

**Eine Klanggeschichte der Diskjockey-Show  
im US-amerikanischen Radio von 1930 bis 1970**

Von der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg  
– Fakultät III Sprach- und Kulturwissenschaften –  
zur Erlangung des Grades  
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)  
genehmigte Dissertation von

Thomas Schopp, M. A.  
geboren am 16. August 1975 in Mayen

Erstreferentin: Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer  
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Zweitreferent: PD Dr. Golo Föllmer  
Martin Luther Universität Halle-Wittenberg

Tag der Disputation: 12. Dezember 2014

## **Danksagung**

Zahlreiche Menschen haben mich beim Schreiben meiner Dissertation unterstützt. Ihr Interesse, ihre Kritik, ihre Ratschläge und Ermunterungen haben mir sehr dabei geholfen, das gesteckte Ziel zu erreichen. Einigen Personen möchte ich ganz besonders danken. Prof. Dr. Christopher Sterling, Dr. Laura Beth Schnitker und Bryan Cornell brachten mich bei meiner Suche nach Sendemitschnitten in den USA auf den richtigen Weg.

Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer danke ich für ihre konstruktiven Nachfragen zu den wesentlichen Aspekten meines Projekts, ihre Literaturempfehlungen, die gewissenhafte Kommentierung von Textentwürfen und ihre Unterstützung meiner Forschungsreise, von der meine Arbeit sehr profitiert hat. Auch für spannende Projekte und einen offenen Austausch am Studien- und Forschungsschwerpunkt Musik und Medien möchte ich ihr meinen herzlichen Dank aussprechen. Die fachlichen Kommentare von PD Dr. Golo Föllmer, der die Fortschritte meines Vorhabens mit Interesse verfolgte, haben mir wichtige Impulse zur Strukturierung meiner Vorgehensweise und zur Akzentuierung meines Erkenntnisinteresses gegeben. Prof. Dr. Ines Bose bin ich für ihre hilfreichen Kommentare zu meinen Exkursen über DJ-Stimmen verbunden.

Mein Freund und Kollege Dr. Jens Papenburg hat mich kenntnisreich auf Ungenauigkeiten in meinen historischen Fallstudien hingewiesen. Seine Leidenschaft für Wissenschaft war mir gerade in den anstrengenden Phasen des Schreibens ein fester Orientierungspunkt. Dr. Gesa Finke, Ina Knoth, M. A., und Stefanie Alisch, M. A., danke ich für produktive Diskussionen über das Verhältnis von Musik und Kultur.

Mein Dank gilt gerade auch den Menschen, die mich direkt oder indirekt zum Weitermachen ermuntert haben. Besonders verbunden bin ich Anja Steinbach, Michael Viertel, Mareike Lange und Tobias Kolb für kurzweilige Stunden nach und vor der Arbeit. Auch bei meinen Freunden in der Eifel konnte ich in regelmäßigen Abständen Kraft tanken. Ein besonderer Dank geht an meine Eltern und Großeltern, die mir schon als Kind den Wert von Bildung vermittelt haben – und vieles mehr, das den Rahmen dieser Danksagung überschreitet.

Meine Dissertation widme ich Dominik und Jan Arenz vom Künstlerkollektiv Mausku. Sie haben an dieses Projekt geglaubt, als es noch gar nicht existierte.

## **Inhaltsverzeichnis**

<b>1 Einleitung</b>	<b>1</b>
1.1 Thema und Fragestellung	1
1.2 Theoretischer Ansatz	5
1.3 Historische Fallstudien	8
1.4 Quellenlage	10
1.5 Forschungszusammenhang	11
1.6 Aufbau der Arbeit	16
<b>2 Quellen einer Klanggeschichte</b>	<b>18</b>
2.1 Ansätze zu einer Kritik der Audio-Quelle	18
2.2 Benutzte auditive und schriftliche Quellen	24
<b>3 Klangkonzept und Klanggeschichte</b>	<b>30</b>
3.1 Das Klangkonzept als theoretisches Konstrukt	30
3.2 Produzierte Musik und Musikanalyse	36
3.3 Die DJ-Show als Programmform des Radios in den USA	42
3.4 Aufbau der klanggeschichtlichen Fallstudien	52
3.5 Kategorien für Diskursanalysen von DJ-Shows	54
3.6 Plausibilisierung als Logik einer Klanggeschichte	59
<b>4 Martin Blocks Make-Believe Ballroom</b>	<b>62</b>
4.1 Musikproduktion von 1930 bis 1950	62
4.1.1 Die elektromechanische Aufzeichnung	62
4.1.2 Das Klangkonzept Die simulierte Aufführung	65
4.1.3 Die populäre Ballade als Aufnahme	68
4.2 Radioproduktion von 1930 bis 1950	75
4.2.1 Die Programmierung von aufgeführter Musik	75
4.2.2 »Escape with WNEW«	83

4.3 Diskursanalysen zu Martin Blocks DJ-Shows	93
4.3.1 Der imaginäre Ballsaal	93
4.3.2 Der Master of Ceremonies	96
4.4 Exkurs	99
4.4.1 Die sanfte Stimme	99
4.4.2 Wechselnde Bühnen	100
<b>5 Alan Freeds Moondog Rock´n´Roll Party</b>	<b>103</b>
5.1 Musikproduktion von 1950 bis 1960	103
5.1.1 Die elektromagnetische Aufzeichnung	103
5.1.2 Das Klangkonzept Die technisierte Aufführung	108
5.1.3 Der Rhythm-&-Blues-Song als Aufnahme	113
5.2 Radioproduktion von 1950 bis 1960	120
5.2.1 Die Programmierung der Single	120
5.2.2 Rock´n´Roll auf WJW und WINS	128
5.3 Diskursanalysen zu Alan Freeds DJ-Shows	138
5.3.1 Die Party	138
5.3.2 Der König	140
5.4 Exkurs	144
5.4.1 Die raue Stimme	144
5.4.2 Der Countdown	145
<b>6 Tom Donahues Metanomine</b>	<b>147</b>
6.1 Musikproduktion von 1965 bis 1970	147
6.1.1 Das Mehrspurverfahren	147
6.1.2 Das Klangkonzept Der emanzipierte Klang	153
6.1.3 Der progressive Song als Aufnahme	157
6.2 Radioproduktion von 1965 bis 1970	164
6.2.1 Die Programmierung der Langspielplatte	164
6.2.2 Sound-Erkundungen auf KMPX und KSAN	172

6.3 Diskursanalysen zu Tom Donahues DJ-Shows	178
6.3.1 Die Kunst der Aufnahme	178
6.3.2 Der Kurator	182
6.4 Exkurs	186
6.4.1 Die lässige Stimme	186
6.4.2 Die Segue	187
<b>7 Zusammenfassung</b>	<b>190</b>
7.1 Wesentliche Ergebnisse der historischen Fallstudien	192
7.2 Der Diskjockey als professioneller Vermittler	198
7.3 Kritische Diskussion und Forschungsperspektiven	201
<b>Abkürzungsverzeichnis</b>	<b>206</b>
<b>Quellen- und Literaturverzeichnis</b>	<b>207</b>
<b>Erklärung</b>	<b>225</b>

# 1 Einleitung

## 1.1 Thema und Fragestellung

Die Geschichte des US-amerikanischen Radios ist ohne aufgenommene Musik nicht zu schreiben. Schon Radiopioniere wie Frank Conrad, der ab 1916 in Pittsburgh einen Haussender betrieb, setzten Tonträger ein, um die Amateurfunker der Umgebung zu unterhalten (vgl. Sterling/Kittross 2002: 65). Auch die arbeitsteiligen Radiosender, die sich in der ersten Hälfte der 1920er Jahre gründeten, erkannten den Nutzen von Schallplatten. Aufgenommene Musik erlaubte es den Betreibern, ohne großen technischen und finanziellen Aufwand Programmlücken zu füllen. Die Techniker<sup>1</sup> hielten ein Mikrofon vor den Trichter eines Schallplattenspielers, und während der Tonträger abgespielt wurde, bereiteten sich die Sprecher auf den nächsten Einsatz vor. Trotz der niedrigen Klangqualität der Übertragung blieben die Hörer an den Empfangsgeräten.

Mit der Gründung der kommerziellen Senderketten bzw. Networks<sup>2</sup> in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre entstand in den Vereinigten Staaten eine Radioindustrie, die sich in der Öffentlichkeit von der seit Jahrzehnten bestehenden Tonträgerindustrie abgrenzte. Die Schallplattenfirmen nahmen ihrerseits die wachsende Zahl der Hörfunksender als Konkurrenz wahr. Denn seitdem Musik mit Radiogeräten kostenlos in Haushalten empfangen werden konnte, hatte sich der Absatz von Tonträgern dramatisch verringert (vgl. Wicke 2009a: 58).

Die Networks, die täglich Millionen von Hörerinnen und Hörern zwischen West- und Ostküste erreichten, operierten mit einer klaren Programmstrategie: Musik im Radio hatte »live« zu sein. Lediglich unabhängige Sender, die nicht einer Senderkette an-

---

<sup>1</sup> Die professionellen Akteure der Radio- und Tonträgerproduktion, die im Zentrum meiner Darstellung stehen, waren im Zeitraum von 1930 bis 1970 überwiegend männlich. Deshalb werde ich Diskjockeys, Radiosprecher, Techniker, Produzenten und Musiker regelmäßig mit der männlichen Form bezeichnen. Da die Radiosender und Schallplattenfirmen Vertreter beider Geschlechter als Zielgruppen definierten, werde ich meist von Hörerinnen und Hörern sprechen.

<sup>2</sup> Meine Arbeit enthält eine Vielzahl englischsprachiger Begriffe. Wenn Begriffe übersetzt sind, jedoch in der deutschsprachigen Forschungsliteratur ebenso als englische verwendet werden, werde ich abwechselnd deutsche und englische Formen benutzen (Senderketten / Networks). Zudem gebe ich englischsprachige Begriffe regelmäßig in Klammern an, um das Verständnis von Quellen und Forschungsliteratur aus den Vereinigten Staaten zu erleichtern. In meiner Darstellung schreibe ich sie groß, im Rahmen von englischsprachigen Zitaten klein.

geschlossen waren, bekannten sich zum Tonträger als einem flexiblen und günstigen Programmelement. In der Formationsphase des kommerziellen Radiosystems in den USA füllte Musik rund 50 bis 60 Prozent der Sendezeit. Tanzmusik, populäre Songs und »leichte« klassische Kompositionen setzten sich in der Hörergunst gegenüber Opernaufführungen und Symphonien durch (vgl. Sterling/Kittross 2002: 130-133).

Nach dem Zweiten Weltkrieg wanderten die großen Stars der Unterhaltungsbranche vom Radio ins neue Massenmedium Fernsehen ab. In dieser Situation entdeckte der US-amerikanische Hörfunk das Potential des Tonträgers. Die Medien Schallplatte und Radio gingen nun eine höchst erfolgreiche, die Audio-Kultur des 20. Jahrhunderts prägende Symbiose ein: »Jahrzehntelang fungierte der Rundfunk [...] als Werbemedium für den Tonträger und die Tonträgerindustrie als Materiallieferant für den wichtigsten Programminhalt des Rundfunks«<sup>3</sup> (Wicke 2009a: 59).

Der *Diskjockey* (DJ) gab dem Medienverbund von Schallplatte und Radio eine Stimme. Ihm fiel die Aufgabe zu, eine Vielzahl von Elementen zu einem kontinuierlichen – in der Sprache der Radiomacher: durchhörbaren – Programmfluss zu verschmelzen. Der DJ sagte die Musiktitel an, nannte ihre aktuellen Chart-Platzierungen und informierte über die Sänger und Bands hinter den Aufnahmen. Seine Hörerinnen und Hörer sprach er direkt und informell an. Der Diskjockey erfüllte Musikwünsche, unterhielt durch kluge oder witzige Bemerkungen und kündigte kulturelle Veranstaltungen an.

Die so genannten Personality-DJs, die sich erfolgreich als unverwechselbare Persönlichkeiten des Radios inszenierten, erlangten teilweise eine beachtliche Popularität in der US-amerikanischen Audio-Kultur des 20. Jahrhunderts. Ein Blick hinter die mehr oder weniger aufwändig konstruierten Images fördert die spezifischen Kompetenzen dieser professionellen Vermittler von aufgenommener Musik zutage. Die kulturelle Definitionsmacht der Diskjockeys gründete in einem guten Gespür für die Interessen und Präferenzen ihrer Hörerschaft (vgl. Keith 1997: 155). Viele DJs bauten sehr gute Kontakte zur Tonträgerindustrie und zu weiteren Zweigen der Musikindustrie auf. Als Premium-Hörer erbrachten sie Woche für Woche die Leistung, aus einer großen Zahl von Veröffentlichungen die aus ihrer Sicht relevanten Schallplatten auszuwählen.

---

<sup>3</sup> Ich werde in meinem Text deutsch- und englischsprachige Quellen zitieren. In beiden Sprachen werden unterschiedliche Anführungszeichen verwendet. Aus Gründen der Vereinheitlichung habe ich mich entschieden, bei allen Zitaten die deutsche Form der doppelten Anführungszeichen, die so genannten Guillemets (» «) mit den Spitzen nach innen zu verwenden. Bei Zitaten in Zitaten verwende ich entsprechend halbe Guillemets (> <).

Mit dem Aufkommen der Dance Music in den 1970er Jahren verlagerte sich der Einflussbereich der Diskjockeys vom Hörfunk zunehmend auf Clubs und Diskotheken.

In meiner Dissertation untersuche ich den Wandel der *Diskjockey-Show* im US-amerikanischen Radio von 1930 bis 1970.<sup>4</sup> Ich konzentriere mich auf den US-Hörfunk, weil er die Schallplattensendung erfand, entwickelte und exportierte – nach Europa und in andere Teile der Welt. Im Besonderen interessieren mich die konzeptionellen bzw. diskursiven Grundlagen der Programmform. Meine Forschungsperspektive schließt prinzipiell die Radiohörerinnen und -hörer mit ein. Kommerzielle Sender produzierten ihr Programm in der Absicht, eine Hörerschaft auf Dauer an sich zu binden. Mein theoretischer Ansatz begreift DJ-Shows als kulturelle und geschichtliche Artefakte, die in ein Netz von sozialen Beziehungen hineinreichten. Es wird darauf ankommen, eine analytische Perspektive zu entwickeln, die Aspekte der Radioproduktion mit Aspekten der Radiorezeption verklammert.

Eine Auseinandersetzung mit der Geschichte der DJ-Show scheint mir als Musikwissenschaftler relevant für das Forschungsfeld Musik und Medien. Dieses interdisziplinäre Forschungsfeld lässt sich unter anderem durch die Frage angehen, welche spezifischen Verhältnisse von Musikpraktiken und Medientechnologien moderne Audio-Kulturen ausprägen. Forschungsprojekte zu dieser Frage sind in historischer und geographischer Sicht zu differenzieren.

Die US-amerikanische DJ-Show gibt sich als klingendes Kompositum aus Tonträgern und gesprochenen Moderationen zu erkennen, das durch weitere Elemente (Werbespots, Jingles) angereichert wurde. In diesem Kompositum zeichnete sich ein bestimmtes Verhältnis der Medien Tonträger und Radio ab. Tonträger stellten den Inhalt des Programms dar, den der Diskjockey auf eine bestimmte Weise präsentierte. DJs selektierten die zur Ausstrahlung geeigneten Schallplatten aus einem großen Vorrat, legten die Rei-

---

<sup>4</sup> Ich bezeichne die Diskjockey-Show als *Programmform* oder *Sendung*. Beide Begriffe meinen dieselbe Sache, setzen jedoch unterschiedliche Akzente. Von der Programmform spreche ich, wenn ich im Kontext meiner Darstellung darauf hinweisen möchte, dass die Regeln eines kommerziellen Radioprogramms im Allgemeinen (z. B. Hörerorientierung, Werbefinanzierung) auch für die Schallplattensendung im Besonderen galten. Die DJ-Show lässt sich also in ihrer Beziehung zum Gesamtprogramm eines US-amerikanischen Senders beschreiben. Alternativ kann sie in ihrer historischen Individualität betrachtet werden, als ein Produkt mithin, das untrennbar mit dem Namen eines Diskjockeys verknüpft ist (z. B. Martin Blocks *Make-Believe Ballroom*). Geht es mir um bestimmte Schallplattensendungen der US-amerikanischen Hörfunkgeschichte, benutze ich den Begriff der Sendung. Mit dieser Unterscheidung orientiere ich mich an der im deutschsprachigen Raum geltenden Terminologie (vgl. Lüthje 2012: 194). Im angloamerikanischen Raum kann sowohl das ganze Programm als auch die einzelne Sendung als »Program« bezeichnet werden.

henfolge der Titel fest und moderierten sie auf stilisierte Weise an. Damit bewarb der Hörfunk den Tonträger mehr oder weniger deutlich als Produkt, das die Hörschaft käuflich erwerben konnte. Diskjockeys erbrachten Vermittlungsleistungen zwischen aufgenommener Musik als Ware und den Zielgruppen der Schallplattenfirmen. Diese Vermittlungsleistungen sind insbesondere in den Diskursen aufzuspüren, die sich in den Moderationen der Diskjockeys verkörperten. Ich gehe davon aus, dass DJs durch regelmäßig wiederkehrende Aussagen die Musikerfahrung ihrer Hörschaft strukturierten. Im Kapitel Drei werde ich ein theoretisches und methodisches Konzept entwickeln, das dazu dienen soll, die Diskurse der für meine Arbeit relevanten Diskjockeys anhand von historischen Sendemitschnitten zu rekonstruieren. Die Leitfrage meines Forschungsprojekts will ich an diesem Punkt wie folgt formulieren: Wie lässt sich der Wandel der US-amerikanischen Diskjockey-Show zwischen 1930 und 1970 aus einer *klanggeschichtlichen* Perspektive plausibilisieren?

Diese Fragestellung positioniert mein Vorhaben am Rande des Diskurses über das Verhältnis von Musikpraktiken und Medientechnologien, den ich als Ausschnitt des Forschungsfelds Musik und Medien umrissen habe.<sup>5</sup> Der Diskurs thematisiert die wachsende Abhängigkeit moderner Audio-Kulturen von Technologien der Speicherung, Übertragung und Wiedergabe seit dem Ende des 19. Jahrhunderts.

Ein Schwerpunkt der historischen Forschung lag bislang auf den Technologien der Speicherung, die nachhaltig die kreativen Prozesse und klingenden Resultate der Musikproduktion veränderten. Die Forschung hat gezeigt, wie die Aufnahme sich im Laufe der Jahrzehnte als ein Praxisfeld der Musik mit neuen professionellen Rollen und neuen ästhetischen Strategien herausbildete (Smudits 2003). Bedingt durch die Entwicklung der Audio-Technologie löste sich die Aufnahme nach dem Zweiten Weltkrieg von den Paradigmen der Aufführung von Musik (Schmidt Horning 2002; Millard 2005; Wicke 2008; Zak 2010a). Schallplatten erschienen bald als aufwändige Produktionen, die eine eigenständige Ästhetik artikulierten, wie der Musikwissenschaftler Albin J. Zak feststellt:

---

<sup>5</sup> Einen Zusammenhang zwischen Musik und Medien hat es auch in vormoderner Zeit gegeben. Ein besonders markantes Beispiel, auf das ich hier lediglich hindeuten will, ist die Notenschrift. Sie muss als mediale Bedingung der kompositorischen Praktiken betrachtet werden, welche die Geschichte der europäischen Kunstmusik definiert haben (Hartmann 2003).

As record production evolved through the fifties, the result was not only new music but a new way of making music. It was perhaps the most enduring musical concept to emerge from the postwar period: records were no longer simply aural snapshots but deliberately crafted musical texts. (Zak 2010a: 162)

In dem Maße, wie der Aufnahmeprozess eine unabhängige Form von Klangwirklichkeit hervorbrachte (vgl. Wicke 2008: 11), stieg der Tonträger zum Leitmedium der Audio-Kultur auf. Es waren Schallplatten, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die kommerziellen, ästhetischen, sozialen und kulturellen Prozesse des Populären prägten.

## 1.2 Theoretischer Ansatz

Ein Theorieangebot, das meine Klanggeschichte der Diskjockey-Show tragen könnte, ist Peter Wickes *Klangkonzept*. Der Musik- und Kulturwissenschaftler hat diesen Begriff mit einem Aufsatz (2008) in den Diskurs um Musik eingeführt. Das Klangkonzept repräsentiert eine theoretische Optik, die das geschichtliche Verhältnis von Technologie, Klang und Musik problematisiert. Wicke führt aus, dass das Verhältnis von Klang und Musik über Jahrhunderte hinweg als »ein mehr oder weniger statisches und prinzipiell gegebenes« (Wicke 2008: 1) aufgefasst worden sei. Doch diese Auffassung gehe an der kulturellen Wirklichkeit vorbei, die mit der Einführung der Audio-Technologie seit Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sei:

Im Studio hat nämlich nicht nur das Musizieren, sondern auch das Material, in dem es sich vollzieht, die sonische Materialität der Musik, tiefgreifende Veränderungen erfahren. Damit sind nicht bloß die technisch möglich gewordenen Eingriffe in das klangliche Erscheinungsbild von Musik gemeint [...]. Gemeint ist damit in einem viel grundlegenden Sinn das Konzept von Klang, das der aufgenommenen Musik zugrunde liegt. (Wicke 2008: 1)

Der Autor nimmt an, dass Klangkonzepte reguliert haben, was zu einer bestimmten Zeit als Musik aufgenommen worden ist. Er begreift Klangkonzepte als diskursive und kulturelle Formationen, die Klang als Material prägen und dadurch zum Medium von Musik machen. Dabei integriert Wickes theoretisches Konstrukt grundsätzlich auch den

Hörer. Das Klangkonzept verweist demzufolge »auf die Materialität des akustischen Mediums, verbindet dies aber durch den Bezug auf das Hören mit dem hörenden Subjekt, also mit einer kulturhistorischen Dimension« (Wicke 2008: 2).

Ich werde im dritten Kapitel den Begriff des Klangkonzepts kritisch diskutieren und in der Perspektive meines Erkenntnisinteresses entwickeln. An dieser Stelle möchte ich darlegen, warum ich dieses theoretische Modell in meiner Forschungsarbeit anwenden werde. Erstens bietet sich die Theorie für eine Studie an, die »Musik« von ihrer Materialität, dem Klanggeschehen, ausgehend begreift. Auf diese Weise versuche ich einen Beitrag zu einer Musikwissenschaft zu leisten, die sich zwischen eine als »hart« begriffene Naturwissenschaft der Akustik und eine als »weich« begriffene Kulturwissenschaft als Theorie des Ästhetischen stellt und zwischen beiden vermittelt.

Zweitens lässt sich mit dem Begriff des Klangkonzepts aufgenommene Musik als Ergebnis einer Interaktion von Musikern, Technikern und Produzenten fassen, die unterschiedliche Wissensbestände in den Produktionsprozess einspeisten (Schmidt Horning 2004). Die Bedeutung der im Tonstudio arbeitenden Nicht-Musiker kann in der Rückschau nicht hoch genug eingeschätzt werden: »Die Geschichte der Musik haben im 20. Jahrhundert Musiker und Audiotechniker gleichermaßen geschrieben« (Wicke 2008: 4). Schallplatten lassen sich vor diesem Hintergrund als ästhetische Artefakte begreifen, die eine Verteilung von Kreativität bewirkten und anschlussfähig blieben für Formen von Kreativität, die sich jenseits der Tonstudios entfalteten. Mit diesem Ansatz gerät die Schallplatte in den Horizont einer Analyse von DJ-Praktiken, d. h. von Praktiken, deren Ziel in der Präsentation bzw. *Vermittlung* von aufgenommener Musik lag.

Drittens ermöglicht das Erkenntnisinstrument des Klangkonzepts Einsichten in den Komplex der auditiven Kultur bzw. *Audio-Kultur*. Die Klangforscherin Sabine Sanio hat folgendes Begriffsverständnis vorgeschlagen:

Die auditive Kultur umfasst neben den verschiedenen Erscheinungsweisen des Musikalischen wie Kunstmusik, Gebrauchs-, Pop- oder Unterhaltungsmusik auch alle kulturell geprägten Erscheinungsweisen des Klanglichen, vom Lärm der Fabriken, Maschinen und des Verkehrs bis hin zum Design von Audiosignalen in Werbung und Kommunikationsmedien. Dabei erhält die Klanggestaltung moderner Massenprodukte immer größere Bedeutung: Der Handy-Klingelton zählt ebenso dazu wie der Klang von Auto- und Staubsaugermotoren oder aber das Audiobranding von Markenprodukten und in der Werbung. Die Idee einer auditiven Kultur beschränkt sich jedoch nicht auf Fragen der Klanggestaltung. Sie kann wie die Kultur insgesamt nicht allein als Gegenstand des Gestaltens und Herstellens betrachtet werden [...]. Kultur [...] ist nicht allein Ausdruck einer Lebensweise, sie ist selbst eine Lebensweise, ja, sie existiert allein als gelebte Kultur. (Sanio 2010: 3)

Heterogene klangliche Phänomene wie Kunst- und Popmusik, Motorengeräusche und Handy-Klingeltöne finden in Sanios breiter Definition von Audio-Kultur Platz. Mit dieser inklusiven Begriffsbildung wird Musik als Element eines größeren kulturellen Zusammenhangs modelliert.

Das wirft die Frage auf, inwiefern sich in der Geschichte moderner Audio-Kulturen Resonanzbeziehungen zwischen musikalischen und nicht-musikalischen Klängen auffinden lassen. Im Kontext meiner Themenstellung bedeutet das zu prüfen, ob Diskjockeys ästhetische Parameter ihrer Sendung an ästhetische Parameter der von ihnen präsentierten aufgenommenen Musik anpassten. Einen Ansatzpunkt für die Untersuchung möglicher Korrespondenzen der Klanggestaltung bieten beispielsweise die Stimmen der DJs. Indem der analytische Blick sich für die Gestaltung von nicht-musikalischen Klängen öffnet, gerät eine Historizität des Klangs in Reichweite, die nicht mit einer Historizität der Musik identisch ist: »Nicht nur Musik, sondern auch Klang hat [...] eine Geschichte, die freilich noch immer weitgehend ihrer Aufarbeitung harrt« (Wicke 2008: 3).<sup>6</sup>

Die Arbeitshypothese, mit der ich den Wandel der DJ-Show im US-amerikanischen Hörfunk zwischen 1930 und 1970 untersuchen möchte, lautet: *Dieselben Klangkonzepte regulierten die Aufnahme und Übertragung von Musik zu bestimmten Zeiten.* Ich formuliere also die grundsätzliche Annahme, dass ein Diskjockey auf der Grundlage des Klangkonzepts operierte, das in die aufgenommene Musik eingeschrieben war, die er in seiner Sendung präsentierte. Um meine These plausibel zu machen, werde ich in historischen Fallstudien die Diskurse eines DJs zu analysieren haben, die sich in den Ansagen manifestierten. Zudem nehme ich relevante Dimensionen der Klanggestaltung in den Blick, um zu prüfen, ob ästhetische Parameter der aufgenommenen Musik in ästhetische Parameter der Sendung übersetzt wurden.

Unter meiner Klanggeschichte verstehe ich ein Projekt, das an konkreten historischen Fällen das Wirken von Diskursen rekonstruiert, in deren Zentrum spezifische Klangkonzepte standen. Ich werde die Theorie des Klangkonzepts mithin vom Feld der Musikproduktion, auf dem es entwickelt worden ist, auf das Feld der Radioproduktion verschieben. Dem Zeitrahmen meines Vorhabens entsprechend, werde ich mich auf die

---

<sup>6</sup> Der Musikwissenschaftler Albin J. Zak hat mit »Sonic Conception« (Zak 2009: 71) einen nahezu identischen Begriff geprägt, ohne ihn allerdings so auszuarbeiten wie Wicke. Zaks Text ist ein weiterer Beleg für musikwissenschaftliche Forschungen zu den Konzepten der Aufnahme in der Geschichte der Musikproduktion.

Diskussion von drei historischen Klangkonzepten beschränken, die Wicke in seinem Text vorgeschlagen hat. Diese Diskussion wird in den Fallstudien zu führen sein.<sup>7</sup>

### 1.3 Historische Fallstudien

Meine Klanggeschichte befasst sich mit drei Personality-DJs, die das Radiopublikum als individuelle Stimmen und Musikexperten wahrnahm: Martin Block (1903 – 1967), Alan Freed (1921 – 1965) und Tom Donahue (1928 – 1975). Die Diskjockeys Block, Freed und Donahue erlangten teils regionale, teils nationale oder gar internationale Bekanntheit. Sie besitzen einen kanonischen Status in der Geschichtsschreibung zum US-amerikanischen Hörfunk (Passman 1971; Eberly 1982; Halper 1991; Poschardt 1997; Douglas 2004; Hagen 2005). Block, Freed und Donahue produzierten eine Form von Schallplattensendung, die zahlreiche Radiosender ihrer Zeit kopierten. Die meinen Fallstudien zugrunde liegenden Auswahlkriterien sind somit die Innovationsleistung und Wirkungsmächtigkeit der Radiomacher.

Mein erstes historisches Fallbeispiel ist Martin Blocks Sendung *Make-Believe Ballroom*. Es repräsentiert die Diskjockey-Show in der durch die Senderketten geprägten Ära des US-amerikanischen Hörfunks, die etwa von 1930 bis 1950 reichte. Der Sender WNEW-AM in New York City strahlte die Sendung erstmalig 1935 aus. Sie hielt sich nahezu 20 Jahre lang. WNEW-AM sendete den *Make-Believe Ballroom* zweimal täglich. Mit der Morgenausgabe erreichte DJ Block schwerpunktmäßig Hausfrauen. Seine Show am frühen Abend versammelte vermutlich ein gemischtes Publikum vor den Empfangsgeräten. Block präsentierte Schellackplatten mit populären Balladen, die Sänger wie Bing Crosby oder Dinah Shore mit namhaften Tanz-Orchestern im Studio aufgenommen hatten.

Die Schallplattensendung Alan Freed's, die anfangs den Namen *Moondog Rock 'n*

---

<sup>7</sup> Der Musikwissenschaftler hat ein viertes Klangkonzept vorgeschlagen, das er mit dem Einzug digitaler Technologien in die Tonstudios verknüpft. Die Anfänge dieser historischen Entwicklung liegen in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre, d. h. hinter dem für meine Darstellung relevanten Zeitraum.

*Roll Party* trug und später in *Rock 'n' Roll Party* umbenannt wurde, bildet mein zweites Fallbeispiel. Es ist im Zusammenhang der Reorganisation der US-amerikanischen Radiolandschaft zu verorten, die das Fernsehen nach dem Zweiten Weltkrieg als neues Massenmedium erzwang. Alan Freed begann 1951 mit einer Abendsendung bei WJW-AM in Cleveland. Seine Popularität nahm nach dem Wechsel zum New Yorker Sender WINS-AM enorm zu. Freed spezialisierte sich auf die Stile afroamerikanischer Musik, die unter dem Etikett Rhythm & Blues zusammengefasst wurden. Der Diskjockey erreichte zu Beginn seiner Karriere schwerpunktmäßig afroamerikanische Teenager. Nach wenigen Jahren verfolgten auch viele weiße Jugendliche seine Show.

Fallstudie Drei setzt sich mit der DJ-Show *Metanomine* auseinander, die Tom Donahue von 1967 bis 1969 moderierte. In dieser Zeit entwickelte sich das so genannte Freeform-Radio im Bereich der Ultrakurzwelle (UKW), der wenige Jahre zuvor dereguliert worden war.<sup>8</sup> Der erfahrene Radiomacher Donahue entwickelte in San Francisco eine Programmstrategie, die den Diskjockeys im Unterschied zum Formatradio, das inzwischen die Mittelwelle (MW) beherrschte, große Gestaltungsspielräume einräumte. Er arbeitete für den Sender KMPX-FM, bevor er mit anderen Mitarbeitern zu KSAN-FM wechselte. In den Abendstunden spielte Donahue überlange Titel von Alben des Psychedelic Rock, aber auch Aufnahmen der Genres Blues, Folk, Country und Jazz. Seine Zielgruppe bestand aus jungen Erwachsenen, unter denen sich viele Angehörige der Hippie-Subkultur, die sich nach 1965 an der US-amerikanischen Westküste herausbildete, befanden.

Der Zuschnitt meiner klanggeschichtlichen Studie verdeutlicht, dass meine Arbeit nicht den Anspruch besitzt, die Entwicklung der Diskjockey-Show in der gesamten historischen Breite zu erforschen. Vielmehr untersucht sie drei Diskjockeys, die in ihrer Zeit das Erscheinungsbild der Programmform maßgeblich prägten. Mein Vorhaben beschränkt sich auf den Hörfunk der Vereinigten Staaten, um den Rahmen einer Dissertation nicht zu überschreiten. Ein Vergleich zwischen US-amerikanischen und europäischen Schallplattensendungen ist deshalb leider nicht möglich.

---

<sup>8</sup> Die ersten beiden Fallbeispiele sind im Bereich der Mittelwelle zu verorten, die im Englischen mit der Abkürzung AM bezeichnet wird. Diese Abkürzung steht für das technische Modulationsverfahren der Amplitudenmodulation (Amplitude Modulation), das in diesem Bereich zur Anwendung kommt. Die Ultrakurzwelle wird in den USA mit FM angegeben, der Kurzform für das Verfahren der Frequenzmodulation (Frequency Modulation).

## 1.4 Quellenlage

Ich habe bei meiner Forschung unterschiedliche historische Quellen benutzt. Meine schriftlichen Quellen sind Artikel aus Zeitungen und Zeitschriften sowie Handbücher der Radioproduktion. Zudem habe ich drei Interviews mit Zeitzeugen geführt: ein persönliches Interview mit Raechel Donahue, der Witwe Tom Donahues, ein telefonisches Interview mit Joe Franklin, einem ehemaligen Mitarbeiter Martin Blocks und ein telefonisches Interview mit Mike Heron, der Ende der 1960er Jahre zur schottischen Folkgruppe The Incredible String Band gehörte.

Schallplatten, Sendemitschnitte und Aufzeichnungen von Fachvorträgen habe ich als Audio-Quellen ausgewertet. Meine schriftlichen und auditiven Quellen beschaffte ich auf verschiedenen Wegen. In meinem zweiten Kapitel werde ich die genutzten Bestände vorstellen; an diesem Punkt will ich lediglich umreißen, welche Ausschnitte meines Themas ich rekonstruieren und welche Lücken ich nicht schließen konnte.

Die berufliche Entwicklung der Diskjockeys Block, Freed und Donahue ist durch Zeitungs- und Zeitschriftenartikel gut zu überblicken. Leider habe ich keine schriftlichen Selbstzeugnisse der DJs ausfindig machen können. Eine Ausnahme bildet ein Artikel über die Programmstrategie des Senders KMPX-FM, den Tom Donahue in der Musikzeitschrift Rolling Stone im Jahr 1967 veröffentlichte (Donahue 1974).

Nahezu kein relevantes Quellenmaterial konnte ich von den Radiosendern entdecken. Der kommerzielle Hörfunk der Vereinigten Staaten begründete keine systematische Archivierung. Gerade die lokal oder regional operierenden Sender, die den Kontext meiner Fallbeispiele darstellen, haben kaum interne Dokumente hinterlassen.

Die konkreten Bedingungen, unter denen die in Frage kommenden Schallplatten-sendungen produziert wurden, lassen sich deshalb nur in groben Umrissen nachzeichnen. Die funktionale Architektur der Sendestudios, der Aufbau der Schallplattenbibliotheken, die Namen der Techniker und die Technologien der Sendestudios und Kontrollräume (Mischpulte, Mikrophone, Schallplattenspieler) bleiben weitgehend im Dunkeln. Zwar geben historische Handbücher (Barnouw 1949; Chester/Garrison/Willis 1971; Nisbett 1974) einen Überblick über die Technologien der Radioproduktion, die in einer bestimmten Epoche eingesetzt wurden. Ohne konkrete Bezüge zu meinen Fallbeispielen können diese Texte jedoch nur als relativ abstrakte Hintergrundfolie dienen.

Nicht zuletzt die Quellenlage hat meine Entscheidung bestärkt, die konzeptionel-

len bzw. diskursiven Grundlagen der Diskjockey-Show ins Zentrum meines Erkenntnisinteresses zu stellen.

## **1.5 Forschungszusammenhang**

Mein Projekt verortet sich am Schnittpunkt von Musik-, Medien- und Klangforschung. Die Musikforschung hat dem Thema Musikproduktion in den letzten Jahren wachsende Aufmerksamkeit geschenkt (Cook 2009; Bayley 2010). Die meisten Arbeiten sind auf dem Gebiet der Forschungen zur populären Musik entstanden. Auf ihre historischen Befunde und theoretischen Begriffe werde ich mich besonders stützen.

Historische Studien haben gezeigt, wie Speichertechnologien die Praktiken der Aufnahme von Musik veränderten (Gelatt 1977; Chanan 1995; Cunningham 1998; Jones 1999; Wicke 2001a; Smudits 2003; Millard 2005). Den Wandel der professionellen Rollen von Musikern, Technikern und Produzenten hat Susan Schmidt Horning in ihrer Dissertation (2002) aufgearbeitet. Für ihre Untersuchung wertete sie Interviews mit ehemaligen Akteuren der Musikproduktion aus. Schmidt Horning brachte später auch den Begriff des impliziten, praktischen Wissens (Tacit Knowledge) in die Diskussion um produzierte Musik ein (2004), der die spezifische Professionalität von Technikern und Produzenten beschreibbar macht.

Susanne Binas-Preisendörfer (2008) hat ausgeführt, dass Musiker, Produzenten und Hörer Klang bzw. »Sound« als Begriff auf je unterschiedliche Weise einsetzen, um Aspekte der Klanggestaltung oder sinnliche Eindrücke zu beschreiben. Der Gebrauch des Begriffs in seinen vielfältigen Bedeutungen ist dabei als eine diskursive Praxis zu begreifen. Indem Akteure der populären Musik über Klang sprechen, ziehen sie Grenzen in das soziale und kulturelle Feld ein: »Sound markiert als ästhetisches Wertkriterium soziale und kulturelle Positionen, die sich ihrerseits in Repertoiresegmenten und Marketingstrategien der Musikwirtschaft wieder finden [...]« (Binas-Preisendörfer 2008: 2). Peter Wickes Begriff des Klangkonzepts (2008) unternimmt den Versuch, das konstitutive Verhältnis von Technologie, Klang und Musik theoretisch und historisch zu

bestimmen. Die diskursive und kulturelle Formatierung von Klang bildet, wie ich dargestellt habe, das theoretische Zentrum meiner Arbeit. Sie versteht sich als Beitrag zur Erschließung des an die Musikproduktion angrenzenden Feldes der Musikübertragung, dem die Musikforschung bisher zu wenig Beachtung geschenkt hat.

Die Medienforschung hat das Thema »Musik im US-amerikanischen Radio« im Rahmen von breit angelegten historischen Darstellungen (Sterling/Kittross 2002; Douglas 2004) und Monographien (DeLong 1980; Eberly 1982) abgehandelt. Die Texte unterschieden in der Regel nicht systematisch zwischen aufgeführter und aufgenommener Musik. Eine Ausnahme stellte die Geschichtsschreibung über Diskjockeys (Passman 1971; Smith 1989; Jackson 1991; Lieberman 1996; Walker 2001) dar. Leider zeichnet diese Texte ein eher journalistischer Ansatz aus. Sie besitzen häufig keine Quellenbelege, was ihren Wert für meine Forschungsarbeit mindert. Zudem geht die breite Darstellung der Karrieren der Diskjockeys zu Lasten einer konkreten Auseinandersetzung mit den Sendungen.

Eine brauchbare Sammlung von Erfahrungsberichten ehemaliger Radiomacher zum Freeform-Radio lieferte Michael C. Keith (1997). Die Inhalte der Transkripte von Oral-History-Interviews müssen jedoch anhand von Forschungsliteratur überprüft werden, um Verzerrungen des historischen Sachverhalts, die auf die Fehleranfälligkeit der subjektiven Erinnerung verweisen, nicht zu übernehmen. Für meine Themenstellung von besonderem Nutzen ist Wolfgang Hagens Monographie (2005), die den Diskjockeys im US-amerikanischen Hörfunk einigen Raum gegeben hat. Ihr bin ich in der Auswahl meiner Fallbeispiele gefolgt.

Aus meiner Sicht besteht das grundsätzliche Problem der vorliegenden Studien zur DJ-Show darin, dass sie, abgesehen von kurzen Passagen in Hagens Arbeit, als monomediale Geschichte, d. h. als Geschichte *eines* Mediums angelegt sind. Wie ich zeigen will, ist ein intermedialer Ansatz, der die Medien Tonträger und Radio systematisch aufeinander bezieht, dem historischen Gegenstand eher angemessen. Ich möchte versuchen, über die vorhandenen Befunde hinauszugehen, indem ich den geschichtlichen Wandel der Programmform durch ein konsistentes theoretisches Modell erkläre.

Die Medienforschung hat in Studien jüngerer Datums die klangliche Dimension des Radios stärker akzentuiert (Åberg 1999; Douglas 2004; Hilmes 2005; Hagen 2005; VanCour 2008; Föllmer 2013). Die Radioforscherin Michele Hilmes geht so weit, den Klang des Übertragungsmediums als eine der wichtigsten Innovationen der Audio-Kul-

tur des 20. Jahrhunderts zu bezeichnen (vgl. Hilmes 2005: 254). Diese Ansätze möchte ich im Rahmen meiner Studie weiterentwickeln. Meine Klanggeschichte der DJ-Show versteht sich als Beitrag zu einem neuen Paradigma der Medienforschung, das Radioprogramme als bedeutsame kulturelle und historische Artefakte auffasst. Dieser Paradigmenwechsel fragt nach den technischen Standards, Programmformen, Produktionstechniken, Moderationsstilen und Hörpraktiken, die bestimmte Hörfunkepochen kennzeichneten (vgl. VanCour 2008: 31). Ein Ziel der Forschungen, die mit diesem theoretischen Ansatz arbeiten, besteht darin, die historischen Konzepte, Praktiken und Technologien der Radioproduktion zu rekonstruieren.

In den letzten Jahren hat eine interdisziplinäre Klangforschung, die im angloamerikanischen Sprachraum als Sound Studies bezeichnet wird, ein diskursives Feld konstituiert, das sozial- und kulturwissenschaftliche Theorien und Methoden, systematische und historische Perspektiven integriert. Ausgangspunkt der historischen Untersuchungen in diesem Feld ist die Frage, wie Kulturen mit Klang umgingen und wie sich Bedingungen, Formen sowie Funktionen des Hörens veränderten. Die Klanggeschichte bündelt Forschungen aus den Kommunikationswissenschaften, Medienwissenschaften, Science and Technology Studies, Musikwissenschaften und Geschichtswissenschaften. Aufgrund der Vielfalt der Ansätze, Methoden und Gegenstände ergibt sich ein fragmentarisches Bild.<sup>9</sup>

Mit den Lautsphären vorindustrieller Gesellschaften haben sich die Geschichtswissenschaftler Alain Corbin (1995) und Mark M. Smith (2001) befasst. Die sozialen und kulturellen Auswirkungen von Klangtechnologien untersuchten Jonathan Sterne (2005) und Karin Bijsterveld (2008). Welches Wissen über Klang in einem bestimmten historischen Zeitabschnitt gewonnen wurde, problematisierten Emily Thompson (2002) und Veit Erlmann (2010). Schließlich haben James H. Johnson (1995) und Jens Papenburg (2011) je eigene Wege zu einer Geschichte des Musikhörens beschritten. Unabhängig von der konkreten Problemstellung müssen alle klanggeschichtlichen Studien offenlegen, welche Quellen sie benutzt und wie sie daraus verwertbare Daten extrahiert ha-

---

<sup>9</sup> Daniel Morat warnt davor, Klangwissenschaft und Klanggeschichte in der Perspektive einer Spardisziplin mit einem einheitlichen Gegenstandsbereich zu denken. Er plädiert dafür, Klangforschung als eine Erweiterung der Sozial- und Kulturwissenschaften zu perspektivieren. Klänge seien als Artefakte aufzufassen, mit denen historische Klangkonstellationen und Hörsituationen, Aneignungsstrategien sowie soziale, politische und kulturelle Kontexte aufgeschlossen werden können (vgl. Morat 2010: 6).

ben. Die Klanggeschichte stärkt das Bewusstsein für die Materialität moderner Audio-Kulturen. Klang wird als gestaltbares Material, als kulturelle und historische Variable begreifbar. Als korrespondierende Prozesse sind Klanggestaltung und das Hören in Netze aus Konzepten, Praktiken und Technologien eingespannt –und ohne Vermessung dieser Netze nicht in ihrer »Kulturbedeutung« (Morat 2010: 7) zu verstehen.

Mein Forschungsvorhaben baut insbesondere auf den klanggeschichtlichen Studien auf, die einen neuen Blick auf Strategien der Klanggestaltung und des Hörens eröffnen. Jonathan Sterne (2005) hat mit seiner Aufarbeitung professioneller Hörpraktiken von Ärzten und Telegraphisten im 19. Jahrhundert das Wissen um die Formen und Funktionen der auditiven Wahrnehmung erweitert. Der soziale und kulturelle Gebrauch der Sinne, so lese ich Sternes Argument, ist nie auf das Feld des Ästhetischen beschränkt gewesen. Steve Wurtzler (2007) hat gezeigt, dass Film, Radio und Phonograph eine gemeinsame technologische Basis besitzen. Die Audio- bzw. audiovisuellen Medien entwickelten sich in direkter Beziehung zueinander und erhielten erst aus dieser Konstellation heraus ihre spezifische kulturelle Form.

Die vorliegende Klanggeschichte der Diskjockey-Show im US-amerikanischen Radio von 1930 bis 1970 soll historische Befunde zutage fördern, die für die Musik-, Medien- und Klangforschung auf unterschiedliche Weise von Belang sind. Die Musikforschung hat aus meiner Sicht, wie bereits erwähnt, das Thema der Übertragung von Musik bislang nicht ausreichend wahrgenommen. Der Fokus der Studien, die sich für den Zusammenhang von Musikpraktiken und Medientechnologien interessierten, richtete sich schwerpunktmäßig auf die Aufnahme bzw. Produktion von Musik.

Die Musikübertragung stellt jedoch einen eigenständigen historischen und kulturellen Sachverhalt dar. Die Bindung von Musik an technische Medien der Übertragung implizierte die Notwendigkeit der Programmierung. Aus einem großen Bestand an Schallplatten mussten Titel ausgewählt und für die Sendung in eine Reihenfolge gebracht werden. Auch die Frage, ob Musikübertragungen moderiert werden sollten, war zu klären, ebenso die Frage nach der Funktion der Moderationen. Der Hörfunk als Audio-Medium nahm im 20. Jahrhundert zweifellos eine Schlüsselrolle auf dem Gebiet der Musikübertragung ein.

Daneben ist ein Phänomen wie Muzak anzuführen. Das US-amerikanische Unternehmen Muzak begann im Jahr 1934 mit der Übertragung von aufgenommener Musik durch Telefonleitungen. Die kommerziellen Dienstleistungen des Unternehmens richtete

ten sich an Geschäftskunden, aber auch an öffentliche Institutionen. In Büros, Fabrikhallen, Geschäften, Buslinien, Hotels und Flughäfen erreichten sie im Laufe der Zeit viele Millionen Menschen täglich. Bei Muzak handelte es sich um so genannte funktionale Musik, die auf die Erzeugung bestimmter physiologischer und psychischer Wirkungen abzielte. Sie sollte Menschen am Ort des Hörens auf je unterschiedliche Weise emotional beeinflussen. Die Programmierung der Musik wurde auf dieses strategische Ziel abgestimmt (vgl. Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007: 479f.). Digitale Übertragungstechnologien haben im 21. Jahrhundert neue Formen der Musikprogrammierung durchgesetzt. Diese bieten verschiedene Lösungen für das Problem der Selektion, Anordnung und Präsentation von Musik an.<sup>10</sup>

Aus Sicht der Medienforschung besteht der Nutzen meiner Arbeit darin, die Entwicklung eines Medienverbunds zu beleuchten. Dabei konzentriere ich mich, wie dargestellt, auf wesentliche Etappen, denn eine umfassende historische Aufarbeitung der Beziehung von Schallplatte und Radio in den Vereinigten Staaten ist in einer Dissertation nicht zu leisten. Die Medienforschung hat ihren traditionellen Fokus auf die Theorie und Geschichte einzelner Medien zuletzt kritisch diskutiert (Bolter/Grusin 2000; Thorburn/Jenkins 2003; Schanze 2006; Münch/Schuegraf 2009). Diese Auseinandersetzung mündete in die programmatische Forderung nach einer anderen Form von Geschichtsschreibung. Die Beobachtung, dass moderne Audio-Kulturen durch die Koexistenz von Medien geprägt sind, sei in die historische Rekonstruktion medialer Konstellationen zu übersetzen. Eine integrierte Mediengeschichte habe zu untersuchen, wie Medien wechselseitig aufeinander einwirkten und sich infolge der Interaktion veränderten (vgl. Thorburn/Jenkins 2003: 11).

Ihren empirischen Bezugspunkt findet diese Forschungsprogrammatische typischerweise in digitalen Medienverbänden bzw. Medienkonstellationen. Im Hinblick auf Smartphones beispielsweise, also multifunktionale Geräte, die Texte, Bilder und Klänge in digitaler Form verarbeiten, sind Forschungsdebatten, die unter Stichworten wie Medienkonvergenz oder Intermedialität geführt werden, unmittelbar einsichtig. Eine

---

<sup>10</sup> Die Musikprogrammierung von Online-Diensten wie Pandora oder Last.fm basiert auf der massenhaften Auswertung von Hörerdaten. Beide Dienste greifen auf unterschiedliche Typen von Daten zurück. Sie stehen neben Online-Radios wie ByteFM, für die Journalisten und Musiker »klassische« Schallplattensendungen gestalten. Darüber hinaus haben sich Online-Dienste wie Spotify etabliert, die dem Hörer die Möglichkeit geben, mithilfe einer Bibliothek sein eigenes Musikprogramm zu organisieren.

Klanggeschichte der DJ-Show im US-amerikanischen Hörfunk kann in diesem Zusammenhang, wie ich annehme, die schon vor Jahrzehnten etablierten Beziehungen zwischen Audio-Medien aufzeigen (vgl. Sterne 2008: 147). Sie besitzt das Potential, mit dem Klangkonzept eine wesentliche Grundlage für das tatsächliche Funktionieren des Medienverbunds von Tonträger und Radio freizulegen.

Die Verknüpfung von Theorie und Empirie ist ein konzeptionelles Problem, für das jedes Forschungsvorhaben einen eigenen Lösungsvorschlag entwickeln muss. Meinen Fallstudien werde ich eine wissenschaftstheoretische Reflexion voranstellen, die das grundsätzliche Verhältnis von Theorie und Empirie in meiner Arbeit klären soll. Dabei werde ich mich auf einen Text des Soziologen Stefan Hirschauer (2008) stützen, der Methoden als flexible Instrumente der Vermittlung zwischen theoretischer Optik und empirischen Daten verstanden wissen will. Dieses Verständnis von Methode scheint mir hilfreich für das Anliegen, eine »starke«, d. h. ihrem eigenen Anspruch nach weit reichende Theorie auf ein neues empirisches Feld zu verlagern. Meine Studie sieht ihre Aufgabe nicht darin, eine vorhandene Theorie durch weitere Beispiele aus der weiten Welt der historischen Wirklichkeit bloß zu bestätigen. Sie unternimmt den Versuch, Theorie und Empirie in einen kritischen Dialog zu verwickeln. Unstimmigkeiten zwischen beiden Bereichen sind in den Fallstudien explizit zu verhandeln. Wenn erforderlich, werde ich meine Leitbegriffe an den historischen Gegenstand anpassen.

## **1.6 Aufbau der Arbeit**

In diesem Kapitel habe ich Thema und Fragestellung, den theoretischen Ansatz, meine historischen Fallbeispiele, die Quellenlage und den Forschungszusammenhang meines Projekts umrissen.

Das zweite Kapitel stellt die benutzten schriftlichen und auditiven Quellen vor. Ich formuliere Ansätze zu einer Kritik der Audio-Quelle, um den reflektierten Umgang mit Schallplatten und Sendemitschnitten vorzubereiten.

Kapitel Drei bündelt meine theoretischen Überlegungen. Ich diskutiere Peter Wickes Begriff des Klangkonzepts. Anschließend erörtere ich den Wert dieses Begriffs für eine Geschichte der Musikproduktion. Abschnitt Drei verortet die DJ-Show theoretisch und historisch im US-amerikanischen Hörfunk. Danach stelle ich den Aufbau meiner historischen Fallstudien dar. Dabei frage ich auch nach einer produktiven Beziehung von Theorie und Empirie in meiner Arbeit.

Die Kapitel Vier bis Sechs untersuchen meine Fallbeispiele in chronologischer Reihenfolge. Martin Block repräsentiert die Diskjockey-Show im Zeitraum von 1930 bis 1950. Die Schallplattensendung der 1950er Jahre untersuche ich am Beispiel Alan Freeds. Tom Donahues Sendungen demonstrieren den Stand der Programmform in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre.

Das siebte Kapitel fasst die Ergebnisse meiner Arbeit zusammen und diskutiert kritisch ihre Relevanz. Es nennt einige Forschungsperspektiven, die über meine Studie hinausweisen.

Im nächsten Kapitel werde ich die Bedeutung von Audio-Quellen für mein klanggeschichtliches Projekt beleuchten. Die Geschichtswissenschaft, die als wissenschaftliche Disziplin die Grundlagen für den methodischen Umgang mit historischen Quellen schafft, hat zur Audio-Quelle als einem verhältnismäßig jungen Quellentyp noch kaum systematisches Wissen anzubieten (vgl. Fröschl/Hubert 2010: 606; Müller 2011: 26f.). Aus diesem Grund werde ich im ersten Abschnitt einige quellenkritische Überlegungen anstellen.

## 2 Quellen einer Klanggeschichte

### 2.1 Ansätze zu einer Kritik der Audio-Quelle

Eine Klanggeschichte der Diskjockey-Show ist auf historische Sendemitschnitte und Tonträger angewiesen. Zwar ist das Interesse, die Geschichte von Radioprogrammen allein auf der Basis von schriftlichen Quellen zu untersuchen, prinzipiell nachvollziehbar.<sup>11</sup> Die Frage jedoch, wie Sendungen der Vergangenheit tatsächlich geklungen haben, ist auf der Basis von Texten nicht hinreichend zu beantworten. Ohne Audio-Quellen lässt sich ihre klangliche Materialität nicht begreifen. Wer das Radio als Audio-Medium der Geschichte untersuchen will, braucht Mitschnitte.

Eine historische Rekonstruktion von Programmen des US-amerikanischen Radios setzt eine zeitintensive Suche nach Quellen voraus. Das gilt sowohl für Mitschnitte als auch für schriftliche Quellen, die über die Technologien und Strategien der Radioproduktion informieren. Der kommerzielle Hörfunk in den Vereinigten Staaten hat seine Produktionen nicht systematisch dokumentiert. Ein harter Wettbewerb und ein damit verbundener Kostendruck verpflichtete ihn auf das Tagesgeschäft. Entsprechend nahmen die Sender in Kauf, dass ihre Programme sich »versendeten«, d. h. mit ihrer Ausstrahlung sogleich verschwanden.

Dennoch fertigte man immer wieder Mitschnitte von Sendungen an. Eine Aufzeichnung konnte aus verschiedenen Gründen erfolgen (vgl. Biel 1977: 8). Manche Sen-

---

<sup>11</sup> Diese Vorgehensweise kennzeichnet die Studien von Gethmann (2006) und VanCour (2008). Daniel Morat fordert die klanggeschichtliche Forschung dazu auf, der Bedeutung historischer Klänge grundsätzlich einen Vorrang gegenüber ihrer Gestalt einzuräumen: »Es kommt nicht darauf an, wie die historischen Klänge >eigentlich geklungen< haben (um Leopold von Ranke abzuwandeln), sondern welche Bedeutung sie für die Zeitgenossen hatten. Und diese kulturelle, soziale und politische Bedeutung der Sinneswahrnehmungen lässt sich auch aus der schriftlichen Überlieferung der Zeit rekonstruieren« (Morat 2010: 4). Der Historiker formuliert diese Forderung vor der Kontrastfolie so genannter Geschichtsparks, die ihren Besuchern authentische Erfahrungen vergangener Lebenswelten versprechen. Als eine Kritik dieses naiv anmutenden Versprechens ist die These nachvollziehbar. Auch ist es sinnvoll, schriftliche Quellen in das Projekt einer Klanggeschichte einzubeziehen. In meiner Arbeit werde ich der Gestalt bzw. Gestaltung von Klängen dennoch große Aufmerksamkeit schenken, weil ich, wie im vorigen Kapitel dargelegt, davon ausgehe, dass ästhetische Codes die Klanggestaltung prägen. Als diskursive Bezugssysteme organisieren sie die Produktion und Rezeption von Klang als Musik. Diesem theoretischen Ansatz zufolge kann die historische Bedeutung von Klängen, die Hörerinnen und Hörer als Musik auffassten, nicht ohne Betrachtung ihrer Gestalt begriffen werden.

der verkauften eine erfolgreiche Sendung an andere Sender, die den Mitschnitt zu einem anderen Zeitpunkt übertrugen. Daneben bildete sich ein eigener Industriezweig heraus, der Radiosendungen produzierte und in gespeicherter Form an unterschiedliche Sender verkaufte.<sup>12</sup> Darüber hinaus gaben Sender Aufzeichnungen in Auftrag, um durch wiederholtes Anhören die Qualität des Programms besser beurteilen zu können. Schließlich sammelten Diskjockeys und andere Radiomacher Arbeitsproben für Bewerbungen.

Mitschnitte sind mithin als Nutzmedien der Radioindustrie zu sehen, die deren Grenzen erst verließen, wenn US-Archive sie zu Dokumentationszwecken erwarben. Allerdings sind nur sehr wenige von diesen Aufzeichnungen in öffentliche Archive gelangt. Daneben existieren private Sammlungen, die ehemalige Mitarbeiter von Sendern angelegt haben. Sie dokumentieren zum Teil die Programmgeschichte von Sendern umfassender als öffentliche Archive.<sup>13</sup>

Ich habe für mein Forschungsprojekt Sendemitschnitte von öffentlichen Archiven, privaten Sammlungen und kommerziellen Anbietern ausgewertet. Diejenigen Aufzeichnungen, die aus rechtlichen Gründen nicht vervielfältigt werden konnten, hörte ich in öffentlichen Bibliotheken und Archiven der Vereinigten Staaten an. Während öffentliche Archive im Regelfall zuverlässige Informationen zu einer Quelle anbieten, ist bei kommerziellen Anbietern und privaten Sammlern Vorsicht geboten, da sie mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht nach den Regeln archivalischer Praxis arbeiten (vgl. Budde/Freist/Günther-Arndt 2008: 160). Zudem habe ich zu jedem Fallbeispiel einen historischen Tonträger mit einem Titel angeschafft, den ein Diskjockey in einer Ausgabe seiner Show spielte. Die ausgewählte Aufnahme betrachte ich als repräsentatives Beispiel für den musikalischen Stil, der die in Frage kommende DJ-Show prägte. Einen Teil der Musiktitel hätte ich auch als digitale Datei beschaffen können. Jedoch werden digitale Wiederveröffentlichungen von analogen Aufnahmen standardmäßig neu gemastert, d. h. ihr akustisches Erscheinungsbild wird überarbeitet. Die Klanggestalt einer historischen Aufnahme kann im Prozess des Remastering stark verändert werden.

---

<sup>12</sup> Das US-amerikanische Radio nutzte vor 1950 ein eigenes Schallplattenformat, die so genannte Transcription Disc (vgl. Russo 2004: 5f.). Die Radioindustrie bezeichnete dieses Format auch als Electrical Transcription (ET). Die Transcription Disc war mit 41 cm Durchmesser größer als eine handelsübliche Schellackplatte der 1930er Jahre und drehte sich langsamer (33 statt 78 Umdrehungen/Minute). Sie speicherte etwa 15 Minuten Programm pro Seite.

<sup>13</sup> Ein Beispiel für den Wert privater Sammlungen ist die Internetseite <<http://www.jive95.com>>, die an den nicht mehr existierenden Sender KSAN-FM erinnert. Die Webseite enthält über 50 Mitschnitte von Diskjockeys, die das so genannte Freeform-Radio in San Francisco prägten.

Der Historiker Jürgen Müller hat seine Fachkolleginnen und -kollegen zur verstärkten Auseinandersetzung mit der Audio-Quelle als einem vernachlässigten Typ von historischer Quelle aufgefordert (vgl. Müller 2011: 5). Dem von Historikern und Archivaren zu hörenden Appell, die traditionelle Schriftfixierung der historischen Wissenschaften (vgl. Fröschl/Hubert 2010: 607) zu überwinden und auf der Basis von Audio- oder audiovisuellen Quellen kaum untersuchte Bereiche vergangener Wirklichkeit zu vermessen, stimme ich als Musikwissenschaftler uneingeschränkt zu. Kritisch zu hinterfragen ist jedoch, dass Müller Klangdokumente als »authentische Quellen« (Müller 2011: 24) der Vergangenheit klassifiziert, ohne den Begriff der Authentizität zu problematisieren. Damit bereitet er, ohne es zu wollen, das Missverständnis vor, dass es sich bei Mitschnitten und Tonträgern um originalgetreue Repräsentationen von klingenden Phänomenen der Vergangenheit handelt.

Jahrzehntealte Tonbänder und Schallplatten weisen heute in vielen Fällen ein erhebliches Rauschen auf, das durch Materialabnutzung verursacht ist. Zudem prägen die Komponenten der technischen Apparatur (Tonabnehmer bzw. Tonkopf, Verstärker, Lautsprecher etc.), die das historische Speichermedium für das Ohr des Wissenschaftlers wiedergibt, die Gestalt des Klangs.

Audio-Quellen sind aus den genannten Gründen, wie andere Quellentypen auch, einer systematischen Quellenkritik zu unterziehen. Die Geschichtswissenschaft unterscheidet typischerweise zwischen einer äußeren und einer inneren Quellenkritik: »Bei der äußeren Quellenkritik geht es um Echtheit und Vollständigkeit der Quellen, bei der inneren Quellenkritik um ihre Zeitnähe, ihre Perspektive, mögliche Wertungen und Widersprüche« (Budde/Freist/Günther-Arndt 2008: 67). Es muss also untersucht werden, ob eine Audio-Quelle wirklich das darstellt, was sie darzustellen vorgibt, und welche Aussagekraft sie besitzt.

Die vorausgegangene Diskussion hat verdeutlicht, dass die »Echtheit« bzw. »Authentizität« einer Audio-Quelle nicht die originalgetreue Repräsentation von historischen Klängen meinen kann. Quellen sind nie »Spiegel der Realität« (Budde/Freist/Günther-Arndt 2008: 58). Ich bezeichne einen Mitschnitt dann als echt, wenn gesichert ist, dass er tatsächlich eine Diskjockey-Show enthält, die zum Untersuchungsgegenstand meiner klanggeschichtlichen Studie gehört. Bei Audio-Quellen aus öffentlichen Archiven kann die historische Forschung auf der äußeren Quellenkritik aufbauen, die dort geleistet wurde. Archive prüfen und dokumentieren die Informationen,

die sie im Zusammenhang mit einer Quelle erhalten. So kann der Forschende schon vor dem ersten Kontakt mit einem Mitschnitt oder Tonträger seinen Erwartungshorizont anpassen.<sup>14</sup>

Tonträger sind quellenkritisch leichter zu erschließen als Sendemitschnitte. Schallplatten tragen als kommerzielle Produkte, die in vielfältige Verwertungszusammenhänge eingebettet sind, Informationen mit sich, die ihre historische Kontextualisierung ermöglichen (Interpret, Titel, Komponist, Label, Katalognummer). Weitere Daten, das Veröffentlichungsjahr beispielsweise oder die Namen der mitwirkenden Techniker und Produzenten, die den Aufnahmeprozess organisierten, fehlen jedoch häufig den Schallplatten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese Informationen können teilweise über Diskographien oder historische Ausgaben von US-amerikanischen Branchenmagazinen erschlossen werden. Ein besonders wichtiger Unterschied zwischen Tonträgern und Mitschnitten als Audio-Quellen besteht darin, dass die Vollständigkeit von Tonträgern gesichert ist.

