Holzkästchen für phonographische Korrespondenzzwecke“)⁷. – Die Pariser Postverwaltung führte 1905 die „sprechende Postkarte“ („sonorine“) ein und veröffentlichte ein Adreßbuch der Phonographenbesitzer; der Absender mußte ein (vermutlich wachsbeschichtetes) Papier auf einem Phonographen besprechen und es auf die Rückseite einer gewöhnlichen Postkarte kleben (die dann der Adressat um die Walze seines Gerätes zu legen hatte)⁸.

Ebenfalls leicht zu versenden (nämlich im Briefumschlag, zwischen zwei Kartons), aber haltbarer und von besserer Tonqualität waren „**Schallplattenbriefe**“; man konnte sie mit dem Plattenspieler selbst aufnehmen, als dank der elektrischen Verstärkung neue Materialien für „Aufnahmeplatten“ in Frage kamen⁹. Nun „spukte“

5 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.7.

6 Curt Riess: Knaurs Weltgeschichte der Schallplatte, Zürich 1966, S.18f/60.

7 Phonographische Zeitschrift, Officielles Organ des Internationalen Vereins für phonographisches Wissen, 1/1900, S.4 und 21/1901, S.251f; Alfred Parzer-Mühlbacher: Die modernen Sprechmaschinen, Wien (ca. 1902), S.11. – Unter dem diktatorischen Präsidenten Díaz damals enge Wirtschaftsbeziehungen Mexikos zu den USA, Beginn der Erdölförderung, Modernisierung, rascher Aufschwung; vgl. Günter Kahle: Lateinamerika-Ploetz, Freiburg (2. Aufl.) 1993, S.87ff.

8 Speyerer Zeitung vom 2.12.1905; zit. nach Bruch: Von der Tonwalze, Kap.20 (mit irreführendem Kommentar Bruchs; in „Celluloid“ wurden Kopien von Walzen gegossen, aber gerade nicht die Originalaufnahmen „eingepreßt“).

9 Bis dahin wurden Aufnahmen in Wachsplatten geschnitten (die nur wenige Male „direkt“ abgespielt werden konnten); es gab aber auch schon rein akustische Fortsetzung in Fußnoten Seite 5

der „sprechende Brief“ wieder einmal „durch die Spalten der Tagespresse“¹⁰; Ratgeber für Phonoamateure verbreiteten Anleitungen für Aufnahme und Versand¹¹; 1939 wurden zwei von der Deutschen Reichspost zugelassene Versuchsanlagen für Phonopost installiert (Postamt Berlin W9 und Charlottenburg)¹². – Während der folgenden Kriegsjahre entstanden schließlich die „halböffentlichen“ Phonobriefe, die in dieser Arbeit untersucht werden: sieben Tondokumente aus nationalsozialistischen Rundfunk- oder Wehrmachtsstudios bzw. aus eigens dafür organisierten Lazarettveranstaltungen, mit Nachrichten und Grüßen von Soldaten an die Familie, meist auch mit musikalischen Einspielungen (von anderen Tonträgern oder „live“ aufgezeichnet).

Wieweit und unter welchen Bedingungen auch nach 1945 per Phonopost kommuniziert wurde, gehört nicht mehr zum Thema dieser Arbeit. Allerdings kam Anfang der 60er Jahre die einfach zu handhabende, beliebig oft neu bespielbare **Tonbandkassette** (elektromagnetische Klangspeicherung) auf den Markt¹³. Einen solchen „Tonbandbriefwechsel“ beschreibt Uwe Johnson im 1970 veröffentlichten ersten Band seines Romanes „Jahreszeiten“¹⁴ – ein literarisches Beispiel, das aber dennoch die Besonderheiten der „Schallplattenbriefe“ aus den 40er Jahren zu verdeutlichen hilft. Das Tonband bildete im literartheoretischen Kontext der späten 60er Jahre „eines der wesentlichsten Paradigmen einer 'neuen', dokumentarischen Literatur“; mit Hilfe des technischen Apparates wollte man Authentizität, „Entfiktionalisierung“ der Literatur erreichen¹⁵. Johnson gab ein ähnliches Projekt (Rekonstruktion einer DDR-Flucht mittels auf Tonband protokollierter Informationen von Fluchthelfern) aber wieder auf, da ihn Unvollständigkeit und Widersprüchlichkeit der vermit-

Aufnahmegeräte für Gelatine-Folien (z.B. die „Kosmograph-Plattendiktiermaschine“; siehe dazu Kap.2.3. dieser Arbeit).

10 Phonographische Zeitschrift, <neuer Untertitel:> Fachblatt für die gesamte Musik- und Sprechmaschinen-Industrie, 7/1930, S.540.

11 Heinrich Kluth: Jeder sein eigener Schallplattenfabrikant, Berlin (2., erw. Aufl.) 1932, S.32f/100f.

12 Friedrich Böer: Aus der Jugendzeit der Sprechmaschine, S.138 (in: Die Schallplattenfibel, hg. von der Telefunkenplatte, Berlin 1939).

13 So u.a. das Cartridge (USA) oder die bis heute gebräuchliche Compact-Cassette (Philipps); Martin Elste: Kleines Tonträger-Lexikon, Von der Walze zur Compact-Disc, Kassel/Basel 1989, S.123. - Peter Bürgel hält „die Möglichkeit, individuell besprochene Tonbänder einander zuzusenden“, für eine der Ursachen (neben der hohen Sozialmobilität und dem Telefon), daß Briefschreiben „obsolet geworden ist“ (Brief, S.28; in: Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft, Hg. von Werner Faulstich, München 1979).

14 Uwe Johnson: Jahrestage 1-4, Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Frankfurt am Main 1993, Bd 1/S.143ff/166ff.

15 Joachim Scholl: In der Gemeinschaft des Erzählers, Studien zur Restitution des Epischen im deutschen Gegenwartroman, Heidelberg 1990, S.148f.

telten Fakten eben doch wieder „an den Rand des Annehmens, des Mutmassens, kurz – des Erfindens“ brachten¹⁶. Die „Jahrestage“ wollen deshalb nicht „Wirklichkeit jenseits von Kunst und romanhafter Fiktion“ repräsentieren, sondern die „Wirklichkeit einer Geschichte“ darstellen¹⁷, die sich zwischen zwei Zeiten und Räumen bewegt: dem Leben der Hauptfigur in New York Ende der 60er Jahre und deren (erinnerter) Familiengeschichte in Mecklenburg („Jerichow“) während des NS-Regimes und des Zweiten Weltkrieges.

Diese Beispiele für die Verwendung von Phonopost zeigen einen ersten historischen Zusammenhang, in den die Schallplattenbriefe des Zweiten Weltkrieges zu stellen sind; sie lassen auch schon die mediengeschichtlichen Fragen erkennen, denen diese Arbeit nachgehen möchte. Anhand von sieben Tondokumenten (ursprünglich schallplattenförmig gespeichert und so zu den Empfängern transportiert¹⁸) sollen Gebrauch und Leistungen dieses Kommunikationsmediums innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne – im NS-Regime, während des Zweiten Weltkrieges – untersucht werden: Aufnahme-Schallplatten nutzten dieselbe akustische Speichertechnik wie das zeitgenössische Massenmedium¹⁹ Schellackplatte; die aufgenommenen individuellen Mitteilungen verweisen zwar noch auf das alte Speichermedium Brief, aber Oralität (Verzicht auf schriftliche Codierung) und Verlust an Intimität (mehr oder weniger öffentliche Aufnahmesituation) zeigen die Nähe zum Telefon und zum Massenmedium Rundfunk; so fand dieses Individualkommunikationsmedium offenbar Interesse bei den Nationalsozialisten, die es zu einem „Gemeinschaftsmedium“ (für die im Lazarettsaal versammelten Soldaten bzw. die Familie zu Hause am Grammophon) umfunktionierten.

16 Uwe Johnson: Begleitumstände; zit. nach Scholl: In der Gemeinschaft, S.114.

17 Scholl: In der Gemeinschaft, S.114f. – Zu weit geht allerdings Scholls These (S.147f), der ganze Roman sei als Tonbandprotokoll angelegt (erzählt von der Hauptfigur Gesine, niedergeschrieben vom Autor Johnson); vgl. Alfons Kaiser: Für die Geschichte, Medien in Uwe Johnsons Romanen, St.Ingbert 1995, S.137.

18 Davon zu unterscheiden sind die (industriell vervielfältigten) „singenden und sprechenden Ansichtskarten“: für individuelle schriftliche Mitteilungen, aber mit vorgefertigtem Bild und Ton; schon 1910 gab es mit Schellack beschichtete Karten, denen (wie einer Schallplatte) eine Tonspur eingepreßt war; vgl. Herbert Jüttemann: Phonographen und Grammophone, Braunschweig 1979, S.215.

19 „Massenkommunikation“ im Sinne indirekter (durch ein technisches Medium vermittelter), einseitiger Kommunikation mit einem unbegrenzten, anonymen, dispersen (räumlich verstreuten) Publikum (vgl. Nanny Drechsler: Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933-1945, Pfaffenweiler 1988, S.3).

Im folgenden werden zuerst drei grundlegende technikgeschichtliche Aspekte des Mediums Aufnahme-Schallplatte beschrieben: Die Erfindung der Tonspeicherung im 19. Jahrhundert (als Teil einer Kommunikations- und Wahrnehmungsrevolution), das Massenmedium Schallplatte (das für die Verbreitung reiner Wiedergabegeräte im Alltag sorgte) sowie die (mit dem Rundfunk zusammenhängende) Entwicklung der verschiedenen Aufnahmeplatten, die (wieder) individuelle, auch private Tonaufnahmen ermöglichten. (2.Kapitel)

Die Tonquellen selbst (wenige zufällig erhaltene, keine repräsentative Auswahl) sind nur als Transkriptionen wiedergegeben; untersucht werden sie auch im Hinblick auf andere Medien. (3.Kapitel)

Die institutionellen (politischen, militärischen) Hintergründe dieser Aufnahmen lassen sich nur indirekt aus der nationalsozialistischen Medienpolitik erschließen, da hierzu in den Archiven offenbar keine Belege mehr existieren²⁰. (4.Kapitel)

Der Vergleich mit zwei NS-Rundfunksendungen dieser Kriegsjahre („Wunschkonzert“, Weihnachts-Ringschaltung) hebt gegenüber dem elektronischen Massenmedium noch einmal die Leistungen der Phonopost ab. (5.Kapitel)

Die mediengeschichtliche Literatur ignorierte bisher die Aufnahmeplatten (erst recht deren Gebrauch als Individualkommunikationsmedium, als Phonopost). Sie sah also kaum einen Unterschied zur Schellackplatte und zum Grammophon. Dessen Vorgänger, den Phonographen, kennzeichnet Marshall McLuhan als „eine mechanische Ausweitung der menschlichen Stimme und der modernen Ragtime-Melodien“; der populäre Klavierstil aus den Südstaaten, eine „der Hauptströmungen des Zeitalters“, habe den Phonographen „in eine zentrale Stellung getrieben“. Werkzeuge, Maschinen, Techniken lassen sich mit McLuhan bekanntlich als Verlängerungen, Erweiterungen („extensions“) des menschlichen Körpers (der Haut, der Hand, des Fußes usw.) ansehen, Kommunikationsmedien demzufolge als Ausweitungen unserer Sinne und Nerven. In den vergangenen hundert Jahren haben wir mit Hilfe der Elektrizität „sogar das Zentralnervensystem zu einem weltumspannenden Netz ausgeweitet und damit <...> Raum und Zeit aufgehoben“; nun nähern wir uns „der

²⁰ Entsprechende Anfragen brachten keine Hinweise; so u.a. Bundesarchiv Koblenz, Militärarchiv Freiburg, Militärgeschichtliches Forschungsamt Potsdam; ebenso Archiv/Generalsekretariat Bonn des Deutschen Roten Kreuzes (das in zwei „sprechenden, klingenden Feldpostbriefen“ als Organisator genannt wird).

Endphase der Ausweitung des Menschen – der technischen Analogiedarstellung des Bewußtseins, mit der der schöpferische Erkenntnisprozeß kollektiv und korporativ auf die ganze menschliche Gesellschaft ausgeweitet wird“ (so daß die „Welt nur mehr ein Dorf“ sein wird)²¹.

Dieses Analogie-Modell, das die Entstehung der Medien als Wiederholen und Nachaußenverlagern der menschlichen Physiologie durch die modernen Techniken erklärt, hält auch Kittler für den „besten Beschreibungs-Approach zur Frühgeschichte der Medien“ im 19. Jahrhundert; er kritisiert jedoch McLuhans „zu evolutionäre, zu pazifistische“ Annahme eines „allgemeinen Menschheitssubjekts“ und betont dagegen den Zusammenhang von Medien- und Kriegstechnologien (im Sinne von Paul Virilio, der das Kino als militärische Entwicklung beschreibt)²².

Kittler betrachtet den Phonographen dabei als Teil eines um 1900 wirksamen „Aufschreibesystems“, dessen Diskurse von der „Psychophysik“ (der frühen, naturwissenschaftlich-experimentellen psychologischen Forschung) beherrscht und durch die neuen technischen Medien (anstelle von Buchdruck und Handschrift) gespeichert werden – in dem also „Schriftsteller und Analytiker“ die „Dichter und Denker“ von 1800 abgelöst haben²³. Auch das neuere Buch Kittlers thematisiert (z.T. im gleichen Wortlaut) diese dreifache „Technisierung von Information“ (durch Phonograph bzw. Grammophon, Kinematograph und Schreibmaschine) und die „Ästhetik des Schreckens“, mit der das alte Medium „Buchpapier“ zwischen 1880 und 1920 darauf reagiert habe²⁴.

Während Kittler – die Aufnahmeplatten mehr oder weniger ignorierend – für die 30er Jahre (vor Einführung des Tonbands) eine speichertechnische Lücke behauptet oder „Spezialphonographen“ findet²⁵, liefert immerhin ein neueres „Reallexikon“

21 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, Understanding Media, Dresden/Basel 1995 (erstm.: New York 1964), S.15/17/418f.

22 Friedrich Kittler: Das Rad, der Hebel, das Buch; Ein Filmfaust-Gespräch mit Friedrich Kittler von Bion Steinborn und Christine von Eichel-Streiber, S.22f (in: Filmfaust 73/1989). – Dort auch die These, die modernen Medien seien den „physiologischen Handicaps ihrer Erfinder“ entsprungen: denn die Bildfrequenz des Kinos überschreite die menschliche Einzelbild-Wahrnehmungsschwelle (die aber biologisch nicht unbedingt als Handicap zu verstehen ist, durch das Kino auch nicht „erweitert“ wird), bzw. im „buchstäblichen“ Sinn: Edison habe „an halber Taubheit“ gelitten, die ersten Schreibmaschinen seien „von Blinden und für Blinde“ gewesen (Kittler: Das Rad, S.23/25 und ders.: Grammophon, Film, Typewriter; Berlin 1986, S.38f).

23 Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900, München 1987, S.211/318. - „Aufschreibesystem“ soll „das Netzwerk von Techniken und Institutionen bezeichnen, die einer gegebenen Kultur die Entnahme, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben“ (z.B. um 1800 Buchdruck, Literatur und Universität); ebd. S.429.

24 Kittler: Grammophon, S.4.

25 Kittler: Grammophon, S.162f.

einen sehr guten Überblick (mit Literaturangaben und Hinweis auf die Nutzung solcher Platten durch Amateure, Rundfunk und Wehrmacht)²⁶; genauere technische Beschreibungen sind nur in zeitgenössischen Darstellungen zu finden²⁷.

Der Rahmen dieser Arbeit gestattete natürlich nur begrenzte Recherchen; zu danken habe ich in diesem Zusammenhang dem Deutschen Museum München (für Materialien), Marcel Beyer (für seinen Hinweis auf die Phonopost in Uwe Johnsons Roman) und Walter Kempowski (für den Hinweis auf die „Weihnachtsplatten“-Passage in seinem Roman), vor allem aber dem Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt am Main, das Tonbandkopien zur Verfügung stellte und so die Arbeit erst ermöglichte.

26 Vgl. Elste: Kleines Tonträger-Lexikon, S.17. – Unzureichend aber die Kleine Medienchronik, hg. von Hans H. Hiebel, München 1997.

27 Bruch (Von der Tonwalze, Kap.30/31) verweist nur kurz auf die Entwicklung verschiedener Aufnahmeplatten („Schallfolien“) für den Bedarf des Reichsrundfunks in den 30er Jahren.

2. TECHNIKGESCHICHTLICHE ASPEKTE

Die Idee, menschliche Stimmen mit Hilfe eines technischen Gerätes zu „konservieren“, wurde schon im 17. Jahrhundert mit Details formuliert, in denen sich die Mechanik des Phonographen mit dem Komfort eines modernen „Walkmans“ zu verbinden scheint. So beschreibt Cyrano de Bergerac (1619-1655) in seinem satirisch-utopischen Roman über die Bewohner des Mondes auch deren „wunderbare Erfindung“ der tönenden Bücher: „Kästchen“ mit einem komplizierten Federwerk und einem Abspiel-„Zeiger“, die jederzeit mit „lebendigen Stimmen“ Belehrung und Unterhaltung bieten²⁸.

Aber auch wirkliche „Sprechmaschinen“ existierten bereits vor Edisons „Phonograph or Speaking Machine“²⁹. Diese Apparate bildeten die menschliche Sprachzeugung nach: ein Blasebalg arbeitete anstelle der Lungen, verschiedene Pfeifen und Klappen übernahmen die Funktionen der übrigen Sprechorgane; gesteuert wurde die Tonerzeugung mit Hilfe einer klavierähnlichen Tastatur. Nach unbefriedigenden eigenen Versuchen (1778; Schwierigkeiten bereiteten vor allem die Übergänge zwischen den Lauten) veröffentlichte der Jurist und Mechaniker Wolfgang von Kempelen 1791 seine Erkenntnisse über den „Mechanismus der menschlichen Sprache nebst Beschreibung seiner ersten sprechenden Maschine (...)“. Spätere, ähnlich arbeitende Apparate (mit lebensgroßen Puppen, wie Fabers „sprechende Türkin“ um 1840) erregten auf Jahrmärkten großes Aufsehen³⁰.

Schon Cyranos Roman war als Kritik am dualistischen Menschenbild (Descartes') zu verstehen; erst recht (und wie die berühmten Automaten von Jaquet-Droz oder Vaucanson) gaben die „Sprechmaschinen“ wohl vielen Zeitgenossen Anlaß, die Existenz einer „körperunabhängigen geistig-seelischen Denksubstanz“ zu bezweifeln³¹.

28 (Savinien de) Cyrano de Bergerac: Mondstaaten und Sonnenreiche, München/Leipzig 1913, S.144f; andere phantastische Schilderungen bei Jüttemann: Phonographen, S.7-13.

29 Titel der Patentanmeldung 1877; Bruch: Von der Tonwalze, Kap.2.

30 Vgl. Jüttemann: Phonographen, S.14-20; Kleine Medienchronik, S.27f/131.

31 Harro Segeberg: Literatur im technischen Zeitalter, Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs, Darmstadt 1997, S.46f.

2. 1. DIE ERFINDUNG DER TONSPEICHERUNG

Indem die Maschinen von Kempelens und seiner Nachfolger Sprachlaute zu simulieren versuchen, unterscheiden sie sich jedoch prinzipiell von Apparaten, die Töne speichern: Diese bewahren (reproduzieren) die Spuren eines akustischen Ereignisses (eine „Reproduktion, die der Gegenstand selber beglaubigt“, von „physikalischer Genauigkeit“ wie das Bild in einer fotografischen Schicht³²). Beide Projekte, Simulations- wie Speichertechnik, beruhten aber auf akustischen und stimmphysiologischen Forschungen, die sicher nicht „praktisch unbekannt geblieben“ sind (wie Kluth meint, dem zufolge sich die Erfindung von Phonograph und Grammophon „allein auf die Erfahrung von Praktikern“ gestützt hat³³) – zu deutlich sind Parallelen mit den Vorarbeiten (und zu professionell erscheint auch die „Erfinderfabrik“ des „äußerst gründlichen Arbeiters“ Edison³⁴). Daher ist die Erfindung des Phonographen, mit dem Akustisches „zum ersten Mal in wieder-identifizierbarer Form speicherbar“ wurde³⁵, aus zwei Perspektiven zu betrachten: als Folge naturwissenschaftlicher Forschungen sowie als Produkt nachrichtentechnischer Arbeiten (bei der Weiterentwicklung von Telegraf und Telefon).

2. 1. 1. VORARBEITEN: SCHALLFORSCHUNG UND -AUFZEICHNUNG

Mit der Wende zum 19. Jahrhundert begann eine intensive Erforschung akustischer Phänomene. Man entwickelte Methoden, die Existenz und Wirkungsweise von Schallwellen darzustellen. So machte der Physiker Ernst Chladni durch Aufstreuen feinen Sandes die ruhenden Knotenlinien schwingender Metallplatten sichtbar („Chladnische Klangfiguren“, 1809)³⁶. Wilhelm Weber versah Stimmgabeln mit einer

32 Kittler: Grammophon, S.21f.

33 Heinrich Kluth: Tönende Schrift, Murnau/München 1953, S.13.

34 Roland Gööck: Die großen Erfindungen; Schall, Bild, Optik; Künzelsau (u.a.) 1985, S.12/14.

35 Siegfried Zielinski: Audiovisionen, Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek 1994, S.48.

36 Vgl. Gööck: Die großen Erfindungen, S.12f.

elastischen Spitze (Borste) und zeichnete dann ihre Schwingungen auf, indem er sie über eine berußte Glasplatte gleiten ließ (1830). Zum gleichen Zweck montierte J. M. C. Duhamel einen berußten Glaszylinder auf eine schraubenförmige Achse (mit Kurbel, Gewichtsantrieb oder Federwerk), den er damit rotieren lassen und gleichzeitig langsam seitlich an der Borste vorbeibewegen konnte; so wurde auf der Zylinderoberfläche spiralförmig eine Schwingungslinie aufgezeichnet („Vibrograph“, 1843; von Thomas Young schon 1807 beschrieben)³⁷.

Diese Versuchsanordnung veränderte Léon Scott entscheidend für seinen „Phon-Autographen“ (1854/55). Anstelle der Stimmgabel benutzte er einen Trichter, der Luftschallschwingungen auffing und zum sich verjüngenden Ende lenkte, das mit einer straff gespannten Membran abgeschlossen war; dort auftreffende Schallwellen erzeugten Vibrationen der Membran, die ein Hebelchen so auf eine Borste übertrug, daß auf der (jetzt mit abnehmbarem, berußtem Papier bespannten) Walze eine charakteristische Spur eingeritzt wurde³⁸.

Scott konstruierte sein Gerät (mit einer Tierhaut-Membran und einer Schweinsborste als natürlichen Bestandteilen) offensichtlich nach dem Vorbild des menschlichen Ohrs (Trommelfell und Gehörknöchelchen; noch 1874 untersuchte Alexander Graham Bell die aus zwei Leichen entnommenen Mittelohren, um Probleme bei der Entwicklung des Telefons zu lösen³⁹). In den 60er Jahren des Jahrhunderts wurde dann auch „der Natur, im wörtlichen Sinn, der Puls gefühlt“⁴⁰: Forscher wie Helmholtz oder Wundt versuchten, mit Apparaten die Bewegung in Muskeln und Nerven zu messen. Genau dazu eignete sich ein rotierender, rußgeschwärtzter Zylinder (wie im „Phon-Autographen“), da er auch den Zeitablauf darstellte; Etienne Jules Marey zeichnete auf diese Weise Form und Frequenz des menschlichen Pulsschlags auf („Sptomograph“, 1860) und die Bewegung eines Froschbeins, während es elektrisch gereizt wurde („Myograph“, vor 1868).

Der „Phon-Autograph“ dagegen war „der erste Oszillograph für die Untersuchung der menschlichen Stimme“⁴¹. Schon länger hatte man nach den physiologischen Bedingungen des Sprechens geforscht⁴²; um die Mitte des 19. Jahrhunderts

37 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.1; Jüttemann: Phonographen, S.17/20f.

38 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.1.

39 Kittler: Grammophon, S.116f.

40 Im folgenden nach Sigfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung, Ein Beitrag zur anonymen Geschichte, hg. von Henning Ritter, Frankfurt a. M./Wien 1994 (erstmalig Oxford 1948), S.37f.

41 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.1.

42 So studierte z.B. 1839 der Anatom Johannes Müller an

Fortsetzung in Fußnoten Seite 13

(mit dem Beginn der vergleichenden Sprachwissenschaft) verlagerte auch die Sprachforschung ihr Interesse von den (Schrift-)Buchstaben auf die gesprochenen Laute. Die in den darauffolgenden Jahren entstehende Phonetik hatte im „Phon-Autographen“ ein erstes Meßinstrument, das offenbar allgemein große Aufmerksamkeit weckte (und auch, wie später Edisons Phonograph, am Hof der englischen Königin Victoria vorgeführt wurde). Franciscus Cornelis Donders stellte z.B. 1874 in Utrecht „Phon-Autogramme“ von der Aussprache des berühmten englischen Sprechers Henry Sweet her, auf denen er den verschiedenen Lauten charakteristische Schwingungslinien zuordnen konnte⁴³.

Es war damit immerhin möglich, Akustisches „wieder-identifizierbar“ aufzuzeichnen, noch nicht: es auch zu reproduzieren. Diesen letzten Schritt zu verwirklichen, lag also in den 1870er Jahren nahe; dafür spricht, daß die Tonspeicherung gleich zweifach erfunden wurde⁴⁴.

In einem versiegelten Umschlag hinterlegte der Dichter und Erfinder Charles Cros (1842-1888) im April 1877 bei der Pariser Akademie der Wissenschaften den Entwurf eines phonographischen Aufzeichnungs- und Wiedergabeverfahrens. Er wollte die (nach dem Muster des „Phon-Autographen“ erzeugte) Vibrationslinie entweder auf einem Wachszyylinder eingravieren, um die Töne wieder hörbar machen zu können, oder aber die feine Spur spiralförmig auf einer „angerauchten“ Scheibe aufzeichnen und durch „Benutzung des galvanoplastischen Prozesses“ so vertiefen, daß ihr ein mit einer Membran verbundener Metallstift folgen und die Schallschwingungen reproduzieren könne. Dazu sollte diese Scheibe „eine doppelte Bewegung, nämlich eine Drehbewegung und gleichzeitig eine geradlinige Bewegung ausführen“ (damit skizzierte er bereits das Prinzip des späteren Grammophons)⁴⁵. Dieses „Paléophone“, wie Cros es nannte (das also ein „Paläograph“ vergangener menschlicher Stimmen für künftige Generationen sein sollte⁴⁶), ließ er aber (wohl aus Geldmangel) nicht realisieren oder patentieren. Als Cros seinen in der Akademie hinterlegten Umschlag am 3. Dezember 1877 öffnen ließ, weil er von Edisons Arbeit an ei-

Kehlköpfen von Leichen die Vokal-Erzeugung (Kittler: Grammophon, S.116; das Laryngoskop erlaubte später Beobachtungen am lebenden Kehlkopf).

43 Vgl. Bruch: Von der Tonwalze, Kap.1.

44 Selbst die Bezeichnung „Phonograph“ wurde 1877 (unabhängig von Edison) auch in einem Artikel über Charles Cros gebraucht (vgl. Kittler: Grammophon, S.37/384/Anm.2).

45 Charles Cros, zit. nach Bruch: Von der Tonwalze, Kap.1.

46 Walter Haas: Das Jahrhundert der Schallplatte, Eine Geschichte der Phonographie, Bielefeld 1977, S.18; Charles Grivel: Phonographie, Versuch über das Imaginäre einer Maschine, S.43 (in: Arsenal der Seele, hg. von Friedrich A. Kittler/Georg Christoph Tholen, München 1989).

ner ähnlichen Maschine gehört hatte, konnte ihm Priorität nur noch für die Idee bestätigt werden: Drei Tage später führte der amerikanische Erfinder ein erstes funktionsfähiges Modell des Phonographen vor, den er bei seinen Telegraf- und Telefonsforschungen entwickelt hatte⁴⁷.

2. 1. 2. EDISONS METALLFOLIEN-PHONOGRAPH

Thomas Alva Edison (1847-1931) war wohl einer der erfolgreichsten Erfinder überhaupt (insgesamt meldete er über 1500 Patente an, vor allem für elektrotechnische Geräte und Verfahren). 1876 hatte er sich in Menlo Park/New Jersey einen eigenen, neuartigen Laboratoriumskomplex errichtet. Er ging ohnehin immer sehr gründlich vor, wie der Ingenieur und Automobilindustrielle Henry Ford später beschrieb: „Nichts, was Edison tut, ist Glückssache. Er läßt sich nie auf eine Sache ein, er hätte sich denn zuvor mit allem darüber Bekannten vertraut gemacht.“⁴⁸ In Menlo Park sorgte nun ein ausgewählter Stab von Mitarbeitern dafür, daß aus Ideen und Entwürfen Edisons möglichst rasch funktionsfähige Produkte entwickelt wurden (wobei man zum Nachweis von Prioritätsansprüchen alle Skizzen und Arbeitsanweisungen datierte und archivierte): eine „Innovationsfabrik“, in der zum ersten Mal organisierte technologische Forschung betrieben wurde und die so florierte, daß 1887 der Umzug in eine noch wesentlich größere Laboratoriumsanlage (West Orange) notwendig wurde⁴⁹.

Dies war nur zum Teil Ausdruck eines „kollektiven Erfindungseifers“, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts Amerika erfaßt hatte und die Mechanisierung der menschlichen Umgebung einleitete (beim Ackerbau, bei der Brotzubereitung und der massenhaften Fleischverarbeitung sowie im Haushalt)⁵⁰. Die 1870er Jahre standen wissenschaftlich und technologisch ganz im Zeichen der Elektrizität; verstärkte theoretische und experimentelle Forschungen führten zu Erfindungen mit „durchgreifen-

47 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.1.