Die Integrität von Mitschnitten muss hingegen in jedem Fall überprüft werden. Ihre Herstellungs- und Überlieferungsgeschichte ist in den meisten Fällen nur lückenhaft dokumentiert. Auch Aufzeichnungen, die in öffentlichen Archiven liegen, verweisen häufig lediglich auf eine der Einrichtung zugekommene Sammlung, der sie ursprünglich angehörten. Welche Person den Mitschnitt erstellte und zu welchem Zweck, bleibt meistens im Dunkeln. Eine Dokumentation verlässlicher Eckdaten ist bei Audio-Quellen, die sich in privaten Händen befinden, noch seltener. Bei Audio-Quellen von kommerziellen Anbietern oder Privatpersonen muss der historisch arbeitende Wissenschaftler deshalb die quellenkritische Arbeit selbst leisten.

Es muss zunächst durch kritisches Anhören geprüft werden, ob ein Mitschnitt echt und vollständig ist. Aufzeichnungen von Radiosendungen, die ursprünglich auf Tonbändern gespeichert waren, können editiert worden sein. Es ist also möglich, dass Teile der Sendung fehlen. Auch ist nicht auszuschließen, dass die Geschwindigkeit beim Überspielen von Bändern verändert wurde. Diskjockeys nannten in regelmäßigen Abständen ihren Namen, den Namen ihrer Sendung und ihres Senders. Sollte man auf einen sehr kurzen Mitschnitt stoßen, der diese Informationen nicht enthält, kann man den DJ über

---

<sup>14</sup> Vgl. beispielsweise die Informationen zu einem Mitschnitt von Martin Blocks Sendung *Make-Believe Ballroom* im Katalog der Library of Congress: <<http://ccn.loc.gov/2003646831>> (Zugriff: 21. Juli 2012).

seinen Stimmklang identifizieren. Ein Vergleich mit Mitschnitten anderer Shows macht dies möglich.

Besonders wichtig ist die Überprüfung der Zeitangaben, die verkäuflichen oder privaten Audio-Quellen beigegeben sind. Nur in wenigen Fällen ist den Moderationen der Diskjockeys das Sendedatum oder ein verwertbarer Hinweis auf bevorstehende kulturelle Ereignisse zu entnehmen. Um das Sendedatum annäherungsweise zu bestimmen, habe ich versucht zu ermitteln, wann die Schallplatten, die der DJ in der betreffenden Show spielte, veröffentlicht wurden. Das Online-Archiv des Branchenmagazins *Billboard*, das in den USA neue Tonträger mit einem umfangreichen Anzeigen- und Redaktionsteil vorstellte, lieferte entsprechende Informationen. In manchen Fällen halfen auch die Kataloge US-amerikanischer Bibliotheken und Archive weiter. Auf diese Weise konnte ich eine Reihe von falschen Angaben zu Sendemitschnitten korrigieren. Ich habe versucht, allen Mitschnitten die richtige Jahreszahl zuzuweisen. Eine noch genauere zeitliche Bestimmung war im Hinblick auf meine Themenstellung nicht notwendig.

Die Quellenkritik eines Mitschnitts beinhaltet auch die Beurteilung seiner Vollständigkeit. Es hat sich gezeigt, dass die mir vorliegenden Aufzeichnungen fast nie eine ganze Sendung dokumentieren. Die für mein Forschungsvorhaben relevanten Diskjockey-Shows besaßen üblicherweise eine Dauer von 30 Minuten bis hin zu mehreren Stunden. Die Mitschnitte, die ich für mein Projekt ausgewertet habe, dauern zwischen 15 und 100 Minuten. In den meisten Fällen fehlen die hinteren Teile einer Sendung. In einigen Fällen sind auch vordere Teile nicht enthalten. Das Fehlen einer An- bzw. Abmoderation markiert diese Fälle.

Darüber hinaus sind regelmäßig mittlere Teile einer Diskjockey-Show herausgeschnitten. Ein Bandschnitt ist dann deutlich zu erkennen, wenn er mitten in einem Musiktitel oder einer Moderation erfolgte. Unmittelbar nach Musik oder Ansage vorgenommene Bandschnitte sind hingegen schwerer festzustellen. Eine untypisch lange Pause oder abrupte Sprünge im Lautstärkepegel machen einen Schnitt in der Mitte einer Sendung identifizierbar. Auch eine Inkonsistenz der durch den Diskjockey angesagten Uhrzeiten zeigt eine Bandmontage an.

Auf die äußere folgt die innere Quellenkritik, d. h. die Prüfung der Aussagekraft einer Quelle im Horizont des im Forschungsprojekt formulierten Erkenntnisinteresses. Erst die wissenschaftliche Frage ermöglicht die Erzeugung von Wissen aus einem überlieferten Material, wie der Historiker Volker Sellin betont: »Quellen sprechen nur, wenn

man sie befragt, und sie sprechen so oder anders, je nachdem, wie man sie befragt« (Sellin 2005: 49). Die innere Quellenkritik bezeichnet die Prüfung der Zeitnähe, Wahrnehmungsperspektive und Wertungstendenz einer Quelle (vgl. Budde/Freist/Günther-Arndt 2008: 160). Diese Kriterien lassen erkennen, dass sie zur wissenschaftlichen Beurteilung schriftlicher Zeugnisse (Urkunden, Akten, »Klassiker« der Geschichtsschreibung) entwickelt wurden, die traditionell den Dreh- und Angelpunkt des geschichtswissenschaftlichen Arbeitens bildeten. Schriftliche Texte repräsentieren Ereignisse oder Entwicklungen in der abstrakten Form der Sprache. Sie implizieren notwendigerweise eine persönliche Tendenz, weil das in ihnen dargestellte Material durch das Bewusstsein des Autors hindurchgegangen ist.

Die technische Speicherung von Klang beinhaltet dieses Moment des Persönlichen nicht unmittelbar. Mitschnitte repräsentieren die Klanggestalt von Radiosendungen in konkreter Form. Bei der inneren Quellenkritik von Audio-Quellen greift nicht eine heuristische Differenz von Ereignis und (schriftlicher) Beschreibung, sondern eine Differenz von Original und Kopie (vgl. Fröschl/Hubert 2010: 604). Dabei bezeichnet das Original ein Klangphänomen der Vergangenheit, das in seiner ursprünglichen Gestalt prinzipiell nicht wiederherzustellen ist. Weder Sendemitschnitte noch Schallplatten werden heute so gehört, wie sie damals geklungen haben. Audio-Quellen sind Kopien, die immer Spuren ihres Herstellungs- und Überlieferungsprozesses tragen. Diese Spuren zeigen sich in Audio-Quellen besonders markant als verminderte Klangqualität. Ein hoher Rauschanteil kann beispielsweise darauf hinweisen, dass ein Hörer als technischer Amateur mit einem vergleichsweise minderwertigen Tonbandgerät die Sendung aufzeichnete. Zudem kann ein Mitschnitt durch mehrfaches Umkopieren an Klangqualität eingebüßt haben.

Auch wenn subjektive Wahrnehmungsperspektive und Wertungstendenz nicht unmittelbar eine technisch erzeugte Audio-Quelle prägen, so ist dieses persönliche Moment doch mittelbar wirksam. Jeder Mitschnitt stellt implizit die Frage, weshalb gerade er aufbewahrt oder veröffentlicht wurde. Jeder erhaltene Mitschnitt verweist auf verschollene oder nicht öffentlich zugängliche Klangdokumente (vgl. Jagschitz/Hubert 1977: 17f.). Die subjektive Perspektive spielt also in den Prozess der Veröffentlichung von Quellen hinein. Insbesondere Sendemitschnitte aus privaten Sammlungen repräsentieren diese Problematik. Es ist nicht auszuschließen, dass Privatpersonen bestimmte Aufzeichnungen gerade deshalb herausgeben, weil diese ein gewünschtes Bild der

eigenen Vergangenheit vermitteln, wohingegen andere Klangdokumente, die diesem Bild nicht entsprechen, zurückgehalten werden. Deshalb scheint es geboten, für eine klanggeschichtliche Studie Audio-Quellen aus öffentlichen und privaten Händen einzusetzen. Ein solcher Quellen-Mix ist für meine drei Fallstudien gegeben.

Ich fasse zusammen, dass der methodische Umgang mit Audio-Quellen eine äußere und innere Quellenkritik beinhaltet. Die Funktion der äußeren Kritik besteht in meinem Forschungsprojekt darin, die Echtheit und Vollständigkeit von Sendemitschnitten und Tonträgern zu bestimmen. Die innere Quellenkritik ermittelt ihren spezifischen Aussagewert. Audio-Quellen sind dabei grundsätzlich mit schriftlichen Quellen in Beziehung zu bringen. Erst die Verknüpfung von Daten, die aus Mitschnitten und historischen Texten gewonnen sind, verortet Radiosendungen als materielle Artefakte in den Kontexten, in denen sie produziert und gehört wurden. Der Historiker Daniel Morat fasst diese theoretische Grundannahme, die das Verhältnis von Klang und Kontext betrifft, wie folgt zusammen: »Auditive Geschichte ist [...] nur als Teil einer allgemeinen Geschichte sinnvoll, in der sich Klang und Kontext wechselseitig erhellen« (Morat 2010: 3).

Im nächsten Abschnitt werde ich meinen Bestand an Mitschnitten und Tonträgern vorstellen. Zudem reflektiere ich kritisch die Aussagekraft meines Vorhabens.

## **2.2 Benutzte auditive und schriftliche Quellen**

Ich habe über Online-Börsen für jede Fallstudie je eine historische Schallplatte beschafft. In Bezug auf den *Make-Believe Ballroom* habe ich Bing Crosbys Aufnahme *Down by the River* auf Schellackplatte (25 cm Durchmesser) besorgt. Mit Blick auf Alan Freeds Sendungen erwarb ich *Money Honey* von Clyde McPhatter and the Drifters als Vinyl-Single (18 cm). Schließlich kaufte ich für die Auseinandersetzung mit Tom Donahues DJ-Shows die LP (30 cm) *The Hangman's Beautiful Daughter* der Incredible String Band, die den Titel *A Very Cellular Song* enthält.

Einen Teil der Sendemitschnitte fand ich, wie dargestellt, in öffentlichen Archiven

der Vereinigten Staaten. In der Phase der Vorrecherche griff ich zu gedruckten Archivführern (Greenfield 1989; Siegel/Siegel 2006). Durch direkte Anfragen filterte ich die Einrichtungen heraus, die für mein Projekt wichtige Sammlungen von Audio-Quellen und Schriftquellen besitzen. Archivare informierten mich dabei auch über Quellenbestände, die in den Archivführern nicht verzeichnet waren.

Der Erwerb von kopierten Mitschnitten erwies sich aufgrund hoher Arbeits- und Versandkosten als sehr teuer.<sup>15</sup> Zudem verweigerte ein Teil der US-Archive das Kopieren ihrer Aufzeichnungen. Die Vervielfältigung von Diskjockey-Shows berührt die Schutzrechte von Künstlern, die vor einem Kopiervorgang geklärt werden müssen. Nicht alle Archive können oder wollen die zeitraubende Suche nach den Rechteinhabern leisten (vgl. Fröschl/Hubert 2010: 608). Die in ihrem Besitz befindlichen Mitschnitte musste ich im Rahmen einer Forschungsreise vor Ort auswerten.

Ich besuchte zwischen August und Oktober 2011 drei Archive an der Ostküste der USA: die Library of Congress (LOC) in Washington, D.C., die Library of American Broadcasting Collection (LAB) auf dem Campus der University of Maryland in College Park, die inzwischen zu den Special Collections in Mass Media and Culture gehört, und das Paley-Center for Media (PCM) in New York City. Das PCM, das Mitschnitte grundsätzlich nicht vervielfältigt, sammelt ausschließlich audiovisuelle Quellen. Nach eigenen Angaben verfügt es über rund 150 000 Aufzeichnungen von US-amerikanischen Radio- oder Fernsehsendungen. Dort hörte ich mir Mitschnitte zu allen drei Fallbeispielen an: einen Mitschnitt Martin Blocks aus dem Jahr 1946, zwei Mitschnitte Alan Freeds aus den Jahren 1954 und 1955 und einen Mitschnitt Tom Donahues aus dem Jahr 1968.

Die Library of Congress besitzt die größte Sammlung von Audio-Quellen in den Vereinigten Staaten. Dort hörte ich mir einen Mitschnitt Alan Freeds von 1955 an. Bereits vorher hatte ich bei der LOC eine digitale Kopie von Blocks Show (1935) gekauft.

Die Library of American Broadcasting Collection bündelt unterschiedliche Sammlungen zur Radiogeschichte der Vereinigten Staaten. Die LAB stellte mir vier Mitschnitte von Martin Blocks *Make-Believe Ballroom*, die der DJ im Jahr 1949 für den US-Auslandssender Voice of America produzierte, als digitale Kopien zur Verfügung. Diese Sendungen unterscheiden sich in Aufbau und Dauer von der gleichnamigen Sendung,

---

<sup>15</sup> Die digitale Kopie eines Mitschnitts von Martin Block, die ich bei der Library of Congress bestellte, kostete rund 170 Euro.

die Block für seinen Haussender WNEW-AM moderierte. Weiterhin erhielt ich in Kopie 14 Mitschnitte von Reden, die Radiomacher auf Konferenzen der Verwertungsgesellschaft Broadcast Music, Inc., den so genannten BMI Program Clinics, hielten. Die Sammlung mit Tonbändern aus den Jahren 1951 bis 1957 dokumentiert die fachliche Diskussion über die strategische Ausrichtung des kommerziellen Hörfunks unter dem Eindruck des Aufstiegs des Fernsehens. Diese Diskussion war für mein zweites Fallbeispiel von Bedeutung.

Daneben sichtete ich in der LAB Bestände an schriftlichen Quellen. Als besonders ergiebig erwies sich die George Nettleton Collection, eine Sammlung mit historischen Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln über Diskjockeys. Außerdem wertete ich Oral-History-Interviews mit ehemaligen Mitarbeitern des Senders WNEW-AM aus, denen ich Hintergrundinformationen zu meinem ersten Fallbeispiel entnahm.

Die Library of American Broadcasting Collection beinhaltet eine Reihe von Ordnern mit historischem Material aus den Beständen der Sender (Station Files). Die Ordner der Sender KFWB-AM, WNEW-AM und WINS-AM enthielten Dokumente, die für meine Problemstellung nicht interessant waren, wie zum Beispiel empirische Hörerstudien ohne konkreten Bezug zu der in Frage kommenden DJ-Show. Es ist bekannt, dass die Leitungsebene der Sender mit ihren Mitarbeitern durch so genannte Memos kommunizierte. Auch solche Memos waren in den Station Files nicht zu finden, sind also aller Wahrscheinlichkeit nach verloren.

Weitere Mitschnitte erwarb ich bei kommerziellen Händlern in den USA, die sich auf den Versandhandel mit historischen Sendemitschnitten spezialisiert haben. Diese Händler sprechen in erster Linie die Szene historisch interessierter Radiofreunde an.<sup>16</sup> Sie bieten jeweils hunderte bis tausende Sendungen aus der ersten und zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an, die auf Compact Discs vertrieben werden.

Die Audio-CDs unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Klangqualität erheblich. Sie enthalten keinen quellenkritischen Kommentar, sodass ich nicht nachvollziehen konnte, aus welchen Händen die Aufzeichnungen stammen und wie sie für den Handel bearbeitet worden sind. Beim Anbieter Original Old Radio kaufte ich einen Mitschnitt Blocks (1950). Zwei Mitschnitte Freeds erwarb ich bei Rock-it Radio. Den ersten Mitschnitt datiere ich auf der Basis der Veröffentlichungsdaten der gespielten Schallplatten zur

---

<sup>16</sup> Das sind beispielsweise Vereinigungen wie die Society to Preserve and Encourage Radio Drama, Variety and Comedy (SPERDVAC).

einen Hälfte auf das Jahr 1953, zur anderen Hälfte auf das Jahr 1954. Außerdem erwarb ich einen Mitschnitt Donahues von 1967 beim Anbieter Rock-it Radio.

Einige Aufzeichnungen von Donahues DJ-Shows erhielt ich auf Anfrage von Norman Davis, der als ehemaliger Mitarbeiter die Geschichte des Senders KSAN-FM auf der Seite <<http://www.jive95.com>> dokumentiert. Davis stellte mir drei MP3-Dateien zur Verfügung. Der erste Mitschnitt repräsentiert eine Sendung Donahues für KMPX-FM von 1967. Zwei weitere Aufzeichnungen, die ich auf das Jahr 1969 datiere, zeigen Donahues Arbeit für den Sender KSAN-FM. Über die Webseite wertete ich eine weitere Sendung (1969) aus. Eine frühe Sendung Donahues aus dem Jahr 1961 streamte ich über <<http://bayarearadio.org>>. Schließlich hörte ich mir zu Vergleichszwecken einen Mitschnitt von DJ Rosko (1966) auf der Seite <<http://www.musicradio77.com>> an.

Ein Teil meiner Forschungsergebnisse beruht mithin auf Quellen, die nur in öffentlichen Bibliotheken und Archiven der Vereinigten Staaten zugänglich sind. Dieser Umstand mag die praktische Überprüfung meiner Befunde erschweren. Entscheidend ist jedoch, dass die Überprüfbarkeit der Aussagen durch die wissenschaftliche Gemeinschaft prinzipiell gesichert ist. Ich werde in meinen Fallstudien die Mitschnitte in Form von Kurzbelegen angeben, um die Lesbarkeit des Texts zu sichern. Im Quellenverzeichnis finden sich die Langbelege. Einheitliche Vorschriften für die bibliographische Angabe von Audio-Quellen existieren nicht. Deshalb habe ich ein eigenes Schema entwickelt: Name des Diskjockeys, Name der Sendung, Sender, Ort, Zeit, Dauer des Mitschnitts, Speichermedium bzw. -format, Archiv bzw. Anbieter, Katalognummer.

Für jedes Fallbeispiel habe ich vier bis sieben Mitschnitte untersucht. Angesichts der Tatsache, dass die in Frage kommenden Diskjockeys Block, Freed und Donahue in ihrer Karriere hunderte von Schallplattensendungen produzierten, ist dieser Quellenbestand äußerst klein. Ich halte es dennoch aus zwei Gründen für gerechtfertigt, eine Klanggeschichte der Diskjockey-Show auf der Grundlage der verfügbaren Mitschnitte zu schreiben. Erstens basierten DJ-Shows, wie andere Radiosendungen, auf dem Prinzip der Serialität. DJs gestalteten ihre Sendungen nach einem konstanten Formschema, damit Hörerinnen und Hörer sie wiedererkennen und problemlos in ihren Alltag integrieren konnten (vgl. Scannell 1996: 10f.). Mit Blick auf dieses standardisierte Produktionsverfahren ist anzunehmen, dass die mir vorliegenden Aufzeichnungen aussagekräftige Beispiele für die Shows von Block, Freed und Donahue darstellen. Zweitens ist es möglich, dass in Zukunft weitere Mitschnitte veröffentlicht werden, wie der Fall der Savory

Collection demonstriert.<sup>17</sup> Neue Quellen können zur Bestätigung oder Korrektur meiner Forschungsergebnisse führen. Jedoch ist nicht zu bestreiten, dass meine klanggeschichtliche Studie lediglich einen kleinen Ausschnitt der historischen Realität der Diskjockey-Show erhellt.

Eine Prüfung des zeitlichen Verlaufs einer Aufzeichnung ist unter einem quellenkritischen Gesichtspunkt notwendig. Wie bereits angesprochen, ist die Kontinuität von Sendungen durch Bandschnitte regelmäßig unterbrochen. Ich habe deshalb Audio-Protokolle der Mitschnitte angefertigt. Diese Audio-Protokolle haben zwei Funktionen: Sie markieren erstens die Bandschnitte. Auf diese Weise lassen sich die abgespielten Musiktitel korrekt aufeinander beziehen. Zweitens habe ich in die Audio-Protokolle die Punkte, an denen Moderationen des Diskjockeys beginnen, eingetragen. Diese Einträge ermöglichen die schnelle Identifikation der O-Töne, um sie im nächsten Schritt zu transkribieren. Die Audio-Protokolle sind mithin als Werkzeuge zu sehen, die meine Datenauswertung vorbereiten. Sie selbst liefern für meine spezifische Fragestellung noch keine Befunde. Aus diesem Grund habe ich sie meiner Arbeit nicht angehängt.<sup>18</sup>

Die Grundlage der Audio-Protokolle bildet ein einfaches System horizontaler Linien, in das ich den Ablauf einer Sendung sekundengenau eingetragen habe. Jedes Element des Programms (Intro, Musiktitel, Moderation, Werbespot) ist durch einen senkrechten Strich von den folgenden Elementen abgegrenzt worden. Ich habe kurz den Inhalt und den Anfangspunkt eines Elements, gemessen vom Beginn der Aufzeichnung, notiert.<sup>19</sup> Bandschnitte und die Form der Übergänge zwischen Musik und Moderation in

---

<sup>17</sup> William Savory (1916 – 2004) war ein amerikanischer Audio-Techniker, der sich in den 1930er Jahren durch professionelle Mitschnitte von Auftritten bekannter Jazz-Musiker im Radio einen Namen machte. Er arbeitete im Auftrag der Senderketten und ihrer Werbekunden. Im Laufe der Zeit baute Savory eine große private Sammlung auf, die er jedoch nicht der Öffentlichkeit zugänglich machte. Erst sechs Jahre nach seinem Tod konnte das National Jazz Museum in Harlem die rund 1000 Schallplatten umfassende Sammlung erwerben und mit der Digitalisierung des Materials beginnen ([http://www.nytimes.com/2010/08/17/arts/music/17jazz.html?\\_r=1&pagewanted=all](http://www.nytimes.com/2010/08/17/arts/music/17jazz.html?_r=1&pagewanted=all); Zugriff: 21. Juni 2012). Die Savory Collection enthält einige Mitschnitte von Jam-Sessions, die Martin Block für die Senderkette ABC um 1940 moderierte. Diese Live-Übertragungen präsentierte der Diskjockey offenbar auch unter dem Namen *Make-Believe Ballroom*.

<sup>18</sup> Die Diskursanalyse als Instrument der Datenauswertung und meine Analysekategorien stelle ich im Abschnitt 3.5 vor. Dort werde ich auch die Form meiner Transkripte, auf denen meine Diskursanalysen beruhen, beschreiben und begründen.

<sup>19</sup> Die Filmanalyse hat mit dem Filmprotokoll ein vergleichbares Verfahren entwickelt (vgl. Kuchenbuch 2005: 37). Nur bei den Mitschnitten, die ich im Paley-Center for Media anhörte, konnte ich leider keine Zeitdauern festhalten, weil die altersschwache analoge Wiedergabeapparatur regelmäßig aussetzte. Die Tonbänder mussten danach von vorne gestartet werden.

einer Sendung habe ich gekennzeichnet. Diskjockeys trennten Musik und Moderation durch Pausen oder sprachen in den Anfang und das Ende eines Tonträgers hinein. Der Vergleich von Audio-Protokollen zu einem Fallbeispiel erbrachte den Befund, dass ein Diskjockey die Übergänge zwischen Programmelementen standardisiert gestaltete. Die Informationen zu den Schallplatten habe ich, sofern sie im Mitschnitt unvollständig oder unverständlich waren, durch das Online-Archiv des Billboard-Magazins vervollständigt.

In den Archiven und meinem Büro habe ich mit Kopfhörern gearbeitet. Insbesondere die Transkription von Originaltönen durch mehrmaliges Anhören eines Abschnitts erforderte ein hohes Maß an Konzentration. Die Library of Congress stellte mir eine schalldichte Kabine zur Verfügung. Dort hörte ich mir digitalisierte Mitschnitte über handelsübliche Computerlautsprecher an. Da mein Forschungsvorhaben die diskursiven Grundlagen von Diskjockey-Shows als wesentliches Erkenntnisinteresse formuliert, stellte die Arbeit mit verschiedenen Wiedergabetechnologien aus meiner Sicht kein methodologisches Problem meines Projekts dar.

Im nächsten Kapitel werde ich die theoretischen Grundlagen für meine Klanggeschichte der Diskjockey-Show im US-amerikanischen Radio von 1930 bis 1970 legen. Mein Ansatzpunkt ist der Begriff des Klangkonzepts, den Peter Wicke in seinem Aufsatz *Das Sonische in der Musik* (2008) entfaltet hat. Dieser Begriff verweist auf ein größeres theoretisches Problem, das der Autor in weiteren Texten diskutiert hat. Es kann als das Problem der Diskursivität und Historizität von Klang in einer Audio-Kultur beschrieben werden. Die Produktion und Rezeption von Klängen unterliegt demzufolge einem System von Regeln, das sich im geschichtlichen Verlauf ändert.

Im ersten Abschnitt werde ich Wickes Begriff des Klangkonzepts entfalten und kritisch diskutieren. Die kritische Auseinandersetzung soll dazu beitragen, die für meine klanggeschichtliche Studie relevanten Erkenntnisdimensionen der Theorie zu bestimmen.

### 3 Klangkonzept und Klanggeschichte

#### 3.1 Das Klangkonzept als theoretisches Konstrukt

Peter Wicke hat den Begriff des Klangkonzepts vor dem Hintergrund einer Geschichte der Musikproduktion konturiert. Um die Logik der Argumentation nachzuzeichnen, ist das Verhältnis von Schall, Klang und Musik zu bestimmen. Zuerst sind Schall und Klang als Begriffe zu unterscheiden. *Schall* bezeichnet im Sinne der Physik die mechanische Schwingung von Luftteilchen. Das Verhalten von schwingenden Teilchen als Schallwellen kann gemessen und mit den physikalischen Grundbegriffen der Akustik (Amplitude, Phase, Frequenz) beschrieben werden. Schall als Begriff meint also die Totalität akustischer Ereignisse.

Als *Klang* bezeichnet Wicke »Schall mit einer bestimmten Struktur« (Wicke 2008: 1). Darunter versteht der Musikwissenschaftler diejenigen akustischen Ereignisse, die Musikinstrumente durch mechanische Schwingungserregung erzeugen. Diese Definition besitzt zwei Aspekte. Erstens bezeichnet Klang als Begriff nur einen Ausschnitt aller akustischen Ereignisse. Der Klang einer Geige beispielsweise lässt sich als periodische und harmonische Schwingung fassen. Das ist eine Schwingung, die sich durch regelmäßig wiederkehrende Zeitintervalle und ganzzahlige Verhältnisse der Teilschwingungen auszeichnet. Damit unterscheiden sich Klänge prinzipiell von Geräuschen als nicht-periodischen und nicht-harmonischen Schwingungen.

Zweitens sind Klänge im Sinne Wickes als intentionale Phänomene einzuordnen. Sie sind das Resultat eines absichtsvollen Handelns, das in unserer Audio-Kultur als Musizieren bezeichnet wird. Die Praxis des Musizierens hat immer eine soziale und kulturelle Dimension. Sie schafft Verbindungen zwischen Musikern und Hörern, definiert Wertmaßstäbe, Rollenerwartungen und Körperbilder.

Schall und Klang beziehen sich auf dasselbe akustische Medium. Aber die Begriffe bezeichnen unterschiedliche Perspektiven, die sich auf den fundamentalen Unterschied von Natur und Kultur bringen lassen. Schall meint unterschiedslos alle hör- und messbaren Schwingungen. Klang hingegen bezeichnet strukturierten Schall, der für Hörer erzeugt wird: »Physikalisch betrachtet ist Klang [...] nichts anderes als entsprechend komplexe Schalldruckverhältnisse. Im Ergebnis des Musizierens werden sie jedoch als

eine bestimmte Klanggestalt wahrgenommen« (Wicke 2008: 1). Wicke unterscheidet damit zwischen Schall als physikalisch-akustischem Träger von Klang und Klang als materiellem Medium von Musik.

Unter dem *materiellen Medium* versteht der Autor einem anderen Text zufolge die »kulturell produzierten Eigenschaften von Klang, die ihn noch unterhalb des kommunikativen Geltungsanspruches von Musik zum Medium des Musizierens machen« (Wicke 2004a: 1). Er verdeutlicht die Unterscheidung, indem er ausführt, dass ein durch Musiker erzeugter Klang in einem Konzertsaal an verschiedenen Punkten als derselbe Klang gehört wird, obwohl Messgeräte an jedem Punkt andere Schalldruckverhältnisse nachweisen würden (vgl. Wicke 2008: 2).<sup>20</sup> Daraus lässt sich folgern, dass die Praxis des Musizierens Schall kulturalisiert. Durch den Prozess der intentionalen Hervorbringung werden Schalldruckverhältnisse »in ein kulturelles Bezugssystem (Tonsysteme, ästhetische Paradigmen etc.) hineingestellt und erst dadurch ästhetisch relevant, zum Bestandteil dessen, was in unterschiedlichen Kulturen [...] als >Musik< verstanden ist« (Wicke 2008: 2).

Als *Musik* lassen sich folglich mit Wicke die Klänge begreifen, die produziert und gehört werden im Wirkungsbereich eines sozialen und kulturellen Bezugssystems, das die ästhetische Relevanz von Klängen festlegt. Dieser kulturwissenschaftliche Ansatz fasst Musik als eine Beziehung von materiellen Klängen und kulturellen Rastern, die historisch und geographisch spezifiziert werden muss. Klänge, so der Musik- und Kulturwissenschaftler, »werden als Medium von Musik in Abhängigkeit vom jeweiligen geschichtlichen und kulturellen Kontext mit unterschiedlichem Fokus wahrgenommen, verschieden interpretiert, sind auf verschiedene Weise relevant« (Wicke 2008: 2).

Mit der begrifflichen Unterscheidung von Schall, Klang und Musik rückt eine Ebene der Audio-Kultur in den Blick, die musikwissenschaftlich noch kaum erschlossen scheint. Sie liegt zwischen der Ebene der Akustik, die Schall als physikalische Größe bestimmt, und der Ästhetik, die theoretisch-philosophisch das Bedeutsame, Interessante, Relevante der Musik beschreibt. Diese Ebene der Audio-Kultur, die Wicke als *das Sonische* bzw. als *Klangkonzept* bezeichnet, skizziert der Autor als »Ebene des diskursiv und kulturell formierten Konzepts von Klang« (Wicke 2008: 3).

---

<sup>20</sup> Den gleichen Gedanken formuliert der Klangforscher Barry Truax so: »Detailed analysis shows that every tone from an instrument has many minute differences, even when on the same pitch; however, the brain immediately recognizes them as the same [...]« (Truax 2001: 63).

Der Begriff des Sonischen, den Wicke vom lateinischen Wort *Sonus* ableitet, verbindet die Materialität des akustischen Mediums mit dem hörenden Subjekt in seinem historischen und kulturellen Kontext. Gemeint ist ein Konzept von Klang, das strukturierten Schall auf die relevanten Dimensionen einer Audio-Kultur bezieht. Es steht in Verbindung mit Musikinstrumenten und den Praktiken des Musikmachens sowie den von R. Murray Schafer beschriebenen Lautsphären bzw. Soundscapes einer Zeit und Gesellschaft:

Das Sonische ist danach *kulturalisierter* Schall – oder anders formuliert: das mit den jeweiligen Modi der Klangerzeugung und ihrer Technologie sowie den Soundscapes (R. Murray Schafer) einer Zeit und Gesellschaft verbundene Konzept von Klang. Dies ist den Instrumenten der Klangerzeugung ebenso eingeschrieben wie den Modi des Musizierens. Allerdings geht diese Ebene weit über Musik hinaus, macht diese vielmehr als integralen Bestandteil der Audio-Kultur einer Gesellschaft fassbar. (Wicke 2008: 3)<sup>21</sup>

Das Klangkonzept stellt sich mithin als ein theoretisches Instrument dar, das die Transformation von Schall in Klang und von Klang in Musik aufschließt. Dieser Optik entsprechend organisieren Klangkonzepte als diskursive und kulturelle Formationen die Transformation von Schall in Klang, also die Kulturalisierung von Schall. Erst wenn Schall spezifische kulturelle Prägungen erhalten hat, kann er Wicke zufolge als Medium des Musizierens fungieren. Das Musizieren als Prozess, der Klang in Musik transformiert, lädt Klang mit sozialer Interaktion auf und verleiht ihm einen kommunikativen Geltungsanspruch (vgl. Wicke 2004a: 1).<sup>22</sup> Soziale Interaktion und kommunikativer Geltungsanspruch konstituieren einen Zusammenhang zwischen Musikern und Hörern innerhalb einer Audio-Kultur. Musiker und Hörer prägen dabei unterschiedliche Kompetenzen und Praktiken aus.

Der Musik- und Kulturwissenschaftler differenziert zwischen Technologien der Artikulation und Parametern als begrifflichen Wahrnehmungs- und Verarbeitungsrastern (vgl. Wicke 2008: 3). Ich verstehe unter *Artikulationen* Akte der Einschreibung kultureller Prägungen in das Material Klang. Als *Parameter* begreife ich Zuschreibungen bzw. diskursive Konstruktionen, die Klanggestalten als Musik wahrnehmbar machen. Dabei handelt es sich um eine heuristische Unterscheidung. In einer gelebten Audio-Kultur

---

<sup>21</sup> Hervorhebung im Original.

<sup>22</sup> Auch der Klangforscher Barry Truax problematisiert eine Ebene der Konzeptionalisierung von Klang, die der Klanggestaltung als Praxis vorausgesetzt ist: »Musical instruments refine the sounds of nature into a powerful form of human expression. But music communicates on the basis of its organization of sound, which is the product of human thought processes [...]« (Truax 2001: 50f).

korrelieren die Praktiken der Ein- und Zuschreibung miteinander. Musiker sind immer auch Hörer, und Hörer übersetzen ihre auditiven Wahrnehmungen in kulturelle Praktiken, die ihrerseits einen Artikulationswert beanspruchen (z. B. Tanzen).

Das Klangkonzept als theoretisches Konstrukt scheint implizit den Musikern eine größere kulturelle Wirkungsmacht zuzusprechen. So jedenfalls lässt sich das folgende Zitat interpretieren: »Nach welchen Regeln Schall als Klang und Klang als Musik produziert und wahrgenommen wird, unterliegt maßgeblich der durch die Technologien der Klangerzeugung bestimmten Prägung« (Wicke 2004a: 4). Technologien der Klangerzeugung legen dem Autor zufolge »maßgeblich« fest, wie Musik gemacht und gehört wird. Darunter verstehe ich mit Steve Jones erstens Apparaturen, die den Umgang mit Klang in einer Audio-Kultur zu einer bestimmten Zeit definieren. Zweitens impliziert der Begriff der Technologie ein theoretisches und praktisches Wissen, das über die ästhetische Operationalisierung der Apparaturen entscheidet. Jones führt aus: »It [music technology, T. S.] enables and restricts realization of ideas by providing knowledge of how to do things and tools with which to do some things and not do others« (Jones 1992: 8).

Technologien greifen in den Status Quo einer Audio-Kultur ein. Sie verändern das herrschende Verständnis und die Funktionsweise von Klang als Musik. Der Prozess der Einführung und Durchsetzung von Technologien bildet den geschichtlichen und kulturellen Hintergrund für die Problematisierung des Verhältnisses von Schall, Klang und Musik, die das Klangkonzept als Begriff impliziert. Das Tonstudio hat im 20. Jahrhundert die Art und Weise, wie Klang zum Medium von Musik gemacht wurde, tief greifend verändert. Diese Veränderungen betrafen nicht nur die Praktiken des Musizierens, sondern auch »das Material, in dem es sich vollzieht, die sonische Materialität von Musik« (Wicke 2008: 1). Ich werde im Folgenden, um mein theoretisches Vokabular zu begrenzen, schwerpunktmäßig den Begriff des Klangkonzepts benutzen, nicht den identischen Begriff des Sonischen.

Wicke formuliert die These, dass Klangkonzepte zu einem gegebenen Zeitpunkt regulieren, wie Klang unter den technischen Bedingungen des Tonstudios begriffen wird. Diese diskursiven und kulturellen Formationen stellen die Grundlage der Gestaltung von Klang als Musik dar. Das Klangkonzept bietet sich damit für eine historische Forschungsarbeit an, die materielle Klanggestalten fokussiert und ein klassisch-romantisches Ideal hinter sich lässt, das Musik als abstrakte Tonphantasie eines Schöpfers setzt

(vgl. Wicke 2008: 2). Gleichzeitig legt das Klangkonzept gegen einen wissenschaftlichen Positivismus Einspruch ein, der Musik aus ihren prägenden Kontexten (Musiker, Hörer, Medien) löst und bestimmte Parameter ihrer Klanggestalt zu »Ursachen« objektiv feststellbarer »Wirkungen« erklärt.<sup>23</sup> An diesem Punkt bleibt eine kulturwissenschaftliche Grundannahme zu bestätigen: »Die Identität eines Klangs und die seiner Wiederholung ist das Ergebnis einer sozial konstruierten auditiven Praxis« (Wicke 2008: 2).

Die im Rahmen meiner klanggeschichtlichen Studie zu leistende Auseinandersetzung mit der Geschichte der Musikproduktion wird um die Frage kreisen, wie Klang in einer bestimmten Epoche als Medium von Musik konzipiert bzw. formatiert worden ist. Das Klangkonzept umgreift als Klammer das Verhältnis von Technologie, Klang und Musik, das die Musikproduktion konstituiert. Indem das theoretische Konstrukt auf die diskursive Struktur des Musikalischen zugreift, legt es seine Tiefenschichten frei.<sup>24</sup>

Um den Begriff des Klangkonzepts für meine geschichtliche Beschäftigung mit der Musikproduktion in den Vereinigten Staaten zwischen 1930 und 1970 nutzen zu können, werde ich über die theoretischen und historischen Sondierungen, die Wicke in seinem Aufsatz dargelegt hat, hinausgehen. Der Musikwissenschaftler hat das Klangkonzept als eine historische Ebene skizziert, die einerseits mit der Erzeugung von Klängen, andererseits mit hörenden Subjekten in Verbindung steht. Es prägt mithin grundsätzlich ein doppeltes Verhältnis aus. In seinem Text hat Wicke jedoch nur das Verhältnis von Klangerzeugung und Klangkonzept in geschichtlicher Perspektive entfaltet. Die Beziehung zwischen Klangkonzept und hörendem Subjekt hingegen wurde nicht oder nur in sehr groben Umrissen dargestellt. Diese Leerstelle werde ich zu schließen haben.

---

<sup>23</sup> Eine solche Ursache-Wirkungs-Relation liegt beispielsweise einer empirischen Studie von E. Glenn Schellenberg und Christian von Scheve zugrunde. Beide Autoren untersuchten für den Zeitraum eines halben Jahrhunderts Veränderungen in den strukturellen Charakteristika von US-amerikanischen Hits. In ihrem theoretischen Teil definieren sie die Tongeschlechter Dur und Moll als »Auslöser« (Emotional Cues) der Gefühle »Fröhlichkeit« (Dur) und »Traurigkeit« (Moll) (vgl. Schellenberg/von Scheve 2012).

<sup>24</sup> Es wäre ein spannendes akademisches Projekt, die Argumentationslogik, die der Theorie des Klangkonzepts zugrunde liegt, mit der Argumentationslogik von Michel Foucaults Untersuchung *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (2009) (im französischen Original *Lets mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, 1966, deutsch zuerst 1971) zu vergleichen. Leider liegt ein Vergleich zwischen den Texten zu weit abseits meiner Themenstellung. Er kann deshalb hier nicht angegangen werden. Meine Intuition ist, dass Wicke in seinem Aufsatz *Das Sonische in der Musik* eine archäologische Analyse der Musikproduktion vornimmt, die dem entspricht, was Foucault für die Humanwissenschaften ausgearbeitet hat.

Denn erst die Untersuchung des Verhältnisses von Klangkonzept und hörendem Subjekt liefert konkretere Einsichten darüber, wie Klang zum Medium eines musikalischen Stils gemacht wurde. US-amerikanische Audio-Techniker, Musiker und Produzenten gestalteten Klänge in Tonstudios im Hinblick auf bestimmte Zielgruppen, denen sie Erwartungshaltungen, Interessen und Präferenzen zuschrieben, die sie von anderen Zielgruppen abgrenzten. Meine historische Forschung wird also in einer Fallstudie das doppelte Verhältnis zu rekonstruieren haben, das ein historisches Klangkonzept identifizierbar macht: sein Verhältnis zu den Technologien der Klangerzeugung einerseits und sein Verhältnis zu hörenden Subjekten andererseits.

Das Klangkonzept als theoretisches Konstrukt begünstigt ein Bewusstsein für die »Historizität des Klangs« (Wicke 2008: 3). Die Historizität von Klang ist von einer Historizität der Musik zu unterscheiden. Sie schließt als theoretische Optik grundsätzlich alle Arten von Klängen ein, die intentional für bestimmte soziale und kulturelle Zusammenhänge erzeugt wurden. Diese Optik interessiert sich mithin auch für die Geschichtlichkeit nicht-musikalischer Klänge, denen historische Subjekte einen bestimmten Artikulations- bzw. Symbolwert zusprachen. Daraus schließe ich, dass das Klangkonzept als theoretisches Instrument auch auf Radioprogramme angewandt werden kann. Diese Auffassung werde ich im Abschnitt 3.3 wieder aufgreifen.

Im nächsten Abschnitt werde ich mein Verständnis des Klangkonzepts vertiefen. Ich werde das die Musikproduktion prägende Verhältnis von Klang, Technologie und Musik problematisieren. Zudem stelle ich die drei historischen Klangkonzepte vor, die Peter Wicke aus einer Geschichte der Musikproduktion abgeleitet hat. Diese historischen Formatierungen werde ich im Rahmen meiner Fallstudien diskutieren. Die Leitfrage des folgenden Abschnitts lautet: Wie kann eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Geschichte produzierter Musik auf der soeben entwickelten theoretischen Grundlage geführt werden?

### 3.2 Produzierte Musik und Musikanalyse

Die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einsetzende phonographische Speicherung von Klang initiierte einen fundamentalen Wandel der Audio-Kultur. Die bis dahin herrschende Praxis der Aufführung von Musik hatte Musiker und Hörer in einem sozialen Ereignis versammelt. Klangerzeugung und Klangwahrnehmung ereigneten sich zur gleichen Zeit am gleichen Ort. Die Phonographie durchtrennte das Raum-Zeit-Kontinuum zwischen Musikern und Hörern.<sup>25</sup> Musiker zeichneten nun Songs und Kompositionen in einem Tonstudio auf, die Hörer zu einer anderen Zeit an einem anderen Ort wiedergaben. Die Trennung der Erfahrungsbereiche bildete eine wesentliche Voraussetzung für das Entstehen einer professionellen Musikproduktion. In den Tonstudios stellte sich im Laufe der Jahrzehnte die Frage, was aufgenommene Musik eigentlich ist und wie sie zu klingen hat, theoretisch und praktisch immer wieder aufs Neue.

Mit dem Wandel von Audio-Technologien veränderten sich im 20. Jahrhundert auch die ästhetischen Parameter der Musik. Der Prozess der Technisierung löste Klang als Material aus der Ordnung akustischer Gesetzmäßigkeiten und den Konventionen der mechanischen Klangerzeugung. Audio-Technologien ermöglichten die Emergenz neuer Klangkonzepte, auf deren Grundlage Klang als Musik organisiert wurde. Peter Wicke hat den Zusammenhang von Technologie, Klang und Musik so formuliert:

Seit das Musizieren im ausgehenden 19. Jahrhundert mit der Audiotechnik in Berührung kam, ist es eingebettet in einen Prozess des technischen Klang-Designs, das die sonische Materialität der Musik auf einer sich ständig erweiternden technologischen Basis und immer bewusster mit dem jeweiligeren kulturellen Bezugssystem, aus dem Klang seine musikalisch-ästhetische Relevanz bezieht, verbindet. (Wicke 2008: 4)

Der Fortschritt der Audio-Technologie erhöhte beständig die Kontrolle über das Klangmaterial. Die ästhetischen Konsequenzen dieser Entwicklung manifestierten sich vor allem auf dem Gebiet der populären Musik. Die klangliche Textur, der »Sound« stieg dort zu einem zentralen ästhetischen Parameter auf. Während die strukturellen Parameter der populären Musik (Tonsysteme, Songformen) über die Jahrzehnte nur in einem begrenz-

---

<sup>25</sup> Der Klangforscher R. Murray Schafer hat die technische Trennung von Klangerzeugung und Klangwahrnehmung als Schizophonie bezeichnet (vgl. Schafer 1988: 315). Mit dem Begriff der Schizophonie assoziierte er einen Kulturbruch, der moderne Audio-Kulturen von nicht-modernen Audio-Kulturen unterscheidet. Auf dieser Begrifflichkeit baute Schafer eine Kritik technischer Medien und der mit ihnen verbundenen Hörweisen auf, von der ich mich in meiner Arbeit distanzieren. Schafers Kritik moderner Audio-Kulturen hat ihrerseits kritische Kommentare provoziert (vgl. Sterne 2005: 20-22).

ten Rahmen variiert wurden, differenzierte sich das Klang-Design von Aufnahmen stark aus. Die Produktion von Musik prägte dabei eine klangtechnische und eine klanggestalterische Dimension aus. In den 1950er und 1960er Jahren verdichtete sich die Arbeit in den Tonstudios schließlich zu einer Kollaboration, die Musiker, Techniker und Produzenten in eine intensive Diskussion über technische Prozesse und ästhetische Vorstellungen verwickelte. Albin J. Zak führt diesen Gedanken so aus:

Recorded representation involves both craft and art which, in the end, are facets of a single process. The craft side involves techniques for realising a sonic conception; the art lies in the conception itself. In miking the double string quartet for the Beatles's *Eleanor Rigby*, for example, Geoff Emerick placed the microphones >very very close to the strings [...]<. Emerick chose the unusual technique in order to realise a conception formed in response to Paul McCartney's desire for an unconventional representation of George Martin's arrangement. (Zak 2009: 66)<sup>26</sup>

Techniker waren (und sind) für die Bedienung des Geräteparks zuständig. Sie platzierten Mikrophone, steuerten die Kanäle von Mischpulten aus und versuchten, abstrakte Klangvorstellungen von Produzenten und Musikern möglichst optimal in das Klangbild einer Aufnahme zu übersetzen. Produzenten überwachten den gesamten Aufnahmeprozess, bewerteten die ästhetische Qualität einzelner Takes und verantworteten das Endprodukt der Studioarbeit gegenüber den Schallplattenfirmen (vgl. Smudits 2003). Sie koordinierten die Zusammenarbeit von Musikern und Technikern. Ihr Einfluss auf die Ästhetik der aufgenommenen Musik wechselte. Produzenten wie Phil Spector kontrollierten das Produkt, das unter ihrer Regie entstand, vollständig und profilierten sich in der Öffentlichkeit als Kreative (vgl. Brown 2007). Andere traten bewusst hinter die künstlerischen Ansprüche der Musiker zurück. Ich werde auf das professionelle System der Musikproduktion hier nicht näher eingehen, weil ich eine klanggeschichtliche Perspektive verfolge, keine sozialgeschichtliche.

Um mein Paradigma der Diskursivität und Historizität von Klang zu begründen, werde ich im Folgenden darstellen, wie sich das Verhältnis von Schall und Klang in der Musikproduktion von den Anfängen bis etwa 1970 gewandelt hat. Ich beschränke mich auf kurze Skizzen der von Wicke vorgeschlagenen historischen Klangkonzepte. In meinen Fallstudien werde ich diese Skizzen weiterentwickeln. Die im vorigen Abschnitt meines Theoriekapitels vorgestellte These, dass Technologien der Klangerzeugung maßgeblich prägten, nach welchen Regeln Schall als Klang und Klang als Musik produziert

---

<sup>26</sup> Meine Hervorhebung.

und wahrgenommen wurde, lässt sich plausibilisieren, wenn man sich vor Augen führt, wie Audio-Technologien im Laufe der Zeit verschiedene Klangdimensionen kontrollierbar machten. Gemeint sind die grundlegenden Dimensionen von Zeit und Raum, die jede auditive Erfahrung bedingen.

In der Frühphase der Musikproduktion (bis etwa 1950) wurden Aufführungen in Tonstudios in einem Take aufgezeichnet. Techniker verwendeten Schallplatten mit Wachs- oder Lackbeschichtung für Aufnahmen. Diese so genannten Platten-Master stellten ausgesprochen unflexible Speichermedien dar. Spieltechnische Fehler konnten nicht nachträglich korrigiert werden. Entsprechend musste eine neue Aufnahme hergestellt werden. Das Klangkonzept, das diese Epoche kennzeichnet, nennt Wicke *Die simulierte Aufführung*. Das Ziel der Studioarbeit bestand darin, mit einer rudimentären Technologie die Aktion des Musizierens in der Aufnahme abzubilden (vgl. Wicke 2008: 5).

Das Magnettonband, das Ende der 1940er Jahre in die Musikproduktion eingeführt wurde, konnte mehrfach verwendet und editiert werden. Die elektromagnetische Speicherung von Klang machte es möglich, eine Montage aus nacheinander erfolgten Takes anzufertigen. Die Bedeutung dieser technischen Innovation besteht darin, dass mit dem Tonband die Zeitdimension von Klang kontrollierbar wurde (vgl. Wicke 2008: 8). Außerdem erlaubte das elektromagnetische Tonsignal Manipulationen der klanglichen Textur. Das Tonband bedingte ein neues Klangkonzept, das die Dimension des Raums in die Klanggestaltung integrierte. Wicke bezeichnet dieses Klangkonzept als *Der simulierte Raum*. Praktisch realisiert wurde es durch die Auswahl und das Design von Aufnahmeräumen, die Konstruktion zusätzlicher Räume (Echokammern) und die Erfindung künstlicher Raumeffekte.

In den 1960er Jahren setzten sich schließlich analoge Mehrspurgeräte in den Tonstudios durch. Die Mehrspurtechnik erlaubte die getrennte Aufnahme von Instrumenten (vgl. Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007: 409). Damit wurde es beispielsweise möglich, einen Gitarristen mehrfach nacheinander aufzuzeichnen und ihn, durch die technische Synthese der einzelnen Tonspuren, quasi mit sich selbst musizieren zu lassen. Zudem konnte Klangkörpern eine individuelle Raumcharakteristik aufgeprägt werden. Elaborierte Design-Prozeduren lösten das klangliche Material endgültig von den Gesetzmäßigkeiten von Zeit und Raum, denen akustische Ereignisse unterliegen. Die Musikproduktion begreift Klang seitdem als technisch-ästhetisches, vom Akt seiner

Hervorbringung prinzipiell unabhängiges Konstrukt, das im Tonstudio in beliebig vielen Arbeitsschritten erzeugt wird. Das Klangkonzept, das sich mit der Einführung des Mehrspurverfahrens herausbildete, bezeichnet Wicke als *Der emanzipierte Klang*.

Im Ergebnis der Argumentation steht, dass die Entwicklung der Audio-Technologie in grundsätzlicher Art und Weise das Verhältnis von Schall und Klang bzw. das Verhältnis von Klangerzeugung und Klangkonzept reorganisierte. Doch technische Innovationen bringen nicht automatisch eine neue Ästhetik der Musik hervor.

In der in diesem Kapitel entwickelten Terminologie bedeutet das, die historischen Subjekte, d. h. die Hörerinnen und Hörer, in die Gesamtbetrachtung einzubeziehen. Musiker, Techniker und Produzenten gestalteten Klang als Medium von Musik im Hinblick auf bestimmte soziale Gruppen. Das Verhältnis von Klang und Musik lässt sich damit als Verhältnis von Klangkonzept und historischem Subjekt in historischer Perspektive analysieren. Sieht man den Zusammenhang von Technologie, Klang und Musik durch die Optik des Klangkonzepts, so ist das Technische und das Ästhetische als Spannungsfeld zu konstituieren. Diese theoretische Optik überwindet einen Technikdeterminismus, der das Ästhetische unmittelbar aus dem Technischen ableitet, und stellt gleichzeitig in Rechnung, dass das Ästhetische sich unter dem Einfluss des Technischen entscheidend verändert hat.<sup>27</sup> Diese abstrakten Überlegungen seien an einem konkreten Beispiel verdeutlicht.

Das Klangkonzept *Der emanzipierte Klang* entstand, wie soeben umrissen, mit der Einführung analoger Mehrspurmaschinen. Die Musikproduktion in den Vereinigten Staaten setzte diese Audio-Technologie, grob gesagt, von den 1950er Jahren bis in die 1980er Jahre ein. In diesem Zeitraum bildeten sich diverse populäre Genres in den USA heraus: Doo-Wop, Rock, Soul, Folk, Disco, Heavy Metal, Punk, Rap und Pop. Die Liste ist bei weitem nicht vollständig und verschleiert die vielfältigen Differenzierungen innerhalb der Stile. Sie veranschaulicht aber die ästhetische Bandbreite, die jede Epoche der populären Musik im 20. Jahrhundert auszeichnet. Der Befund, dass eine spezifische Speichertechnologie mit einer Vielfalt von musikalischen Stilen und Genres zeitlich korreliert, kann mit dem Begriff des Klangkonzepts vereinbart werden. Wicke schreibt, dass die Audio-Technologie Konzepte entstehen lässt, auf deren Grundlage das Material

---

<sup>27</sup> Eine technikdeterministische Sicht auf populäre Musik lese ich beispielsweise aus Friedrich Kittlers Aufsätzen *Der Gott der Ohren* (1993) und *Rockmusik – Ein Missbrauch von Heeresgerät* (2002) heraus. Kittlers Texte verhandeln Rockmusik als Fortsetzung von (Medien-)Technik mit ästhetischen Mitteln, ohne soziale, kulturelle und kommerzielle Prozesse in die Analyse einzubeziehen.

Klang auf je unterschiedliche Weise als Musik operationalisiert wird. Klang kann in beliebige kulturelle Bezugssysteme hineingestellt werden, in denen er musikalische und ästhetische Relevanz erhält (vgl. Wicke 2008: 4).

Eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Geschichte der Musikproduktion muss also zum einen auf die Technologien der Klangerzeugung blicken, die in Tonstudios zum Einsatz kamen, zum anderen auf die sozialen und kulturellen Kontexte, für die Tonträger hergestellt wurden. Populäre Musik ist somit nicht auf ihr klingendes Erscheinungsbild reduzierbar. Die historische Analyse, wie ich sie verstehe, hat vielmehr zu zeigen, wie Klang unter bestimmten technischen Bedingungen für eine bestimmte Zielgruppe zum Medium von Musik gemacht wurde.

Die Begriffsarbeit gibt allmählich zu erkennen, inwiefern das Klangkonzept als theoretisches Konstrukt für meine klanggeschichtliche Studie von Nutzen sein kann. Das Klangkonzept macht den Zusammenhang von Technologie, Klang und Musik, der die Musikproduktion konstituiert, auf historisch und kulturell spezifische Weise greifbar. Der Begriff verspricht eine Rekonstruktion der technischen Prozesse und ästhetischen Strategien, die die Aufnahme bzw. Produktion von Musik in verschiedenen Epochen bestimmten. Auf diese Weise gerät der fundamentale Wandel des Tonträgers als Medium von Musik in den Blick. Die Schallplatte entwickelte sich zwischen 1930 und 1970 von der Simulation einer Aufführung zur Repräsentation einer artifiziellen Klangwirklichkeit. Erschien der Tonträger in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Kopie, wurde ihm nach der Jahrhundertmitte der Status eines Originals zugesprochen. Er verkörperte jetzt ästhetisch das »Eigentliche« der populären Musik.

Meiner Auseinandersetzung mit der Geschichte der Musikproduktion liegt mithin das Erkenntnisinteresse zugrunde, den Statuswandel des Tonträgers zwischen 1930 und 1970 zu rekonstruieren. Die historische Darstellung der technischen Prozesse und ästhetischen Strategien soll durch die Analyse einer Aufnahme, die als repräsentatives Beispiel für einen bestimmten musikalischen Stil fungiert, konkretisiert werden.

Die Musikanalysen haben im größeren Kontext meiner Fallstudien eine unterstützende Funktion. Sie sollen in konzentrierter Form herausarbeiten, wie Klang in einer bestimmten historischen Situation zum Medium von aufgenommener Musik gemacht wurde. Das Ziel besteht darin, »mit dem Instrumentarium der Analyse die jeweiligen >Lesarten< zu rekonstruieren, denen die klanglichen Gebilde ihre Existenz als Musik verdanken« (Wicke 2003). Diese »Lesarten« verstehe ich als ästhetische Normen oder

Codes, d. h. als diskursive Konstruktionen, die sich wie ein Raster hinter Klanggestalten legen. Erst durch ein diskursives Raster werden Klanggestalten für Musiker und Hörer ästhetisch relevant, also Musik. Diskurse stellen damit Bezugssysteme dar, die der Erzeugung und Wahrnehmung von Klang als Musik vorgeschaltet sind (vgl. Wicke 2003).

Wie ich in diesem Kapitel dargelegt habe, lassen sich Klangkonzepte als diskursive und kulturelle Formationen begreifen, die Klangerzeugung und Klanggestaltung, Technologie und Ästhetik auf eine historisch spezifische Weise miteinander verknüpfen. Insofern können sie nicht nur einen Ausgangspunkt für die geschichtliche Aufarbeitung der Musikproduktion bilden, sondern auch für die in meiner Arbeit zu leistende Musikanalyse. Wicke hat eine Verbindung zwischen Klangkonzept und der Produktion bzw. Rezeption von Musik in seinem Text postuliert:

Ob Klang in der Aufnahme als technisches Abbild der akustischen Wirklichkeit, als Repräsentation oder Simulation derselben oder aber als ein von den akustischen Gegebenheiten letztlich unabhängig konzipiertes Artefakt aufgefasst ist, hat nicht nur Auswirkungen auf die produzierten Klanggestalten, sondern auch auf deren sinnliche Perzeption, die den (!) ästhetischen Vorgang ihrer Wahrnehmung als Musik vorgelagert ist. (Wicke 2008: 3)

Aus diesen theoretischen Orientierungen folgt, dass meine Analysen von Aufnahmen nicht die musikalische Form ins Zentrum stellen werden. Damit grenze ich mich von einem traditionellen Verständnis von Musikanalyse ab, das zum Erbe der historischen Musikwissenschaft gehört. Die Leitfrage, wie Klang in bestimmten historischen Situationen zum Medium von aufgenommener Musik gemacht wurde, führt zu einer kursorischen Analyse von Songtexten, Arrangements und aufnahmetechnischen Effekten, um das »Was?« und »Wozu?« der Klanggestalt aufeinander zu beziehen. Dabei werde ich um den Gebrauch von Adjektiven nicht herumkommen, wohl wissend, dass adjektivische Beschreibungen eine metaphorische Qualität besitzen.<sup>28</sup>

Der nächste Abschnitt wird die klanggeschichtliche Diskussion auf die Disk-

---

<sup>28</sup> Die Bedeutung von Metaphern für die Beschreibung von musikalischen Sachverhalten stellt der Musikwissenschaftler Martin Pfeleiderer so dar: »In der Musik fallen hohe Töne hinab zu einem tonalen Zentrum – dem Ziel, das auf verschiedenen Wegen und durch verschiedene Tonbewegungen erreicht werden kann. Mit der physikalischen Realität der Schallwellen, die von der Ohrmuschel aufgefangen auf das Trommelfell treffen und von dort ins Innenohr weitergeleitet werden, haben diese metaphorischen Vorstellungen und Redeweisen wenig gemein. Dennoch werden Klänge – zumindest innerhalb unseres Kulturraums – als hoch oder tief wahrgenommen, Klangfolgen als Bewegungen, die linear oder auf Umwegen voranschreiten« (Pfeleiderer 2003: 26).

jockey-Show als Programmform des US-amerikanischen Radios ausdehnen. Ich werde eine theoretische Optik entwickeln, um zu verstehen, wie kommerzielle Sender Schallplatten als Speichermedien in die spezifische Form des Übertragungsmediums Radio übersetzten. Die wesentliche Frage lautet: Wie vermittelten Diskjockeys ihrer Hörerschaft Musikerfahrungen?

### 3.3 Die DJ-Show als Programmform des Radios in den USA

A good radio show is driven by the deejay's ability what to play, when to play it, and how to present it. If the deejay understands his audience and the music and its relationship to that audience and has the creativity to present it in a dynamic and meaningful manner, then the result is usually a thoroughly entertained audience. (DJ Larry Miller in Keith 2000: 66)

Meine theoretische Auseinandersetzung mit der Diskjockey-Show als Programmform beginnt mit einem Blick auf die technische Struktur des Übertragungsmediums Radio in seiner historischen Form.<sup>29</sup> Das historische Radio operierte auf der Basis einer drahtlosen terrestrischen, d. h. erdgebundenen Übertragung von Schall. Ein Sender modulierte akustische Signale hochfrequenten elektromagnetischen Wellen auf, die in kürzester Zeit große Entfernungen zurücklegten. Empfangsgeräte wandelten die akustischen Signale andernorts wieder in den hörbaren Frequenzbereich.

Der terrestrische Hörfunk des 20. Jahrhunderts konstruierte auf diese Weise eine Situation der *Co-Präsenz*. Mit dem Begriff der Co-Präsenz bezeichnet der Radioforscher Hugh Chignell den Befund, dass das Übertragungsmedium Radiomacher und -hörer in der Zeit verband und im Raum trennte: »Co-presence refers to the idea that radio listening is a sociable activity and that listening simulates being with presenters and other listeners« (Chignell 2009: 74). Der übertragene Klang synchronisierte Radioma-

---

<sup>29</sup> Meine theoretischen Überlegungen lassen sich zum Teil auch auf das nicht-terrestrische Radio der Gegenwart beziehen. Ich wähle in diesem Abschnitt die Vergangenheitsform, um meinen geschichtlichen Rahmen, das US-amerikanische Radio zwischen 1930 und 1970, nicht aus den Augen zu verlieren.

cher und -hörer. Er simulierte eine Anwesenheit von Menschen, die am andern Ort weilten. Eine abwesende Anwesenheit.

Die Situation der Co-Präsenz ermöglichte der Radioproduktion einen kreativen Umgang mit dem Parameter des Raums. Wenn Sender und Hörerschaft nicht denselben physischen Raum teilten, ließen sich Räume konstruieren. Radiomacher konnten das Publikum, das in Echtzeit zuhörte, direkt ansprechen und als Kollektiv identifizieren, das einen gemeinsamen Raum bevölkerte. Auf diese Weise erzeugten Diskjockeys und andere Hörfunksprecher imaginäre Gemeinschaften (vgl. Douglas 2004: 24). Diese Gemeinschaften waren unsichtbar, dynamisch und inklusiv. Jeder Hörer konnte an ihnen teilhaben, indem er einschaltete, und den Grad seiner Partizipation selbst bestimmen.<sup>30</sup> Die Co-Präsenz als technisch vermittelte Anwesenheit erklärt die Bedeutung der Stimme für den Hörfunk. Die sprechende Stimme definierte das Radio als Medium der Gegenwartigkeit. Sie artikuliert stets ein implizites »Ich spreche *jetzt* für euch!«. Dieser Gegenwartsbezug der gesprochenen Stimme war im US-amerikanischen Radio umso wichtiger, als Sender im Laufe des 20. Jahrhunderts gespeicherte Klänge, insbesondere Schallplatten, Werbespots und Jingles, in ihre Programme aufnahmen.