48 Henry Ford: Mein Freund Edison (1947), zit. nach Bruch: Von der Tonwalze, Kap.2.

49 Vgl. Bruch: Von der Tonwalze, Kap.2; Gööck: Die großen Erfindungen, S.12/14; Zielinski: Audiovisionen, S.56.

50 Giedion: Die Herrschaft, S.61f.

der Bedeutung für den Alltag in den industrialisierten Ländern“ (u.a. die elektrische Lichtbogen-Straßenlaterne und die Kohlefaden-Glühlampe mit ihrem sauberen, gleichmäßig brennenden Licht)⁵¹. Zu den zukunftssträchtigen Forschungsgebieten dieser „elektrisierten Dekade“ gehörte auch die technische Nachrichtenübermittlung. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts hatte die Industrielle Revolution in Europa und Nordamerika grundlegende ökonomische und gesellschaftliche Umwälzungen hervorgebracht (in Deutschland verspätet und als „Doppelrevolution“ in Überschneidung mit einem politischen Modernisierungsprozeß, der 1871 zur Nationalstaatsgründung führte⁵²). Eine Voraussetzung für die (mit Hilfe der Dampfmaschine) rasch fortschreitende Mechanisierung und das Entstehen der Weltmärkte bildete dabei der Ausbau der Verkehrsmittel (zum Transport der Rohstoffe und der erzeugten Waren); gleichzeitig erforderte die Beschleunigung von Produktion und Beförderung aber auch schnelle, zuverlässige Nachrichtentechniken (seitens der Unternehmer, um sofort auf Veränderungen der Marktverhältnisse reagieren zu können; im Eisenbahnbetrieb zur schnellen Befehlsübermittlung). Aus diesen ökonomischen Bedürfnissen, im Einklang mit politischen und militärischen Interessen, entstanden der elektrische Telegraf und das elektrische Telefon – die Epoche der Industriellen Revolution war eine „Periode der technischen Revolution des Verkehrs- und Nachrichtenwesens“⁵³.

Das elektrische (von Samuel Finley Breese Morse entwickelte) Telegrafiesystem, das sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts weltweit durchsetzte, bot erstmals eine schnelle und (im Gegensatz zum bis dahin üblichen optischen Telegrafen⁵⁴) von Tageszeit, Witterung und Entfernung unabhängige Übermittlung schriftlicher Nachrichten; Buchstaben oder Zahlen wurden dazu binär kodiert (durch Punkte und Striche, nach dem „Morsealphabet“) und so als elektrische Signale übermittelt. – Das Telefon (1861 Prototyp von Johann Philipp Reis; 1876 erfolgreiches elektromagnetisches System von Alexander Graham Bell) ermöglichte dagegen die Über-

51 Zielinski: Audiovisionen, S.48 (für die breiten Massen Amerikas wie Europas war aber elektrischer Strom noch in den 90er Jahren ein Luxus; erst nach 1900 verbilligte er sich allmählich, Hand in Hand mit der Einführung kleiner Elektromotoren; vgl. Giedion: Die Herrschaft, S.606/608.

52 Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd 3, Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges, Frankfurt am Main 1995, S.4ff/449ff.

53 Rolf Oberliesen: Information, Daten und Signale; Geschichte technischer Informationsverarbeitung, Reinbek 1982, S.82-84.

54 Seit 1794 z.B. zwischen Paris und Lille (für Zwecke des Militärs und der Staatsverwaltung): 22 Stationen, auf denen hohe Signalmasten mit beweglichen hölzernen Flügeln installiert waren, jeweils mit Sichtverbindung (per Fernglas) zu den beiden Nachbarstationen; Übermittlung eines Zeichens innerhalb weniger Minuten über die gesamte Strecke (Oberliesen: Information, S.49).

mittlung mündlicher Nachrichten. Es verwandelte die Vibrationen einer schallaufnehmenden Membran in elektrische Spannungsänderungen, die (am anderen Ende der Leitung) eine wiedergebende Membran entsprechend schwingen ließen (anfänglich wurde das Telefon als einseitiges Kommunikationsmedium genutzt: kommerziell von Bankiers, Lieferanten, Versicherungsagenturen zur schnellen Information und privat anstelle der Dienstbotenklingel; aber auch zu regelmäßigen, rundfunkähnlichen Übertragungen von Musikaufführungen, Theaterstücken und Nachrichten durch die Telefongesellschaften, wie z.B. ab 1893 in Budapest⁵⁵).

In Menlo Park arbeitete Edison im Frühjahr 1877 an einem automatischen Speicher- und Wiedergabegerät für telegrafische Signale. Dieser „Embossy Telegraph“ besaß zwei rotierende, mit spiralförmigen Rillen versehene Plattenteller, darüber je einen „Tonarm“ mit einem elektromagnetisch gesteuerten, abgerundeten Stift; als Speichermedium dienten wachsgetränkte, auf den Platten zu befestigende Papierscheiben. Auf dem einen Teller wurden empfangene Morsezeichen durch den Stift spiralförmig als Vertiefungen in das Papier geprägt (wozu die darunter liegende Rille den Spielraum lieferte), auf dem zweiten konnte eine so beschriftete Scheibe wieder gelesen und (nun mit höherer Geschwindigkeit) als elektrisches Signal über die Leitung gesendet werden. Die beim Abtasten durch den Stift entstehenden Geräusche brachten Edison auf die Idee, auch Sprechlaute selbst auf diese Weise zu speichern und zu übertragen. Für einen solchen „Speaking Telegraph“ setzte er im Juli 1877 (inzwischen hatte er mit Bells Telefonmembranen experimentiert) anstelle der beiden elektromagnetischen Stifte Membranen ein; mittels daran befestigter Spitzen konnte er tatsächlich seine Stimme in das rotierende Wachspapier einprägen und anschließend wieder hörbar machen. Diesen Weg verfolgte er aber nicht weiter; drei Monate später wurde nur der Entwurf eines ähnlich aufzeichnenden Telefonverstärkers veröffentlicht (übermittelte Sprachschwingungen werden zuerst in ein vorbeigezogenes, gewachstes Papierband gedrückt und dann von einer zweiten, lauter tönenden Membran wiedergegeben)⁵⁶.

55 Werner Rammert: Wie das Telefon in unseren Alltag kam..., Kulturelle Bedingungen einer technischen Innovation und ihrer gesellschaftlichen Verbreitung, S.80f (in: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, Bd 24/1989).

56 Gööck: Die großen Erfindungen, S. 15f; Bruch: Von der Tonwalze, Kap.2 (Bruch nennt den Telefonverstärker „besonders wichtig“ für den „fast tauben Edison“; über Grad und Ursache dieser Taubheit gibt es jedoch unterschiedliche Berichte).

Aufgrund eines französischen Zeitungsartikels, der am 10. Oktober 1877 über Charles Cros und dessen „Paléophone“ berichtete, änderte nämlich Edison offenbar seine Pläne, um eine solche Maschine zum Speichern von Tönen zuerst präsentieren zu können. Am 29. November zeichnete er „in weniger als 5 Minuten“ (so erinnerte Henry Ford sich später) den Entwurf des Phonographen, nach dem sein Mechaniker John Heinrich Kruesi dann innerhalb einer Woche das erste Modell anfertigte⁵⁷. Dieses Gerät bestand aus einem neun Zentimeter dicken, mit spiralförmiger Rillung versehenen Metallzylinder, der auf einer schraubenförmigen und mittels einer Handkurbel drehbaren Achse befestigt war; zwei auf der Bodenplatte installierte Pergamentmembranen mit Stahlnadeln konnten (zur Aufnahme bzw. Wiedergabe) an der umlaufenden Rille angesetzt werden; dort wurden bei der Aufnahme die Membranschwingungen in eine dünne Folie aus weichem Metall „gestichelt“, die zuvor um den Zylinder gelegt werden mußte. Dieses eigentliche Speichermedium war gewöhnlich Zinnfolie (Stanniol), aber auch Kupferfolie wurde stattdessen verwendet (wie 1880 der französische Philosoph Jean-Marie Guyau beschrieb)⁵⁸.

Als Edison am 6. Dezember 1877 bei der berühmten ersten Vorführung ein Kinderlied („Mary had a little lamb“) in den kleinen Aufnahmetrichter „brüllte“, die Walze zurückdrehte und von dem Stanniolblatt dann, zwischen Rauschen und Knistern, leise seine Stimme wieder vernehmbar wurde, waren selbst Edisons Mitarbeiter verblüfft. Erst recht erregte der Apparat in der Öffentlichkeit Aufsehen (und stieß sogar bei manchen auf Unglauben, die einen Bauchredner in der Nähe vermuteten). Journalisten und Schriftsteller berichteten über diese Sensation; die Besucher strömten in solchen Massen nach Menlo Park, um sich den Phonographen vom Erfinder vorführen zu lassen, daß die Eisenbahn Sonderzüge einsetzen mußte⁵⁹.

Nach einigen Wochen ließ das öffentliche Interesse allerdings wieder nach; der Zinnfolien-Phonograph war offensichtlich nur ein wissenschaftliches Demonstrationsobjekt und nicht als Gebrauchsgegenstand geeignet. Zwar hatte Edison in einem Zeitschriftenartikel bereits zehn Verwendungszwecke für einen „perfekten

57 Die Bezeichnung „Phonograph“ (griech. „phone“: Ton, „gráphein“: schreiben) hatte Edison auch schon bei seinen Membran-Versuchen mit gewachstem Papier notiert (Bruch: Von der Tonwalze, Kap.2).

58 Jean-Marie Guyau: La mémoire et le phonographe, S.320 (in: Revue philosophique de la France et de l'étranger, IX/1880); Kittler (Grammophon, S.49-54) bietet eine Übersetzung, die aber Edisons Gerät als Plattenspieler erscheinen läßt: aus „feuilles“ (Blättern, Folien) werden schlicht „Aufnahmen“; die Kupfer-Auflage um den Zylinder wird zur rotierenden „Kupferscheibe“, „Metallscheibe“, „phonographischen Scheibe“.

59 Gööck: Die großen Erfindungen, S.16; Bruch: Von der Tonwalze, Kap.2/3.

Phonographen“ formuliert⁶⁰; das gehörte aber vorläufig (so resümierte 1878 die „Leipziger Illustrierte Zeitung“) „ins Gebiet der Luftschlösser“: „Mit voller Kraft der Lungen gesprochene Sätze“ wurden leise wie „die Sprache eines heiseren Menschen“ wiedergegeben, bestimmte Sprachlaute klangen „so dumpf und undeutlich, daß sie kaum zu verstehen“ waren, und bei der Wiedergabe von Musik machte sich außerdem „jede Unregelmäßigkeit bei der Drehung der Walze“ (durch die Handkurbel) als falscher Ton „unangenehm bemerkbar“⁶¹. Wirtschaftlich war der Zinnfolien-Phonograph deshalb ein Mißerfolg (nur einige Hundert Exemplare wurden hergestellt); auf Jahrmärkten und in Varietés bestaunte man ihn immerhin noch als Kuriosum. Edison verkaufte die Erfindung schließlich für „klägliche“ 10.000 Dollar und 20 Prozent Gewinnbeteiligung (für die Entwicklung einer brauchbaren Kohleleuchten-Glühlampe wandte er 100.000 Dollar auf)⁶².

Die Geschwindigkeit, mit der das erste Phonographenmodell entworfen wurde, kann im Rückblick kaum noch verwundern. Angesichts des französischen Konkurrenten verzichtete Edison offenbar auf die zeitraubende Verwirklichung seines ursprünglichen technologischen Ansatzes (des „Speaking Telegraph“ mit plattenförmigem Speicher). Stattdessen verschmolz er die dort zur Tonspeicherung entwickelte „Rillen-Tiefenschrift“ mit der verbreiteten, bewährten Aufzeichnungstechnik von Scotts „Phon-Autograph“ (wobei er als Verbesserung die leicht verformbare und gegenüber dem Wachspapier des Telegrafens beständigere Zinnfolie benutzte).

Insofern gehört die phonographische Tonspeicherung auch in den Kontext „tele-technischer“ Kommunikation. Darüberhinaus wurde sie (wie das Kino) von Anfang an als Teil eines umfassenden „Gesamtprojekts zur tele-technischen Aufzeichnung, Speicherung, Übermittlung und Projektion von Bildern, Tönen und Schrift“ gedacht⁶³. Um diese Idee (ansatzweise) zu realisieren, war jedoch ein besseres Speichermedium nötig (die Wachswalze, ab 1888; vgl. dazu folgendes Kapitel). So wurde Edisons Gedanke, den Phonographen als Anrufbeantworter einzusetzen, um 1890 in der Telefonvermittlung von San Francisco (die Telefonkunden ertrugen allerdings

60 (In dieser Reihenfolge:) Aufnahmen von Briefen und Diktaten, Bücher für Blinde, Sprechunterricht, Musikwiedergabe, Familienarchiv (Gespräche, letzte Worte Sterbender), Spieldosen und Spielzeug, die Zeit ansagende Uhren, Archivierung von Sprachen, als pädagogisches Mittel im Schulunterricht, zum Speichern von Telefongesprächen (Jüttemann: Phonographen, S.32).

61 Zit. nach Bruch: Von der Tonwalze, Kap.3.

62 Gööck: Die großen Erfindungen, S.14/16.

63 Segeberg: Literatur, S.284f.

die stereotype „Besetzt“-Ansage nicht lange)⁶⁴. Wordsworth Donisthorpe schlug schon 1878 vor, seinen „Kinesigraphen“ (zur Serienbild-Projektion) mit dem Phonographen zu verbinden; Edison selbst koppelte 1895 seinen Filmprojektor (das „Kinetoskop“) mit dem Phonographen zu einem (Guckkasten-)„Kinetophon“ (also einem Münzautomaten für die individuelle Rezeption kurzer Tonfilme); später wurde der Phonograph auch für Publikumsvorstellungen verwendet, wie beim Pariser „Phonokinematographischen Theater“, das 1901 in Stuttgart gastierte⁶⁵. Utopie blieb aber noch (mangels geeigneter Verfahren zur elektrischen Bildübermittlung) eine „tele-technische“ Vernetzung von Schrift, Ton und Bild, wie sie Edison 1891 plante:

„Wenn ich mit dieser Erfindung <dem Kinetoskop> fertig bin, ... kann ein Zuschauer bei sich zu Hause in seiner Bibliothek, die elektrisch mit einem Theater verbunden ist, die Schauspieler auf einer Bildwand sehen und jedes gesprochene Wort verstehen.“

und wie sie 1895 von den französischen Kinematographie-Pionieren, den Brüdern Auguste und Louis Jean Lumière, erwartet wurde⁶⁶:

Die „Übereinstimmung von Cinématographe, Phonograph, Kathodenstrahlen, Kinetoscope, Teleskop, Telegraph und all den anderen Graphen, die noch kommen werden“, sei nur eine Frage der Zeit; dann würden „wir sprechen und uns dabei von Paris bis zum Mond sehen“.

Auch der von „tele-technischen Utopien ebenso faszinierte wie entsetzte“ Franz Kafka, ein „ausgesprochener Experte für Fragen der neuen Mediennetze“⁶⁷, formulierte die Vision einer „Medienverbundschaltung“, in der Phonographen an Schreibmaschinen, Musikautomaten, Telefonzellen und Grammophone anzukoppeln seien⁶⁸ – ein Austausch von telefonisch übermittelten „Geister“-Stimmen und telegrafisch verschlüsselten „Geister“-Schriften; anstelle der direkten, persönlichen Kommunikation (die durch Eisenbahn, Auto und Flugzeug auch über weite Entfernungen möglich wurde) die Unterhaltung mit der Stimme eines auf Platten aufgezeichneten „Schattens“, den „man aber nicht ans Licht ziehen kann“. Kafka selbst emigrierte also keineswegs in die neuen technischen Medien, sondern zog es vor, „handschriftlich in extremer Isolation“ zu schreiben⁶⁹.

64 Gööck: Die großen Erfindungen, S.18.

65 Zielinski: Audiovisionen, S.32; Kleine Medienchronik, S.92; Böer: Aus der Jugendzeit, S.139.

66 Edison und die Brüder Lumière zit. nach Segeberg: Literatur, S.284.

67 Segeberg: Literatur, S.286f.

68 Brief (1913) an die Verlobte Felice Bauer (Prokuristin beim Berliner Phonographenhersteller Lindström); zit. nach Kittler: Aufschreibesysteme, S.370.

69 Briefe an Milena Jesenská (1922) u. Felice Bauer (1913); zit. nach Segeberg: Literatur, S.286/299.

2. 1. 3. WACHSWALZE UND MASSENFABRIKATION

Erst ein neues Speichermedium ermöglichte in den 1890er Jahren den wirtschaftlichen Durchbruch und die weltweite Verbreitung des Phonographen. Dabei fungierte er zunehmend als reines Abspielgerät (was auch zu entsprechenden konstruktiven Veränderungen führte) – insofern fand gleichzeitig eine Fort-Entwicklung von Edisons ursprünglicher Konzeption eines individuellen Sprach- und Musikspeichers hin zum Massenmedium statt, das von einer spezialisierten Industrie produziert wird und an der „Darstellung des traditionellen und des aktuellen Kulturschaffens“ der Gesellschaft mitwirkt⁷⁰.

Zwei Konkurrenten Edisons, Alexander Graham Bell und Charles Sumner Tainter, experimentierten in Washington als erste mit dem neuen Speichermedium. Um auch Feinheiten der Sprachschwingungen aufzeichnen zu können, füllten sie 1881 die Rillen der Edisonschen Phonographenwalze mit einer Wachsmischung aus und erzielten so wesentlich bessere Ergebnisse als mit Metallfolien. Daraus entwickelten sie ihr (1885/86 patentiertes) „Graphophon“, das gegenüber dem Zinnfolien-Phonographen zwei Neuerungen aufwies: Als Tonspeicher rotierte nun ein auswechselbarer, wachsbeschichteter Pappzylinder (3 cm dick und 12,5 cm lang) und zum anderen wurde hier nicht diese Walze, sondern über eine Spindel (also eine mit dem Walzenantrieb verbundene, schraubenförmige Achse) die „Schalldose“ samt Trichter seitlich verschoben, während der Membranstichel die (mehr oder weniger tiefe) Spur in das Wachs schnitt (bzw. diese wiedergab). Zur Verwendung als Diktiergerät hatte das „Graphophon“ einen Trittbrettantrieb (wie die Nähmaschine) und eine Stoptaste (für den Schalldosenvorschub, bis eine Textpassage in die gerade aufgekommene Schreibmaschine getippt war)⁷¹.

Unter diesen Umständen nahm Edison ebenfalls die Weiterentwicklung der Maschine in Angriff. Mit seinem „Improved Phonograph“ (der von Bell und Tainter auch die Spindelführung der Schalldose übernahm) stellte er 1888 den lange Jahre markt-

70 Vgl. Peter Hunziker: Medien, Kommunikation und Gesellschaft; Einführung in die Soziologie der Massenkommunikation, Darmstadt (2., überarb. Aufl.) 1996, S.6f/25f.

71 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.5; Jüttemann: Phonographen, S.52/62. – Wachsbeschichtete, zusammenklappbare Holztäfelchen hatten ja lange als Speichermedium für Schriftzeichen gedient, wobei das Wachs mit dem anderen, runden Ende des Schreibgriffels wieder geglättet werden konnte („Diptychon“; vgl. Der kleine Pauly, Lexikon der Antike, Bd 2, Stuttgart 1967, Sp.98f).

beherrschenden Tonträger vor: einen Hohlzylinder aus einer Wachsmischung (später aus Harzen, Stearinseifen u.ä.), der viele Male abgeschliffen und wieder neu bespielt werden konnte; die Aufnahmedauer betrug etwa zwei bis drei Minuten. Drei Größenstandards bürgerten sich später ein: „Normal-Walzen“, „Comptoir-Walzen“ (4,3 cm Durchmesser und 10,7 cm bzw. 15 cm Länge) und doppelt so dicke „Konzert-Walzen“ (10,7 cm lang); Amateure gossen sich mit Hilfe von Gießformen, Mischungsrezepten und fertigen Walzenmassen ihre Tonträger selbst⁷².

Schon früh waren jedoch vor allem bespielte Walzen gefragt; so veröffentlichte die (inzwischen von Edison übernommene) „Columbia“ bereits 1891 einen zehnteiligen Musikwalzen-Katalog⁷³. Anfangs mußten deshalb Sänger und Musiker einen ganzen Tag lang ihre Aufnahme wiederholen (vor bis zu zwanzig parallel laufenden Geräten); aber auch die bald aufkommenden Dupliziermaschinen (bei denen eine bespielte Walze abgetastet und über ein Hebelsystem eine neue entsprechend geschnitten wurde) lieferten wegen der abnehmenden Tonqualität nur eine begrenzte Zahl von Kopien⁷⁴. Erst 1903 (als schon die konkurrierende Schallplatte mit einem ähnlichen Verfahren den entscheidenden Qualitätssprung schaffte) gelang es Edison, galvanotechnisch von einer einzigen Walze beliebig viele Abgüsse herzustellen: Die Tonaufnahme wurde in eine Walze aus besonders weichem Wachs geschnitten, das in einer Vakuumkammer durch Hochspannungs-Lichtbogen eine hauchdünne Goldbeschichtung erhielt; diesen leitfähigen Überzug verstärkte man galvanisch (durch Elektrolyse, mit Kupfer oder Nickel) zu einem 6 mm starken Metallzylinder, entfernte die Originalwalze und besaß nun eine Negativform (Matrize), in die das heiße Wachs für die Walzenkopien gegossen werden konnte⁷⁵.

Die Produktion nahm in dieser Zeit enorme Ausmaße an; so hatte allein eine Berliner Fabrik 170.000 fertige „Goldguß-Walzen“ auf Lager; Emile Pathé (der Edisons Patentrechte für Frankreich erworben hatte) produzierte 1904 in Paris täglich 50.000 Walzen und bot in seinen Katalogen 12.000 Titel an⁷⁶; aber nicht nur Musik

72 Parzer-Mühlbacher: Die modernen Sprechmaschinen, S.10-13.

73 Angeboten wurden 27 Märsche, 13 Polkas, 10 Walzer, dazu Hymnen und das Miserere aus Verdis „Troubadour“, Klarinetten mit Klavierbegleitung u.a. (Riess: Knaurs Weltgeschichte, S.39).

74 Bruch: Vom Glockenspiel zum Tonband, Die Entwicklung von Tonträgern in Berlin, Berlin 1981, S.51; Parzer-Mühlbacher: Die modernen Sprechmaschinen, S.100-105.

75 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.17/18.

76 Bruch: Vom Glockenspiel, S.56; ders.: Von der Tonwalze, Kap.17. – Schon 1897 gab es „sehr kostspielige“ Zelluloid-Walzen für sprechende Puppen und Werbemittel (Jüttemann: Phonographen, S.62f; Parzer-Mühlbacher: Die modernen Sprechmaschinen, S.4); erst 1912 nutzte Edison dieses Material für die unzerbrechlichen, rauschfreien Fortsetzung in Fußnoten Seite 22

und nicht nur die Stimmen von Künstlern ließen sich verkaufen:

„Man lauschte mit Ergriffenheit Kirchenglocken oder den Geräuschen eines abfahrenden Eisenbahnzugs, den erregten Rufen von Feuerwehrmännern bei der vorgespiegelten Bekämpfung eines Brandes, den Geräuschen des Verkehrs in New York oder der Unterhaltung von Farmern, die zuletzt ein Lied anstimmen.“⁷⁷

Wegen der überwiegenden Nutzung des Tonspeichers als Massenmedium konnten die Phonographenhersteller die Ausstattung ihrer Maschinen entsprechend reduzieren. Vor allem nach 1898 stellte man zunehmend billige Wiedergabegeräte her, die auf den Vorschub der Schalldose durch die (oben beschriebene) Spindel verzichteten und daher keine Aufnahmen mehr erlaubten; die Abspielnadel wurde nur noch durch die eingeschnittene Tonrille geführt (wobei die Trichterstütze als Drehpunkt des „Tonarms“ diente). Schon länger üblich war der Einbau kleiner spindelloser Phonographen (z.B. des „Lioretographen“) in Spielzeug, Sprechpuppen und Werbemittel⁷⁸.

Ähnlich wie die Fotografie, die in den 1860er Jahren mit kleineren, leichteren, einfacher handhabbaren Geräten in ihre „erste Diffusionsphase“ eingetreten war⁷⁹, konnte die Phonographie allmählich von breiteren Bevölkerungsschichten (individuell, in der Familie) genutzt werden (so verlangte Edison 1893 für seinen billigsten Apparat 140 Dollar, 1896 noch 40 Dollar, bald darauf gab es „The Gem“ bereits für 7,50 Dollar⁸⁰; als Antrieb bewährte sich ein Federwerk, anstelle der Handkurbel oder des teuren Elektromotors). Gefördert wurde diese erfolgreiche Vermarktung durch die prosperierende Wirtschaft in den Industrieländern; in Deutschland setzte 1895 „ein furioser wirtschaftlicher Aufschwung ein, der eine bis 1913 anhaltende Hochkonjunkturperiode eröffnete“⁸¹; die Technisierung der Lebenswelt breitete sich in alle Alltagsbereiche aus und veränderte das Leben eines jeden von Grund auf; die Elektrifizierung des Lichts, die Entwicklung von Fahrrad, Auto, Zeppelin und Motorflugzeug, Telefon, Phonograph und Kinematograph gaben den von einem „Massenenthusiasmus für den technisch-industriellen Fortschritt“ ergriffenen Zeitgenossen das Gefühl, den Beginn eines neuen Zeitalters zu erleben⁸². Auf den großen Messen

„Blue-Amberol“-Walzen (Bruch: Von der Tonwalze, Kap.18.)

77 Riess: Knauers Weltgeschichte, S.57.

78 Jüttemann: Phonographen, S.62f/65ff; Parzer-Mühlbacher: Die modernen Sprechmaschinen, S.62ff.

79 Zielinski: Audiovisionen, S.39.

80 Riess: Knauers Weltgeschichte, S.57.

81 Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd 3/S.595.

82 Segeberg: Literatur, S.205-211/298.

wurde für das neue Medium geworben; 1889 war die Edison-Abteilung die große Sensation der Pariser Weltausstellung (Dutzende von Phonographen „redeten in allen europäischen und vielen außereuropäischen Sprachen“; die Besucher konnten selbst eine Walze besprechen⁸³).

Vor allem trug zur Verbreitung des Tonspeichers aber eine Form der öffentlichen Rezeption bei, die mit dem Münz-Phonographen (dem Vorläufer der „Musikbox“) entstanden war. Diese (gewöhnlich elektrisch angetriebenen) Musikautomaten tauchten seit 1889 in allen amerikanischen Städten auf; nach dem Einwurf einer Münze (meistens 5 Cent, darum auch „Nickel-in-the-slot“-Maschinen genannt) konnte man über „Ohrhörer“ eine Walze hören. Bis zu zehn Paar Hörschläuche, jedes mit separatem Münzeinwurf, garantierten, daß nur Zahlende in den Genuß der Musik kamen; Trichter-Musikautomaten, mit denen sich das Publikum gemeinsam amüsieren konnte, gab es aber in den 90er Jahren ebenfalls schon: Sie standen in Gaststätten und – noch in den 1920er Jahren – in amerikanischen Tanzsalons⁸⁴. Beliebt beim Publikum (und lukrativ für die Aufsteller) war die „Jukebox“ jedoch nur, wenn die Walze häufig gewechselt wurde (also aktuell und nicht zu abgenutzt war). Um ein breites Programm zu bieten, stellte man in speziellen „Salons“ mehrere Automaten nebeneinander auf; bald ließen sich auch am einzelnen Gerät verschiedene Musikstücke auswählen (wie beim „Hydra-Phonographen“ mit sechs Walzen, der um 1897 in Berlin gebaut wurde⁸⁵). Auf diese Weise konnte man sich ab 1899 die Neuerscheinungen der Brüder Pathé im Pariser „Salon du Phonographe“ anhören, wo ein „wahrer Luxuspalast mit Seidentapeten, Fächerpalmen, roten Plüschsesseln und spiegelblanken Mahagonimöbeln“ die Kunden empfing; man nahm vor einem Schrank mit zwei Hörschläuchen Platz, wählte auf einer Scheibe die Nummer einer Walze und warf dann 15 Centime für das Abspielen ein⁸⁶. Das Aufnahmestudio der Pathés wurde in dieser Zeit „zu einem kulturellen Mekka“, dort „gaben sich die Künstler der Grand Opéra und der Music Halls die Türdrücker in die Hand: Primadonnen und Chansonetten, Geiger, Komiker und Heldenentöre“⁸⁷.

83 Gööck: Die großen Erfindungen, S.20.

84 Gööck: Die großen Erfindungen, S.74; Riess: Knaurs Weltgeschichte, S.38; Bruch: Von der Tonwalze, Kap.14.

85 Jüttemann: Phonographen, S.69/72.

86 Haas: Das Jahrhundert, S.50; Riess: Knaurs Weltgeschichte, S.21.

87 Haas: Das Jahrhundert, S.49.

Damit gab es für den Phonographen bereits die beiden Nutzungsformen, die sich in den folgenden Jahrzehnten mit der Schellackplatte bzw. der Aufnahme-Schallplatte fortsetzten. Denn unabhängig von der (bald überwiegenden) Entwicklung der Walze zum Massenmedium stand der Phonograph ja auch weiter als Speichergerät für individuelle Aufnahmen zur Verfügung: für interessierte Amateure (Aufnahmen in der Familie oder im Verein), zu geschäftlichen Zwecken (als Diktiergerät), nicht zuletzt aber bei wissenschaftlichen Untersuchungen.

Mit Hilfe des Phonographen begann man, Mundarten und aussterbende Sprachen zu archivieren oder zu erforschen, wie sich Affen untereinander verständigen⁸⁸. Experimentalpsychologisch untersuchte man schon seit den 1890er Jahren mittels technischer Apparate (Kymograph, Tachistoskop u.a.) die einzelnen menschlichen Sprachfunktionen, das Sprechen und Hören, Schreiben und Lesen; mit dem Phonographen besaß die „Psychophysik“ nun eine verlässliche Sprachaufzeichnungsmethode, deren Genauigkeit kein schriftliches Protokoll erreichte. So ließ um 1900 der Wiener Psychiater Erwin Stransky Kollegen und Patienten möglichst rasch und ohne bewußte Kontrolle in den Aufnahmetrichter sprechen und analysierte in dem gespeicherten „Wortsalat“ die sprachlichen Assoziationen; auch der Berliner Privatdozent Hermann Gutzmann experimentierte mit Telefonen und Phonographen, um die unbewußten Vorstellungen der Probanden aufzuspüren⁸⁹.

Noch vor solchen praktischen Anwendungen diente bereits der erste, mit Metallfolien (oder „-blättern“) arbeitende Prototyp des Phonographen als Analogie-Modell zur Beschreibung des menschlichen Gehirns. In einem Artikel über das Gedächtnis nannte der belgische Philosoph Delboeuf die Seele ein „Heft phonographischer Blätter“; 1880 entwickelte Jean-Marie Guyau ausführlich diese Analogien zwischen dem mechanischen Gerät und dem „Gehirn-Mechanismus“⁹⁰: Ähnlich, wie die Nadel des Phonographen die Schwingungen der Stimme in die Metallbeschichtung der Walze grabe, würden wahrscheinlich in den Gehirnzellen unaufhörlich unsichtbare Linien gezogen, die das Bett für die Nervenströme bilden; treffe der Strom später auf ein bereits ausgeformtes (schon einmal durchlaufenes) Bett, würden die Zellen so wie beim ersten Mal schwingen – psychologisch eine dem vergessenen Gefühl analoge

88 Böer: Aus der Jugendzeit, S.139f.

89 Kittler: Aufschreibesysteme, S.219/227f/244f; ders.: Grammophon, S.132ff/136f.

90 Guyau: La mémoire, S.319-322; bei Kittler (Grammophon, S.49-54) z.T. falsch übersetzt (vgl. dazu S.17/Anm.58 dieser Arbeit).

Empfindung, vergleichbar der Reproduktion von Stimmen oder Melodien durch eine Abspielnadel. Guyau sieht beim Phonographen auch Entsprechungen zur unterschiedlichen Intensität von „frischen“ Empfindungen und bloßen Erinnerungen oder zur Intensivierung einer Erinnerung durch Konzentration; Edisons Maschine bleibe aber „taub“ gegenüber sich selbst, der Übergang von der Bewegung zum Bewußtsein vollziehe sich nicht – insofern lasse sich das menschliche Gehirn als „ein unendlich vervollkommneter Phonograph, als bewußter Phonograph“ definieren. (Hier rückt also nicht, wie Kittler meint, das Gedächtnis „zur höchsten Seelenkraft“ auf, die dann auch gleich durch „Hardware“ ersetzbar wird⁹¹, sondern Guyau betont gerade den Vorrang bewußtseinsbildender Fähigkeiten wie Reflexion, Introspektion, Ich-Bewußtsein.)

Ästhetische Überlegungen verknüpfte dagegen Rainer Maria Rilke (1875-1926) in seinem autobiographischen Essay „Ur-Geräusch“⁹² mit der phonographischen Technik. Er beschreibt im Rückblick auf seine Schulzeit, wie um 1890 unter der Anleitung des Physiklehrers „aus dem handgreiflichsten Zubehöre“ (Pappe, Pergamentpapier, Borste, Zylinder und Kerzenwachs) ein Phonograph gebastelt wurde (S.1085f). Unvergeßlich ist Rilke aber nicht „dieser selbständige, von uns abgezogene und draußen aufbewahrte Klang“ der eigenen Stimme, die „unbeschreiblich leise und zaghaft“ wieder aus dem Papptrichter „zitterte“, sondern „jene der Walze eingritzten Zeichen“ sind ihm „um vieles eigentümlicher geblieben“ (S.1087). Das wird ihm in Paris während seiner Anatomiestudien bewußt, als ihm beim Betrachten eines Schädels die „Kronen-Naht“⁹³ auffällt (S.1088). Rilke bemerkt eine „gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Cylinder“ eingräbt, und fühlt seither immer wieder den Antrieb aufsteigen, diesen Stift zu „täuschen“ und ihm stattdessen die zackenförmige Linie zwischen den Schädelknochen „unterzuschieben“ (S.1089f):

„Was würde geschehen? Ein Ton müßte entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik ... Gefühle –, welche? Ungläubigkeit, Scheu, Furcht, Ehrfurcht –: ja, welches nur von allen hier möglichen Gefühlen? verhindert mich, einen Namen vorzuschlagen für das Ur-Geräusch, welches da zur Welt kommen sollte ...“ (S.1090)

Bisher unerfahrbare Linien, „Konturen“ möchte Rilke auf diese Weise verwandelt „in einem anderen Sinn-Bereich“ erlebbar machen, die getrennten „Sektoren“ der fünf

91 Kittler: Grammophon, S.54f.

92 Rainer Maria Rilke: Ur-Geräusch (1919; in: Sämtliche Werke, hg. vom Rilke-Archiv, besorgt durch Ernst Zinn und Ruth Sieber-Rilke, Frankfurt am Main 1955-66, Bd 6, S.1085-1093).

93 Kranznaht des Schädeldachs (vgl. Kittler: Grammophon, S.71).

Sinne (innerhalb des gesamten „Erfahrungsbereichs der Welt“ im Umkreis des Menschen) erweitern und miteinander verbinden (S.1090ff)⁹⁴. Vielleicht wird sogar „die Utopie einer phonographischen Wechselwirkung“ zwischen dem „Weltinnenraum“ des Dichters und dem „Weltaußenraum“ angedeutet, eine Art wechselseitiger „écriture automatique“ (wie Segeberg mit dem Blick auf Rilkes Ding-Gedichte feststellt⁹⁵).

2. 2. DAS MASSENEDIUM SCHELLACKPLATTE

Während Edison das Verlangen der Käufer nach bespielten Walzen anfangs völlig unterschätzt hatte und deshalb erst spät darauf reagierte, war die Schellackplatte von vornherein als Massenmedium konzipiert. Sie konnte den Wachsylinder dank einiger wesentlicher Vorteile verdrängen: Ihre ebene Oberfläche ließ sich leichter vervielfältigen als die gekrümmte Walzenoberfläche; ihre flache Form und geringere Empfindlichkeit erleichterten Transport und Aufbewahrung; aufgrund ihres härteren Materials war sie dauerhafter und vor allem öfter abspielbar. Allerdings war die Schellackplatte nur in einem komplizierten Prozeß industriell herzustellen – für individuelle (geschäftliche oder private) „Selbstaufnahmen“ mußte man auf andere Materialien zurückgreifen; Massenmedium und individuelles Speichermedium fielen nun also auseinander. Die Entwicklung der Schellackplatte soll im folgenden nur skizziert werden, soweit es zum Verständnis der Aufnahme-Schallplatten erforderlich ist.

Schon der Brief, den Charles Cros im April 1877 bei der Pariser Akademie hinterlegte, enthielt den Vorschlag, Töne auf einer rotierenden Scheibe aufzuzeichnen (vgl. Kap. 2.1.1.). Edison entwickelte in dieser Zeit seinen „Embossy Telegraph“ mit zwei rotierenden Platten (vgl. Kap. 2.1.2.). Ein Jahr später, nach der Erfindung des Metallfolien-Phonographen, ließ er in England eine Variante seines Aufzeichnungsprinzips patentieren, bei der Kupferfolie auf einem Plattenteller (statt auf der gerillten

94 Vgl. Rilkes Vortrag „Moderne Lyrik“ (1898; Bd 5/S.384). – Rilke „feiert“ also nicht das „weiße Rauschen am Grund aller Medien“ (so Kittler: Aufschreibesysteme, S.323; Grammophon, S.72); vielmehr erwartet er ja ein Signal, eine „Ton-Folge“ (der vom Verlag gewählte irreführende Titel „Ur-Geräusch“ mißfiel Rilke; er hatte „Experiment“ vorgeschlagen; vgl. Bd 6/S.1494f/Anm. des Hg.).
95 Segeberg: Literatur, S.288ff.

Walze) befestigt wurde⁹⁶. Obwohl Edison schon an die Herstellung von Matrizen und das Pressen von Plattenkopien dachte, gab er diese Entwicklung offenbar auf, weil die Metallfolie auf der ebenen Fläche zu sehr durch den Druck des Aufzeichnungsstiftes deformiert wurde. – Bell und Tainter erhielten 1886 das Patent für eine Platte aus dicker, mit Wachs überzogener Pappe und einen Plattenspieler mit konstanter Schreibgeschwindigkeit (der sich verschiebende Plattenteller wurde durch ein Reibrad unter der feststehenden Membrannadel angetrieben; beim üblichen Tellerachsen-Antrieb vermindert sich ja mit der Schreibgeschwindigkeit auch die Tonqualität, je mehr sich die Nadel der Plattenmitte nähert). Weiter ausgewertet wurde aber auch diese Erfindung nicht; Bell und Tainter beschränkten sich auf die Vermarktung des „Graphophons“ und der wachsbeschichteten Pappwalzen. Immerhin lassen diese Beispiele erkennen, daß nicht erst 1887 mit Emile Berliners Zinkplatte „die Schallplatte geboren“⁹⁷ wurde; erst jetzt zeichnete sich aber allmählich das Interesse eines Massenpublikums am Tonspeicher ab, das die Spezialisierung auf reine Abspielgeräte nahelegte (das also einen Markt für ein Massenmedium erwarten ließ).

Der Hannoveraner Kaufmannssohn Emile Berliner (1851-1929) war bereits 1870 (um dem Kriegsdienst zu entgehen) nach Amerika ausgewandert und hatte sich dort 1877 mit der Entwicklung eines Telefon-Mikrofons erfolgreich als Erfinder etabliert, bevor er sich mit der Tonspeicherung befaßte⁹⁸. Anders als Edison (dessen Phonograph die Schallschwingungen senkrecht eindrückte) übernahm Berliner von Scotts „Phon-Autograph“ das Seitenschrift-Verfahren. Nach Versuchen mit der aufwendigen fotogalvanoplastischen Herstellung von Walzen und Platten (wie Crossie vorgeschlagen hatte) fand er 1888 eine praktikablere Lösung: Eine Platte aus poliertem Zinkblech wurde für die Aufnahme mit einer dünnen Wachsschicht bedeckt; die Nadel kratzte dann auf ihrem Weg das Metall wieder blank, so daß die Schwingungsspur mit Säure eingeeätzt werden konnte. Obwohl diese Zink-Schallplatte starke Nebengeräusche produzierte und nur eine Minute spielte, begann mit ihr schon die Verbreitung eines einfachen, preiswerten Abspielgerätes, des Grammophons (griech. „grámma“: Aufgezeichnetes; „phone“: Laut, Ton). Es benötigte keinen mechanischen Plattenteller-Vorschub für Aufnahmen (die Berliner ja industriell produzieren wollte); die gleichbleibend tiefe Schallrinne genügte zur

96 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.3/Bild 20 (im Text falsches Datum).

97 So bei Gööck (Die großen Erfindungen, S.20) oder Riess (Knaurs Weltgeschichte, S.36).

98 Riess: Knaurs Weltgeschichte, S.25ff)

Führung der Wiedergabenadel mit der Schalldose und dem großen Trichter. In den Anfangsjahren beschränkte sich der Antrieb (wie früher beim Metallfolien-Phonographen) auf eine Handkurbel und ein Schwungrad; erst ab 1896 sorgte ein leises und robustes Federwerk für die genaue Einhaltung der Drehzahl (70 U/min)⁹⁹.

Zu diesem Zeitpunkt gelang es auch, von den Aufnahmen brauchbare Kopien herzustellen. Berliners Vervielfältigungsmethode beruhte auf dem bekannten galvanischen Verfahren (Elektrolyse), mit dem er von der bespielten Zinkplatte ein Negativ aus Kupfer herstellte. In diese Matrize preßte er unter hohem Druck eine erhitzte thermoplastische Masse und erhielt so exakte Nachbildungen des Originals. Nach Experimenten mit Siegelack, Zelluloid und Hartgummi fand er 1895 in einem Werkstoff aus der Isolations- und Telefontechnik ein geeignetes Material: eine Mischung aus feingemahlten Mineralien (wie Schwerspat und Schiefermehl), der Ruß (zur Schwarzfärbung) und vor allem (als Bindemittel) Schellack, ein aus Indien importiertes Harz, beigegeben waren. Diese Preßmasse ließ sich in feinste Rillen eindrücken, aber nach dem Erkalten wieder sauber abheben und besaß dann eine harte und glatte Oberfläche¹⁰⁰.

Mit dieser zukunftsweisenden Technik (nach demselben Grundrezept preßte man die Schallplatten bis etwa 1950) kopierte man allerdings auch die störenden, materialbedingten Nebengeräusche der Zinkplatte. Abhilfe brachte erst ein Rückgriff auf die Walzentechnik: Ab 1901 ging man dazu über, die Aufnahme in eine Scheibe aus weichem Wachs zu schneiden; um sie für das galvanische Bad elektrisch leitend zu machen, bestäubte man sie mit feinem Graphitpulver und konnte nun nach dem Muster der Zinkplatte verfahren (die elegantere Methode der Metallbedampfung hatte Edison 1900 für seine Wachswalze schützen lassen). Wie die Schellackpressung bewährten sich auch diese Aufnahmewachse lange in der Schallplattenindustrie; seit den späten 30er Jahren wurden sie allmählich durch die härteren Lackfolien ersetzt (vgl. auch Kap.2.3. dieser Arbeit)¹⁰¹.

Am Beginn des Jahrhunderts waren somit die Voraussetzungen für einen enormen Aufschwung der Tonspeicher- und „Sprechmaschinen“-Industrie gegeben, der bis 1914 andauern sollte. Er begann als Konkurrenzkampf zwischen den beiden akustischen Medien. Schon 1898 hatten die amerikanischen Phonographen-Gesell-

99 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.10/11.

100 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.11.

101 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.17/19; Elste: Kleines Tonträger-Lexikon, S.69.

schaften mit juristischen Mitteln versucht, ihre Marktanteile zu behaupten. Aber auch ihr „Patentkrieg“ gegen die Plattenspieler-Fabrikanten, der sich vor verschiedenen Gerichtshöfen über mehrere Jahre hinzog, konnte den Erfolg der Schellackplatte nicht aufhalten: Die Produktion von Phonographen ging nach 1905 drastisch zurück und wurde bald ganz eingestellt. Der Plattenspieler-Umsatz dagegen verdoppelte sich jährlich, besonders seit die aufsehenerregenden Aufnahmen des Tenors Enrico Caruso die Schellackplatte gesellschaftsfähig gemacht hatten (während diese wiederum Carusos Ruhm weltweit vermehrte)¹⁰². So waren vor dem Ersten Weltkrieg in Deutschland rund hundert verschiedene Plattenmarken erhältlich¹⁰³; meist hatten sie einen Durchmesser von 25 oder 30 Zentimetern und eine Spieldauer von drei bzw. viereinhalb Minuten (bei 78 U/min); ab 1904 gab es beidseitig abspielbare Platten (Langspielplatten konnten sich nicht allgemein durchsetzen, da sie noch nicht ausgereift waren oder neue, teure Abspielgeräte erfordert hätten)¹⁰⁴.

Wenn ein Zeitgenosse noch 1924 „die vollendete Aufnahmetechnik von heute“ lobte¹⁰⁵, würdigte er jedoch vor allem die Kunst des Aufnahmeleiters, z.B. die Orchestermusiker möglichst dicht vor einem großen Aufnahmetrichter zu versammeln – sie aber gleichzeitig so nebeneinander, hintereinander, notfalls auch in zwei Etagen übereinander zu staffeln, daß ihre Instrumente ungefähr in der gewünschten Klangstärke aufgezeichnet wurden. Sänger und leise Instrumente hatten nahe am Trichter, laute Instrumente entsprechend weiter entfernt zu sein; Klaviere mußten „von allen Holzteilen befreit“ werden; man baute spezielle Streichinstrumente ohne Resonanzkörper („Strohgeigen“), die ihre Töne über eine Art Trompetenhorn abstrahlten (nur berühmte Violinsolisten ließ man – direkt in den Trichter – das eigene Instrument spielen)¹⁰⁶. Dies änderte sich erst durch die elektrische Aufnahme mit Mikrofon und Verstärker.

Wie das akustische Aufnahmeverfahren drastisch verbessert werden konnte, zeigte schon in den 1890er Jahren der Genfer Wissenschaftler Francois Dussaud, der die Schalldose eines Phonographen durch Aufnahme- und Wiedergabedosen mit elektromagnetisch wirkenden Membranen ersetzte. Sein Apparat wurde auch öffentlich vorgeführt und verblüffte durch seine außergewöhnliche Schallempfindlich-

102 Haas: Das Jahrhundert, S.91ff; Bruch: Vom Glockenspiel, S.64/66.

103 Dietrich Schulz-Köhn: Die Schallplatte auf dem Weltmarkt, Berlin 1940, S.99ff.

104 Jüttemann: Phonographen, S.215.

105 Rudolph Lothar: Die Sprechmaschine, Ein technisch-aesthetischer Versuch, Leipzig 1924, S.61.

106 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.15/16.

keit (obwohl ohne elektronische Verstärkung).¹⁰⁷ Trotzdem geriet das elektroakustische Verfahren bald wieder in Vergessenheit (elektrischer Strom war noch teuer und nicht allgemein verfügbar).

Die „Katalysatorwirkung des Radios“ – inzwischen strahlte auch der deutsche Unterhaltungsrundfunk schon regelmäßig Sendungen aus – bewirkte schließlich die „längst fällige Elektrifizierung“¹⁰⁸. Um 1925 führten die Schallplattenfirmen die Elektronenröhre¹⁰⁹ ein, auf der schon die Rundfunktechnik beruhte. Aufgenommen wurde von nun an mit Mikrofonen, die den Schall in elektrische Schwingungen umwandelten. Diese schwachen Wechselströme leitete man zum Mischpult des Tonmeisters; verstärkt und ausgesteuert gelangten sie von dort zur Wachsschneidemaschine des Aufnahmetechnikers, wo sie die Nadel einer „Elektrodose“ elektromagnetisch zum Schwingen brachten. Dank dieser Aufnahmebedingungen konnten sich die Repertoires der Plattenfirmen enorm erweitern: Abgesehen von der neuen, natürlicher wirkenden Klangfülle entfiel die Beschränkung auf bestimmte Instrumente oder künstliche Orchesterzusammenstellungen, man war sogar prinzipiell unabhängig vom Aufnahmestudio, konnte (mit transportablen Aufzeichnungsgeräten) die besondere Akustik von Konzertsälen, Theatern oder Kirchen aufzeichnen. So bewirkte der Rundfunk nicht, wie manche schon gefürchtet hatten, den „Tod der Schallplatte“, sondern es gab – vor allem nach den Inflationsjahren in Deutschland – eine rasante Steigerung der Schallplattenproduktion (die aber aufgrund der Weltwirtschaftskrise Anfang der 30er Jahre wieder zusammenbrach)¹¹⁰. Nur langsam verbreitete sich dagegen (nach 1926/27) das Abspielen mit elektromagnetischem Tonabnehmer, Verstärker und Lautsprecher (der die elektrischen Signale wieder in Schall umwandelt): Die billigen, transportablen (akustischen) Koffergrammophone behaupteten sich noch in den 40er Jahren neben den ersten Radio-Plattenspieler-Kombinationen mit elektrischer Wiedergabe¹¹¹. Für die Schallplattenfirmen bedeuteten die zwanziger Jahre

107 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.24.

108 Kleine Medienchronik, S.30.

109 Basierend auf dem glühelektrischen Effekt (von Edison 1883 entdeckt) und J. A. Flemings erster Elektronenröhre (Diode, 1904) entwickelte Lee de Forest 1906/1907 die Triode, einen evakuierten Glas- (oder Metall-)Körper mit drei Elektroden, bei dem der starke Elektronenstrom von der aufgeheizten Kathode zur Anode durch eine schwache Wechselspannung an der Gitter-Elektrode gesteuert werden kann (vgl. Gööck: Die großen Erfindungen, S.39).

110 In den Rekordjahren 1928 und 1929 wurden in Deutschland jährlich 30 Millionen Platten produziert (Schulz-Köhn: Die Schallplatte, S.113).

111 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.23. – Trichter kamen in den 20er Jahren allerdings aus der Mode; man ersetzte sie durch eine raffinierte, wirkungsvolle Schallführung im Innern des Gehäuses.

dennoch „wirklich goldene Jahre“, in denen sie „mit allen und von allem“ Aufnahmen machen konnten und in denen die Schellackplatte – mit klassischer oder Tanzmusik – „zum täglichen Leben des einzelnen, des Durchschnittsbürgers“ gehörte¹¹².

2. 3. DIE AUFNAHME-SCHALLPLATTEN

Schellackplatten waren für ein Massenpublikum bestimmt, stellten aber auch selbst kollektive Produkte dar (von Produzenten, Künstlern, Aufnahmeteams und Technikern). Für individuelle Tonaufnahmen wurde lange Zeit Edisons Phonograph verwendet, selbst 1932 war er „noch als Diktiermaschine in Gebrauch“¹¹³. Zu dieser Zeit hatte sich aber längst der Plattenspieler im Alltag eingebürgert, und mit den ersten Aufnahmeplatten war schon eine neue Form der Tonspeicherung für private Zwecke entstanden: Platten-„Rohlinge“ aus unterschiedlichen Materialien, die – wie Berliners Zinkplatten – „direkt geschnitten“ und anschließend ohne Vervielfältigung viele Male abgespielt werden konnten; z.T. bestanden sie aus sehr dünnem Material und wurden deshalb auch als „Tonfolien“, Schallfolien“ oder „Abhörfolien“ bezeichnet; „Lackfolien“ (die wegen ihrer Beschichtung so genannt wurden) benutzte man ab den späten 30er Jahren anstelle der dicken Aufnahmewachse zur Herstellung von Schellackplatten. In dieser Arbeit wird als Oberbegriff die (von Elste¹¹⁴ verwendete) Bezeichnung „Aufnahmeplatten“ gewählt: Sie soll das gesamte Spektrum direkt geschnittener Speichermaterialien umfassen, von der massiven Wachsplatte bis zu den verschiedensten Schallfolien; also einschließlich der „RRG-Platten“, wie in der Literatur die rundfunkinternen Mitschnitte der Reichsrundfunkgesellschaft genannt werden, um sie von den „kommerziellen Schallplatten“ – den Schellackpressungen – zu unterscheiden.

Das Aufnehmen auf Schallplatten galt noch bis in die 20er Jahre „gleichsam als eine Geheimkunst“ der Plattenfirmen; Aufnahme-Schalldosen oder gar komplette

112 Riess: Knaurs Weltgeschichte, S.198.

113 Kluth: Jeder sein eigener Schallplattenfabrikant, S.24f.

114 Elste: Kleines Tonträger-Lexikon, S.17.

Aufzeichnungsgeräte waren kaum erhältlich und mußten selbst hergestellt werden¹¹⁵. Dennoch gab es schon während der Schallplatten-Hochkonjunktur nach der Jahrhundertwende Apparaturen, mit denen Bastler handelsübliche Grammophone für „Selbstaufnahmen“ umbauen konnten. Ebenfalls in dieser Zeit, um 1910, fertigten die Kaufhäuser Hermann Tietz in München und Gerngroß in Wien von ihren Kunden „Stimmporträts zum sofortigen Mitnehmen“ an¹¹⁶ – Tietz hatte bereits 1895 den Kinetographen in seine Verkaufsräume integriert; beide Medien nutzten anfangs die vorhandenen „kommerziell bewährten“ Orte¹¹⁷. In den 20er Jahren wurde immerhin noch die professionelle Anwendung dieser Aufnahmetechnik eingeleitet, als man komfortable Diktiergeräte für den Bürobetrieb entwickelte.

Die eigentliche Blütezeit der Aufnahmeplatten begann aber mit der Verwendung von Mikrofon und Röhrenverstärker (nach dem Vorbild des Rundfunks und der Schellackplatten-Hersteller), da nun lautere und haltbarere Aufnahmen hergestellt werden konnten. Auf der Berliner Funkausstellung zeigten ab 1931 zahlreiche Firmen Geräte und Platten zur Selbstaufnahme¹¹⁸. Ratgeber und Bauanleitungen, die in den folgenden Jahren publiziert wurden, lassen auf das große Interesse bei Bastlern und Amateuren schließen: „Selbstaufnahme von Schallplatten“ (Zimmermann, 1931), „Jeder sein eigener Schallplattenfabrikant“ (Kluth, 2 Auflagen 1932), „Nimm Schallplatten selber auf! Eine Anleitung zur Herstellung von Schallplatten“ (Nesper, 1932) sowie „Selbstaufnahme von Schallplatten. Eine Anleitung für Phono- und Tonfilm-Amateure“ (Frerk, 3 Auflagen 1935-38). Während des Zweiten Weltkriegs erschien „Schallaufzeichnung auf plattenförmigen Lautträgern“ (Güttinger, 1941); es war nicht als „Rezeptbuch für Bastler“ gedacht, sondern sollte als „ein kleines Kompendium“ des Selbstaufnahmeverfahrens für „manche Berufszweige“ dienen, in denen seit langem Bedarf nach einfachster Schallaufzeichnung und anschließender möglichst naturgetreuer Wiedergabe bestehe¹¹⁹. Damit ergibt sich natürlich die Frage, von wem und wozu überhaupt dieses Speichermedium in den 30er und 40er Jahren verwendet wurde; zum besseren Verständnis sollen aber erst die aufnahmetechnischen Bedingungen genauer erläutert werden.

115 Phonographische Zeitschrift 2/1930, S.388ff.

116 Phonographische Zeitschrift 18/1930, S.1326/1328.

117 Zielinski: Audiovisionen, S.68/78f.

118 Kluth: Jeder sein eigener Schallplattenfabrikant, S.69.

119 Hellmut Güttinger: Schallaufzeichnung auf plattenförmigen Lautträgern, Berlin-Tempelhof 1941, S.3f.

2. 3. 1. GERÄTE UND PLATTENMATERIALIEN

Für mechanisch-akustische Aufnahmen brachten um 1905 verschiedene Firmen Zusatzgeräte auf den Markt, die mit weichen, daher nur wenige Male abspielbaren Wachsplatten arbeiteten. Neben dem Plattenteller (oder radial darüber) war ein Gestell mit einer Vorschubspindel und einem beweglichen Schlitten (ähnlich wie beim Phonographen) zu installieren, durch den die Schalldose gleichmäßig über den Platten-„Rohling“ geführt wurde; als Spindeltrieb diente die Drehung der Tellerachse (übertragen durch eine biegsame Welle bzw. durch ein Kegel- oder Schneckengetriebe); andere Verfahren beruhten stattdessen auf Spezialwachsplatten mit einer zusätzlichen Führungsnut oder nutzten die Drehung der Platte über ein Reibrad aus¹²⁰.

Kompletter ausgestattet und offensichtlich für professionellen Gebrauch geeignet waren dagegen die Bürogeräte, wie beispielsweise die „Kosmograph-Plattendiktiermaschine“ aus Dresden: Aufgenommen wurde über einen Sprechschauch mit einem kleinen Sprechtrichter, aufgezeichnet mit einer Diamantspitze auf beidseitig benutzbaren, relativ harten (darum oft abspielbaren) Gelatineplatten; zum Abhören diente ein Hörschlauch mit einem Bügel-Kopfhörer; ein Elektromotor (110/220 Volt) sorgte für gleichmäßige Drehzahlen und erlaubte bei 33 U/min eine Sprechzeit von mindestens zehn Minuten; vorgesehen war die Aufnahme von Diktaten (die dann an das Schreibpersonal gegeben wurden) oder die „laufende Erledigung von Korrespondenz in Form des 'gesprochenen Briefes'“¹²¹.

Die elektrische Verstärkung brachte zwar entscheidende Vorteile für Klang und Lautstärke der Aufnahmen und ermöglichte gleichzeitig das Schneiden widerstandsfähiger Plattenmaterialien, machte aber auch den Bau einer Aufnahmeapparatur komplizierter. Am preiswertesten war es, vorhandene Geräte umzubauen und zusammenzuschalten (wozu der Plattenspieler möglichst einen starken Elektromotor

120 Jüttemann: Phonographen, S.223-225.

121 In Privatbesitz. Dem Verfasser wurde freundlicherweise die ausführliche Gebrauchsanweisung zur Verfügung gestellt; Hinweise zu Drehzahlen und zum Abspielen „auf der elektrischen Maschine mit Mikrophon“ aufgenommener Platten (S.5/12) deuten auf die späten 20er Jahre als Entstehungszeit. – Ein ähnliches Diktiergerät, das „Pathépost“ (mit Tiefschrift-Aufzeichnung), zeigt Jüttemann (Phonographen, S.135/Bild 16.60; ohne Datierung).

und das Radiogerät einen leistungsfähigen Verstärker besitzen mußten): Man installierte am Plattenteller einen zweiten Tonarm mit einer Spindelführung und einer elektrischen Schneidedose, die mit den Ausgangsbuchsen des Radios zu verbinden war; jetzt konnte man schon Rundfunksendungen aufzeichnen, aber auch zusätzlich ein einfaches Kohlekörner-Mikrofon am Radioeingang anschließen, um damit Sprache, Musik oder Geräusche aufzunehmen¹²².

Für die geübteren Bastler boten in den 30er Jahren zahlreiche Hersteller alle Einzelteile zum Selbstbau einer separaten Aufnahmemaschine an: z.B. umschaltbare elektrische Schneidemotoren (für 33 und 78 U/min)¹²³, Plattenteller mit Stroboskopscheibe, „Tonmixer“ und „Wechselstrom-Kraft-Verstärker mit drei Endröhren“, natürlich auch Röhren, Kondensatoren, Widerstände usw. zum Nachbau elektrischer Schaltungen. Ein solches getrenntes Schneidegerät ermöglichte in Verbindung mit dem herkömmlichen Grammophon (ohne Umweg über den Trichter, wenn es mit einem „Pick-Up“, einer elektrischen Wiedergabe-Schalldose, ausgestattet wurde) das Überspielen (Kopieren) von Schellackplatten¹²⁴.

Nicht zuletzt lieferte die Industrie auch komplette Aufnahmeanlagen in den verschiedensten Ausstattungen und Preislagen. Eher für Amateure gedacht waren „Folienschreiber“ in der Schatulle (im vorne offenen Holzkasten) oder in Kofferform mit abnehmbarem Deckel (z.B. die „Telefunken“-Modelle, der „Wuton“-Rekorder aus Wurzen, „Elgraphon“ und „Ake-Simplex“ aus Berlin, der „Saxograph“ aus Dresden, der „Tonograph“ aus Hamburg u.v.a.). Für professionelle Ansprüche entstanden Präzisionsmaschinen mit zusätzlichen Meß- und Regeleinrichtungen, auch zum Einbau in Reportagewagen oder in Form transportabler Aufnahmestudios (bei denen Mikrofone, Mischpult, Verstärker, Aufnahmemaschine, eventuell auch Umformer und Stromerzeuger in verschiedenen Koffern untergebracht waren); große Bedeutung hatten vor allem im professionellen Einsatz die Doppel-Tonschreiber (mit zwei Plattentellern) für pausenlose Aufnahmen¹²⁵.