Während Tonträger als materielle Objekte eine begrenzte Spielzeit besaßen, war das terrestrische Radio mit seiner Bindung an ubiquitäre elektromagnetische Wellen prinzipiell ein zeitlich unbeschränktes Audio-Medium. Es konnte rund um die Uhr senden: 24 Stunden am Tag, 365 Tage im Jahr. Der Hörfunk organisierte übertragene Klänge deshalb als *Programme*. Programme lassen sich näherungsweise als geplante, zeitlich geordnete Inhalte definieren. Die Zeitlichkeit des historischen Radioprogramms besaß zwei Aspekte. Erstens planten US-amerikanische Sender ihre Programme von der größten bis zur kleinsten zeitlichen Ebene (Monat, Tag, Stunde, Minute, Sekunde). Zweitens wurden Radioprogramme regelmäßig als Serien produziert, d. h. sie waren auf Wieder-

---

<sup>30</sup> Die Beobachtung, dass das Radio parasoziale Beziehungen zwischen Hörern stimulierte, notierten bereits Hadley Cantril und Gordon W. Allport 1935 in ihrem Buch *The Psychology of Radio*: »[T]he listener has an imaginative sense of participation in a common activity. He knows that others are listening with him and in his way feels a community of interest with people outside his home« (Cantril/Allport 1935: 18). Der Medientheoretiker Marshall McLuhan hat später die Konstruktion einer imaginären Gemeinschaft als Ritualcharakter des Radios dramatisiert: »Das Radio berührt die Menschen persönlich, von Mensch zu Mensch, und schafft eine Atmosphäre unausgesprochener Kommunikation zwischen Autor, Sprecher und Hörer. Das ist der unmittelbare Aspekt des Radios. Ein persönliches Erlebnis. Die unterschwelligsten Tiefen sind erfüllt vom Widerhall der Stammeshörner und uralten Trommeln. Das ist dem Wesen dieses Mediums eigen, das die Macht hat, die Seele und die Gemeinschaft in eine einzige Echokammer zu verwandeln« (McLuhan 1968: 326).

holung angelegt. Die Organisation von Klängen als Programme bedingte die kommerzielle Nutzung des Übertragungsmediums. Die Positionierung von Sendungen auf festen Sendeplätzen am Tag X und die Ankündigung ihrer Fortsetzung am Tag Y führten zur Bindung der Hörerschaft. Denn nur ein kalkulierbares Radioprogramm ließ sich mit dem Alltag verknüpfen, der seinerseits Routinen (Frühstückszeit, Arbeitszeit, Freizeit, Schlafenszeit) ausprägte (vgl. VanCour 2008: 466).

Die Programmierung (Programming) des kommerziellen Radios in den Vereinigten Staaten prägte als Prozess eine strategische und eine gestalterische Dimension aus. Diese Unterscheidung basierte idealtypisch auf einer professionellen Aufgabenteilung zwischen einer Leitung bzw. einem Management sowie den technischen und im weitesten Sinne künstlerischen Mitarbeitern eines Senders. Das Management definierte die strategischen Ziele und plante die Maßnahmen, die zur Erreichung der Ziele umgesetzt werden sollten. Eine ökonomisch erfolgreiche Programmierung setzte voraus, dass die am Strategieprozess beteiligten Akteure Antworten auf Fragen fanden wie diese: Wie war das Marktumfeld beschaffen? Mit welchen Strategien arbeitete die Konkurrenz? Welche Art von Programm würde die anvisierte Zielgruppe mit hoher Wahrscheinlichkeit erreichen?

Auf der strategischen Grundlage produzierten die technischen und künstlerischen Mitarbeiter das Programm. Der gestalterische Aspekt der Programmierung verweist auf die technische und ästhetische Seite des Radios. Eine historische Annäherung an die Praktiken der Programmgestaltung kann mit diesen Fragen beginnen: Wie arbeiteten Radiomacher in den Sendestudios zusammen? Welche Kompetenzen benötigten sie für ihre spezifischen Tätigkeiten? Wie adressierten die Sprecher ihre Hörerschaft? In der Praxis vermischten sich die ökonomischen, technischen und ästhetischen Dimensionen der Programmierung (vgl. Meyer 2007: 13f.).

Die Radioindustrie in den Vereinigten Staaten entwickelte bereits in den 1920er Jahren ein Bewusstsein für die strategischen und gestalterischen Dimensionen der Programmierung, wie Shawn Gary VanCour in seiner Dissertation ausgeführt hat. Der Radiohistoriker skizziert einen Zusammenhang zwischen der Strategie der Hörerbindung und der Herstellung homogener Programmflüsse im frühen US-Radio:

American radio's emerging art of program construction developed during the 1920s at both the macro level of program schedules and micro level of individual program features. With the ascendancy of general public service stations [...], broadcasters seeking to maximize audience shares and secure favorable frequency assignments with well-rounded programming faced the task of assembling this heterogeneous content into orderly flows of broadcast entertainment. (VanCour 2008: 238f.)

Der kommerzielle US-amerikanische Hörfunk bestand vor 1950 schwerpunktmäßig aus 15- bis 30-minütigen Sendungen. Die Inhalte der Produktionen nahmen meistens nicht aufeinander Bezug. Diese Strategie der Programmierung ist als Block Programming oder Kästchenradio definiert worden (vgl. Münch 2001: 160). Dramatische und »bunte« Sendungen mit Sketchen, Gesprächen und musikalischen Darbietungen beherrschten das Tagesprogramm in den 1930er und 1940er Jahren. Übertragungen aus Ball- und Konzertsälen erreichten am Abend viele Hörerinnen und Hörer. Das Radioprogramm wurde in dieser Epoche größtenteils live ausgestrahlt.

Im Laufe der 1950er Jahre setzte sich das so genannte Formatradio in den USA durch. Die Strategie der Formatierung basierte auf der »Entscheidung, ein relativ schmales Musiksegment in hoher Rotation zu spielen« (Münch 2001: 159). Das Formatradio war mithin ein Musikradio, genauer: ein Schallplattenradio. Als erstes Format der US-amerikanischen Hörfunkgeschichte ist das Top-40-Radio zu sehen, dessen Programm sich im Kern aus den 40 jeweils höchst platzierten Tonträgern der Pop-Charts zusammensetzte. Das Formatradio brach grundsätzlich mit der Strategie des älteren Kästchenradios:

>Top 40< hat einen Epochenwechsel im Radio eingeleitet. Seither ist das Radioprogramm kein >Gefäß< für wechselnde Sendungen mehr, sondern ein homogenes und serielles Objekt aus Sound und Stimme. (Hagen 2005: 319)

Mit dem Format stieg der Diskjockey zur omnipräsenten Stimme des US-amerikanischen Radios auf. Allerdings besaß der DJ im Top-40-Radio keinen Einfluss auf die sogenannte Playlist, die Liste der abgespielten Schallplatten. Die Musikauswahl lag in der Hand des Managements, das durch zentrale Entscheidungen die Homogenität des Programms sicherstellen wollte. Von der Strategie der Formatierung, die mit einem begrenzten Tonträgersegment nach 1955 große Quotenerfolge erzielte, grenzte sich ein Konzept der Programmierung ab, das auf musikalische Diversität abzielte.

Diese alternative Radiostrategie setzte auf die Bindung kleinerer Zielgruppen, die sich für bestimmte Stile und Genres interessierten. Die Diskjockeys, die mit diesem An-

satz operierten, nisteten sich in Programmnischen ein. Ihre Schallplattensendungen besetzten häufig das Abendprogramm oder wanderten in Bereiche des Wellenspektrums aus, die noch nicht vollständig kommerzialisiert waren. Der Hörschaft boten diese DJs Jazz, Blues, Folk und andere Musikstile, die im an den Pop-Charts ausgerichteten Top-40-Format keinen Platz fanden. Damit ist der Kontext der US-amerikanischen Radiogeschichte angegeben, der Diskjockeys Spielräume gab, sich am Mikrophon als tendenziell unkonventionelle Persönlichkeiten mit individuellen Stimmen und musikalischer Expertise zu inszenieren.

Eine Schallplattensendung im US-amerikanischen Hörfunk bildete ein Kompositum aus kurzen Einheiten, die nach einem mehr oder weniger festen Sendeschema angeordnet wurden. Die Programmform bestand mit Schallplatten, Werbespots und Jingles aus vorproduzierten Elementen, die Diskjockeys um ihre live im Sendestudio gesprochenen Beiträge ergänzten.

Die DJ-Show erzeugte im Vergleich mit anderen Programmformen des kommerziellen Radios einen vergleichsweise niedrigen Produktionsaufwand. In den meisten Fällen »fuhren« zwei Mitarbeiter in angrenzenden Räumen eine Sendung. Der Diskjockey saß oder stand im Sendestudio und sprach seine Moderationen ins Mikrophon. Ihn unterstützte ein Techniker, der im Kontroll- bzw. Regieraum das Mischpult, die Schallplattenspieler und weitere Apparaturen, Tonbandgeräte beispielsweise, bediente. Er steuerte die Kanäle des Mischpults aus und sorgte dafür, dass die im Sendepan aufgeführten Programmelemente in der richtigen Reihenfolge »on the air« gingen.<sup>31</sup>

Eine Glasscheibe trennte Sendestudio und Kontrollraum, damit DJ und Techniker durch Handzeichen kommunizieren konnten. So hob ein Diskjockey den Arm, um anzuzeigen, dass seine Ansage in wenigen Sekunden beendet sein würde. Wenn er den Arm ruckartig senkte, setzte der Techniker den Tonabnehmer in die Rille der bereits laufenden Schallplatte, schob den Regler des Musikkkanals nach oben und den Regler des Mikrophonkanals nach unten. Während die Aufnahme lief, konnte das Produktionsteam

---

<sup>31</sup> In einer praktischen Einführung in die Radioproduktion aus dem Jahr 1938 heißt es über die Aufgaben des Studiotechnikers: »He [the studio engineer, T. S.] follows every move of the program. He is always thoroughly cognizant of its technical requirements at any stage in its production. [...] The studio engineer checks every program's microphonic equipment. He makes sure that it is in good working order. [...] During rehearsals and while the program is on the air, the studio engineer operates the equipment. He opens (turns on) the microphones as they are needed and closes them when they are no longer required. [...] Finally, the studio engineer must >ride gain<. This term is defined as the maintenance of a program's proper volume: loud enough to be heard plainly on the air and yet no so loud as to destroy the fidelity of its reproduction« (Hayes/Gardner 1938: 83f.).

über eine Gegensprechanlage Informationen austauschen (vgl. Nisbett 1974: 70). Daneben etablierten lokal operierende Radiosender aus Kostengründen so genannte Selbstfahrerstudios. Aus diesen Studios sendete der Diskjockey im Einmannbetrieb. Er moderierte und bediente gleichzeitig die Studiotechnik. Diese Produktionsweise setzte den Besitz einer entsprechenden Sendelizenz durch die Regulierungsbehörde FCC voraus (vgl. Hawes 1985: 264).

Der Radioforscher Andrew Crisell hat zur Präsentation von Musik im Radio Folgendes notiert: »[T]he way in which he [the presenter, T. S.] *frames* the music are variable, depending first of all on his listeners' requirements but also on the kind of music he is playing, the time of day he is playing it, and on his own personality« (Crisell 1996: 66).<sup>32</sup> Crisells Ausführungen beziehen sich auf den Moderator (Presenter), die Stimme des Formatradios in den 1990er Jahren. Sie treffen auch auf die Personality-Diskjockeys der US-amerikanischen Hörfunkgeschichte zu. Dem Autor zufolge nimmt das Übertragungsmedium Radio eine Rahmung der Musikerfahrung vor. Die Art der Rahmung hängt, so Crisell, von der Hörerschaft und ihren Anforderungen, vom ästhetischen Charakter der aufgenommenen Musik und der Persönlichkeit des Moderators (bzw. DJs) ab.

Laut Thomas Münch sind Radioproduktion und -rezeption eng aufeinander bezogen, »werden doch Radioprogramme in Reaktion auf vermutete Erwartungen der jeweiligen Zielgruppe gestaltet, wie umgekehrt auch das Medium Einfluß auf Formen seiner Rezeption nimmt« (Münch 2001: 154). Der Diskjockey des US-amerikanischen Radios konnte das Handeln des co-präsenten Publikums nicht unmittelbar steuern, dieses aber mittelbar in seiner Einstellung zur Sendung und zur gespielten Musik beeinflussen. Wer das Radiogerät einschaltete, ließ intentional erzeugte Klänge auf sich wirken. Die Übereinkunft zwischen Radioproduktion und -rezeption, die im Einschalten einer Sendung tendenziell enthalten war, konnten Hörerinnen und Hörer jederzeit durch Um- oder Ausschalten aufkündigen.

Radiohörer sind demzufolge nicht als passive Empfänger eines akustischen Materials zu betrachten, sondern als eigenmächtige Akteure (vgl. Russo 2010: 7). Sie hielten durch den Gebrauch des Audio-Mediums Prozesse in Gang, die ihrer sozialen und kulturellen Wirklichkeit eine Form gaben (träumen, denken, diskutieren, tanzen, fahren). Erik Barnouw hat das Wissen um die Eigenaktivität der Hörerinnen und Hörer in einem Handbuch der Radioproduktion so akzentuiert:

---

<sup>32</sup> Meine Hervorhebung.

The listener's mind plays an active part in every radio program. It must or he won't enjoy it; he won't, in any real sense, even be a listener. He enjoys your program in proportion to the mental activity it arouses in him. His enjoyment is measured by the imagining, thinking and feeling you make him do. When you see a boy at the radio excitedly chewing his fingernails, you know he's having a good time. His inner activity is so intense that it's spilling over. He's creating an exciting program. To the listener's mind you broadcast certain words, with perhaps sound and music. They mean nothing unless he shapes them into pictures, events, ideas. Those are the program. (Barnouw 1949: 9f.)

Aus dieser Feststellung ergeben sich zwei Konsequenzen für die Programmform der Diskjockey-Show. Erstens musste der Diskjockey einen Diskurs führen, d. h. ein System von sprachlichen Aussagen einsetzen, um dem Publikum den Charakter der Musikerfahrung – das gemeinsame Hören von programmierter Musik an unterschiedlichen Orten zur selben Zeit – im Radio zu vermitteln. Der DJ sprach strategisch über die gespielten Tonträger, die Hörschaft und sich selbst als Radiopersönlichkeit. Mithilfe bestimmter diskursiver Konstruktionen verankerte er diese Elemente in einem festen Bezugssystem, das die Erfahrung von Musik im Radio von anderen Musikerfahrungen unterscheidbar machte. Laura Beth Schnitker hat in ihrer Dissertation die Bedeutung von Diskursen bzw. Erzählungen (Narratives) für Musiksendungen im US-amerikanischen Hörfunk so definiert:

Musical presentations on the radio were almost always framed by narratives, or spoken-word announcements preceding or following a single or series of musical selections. Whether these narratives simply informed listeners about the name of a piece, enlightened them with facts about the performers or described their degree of popularity, they provided a context through which listeners interpreted not only the kind of music they were hearing but what it meant. (Schnitker 2011: 80)

Zweitens hatten Diskjockeys ihre Form der Präsentation auf die Tonträger als Inhalt ihrer Sendungen ästhetisch abzustimmen. Thomas Münch fasst diese Forderung ästhetischer Stimmigkeit so: »Da das Radio vor allem auf einer klangsinnlichen Ebene wahrgenommen wird, geht es darum, alle im Programm vertretenen Elemente so zu organisieren, daß letztlich ein klangsinnlich stimmiger Gesamteindruck entsteht« (Münch 2001: 164). Ein klangsinnlich stimmiger Gesamteindruck als Gestaltungsprinzip der DJ-Show implizierte, dass der DJ ästhetische Parameter der aufgenommenen Musik aufgriff und in die Klanggestalt seiner Sendung übersetzte. Ich gehe davon aus, dass in diesem Zusammenhang zwei Gestaltungsdimensionen der Programmform von Belang sind: erstens die Stimme, d. h. der charakteristische Stimmklang und die Sprechweise

des DJs, und zweitens die zeitliche Anordnung von Musiktiteln. Diese Überlegungen werde ich im Abschnitt 3.5, der einen analytischen Ansatz für meine historischen Fallstudien entwickelt, wieder aufgreifen.

Ich stelle nun das theoretische Problem der Präsentation bzw. Vermittlung von aufgenommener Musik im Radio in einen größeren Forschungszusammenhang. Verschiedene Autoren haben in den letzten Jahren Theorien der Vermittlung in der Musikwissenschaft entwickelt. Der Begriff der Vermittlung meint in diesem Zusammenhang nicht den Bereich pädagogischer Praxis in schulischen und außerschulischen Institutionen und die damit verbundenen methodisch-didaktischen Überlegungen.

Für mein Projekt ist Georgina Borns konzeptioneller Ansatz besonders interessant, den sie in ihrem Aufsatz *On Musical Mediation. Ontology, Technology and Creativity* (2005) ausgearbeitet hat. Born begreift musikalische Vermittlung als Prozess, der Assoziationen zwischen Subjekten und Objekten in einem kulturellen Feld herstellt. Darunter versteht die Autorin beispielsweise Assoziationen zwischen Musikern und Instrumenten, Komponisten und Partituren, Hörern und Sound Systems (vgl. Born 2005: 7). Borns Ziel besteht darin, eine Alternative zum traditionellen Verständnis von Musik als fixierter, gegenständlicher Entität zu entwickeln. Dieses Verständnis ist im Werkbegriff einerseits und im Warenbegriff andererseits aufgehoben. Mit Born lässt sich kritisieren, dass diese gegenständlichen Definitionen den Blick für die realen Funktionsweisen von Musik innerhalb einer gelebten Audio-Kultur verstellen. Der Musikwissenschaftlerin zufolge muss Musik im Horizont ihrer Bezugssysteme gedacht werden. Das, was Musik jeweils ist, leitet sich demzufolge von den historisch-spezifischen Assoziationen von Dingen und Akteuren ab, die sie herstellt.

Born spricht der Technologie eine große Bedeutung für die Ontologie der Musik in der heutigen Audio-Kultur zu. Technologie müsse aufgrund ihres Stellenwerts für die Herstellung, Aufführung und Rezeption von Musik als Faktor zwingend in eine Vermittlungstheorie einbezogen werden (vgl. Born 2005: 10). Mit einem vertieften Verständnis des Verhältnisses von Musik und Technologie können, so die Musikwissenschaftlerin, die sich wandelnden Formen musikalischer Kreativität erfasst werden. Das digitale Zeitalter macht musikalische Klänge überall und jederzeit verfügbar. Unterschiedliche Akteure verschieben Musikdateien in beliebige Kontexte, bearbeiten sie, entnehmen ihnen Samples, die in neue Songs und Tracks integriert werden. Die Fülle dieser ineinandergreifenden Praktiken muss laut Born in einen Begriff von *verteilter Kreativität* übersetzt

werden, der über die ursprüngliche Definition der schöpferischen Tat eines singulären Komponisten hinausgeht:

Distributed across space, time and persons, music can become an object of recurrent decomposition, composition and re-composition by a series of creative agents. We need a new term for this capacity: I suggest relayed creativity. (Born 2005: 26)

Der Begriff der verteilten Kreativität ist auch auf die analoge Audio-Kultur anwendbar. Born nennt Jazz und Dub als Beispiele für populäre Musikformen des 20. Jahrhunderts, die auf der Praxis beruhten, vorhandene Aufnahmen als Materiallager zu benutzen, um neue Songs und Tracks zu produzieren. Durch die Vermittlungstheorie wird der Tonträger als ein Objekt begreifbar, das in eine Vielzahl kreativer Praktiken eingebunden ist. Der gespeicherte Klang der Musik stellt damit nur noch theoretisch eine fixierte Entität dar. Praktisch ist er in einer durch technische Medien geprägten Audio-Kultur stets mit kulturellen Akteuren und kulturellen Praktiken verbunden.

Der Radio-Diskjockey lässt sich in Borns Vermittlungstheorie einpassen. Als professioneller Vermittler stellte er Assoziationen zwischen Radiohörern als Subjekten und Tonträgern als Objekten her. Durch seine Moderationen konstruierte er nicht nur einen diskursiven Rahmen, der die Wahrnehmung von gespeicherten Klängen als Musik strukturierte. Der DJ definierte auch die Situation der Co-Präsenz in seinen Ansagen aus. Auf diese Weise organisierte der Diskjockey eine imaginäre Gemeinschaft, mit ihm als Gravitationszentrum und den Hörern in der Peripherie. Die Radiohistorikerin Susan J. Douglas schreibt über die diskursive Potenz des DJs:

DJ talk had to be invented and to serve – and mediate between – very particular cultural and corporate interests. It was a monologue that had to sound like a dialogue. The talk had to dramatize and personify the station's identity, and it had to make the audience feel personally included in the show, feel sought out and enfolded into a special, distinct community. [...] Listeners were made to feel that they and others were mutually present during the show, that even though they were invisible to each other, they constituted a vibrant, energetic community that mattered to the DJ and that, right then and there, shared a basic, elemental zeitgeist. The DJ achieved this through language and music alone. (Douglas 2004: 230)

Ich kann nun das Projekt einer Klanggeschichte der Diskjockey-Show im US-amerikanischen Radio, das aus einer musikwissenschaftlichen Perspektive entworfen ist, klarer umreißen. Mein theoretischer Ansatz, der meine Überlegungen der letzten Abschnitte zusammenfasst, lässt sich wie folgt darstellen: Diskjockey-Shows waren strategisch darauf ausgerichtet, ihren Hörern Musikerfahrungen zu vermitteln. Die Praktiken der Ver-

mittlung orientierten sich am ästhetischen Charakter der Schallplatten und an den angenommenen Präferenzen der Hörerschaft. Diskjockeys operierten auf der Basis der Klangkonzepte, die der von ihnen präsentierten aufgenommenen Musik zugrunde lagen. Klangkonzepte bildeten das Zentrum der Diskurse, die sich in den Moderationen der DJs verkörperten. Indem die Radiomacher ihre Stimme und die Anordnung von Schallplatten auf den ästhetischen Charakter der Tonträger abstimmten, orientierten sie sich auch auf einer gestalterischen Ebene an Klangkonzepten, die in die Schallplatten eingeschrieben waren.

In meinen Fallstudien werde ich versuchen, durch eine integrierte Geschichte der Medien Schallplatte und Radio das Wirken von Klangkonzepten als diskursiven und kulturellen Formationen zu plausibilisieren. An diesem Punkt der Darstellung sind einige terminologische Fragen zu verhandeln. Der Begriff des Mediums ist inzwischen in drei Definitionen im Text präsent. Er bezeichnet erstens Schallplatte und Radio, d. h. Kommunikationstechnologien mit einer bestimmten juristischen, ökonomischen, kulturellen und sozialen Form.

Zweitens habe ich Peter Wickes Begriff Klang als Medium eingeführt. Diese Begriffsdefinition zielt auf ein Verständnis der Tatsache, dass musikalischer Klang bestimmte soziale, kulturelle, technische und ökonomische Prozesse bewegt, die ohne ihn nicht stattfinden würden. Klang als Medium dient mithin als theoretisches Konstrukt der Untersuchung des Populären in der Musik. Die konkrete Bestimmung des Attributs »populär« ist dabei durch eine Rekonstruktion der durch Klang vermittelten sozialen, kulturellen, technischen und ökonomischen Prozesse zu leisten (vgl. Wicke 1992).<sup>33</sup>

Drittens habe ich Georgina Borns Theorie der Vermittlung diskutiert. Diese Theorie formuliert den Anspruch, Musik im Horizont der historischen Verhältnisse zu denken, die sie prägen und umgekehrt durch sie geprägt werden. Wickes und Borns konzeptionelle Ansätze begreifen Musik nicht als autonomes Ding, als fixierten Gegenstand, sondern als Treiber eines offenen Prozesses, der unterschiedliche Akteure auf unterschiedliche Weise positioniert. Die Konstruktivität des von Wicke und Born vorge-

---

<sup>33</sup> Siehe auch die der Sache nach ähnlichen Konzepte von Musik als Medium bei Antoine Hennion (2003) und Tia DeNora (2006). Sybille Krämer hat einen ähnlichen Medienbegriff aus kulturwissenschaftlicher Perspektive vorgeschlagen: »Medien sind >Vermittler<, aber weder im Sinne eines technischen Instruments, noch eines semiotischen Organons, sondern im Sinne der >Mitte< und des >Mittleren< zwischen zwei Polen oder Positionen, zwischen denen sie ein Sinnlichkeitskontinuum stiften« (Krämer 2004: 25).

schlagenen Begriffs des Mediums bzw. der Vermittlung übertrage ich implizit auf Schallplatte und Radio als Kommunikationstechnologien. Ich werde in meinen historischen Fallstudien untersuchen, wie diese Technologien als Medien auf je unterschiedliche Weise bestimmt wurden. Der nächste Abschnitt meines Theoriekapitels wird den Aufbau meiner historischen Fallstudien darstellen und begründen.

### **3.4 Aufbau der klanggeschichtlichen Fallstudien**

Das wesentliche Ziel meiner klanggeschichtlichen Forschungsarbeit besteht darin, am Beispiel der Diskjockey-Show die Entwicklung von Musik- und Radioproduktion in den USA zwischen 1930 und 1970 zu plausibilisieren. Meine Aufgabenstellung fokussiert die Konzepte, Praktiken und Technologien, die in diesem Zeitraum die Produktionsprozesse in Aufnahme- und Sendestudios prägten. Die historische Arbeit setzt bei den professionellen Akteuren an – den Musikern, Produzenten, Diskjockeys, Technikern und Managern. Hörerinnen und Hörer als *empirische* Akteure der US-amerikanischen Audio-Kultur bleiben tendenziell außerhalb des Blickfelds. Sie erscheinen in meinen Fallstudien vielmehr als *theoretische* Größen, d. h. als Horizont, an dem sich die Produktion von Tonträgern und Radiosendungen zu einem bestimmten Zeitpunkt ausrichtete. Ich werde der Frage nachgehen, mit welchen leitenden Annahmen über die gemeinsame Zielgruppe Musik- und Radioproduktion in den USA operierten.

Aus Gründen der konzeptionellen Stringenz halte ich es für legitim, mit den professionellen Akteuren nur eine Seite des kulturellen Felds zu untersuchen. Die Hörerschaft als andere Seite wird zumindest indirekt betrachtet: als gedachte, gedeutete, modellierte Größe. Dieser thematische Ausschnitt begründet sich auch durch den Mangel an aussagekräftigen Quellen. Historische Texte oder gar Selbstzeugnisse, die das Handeln von Radiohörern in konkreter Form dokumentieren, sind mir bei meiner Archivforschung nur in verschwindend geringer Zahl begegnet. Mir bleibt der Rückgriff auf die Forschungsliteratur, um die sozialen und kulturellen Prägungen der unterschiedlichen Zielgruppen von Diskjockey-Shows festzustellen. Unabhängig von der tatsächlichen

Quellenlage scheint mir ein Promotionsvorhaben, das zu gleichen Teilen die Radioproduktion und Radiorezeption als empirische Felder aufzurollen versucht, überdimensioniert. Eine interdisziplinäre Forschung kann die Leerstellen meiner Klanggeschichte zu einem späteren Zeitpunkt füllen.

Meine historischen Fallstudien zu den DJ-Shows von Martin Block, Alan Freed und Tom Donahue bestehen jeweils aus drei Teilen. Im ersten Teil zeichne ich das Verhältnis von Technologie, Klang und Musik nach, das die in Frage kommende Epoche der Musikproduktion kennzeichnete. Dreh- und Angelpunkt der historischen Rekonstruktion ist ein Klangkonzept, das Klangerzeugung und Klanggestaltung, das Technische und Ästhetische in den Tonstudios miteinander verband. Die auf der Grundlage eines Klangkonzepts entstehende Ästhetik der Aufnahme, die einen bestimmten musikalischen Stil definierte, werde ich durch eine Analyse beispielhaft herausarbeiten.

Der zweite Teil blickt auf die Radioproduktion in derselben Epoche. Er untersucht die Strategien, die eine bestimmte Form der Programmierung von aufgenommener Musik trugen. Dabei gehe ich besonders auf den Radiomarkt ein, in dem sich ein kommerzieller Sender mit der Diskjockey-Show, die mich in diesem Kapitel interessiert, positionierte. Vor diesem Hintergrund skizziere ich die Entwicklung der betreffenden Schallplattensendung und ihre Produktionsbedingungen. Anhand von schriftlichen Quellen und der Forschungsliteratur stelle ich dar, wie der DJ aufgenommene Musik präsentierte.

Im dritten Teil der Fallstudie werde ich das Verständnis der Präsentation von Tonträgern vertiefen. Ich setze mich darin mit den Mitschnitten der Schallplattensendung auseinander. Meine Programmanalysen sind im Kern als Diskursanalysen durchgeführt. Ich analysiere die diskursiven Konstruktionen, mit denen der Diskjockey in seinen Ansagen operierte. Diese diskursiven Konstruktionen fügten Tonträger als Objekte in ein festes Bezugssystem ein. Der Diskjockey arbeitete in seinen Ansagen den ästhetischen Charakter der aufgenommenen Musik heraus. Zudem entwickelte er eine Radiopersönlichkeit und adressierte seine Hörerschaft auf eine Weise, die ihre vermuteten Präferenzen und Interessen einbezog. In Exkursen streife ich anschließend die Klanggestalt der Schallplattensendung. Dabei werde ich mich auf die Gestaltung der DJ-Stimme und die konstruierte Reihenfolge von Musiktiteln beschränken.

In der Gesamtschau soll eine historische Fallstudie meine leitende Hypothese, dass die Übertragung von Musik in einer bestimmten Epoche auf dem gleichen Klang-

konzeptbasierte wie die Produktion von Musik, plausibel machen. Die Kategorien der Diskursanalysen und Exkurse werde ich im nächsten Abschnitt vorstellen.

### **3.5 Kategorien für Diskursanalysen von DJ-Shows**

Als Diskurs lässt sich, ausgehend von Michel Foucaults Begriffsverständnis (Foucault 1991), ein sprachliches Aussagesystem fassen, das soziale und kulturelle Wirklichkeit strukturiert. Diskurse verkörpern sich in Akten des Sprechens oder Schreibens, deren Funktion darin besteht, soziale und kulturelle Ordnungen zu produzieren und zu reproduzieren. Die Produktion von Aussagen entfaltet diesem Verständnis zufolge normative Kraft. Der regelmäßige Gebrauch von Aussagen ist eine Form von Praxis, die ein nichtsprachliches Phänomen sprachlich bestimmt und damit als soziale oder kulturelle Tatsache hervorbringt. Peter Wicke hat den Diskursbegriff als theoretisches Instrument auf populäre Musik angewandt. Er führt aus, dass Diskurse als Aussagesysteme Verhältnisse von Sprechern zueinander und zu den Gegenständen ihrer Rede hervorbringen. Ein System von Regeln setzt einen Begriff von Musik mit ihrer Praxis in Beziehung:

[D]er Musikbegriff folgt in dem, was unter bestimmten historischen, sozialen und kulturellen Bedingungen als Musik verstanden ist, Regeln, die ihn auf eine bestimmte Weise mit Praktiken des Musizierens, Objekten der Klangerzeugung und institutionalisierten Realisierungsorten musikalischer Praxis verbinden. (Wicke 2004b: 164f.)

Diskursive Formationen bzw. Konstruktionen, die unter konkreten historischen, sozialen und kulturellen Bedingungen definieren, was Musik jeweils ist, bilden dem Autor zufolge einen geordneten Zusammenhang mit Praktiken des Musikmachens und Hörens, mit Klangerzeugern und Institutionen aus. Ein normatives System von Aussagen ist demnach ebenso wirklich wie die Elemente der Praxisfelder, die es aufgrund der ihm eigenen Kraft integriert.

Der Begriff des Diskurses bereitet eine Analyse vor, die darauf abzielt, das Sprechen und Schreiben über Musik als strategische Aktivität zu begreifen. Eine solche Analyse bemüht sich um eine Rekonstruktion der Regeln oder Normen, die ein bestimmter

Akteur der Audio-Kultur in der Absicht formuliert, einen bestimmten Begriff von Musik gegen andere mögliche Musikbegriffe durchzusetzen.

Diskjockeys führten in ihren Sendungen einen Diskurs, der die Erfahrung von aufgenommener Musik im Radio strukturierte. Die durch den DJ vermittelte Musikerfahrung ließe sich aus seiner Sicht etwa so formulieren: »Ihr und ich, wir hören an verschiedenen Orten jetzt die Tonträger, die ich euch vorspiele.« Im Zeitraum zwischen 1930 und 1970 organisierten Diskjockeys die radiotypische Musikerfahrung auf unterschiedliche Weise. Damit stellt sich die Frage, mit welchen Kategorien die diskursiven Strategien der DJs rekonstruiert werden können.

Die *Schallplatte* bietet sich als erste Kategorie an. Mit regelmäßig wiederholten Aussagen verdeutlichten Diskjockeys das ästhetisch Relevante der aufgenommenen Musik, die sie präsentierten. Unter Einsatz der in ihrer professionellen Rolle verankerten Macht zur sprachlichen Definition mobilisierten DJs ein Bezugssystem, das Klanggestalten als Musik hörbar machte. Ihre diskursiven Strategien artikulierten sich in Moderationen, die der Form nach mal lang, mal kurz waren. Anhand von Originaltönen (O-Tönen), die ich aus Mitschnitten transkribiert habe, werde ich die diskursiven Konstruktionen untersuchen, die sich auf den Status des Tonträgers als Speichermedium und den ästhetischen Charakter der Aufnahmen bezogen. Wie im vorigen Abschnitt skizziert, brachte die Entwicklung von Audio-Technologien neue ästhetische Strategien hervor. Im gleichen Maße, wie sich der Status der Aufnahme zwischen 1930 und 1970 änderte, wandelte sich auch der Status des Tonträgers, der die Aufnahme als Produkt des Tonstudios in die sozialen und kulturellen Zusammenhänge der Hörer transportierte.

Die zweite Kategorie meiner Diskursanalysen ist die *Radiopersönlichkeit*, die der Diskjockey für sein Publikum entwickelte. Die Radiopersönlichkeit des DJs bildete einen diskursiv konstruierten Attraktor, der eine imaginäre Gemeinschaft von Hörerinnen und Hörern auf sich ausrichtete und integrierte. Der Diskjockey war die Konstante seiner Show, während die Schallplatten im Tages- oder Wochenrhythmus wechselten. Seine Radiopersönlichkeit stand im Dienst der Hörerbindung, die der kommerzielle US-Hörfunk anstrebte.<sup>34</sup> Die DJs Block, Freed und Donahue sprachen nicht nur strategisch

---

<sup>34</sup> Bereits die psychologische Forschung der 1930er Jahre in Europa und den USA erbrachte empirische Belege für die Hypothese, dass Hörerinnen und Hörer aus den klanglichen Merkmalen der Radiostimme auf eine dahinter stehende Persönlichkeit des Sprechers schlossen. Die Zuschreibungen bezogen sich auf charakterliche Eigenschaften oder die soziale Stellung des Sprechers (vgl. Hagen 2005: 223f.). Ein praktisches Wissen über diesen psychischen Mechanismus besaßen auch die Ra-

über aufgenommene Musik, sondern auch über sich selbst. Die konstruierte Identität konnte zu einem griffigen Image verdichtet werden. So bezeichnete sich Alan Freed als »King of the Moondoggers«. Mit diesem Spitznamen unterstrich er seinen Anspruch, von seinen jugendlichen Hörerinnen und Hörern als »verrückter Typ« wahrgenommen zu werden.

Daneben artikulierten Diskjockeys Charakteristika ihrer Radiopersonlichkeit auf eine eher implizite Art und Weise. Witzig gemeinte Bemerkungen sollten als Zeichen eines ausgeprägten Humors, positive oder negative Kommentare zur Musik als Zeichen von Urteilsfähigkeit und persönliche Erfahrungsberichte als Zeichen einer professionellen Nähe zu Musikern und Labels verstanden werden. Die diskursive Analyse soll zeigen, wie Diskjockeys sich als professionelle Vermittler von Musikerfahrungen inszenierten. Ich nehme an, dass die historischen Radiopersonlichkeiten im Spannungsfeld von Schallplatten und Zielgruppen zu verorten sind. Der ästhetische Charakter der aufgenommenen Musik und die leitenden Annahmen über die Präferenzen der Hörschaft prägten diesem Verständnis zufolge die professionelle Maske der Diskjockeys.

Die *Hörschaft* repräsentiert entsprechend die dritte Kategorie meiner Diskursanalysen. In diesem Zusammenhang werde ich die diskursive Konstruktion des co-präsenten Publikums untersuchen. Das Ziel besteht darin zu zeigen, wie Diskjockeys ihre Hörschaft adressierten und welche Formen von Partizipation sie motivierten. David MacFarland hat argumentiert, dass das Publikum durch das Radiohören nicht automatisch das Gefühl entwickelte, an einer imaginären Gemeinschaft teilzuhaben. Diskjockeys mussten durch ihre Ansagen einen Rahmen setzen, in dem sich die kognitive und affektive Eigenaktivität der Hörschaft entfalten konnte:

The problem with some radio programming is that somebody else does unwind it for you. The disc jockey [...] is driving the bus. The listener just sits and looks out the window. Without the sense of personal participation – of an energy exchange taking place in time and space – the radio listener becomes detached, passive, and a candidate for tune-out. (MacFarland 1979: 54)

---

diosender durch die Zuschriften ihrer Hörschaft. Martin Montgomery (1986) hat die kommunikativen Strategien von Diskjockeys analysiert. Er belegte beispielhaft durch O-Töne, dass Radiosprecher regelmäßig die Zielgruppe selbst zum Inhalt ihrer Moderationen machten. Diese Moderationen, so der Autor, sollten Hörerinnen und Hörer zur Identifikation mit einer imaginären Gemeinschaft, in deren Zentrum der Radiosprecher stand, motivieren.

In meinen Analysen werden die ersten beiden Kategorien den größten Raum einnehmen, weil die historischen Mitschnitte hierzu das meiste empirische Material liefern.

Die Moderationen der Diskjockeys, die ich für meine Diskursanalysen auswerte, habe ich transkribiert. Als Musikwissenschaftler beherrsche ich nicht die entwickelten Verfahren wie das Gesprächsanalytische Transkriptionssystem (GAT bzw. GAT 2) (vgl. Selting 2009), die Sprach- und Sozialwissenschaftler zur Verschriftung von gesprochener Sprache benutzen. Ein Verzicht auf die GAT-Systematik, die den zeitlichen Verlauf eines Gesprächs exakt abbilden soll, stellt für mein Forschungsprojekt kein Problem dar, weil Monologe meinen Gegenstand bilden. Ich verschrifte die O-Töne von DJs in Standardorthographie, die sich an den Normen der geschriebenen Sprache orientiert und die Arbeit der Übertragung im Vergleich zur phonetischen Umschrift ganz erheblich vereinfacht (vgl. Kowal/O'Connell 2009: 441).

Unverständliche Teile von Ansagen markiere ich in eckigen Klammern. Wortwiederholungen, Verzögerungslaute (ah) und Sprechpausen nehme ich nicht in die Transkripte auf. Diese stark vereinfachte Form von Verschriftung halte ich für gerechtfertigt, da meine Aufgabe in der Analyse von diskursiven Konstruktionen besteht und nicht in der Analyse von Spezifika der gesprochenen Sprache.

Auf die Diskursanalysen, die den Hauptteil meiner Programmanalysen darstellen, folgen kurze Exkurse. Darin werde ich auf Dimensionen der Klanggestalt der DJ-Shows zu sprechen kommen, die für meine klanggeschichtliche Studie unmittelbar relevant sind. In diesen Exkursen will ich erstens umreißen, wie ein Diskjockey seine *Stimme* gebrauchte. Das US-amerikanische Radio erkannte früh, dass der Klang der Stimme und die Sprechweise Gestaltungsmittel waren, die den ästhetischen Charakter einer Sendung mitdefinierten. Nicht nur der Inhalt von Moderationen, auch die DJ-Stimme selbst gründete mithin auf diskursiven Strategien. Die Gestaltung der Stimme sollte die diskursive Konstruktion der Radiopersonlichkeit des Diskjockeys unterstützen.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> US-amerikanische Handbücher der Radioproduktion belegen das Wissen der Praktiker über die Bedeutung bewusst eingesetzter Sprechweisen bzw. -stile. So unterscheiden Claude and Barbara Hall 13 »Voice Styles«. Die Funktion einer ausgebildeten Radiostimme definieren sie so: »[W]hat it [style, T. S.] eventually means is the ability to get people to listen to you, and then being consistent so that the audience wants to tune in again and again. It's a better magic than Houdini ever performed« (Hall/Hall 1977: 58). Dieselbe Publikation zitiert den Diskjockey Casey Kasem mit den Worten: »First, you learn to use the mike the way a violinist does his instrument. Control your voice; let the mike do the exaggerating for you. It makes a slight rise in volume sound bigger than it is. When you underplay, it picks up every little nuance you breathe. Get closer and let your voice drop and come out easily, your voice sounds bigger; further away, it sounds thinner« (Hall/Hall 1977: 59).

Ich begeben mich damit in den Bereich der Sprechwissenschaft. Da mir die Begriffe und Methoden dieser Disziplin kaum vertraut sind, müssen meine Beschreibungen kurz und unscharf bleiben. Ich will dennoch nicht auf sie verzichten, weil ich Sprechwissenschaftler auf die DJ-Stimme als einen Sachverhalt hinweisen möchte, der eine fachliche Auseinandersetzung verdient.

Die sprecherischen Gestaltungsmittel der Diskjockeys werde ich mit einem Basisvokabular der Sprechwissenschaft (vgl. Bose 2001; Lemke 2012) kompakt beschreiben. Ich benutze die Kategorien Sprechtempo (langsam, schnell), Sprechspannung (gespannt, ungespannt) und Stimmlage (hoch, tief). Zudem setze ich das integrative Merkmal Stimmklangfarbe ein. Einige Äußerungsteile werde ich als kurze Transkripte angeben. Dabei orientiere ich mich, wie im Hauptteil, an den Grundsätzen der literarischen Umschrift. Ergänzend werde ich in den Transkripten der Exkurse Sprechpausen, die ein vertikaler Strich (|) markiert, und Verzögerungslaute angeben.<sup>36</sup>

Ein zweites Untersuchungsmerkmal betrifft die zeitliche Struktur von Diskjockey-Shows. Die Reihenfolge, in der Schallplatten abgepielt wurden, bildete eine wichtige Gestaltungsdimension der Programmform. Eine analytische Betrachtung der Mitschnitte identifiziert unterschiedliche Modelle, mit denen DJs Musiktitel sequenzierten, also zeitlich anordneten. Ich bezeichne diese Strukturmodelle als *Sequenzmuster*.

Es wird zu prüfen sein, inwiefern die Analyse diskursiver Konstruktionen und die Auseinandersetzung mit DJ-Stimmen und Sequenzmustern Befunde liefern, die meine leitende Hypothese zum historischen Wirken von Klangkonzepten in der US-amerikanischen Schallplattensendung plausibilisieren.

---

<sup>36</sup> Verschiedene Medienwissenschaftler haben sich in den letzten Jahren mit dem Phänomen der Radiostimme beschäftigt. Einerseits sind die historischen Diskurse untersucht worden, die Regeln für das Sprechen im Medium Radio aufstellten. So haben Shawn Gary VanCour (2008) und Susan Douglas (2004) die ästhetischen Regelsysteme des frühen US-amerikanischen Radios beschrieben. Diese Diskurse nahmen eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen »formeller« und »informeller« Sprechweise vor. Daniel Gethmann (2006) hat die Ästhetik der Radiostimme im Hörfunk der Weimarer Republik untersucht. Anders als die genannten Autoren sind Wolfgang Hagen (2005) und Wolfgang Wagner (2011) über die Analyse von Diskursen anhand von gedruckten Quellen hinausgegangen. Sie werteten auch Mitschnitte aus.

### 3.6 Plausibilisierung als Logik einer Klanggeschichte

Wie mein Theoriekapitel verdeutlicht hat, übertrage ich Peter Wickes Begriff des Klangkonzepts von der Musikproduktion auf die Radioproduktion. Bei jeder Art von Theorie-  
transfer besteht die Gefahr, dass der Forschende, bereits überzeugt von der Gültigkeit  
seines Modells, das neue empirische Feld absichtlich oder unabsichtlich präfiguriert. Es  
werden dann nur noch die Daten in die Untersuchung einbezogen, die zum theoretischen  
Modell passen. So wird historische Forschung als bloße Illustration theoretischer  
Konstrukte missverstanden. Andererseits weist Stefan Hirschauer darauf hin, dass keine  
qualitative Forschung ohne theoretische Optik auskommt. Denn, so der Soziologe lakoni-  
sch: »Da ist kein Boden der Tatsachen« (Hirschauer 2008: 167).

Die Beziehung von Theorie, verstanden als entwickelte Optik oder gebildeter Be-  
griff, und Empirie, aufgefasst als historisch und geographisch spezifische Fälle, muss  
deshalb zum Objekt einer wissenschaftstheoretischen Reflexion gemacht werden. Fol-  
gende Fragen sind zu beantworten, so Hirschauer:

Wie richtet man es ein, daß sich Theorie und Empirie wechselseitig herausfordern, in  
Schwung bringen und Innovationsdruck aufeinander ausüben? Wie bringt man die  
einen Studien zum Verschwinden, deren Theorieniveau von Alltagswissen und Ad-hoc-  
Hypothesen bestimmt wird, die einfalllos und empiristisch selbstgenügsam bleiben?  
Und wie die anderen, die an einem Mangel an Phänomenologie und Fallspezifität lei-  
den und hochabstrakte Fragen an beliebigen Fällen verhandeln, die alles illustrieren  
können, auch das Gegenteil des Behaupteten, unterzieht man sie nur einer entsprechend  
theoriegewollten Lektüre? (Hirschauer 2008: 174f.)<sup>37</sup>

Der Autor unterscheidet grundsätzlich zwei Logiken, die ein flexibles Verhältnis von  
Theorie und Empirie herstellen. Der für mein Projekt relevante Begriff ist das *Plausibi-  
lisieren*.<sup>38</sup> Er bezeichnet eine Forschungspraxis, die von einer vorhandenen Theorie her  
an einen empirischen Gegenstand herantritt. In Hirschauers Begriff der Plausibilisierung  
ist eine Technik der Argumentation zu sehen, die mit starken theoretischen Vorannah-  
men operiert, ohne den Eigensinn des empirischen Materials und seine potentielle Wi-  
derständigkeit gegen die Vereinnahmung durch den Theorieapparat aus dem Blick zu

---

<sup>37</sup> Hirschauers Formulierung von den unzureichenden Studien, die »zum Verschwinden« gebracht  
werden sollen, halte ich für übertrieben. Mir geht es ausschließlich um ein selbstkritisches Nachden-  
ken über die Struktur meines klanggeschichtlichen Forschungsprojekts.

<sup>38</sup> Die komplementäre Logik, repräsentiert durch von spezifischen Fällen ausgehende qualitative Stu-  
dien, »die sich stärker an der Theoriebildung orientieren und sich zur Konstruktivität ihrer Beschrei-  
bung bekennen« (Hirschauer 2008: 175), bezeichnet der Autor als *Herausfinden*.

verlieren. Dem Plausibilisieren geht es »um die Demonstration bereits gewonnener theoretischer Einsichten, aber es wird systematisch empirisches Material mobilisiert, um die Überzeugungskraft des theoretisch komponierten Textes zu steigern« (Hirschauer 2008: 177). Diese Forschungslogik entspricht dem konzeptionellen Ansatz meiner Klanggeschichte der DJ-Show im US-amerikanischen Radio.

Eine Diskussion der Beziehung von Theorie und Empirie muss auch das Verständnis wissenschaftlicher Methoden hinterfragen. Hirschauer kritisiert den »normativen Beigeschmack« (Hirschauer 2008: 178) des herrschenden Methodenbegriffs. Methoden, so der Soziologe, werden häufig als Standardformen mit universalistischem Geltungsanspruch aufgefasst, die quasi auf jeden beliebigen Gegenstandsbereich angewandt werden können. Diesem Allgemeinheitsanspruch setzt der Autor ein »Bekenntnis zur *Gegenstandsangemessenheit*«<sup>39</sup> (Hirschauer 2008: 179) entgegen. Eine Methode, die einem Gegenstand angemessen sei, bilde einen Teil dieses Gegenstands.

Die grundsätzliche Verwicklung von Methode und Sachverhalt bedeute dabei keineswegs den Verzicht auf eine konsistente Argumentation. Nur muss der Methodenzwang eben vom Gegenstand und nicht von der wissenschaftlichen Disziplin ausgeübt werden, führt Hirschauer aus. Die Vielfalt der Gegenstände impliziere »einen unstillbaren Erfindungsbedarf für das empirische Vorgehen. Dieses ist in einem Maße fall- und frageabhängig, das weit über die Auswahl und Anpassung gegebener Methoden hinausgeht« (Hirschauer 2008: 181).

Im Ergebnis steht die Forderung nach einer flexiblen Forschungspraxis, die sich durch eine wechselseitige Durchdringung der Sphären Theorie und Empirie bestimmt. Jede Beobachtung ist theoriegeladen, jede Theorie empiriegeladen, so der Autor. Dieses wissenschaftstheoretische Verständnis sei »eine Pforte für eine fruchtbare *Hybridisierung*, bei der Theorie und Empirie wechselseitig Innovationsdruck aufeinander ausüben«<sup>40</sup> (Hirschauer 2008: 184). Die Anerkennung der Theoriegeladenheit der Beobachtung und der Empiriegeladenheit der Theorie soll also die Entwicklungsfähigkeit der Forschungspraxis steigern.

Was bedeuten diese wissenschaftstheoretischen Sondierungen für meine klanggeschichtlichen Fallstudien? Ich habe mir bewusst zu machen, dass das Klangkonzept eine »starke« Theorie repräsentiert, d. h. eine Theorie, die nicht nur Gültigkeit für das Gebiet

---

<sup>39</sup> Hervorhebung im Original.

<sup>40</sup> Hervorhebung im Original.

der Musikproduktion beansprucht, auf dem sie entwickelt wurde, sondern für Audio-Kulturen insgesamt. Diesen Anspruch gilt es für die Geschichte der Radioproduktion in den Vereinigten Staaten zu prüfen. Dabei werde ich in jeder Fallstudie zu fragen haben, inwiefern die von Wicke vorgeschlagene historische Formatierung eines Klangkonzepts auf die zu untersuchende Diskjockey-Show angewandt werden kann. Falls die in einer DJ-Show präsentierten Tonträger keine Belege für ein Klangkonzept des Autors liefern, werde ich den Begriff modifizieren.

Mit Hirschauer ist der Eigensinn der historischen Sachverhalte anzuerkennen. Ich kann nicht davon ausgehen, dass das Klangkonzept als theoretisches Konstrukt die ganze Vielfalt der empirischen Daten integrieren kann. Theorie ist nicht als eine Art Schnur zu begreifen, auf der empirische Daten als Perlen gleicher Größe aufgeschnürt werden. Daraus ergibt sich, dass die analytischen Teile meiner Fallstudien Passagen enthalten können, deren Bezug zum Klangkonzept als Leitbegriff nicht unmittelbar erkennbar ist. Solche Passagen liefern dann eine Beschreibung des historischen Gegenstands, die eine relative Unabhängigkeit gegenüber meinem zentralen Erkenntnisinteresse, dem historischen Wirken von Klangkonzepten, reklamiert.

Das nächste Kapitel führt meine erste Fallstudie vor. Im ersten Abschnitt werde ich mich mit der Musikproduktion in den zwei Jahrzehnten zwischen 1930 und 1950 befassen.

## **4 Martin Blocks Make-Believe Ballroom**

### **4.1 Musikproduktion von 1930 bis 1950**

#### **4.1.1 Die elektromechanische Aufzeichnung**

In den 1930er und 1940er Jahren dominierten Technologien der elektromechanischen Aufzeichnung (Electrical Recording) die Musikproduktion in den USA. Das von den Bell Laboratories entwickelte und 1925 zur Marktreife gebrachte elektromechanische Aufnahmeverfahren löste das seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts gebräuchliche mechanische Aufnahmeverfahren (Acoustic Recording) ab. Innerhalb weniger Jahre setzte sich das Prinzip der Elektrifizierung in den Tonstudios durch.

Die bis Mitte der 1920er Jahre vorherrschende Technologie der mechanischen Aufnahme bestand aus einem großen Trichter, der den durch Sänger und Instrumente erzeugten Schalldruck auf eine Membran leitete. An der Membran war ein Stichel befestigt, der, durch den Schalldruck bewegt, Rillen in eine Wachsplatte ritzte (vgl. Schmidt Horning 2002: 57). Dieses Verfahren begrenzte das abbildbare Frequenzspektrum auf rund 200 bis 3000 Hertz, sodass tiefe und hohe Töne nicht in das Klangbild der Schallplatte Eingang fanden. Die mangelnde Flexibilität der mechanischen Apparatur beschränkte auch die Dynamik von Aufnahmen stark. Instrumente mit sehr niedrigem bzw. hohem Schalldruck wurden als untauglich bewertet und entsprechend selten in Studios eingesetzt. Die Techniker besaßen noch keine Möglichkeit, die Lautstärke während des Aufnahmeprozesses zu regulieren. In ihrer akribisch recherchierten Dissertation über die Geschichte der Musikproduktion hat Susan Schmidt Horning die Produktionsweise in dieser als akustische Ära bezeichneten historischen Phase wie folgt beschrieben:

The early decades of sound recording were a period of cut-and-try-experimentation, and adaptation on the part of performers and recordists alike. [...] The limitations of acoustical recording put demands on performer and recordist alike. The need for powerful voices dictated the type of music that would be recorded, the type of vocal style, and the instrumentation used. (Schmidt Horning 2002: 47f.)<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Eine ausführliche Darstellung der akustischen Ära der Musikproduktion, ihrer technologischen Einschränkungen und ästhetischen Konsequenzen, lieferte André Millard (2005: 17-111).

Die nach 1925 in die Tonstudios vordringende Technologie der elektromechanischen Speicherung basierte auf der Praxis, Schallschwingungen in einem ersten Schritt in elektrische Schwingungen zu wandeln, die in einem zweiten Schritt auf Platte geschrieben wurden. Die Wandlung des Schalls in ein transitorisches elektrisches Signal steigerte die Kontrolle über das Klangbild von Aufnahmen. Mikrophone, Röhrenverstärker und ein elektromagnetisch bewegter Stichel ersetzten den Schalltrichter, die Membran und den mechanisch bewegten Stichel der akustischen Ära. Als zusätzliche elektronische Bauteile zogen Mischpulte, Pegelanzeigen und Abhörsysteme in die Kontrollräume ein. Nun konnten Audio-Techniker die Lautstärkeverhältnisse im Prozess einer Aufnahme optisch wie akustisch überwachen und gegebenenfalls nachregeln.

Unverändert blieb die Praxis, einen Song oder eine andere musikalische Form in einem Take auf einer mit Wachs (ab dem Zweiten Weltkrieg mit Lack) beschichteten Platte zu speichern (Schmidt Horning 2002: 187f.). Dieser so genannte Platten-Master bildete die Grundlage für die Pressung von Schellackplatten in den Formaten 30 cm oder 25 cm, die US-amerikanische Labels vorwiegend an Betreiber von Jukeboxen, aber auch an private Haushalte und Radiosender vertrieben.<sup>42</sup>

Die Elektrifizierung des Aufzeichnungsverfahrens nach 1925 bewirkte eine merkliche Verbesserung der Klangqualität von Tonträgern. Ihr Frequenzspektrum wurde in Richtung der Tiefen und Höhen erweitert. Es umfasste nun etwa 100 bis 5000 Hertz. Aufnahmen klangen nicht nur differenzierter, sondern auch lauter und dynamischer als in der akustischen Ära (vgl. Gelatt 1977: 223). Die neue Audio-Technologie ermöglichte die Aufnahme größerer Ensembles und verhältnismäßig leiser Instrumente wie Geigen, Harfen oder Banjos. Das Kondensatormikrofon, das neben dem Direkt- auch den Reflexionsschall von Instrumenten und Stimmen einfing (anders als der frühere Schalltrichter), vermittelte der Hörschaft einen Eindruck von der Akustik des Tonstudios.

Die technische Entwicklung führte zu einer Professionalisierung der Audio-Techniker. Der Recorder wandelte sich zum Recording Engineer. Die neue Berufsbezeichnung brachte zum Ausdruck, dass Techniker nun über ein spezialisiertes Praxiswissen verfügten, das sie von den Produzenten, die für die Labels die Künstler und Komposi-

---

<sup>42</sup> Um 1940 gab es in den USA rund 350 000 Jukeboxen. Dabei handelte es sich um Münzautomaten, die in Gaststätten und anderen Lokalitäten Schallplatten abspielten. Es ist davon auszugehen, dass vor 1950 mindestens die Hälfte aller Schallplatten in Jukeboxen eingesetzt wurden (vgl. Chapple/Garofalo 1980: 15). Zur Bedeutung der Jukebox für die Audio-Kultur in den USA siehe Jens Papenburg (2011: 200-249).

tionen auswählten, und den Arrangeuren, die Notentexte für bestimmte Besetzungen aufbereiteten, unterschied (vgl. Millard 2005: 269f.). Audio-Techniker mussten die technischen Daten der verwendeten Apparaturen kennen und ihre Funktionalität für den Aufnahmeprozess bewerten.

Die Empfänglichkeit des Mikrophons für den durch Instrumente erzeugten Reflexionsschall zwang sie darüber hinaus, die Ausstattung des Aufnahmeraums in den Blick zu nehmen. Eine unkontrollierte Reflexion konnte sich als ausgedehnte Nachhallzeit bemerkbar machen, die, wie man annahm, den Höreindruck störte. In diesem Zusammenhang entstand eine frühe Form von Akustik-Design, die sich im Laufe der Zeit zu einem Katalog wirksamer Maßnahmen weiterentwickelte. Schallplattenfirmen statteten Tonstudios mit absorbierenden Materialien wie Vorhängen und Teppichen aus.

Berichten zufolge gingen Techniker unmittelbar nach der Einführung der sensiblen Kondensatormikrophone so weit, den natürlichen Hall der Studios vollkommen zu eliminieren. Die an die akustischen Verhältnisse von Bühnen gewöhnten Musiker hatten jedoch unter den Bedingungen eines ganz und gar »trockenen« Raums große Schwierigkeiten, sich aufeinander einzustimmen. Deshalb setzte sich nach einigen Experimenten das Konzept eines Tonstudios mit moderatem Hallverhalten durch (vgl. Schmidt Horning 2002: 73-75).

Wie in den nächsten Abschnitten zu zeigen ist, ebneten das elektromechanische Aufnahmeverfahren und das Mikrophon einer Praxis der Klanggestaltung den Weg, deren ästhetische Codes noch dem Bezugsrahmen der Aufführung verpflichtet blieben. Dennoch modifizierten die Audio-Technologien diesen Bezugsrahmen auf eine bemerkenswerte Art und Weise. Diese Entwicklung verkörperte sich in der US-amerikanischen Audio-Kultur zwischen 1930 und 1950 in der populären Ballade, die auch als Tin-Pan-Alley-Ballade bezeichnet wird. Dieser musikalischen Form lag ein Konzept von Klang zugrunde, das die Aufführung von Musik als eine gleichsam privatisierte Veranstaltung begriff. Susan Schmidt Horning stellt die neue Beziehung zwischen der Technologie des Mikrophons und der Praxis des Singens wie folgt dar:

By the 1930s, Rudy Vallee and Bing Crosby had begun to recognize the microphone for what it was: an instrument through which they could express themselves rather than merely a receptacle, a conduit through which their voices traveled to the record only if belted out loudly enough. Electrical recording and the microphone, then, ultimately created not only a greater intimacy between the listener and the performer, but a more intimate relationship between the performer and the technology. In different ways, recording technology became a more refined tool – for the performer and the recordist. (Schmidt Horning 2002: 76f.)

#### 4.1.2 Das Klangkonzept Die simulierte Aufführung

Wicke schreibt, dass die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten Speichertechnologien die Beziehung von Schall als dem physisch Hörbaren und Klang als einem kulturellen Konzept in Frage stellten. Dem Musikwissenschaftler zufolge bildete die durch die Technologie hergestellte Differenz zwischen Schall und Klang den Ausgangspunkt für die Etablierung eines Konzepts von Klang, das der Musikproduktion bis zum Ende der 1940er Jahre zugrunde lag. Verantwortlich für die Durchsetzung dieses Klangkonzepts zeichneten nicht die Musiker, sondern die Audio-Techniker:

Deren Ziel bestand darin, dem Hörerlebnis der Live-Aufführung von Musik mittels Speicherung und Reproduktion der Schallereignisse in den häuslichen vier Wänden ein Äquivalent durch die Illusion von Dabeisein zu schaffen. (Wicke 2008: 4)

Techniker und Produzenten sahen es als ihren Auftrag an, den Hörerinnen und Hörern Äquivalente von Aufführungen nachhause zu liefern. Wicke zitiert den Produzenten Fred Gaisberg mit der Aussage, er habe »*sound photographs of a performance*« (Wicke 2008: 4) herstellen wollen.<sup>43</sup> Die Aufführung von Musik auf der Bühne galt in der Frühphase der Musikproduktion als Original. Die Aufnahme hingegen wurde als Kopie der Aufführung begriffen. Das Klangkonzept, das Wicke als *Die simulierte Aufführung* bezeichnet, setzte also für die US-amerikanische Audio-Kultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen klaren Standard: Aufnahmen waren Aufführungen von Musik ästhetisch untergeordnet.

Die Persistenz der aufgeführten Musik als ästhetisches Ideal, an dem sich die aufgenommene Musik auszurichten hatte, lag angesichts der hörbaren Defizite der Tonträger nahe. Das elektromechanische Aufzeichnungsverfahren konnte nur einen kleinen Ausschnitt des Frequenzspektrums, das in Konzert- und Ballsälen, Musical-Theatern und Varietés zu hören war, auf einer Schallplatte repräsentieren. Ein prägnantes, mit wiederholter Nutzung zunehmendes Rauschen begleitete zudem das Abspielen der 1898 eingeführten Schellackplatten. Wicke nimmt die Tatsache, dass sich die Schallplatte trotz ihrer offenkundigen klanglichen Mängel etablierte, als Anlass für eine Erörterung der Strategien des Hörens, die sich im Zusammenhang mit dem Speichermedium herausbildeten. Er formuliert die These, dass in dieser Epoche nicht die klangliche Textur den Maßstab des Hörens bildete,

---

<sup>43</sup> Hervorhebung im Original.

denn hier gab es zwischen dem Original und seiner technischen Reproduktion allenfalls eine schemenhafte Entsprechung. Das klangliche Ereignis war vielmehr verstanden als Repräsentation einer Aufführung, als klingendes Äquivalent der *Aktion* des Musizierens, nicht aber ihres *Resultats*. Als solches aber war es durchaus vergleichbar mit seiner technischen Reproduktion, selbst wenn die Klangbilder, in denen sich das Musizieren in beiden Fällen abbildete, kaum Ähnlichkeit besaßen. Die technische Reproduktion repräsentierte das Musizieren als eine in der Zeit strukturierte Aktion, nur eben in einer durch Apparate vermittelten Form. (Wicke 2008: 5)<sup>44</sup>

Die auf Schallplatte dokumentierten Klangereignisse sollten, so der Autor, das Musizieren als eine Aktion in der Zeit repräsentieren. Die Wahrnehmung gespeicherter Klänge als Musik setzte voraus, dass diese Klänge im Bezugssystem des Musizierens auf der Bühne verankert werden konnten. Eine Hörstrategie, die auf dem Klangkonzept *Die simulierte Aufführung* basierte, nahm also nicht das Klangbild, die konkrete Beschaffenheit der klanglichen Textur, als Maßstab. Sie richtete sich an der zeitlichen Struktur der gespeicherten Klangereignisse aus, um den Vorgang des Musizierens zu rekonstruieren.

Vor dem Hintergrund der technischen Unmöglichkeit, die akustische Wirklichkeit der mechanischen Klangerzeugung, wie sie aus Aufführungssälen bekannt war, auf Tonträgern abzubilden, wurde in den Tonstudios »eher mühsam ein klangliches Gebilde erstellt, das die Erinnerung an Musik als einer aufgeführten Kunst heraufbeschwören sollte« (Wicke 2008: 5).<sup>45</sup> Die mit dem Klangkonzept in Verbindung stehende Ästhetik der Aufnahme blieb bis auf Weiteres der Ästhetik der Aufführung untergeordnet. Daraus folgert Wicke:

Aufführung setzte das Aufgeführte, also etwas Aufzuführendes voraus. Musik erfüllt sich hier in der >Interpretation< eines ihr selbst Vorausgesetzten, das seine Identität als Abstraktum hinter den klanglichen Strukturen aus dem gemeinsamen Nenner aller Aufführungen erhält, sei dies nun >Werk< oder >Song< genannt. [...] An diesem ganz unabhängig von der aufgenommenen Musik in den Aufnahmestudios vorherrschend gewordenen Klangkonzept änderte auch die Verbesserung der Technik zunächst nichts. (Wicke 2008: 7)

In der mechanischen und elektromechanischen Ära der Musikproduktion, also vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis etwa 1950, wurden Aufnahmen als Interpretationen von Werken oder Songs begriffen. Werke oder Songs lassen sich insofern als Abstrakta

---

<sup>44</sup> Hervorhebung im Original.