Ein solches Verfahren, um (trotz nur etwa vier Minuten Spielzeit pro Platte) auch stundenlange Darbietungen oder Veranstaltungen aufzeichnen und ohne hörbare

122 Fr. Willy Frerk: Selbstaufnahme von Schallplatten, Eine Anleitung für Tonfilm-Amateure, Berlin 1938, S.13/22f/72f.

123 Anstelle der 78 U/min für Schellackplatten waren bei Diktiergeräten 33 U/min üblich, ebenso bei Tonfilmen, für die man auch größere Platten verwendete, um die Spieldauer zu verlängern.

124 Vgl. Frerk: Selbstaufnahme, S.15ff/24ff.

125 Vgl. Frerk: Selbstaufnahme, S.96ff; Güttinger: Schallaufzeichnung, S.94f/103; Rolf Wigand: Schallplatten-Selbstaufnahme-Geräte auf der Funkausstellung, S.69f (in: Radio-Helios 9/1933).

Unterbrechungen senden zu können, praktizierte der Rundfunk seit 1929 mit Wachsplatten, ab 1932 auch mit „Schallfolien“: Bei der Aufnahme schnitt man gleichzeitig am Ende der ersten und am Anfang der schon laufenden zweiten Platte eine deutlich sichtbare Überblendrille, indem man den Vorschub der Tonschreiberschlitzen kurze Zeit beschleunigte (für weitere Platten galt entsprechendes); bei der Wiedergabe beobachtete der Tontechniker, wann der Tonabnehmer der ersten (gerade auf Sendung geschaltete) Platte die Überblendrille durchlief, setzte dann den Tonabnehmer der folgenden Platte in deren Überblendrille und hatte nun ca. eine halbe Minute Zeit, über das Handrad eines Ausgleichsgetriebes (mit Hilfe von Kopfhörer und Kontroll-Lautsprecher) die zweite mit der ersten Platte zu synchronisieren und dann langsam auf Sendung überzublendern¹²⁶

Die Aufnahme-Schallplatten mußten zwei prinzipiell gegensätzliche Bedingungen erfüllen: Ihr Material sollte weich sein, um damit ein breites Frequenzband aufzeichnen zu können, aber auch hart genug, um beim Abhören nicht beschädigt zu werden. Den notwendigen Spielraum zwischen einem guten Klangbild und der unvermeidlichen Abnutzung lieferte vor allem die elektrische Verstärkung; anfangs diente dazu auch die Vor- und Nachbehandlung der Speichermaterialien. Man weichte manche Platten (wie die „Phonoson-blau“) vor der Aufnahme mit Flüssigkeit (Alkohol, Wasser o.ä.) auf; andere härtete man nachher chemisch oder durch Erwärmen (so konnte man für die „Draloston“-Platten einen kleinen Spezialofen kaufen)¹²⁷.

Auf dem Markt setzten sich aber bald drei Plattentypen durch, die keine derartigen Bearbeitungen brauchten und trotzdem fast so oft wie Schellackplatten abgespielt werden konnten:

--- **Gelatineplatten** (vorwiegend aus Knochenleim hergestellt) verwendete man als feste, durchsichtige Folien („Pliaphon“, „Contiphon“ u.v.a.) oder zur besseren Stabilität auf dünne Träger geklebt (etwa „Helios“ und „Conti-Heimton“ mit einer Papp-Zwischenlage oder „Alu-Pliaphon“ auf einer Aluminiumscheibe). Im Vergleich zu Decelith und lackbeschichteten Platten setzte Gelatine der Schneidenadel den meisten Widerstand entgegen (eignete sich also eher für die Aufzeichnung hoher

126 Franz Schiecke: Die Wachsplatte als Tonträger im Deutschen Rundfunk, S.356f (in: Reichsrundfunk, 23.11.1941); ders.: „Achtung! Schallplattenwechsel!“, S.505ff (in: Reichsrundfunk, 15.3.42).

127 Walter Daudt: Praktische Erfahrungen bei der Selbstaufnahme von Schallplatten, S.178 (in: Funktechnische Monatshefte 4/1933); Kluth: Jeder sein eigener Schallplattenfabrikant, S.69.

Frequenzen); als hygroskopischer Stoff reagierte sie aber empfindlich auf Feuchtigkeit und Temperaturschwankungen (die Folien verwarfen sich leicht oder trockneten aus).

--- **Lackplatten** (Aluminiumscheiben mit einer Beschichtung aus Nitrozelluloselack), unter dem Namen „Metallophon“ vertrieben, zeichneten ein sehr breites Frequenzband mit niedrigem Störpegel auf; sie waren unempfindlich gegen Feuchtigkeits- und Temperatureinflüsse (also gut archivierbar und sogar tropenfest). Geschäftsleute ließen ihre „Metallophon“-Aufnahmen gelegentlich vom Hersteller matrizieren und sich davon (z.B. für Werbezwecke) Schellackplatten pressen. Bei den Schallplattenfirmen selbst lösten lackbeschichtete Platten seit den späten 30er Jahren allmählich die dicken Aufnahmewachse ab.

--- **Decelith-Platten** (aus Kunststoff, hergestellt von der „Deutschen Celluloid-Fabrik“ in Eilenburg) baute man dreischichtig auf: Die mittlere gehärtete Schicht war elastisch und trug auf beiden Seiten die eigentliche, weiche Aufnahmeschicht. Wie die Lackscheiben verhielten sich Decelith-Folien unempfindlich gegenüber Feuchtigkeit, waren alterungsbeständig und für einen breiten Frequenzbereich geeignet. Meist wurden sie (wie die Schellackplatten) dunkel eingefärbt¹²⁸.

Ein vierter Typ von Aufnahmeplatten – eigentlich der älteste – war dem professionellen Bereich vorbehalten. Die massive, mehrere Zentimeter dicke Wachsplatte, ursprünglich nur eine Zwischenstufe bei der Herstellung von Schellackplatten, wurde beim Rundfunk lange Jahre für die direkte Wiedergabe verwendet. Sie verlangte zwar eine besondere Vorbehandlung (durch Erwärmung auf etwa 30°C erhöhte man die Schnittfähigkeit des Wachses bei der Aufnahme) und sie war auch nur wenige Male abspielbar, andererseits besaß sie eine (bis etwa 1941) unübertroffene Wiedergabequalität und konnte viele Male wieder „abgedreht“, poliert und neu bespielt werden.

128 Vgl. Frerk: Selbstaufnahme, S.64-71; Güttinger: Schallaufzeichnung, S.130-132.

2. 3. 2. PRIVATHEIT UND PROPAGANDA

Die Anleitungen für „Selbstaufnehmer“ vermitteln jedoch nicht nur einen Eindruck von den vielfältigen, komplexen aufnahmetechnischen Möglichkeiten dieses Speichermediums. Sie spiegeln natürlich auch die Motive für private Tonaufnahmen. Man beschreibt dort z.B. das Anfertigen von „Sprechbriefen“ (Phonopost) und betont den „Persönlichkeitswert“ der im Familien- oder Freundeskreis aufgenommenen Platten, mit denen man „phonetische Erinnerungen“ aufbewahre, wie man „seit Jahrzehnten Photographien oder Filmstreifen“ sammle; eine „interessante und wertvolle Phonogrammsammlung berühmter Persönlichkeiten“ dagegen könne man mit Hilfe des Radios anlegen¹²⁹. Viele Amateure speicherten aber wohl lieber (über Mikrofon) ihr persönliches Programm aus „eigenen Vorträgen, künstlerischen Darbietungen usw.“¹³⁰. So läßt sich auch eine Szene vorstellen, wie sie der Tontechniker Karnau in Marcel Beyers Roman „Flughunde“ berichtet¹³¹:

„Selbst während des Krieges <...> schnitt man Platten für daheim mit ausgedachten Frontberichten: In der Stube zittert der Schneidstichel, die ganze Familie sitzt still, und aufgeregt hantiert der Vater am Gerät herum, die aufgeschlagene Seite der ANLEITUNG FÜR PHONOAMATEURE im Blick, um jeden Schritt an den Aufnahmebefehlen im Leitfaden abzugleichen, damit die Heimarbeit nicht fehlschlägt, damit auch tatsächlich die ganze Zackigkeit des Ostfrontkommentars auf das Abhörwachs gebannt wird, jede Nuance im Direktschnitt: Kraftvoll, wo man sich den Panzervorstoß ausmalt, ironisch, wo das Sowjeterdorf ins Bild geraten müßte, und klirrende Markanz beim Kälteeinbruch.“

Amateurfilmer experimentierten schon früh mit der Vertonung durch Aufnahmeplatten¹³²; bald wurde „die Schallplattenaufnahme weiten Liebhaberkreisen ein interessanter Sport“¹³³. Vereine zeichneten ihre Veranstaltungen mit Hilfe des neuen Mediums auf: Die Redaktion der „Phonographischen Zeitschrift“ meldete 1930, es träfen „viele Anfragen von Musikvereinen und dergleichen ein, die wissen wollen, wie man <Mikrofon->Anlagen für Schallplattenaufnahmen nutzbar machen“ könne, und beschrieb darum den Bau eines akustischen Schreibers sowie eines elektrischen „Rekorders“¹³⁴.

129 Kluth: Jeder sein eigener Schallplattenfabrikant, S.32f/102.

130 Frerk: Selbstaufnahme, S.40-43.

131 Marcel Beyer: Flughunde, Frankfurt am Main 1995, S.229.

132 Kluth: Jeder sein eigener Schallplattenfabrikant, S.32.

133 Güttinger: Schallaufzeichnung, S.4.

134 Phonographische Zeitschrift 17/1930, S.1248-1252.

Professionell genutzt wurden die Aufnahmeplatten in Diktiermaschinen für den Büro-Alltag, ebenso in den Koffergeräten von Expeditionen, um „Sprache, Ton und Geräusch eines neu entdeckten Gebietes zu bannen“; Forscher sammelten hier „die Dialekte eines Volkes“, bewahrten „dort die Lieder der Völker“¹³⁵. Entscheidende Bedeutung hatte die Entwicklung der Aufnahmeplatten jedoch für den Rundfunk, der dabei seit Beginn als Schrittmacher fungierte.

Der Hörfunk strahlte einerseits auch Musik von Schellackplatten aus¹³⁶ (wobei man lange Zeit nur die jeweilige Plattenmarke ansagte; erst als während der Weltwirtschaftskrise ihre Umsätze einbrachen, die Zahl der Rundfunkhörer jedoch weiter anstieg, erzwangen die deutschen Plattenfirmen in zwei juristischen „Schallplattenkriegen“ die Zahlung jährlicher Pauschalen für die Verwendung von Schellackplatten¹³⁷). Andererseits suchte der Rundfunk nach Verfahren zur Aufzeichnung des eigenen Programms: für „die zeitlich verschobene Wiedergabe, die öftere Wiederholung, die Zusammenstellung von Einzelaufnahmen zu einer geschlossenen Sendung und die archivarische Aufbewahrung“¹³⁸. Das war über die Herstellung eigener Schellackplatten zwar auch möglich, aber langwierig und aufwendig.

Neben der erprobten, weitgehend ausgereiften Nadelton-Technik (die aber sehr empfindlich auf Erschütterungen reagierte) kamen Ende der 20er Jahre zwei weitere Methoden in Frage:

--- das beim Tonfilm erfolgreich angewandte Lichtton-Verfahren, bei dem Schallwellen in Lichtschwankungen umgesetzt und dann fotografisch auf einem Filmband aufgezeichnet wurden (mit dem gravierenden Nachteil, daß die Aufnahmen für die Wiedergabe erst einen Entwicklungsprozeß durchlaufen mußten);

--- das elektromagnetische Verfahren, bei dem auf magnetisierbaren Trägern gespeichert wurde (beim Stahldraht-Diktiergerät, 1898 von Valdemar Poulsen als „Telegraphon“ erfunden und 1918/19 von Curt Stille weiterentwickelt, wog aber das Speichermaterial zu schwer, während das Magnetophon, seit 1928 mit stahlpulverbeschichtetem Papierband und ab 1933 mit Kunststoffband, noch nicht die gewünschte Wiedergabequalität besaß, um „alle Ansprüche des Rundfunks zu befrie-

135 Heinz von Rebeur-Paschwitz: Der Dichter spricht..., S.92 (in: Die Schallplattenfibel).

136 Anfangs stellte man den Grammophontrichter vor das Sendemikrofon, aber schon 1923 bastelten die Rundfunktechniker aus einem Telefonhörer einen elektromagnetischen Abtaster (Bruch: Von der Tonwalze, Kap.27).

137 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.31.

138 Hans Joachim von Braunmühl: Das Magnetophon im Rundfunkbetrieb, S.185 (in: Reichsrundfunk, 20.7.1941).

digen¹³⁹; erst 1940/41 verbesserte sich die Wiedergabe grundlegend, als Hans Joachim von Braunmühl und Walter Weber die Wirkung der Hochfrequenz-Vormagnetisierung ausnutzten¹⁴⁰).

Die Reichsrundfunkgesellschaft entschied sich deshalb, das bewährte Nadelton-Verfahren zu übernehmen und Geräte sowie Speichermedium ihrem Bedarf anzupassen, während man parallel dazu das Magnetophon weiterentwickelte und (vor allem ab 1938) in der Rundfunkpraxis erprobte; denn das Magnetband besaß prinzipielle Vorteile (z.B. Schnittmöglichkeit und längere Spieldauer: 20 Minuten pro Spule im Jahr 1941)¹⁴¹. So führte man 1929 – als erstes, stationäres Speichermedium im Rundfunkhaus – die dicken Aufnahmewachse ein, wie sie die Schallplattenfirmen zur Herstellung von Schellackplatten verwendeten (und entwickelte gleichzeitig das oben beschriebene Dauer-Aufnahmeverfahren).

Bei Außenaufnahmen des Rundfunks mußte anfangs der Übertragungswagen über lange Kabel oder kleine, transportable Kurzwellensender sowie Postleitungen mit dem Rundfunkhaus verbunden werden (zur unmittelbaren Sendung oder zur Aufnahme auf Wachsplatten)¹⁴². 1932 erprobte man zunächst in den Rundfunkhäusern die neuen, dünnen Aufnahmeplatten („Schallfolien“). Bereits 1933 baute man die entsprechenden leichten Aufnahmegeräte in Übertragungswagen ein; diese mobilen Einrichtungen eröffneten für den Rundfunk „eine neue Epoche des Übertragungswesens“, die besonders „der Zeitfunk für den sog. Echo-Dienst“ nutzte¹⁴³ (d.h. für Sendungen über Tagesereignisse, wie das „Sport-Echo“ u.v.a.). Den Umfang dieser Aufnahmen zeigt ein statistischer Vergleich am Beispiel der ersten Kriegsjahre: 1939 und 1940 wurden im Rundfunkhaus 294.080 Wachsplatten (ca. 17.000 Stunden), 110.179 dünne „Schallfolien“ (ca. 6.400 Stunden) und 3.000 Stunden auf Magnetband aufgenommen (aus zivilen Übertragungswagen kamen noch einmal 78.010 „Schallfolien“, ca. 4.500 Stunden, hinzu)¹⁴⁴. Die verbreiteten Darstellungen, nach denen „Mitte der 30er Jahre“ das Tonbandgerät die „anfangs im Rundfunk üblichen Wachsplatten ersetzt“ habe¹⁴⁵, sind also in zweifacher Hinsicht falsch. Einmal igno-

139 Braunmühl: Das Magnetophon, S.185f.

140 Gööck: Die großen Erfindungen, S.54.f.

141 Eduard van den Valentyn: Die Entwicklung der Schallaufzeichnung im Großdeutschen Rundfunk, S.236 (in: Reichsrundfunk, 31.8.1941).

142 Heinz Pohle: Der Rundfunk als Instrument der Politik, Zur Geschichte des deutschen Rundfunks von 1923/1938, Hamburg 1955, S.296.

143 Valentyn: Die Entwicklung, S.235f.

144 Valentyn: Die Entwicklung, S.236 und Abb.3/4/5.

145 Kleine Medienchronik, S.30; ähnlich auch Hans-

rieren sie die „Schallfolien“, zum andern übersehen sie, daß die Aufnahmeplatten noch Anfang der 40er Jahre das Magnetband überflügelten, wo sie entsprechend ihren Eigenschaften genutzt wurden: als weiche Wachsplatte für hochwertige Aufnahmen im Rundfunkhaus, aber eben auch als widerstandsfähige „Folie“ für häufiges Abspielen und den mobilen Einsatz.

Noch vor der nationalsozialistischen „Gleichschaltung“ des Rundfunks (1933/34) erkannten und nutzten die künftigen Machthaber bereits die Möglichkeiten des Mediums Aufnahmeplatte. Goebbels, der spätere Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, berichtet in einem „Tagebuch“ unter dem 15.4.1932, man habe „einen neuen Trick erfunden“, weil Reichskanzler Brüning sich einer öffentlichen Diskussion mit ihm verweigere¹⁴⁶:

„Wir haben deshalb seine Königsberger Rede, die über Rundfunk ging, auf Platten aufnehmen lassen. Wir lassen diese Platten eingangs unserer Versammlung im Sportpalast laufen und bügeln ihn daraufhin zusammen, daß er einfach hingeschmettert wird. Das Publikum rast vor Begeisterung. Das war ein Bombenerfolg.“

Nach 1933 wurde die Herstellung von Tonspeichern für den Rundfunk „besonders dringend gefordert“, um aktuelle Reden, Veranstaltungen oder Konzerte vor der Sendung aufnehmen zu können¹⁴⁷ (natürlich erleichterte das auch Kontrolle und Eingriffe durch die Zensur). Darin spiegelte sich das besondere Interesse der Nationalsozialisten am Medium Rundfunk, „das Goebbels rasch zu einem der wichtigsten Instrumente der Propaganda ausbaute“¹⁴⁸, das er aber ebenso gezielt, vor allem während des Kriegs, als Unterhaltungs- und Ablenkungsmedium einsetzte. Allein 1936 wurden in Berlin „rund 10.000 Schallplatten in den wichtigsten Weltsprachen“ aufgenommen, um die Olympischen Spiele zu dokumentieren¹⁴⁹; fast alle erhaltenen Reden des „Dritten Reichs“ stammen von Wachsplatten oder „Schallfolien“¹⁵⁰.

Die Kriegsberichter nahmen in den ersten Kriegsjahren Frontberichte teils schon mit tragbaren, batteriebetriebenen Magnetophonen auf, teils weiterhin mit den üblichen Aufnahmeplatten (in den ersten 14 Kriegsmonaten 20.000 Stück, also etwa

Werner Ludwig: Schallplatte/Tonband, S.281 (in: Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft, hg. von Werner Faulstich, München 1979).

146 Joseph Goebbels: Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei (1934; aber als „Tagebuch“ wohl nicht immer authentisch); zit. nach Ansgar Diller: Rundfunkpolitik im Dritten Reich, München 1980, S.24.

147 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.30.

148 Winfried Ranke: Propaganda, S.42 (in: Enzyklopädie des Nationalsozialismus, hg. von Wolfgang Benz u.a., München 1997).

149 Pohle: Der Rundfunk, S.418.

150 Bruch: Von der Tonwalze, Kap.31.

1.200 Stunden)¹⁵¹. Aus dem Dezember 1941 stammt der Rückblick eines Kriegsberichters, der mit einem der „modernsten Rundfunkwagen“ seit Juni 1941 den Angriff der deutschen Truppen auf die Sowjetunion begleitete¹⁵².

Dieser Wagen „mit dem großen Tableau 'Reichs-Rundfunk-Gesellschaft' vor der Stirn“ hatte äußere „Formen und Ausmaße“, die (beim Gedanken an das künftige „Operationsgebiet“) anfangs „so etwas wie leichtes Alpdrücken“ verursachten. Er enthielt „an technischen Raffinessen“, was „in den schwierigsten Reichssendungen ausgeklügelt worden war“, dazu sogar eine „eigene Waschvorrichtung“. Obwohl er wie ein „Omnibus“ über die „bolschewistischen Landwege“ dahinschaukelte, immer wieder „aus dem Sumpf herausgezogen werden mußte“ und „die mitgenommenen Koffer wütende Sturzangriffe auf die Plattenschneideapparatur unternahm“, erfüllte er auch nach 4.000 Kilometern „getreulich“ seine Aufgabe. Wenn „er ganz vorn seine Frontberichte geliefert“ hatte, brachte er auch noch „den Kameraden der vordersten Linien“ ein „Stündchen heiß ersehnter Schallplattenmusik“ und „die neuesten Nachrichten“. Nur „ein kleines rundes Loch in der Windschutzscheibe“ erinnerte an den „braven Fahrer“, den die MG-Kugel eines russischen Tieffligers „zu Tode getroffen“ hatte, der aber „in letzter Pflichterfüllung“ noch den Rundfunkwagen zum Stehen bringen konnte.

Zur Wehrmachtpropaganda gehörten die Beeinflussung aller sich mit der Wehrmacht befassenden Veröffentlichungen in Presse, Rundfunk und Film, die psychologische Betreuung der Truppe sowie die Abwehr feindlicher Propaganda. Für alle drei Bereiche war im Krieg ausschließlich das Oberkommando der Wehrmacht zuständig (auch wenn Goebbels immer wieder versuchte, diese Kompetenzen ins Propagandaministerium zu ziehen); den Reichssendern z.B. wurden eigens Wehrpropagandaoffiziere zugeordnet. In den verschiedenen Waffengattungen wurden Propagandakompanien aufgestellt; ihre mobilen Einrichtungen, die Übertragungswagen, erlaubten den Kriegsberichtern die Produktion von Rundfunk-, Wort-, Bild- und Filmberichten. Schallplatten mit Frontberichten durchliefen die Militärzensur bei den Propagandakompanien, gingen von dort zur politischen Zensur ins Propagandaministerium und dann erst zum Rundfunk, der mit solchen Sendungen (ebenso wie mit dem „Wunschkonzert für die Wehrmacht“) die „Verbindung zwischen Front und Heimat zu stärken“ hatte¹⁵³.

151 Valentyn: Die Entwicklung, S.236 (keine Angaben für Magnetband); nach Diller (Rundfunkpolitik, S.340) kamen im Oktober 1941 „insgesamt 546 Rundfunkberichte auf etwa doppelt so vielen Schallfolien und einem Magnetband“ von den Propagandakompanien.

152 Bernhard Ernst: Ü 5101 – Die Kriegsgeschichte eines Rundfunkwagens (in: Reichsrundfunk, 11.1.1942, S.429f).

153 Diller: Rundfunkpolitik, S.334-345.

Die Nationalsozialisten übten, wie Elste¹⁵⁴ feststellt, eine offensichtliche Zurückhaltung gegenüber der Schellackplatte aus: Weder verstaatlichten sie die Schallplattenfirmen, noch ließen sie direkte Propagandaplatten vertreiben (nur Hitlers erste Rundfunkrede 1933 erschien auf einer kommerziellen Schallplatte). Das „relative Desinteresse“ daran, dieses Medium wie Rundfunk und Film als Propagandamedium zu nutzen, hatte seine Ursache aber weniger im Rohstoffmangel (Schellack war vor allem während des Krieges knapp). Die Rundfunkübertragung „vermittelte noch etwas vom Massenerlebnis“, suggerierte die unmittelbare, gleichzeitige Teilnahme der Hörer; die „private Rezeptionssituation“ der Schallplatte dagegen ließ sich nicht direkt steuern, und die beliebige Wiederholbarkeit sorgte eher für Profanierung und Enttabuisierung des Feierlichen und Erhabenen.

Elstes Resümee über die Schallplattenindustrie (die sich im NS-Staat „zwischen Privatheit und Politik“ arrangiert habe) ist also für die Aufnahmeplatte abzuwandeln: Die Aufnahmeplatte war das Medium für beides, für Privatheit und Propaganda.

154 Martin Elste: Zwischen Privatheit und Politik, Die Schallplatten-Industrie im NS-Staat, S.111f (in: Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, hg. von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein, Frankfurt am Main 1984). – Aufnahmeplatten werden bei Elste (S.111) nur als „rundfunkinterne Mitschnitte“ oder „RRG-Platten“ (der Reichsrundfunkgesellschaft) erwähnt.

3. PHONOPOST AUS DEM ZWEITEN WELTKRIEG

Wenn in den 30er und 40er Jahren Aufnahmeplatten als individuelles Kommunikationsmedium genutzt wurden, setzte sich damit – so lautete die einleitende These dieser Arbeit – eine Tradition fort, die mit den Walzen-„Sprechbriefen“ der Jahrhundertwende begann und mit Tonband-Phonopost in den 60er Jahren wiederauflebte. Andererseits waren Aufnahmeplatten (vor allem im Hörfunk, wie oben dargestellt) ein wichtiges Transportmittel der NS-Propaganda. Weil aber gerade die hier vorliegenden „Schallplattenbriefe“ der 40er Jahre nicht wirklich privat, sondern mehr oder weniger öffentlich aufgezeichnet wurden (mindestens im Beisein eines Tontechnikers oder Kriegsberichters), entstanden sie in einem Spannungsfeld zwischen privatem Mitteilungsbedürfnis und Zugriff durch NS-Institutionen.

Tatsächlich sind, wie zu zeigen sein wird, aufgrund der unterschiedlichen Kommunikations-Situationen zwei Gruppen von Aufnahmen auseinanderzuhalten. Bei diesen acht Tonquellen, die als Tonband-Umschnitte im Deutschen Rundfunkarchiv bzw. als Originalplatte erhalten sind, kann natürlich nicht von einer repräsentativen Auswahl gesprochen werden. Sie deuten aber die Bandbreite dieses Mediums an und sie lassen erkennen, daß es auch institutionalisiert genutzt wurde. Für eine umfassende mediengeschichtliche Darstellung müßte nach weiteren Quellen gesucht werden, die in Archiven oder in privatem Besitz vielleicht doch noch existieren.

Da es hier nicht um eine linguistische Untersuchung geht, wurden bei der Transkription der Tondokumente anstelle von Sonderzeichen (für Intonation usw.)¹⁵⁵ die im schriftlichen Brief üblichen Interpunktionszeichen gesetzt und lediglich folgende Passagen markiert:

- Zäsuren des Sprechers (Stocken, Pausen) durch Schrägstriche /;
- besondere Lautstärke und Betonung eines Wortes durch `S p e r r d r u c k`;
- Anmerkungen des Verfassers (bei Unverständlichem, Sprecherwechsel, Musik oder Geräuschen) durch eckige Klammern <...>.

¹⁵⁵ Vgl. *Gesprochene Sprache, Transkripte und Tondokumente*, hg. von Angelika Redder und Konrad Ehlich, Tübingen 1994, S.3ff/17.

3. 1. „PRIVATE“ AUFNAHMEN

Die folgenden vier Tondokumente wurden, wie schon angedeutet, alle in einem institutionellen Umfeld aufgezeichnet, in Rundfunk- oder Propaganda-Einrichtungen bzw. im Wehrmachtslazarett (und sind deshalb, verglichen mit der Rezeptionssituation am häuslichen Grammophon, nur bedingt privat zu nennen).

Eine (insgesamt zwei Minuten lange) Aufzeichnung entstand um 1941 in einem „Senderraum“ (also im Rundfunkhaus) in Krakau, damals Regierungssitz des Generalgouvernements. Der polnische Staat war nach dem Überfall der Wehrmacht im September 1939 zerschlagen und zwischen Deutschland und der UdSSR aufgeteilt worden. Während Hitler Danzig, Westpreußen und Wartheland in das Reich eingliederte, setzte er für die zentralpolnischen Gebiete (Warschau, Krakau, Radom, Lublin) einen Generalgouverneur zum Aufbau einer deutschen Zivilverwaltung ein (wobei jedoch Gerichtsbarkeit und Exekutive weitgehend den Höheren SS- und Polizeiführern Himmlers unterstanden). Das Generalgouvernement war industrielles und landwirtschaftliches Ausbeutungsobjekt, Rekrutierungsgebiet für Zwangsarbeiter (für das Reich) und praktisches Exerzierfeld der NS-Rassenpolitik, die in den Polen „Untermenschen“ sah: Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen wurden zerstört, Angehörige von Intelligenz und Klerus (sowie Juden generell) ermordet oder deportiert, um ein „führerloses Arbeitsvolk“ zu schaffen¹⁵⁶.

Tonquelle 2: (ohne Namen; DRA-Nr. 90 U 5176/4).

<Musikeinspielung: „In einer Mondnacht im April“; einleitend und dann gedämpft im Hintergrund>

„Chérie! Liebling! Hörst Du mich? Ich spreche jetzt zu Dir. Ich rufe Dich aus dem Senderraum in Krakau. Nette Arbeitskameraden hier in Krakau haben mir Gelegenheit gegeben, Dich anzurufen und zu Dir zu sprechen, Chérielein. Ich bespreche jetzt eine
5 Platte, die bringe ich Dir dann mit. Es ist heute Sonnabend abend, und ich denke, Du sitzt gemütlich in Deiner Ecke und denkst auch an mich, Chérielein. Ich fahre am Sonntag am Montag abend hier weg und hoffe, daß ich am Dienstag früh gesund und munter bei Dir bin, Chérielein. Langweile Dich mal nicht, ich bin ja doch bald wieder bei Dir,
10 und grüße Dich recht herzlich aus Krakau, Chérielein. Auf Wiedersehen.“

<Musik wieder lauter; jetzt: „Du bist mein kleiner Kamerad“>

Auf inhaltlicher Ebene erscheint diese Botschaft paradox. Der Sprecher kündigt seine Rückkehr für die folgende Woche an (Z.7ff); er will die Platte jedoch gar nicht abschicken, sondern persönlich überbringen (Z.6). Das macht die Nachricht eigentlich überflüssig und sinnlos. Insofern wird Phonopost in diesem ersten Tondokument nur

¹⁵⁶ Enzyklopädie des Nationalsozialismus, S.483ff/641ff.

imitiert (was aber immerhin die Kenntnis des Mediums voraussetzt). Entscheidend ist deshalb die Beziehungsebene: Die Platte war offenbar eher als Souvenir gedacht, als authentisches, individuelles Mitbringsel von einem Rundfunksender im eroberten östlichen Nachbarland.

Eine lange, zwei Plattenseiten restlos ausfüllende Ansprache an die Familie enthält dagegen ein Tondokument, das Mitte Dezember 1942 aufgezeichnet wurde (ursprünglich Decelith-Folie; 3.50 bzw. 3.40 Minuten). Es entstand im Übertragungs- und Aufnahmewagen eines Kriegsberichters an der Ostfront (vgl. dazu S.41 dieser Arbeit). Im Osten wendete sich eben zu dieser Zeit das Kriegsgeschehen entscheidend gegen Hitler: Nach ihrem Angriff im Juni 1941 hatte die deutsche Wehrmacht im Sommer 1942 noch einmal weite Gebiete der UdSSR erobert, aber dabei ihre Kräfte völlig überspannt; seit dem 19. November 1942 dauerte die russische Gegenoffensive an, die bereits am 22. November zur Einschließung der deutschen Truppen in Stalingrad und zum weiteren Vormarsch der Roten Armee führte¹⁵⁷.

Tonquelle 3: Nachrichtenoffizier H. L. (DRA-Nr. 85 U 4077/7).

<Eingerahmt und unterlegt mit Glockenläuten>

„Mein liebes Lieselken! Ich möchte jetzt einmal Dein erstauntes Gesicht sehen, wenn Du in diesem Augenblick meine Stimme hörst, und was wird Karin erst sagen! Könnst Ihr mich auch verstehen? Wenn ich jetzt über tausend Kilometer zu Dir spreche, so ver-
 5 danke ich das der Liebenswürdigkeit unseres Kriegsberichters. Ich sitze jetzt in dem großen Aufnahmewagen und will Dir erzählen, wie es mir geht, und ich will Dir von hier aus meine Grüße zum Weihnachtsfest übermitteln. Ihr sitzt jetzt wahrscheinlich alle zu-
 10 sammen: Du, mein Lieselken mit unsern beiden Stroppen, die Eltern, Friedel, Martel und Doris, und es wäre schön, wenn ich Euch alle auch einmal so hören könnte, wie Ihr mich jetzt hört. Wie schön war es doch im vorigen Jahr, Lieselken, als wir das Weih-
 nachtsfest noch in unserm Heim in Mülheim erleben konnten. In diesem Jahr ist vieles anders, und Du wirst sicher sehr einsam sein. Aber im Verhältnis zu all' den Tausen-
 15 den, die mehr verloren haben als ihre Wohnung, sind wir noch glücklich zu nennen. Wir sind noch gesund. Wir haben unsere beiden Kinder und sind glücklich miteinander. Lieselken, wenn Du an diesem Heilig Abend einsam bist, dann denke ein ganz klein
 wenig an das Glück, das uns trotz Krieg und aller Schwere der Zeit beschieden ist. Macht es Dich nicht froh, wenn Du in die leuchtenden Augen unserer Karin siehst, und bist Du nicht froh, wenn Du unsern Günter auf dem Arm hältst und siehst, wie er mit er-
 20 staunten Augen in das Kerzenlicht des Weihnachtsbaumes blickt? Du sollst heute abend nicht traurig sein, Lieselken, auch wenn ich nicht bei Dir bin. Ich möchte Dir ja noch so viel Liebes sagen, aber das kann ich ja nicht der Platte anvertrauen, nein, Lieselken, das kann ich wirklich nicht, und dann muß ich / mich auch jetzt verabschieden. Ich wünsche Dir ein frohes Weihnachtsfest, Liesel, und wünsche Dir und unsern
 25 Stroppen alles Gute zum Neuen Jahr. Bleibt mir gesund, dann können wir das nächste Weihnachtsfest hoffentlich wieder alle zusammen feiern. Ich grüße auch Euch ...“

<ausgeblendet; Glockenläuten>

¹⁵⁷ Enzyklopädie, S.631f.

Tonquelle 4: Nachrichtensoffizier H. L. (DRA-Nr. 85 U 4077/8).

- „So, und nun muß ich mich doch noch mit meinen beiden Strophen unterhalten. Günter kennt ja den Papa noch nicht, aber Karin kon/kann schon verstehen, was ich sage.
 K a r i n ! K a r i n ! Hörst Du den Papa? Du bist ja auch meine große Tochter und
 30 kannst schon schöne Briefe schreiben, und schöne Männekes kannst Du malen. Bald kommt der Papa auf Urlaub; dann malen wir wieder zusammen: ein Haus und einen Baum, den bösen Wolf und Rotkäppchen, das ist fein. Die liebe Mama hat mir geschrieben, daß Du so schön erzählen kannst vom Wolf und den sieben Geißlein. Erzählst Du unserm Günter auch schon etwas? Aber unser Jüngling ist ja noch so klein.
 35 Du mußt immer schön auf ihn aufpassen, hörst Du? Die Mutter schrieb mir auch, daß Du nicht mehr kratzt und daß Deine Bäckchen jetzt heil sind, das ist aber fein, und darüber freut sich der Papa. Bald schicke ich Dir auch wieder Bonbons aus Rußland. Was macht denn Deine Nadja, und die Puppenstube? Geht das Licht auch noch an? Sonst muß es Onkel Martel wieder fertig machen. So, Karin, jetzt muß ich aufhören.
 40 Papa gibt Dir jetzt noch ein Küßchen <Schmatzen>, so, und auch Günterlein kriegt eins <Schmatzen>, so, und Mama kriegt auch eins <Schmatzen>, so. Und nun will ich Dir noch ein kleines Liedchen vorspielen, hörst Du?
 <einige Takte Mundharmonika>
 Einen Augenblick mal, das Wichtigste hätte ich ja noch bald vergessen. Mein Liesel-
 45 ken, ich möchte Dir noch einmal / zum Geburtstag gratulieren. Nun kommst Du nämlich noch einmal an die Reihe: Ich wünsche Dir für Dein neues Lebensjahr alles, alles Gute; vor allem, daß Du unsern Kindern und mir gesund bleiben mögest. Wenn ich jetzt ein Caruso wäre, würde ich Dir noch ein Geburtstagsständchen singen. So lasse ich Dir zum Schluß das Geburtstagsständchen spielen. Hör zu, und auch Karin, hör zu: Das
 50 ist ein Liedchen für Mama, was jetzt kommt.“
 <Instrumentalmusik>

Relativ deutlich wird im ersten Teil bezeichnet, was auch im Reich längst zum Alltag geworden ist: „Krieg“ (Z.16), „Schwere der Zeit“ (womit nicht nur Versorgungsprobleme gemeint sein dürften; Z.16), Verlust der Wohnung (infolge der Flächenbombardements durch alliierte Flugzeuge; Z.10f/12f), Einsamkeit und Trauer (Z.12/20). Unmißverständlich ist auch der tröstende Hinweis auf Tausende, „die mehr verloren haben“ (deren Angehörige tot sind, die nicht gesund, nicht mehr „glücklich miteinander“ sind; Z.12f). Trost und Aufmunterung werden zurückhaltend, eher fragend formuliert: „denke ein ganz klein wenig...“, „macht es Dich nicht froh...?“ (Z.15f/17f). Die Zukunft erscheint ungewiß („hoffentlich“; Z.25).

Der zweite Teil widmet sich vor allem der kleinen Tochter. In diesen Passagen ändert sich nicht nur die Intonation: Der Sprecher ruft das Kind laut beim Namen (Z.29); wichtige Wörter dehnt oder betont er besonders („Haus“, „Baum“, „Wolf“, Z.31f; „fein“, Z.36); er vermeidet die Ichform (die dem Kind wohl noch ungewohnt ist; „der Papa“, Z.28/29/31 usw.); die Abschiedsküsse werden akustisch dargestellt (Z.40f); zum Schluß spielt er kurz auf einer Mundharmonika (Z.43). Neben den sprachlichen Möglichkeiten werden hier bewußt auch einfache akustische Mittel (extraverbale Zeichen) eingesetzt, so wie dem ersten Teil des Tondokuments Kirchen-

glocken unterlegt sind, die auf das Weihnachtsfest weisen.

Weihnachten war sicher Anlaß für viele „Schallplatten-Briefe“ (vgl. auch Tonquelle 6); vielleicht war die „Weihnachtsplatte“ ähnlich verbreitet wie der „sprechende Feldpostbrief“. Einer der wenigen literarischen Belege für Phonopost zitiert eine solche Aufnahme. Die Szene aus dem autobiographischen Roman „Uns geht's ja noch gold“ spielt in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs, nach dem Einmarsch der russischen Truppen in Rostock¹⁵⁸:

„Auf dem Grammophon die Weihnachtsplatte von Willi Becker, dem Sohn der Nachbarn, Glockengeläut und Weihnachtslieder.

'Liebe Eltern. Von der Ostfront meine herzlichen Segenswünsche zum Weihnachtsfeste. Ihr sitzt jetzt gewiß um den runden Tisch und alles ist wie früher...“

Die Passage ist in scharfem Kontrast zur Realität der Zuhörenden montiert: Walter Kempowski und seine Mutter müssen gerade für die russischen Offiziere, die sich im Haus einquartiert haben, „den Dreck wegmachen“; aus der Nachbarschaft hört man von Plünderungen und Vergewaltigungen – nichts ist mehr „wie früher“.

Als „Weihnachtsplatte“ kann wohl auch das folgende Tondokument gelten, das im November 1943 an einem unbekanntem Ort aufgezeichnet wurde (1.40 Min., ursprünglich auf Decelith-Folie):

Tonquelle 6: G. K. (DRA-Nr. 86 U 4374/4).

„Liebes <Frauchen?>! <...?> im Lazarett <...?> bei einem Front<einsatz?> verwundet <...?> am rechten Arm, der rechten Gesichtsseite, am Hals. Es geht mir aber schon bedeutend besser; am Arm / am Arm habe ich noch etwas Schmerzen. Und / besuchen kannst Du mich nicht, aber ich hoffe, daß ich bald in die Heimat komme, wo Du mich
5 dann besuchen kannst, denn ich habe auch Sehnsucht nach Dir. / Bis dahin wünsche ich Dir / <mein Lieb'?> viel Glück und vor allen Dingen / Weihnachten / und ein gesundes Neues Jahr. / Grüße auch bitte die Eltern / beiderseits. / Du kannst ihnen auch sagen, daß es mir schon bedeutend besser geht. Ich denke viel an Dich; / ich weiß auch, daß Du auch immer an mich denkst. / / Und nun auf Wiedersehen in der Heimat.“

Man hört hier die schwache, oft undeutliche Stimme eines offenbar schwer Verwundeten, der frei ins Mikrofon spricht, aber dabei immer wieder seine Kräfte sammeln muß. Er sendet ein akustisches Lebenszeichen an seine Familie; dabei beschreibt er relativ deutlich seinen körperlichen Zustand und seine Gefühle.

Es gibt keinen Hinweis auf eine Veranstaltung; vielleicht wurde die Platte von einem Aufnahmeteam (des DRK, des Rundfunks oder auch eines Kriegsberichters) direkt am Krankenbett aufgezeichnet.

¹⁵⁸ Walter Kempowski: Uns geht's ja noch gold, Roman einer Familie, München (3.Aufl.) 1976, S.20.

Das letzte der vier „privaten“ Tondokumente wurde am 2.9.1944 in Krakau aufgezeichnet. Es lag als einziges für diese Arbeit im Original vor: eine dünne, schwarzgefärbte Decelith-Folie (30 cm Durchmesser), mit weißem Wachsstift beschriftet („Ein Brief an Mutti“) und auf einer Seite besprochen, auf der anderen Seite mit Musik bespielt (2.40 bzw. 3 Minuten). Teilweise erhalten ist auch der kartonierte Umschlag, mit dem die Platte am 20.9. nach Frankfurt am Main geschickt wurde; er trägt einen Absenderstempel aus dem Krakauer Regierungsgebäude („Hauptabt. Propaganda, M.-Anlage“) und einen runden Dienststempel („Generalgouvernement – Regierung“).

Wie im Westen (wo seit der Invasion im Juni 1944 amerikanische und britische Truppen vorrückten), so mußte sich die Wehrmacht inzwischen auch im Osten immer weiter aus besetzten Gebieten zurückziehen: Die Rote Armee hatte schon im August 1944 die Weichsel erreicht; gleichzeitig war Rumänien auf die Seite der Alliierten gewechselt; im September drangen sowjetische Truppen in die Slowakei ein¹⁵⁹. Im Generalgouvernement, in den besetzten polnischen Gebieten (vgl. dazu S.44 zu Tonquelle 2), hatte die Teilräumung Galiziens bereits im März die „anarchistische Endphase“ der deutschen Herrschaft eingeleitet¹⁶⁰ – dies trug wohl dazu bei, daß im Regierungsgebäude diese private Schallplatte aufgenommen und sogar noch ihre Beförderung durch Absender- und Dienststempel sichergestellt werden konnte¹⁶¹.

Tonquelle 8: Leutnant Felix Hinkel (Decelith-Folie).

<Kurze Instrumentalmusik>

„Meine liebe Mutti! Wenn diese Stimme Dich erreicht, dann bin ich sicher schon im Fel-
de, / und es ist sicher eine ganze Zeit vergangen. Meinen letzten Brief aus <...?> von
der Führerreserve Nord in Peine hast Du sicher dann schon erhalten. Ich habe einen
5 Tag, nachdem ich Dir diesen Brief abgeschickt habe, habe ich erfahren, daß ich
versetzt werde. Nun bin ich mit vier andern Kameraden noch auf dem Wege an die
Front. Gestern abend bin ich hier in Krakau angekommen und habe im Soldatenheim
gut übernachtet, bin auch ganz / anständig abends zu Abend gegessen. Ich habe hier
in Krakau zufällig einen alten Kameraden sitzen, den ich früher / von Rußland her ken-
10 ne. Ich hab's mir natürlich nicht nehmen lassen, ihn gleich zu besuchen. Die Freude
war groß. Wir haben uns ein Jahr lang nicht gesehen, und er hat es mir auch ermög-
licht, daß ich hier auf dieser Platte zu Dir sprechen kann. Ich spreche hier auch zum er-
sten Mal ins Mikrophon und hoffe, daß / Du meine Stimme wiederer / kennst. //
<lange Pause, 7 Sek.>

¹⁵⁹ Enzyklopädie, S.631f.

¹⁶⁰ Enzyklopädie, S.485.

¹⁶¹ Daß dabei der Nachname des Sprechers Bedeutung hatte, ist auszuschließen; mit dem Geschäftsführer der Reichskulturkammer und SS-Gruppenführer Hans Hinkel (vgl. Enzyklopädie, S.846) war er (nach Kenntnis des Verfassers) nicht verwandt.

- 15 Ich fühle mich im übrigen sehr wohl und fidel, was ich auch von Dir erhoffe. Nur plagt mich eine Ungewißheit: Ich weiß nicht, wo Du im Augenblick steckst, sonst hätte ich Dir auch schon längst von der Fahrt hierher einen Brief geschrieben. Aber ich weiß nicht, ob Du nun aus Ostpreußen schon raus mußtest, ob Dein Kreis auch evakuiert worden ist. Aber sobald ich zu meinem Feldgruppenteil ange/angekommen bin, dann schreibe
- 20 ich natürlich gleich meine Adresse, und Du kannst mir dann auch mitteilen, wo Du nun bist, ob Du noch in Ostpreußen bist oder ob Du schon in Thüringen, in Jena gelandet bist. In Jena habe ich noch ein bekanntes Mädchen sitzen, die kann Dir dann helfen, wenn Du irgend etwas brauchst. Ich brauche ihr bloß zu schreiben, sie tut das sicher gewiß gerne. Else wird ja sicher auch mitfahren nach Jena, es wäre auch das Beste,
- 25 wenn Ihr zusammenbleibt, dann bist Du wenigstens nicht so einsam. //
Nun möchte ich, liebe Mutti, Dir noch mal danken für alle Liebe und Sorgfalt, die Du mir bisher angedeihen ließest. Auf ein baldiges Wiedersehen grüßt Dich und Else herzlichst Dein Sohn Felix.“
- <Instrumentalmusik>
- 30 <Auf der zweiten Seite nur Musik: „Wenn Dein' ich denk“>

Die Versetzung an die Ostfront erreichte den Sprecher im Alter von 26 Jahren; vermutlich war er erst kurz vorher zum Leutnant befördert worden, so daß er nun zur „Führerreserve“¹⁶² gehörte. Im Wissen um die militärische Katastrophe, die nicht nur seiner Heimat drohte (vgl. Z.18), legte er offenbar seinem „Schallplattenbrief“ besondere Bedeutung bei. Schon die ernste, manchmal zögernde Stimme scheint zu widerlegen, daß er sich wirklich „sehr wohl und fidel“ fühlt (Z.15). Dazu fällt die lange Pause gerade vor dieser Passage auf. Hier wird wohl kein verabredeter Code¹⁶³ verwendet; aber das Schweigen ist jedenfalls ein Signal, daß etwas Wesentliches unausgesprochen bleibt („im übrigen“, Z.15, meint auch „abgesehen davon“): weniger im Hinblick auf die Postüberwachung, eher aus Rücksicht, um die Mutter zu schonen. Das verdeutlichen die ungewöhnlichen Schlußworte (der Dank „für alle Liebe und Sorgfalt, die Du mir bisher angedeihen ließest“; Z.26f). Diese zurückblickende und bilanzierende Formulierung legt gleichzeitig den Schluß nahe, daß der Sprecher (in Wahrheit nicht sehr „fidel“) durchaus mit dem Tod rechnete und den „Schallplattenbrief“ dann als Abschiedsbrief, als akustischen Nachlaß verfaßt haben wollte – ohne wissen zu können, daß er wenige Tage später (am 18.9.) tatsächlich an der nur noch hundert Kilometer von Krakau entfernten Front fallen sollte¹⁶⁴.

162 Im Herbst 1944 wurden, durch Absolvierung eines Offizierslehrgangs an einer Kriegsschule zu Infanterie-Zug- und Kompanieführern „umgeschult“, frisch ernannte Leutnants als „Führerreserve“ noch in letzter Minute mit Ersatzregimentern an die Front geschickt (Hans R. Queiser: „Du gehörst dem Führer!“ Vom Hitlerjungen zum Kriegsberichter, Ein autobiographischer Bericht, Köln 1993, S.178/181/184-188).

163 Schon im Ersten Weltkrieg gebrauchten viele Soldaten in Feldpostbriefen unauffällige Codezeichen, um ihr wirkliches Befinden mitzuteilen, so daß z.B. ein unterstrichenes „Es geht mir gut“ das Gegenteil bedeutete (Benjamin Ziemann: Feldpostbriefe und ihre Zensur in den zwei Weltkriegen, S.166; in: Der Brief).

164 Angesichts ihrer aussichtslosen militärischen Lage verfaßten Fortsetzung in Fußnoten Seite 50

3. 2. MITSCHNITTE AUS LAZARETT-VERANSTALTUNGEN

Vier der untersuchten Tonquellen wurden in Wehrmachtlazaretten aufgezeichnet. Während eine von ihnen den „privaten“ Aufnahmen zuzurechnen ist, kann man den übrigen entnehmen, daß sie im Rahmen eigens dafür organisierter Veranstaltungen entstanden sind.

Das älteste dieser Tondokumente (Länge 3 Minuten) wurde am 17.10.1940 im Standort-Lazarett Stuttgart aufgenommen. Zu dieser Zeit, im zweiten Kriegsjahr, versuchte die deutsche Luftwaffe vergeblich, die „Luftschlacht um England“ für sich zu entscheiden (nach den erfolgreichen „Blitzkriegen“ der Wehrmacht u.a. gegen Polen, Belgien, die Niederlande und im Juni 1940 gegen Frankreich, das bis auf die „Zone libre“ der Vichy-Regierung unter deutsche Militärverwaltung kam)¹⁶⁵.

Tonquelle 1: Unteroffizier L. (DRA-Nr. 89 U 4976/4).

<Ansage:> „Unteroffizier L.“

- „Standort-Lazarett Stuttgart, den Siebzehnten Zehnten Vierzig. Ihr lieben <Seerter?>! Onkel Rudis langen und alle Einzelheiten erschöpfenden Brief habe ich erhalten und mich sehr gefreut. Ebenso registriere ich den Erhalt von einer Sendung <...?>-Zigaretten, die ausgezeichnet schmecken. Ich sage Euch also hiermit meinen herzlichsten Dank. Nach Ablauf weiterer vierzehn Tage geht es mir wieder recht gut, so daß ich schon die ersten Gehversuche hinter mir habe und die einhundert Meter, das ist die Distanz von meinem Nähkörbchen bis zur Toilette, in zwölf Komma acht Sekunden durchspurte. Es sollen, wie alte Krankenschwestern berichten, früher schon diverse Kranke bei Blähungen und ähnlichen Verdauungsstörungen Weltrekord über diese Strecke gelaufen haben. Wie ein Blitz aus heiterem Himmel, bzw. wie eine Bombe nach der Entwarnung, schlug die originelle Vermutung Onkel Rudis bei mir ein, daß ich mir hier eventuell ein Schwabenmädchen an Land ziehen würde. Aber so weit geht die Liebe selbstverständlich nicht. Ganz abgesehen davon, daß im ethisch bzw. ästhetischen Sinne eine Legierung zwischen einem Vertreter der norddeutschen Tiefebene und einer südländischen Ariane aus Stuttgart durchaus als glücklich anzusehen ist, und auch vom praktisch-hauswirtschaftlichen Standpunkt eine entsprechende Annäherung, allgem/mein gesehen, trotz Vorliebe des schwäbischen Elementes für Spätzle und ähnliche artfremde kulinarische Genüsse, anzustreben ist, ... <Tonstörung> möchte ich doch an dieser Stelle bemerken... <wieder Tonstörung> so möchte ich doch an dieser Stelle bemerken, daß ein ernstlicher Versuch in dieser Konkurrenz oder ähnlich von mir in Suttgart bisher noch nicht unternommen worden ist. Onkel Rudis sehr wohl zu verstehenden und schmeckleckerischen Vermutungen also, eine solche Eroberung bald in seine onkeligen Arme schließen zu wollen, muß ich daher vorerst enttäuschen. Wenn

z.B. die in Stalingrad eingeschlossenen Soldaten in großer Zahl ausgesprochene Abschiedsbriefe (Ziemann: Feldpostbriefe, S.169); ein U-Boot-Fahrer erinnert sich, daß die Besatzungen im Sommer 1944 angehalten wurden, vor dem nächsten Auslaufen Abschiedsbriefe an ihre Angehörigen zu hinterlegen (Musterbrief der Verwaltung: „Liebe Eltern! Wenn Ihr diese Zeilen lest, bin ich mit meinen Kameraden für Deutschland vorm Feind geblieben...“; Lothar-Günther Buchheim: Die Festung, Hamburg 1995, S.570f).

165 Zum Kriegsverlauf vgl. Gerd R. Ueberschär: Wehrmacht, S.98-107 und Thomas Bertram: Weltkrieg 1939-1945, S.322-329 (beide in: Enzyklopädie des Nationalsozialismus).

- 25 seine onkeligen Gefühle allerdings <Gongschlag im Hintergrund> bis zu meinem demnächst fällig werdenden Genesungsurlaub noch nicht verfliegen sind, so werde ich ihm selbstverständlich eine meiner laufenden Sachen aus Essensüberprüfung vorlegen. Heute, am Siebzehnten Zehnten Neunzehnhundertvierzig, bin ich genau vier Monate verwundet und liege einhundert Tage im Standort-Lazarett hier in Stuttgart. Ich werde
- 30 daher den heutigen Tag als einen Jubiläumstag ansehen, Asche auf mein Haupt streuen und diverse halbe Liter trinken. Nun muß ich leider schließen, da die drei Minuten Sprechzeit abgelaufen sind. Ich wünsche Euch hiermit alles Gute und verabschiede mich mit Heil Hitler.“

Ein norddeutscher Sprecher liest hier (langsam und deutlich) einen offenbar sorgfältig ausformulierten Brief vor, der auf die empfangene Post eingeht (Z.2f) und sich auch bis auf die Schlußformeln („Sprechzeit abgelaufen“, „verabschiede mich“; Z.32) nicht von einem schriftlichen Briefwechsel abhebt. Die sprachlichen Bilder spiegeln den zeitgenössischen Alltag („wie eine Bombe nach der Entwarnung“; Z.11f) und den rassistischen nationalsozialistischen Diskurs (eine „im ethisch bzw. ästhetischen Sinne“ glückliche „Legierung“ zwischen einem Norddeutschen und einer „südländischen Ariane“, „artfremde“ Genüsse; Z.14ff/19). Der Hitlergruß (Z.33) war seit 1933 in Ämtern offiziell vorgeschrieben und auch im zivilen öffentlichen Leben tunlichst zu gebrauchen; er wurde zur „bekanntesten und häufigsten Floskel dieser zwölf Jahre“ (was regionale Ausnahmen und ironische oder andere Untertöne aber nicht ausschloß)¹⁶⁶.

Auf den organisatorischen Rahmen, eine Art „Reihen-Aufzeichnung“ in einem Lazarettssaal, weist die vorgeschaltete Ansage (Z.1) hin; ein im Hintergrund hörbarer Gongschlag sollte vielleicht das Ende der „drei Minuten Sprechzeit“ ankündigen (Z.25/31f).

Fast eine kleine „Lazarett-Show“ enthält ein anderer (3.20 Minuten dauernder) Mitschnitt, der am 23.7.1943 im „großen Theatersaal“ eines Militärlazaretts in Kiew aufgenommen wurde. Dort, an der Ostfront, zeichnete sich inzwischen deutlich die militärische Niederlage ab: Anfang Februar 1943 hatte die 6. Armee in Stalingrad kapituliert; Mitte Juli war westlich von Kiew eine letzte deutsche Offensive („Unternehmen Zitadelle“) gescheitert¹⁶⁷.

Tonquelle 5: SS-Grenadier A. E. (DRA-Nr. 88 U 4822/1).

<Ansage:> „Achtung! Achtung! Hier ist der sprechende, singende, klingende Feldpostbrief des Präsidiums des Deutschen Roten Kreuzes. Am Mikrophon spricht heute, am

¹⁶⁶ Gerhard Bauer: Sprache und Sprachlosigkeit im „Dritten Reich“, Köln (2., überarb. Aufl.) 1990, S.117-128.

¹⁶⁷ Vgl. Enzyklopädie, S.631f/746/811f.

- dreiundzwanzigsten Juli Neunzehnhundertdreiundvierzig, aus dem Militär<...?>lazarett 33 in Kiew in der Ukraine der SS-Grenadier A. E. an seine Eltern und Geschwister in Bergesgrün <?> im schönen Sudetenland. Bitte, mein lieber A.!"
- 5 „Meine lieben Eltern! Ihr werdet heute staunen, heute ich / spreche ich Euch / vom <?>-Sender in Kiew die herzlichsten Grüße durch das Mikrophon. Das Deutsche Rote Kreuz fängt unsere Stimme hier auf Schallplatten ein, um Euch in der Heimat und uns hier im Lazarett eine Freude zu bereiten. Wir befinden uns im großen Theatersaal, und hier
- 10 wird unsere Stimme aufgenommen. Ich bin selbstverständlich auch dabei, wenn es gilt, Euch, meine lieben Eltern, meine Stimme hier zu übermitteln. Hier im Lazarett geht es mir äußerst gut. Ärzte und Schwestern sind für uns besorgt und pflegen uns fürsorglich. Es ist bald wie bei Müttern. Ich bin auf dem Wege der Besserung und meine Verwundung ist schon sehr gut. Worauf ich mich am meisten freue, ist die Urlaubsfrage. Ich
- 15 glaube, daß diese in nächster Zeit günstig für mich gelegt sein wird. Wenn ich aber trotzdem nicht zu Euch kommen kann, und ich wieder zur Truppe muß, dann bitte ich Euch, diese Platte immer aufzulegen / und / meine Stimme zu hören. / Es grüßt Euch und küßt Euch alle Euer A. Grüßt bitte auch Erni und meine / und die lieben Großeltern. Bitte wenden.“
- 20 <Stimmen im Saal; trotz des abschließenden Hinweises ist aber auch das Folgende offenbar auf derselben Plattenseite>
<Ansage:> „Und jetzt, Ihr Lieben im schönen Sudetenland, 'Bomben auf England' aus Kiew. Drei, vier.“
<Gesang der Soldaten im Aufnahmesaal, zum Teil zweistimmig:>
- 25 „Kamerad! Kamerad! Alle Mädels müssen warten!
Kamerad! Kamerad! Der Befehl ist da, wir starten!
Kamerad! Kamerad! Die Losung ist bekannt:
Ran an den Feind! Ran an den Feind! Bomben auf Engelland!
Hört ihr die Motoren singen: Ran an den Feind!
- 30 Hört ihr's in den Ohren klingen: Ran an den Feind!
Bomben! Bomben! Bomben auf Engelland!
<das Pfeifen und Explodieren von Bomben wird nachgeahmt>
Hört ihr's in den Ohren klingen: Ran an den Feind!
Bomben! Bomben! Bomben auf Engelland!“
- 35 <wieder das Geräusch pfeifender, explodierender Bomben>
„So <...?>. Euer A.“
<Ansage:> „Und der Aufnahmeleiter. Herzliche Grüße. Heil Hitler.“

Die bedrohliche militärische Lage läßt sich dem Tondokument nicht entnehmen (vgl. jedoch Z.16); stattdessen wird – wie vom Regime gefordert¹⁶⁸ – Optimismus vermittelt: Man will „Freude“ bereiten, es geht „äußerst gut“ und selbst die Verwundung „ist schon sehr gut“ (Z.9/12/14). Den (noch relativ jungen) Sprecher irritiert offensichtlich seine Doppelrolle: Er redet die (abwesende) Familie an, agiert aber gleichzeitig vor dem Publikum im Aufnahmesaal („heute ich / spreche ich“, „meine / und die lieben“; Z.6/18); auch der Stil schwankt zwischen Umgangssprache und Ansprache-Floskeln.