<sup>45</sup> Wie eine autobiographische Notiz des Produzenten und ehemaligen Studiomusikers Joe Batten belegt, entfernte sich die Praxis des Musizierens für die Audio-Technologie im Tonstudio insbesondere in der Anfangszeit der Musikproduktion weit von der Praxis des Musizierens auf der Bühne (vgl. Wicke 2008: 5).

begreifen, als sie jenseits ihrer klanglichen Realisierung eine Existenzform als Notentexte besitzen. Egal, ob es sich um Aufnahmen klassischer Werke oder populärer Songs handelte, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwiesen Aufnahmen als konkrete Objekte auf abstrakte kompositorische Gebilde, die immer auch von anderen Künstlern interpretiert und in anderen Bearbeitungen auf den Tonträgermarkt gebracht werden konnten. Das Klangkonzept *Die simulierte Aufführung* verhalf derjenigen aufgenommenen Musik zum Durchbruch, deren ästhetische Formen die Zeitgestalt von Klang priorisierten, so Wicke weiter:

Nicht von ungefähr sind jene Musikformen, die wie der Jazz, der Popsong oder die verschiedenen Formen der Tanzmusik, deren Entwicklung in jenen Jahren am unmittelbarsten mit dem Tonträger verbunden war, ebenfalls auf die Zeitgestalt von Klang, also auf die metrisch-rhythmische Seiten (!) des Musizierens fokussiert. (Wicke 2008: 7)

Jazz und populäre Ballade machten mithin die Beschränkungen, die dem Stand der Audio-Technologie geschuldet waren, ästhetisch produktiv, indem sie metrisch-rhythmische Strukturen ausarbeiteten.

Das Klangkonzept *Die simulierte Aufführung* hatte, neben der Privilegierung der genannten musikalischen Stile, eine weitere Konsequenz für die US-amerikanische Audio-Kultur. Es begründete eine Konkurrenz von Interpretationen, »ein Prozess, der die einst mit dem Notendruck in den Vordergrund geratenen kreativen Leistungen der Komponisten und Songschreiber überlagerte« (Wicke 2008: 7). Der langsame Aufstieg des Tonträgers, der zur Mitte des 20. Jahrhunderts hin schärfere Konturen gewann, war verknüpft mit dem Aufstieg der aufführenden und aufnehmenden Künstler. Große Schallplattenlabels wie RCA Victor, Columbia und Decca produzierten und vermarkteten in den zwei Jahrzehnten vor 1950 die Schallplatten ihrer zugkräftigen Interpreten als Manifestationen eines individuellen Stils.

Die Durchsetzung der elektromechanischen Aufnahme und die damit verbundene Verbesserung der Klangqualität von Schallplatten in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre bedingte einen immensen Popularitätsschub von Sängerinnen und Sängern (Rudy Vallee, Bing Crosby, Frank Sinatra, Dinah Shore) und Band-Leadern (Paul Whiteman, Duke Ellington, Benny Goodman, Glenn Miller). Schallplatten, Konzerttourneen und Auftritte in den Massenmedien Hörfunk und Film verwandelten diese und andere Künstler in Stars, die Millionen von Hörerinnen und Hörern in den Großstädten und dünn besiedelten Landstrichen erreichten. Im Folgenden werde ich die Ästhetik der po-

populären Ballade als Aufnahme untersuchen. Martin Block übertrug in seiner DJ-Show *Make-Believe Ballroom* zu einem großen Teil Schallplatten mit populären bzw. Tin-Pan-Alley-Balladen.

#### **4.1.3 Die populäre Ballade als Aufnahme**

Der Begriff Tin Pan Alley bezeichnete seit Ende des 19. Jahrhunderts die Musikverlage in der Nähe des New Yorker Broadway. Die dort ansässigen Verlagshäuser ließen von Komponisten massenhaft Songs produzieren, die in den Theatern und Varietés der Unterhaltungsmetropole einem großen Publikum präsentiert wurden. Zunächst stand der millionenfache Absatz von Notendruckern im Mittelpunkt des Geschäftsmodells der Musikverlage. Nach 1920 konzentrierten sie sich zunehmend auf die Massenmedien Schallplatte, Hörfunk und (Ton-)Film (vgl. Starr/Waterman 2010: 45). Das kommerzielle Kalkül der miteinander verzahnten Zweige der Musikindustrie führte »schnell zu einer optimalen Anpassung der Musik selbst an die Bedingungen einer rein profitorientierten Produktionstechnik« (Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007: 745).

Das bedeutete, dass die von den Verlagen angestellten Komponisten, die nach 1920 Songs für die Massenmedien schrieben, die bewährte 32-taktige Chorusform beibehielten. Die Grundlage dieses Formmodells bildete ein achttaktiger Refrain (Chorus = A), der sich in der Regel, bei gleich bleibender melodischer und harmonischer Struktur und variiertem Text, dreimal wiederholte. Ein ebenfalls achttaktiger, kontrastierender Zwischenteil (Bridge = B) lockerte das repetitive Schema auf. Daraus ergab sich die 32-taktige Strukturformel AABA. Eine erzählende Strophe (Verse) konnte der AABA-Formel vorangestellt sein. Die Tin-Pan-Alley- bzw. populäre Ballade prägte damit ein starkes Moment der Wiederholung aus, das durch kleine Variationen kaschiert wurde. Die standardisierte Zeitgestalt der musikalischen Form schuf eine Balance zwischen Vorhersagbarkeit und Abwechslung (vgl. Starr/Waterman 2010: 72), die ihr über Jahrzehnte eine Vormachtstellung in der US-amerikanischen Musikindustrie sicherte:

Auch wenn sich durch Verlängerung und Verkürzung der einzelnen Formteile und eine von dem formalen Schema gelegentlich abweichende musikalische Gestaltung (ABAB, AABC, ABAC, ABCA) Varianten ergaben, blieb das Grundmuster der 32-taktigen Chorusform doch die Vorlage für Tausende von Tin-Pan-Alley-Songs. Er [der Tin-Pan-Alley-Song, T. S.] verlor seine zentrale Bedeutung erst, als mit der Durchsetzung des Rock'n'Roll die Musikverlage ihre jahrzehntelange führende Position im Musikgeschäft an die Plattenfirmen abtreten mussten [...]. (Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007: 677)<sup>46</sup>

Die Konzentration der Komponisten auf einen prägnanten Refrain leitete sich aus der Beobachtung ab, dass die Einprägsamkeit und Fasslichkeit dieses Formteils maßgeblich über den kommerziellen Erfolg einer Ballade entschied. Diese Schwerpunktsetzung hatte Folgen für den Inhalt der Balladen. Die Darstellung lyrisch-sentimentaler oder melodramatischer Grundstimmungen ersetzte im Laufe der 1920er Jahre den narrativen Charakter populärer Songs.

Larry Starr und Christopher Waterman begründen den ästhetischen Wandel des populären Songs mit den kulturellen Idealen der US-amerikanischen Mittelklasse: »Both the lyrical content of Tin Pan Alley songs and their typical mode of performance were linked to the *privacy* and *romance* as cultural ideals« (Starr/Waterman 2010: 74).<sup>47</sup> Der ökonomische Status und die sozialen Beziehungen der bürgerlichen Schichten hatten sich infolge von Industrialisierung und Modernisierung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verändert.

Die bürgerliche Kultur, die sich besonders in den Großstädten der Vereinigten Staaten ausprägte, artikulierte das Bedürfnis nach einer deutlichen Trennung von Beruf und Privatleben, einem selbst bestimmten Rückzug in die eigenen vier Wände und intimen Momenten mit dem Wunschpartner – oder wenigstens nach einer Zeit und einem Raum für Tagträume, die dem Wunschpartner galten. So kann es nicht verwundern, dass die Medien Schallplatte und Hörfunk Eingang in US-amerikanische Haushalte fanden, indem sie der Hörerschaft das Ideal romantischer Liebe vermittelten.

---

<sup>46</sup> Eine historische Untersuchung von Songformen der populären Musik im 20. Jahrhundert haben Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild geleistet (2012: 57-124).

<sup>47</sup> Hervorhebung im Original. Die Autoren beschreiben den sozialen Wandel, der zur Verbreitung eines kulturellen Ideals der Privatheit und romantischen Zweisamkeit führte: »For many centuries the notion of a right to privacy was largely restricted to economic, intellectual and religious elites. The development of middle class culture in America during the late nineteenth and early twentieth centuries depended in large part on the adoption of elite manners and tastes, within the limits imposed by one's income. Middle-class aspirations were focused on the ownership of a home; the cozy parlor with its piano and mass-reproduced artworks, a center for family activities and for courtship, was a primary symbol of the homeowner's control over domestic space« (Starr/Waterman 2010: 74).

Die Texte der populären Ballade inszenierten ein »Ich«, das ein »Du« direkt ansprach, und eine alltägliche Situation als Rahmen für das musikalische Stimmungsbild. Diese lyrischen Techniken waren darauf angelegt, den Hörerinnen und Hörern die Imagination intimer Begegnungen vor dem Hintergrund ihrer eigenen sozialen Erfahrungen zu ermöglichen (vgl. Starr/Waterman 2010: 74). Den Konventionen der Zeit entsprechend, vermieden populäre Balladen Anspielungen auf die Erlebniswelt der Sexualität. Der gemeinsame Spaziergang, die innige Umarmung, das geflüsterte Wort der Zuneigung – das waren die Motive, mit denen die Songs das Thema der romantischen Liebe ausformulierten.

Der ästhetische Code der Intimität wurde auch der Klanggestaltung im Tonstudio zugrunde gelegt. Die Technologie des Mikrophons verstärkte den Gesang und hob diesen damit aus dem instrumentalen Klanggewebe heraus. Sängerinnen und Sänger mussten nun nicht mehr, wie es die raumakustischen Gegebenheiten in früheren Zeiten diktiert hatten, mit der vollen Kraft ihres Stimmapparats gegen eine Big Band oder ein Orchester ansingen. Ein Techniker positionierte den Sänger unmittelbar vor dem Mikrophon und das Ensemble einige Meter dahinter, um den Verstärkungseffekt der Technologie zu nutzen. Ein alternatives Verfahren sah vor, Sänger und Instrumente mit verschiedenen Mikrophonen abzunehmen und die Pegel der Kanäle am Mischpult auszusteuern. Im Ergebnis des gestalteten Klangbilds stand die räumliche Trennung zwischen einer Stimme im Vordergrund und einer Band im Hintergrund.

Bereits wenige Jahre nach der Einführung des Mikrophons nutzten Sängerinnen und Sänger die ästhetischen Möglichkeiten der Technologie erfolgreich in den Tonstudios aus. Der neue Gesangsstil nannte sich Crooning, was als »Summen« wörtlich zu übersetzen ist. Der Begriff bezeichnete einen betont sanften, nahezu gehauchten Gesang, der eine eigene Reizwirkung entfaltete. Das Mikrophon machte die feinsten Nuancen der Intonation, das leise Zittern der Stimme hörbar. Damit löste die Technologie das klangliche Phänomen der sanften Stimme aus seinem sozialen Kontext – der privaten, innigen Zweisamkeit – und führte es in die Musik ein. Die Crooner sangen so zu Hörerinnen und Hörern, wie sonst nur Geliebte zu ihnen sprachen. Der Nähe zwischen »Ich« und »Du«, die in den Texten der populären Ballade aufgerufen wurde, entsprach die imaginäre Nähe zwischen Sänger und Hörer, die das Crooning als Gesangsstil vermittelte. Starr und Waterman beschreiben die typische Erfahrung einer aufgenommenen Ballade:

Listening to the early recordings of vaudeville performers such as Eddie Cantor or Al Jolson, whose exaggerated styles were developed for performances in large theaters, one feels that one is being >sung at< (sometimes even >shouted at<). A Bing Crosby or Fred Astaire recording, made after the introduction of the electric microphone in the mid-1920s, is an altogether different sort of musical experience, a *private* experience. The singer's silky, gentle, nuanced voice invites you to share the most intimate of confidences; it speaks to you alone. Sometimes, the listener imaginatively enters the voice of the singer, and a kind of psychological fusion occurs between two individuals who will never actually meet face to face. (Starr/Waterman 2010: 74)<sup>48</sup>

Eine auffällige Paradoxie kennzeichnete also die aufgenommene Ballade. Auf der einen Seite verwies ihre Klanggestalt auf die Aufführung als Bezugsrahmen. Die menschliche Stimme und die mechanischen Musikinstrumente eines als Big Band bezeichneten Tanzorchesters bildeten den auf Schallplatte repräsentierten Klangkörper.

Das Ensemble wurde in einem Take aufgenommen. Im Klangbild der Aufnahme zeigte sich die One-Take-Logik indirekt durch die Professionalität der Sänger und Musiker. Das im Studio auf den Punkt zu bringende, nicht nachträglich korrigierbare Zusammenspiel der Instrumentalisten, dessen Qualität typischerweise an der sicheren Beherrschung dynamischer Nuancen und rhythmisch differenzierter Figuren erkennbar war, setzte eine jahrelange Spielpraxis in den Clubs und Ballsälen der Vereinigten Staaten voraus. Zudem ließ der Stand der Audio-Technologie noch keine tiefen Eingriffe in die Klanggestalt zu, die eine Aufnahme deutlich als technisch hergestelltes Artefakt markiert hätten. Komprimierte Instrumentalklänge oder ein stereophones, d. h. räumlich konstruiertes Klangbild gehörten noch nicht zum ästhetischen Repertoire der Musikproduktion in den 1930er Jahren.

Auf der anderen Seite entsprach das Klangbild der populären Balladen nicht mehr der akustischen Realität eines Ballsaals. In der Mitte der 1930er Jahre entstand mit dem

---

<sup>48</sup> Hervorhebung im Original. Die Gesangstechnik des Crooning stieß dabei keineswegs nur auf positive Resonanz. Soziale und kulturelle Autoritäten nahmen den »kleinen Klang« (Angela McCracken) von Croonern als Zeichen einer Feminisierung des weißen Mannes wahr. Die Polemik von Kirchenvertretern oder Musikkritikern gegen populäre Sänger wie Rudy Vallee oder Bing Crosby gründete auf einem konservativen Ideal und einem überkommenen sozialen Führungsanspruch von Teilen der weißen bürgerlichen Bevölkerung. Dieser Führungsanspruch schien um 1930 durch die nicht-europäische Zuwanderung und eine durch Massenmedien organisierte Kultur verstärkt in Frage gestellt (vgl. McCracken 2001: 107). Auch der kommerzielle US-Hörfunk entwickelte mithilfe des Mikrophons eine Form der sanften Stimme, wie Jacob Smith (2008) ausgeführt hat. Sanfte Stimmen waren beispielsweise in den so genannten Fireside Chats des US-amerikanischen Präsidenten Franklin D. Roosevelt und in den täglich gesendeten Radiodramen zu hören. Smith schreibt: »The radio microphone was perceived as encouraging a vocal performance, that was, like crooning, distinguished by an idiosyncratic, intimate, conversational style« (Smith 2008: 87).

Abklingen der als Great Depression bezeichneten Wirtschaftskrise ein neuer Typ von Tanzlokal in den US-amerikanischen Großstädten. Diese Ballsäle waren größer als die älteren, und sie lockten ein im Hinblick auf Alter und soziale Schicht gemischteres Publikum an (vgl. Starr/Waterman 2010: 119). Die Akustik dieser Orte war geprägt durch den Klang der Musik und die Geräusche der Menschen (das Gemurmel der Sitzenden, das Klirren der Gläser und die auf das Parkett tretenden Schuhe der tanzenden Paare), die sich wechselseitig durchdrangen.

Die unvermeidlichen Geräusche der Gäste fehlten auf den Schallplatten, da in den Tonstudios nur Musiker, Techniker und Produzenten anwesend waren. Bereinigt um alle Nebengeräusche, konnten aufgenommene Balladen umso wirkungsvoller das Spiel der instrumentalen und vokalen Klänge entfalten. Insbesondere die durch das Mikrofon verstärkte Stimme des Sängers erhielt so eine unvergleichliche Präsenz. Die aufgenommene Musik ließ den Eindruck entstehen, als spielte die Band, als sänge der Künstler in diesem Moment nur für die Hörerinnen und Hörer in ihren eigenen vier Wänden.

Es ist die private Aufführung, der »Ballsaal nur für dich und mich«, der als diskursiver Rahmen die Wahrnehmung von Klang als Musik in dieser Epoche organisierte. Dieses diskursive Konstrukt regulierte den Tonträger und das Radio:

Bing Crosby, Frank Sinatra und Perry Como haben in den 40er Jahren [...] perfektioniert, was in den 30er Jahren unter Führung von Hollywoods Studiomaschinerie im Rahmen des Musikfilms als Standard geschaffen worden war. Aus der breiten Palette narrativer Muster und Grundstrukturen, die das Lied auf Bühne und Podium [...] kennzeichnete, kristallisiert sich nun eine dialogische Form, das Ansingen eines imaginären Gegenübers, als vorherrschend, bald allein herrschend heraus. Die kalkulierte Geste des >especially for you< sollte im Verlauf dieser Entwicklung nicht nur zur alles beherrschenden Ideologie der Branche werden, sie korrespondierte auch den musikalischen Folgen der zweiten großen, das Jahrhundert prägenden technischen Neuerung, dem 1921 in den USA eingeführten Rundfunk. (Wicke 2001a: 29)<sup>49</sup>

Zwischen 1930 und 1950 überbrückten die Medien Tonträger und Hörfunk in den USA die physische Trennung von Musikern und Hörern durch die konsequente Anwendung der ästhetischen Strategie, Klänge zu personalisieren. Das Konzept der sanften Stimme trug die populäre Ballade als vorherrschende musikalische Form. Im Rahmen einer deutlich gegliederten metrisch-rhythmischen Form war es die technisch exponierte Singstimme, die gespeicherte, d. h. körperlose Klänge als Musik wahrnehmbar machte. Das Singen als Form der körperlichen Klangerzeugung war der Hörerschaft vertraut.

---

<sup>49</sup> Der Begriff des Lieds ist hier Synonym für den Begriff der Ballade zu nehmen. Die erste technische Innovation, die Wicke im zitierten Text beschreibt, ist die Schallplatte.

Deshalb konnten vokale Klänge eine »Projektion« in Gang setzen: Die Menschen an den Schallplattenspielern oder Radios riefen die physische Hervorbringung von Klang, an der sie nicht mehr leibhaftig partizipierten, in ihrer Vorstellung auf. So fanden körperlose Klänge in der Projektionsleistung der Hörer ihre notwendige Entsprechung (vgl. Wicke 2001a: 22-24).

Sobald die Musik- und Medienindustrien diesen Sachverhalt erkannt hatten, gingen sie dazu über, ihre Produkte systematisch nach dem Grundsatz »especially for you« zu vermarkten. Es galt, die Illusion zu erzeugen, dass Künstler und Hörer sich als Individuen einen Raum teilen, sich nahe kommen konnten – und sei es nur für die Dauer einer Schallplatte, einer Radiosendung oder eines Musikfilms. Die Verschiebung des kommerziellen Kalküls von den Komponisten auf die Interpreten von Balladen führte zu einem ausufernden Personenkult.

Durch eine Musikanalyse möchte ich die These, dass Klang in der populären Ballade als Medium von Intimität operationalisiert wurde, belegen. Der 32-jährige Sänger Bing Crosby nahm den Titel *Down by the River*, den die Komponisten Richard Rodgers und Lorenz Hart geschrieben hatten, 1935 für das Label Decca auf. In den 1930er und 1940er Jahren gehörte Crosby zu den erfolgreichsten Sängern in den USA (vgl. Eberly 1982: 102). *Down by the River* besteht aus einer halbtaktigen instrumentalen Einleitung, einer achttaktigen Strophe und drei je achttaktigen Refrains. Der Song orientiert sich mithin deutlich am Schema der 32-taktigen Chorusform, die auf der Wiederholung des Refrains mit seiner »großen Melodie« basiert. Im Text spricht ein »Ich« ein »Du« an. Es beschwört in relativ unbestimmter Form eine gemeinsame Erinnerung herauf. Das Paar genoss bei einem Spaziergang am Fluss einst ungestörte Zweisamkeit:

Once We Walked Alone, Down by the River  
All the World Our Own, Down by the River  
Maybe the River Made Our Love Song Start  
Full Was the River, yet More Full My Heart.

Diese Erinnerung ruft das »Ich« herbei, um seine Liebe zu bekräftigen und seine Treue zum »Du« zu beweisen (»so I Love You, too, You and the River / I'll Be There for You«). Der Text ist angepasst an das langsame Tempo der Ballade. Jede Zeile besteht aus fünf bis zehn Worten. Das Tempo lässt damit Platz für die Phrasierungen, die Crosbys individuellen Vokalstil auszeichnen, und für lange Vibratos, die musikalische Könnerschaft suggerieren. Wenn auch die Dynamik des Gesangs zwischen dem Anfang und

dem Ende des Songs merklich ansteigt, so singt Crosby doch über weite Strecken ohne hörbare physische Anstrengung.

Das Klangbild der Aufnahme unterstreicht die Ich-Form des Textes. Crosbys Stimme ist deutlich vom Orchester abgesetzt. Insbesondere in der Strophe und dem ersten Refrain inszeniert sich der Sänger stilsicher als Crooner.<sup>50</sup> Mit sanfter Stimme interpretiert er die bedeutsamen Worte, die in klar gegliederten melodischen Phrasen voneinander abgesetzt sind (»in a Sparkling Moment, I Loved You, You Loved Me«). Die Streicher doppeln auf dezente Weise die vokalen Phrasen. Ein akustischer Bass, eventuell durch eine Gitarre gestützt,<sup>51</sup> markiert die Viertelnoten als schwere Zählzeiten. Der skizzenhafte Text bietet bürgerlichen Hörerinnen und Hörern Ansatzpunkte für sehnsuchtsvolle Projektionen. Deutlich gegliederte, mehrheitlich je einen Takt ausfüllende vokale Phrasen erleichtern den Nachvollzug der Erinnerungsfragmente und Treueschwüre. Crosbys Gesang ist es, der mit sanfter Tongebung und Vibrato *Down by the River* als Ballade affektiv auflädt. Seine durch das Mikrofon exponierte Stimme setzt den ästhetischen Code persönlicher Nähe in der Aufnahme konsequent um.

In der Gesamtschau ist festzuhalten, dass die aufgenommene Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf dem Klangkonzept *Die simulierte Aufführung* basierte. Die Audio-Technologien der elektromechanischen Aufzeichnung und des Mikrophons modifizierten dieses Klangkonzept, was sich in den Vereinigten Staaten um 1930 insbesondere auf die musikalische Form der populären Ballade auswirkte. Balladen wurden in der Aufnahme als privatisierte Aufführungen begriffen, die Sänger und Hörer in einem imaginären, für sie reservierten Raum zusammenführten. Das bedeutete für den Aufnahmeprozess, ein diskursives Konstrukt von Intimität in die Klanggestalt einzuschreiben. Am Beispiel von Bing Crosbys Schallplatte *Down by the River* habe ich gezeigt, dass die sanfte Tongebung des Gesangs diese Illusion von persönlicher Nähe ver-

---

<sup>50</sup> Der Radiohistoriker Philip K. Eberly schreibt über Crosbys Gesangstechnik: »Bing Crosby's main talent [...] was his ability to harness breathing and voice control, then project the proper delivery through the microphone. In short, Crosby's mastery was the mastery of the microphone« (Eberly 1982: 102).

<sup>51</sup> Die musikalische Analyse der über 70 Jahre alten Aufnahmen stößt immer wieder auf das Problem, dass einzelne Klänge nicht zweifelsfrei auf bestimmte Instrumente zurückgeführt werden können. Der mir vorliegende Mitschnitt des *Make-Believe Ballroom* aus dem Jahr 1935, der *Down by the River* als Aufnahme enthält, besitzt eine akzeptable Klangqualität. Dennoch können nicht alle Elemente des Klangbilds sicher identifiziert werden. Auch die Schellackplatte mit Crosbys Titel, die ich erworben habe, erlaubt keine zuverlässige Bestimmung aller Klangkörper, weil sie infolge eines jahrzehntelangen Gebrauchs stark rauscht.

mittelte. Im folgenden Abschnitt ist zu untersuchen, wie der US-amerikanische Hörfunk im Zeitraum zwischen 1930 und 1950 mit Musik im Allgemeinen und aufgenommener Musik im Besonderen umging.

## **4.2 Radioproduktion von 1930 bis 1950**

### **4.2.1 Die Programmierung von aufgeführter Musik**

Das soziale und kulturelle Leben der Vereinigten Staaten erholte sich Mitte der 1930er Jahre von schweren Konflikten. Die große Wirtschaftskrise, die 1929 ihren Anfang genommen und Millionen von Menschen in die Arbeitslosigkeit gedrängt hatte, ebte allmählich ab. Im Jahr 1933 fand zudem die Prohibition, das landesweite gesetzliche Verbot des Alkoholkonsums, ein Ende. Der gesellschaftliche Aufschwung wirkte sich positiv auf die Radioindustrie aus. Im Jahr 1938 besaßen bereits mehr als 91 Prozent der Haushalte in US-amerikanischen Städten ein Empfangsgerät. In ländlichen Gegenden lag die Quote bei 70 Prozent. Das Radio hatte sich einen festen Platz im Alltag der Menschen erobert: »Radio was played in the average household more than five hours a day« (Sterling/Kittross 2002: 204). Christopher H. Sterling, John Michael Kittross und andere Radiohistoriker haben die 1930er und 1940er Jahre als »goldenes Zeitalter« des US-amerikanischen Hörfunks bezeichnet.

In dieser Epoche beherrschten Senderketten die Radiolandschaft in den USA. Zusammenschlüsse von Sendern, die sich Networks nannten, hatten sich seit der zweiten Hälfte der 1920er Jahre gegründet. Sie basierten auf dem Organisationsprinzip, dass die angeschlossenen Sender gleichzeitig ein Programm ausstrahlten, das ein Sender für die Kette produzierte. Mithilfe von Telefonleitungen wurden Radiosignale durch das ganze Land transportiert und an unterschiedlichen Orten durch Antennen terrestrisch ausgestrahlt. Die Networks erreichten täglich Millionen von Hörerinnen und Hörern. Aufgrund ihrer großen Reichweite konnten sie hohe Summen von ihren Werbepartnern for-

dern, die den Sendebetrieb finanzierten. Während werbefinanzierte Sendungen (Sponsored Programs) das Tagesprogramm bestimmten, liefen im Abendprogramm auch werbefreie Sendungen (Sustained Programs). Im Jahr 1941 existierten vier national operierende Networks in den USA: NBC-Red, NBC-Blue, CBS und Mutual. Rund jeder zweite der rund 830 Sender hatte sich einer der Ketten angeschlossen (vgl. Sterling/Kittross 2002: 172f.). Daneben etablierten sich unabhängige Sender, die ihr Programm selbst produzierten und ausschließlich regionale oder lokale Märkte bedienten.

Es waren hauptsächlich unterhaltende Sendungen, mit denen die Senderketten vor 1950 um die Gunst der Hörerschaft warben. Eine Untersuchung der Regulierungsbehörde FCC aus dem Jahr 1938 ergab, dass Musik etwa die Hälfte der Sendezeit im kommerziellen Radio ausfüllte. Variety Shows, Radiodramen und Wortsendungen reklamierten jeweils etwa zehn Prozent des Radioprogramms für sich (vgl. Sterling/Kittross 2002: 180). Es handelte sich also um eine treffende Bestandsaufnahme, wenn Hadley Cantril und Gordon W. Allport 1935 in einer der ersten empirischen Studien über das Radiohören konstatierten: »Music is the backbone of radio« (Cantril/Allport 1935: 217). Diese Aussage sollte auch für die kommenden Jahrzehnte gültig bleiben.

Im US-Radio setzte sich populäre Musik im Laufe der Zeit gegenüber klassischer Musik, die bis in die erste Hälfte der 1930er Jahre einen gewissen Stellenwert besessen hatte, durch (vgl. Sterling/Kittross 2002: 181). Der Großteil der Musiksendungen hatte eine Dauer von 15 oder 30 Minuten. Lediglich die am späteren Abend gesendeten Live-Übertragungen aus Ballsälen oder Konzerthäusern nahmen mehrere Stunden in Anspruch. Die Networks führten um 1935 eine kategorische Unterscheidung zwischen Tages- und Abendprogramm ein. Radiodramen waren schwerpunktmäßig im Tagesprogramm zu hören. Da sie an jedem Werktag zur gleichen Sendezeit liefen, bezeichnete man sie auch als Serial Dramas oder Serials. Die populärsten Serials waren die so genannten Seifenoper.

Dabei handelte es sich um Sendungen mit affektiv aufgeladener Handlung, die sich an Hausfrauen richteten. *Back Stage Wife* beispielsweise entfaltete von Tag zu Tag das Schicksal einer Frau, die mit einem umworbenen Broadway-Star verheiratet war. Der leicht despektierliche Name Seifenoper verweist auf die Tatsache, dass Hersteller von Hygieneartikeln oder Nahrungsmitteln die Sendungen finanzierten. Die Sponsoren wussten, dass Hausfrauen in einer Zeit, in der nahezu alle Männer tagsüber in Büros oder Fabriken arbeiteten, etwa 85 Prozent aller Haushaltswaren in den Vereinigten Staa-

ten einkauften (vgl. Hilmes 2002: 108). Die Serials belegen die große Bedeutung von Hausfrauen als Zielgruppe des kommerziellen Radios vor 1950. Doch längst nicht alle Frauen, die sich um Heim und Kinder kümmerten, fanden an den melodramatischen Szenarien der Seifenopern Gefallen. Auf diesen Punkt werde ich zurückkommen.

Variety Shows waren »bunte« Sendungen. Als Gastgeber traten meistens männliche Entertainer in Erscheinung, die dem Publikum durch Theater, Film oder Schallplatte bekannt waren. Unterstützt durch eine Band, ein Vokalensemble und Gäste, spulten die Stars routiniert eine schnelle Folge von Musikdarbietungen, Interviews, Sketchen und Quiz-Spielen ab. Unterbrochen wurde der Fluss der Programmelemente durch Werbespots, die ein eigens bestellter Ansager relativ unvermittelt einstreute. Im Gegensatz zu den Serials als narrativen Programmformen, die ein konzentriertes Radiohören erforderten, ließen Variety Shows auch ohne Weiteres ein Hören mit geringerer Aufmerksamkeit zu.

Die Musiksendungen der Networks vereinigten in sich ein Star-Prinzip und ein Live-Paradigma. Die Senderketten arbeiteten mit der Strategie, dem Publikum die großen Namen des US-amerikanischen Showgeschäfts live nachhause zu bringen. Bing Crosby steht für zahlreiche Sängerinnen und Sänger, deren Karrieren direkt mit dem national operierenden Hörfunk verknüpft waren.<sup>52</sup> Der im Jahr 1903 geborene Crosby erhielt 1931 eine 15-minütige Sendung im Abendprogramm des Networks CBS. Innerhalb weniger Wochen erreichte die Senderkette ihr Ziel, einen Werbekunden zu finden (Cremo Cigars). Der »Cremo Singer« Crosby führte im Sendestudio in New York City, begleitet durch eine Band, vier Balladen auf, und das zweimal am Abend: um 19:15 Uhr für das Radiopublikum an der Ostküste und um 23 Uhr (Ortszeit New York City) für die Hörschaft an der Westküste, deren Zeitzone drei Stunden hinter der Ostküste lag (vgl. Eberly 1982: 104f.). In den nächsten Jahren wechselte der Künstler mehrfach die Sendung, den Sponsor und schließlich auch die Senderkette, blieb jedoch dem Medium Radio bis in die frühen 1960er Jahre verbunden.

Die Senderketten platzierten die live in den Studios produzierten Sendungen mit populären Künstlern im Tagesprogramm oder zur so genannten Prime Time, der Hauptsendezeit am Abend, in der sich Menschen aller Altersklassen um das Radiogerät ver-

---

<sup>52</sup> Auch Künstlerinnen und Künstler wie Frank Sinatra, Dinah Shore, Perry Como, Paul Whiteman, Guy Lombardo, Rudy Vallee oder Rosemary Clooney sind in diesem Zusammenhang zu nennen.

sammelten.<sup>53</sup> Am späteren Abend strahlten die Networks Live-Übertragungen namhafter Bands, die in den noblen Hotels, prestigeträchtigen Tanzsälen und Nachtclubs der urbanen Zentren zum Tanz aufspielten, aus. Diese so genannten Remotes, die größtenteils werbefrei waren, brachten Sendern, Veranstaltern und Musikern Synergieeffekte. Die Sender, die tagsüber im Viertel- oder Halbstundentakt eine neue Sendung zu liefern hatten, konnten abends mit geringem organisatorischen Aufwand längere Sendezeiten mit populärer Musik füllen.

Die Veranstalter und die Big Bands erreichten über die Networks täglich ein großes, über das ganze Land verteiltes Publikum. Manche Hotels oder Tanzsäle ließen aus diesem Grund feste Standleitungen zu Sendern installieren (vgl. Cox 2005: 20). So entstand eine feste Kopplung von Musikpraxis und Radio, in deren Zentrum der Ballsaal stand. Mit seiner Bindung an die Technologie der Klangübertragung erhielt der Ballsaal potentiell eine mythische Qualität. Nach dem Ende der Großen Depression und der Prohibition entstand mit ihm ein kulturelles Symbol, das die Hoffnung der US-Amerikaner auf bessere Zeiten verkörperte. So war es ein Ballsaal, der als sagenhafter Ursprungsort des neben der populären Ballade zweiten großen musikalischen Trends der 1930er Jahre in das kulturelle Gedächtnis der USA einging: Der Swing als Stil des Jazz wurde, so will es die populäre Geschichtsschreibung, im August 1935 im Palomar Ballroom in Los Angeles geboren. Dort lösten Benny Goodman und seine Band zum Ende ihrer Tournee, die sie von der Ost- an die Westküste geführt hatte, eine ungekannte Begeisterung aus. Ausgehend vom Palomar Ballroom, entwickelte sich der Swing bald zu einem nationalen Phänomen:

Goodman's anticipated brief engagement at the Palomar was extended to two months. His introduction of swing caught on like wildfire almost everywhere, establishing a craze that echoed across the land, fostering a new music scene that continued to thrive beyond the next war. Hundreds of bands emerged to entertain a demanding public hungry for boisterous pleasure following years of deprivation. The ascendancy of radio as many people's major avenue of entertainment coincided with the rise of the bands and dance music [...]. A natural partnership resulted, accommodating both trades. (Cox 2005: 16f.)

Der Hörfunk hatte Goodmans Erfolg in Kalifornien vorbereitet. Die Big Band des Klarinettenisten hatte den schnellen und rhythmischen, im starken Gegensatz zum etablierten orchestralen Jazz stehenden Swing in der ersten Hälfte des Jahres 1935 in der Sendung

---

<sup>53</sup> Als Prime-Time definierten die Senderketten 19 bis 23 Uhr für die westliche und östliche Zeitzone der USA und 18 bis 22 Uhr für die beiden zentralen Zeitzonen (vgl. Sterling/Kittross 2002: 179).

*Let's Dance* präsentiert, die die Senderkette NBC am späten Abend landesweit ausstrahlte.<sup>54</sup> Die realen Ballsäle, die das Medium Radio technisch mit privaten Wohnungen verkoppelte, verloren in der Übertragung ihre physischen Eigenschaften und sozialen Prägungen. Um Radiohörer zu einer affektiven Form von Teilhabe zu bewegen, mussten die Ansager einen diskursiven Rahmen setzen, also mit eindrücklichen Worten die besondere Atmosphäre eines solchen Veranstaltungsorts evozieren. Ansagen, die auf die Besucher eines Tanzsaals vermutlich wie plumpe Stimmungsmache gewirkt hätten, regten bei körperlich abwesenden Radiohörern in positiver Weise die Vorstellungskraft an. Philip K. Eberly hat beispielhaft folgende suggestive Anmoderation einer Live-Übertragung aus einem Hotel zitiert:

There's something in the atmosphere, here in the Peacock Court that makes it the rendezvous of smart, pleasure-loving people from all parts of the world? They come to dance the night away, and stay for days, weeks and sometimes months, captivated by the spirit [...] of this rare music at the Hotel Mark Hopkins. (Eberly 1982: 72)

Die Notwendigkeit des kommerziellen Radios, den Ballsaal als realen Aufführungsort von Musik mit den Mitteln der Sprache wenigstens als Skizze zu repräsentieren, ebnete den Weg für die Gestaltung eines imaginären Tanzsaals, der nur noch in den Köpfen eines Diskjockeys und seiner Hörschaft existierte. Es muss für die Spitzenmanager der Networks eine überraschende Entwicklung gewesen sein, dass um die Mitte der 1930er Jahre zwei DJ-Shows, die den Namen *Make-Believe Ballroom* trugen und sich damit explizit als konstruierte Illusionen zu erkennen gaben, große Beliebtheit beim Hörfunkpublikum erlangten. Der Einsatz von Schallplatten widersprach fundamental der offiziellen Programmstrategie der US-amerikanischen Senderketten vor 1950, wonach unterhaltende Sendungen live zu sein hatten.

Das Paradigma der aufgeführten Musik gründete auf verschiedenen Faktoren. Tonträger- und Radioindustrie begriffen sich vor 1945 tendenziell als Konkurrenten auf dem kommerziell organisierten Kultursektor. Die Tonträgerindustrie fürchtete, dass die Verwendung ihrer Produkte im Radio zu sinkenden Absätzen führen würde. Die unter

---

<sup>54</sup> Die US-amerikanische Audio-Kultur war damit in den 1930er und 1940er Jahren durch eine Co-Existenz von Tanzorchestern geprägt, die ihrem Stil entsprechend in Sweet Bands und Hot Bands unterschieden wurden (vgl. Russell 2003: 22). Als Sweet Bands galten die um Streicher verstärkten Ensembles weißer Band-Leader wie Paul Whiteman, Guy Lombardo, Kay Kyser oder Tommy Dorsey. Sie waren auf langsame Arrangements spezialisiert. Hot Bands um Benny Goodman, Artie Shaw oder Woody Herman entwickelten einen durch eine Bläser-Section, schnelles Tempo und kurze, wiederholte Motive bestimmten Stil, der afroamerikanische Musiker und Arrangeure direkt beteiligte. Die als Crooner bezeichneten Sänger arbeiteten regelmäßig mit Sweet Bands zusammen.

dem Einfluss der Networks stehende Radioindustrie wiederum sah in einem einmaligen, unwiederholbaren Programm, das den Hörerinnen und Hörern die Stars der Zeit nachhause brachte, den Inbegriff von ästhetischer Qualität. Aufgenommene Musik, in abwertender Absicht als »Canned Music«, als Konservenmusik bezeichnet, galt hingegen als minderwertiger Programminhalt. Nur kleine Lokalsender ohne Geld und Ideen, so die Auffassung der Networks, benutzten Schallplatten. Die Argumentation, die das Network NBC und ein Sponsor in einer Auseinandersetzung zur Frage entwickelten, ob Bing Crosbys Sendung *Kraft Music Hall* nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in aufzeichneter Form gesendet werden sollte oder nicht, markiert auch die öffentlich vertretene Position der großen Senderketten vor 1945:

Recordings did not sound as good as a live broadcast, they argued, and lacked the sense of unique occasion. The network had vast resources in equipment, performers, engineers, studios and sponsor revenue that individual radio stations could not match, and its ability to offer big stars in real time set network programming apart from locally produced fare and certainly from recordings. (Zak 2010a: 12)

Auch die US-amerikanische Bundesregierung und die im Jahr 1927 gegründete, für den Hörfunk zuständige Regulierungsbehörde betonten die Bedeutung eines einmaligen, weder wiederholbaren noch andernorts erhältlichen Radioprogramms. So hatten Bewerber um eine Sendelizenz Anfang der 1930er Jahre offenbar wesentlich höhere Erfolgsaussichten, wenn sie das Abspielen von Schallplatten für die ersten drei Jahre ausschlossen (vgl. Eberly 1982: 76).

Der Einsatz von Tonträgern im kommerziellen US-Hörfunk war jedoch nicht vollständig verboten. Die Sender mussten lediglich aufgezeichnete Programmteile als solche ansagen. Diese Richtlinie betraf sowohl eine handelsübliche Schallplatte, die explizit als »Record« anzukündigen war, als auch eine ausschließlich für die Radiosender hergestellte Sendung, die als »Transcription« angesagt werden musste (vgl. Zak 2010a: 15).<sup>55</sup> Die Regulierungsbehörde zwang die Sender noch in den späten 1920er Jahren, jede einzelne abgespielte Seite eines Tonträgers mit einem formalisierten Text (»this is a phonograph record«) anzukündigen.

Diese rigide Vorschrift wich in der ersten Hälfte der 1930er Jahre einer beweglicheren Praxis. Die Worte »Record« oder »Transcription« durften nun in freier Form in Moderationen eingebettet werden. Sendungen, die zwei Schallplattenseiten umfassten,

---

<sup>55</sup> Siehe Fußnote 12.

mussten nicht mehr unterbrochen werden, um ihren medialen Status offenzulegen. Die grundsätzliche Verpflichtung der Sender, ihre Hörerschaft über den Gebrauch von Aufnahmen im Sendebetrieb zu informieren, blieb bestehen.<sup>56</sup>

Das von den Senderketten öffentlich vertretene Paradigma der Liveness und die damit verbundene Ablehnung von Aufnahmen verdeckten dabei mehr schlecht als recht, dass der Anteil von Schallplatten und Transcription Discs an den Programmen der Networks seit den frühen 1930er Jahren kontinuierlich wuchs. 1938 lag die Quote von Aufzeichnungen im Gesamtprogramm des US-amerikanischen Hörfunks bei rund 33 Prozent. Sechs Jahre später machten allein auf Transcription Disc gespeicherte Sendungen bereits 43 Prozent der Sendezeit aus (vgl. Sterling/Kittross 2002: 180; Russo 2010: 78).

Der ökonomische Vorteil von aufgezeichneten Sendungen bestand in einer differenzierteren Ansprache von Werbekunden. Die Sender, die sich einem Network angeschlossen hatten, konnten mittels aufgezeichneter Sendungen lokale und regionale Sponsoren für ihr Abendprogramm gewinnen. Auf diese Kunden hatten die national operierenden Networks keinen Zugriff (vgl. Russo 2004: 9). Tonträger stellten demzufolge ein durchaus interessantes Angebot für kommerzielle Sender dar, deren Ziel in der größtmöglichen finanziellen Deckung des Programms bestand.

Zudem rief die unter den Entscheidungsträgern der Networks verbreitete Auffassung, die ästhetische Qualität von Live-Sendungen sei prinzipiell höher als die von aufgezeichneten Sendungen, bald gegenteilige Meinungen auf den Plan. Die Hersteller von Transcription Discs und Werbeagenturen behaupteten eine Gleichwertigkeit der Klangqualität von Live-Übertragungen und Transcription Discs. Tatsächlich operierten das Radio und die eigens für den Hörfunk produzierte Schallplatte, deren Umfang und Laufgeschwindigkeit sich von den Schellackplatten der Zeit unterschied, in einem ähnlichen Frequenzbereich. Die Befürworter von Aufzeichnungen verwiesen darauf, dass den Künstlern bei Aufführungen im Studio oder in Ballsälen stets Fehler unterlaufen konnten. Dieses Problem, so hieß es, sei bei Tonträgern auszuschließen, da nur qualitativ hochwertige Einspielungen tatsächlich auf Platte gepresst würden.

Schließlich, und das ist aus meiner Sicht der entscheidende Punkt, erkannten die Radiomacher, die sich für die Programmierung von Tonträgern einsetzten, dass die angestrebte Bindung von Sender und Hörerschaft keineswegs die Übertragung einer Sen-

---

<sup>56</sup> Die Dissertation von Michael Jay Biel (1977) hat die Bedeutung von Tonträgern für das US-amerikanische Radio vor 1936 ausführlich dargestellt.

dung in Echtzeit voraussetzte. Der Radiohistoriker Alex Russo, der das im US-amerikanischen Hörfunk in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorherrschende Paradigma der Liveness erforscht hat (Russo 2004; 2010), zitiert den Co-Autor einer empirischen Studie zur Hörerakzeptanz von Transcription Discs bzw. Electrical Transcriptions aus dem Jahr 1932 mit folgenden Worten:

There are those who claim that only live talent are capable of creating this friendly, close relation between sponsor and listener. The untruth of this argument has been demonstrated by our figures, which indicate the predominantly favorable attitude towards electrics [Electrical Transcriptions, T. S.] upon the part of the listeners. Further, it is possible to interpolate live announcements into a recorded broadcast, thus getting a result identical with that of a live program. (Russo 2010: 100)<sup>57</sup>

Die zitierte Studie lieferte erste Belege für die Annahme, dass Radiohörer sehr wohl an aufgenommenen Sendungen Gefallen fanden. Eine live im Studio gesprochene Stimme, so argumentierten die Forscher auf der Basis ihrer Daten, konnte dieselbe enge Beziehung zum Hörer, dieselbe intime Atmosphäre erzeugen, die Vertreter der Networks lediglich einer vollständig in Echtzeit produzierten Sendung zusprachen. Es blieb dem unabhängigen New Yorker Sender WNEW-AM überlassen, den Beweis anzutreten, dass nicht nur eine 15- oder 30-minütige Sendung, sondern ein ganzes Tagesprogramm, das zu großen Teilen durch Schallplattensendungen bestritten wurde, erfolgreich am Markt platziert werden konnte.

---

<sup>57</sup> Das Zitat stammt aus einem Artikel, den Barry Golden am 1. September 1932 im Branchenmagazin *Broadcasting* veröffentlichte. Golden hatte die in dem Artikel vorgestellte Studie über das Verhältnis von Radiohörern zu Transcription Discs mit anderen Wissenschaftlern von der Wharton School of Finance and Commerce durchgeführt (vgl. Russo 2010: 100).

#### 4.2.2 »Escape with WNEW«

Der Sender WNEW-AM nahm seinen Betrieb im Februar 1934 auf. Die drei Eigentümer entschieden sich gegen eine Anbindung an eine Senderkette. Im Laufe von 15 Jahren entwickelte sich WNEW-AM zum beliebtesten unabhängigen Sender im Medienzentrum New York City und zu einem der erfolgreichsten eigenständig arbeitenden Sender in den ganzen Vereinigten Staaten. Er hatte seinen Sitz bis zur Mitte der 1940er Jahre auf der belebten Madison Avenue in Manhattan und sendete zunächst auf der Mittelwellenfrequenz 1250 Kilohertz, in den 1940er Jahren dann auf 1130 Kilohertz. Die Sendeleistung stieg zwischen 1934 und 1949 von 1000 auf den durch die Regulierungsbehörde festgelegten Höchstwert für kommerzielle Radiosender von 50 000 Watt an (vgl. Jaker/Sulek/Kanze 1998: 134f.).

Bereits 1935 begann WNEW-AM mit der Erprobung von Programmformen, die den Indie, so der Jargon der Radioindustrie, von den Senderketten unterscheiden sollte. Der Unterschied kam in der Strategie der Gegenprogrammierung zum Ausdruck. WNEW-AM strebte an, Radiohörer mit einem konsistenten Angebot zu erreichen, das die Networks aufgrund anders gelagerter Ansätze nicht produzieren wollten. Die Strategie der Gegenprogrammierung verdankte sich der Innovationsbereitschaft der jungen Senderleiterin Bernice Judis, aber auch den begrenzten finanziellen Ressourcen der Eigentümer. Weil der Sender unabhängig arbeitete, standen die prestigeträchtigen Live-Sendungen der Networks nicht zur Verfügung. WNEW-AM konnte seinen Hörerinnen und Hörern weder Variety Shows mit Starbesetzung noch Serials bieten, weil die Produktionskosten dieser Programmformen für einen einzelnen Sender zu hoch waren. Das hauseigene Orchester fiel als Alternative aus, da die künstlerischen Leistungen der Musiker einen der Inhaber, den Unternehmer Milton H. Biow, nicht überzeugen konnten (vgl. Biow 1965: 139). Biow und Judis trafen deshalb die Entscheidung, aufgenommene Musik zu einem zentralen Programminhalt ihres Senders zu machen. Der Werbefachmann Biow schrieb dazu später:

Alle großen Sender, unterstützt von den Sendergruppen [Senderketten, T. S.], brachten Musik von Guy Lombardo, Tommy Dorsey und anderen. Wir konnten das nicht. Eins hatten wir, was die Sendergruppen nicht einsetzen würden: Schallplatten. Wir konnten jede Musik spielen, die sie auch spielten, wenn wir einfach Schallplatten sendeten. Ich besprach es mit Miss Judis. Ich war sicher, dass sich das Publikum nicht ein bisschen darum kümmern würde, ob es Schallplatten hörte oder das wirkliche Orchester, solange es nur seine Lieblingsmusik bekam. [...] Sie war einverstanden – es gab praktisch keine andere Lösung des Problems –, und wir fingen erst einmal an. (Biow 1965: 139f.)

Die ersten beiden Schallplattensendungen, die 1935 für WNEW-AM in den Wettbewerb um die knappe Aufmerksamkeit der Radiohörerinnen und -hörer von New York City traten, waren Martin Blocks *Make-Believe Ballroom* und Stan Shaws *Milkman's Matinee*. Sowohl Block als auch Shaw stießen mit ihren Shows auf positive Resonanz. Die *Milkman's Matinee* vertrieb den Menschen, die nachts arbeiteten, die Stunden bis zum Morgen. Als erster Hörfunksender in den Vereinigten Staaten brachte WNEW-AM damit ein Programm rund um die Uhr (vgl. White 1981: 58).<sup>58</sup>

Block erreichte mit der morgendlichen Ausgabe seines *Make-Believe Ballroom* vor allem Hausfrauen (vgl. Passman 1971: 90). Die Abendausgabe hörten, so ist anzunehmen, alleinstehende Frauen und Männer, Jugendliche und Familien.<sup>59</sup> Blocks Schall-

---

<sup>58</sup> Eine Programmübersicht von November 1935 zeigt, dass WNEW-AM sein Tagesprogramm, wie die Networks, überwiegend mit 15-minütigen Sendungen gestaltete. Der Standard mehrstündiger Sendungen, idealtypisch verkörpert durch die DJ-Show, sollte sich erst in den 1950er Jahren mit dem Formatradio durchsetzen. Radiohistoriker weisen zudem darauf hin, dass WNEW-AM um 1940 stündlich verlesene Kurznachrichten einführte (vgl. Jaker/Sulek/Kanze 1998: 135). Der Sender entwickelte damit bereits in den 1940er Jahren unter dem Motto »music and news« den Prototyp eines formatierten Programms.

<sup>59</sup> In einem Artikel des Magazins *New Yorker* nutzte Block 1944 die Gelegenheit, seine Vorstellung von der Zielgruppe des *Make-Believe Ballroom* in kräftigen Farben zu malen. Er sprach von einer Mutter Ende 20 als der Adressatin seiner Morgensendung und einer alleinstehenden Frau Anfang 20 als der Hörerin seiner Abendsendung. Block ließ sich wie folgt zitieren: »In the morning, I'm talking to Mother [...]. Yup, she's just hustled Junior off to school, and Baby, aged three, is out in the back yard playing in the sand pile. Mother's got lots of dirty dishes stacked in the sink and the beds aren't made. [...] 'Bout the time I start talking, Mother's getting around to cleaning up that little old house, so every once in a while I'll tell her to stop and take it easy. She wants her music gentle and not too distracting, so I don't play many hot numbers. Now in the evening, I figure there's a younger girl home from work, around nineteen or twenty. Definitely not the college type. Boy, it's been a hard day's work down at the office – lots of typing and filing – and Sis is real bushed. She isn't married, but she's got a date that night and she needs pepping up, so the music gradually gets a little hotter. By the way, it's a wonderful time to talk a little about lipstick« (Hamburger 1944: 28). Ich gehe davon aus, dass Block diesen engen Fokus auf zwei Typen von weiblichen Hörern wählte, um dem mitschreibenden Journalisten das Bild eines ausgebufften Radioprofis zu vermitteln, der sein Publikum ganz genau kannte. Seine These hingegen, dass nur junge Frauen die späte Ausgabe des *Make-Believe Ballroom* hörten, scheint mir überspitzt, weil alle Altersgruppen dem Abendprogramm des US-amerikanischen Radios vor 1950 folgten.

plattensendung mit ihren populären Balladen verwirklichte die Strategie des unabhängigen Senders, dem Publikum eine Möglichkeit der Alltagsflucht zu bieten. In einer Zeitungsanzeige, die WNEW-AM im Jahr 1940 schaltete, formulierte der Sender unter der Überschrift »Escape with WNEW« seinen Ansatz in prägnanter Form:

It is the duty of your magazines... with more time at their command... to analyze and interpret. But the duty of your radio station – as we of WNEW see it – is different. That duty is to provide escape.. good entertainment... rest and recreation for your heart and your mind. When you tune in WNEW – 1250 on your dial – this is what you will hear: *Good* entertainment... 24 hours a day [...]. (N. N. 1940: 12)<sup>60</sup>

Milton H. Biows und Bernice Judis' Annahmen zur ökonomischen und ästhetischen Potenz einer Schallplattensendung, die eine wiedererkennbare Radiopersonlichkeit mit Talent für Showmanship präsentierte, erwiesen sich als richtig. Robert George White Jr., der in seiner Dissertation die Zusammenarbeit von Martin Block und WNEW-AM anhand von Interviews mit Zeitzeugen aufgearbeitet hat, fasst die strategischen Überlegungen der Leiterin des Senders zusammen:

Miss Judis knew what the program fare of the networks was and aside from her own dislike of that programming she felt many housewives in New York wanted something other than household hints and recipes or soap operas. (White 1981: 59)<sup>61</sup>

Ein gutes Jahrzehnt nach dem Start von WNEW-AM lagen schließlich exakte Zahlen für die These vor, dass ein signifikanter Anteil der Hausfrauen, die das US-amerikanische Radio zur Zielgruppe seines Tagesprogramms erklärt hatte, potentiell für Schallplattensendungen empfänglich war.

Die Autoren Paul F. Lazarsfeld und Helen Dinerman erhoben für die Senderkette NBC im Jahr 1944 Daten von insgesamt 2650 Frauen aus den Städten New York City, Cleveland, Chicago und Kansas City. Ihre Studie ermittelte, dass 34 Prozent der Hausfrauen wegen anderer Verpflichtungen nicht Radio hören konnten. Die Forscher befragten die übrigen Teilnehmerinnen zu ihren Hörgewohnheiten zwischen 9 und 12 Uhr morgens. 37 Prozent der Frauen gaben an, kein Interesse am Radiohören zu haben. 29 Prozent teilten mit, Serials zu hören. 34 Prozent schalteten typischerweise andere Pro-

---

<sup>60</sup> Hervorhebung im Original.

<sup>61</sup> Senderchefin Bernice Judis selbst äußerte sich in einer Ausgabe des Werbeblatts *Tide* aus dem Jahr 1948 über ihre Motivation, ein Radioprogramm für Hörerinnen aufzubauen, das sich deutlich vom Angebot der Senderketten unterschied: »Those were the days of lullaby ladies and organ interludes [...] and women talking recipes. A woman who has to boil that beef doesn't want to hear about it on the radio« (N. N. 1948). Zu Bernice Judis siehe Hunn (2004: 792f.).

grammformen als Serials ein (vgl. Lazarsfeld/Dinerman 1949: 77). Lazarsfeld und Dinerman nannten die erste Gruppe »Nicht-Hörerinnen«.

Die Befragung ergab, dass viele der Nicht-Hörerinnen das Radio ausgeschaltet ließen, weil das Medium sie ihrer eigenen Wahrnehmung nach von der Hausarbeit abhielt. Die Autoren empfahlen der Radioindustrie, eine neue Form von Programm einzuführen, das mit wechselnder Aufmerksamkeit gehört werden konnte (Oscillatory Listening). Gemeint war eine Sendung, die eine Frau zwei oder drei Minuten lang hören würde, um sich von der anstrengenden Hausarbeit zu erholen: »Such a program would necessarily have to consist of small subunits, each complete and coherent within itself« (Lazarsfeld/Dinerman 1949: 91). Die Diskjockey-Show mit ihrem stetigen Wechsel von Tonträgern und Moderationen erfüllte genau dieses Schema kurzer, klar voneinander abgegrenzter Programmelemente.

Die letzte Gruppe der befragten Frauen bezeichneten Lazarsfeld und Dinerman als »andere Hörerinnen«. Hervorzuheben ist, dass ein Teil dieser anderen Hörerinnen ihre Ablehnung der Serials mit der aus ihrer Sicht zu hohen emotionalen Intensität der Programmform erklärten. Ein anderer Teil störte sich an den langen Wartezeiten zwischen den einmal täglich zu hörenden Folgen (vgl. Lazarsfeld/Dinerman 1949: 98-100). Gleichzeitig artikulierten die Teilnehmerinnen der Studie in dieser Gruppe ein signifikantes Interesse an noch nicht existierenden Programmformen. Im Hinblick auf diese Gruppe von Hörerinnen empfahlen die Forscher der Radioindustrie die Strategie der Personalisierung des Programms. Zudem schlussfolgerten Lazarsfeld und Dinerman, dass Frauen, die Serials nicht mochten, am ehesten durch Musiksendungen dazu bewegt werden könnten, morgens länger in der Nähe eines Radio zu verweilen.

Diese strategischen Punkte – Musik am Morgen, präsentiert von einer profilierten Persönlichkeit – setzte WNEW-AM mit dem *Make-Believe Ballroom* seit 1935 konsequent um. In Martin Block fand die Leitung von WNEW-AM einen ehrgeizigen Mitarbeiter, dessen Stimme wie keine andere die ersten zwei Jahrzehnte des New Yorker Senders prägen sollte. Er legte eine Geschäftstüchtigkeit an den Tag, die ihn binnen kurzer Zeit zu einem akzeptierten Partner der Tonträgerindustrie machte.

Der 1903 in Los Angeles geborene Radiomann begann im Jahr 1934 bei WNEW-AM als Ansager ohne eigene Sendung. Im Januar 1935 brachte der Sender eine regelmäßige Berichterstattung über den nationale Aufmerksamkeit erregenden Gerichtsprozess gegen den mutmaßlichen Kindsmörder Bruno Richard Hauptmann. Ein Reporter

meldete sich täglich vom Gerichtsort, um die Hörschaft über die neuesten Entwicklungen zu informieren. Martin Block schlug Bernice Judis vor, die Viertelstunde vor dem nächsten Beitrag des Gerichtsreporters mit einer Schallplattensendung zu überbrücken. Judis ließ es auf einen Versuch ankommen, und Block ging in einen Plattenladen, um Tonträger einzukaufen. Allem Anschein nach demonstrierte der Diskjockey<sup>62</sup> bereits bei seiner ersten Sendung am 3. Februar 1935 einen informellen Moderationsstil, der sich von der formellen Sprache und dem tendenziell ernsthaften Ton eines Radiosprechers seiner Zeit unterschied.

Block setzte die Strategie der persönlichen Ansprache seiner Hörerinnen und Hörer konsequent um. Er sprach über die Produkte der Sponsoren, die seine Sendung finanzierten, mit demselben informellen Ton wie über die Tonträger der Crooner, Vokalensembles und Big Bands, die er präsentierte. Die »reduzierte Homogenität« (Hagen 2005: 261) der Klanggestalt seiner Sendung, die nur aus aufgenommener Musik und seiner Stimme bestand, verfiel bei Werbekunden und Hörschaft. Bereits Mitte des Jahres 1935, so schätzt der Journalist Arnold Passman, erreichte Block etwa vier Millionen Hörerinnen und Hörer täglich (vgl. Passman 1971: 48).<sup>63</sup> Dass die DJ-Show im Vergleich zu den Serials relativ günstig zu produzieren war, gab dem unabhängigen Sender einen weiteren Grund, Blocks Sendung an wichtigen Sendeplätzen zu installieren und ihre Dauer zu erweitern.

In der Anfangsphase ging der *Make-Believe Ballroom* an Werktagen von 10:00 bis 11:30 Uhr auf Sendung. Ab 1940 etwa gestaltete Block auch eine Ausgabe der Sendung

---

<sup>62</sup> Der Begriff des Diskjockeys war um 1935 noch nicht in Gebrauch. Er setzte sich in den 1940er Jahren in der Radioindustrie durch und breitete sich dann in der US-amerikanischen Audio-Kultur aus. Ein erster gedruckter Beleg der Berufsbezeichnung findet sich vermutlich in dem Artikel *Disc Jockey Solves Vacation* des Branchenblatts *Variety*. Der kurze Bericht vom 23. Juli 1941 legte dar, dass der Radiomann Pete Krug seine Sendung auf WEBR-AM (Buffalo) während seiner urlaubsbedingten Abwesenheit von Hörerinnen und Hörern moderieren ließ. Das Interesse des Publikums an der Mitmach-Aktion war augenscheinlich sehr groß: »Some 200 turned up at auditions to try out and more, seeing long line at studios, gave up without trying. A score, ranging in age from a nine-year-old girl to a middle-aged Niagara Falls fireman and his wife are getting a chance to spin discs and try out their own line of chatter« (N. N. 1941: 12).

<sup>63</sup> Glaubt man dem Bericht Passmans, dessen Geschichte der Diskjockeys leider keine Quellenbelege enthält, so fand Martin Block seinen ersten Werbepartner in Retardo, einem Hersteller von Schlankheitspillen. Einen Tag nach der Werbung, die in den Worten »be fair to your husband by taking the reducing pill« kulminierte, sollen 600 Zuschriften bei WNEW-AM eingegangen sein. Laut Passman hatten die Hörerinnen den Briefen, Blocks Aufforderung folgend, einen US-Dollar für ein Päckchen Pillen beigelegt (vgl. Passman 1971: 48). Der Diskjockey bewarb außerdem Zigarren, Zigaretten, Kühlschränke, Filme oder Stellenangebote für Frauen.

von 17:30 bis 19:30 Uhr (vgl. White 1981: 77). Daneben moderierte der Diskjockey weitere Musiksendungen für WNEW-AM und andere Sender. Aufgrund des großen Erfolgs in der Metropolregion New York City konnte sein Haussender den *Make-Believe Ballroom* 1940 an andere Sender in den USA verkaufen. Die Diskjockey-Show wurde dabei nicht in ein Telefonnetz eingespeist und dann andernorts live übertragen, wie es bei den Networks üblich war, sondern auf Transcription Disc aufgezeichnet, verschickt und zu einem späteren Zeitpunkt ausgestrahlt.<sup>64</sup>

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs versuchte sich Martin Block eine Weile als Diskjockey beim Sender KFWB-AM in Los Angeles, kehrte aber, da ihm der Erfolg an der Westküste versagt blieb, zurück zu seinem Heimatsender an die Ostküste. Über Voice of America, den Auslandssender der Vereinigten Staaten, erreichte der *Make-Believe Ballroom* nun auch ein internationales Publikum. 1954 verließ Block endgültig WNEW-AM, um beim Sender WABC-AM, dem Hauptsender des Networks ABC, die *Martin Block Show* zu übernehmen. Er starb, immer noch für den Hörfunk arbeitend, 1967 an den Folgen einer Herzoperation (vgl. N. N. 1967: 42).