„Bomben auf Engelland“ – von dem im „Theatersaal“ nur der (an Befehlsgehorsam und Kampfbereitschaft appellierende) Refrain gesungen wird – gehörte neben

168 Die Weisung „Verzagte Briefe schreibt man nicht: Die Front erwartet Zuversicht!“ (Propaganda-Flugblatt, um 1942; Ziemann: Feldpostbriefe, S.171) galt ja auch umgekehrt, für die Briefe der Soldaten an die „Heimatfront“.

„Wir fahren gegen Engelland“ (1914) und „Es zittern die morschen Knochen“ (1932) zu „den drei berüchtigsten Kampfliedern“ des Zweiten Weltkriegs¹⁶⁹. 1940 wurde es für den (Propaganda-)Dokumentarfilm „Die Feuertaufe“ (über den Einsatz der Luftwaffe im Polenfeldzug) von Wilhelm Stöppler und Norbert Schulze getextet bzw. komponiert; für den Rundfunk arrangierte man es neu (mit stilisierten Bombengeräuschen)¹⁷⁰.

Die ausführliche, persönliche Ansage nennt den institutionellen Rahmen dieser Veranstaltung („sprechender, singender, klingender Feldpostbrief...“; Z.1f). Daß unter der Schirmherrschaft des DRK-Präsidiums ein SS-Angehöriger¹⁷¹ auftritt und dann ein Kampflied befohlen wird, darf aber nur auf den ersten Blick verwundern: Geschäftsführender Präsident des DRK war von 1937 bis 1945 Ernst Robert Grawitz, der als hochrangiger SS-Führer, Reichsarzt der SS, Chef des SS-Gesundheitsdienstes und Vorstandsmitglied des SS-Vereins „Lebensborn“ auch am Euthanasie-Programm und an Menschenversuchen in Konzentrationslagern beteiligt war¹⁷² (zur organisatorischen, personellen und inhaltlichen „Gleichschaltung“ des DRK durch die Nationalsozialisten vgl. Kapitel 4.1. dieser Arbeit).

Die jüngste Lazarett-Aufnahme entstand am 19.5.1944 in Athen (2.40 Minuten). Zu dieser Zeit eroberten die sowjetischen Truppen die Krim und rückten zur Weichsel vor; amerikanische und britische Streitkräfte, die schon im Juli 1943 in Sizilien gelandet waren, standen vor Rom; die zunehmende militärische Ausweglosigkeit bewirkte beim NS-Regime eine Verschärfung des Terrors und der Unterdrückung nach innen. Griechenland, seit 1941 von der Wehrmacht besetzt, sollte im Oktober/November 1944 geräumt werden¹⁷³.

169 Rudolf Walter Leonhardt: Lieder aus dem Krieg, München 1979, S.53/67; dort auch der Text des dreistrophigen Luftwaffenliedes, das (wie die nationalistischen Kampflieder der anderen Waffengattungen) zu den oktroyierten, „befohlenen“, nicht zu den freiwillig gesungenen Soldatenliedern gehörte (ebd., S.11/52).

170 Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat, Frankfurt am Main 1982, S.335-337.

171 Die von Heinrich Himmler geführte SS, 1925 als Hitlers persönliche „Schutzstaffel“ gegründet, dann als NS-Eliteformation konzipiert, setzte die zentralen NS-Begriffe „Ausmerze“ und „Auslese“ in die Wirklichkeit um: durch Unterdrückung zur Sicherung des Systems, Vernichtung und Völkermord (Enzyklopädie, S.718ff).

172 Horst Seithe/Frauke Hagemann: Das Deutsche Rote Kreuz im Dritten Reich (1933-1939), Mit einem Abriß seiner Geschichte in der Weimarer Republik, Frankfurt am Main 1993, S.133f; zu Grawitz auch Eugen Kogon: Der SS-Staat, Das System der deutschen Konzentrationslager, München 1974 (zuerst 1946), S.178/185/190/264.

173 Bertram: Weltkrieg, S.327; Enzyklopädie S.494ff.

Tonquelle 7: Unteroffizier T. H. (DRA-Nr. 91 U 5367/2).

<Ansage:> „Achtung! Achtung! Hier ist der sprechende Feldpostbrief vom Deutschen Roten Kreuz. Am neunzehnten Mai 1944 grüßt aus einem Luftwaffen-Lazarett in Athen Unteroffizier T. H. seine Familie in Weinheim.“

- 5 „Meine Lieben! Wie Ihr hört, gibt mir das Deutsche Rote Kreuz Gelegenheit, zu Euch zu sprechen. Was Ihr jetzt wohl für Gesichter macht, und ob Ihr meine Stimme erkennt? Vielleicht hört Ihr schon daran, daß es mir bei weitem besser geht. Ich bin einst mit einem Lazarettschiff hierher gebracht worden durch die Ägäis, und vielleicht bringt mich bald eine Sanitäts-Ju in ein Heimatlazarett, in dem Ihr mich bald besuchen könnt. Und dann könnt Ihr / Eure diversen Sachen auffahren lassen. Wenn es mich auch dies-
- 10 mal erwischt hat: Unkraut vergeht nicht, und geflogen wird auch wieder. Viel Freude machen mir immer die Besuche meiner Staffelnkameraden, bei denen ich hoffentlich bald wieder sein werde. Horrido an alle, und viele Grüße, Euer T.“

<Musikeinspielung: „Heimat, Deine Sterne“>

Der Sprecher liest (wie auch aus dem Tonfall zu schließen ist) bedächtig vom Manuskript ab (vgl. Tonquelle 1). Er ignoriert die äußere (militärische) Katastrophe; für ihn geht trotz seines Pechs (es hat ihn „diesmal erwischt“; Z.9f) das Spiel weiter („geflogen wird auch wieder“, „hoffentlich bald“; Z.10ff).

Diese letzte DRK-Aufzeichnung wird von einer Frauenstimme eingeleitet. Ihre langsamere und betont deutlich artikulierte Ansage scheint dem Vorbild der Rundfunksprecherin zu folgen, während die „heruntergerasselte“ Anmoderation im vorhergehenden Tondokument noch in der Tradition des „Schnellsprechers“ steht, der schon auf den Phonographenwalzen die Musikstücke ankündigte (aber möglichst wenig Spielzeit verbrauchen sollte)¹⁷⁴.

Bevor die Kommunikations-Situation(en) des Mediums Phonopost genauer charakterisiert werden soll(en), ist noch auf die institutionellen Hintergründe während der 40er Jahre einzugehen: d.h. auf die Frage, welche Gründe und Intentionen sich tatsächlich mit der institutionellen Förderung dieses Kommunikationsmediums verbanden. Selbst die „privaten“ Aufnahmen wurden ja offensichtlich durch Rundfunk, Lazarette und Wehrmacht wohlwollend ermöglicht. Für die Lazarett-Veranstaltungen konnten (im begrenzten Rahmen dieser Arbeit) zwar nur drei Beispiele gefunden werden; dennoch kann man meines Erachtens davon ausgehen, daß die „sprechenden (singenden, klingenden) Feldpostbriefe“¹⁷⁵ des DRK in größerer Zahl organisiert

174 Vgl. Bruch: Von der Tonwalze, Kap.15.

175 Die „singenden und sprechenden Ansichtskarten“ (mit Schellack überzogene Pappe; vgl. Jüttemann: Phonographen, S.215), die man schon um 1910 herstellte, waren nicht individuell bespielbar, sondern industriell gepreßtes Massenmedium. – Allerdings stellte die Postkarte ebenfalls ein halb-öffentliches, militärisch gefördertes Medium dar: für individuelle Kommunikation, aber offen und damit leicht zu kontrollieren – zuerst im deutsch-französischen Krieg (1870) als „Feldpost Correspondenzkarte“ verwendet, dann als „Feldpostkarte“ im Fortsetzung in Fußnoten Seite 55

wurden – vielleicht bei bestimmten Anlässen oder auch regelmäßig; insofern existierte im Zweiten Weltkrieg eine Art institutionalisierter Phonopost, ein Kommunikations-Dienst für (wie Tonquelle 5 zeigt) nicht unbedingt humanitäre Zwecke.

4. MEDIUM IM DIENST DER WEHRMACHT

Die folgenden Überlegungen zu den politisch-militärischen Hintergründen der Phonopost-Aufnahmen betreffen natürlich nur die sechs Tondokumente, die von Wehrmachtssoldaten stammen; die Aufnahme eines zivilen Sprechers (Tonquelle 2) bleibt in diesem Zusammenhang außer acht (sie fällt also in zweifacher Hinsicht aus dem Rahmen, denn sie war zudem gar nicht als Postsendung gedacht) – ebenso wie wirklich private Phonopost, die wohl auch noch während des Kriegs mit dem eigenen Aufnahmegerät zu Hause aufgenommen wurde, solange es die Versorgung mit Plattenmaterial und Nadeln erlaubte.

Wie zu Beginn dieser Arbeit schon beschrieben, brachten Anfragen bei Archiven und beim Generalsekretariat des DRK keine Hinweise zu diesem Medium. Weder darauf bezogene Maßnahme oder Programme sind also zu belegen noch zeitliche oder räumliche Eingrenzungen; Schallplattenaufnahmen von Wehrmachtssoldaten waren praktisch überall möglich, wohin auch die Kriegsberichter und Propagandakompanien gelangten. Rückschlüsse auf die Funktion der Phonopost lassen sich dennoch ziehen; dazu sollen im folgenden drei Aspekte dargestellt werden: die Vereinnahmung des DRK durch den NS-Staat, der Einsatz des Fernsehens zur Truppenbetreuung und der Gemeinschaftsempfang als NS-Rezeptionsideal.

Ersten Weltkrieg (Hans-Christian Täubrich: Alles auf eine Karte, Correspondenz-Postkarte statt Briefkorrespondenz? S.114ff/117; in: Der Brief.

4. 1. „GLEICHSCHALTUNG“ UND MILITARISIERUNG DES DRK

Ursprünglich aus dem Wunsch entstanden, das Elend der auf dem Schlachtfeld verwundeten Soldaten zu lindern, ist das Deutsche Rote Kreuz heute Inbegriff der Hilfe für Notleidende und dabei – als humanitäre Organisation – den Prinzipien der Menschlichkeit, Unparteilichkeit und Unabhängigkeit, der politischen, ethnischen und religiösen Neutralität verpflichtet.

Bis in die 80er Jahre blieb jedoch im Dunkeln, wie weit das DRK in das „Dritte Reich“ verstrickt war. Abgesehen von verbandseigenen, meist „apologetischen Interpretationen“¹⁷⁶ vor allem zum Zweiten Weltkrieg schien es „in der NS-Zeit überhaupt nicht existent gewesen zu sein“, wie Lichtenstein feststellt, der das Versagen des DRK und des Internationalen Roten Kreuzes (IKRK) angesichts des Völkermordes in den NS-Konzentrationslagern aufzeigt¹⁷⁷. Aber selbst die neue, umfangreiche „Enzyklopädie des Nationalsozialismus“ (1997) bietet lediglich einen kurzen Artikel über das DRK: Dessen Eigenständigkeit sei 1937 per Gesetz beseitigt worden; diese Umgestaltung habe dazu geführt, daß beim DRK „die zivile Wohlfahrtspflege an Bedeutung verlor und die militärischen Verpflichtungen zunahmen“ (nach Kriegsbeginn waren dies der Sanitätsdienst bei der Wehrmacht, der Gas- und Luftschutz)¹⁷⁸. Deutlicher wird eine Fernseh-Dokumentation. Sie kommt (auch aufgrund der Aussagen von Zeitzeugen) zu dem Schluß, daß das DRK vor 1945 – anders als die Arbeitersamariter – eine militärische und mit den Militärs beider Weltkriege eng verbundene Organisation dargestellt habe; in den Massenmord an Juden, in das System der Konzentrationslager und in Menschenversuche sei es als Organisation nicht verwickelt, jedoch über eine Reihe von führenden Personen verflochten gewesen¹⁷⁹.

Durch die deutsche Niederlage im Ersten Weltkrieg und die Revolution von 1919 war das DRK in eine existentielle Krise geraten. In der Öffentlichkeit, aber auch in den Rotkreuzvereinen selbst wurden die reaktionären, militaristischen Ziel-

176 Seithe/Hagemann: Das Deutsche Rote Kreuz, S.9.

177 Heiner Lichtenstein: Angepaßt und treu ergeben, Das Deutsche Rote Kreuz im Dritten Reich (1933-1939), Köln 1988, S.12.

178 Enzyklopädie, S.428.

179 Wolfgang Bergmann: Mißbrauchte Helfer, Das Deutsche Rote Kreuz 1921-1945, Fernsehfilm (Dokumentation; 51 Min.), NDR (Ausstrahlung über Arte) 1996.

setzungen und die Exklusivität der traditionell adlig-militärischen Führungsschicht kritisiert; darüberhinaus war die Organisation von den Artikeln 177 und 178 des Versailler Friedensvertrages betroffen, in denen die Entmilitarisierung des öffentlichen Lebens in Deutschland vorgeschrieben wurde (in Widerspruch dazu standen beim DRK dessen militärische Übungspraxis, die organisierte Vorbereitung des Kriegssanitätsdienstes in Friedenszeiten sowie die Zuordnung zum Militärinspekteur und damit zum Kriegs- bzw. Reichswehrministerium als staatlicher Kontrollinstanz). Daher gründete sich das DRK im Jahr 1921 neu, etablierte sich auch erfolgreich als ziviler Wohlfahrtsverband und bewahrte sogar seinen privilegierten Status: Es durfte weiterhin das Genfer Neutralitätszeichen als Vereinszeichen verwenden. Die monarchistisch-konservative Führungsschicht überdauerte allerdings ebenfalls und die Demilitarisierung des DRK fand nur oberflächlich statt, so daß man schon 1927 öffentlich die Rückbesinnung auf die klassische Kriegstätigkeit ankündigte.¹⁸⁰

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten hofften die leitenden DRK-Funktionäre, das Bestehen ihrer Organisation durch personelle und ideologische Anpassung zu sichern (Seithe beurteilt es sogar als „Selbstgleichschaltung“¹⁸¹). So gab im Mai 1933 der nationalkonservative DRK-Präsident Joachim von Winterfeldt-Menkin in einem Rundschreiben die Anregung des Reichsinnenministers weiter, daß NSDAP-Mitglieder in die DRK-Vorstände eintreten sollten; in einem Schreiben an den Reichspräsidenten und DRK-Ehrenpräsidenten von Hindenburg begrüßte er die „nationale Erneuerung“ und bot die Entfernung politisch mißliebiger Personen aus den DRK-Leitungsorganen an: gegenüber Hitler erklärte er im Namen des gesamten DRK „die unbedingte Bereitschaft, uns Ihrer Führung zu unterstellen und Ihnen zu folgen“¹⁸².

Die eigentliche Integration des DRK in den NS-Staat und in den NS-Militärapparat, durch die es „vom Wohlfahrtsverband zum nationalsozialistischen freiwilligen Hilfskorps für den Wehrmachtssanitätsdienst“¹⁸³ umgewandelt wurde, erfolgte in drei Phasen:

180 Frauke Hagemann über das DRK in der Weimarer Republik; Seithe/Hagemann: Das Deutsche Rote Kreuz, S.16-18/54f.

181 Seithe/Hagemann: Das Deutsche Rote Kreuz, S.58. – Den Begriff „Gleichschaltung“ verwendete Hitler zuerst für den (auf das Ermächtigungsgesetz gestützten) „juristisch getarnten Staatsstreich“ gegen die Regierungen der süddeutschen Länder und die Senate der Hansestädte (31.3. bzw. 7.4.1933); danach diente er für die verschiedensten Maßnahmen zur Einpassung von Institutionen und Organisationen in den NS-Staat (Enzyklopädie, S.490f).

182 Seithe/Hagemann: Das Deutsche Rote Kreuz, S.58/221.

183 Seithe/Hagemann: Das Deutsche Rote Kreuz, S.221.

(1) Im November 1933 erhielt das DRK eine neue, mit dem Reichsministerium des Innern (und anderen Ministerien sowie NSDAP-Stellen) ausgehandelte Übergangsatzung, in der sein Existenzrecht mit den völkerrechtlichen Verpflichtungen des Reichs begründet wurde (Genfer Abkommen von 1929 „zur Verbesserung des Loses der Verwundeten und Kranken der Heere im Felde“). Ins Zentrum der DRK-Aktivitäten rückte jetzt aber wieder die Mitwirkung im amtlichen Heeressanitätsdienst. Nur noch politisch zuverlässige deutsche Männer und Frauen sollten aufgenommen werden; Leitungspositionen waren nicht mehr durch Wahlen zu besetzen, sondern nach dem NS-Führerprinzip (durch Berufung von oben). Dem Verlust der Autonomie folgte im Dezember 1933 die Ablösung der alten DRK-Führungseliten durch überzeugte Nationalsozialisten. Zum Präsidenten (mit eher repräsentativer Funktion) wurde der SA-Gruppenführer Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha berufen, zum (geschäftsführenden) Stellvertretenden Präsidenten der Chef des SA-Sanitätswesens Hocheisen.¹⁸⁴

(2) Die nächste Phase diente (trotz der Widerstände in konkurrierenden NS-Verbänden) der Stabilisierung und Aufwertung; Hitler selbst übernahm im September 1934 die Schirmherrschaft über das DRK. Gleichzeitig mußte es jedoch schrittweise den gesamten Bereich der zivilen Wohlfahrtspflege an die NS-Volkswohlfahrt (NSV) abgeben. Diese NSDAP-Organisation, die im Sinne der NS-Ideologie zwischen „rassisch wertvollen“ Bedürftigen und „Minderwertigen“ (Alten, Kranken und „Asozialen“) unterschied¹⁸⁵, hatte nach der NS-Machtübernahme die Führungsrolle unter den verbliebenen freien Wohlfahrtsverbänden übernommen. Beihilfen der Kommunen und Versicherungsträger für die Gemeindecrankenpflege z.B. wurden gekürzt oder an die NSV umverteilt; allmählich übernahm die NSV so viele Kindergärten, Horte, Tagesstätten und andere DRK-Einrichtungen, daß sie auch DRK-Samariterinnen und Helferinnen anfordern mußte.¹⁸⁶

(3) Die vollständige Vereinnahmung des DRK durch die Nationalsozialisten kündigte sich im Januar 1937 an. Der Stellvertretende Präsident Hocheisen wurde durch den Reichsarzt des SS und der Polizei Ernst Robert Grawitz (geboren 1899, Selbstmord im April 1945) abgelöst. Als SS-Obergruppenführer und Chef des SS-Gesundheitsdienstes gehörte Grawitz zum Vorstand des SS-Vereins „Lebensborn“, der die

184 Seithe/Hagemann: Das Deutsche Rote Kreuz, S.69/75f/78/83f/221ff.

185 Enzyklopädie, S.619.

186 Seithe/Hagemann: Das Deutsche Rote Kreuz, S.106-110/222f.

Zeugung „rassisch wertvoller“ Kinder in der SS unterstützte; er war am Euthanasie-Programm beteiligt (die als „Aktion T4“ getarnten Massenmorde an Geisteskranken und Behinderten wurden 1939 von Hitler befohlen) und wirkte an Menschenversuchen in Konzentrationslagern mit (in Ravensbrück z.B. ordnete er 1942 die Infizierung weiblicher Häftlinge mit Staphylokokken, Gasbrandbazillen und Tetanusbazillen an, um die Heilwirkung von Sulfonamiden zu testen)¹⁸⁷. – 1937 hatte Grawitz den „persönlichen Auftrag“ Hitlers, „nunmehr die endgültige Gestaltung des Deutschen Roten Kreuzes mit voller Einordnung in den Bau von Partei, Staat und Wehrmacht zu vollziehen“¹⁸⁸. So traten im Januar 1938 ein DRK-Gesetz, eine neue Satzung und neue Dienstvorschriften in Kraft: Alle zum DRK gehörenden Einzelorganisationen verloren ihre Selbständigkeit und wurden unter der Leitung des Präsidiums zusammengefaßt. Die territoriale Gliederung dieser gestrafften, einheitlichen Organisation wurde den Wehrkreisen angepaßt; die Berufung der Kreisführer bedurfte der Zustimmung der NSDAP-Gauleiter. Zu den Aufgaben des DRK gehörte nun vor allem die Mitwirkung am amtlichen Sanitätsdienst der Wehrmacht und am Sanitätsdienst des Luftschutzes (aber nicht mehr die zivile Wohlfahrts- und Krankenpflege). Wer Mitglied werden wollte, mußte seine „deutschblütige Abstammung“ nachweisen (ausgenommen er war NSDAP-Mitglied). Führungspersonen und Einsatzkräfte hatten (wie Soldaten) den Treueeid auf Hitler zu schwören.¹⁸⁹

Mit Rücksicht auf die 1934 von der Reichsregierung ratifizierte Genfer Konvention unterließ Hitler es wohl, das DRK auch formal in die NSDAP einzugliedern (zudem ließ sich das humanitäre Prestige des DRK auch ausnutzen). Ideologisch und personell war das DRK aber (spätestens) ab 1938 eine „nationalsozialistisch ausgerichtete, paramilitärische Sanitätsorganisation“; mit Kriegsbeginn wurde es der Heeressanitätsinspektion unterstellt, so daß die Wehrmacht direkten Zugriff auf die Ressourcen des DRK hatte.¹⁹⁰

187 Seithe/Hagemann: Das Deutsche Rote Kreuz, S.133f; Kogon: Der SS-Staat, S.178 (zu Grawitz' Versuchen vgl. auch S.185/190/264); Manfred Vasold: Medizin (in: Enzyklopädie, S.235-250).

188 F(elix) Grüneisen/F. W. Brekenfeld: Das Deutsche Rote Kreuz in Vergangenheit und Gegenwart, Potsdam-Babelsberg 1939, S.188/190.

189 Seithe/Hagemann: Das Deutsche Rote Kreuz, S.137-140/224.

190 Seithe/Hagemann: Das Deutsche Rote Kreuz, S.143/228f.

4. 2. FERNSEHEN: GEMEINSCHAFTSEMPFANG UND TRUPPENBETREUUNG

Mit der Entwicklung von Apparaten zur Fernübertragung bildlicher Darstellungen hatten sich schon in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts Bastler, Chemiker, Mechaniker, Optiker und Physiker beschäftigt (im Kontext der beiden älteren tele-technischen Kommunikationsmedien und der Vision einer Vernetzung von Schrift-, Bild- und Tonübertragung, die damals auch den Phonographen einbezog; vgl. S.18f dieser Arbeit). Wenig später entstand das grundlegende Patent Paul Nipkows, der 1884 die schnell rotierende, perforierte Scheibe für die mechanisch-optische Abtastung eines Bildes vorschlug (Ende der 20er Jahre entwickelten u.a. Wladimir Zworykin und Manfred von Ardenne elektronische Bildaufnahmeverfahren; auf der Empfängerseite setzte sich die Braunsche Röhre durch): Das Prinzip der Television beruht auf der Zerlegung des Bildes in ein Raster aus Lichtpunkten; nach der Übertragung und Wiedergabe entsteht nur aufgrund der Trägheit des Auges beim Betrachter der Eindruck eines geschlossenen Bildes. 1928 – während in den USA schon zwölf Fernsehstationen sendeten – präsentierte man auf der Berliner Funkausstellung verschiedene Prototypen von Empfangsgeräten (noch mit unscharfen, flackernden Bildern). Ab 1929 strahlte die Reichspost in Berlin regelmäßige Versuchssendungen aus; bis zum Ende der Weimarer Republik kam das neue Medium jedoch nicht über das Versuchsstadium hinaus. Die Industrie arbeitete an zwei unterschiedlichen Konzepten für Empfangsgeräte (Heimempfänger als Luxusmöbel, aber auch Projektionsanlagen für kinoähnliche Fernsehstuben: private und öffentliche Nutzung).¹⁹¹

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten blieb die Stellung des Fernsehens zunächst offen (im Reichskulturkammer-Gesetz von 1933 wurde es überhaupt nicht erwähnt); daraus ergaben sich bald Kompetenzstreitigkeiten, die erst im Dezember 1935 durch einen Erlaß Hitlers geklärt wurden. Jetzt verteilte sich die Zuständigkeit auf drei Ministerien: Die technische Entwicklung wurde der Post zugeordnet, die Programmgestaltung dagegen dem Propagandaministerium (d.h. Goebbels); soweit Fragen der Flugsicherung, des Luftschutzes oder der Landesver-

191 Klaus Winker: Fernsehen unterm Hakenkreuz; Organisation, Programm, Personal; Köln 1994, S.1/34; Heiko Zeutschner: Die braune Mattscheibe, Fernsehen im Nationalsozialismus, Hamburg 1995, S.14-27.

teidigung berührt waren, galt die Zuständigkeit des Luftfahrtministeriums. Trotzdem hatten schon 1934 Post und Reichsrundfunkgesellschaft die Entwicklung der Fernsehtechnik vorangetrieben bzw. mit Vorbereitungen für eigene Fernsehsendungen begonnen. Nur ein Jahr später, im März 1935, starteten sie gemeinsam den ersten regelmäßigen Fernsehprogrammbetrieb: Inzwischen war das Medium zum nationalen Prestigeobjekt geworden, denn man wollte ähnlichen, für den Herbst des Jahres angekündigten Projekten Englands und Japans zuvorkommen – auch wenn das um den Preis einer schlechten Bildqualität erreicht werden mußte (mit einem 180zeiligen Bild gegenüber 405 Zeilen in England und 445 Zeilen in Frankreich). Gesendet wurde anfangs nur an drei Wochentagen zwischen 20.30 und 22.00 Uhr; Hauptbestandteil des Programms waren (gekürzte) Spielfilme, die über einen Filmabtaster zu Fernsehbildern umgewandelt wurden; Live-Szenen (oder Ansagen) mußten noch in einer abgedunkelten Kammer vom Strahl der Nipkow-Scheibe abgetastet werden; Außenaufnahmen konnte man nur durch Speicherung im Zwischenfilmverfahren „übertragen“ (sie wurden auf einem speziellen 35-mm-Endlos-Film aufgezeichnet und nach 15 Sekunden Entwicklungszeit projiziert bzw. abgetastet; Tageslichtaufnahmen erlaubte erst die vollelektronische „Ikonoskop“-Kamera, die knapp vor den Olympischen Spielen von 1936 einsatzbereit war). Ab November 1937 ermöglichte die neue Technik ein vielseitigeres Unterhaltungsprogramm: kleine Inszenierungen („Fernsehspiele“, die aber in der Regel noch dem Prinzip der Guckkastenbühne folgten), Musik-, Sport- und Tiersendungen, auch schon eine Sendereihe über aktuelle Kriminalfälle („Die Kriminalpolizei warnt“) und eine erste „Talk-Show“ mit prominenten Schauspielern (1939; über die Frage: „Küssen Sie auch auf der Bühne wirklich?“).¹⁹²

Diesem NS-Medium fehlte allerdings das Massenpublikum: alle bis 1939 gebauten Fernsehempfängergeräte waren im freien Handel unverkäufliche Labormuster oder Kleinserien. Die Hersteller schienen in den ersten Jahren größere Investitionen nicht riskieren zu wollen, da sie eine Änderung der mangelhaften 180-Zeilen-Norm erwarteten und zudem die Chancen für den raschen Aufbau eines umfassenden Sendernetzes skeptisch beurteilten. Einen Umschwung brachte 1937 die Berliner Funkausstellung, auf der schließlich Geräte mit einer Auflösung von 441 Zeilen vor-

192 Zeutschner: Die braune Mattscheibe, S.95ff/104-110/116-120/126.

gestellt wurden. Um ein breites Publikum zu erreichen, vereinbarten 1938 Industrie und Reichspostministerium (als Genehmigungsbehörde) den Bau eines preiswerten „Fernseh-Einheitsempfängers FE 1“ mit einer ersten Auflage von 10.000 Stück; er sollte (wie seit 1933 der Rundfunk-„Volksempfänger VE 301“) als standardisiertes Gemeinschaftserzeugnis verschiedener Hersteller entstehen. 1939 zeigte man immerhin 60 einzeln angefertigte Musterexemplare als Besucherattraktion auf der Funkausstellung; dennoch scheiterte die Serienproduktion in letzter Minute – nach dem Überfall der Wehrmacht auf Polen am 1. September mußten die Firmen ihre Produktion auf Rüstungsgüter umstellen.¹⁹³

Um das kostspielige (und fast ausschließlich auf den Großraum Berlin beschränkte) Fernsehprojekt nicht von Anfang an nur für das handverlesene Publikum vor einigen dienstlich oder privat aufgestellten Geräten (für Rundfunkmitarbeiter, Journalisten oder Parteiführer) betreiben zu müssen, bot sich als Ausweg der kollektive Empfang an. Gemeinschaftsempfang hatte schon der Rundfunk in der Weimarer Republik gekannt und auch (verstärkt seit 1929) mit besonderen Sendungen für „Hörgemeinden“ gepflegt (etwa zur Belehrung oder Fortbildung)¹⁹⁴. So eröffneten die Reichspost und die für das Fernsehprogramm verantwortliche Reichsrundfunkgesellschaft ab 1935 in Berlin – später zeitweise in Potsdam, Leipzig und Hamburg – kleine, öffentliche „Fernsehstuben“ für etwa 30 Zuschauer; auch „Großbildstellen“ für rund 120 sowie für 300 Personen wurden eingerichtet, in denen man das Bild auf eine Fläche von 1x1,20 Metern bzw. 3x4 Metern projizierte¹⁹⁵. Die meisten dieser kollektiven Empfangsstellen existierten während der Olympischen Spiele von 1936: 28 öffentliche sowie 5 ausschließlich für Sportler, Funktionäre und ausländische Gäste bestimmte Fernsehräume; die Zahl der Fernsehzuschauer in Berlin und in Potsdam soll an diesen 16 Tagen genau 162.228 betragen haben; manchmal sei es wegen der ungeheuren Nachfrage schwerer gewesen, eine der (kostenlosen) Karten für die Fernsehstuben zu bekommen, als Karten für die Olympiakampfbahnen¹⁹⁶.

193 Winker: Fernsehen, S.91/203; Zeutschner: Die braune Mattscheibe, S.35/144-146.

194 Pohle: Der Rundfunk, S.268. – Werner Mittenzwei (Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln, Frankfurt am Main 1988, Bd 1/S.312) berichtet im Zusammenhang mit Brechts Radioarbeiten über die Versuche der „Deutschen Welle“, den „damals vieldiskutierten Gedanken der 'Gemeinschaftsmusik' ... mit den Mitteln und Möglichkeiten des neuen Mediums weiterzuführen. Man sendete Kammermusiken, in denen ein Instrument ausgespart war, um so dem Laien zu Hause Gelegenheit zu geben, sich mit seinem Instrument einzuschalten. Der Rundfunk als Stimmführer eines Massenorchesters.“

195 Zeutschner: Die braune Mattscheibe, S.139-141.

196 Winker: Fernsehen, S.135f.

Propagandistisch wurde der kollektive Fernsehempfang, der eigentlich eher durch technischen Mangel (bzw. durch eine aus politischen Gründen übereilte Einführung des Mediums) bedingt war, als „Geschenk an das werktätige Berlin“ verkleidet: „Dieses nationalsozialistische Deutschland nimmt seinen Fernsehapparat und stellt ihn in die Stuben der Arbeiter am Wedding, im Osten und in Lichtenberg und sagt: das ist für Euch, deutsche Arbeiter und deutsche Arbeiterinnen.“ (Reichs-sendeleiter Hadamovsky, der die RRG-Fernsehstuben vor allem in den Arbeitervierteln etablierte¹⁹⁷). Tatsächlich wurde hier aber auch ein NS-Rezeptionsideal praktiziert. Die öffentlich-gemeinschaftliche (also nicht: intim-persönliche) Nutzung eines Kommunikationsmediums entsprach den Absichten des NS-Regimes, mit politisch-propagandistischen Sendungen auf das gesamte Volk einzuwirken; gleichzeitig sollte (im Sinne massenpsychologischer Vorstellungen) durch Einbeziehen des Individuums in die mobilisierte Öffentlichkeit die Wirkung auf Zweifelnde und Unentschlossene verstärkt, die Fanatisierung der Anhänger gesteigert werden. Vor allem aus diesem Grund sprach Hitler offenbar nie ausschließlich für Rundfunkhörer; seine Reden wurden immer in Form von Kundgebungen, Reichstags-sitzungen usw. übertragen.¹⁹⁸

Gemeinschaftsempfang sollte dann wohl die Diskrepanz zwischen Sende- und Empfangssituation vermindern (z.B. zwischen der akustischen Kulisse begeisterter Teilnehmer und den engen räumlichen Gegebenheiten eines individuellen Radiohörers); er erschwerte kritisches Distanzieren und hinderte den Hörer daran, sich durch ablenkende Nebenbeschäftigung oder sogar Abschalten des Empfangsgerätes zu entziehen; abschätziges Bemerkungen im Publikum konnten festgestellt und sanktioniert werden. Auf der Rundfunkausstellung 1937 warb darum ein Plakat: „32 Jahre lang müßte der Führer in täglich drei Versammlungen zu je 2000 Volksgenossen sprechen, um die Wirkung e i n e s Gemeinschaftsempfanges zu erzielen“¹⁹⁹. Schon im November 1933 wurde der erste „totale“ Rundfunk-Gemeinschaftsempfang für eine Hitler-Rede angeordnet, den im ganzen Reich Sirenengeheul und eine Schweigeminute einleiteten. Er sollte konsequent ausgebaut werden: durch den „Gemeinderundfunk“ (Rundfunkanlagen, die seit 1936 von jeder Gemeinde für den Fall eines „schlagartig“ befohlenen

197 Zitiert nach Winker: Fernsehen, S.95.

198 Zeutschner: Die braune Mattscheibe, S.142f; Pohle: Der Rundfunk, S.268-272.

199 Pohle: Der Rundfunk, S.272.

Gemeinschaftsempfangs anzuschaffen waren) sowie durch ein Netz von 6.000 „Reichslautsprecher Säulen“ (die ersten hundert wurden 1938 in Breslau errichtet); zusammen mit den Rundfunkgeräten in Behörden, Werkstätten und Fabriken hätte so die Rundfunkpropaganda jederzeit nahezu die gesamte Bevölkerung erreichen können.²⁰⁰

In der Propagierung und Praxis des Gemeinschaftsempfangs, d.h. in der Art, wie der NS-Staat die Nutzung von Rundfunk und Fernsehen organisierte, wird das „widersprüchliche Doppelgesicht“, die „reaktionäre Modernität“ des „Dritten Reichs“ deutlich. Trotz seiner „rückwärtsgewandten völkischen Vision“ betrieb (oder duldete) das Regime die Modernisierung der Gesellschaft und der Massenkultur, gerade in der Massenkommunikation, aber auch auf anderen Gebieten (wie Motorisierung, Architektur und Produktkultur); es versuchte, „politische Irrationalität und technischen Fortschrittsglauben, Barbarei und Modernität zu verbinden“.²⁰¹

Vergleichbar ist die Situation bei den hier vorliegenden Phonopost-Aufnahmen. Das Speichermedium (die „Schallfolie“) war zu Beginn des „Dritten Reichs“ gerade ausgereift und fand nun durch den NS-Rundfunk weite Verbreitung. Als individuelles Kommunikationsmedium wurde es von den meisten der sieben Sprecher vermutlich zum ersten Mal benutzt; es mag ihnen (Anfang der 40er Jahre) ähnlich „modern“ (technisch-kompliziert, aber andererseits dank neuer Möglichkeiten faszinierend) vorgekommen sein, wie heutigen Zeitgenossen (des Jahres 1998) noch die im Computernetz versandte E-Mail (diese elektronische „Post“ gibt es ebenfalls schon seit rund zehn Jahren). Mit der Modernität des Mediums kontrastierte natürlich der zeitgenössische Alltag während des Zweiten Weltkriegs, in dem politische Irrationalität und Barbarei sich ja noch steigerten; mit dieser Modernität kontrastierte aber auch die Strategie, durch Lazarett-Veranstaltungen zu bewirken, daß die Phonopost der Soldaten öffentlicher Kontrolle unterlag, „Volksgemeinschaft“ inszenieren half und sogar Kriegspropaganda transportierte. Trotz des grundlegenden Unterschieds zwischen dem Gemeinschaftsempfang und der Gemeinschaftsveranstaltung im Lazarett (die eigentlich eine „Gemeinschaftssendung“ darstellt) sind daher deutliche Parallelen zwischen beiden zu erkennen.

200 Pohle: Der Rundfunk, S.271f; Zeuschner; Die braune Mattscheibe, S.142f.

201 Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches, Faszination und Gewalt des Faschismus, München/Wien 1991, S.101-103.

Neben der Kollektiv-Rezeption bietet die Entwicklung des NS-Fernsehens einen weiteren Ansatz, um die Funktion der Phonopost während des Kriegs zu klären.

Am 31.8.1939, einen Tag vor Hitlers Angriff auf Polen, legte die Luftwaffe den zivilen Fernsehbetrieb vorläufig still; offenbar brauchte sie die UKW-Frequenz für die eigene Flugfunk-Navigation oder zur Störung feindlicher Flugzeuge. Nach der Niederlage Polens wurde das Programm bereits im Oktober 1939 wiederaufgenommen: Bei der Post erwartete man (trotz der Kriegserklärung Frankreichs und Großbritanniens) einen raschen „Endsieg“ und wollte zum Erhalt der internationalen Wettbewerbsfähigkeit die fernsehtechnischen Versuche unbedingt weiterführen; Goebbels stimmte schließlich vorläufig zu, da er fürchtete, sonst gegenüber dem rivalisierenden Ministerium an Terrain zu verlieren²⁰².

Im Nipkow-Sender wußte man aber nun, daß das Medium nur überleben konnte (und die Belegschaft als „unabkömmlich“ von der Versetzung an die Front oder in Rüstungsbetriebe freigestellt würde), wenn der Betrieb als „kriegswichtig“ eingestuft würde. Auf der Suche nach existenzsichernden Inhalten orientierte man sich also zunächst am Rundfunk und wollte ab Januar 1940 dessen „Wunschkonzert für die Wehrmacht“ im Fernsehen übertragen; Goebbels lehnte allerdings die Beteiligung des Senders an dieser erfolgreichen Veranstaltung ab. Das Fernsehen mußte also eigene Formen der Truppenbetreuung entwickeln, um Stimmung und Kampfmoral der Soldaten hochzuhalten (neben dem Rundfunk dienten dazu bereits Feldzeitungen, Feldkinos sowie Fronttheater: Eine im Propagandaministerium eingerichtete Dienststelle für Truppenbetreuung organisierte im Zweiten Weltkrieg ein Unterhaltungs- und Kulturprogramm für die deutschen Soldaten, indem sie Künstlergruppen aller Art dienstverpflichtete und an die Fronten in ganz Europa transportierte²⁰³). Nach verschiedenen Versuchen („Verwundete spielen für Verwundete“, „Künstler spielen vor Verwundeten“) etablierte sich ab März 1941 eine Sendereihe mit dem Titel „Wir senden Frohsinn – wir spenden Freude“, die man (immer mit dem Blick auf das aufwendige Rundfunk-„Wunschkonzert“) zum „Prunkstück des Mediums“ machen wollte. Gesendet wurde sie aus dem Haus des Deutschen Sports auf dem Reichssportfeld (dem Olympiagelände von 1936); darin hatte man inzwischen den sogenannten Kuppelsaal zum „Zweitstudio des RRG-Fernsehens“ umgebaut. Das

202 Winker: Fernsehen, S.255-260.

203 Enzyklopädie, S.766.

Publikum saß im Halbkreis wie in einem Amphitheater; drei Kameras nahmen das Bühnengeschehen, aber immer wieder auch die Zuschauer auf: Dort saßen die etwa 1.600 leichter Verwundeten aus den Berliner Lazaretten, die (begleitet von Krankenschwestern) das Studiopublikum bildeten – eine Besonderheit der Reihe, die für das Fortbestehen des Senders entscheidend wurde. Das 60 bis 90 Minuten dauernde Programm mit bis zu 35 (von Schauspielerinnen angesagten) Nummern bot eine bunte, breit gestreute Mischung, einen „Potpourri aus Opern und Operettenarien, Volksliedern und Chören, Märschen, Overtüren und Kammermusiksätzen“, der von kurzen Wortbeiträgen, Rezitationen und Spielszenen unterbrochen wurde. Diese beliebteste und aufwendigste RRG-Fernsehproduktion lief, meist im wöchentlichen Rhythmus, vermutlich bis Sommer 1944.²⁰⁴

Dem programmatischen Schwenk zur Verwundetenbetreuung war es wohl vor allem zu verdanken, daß das Propagandaministerium 1942 endgültig beschloß, den Betrieb fortzuführen (Goebbels fürchtete aber auch weiterhin und nicht ohne Grund, andernfalls nach dem Krieg seinen Einfluß auf das Fernsehen zu verlieren). Gleichzeitig hatte man nämlich auch die zivile Öffentlichkeit vom Fernsehempfang ausgeschlossen. Einerseits nahm das Publikumsinteresse in den Fernsehstuben mit der Fortdauer des Kriegs immer mehr ab; andererseits wehrte sich die Filmwirtschaft gegen die „Fernsehkinos“ (die zwei, zeitweise drei Großbildstellen), in denen mit Rücksicht auf die Soldaten auch die aktuellen Spielfilme (umsonst) gesendet wurden. So stellte man 1942 konsequenterweise das Fernsehen ganz auf Truppenbetreuung um: Alle Fernsehstuben wurden im Lauf des Jahres geschlossen und die Empfangsgeräte auf rund 40 Wehrmachtlazarette in Berlin verteilt; für die leichter Verletzten stellte man sie in Tagesräumen zum Gemeinschaftsempfang auf, leicht bewegliche Apparate brachte man in die Zimmer von Bettlägerigen. Die Großbildstellen waren jetzt ausschließlich Fronturlaubern und leichter verletzten Soldaten vorbehalten.²⁰⁵

Das neue Publikum zeigte sich allerdings sehr kritisch; es konsumierte das Programm fast täglich und bemängelte daher rasch die häufigen Wiederholungen sowie die politisch akzentuierten Ausstrahlungen, so daß der Sender im Februar 1942 das Programm täglich wechselte und verstärkt für Ablenkung und Zerstreuung sorgte – wie für Rundfunk und Kino galt seit Oktober 1941 die offizielle Direktive, der Bevöl-

204 Winker: Fernsehen, S.285-291.

205 Winker: Fernsehen, S.290f/310-316.

kerung in erster Linie „Unterhaltung und Entspannung“ zu bieten. Daneben ging das aktuelle Programm (auf ausdrücklichen Wunsch der Soldaten) mit Ratgeber-Sendungen auf die veränderte Lebenssituation schwerverletzter, vom Krieg gezeichneter Soldaten ein oder informierte über berufliche Umschulungsmaßnahmen (von übergeordneter Stelle wurde angewiesen, z.B. vermehrt über „Die richtige Prothese“ zu berichten). Mit dem Fortdauern des Krieges nahm der Kontakt zwischen Sender und Verwundeten zunehmend therapeutisch-psychologische Züge an. Jedem angeschlossenen Lazarett war auch ein Fernsehmitarbeiter als direkter Betreuer und Verbindungsmann zugeteilt, der für gelegentliche Besuche im Fernsehstudio sorgte.²⁰⁶

Mit Hilfe des Rückblicks auf die „Gleichschaltung“ des DRK, auf das Lazarett-Fernsehen und auf den NS-Gemeinschaftsempfang lassen sich die politisch-militärischen Umstände genauer bestimmen, unter denen die vorliegenden Tondokumente entstanden sind. Wenn das DRK während des Zweiten Weltkriegs nur noch eine nationalsozialistisch ausgerichtete, paramilitärische Sanitätsorganisation war, auf deren Ressourcen die Wehrmacht direkten Zugriff hatte, dann sind die Lazarettveranstaltungen, bei denen Soldaten Phonopost verfaßten, natürlich nicht als humanitärer Dienst eines unabhängigen Wohlfahrtsverbandes zu sehen. Sie müssen vielmehr als Teil nationalsozialistischer (Medien-)Politik verstanden werden. Wie Feldzeitungen und Feldkinos, kulturelle Front-Veranstaltungen der Truppenbetreuung, Radiosendungen (z.B. „Wunschkonzert für die Wehrmacht“) und schließlich das komplette Massenmedium Fernsehen war Phonopost in den 40er Jahren ein „kriegswichtiges“ Instrument der NS-Machthaber, mit dem Stimmung und Kampfmoral der Soldaten gehoben werden sollten: indem z.B. Kriegsberichterstatter (d.h. die Propagandakompanien der Wehrmacht) an der Front „private“ Aufnahmen ermöglichten oder eben durch die Lazarettveranstaltungen des DRK. Hier wurde das individuelle Kommunikationsmedium angepaßt – im Sinne des Gemeinschaftsempfangs, den das Regime bei Rundfunk und Fernsehen propagierte und praktizierte – so daß es seinen persönlichen Charakter weitgehend einbüßte und jetzt als Medium für (leicht zu kontrollierende) „Gemeinschaftssendungen“ wirkte. Auf beide Arten diente die Phonopost der Wehrmacht, nicht zuletzt mit der Intention, wie das „Wunschkonzert für die Wehrmacht“ die „Verbindung zwischen Front und Heimat zu stärken“²⁰⁷.

206 Winker: Fernsehen, S.319/329f.

207 Diller: Rundfunkpolitik, S.341.

5. ZWISCHEN FELDPOSTBRIEF UND WEHRMACHTS-WUNSCHKONZERT

Im Versuch, den politischen, institutionellen Hintergrund der Phonopost aus den 40er Jahren herauszuarbeiten, ist bereits angeklungen, welche Möglichkeiten dieses Kommunikationsmedium damals bot. Eine umfassende Darstellung seiner Leistungen erfordert jedoch den Vergleich mit anderen zeitgenössischen Mitteln zur Speicherung und Übermittlung von Informationen. Alle diese Formen der Kommunikation – mit oder ohne Einsatz technischer Systeme – lassen sich prinzipiell als Prozeß zwischen dem „Sender“ und dem „Empfänger“ einer „Botschaft“ beschreiben, in dem (nach Jakobsons Funktionsmodell) insgesamt sechs Faktoren zusammenwirken:

- der „Sender“ (Sprecher, Autor usw., eventuell auch mehrere Personen wie bei Film-, Rundfunk- und Fernsehproduktionen);
- die „Botschaft“ (Nachricht);
- der „Kontext“ (der „Referent“ außerhalb des Kommunikationsprozesses, auf den sich die Botschaft bezieht);
- der „Kanal“ (physikalischer „Kontakt“, über den die Botschaft übertragen wird);
- der „Code“ (das Zeichensystem, in dem die Botschaft verfaßt ist);
- der „Empfänger“ (Hörer, Leser usw., eventuell auch ein kollektives Publikum wie im Kinosaal).

An den Kommunikationsfaktoren orientieren sich die Funktionen der Botschaft: Meist bezieht diese sich auf einen Kontext (referentielle Funktion); daneben kann sie auf die Haltung des Senders zielen (emotive oder expressive Funktion, der Sprechende drückt ein bestimmtes Gefühl aus) oder auf den Empfänger (konative Funktion, z.B. appellierend oder befehlend); die Botschaft kann den Kontakt thematisieren (phatische Funktion, um die Kommunikation herzustellen, zu verlängern oder zu prüfen) oder den Code (metasprachliche Funktion, um sich über das Sprachsystem zu verständigen); nicht zuletzt kann sie auch die Wahrnehmung auf ihre eigene Ausdrucksgestalt lenken (poetische Funktion, ästhetisches Moment). In der Regel erfüllen Botschaften also mehrere Aufgaben gleichzeitig, wobei ihre Struktur von der dominierenden Funktion abhängt.²⁰⁸

208 Roman Jakobson: Linguistik und Poetik, in: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, hg. von Heinz Blumensath, Köln 1972, S.118-147; vgl. auch Umberto Eco: Zeichen, Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt am Main 1993, S.25/73f.

5. 1. VERSCHRIFTLICHUNG: DER BRIEF

Die zeitgenössischen Kommunikationsmittel, mit denen die Phonopost konkurrierte (oder denen sie sich annäherte), lassen sich grob in Massen- und individuelle Kommunikationsmedien unterteilen; schon der Brief entwickelte aber auch Übergangsformen wie den Leserbrief und den Offenen Brief, die für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Auf das Medium Brief verweist die Phonopost selbst: Die Lazaretttaufnahmen sind danach benannt („sprechende Feldpostbriefe“); manche Sprecher beziehen sich ausdrücklich auf einen vorhergegangenen Briefwechsel (Tonquellen 1/Z.3f, 8/Z.3/5/16f). In der besonderen Form des Feldpostbriefs war der Brief während beider Weltkriege ein alltägliches Kommunikationsmittel zwischen Soldaten und ihren Angehörigen, wobei er zugleich als unmittelbares Lebenszeichen diente: „Angesichts einer monate-, teilweise jahrelangen Trennung von den Familien war der regelmäßige Austausch von Feldpostbriefen auf beiden Seiten für die emotionale Stabilisierung extrem wichtig“²⁰⁹; am heftigsten wurde in Briefen das Ausbleiben von Post beklagt; es führte „bei den Angehörigen wie bei den Frontsoldaten zu schweren inneren Belastungen (im Jargon der militärischen Führung: zur Schwächung der Kampfkraft)“²¹⁰.

Der Brief (aus lateinisch „brevis <libellus>“: kurzes Schriftstück, Urkunde) läßt sich soziologisch als „phasenverschobenes Gespräch“ zwischen räumlich getrennten Partnern (und insofern als „Ersatz“) definieren. Die Geschichte des deutschen Briefverkehrs begann im 14./15. Jahrhundert; bis dahin wurden Briefe allgemein lateinisch (nach den Regeln der antiken Rhetorik) und meist nur von Angehörigen des Klerus verfaßt; erst seit dem späten Mittelalter lernten auch Laien zunehmend das Schreiben. Im 18. Jahrhundert begann mit den Bekenntnis- und Freundschaftsbriefen der bürgerlichen Schicht die Blütezeit des persönlichen und individualistischen Briefs – in Form eines „enthusiastischen Briefkults, der über Sturm und Drang, Klassik und Romantik ins 19. Jahrhundert führte“ (P.Raabe); erst im vorigen Jahrhundert fand der Brief dann auch Eingang in die gesamte Gesellschaft: Das hatten bis dahin Analphabetismus bei der Masse der Bevölkerung sowie hohe Briefbe-

209 Ziemann: Feldpostbriefe, S.166f.

210 Peter Knoch: Kriegsalltag, S.227f; in: Kriegsalltag, Die Rekonstruktion des Kriegsalltags als Aufgabe der historischen Forschung und der Friedenserziehung, hg. v. Peter Knoch, Stuttgart 1989.

förderungskosten verhindert.²¹¹ In Konkurrenz mit der Postkarte und den technischen Medien (Telegraf, Telefon, Fax, E-Mail usw.) veränderte der private Brief jedoch seine Funktion. Ursprünglich das einzige Mittel, die Kontinuität einer Verbindung trotz räumlicher Trennung aufrechtzuerhalten, wandelte er sich in der Gegenwart zur besonderen Geste anlässlich von Jahresfesten, Geburtstagen, Jubiläen und ähnlichen Gelegenheiten: Da er im Gegensatz zu moderneren Kommunikationsformen „Besonnenheit, Ausgewogenheit, Abrundung, Zuverlässigkeit“ ausstrahlt, gewinnt der Brief als „sinnliches Objekt“ immer mehr den Charakter eines Geschenks, das schon wegen seiner Authentizität und des investierten Zeitaufwands wertvoll erscheint.²¹² So ist auch in Liebesbeziehungen die intimste Form des Privatbriefs als „sinnliches Geschenk“ nach wie vor wichtig (M. Batz über den Liebesbrief der 80er Jahre²¹³).

Verständlich wird diese Entwicklung beim Blick auf die eigentümliche Kommunikationssituation. Ein wesentliches Merkmal des Mediums Brief ist die schriftliche Codierung der Botschaft, die mit der Schreibkundigkeit ein gewisses Bildungsniveau (bei Sender und Empfänger) voraussetzt. Gleichzeitig beschränkt sie aber die Mitteilungsfähigkeit des Senders auf die Sprachkompetenz, die (im Vergleich zum persönlichen Gespräch) doppelt gefordert ist: Der Sender muß die Diskrepanz zwischen seiner Umgangssprache oder Mundart und der erlernten Rechtschreibung überbrücken (eventuell übersetzt er seinen Dialekt mehr oder weniger ins Hochdeutsche). Zudem ist er gezwungen, sämtliche Nuancen der Botschaft (Ergänzungen, Einschränkungen usw.), die er im persönlichen Gespräch intuitiv oder bewußt durch Körperzeichen übermitteln würde, in sprachliche Formulierungen umzuwandeln; das betrifft die Mimik (z.B. Augenzwinkern, Naserümpfen), die Gestik (Handbewegungen aller Art, etwa um Bewegungen oder Formen räumlich zu verdeutlichen) und schließlich den Klang der Stimme (in der Intonation kann sich beispielsweise ausdrücken, ob eine Bitte oder ein Befehl formuliert wird).

Andererseits ergeben sich neue, über die schriftliche Codierung hinausgehende Möglichkeiten durch das Speichermedium. Handgeschriebene Briefe (Feldpostbriefe waren das wohl meist) erlauben graphische Varianten und Zusätze aller Art: Unterstreichungen, Verweise, ebenso Ausschmückungen und Zeichnungen; Botschaften können also auch durch Bildzeichen codiert werden. Briefe erfordern außer Schreib-

211 Reinhard M. G. Nickisch: Brief, Stuttgart 1991, S.1-24/30-59.

212 Hermann Bausinger: Die alltägliche Korrespondenz, S.298/302f; in: Der Brief.

213 Nickisch: Brief, S.68.

stift und -blatt keinen weiteren technischen Aufwand; sie können fast überall verfaßt werden; dabei sind beliebige Unterbrechungen möglich: um nach einer Formulierung zu suchen, bereits Geschriebenes zu lesen und zu korrigieren oder überhaupt den Brief zu einem günstigeren Zeitpunkt fortzusetzen.

Durch den verschlossenen Umschlag erhält die Botschaft einen hohen Grad an Vertraulichkeit; während der Beförderung genießt sie starken rechtlichen Schutz (Wahrung des „Briefgeheimnisses“). Andere Bedingungen galten allerdings für Feldpostbriefe während des Zweiten Weltkriegs: Sie unterlagen militärischen Zensurbestimmungen und wurden in den Postüberwachungsstellen der Wehrmacht stichprobenartig kontrolliert; kritische Äußerungen über Maßnahmen von Armee- und Staatsführung, die Verbreitung von Gerüchten, vor allem aber die „Zersetzung der Wehrkraft“ konnten mit Gefängnis, Zuchthaus oder mit dem Tod bestraft werden (gleichzeitig fertigten die Zensurstellen auf der Basis von Feldpostbriefen auch periodisch Berichte über die Stimmung der Soldaten an). – Die Beförderung des Briefs bewirkt aber in jedem Fall eine erhebliche zeitliche Verzögerung zwischen dem Absenden und der Ankunft beim Empfänger, so daß kein rascher, wechselseitiger Austausch von Botschaften, keine kurzfristigen Verabredungen möglich sind²¹⁴.

Die Kommunikationssituation des Briefs wird also bestimmt durch einen relativ intimen Charakter (beim Feldpostbrief mit Einschränkung), einen verzögerten, institutionalisierten Transport und insbesondere die erforderliche Codierungsarbeit: Der individuelle Brief stellt wie das Massenmedium Buchdruck eine „Sonderform oder Spezialisierung“ des Sprechakts dar, mit der (durch die Verwendung des phonetischen Alphabets) „Welten von Bedeutungs- und Wahrnehmungsinhalten“ verloren gehen; andererseits wurde durch die lineare Visualisierung des Worts, durch die Trennung der Sinne und Funktionen (im Gegensatz zu schriftlosen Naturvölkern oder zu Völkern mit „ganzheitlichen“ ideogramatischen Schriften) die kulturhistorisch folgenreiche Fähigkeit erworben, „in allen Dingen mit einem beachtlichen objektiven Abstand von Gefühlen und emotionalen Komponenten zu handeln“ (so daß das phonetische Alphabet letztlich die Technik war, die zur Schaffung der „zivilisierten“ Menschen führte, der vor dem beschriebenen Gesetzeskodex gleichen, getrennten Einzelmenschen)²¹⁵.

214 Ziemann: Feldpostbriefe, S.163ff.

215 McLuhan: Die magischen Kanäle, S.124f/132ff.

5. 2. WIEDERKEHR DES MÜNDLICHEN: PHONOPOST

Weitgehend ohne den zeitraubenden Transport materieller Botschaften kam schon im 19. Jahrhundert ein anderes schriftliches Medium aus: das Telegramm, bei dem sich aber fast alle übrigen Kommunikationsfaktoren veränderten. Jetzt wurde die Botschaft noch einmal codiert und dann in Form optischer Zeichen bzw. elektrischer Signale übertragen (was sich in der Verkürzung der Nachrichten auf das Notwendigste, im „Telegrammstil“, niederschlug); die Privatsphäre war teilweise aufgehoben (bei der Verschlüsselung und Entschlüsselung). Zwei neue technische Medien für die individuelle Kommunikation benötigten allerdings keine schriftliche Codierung mehr: Telefon und Phonopost. Beide Apparate trennen die Stimme vom Körper; das Telefon hebt (anders als das Speichermedium) Distanzen beliebiger Größe auf, indem es Klänge elektrisch codiert und überträgt, und es erlaubt den Dialog zwischen zwei (oder auch mehreren) Dialogpartnern.

Die Phonopost aus den Kriegsjahren unterscheidet sich bezüglich der Kommunikationssituation grundsätzlich vom Brief; denn diese Platten entstanden mindestens in Koproduktion mit einem Tontechniker, manchmal sogar als kollektive Produktion, wenn die Aufnahme im Lazarett angesagt (moderiert) wurde und auch andere Soldaten mitwirkten (vgl. Tonquellen 1/5/7). So erhalten die Tondokumente einen (mehr oder weniger spürbaren) halb-öffentlichen Charakter; aufgrund des Kanals, durch die Trichter- oder Lautsprecher-Wiedergabe, ist auch auf seiten des Empfängers kaum eine (mit der Intimität des Brieflesens vergleichbare) Situation zu erwarten (meist spricht der Sender ja auch mehrere Familienangehörige an; vgl. Tonquellen 1/3/4/5/7). Ein offensichtlich mit dem Medium vertrauter Sprecher nimmt das auch so wahr: „Ich möchte Dir ja noch so viel Liebes sagen, aber das kann ich ja nicht der Platte anvertrauen“ (Tonquelle 3/Z.20ff).

Verschiedene auditive Codes mischen sich in den Botschaften (oder begleiten sie): sprachliche, musikalische und ikonische Zeichen. Zwei Sprachpassagen fallen durch parasprachliche Zeichen auf: Ein langes Schweigen teilt offenbar eine (nicht artikulierbare) Besorgnis oder Bedrücktheit mit (Tonquelle 8/Z.14); in einem anderen Tondokument inszeniert der Sprecher eine „Unterhaltung“ mit seiner kleinen Tochter, wobei er sprachliche Mittel, Intonation sowie musikalische und ikonische Zeichen einsetzt (Mundharmonika-Spiel bzw. akustisch dargestellte Abschiedsküsse;

vgl. Tonquelle 4/Z.29-43) – hier nähert sich die Phonopost dem Medium Hörspiel an. Eher auf eine Rundfunkübertragung („Und jetzt, Ihr Lieben im schönen Sudetenland, ...“) verweist dagegen die Moderation einer Lazarettveranstaltung, die ebenfalls mit musikalischen und ikonischen Codes arbeitet (Gesang eines Kampfliedes und Nachahmung von Bombenexplosionen; Tonquelle 5/Z.22ff). Schließlich besteht auch eine Verbindung zum Massenmedium Schellackplatte: Bei den meisten Tondokumenten dienen (auf die Sprachpassagen abgestimmte) Musiküberspielungen als Einstimmung, Rahmen, Unterlegung, Ausklang, oder sie füllen sogar die zweite Plattenseite (vgl. Tonquellen 2/3/4/7/8).