Im Jahr 1955, also 20 Jahre nach dem Auftakt des *Make-Believe Ballroom*, beschrieb ein Journalist in einem Artikel für das Magazin TV Radio Mirror die ästhetische Formel der Sendung:

Martin dreamed up an extra listening *plus* which did the trick. He assembled a stack of recorded pop tunes – the ones he judged most listenable – and played them, one after another. In place of the hackneyed >And next we will hear< type of introduction, Martin improvised a completely new, intimate style of patter which created the vivid impression that both he and his audience were together in some dreamy, elegant ballroom, replete with crystal chandeliers, endless mirrors and acres of satin-smooth dancefloor. In addition to these fabulous word-pictures, he add-libbed comments to the performing talent – talking to the Dorseys, to Whiteman, Goodman and Crosby as if those personalities were present in his fantasy ballroom >live<, instead of on wax. (Knaster 1955: 82)<sup>65</sup>

Der Journalist umriss hier die typischen Merkmale, die den *Make-Believe Ballroom* nahezu zwei Jahrzehnte lang auszeichneten: Der Diskjockey sprach seine Hörerinnen und Hörer persönlich und informell an. Er spielte 15 Minuten lang Schallplatten eines Künstlers, dann eine Reihe von Aufnahmen eines anderen Künstlers und so fort. Block inszenierte die Schallplatten als Live-Auftritte der Musiker auf nebeneinander befindlichen Bühnen eines Ballsaals. Häufig mündeten seine An- und Abmoderationen in direk-

---

<sup>64</sup> Dieses Distributionsverfahren nannte sich Syndication (siehe Moore (2004: 1359-1362)).

<sup>65</sup> Hervorhebung im Original.

te Ansprachen der Sänger und Band-Leader, die selbst nicht im Studio anwesend waren. Den Richtlinien der Regulierungsbehörde folgend, machte Block mit dem regelmäßigen Gebrauch des Wortes »Record« das Publikum darauf aufmerksam, dass er in Wirklichkeit Schallplatten sendete. Er rechnete folglich mit der Bereitschaft der Hörerschaft, auf seine Einladung hin eine Welt kleiner, netter Illusionen zu betreten.

Das Zitat aus dem Magazin TV Radio Mirror zeigt auch an, dass in den 1950er Jahren bereits einige Mythen über den *Make-Believe Ballroom* in Umlauf waren, die Block selbst geschaffen oder jedenfalls nicht korrigiert hatte. Anders als der Textauschnitt suggeriert, hatte der Diskjockey seine Sendung nicht selbst erfunden. Block war in den frühen 1930er Jahren mit seiner Familie nach Kalifornien gegangen, wo er sich als Verkäufer von Rasierklingen und Staubsaugern, Goldwäscher und Ansager von Motorradrennen versuchte. Im Sommer des Jahres 1934, wenige Monate vor Beginn seines dauerhaften Engagements bei WNEW-AM in New York City, war er als Ansager beim Sender KMPC-AM in Los Angeles tätig. In dieser Zeit muss er eine Sendung gehört haben, die Al Jarvis soeben auf dem Lokalsender KFWB-AM ins Leben gerufen hatte.

Jarvis nannte sie *The World's Largest Make-Believe Ballroom*. Der Hörfunkhistoriker Larry Etling schreibt: »In the summer of 1934, KFWB manager Jerry King issued a memo asking for program ideas. Jarvis proposed using recorded music to construct an imaginary ballroom« (Etling 1999: 43). Der Radiomann präsentierte Schallplatten so, als stünden Künstler auf vier Drehbühnen. Zwischen den Musiktiteln lieferte er auf informelle Weise Fakten zu den Sängern und Musikern, die er sich in Branchenblättern angelesen hatte. Block übernahm also die Ästhetik des *World's Largest Make-Believe Ballroom* und transportierte sie von der West- an die Ostküste, wo der Sender KFWB-AM nicht empfangen werden konnte. Jarvis, der seine Idee nicht urheberrechtlich geschützt hatte, verzichtete auf Gerichtsprozesse gegen Block und andere Imitatoren (vgl. Etling 1999: 43).<sup>66</sup>

Auch wenn Block nicht als Erfinder des *Make-Believe Ballroom* erinnert werden

---

<sup>66</sup> Al Jarvis' *World's Largest Make-Believe Ballroom* wurde anfänglich um 12 Uhr mittags gesendet. Die wachsende Popularität führte zur Verlängerung der ursprünglich 60-minütigen Sendung auf insgesamt drei Stunden. Die Leitung von KFWB-AM legte die neue Sendezeit auf 10 bis 13 Uhr fest. Ende der 1940er Jahre startete Jarvis eine Karriere als Fernsehmoderator. Er produzierte weiterhin Radiosendungen. Der 1909 geborene Diskjockey starb 1970 an einem Herzinfarkt (vgl. Etling 1999: 50). Leider habe ich bei meinen Archivrecherchen keine Hinweise auf die Existenz von Mitschnitten seiner Diskjockey-Show finden können. Ein Vergleich der Klanggestalt der Sendungen von Jarvis und Block ist deshalb nicht möglich.

kann, so ist seine Eigenleistung, was die Gestaltung der Sendung angeht, uneingeschränkt anzuerkennen. Block erkannte nicht nur in einem entscheidenden Moment das Potential der DJ-Show, er schöpfte es auch selbst über Jahrzehnte hinweg aus. Mit seiner Initiative während des Hauptmann-Prozesses, die zur Aufnahme des *Make-Believe Ballroom* ins Tagesprogramm von WNEW-AM führte, lieferte Block in kurzer Zeit konkrete Belege für die bis dahin allenfalls vage Vermutung, dass nicht nur Künstler, sondern auch Ansager ein Publikum ans Medium Radio binden konnten. Eine sanfte Stimme, ein freundlicher Grundton, ein spontan wirkender Moderationsstil, ein hinreichendes Branchenwissen über Schallplatten und ein gutes Gespür für die Präferenzen der Hörschaft bildeten wesentliche Faktoren für die Entwicklung einer populären Radiopersonlichkeit.

Der Diskjockey als Träger eines neuen Typs von Radiostimme unterschied sich von Ansagern, die nur informierten, und Künstlern, die nur unterhielten. Er unterschied sich gerade dadurch, dass er die Funktionen dieser beiden Typen in sich vereinte. In dieser Kopplung von professionellen Kompetenzen sehe ich die grundsätzliche Innovationsleistung des Radio-Diskjockeys. Sie liefert das Argument, die Profession des DJs in Georgina Borns theoretisches Konzept der verteilten Kreativität einzubeziehen, das ich in Kapitel 3.3 dargelegt habe. Albin J. Zak hat Blocks Bedeutung im Besonderen auf ähnliche Weise beurteilt:

As Block's example made clear across the industry, the successful deejay was far more than a platter spinner. He was a skilled salesman using art as a tool of commerce, just like the record companies that supplied his library. But more than this he was a new kind of performer. Jockeys were creatures of the electronic age, using records, microphones, and broadcasting to forge a new kind of expressive practice rooted in technology. They projected personalities and conjured atmospheres that enlivened the records they played as they fostered among their listeners a sense of virtual community. (Zak 2010a: 33)

Martin Blocks Stimme und seine Fähigkeit, mit wenigen Worten die Vorstellungskraft seiner Hörerinnen und Hörer zu stimulieren, wurden bereits zu Lebzeiten des Diskjockeys gerühmt. Die posthumen Erzählungen von Mitarbeitern und Hörern spiegeln eine bleibende Verehrung.<sup>67</sup> Die verfeinerte Sprechweise des DJs resultierte aus einer

---

<sup>67</sup> Der Journalist Philip Hamburger lieferte in einem Artikel über den Diskjockey aus dem Jahr 1944 diese für Block überaus schmeichelhafte Anekdote: »In many of his listeners he evokes physical sensations. >When you described Mother's Day cakes last week, I found myself watering at the mouth<, a Staten Island housewife once candidly wrote him« (Hamburger 1944: 27f.). Da in dem Text nur Block selbst als Interviewpartner angezeigt ist, stammte die Geschichte vermutlich von ihm

langjährigen Berufserfahrung. Vom Rhetoriktraining in der Schule über Jobs als Straßenverkäufer bis hin zum landesweit bekannten Radiomann, der Ansagen zu Musik und Werbung kaum merklich ineinander blendete – die autobiographischen und biographischen Berichte lassen den Schluss zu, dass Blocks Popularität und der folgende Reichtum Errungenschaften eines Getriebenen waren, der zwischen einer Kunst des Präsentierens und einer Kunst des Verkaufens bewusst keinen Unterschied machte.

Der DJ selbst erklärte seine Passion selbstbewusst und kaltschnäuzig in jungen Jahren seinem damaligen Chef, wie er später dem Journalisten Philip Hamburger in den Schreibblock diktierte: »One morning I told Mr. Young that I wanted to sell things in the worst way – that salesmanship, the *art of selling*, was my life ambition« (Hamburger 1944: 30).<sup>68</sup> Die Geschichte mag frei erfunden oder wirkungsvoll verdichtet sein, sie verdeutlicht den durch andere Quellen bestätigten Befund, dass Block seinen freundlich-informellen Moderationsstil mit einem klaren Ziel vor Augen entwickelte.

Anders als seinerzeit kolportiert wurde (vgl. Hamburger 1944: 28), ist es keinesfalls sicher, dass Block »on the air« völlig frei gesprochen hat. Ein ehemaliger Mitarbeiter des *Make-Believe Ballroom* berichtet, dass der Diskjockey seine Moderationen auf der Grundlage kurzer schriftlicher Notizen ausformuliert habe.<sup>69</sup> Ich halte diese Vorgehensweise für wahrscheinlich. Blocks Diskjockey-Show präsentierte alle 15 Minuten andere Künstler und Werbekunden. Der Radiomann hatte unter diesen Bedingungen ständig neue Informationen mitzuteilen, bei denen er sich keine Fehler, die potentiell weitere Aufträge gefährdeten, erlauben durfte.

Eine Quelle, die Martin Blocks Arbeitsweise im Sendestudio in groben Zügen darstellt, ist ein Artikel, den der Journalist John K. Hutchens am 30. Januar 1944 in der *New York Times* veröffentlichte. Der Reporter stellte seinen Leserinnen und Lesern den DJ mit diesen Worten vor: »He operates in a comfortable studio with two turntables, a telephone and 35 000 phonograph records, and he is very much at ease« (Hutchens

---

selbst. In einer Spezi­alsendung, die WNEW-AM dem Andenken des verstorbenen Diskjockeys widmete, kam neben ehemaligen Mitarbeitern des Senders auch ein früherer Hörer zu Wort. Ein Transkript dieser Sendung findet sich in der Library of American Broadcasting Collection. Der Hörer Frank De Gregori berichtete demzufolge am Telefon, dass er als Junge ab 1952 eine samstags von Block moderierte Hitparade gehört habe. Über die Wirkung des DJs sagte er: »Martin Block, I believe, had the ability to convince me he was talking just to me. He convinced me sometimes that the artist was right there in the studio« (N. N. (o. J.): 20).

<sup>68</sup> Hervorhebung im Original.

<sup>69</sup> Diese Details teilte Joe Franklin, der Ende der 1940er Jahre nach eigenen Angaben die Schallplatten für den *Make-Believe Ballroom* im Sendestudio bereitstellte, auf Anfrage mit (Franklin 2011).

1944). Dem Bericht zufolge moderierte Block, anders als spätere Diskjockeys, stehend. Eine inszenierte Fotografie in dem Buch *The Airwaves of New York* zeigt den Diskjockey im Sendestudio vor einem Standmikrofon, zwei Schallplattenspielern und einem Regal mit vertikal angeordneten Schellackplatten (vgl. Jaker/Sulek/Kanze 1998: 136). Es handelt sich dem Anschein nach um ein Bändchenmikrofon vom Typ RCA Typ 74-B »Junior Velocity«, das vor 1950 wegen seiner technischen Eigenschaften bevorzugt für die Arbeit im Radiostudio verwendet wurde. Ich gehe davon aus, dass Block nicht selbst die Schallplatten in die Hand nahm, auch wenn das Foto dies suggeriert. Vermutlich legte ein Mitarbeiter die Schallplatten auf die Wiedergabeapparatur.<sup>70</sup>

Im Kontrollraum begleitete 1944 eine Technikerin die Sendung am Mischpult, wie Journalist Hutchens herausfand. Block folgte an diesem Januartag des vorletzten Kriegsjahres seinem Programmschema: zuerst eine halbe Stunde Bühne Eins mit Schallplatten des Band-Leaders Kay Kyser, danach Aufnahmen von Guy Lombardos Band von Bühne Zwei und Eddie Duchin von Bühne Drei. Plötzlich unterbrach Block außerplanmäßig die laufende Schallplatte, um eine Ansage zum Stand der Kriegsanleihen (War Bonds) zu machen, die er seinen Hörerinnen und Hörern im Verlauf der Sendung verkaufte:

A Duchin record has just begun when he [Martin Block, T. S.] signals the girl engineer in the control booth to interrupt the record, thus dramatizing his announcement that the Ballroom's war bond total has reached 209 625 Dollars. >Excuse me, Eddie,< he says, apologizing for this interruption as if Mr. Duchin were right there in the studio. This one-sided conversation with performers who are present only in recorded form is one of his favorite devices [...]. (Hutchens 1944)

Das Zitat belegt, dass Martin Blocks imaginärer Ballsaal keine verbissen durchgehaltene, in betrügerischer Absicht entwickelte Konstruktion darstellte, wie Wolfgang Hagen kommentiert hat (vgl. Hagen 2005: 258f.). Ich interpretiere die Sendung auf der Grundlage der erhaltenen Mitschnitte vielmehr als ironisches Spiel, als ein im Geist der Zeit stilsicher zelebriertes und von den Hörern durchschautes »Als ob«, das jederzeit für wichtige Meldungen und Werbebotschaften auf Pause gestellt werden konnte.

---

<sup>70</sup> Das Mikrofon befindet sich auf der Abbildung etwa 30 bis 50 cm über den Plattenspielern. Block hätte sich während des Sprechens nach unten und zu den Seiten beugen müssen, um die Apparatur in Gang zu setzen. Der wechselnde Abstand zum Mikrofon hätte die Lautstärke der übertragenen Stimme deutlich verändert. Ich halte dieses Szenario für unwahrscheinlich, weil die mir vorliegenden Mitschnitte eine klangliche Homogenität der O-Töne demonstrieren.

Im nächsten Abschnitt nehme ich eine Analyse der Diskurse vor, die sich in den Moderationen des *Make-Believe Ballroom* manifestierten. Dabei trete ich mit den in meinem Theoriekapitel entwickelten Kategorien an die historischen Mitschnitte heran. Ich untersuche die auf den Tonträger, Blocks Radiopersönlichkeit und die Hörerschaft bezogenen diskursiven Konstruktionen. In einem Exkurs werde ich die DJ-Stimme und das vorherrschende Sequenzmuster umreißen.

### 4.3 Diskursanalysen zu Martin Blocks DJ-Shows

#### 4.3.1 Der imaginäre Ballsaal

Diskjockey Martin Block konstruierte in seiner Show einen eleganten Ballsaal. Diesen entlarvte er zugleich als schöne Illusion, die er, das Einverständnis seiner Hörerinnen und Hörer voraussetzend, zu Unterhaltungszwecken erfand. So beginnt Block eine Sendung für den US-Auslandssender Voice of America 1949 mit den Worten:

Hello again and welcome to the *Make-Believe Ballroom*. This is Martin Block, up in the crystal studio. And in case, you're listening to the *Make-Believe Ballroom* for the first time, may I tell you that the *Make-Believe Ballroom* is merely a ballroom that exists in our mind. It's all make-believe. (Block 3a: 1:58-2:16 min)

Der Originalton zeigt, wie Block mit dem diskursiven Konstrukt eines Ballsaals spielt. Der DJ beschwört ein glitzerndes Studio aus Glas (»crystal studio«) herauf, in dem er sich vermeintlich gerade aufhält, um die Szenerie sogleich als kollektive Phantasie zu markieren (»merely a ballroom that exists in our mind«). Auch ein Mitschnitt vom September 1935 demonstriert, wie der Diskjockey mit der Konstruktion des Ballsaals operiert. Er belegt einen sowohl selbstbewussten als auch selbstironischen Umgang mit der Illusion:

Good morning, ladies and gentleman. Well, it's ten o'clock. That means its time for a broadcast from the *World's Largest Make-Believe Ballroom*. We're mighty glad this morning to bring you many of your favourite vocalists. Today is sort of going to be sing-sing day at the *Make-Believe Ballroom*. No criminals, of course, just all the good singers you could possibly hope to get together in one great, big room. And now, if we can sort of get the crowd quieter down here we'll introduce our first vocalist. All right, thank you, that's very nice of you people getting so nice and quiet on just a moment's notice. First of all, from stage A, we wanna present to our audience a young man who has a habit of singing gay songs in a very gay manner. (Block 1: Track 4-5)

Block macht den Scheincharakter des Veranstaltungsorts in dieser Ansage transparent. Er repräsentiert ihn, wie sein Kollege Al Jarvis aus Los Angeles, als weltgrößten Ballsaal, der alle wichtigen Sängerinnen und Sänger der Zeit fassen kann. Dann bedankt er sich bei seinen vermeintlich anwesenden Gästen dafür, umgehend seiner Aufforderung zu folgen und zu verstummen, damit der erste Künstler, der schon auf Bühne A bereit steht, mit seiner Darbietung beginnen kann.

Der DJ spielt in seiner Moderation subtil die Stärken seiner im Sendestudio produzierten Sendung aus. Anders als ein Bühnensänger muss Block nicht den Geräuschpegel von Gästen in Kauf nehmen und diese im Namen von Sänger und Band um Ruhe bitten. Tatsächlich ist auf keinem Mitschnitt des *Make-Believe Ballroom* eine Einblendung von Publikumsgeräuschen zu hören. Die Sendung evoziert den Ballsaal als ästhetisches Ideal der damaligen Audio-Kultur, ohne die tatsächliche Klangkulisse des Aufführungsorts zu imitieren, was mit den damals verfügbaren Geräuscheffekten ohne Weiteres möglich wäre. Auf diese Weise passt WNEW-AM das akustische Erscheinungsbild der Sendung an die Klanggestalt der Tonträger an, die ebenfalls in einem Studio ohne Gäste aufgenommen wurden. Die Radiosendung simuliert mithin Aufführungen in einem privatisierten Ballsaal, in dem Hörerinnen und Hörer, ohne durch andere Anwesende gestört zu werden, den Stars des US-amerikanischen Showgeschäfts nahekommen können.

Block vergisst nicht die Auflage der Regulierungsbehörde FCC, sein Publikum darüber in Kenntnis zu setzen, dass er in seinen Shows Schallplatten abspielt. In jeder Ansage taucht das Wort »Record« oder »Recording« auf. Der Diskjockey repräsentiert den Tonträger standardmäßig als ein Objekt, das eine ästhetisch ansprechende Interpretation eines Songs gespeichert hat. Entsprechend bilden die Songs und Künstler, die hinter den Aufnahmen stehen, die relevanten Bezugsgrößen seines Diskurses. Seine Moderationen beschwören eine Kunst der Interpretation herauf, die als Bezugsrahmen die

Wahrnehmung von Klängen als Musik organisiert. So lautet ein O-Ton aus einer Sendung von 1949:

But at this *Make-Believe Ballroom* thanks to the magic of records we have appearing for your entertainment the leading bands and singers in America. And at the *Make-Believe Ballroom* on each of these broadcasts, we feature the very newest songs. The songs that all America is listening to and dancing to. (Block 3a: 2:17-2:37 min)

In einer anderen Ansage der Show präsentiert der DJ Kay Starr als eine aufstrebende Sängerin, die sich gerade auf einen Karrieresprung vorbereitet:

And now, I'd like to introduce a young lady who's really what we call up and coming. She's been singing for a good many years. But recently, her new records have been outstanding. So much so that she's coming to the attention of the folks who sponsor radio broadcasts. She's going to have a show of her own very shortly. Her name is Kay Starr. She sings with Dave Cavanaugh's Orchestra. Listen to her sing about *Second Hand Love*. (Block 3b: 4:03-4:32 min)

Unmittelbar nach dem Ende der Schallplatte folgt diese Ansage: »Now after listening to that record I think perhaps you'll understand why I say Kay Starr is one of our real up and coming artists. Does a wonderful job« (Block 3b: 7:53-8:04 min). Diese An- und Abmoderation belegt ein wiederkehrendes Muster. Block repräsentiert Sängerinnen und Sänger als professionelle Interpreten, die ihr Handwerk sicher beherrschen (»wonderful job«).

Wie der nächste O-Ton untermauert, begreift der Diskjockey unter einem professionellen Sänger nicht zwangsläufig einen auf höchstem künstlerischen Niveau agierenden Interpreten, wie er typischerweise mit dem Repertoire der europäischen Kunstmusik assoziiert wird. Über Bing Crosby führt Block in der gebotenen Kürze aus, dass es seines Erachtens auf die Fähigkeit eines Sängers ankommt, die Interpretation eines Songs mit »Persönlichkeit« aufzuladen. Die folgende Ansage nehme ich als Verweis auf die der populären Ballade zugrunde liegende ästhetische Strategie, durch Klang eine Illusion von persönlicher Nähe zu erzeugen:

Now comes a gentleman on our broadcast who I know is your very, very favourite. He has been for a good many years. You can almost call him Mr. USA when it comes to entertainment. I mean Bing Crosby. They refer to him as [unverständlich], >Gravel Voice<, [unverständlich] and >The Old Groaner<. They call him everything. Call him everything you like, he's still a great entertainer. Well, maybe his voice isn't the greatest in the world, but he certainly has a personality that comes over on the radio, on record, and in the pictures he makes. He's been No. 1 at our box-office for more years than I care to remember. By box office I mean all the pictures that he makes in Hollywood. (Block 7b: 19:49-20:35 min)

Crosbys raue Stimme (»gravel voice«) ist ästhetisch relevant, so lese ich Blocks Ansage, weil sie eine empfindsame Künstlerpersönlichkeit aufscheinen lässt, mit der sich weibliche, aber auch männliche Hörer in den 1930er und 1940er Jahren, die zur bürgerlichen Mittelschicht US-amerikanischer Großstädte gehören, identifizieren können. Um Stimmen oder Songs in seiner Show zu beschreiben, benutzt Block positive Adjektive wie »good«, »fine« oder »outstanding«. So sagt der Diskjockey in einer Sendung aus dem Jahr 1949 über die Sängerin Rosemary Clooney:

Rosemary is more or less a new singer on our records and she started out with Pony Pastor's Orchestra and her sister as the Clooney Sisters. However with an outstanding voice, Rosemary suddenly found herself as the star in her own right under her own name and recording with herself and Hugo Winterhalter's Orchestra. (Block 7b: 16:24-16:45 min)

Zu einer Schallplatte, die der Sänger Dick Haymes mit dem Gordon Jenkins Orchestra aufgenommen hat, führt Block aus: »Gordon Jenkins has a reputation of making very listenable music and supplying a fine musical background. Here he is with *Maybe, It's Because*« (Block 3a: 10:21-10:30 min). In einer anderen Sendung aus dem gleichen Jahr rechtfertigt er die Auswahl seiner Titel mit den Worten:

Are we having fun with this lovely program? He? Everything that has to do with love. And these are all brand new numbers and they have not been picked because they have anything to do with love, believe me. Just because they are good new music. (Block 4b: 0:04-0:19 min)

Martin Block unterstreicht hier den ästhetischen Charakter der populären Balladen, den ich an Bing Crosbys *Down by the River* exemplarisch herausgearbeitet habe.

#### **4.3.2 Der Master of Ceremonies**

Der Diskjockey inszeniert sich in seinem *Make-Believe Ballroom* als immer freundlichen, meistens verständnisvollen, manchmal ironischen Radiomacher, der die kommunikativen Codes eines Bühnensängers an die spezifische Hörsituation des technischen Übertragungsmediums anpasst. Der Begriff Master of Ceremonies (MC) bringt zum

Ausdruck, dass die professionelle Rolle eines Bühnensängers mehr als die pointierte Ankündigung der auftretenden Künstler umfasst.

Der Master of Ceremonies stellt in Blocks Zeit eine Art Ritualspezialist dar, der dem Publikum den symbolischen und affektiven Gehalt eines in seinem Ablauf festgelegten Geschehens verdeutlicht. Da die Gäste in unterhaltenden Programmformen nicht als stumme Zeugen (wie beispielsweise bei einer Hochzeit oder Beerdigung), sondern als aktivierbare Teilnehmer begriffen werden, hat der MC das Geschehen beständig zu verdichten, zu dramatisieren, zu emotionalisieren. Er muss zwischen dem offiziellen Geschehen, das sich auf der Bühne vollzieht, und den Reaktionen des Publikums vermitteln. Diese Vermittlungsfunktion zwischen Musikern und Hörern impliziert einen kreativen Spielraum. Ein guter Master of Ceremonies, so sieht es das ungeschriebene Regelwerk des US-amerikanischen Showgeschäfts in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor, ist als intelligente, charmante und humorvolle Persönlichkeit hinreichend erkennbar, jedoch nicht so präsent, dass er den Musikern den Rang ablaufen könnte.

Diesen kreativen Spielraum nutzt Martin Block, um sich als »Gentleman am Mikrofon«, d. h. als Mann mit Stil, Geschmack und Manieren in Szene zu setzen. Er spielt im Sendestudio den gut gelaunten Gastgeber, der sein Publikum informell, aber stets im Einklang mit den in seiner Zeit herrschenden bürgerlichen Konventionen durchs Programm führt. Der Diskjockey konstruiert in seinem *Make-Believe Ballroom* eine imaginäre Nähe zu den Musikern, deren Schallplatten er präsentiert, und dem Publikum an den Empfangsgeräten.

Eine persönliche Beziehung zu den Musikern simuliert Block, indem er sich freundlich für ihren vermeintlichen Auftritt bedankt. So meldet er sich in einer Sendung vom Oktober 1946 auf seinem Haussender WNEW-AM nach der Ausstrahlung von drei Aufnahmen des Sängers Jimmy Saunders und Charlie Spivaks Orchestra mit den Worten zurück: »Thank you very much, Mr. Spivak!« (Block 2). In einer Show für Voice of America aus dem Jahr 1949 moderiert er eine Aufnahme der Deep River Boys mit den Worten ab: »Gentlemen, thank you. And be seated« (Block 5: 10:43-10:45 min).

Größeren Raum als die einlinige Kommunikation mit den Künstlern nehmen Blocks verbale Avancen gegenüber dem Radiopublikum ein. Sein professionelles Konstrukt von Intimität beruht auf der Suggestion, dass er den Geschmack seiner Hörerinnen und Hörer kennt und respektiert. Den Bereich erotischer Konnotationen vermeidet der Diskjockey zu jeder Zeit. Diesen Eindruck vermitteln jedenfalls die mir vorliegen-

den Mitschnitte. Das markanteste Beispiel für die Strategie der persönlichen Ansprache findet sich in Blocks typischer Schlussformel. Am Ende einer jeden Sendung verabschiedet sich der Diskjockey mit dem Satz: »So long to you and you, and especially to you« (Block 6: 14:45-14:49 min). Dieser formelhaften Abmoderation stellt der Diskjockey gelegentlich Äußerungen voran, mit denen er rhetorisch die Bindung zwischen ihm und seiner Zielgruppe beschwört. Diese Strategie der direkten Hörerbindung repräsentiert die folgende Ansage:

My friends, I hope, you've enjoyed this broadcast from your *Make-Believe Ballroom* and that you'll be looking forward to joining us again next week, same time, same station. Is it a date? Swell. We'll have more of your favourite bands and singers on hand to entertain. And now, this is Martin Block, saying: So long to you and you, and especially to you. (Block 4b: 14:39-15:02 min)<sup>71</sup>

Dass Blocks gespielte Dialoge mit den Hörerinnen und Hörern, die er als »meine Freunde« bezeichnet und zum nächsten Treffen einlädt, in tatsächliche Aufforderungen zur Partizipation übergehen, belegt eine weitere Sendung für Voice of America. Darin ermutigt der DJ sein internationales Publikum, ihm Liedwünsche für die nächsten Sendungen zu schicken: »And please don't forget: Let me know what of your favourite old numbers you'd like to have featured from the *Make-Believe Ballroom*. We'll bring back the song and bring back the artist. Just for your pleasure« (Block 6: 14:28-14:38 min).<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Das umgangssprachliche »swell« bedeutet so viel wie »prima«, »dufte«.

<sup>72</sup> Historische Zeitungartikel belegen, dass der Diskjockey wöchentlich große Mengen an Fanpost erhielt.

## 4.4 Exkurs

### 4.4.1 Die sanfte Stimme

Die Sprechweise des Diskjockeys Martin Block ist in der Literatur als »informell« bezeichnet und vom »formellen« Stil eines typischen Radioansagers der Zeit abgegrenzt worden (vgl. Passman 1971: 63). Diese Unterscheidung entspricht einer Differenz von Nähe und Distanz als Parametern, die das wahrgenommene Verhältnis von Hörerschaft und Radiosprecher definierten. Die informelle Sprechweise des DJs, so lässt sich argumentieren, erzeugte in Übereinstimmung mit den Inhalten der Moderationen einen Vertrautheitseffekt, weil diese Sprechweise in der Logik von Alltagskommunikation operierte. Demgegenüber markierte die formelle Sprechweise eines Nachrichtensprechers oder Programmansagers Distanz und Autorität, um die Wichtigkeit der vorgelesenen Mitteilungen zu unterstreichen.

Die Unterscheidung von informeller und formeller Sprechweise kann anhand einer Ausgabe des *Make-Believe Ballroom*, die für den Auslandssender Voice of America produziert wurde, dargelegt werden. Da die Leitung des Senders davon ausgeht, dass der Diskjockey dem Publikum außerhalb der Vereinigten Staaten Ende der 1940er Jahre noch nicht bekannt ist, stellt ein Ansager diesen Typ von Radiomacher vor, während im Hintergrund die Titelmusik des *Make-Believe Ballroom* läuft. Nach der offiziellen Einführung meldet sich DJ Martin Block selbst zu Wort (vgl. Block 4a: 1:22-2:34 min).

Die aufeinander folgenden O-Töne weisen einige Unterschiede auf. Die Sprechweise des Ansagers kennzeichnet sich durch relativ konstant gehaltene Parameter. Sein Sprechtempo ist langsam. Es wird nur minimal variiert. Deutliche Pausen markieren die Intonationsphrasen. Die Sprechspannung, d. h. der durch Atmung und Muskelanspannung erzeugte Druck der Stimme (vgl. Lemke 2012: 138), ist verhältnismäßig hoch. Im Unterschied dazu weist Blocks Moderation stärkere Variationen in den Gestaltungsmitteln Sprechtempo und Sprechspannung auf. Der Diskjockey pausiert in sinnhaft zusammengehörigen Phrasen (»because | the favourite bands«) oder setzt dramatisierend zwei Pausen kurz nacheinander (»the top singers | that are | the outstanding favourites«). In Teilen der Moderation verändert Block sein Sprechtempo merklich. Der DJ beginnt mitunter eine Phrase mit mittlerer Geschwindigkeit, beschleunigt eine darauf folgende

Phrase stark, um die letzte Phrase der Äußerung betont langsam zu sprechen. Anders als der an der Schriftsprache orientierte Ansager verwendet der Diskjockey umgangssprachliche Abkürzungen (»we´re«) und Formulierungen (»every corner of the world«).

Er arbeitet zudem mit einer etwas niedrigeren Sprechspannung. Bestimmte Teile der Moderation spricht Block mit einem dem Ansager vergleichbaren Spannungsniveau. Jedoch kann Block gelegentlich eine betont sanfte Stimme gebrauchen, wenn er einzelne Phrasen, wie der Sänger einer populären Ballade, ins Mikrofon haucht. Dabei muss er das Gesicht unmittelbar vor die Apparatur halten, um den Verlust an Lautstärke auszugleichen. Blocks Technik der sanften Stimme vermittelt beispielsweise eine Moderation zu Dinah Shores Veröffentlichung *The Story of Annie Laurie* aus dem Jahr 1950 (vgl. Block 7a: 6:47-7:08 min). Die letzten Sekunden der Ansage spricht Block, im Unterschied zu den ersten Phrasen, betont ungespannt. Dabei passt er seine Stimme an das Intro der Ballade an, die der Techniker bereits im Hintergrund abspielt. Wenn Block auch nicht den Extremismus der Intimität anstrebt, den die Crooner seiner Epoche ausagieren, so bildet die sanfte Stimme doch ein gemeinsames Ideal von Sängern und Diskjockey.

Der zweite Abschnitt des Exkurses behandelt die Frage, wie Martin Block die Reihenfolge der Musiktitel im Programmfluss des *Make-Believe Ballroom* organisiert.

#### **4.4.2 Wechselnde Bühnen**

Die Mitschnitte belegen eine konzeptionell begründete und eine freie Form der Sequenzierung von Schallplatten. Die freie Form findet sich in den 30-minütigen Ausgaben der Diskjockey-Show für den internationalen Sender Voice of America. Block spielt darin nur *eine* Aufnahme pro Künstler. Ich nehme an, dass die Kürze der Sendung den DJ zur Abweichung vom Konzept der Serialisierung von Tonträgern zwingt, das seine Shows für den Haussender WNEW-AM prägt. Die 90- bis 120-minütige Sendung, die Block für sein Publikum in New York City moderiert, gliedert sich in Teile zu je 15 Minuten. In jeder Viertelstunde präsentiert der Diskjockey verschiedene Titel eines Künstlers, die

er unter der Rubrik einer Bühne ankündigt. Die Aufführungen im imaginären Ballsaal wechseln von einer Bühne A (bzw. einer Bühne Eins) zu einer Bühne B, dann zu einer Bühne C usw. Auf jeder Bühne, so die Suggestion Blocks, tritt eine Sängerin oder ein Sänger mit Bandbegleitung auf.

Zwei Mitschnitte von Blocks Sendung für WNEW-AM dokumentieren das Sequenzmuster der wechselnden Bühnen. Schriftliche Quellen aus den 1930er und 1940er Jahren belegen, dass dieses serielle Prinzip eine Konstante des *Make-Believe Ballroom* darstellt. Eine etwa 30-minütige Aufzeichnung aus dem Jahr 1946 bringt zu Beginn vier Aufnahmen des Sängers Jimmy Saunders mit Charlie Spivaks Orchestra in Folge (*I Love You*) for *Sentimental Reasons*, *It's All Over Now*, *Spring Magic* und ein vierter Song, dessen Titel ich wegen eines Bandschnitts nicht rekonstruieren konnte). Eine Werbung für den Film *The Jolson Story* beendet die ersten 15 Minuten der Sendung.

In der zweiten Viertelstunde präsentiert Block vier Aufnahmen der Sängerin Dinah Shore mit Xavier Cugats Band. Block setzt seinen Hörerinnen und Hörern die diskursive Konstruktion der Bühne mit dieser Ansage vor: »However, right now it's music and by music we start off with Charlie Spivak on Stage One and a brand new Spivak record [unverständlich] this morning« (Block 2). Die Balladen von Shore und Cugat kündigt der DJ so an: »Well now we have to move on to Stage Two« (Block 2). Blocks Strategie besteht darin, den Ballsaal mittels einer kurzen Anspielung als glamourösen Schauplatz von Musikaufführungen aufzurufen. Dieses diskursive Konstrukt koppelt er an die auf 15 Minuten festgelegte Standarddauer von Musiksendungen, die im Tagesprogramm des US-amerikanischen Hörfunks in dieser Epoche ausgestrahlt werden.

Das Modell des Ballsaals mit nacheinander von verschiedenen Interpreten und Bands bespielten Bühnen ist mithin als eine hybride Schöpfung zu verstehen, in der das spezifische Verhältnis von Aufführung als Original und Aufnahme als Kopie, die das Klangkonzept *Die simulierte Aufführung* ausdrückt, bereits in eine entwickelte Form gebracht ist. Der Diskjockey zitiert den Ballsaal als eine ideale Größe, um seinen Hörerinnen die Wahrnehmung produzierter Klanggestalten als Musik zu ermöglichen. Indem er alle 15 Minuten einen anderen großen Namen des Showgeschäfts präsentiert, entfernt er sich jedoch von der ästhetischen Praxis realer Veranstaltungsorte. Dort spielt ein Ensemble üblicherweise einen ganzen Abend lang für die Gäste auf. Der Simulationscharakter des *Make-Believe Ballroom* ist also nicht nur durch den Titel der Sendung und den regelmäßigen Hinweis auf die Tatsache, dass der Diskjockey aufgenommene Musik sen-

det, für die Hörer stets erkennbar gewesen. Auch die Sequenzmuster drücken den »Als ob«-Charakter des Block'schen Ballsaals aus.

Meine Diskursanalysen haben plausibilisiert, dass die DJ-Show *Make-Believe Ballroom* auf dem Klangkonzept *Die simulierte Aufführung*, das auch die Musikproduktion vor 1950 prägte, basierte. Diskjockey Martin Block stellte in seinen Ansagen Tonträger als Objekte vor, die künstlerisch wertvolle Interpretationen namhafter Sänger und Bands gespeichert hatten. Er legte mit den Worten »Record« oder »Recording« den Gebrauch von Schallplatten offen, inszenierte diese aber als Aufführungen auf wechselnden Bühnen. Damit lenkte er die Aufmerksamkeit des Radiopublikums strategisch auf die Songs und Künstler hinter den Aufnahmen. In gespielten Dialogen sprach der DJ den abwesenden Sängerinnen und Sängern Anerkennung für ihre interpretatorischen Leistungen aus.

Diskjockey Martin Block inszenierte sich in seinen Moderationen als Master of Ceremonies, der die Stars des US-amerikanischen Musikgeschäfts ebenso gut kannte wie die Präferenzen seiner Hörerschaft. Wie ich in einem Exkurs gezeigt habe, kultivierte Block eine informelle Sprechweise und eine sanfte Stimme. Damit zielte seine Stimme in bestimmten Momenten der Sendung auf denselben Effekt von persönlicher Nähe ab wie die Stimmen populärer Sänger vor 1950. Auch die Anordnung von Musiktiteln in der Schallplattensendung gemäß dem Prinzip wechselnder Showbühnen stützte das Konzept des imaginären Ballsaals.

In der zweiten historischen Fallstudie werde ich am Beispiel Alan Freeds die personalisierte Diskjockey-Show der 1950er Jahre untersuchen. Dabei werde ich grundlegende technische, soziale und kulturelle Umbrüche zu skizzieren haben, die sowohl die Musik- als auch die Radioproduktion stark veränderten. Der erste Abschnitt setzt sich mit der Einführung des elektromagnetischen Tonbands in die Musikproduktion auseinander.

## **5 Alan Freeds Moondog Rock´n´Roll Party**

### **5.1 Musikproduktion von 1950 bis 1960**

#### **5.1.1 Die elektromagnetische Aufzeichnung**

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs etablierte die Musikproduktion in den USA binnen eines Jahrzehnts neue Standards. Sie führte mit dem Magnettonband ein neues primäres Speichermedium ins Tonstudio ein, ersetzte die alten Schellackplatten durch zwei neue Formate von Vinylschallplatten, beobachtete den Aufstieg von unabhängigen Schallplattenfirmen und erschloss Teenager als Zielgruppe. Folgerichtig hat die historische Forschung für die Jahrhundertmitte einen medialen Bruch konstatiert (Rothenbuhler/McCourt 2002; Zak 2010a). Alle Aspekte dieser Zäsur können und sollen hier nicht dargelegt werden, zumal sie gut dokumentiert sind (vgl. Chapple/Garofalo 1980; Chanan 1995; Wicke 2001b; Magoun 2000; Schmidt Horning 2002; Zak 2010a). Ich konzentriere mich, wie in meiner ersten Fallstudie, auf die für meinen Sachverhalt wesentlichen Faktoren.

Die Firma Ampex brachte im Jahr 1948 ein erstes Tonbandgerät auf den US-amerikanischen Markt, das auf der Grundlage von in Deutschland hergestellten und als Kriegsbeute in die Vereinigten Staaten verbrachten Modellen konstruiert worden war. Es fand Verwendung in der Radioproduktion, veränderte aber besonders nachhaltig die Musikproduktion. Innerhalb weniger Jahre verdrängte das Magnettonband die mit Lack beschichtete Platte als primäres Speichermedium. Die auf Tonband gespeicherte Musik wurde nach Abschluss des Aufnahmeprozesses weiterhin auf einen Platten-Master geschnitten, den man zwecks massenhafter Vervielfältigung in die Presswerke brachte. Ab den späten 1940er Jahren arbeitete die Musikproduktion also mit einer Kombination aus primärem und sekundärem Speichermedium.

Die Audio-Techniker erkannten schnell die Möglichkeiten der neuen Audio-Technologie. Tonbänder konnten, im Gegensatz zur Schallplatte, editiert, gelöscht und neu bespielt werden (vgl. Schmidt Horning 2002: 192). Die Speicherung von Klang erfolgte in einer feinen magnetisierbaren Schicht auf der Oberfläche des Bandes, die, sofern das

Resultat nicht den Erwartungen entsprach, wieder entmagnetisiert werden konnte. Das elektromagnetische Aufzeichnungsverfahren besaß eine Flexibilität, die das ältere Rillenschriftverfahren nicht bot. Peter Wicke hat die Konsequenzen für die klangliche Materialität von Musik, die sich aus der Verbreitung des Magnettonbands um 1950 ergaben, wie folgt umrissen:

Musik wurde damit nicht nur aus ihrem zuvor unüberwindlichen Echtzeitbezug herausgelöst, sondern Klang erhielt durch die Technologie der elektromagnetischen Aufzeichnung [...] eine Existenzform, in der er auf eine Weise bearbeitet und gestaltet werden konnte, die weit über die Möglichkeiten der mechanischen Klangerzeugung mittels eines Musikinstruments hinausging. [...] Jetzt ging es in einem kultur- und ästhetikspezifischen Kontext um einen direkten Zugang auf die Materialität von Klang, auf das Sonische. Das Tonsignal, in das Klang seit Einführung des elektrischen Aufnahmeverfahrens transformiert wird, ist mit der Technologie der Magnetspeicherung nun nicht mehr nur ein transitorischer Zustand der aufgenommenen Musik im Prozess ihrer Aufnahme, sondern es wird auf Band fixiert zu einem eigenen Aggregatzustand akustischer Materie. (Wicke 2008: 8)

Die Lösung von Musik aus dem Echtzeitbezug des Musizierens ergab sich durch die Praxis der Multiple Takes, die sich zügig in den Aufnahmestudios durchsetzte. Kurz nach 1950 war es augenscheinlich bereits üblich, dass die Musiker einen Song mehrfach nacheinander aufnahmen. Diejenigen Passagen, die der Produzent für die besten hielt, schnitt man aus und montierte sie aneinander.

Techniker begannen, verschiedene Verfahren der elektronischen Klangbearbeitung zu entwickeln und zu verfeinern. Equalizer, eine Technologie der Frequenzkontrolle, sowie Kompressoren als Technologien der Dynamikregelung erweiterten den aus Mikrofonen, Mischpulten, Bandmaschinen und Plattenschneidemaschinen bestehenden Gerätepark der Studios. Kompressoren und Equalizer konnten als technische Komponenten während des Einspielvorgangs und beim abschließenden Mastering-Prozess verwendet werden.<sup>73</sup> Die Musikproduktion erschloss sich nun auch ansatzweise einen Bereich der Postproduktion, entwickelte also Verfahren der technischen Gestaltung des Tonsignals *nach* dem Einspielvorgang.

Die Postproduktion lag in der Hand der Techniker. Das Mastering prägte sich in dieser Epoche zu einem eigenständigen Moment der Musikproduktion aus. Darunter

---

<sup>73</sup> Ein Kompressor ist ein Regelverstärker, der den Dynamikabstand zwischen unterschiedlichen Tonsignalen einengt. Er dient beispielsweise als Schutz vor der Übersteuerung einer Signalkette. Equalizer sind elektronische Bausteine, die zur Entzerrung eines Frequenzgangs eingesetzt werden. Sie werden auch zur Manipulation eines Klangsignals genutzt (differenzierte Regelung des Frequenzspektrums, Konstruktion von Klangfarben) (vgl. Enders 1997: 148; 94).

wird der letzte Schritt des Produktionsprozesses verstanden, bei dem der Platten-Master aus der auf Tonband vorliegenden Aufnahme geschnitten wird. Die bloße technische Notwendigkeit, eine Aufnahme von einem Speichermedium auf ein anderes zu transferieren, implizierte ästhetische Spielräume, die Audio-Techniker zu nutzen wussten. So bildete sich bald eine Praxis heraus, die darauf abzielte, die Klanggestalt von Singles bewusst zu verzerren (Hot Mastering). Dabei hob man den Pegel im Schneidevorgang so weit an, dass die Schallplatte bei der Wiedergabe in bestimmten Momenten übersteuerte, also den zulässigen Spitzenpegel überschritt.<sup>74</sup> Diese Vorgehensweise basierte auf der Annahme, dass sich eine laut gemasterte Single gegenüber leiser gemasterten Singles in der Jukebox und im Radio durchsetzen würde, wie Jens Papenburg ausführt (vgl. Papenburg 2011: 180).<sup>75</sup> Es ging den Technikern also um die Konkurrenzfähigkeit ihrer Produkte in einem hoch kompetitiven Markt.

Die Einführung neuer Technologien in die Musikproduktion flankierte die stetige Verbesserung der vorhandenen Apparaturen und Abläufe in der ersten Hälfte der 1950er Jahre. Neue Mikrophone mit einstellbarer Richtcharakteristik erreichten die Tonstudios. Die Techniker mussten nun die gängigen Mikrophone mit ihren typischen Eigenschaften kennen und die von ihnen ausgewählten Fabrikate so im Studio platzieren, dass die unterschiedlichen Klangkörper des musizierenden Ensembles – ob großes Orchester oder kleine Band – voll zur Geltung kamen. Das Schlagzeug wurde aufnahmetechnisch beherrschbar. Zuvor war es aufgrund des immensen Schalldrucks der großen (Bass Drum) und kleinen Trommel (Snare Drum) nur auf sehr defensive Weise in den Tonstudios verwendet worden, weil die Gefahr gedroht hatte, dass der Anschlag auf die hart gespannten Felle die Nadel aus der Rille des Platten-Masters springen ließ.

Zudem bewiesen Musiker wie Les Paul oder Muddy Waters eindrücklich die Vielseitigkeit und Klangfülle der elektrisch verstärkten Gitarre, die bei den von Bläsern dominierten Big Bands der Vorkriegszeit noch eine untergeordnete Rolle gespielt hatten.

---

<sup>74</sup> Ein Beispiel für eine »heiß« gemasterte Aufnahme ist die Single *I'm Sorry*, die George »Mr. Blues« Jackson 1954 für das New Yorker Label Atlantic aufnahm. Die Stimme des Sängers ist von der Instrumentalbegleitung (Klavier, Saxophone, Bass, E-Gitarre, Schlagzeug) produktionstechnisch deutlich abgehoben. Jacksons aufgezeichneter Gesang bewegt sich nahezu durchgehend im Bereich der Verzerrung.

<sup>75</sup> John Broven zitiert Marshall Chess, den Sohn von Leonard Chess, der mit seinem Bruder Phil im Jahr 1950 das Label Chess Records in Chicago gründete, in seiner Geschichte der unabhängigen Plattenfirmen in den USA: »I remember we knew that if it [the record, T. S.] sounded good in the mastering room, it would sound great on the radio. That was how you sold the records. [...] And on the jukeboxes, it was the same idea« (Broven 2009: 120).

Die Durchsetzung des Rhythm & Blues (R&B) um 1950 gründete nicht zuletzt auf der Fähigkeit der damaligen Audio-Techniker, den klanglichen Reiz der dieses Genre tragenden kleinen Ensembles mit technischen Mitteln systematisch zu erhöhen.

Die Entwicklung von Technologien der Klangbearbeitung steigerte die Bedeutung der klanglichen Textur einer Aufnahme: »[R]ecordings add another element to the style matrix: sound itself [...]. Shaping relationships among the sounds collected on recordings, then, is also a matter of style, that is, of aesthetic choice« (Zak 2010b: 307). Das Interesse an der technischen Manipulation instrumentaler und vokaler Klänge nahm zu. Von den neuen Strategien des Aufnahmeprozesses profitierten Amateure mit untrainierten Stimmen, die neuerdings in die Tonstudios geladen wurden. Durch eine geschickte Platzierung der Mikrophone und eine professionelle Aussteuerung der Tonsignale am Mischpult konnten Audio-Techniker selbst die jungen Sängerinnen und Sänger auf einen für die Plattenfirmen akzeptablen Standard heben, deren künstlerische Leistungen die leitenden Produzenten nicht überzeugten (vgl. Schmidt Horning 2002: 182).

Unter diesen Umständen wuchs der Stellenwert der Techniker für die Labels. Tom Dowd, der ab den späten 1940er Jahren für die Schallplattenfirma Atlantic in New York City arbeitete, und Bill Putnam, der in Chicago zur gleichen Zeit ein unabhängiges Studio und eine Firma für Audio-Technologien betrieb, stehen stellvertretend für die Audio-Techniker, die den Aufnahmeprozess aktiv mitgestalteten.

Das Klang-Design als neues Praxisfeld prägte neben der technischen eine konzeptionelle Seite aus (vgl. Wicke 2008: 10). In dem Maße, wie sich nach 1950 die Aufnahme von der Aufführung ästhetisch emanzipierte, setzte sich das Verständnis einer *produzierten* Musik in den Tonstudios durch. Der Begriff der Produktion als Klammer für unterschiedliche Formen der Konstruktion von Klängen implizierte grundsätzlich die Aufgabe, das, was technisch machbar war, mit dem, was ästhetisch wünschbar war, zu verknüpfen.

Diese Aufgabenstellung stärkte die Funktion des Produzenten. Er hatte zwischen den kommerziellen Ansprüchen der Plattenfirmen, den kreativen Fähigkeiten der Musiker und dem akustischen Wissen der Techniker zu vermitteln. In den 1950er Jahren war er es, der die Suche nach »neuen Sounds« in verschiedenen Genres der populären Musik vorantrieb. Seine Vorstellungen vom Klang-Design entschieden darüber, wie die raumakustischen Verhältnisse des Studios zu organisieren (Dämmung der Wände, Aufstellung von Raumteilern zwischen den Instrumentalisten, Einbeziehung von Echokam-

mern), wie vokale oder instrumentale Klänge zu bearbeiten und welche Experimente mit technischen Effekten (synthetische Klänge, Tonbandecho) in die Aufnahme zu integrieren waren.

Mitch Miller, der um 1950 Künstler wie Frankie Laine, Vic Damone oder Patti Page in die Pop-Charts brachte, oder Sam Phillips, der in seinem Studio in Memphis mit afroamerikanischen Musikern wie B. B. King und Howlin´ Wolf, später auch mit weißen Sängern wie Elvis Presley zusammenarbeitete, verkörperten Produzenten, die bewusst mit dem Konzept der Aufnahme als Simulation einer Aufführung brachen. Miller und Phillips besaßen ein ausgeprägtes Interesse an der Herstellung technischer Klänge, die dem Hörer den ästhetischen Eigenwert aufgenommener Musik vermitteln sollten. Schmidt Horning über den Produzenten Miller: »Departing from standard practice, Miller believed that the record should not simply document an artist´s live show, but offer something unique to the listener« (Schmidt Horning 2002: 179).

Das Zentrum des Musikprozesses verschob sich in den 1950er Jahren von Songwriting und Arrangement als Praktiken, die auf dem Medium der Notenschrift beruhten, hin zu Aufführung und Klang-Design, deren Bezugspunkte die Audio-Technologien des Tonstudios bildeten. Es ging zunehmend darum, den für die Schallplatte erzeugten Klangereignissen einen Neuheits- oder Intensitätswert einzuschreiben. In diesem Zusammenhang stieg der Notentext zur sekundären Instanz des Musikalischen ab. Er geriet zum blassen Abbild einer glänzend polierten Aufnahme. Albin J. Zak hat den sich in dieser Zeit abzeichnenden Statuswandel des Tonträgers in der Audio-Kultur der Vereinigten Staaten mit diesen Worten dargelegt:

By the late forties, the record groove was no longer simply a container for musical performances but a musical line in itself produced through a new mode of musical composition. It became a site of musical and sonic interaction with a distinct identity and, through mass exposure, the power to shape the public soundscape as never before. (Zak 2010a: 162)

Die Strategie, die Aufnahme konzeptionell und technisch von den Paradigmen der Aufführung zu lösen, setzte voraus, dass sich Musiker, Techniker und Produzenten stärker als zuvor über die Prozesse und Resultate der Arbeit in den Tonstudios verständigten. Dem Produzenten kam die Aufgabe zu, die Kollaboration der Akteure effektiv zu organisieren und kostensparend an ihr Ziel – in den meisten Fällen war das eine höchstens dreiminütige Aufnahme mit Chart-Potential – zu führen.

## 5.1.2 Das Klangkonzept Die technisierte Aufführung

Peter Wicke verknüpft mit dem Magnettonband die Durchsetzung eines neuen Klangkonzepts in der Audio-Kultur der 1950er Jahre. Das Tonsignal, das in der Epoche der elektromechanischen Aufzeichnung noch an die Echtzeit des Musizierens gekoppelt gewesen war, besaß jetzt dem Autor zufolge einen festen Aggregatzustand. Auf Tonband fixiert, kam dem Tonsignal eine neue Form von Materialität zu, die weitere Bearbeitungsschritte möglich machte:

Dieser neue Aggregatzustand bildete die Voraussetzung dafür, dass das Sonische um eine Dimension erweitert werden konnte, die vordem der Klanggestalt äußerlich war, nun aber ins Zentrum des technischen Klang-Designs rückt – die Dimension des Raumes. [...] Aus der Aufnahme als einer simulierten Aufführung wurde nun die simulierte Aufführung mit einem ganz bestimmten Raumcharakter, bald schon die simulierte Aufführung in simulierten Räumen. (Wicke 2008: 8)

Wicke begründet das Klangkonzept *Der simulierte Raum* mit der Einführung empfindlicher Mikrophone, die neben dem Direktschall auch den im Studio erzeugten Reflexionsschall auffingen. Durch den Einsatz von Mikrofonen mit unterschiedlichen Richtcharakteristika und die Mehrkanaltechnik geriet der Eigenklang des Studios zu einem gestaltbaren Faktor (vgl. Wicke 2008: 8f.).

Bereits um 1940 begannen die größeren Schallplattenfirmen, die so genannten Major Labels oder Majors, ehemalige Kirchen und Konzerthallen in Tonstudios umzubauen. Diese geräumigen Studios mit ihrem ausgeprägten Reflexionsverhalten nutzten die Labels vor allem für die Aufnahme großer Ensembles.<sup>76</sup> Für andere Produktionen standen kleinere Studios zur Verfügung. Die Entdeckung des Tonstudios als eines »Instruments« eigener Art (vgl. Schmidt Horning 2002: 147) brachte Produzenten in den Metropolen New York City und Los Angeles dazu, den Aufnahmeraum auf die spezifische Ästhetik eines musikalischen Genres abzustimmen.

Audio-Techniker bezogen bald weitere Räume in den Aufnahmeprozess ein. Sie leiteten das Tonsignal aus dem Studio per Kabel in einen Raum ohne Akustikdämmung, in dem es mit einem Lautsprecher wiedergegeben und mit einem Mikrophon neu abge-

---

<sup>76</sup> Die Schallplattenfirma Columbia baute eine verlassene griechisch-orthodoxe Kirche an der 30th Street in New York City zum Aufnahmestudio um. Es ging 1946 in Betrieb. Dieses Studio war etwa 30 Meter lang, 17 Meter breit und 15 Meter hoch. Die Plattenfirma RCA Victor und die Senderkette CBS nutzten von den 1930ern bis in die späten 1940er Jahre die Liederkrantz Hall, gelegen an der 58th Street. Zur Entwicklung des Tonstudios in den USA von 1939 bis 1947 siehe Schmidt Horning (2002: 147-184).

nommen wurde. Auf diese Weise erzeugten die Techniker ein durch Reflexionen angereichertes zweites Signal, das sie dem Ausgangssignal beimischten. Toiletten, Treppenhäuser oder eigens konstruierte Echokammern fungierten als Generatoren von Halleffekten (vgl. Wicke 2008: 10).<sup>77</sup> Findige Produzenten wie Sam Phillips entwickelten zum Verfahren zur technischen Simulation von Raumklängen. Phillips kombinierte zwei Bandmaschinen, um Hall und Echo elektronisch zu erzeugen. Anders als die wiederholt auftretenden, leiser werdenden Rückwürfe eines Schallsignals, die in »natürlichen« Räumen auftreten, wiederholte sich das künstliche Bandecho des Produzenten aus Memphis nur einmal. Es erhielt den Namen Slapback-Echo, weil es in den Aufnahmen häufig als prägnanter Impuls unmittelbar nach dem Ausgangssignal erklang (vgl. Schmidt Horning 2002: 174).<sup>78</sup>

Die historische Entwicklung, die hier in aller Kürze dargestellt ist, führte von der Planung und Konstruktion neuer Tonstudios unter raumakustischen Gesichtspunkten Ende der 1930er Jahre zur technischen Herstellung künstlicher Räume in der ersten Hälfte der 1950er Jahre. Wicke leitet daraus ab, dass die Gestaltung der Raumdimension seitdem »eine nicht mehr wegzudenkende Komponente im Klangkonzept jeder aufgenommenen Musik« (Wicke 2008: 10) sei. Als Dimension der Klangereignisse wird der Raum auf dem Speichermedium konserviert. Tonträger können damit in einem kleinen, reflexionsarmen Raum, einem Wohnzimmer beispielsweise, einen gestalteten Raum reproduzieren, der eine deutlich erkennbare Nachhallzeit ausweist. Sie machen auf diese Weise andere Räume hörbar, die über den Raum des Hörens und seine spezifische Akustik hinausweisen.

Das Klangkonzept *Der simulierte Raum* hat, so Wicke, die Musikpraxis im 20. Jahrhundert verändert. Die ästhetischen Folgen des Klangkonzepts seien vor allem im Arrangement zu suchen, »das nun in zunehmendem Maße auf die aufnahmetechnisch

---

<sup>77</sup> Schmidt Horning hat in ihrer Studie darauf hingewiesen, dass der von der Musikproduktion benutzte Begriff der Echokammer ungenau ist, weil die Audio-Techniker mit diesem Raum üblicherweise kein Echo (ein unterscheidbares, dem Ausgangssignal mit geringer zeitlicher Verzögerung folgendes Reflexionssignal), sondern einen Halleffekt (eine Reflexion, die mit dem Ausgangssignal zu einem akustischen Gesamteindruck verschmilzt) erzeugten (vgl. Schmidt Horning 2002: 171).

<sup>78</sup> Phillips setzte das Slapback-Echo beispielsweise auf den ersten Aufnahmen Elvis Presleys in den Jahren 1954 und 1955 ein. Der Effekt ist der Stimme des Sängers bei Produktionen wie *Blue Moon*, *Tomorrow Night* oder *I'll Never Let You Go* aufmoduliert. Die CD-Compilation *Elvis at Sun* vermittelt einen Eindruck von der Charakteristik des Slapback-Echos auf den historischen Aufnahmen. Zur Architektur des Studios in Memphis und Phillips' Produktionsweise siehe Cogan/Clark (2003: 85-94).

realisierbaren Raumeffekte hin angelegt wird« (Wicke 2008: 11). Mit dem Musikwissenschaftler Allan Moore spricht der Autor von einem »virtual-textural space«, der produzierter Musik in Tonstudios nach der Einführung des Magnettonbands eingeschrieben worden sei.<sup>79</sup>

Ich werde das Klangkonzept *Der simulierte Raum* nicht in der dargestellten Form auf meine zweite Fallstudie anwenden können. Es bedarf einer Modifizierung, um auf die in Alan Freeds DJ-Shows gespielten R&B-Aufnahmen aus der ersten Hälfte der 1950er Jahre angewandt werden zu können. Der früheste mir vorliegende Mitschnitt, den ich aufgrund der Veröffentlichungsdaten der Tonträger auf November 1953 datiere, enthält die Titel *Freddie's Boogie* von Freddie Mitchell, *Lonely Mood* von den Five Echoes und *Money Honey* von Clyde McPhatter and the Drifters (vgl. Freed 1). Eine Sendung vom April 1954 präsentierte unter anderem die Singles *On that Power Line* von Otis Blackwell und *I'm Sorry* von George »Mr. Blues« Jackson (vgl. Freed 2). Diese Titel stehen stellvertretend für eine große Zahl von ausgesprochen »trocken«, also ohne Hall- oder Echoeffekte produzierten Schallplatten, die Alan Freed in seiner Sendung spielte. Die Klangbilder der Tonträger sollten jedoch Hall oder Echo als gestaltete Parameter ausweisen, um auf ein dahinter liegendes Klangkonzept namens *Der simulierte Raum* schließen zu können.

Zwar ist unbestritten, dass diese Klangeffekte auf manchen Aufnahmen des Rhythm & Blues aus der ersten Hälfte der 1950er Jahre eingesetzt wurden. »Juke« von Little Walter, das Bill Putnam in seinem Studio Universal Recording in Chicago produzierte, oder *The Boogie Disease* von Doctor Ross, aufgenommen in Sam Phillips' Studio in Memphis, besitzen einen starken Hallanteil, der einem Instrument oder der Gesangsstimme im Verlauf des Stücks zugemischt wird.<sup>80</sup> Ich betrachte die künstlichen Räume dieser Singles jedoch als Ausnahmen von der Regel. Erst mit der Transformation

---

<sup>79</sup> Das entsprechende Zitat findet sich in Moore (2001: 125).

<sup>80</sup> Peter Doyle hat sich ausführlich mit Hall und Echo in der populären Musik zwischen 1900 und 1960 befasst (2005). Auch Aufnahmen aus den frühen 1950er Jahren, die auf die Tin-Pan-Alley-Tradition verwiesen, gaben sich vereinzelt durch den Einsatz von Hall oder Echo als entschieden technische Konstrukte zu erkennen. Beispiele sind *Good Morning, Mr. Echo* des Jane Turzy Trios, eine weitere Bill-Putnam-Produktion, und *How High the Moon* von Les Paul und Mary Ford, die der Gitarrist Paul selbst aufnahm. In Jane Turzys Aufnahme sind die letzten Worte einer jeden Gesangszeile durch ein elektronisch hergestelltes Echo vervielfacht (vgl. Zak 2010a: 156f.). Die Single von Paul und Ford zeichnet sich durch charakteristische Echoeffekte auf der Gitarre aus. Beide Aufnahmen lassen sich dem Genre des Novelty-Songs zurechnen, das häufig humoristische Elemente mit ausgestellten Effekten im Arrangement oder der Aufnahmetechnik verband (vgl. Wicke/Ziegenrücker/Ziegenrücker 2007: 496f.).

des Rhythm & Blues in den Rock´n´Roll um 1955 entwickelten sich Hall und Echo zu genreprägenden Faktoren.

Eine »trockene« Raumcharakteristik lässt sich zwar im Prinzip auch als Eigenklang eines Studios auffassen. Jedoch war dieser Eigenklang von R&B-Aufnahmen nicht intentional gestaltet. Er stellte vielmehr ein Nebenprodukt der Arbeitsweise unabhängiger Schallplattenfirmen dar, die durch eine rudimentäre Infrastruktur, hohes Arbeitstempo, Lohndumping und Experimentierlust gleichermaßen geprägt war.<sup>81</sup>

Anders als die finanzstarken Majorlabels, die sich den Betrieb großer Studios mit professionellem Akustik-Design leisten konnten, nahmen die so genannten Indies wie Atlantic (New York City), Modern (Los Angeles), Specialty (Los Angeles), King (Cincinnati) oder Chess (Chicago) in kleinen Studios mit niedrigeren technischen Standards auf. Atlantic, eine der führenden unabhängigen Firmen in den Vereinigten Staaten in dieser Zeit, produzierte bis 1956 im eigenen Büro, einem sechs mal viereinhalb Meter großen Raum. Die Aufnahmen fanden in den Abend- und Nachtstunden statt (vgl. Cunningham 1998: 49; Millard 2005: 291). Cosimo Matassas erstes J&M-Studio in New Orleans, in dem Fats Domino *The Fat Man* einspielte, befand sich auf der Rückseite eines Geschäfts:

Recording equipment was housed in all manner of unlikely spaces – storefronts, garages, and shacks, as well as radio stations and proper, if spartan, studios. [...] Many records were recorded on location in a YMCA, church, VFW hall, or house, almost anyplace with a roof and walls. (Zak 2010a: 80)

Das Geschäftsmodell der Indies um 1950 gründete auf der Strategie, unbekannte Sängerinnen und Sänger in die Studios zu locken und sie, begleitet durch eine Backing-Band aus drei bis sechs erfahrenen Berufsmusikern, in kürzester Zeit eine Reihe von Schallplatten einsingen zu lassen, die auf lokalen und regionalen Märkten vertrieben wurden. Die Aufnahmen vermittelten eine Mischung aus spontanem Ausdruck, der sich in den untrainierten Stimmen mitteilte, prägnanten Bläser-Riffs und einem durchgehenden Backbeat mit harten Snare-Schlägen auf den geraden Zählzeiten.

Diese ästhetischen Parameter arbeiteten die Audio-Techniker im Produktionsprozess heraus, indem sie die Gesangsstimme technisch aus dem instrumentalen Hintergrund heraushoben und den Gesamteindruck der Lautstärke steigerten. In der Ära der

---

<sup>81</sup> Zur Bedeutung unabhängiger Schallplattenfirmen für die US-amerikanische Musikindustrie siehe Kennedy/McNutt (1999), Broven (2009), Zak (2010a) und Schnitker (2011).

elektromagnetischen Aufzeichnung wurde eine Schallplatte, wie dargestellt, in mehreren Schritten aufgenommen. Die aneinander montierten Teile des Tonbands repräsentierten dabei immer noch das Zusammenspiel des ganzen Ensembles.<sup>82</sup> Aus diesem Grund erschienen die Aufnahmen dieser Epoche einerseits als Resultate einer Aufführung. Andererseits verwies ihr technisch bearbeiteter Klang hörbar auf das Tonstudio als Produktionsstätte. Verfahren der Signalbearbeitung während und nach der Aufzeichnung führten zu markanten Eingriffen in die Klanggestalt. Insbesondere Kompression und Equalizing prägten die von den Musikern erzeugten Schallereignisse und formierten eine klangliche Textur, die ein Hybrid aus mechanischen und elektronischen Klängen darstellte.

Die frühen Produktionen des Rhythm & Blues, die den Aufstieg des Diskjockeys Alan Freed begleiteten, standen somit auf halbem Weg zwischen den ein bis zwei Jahrzehnte älteren Aufnahmen von Tin-Pan-Alley-Songs, die noch Interpretationen eines prä-existenten Notentexts darstellten, und den weniger als zwei Jahrzehnte später folgenden Produktionen der Folk- und Rockmusik, die erst im Tonstudio durch die Ausschöpfung aller Möglichkeiten einer fortgeschrittenen Audio-Technologie zur klingenden Wirklichkeit wurden.

Vor diesem Hintergrund spreche ich dem R&B der frühen 1950er Jahre ein Klangkonzept zu, das ich *Die technisierte Aufführung* nenne. Ich verstehe es als an meinen Sachverhalt angepasste Variante des von Wicke vorgeschlagenen Klangkonzepts *Der simulierte Raum*. Die Anerkennung der Bedeutung des technischen Klang-Designs für die Ästhetik der produzierten Musik in den 1950er Jahren verbindet beide Begriffe. Das Klangkonzept *Die technisierte Aufführung* werde ich im nächsten Abschnitt mit Blick auf die Produktionsästhetik des Rhythm & Blues entwickeln.

---

<sup>82</sup> Erst die entwickelte Mehrspurtechnik, die ab Mitte der 1950er Jahre in US-Tonstudios eingesetzt wurde, ermöglichte die zeitlich getrennte Aufnahme einzelner Klangkörper einer Musikgruppe.

### 5.1.3 Der Rhythm-&-Blues-Song als Aufnahme

Das Branchenmagazin Billboard führte 1949 die Stilbezeichnung Rhythm & Blues als Ersatz für das bis dahin gebräuchliche Etikett »Race Music« ein. Die neue Marketing-Kategorie bezeichnete »die nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA aus der afroamerikanischen Blues-Tradition heraus entstandenen professionalisierten Formen schwarzer Tanz- und Unterhaltungsmusik« (Wicke/Ziegenrücker/Ziegenrücker 2007: 594). Unter Rhythm & Blues subsumierte die Musikindustrie afroamerikanische Vokalgruppen (The Orioles, The Dominoes), erfahrene Blues-Sänger (Muddy Waters, Howlin´ Wolf), junge Stimmen (Clyde McPhatter, LaVern Baker) sowie Instrumentalisten (Louis Jordan, Freddie Mitchell), die sich bei ihren Auftritten und Aufnahmen von drei bis sechs Musikern begleiten ließen.

Im Unterschied zu den Big Bands der Vorkriegszeit<sup>83</sup> mit ihren großen Bläser-Sections besetzten die kleinen R&B-Bands ihre Bläser (Tenor- und/oder Altsaxophon, Trompete) solistisch. Die Bedeutung der Rhythmusgruppe, bestehend aus Schlagzeug, Klavier und akustischem Bass, gelegentlich ergänzt durch eine E-Gitarre, stieg. Der R&B stützte sich auf das Repertoire des City Blues, der sich als urbane Variante des Blues herausgebildet hatte, und auf die Spielformen des Boogie Woogie mit seinen repetitiven Bewegungen der Bass-Stimme. Die Übertragung dieser musikalischen Traditionen auf das Format der kleinen Band wirkte sich unmittelbar auf die Arrangements der Songs aus, die unabhängige Labels nach 1945 veröffentlichten. Auch die Tatsache, dass die Musiker vor allem mit Auftritten bei Tanzveranstaltungen ihr Geld verdienten, beeinflusste die Ästhetik der aufgenommenen Musik. Die Autoren des Handbuchs der populären Musik skizzieren diese Ästhetik:

Zusammengehalten wurde das Ganze durch einen hart markierten Grundbeat, der zugleich das an innerer Spannung ersetzte, was durch die Übertragung ursprünglich solistischer Spielweisen des Blues und Boogie Woogie ins Ensemblespiel verloren ging. Um sich im allgemeinen Lärm der Kneipen und Tanzlokale durchsetzen zu können, wurde laut, aggressiv und wild gespielt. (Wicke/Ziegenrücker/Ziegenrücker 2007: 595)

In dem Maße, wie der Rhythm & Blues solistische Improvisationen einschränkte, stärkte er die rhythmische Dimension des Musikalischen. Sein Rhythmus basierte auf einer Spannung zwischen einem Backbeat mit seinen gleichmäßig akzentuierten Snare-Schlä-

---

<sup>83</sup> Zum Niedergang der Big Band siehe Starr/Waterman (2010: 138f.).

gen auf den Zählzeiten Zwei und Vier, den durch Akustik-Bass und Piano gespielten Bewegungsfiguren, die auf den Grundakkorden des zwölftaktigen Blues-Schemas beruhten (Tonika, Subdominante, Dominante), und ein- bis zweitaktigen Bläser-Riffs, die sich durchgehend wiederholten (vgl. Bowman 2012: 395).

Im Vergleich zur populären Ballade der 1930er und 1940er Jahre mit ihrem langsamen Tempo, den korrespondierenden melodischen Phrasen und der schweifenden Harmonik (vgl. von Appen/Frei-Hauenschild 2012: 73) setzte der R&B auf ein hohes Tempo, prägnante rhythmische Muster und einfache Akkordfolgen. Das Riff als kompositorisches Schlüsselement kam einer Stauchung des Klangmaterials gleich. Der durchlaufende Grundbeat und die kurzen Bläser-Riffs definierten den Song in diesem Genre populärer Musik als eine vorhersagbare, pulsierende Form, die für die schnelle körperliche Bewegung auf der Tanzfläche gemacht war.

Um mit der klanglichen Präsenz des Schlagzeugs und der Bläser konkurrieren zu können, kultivierten die afroamerikanischen Sängerinnen und Sänger des Rhythm & Blues einen Stil, der das Singen in die Nähe eines Schreiens rückte: »Several of these vocalists [...] shouted out their vocals, enabling the projection of the lyrics above the scaled-down big band sound of the jump blues horn section« (Bowman 2012: 395). Die so genannten Shouter definierten um 1950 eine neue ästhetische Norm. Ihr Gesangsstil basierte auf vollem Körpereinsatz. Die »gurgelnden, schmatzenden, kicksenden, stöhnenden und jaulenden Laute« (Wicke 2004a: 3), die in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre die Stimmen von Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Little Richard und anderen Vertretern des Rock´n´Roll charakterisierten, bauten unmittelbar auf den klanglichen Effekten auf, die meist männliche R&B-Shouter wenige Jahre zuvor etabliert hatten.

Während die Crooner der Vorkriegszeit das Mikrophon eingesetzt hatten, um ihren Hörerinnen und Hörern vermittelt einer sanften Tongebung ein Konstrukt von Intimität anzubieten, arbeiteten die Sänger des Rhythm & Blues mit Strategien der körperlichen Verausgabung. Sie setzten das Mikrophon ein, um ihren vokalen Äußerungen eine ungekannte physische Direktheit zu verleihen. Durch technische Verstärkung und Bearbeitung erzielte der Gesang eine sinnliche Reizwirkung, die jenseits der Lautbildung des mechanischen Stimmapparats lag. Der Aufnahmeprozess löste die Stimme vom menschlichen Körper und transformierte sie in eine hybride Klanggestalt, die wirklicher wirkte als die nicht-technische Stimme:

Ohne Mikrofon und Verstärkertechnik gibt es solche Stimmen nicht; sie haben als technische Produkte keinen Träger mehr, lösen sich von ihren singenden Erzeugern ab und beginnen mit ihrer besonderen Klangcharakteristik irgendwo zwischen Mensch und Maschine zu siedeln. Das Mikrofon [...] wird zum Instrument der technischen Erzeugung von Stimmen. (Wicke 2004a: 4)

Die Texte der kompakten, zwei- bis zweieinhalbminütigen R&B-Songs bewegten sich im Spannungsfeld von kulturell akzeptierten Ausdrucksformen junger Liebe (*Two Hearts*) und mehr oder weniger deutlichen Anspielungen auf sexuelle Vergnügungen (*Sixty-Minute Man*).<sup>84</sup>

Die Aufnahmen des R&B zwischen den späten 1940er und mittleren 1950er Jahren, die ich als Ausprägungen des Klangkonzepts *Die technisierte Aufführung* begreife, sind Zeichen eines grundlegenden Paradigmenwechsels, was die Funktion von Klang als Medium der Musik betrifft. Die produzierten Klanggestalten sind die Resultate einer Verschränkung der ehemals getrennten Ästhetiken von Aufführung und Aufnahme. Das im Studio agierende Ensemble artikulierte ein Moment der körperlichen Verausgabung, das sich in Seufzern, Schluchzern oder Schreien und durchlaufenden Snare-Schlägen manifestierte. Die eingesetzte Audio-Technologie modulierte den vokalen und instrumentalen Klängen eine sinnliche Präsenz auf, die keine Tanzmusik in den USA bis dahin besessen hatte.

Es ist in diesem Kontext kein Zufall, dass der Rhythm & Blues sich konsequent an der zwölftaktigen Blues-Formel orientierte. Diese einfache, vorhersehbare Form bildete die Voraussetzung für die Lösung technischer Klänge aus dem Gerüst der Komposition, für ihr Intensiv-Werden. Die rohe Textur und der pulsierende Rhythmus der Aufnahmen formatierten Klang als ein Medium der Partizipation, das die Hörschaft zum körperlichen Mitvollzug anreizte: »Die einzigartige Kombination aus Rhythmus, Lautheit und einem Musizieren, in dem der Musiker mit jeder Faser seines Leibes präsent bleibt, baut im Hörer eine Körperspannung auf, die sich einfach in Bewegung entladen muss« (Wicke 2001b: 189).

Die Aktivierung des hörenden Körpers vermittels technisch bearbeiteter Klänge definierte in den 1950er Jahren die der R&B-Aufnahme zugrunde liegende ästhetische Strategie. Lange vor den Majorlabels, die bis auf Weiteres an den ästhetischen Normen

---

<sup>84</sup> Die Single *Two Hearts* veröffentlichte die Vokalgruppe The Charms 1955. Die Dominoes nahmen den Song *Sixty-Minute Man* vier Jahre vorher auf. Zur Auseinandersetzung mit den Texten des R&B siehe Starr und Waterman (2010: 183).

der Tin Pan Alley festhielten, erkannten die Indies, dass junge Hörerinnen und Hörer Gefallen an Schallplatten fanden, deren Klangbild amateurhaft, unorthodox, dissonant und rhythmusbetont war (vgl. Zak 2010a: 83f.). Die unabhängigen Schallplattenfirmen adressierten die Hörer als reizbare Konsumenten, die auf der Suche nach Spaß, Aufregung und »Action« waren.

Die Einführung neuer Tonträgerformate, die durch eine bessere Klangqualität und Handhabbarkeit überzeugten, unterstützte diese Redefinition des Hörers. Ein Jahr nach dem Long Player (LP), den die Firma Columbia 1948 der Öffentlichkeit vorstellte, brachte der Konkurrent RCA Victor die Single auf den Markt. Die Single war, wie die LP, aus dem Kunststoff Polyvinylchlorid (kurz: Vinyl) gefertigt. Dabei handelte es sich um ein leichteres und flexibleres Material, das beim Abtasten durch eine Nadel weniger Oberflächengeräusche verursachte. Die Single hatte einen Durchmesser von 18 cm, eine Dauer von etwa dreieinhalb Minuten, eine Drehgeschwindigkeit von 45 Umdrehungen pro Minute und ein großes Mittelloch für den automatisierten Schallplattenwechsel. Sie war billiger als die älteren Schellackplatten, die in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre vom Markt verschwinden sollten, und die Langspielplatten. Der Tonträgerindustrie erschloss sie breite Käuferschichten. Mit dem kleinen Tonträgerformat arbeiteten vor allem die auf die Pop-Charts zielenden Ableger der großen Schallplattenfirmen und die Indie-Labels, die sich auf den kleineren, aber beständig wachsenden Märkten für afroamerikanischen Rhythm & Blues und weißen Country & Western bewegten.<sup>85</sup>

Die um 1950 einsetzende Absatzsteigerung von Rhythm-&-Blues-Tonträgern gründete auf sozialen, kulturellen und ökonomischen Entwicklungen, die das Gesicht der US-amerikanischen Nachkriegsgesellschaft nachhaltig veränderten. Der wachsende Wohlstand erreichte breitere Bevölkerungsschichten. Auch die afroamerikanische Bevölkerung, insbesondere die Bewohner der Ghettos in den Großstädten, konnten nun in bescheidenem Maße am kulturellen Konsum teilhaben. Sie kauften einen kleineren Teil der R&B-Tonträger selbst und setzten mit ihrem Kleingeld die mehr als 300 000 Jukeboxen in den Restaurants und als Juke Joints bezeichneten Kneipen in Gang. Die Betreiber der Jukeboxen erwarben nach Schätzungen zwischen 60 und 80 Prozent der Schallplatten des populären Genres (vgl. Bowman 2012: 393). Außerdem leisteten sich immer

---

<sup>85</sup> Die LP sollte bis Mitte der 1960er Jahre eine untergeordnete Rolle im Hörfunk der USA spielen. Nur Diskjockeys, die Spezialemissionen zu Klassik und Jazz im Abendprogramm gestalteten, nutzten das große Tonträgerformat. Die Entwicklung des so genannten Freeform-Radios um 1967 rückte die Langspielplatte ins Rampenlicht des kommerziellen Radios.

mehr Schwarze Radiogeräte. Nach 1948 strahlte eine wachsende Zahl von Sendern afroamerikanische Musik aus.

Bei den Konzerten, die Diskjockey Alan Freed zum ersten Mal 1952 organisierte, zeigte sich, dass schwarze Teenager und junge Erwachsene den Großteil der am R&B interessierten Hörerinnen und Hörer stellten. Ihre weißen Altersgenossen zogen allmählich nach. Bereits im Jahr 1949 hatte eine Studie der Musikindustrie ermittelt, dass junge Leute unter 21 Jahren rund ein Drittel aller Schallplattenkäufer in den Vereinigten Staaten stellten (vgl. Starr/Waterman 2010: 154).

In den frühen 1950er Jahren prägte die Rassentrennung zwischen Schwarzen und Weißen noch deutlich das Erscheinungsbild der US-amerikanischen Gesellschaft. Bei Konzerten trennten die Veranstalter die Besucher nach ihrer ethnischen Zugehörigkeit. Die technischen Medien Schallplatte und Radio, deren Konsum sich der sozialen Kontrolle durch Autoritäten ein Stück weit entzog, waren für junge Weiße deshalb besonders attraktiv. Die Auseinandersetzung mit afroamerikanischer Tanzmusik gab ihnen die Möglichkeit, ihr zunehmendes Interesse an selbst bestimmter Freizeit und einer auf ihre Konsumbedürfnisse abgestimmten Jugendkultur zu verwirklichen.

Diese Form von populärer Musik, die im neuen Medium Fernsehen und den Pop-Charts nicht zu finden war, brachte sie zudem mit ihrem eigenen Körper in Beziehung. In den Institutionen von Bildung und Beruf hatten junge Frauen und Männer in den frühen 1950er Jahren körperliche Disziplin zu zeigen. Milchbars und Konzerthallen, Parkplätze von Vorstadt-Restaurants oder die eigenen Zimmer, die Teenager an den Abenden aufsuchten, um Musik zu hören, ließen andere Praktiken zu. Auf den Tanzböden, den herkömmlichen und improvisierten, fanden Jugendliche eine Form von Selbstgenuss und -ausdruck, die ihnen der prüde Zeitgeist der McCarthy-Ära andernorts verwehrte.

Elvis Presley liefert ein herausragendes Beispiel für einen jungen Weißen, der um 1950 »von der Bewegungskultur der Afroamerikaner bis in die letzte Faser seines Körpers durchdrungen« (Wicke 2001b: 197) war. Presley, der wie kein anderer die Transformation des von schwarzen Musikern initiierten Rhythm & Blues zum von schwarzen und weißen Künstlern getragenen Rock'n'Roll verkörperte, rückte diese afroamerikanische Bewegungskultur ins Scheinwerferlicht der US-amerikanischen Öffentlichkeit. Sein skandalträchtig zuckender Unterleib ist als eine für die Fernsehkamera inszenierte Eskalation der Performances zu bewerten, die R&B-Musiker nach 1945 bei ihren Bühnenauftritten entwickelt hatten (vgl. Bowman 2012: 396).

Mit ihrer klanglichen und rhythmischen Intensität traf die Rhythm-&-Blues-Aufnahme bei Jugendlichen und jungen Erwachsenen auf Resonanz, weil diese sozialen Gruppen bereit waren, entsprechende Hörstrategien zu entwickeln. Das Ausagieren des Rhythmus auf der Tanzfläche lässt sich als symbolische Distanzierung schwarzer und weißer Teenager von den kulturellen Idealen und Praktiken ihrer Eltern lesen. Die kommerziellen Angebote der sich verzweigenden Musik- und Medienindustrien, von der Single über den portablen Schallplattenspieler bis zur lokalen Tanzveranstaltung, stellten ein Reservoir an Möglichkeiten der Selbst- und Gruppenerfahrung bereit, die das Prinzip sozialer Kontrolle durch die erwachsenen Autoritäten unterwanderten: »Musik erschien [...] als das ideale Medium, um die Erfahrungsmuster der von den Eltern gelebten und verantworteten drögen Wirklichkeit ins Lustvolle zu wenden« (Wicke 2001b: 238).

Die Annahme, dass die Rhythm-&-Blues-Aufnahme in der ersten Hälfte der 1950er Jahre Klang als Medium der körperlichen Partizipation operationalisierte, möchte ich anhand einer Musikanalyse plausibilisieren. Das unabhängige Label Atlantic<sup>86</sup> veröffentlichte die Single *Money Honey* im September 1953. Geschrieben von Jesse Stone, hatte Clyde McPhatter *Money Honey* mit der Vokalgruppe The Drifters einen Monat zuvor im Atlantic-Studio in Manhattan, das tagsüber als Büro fungierte, aufgenommen. Eine Band aus Session-Musikern (Tenorsaxophon, Gitarre, Klavier, Schlagzeug) unterstützte die afroamerikanischen Sänger. Der humoristisch angelegte Songtext erzählt die Geschichte eines männlichen Ichs, das mit seinem Vermieter und seiner Geliebten kein Glück hat, weil es ihm an Geld fehlt. Aus seinen schlechten Erfahrungen leitet das Ich ab, von zukünftigen Partnerinnen eine Summe zu fordern, bevor es ihnen seine Liebe gesteht:

Women May Come, and the Women May Go,  
But before I Say I Love 'Em so,  
I Want – Money, Honey!  
Money, Honey!  
Money, Honey,  
If You Wanna Get along with Me.

*Money Honey* besteht aus fünf Strophen und fünf Refrains zu je vier Zeilen. Ein sechster Refrain mit abgewandeltem Text beschließt die knapp dreiminütige Aufnahme. Einen Durchgang von Strophe und Refrain füllt ein Saxophonsolo, das im Stil der Zeit eine rohe Klangcharakteristik aufweist. Während die Strophen durchgehend auf der To-

---

<sup>86</sup> Zur Geschichte von Atlantic Records siehe Gillett (1975) und Picardie/Wade (1993).

nika als harmonischer Grundlage bleiben, bewegt sich der Refrain auf Subdominante und Dominante. Strophen und Refrain sind also durch die Harmonik des Blues-Schemas strukturell miteinander verbunden. Ein durchlaufender Backbeat und ein regelmäßig wiederholtes Riff, das Vokalgruppe und Saxophon unisono erzeugen, prägen das Arrangement. Das Riff besteht aus einem lang gehaltenen Grundton auf der Zählzeit Eins und einem Vorschlag auf der zweiten Achtelnote der Zählzeit Vier, der dem Halteton eine Anschubwirkung gibt. Diese rhythmisch geprägte Begleitung liefert den Hintergrund zu Clyde McPhatters Gesang.

Der zum Zeitpunkt der Aufnahme 20-jährige Mann mit der Tenorstimme arbeitet mit hoher Körperspannung, wobei er die ersten Töne einer Phrase gelegentlich mit Bruststimme singt oder von einem höheren Ton aus anschleift. McPhatter steigert sich zu den Refrains hin, in denen er einige freie Ausrufe (»yeah«, »oh«, »hm-mm«) in seine Performance einstreut und die Töne am Ende einer Phrase in die Höhe zieht. Sein Gesang artikuliert präzise kurze Rhythmuswerte. Während der Sänger die erste Hälfte einer Strophenzeile flexibel auf der Synkope vor oder nach der Zählzeit Eins beginnen lässt, setzt er die letzten drei Worte des zweiten Teils konstant auf die ersten drei Zählzeiten des folgenden Takts, was einen gleichsam insistierenden Effekt erzeugt.

Das von Techniker Tom Dowd organisierte Klangbild der Aufnahme zeichnet sich durch eine Zweiteilung des musizierenden Ensembles im Hinblick auf die zugewiesenen Lautstärkepegel aus. Am lautesten abgemischt ist der Gesang. McPhatters Stimme über-tönt die Begleitung deutlich. Gelegentlich bewegen sich seine Ausrufe am Rande der Verzerrung. Das Schlagzeug, bestehend aus Bass- und Snare-Drum – die Becken sind nur in einem kurzen Wirbel am Ende der dritten Strophe zu hören –, die Vokalgruppe, das Klavier und das Saxophon füllen den hinteren Bereich des Klangbilds aus. Bei der Soloeinlage des Saxophons scheint der Lautstärkepegel des Instruments etwas angehoben. Ich kann aus dem Höreindruck heraus nicht beurteilen, ob bei der Produktion aus dem Jahr 1953 Equalizer und Kompressoren verwendet wurden. In der Forschungsliteratur habe ich keine detaillierten Informationen über den Aufnahmeprozess gefunden. Aus diesem Grund kann ich das Ausmaß des technischen Klang-Designs nur eingeschränkt beurteilen.

Der ästhetische Charakter der Single, die mehrere Wochen hoch in den R&B-Charts platziert war, entsteht durch die Spannung zwischen einer pulsierenden rhythmischen Begleitung und der durch Schreie und Seufzer geprägten Gesangsperformance

Clyde McPhatters. Sein Gesang erhält durch das Mikrophon eine sinnliche Präsenz, die der Stimmapparat seines Körpers nie hätte erzeugen können. Die Stimme des R&B-Sängers gibt sich als hybrides, zwischen Mensch und Technik residierendes Phänomen mit einer eigenen Klangcharakteristik zu erkennen. Im Ergebnis steht, dass die Produktionsästhetik der Aufnahme *Money Honey* auf dem Klangkonzept *Die technisierte Ausführung* beruht. Die Aufnahme des Indie-Labels Atlantic repräsentiert die Performance eines musikalischen Ensembles, das durch verschiedene Mikrophone abgenommen wurde. Das Mischpult differenziert die Lautstärken von Stimmen und Instrumenten technisch und bringt sie in ein konzeptionell begründetes Verhältnis.

Im nächsten Abschnitt ist zu untersuchen, mit welchen Herausforderungen sich das US-amerikanische Radio um 1950 konfrontiert sah, und wie es in diesem Zusammenhang der Schallplatte einen neuen Status zuwies.

## **5.2 Radioproduktion von 1950 bis 1960**

### **5.2.1 Die Programmierung der Single**

Nach dem Zweiten Weltkrieg veränderte sich die Radiolandschaft in den Vereinigten Staaten grundlegend. Die Unternehmen, die sich im Besitz der vier großen Senderketten (ABC, CBS, NBC und Mutual) befanden, trieben zügig die Entwicklung des Fernsehens voran. Der Aufbau des neuen Mediums wurde zur unternehmerischen Priorität erklärt. Alle verfügbaren finanziellen und personellen Ressourcen wanderten in die Entwicklung und Vermarktung der audiovisuellen Übertragungstechnologie. Drei der großen vier Networks (ABC, CBS und NBC) etablierten bis 1952 national operierende Ketten von TV-Sendern (vgl. Sterling/Kittross 2002: 290). Das Fernsehen eroberte nun das Wohnzimmer. Es brachte Zuschauern aller Altersgruppen zur Prime Time die Serien und Unterhaltungssendungen, die sie im Hörfunk kennen gelernt hatten.

Die TV-Sender warben einen Großteil der Stars, die das kommerzielle Radio her-

vorgebracht hatte, ab. Damit verlor der Hörfunk den Kern seines Programms. Wenige Jahre nach Kriegsende stand das bisherige Modell, demzufolge die Sender einen Großteil ihrer Sendungen von den Networks bezogen, in Frage. Das so genannte goldene Zeitalter des US-amerikanischen Radios neigte sich dem Ende zu. Der Abstieg der Senderketten zwang die kommerziellen Radiosender zu einer Neuausrichtung ihrer Programmstrategien. Fieberhaft diskutierte die Radiobranche Wege aus der Krise.<sup>87</sup> Mit einem Bündel strategischer Maßnahmen gelang es dem US-amerikanischen Hörfunk, sich gegen die Konkurrenz des Fernsehens zu behaupten. Die Zahl der Radiosender nahm im Verlauf der 1950er Jahre sogar zu.<sup>88</sup>

Ein zentrales Element der neuen Strategie, die sich nach 1950 im US-Hörfunk ausbreitete, war die Lokalisierung des Programms. Immer mehr Sender kündigten ihre Verträge mit den Networks. Waren 1945 noch rund 95 Prozent aller Sender einem Network angeschlossen, belief sich diese Quote sieben Jahre später nur noch auf rund 50 Prozent (vgl. Sterling/Kittross 2002: 283). Die Regulierungsbehörde FCC begünstigte den Trend zur Lokalisierung, indem sie die Reichweite vieler Sender reduzierte. So entstanden lokale und regionale Märkte, auf denen ein neuer Typ von Unternehmer agieren konnte, der eine verhältnismäßig geringe Kapitalausstattung durch Ideenreichtum kompensierte (vgl. Hagen 2005: 298).

Diese neuen Unternehmer erkannten die Möglichkeiten der Programmgestaltung,

---

<sup>87</sup> Die US-amerikanische Radioindustrie traf sich in den Jahren 1951 bis 1957 zu eintägigen Konferenzen, auf denen Hörfunkmacher aus dem ganzen Land neue Geschäftsmodelle diskutierten. Weil die Verwertungsgesellschaft Broadcast Music, Inc. (BMI) diese Branchentreffen veranstaltete, wurden sie als *BMI Program Clinics* bezeichnet. Die Library of American Broadcasting Collection beinhaltet über 500 Mitschnitte mit Vorträgen von den *BMI Program Clinics*. In einigen Beiträgen, die ich im Rahmen meiner Archivforschung angehört habe, stellten führende Manager die wachsende Bedeutung des Diskjockeys in den Jahren 1951 und 1952 dar. Sie definierten Regeln für die Planung des Gesamtprogramms auf der Grundlage von Tonträgern. Nach meinem Kenntnisstand ist diese Sammlung von Audio-Quellen noch nicht systematisch ausgewertet worden. Eine Erforschung dieses Materials könnte unter der These ablaufen, dass die Reorganisation des kommerziellen Radios in den USA, die das Fernsehen als neues Massenmedium erzwang, ein Prozess war, den eine Vielzahl von Akteuren und Sendern trug. Im Ergebnis könnte sich das konventionelle Narrativ, wonach im Wesentlichen zwei junge Unternehmer, Todd Storz und Gordon McLendon, die Einführung des Formatradios steuerten (Fornatale/Mills 1980; Sterling/Kittross 2002; Hagen 2005), als problematische Verengung der historischen Perspektive erweisen.

<sup>88</sup> Die Statistiken verzeichnen 919 Sender im die damalige Radiolandschaft prägenden Mittelwellenbereich für das Jahr 1945. 1952 waren es bereits 2331 Sender. Zwischen 1955 und 1960 stieg die Anzahl der Sender, beeinflusst durch den Siegeszug des Rock´n´Roll, von 2669 auf 3456. Noch imposanter sind die Zahlen für das Fernsehen im gleichen Zeitraum. Das Konkurrenzmedium des Hörfunks verfügte 1945 über acht Sender. 1960 waren es bereits 515 (vgl. Sterling/Kittross 2002: 827).

die im ehemals verfeimten Medium Schallplatte lagen. Hatte das durch die Senderketten dominierte Vorkriegsradio sich auf die Idee versteift, dass nur ein live produziertes Programm für das Radiopublikum attraktiv war, brach sich nun die Überzeugung in den Leitungsebenen Bahn, dass ein Radioprogramm als Hybrid aus gespeicherten und in Echtzeit hergestellten Klängen profitabel sein würde.

Damit rückte die DJ-Show, diese aus Schallplatten und einer Stimme bestehende Programmform, ins Zentrum des kommerziellen Radios der Vereinigten Staaten. Indem sich das Radio an das neue Tonträgerformat der Vinyl-Single band, sicherte es sein Überleben. Der durch Bewertungskategorien gerasterte und durch eine vorab festgelegte Reihenfolge (Playlist) gebundene Tonträger bildete eine wesentliche Voraussetzung für den Fortbestand des kommerziellen US-Hörfunks nach dem Ende der Dominanz der Senderketten.

Aufgenommene Musik zeichnete sich durch eine Reihe von Eigenschaften aus, die sich für die neue Programmstrategie des Hörfunks operationalisieren ließen. Tonträger waren günstig und mehrfach einsetzbar. Durch ihren Bezug zu den Charts der Musikindustrie, die das Branchenmagazin Billboard seit dem Jahr 1940 wöchentlich veröffentlichte, besaßen Schallplatten einen Aktualitätsindex, den das Radio als Audio-Medium, das stets in dem Moment gehört wurde, da es sendete, für sich nutzen konnte. Es war die 1949 von der Musikindustrie eingeführte Vinyl-Single, die das akustische Erscheinungsbild des kommerziellen Hörfunks der 1950er Jahre am stärksten prägen sollte. Die Single war das Medium, das den »Hit« als bereits in den 1930er Jahren gebräuchliche Marketingkategorie (vgl. Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007: 321f.) in einer für die Musik- und Radioindustrie nützlichen Weise neu bestimmte.<sup>89</sup>

Der strategische Einsatz der Single erlaubte dem Hörfunk eine neue Form von Hörerbindung. Mit dem regelmäßigen Abspielen von hoch in den Charts platzierten Schallplatten gaben die Sender ihrer Hörerschaft zu verstehen, dass sie ihre Finger am Puls der Zeit hatten – und die Hörerschaft auch, indem sie einschaltete. Die Hit-Single als populärer Tonträger verbürgte damit quasi-objektiv die Aktualität des Radios. Der

---

<sup>89</sup> Bereits das US-Radio der Vorkriegszeit hatte eine Sendung namens *Your Hit Parade* gekannt. Die wöchentliche Show auf der Senderkette NBC präsentierte einen Countdown der fünfzehn meist verkauften Musiktitel, gemessen am Absatz von Notentexten und Schallplatten sowie ihrer Abspielhäufigkeit im Radio (vgl. Eberly 1982: 127). Ein Sänger führte die als populär indizierten Songs mit Unterstützung eines Orchesters auf. Es handelte sich also noch um Interpretationen, die den Moment der Aufführung nicht überdauerten.

Aufstieg der DJ-Show von einer speziellen Programmform in den 1930er Jahren zur Blaupause für das Gesamtprogramm in den 1950er Jahren verwandelte den kommerziellen Hörfunk in ein Medium, dessen Programm sich ganz der akustischen Begleitung der Gegenwart verschrieb: »For most of the 1950s, the important thing was combining records and radio to create instant events in the minds of listeners – the task of the disc jockey« (Sterling/Kittross 2002: 269).

Der US-amerikanische Hörfunk skandierte nun ein emphatisches »Heute!« in Richtung eines Publikums, das als Konglomerat reizbarer Konsumenten begriffen wurde. Die klangliche und rhythmische Intensität der aufgenommenen Musik – nicht aller, aber spätestens mit der Durchsetzung des Rock´n´Roll der meisten im Radio gespielten Singles – definierte das Radioprogramm als Puls, als Taktgeber des Alltags. Es musste anregend genug sein, um ein Ab- oder Umschalten zu verhindern, doch es durfte nicht die Beschäftigung mit anderen Dingen unterbinden (vgl. Münch 2001: 164). Die Zerlegung des Programms in kurze Einheiten – Aufnahmen, Ansagen, Jingles und Werbespots – ermöglichte dem Publikum ein selbst gesteuertes Ein- und Aussteigen zu jedem Zeitpunkt. So entstand eine neue Praxis des Hörens, die in der Literatur häufig als Nebenbeihören bezeichnet wird. Thomas Münch führt zu diesem Begriff aus:

Gemeint ist, daß nicht das Hören im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht, sondern daß das Radio begleitend zu einer Haupttätigkeit genutzt wird. Die Möglichkeit intensiveren Hinhörens ist nicht ausgeschlossen, da die Radionutzer zumeist selektiv hören. Sie haben je nach Interesse und Möglichkeit wechselnde Aufmerksamkeitsniveaus. (Münch 2001: 179f.)<sup>90</sup>

Die Verwandlung des Radios in ein Medium, das Hörerinnen und Hörer flexibel zur akustischen Stimulation des Alltags gebrauchten, setzte die gespeicherte Existenzform von Klang voraus. Singles stellten für den Hörfunk leicht handhabbare Puzzleteile dar, die zu einem dichten und homogenen Programmfluss zusammengefügt werden konnten.

Die durch die Fixierung von Klang gegebene Wiederholbarkeit der Single in ihrer akustischen Identität bedeutete, dass die zeitlichen Strukturen der Aufnahme (Gesamtdauer, Länge des Intros) exakt bestimmt werden konnten. Mit Singles ließ sich ein Programm umsetzen, das für seine Macher im Gegensatz zu einer Live-Sendung bis auf die Sekunde genau planbar war. Die exakte Berechenbarkeit des Programms bildete eine wesentliche Bedingung für die Bedeutungszunahme des Diskjockeys, der sich zwischen

---

<sup>90</sup> Siehe zum Begriff des Nebenbeihörens auch Hagen (2005: 325-328).

den gespielten Tonträgern als schnell sprechende, Spontaneität suggerierende Radiopersonlichkeit inszenieren konnte.

Dabei etablierte der DJ Sprechpraktiken, die im unter dem Live-Paradigma stehenden früheren US-Radio tabu gewesen waren: Er sprach systematisch in die Musiktitel hinein. Diese Technik des Voice Over, die in den 1950er Jahren zum Standardrepertoire der Radio-Diskjockeys gehörte, hätten Musiker wie Hörer bei einer Aufführung von Musik als ungehörige Einmischung, ja als sinnlose Störung wahrgenommen. Der Statuswandel des Tonträgers, dessen technische Klänge nun eine ontologische Differenz von Aufnahme und Aufführung artikulierten, provozierte hörbare Interventionen aus dem Radiostudio. Die Aufnahme bewegte sich in einen offenen kulturellen Raum hinein, der nach anderen ästhetischen Normen und Praktiken der Vermittlung rief. Der Statuswandel des Tonträgers bewirkte eine Verteilung von Kreativität. Sänger und Instrumentalisten, die traditionellen Träger des Musikalischen, mussten den Aufstieg von Diskjockeys als neuen professionellen Akteuren hinnehmen.

Der Ansatzpunkt des DJs für einen kreativen Umgang mit Schallplatten lag in der Einsicht, dass die Speicherung und Wiedergabe von Klang komplementäre Prozesse waren. Die Wiedergabe verlieh aufgezeichneten Klängen einen Echtzeitbezug, der Anschlussmöglichkeiten für performative Praktiken bot: DJs konnten in das Intro einer Single hineinsprechen, einen Schlagzeug-Beat mitklopfen, expressive Gesangspassagen mitsingen. Als betont unkonventionelle Stimmen trieben sie eine Innovation der Audio-Kultur in den USA voran, die durch die um 1950 etablierte Konstellation von Radio und Schallplatte erklärt werden muss. Insofern ist die Metapher des Diskjockeys als eines »Plattenreiters« der Sache nach vollkommen richtig. Denn dieser Radio-Performer ritt tatsächlich Tonträger in dem Sinne, dass er auf die gespeicherten Klänge der Musik nach Belieben die in Echtzeit hergestellten Klänge seiner Stimme legte. Seine permanenten Interventionen erzeugten eine Präsenz, die ihn als Performer neben die Musiker stellte, deren Schallplatten er präsentierte. Die bisweilen bis zur Karikatur überhöhte akustische Anwesenheit von DJs vermittelte dem US-amerikanischen Publikum eine Musikerfahrung, die so nur im kommerziellen Hörfunk zu haben war.

Darüber hinaus verwandelte die Schallplatte als Speichermedium Musik in ein Objekt, das gesammelt und bewertet werden konnte. Die Allianz zwischen Tonträger und Radioindustrie brachte es mit sich, dass Hörfunksender nun große Bibliotheken mit Tausenden von Schallplatten anlegten. Die aufgenommene Musik wurde mit einem Ras-

ter von Kategorien erfasst (Künstler, Label, Genre, Tempo, Stimmung, Veröffentlichungsdatum, aktuelle Chart-Position), das die Herstellung von Bezügen jenseits eines im engeren Sinne ästhetischen Koordinatensystems ermöglichte. Mit diesem Kategoriennetzwerk entwickelte der US-amerikanische Hörfunk im Moment der Krise ein höchst wirkungsvolles Instrument zur Reorganisation seines Programms.

Die Erkenntnis, dass Tonträger mithilfe fester Kategorien zur Grundlage von Radioprogrammen gemacht werden konnten, trieb zwei unterschiedliche Entwicklungen an. Diese beiden Trends, der Aufstieg des Diskjockeys und die Durchsetzung des Formatradios, liefen zunächst relativ unabhängig voneinander ab, mündeten bald jedoch in einen latenten Konflikt, der zum Ende des Jahrzehnts offen im US-amerikanischen Hörfunk ausbrach. Die wesentliche Frage, die sich mit der Umstellung des kommerziellen Radios von live-produzierten Sendungen auf Schallplatten stellte, lautete: Wer entscheidet, welche Tonträger gespielt werden – der Diskjockey oder die Leitung des Senders? Zunächst fiel die Antwort klar zugunsten der DJs aus.

Der Aufstieg der Schallplattensendung im lokal bzw. regional operierenden Hörfunk vollzog sich um 1950 in den Abendstunden. Dort entstanden, bedingt durch den allmählichen Rückzug der Networks, Programmlücken, die Lokalsender mit Eigenproduktionen füllen mussten. Sie gestalteten die Abend- und Nachtstunden nicht nur deshalb mit Schallplattensendungen, weil diese leicht und günstig zu produzieren waren. Die DJ-Show war auch deshalb attraktiv, weil sie ein spezielles Publikum erreichte, das sich von der breiten Bevölkerung, die zur Prime Time vor dem Fernseher saß, unterschied. Es waren gerade die zu später Stunde laufenden DJ-Shows der frühen 1950er Jahre, die dem US-amerikanischen Radio mit Afroamerikanern und Teenagern zwei Zielgruppen erschlossen, die ihrer Zahl und Kaufkraft nach von wachsender Bedeutung für den Konsumgütermarkt waren:

[T]o attract evening listeners, programmers realized they needed to reach groups whose cultural tastes were not being served by television. Hence, most of the early minority programs (and, later, rock-and-roll-shows) on radio were aired in the evening. (Rothenbuhler/McCourt 2002: 379)

Die Erschließung von Schwarzen und Jugendlichen als neuen Zielgruppen zeigt, dass der US-amerikanische Hörfunk nach dem Ende der Network-Dominanz neben der Lokalisierung eine Segmentierung der Hörerschaft vorantrieb. Diesem Element der neuen Programmstrategie lag das Wissen zugrunde, dass große Teile der Bevölkerung inzwi-

schen eigene Empfangsgeräte besaßen. Neben den stationären Geräten gab es immer mehr mobile Radios, die bequem zu Fuß oder mit dem Auto transportiert werden konnten (vgl. Schiffer 1991: 189).<sup>91</sup>

Der Diskjockey des Abendprogramms präsentierte ein oder zwei Musikgenres, die im auf breite Hörerschichten zielenden Tagesprogramm keinen Platz fanden, auf dem Tonträgermarkt hingegen etabliert waren (Rhythm & Blues, Jazz, Country & Western oder Klassik). Er wählte die Aufnahmen, die er in seiner Show spielte, selbst aus, besaß also die ästhetische Kontrolle über seine Sendung (vgl. Douglas 2004: 233). Entsprechend inszenierte sich der DJ als Persönlichkeit, die sich durch einen individuellen Moderationsstil und musikalische Expertise auszeichnete.

Zwar arbeiteten auch die Diskjockeys, die in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre das Tagesprogramm eroberten, erfolgreich mit dem Konstrukt der Radiopersönlichkeit. Da die Musikauswahl am Tage jedoch im Laufe des Jahrzehnts bei vielen Sendern auf das Management überging, begreife ich die DJs der Morgen- und Nachmittagsstunden nicht im engeren Sinne als Radiopersönlichkeiten. Diese Bewertung ist diskutierbar, weil sie unterstellt, dass die Radiohörer nur solche DJs als Persönlichkeiten anerkannten, die einen individuellen Präsentationsstil kultivierten UND ihre Playlists selbst schrieben. Aber eine enge Definition des Begriffs der Radiopersönlichkeit bewahrt ihre Aussagekraft im Rahmen meiner Forschungsarbeit.

Den Aufstieg des Diskjockeys zu einem Träger des kommerziellen Hörfunks überlagerte ein anderer Prozess, der einige Jahre später begann und die bis dahin gewachsene Bedeutung des DJs schleichend untergrub. Das Vordringen des Tonträgers in das Tagesprogramm der kommerziellen Sender geschah unter völlig anderen Vorzeichen als die soeben skizzierte Etablierung von Schallplattensendungen als Spartenprogrammen am Abend. In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre stellten viele US-amerikanische Sender ihre Programme auf so genannte Formate um.<sup>92</sup> Laurie Thomas Lee definiert das

---

<sup>91</sup> Offenbar besaßen im Jahr 1949 bereits mehr als 60 Prozent aller Teenager ein eigenes Radiogerät (vgl. Rothenbuhler/McCourt 2002: 379). In rund 90 Prozent der afroamerikanischen Haushalte in den Großstädten waren Radioempfänger in Betrieb (vgl. Douglas 2004: 234). Die Einführung des Transistorradios nach 1954, dessen Preis bald auf wenige Dollar fiel, steigerte den Absatz von Empfangsgeräten in den folgenden Jahren deutlich.

<sup>92</sup> Die Geschichtsschreibung identifiziert typischerweise die Unternehmer Todd Storz und Gordon McLendon als Pioniere des Formatradios. Die Entwicklung des Formats als Programmstrategie begann in der ersten Hälfte der 1950er Jahre. In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts setzte es sich auf breiter Front in der Radiolandschaft der Vereinigten Staaten durch. Zum Top-40-Radio siehe ausführlich MacFarland (1979), Eberly (1982) und Hagen (2005).

Format näherungsweise als umfassendes Programm-Design eines Senders (vgl. Lee 2004: 612). Genauer lässt sich diese Strategie der Programmierung mit Wolfgang Hagen als Faustformel (vgl. Hagen 2005: 301) auffassen, die das Management eines Senders zur Planung und Standardisierung des Programms nutzte. Die Variablen dieser Faustformel ergaben sich aus empirischen Daten, die aus Hörerbefragungen gewonnen wurden, und aus unternehmerischen Intuitionen.

Das erste wirkmächtige Format der US-amerikanischen Radiogeschichte stellt das Top-40-Radio dar. Es zeichnete sich durch einen bewusst klein gehaltenen Vorrat an Musiktiteln aus, der im Kern aus den vierzig höchst platzierten Titeln der Pop-Charts bestand. Als weitere Elemente der Top-40-Formel sind eine kleinteilige Zeitstruktur (Stundenuhr), eine große Zahl von Werbespots, Elemente der direkten Hörerbeteiligung (Gewinnspiele) und eine relativ breit definierte Zielgruppe zu nennen (vgl. Hagen 2005: 336). Bei einem formatierten Hörfunksender bestimmte das Management das Musikprogramm. Es legte wöchentlich die Playlist fest und definierte Regeln für den Inhalt und die Form von Moderationen. Das Management zeichnete die Sendungen der Mitarbeiter zu Prüfungszwecken regelmäßig auf. Eine solche Form von Qualitätskontrolle (vgl. Eberly 1982: 202f.) hatte die US-amerikanische Radioindustrie bis dahin nicht gekannt.

Die Formatierung des Hörfunks in den Vereinigten Staaten drängte Diskjockeys in die Rolle von Moderatoren, die sich auf die Ansage der vom Management programmierten Musiktitel zu beschränken hatten. Dennoch verlangte auch das Formatradio, dass DJs sich als wiedererkennbare Persönlichkeiten inszenierten. Im Zuge der Mitte des Jahrzehnts erfolgenden Durchsetzung des Rock´n´Roll setzten sie diese strategische Vorgabe um, indem sie eine betont artifizielle Sprechweise entwickelten und fiktive, an Comic-Hefte oder Horrorfilme erinnernde Charaktere ins Leben riefen (der manisch lachende Pete »Mad Daddy« Myers, der wie ein Afroamerikaner sprechende Weiße Robert »Wolfman Jack« Smith). Jedoch speiste sich diese Form der Selbstpräsentation nur aus dem virtuosen Gebrauch der Stimme. Sie bestand aus einer grellen und lärmigen Showmanship, die auch den Betreibern von Fahrgeschäften auf Jahrmärkten eigen ist. Die Macht über die gespielte Musik war den DJs im Formatradio entzogen:

Der >Top 40<-DeeJay muss eine Individualität simulieren, die hinreichend ist, um den >individualisierten< Popmusik-Konsum zu sichern. Schon jetzt gilt als Grundprinzip des Radios das >Don't Go Away<, die berühmte Formel des Talk-DeeJays Larry King. Niemand darf durch den unvermeidlichen Schematismus des Pop gelangweilt werden. Deshalb ist der DeeJay so wichtig: Er hat den Hörer fortgesetzt anzurufen. [...] Das Programmschema [des Top-40-Radios, T. S.] kaskadiert wohlklingende Namen, die ein- bis zweimal am Tag am Mikrophon tätig sind. Alle diese DeeJays sollen talentiert sprechen können, ihre eigene stimmliche und sprachliche Note haben, aber keiner darf auf das Programm Einfluss nehmen, noch gar seine eigene Musikauswahl vorstellen. Das wiederum darf er nicht sagen, sondern muss >so tun als ob<. (Hagen 2005: 312)

Der schwelende Konflikt, der das Verhältnis von Diskjockeys und Managern in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre belastete, eskalierte in Folge eines Bestechungsskandals um das Jahr 1960.<sup>93</sup> Einige DJs wurden im Zusammenhang dieser so genannten Payola-Affäre zu Geldstrafen verurteilt. Die in der Tagespresse aufgerollten Gerichtsverfahren bewirkten, dass die Sender den US-amerikanischen Diskjockeys (vorerst) das Mitspracherecht über die ausgestrahlte Musik entzogen.

### 5.2.2 Rock'n'Roll auf WJW und WINS

Because of its incessant rhythm, rock forced the radio medium to accelerate its presentation and the disc jockeys who became most popular were those who could maintain the music's excited pace. (Belz 1972: 45)

Mit einem steilen Aufstieg und einem ebenso jähen Abstieg enthält die Lebensgeschichte des Diskjockeys Alan Freed alle Zutaten für einen Mythos der populären Musik. Dieser Mythos, an dessen Konstruktion Freed zu Lebzeiten mitgewirkt hat (vgl. Jackson 1991: 34), verklärt seine Show zur gleichsam heldenhaften Tat eines Individuums, das nur einen kleinen Impuls von außen brauchte, um das Potential des Genres Rhythm & Blues für das in die Krise geratene Audio-Medium Radio zu erkennen und auszunutzen. Auf welche Weise die Leitung seines Haussenders WJW-AM in Cleveland die Planung

---

<sup>93</sup> Zu den historischen Details des Payola-Skandals siehe Jackson (1991: 238-267).

und Gestaltung seiner Sendung beeinflusste, ist anhand der verfügbaren Quellen bedauerlicherweise nicht zu ermitteln.<sup>94</sup>

Im Jahr 1951 stand der Sender WJW-AM, der 25 Jahre vorher gegründet worden und mit einer Leistung von 5000 Watt auf der Mittelwellenfrequenz 850 Kilohertz zu hören war, vor denselben Problemen wie viele andere Sender in den Vereinigten Staaten. Die Senderkette ABC, der WJW-AM seit den frühen 1940er Jahren angehört hatte, reduzierte zunehmend die Zahl der von ihr gelieferten Sendungen und zwang den auf der geschäftigen Euclid Avenue gelegenen Sender damit, sein Abendprogramm eigenständig zu produzieren. Der Wettbewerb mit vier anderen Sendern um die Werbekunden der Region muss die Leitung von WJW-AM überzeugt haben, auch unkonventionelle Vorschläge wohlwollend zu prüfen. Eine Idee für eine neue Sendung brachte offenbar Leo Mintz vor, dem das Schallplattengeschäft Record Rendezvous in der Nähe des großen schwarzen Ghettos von Cleveland gehörte. Bedingt durch den Bedarf an billigen Arbeitskräften in den beiden Weltkriegen, waren Tausende von Afroamerikanern in die Stadt im Nordosten der USA gezogen. Etwa 130 000 Schwarze lebten dort Anfang der 1950er Jahre (vgl. Jackson 1991: 33). Täglich konnte Mintz in seinem Laden beobachten, dass vor allem junge Afroamerikaner gerne Rhythm-&-Blues-Schallplatten kauften.

Der überlieferten Geschichte nach, die John A. Jackson in seiner Biographie über Alan Freed lebendig geschildert hat, soll der geschäftstüchtige Mintz dem Diskjockey, den er Berichten zufolge regelmäßig in einer Bar traf, vorgeschlagen haben, eine Schallplattensendung mit R&B zu moderieren. Als langjähriger Sponsor von WJW-AM war es ihm schon einmal gelungen, Alan Freed eine Tätigkeit als DJ bei diesem Sender zu beschaffen, damals noch für klassische Musik. Freed lehnte das Angebot des Plattenhändlers zunächst ab, ließ sich nach einigem Zögern jedoch überreden (vgl. Jackson 1991: 33-36). Ob Mintz oder Freed sich bei der Senderleitung für eine Rhythm-&-Blues-Show einsetzte, geht aus den verfügbaren Quellen nicht hervor. Es bleibt nur mit David MacFarland, der die Entstehung des Top-40-Formats untersucht hat, grundsätzlich anzunehmen, dass der Programmdirektor des Senders die Philosophie des »trial and error«

---

<sup>94</sup> Ein Grund für das spärliche Wissen um Freeds frühe Jahre als Diskjockey ist im geographischen Standort zu suchen. Sein Sender WJW-AM war in der Stadt Cleveland im Bundesstaat Ohio beheimatet, die um das Jahr 1950 etwa 900 000 Einwohner zählte. Die Geschichte der Radiosender von New York City ist im Vergleich zu Cleveland besser aufgearbeitet (vgl. Jaker/Sulek/Kanze 1998), was zweifellos daran liegt, dass der Markt für entsprechende Publikationen in der bevölkerungsreichsten Stadt der USA größer ist.

teilte, die sich viele kommerzielle Sender in der Umbruchphase des US-amerikanischen Radios zu eigen machten. Im Sommer 1951, also einige Jahre vor der Durchsetzung der Formatstrategie, erhielt nahezu jede Sendung, die günstig herzustellen war und Einschaltquoten versprach, ihre Chance:

The local programs in that era were not concerned with fitting a format or an overall station sound, but rather were primarily designed to produce a certain amount of revenue. A particular program was accepted or rejected for a particular time period by weighing the production charges and talent fees against the incoming revenue. (MacFarland 1979: 94)

Zu diesem Zeitpunkt hatten bereits einige weiße Diskjockeys in den Vereinigten Staaten begonnen, Schallplatten mit afroamerikanischer Musik (Gospel, Jazz, Rhythm & Blues) im Hörfunk zu spielen.<sup>95</sup> In Cleveland moderierte Bill »Smoochie« Gordon, der zuvor auf WMPS-AM in Memphis einer überwiegend schwarzen Hörschaft R&B präsentiert hatte, verschiedene Sendungen auf WHK-AM.

Laut ehemaligen Mitarbeitern des Senders WJW-AM verfolgte Freed in seiner Anfangszeit regelmäßig die R&B-Shows der weißen Diskjockeys »Daddy« Gene Nobles und »John R« Richbourg (vgl. Smith 1989: 172). Nobles und Richbourg arbeiteten für den Sender WLAC-AM in Nashville, Tennessee, der mit 50 000 Watt Leistung abends aufgrund der für die Mittelwelle günstigeren Struktur des elektromagnetischen Feldes im Norden des Landes zu empfangen war. Auch schwarze DJs wie Al Benson (WGES-AM, Chicago), Jack »The Rapper« Gibson (WERD-AM, Atlanta), Rufus Thomas (WDIA-AM, Memphis) oder »Walkin´ Talkin´« Bill Hawkins (WHK-AM, Cleveland) gingen Ende der 1940er Jahre auf Sendung. Sie prägten eine ethnisch spezifische Sprechweise aus, die sich durch kokette Aufgeregtheit, hohes Tempo, improvisierte Reime und Ausdrucksformen des Slang zu erkennen gab.

Alan Freed und andere weiße DJs imitierten diesen so genannten Jive Talk. Sie verbreiteten damit ein Stimmideal im US-amerikanischen Hörfunk, das eine kulturelle Grenzüberschreitung in einer Epoche anzeigte, die noch durch eine ausgeprägte Rassendiskriminierung gekennzeichnet war.<sup>96</sup> Alan Freed sollte als Konzertveranstalter die Er-

---

<sup>95</sup> Zu nennen sind beispielsweise Hunter Hancock (KFVD-AM, Los Angeles), Zena »Daddy« Sears (WGST-AM, Atlanta), George »Hound Dog« Lorenz (WJL-AM, Niagara Falls) und »Daddy-O« Dewey Phillips (WHBQ-AM, Memphis) (vgl. Jackson 1991: 41).

<sup>96</sup> Zugleich schrieben die Diskjockeys damit eine Tradition der Nachahmung von Schwarzen durch Weiße fort. Diese reichte von den Minstrel Shows des 19. Jahrhunderts, die weiße Sänger mit schwarz bemalten Gesichtern präsentierten, bis zur vor dem Zweiten Weltkrieg sehr populären Radio-Comedy *Amos ´n´Andy*. In dieser Serial porträtierten die Künstler Freeman Gosden und Charles

fahrung machen, dass viele der schwarzen Besucher, die seine Stimme aus dem Radio kannten, von seiner weißen Hautfarbe überrascht waren.

Bei seinen ersten Radiosendungen im Juli 1951, die im Abendprogramm von WJW-AM platziert waren, benutzte Freed anscheinend noch nicht die Konstruktion des »Mondhunds«, die bald zum Markenzeichen seiner DJ-Shows wurde. Die Legende will, dass der Diskjockey beim Abspielen der *Moondog's Symphony* des Avantgarde-Komponisten Louis Hardin eher zufällig der Idee verfiel, eine fiktive Gestalt zu konstruieren. Die Komposition besteht aus perkussiven Rhythmen, über die sich das markante Heulen eines Hundes erhebt. John A. Jackson berichtet, dass Freed das Hundegeheul originell kommentierte und damit unerwartet starke Publikumsreaktionen hervorrief. Damit war das konzeptionelle Fundament für die DJ-Show gelegt, die bald den Namen *Moondog Rock'n'Roll Party* tragen sollte (vgl. Jackson 1991: 82).<sup>97</sup>

Alan Freed inszenierte sich in seiner Sendung als hyperaktiver Gastgeber, der die bisherige Trennung des Programmflusses in Moderationen und Tonträger aufhob. Im Gegensatz zu Martin Block, der stets kurze Pausen zwischen Tonträger und Moderation gesetzt hatte, sprach Freed in die abgespielten Schallplatten hinein, stimmte in Gesangspassagen ein und trommelte den Schlagzeug-Beat mit. Die Verkopplung von gespeicherten und in Echtzeit erzeugten Klängen lässt sich so interpretieren, dass Freed hier den Statuswandel artikulierte, den die Schallplatte mit der Durchsetzung der elektromagnetischen Aufzeichnung durchlaufen hatte: Die Technizität des Klangbilds machte eine Ästhetik der Präsentation obsolet, die um die Inszenierung eines Ballsaals kreiste. Die klangliche und rhythmische Intensität der R&B-Aufnahmen übersetzte sich in eine Praxis der Vermittlung, die dem DJ vollen Körpereinsatz abverlangte.

Eine Darstellung Jacksons, die ich als stilisierte, dennoch zuverlässige Beschreibung des historischen Sachverhalts lese, gibt eine Vorstellung davon, welche Art von Performance Freed seinem Publikum bot:

---

Correll zwei Charaktere der afroamerikanischen Unterschicht mit dem ihnen zugeschriebenen Dialekt. Zu dieser kulturellen Praxis, die in den Cultural Studies als ethnische Form des Bauchredens (Racial Ventriloquism) bezeichnet worden ist, siehe Barlow (1999: 1-12), Douglas (2004: 233-246) und Hagen (2005: 214-220).

<sup>97</sup> Die Frage, warum Freed in seiner Show ausgerechnet die *Moondog's Symphony* spielte, bleibt leider unbeantwortet. Es handelt sich um die Aufnahme eines nahezu unbekanntes, in New York City auf der Straße lebenden Komponisten, deren spröde, minimalistische Ästhetik nichts mit den tanzbaren R&B-Singles aus Leo Mintz' Schallplattenladen Record Rendezvous gemein hat.

Freed immediately began to shout into the open mike over the rave-up sax instrumental, >Hey, here we go! Hey, play, hey, all right! Rock it out, Bill. Hey, go, ho, ho!< By then Freed was maniacally screaming over the pounding rhythm of the music. >Hey, hey, hey, hey! Go, go, go, go, go, go! Wow!< As the music faded, Freed continued his frantic pace: >Boy, there's a real rockin' thing to get us off and rollin', Moondoggers. Wild Bill Moore, the Moondog show, Savoy Records, and Rock and Roll!< Hermie Dressel [ein befreundeter Musiker, T. S.] recalled that Freed >used to carry on like a madman< in the studio, using >animation, excitement, and forcefulness.< Part of Moondog's act included a cowbell and a telephone book. Besides shouting into the open mike as records played, Freed would ring the cowbell or emphasize the heavy beat by slamming his hand on the telephone book. WJW would receive calls from listeners demanding to know what was going on in the studio. (Jackson 1991: 43)

Alan Freed definierte den Diskjockey als einen Performer, der seinen ganzen Körper in die Waagschale warf, um seinem Publikum die sprichwörtliche gute Show nachhause zu liefern. Er redete, rief, sang, trommelte auf einem Telefonbuch und läutete eine Kuhglocke. Zudem erzeugte er markante Klangeffekte in den selbst gesprochenen Werbungen für seinen wichtigsten Sponsor, die lokale Bierbrauerei Erin Brew. Zu den Worten »pop the cap off a bottle« steckte er Berichten zufolge einen Finger in eine offene Bierflasche, drückte ihn gegen den Flaschenhals und zog ihn schnell heraus, sodass ein lautes, durch das Mikrofon verstärktes »Pop«-Geräusch entstand (vgl. Jackson 1991: 47).<sup>98</sup> Durch die hörbare Partizipation an den Rhythmen der afroamerikanischen Musik animierte der DJ seine Hörerinnen und Hörer zum Mitsingen, Mitklatschen oder Tanzen. Die Hyperpräsenz Freeds entsprach der Strategie der Programmgestaltung, die das Radio im Konkurrenzkampf mit dem Fernsehen in den 1950er Jahren umsetzte. Ted Cott, General Manager von WNBC-FM und WNBC-TV in New York City, formulierte diese Strategie auf einem Branchentreffen der Radioindustrie im Jahr 1951 wie folgt:

This is the 30th year of the radio business and this is no way where every little thing you do you do a little bit of. You do it a lot. [...] [A]nd you shout about it and you get excited about it. And you make noise about it and believe in it. (Cott 1: 5:04-5:20 min)

Die Schallplattensendung besaß mit dem Mondhund eine imaginäre Bezugsgröße, die Freed gezielt als Identifikationsfigur für seine Hörer entwickelte. Hatte Diskjockey Martin Block sein größtenteils bürgerliches und erwachsenes Publikum in der Rolle eines Gentleman adressiert, so stellte sich Freed den afroamerikanischen Teenagern, die in der Anfangszeit sein Stammublikum darstellten, als »verrückten« Typen vor, der am

---

<sup>98</sup> Die von Freed in der Bierwerbung erzeugten Klangeffekte sind auf einem Mitschnitt seiner Show dokumentiert (Freed 1: 22:11-22:32 min).

späten Abend eine verschworene Gemeinschaft von Jugendlichen wortwörtlich zusammenrömmelte. Der weiße DJ rief in seiner Show das »Moondog Kingdom« aus, mit ihm selbst als »King« und seiner Hörschaft als »Moondoggers« bzw. »Moonpuppies« (Hörer unter 15 Jahre). Die Journalistin Josephine Jablons schrieb 1954 über den Mondhund: »To Freed, Moondog is an imaginary character, a sort of Harvey, the rabbit, to whom he directs his ad-lib conversations while spinning records« (Jablons 1954).<sup>99</sup>

Das Königreich des Mondhunds symbolisiert die aktive Gemeinschaftsbildung, die der Diskjockey in seiner Show unermüdlich vorantrieb. Freed ging es um die Konstruktion eines Kollektivs, das sich über einen gemeinsamen Code und die Praxis des Hörens von ihrer nicht eingeweihten Umwelt abhob. Der einzelne Hörer, der in seinem Zimmer oder Auto der DJ-Show folgte, sollte sich durch das Ritual des Radiohörens imaginär mit einer Gruppe von Gleichgesinnten verbinden. Der Diskjockey spielte die parasoziale Potenz des Hörfunks aus, indem er seine Hörerinnen und Hörer wiederholt als Mitglieder einer über den Nordosten der Vereinigten Staaten und Teile Kanadas verteilten Gemeinschaft ansprach, die sich aus alten und neuen Fans zusammensetzte. Daneben verwandte er Teile seiner Moderationen darauf, Telegramme und Briefe vorzulesen, die »Moondoggers« an seinen Sender geschickt hatten. Freed verkündete die Gründung neuer Fan-Clubs, las Mitgliedslisten vor und überbrachte auch romantische Grußbotschaften von Teenagern.