Zum Kanal (im weiteren Sinn) gehören beim Medium Phonopost die technische Codierung, das Artefakt (die bespielte Aufnahmeplatte) sowie der Transport. Die Aufzeichnung erforderte technische Geräte und Kenntnisse, wie sie vor allem im Rundfunk (bzw. in den Propagandakompanien der Wehrmacht) zu finden waren; nur mit gewissem Aufwand konnten Amateure oder Bastler selbst Platten bespielen; die breite Masse hatte also (anders als beim Brief) keinen Zugang zu diesem Medium. Auf der Empfängerseite war die Schwelle dagegen niedriger: Ein einfaches Gramophon genügte für eine passable Wiedergabe. Auf diese Weise war Phonopost zudem individuell verfügbar (wie die Schellackplatte; aber anders als der Rundfunk, bei dem ja der Sender über das Programm entschied), allerdings nicht dialogfähig (wie das Telefon). Als „sinnliches Objekt“, mit einer eher technisch-exotischen Ausstrahlung, aber von hohem (auditivem) Erinnerungswert, konnte Phonopost (ähnlich wie der Brief) den Charakter eines Geschenks annehmen (als Souvenir, Tonquelle 2/Z.6; im weiteren Sinn vielleicht auch mit der Intention eines Nachlasses, vgl. Tonquelle 8). Transportweg und -mittel hatte die Phonopost mit dem Brief gemeinsam, d.h. als Feldpost unterlag sie ebenfalls der militärischen Zensur. Auszunehmen ist aber ein Tondokument, das der Sender persönlich überbringen wollte (das gewissermaßen mit dem Medium Phonopost spielt); so ist hier auch der Ton deutlich vertraulicher als bei den postalisch beförderten Aufnahmen (vgl. z.B. die intime Anrede, die ohne den Vornamen auskommt: „Chérie! Liebling!“, „Chérielein!“; Tonquelle 2, Z.3/5/9/10).

Hauptaufgabe der Phonopost war sicherlich die phatische Funktion; vor allem sollte sie die Beziehung zwischen Sender und Empfänger aufrechterhalten; so werden die erhaltenen Briefe und Pakete ausdrücklich erwähnt, der Wunsch nach ei-

nem persönlichen Wiedersehen und der Gedanke an die Familie bzw. den Partner formuliert (vgl. Tonquellen 1/Z.3f/26, 2/Z.7/9, 3/Z.20f, 4/Z.30 u.a.). Man reflektiert auch den Kanal direkt, indem man das Zustandekommen der Aufnahme erklärt (Tonquellen 2/Z.4f, 3/Z.4ff, 5/Z.6ff, 8/Z.11ff) und sich um die Rezeption sorgt: „Hörst Du mich?“ oder „Könnt Ihr mich verstehen?“ (Tonquellen 2/Z.3, 3/Z.3f, ähnlich 8/Z.13); dabei wird der eigenen Stimme höhere Bedeutung als etwa der Schrift zugemessen: „Vielleicht hört Ihr schon daran, daß es mir bei weitem besser geht“ (Tonquelle 7/Z.6), „Wenn ich ... wieder zur Truppe muß, dann bitte ich Euch, diese Platte immer aufzulegen / und / meine Stimme zu hören“ (Tonquelle 5/Z.15ff).

Referentielle Bezüge nehmen in einigen Tondokumenten breiteren Raum ein, beschränken sich aber weitgehend auf das nahe Umfeld der Sender: Thematisiert werden die Dauer des Lazarettaufenthalts, die ersten Gehversuche, schwäbische Küche und „Schwabenmädchen“ (Tonquelle 1); das Familienleben (Angehörige, Weihnachtsfest, Geburtstag; Tonquellen 3/4); Verpflegung und Stimmung im Lazarett (Tonquelle 5); die eigene schwere Verwundung (Tonquelle 6); der Transport ins Lazarett und die Genesung (Tonquelle 7) sowie die Versetzung an die Ostfront, der Aufenthalt in Krakau und die Evakuierung Ostpreußens (Tonquelle 8). Einige wenige Bezüge auf die politische und wirtschaftliche Situation und auf den Krieg finden sich bei den „privaten“ Aufnahmen: Hier werden der Krieg und seine Folgen deutlich als Gefahr und Verlust wahrgenommen (vgl. Tonquellen 3/6/8).

Die emotiven Passagen sind meist zurückhaltend; vor allem die Lazarett-Aufzeichnungen tendieren dagegen zu ironischem Herunterspielen („ich registriere den Erhalt von...“, „Jubiläumstag“; Tonquelle 1/Z.4/30), Verharmlosung („es geht mir äußerst gut“²¹⁶, „meine Verwundung ist schon sehr gut“; Tonquelle 5/Z.12ff) oder Distanzierung („Wenn es mich auch diesmal erwischt hat: Unkraut vergeht nicht“; Tonquelle 7/Z.9f). Anders zwei „private“ Tondokumente, dort formulieren die Sprecher ihre Gefühle direkter: „ich habe noch etwas Schmerzen“, „ich habe auch Sehnsucht nach Dir“, „ich denke viel an Dich“ (Tonquelle 6/Z.3/5/8); „nun möchte ich, liebe Mutti, Dir noch mal danken für alle Liebe und Sorgfalt, die Du mir bisher angedeihen

216 Die in Frontbriefen immer wiederkehrenden Formulierungen „ich bin gesund und munter“ oder „es geht mir gut“ (mit Varianten; vgl. auch Tonquelle 8/Z.15) sind vieldeutig; manchmal beschreiben sie wirklich das körperliche Wohlbefinden des Absenders, manchmal aber das Gegenteil; sie signalisieren dann „ich habe überlebt“, „gut“ veudeckt den Schrecken des Erlebten (oder des noch Bevorstehenden): „Mir geht es gut“ ist kürzestes Lebenszeichen und meisgebrauchte Verdrängungsformel zugleich (Knoch: Kriegsalltag, S.225).

ließest“ (Tonquelle 8/Z.26f; emotive Funktion hat auch das lange Schweigen, Z.14).

Deutlich konative Funktion hat die doppelseitige, „private“ Aufzeichnung: Im ersten Teil fordert der Sprecher (fragend und appellierend) dazu auf, sich trotz der „Schwere der Zeit“ auf die verbleibenden glücklichen Momente innerhalb der Familie zu besinnen: „Denke ein ganz klein wenig an das Glück, das uns beschieden ist“, „macht es Dich nicht froh...?“ oder „Du sollst heute abend nicht traurig sein“ (Tonquelle 3/Z.15ff/19f). Im zweiten Teil richten sich Rufen, Fragen und Auffordern an die kleine Tochter (Tonquelle 4/Z.29-50). – Einen appellierenden Charakter ganz anderer Art hat ein Lied, das während einer Lazarettveranstaltung gesungen wird und zum Kampf gegen England aufruft („Ran an den Feind!“; Tonquelle 5/Z.25-34).

Metasprachliche Reflexionen fehlen in den Aufnahmen. Ästhetische Funktion haben die weitgehend durchgehaltene Ironie und die Sprachbilder in einem Tondokument, das der Sprecher offenbar vorher schriftlich ausgearbeitet hat: „Nähkörbchen“, „wie eine Bombe nach der Entwarnung“, Legierung“ u.a. (der Sprecher verwendet auch selbst den Begriff „ästhetisch“; Tonquelle 1/Z.8/11f/15 bzw. 14f).

Abgesehen von ihrer grundlegenden phatischen Aufgabe zeigt die Phonopost somit ein recht differenziertes Bild; trotz der geringen Zahl von untersuchten Tondokumenten reicht die Palette von einer rein phatischen Botschaft (Tonquelle 2) über eine vorwiegend emotive (Tonquelle 6) und eine konative (Tonquellen 3/4) bis hin zu einer ästhetisch-referentiellen Nachricht (Tonquelle 1). Für das Medium insgesamt charakteristisch sind zudem die kollektive Produktion sowie die Mischung mehrerer Codes; dabei deuten sich Übergänge zu anderen akustischen Medien an.

Da die Phonopost der 40er Jahre über die Leistungen eines individuellen Kommunikationsmediums hinausreicht, ist sie aber noch gegenüber demjenigen Massenmedium abzugrenzen, das an der Entwicklung und Verbreitung der Aufnahmeplatten entscheidenden Anteil hatte.

5. 3. WEHRMACHTS-WUNSCHKONZERT UND WEIHNACHTS-RINGSCHALTUNG

Der Rundfunk läßt sich zum Teil als Fortführung von Schallplatte und Telefon verstehen: Er abstrahiert akustische Ereignisse (nicht nur Stimmen) und überträgt sie unmittelbar (drahtlos) in den privaten Raum; allerdings bietet er weder die Möglichkeit des Dialogs (im Vergleich zum Telefon) noch die individuelle Verfügbarkeit der Schallplatte.

Im NS-Rundfunk entwickelte man während des Kriegs zwei prototypische Sendeformen, die sich vor allem an Soldaten richteten. Schon 1924 hatte der Weimarer Rundfunk gelegentlich „Wunschnachmittage“ und „Wunschabende“ gesendet: Die Hörer wurden aufgefordert, Musikwünsche schriftlich einzureichen, aus denen dann eine Sendung mit populärer Musik („für die heitere Muse in Form von lustigen Abenden“) zusammengestellt wurde. Nach diesem Muster liefen ab 1936 vier- bis sechsstündige „Wunschkonzerte“, für die man aber nur nach einer Spende für das (von der NS-Volkswohlfahrt organisierte) Winterhilfswerk Wünsche äußern durfte. Mit Kriegsbeginn wurde daraus das „Wunschkonzert für die Wehrmacht“, das man erst zweimal pro Woche, dann nur noch sonntags ausstrahlte; jetzt konnten nur noch Soldaten und ihre Angehörigen Musikwünsche äußern. 1941 wählte man einen neuen Titel („Die Front reicht ihrer Heimat jetzt die Hand“); 1942 untersagte Goebbels schließlich diese Sendeform ganz. Veranstaltet wurde das „Wunschkonzert für die Wehrmacht“ im Berliner Funkhaus oder in der Philharmonie (als Publikum waren nur Soldaten oder Sanitätspersonal zugelassen); von dort übertrug es der Rundfunk live. Das Programm – keine Konzerte, sondern „Bunte Nachmittage“ und „Bunte Abende“ – bildete (nach Fanfare, Einleitungstext und „Badenweiler Marsch“) eine Mischung aus Unterhaltungsmusik, Märschen, Kammermusik, Opern und Operettenarien usw.; dazwischen streute man Frontberichte, Grüße und Familiennachrichten von oder an Soldaten; alles war sorgfältig zusammengestellt und wurde von der Wehrmacht sowie vom Propagandaministerium bis in kleinste Einzelheiten überwacht und gesteuert.²¹⁷

Mit dieser Sendereihe sollte die „Verbundenheit des Rundfunks mit der kämpfenden Truppe und seine Mittlerrolle zwischen den Soldaten im Feld und ihren An-

217 Harald Heckmann: Die Institution „Wunschkonzert“, in: Studienkreis Rundfunk und Geschichte, Mitteilungen, 1979, S.90-97.

gehörigen in der Heimat“ vorgeführt werden; beabsichtigt wurde, in den Zuhörern „das Erlebnis der Volksgemeinschaft“ wachzurufen.²¹⁸ Insofern sind Wehrmächts-Wunschkonzert und Phonopost als zwei Instrumente (mit ungleicher Reichweite und Suggestionskraft) zu sehen, die beide die NS-„Volksgemeinschaft“ als Medieninszenierung vorführen.

Noch eine Steigerung der „Volksphantasie“ stellten die Weihnachts-Ringschaltungen des NS-Rundfunks dar. Am 24.12.1943 begann um 19.20 Uhr zum dritten Mal eine solche „Stunde deutscher Gemeinschaft“; dafür waren in monatelanger Vorbereitung über 50.000 Kilometer Leitungsweg zu einem doppelten Netz verschaltet worden (für Melde- und Übertragungsleitungen), das im Berliner Funkhaus zusammenlief. Es verband Sprechstellen an der Ostfront, in Tunesien, in Finnland, ein U-Boot im Atlantik oder z.B. einen Jagdflieger mit dem Rundfunkhaus; zwischen Stimmungsberichten von der Front (nach vorgegebenen „Gestaltungsrichtlinien“) und „musikalischen Grüßen“ sollten die Angehörigen kurze Grüße an ihre Väter, Brüder oder Söhne an der Front durchsagen („daß es uns gut geht und er sich um uns keine Sorge zu machen braucht“); den Abschluß bildete ein auf allen Stationen gemeinsam gesungenes Weihnachtslied.²¹⁹ Mit dieser Live-Simultan-Schaltung erreicht das Massenmedium ein neues Niveau; über den ganzen Kontinent hinweg werden Hörer gleichzeitig zu Sendern, die (im Dialog) Botschaften austauschen können und dabei auch untereinander die Raumgrenzen überwinden. Gegenüber der Modernität des Mediums hebt sich aber um so deutlicher die „reaktionäre Vision“²²⁰ des NS-Regimes ab.

218 Ansgar Diller: War das Wunschkonzert der Kriegszeit ein „Wunsch“-Konzert? in: epd/Kirche und Rundfunk, 65/1977, S.3-5.

219 Wilhelm Bartholdy: Deutsche Kriegsweihnacht 1942, Eine Rückschau auf die Weihnachtsring-sendung, in: Reichsrundfunk, 10.1.1943, S.401-405.

220 Reichel: Der schöne Schein, S.102.

6. SCHLUSSBEMERKUNGEN

In der Gegenüberstellung der Phonopost aus den 40er Jahren mit der literarischen Phonopost in Uwe Johnsons Roman „Jahrestage“²²¹ zeigt sich ein wesentlicher Unterschied: Gesines Tonbandkassette hat nicht die Aufgabe, auf Dauer zu speichern, sondern soll – indem sie ein Telefon ersetzt – jedesmal vom Empfänger gelöscht und neu bespielt werden. Dieses neue akustische Speichermedium ist robust und handhabbar wie ein Brief: Da die Aufnahme jederzeit unterbrochen und exakt an der gleichen Stelle fortgesetzt werden kann, erlaubt es selbst die „Reportage“ aus dem Flugzeug. Vergleichbar ist dabei (auf seiten von Gesines Freund D. E.) der politische Kontext (die Militärdiktatur in Griechenland); allerdings wird von D. E. die Zensur thematisiert, der Zensor direkt angesprochen.

221 Johnson: Jahrestage, Bd 1/S.143-145/166-168.

7. TONQUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

7. 1. TONQUELLEN

Alle Tonquellen als Tonbandüberspielungen vom Deutschen Rundfunkarchiv, Frankfurt am Main (ausgenommen Nr.8; Namen sind auf Wunsch des DRA gekürzt):

- Tq. 1: Unteroffizier L., Stuttgart, 17.10.1940.
DRA-Nr. 89 U 4976/4.
- Tq. 2: (ohne Namen), Krakau, um 1941.
DRA-Nr. 90 U 5176/4.
- Tq. 3: Nachrichtenoffizier H. L., Ostfront, Dezember 1942.
DRA-Nr. 85 U 4077/7.
- Tq. 4: Nachrichtenoffizier H. L., Ostfront, Dezember 1942.
DRA-Nr. 85 U 4077/8.
- Tq. 5: SS-Grenadier A. E., Kiew, 23.7.1943.
DRA-Nr. 88 U 4822/1.
- Tq. 6: G. K., (ohne Ort), November 1943.
DRA-Nr. 86 U 4374/4.
- Tq. 7: Unteroffizier T. H., Athen, 19.5.1944.
DRA-Nr. 91 U 5367/2.
- Tq. 8: Leutnant Felix Hinkel, Krakau, 2.9.1944.
Decelith-Platte (im Besitz des Verfassers).

7. 2. LITERATUR

- Bartholdy, Wilhelm: Deutsche Kriegsweihnacht 1942. Eine Rückschau auf die Weihnachtsringsendung.
In: Reichsrundfunk, 10.1.1943, S.401-405.
- Bauer, Gerhard: Sprache und Sprachlosigkeit im „Dritten Reich“. Köln: Bund, (2., überarb. Aufl.) 1990.
- Bausinger, Hermann: Die alltägliche Korrespondenz.
In: Der Brief, S.294-303.
- Bergmann, Wolfgang: Mißbrauchte Helfer. Das Deutsche Rote Kreuz 1921-1945.
Fernsehfilm (Dokumentation; 51 Min.). NDR (Ausstrahlung über Arte) 1996.
- Bertram, Thomas: Weltkrieg 1939-1945.
In: Enzyklopädie des Nationalsozialismus, S.322-329.
- Beyer, Marcel: Flughunde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Böer, Friedrich: Aus der Jugendzeit der Sprechmaschine. Ein Rückblick auf die Zeit vor vierzig Jahren.
In: Die Schallplattenfibel, S.132-142.
- Braunmühl, Hans Joachim von: Das Magnetophon im Rundfunkbetrieb.
In: Reichsrundfunk, 20.7.1941, S.185f.

- Bruch, Walter: Vom Glockenspiel zum Tonband. Die Entwicklung von Tonträgern in Berlin. Berlin: Presse- und Informationsamt des Landes Berlin, 1981.
(= Berliner Forum, Bd 7/81.)
- Bruch, Walter: Von der Tonwalze zur Bildplatte. 100 Jahre Ton- und Bildspeicherung
In: Funkschau, Sonderdruck 1979. (39 Kapitel, ohne Seitenzählung; zuvor als Serie in Heft 24/1977-10/1979.)
- Buchheim, Lothar-Günther: Die Festung. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1995.
- Bürgel, Peter: Brief.
In: Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft. Hg. von Werner Faulstich.
München: Wilhelm Fink, 1979. S.26-47.
- Cyrano de Bergerac, (Savinien de): Mondstaaten und Sonnenreiche. Phantastischer Roman. Aus dem Französ. übers. von Martha Schimper. München/Leipzig: Bayerische Verlagsanstalt, 1913.
- Daudt, Walter: Praktische Erfahrungen bei der Selbstaufnahme von Schallplatten.
In: Funktechnische Monatshefte 4/1933, S.177-181.
- Der Brief. Eine Kulturgeschichte der schriftlichen Kommunikation. Hg. von Klaus Beyrer und Hans-Christian Täubrich. Heidelberg: Edition Braus, 1996.
(= Kataloge der Museumsstiftung Post und Telekommunikation, Bd 1.)
- Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Hg. von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer. Bd 2. Stuttgart: A. Druckermüller, 1967.
- Die Schallplattenfibel. Hg. von der Telefunkenplatte. Berlin: Reher, 1939.
- Diller, Ansgar: Rundfunkpolitik im Dritten Reich. München: dtv, 1980.
(= Rundfunk in Deutschland, Bd 2.)
- Diller, Ansgar: War das Wunschkonzert der Kriegszeit ein „Wunsch“-Konzert? Zu einer WDR-Fernsehsendung am 21. August.
In: epd/Kirche und Rundfunk, 65/1977, S.3-5.
- Drechsler, Nanny: Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933-1945.
Pfaffenweiler: Centaurus, 1988. (= Musikwissenschaftliche Studien, Bd 3.)
- Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte.
Frankfurt am Main: Suhrkamp, (9. Aufl.) 1993. (= edition suhrkamp, Bd 895; erstmals italienisch 1973.)
- Elste, Martin: Kleines Tonträger-Lexikon. Von der Walze zur Compact Disc.
Kassel/Basel: Bärenreiter, 1989.
- Elste, Martin: Zwischen Privatheit und Politik. Die Schallplatten-Industrie im NS-Staat.
In: Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland. Hg. v. Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein. Frankfurt am Main: Fischer, 1984. S.107-114.
- Enzyklopädie des Nationalsozialismus. Hg. von Wolfgang Benz, Hermann Graml und Hermann Weiß. München: dtv, 1997.
- Ernst, Bernhard: Ü 5101 – Die Kriegsgeschichte eines Rundfunkwagens.
In: Reichsrundfunk, 11.1.1942, S.429f.
- Frerk, Fr. Willy: Selbstaufnahme von Schallplatten. Eine Anleitung für Phono- und Tonfilm-Amateure. Berlin: Photokino-Verlag Hellmut Elsner, (3., neubearb. Aufl.) 1938.
- Gesprochene Sprache. Transkripte und Tondokumente. Hg. von Angelika Redder und Konrad Ehlich. Tübingen: Max Niemeyer, 1994.
- Giedion, Sigfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Hg. von Henning Ritter. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, 1994. (Erstmals: Mechanization Takes Command. Oxford 1948.)

- Gööck, Roland: Die großen Erfindungen. Schall, Bild, Optik. Künzelsau/Männedorf/Salzburg: Sigloch Edition, 1985.
- Grivel, Charles: Phonographie. Versuch über das Imaginäre einer Maschine. (Aus dem Französischen übers. von D. Kern und H. v. Amelunxen.)
In: *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870.* Hg. von Friedrich A. Kittler und Georg Chr. Tholen. München: Wilhelm Fink, 1989. S.39-50.
- Grübel, Rainer: Formalismus und Strukturalismus.
In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, S.386-408.
- Grüneisen, F(elix)/Brekenfeld, F. W.: Das Deutsche Rote Kreuz in Vergangenheit und Gegenwart. Potsdam-Babelsberg: Präsidium des DRK, 1939.
- Grundzüge der Literaturwissenschaft.* Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München: dtv, 1996. (= dtv 4704; völlige Neubearbeitung.)
- Güttinger, Hellmut: Schallaufzeichnung auf plattenförmigen Lautträgern. Berlin-Tempelhof: J. Schneider, 1941.
- Guyau, Jean-Marie: La mémoire et le phonographe.
In: *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, IX/1880, S.319-322.
(Nachdruck: Nendeln/Liechtenstein 1967.)
- Haas, Walter: Das Jahrhundert der Schallplatte. Eine Geschichte der Phonographie. Bielefeld: Bielefelder Verlagsanstalt, 1977.
- Heckmann, Harald: Die Institution „Wunschkonzert“.
In: *Studienkreis Rundfunk und Geschichte, Mitteilungen*, 1977, S.90-97.
- Hofheinz, Sabine: Radio und Krieg. Untersuchung zur Unterhaltungsfunktion des NS-Rundfunks zwischen 1939-1944. Magisterarbeit, Univ. Karlsruhe, März 1996.
- Hunziker, Peter: Medien, Kommunikation und Gesellschaft. Einführung in die Soziologie der Massenkommunikation. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, (2., überarb. Aufl.) 1996.
- Jacobi, Friedrich Heinrich: Briefwechsel. Gesamtausgabe. Hg. von Michael Brüggemund Siegfried Sudhof. Reihe I/Band 2: Briefwechsel 1775-1781. Nr.381-750.
Hg. von P. Bachmaier u.a. Stuttgart-Bad Cannstadt: Frommann-Holzboog, 1983.
- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik.
In: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft.* Hg. von Heinz Blumensath. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972. S.118-147.
- Johnson, Uwe: Jahrestage. 1-4. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. (= Edition Suhrkamp Leipzig, Bände 1822-25.)
- Jüttemann, Herbert: Phonographen und Grammophone. Braunschweig: Klinkhardt & Biermann, 1979.
- Kahle, Günter (unter Mitarbeit von Felix Becker u.a.): Lateinamerika-Ploetz. Die Geschichte der lateinamerikanischen Länder zum Nachschlagen. Freiburg/Würzburg: Ploetz, (2., aktual. Aufl.) 1993.
- Kaiser, Alfons: Für die Geschichte. Medien in Uwe Johnsons Romanen. St. Ingbert: Röhrig, 1995. (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft.)
- Kempowski, Walter: Uns geht's ja noch gold. Roman einer Familie. München: Carl Hanser, (3. Aufl.) 1976.
- Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800/1900. München: Wilhelm Fink, (2., erw. u. korr. Aufl.) 1987.
- Kittler, Friedrich: Das Rad, der Hebel, das Buch. Die Umwertung der Ökonomie des 19. Jahrhunderts. Zur Geschichte der audiovisuellen Technologie. *Das Ohr. Ein Filmfaust-Gespräch mit Friedrich Kittler* von Bion Steinborn und Christine von Eichel-Streiber. In: *Filmfaust* 73/1989, S.16-41.
- Kittler, Friedrich: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.

- Kleine Medienchronik. Von den ersten Schriftzeichen zum Mikrochip. Hg. von Hans H. Hiebel. München: C. H. Beck, 1997. (= Beck'sche Reihe, Bd 1206.)
- Kluth, Heinrich: Jeder sein eigener Schallplattenfabrikant. Mit zahlreichen Abbildungen und einem Bauplan. Berlin: Weidmannsche Buchhandl., (2. erw. Aufl.) 1932.
- Kluth, Heinrich: Tönende Schrift. Murnau/München: Sebastian Lux, 1953.
(= Orionbücher, Bd 51.)
- Knoch, Peter: Kriegsalltag.
In: Kriegsalltag. Die Rekonstruktion des Kriegsalltags als Aufgabe der historischen Forschung und der Friedenserziehung. Hg. von Peter Knoch. Stuttgart: J. B. Metzler, 1989. S.222-251.
- Kogon, Eugen: Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager. München: Kindler, 1974. (Erstmals 1946.)
- Leonhardt, Rudolf Walter: Lieder aus dem Krieg. München: Wilh. Goldmann, 1979.
- Lichtenstein, Heiner: Angepaßt und treu ergeben. Das Rote Kreuz im „Dritten Reich“. Köln: Bund, 1988.
- Lothar, Rudolph: Die Sprechmaschine. Ein technisch-aesthetischer Versuch. Leipzig: Feuer, 1924.
- Ludwig, Hans-Werner: Schallplatte/Tonband.
In: Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft. Hg. von Werner Faulstich. München: Wilhelm Fink, 1979. S.277-315.
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, (2. erw. Aufl.) 1995 (= Fundus-Bücher; erstm. New York 1964).
- Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welt-rätseln. 2 Bände. Frankfurt am Main/Olten/Wien: Büchergilde Gutenberg, 1988.
- Nickisch, Reinhard M. G.: Brief. Stuttgart: J. B. Metzler, 1991. (= Sammlung Metzler, Bd 260.)
- Oberliesen, Rolf: Information, Daten und Signale. Geschichte technischer Informationsverarbeitung. Reinbek: Rowohlt, , 1982. (= rororo 7709.)
- Parzer-Mühlbacher, Alfred: Die modernen Sprechmaschinen (Phonograph, Graphophon und Grammophon). Deren Behandlung und Anwendung. Praktische Ratschläge für Interessenten. Wien/Pest/Leipzig: A. Hartleben, (ca. 1902).
- Pauschardt, Heike: Rationalisierung – Optimierung. Neue Wege der Briefbeförderung in der Weimarer Republik.
In: Der Brief, S.120-127.
- Phonographische Zeitschrift. Offizielles Organ des Internationalen Vereins für phonographisches Wissen. (Später mit neuem Untertitel: „Fachblatt für die gesamte Musik- und Sprechmaschinen-Industrie“.) Berlin, 14tägig, 1900-1930.
- Pohle, Heinz: Der Rundfunk als Instrument der Politik. Zur Geschichte des deutschen Rundfunks 1923/38. Hamburg: Hans Bredow-Institut, 1955.
- Prieberg, Fred K.: Musik im NS-Staat. Frankfurt am Main: Fischer, 1982.
(= Fischer-Tb., Bd 6901.)
- Queiser, Hans R.: „Du gehörst dem Führer!“ Vom Hitlerjungen zum Kriegsberichter. Ein autobiographischer Bericht. Hg. von Rolf Schloesser. Köln: Informationspresse/C. W. Leske, 1993.
- Rammert, Werner: Wie das Telefon in unseren Alltag kam... Kulturelle Bedingungen einer technischen Innovation und ihrer gesellschaftlichen Verbreitung.
In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, N. F., Bd 24/1989, S.77-90.
- Ranke, Winfried: Propaganda.
In: Enzyklopädie des Nationalsozialismus, S.34-39.

- Rebeur-Paschwitz, Heinz von: Der Dichter spricht...
In: Die Schallplattenfibel, S.91-94.
- Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. München/Wien: Carl Hanser, 1991.
- Reichsrundfunk. Zeitschrift der Reichs-Rundfunk-GmbH, Berlin (ab 30.3.1941).
- Riess, Curt: Knaurs Weltgeschichte der Schallplatte. Zürich: Droemer Knauer, 1966.
- Rilke, Rainer Maria: Ur-Geräusch.
In: Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv, besorgt von Ernst Zinn in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke. Frankfurt am Main: Insel, 1955-1966. Bd 6, S.1085-1093.
- Schiecke, Franz: „Achtung! Schallplattenwechsel!“
In: Reichsrundfunk, 15.3.1942, S.505-507.
- Schiecke, Franz: Die Wachsplatte als Tonträger im Deutschen Rundfunk.
In: Reichsrundfunk, 23.11.1941, S.356f.
- Scholl, Joachim: In der Gemeinschaft des Erzählers. Studien zur Restitution des Epischen im deutschen Gegenwartsroman. Heidelberg: Carl Winter, 1990.
- Schulz-Köhn, Dietrich: Die Schallplatte auf dem Weltmarkt. Berlin: Reher, 1940.
- Segeberg, Harro: Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- Seithe, Horst/Hagemann, Frauke: Das Deutsche Rote Kreuz im Dritten Reich (1933-1939). Mit einem Abriß seiner Geschichte in der Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Mabuse, 1993.
- Täubrich, Hans-Christian: Alles auf eine Karte. Correspondenz-Postkarte statt Briefkorrespondenz?
In: Der Brief, S.112-119.
- Ueberschär, Gerd R.: Wehrmacht.
In: Enzyklopädie des Nationalsozialismus, S.98-107.
- Valentyn, Eduard van den: Die Entwicklung der Schallaufzeichnung im Großdeutschen Rundfunk.
In: Reichsrundfunk, 31.8.1941, S.234-236.
- Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd 3: Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges. 1849-1914. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, 1995.
- Wigand, Rolf: Schallplatten-Selbstaufnahme-Geräte auf der Funkausstellung.
In: Radio-Helios 9/1933, S.69f.
- Winker, Klaus: Fernsehen unterm Hakenkreuz. Organisation, Programm, Personal. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1994.
- Zeutschner, Heiko: Die braune Mattscheibe. Fernsehen im Nationalsozialismus. Hamburg: Rotbuch, 1995.
- Zielinski, Siegfried: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte. Reinbek: Rowohlt, 1994. (= rowohlts enzyklopädie/kulturen und ideen, Bd 489.)
- Ziemann, Benjamin: Feldpostbriefe und ihre Zensur in den zwei Weltkriegen.
In: Der Brief, S.163-171.