Der Mondhund fungierte also, wie die Radiohistoriker Susan Douglas und Wolfgang Hagen zu Recht bemerkt haben, als eine Art Totemtier, das Wildheit und Irrationalität als quasi-subkulturelle Werte suggerierte (vgl. Douglas 2004: 244). Freeds Sendung vermittelte eine Annäherung von schwarzer und weißer Hörschaft. Das unsichtbare Königreich des Mondhunds setzte temporär und vollkommen gewaltlos die Barrieren außer Kraft, die afroamerikanische und weiße Teenager in einer Kultur der Segregation trennten. Mit seinem »tribalistischen Neokult« öffnete der DJ einen Möglichkeitsraum für »eine neue trans-ethnische Rezeption« (Hagen 2005: 279) des Radios.

Als bald sollte die unsichtbare Annäherung der schwarzen und weißen Jugend zu einer sichtbaren Tatsache werden. Besuchten im März 1952 noch überwiegend Schwarze ein als *Moondog Coronation Ball* angekündigtes Konzert in Cleveland, das Freed offensiv beworben hatte, so zählten Beobachter beim *Moondog Birthday Ball* in der be-

---

<sup>99</sup> »Harvey« war ein unsichtbarer Hase in dem gleichnamigen Film aus dem Jahr 1950. Der Charakter Elwood P. Dowd betrachtete Harvey, der so groß war wie ein Mensch, als seinen besten Freund.

nachbarten Stadt Akron im Juni 1954 bereits ein Drittel weiße Zuschauer (vgl. Jackson 1991: 65).

Zwischen 1951 und 1954 stieg Freeds Bekanntheitsgrad im Nordosten der Vereinigten Staaten stetig an. Im Jahr 1953 bezeichnete sich WJW-AM in Anzeigen als Clevelands Hauptsender und stellte die Show des Diskjockeys als wichtigste R&B-Sendung des ganzen Landes dar (vgl. Jackson 1991: 48). Nachdem sich der zweifelnde Radiomacher von Leo Mintz zu seiner Schallplattensendung hatte überreden lassen, arbeitete er konsequent, ja nahezu manisch an seinem Erfolg.

Die Personifizierung des »King of the Moondoggers« geriet für die junge Hörerschaft auch deshalb ästhetisch ansprechend, weil Freeds Radiostimme den Stimmen der in der Sendung präsentierten afroamerikanischen Sänger ähnelte. Wie R&B-Shouter artikuliert der DJ durch Ausnutzung des Mikrophons das Expressive der Stimme. Freed redete schnell und pausenlos. Seine raue, kehlige Stimme bewegte sich meistens am Rande des Schreiens, konnte aber als Kontrast dazu auch in kurzen Passagen betont leise eingesetzt werden. Ausrufe wie »Yeah!«, »Go!« oder »Hey!« vermittelten einen Eindruck von Improvisation und Spontaneität. Es wird erzählt, dass Freed während seinen Sendungen tatsächlich kleine Partys feierte. Einem Assistenten zufolge lud der Diskjockey regelmäßig Gäste in sein Kellerstudio ein:

Ray Reneri [...] said that instead of Freed and an engineer isolating themselves in the broadcasting booth, as was the usual procedure, >Freed had ten people in there all the time. They smoked, they drank, and had a party<. (Jackson 1991: 69)

Familienangehörige und Freunde bezeugen, dass der 1921 geborene DJ dem Bier und hochprozentigen Getränken zusprach. Der starke Alkoholkonsum setzte spätestens mit Freeds Arbeit für WJW-AM in Cleveland ein und sollte bald in eine regelrechte Alkoholsucht umschlagen (vgl. Jackson 1991: 50f.). Die wilde Performance des Diskjockeys muss also auch als Ausdruck eines regelmäßig wiederkehrenden Rauschzustands gehört werden. Dass der DJ angetrunken die Kontrolle über sich und seine Sendung behielt, deutet auf eine hohe Professionalität hin, die ihm über Jahre ein sicheres Fundament gab. Freeds Sohn Lance berichtet, dass sein Vater stundenlang laut aus der Zeitung vorgelesen habe, um Sprechtechniken zu trainieren – und das über Jahre (vgl. Picardie/Wade 1993: 77f.).

Freed steigerte seine Popularität als Diskjockey durch weitere unternehmerische Aktivitäten. Im März 1952, also acht Monate nach seiner ersten DJ-Show, veranstaltete

er den bereits erwähnten *Moondog Coronation Ball*, der Berichten zufolge weit über 10 000 Besucher anzog. Das Konzert musste abgebrochen werden, weil die völlig überfüllte Cleveland Arena dem Ansturm des jungen Publikums nicht standzuhalten drohte. Im Laufe des Jahrzehnts organisierte Freed Dutzende von Konzerten mit afroamerikanischen Künstlern wie Joe Turner, Fats Domino, Red Prysock, LaVern Baker, The Drifters und The Moonglows in US-amerikanischen Großstädten wie Cleveland, Kansas City, Chicago und New York City (vgl. Hagen 2005: 278). Daneben betätigte sich der DJ als Manager von R&B-Gruppen (The Moonglows, The Coronets) und gründete mit einem Partner einen Schallplattenvertrieb (Lance Distribution).

Seine Aktivitäten am Schnittpunkt von Radio- und Tonträgerindustrie brachten es mit sich, dass Freed bald über beste Kontakte zu den führenden Indie-Labels der Vereinigten Staaten verfügte. Die unabhängigen Schallplattenfirmen verfolgten den Aufstieg des Diskjockeys sehr genau. Anfang der 1950er Jahre betrachtete die Tonträgerindustrie Cleveland als regionalen Testmarkt. Wenn eine Schallplatte in einem kleineren Testmarkt gute Verkaufszahlen erreichte, entschieden sich die Labels für einen landesweiten Vertrieb (vgl. Jackson 1991: 44). Seine Popularität machte den DJ für die Indies zu einem begehrten Ansprechpartner. Das häufige Abspielen von Tonträgern im Radio stellte keine Garantie auf einen Hit dar, erhöhte jedoch deutlich die Erfolgswahrscheinlichkeit.

Biograph John A. Jackson hat durch Interviews ermittelt, dass nahezu alle unabhängigen Labels, auch die mit Sitz an der US-amerikanischen Westküste, den geschäftlichen Kontakt zum Diskjockey im Nordosten suchten – und dabei auch vor Geldzahlungen nicht zurückschreckten. Die Zeitzeugenberichte über Singles, die durch Freeds Airplay bereits am nächsten Tag Zehntausende Exemplare abgesetzt haben sollen, sind nicht überprüfbar. Jedoch sehe ich keinen Grund, an einer Schätzung zu zweifeln, wonach die Indies Freed aufgrund der ihm zugesprochenen Potenz als Hit-Macher auf dem Höhepunkt seiner Karriere wöchentlich mit mehreren hundert Neuveröffentlichungen bemusterten, also mit kostenlosen Exemplaren versorgten (vgl. Jackson 1991: 117f.). Diese Flut an Schallplatten deutet darauf hin, dass Freed schneller und umfassender über den Markt für Rhythm-&-Blues-Singles informiert war als die meisten seiner Kollegen.

Die Frage, ob und wie sich Freed bei der Zusammenstellung seiner Playlist von Dritten beeinflussen ließ, ist anhand der Quellenlage nicht sicher zu beantworten. Entscheidend ist aus meiner Sicht, dass die Öffentlichkeit den Diskjockey bis zum Payola-

Skandal als eine integre Persönlichkeit wahrnahm, die voll und ganz hinter der Musik stand, die sie präsentierte. Zu diesem Image als weißer Förderer afroamerikanischer Künstler trugen auch die fünf Spielfilme zwischen 1956 und 1959 bei, in denen sich der Diskjockey selbst spielte.

Im September 1954 wechselte Alan Freed zu WINS-AM nach New York City. Der mit 50 000 Watt sehr leistungsstarke Sender mit Studios auf der 44th Street, der auf der Frequenz 1010 Kilohertz zu hören war, hatte ein Jahr zuvor den Inhaber gewechselt. Bob Smith, der neue Programmdirektor von WINS-AM, sah in dem Radiomann aus Cleveland einen geeigneten Kandidaten, um Konkurrenzsender im Nachtprogramm zu attackieren. Freed erhielt zuerst einen, ab Oktober dann zwei Sendeplätze an Werktagen: 19 bis 20 Uhr sowie 23 bis 1 Uhr. Zu diesem Zeitpunkt spielten bereits einige weiße und schwarze Diskjockeys Rhythm & Blues in der Millionenstadt. Weil diese DJs bei kleinen Sendern arbeiteten, war ihnen nicht die Aufmerksamkeit zuteil geworden, die Freed in Cleveland erreicht hatte und nun auch in New York City erreichte: »On the eve of Alan Freed's fifty-thousand-watt debut, New York was a wide-open rhythm and blues town lacking a strong, unifying figure« (Jackson 1991: 69).

Der große Durchbruch ließ nun nicht mehr lange auf sich warten. Auch die Tatsache, dass der DJ nach einem Gerichtsprozess gegen den Musiker Louis Hardin, der den Spitznamen Moondog exklusiv für sich beanspruchte, ab Dezember 1954 ohne seine bewährte Identifikationsfigur weitermachen musste, bremste seine Karriere nicht. Inzwischen hatte Freed mit »Rock and Roll« und »Big Beat« zwei neue Formeln zur Hand, die ihn als Radiopersönlichkeit mit der aufgenommenen Musik, die er in seiner Show präsentierte, fest verknüpften. Der DJ hatte bereits seine Sendung in Cleveland nach einer Weile als *Moondog Rock'n'Roll Party* bezeichnet. Mit der Formel Rock'n'Roll hatte Freed zunächst den Charakter seiner auf Tanz und Vergnügen ausgerichteten Radiosendung etikettieren wollen. Zu einem späteren Zeitpunkt übertrug er die Formel dann auf die von ihm präsentierte Musik (vgl. Jackson 1991: 82).

Bekanntlich löste sich der Begriff kurze Zeit später aus dem Kontext der DJ-Show. Mitte des Jahrzehnts verfiel die Tonträgerindustrie darauf, diejenige Musik als Rock'n'Roll zu vermarkten, in der sich die Traditionen des afroamerikanischen Rhythm & Blues und des weißen Country & Western kreuzten. Ihren Ausdruck fand diese für den Musikmarkt und die Jugendkultur bedeutsame Entwicklung im Erfolg von Künstlern wie Bill Haley, Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis oder

Buddy Holly. Alan Freed trat nun als Namensgeber des kulturellen Trends auf (vgl. Wicke/Ziegenrücker/Ziegenrücker 2007: 615). Die Geschichtsschreibung hat dem Diskjockey die Erfindung des Begriffs zwar abgesprochen, aber dennoch anerkannt, dass er stark zu seiner Popularisierung beigetragen hat.<sup>100</sup> Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Freed sich dem Rock´n´Roll nach 1955 auch ein Stück weit entzog. In seiner DJ-Show spielte er nahezu ausschließlich die Tonträger afroamerikanischer Künstler (vgl. Jackson 1991: 183). Der »Big Beat«, den der weiße Radiomacher in seiner Show wortreich beschwor, blieb für ihn eindeutig schwarz codiert.

Infolge des Films *Rock Around The Clock*, der Freed 1956 einen prominenten Auftritt in den Kinos verschaffte, erreichte der Diskjockey in kurzer Zeit internationale Bekanntheit. WINS-AM verlegte Freeds *Rock´n´Roll Party* auf den Sendeplatz 18:30 Uhr bis 21:00 Uhr. Für die Senderkette CBS zeichnete er zudem eine halbstündige Sendung namens *Camel Rock and Roll Party* auf, die Sender in den ganzen Vereinigten Staaten ausstrahlten. Radio Luxemburg brachte eine Sendung des US-amerikanischen Diskjockeys, die auf Mitschnitten seines Haussenders beruhte, nach Westeuropa. Selbst als WINS-AM sein Program im Jahr 1957 auf ein Top-40-Format umstellte, blieb Freeds Show unangetastet. Als einziger Diskjockey des Senders behielt er die volle Kontrolle über die Musikauswahl. Der neue Programmdirektor Mel Leeds wollte die Reputation des DJs, der auf dem Höhepunkt seiner Karriere Präsident von rund 2000 Fanclubs war und bis zu 15 000 Briefe wöchentlich erhielt, nicht gefährden (vgl. Jackson 1991: 175f.).

Der Abstieg Freeds begann im Mai 1958. Nach einem von ihm beworbenen Konzert in Boston, das die Polizei abbrach, kam es zu gewalttätigen Auseinandersetzungen. Die Presse sprach Freed als Veranstalter eine Mitverantwortung an der Gewalt zu. Sein Sender WINS-AM entließ den Diskjockey kurzerhand. Er wechselte zu WABC-AM und arbeitete für den Fernsehsender WNEW-TV. In den Jahren 1959 und 1960 kam es dann, auf Betreiben des US-amerikanischen Kongresses und der Regulierungsbehörde FCC, zu Gerichtsverfahren, die als Payola-Skandal in die Geschichte eingegangen sind. Die Ermittler legten einer Reihe von Diskjockeys, darunter Alan Freed, Bestechlichkeit zur Last. Ihnen wurde vorgeworfen, Geld von Labels genommen und im Gegenzug ihre

---

<sup>100</sup> Die Worte »Rock« und »Roll« erschienen in den 1920er Jahren zum ersten Mal im Titel von Blues-Aufnahmen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden sie immer häufiger in afroamerikanischer Musik verwendet. Es ist anzunehmen, dass Freed den Begriff von Rhythm-&-Blues-Schallplatten übernahm (vgl. Jackson 1991: 84).

Schallplatten bevorzugt abgespielt zu haben (vgl. Sterling/Kittross 2002: 393f.). Freed verlor im Zuge des Payola-Skandals seine Sendungen in New York City und ging nach Kalifornien. Im Dezember 1962 bekannte er sich vor Gericht schuldig, »Geschenke« von Schallplattenfirmen erhalten zu haben. Die Richter verurteilten ihn zu einer Geldstrafe und einer Gefängnisstrafe auf Bewährung. Von diesem spektakulären Karriereeinbruch sollte sich der frühere »King of the Moondoggers« nicht erholen. Er starb 1965 im Alter von 43 Jahren an den Folgen seiner Alkoholabhängigkeit.

Im nächsten Abschnitt werde ich die diskursiven Konstruktionen untersuchen, die Freed in seinen Sendungen für WJW-AM und WINS-AM einsetzte, um die Musikerfahrung seiner vorwiegend jungen Hörer zu strukturieren. Die Diskursanalysen beziehen sich, wie im ersten Fallbeispiel, auf die Leitkategorien Schallplatte, Radiopersonlichkeit und Hörerschaft.

### **5.3 Diskursanalysen zu Alan Freeds DJ-Shows**

#### **5.3.1 Die Party**

Freed operierte vereinzelt mit dem Begriff des »Balls«, viel häufiger jedoch mit dem Begriff der »Party«. Das Wort Party findet sich in den meisten Titeln der Sendungen, die Freed im Laufe seiner Karriere produzierte. Es war auch fester Bestandteil der Begrüßungsformeln, mit denen der DJ seine Shows eröffnete. So heißt er seine jugendlichen Hörer in einer Sendung aus dem Jahr 1954 mit den Worten willkommen: »Hi, everybody and welcome to the *Moondog Rock'n'Roll Party!* Man, we're gonna have a ball« (Freed 1: 17:34-17:38 min).

Eine Party oder Feier bezeichnet bekanntlich ein durch Musik vermitteltes geselliges Beisammensein von jungen Menschen am Abend, das durch Gespräche, Flirts, Gelächter, Tanz und den Konsum von (alkoholischen) Getränken geprägt ist. Ob die Musik dabei live aufgeführt oder durch Tonträger wiedergegeben wird, ist für Begriff und Pra-

xis des Feierns weniger von Bedeutung als die Formen der Geschlechterbegegnung, die durch populäre Musik ermöglicht werden. Indem Freed seine Sendung als Party definiert, konstruiert er einen diskursiven Bezugsrahmen, der auf die ausgelasseneren, durch erwachsene Autoritäten weniger stark reglementierten Momente des Alltags von afro-amerikanischen und weißen Teenagern verweist.

Anders als Block führt Freed keinen längeren Diskurs über die aufnehmenden Künstlerinnen und Künstler. Er spricht weder über ihre Biographien, noch markiert er ihren Rang im US-amerikanischen Showgeschäft. Auch die Tonträger erhalten nur eine kurze Ankündigung. Freed nennt den Künstler, das Label, den Titel und ergänzt diese Fakten in manchen Fällen um knappe Bemerkungen zum ästhetischen Charakter der Aufnahmen. Einige O-Töne des DJs sollen diesen Befund verdeutlichen: »Willis Jackson on the Deluxe label and away we go with *Howling at Midnight*« (Freed 4: 0:00-0:04 min). Oder: »That's the boy, Pee Wee Crayton, Imperial Records, *My Idea about You*« (Freed 4: 23:41-23:44 min). Oder: »And away we go with Gil Bernal, picking up that tenor horn to blow it strong at the Spark label with *The Whip*« (Freed 2).

Freed kann sich auf einen minimalistischen Diskurs beschränken, weil er die klangliche und rhythmische Intensität der aufgenommenen Musik durch permanentes Mitklopfen und Mitsingen artikuliert. Auf diesen performativen Aspekt der DJ-Show werde ich im Abschnitt 5.4 zurückkommen. An den zitierten O-Tönen fällt auf, dass »Record« als Wort nur einmal verwendet ist, als Bestandteil des Namens einer Schallplattenfirma (Imperial Records). In den Moderationen des R&B-Diskjockeys erscheint der Hinweis auf die Schallplatte als Medium nur selten, so beispielsweise in diesem O-Ton: »That's a great record, look out for that! The Charms on Deluxe, another pick of the week: *Two Hearts*« (Freed 3b: 10:06-10:10 min). Alan Freed handelt jedoch aus einer anderen Motivation heraus als Martin Block. Der populäre DJ der 1930er und 1940er Jahre sagt den Tonträger nur deshalb ausdrücklich als Tonträger an, weil er die Richtlinien der Regulierungsbehörde einhalten muss. Der mediale Status der Musik stellt für Diskjockey Freed jedoch kein Problem mehr dar, das strategisch zu bearbeiten ist. Sein Publikum hört R&B-Singles mit eigenen Schallplattenspielern, versammelt sich um Jukeboxen und portable Radios.

Alan Freeds Diskurs über den Rhythm & Blues operiert mit wenigen Code-Wörtern, die das Publikum wiederholt auf die rhythmische Qualität der Musik hinweisen. Zu diesen Code-Wörtern zählen »Big Beat«, »Beat«, »Rhythm« oder »Dancing«.

Beispielsweise moderiert der DJ eine Sendung für WJW-AM mit diesen Worten an: »If you like your music with a beat for your Saturday night party, this is the place to come and get it. Right now, it's Lynn Hope with the turban and *C-Jam Blues*« (Freed 1: 17:38-17:48 min).<sup>101</sup> In einer für WINS-AM produzierten Sendung stellt Freed in einer Ansage unmittelbar nach dem abgespielten Titel fest: »Johnny Sparrow and the Bows and Arrows, Label >X<, and *Sparrow's Nest*, a tremendous record for dancing« (Freed 4: 30:18-30:23 min). Indem Freed als Radiomacher dieses inklusive, alltagsnahe Vokabular einsetzt, versichert er seinen Hörerinnen und Hörern, dass ihre Beschäftigung mit dieser Form von populärer Musik akzeptabel ist, auch wenn ihre Eltern oder Lehrer dies anders sehen mögen.

Freeds minimalistischer Diskurs geht dabei vom Bereich der Schallplatten auf den Bereich der Werbung über. Teils spricht er die Werbetexte selbst, teils lässt er vorproduzierte Spots abspielen. So empfiehlt der Diskjockey seinem Publikum ein Abführmittel namens Isolax, dem er mit einer forschenden Rhythmusmetapher eine aktivierende Wirkung auf den menschlichen Verdauungsapparat zuspricht:

When nature slacks, take Isolax. Works two ways at once to give you fast relief. One: Isolax helps put rhythm back into your digestive system. Two: Isolax acts definitely on body muscles to stimulate action. So when nature slacks, take Isolax. (Freed 4: 44:30-44:44 min)

### 5.3.2 Der König

Zwischen Herbst 1951 und Dezember 1954 greift Alan Freed auf das sprachliche Bild des Königreichs des Mondhunds zurück, das er selbst im Anschluss an die *Moondog's Symphony* erfunden hat. Das Königreich des Mondhunds setzt einen Rahmen für die durch den Hörfunk vermittelte imaginäre Gemeinschaft junger »Moondoggers«, die sich allabendlich um ihren »King«, den DJ, versammelt.

Die diskursive Konstruktion steckt einen Assoziationsraum ab, der jenseits der

---

<sup>101</sup> Die Aussage »Lynn Hope with the turban« bezieht sich auf den Umstand, dass der Saxophonist häufig mit dieser Art von Kopfbedeckung auftrat.

von den Erwachsenen getragenen Kultur liegt. Die Nacht als Zeit, in der Eltern schlafen, um ihre Arbeitskraft zu reproduzieren, und die Monarchie als eine Herrschaftsform, die in den USA keine Tradition besitzt, bilden ein Repertoire von Symbolen, das sich die Teenager auf ihrer Suche nach sozialen und kulturellen Freiräumen spielerisch aneignen. Der Diskjockey eröffnet eine Sendung aus dem Jahr 1953 mit den Worten:

Atta boy, moon, howl! Hello, moondoggers! How y'all? This is Alan Freed, the king of the moondoggers, and welcome again to another of your favourite blues, rhythm and jazz rock'n'roll parties all over the moondog kingdom in Northern Ohio up in Ontario, Canada, Western New York and Western Pennsylvania. All the big ones and some new ones, too. And our *Moondog Rock'n'roll Party* of this Tuesday evening. So welcome again for Erin Brew formula 10-0-2. The brand new beer that's Northern Ohio's No. 1 selling beer. Erin Brew 10-0-2 presents the Moondog Show! (Freed 1: 0:23-0:58 min)

Im Unterschied zu Block, der die realen Produktionsbedingungen seiner Schallplatten-sendung verschweigt, um die Illusion des Ballsaals nicht zu zerstören, beschreibt Freed in kurzen Worten die Situation im Sendestudio. Er stellt sich und den Techniker im Kontrollraum vor. In den Werbespots für seinen Hauptsponsor, den Bierbrauer Erin Brew, beschwört Freed den Alkoholkonsum als eine gesellige Praxis, die das Publikum mit den Radiomachern, neben ihrer Begeisterung für afroamerikanische Musik, verbindet:

Owen Kowalsky over there with the records. This is Moondog over here with the mail. And we'll be trying to keep things moving for you between now and 2 a.m. For all these great folks who make it possible for us to be here with you every night. Are you all set with a bottle or two of Erin Brew there beside the old radio? Pop a cap on that wonderful formula 10-0-2 and discover what a truly balanced beer is really like. Erin Brew and the *Moondog Show*: Freddie Mitchell and *Freddie's Boogie*. (Freed 1: 1:56-2:25 min)

Nach seinem Wechsel zu WINS-AM und dem gerichtlichen Verbot, den Spitznamen des Mondhunds zu benutzen, stellt Freed sich kurzerhand als »Old King of the Rock'n'Rollers« (Freed 3b: 19:08-19:10 min) vor. Das Königreich als diskursive Konstruktion bleibt somit erhalten. Der einzige Unterschied besteht darin, dass nun der Rock'n'Roll regiert. Die Zitate belegen den im vorherigen Abschnitt dargelegten Befund, dass Freed auf suggestive Code-Wörter setzt, um das Publikum an seine Sendung zu binden. Seine Radiopersönlichkeit vereinigt das akustische Erscheinungsbild eines zum Krawall neigenden Animateurs mit einem demonstrativen Interesse an den jungen Hörerinnen und Hörern.

Dieses Interesse zeigt sich durch das Vorlesen von Fan-Post, die Darstellung ihrer

musikbezogenen Aktivitäten und, nach der Durchsetzung des Rock´n´Roll und der darauf folgenden öffentlichen Kritik an dem neuen kulturellen Trend, vereinzelt durch explizite Parteinahme für die Teenager als soziale Gruppe. Der Mitschnitt einer Sendung vom März 1955 verdeutlicht, wie Freed seine Hörerschaft repräsentiert. Der DJ wird nicht müde, Geburtstagsglückwünsche vorzulesen und sich durch Namenslisten zu arbeiten:

Here´s a letter from Mrs. Gertrude Bymes of New York. Her daughter Valerie Bymes´s celebrating her 13th birthday today with a host of friends, all avid nightly listeners of our rock´n´roll party: Sheldon, Catherine, Priscilla, Doris, Frederica, Margie, Wesley, Rudy, John, Renard and Ramon. And from mother, too, and from all of us, Valerie: Happy birthday! (Freed 3a: 4:58-5:20 min)

Die Gründung eines Rock´n´Roll-Fanclubs in seinem Einzugsbereich ist für Alan Freed ein erwähnenswertes Ereignis. Jede Nachricht dieser Art gibt der Öffentlichkeit zu verstehen, dass vollkommen reale Teenager im Nordosten der Vereinigten Staaten das imaginäre Königreich des Rock´n´Roll bevölkern. Der Diskjockey stellt in einer weiteren Sendung vom März 1955 einen kurz zuvor gebildeten Fanclub in New York City vor:

Here´s a new rock´n´roll fan club in the Bronx for the students of Julia Richmond High School. And Ramona Santiago, the president, tells us, that any of the girls who´d like to join our new rock´n´roll fan club can contact her at room 302 of Julia Richmond High School. Ramona, Matilda, Dolores, Joan, Ida, Mana, Carmen, Martha, Diana, Carmen, Lydia, Barbara, Eva May, Norma Jean, Ruby and Marian. Thank you again, Ramona, here are the Charms with the original version of *Two Hearts*. (Freed 4: 25:01-25:29 min)

Wenn die jungen Hörerinnen und Hörer einen Ball veranstalten, können sie auf die Unterstützung des Diskjockeys zählen. Die Meldungen über die von Teenagern selbst organisierten Tanzabende fungieren als Indiz dafür, dass die von Freed gespielte Musik mit einer Jugendkultur verbunden ist, die sich durch Medien zwar beeinflussen, nicht jedoch beliebig steuern lässt. In der gleichen Sendung vom März 1955 sagt DJ Freed einen bevorstehenden Ball an:

Now, Helen Caps of Washington Irving girls [unverständlich] writes to tell us that they are giving a dance in [unverständlich] town on March the 25th. It´s going to be called the *Friday Night Rock´n´Roll*. The dance will be held at the Washington Irving High School gym from 8 to 11 p.m. with refreshments and all prosies to this dance are for our March Project for World Service. Louise Erickson, president, Carole Vincent, treasurer, Joyce Cole, secretary, Doris Adams, chaplin. And good luck to you, Helen and girls, and another worthy project undertaken by a fine bunch of teenagers. And I hope you have a wonderful rock´n´roll time on Friday night. (Freed 4: 36:26-37:00 min)

Wie der auf diese Ankündigung folgende Moderationsteil belegt, wirft Freed auch seine Reputation als erfolgreicher Radiomacher in die Waagschale, um die Teenager als soziale Gruppe zu verteidigen, wenn es ihm notwendig erscheint.

So findet er überaus kritische Worte für den Film *Blackboard Jungle*, der wenige Tage vor der gerade zitierten Sendung in US-amerikanischen Kinos angelaufen ist. Der Film, der in Deutschland unter dem Titel *Die Saat der Gewalt* gezeigt wird, handelt von einem idealistischen Englischlehrer, der an seiner High School versucht, Jugendgewalt und Bandenwesen einzudämmen. *Blackboard Jungle* beginnt und endet mit Bill Haleys Song *Rock around the Clock*. Damit stellt er massenwirksam eine Verknüpfung des kulturellen Trends des Rock´n´Roll mit dem sozialen Problem der Jugendgewalt her. Diese Problematik wird die öffentlichen Diskussionen um den neuen musikalischen Stil in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre anheizen. Es überrascht mithin nicht, dass Diskjockey Freed den Film in seiner Sendung als jugendfeindliche Propaganda brandmarkt. Pauschale Verurteilungen seiner Zielgruppe weist er wortgewaltig zurück:

The most sickening thing I´ve seen in a long time is the Marquee, one of our prominent Broadway movie theaters showing the picture called *Blackboard Jungle* which is taken out of a paper magazine and transformed to the screen called >the bold story of a teenage terror<. And I think it´s probably the most sickening thing I´ve ever seen. There are good and bad among all ages and all groups of people. But it´s certainly a shame to single out the teenagers in this country and make everybody look at them, just because they are teenagers what happens to be a sin. Teenagers – I´ve been dealing with for thirteen years – are the greatest and most wonderful age group in America. Since when has it become a crime to be a teenager? Well, let´s get off that and get onto something really exciting. Here´s Bill Darnel´s label »X« record of *A Million Thanks*. (Freed 4: 37:08-37:55 min)

Diese Stellungnahme vom März 1955 liest sich aus heutiger Sicht wie der Auftakt zu einer breiten öffentlichen Debatte, die mit dem Rock´n´Roll als Trend auch seine professionellen Vermittler ins Fadenkreuz nimmt. Es wird noch drei Jahre dauern, bis nachteilige Presseberichte direkten Einfluss auf Freeds Karriere nehmen. Im Jahr 1958 veranlassen Zeitungsartikel über gewaltsame Auseinandersetzungen nach einem Konzert, das der DJ veranstaltet hat, den Sender WINS-AM dazu, ihn zu entlassen.

## 5.4 Exkurs

### 5.4.1 Die raue Stimme

Im Vergleich zu Martin Block, der durch eine variable Gestaltung der Parameter Sprechspannung und Sprechtempo einen Sinn für gleitende Übergänge, für das Kontinuum stimmlicher Ausdrucksmöglichkeiten demonstrierte, orientierte sich Alan Freed an einem eng gefassten Stimmideal. Wie eine Moderation des DJs für den Sender WJW-AM belegt, spricht Freed durchgehend schnell. Kurze Pausen unterbrechen nur dann seinen Wortschwall, wenn der Diskjockey einatmen muss, oder wenn er unmittelbar vor dem Abspielen eines Tonträgers den Titel der Single wirkungsvoller ansagen will (vgl. Freed 1: 15:55-16:44 min).

Etwas variabler geht Freed mit dem Parameter Sprechspannung um. So spricht er den ersten Teil einer Moderation ungespannt, um dann den zweiten Teil mit deutlich erhöhter Spannung auszuführen (vgl. Freed 1: 17:34-17:48 min). Die Wechsel zwischen niedriger und hoher Sprechspannung erfolgten abrupt. Freed gleitet nicht wie Block, er springt zwischen den Niveaus hin und her.

Die meisten Moderationen lassen eine kontinuierlich hohe Spannung in der Stimme erkennen. Die Lautstärke schwankt dabei erkennbar weniger als die Sprechspannung, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass der Techniker den Kanal in Echtzeit nachregelt. Ihr rauher Klang rückt die DJ-Stimme in die Nähe der R&B-Shouter, die häufig gutturale Laute in ihre Gesangsdarbietungen einbeziehen. Die afroamerikanischen Sänger üben einen großen Einfluss auf die Art und Weise aus, wie der DJ in seiner Sendung performt. Er überschreitet systematisch die von Block noch klar eingehaltene Grenze zwischen den vokalen Praktiken des Sprechens und Singens. Das bedeutet, dass Freed auch dann für sein Publikum präsent bleibt, wenn die Musik spielt.

Deutlich ist die spontan wirkende Performance des DJs in der bereits mehrfach zitierten frühen Sendung für WJW-AM abgebildet. Die Single *Money Honey* inszeniert der Diskjockey als Medium der Partizipation (vgl. Freed 1: 9:21-12:22 min). In der Logik von Call & Response, die der urbane Rhythm & Blues vom ländlichen Blues und dem Gospel übernommen hat, antwortet Freed mit »a-ha«-Rufen auf die Gesangszeile des Refrains. Er stimmt zeitweise in das monotone, rhythmisch anschiebende Riff des

Saxophons ein, und singt die letzten Worte des Background-Chors («If You Wanna Get Along») mit. In den stehenden Schlussakkord brüllt Freed ein beherztes »Yeah!« hinein und beginnt, ohne sich und den Hörern eine Pause zu gönnen, die nächste Ansage.

Freed trommelt auch den klar akzentuierten Backbeat und die Wirbel des Schlagzeugs am Ende einer Strophe hörbar mit. Seine Aktivität vor dem offenen Mikrofon beschränkt sich also nicht auf eine Co-Produktion vokaler Klänge, er doppelt auch die instrumentalen Klänge der aufgenommenen Musik. Weitere Beispiele für die performative Praxis des Diskjockeys finden sich auf anderen Mitschnitten, so bei LaVern Bakers *Tweedlee Dee* (vgl. Freed 3b: 13:45-16:38 min) und Willis Jacksons *Howling at Midnight* (vgl. Freed 4: 0:04-2:40 min).<sup>102</sup> Freed tritt als Animateur am Mikrofon auf, als eine Art »verrückter Onkel«. Seine Performance bekräftigt die Funktion des technisierten Klangs als Medium des körperlichen Mitvollzugs.

#### 5.4.2 Der Countdown

Die Untersuchung der Abfolge von Musiktiteln in Freeds DJ-Shows liefert kaum brauchbare Ergebnisse. Die beiden frühen Mitschnitte aus der Zeit des DJs in Cleveland lassen keine Sequenzmuster erkennen, wie Martin Block sie in Form der wechselnden Bühnen für seinen *Make-Believe Ballroom* gestaltet. Die Musiktitel scheinen bei Freed beliebig ausgewählt und abgespielt. Leider schweigt auch die Sekundärliteratur zur Frage, wie Alan Freed seine Playlists organisiert. Die frühen Mitschnitte aus den Jahren 1953 und 1954 weisen Bandschnitte auf und sind deshalb für eine genauere Untersuchung unbrauchbar.

Für Freeds Zeit bei WINS-AM kann ich zumindest einen empirischen Befund vorlegen. Einen Teil seiner Sendungen gestaltet Freed ab 1955 als Chart-Shows. Der Mitschnitt vom 5. März 1955 belegt, dass der Diskjockey, wie schon bei der in den 1930er

---

<sup>102</sup> Nicht zu hören auf den vorliegenden Mitschnitten ist die von Freed offensichtlich zeitweilig eingesetzte Kuhglocke, die in der Literatur beschrieben und auch auf Pressefotos des Diskjockeys zu sehen ist (siehe den Abdruck in Jackson (1991)).

Jahren eingeführten Sendung *Your Hit Parade* üblich, mit dem in der Rangliste unten stehenden Musiktitel beginnt und sich im Laufe der Sendung bis zum Spitzenplatz hocharbeitet. Freed stellt offensichtlich 25 Platzierungen vor.

Hält man sich direkt an seine O-Töne, so lässt der Diskjockey eigene Charts für seine Sendung erstellen, die mehr oder weniger stark von den in der Branchenzeitschrift Billboard veröffentlichten Charts für Rhythm & Blues abweichen dürften. Ein O-Ton zeigt an, dass der DJ die an ihn gerichteten Musikwünsche der Hörer in seine Charts einbezieht: »Top 25 rock´n´roll favourites everybody! According to your mail requests, your telegrams and your record purchases all over the rock´n´roll kingdom« (Freed 3a: 1:24-1:33 min). Ich betrachte die Charts als ein Instrument, das mit dem Countdown-Prinzip eine kontinuierliche Spannungssteigerung ermöglicht. Insofern kann das Sequenzmuster des Countdowns durchaus als Bestandteil einer ästhetischen Strategie verstanden werden.

Entscheidender jedoch ist aus meiner Sicht, dass die direkte Einbeziehung des Publikums in die Erstellung der Playlists eine aktive Form der Hörerbindung darstellt. Die Charts als Instrument korrespondieren mit den diskursiven und performativen Praktiken, die Freed in seiner Sendung zur Integration von Hörerinnen und Hörern einsetzt. Es bleibt den DJs des Freeform-Radios überlassen, mit dieser offensiven, ihrer Tendenz nach durchaus anbietenden Form der Publikumsansprache zu brechen und mit neuen Strategien der Hörerbindung zu experimentieren.

Ich habe gezeigt, dass Alan Freeds Diskjockey-Shows auf der ästhetischen Strategie beruhen, den Klang von R&B-Singles als Medium der körperlichen Partizipation zu inszenieren. Der verstärkte Einsatz von Audio-Technologie nach 1950 transformierte die Klanggestalt der Aufnahmen dieses musikalischen Genres in ein Hybrid aus mechanischen und elektronischen Klängen. Die Technizität des Klangs der aufgenommenen Musik ermöglichte neue diskursive und performative Praktiken, die Diskjockeys im Verlauf des Jahrzehnts explorierten. Wegen dieses Zusammenhangs zwischen dem technischen Klang der Tonträger und der Form ihrer Präsentation im Radio ist es plausibel zu argumentieren, dass Freeds DJ-Shows auf dem Klangkonzept *Die technisierte Aufführung* basierten.

In der dritten Fallstudie werde ich eine Form des US-amerikanischen Radios in den Blick nehmen, das seiner eigenen Definition nach auf Formlosigkeit beruhte. In Frage steht das so genannte Freeform-Radio. Im ersten Abschnitt stelle ich die Entwick-

lung der Musikproduktion in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre dar. Zu Beginn untersuche ich die Innovation der Mehrspurtechnik bzw. des Mehrspurverfahrens.

## **6 Tom Donahues Metanomine**

### **6.1 Musikproduktion von 1965 bis 1970**

#### **6.1.1 Das Mehrspurverfahren**

Die Weiterentwicklung des Tonbandgeräts zur Mehrspurmaschine bedeutete einen weiteren Einschnitt in der Geschichte der Musikproduktion. Im Unterschied zur elektromagnetischen Aufzeichnung auf Vollspurband, die ich im Abschnitt 5.1.1 dargestellt habe, vollzog sich der mit dem Mehrspurverfahren verbundene Paradigmenwechsel langsam. Es dauerte etwas mehr als ein Jahrzehnt, bis sich die neue Audio-Technologie in US-amerikanischen Tonstudios durchgesetzt hatte. Der technische Wandel begründete eine Fülle von gestalterischen Möglichkeiten. Die Produktion von Musik verwandelte sich in einen zeit- und kostenintensiven Prozess, der etablierte Rollenzuschreibungen von Komponisten, Musikern, Technikern und Produzenten herausforderte. Nach 1965 überlagerten sich dann die Zuständigkeiten so stark, dass die begriffliche Unterscheidung von Komposition, Aufführung und Aufnahme nicht länger die tatsächlichen Abläufe in den Tonstudios abbildete.

US-amerikanische Schallplattenfirmen setzten Zwei- und Dreispurmaschinen bereits in den frühen 1950er Jahren ein. Diese Maschinen waren für die Aufzeichnung eines ganzen Ensembles in mehreren Schritten geeignet. Die Instrumente bzw. Instrumentengruppen wurden dabei auf verschiedenen Spuren gespeichert. Einen entscheidenden technischen Fortschritt brachten die Mehrspurgeräte des US-amerikanischen Unternehmens Ampex, die ab 1955 mit einer Technologie namens Sel-Sync ausgestattet waren.

Sel-Sync (Selective Synchronous Recording) bedeutete, dass die Tonköpfe des Geräts sowohl aufnehmen als auch wiedergeben konnten (vgl. Wicke/Ziegenrücker/Ziegenrücker 2007: 428). Die Doppelbelegung der Tonköpfe machte es möglich, eine bereits aufgenommene Spur abzuspielen und währenddessen eine weitere Spur aufzuzeichnen.

Diese als Overdubbing bezeichnete Praxis begründete eine neue Etappe in der Geschichte der technischen Aufzeichnung von Klang, wie James Barrett schreibt. Die simultane Aufnahme einer Band auf einen Platten-Master prägte die Musikproduktion von 1930 bis 1950. Das Vollspurband erlaubte dann um 1950 die Aufzeichnung eines Ensembles in mehreren Takes. Die dritte Variante, die mit den Mehrspurmaschinen Einzug in die Tonstudios hielt, basierte auf der Schritt für Schritt erfolgenden Aufzeichnung der verschiedenen Klangkörper einer Musikgruppe (vgl. Barrett 2010: 95). Die sukzessive Aufnahme von Instrumenten und Stimmen sollte in den 1960er Jahren zu einer neuen Norm werden, ohne das simultane Aufzeichnungsverfahren ganz zu verdrängen (vgl. Enders 1997: 171).

In den Jahren 1965 bis 1967, die für die Entwicklung eines innovativen Gebrauchs der Mehrspurtechnik von zentraler Bedeutung waren, bildeten Vierspurgeräte den Standard in US-amerikanischen und britischen Tonstudios. Um 1968 setzten sich Achtspurmaschinen durch, denen wenige Jahre später Geräte mit 16 Spuren folgten (vgl. Wicke/Ziegenrücker/Ziegenrücker 2007: 428). Die Beatles beispielsweise, die ihre Alben mit dem Produzenten George Martin und wechselnden Technikern in den Londoner Abbey-Road-Studios aufnahmen, stützten sich auf eine feste Reihenfolge von Arbeitsschritten, die in dieser oder ähnlicher Form auch die Produktionen anderer Bands prägte. Auf die erste Spur nahmen die Techniker die Rhythmusgruppe auf. Der Sologesang wurde auf die zweite Spur aufgezeichnet. Die Spuren Drei und Vier füllte das Produktionsteam schließlich mit ergänzenden Gesangs- und Instrumentalpartien der vier Beatles.

Das wachsende Interesse der Band an einem die Genrekonventionen der Rockmusik überschreitenden Klangbild führte dazu, dass die Audio-Techniker weitere Klangkörper, von elektrischen Orgeln über Streicher bis hin zu ganzen Symphonieorchestern, auf einer zweiten Vierspurmaschine speicherten. Um die damit faktisch vorhandenen acht Spuren besser ausnutzen zu können, ließ Produzent George Martin mehrere Spuren des ersten Tonbands auf eine einzelne Spur des zweiten Bands umkopieren. Die Spuren des ersten Tonbands standen danach für neue Aufnahmevorgänge zur Verfü-

gung.<sup>103</sup> Die Aufteilung des musikalischen Kollektivs auf verschiedene Tonspuren geschah in der Absicht, die Klanggestalt der verschiedenen Instrumente individuell zu kontrollieren. Alle klanglichen Dimensionen sollten technisch beherrschbar werden.

Das Erreichen dieses Ziels setzte umfangreiche Arbeiten im Tonstudio voraus. Durch den Einsatz verschiebbarer Schirme oder fest installierter Kabinen organisierten Audio-Techniker unterschiedliche akustische Verhältnisse für Schlagzeug, Bass, Gitarre und Stimme, die typischen Klangkörper einer Rockband (vgl. Schmidt Horning 2002: 299). Die Aufstellung der Mikrophone erfolgte nach einem ausgeklügelten System.

War eine instrumentale Partie eingespielt, begann die Bearbeitung der gespeicherten Tonsignale. Der Bereich der Postproduktion, den Techniker in den frühen 1950er Jahren in kleinen Schritten erschlossen hatten, rückte damit ins Zentrum der Studioarbeit. Technische Eingriffe in das Frequenzspektrum oder die Dynamik des Signals, die in der Zeit der R&B-Aufnahme auf die Gesamttextur des Ensembles bezogen waren, erlaubte die Mehrspurmaschine für jede einzelne Spur. Die Experimentierfreude der an der Aufnahme beteiligten Akteure förderte immer neue Effekte zutage, die das durch Tonbandhall und -echo begründete Repertoire an elektronischen Klängen erweiterten. Flanger, Phaser und Chorus seien stellvertretend für das in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre entwickelte Arsenal von Klangeffekten genannt.<sup>104</sup>

Die wachsende Zahl von Möglichkeiten der Signalbearbeitung übte eine beträchtliche Faszination auf Produzenten, Techniker und Musiker aus. Die Unterscheidung

---

<sup>103</sup> George Martins Buch *Summer of Love* bietet einen Einblick in den Produktionsprozess des Beatles-Albums *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Das Kapitel über den letzten Song der LP, *A Day in the Life*, verdeutlicht den strategischen Einsatz von zwei Vierspurmaschinen (vgl. Martin/Pearson 1997: 74-91). Geoff Emerick, der als Audio-Techniker die Aufnahme von Beatles-Alben wie *Revolver* (1966), *Sgt. Pepper* (1967) und *Abbey Road* (1969) begleitete, stellt in seiner Autobiographie (Emerick/Massey 2007) ausführlich die Praktiken der Klanggestaltung dar, für die er mitverantwortlich zeichnete. Eine besonders detaillierte Aufarbeitung der Produktionstechnologien und -prozesse der Beatles haben Kevin Ryan und Brian Kehew (2008) vorgelegt.

<sup>104</sup> Die genannten Effekte basieren auf dem Prinzip der Vervielfachung eines Tonsignals und der anschließenden Mischung von Ausgangs- und Verzögerungssignal. Den Flanger kennzeichnet ein Zeitabstand von 2 bis 20 Millisekunden zwischen den Signalen. Durch die Überlagerung der Signale ergeben sich Auslöschungen und Verstärkungen von Teilschwingungen, die das menschliche Ohr als Veränderung der Klangfarbe wahrnimmt. Die Klangfarbe des Phasers zeichnet sich im Gegensatz zum Flanger durch ein unharmonisches Verhältnis der erzeugten Kerbfrequenzen aus. Beim Chorus liegt die Verzögerungszeit bei 10 bis 30 Millisekunden. Das menschliche Gehör nimmt diesen Signalabstand bereits als Stimmverdopplung wahr. Die Stärke von Flanger, Phaser und Chorus hängt von der Einstellung eines Low Frequency Oscillators ab, der die Phasenverschiebung zeitlich variabel moduliert und den Effekten damit einen schwebenden, in sich kreisenden Charakter verleiht (vgl. Enders 1997: 102f.; 234f.; 46).

zwischen gespeicherten Klängen, die den Vorstellungen der Akteure entsprachen, und solchen, die technisch modifiziert werden mussten, setzte die Entwicklung eines analytischen Hörvermögens voraus, das Nuancen von Klangtexturen isoliert und im Zusammenhang mit anderen Spuren beurteilen konnte, wie Albin J. Zak ausführte:

Such analytic listening involves shifting perspectives. The critical focus, for example, may shift from a relatively atomic level of detail – refining individual sounds, specific areas of the frequency spectrum, or discrete moments in a performance – to a broader perspective taking in larger swatches of musical texture or narrative. (Zak 2009: 71)

Die Produzenten behandelten die im Studio erzeugten instrumentalen und vokalen Klänge nun als Rohmaterial, das mittels Audio-Technologie im Kontrollraum zu perfektionieren oder völlig zu verfremden war. So manipulierte Produzent George Martin die Stimme John Lennons, weil der Künstler mit ihr notorisch unzufrieden war (vgl. Martin 1997: 77). Dabei ließ sich Lennon von anderen Sängern inspirieren oder forderte die Realisierung frei erfundener Stimmkonzepte.<sup>105</sup>

Der Einzug der Stereophonie in die populäre Musik stellte die Produktionsteams ebenfalls vor neue Herausforderungen.<sup>106</sup> Der Begriff der Stereophonie bezeichnet ein zweikanaliges Aufnahme- und Übertragungsverfahren,

das im Gegensatz zur Monophonie eine Richtungsinformation vermittelt und daher bei der Wiedergabe eine räumliche Ortung der übertragenen Klanginformationen und damit einhergehend auch ein durchsichtigeres Klangbild gestattet. (Enders 1997: 303)

Bereits die monophone Aufzeichnung hatte den Eindruck von räumlicher Tiefe vermitteln können. Mit der stereophonen Aufnahme konnten Klänge auch in der Dimension der Breite platziert werden. Ein System aus zwei versetzten Lautsprechern erzeugte ein virtuelles Feld, in dem Schallquellen durch den Einsatz des Mischpults an beliebigen

---

<sup>105</sup> Martin berichtet, dass Lennons Stimme in der Aufnahme *A Day in the Life* wie die Stimme Elvis Presleys auf der Single *Heartbreak Hotel* (1956) klingen sollte. Für die Produktion *Tomorrow Never Knows* (1966) schlug der Künstler Berichten zufolge die technische Konstruktion einer Stimme vor, die Hörer zu der Imagination verleiten sollte, der Dalai Lama singe für ihn von der höchsten Bergspitze (vgl. Lewisohn 1988: 72).

<sup>106</sup> Schallplatten in Stereo waren zum ersten Mal 1958 in den USA veröffentlicht worden. In den ersten Jahren bedienten die Schallplattenfirmen überwiegend den Markt für klassische Musik. Damit erreichten sie eine vergleichsweise wohlhabende Zielgruppe, die sich hochwertige Abspielgeräte leisten konnte. Die ersten auf die Pop-Charts zielenden Langspielplatten, die im Stereo-Verfahren produziert waren, erschienen Mitte der 1960er Jahre. Da die Labels diejenigen jungen Hörer, die keine Stereoanlage besaßen, nicht verprellen wollten, brachten sie Alben einige Jahre lang in Stereo- und Mono-Versionen heraus. Neue Musikanlagen führten zur Durchsetzung der Stereo-LP Ende der 1960er Jahre (vgl. Holmes 2006: 290). Etwas später stellte die Tonträgerindustrie auch das Format der Single auf den Zweikanal-Standard um.

Punkten positioniert oder sogar zwischen beliebigen Punkten hin- und herbewegt werden konnten (Panoramaeffekt). Die räumliche Organisation des Klangbilds reihte sich in das umfangreiche Spektrum von Aufgaben ein, die im Tonstudio auf dem Weg zum Master-Band zu erfüllen waren.

Das Mischpult, auf dem in der Zwischenzeit die unflexiblen Drehregler der 1950er Jahre durch leichtere Schieberegler ersetzt worden waren, gewann an Bedeutung. Wie Susan Schmidt Horning darstellt, verführte das Tonband als primäres Speichermedium Musiker zu weniger konzentrierten Darbietungen, weil sie wussten, dass Spielfehler nicht mehr die Aufzeichnung ruinieren würden (vgl. Schmidt Horning 2002: 315). Man konnte sie durch einen neuen Take vergessen machen. Das sorgfältige Nachregeln der Dynamik- und Frequenzverhältnisse von Spuren erhöhte die Homogenität des Klangbilds einer Produktion.

Im Zeichen des Overdubbing-Verfahrens gingen auch Produzenten zu einer weniger planvollen Arbeitsweise über. Sie zeichneten eine beträchtliche Zahl von Tonspuren auf, um später zu entscheiden, welche verwendet werden sollten. Je mehr Entscheidungen zu treffen waren, desto häufiger wurden sie verschoben. Auch das Mastering war davon betroffen. Nicht immer händigten die Produzenten den zuständigen Audio-Technikern ein fertig abgemischtes Master-Band aus. Gelegentlich lieferten sie auch Aufnahmen ab, deren Frequenz- oder Dynamikverhältnisse noch nicht hinreichend aufeinander abgestimmt waren, und informierten die Techniker schriftlich über die Änderungswünsche, die beim Schneiden des Platten-Masters am Klangbild vorzunehmen waren. Die gewachsenen Anforderungen brachten es mit sich, dass sich in dieser Phase der Musikproduktion ein Teil der Techniker auf diesen letzten Teilschritt des Produktionsprozesses spezialisierte:

Eventually, the decline in the number of >ready< masters and the increase in the amount of those which were passed on to the mastering stage requiring further adjustment led to the rise of mastering as a specialized field, and a few engineers who became highly prized for their ability to know what to do with such recordings. (Schmidt Horning 2002: 320)

Die Emanzipation der Klanggestaltung von den ästhetischen Normen der Aufführung bewirkte, dass sich die ehemals klar getrennten professionellen Rollen miteinander verschränkten. Zwar waren Musiker weiterhin für die Erzeugung vokaler und instrumentaler Klänge, Techniker für die Steuerung der Aufnahmeapparatur und Produzenten für die Organisation der Arbeitsschritte zuständig. Die ästhetische Strategie, von den Geset-

zen der Akustik unabhängige Klangwirklichkeiten zu erzeugen, intensivierte jedoch die Kollaboration zwischen Musikern, Technikern und Produzenten. Waren in den 1950er Jahren die ersten Musiker-Amateure in die Tonstudios vorgedrungen, so beanspruchten diese nun auch ein Mitspracherecht im Kontrollraum (vgl. Martin 1979: 252). Daraus ergaben sich langwierige Auseinandersetzungen zwischen Musikern, Produzenten und Technikern zur Frage, welcher Gitarren- oder Schlagzeug-Sound auf Tonband zu bannen war.

In dem Maße, wie das aufnahmetechnische Wissen der Musiker wuchs, stieg ihr Anspruch, sich auf einem Tonträger kreativ zu verwirklichen. Dieser Anspruch ließ sich einlösen, weil die Schallplatten kommerziell erfolgreich waren. Bands wie die Beatles, die Beach Boys oder die Rolling Stones erzielten international in den 1960er Jahren Millionenumsätze. Die Schallplattenfirmen konnten deshalb das Begehren der Musiker, sich als Komponisten und Performer zu versuchen und zugleich den Produktionsprozess mitzugestalten, nicht ignorieren. André Millard hat die Redefinition des Produktionsprozesses von Musik am Beispiel der Beatles zusammengefasst:

By 1965 a significant change had taken place in the Beatles' recording activities. No longer excluded from the control room, they now played the decisive part in choosing the takes to be used and determining how they were mixed. They had broken the strict rules about studio time and now occupied the studio for all hours of the day and night. They used the studio as a place to write and rehearse as well as record. Most important, the Beatles now saw the studio as the place to create rather than to record sound. When they came to the studio, they were no longer playing live into the microphone but using recording technology to fabricate a song out of many different parts. Instead of bringing a pile of American records to the technicians and asking them to duplicate this sound, they were now telling them to re-create the sounds they imagined. Martin saw his role move from imposing musical discipline on them to realizing their musical ideas. (Millard 2005: 299)

Der Wandel der Musikproduktion zu einem komplexen Prozess mit häufig überraschenden Resultaten wirkte sich stark auf die öffentliche Wahrnehmung von Musikern und Produzenten aus. Rockbands, Sängerinnen und Sänger ließen sich auf das Spiel ein, ihre Schallplatten mit Diskjockeys, Journalisten und Fans als Repräsentationen eines persönlichen Reifungsprozesses zu diskutieren.

Der Produzent Phil Spector inszenierte sich als Popstar, dessen Bekanntheitsgrad den der von ihm im Tonstudio betreuten Interpretinnen und Interpreten weit überstieg. Andere Produzenten wie George Martin machten zumindest eine größere Öffentlichkeit auf sich aufmerksam, indem sie eloquent die von ihnen mitentwickelten Verfahren der

Klangmanipulation und ihre ästhetischen Strategien darstellten. Die Audio-Techniker hingegen blieben für die Hörerinnen und Hörer weiterhin Unbekannte.

### **6.1.2 Das Klangkonzept Der emanzipierte Klang**

Die Ausnutzung einer im Vergleich mit den 1930er Jahren deutlich weiterentwickelten Audio-Technologie führte dazu, dass sich das in den frühen 1950er Jahren entfaltende Konstrukt von Klang als einem *produzierten* Artefakt in den späten 1960er Jahren vollständig in der Musikproduktion der Vereinigten Staaten durchsetzte. Diesseits der ästhetischen Strategien, die Rock, Folk, Country oder Soul als prägende musikalische Stile des Jahrzehnts artikulierte, bildete die praktische Erforschung des Klang-Designs jetzt ein gemeinsames Interesse von Musikern, Technikern und Produzenten. Das Ende der 1940er Jahre eingeführte Magnettonband hatte die Musik aus ihrem Echtzeitbezug gelöst (vgl. Wicke 2008: 8). Mit den Mehrspurmaschinen geriet auch der Parameter des Raums unter technische Kontrolle.

Bei simultanen Aufnahmen isolierten die Audio-Techniker die Musiker eines Ensembles innerhalb des Studios, gestalteten Zonen mit unterschiedlichen akustischen Eigenschaften. In der Postproduktion konnten die auf verschiedenen Spuren gespeicherten Tonsignale weiter bearbeitet werden. Damit stellte die Mehrspurtechnik die Existenzbedingung für eine Emanzipation des Klangs von den Gesetzen der Akustik dar. Die fortgeschrittene Kontrolle von Tonsignalen mittels der Audio-Technologie setzte einen Paradigmenwechsel in Gang. Das konzeptionelle Fundament der Musikproduktion in der Ära der mechanischen und elektromechanischen Aufzeichnung, die Dokumentation prä-existenter Klangereignisse, wich endgültig einem Konzept, das die Konstruktion neuer Klangereignisse zum Imperativ erklärte:

Jetzt konnten individuelle Klangraumkonzepte realisiert werden, die unüberhörbar die Handschrift der beteiligten Toningenieure und Produzenten trugen. Vor allem aber emanzipierte sich in diesem Kontext nicht nur das Musizieren, sondern auch das Klang-Design endgültig von den Paradigmen der Aufführung. Während in der akustischen Realität Klang von den raum-zeitlichen Bedingungen seiner Hervorbringung nicht zu trennen ist, erlaubte die Mehrspurtechnik nun Klangkonzepte, die sich von den realen raum-zeitlichen Gegebenheiten völlig lösen. Die Aufnahme ist dann weder eine Kopie, noch eine Simulation der akustischen Realität, sondern eine neue Form sonischer Wirklichkeit. (Wicke 2008: 11)

Das Klangkonzept *Der emanzipierte Klang* bildete die diskursive Basis für den Wandel der Musikproduktion zu einer phonographischen Kunst. Das auf dem Tonträger gespeicherte Klangbild erhielt durch den komplexen Produktionsprozess ein individuelles Profil, das auf der Bühne allenfalls näherungsweise zu reproduzieren war. Somit geriet die Aufnahme nicht nur zur phonographischen Kunst. Sie wurde auch zum »normativen Paradigma der Musik« (Wicke 2008: 12) im Allgemeinen. In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre kam damit der einige Jahrzehnte dauernde Prozess der Umkehrung des Dominanzverhältnisses von Aufführung und Aufnahme zum Abschluss. Die Aufnahme galt ab sofort als ästhetische Norm, als primäre Instanz des Musikalischen, der die Aufführung in klanglicher Hinsicht grundsätzlich unterlegen war.

Die klangliche Textur geriet zu einem zentralen Parameter des Musizierens (vgl. Wicke 2001a: 37). Unterschiedliche ästhetische Strategien steuerten die Erforschung des technischen Klang-Designs. Techniker und Produzenten strebten einerseits nach einer Perfektionierung der Klanggestalt. Ihr Ziel war die Konstruktion hochwertiger Klangbilder, deren Opulenz die Hörerinnen und Hörer, unabhängig vom musikalischen Genre, überwältigen sollte. Damit rückte der Diskurs um »High Fidelity« (HiFi) in das Feld der populären Musik vor, der zuvor in erster Linie Produktionen auf dem Gebiet der klassischen Musik geprägt hatte. Dies wurde möglich, weil die Schallplattenfirmen das kommerzielle Potential der Langspielplatte erkannten. Die LP konnte einen Bereich von 80 bis 15 000 Hertz (vgl. Wicke 2009a: 70), also rund Dreiviertel des hörbaren Frequenzumfangs, abbilden.

Der Begriff High Fidelity, der als hohe Wiedergabetreue übersetzt werden kann, implizierte bei genauerem Hinsehen einen Widerspruch zwischen Idee und Praxis der Musikproduktion, der nicht aufzulösen war. Die Wortführer von HiFi beriefen sich auf das Ideal »natürlicher« Klangereignisse, die unverfälscht in der Aufnahme repräsentiert werden sollten. In der Praxis griffen die Produktionsteams jedoch stark in die Materiali-

tät vokaler und instrumentaler Klänge ein, um sie an das Zielmedium Tonträger anzupassen. Die produzierten Klanggestalten erhielten damit einen sinnlichen Reizwert, der die Herausbildung neuer Hörgewohnheiten und Erwartungshaltungen forcierte. Diese Entwicklung führte zu dem Resultat, dass Hörer bald den bearbeiteten Klang als Standard betrachteten. Der »natürliche«, nicht-bearbeitete Klang von Stimmen und Instrumenten geriet, gemessen an der neuen Norm des technischen Klangs, zur minderwertigen Erscheinung, die nicht mehr unter der Rubrik High Fidelity einsortiert wurde.<sup>107</sup>

Andere ästhetische Strategien, die sich in der Musikproduktion der 1960er Jahre Geltung verschafften, suchten nach der Realisierung entschieden künstlicher Räume. Diese Strategien stützten sich sowohl auf die ältere Mono- als auch auf die neuere Stereotechnik. Der US-amerikanische Produzent Phil Spector setzte mit seinem Konzept des »Wall of Sound« in der ersten Hälfte des Jahrzehnts erfolgreich eine Ästhetik der Intransparenz um. Spector arbeitete mit mehrfach besetzten Instrumenten und einer zweistelligen Zahl von Musikern in dem kaum 7x10 Meter großen Gold-Star-Studio in Los Angeles. Vor jedes Instrument stellte sein Techniker ein Mikrophon. Die Enge des Raums brachte es mit sich, dass der Klang eines Instruments von mehreren Mikrofonen abgenommen wurde.

Diese gewollten Überlagerungen, die durch die Kanäle des Mischpults ausbalanciert werden konnten, erzeugten, nachdem eine Echokammer einen satten Hall hinzugefügt hatte, einen ebenso verwaschenen wie mächtigen Raumeindruck (vgl. Brown 2007: 112-118). Die Klangkörper der Aufnahme schienen förmlich ineinander zu fließen. Das Gegenmodell zu dieser Ästhetik der Intransparenz bildete ein gleichsam hyperrealistischer Ansatz. Mithilfe des Mehrspurverfahrens und des Mischpults wurden die Klangkörper eines Ensembles nebeneinander ins virtuelle Stereo-Feld gestellt. So ergab sich ein Klangbild, das die Positionen von Instrumenten auf einer Bühne simulierte. Die durch den Panoramaregler vorgenommene Abgrenzung der Klangkörper sowie die Pra-

---

<sup>107</sup> Schmidt Horning bringt diese Entwicklung mit einer Anekdote des Audio-Technikers Bill Savory auf den Punkt: »The high fidelity craze, Bill Savory recalled, became >quite an indoor sport, and it got to the point where it was high, but not much fidelity.< The reason for this was the continued boosting of certain frequencies in order to make the sound >brilliant< on the recording. Savory knew things had really gotten out of hand when he heard a lecture in which the speaker argued that live music was not high fidelity because >he'd sit in front of the New York Philharmonic, and the strings didn't scream at him, and the brass didn't knock his hat off. So he says >Live performances are not Hi-Fidelity<. Some listeners by mid-century had already adjusted their hearing to expect technological intervention as natural« (Schmidt Horning 2002: 340). Zur Problematik des Begriffs High Fidelity siehe auch Magoun (2002: 17) und Zak (2009: 63-66).

xis, durch den Einsatz von Filtern Überlappungen im Frequenzbereich zu minimieren, ergaben jedoch einen Eindruck von Trennschärfe und Durchsichtigkeit, den die nicht im gleichen Maße kontrollierbaren Schalldruckverhältnisse eines realen Aufführungsorts in dieser Form nicht erzeugen konnten.

Ein besonders wichtiges ästhetisches Projekt stellte die Erweiterung der Klangtexturen dar (vgl. Millard 2005: 300). Sänger und Musiker erkämpften sich experimentelle Freiräume, die sie zur Herstellung ungehörter Klänge nutzten. Künstliche Klänge wie das elektronische Slapback-Echo waren in der R&B-Aufnahme der 1950er Jahre noch spezielle Elemente im instrumentalen Gewebe einer Band gewesen. Die Aufnahmen von Gruppen wie den Beatles, den Beach Boys, den Rolling Stones oder der Jimi Hendrix Experience, die zwischen 1965 und 1970 veröffentlicht wurden, zeichneten sich demgegenüber durch einen teils verschwenderischen Umgang mit Klangeffekten aus. Die Texturen aller Klangkörper der drei- bis fünfköpfigen Besetzung einer Rockband – Stimme, elektrische Lead- und Rhythmusgitarre, elektrischer Bass und Schlagzeug – kamen auf den Prüfstand.<sup>108</sup>

Darüber hinaus erweiterten Folk- und Rockgruppen ihren Instrumentenpark. Der Superstar-Status ermöglichte Künstlern wie Brian Jones oder George Harrison eine ausgedehnte Reisetätigkeit, die sie mit afrikanischen und asiatischen Audio-Kulturen in Berührung brachte. Es dauerte nicht lange, bis indische Instrumente wie Sitar, Tabla und Tanpura auf den Tonträgern britischer Rockbands zu hören waren.<sup>109</sup> Neben diesen mechanischen Klangkörpern erweiterten elektromechanische Musikinstrumente (Hammond-Orgel, Mellotron) das klangliche Spektrum der Rockbands.

Das die Musikproduktion in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre tragende Klangkonzept *Der emanzipierte Klang* ebnete den Weg für eine im Verhältnis zu den 1950er Jahren noch einmal deutlich gesteigerte Intensität der technischen Klanggestalt: »[G]erade die Ablösung des Klangs von seiner Verortung in Zeit und Raum [...] und damit die Loslösung von den Parametern der Aufführung rückt ihn in seiner sinnlichen Eigenwertigkeit in den Vordergrund« (Wicke 2008: 12). Da die auf Tonträger gespeicher-

---

<sup>108</sup> Ein repräsentatives Beispiel ist der Titel *Little Miss Strange* vom 1968 veröffentlichten Album *Electric Ladyland*. Die Soli, die sämtlich Jimi Hendrix eingespielt hat, sind wie Improvisationen von zwei Gitarristen arrangiert. Alle vier Takte wechselt die technisch erzeugte Klangcharakteristik der elektrischen Gitarre.

<sup>109</sup> George Harrison setzte den Sitar zum Beispiel bei *Norwegian Wood (This Bird Has Flown)* auf dem Album *Rubber Soul* (1965) ein. Brian Jones spielte das Instrument ein Jahr später auf der Rolling-Stones-Single *Paint It, Black*.

ten Klänge nicht mehr ins Referenzsystem der Bühne gestellt werden konnten, mussten neue Bezüge konstruiert werden. Die produzierte Musik, die als phonographische Kunst verstanden werden wollte, provozierte Zuschreibungen wie Anspruch, Ernsthaftigkeit, Experiment und Veränderung.

### **6.1.3 Der progressive Song als Aufnahme**

Es ist in meiner Arbeit nicht möglich, sämtliche musikalischen Stile darzustellen, die das um 1967 in den USA entstandene Freeform-Radio ausstrahlte. Ich beschränke mich auf eine kompakte Diskussion von Folk und Rock, weil diese Genres die in diesem Kapitel skizzierte Entwicklung der Musikproduktion zwischen 1965 und 1970 am stärksten vorantrieben.

Die Vielfalt der musikalischen Einflüsse, die sich in der Folk- und Rockmusik in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre kreuzten, macht den Versuch, diese populären Stile durch einen festen Katalog von Merkmalen zu bestimmen, zu einem wenig sinnvollen Unterfangen (Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007: 607). Die Stilbezeichnungen Rock und Folk umreißen eher vage ein Feld musikalischer Praxis, das sich durch Gegensatzpaare wie elektrische oder akustische Gitarren, kleiner oder großer Instrumentenpark, kehliger oder nasaler Gesang, regelmäßiger Backbeat oder freiere metrisch-rhythmische Akzentuierung sowie repetitive Riff-Strukturen oder mäandernde Klangformationen beschreiben lässt. Die Sänger und Bands der Epoche setzten diese ästhetischen Komponenten auf ihren Langspielplatten flexibel ein.

In den Jahren 1967 bis 1970 erhielt ein Teil der Folk- und Rockmusik die Attribute »psychedelisch« oder »progressiv«. Die Kategorie des Psychedelischen bezog sich auf die systematische Auslotung des Erfahrungsbereichs unter Einsatz bewusstseinsweiternder Drogen. Die Bands aus der kalifornischen Bay Area bezeichneten ihre Spielart des Rock als Psychedelic Rock. Ihre durch kollektive Improvisationen erzeugten Klangformationen artikulierten den Anspruch, dem in Teilen unter dem Einfluss von LSD und anderen Drogen stehenden Publikum Visionen und Halluzinationen zu vermit-

teln (vgl. Wicke/Ziegenrücker/Ziegenrücker 2007: 564). Auch die Musiker und Bands, die nicht explizit mit dem Begriff des Psychedelischen arbeiteten, machten Drogenerfahrungen zum Thema von Songs. Die Kategorie des Progressiven bezeichnete relativ diffus einen Willen zur ästhetischen, aber auch sozialen und kulturellen Veränderung, der den populären Stilen Folk und Rock in dieser Zeit zugeschrieben wurde.

Die Verschränkung von Komposition, Performance und technischem Klang-Design warf nach 1965 die Frage auf: Was ist eigentlich ein Song? Die durch Audio-Technologie emanzipierten Klänge ließen sich nicht länger durch die in der Tradition verankerte Abfolge kurzer, selbständlicher Strophen und Refrains bändigen. Infolgedessen setzten sich erweiterte Songformen durch, die Strophen und Refrains als tradierte Formteile um Vorspiele (Intros), instrumentale Improvisationen, experimentelle Klangcollagen und Nachspiele (Outros) ergänzten. In ihnen überlagerten sich die Formtraditionen der Tin Pan Alley und des afroamerikanischen Blues. Diese »progressiven« Songs entstanden im Regelfall erst in den Tonstudios als, wie Simon Zagorski-Thomas ausführt, kollektive Kompositionen, die unmittelbar auf das technische Speichermedium geschrieben wurden (vgl. Zagorski-Thomas 2010: 261).

Das neue Formverständnis der Folk- und Rockbands definierte die Beziehung von Speichermedium und Musik neu. Die Erweiterung populärer Songs von drei auf bis zu zehn Minuten mündete in die Idee, die Langspielplatte mit einer Dauer von etwa 40 Minuten als ästhetisches Ganzes zu begreifen. Das *Konzeptalbum* war geboren, das die auf der Ebene der Songs erzielte Vielfalt von Formen und Texturen an ein neues Prinzip von Einheit anschließen sollte. Unter den verschiedenen Typen von Konzeptalben, die Künstler wie Bob Dylan, die Beach Boys, Beatles, Rolling Stones, Jimi Hendrix Experience oder Grateful Dead<sup>110</sup> zwischen 1965 und 1970 veröffentlichten, stach der Songzyklus heraus. Er bezeugte inhaltliche und musikalische Geschlossenheit durch die Verschränkung von Titeln, die am Anfang und Ende des Albums platziert waren. Diesen Standard etablierten die Beatles mit ihrer 1967 veröffentlichten LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, die in rund viereinhalb Monaten produziert wurde. Vor diesem Hintergrund setzte sich die 1948 eingeführte Langspielplatte als ästhetisch wie kommerziell dominierendes Tonträgerformat der populären Musik durch.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Eine Auswahl von Konzeptalben der genannten Sänger und Bands: Bob Dylan: *Blonde on Blonde* (1966); Beach Boys: *Pet Sounds* (1966); Rolling Stones: *Beggars Banquet* (1968); Jimi Hendrix Experience: *Electric Ladyland* (1968); Grateful Dead: *Anthem of the Sun* (1968).

<sup>111</sup> Die Single als Speichermedium verschwand deshalb nicht vom Markt. Sänger und Bands veröf-

Im Unterschied zu den früheren R&B-Ensembles bestanden die Folk- und Rock-Gruppen der 1960er Jahre vollständig aus Amateurmusikern. Diese soziale Organisationsform begünstigte die Ausprägung künstlerischer Individualität und führte zu einer neuen Form des kreativen Austauschs innerhalb der Ensembles. Mit ihren »progressiven« Songs verfolgten die Musiker die Strategie, nicht mehr als Unterhalter, d. h. als bestellte und berechenbare Repräsentanten eines am Profit orientierten Showgeschäfts wahrgenommen zu werden. Sie verstanden sich vielmehr als eigenständig operierende Künstlerpersönlichkeiten, die in ihrer Musik interkulturelle Einflüsse und soziale Problemlagen verarbeiten wollten. Ein nicht selten beträchtlicher Wohlstand ließ den Eindruck finanzieller Unabhängigkeit entstehen, auch wenn sich viele Musiker aufgrund ihres anspruchsvollen Lebensstils tatsächlich auf funktionierende ökonomische Wertschöpfungsketten stützten.

Nach 1965 bildete sich das diskursive Konstrukt von Folk- und Rockmusikern als »autonomen« und »authentischen« Individuen heraus, die sich auf ihren Tonträgern und Konzerten selbst verwirklichten. Für dieses Konstrukt zeichneten nicht nur die Künstlerinnen und Künstler, sondern auch die Marketing-Abteilungen der Schallplattenfirmen in den Vereinigten Staaten verantwortlich, die einen expandierenden Musikjournalismus mit Nachrichten über Leben und Werk der Stars versorgten. Dieses Informationsmaterial der Labels für die Musikpresse besaß die strategische Funktion, ein normatives Verständnis von der ästhetischen Relevanz der Musik und der sozialen und kulturellen Potenz ihrer Repräsentanten durchzusetzen:

Von Album zu Album entäußert sich nunmehr eine herausragende Autorenpersönlichkeit, sei dies, wie im Falle Bob Dylans [...] auf die Individualität eines einzelnen Musikers zugeschnitten oder, wie im Falle der meisten Rockbands, als Bestandteil eines kreativen Kollektivs aufgefasst. Das stellt nicht nur ihre Veröffentlichungen in einen Entwicklungszusammenhang, aus dem sie ihren Sinn beziehen und der in Rezensionen, publizistischen Betrachtungen und Interviews zu entschlüsseln versucht wird, sondern macht auch den Absatz langfristig kalkulierbar. (Wicke 2004b: 172)

Die Tonträger, die Folk und Rock als Stile repräsentierten, artikulierten ästhetische Strategien der Überwindung alltäglicher Erfahrungswelten. Der opulente und neuartige »Sound« der Musik rief Hörerinnen und Hörer zur Selbsterfahrung, ja Selbstüberschreitung auf. Mithin fungierte der Klang der Musik in diesen Produktionen als Medium der Transformation. Er war darauf angelegt, das Publikum zu neuen Wahrnehmungen und

---

fentlichten weiterhin kurze oder gekürzte Albumtitel auf dem kleinen Tonträgerformat, um ihre Fans zum Kauf der LP anzuregen.

Reflexionen anzuregen. Diese ästhetische Strategie möchte ich anhand einer Produktion der Incredible String Band plausibel machen. Die Incredible String Band platzierte den Titel *A Very Cellular Song* auf ihrem dritten Album *The Hangman's Beautiful Daughter*, das die Schallplattenfirma Elektra im März 1968 veröffentlichte. Das schottische Duo Mike Heron und Robin Williamson hatte die LP im Winter zuvor, unterstützt durch einige Gastmusiker, im Londoner Studio Sound Techniques aufgenommen. Das Studio im Stadtteil Chelsea gehörte zu den ersten unabhängigen, d. h. nicht im Besitz eines Schallplattenlabels befindlichen Studios, die im Laufe der 1960er Jahre in Großbritannien öffneten.

Toningenieur John Wood, der Sound Techniques mit einem Partner betrieb, und Produzent Joe Boyd, der gleichzeitig als Manager der Incredible String Band fungierte, gestalteten den Produktionsprozess mit. Das Album *The Hangman's Beautiful Daughter* und eine Tournee sicherten der Gruppe eine gewisse Bekanntheit in den Vereinigten Staaten. Zu ihrer Popularität jenseits des Atlantiks trugen auch Freeform-Diskjockeys wie Tom Donahue bei.

Mike Heron schrieb *A Very Cellular Song*, eigenen Angaben zufolge unter dem Einfluss von LSD stehend (Heron 2012), mit Blick auf die Möglichkeiten der Mehrspurmaschine. Er hatte die Speichertechnologie bei früheren Studioarbeiten kennen gelernt. Der als Kollaboration organisierte Produktionsprozess, der für diese Phase der Musikproduktion typisch war, zeigt sich in der Tatsache, dass Produzent Joe Boyd die ästhetische Form des Songs vorschlug. Das zweite Band-Mitglied Robin Williamson brachte sich stark in das vielschichtige instrumentale Arrangement ein.

*A Very Cellular Song* besteht aus einer Abfolge von sieben relativ eigenständigen Formteilen, die durch wechselnde Instrumentierungen und Variationen im Klang-Design gekennzeichnet sind. Dabei suggeriert der dreimal wiederholte erste Teil formale Kohärenz, ohne jedoch die melodische Einprägsamkeit eines konventionellen Refrains zu besitzen. Ein Abschnitt adaptiert die Aufnahme *Bid You Goodnight* der Pinder Family, die der Incredible String Band auf dem kurz zuvor veröffentlichten Album *The Real Bahamas, Vol. 1* begegnet war. Der Text von *A Very Cellular Song* stellt eine freie Collage sprachlicher Bilder dar. Auf traumhafte Passagen mit vagem Bezug zum Alten und Neuen Testament folgt das skurrile Bekenntnis einer Amöbe, die mit der Zellteilung ein neues Modell der Beziehungsgestaltung für sich entdeckt:

I Don't Need a Wife  
Living the Timeless Life  
If I Need a Friend I Just Give a Wiggle  
Split Right Down the Middle  
And When I Look There's Two of Me  
Both as Handsome as Can Be.

Die ästhetische Strategie der Incredible String Band, die westlich geprägten Ohren der Hörerinnen und Hörer für unbekannte Klänge zu öffnen, ist in der Produktion durch den exzessiven Einsatz von Musikinstrumenten verwirklicht. Die verwendeten Instrumente verweisen zum Teil auf eine vormoderne europäische, zum Teil auf afrikanische und asiatische Audio-Kulturen, die Williamson auf seinen Reisen kennen gelernt hatte. Einen Großteil der Instrumente spielte das Duo Heron und Williamson sukzessiv im Mehrspurverfahren ein. Auf der Produktion sind ein indischer Sitar zu hören, der entgegen der Tradition nicht mit einem Plektrum gerissen, sondern mit einem Bogen gestrichen wird, eine arabische Gimbri (dreisaitige Kastenhalslaute), Hammondorgel, Cembalo, Flöten, Percussions und eine Maultrommel.

Von diesem instrumentalen Hintergrund sind die Stimmen Herons, Williamsons und ihrer musikalischen Gäste, die mal solistisch, mal chorisch arrangiert sind, abgesetzt. Heron, der den Großteil des Gesangs übernimmt, tritt dabei in manchen Passagen zur gleichen Zeit als Solist und Chorsänger auf. Damit demonstriert die Aufnahme die durch die Mehrspurtechnik möglich gewordene Lösung des Musizierens vom Prinzip der Echtzeit und den damit verbundenen Beschränkungen der mechanischen Klangerzeugung.

Das Klang-Design der Aufnahme macht das vielschichtige instrumentale und vokale Geschehen transparent, indem es die Klangkörper im Stereo-Feld verteilt. Der mittlere Abschnitt (ab 4:38 min), der als zweite Wiederholung des ersten Abschnitts fungiert, demonstriert folgende Kernstruktur: Sitar ganz rechts, Solostimme Heron und Hammondorgel mittig. Eine zweite, nach rechts gesetzte Solostimme und ein in kurzer Zeit von links nach rechts wandernder Chor – ein Effekt, der mit dem Panoramaregler des Mischpults hergestellt ist – ergänzen diese Elemente.

Ein konzeptionell begründetes Raumverständnis zeigt sich zudem in der Manipulation der Stimmen durch technischen Hall. Einige Zeit nach der Hälfte des Songs bricht die Musik ab, und in die Stille hinein spricht eine stark verhallte Frauenstimme, die durch den Halleffekt etwas nach hinten entrückt erscheint, die Worte »Amoebas Are

Very Small« (8:01 min). Darauf folgt eine gesprochene Passage, die zwei sehr »trocken« klingende, also am vorderen Rand des virtuellen Klangfelds positionierte Männerstimmen ausführen. Innerhalb weniger Sekunden präsentiert die Aufnahme den Hörerinnen und Hörern also vollkommen disparate Raumeindrücke.

*A Very Cellular Song* ist als eine elaborierte Produktion aufzufassen, die sich vermittels Audio-Technologie von den Konventionen der Aufführung emanzipiert hat. Der 13-minütige Titel, für dessen Aufzeichnung die Incredible String Band eine ganze Woche benötigte (Heron 2012), führt in eine eklektische Klangwelt, in der sich Instrumente aus verschiedenen Kontinenten und Epochen begegnen. Menschliche Stimmen sind als flexible Klangkörper eingesetzt, die flüstern, pfeifen, sprechen und singen. Seine Überlänge entfernt den Albumtitel von den in den Pop-Charts herrschenden Standards eines Songs. Die Abmischung der Tonspuren übersetzt die Klangkörper in ein transparentes, in den Koordinaten Breite und Tiefe differenziertes Bild.

In der Gesamtschau zeigt sich, dass die Produktion der Incredible String Band die ästhetische Strategie repräsentiert, produzierte Musik in eine phonographische Kunst zu verwandeln. In ihr fungierte Klang als ein Medium der Transformation, als ein Medium mithin, das die Hörerschaft zu einem Driften durch Bewusstseins- und Gefühlszustände animieren wollte. Indem sich der produzierte Klang nach 1965 von den Körpern der Sänger und den Instrumenten der Musiker löste, machte er sich anschlussfähig für einen kollektiven Bezugsrahmen, »in den das Publikum prinzipiell eingeschlossen war. Eine solche Musik steht für eine Klang gewordene Gemeinschaft – von Musikern *und* Fans« (Wicke 2001b: 250).<sup>112</sup> *A Very Cellular Song* vertritt einen in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre etablierten Begriff von Musik, der diese als soziale und kulturelle Kraft der Veränderung modellierte. Konzeptalben, die unter den Rubriken des Psychedelischen oder Progressiven produziert und gehört wurden, brachten die Ideale und Sehnsüchte einer ganzen Generation zum Ausdruck. Folk- und Rock-LPs gerieten zum Motor einer subkulturellen Dynamik, die in den Vereinigten Staaten junge Menschen im High-School- und College-Alter erfasste. Die Vertreter der so genannten Babyboomer, d. h. der geburtenstarken Jahrgänge nach 1945, entwickelten Hörstrategien, die den ästhetischen Normen der produzierten Musik entsprachen.

Die Schallplattenindustrie erkannte in den Babyboomern folgerichtig eine neue Zielgruppe. Die nach dem Zweiten Weltkrieg geborenen jungen Frauen und Männer sa-

---

<sup>112</sup> Hervorhebung im Original.

hen sich, vermittelt durch Radio, Fernsehen, Schallplatten und Festivals, einer Pluralität des Populären gegenüber, die frühere Generationen nicht erfahren hatten. Schallplatten-sammlungen, in denen sich die Stile Rock, Folk, Country, Soul, Blues und Jazz begegneten, fanden sich nun in immer mehr Wohnungen. Insbesondere die Anhänger der Subkultur der Hippies, die sich betont offen und liberal gaben, entwickelten einen heterogenen Musikgeschmack. Die Subkultur erreichte ihren Höhepunkt mit dem so genannten Summer of Love 1967. Für die Hippies standen musikalische Stile wie Folk oder Psychedelic Rock im Zentrum einer Lebensweise, die um die Suche nach Identität und die Erweiterung des Bewusstseins kreiste (vgl. Willis 1981: 113f.). Es waren vorzugsweise junge Erwachsene aus bürgerlichen Schichten, die sich der Subkultur anschlossen oder zumindest Teile ihrer Werte und Praktiken übernahmen.

In einer Zeit tief greifender sozialer, politischer und kultureller Umbrüche traten die Hippies als Pioniere einer neuen Lebensweise auf, die in einer selbstbestimmten und bewusst erlebten Freizeit verwirklicht werden sollte. Soziale Anpassung und ein ausgeprägtes Arbeitsethos als Grundwerte einer Nachkriegsgesellschaft, die Partizipation am wachsenden Wohlstand versprachen, tauschten viele Vertreter der Babyboomer-Generation gegen demonstrative Genussorientierung und ein Pathos des Andersseins ein. Neue Formen der sozialen Interaktion und des Zusammenlebens, sexuelle Erfahrungen jenseits ehelicher Bindungen, ein zeitintensiver Musik- und Drogenkonsum, betont unangepasste Kleidung und weitere Elemente verbanden sich zu einem subkulturellen Stil, der eine diffuse Idee von Veränderung artikulierte. Das hieß jedoch nicht, dass Hippies sich wie Mitglieder einer religiösen Sekte vollständig von der alten Gesellschaftsordnung lösten. Vielmehr »stiegen« die meisten Anhänger nur für ein oder zwei Jahre »aus«. Wie Detlef Siegfried argumentiert hat, war das episodisch angelegte Experimentieren mit alternativen Lebenskonzepten attraktiv, gerade weil es die Risiken für die Biographie beherrschbar machte (vgl. Siegfried 2006: 402f.).

Die Wortführer der Hippies und ihre empathischen Beobachter begriffen die Subkultur in ihrer Blütezeit als eine Bewegung, die zur Veränderung der US-amerikanischen Gesellschaft bereit und fähig war. Die Hippies wurden mithin strategisch als eine Gegenkultur inszeniert.

Im Unterschied zu einer Subkultur, die sich der Definition nach mit einer Nischenexistenz zufrieden gibt, formuliert die Theorie der Gegenkultur die Behauptung, eine grundsätzliche Alternative zur etablierten Ordnung darzustellen. Die gegenkulturel-

le Haltung der Hippies trat durch einen Schlüsselbegriff wie »Underground« hervor. Dieser wurde diskursiv als kreative, von kommerziellen Zwecken befreite Zone gegen einen »Mainstream« positioniert, der Musik als bloßes Geschäft ohne künstlerische oder politische Vision verkörperte. Eine Auseinandersetzung mit der Musik der Epoche führt zu der Erkenntnis, dass Underground und Mainstream diskursive Konstruktionen sind, die das komplexe Verhältnis von Künstlern, Industrie und Hörern nicht treffend abbilden (vgl. Gair 2007: 162). Um Distanz zu den tradierten Selbstbeschreibungen und dem aus meiner Sicht problematischen, weil ein vielschichtiges Bild verzerrenden Vokabular zu gewinnen, benutze ich den Begriff der Subkultur, nicht den Begriff der Gegenkultur für die Hippies.<sup>113</sup>

Im nächsten Abschnitt untersuche ich, wie das US-amerikanische Radio auf die ästhetische Aufwertung der LP reagierte.

## **6.2 Radioproduktion von 1965 bis 1970**

### **6.2.1 Die Programmierung der Langspielplatte**

Der Payola-Skandal hatte Diskjockeys als Radiomacher um 1960 auf breiter Front diskreditiert. Viele kommerzielle Sender richteten ihr Programm jetzt an der Formel »less talk and more music« aus, die der Berater Bill Drake propagierte (Eberly 1982: 220). Sie zwangen DJs, ihre Ansagen auf wenige Sekunden zu beschränken. Zudem verkleinerten sie die Playlists auf rund 30 Musiktitel. Während das Radio im Bereich der Mittelwelle (MW) den Diskjockey also in einen Ansager verwandelte, der lediglich die kurzen Pausen zwischen den abgespielten Singles zu füllen hatte, bot die Ultrakurzwelle (UKW) dem in Misskredit geratenen Radiomacher größere Spielräume. Das wachsende

---

<sup>113</sup> Detlef Siegfried hat in seiner Geschichte der Jugendkultur in Westdeutschland gezeigt, dass die Tonträgerindustrie die Begriffe Underground und Mainstream schon bald nach ihrem Auftauchen für das Marketing nutzte (vgl. Siegfried 2006: 624-644). Zur Gegenkultur in den USA in den 1960er Jahren siehe Braunstein/Doyle (2002) und Gair (2007).

Interesse der Radioindustrie am UKW-Bereich führte um das Jahr 1967 zur Herausbildung eines neuen Formats, das als Freeform-Radio bezeichnet wurde. War es nach dem Zweiten Weltkrieg die mediale Konkurrenz zwischen Fernsehen und Radio gewesen, die eine Musikprogrammierung auf der Basis der Vinyl-Single forcierte, so führte etwa 20 Jahre später die Konkurrenz zwischen Mittel- und Ultrakurzwelle zur Durchsetzung einer Musikprogrammierung, die auf der Vinyl-LP gründete.

Verschiedene Faktoren bewirkten den Aufstieg der Ultrakurzwelle in den Vereinigten Staaten. In der ersten Hälfte der 1960er Jahre zeigte sich, dass die Mittelwelle nur noch ein vergleichsweise geringes Wachstum garantieren würde. Im Jahr 1960 besaßen 3456 kommerzielle MW-Sender eine Lizenz. Fünf Jahre später waren es 4044. Die Anzahl der kommerziellen Sender im UKW-Bereich stieg im gleichen Zeitraum von 688 auf 1270. 1970 gab es in den Vereinigten Staaten bereits 2184 UKW-Sender (vgl. Sterling/Kittross 2002: 827f.).<sup>114</sup> Im gleichen Zeitraum zog auch der Absatz von UKW-Empfängern kräftig an. Im Jahr 1960 verkauften sich rund zwei Millionen UKW-Radios. 1965 waren es rund 6,3 Millionen Geräte jährlich, und fünf Jahre später gingen bereits 21,3 Millionen Empfänger über die Ladentische. Um 1970 besaßen 74 Prozent der US-amerikanischen Haushalte Zugang zum UKW-Hörfunk (vgl. Sterling/Keith 2008: 238). Zwischen 1945 und 1960 hatten die in diesem Band operierenden kommerziellen Sender kleinere Zielgruppen bedient. Sie strahlten klassische Musik, Jazz oder Wortprogramme aus.

Zwei Entscheidungen der Regulierungsbehörde FCC hoben den Nischencharakter der Ultrakurzwelle binnen weniger Jahre auf. Im Jahr 1961 erlaubte die FCC den UKW-Sendern, ihre Programme in Stereo zu übertragen. Die Mittelwelle blieb auf den älteren Mono-Standard beschränkt (vgl. Sterling/Keith 2008: 110). Zudem bot das Verfahren der Frequenzmodulation (FM), im Unterschied zur von der Mittelwelle genutzten Technik der Amplitudenmodulation (AM), eine deutlich erhöhte Signalqualität, wie Wolfgang Hagen herausstellt:

---

<sup>114</sup> Das US-amerikanische MW-Radio nutzte für die Signalübertragung den Frequenzbereich von 535 bis 1705 Kilohertz. Der UKW-Hörfunk sendete in den Grenzen von 88 bis 108 Megahertz (vgl. Sterling/Keith 2008: 225).

Im FM-Verfahren bleiben die Amplituden konstant und nur die Frequenz eines Senders wird periodisch (in Abhängigkeit vom Nutzsignal) verändert. Das setzt die Nutzung eines entsprechend höheren Frequenzbereichs voraus, innerhalb dessen Bandbreite vielfache Frequenzänderungen gut übertragen und empfangen werden können. Dieses Verfahren konnte die Nutzquelle (den Klang) sehr viel besser >abtasten<, also auflösen, als dies mittels Amplitudenmodulation je möglich gewesen war. Das Ergebnis war (und ist, denn Radio >ist< heute UKW-Radio) ein brillanter Klang [...]. (Hagen 2005: 339)

UKW-Signale nutzten eine Bandbreite von nahezu 15 000 Hertz, während MW-Signale bei etwa 5000 Hertz an ihre Grenze kamen (vgl. Sterling/Keith 2008: 229). Außerdem eliminierten die UKW-Empfangsgeräte das konstante Hintergrundrauschen, das den MW-Hörfunk seit den Anfangstagen begleitet hatte. Die hohe Klangqualität erwies sich als entscheidendes Argument für die Vermarktung der Ultrakurzwelle. UKW-Sender konnten sich der Tonträgerindustrie als optimale Übertragungskanäle für die Stereo-Langspielplatte anbieten und den Diskurs um High Fidelity mittragen, der die Durchsetzung neuer Aufnahme-, Übertragungs- und Wiedergabetechnologien in den 1960er Jahren rahmte (vgl. Douglas 2004: 263-266).

Eine zweite Entscheidung von erheblicher Tragweite für das UKW-Radio traf die Regulierungsbehörde im Juli 1964. Da die Regelungen Widerstand seitens der Radioindustrie provozierten, wurden sie erst in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts wirksam. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatten Medienunternehmen Sender der Mittel- und Ultrakurzwelle gekauft, die in denselben Märkten angesiedelt waren. Um die Zielgruppe auf der Ultrakurzwelle kostensparend anzusprechen, ließen sie in diesem Bereich das für die Mittelwelle produzierte Programm ausstrahlen.

Diese Form von Zweitverwertung gelangte auf den Prüfstand, als das Angebot an verfügbaren Frequenzen verknappte. Die FCC fasste den Beschluss, dass die kooperierenden MW- und UKW-Sender, die Radiomärkte mit mehr als 100 000 Einwohnern bedienten, nur noch die Hälfte des Programms gemeinsam nutzen durften (vgl. Sterling/Keith 2008: 120). Obwohl diese Regelung nur rund 200 UKW-Sender betraf, hatte sie doch eine Signalwirkung. Das UKW-Radio erhielt den Status eines eigenständigen Mediums. Seine Attraktivität für unternehmerische Initiativen wuchs rapide (vgl. Douglas 2004: 263).

Diese regulatorischen Eingriffe in die US-amerikanische Radiolandschaft schufen Bedingungen, unter denen das Freeform-Radio als Radioexperiment entstehen konnte. Im August des Jahres 1967, mitten im durch die Hippie-Subkultur ausgerufenen »Sum-

mer of Love«, stellte der Sender KMPX-FM in San Francisco sein Gesamtprogramm auf »progressive« Rockmusik um. Innerhalb der nächsten Monate verbreitete sich das Freeform-Radio von der West- an die Ostküste. Im Oktober 1968 zählte das Branchenmagazin Billboard bereits 63 Freeform-Radios in den USA (vgl. Krieger 1976: II, 48).<sup>115</sup> Auf Grund des wachsenden Interesses der Hörerinnen und Hörer behauptete es mit einigem Recht, eine Alternative zum etablierten MW-Hörfunk darzustellen.

Die Sender, die das neue Format installierten, das nach dem Verständnis seiner Macher kein Format im herkömmlichen Sinn sein sollte, erreichten mehrheitlich Hörerinnen und Hörer im Alter von 18 bis 34 Jahren (vgl. Miller 2008: 121). Dieses Publikum entsprach der Zielgruppe von Schallplattenfirmen wie Decca, Columbia, Elektra oder Warner Brothers, die den wachsenden Markt für LPs bedienten. In dem Maße, wie das Lokalradio in den 1950er Jahren das Wachstum der auf Rhythm & Blues spezialisierten unabhängigen Labels befördert hatte, organisierte das UKW-Radio in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre die Popularisierung der Folk- und Rockmusik, die zum Portfolio der größeren Schallplattenfirmen gehörte (vgl. Chapple/Garofalo 1980: 127).

Die Macher des Freeform-Radios, die Nähe zu den subkulturellen Werten der Hip-pies suchend, lehnten größtenteils eine präzise Definition ihres Programms ab. Es wurde (und wird) deshalb auch als Underground- oder Progressive-Rock-Radio bezeichnet. Ich bleibe in meiner Darstellung beim Begriff Freeform-Radio, weil die Bezeichnung Underground-Radio eine antikommerzielle Grundhaltung der Sender suggeriert, die der historischen Wirklichkeit nicht entspricht. Der Begriff Progressive-Rock-Radio blendet die tatsächliche stilistische Vielfalt des Musikprogramms aus.<sup>116</sup>

Auch der Begriff »Freeform« muss als eine relative Größe verstanden werden. Er benennt eine Programmstrategie, die sich deutlich von den Formaten der Mittelwelle abgrenzte. So setzte das Freeform-Radio die als Jingles bezeichneten akustischen Marker, die das MW-Radio inflationär gebrauchte, sehr sparsam ein. Diskjockeys verzichte-

---

<sup>115</sup> Die Geschichtsschreibung zum US-amerikanischen Radio nennt bisweilen auch den New Yorker Sender WOR-FM als erstes Freeform-Radio (vgl. Keith 1997: 26). WOR-FM versuchte sich ab dem Sommer 1966 ein gutes Jahr lang an einem neuen Format, das auf einer erweiterten Playlist von rund 100 Titeln basierte. Da der Sender überwiegend im Mono-Standard produzierte Singles spielte und die Diskjockeys, wie auf der Mittelwelle üblich, in die Musik hineinsprachen, betrachte ich WOR-FM als Zwischenstation auf dem Weg zum Freeform-Radio. Ein Mitschnitt von DJ Rosko, der 1966 für den New Yorker Sender arbeitete, lässt sich für eine Unterscheidung von WOR-FM und KMPX-FM heranziehen (vgl. Rosko 1).

<sup>116</sup> Tom Donahue, der das neue Musikformat ab 1967 vorantrieb, benutzte selbst die Bezeichnung Freeform-Radio (vgl. Krieger 1976: II, 69).

ten auf Spitznamen und gaben die virtuosen Sprechtechniken auf, mit denen sich ihre Kollegen auf der Mittelwelle profilierten. Sie moderierten relativ langsam, nahmen sich Zeit für die Ausführung eines Gedankens und nahmen Sprechpausen in ihr Repertoire auf, die auf der Mittelwelle streng verboten waren (vgl. Hagen 2005: 346).

Der entscheidende Unterschied zwischen dem ausgestellt »freien« UKW- und den vollständig durchgeplanten MW-Formaten betraf die Regeln der Musikprogrammierung. Freeform-Sender gestalteten ihr Programm typischerweise ohne von der Leitungsebene vorgegebene Playlists. Die DJs waren für die in ihren Shows gespielten Schallplatten selbst verantwortlich. Sie präsentierten sich ihren Hörerinnen und Hörern als Experten für die Gegenwart und Geschichte US-amerikanischer Stile wie Rock, Soul, Folk, Country, Blues und Jazz und, in geringerem Maße, für musikalische Entwicklungen auf anderen Kontinenten.

Die Abwesenheit einer durch das Management festgelegten Playlist für das Tagesprogramm bedeutete jedoch nicht, dass Freeform-Diskjockeys nur ihrem individuellen Geschmack folgten. Wie die ehemalige Mitarbeiterin Raechel Donahue berichtet, etablierte der Sender KMPX-FM ein informelles System des Informationsaustauschs. Die DJs waren aufgefordert, die Shows ihrer Kollegen anzuhören. Am Ende einer Woche diskutierten die Mitarbeiter der Sender ihre persönlichen Listen und berieten, welche häufig gespielten Titel einer Band durch andere Songs ihres Albums ersetzt werden konnten (Donahue 2010). Dieser informelle Austausch, der sich auch aus Konzertbesuchen, Gesprächen mit Label-Mitarbeitern und Hörern speiste, sicherte die Strategie, eine deutlich größere Zahl von Musiktiteln auszustrahlen, als es das MW-Radio tat. Beim Sender KSAN-FM, für den Donahue später arbeitete, gab es sogar eine Musikliste, die alle Diskjockeys abzeichnen hatten (vgl. Krieger 1976: II, 5).

Die materielle Basis des Programms stellten große Schallplattenbibliotheken dar, die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in den Anfangstagen der Sender nicht selten aus ihren privaten Sammlungen zusammenstellten. Zudem nutzten Diskjockeys ihre Kontakte zu Musikern und Labels, um an Tonbänder von noch nicht veröffentlichten Alben zu gelangen. Dabei behandelten Freeform-Sender nicht alle populären Stile gleich. Im Durchschnitt waren Produktionen der »progressiven« Rockmusik häufiger zu hören als Blues- und Jazz-Aufnahmen. Laut Raechel Donahue galt folgende Formel für das Musikprogramm der beiden Sender, an deren Aufbau ihr Ehemann Tom und sie in San Francisco beteiligt waren: 60 Prozent »Mainstream«, d. h. bekannte Folk- und Rock-

songs, 20 Prozent Blues und Rhythm & Blues, zehn Prozent Jazz, zehn Prozent elektronische Musik und Spoken Word (vgl. Keith 1997: 57). Festzuhalten ist also, dass der unter der Rubrik Freeform sich ab 1967 vermarktende Hörfunk eine größere musikalische Pluralität bot als die Konkurrenz auf der Mittelwelle.

Das Freeform-Radio operationalisierte das Tonträgerformat der Langspielplatte auf eine andere Art als das MW-Radio das Format der Single. Die Mittelwelle behandelte die Single als ein rhythmisch geprägtes Klangmaterial, das mit kurzen Moderationen, Jingles und Werbespots zu einem dichten Programmfluss verkoppelt wurde. Das MW-Radio bot sich seinem Publikum damit als eine Art Schrittmacher an, der Energien für die Erledigung der täglichen Routinen aktivieren sollte.

Demgegenüber ermöglichten die LPs der späten 1960er Jahre eine Programmierung, die auf die Herstellung von sozialen und kulturellen Narrativen zielte. Die Diskjockeys des Freeform-Radios sprachen im Unterschied zum MW-Radio ausführlich über die von ihnen präsentierten Schallplatten. Kurzbiographien von Künstlern, Berichte zum Produktionsprozess eines Albums sowie subjektive Urteile über die ästhetische Beschaffenheit einer Aufnahme – von der pointierten Kritik bis hin zum assoziativen Vergleich – bildeten wesentliche Elemente ihrer Sendungen. Diese Diskurse stellten wechselnde Bezugsrahmen dar, mit deren Hilfe die Hörerinnen und Hörer die vom traditionellen Ordnungsmuster der Aufführung abgelösten Klänge als Musik wahrnahmen.

Freeform-Diskjockeys wie Tom Donahue, Larry Miller, B. Mitchel Reed, Alison Steele oder Dusty Street<sup>117</sup> erbrachten eine wichtige Vermittlungsleistung: Sie verorteten Klanggestalten, die die Audio-Technologie aus ihren raumzeitlichen Bindungen gerissen hatte, im sozialen und kulturellen »Raum« der Subkultur, wie ein Zitat des DJs Larry Miller verdeutlicht: »We not only played the best of the new emerging music but added the special flavor of the time and the space« (Miller 2008: 119).

Anders als Wolfgang Hagen, der die Stimme im Verhältnis zur Musik als sekundäre Instanz des »freien« Formats bewertet (vgl. Hagen 2005: 346), spreche ich den DJs in diesem Zusammenhang eine zentrale Funktion für die Organisation der Musikerfahrung ihrer Hörerinnen und Hörer zu. Den Vertretern einer selbstbewusst auftretenden Generation von jungen Erwachsenen stellte sich das Freeform-Radio als Instrument der Erforschung individueller und kollektiver Erfahrungen zur Verfügung.

---

<sup>117</sup> Steele und Street repräsentieren die ersten weiblichen Diskjockeys, die mit dem Aufstieg des Freeform-Radios an die Mikrophone kommerzieller Radiosender in den Vereinigten Staaten traten.

Die Langspielplatten, die den Anspruch artikulierten, Hörgewohnheiten zu überwinden oder kritische Kommentare zu den sozialen, politischen und kulturellen Ereignissen der Zeit zu liefern, verlangten nach neuen Formen der Präsentation. Der Musik als einer phonographischen Kunst stellte das Freeform-Radio eine Kunst des Übergangs an die Seite. Diskjockeys übernahmen die Rolle von »Kuratoren« (vgl. Keith 2002: 398), die Tonträger um bestimmte Themen herum gruppierten. Die DJs bezeichneten die thematisch motivierten Reihen von drei bis vier Songs, die Teile ihrer Sendungen füllten, als *Segues* (oder Sets).

Die thematische Struktur einer Segue konnte die Entwicklung eines Künstlers sein, die durch Titel von unterschiedlichen Alben umrissen wurde. Darüber hinaus stellten DJs einen Song in verschiedenen Einspielungen vor. Auch ästhetische Kriterien wie zueinander passende Tonarten oder eher unscharfe Begriffe wie »Stimmung« fungierten als Klammern für die Gestaltung von Übergängen (vgl. Keith 1997: 55-57).<sup>118</sup> Der Diskjockey hatte folglich eine unpräzise Mischung aus Bildungs- und Unterhaltungsprogramm herzustellen. Gerade diese Mischung band die Zielgruppe an die Sender, wie ein weiteres Zitat Larry Millers belegt:

I steadfastly refused to pander to pop music tastes. I deliberately aimed high. Rather than aim for a small percentage of the general audience, I aimed for and got a much higher percentage of my target audience – the hip underground counterculture. [...] I had discovered, quite by accident, the difference between lowest common and the highest common denominator programming. This concept followed me to KMPX in San Francisco in 1967 and eventually became a prime ingredient in establishing the first commercial underground/alternative FM, which led to >Progressive Rock< radio. (Miller 2008: 115f.)

Bereits wenige Monate nach der Entstehung des Freeform-Radios prallten die unterschiedlichen Erwartungshaltungen der beteiligten Akteure hart aufeinander. Viele Diskjockeys arbeiteten mit dem Ziel, ein Programm für einen harten Kern subkultureller Insider zu gestalten, also »Musik für die (immer schon) Kundigen« (Hagen 2005: 347) zu senden. Diesem Ansatz stand das Kalkül der im Besitz der Sender befindlichen Unternehmen gegenüber, das Radioexperiment langsam, aber sicher in ein lukratives Geschäftsmodell zu verwandeln. Konnten sich die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in den ersten drei Jahren noch gegen die geschäftlichen Aspirationen der Eigentümer mehr

---

<sup>118</sup> Das Freeform-Radio übernahm das Konzept der Segue von anderen UKW-Sendern, die dieses Prinzip der Sequenzierung auf so genannte Beautiful Music (instrumentale Arrangements populärer Titel unterschiedlicher Genres) angewandt hatten (vgl. Miller 2008: 115).

oder weniger erfolgreich zur Wehr setzen, so erlahmte ihre Widerstandskraft in dem Maße, wie die Subkultur der Hippies nach 1969 zerfiel.

In der ersten Hälfte der 1970er Jahre führten Freeform-Sender nach und nach Playlists für das Gesamtprogramm und inhaltliche Vorgaben für Moderationen ein. Die Kultur der informellen Absprache und der individuellen Musikexpertise wich den formellen Kontrollmechanismen und der Marktforschung, die das Top-40-Radio in den 1950er Jahren professionalisiert hatte. Im Laufe der 1970er Jahre wandelte sich das Freeform-Radio in ein neues, stilistisch enger gefasstes Format, das den Namen Album-Oriented Rock trug (vgl. Piasek 2004: 30).<sup>119</sup>

Als Zwischenfazit lässt sich für den in dieser Arbeit maßgeblichen Zeitraum von 1930 bis 1970 ein bemerkenswerter Statuswandel der Schallplatte im US-amerikanischen Radio festhalten. Um 1935 behandelten Diskjockeys wie Martin Block und Al Jarvis den Tonträger als Simulation einer Aufführung. In der ersten Hälfte der 1950er Jahre entwickelte Alan Freed einen Typ von DJ, der die Technizität der Klänge auf R&B-Singles unterstrich, indem er in der Echtzeit ihrer Wiedergabe mitsang und den Rhythmus mitklopfte. Das Freeform-Radio nahm es dann in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre mit produzierten Klanggestalten auf, die sich vom Modell der Aufführung vollständig emanzipiert hatten. Die Vermittlungsleistung der Diskjockeys in dieser Zeit bestand darin, die Schallplatte als phonographische Kunst und neue ästhetische Norm des Musikalischen zu exponieren.

Der kommerzielle Hörfunk der Vereinigten Staaten zeichnete mithin den Wandel der Schallplatte von der Simulation einer Aufführung zur Repräsentation einer eigenständigen Klangwirklichkeit nach, die durch die Entwicklung der Audio-Technologie bedingt war. Diskjockeys nutzten ihre Einsicht in den sich ändernden ästhetischen Charakter des Tonträgers, um die DJ-Show als Programmform zu entwickeln und an die sozialen und kulturellen Bedürfnisse unterschiedlicher Zielgruppen anzupassen.

---

<sup>119</sup> Eine ausführliche Diskussion der Gründe für den Untergang des Freeform-Radios bietet Keith (1997: 149-174).

## 6.2.2 Sound-Erkundungen auf KMPX und KSAN

Unter den in dieser Arbeit diskutierten Diskjockeys kommt Tom Donahue in zweifacher Hinsicht eine Sonderstellung zu. 1928 unter dem bürgerlichen Namen Thomas Coman geboren, hatte Donahue im Alter von 20 Jahren als DJ für MW-Sender im Osten der USA zu arbeiten begonnen. Der schwergewichtige Radiomann ging 1961 nach San Francisco an die Westküste, wo er sich als »Big Daddy« einen Namen auf dem Sender KYA-AM machte. Drei Jahre später kündigte er und nahm eine längere Auszeit, bevor er im Frühjahr 1967 zum kommerziellen Hörfunk zurückkehrte. Anders als Martin Block und Alan Freed konnte Donahue also erstens auf eine rund zwei Jahrzehnte umfassende Karriere als Diskjockey zurückblicken, als er die neue Programmstrategie entwarf, die den Namen Freeform-Radio tragen würde (vgl. Hagen 2005: 343). Diese Programmstrategie speiste sich aus Donahues genauer Kenntnis des die Mittelwelle beherrschenden Formatradios und seiner Leerstellen.

Zweitens beschränkte sich der Radiomacher nicht auf eine Tätigkeit als Diskjockey. Donahue übernahm im Sommer 1967 den Posten des Programmdirektors bei KMPX-FM. Nach einem Streit mit dem Eigentümer wechselte er mit einem Teil der Belegschaft im Mai 1968 zu einem anderen Sender in San Francisco, der sich in KSAN-FM umbenannte und auf das »freie« Format umstellte. Vor dem Wechsel hatte Donahue durch persönliche Gespräche mit einem Manager des Medienunternehmens Metro-media, das sich im Besitz von KSAN-FM befand, erreicht, dass er dort, wie zuvor, die Aufgabe des Programmdirektors ausüben würde (vgl. Krieger 1976: I, 160). In dieser Funktion konnte er die Verbreitung des Freeform-Radios in den Jahren 1967 und 1968 stark beeinflussen. Insofern ist festzuhalten, dass Donahue, im Unterschied zu Block und Freed, nicht nur als populärer Diskjockey in die US-amerikanische Radiogeschichte eingegangen ist, sondern auch als Programmstrategie.

Ein Bericht, den der Musikjournalist Ben Fong-Torres kurz nach dem Tod Donahues im April 1975 verfasste, legt nahe, dass er das Konzept eines neuen Musikformats in seiner Auszeit, also um das Jahr 1966 entwickelte. In dieser Phase intensivierte Donahue seine Kontakte zur expandierenden Musikszene in San Francisco und hörte sehr viele LPs. Allem Anschein nach versammelte er regelmäßig Freunde in seiner Wohnung, um ihnen Schallplatten vorzuspielen (vgl. Fong-Torres 1975: 16). Diese privaten Hör-Sessions, deren Teilnehmer spontan und gut informiert über aufgenommene Musik

diskutierten, müssen Donahue zum Aufbau eines Musikformats motiviert haben, das ein Gegenmodell zum etablierten Formatradio darstellen sollte.

Das »freie« Format, das Tom Donahue in den nächsten Monaten mit einer loyalen Gruppe von erfahrenen Diskjockeys und Radioanfängern entwickelte, kam mithin nicht ohne Kalkül und Planung aus. »Natürlichkeit«, Spontaneität und Individualität bildeten die Elemente einer Strategie, die mit einer Zielgruppe rechnete, die das kommerzielle Radio in den Vereinigten Staaten noch nicht für sich entdeckt hatte. Diese Zielgruppe der 18- bis 34-Jährigen, so behauptete Donahue in einem Artikel für das Magazin *Rolling Stone* im November 1967, wollte ein Programm mit einer »reifen« Anmutung und einem anspruchsvollen Musikverständnis hören. Das MW-Radio hingegen habe sich überlebt, weil es nicht bereit sei, die Erwartungen der Babyboomer an das Radioprogramm zu erfüllen:

The music has matured, the audience has matured, but radio has apparently proven to be a retarded child. Where once Top-40 radio reflected the taste of its audience, today it attempts to dictate it, and in the process has alienated its once loyal army of listeners. [...] Somewhere in the dim misty days of yore, some radio statistician decided that regardless of chronological age the average mental age of the audience was twelve-and-a-half, and Top-40 radio aimed its message directly at the lowest common denominator. The disc jockeys have become robots [...] who have succeeded in totally squeezing the human element out of their sound, reducing it to a series of blips and bleeps and happy, oh yes, always happy, sounding cretins [...]. (Donahue 1974: 674f.)

Donahues harte Kritik reflektierte auch den Unmut darüber, dass er zunächst vergeblich versucht hatte, sein Konzept an MW-Sender zu verkaufen. Erst durch den Hinweis eines Freunds entdeckte der Diskjockey das Potential der Ultrakurzwelle mit ihrem hoch auflösenden Stereo-Klang und begann, systematisch Sender in diesem Bereich zu kontaktieren. Nur Leon Crosby, der Besitzer des finanziell angeschlagenen Senders KMPX-FM, reagierte.

KMPX-FM übertrug zu dieser Zeit größtenteils Sprachprogramme für ethnische Minderheiten in der Bay Area. Seit Februar 1967 war zudem zwischen Mitternacht und 6 Uhr eine DJ-Show von Larry Miller zu hören, der eine Mischung aus Folk und Rock, gelegentlich ergänzt durch Jazz und klassische Musik, spielte (vgl. Krieger 1976: I, 6f.). Die positive Resonanz des Publikums auf Millers Sendung und die Aussicht auf eine beträchtliche Investition, die ein Geschäftspartner Donahues versprach, überzeugten Crosby von der Idee, KMPX-FM für weitere Musiksendungen zu öffnen (vgl. Chapple/Garofalo 1980: 125).

Im April 1967 ging Donahue mit einer Show namens *Metanomine*<sup>120</sup> auf Sendung. Unterstützt durch die Technikerin Katie Johnson, gestaltete der DJ werktags das Abendprogramm von 20 bis 24 Uhr auf der Frequenz 106.9 Megahertz.<sup>121</sup> Der Sender in der Green Street besaß anfangs nur wenig technisches Gerät. Die Studiotechnik wurde kontinuierlich ergänzt. Bald verfügte der Kontrollraum über zwei Schallplattenspieler mit neuen Nadeln sowie zwei Tonbandgeräte, die in den meisten Fällen selbst produzierte Werbespots und Klangeffekte wiedergaben (vgl. Krieger 1976: I, 41f.). Tagsüber rekrutierte Donahue weitere Diskjockeys und Anzeigenvertreter. Die Anzeigenvertreter akquirierten Schallplattenläden und Geschäfte, die Zubehör für den Cannabis-Konsum verkauften, als erste Werbekunden.

Donahue nutzte sein über zwei Jahrzehnte angesammeltes Wissen über populäre Musik, um eine persönliche Playlist zu erstellen, die kurze Singles mit längeren Albumtiteln kombinierte. Manche Abschnitte seiner Sendung organisierte der DJ, wie Larry Miller zuvor, als thematisch zusammenhängende Segues, die häufig anhand der Diskographie die künstlerische Entwicklung einer Band über mehrere Jahre hinweg porträtierten. Dabei setzte er eine Mischung aus längeren, subjektiv gefärbten Monologen und kurzen, faktenorientierten Ansagen ein.

Anders als das auf dem Prinzip des lückenlosen Programmflusses beruhende Format der Mittelwelle ließ das »freie« UKW-Format Raum für Momente der Ruhe. Pausen in den Moderationen und zwischen den Musiktiteln bildeten wichtige Gestaltungs-

---

<sup>120</sup> E-Mail Raechel Donahue, 9. Juli 2013. Laut Susan Kriegers 1976 veröffentlichter Dissertation, die auf Interviews mit Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Sender KMPX-FM und KSAN-FM basiert, hieß Donahues Sendung *Methods of Madness* (Krieger 1976: I, 75). Ich arbeite in meinem Text durchgehend mit dem von Raechel Donahue angegebenen Namen *Metanomine*, weil ich davon ausgehe, dass die Witwe, die jahrelang eng mit ihrem Mann zusammenarbeitete, eine zuverlässige Quelle darstellt. Die fehlende Übereinstimmung zwischen den Quellen könnte auch darauf hindeuten, dass Donahues Shows für KMPX-FM und KSAN-FM unterschiedliche Namen trugen.

<sup>121</sup> KMPX-FM beschäftigte drei Technikerinnen und durchbrach damit die in der US-amerikanischen Radiolandschaft vorherrschende Regel, dass Männer die Mischpulte im kommerziellen Radio zu bedienen hatten. Als »chick engineers« trugen Dusty Street, Susie Henderson und Katie Johnson zum unkonventionellen Erscheinungsbild des Senders bei. Im Winter 1968 überzeugten sie Donahue von der Idee, eine von ihnen moderierte DJ-Show ins Programm aufzunehmen (vgl. Krieger 1976: I, 91). Katie Johnson betreute Donahues Sendungen für KMPX-FM. Nach dem Wechsel zu KSAN-FM musste der Diskjockey in einem Selbstfahrerstudio arbeiten. Dieses Studio war darauf ausgelegt, dass DJs parallel Mikrophon und Mischpult kontrollierten. Die Selbstfahrerpraxis setzte eine Sendelizenz sowie entwickelte technische Fertigkeiten voraus. Donahue besaß diese Voraussetzungen offensichtlich nicht, sodass seine Partnerin Raechel im Studio neben ihm Platz nahm. Sie steuerte das Mischpult und trug die gespielten Musiktitel sowie technische Werte in Listen ein (vgl. Krieger 1976: II, 4f.).

mittel. Das »freie« Format setzte die produzierte Musik konsequent mit den subkulturellen Diskursen und Praktiken der Zeit in Beziehung. Für die Zehntausenden Hippies, die im Sommer 1967 nach San Francisco zogen, und ihre Altersgenossen, die sich nicht direkt zur Subkultur zählten, aber die Folk- und Rockmusik der Zeit hörten, besaß das Freeform-Radio »einen unpräzisen, aber anspruchsvoll experimentellen auditiven Sound-Erkundungs-Charakter« (Hagen 2005: 347).

Programmdirektor Donahue und die anderen Mitarbeiter des Senders setzten ihre privaten Schallplattensammlungen für ihre Sendungen ein, da KMPX-FM im Frühjahr 1967 nur eine kleine Tonträgerbibliothek besaß. Sie bemühten sich bei Künstlern und Schallplattenlabels erfolgreich um Bänder mit unveröffentlichten Aufnahmen. Im März 1968 war die Tonträgerbibliothek des Senders bereits auf über 3000 Titel angewachsen (vgl. Krieger 1976: I, 104f.). Desweiteren luden die DJs Musiker von lokalen und internationalen Bands ins Studio ein, mit denen sie in ihren Sendungen ausführliche Gespräche führten (vgl. Miller 2008: 119).

Eine Marktanalyse vom November 1967 bestätigte, dass KMPX-FM die Zielgruppe der 18- bis 34-Jährigen im Radiomarkt der Bay Area erreichte. Der empirischen Studie zufolge besaß KMPX-FM zwischen 19 und 24 Uhr die besten Einschaltquoten in der Gruppe der 18- bis 34-Jährigen (vgl. Krieger 1976: I, 61). Innerhalb dieser Gruppe dominierten junge Frauen und Männer im Alter von 18 bis 24 Jahren. Die Tatsache, dass Donahues Sendung vier dieser fünf Abendstunden füllte, belegt, dass der Radioprofi nicht nur als Stratege, sondern auch als Diskjockey einen maßgeblichen Beitrag zur Popularität seines Senders leistete. Zudem ist festzustellen, dass Donahue, der zu diesem Zeitpunkt 39 Jahre zählte, älter war als der Großteil seines Publikums. Der Altersunterschied stellte also, wie schon im Falle Alan Freeds, kein Problem dar, das die Bindung zwischen Diskjockey und Hörerschaft behinderte.

Die klangliche Erscheinungsform der DJ-Stimme besaß im Freeform-Radio, wie im MW-Hörfunk, eine strategische Funktion. Sie sollte die professionelle Distanz zwischen einem kommerziellen Radiosender und einer Zielgruppe maskieren, die der Logik von Markt und Wettbewerb kritisch gegenüberstand. Der Diskjockey kultivierte eine professionelle Form von »Natürlichkeit« und orientierte sich damit an derselben Norm, die auch die subkulturelle Sprache der Hippies regulierte (vgl. Willis 1981: 135-137).

Das bedeutet nicht, wie Wolfgang Hagen zu Recht betont hat, dass Donahue genau wie seine Hörer sprach. Vielmehr war es die durch die Übertragungstechnologie er-

mögliche Transparenz des Stimmklangs, die eine imaginäre Nähe zwischen Diskjockey und Publikum erzeugte:

Man hört sehr gut, dass Donahue selbst jahrelange Deejay-Erfahrung hat. Aber er verbirgt sie hörbar, spielt sie nur ganz gelegentlich aus in entsprechenden Sprachmelodien und den typischen Ansätzen zur phatischen Überdeutlichkeit. [...] Vor hoch auflösenden FM-Mikrofonen sprechend und über eine gute Musikanlage wiedergegeben, erreicht die Radiostimme jetzt aber eine Intimität, die schalltechnisch in der Alltagserfahrung nur der Präsenz vergleichbar ist, wie sie ein Sprechender ganz nah am Ohr eines anderen erreicht. (Hagen 2005: 345f.)

Berichte von Ohrenzeugen wie Susan Douglas lassen zudem den Schluss zu, dass viele Hörerinnen und Hörer die betont ruhige, unaufgeregte Sprechweise Donahues und anderer Freeform-DJs als Zeichen eines Drogenkonsums interpretierten, der einen festen Bestandteil der Lebensweise von Hippies bildete: »It was very important to sound >mellow<, as listeners came across to identify this vocal quality as being the most authentic. More to the point, many sounded – and were – stoned [...]« (Douglas 2004: 271).

Im August 1967 stellte KMPX-FM sein Gesamtprogramm auf das neue Musikformat um. Die Akzeptanz des Publikums veranlasste Eigentümer Crosby im November dazu, Donahue den Auftrag zu geben, das Programm seines zweiten Senders KPPC-FM in Pasadena am neuen Vorbild auszurichten. Donahue, der nun zwischen beiden Städten pendelte, handelte sich jedoch bald den Vorwurf ein, aufgrund der Doppelfunktion seine Arbeit in San Francisco zu vernachlässigen. Im März 1968 kam es zum Bruch zwischen Eigentümer und Programmdirektor. Die auf Donahues Seite stehenden Mitarbeiter von KMPX-FM legten daraufhin wenige Tage später die Arbeit nieder.

Donahue trat in Kontakt mit dem Management des Medienunternehmens Metro-media, das zu diesem Zeitpunkt mehrere Radiosender an der West- und Ostküste der Vereinigten Staaten betrieb. Im Februar hatte der Metromedia gehörende Sender WNEW-FM, der in New York City beheimatet war, auf »progressive« Folk- und Rockmusik umgestellt. Das Management sprach dem von Donahue initiierten Musikformat mithin ökonomisches Potential zu. Es entschied sich, den in San Francisco angesiedelten Sender KSFR-FM, der sich auf klassische Musik spezialisiert hatte, zu reorganisieren. Die Belegschaft wurde bis auf einen DJ entlassen und durch ehemalige Mitarbeiter von KMPX-FM ersetzt.

Unter der Leitung des neuen Programmdirektors Donahue begann der Sender unter dem Namen KSAN-FM im Mai 1968 mit der Ausstrahlung des »freien« Formats auf

der Frequenz 94.9 Megahertz. Für den an der Sutter Street gelegenen Sender ging Donahue als DJ von 18 bis 22 Uhr auf Sendung (vgl. Krieger 1976: II, 4). Zudem schickte er Bänder mit vorproduzierten DJ-Shows an den Sender KMET-FM nach Los Angeles, der sich ebenfalls im Besitz von Metromedia befand. KSAN-FM erzielte schnell, wie zuvor KMPX-FM, eine starke Akzeptanz in der Zielgruppe der 18- bis 34-Jährigen. Diese Popularität motivierte andere Sender in San Francisco, ihr Programm anzupassen. Der steigende Konkurrenzdruck mündete in Auseinandersetzungen zwischen Management und Diskjockeys, die sich um die strategische Ausrichtung von KSAN-FM drehten. Weil der Sender Verluste schrieb, forcierte das Management eine Professionalisierung der Produktionsprozesse und eine Kommerzialisierung des Programms.

Tom Donahue kündigte im April 1969 als Programmdirektor und zog sich aus dem Radiogeschäft zurück, um drei Jahre später als General Manager zu KSAN-FM zurückzukehren (vgl. Krieger 1976: IV, 75). Er starb im April 1975, zu diesem Zeitpunkt rund 150 Kilogramm schwer, an einem Herzinfarkt (vgl. Fong-Torres 1975: 16). Wie andere Freeform-Radios auch übernahm der Sender KSAN-FM in den 1970er Jahren das Format Album-Oriented Rock, das mit einer auf Rockmusik beschränkten Programmierung einen großen kommerziellen Erfolg erzielte.

Eine genaue Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Sender KMPX-FM und KSAN-FM, die auch verhältnismäßig zeitnahe Untersuchungen wie Susan Kriegers Dissertation (1976) oder Steve Chapples und Reebee Garofalos Geschichte der Musikindustrie (1977) einbezieht, ebnet der Erkenntnis den Weg, dass gegenwärtige Darstellungen zum Freeform-Radio Tendenzen der Idealisierung aufweisen. So stilisierte die Radiohistorikerin Susan Douglas diese historische Phase zu einer »FM Revolution«. Sie schrieb: »While technical refinements [...] and regulatory changes were obviously critical factors in the FM explosion, it was primarily the emergence of a profoundly anti-commercial, anticorporate ethos in the 1960s that caused FM to flower« (Douglas 2004: 259). Auch werden ehemalige Diskjockeys in der Rückschau nicht müde zu betonen, dass ihnen die persönliche Identifikation mit dem Programm mehr bedeutet habe als die Steigerung der Werbeeinnahmen.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> So zitiert Michael Keiths Oral History des Freeform-Radios Dave Dixon, einen ehemaligen DJ von WABX-FM in Detroit, mit den Worten: »Greed killed it [das Freeform-Radio, T. S.]. We were doing great with local sponsorships, but management wanted national business, and that was anathema to our sound. The national tapes were in stark contrast to our sound. They compromised our integrity and credibility« (Keith 1997: 154).

Die nicht-kommerzielle Einstellung der DJs repräsentiert jedoch nur einen Ausschnitt des historischen Bedingungsgefüges des Freeform-Radios. Daneben muss auch das ökonomische Kalkül der Eigentümer betrachtet werden. Kriegers sowie Chapples und Garofalos Untersuchungen belegen, dass Leon Crosby und Metromedia in das »freie« Format investierten, weil sie erwarteten, mit geringen Investitionskosten nicht-rentable Sender in profitable Unternehmungen zu verwandeln. Zudem begünstigte die weit verzweigte Struktur von Metromedia die Verbreitung des Freeform-Radios in den Vereinigten Staaten. Gestützt durch das Management des Unternehmens, konnte das »freie« Format innerhalb weniger Monate von San Francisco nach New York City (WNEW-FM), Los Angeles (KMET-FM), Cleveland (WMMS-FM) und Philadelphia (WMMR-FM) und damit in große US-amerikanische Radiomärkte vordringen (vgl. Krieger 1976: II, 48).

Mit Blick auf diese Fakten und die kurze Lebensdauer des Freeform-Radios scheint es mir deshalb angemessen, von einer »FM Evolution« anstatt von einer »FM Revolution« zu sprechen.

## **6.3 Diskursanalysen zu Tom Donahues DJ-Shows**

### **6.3.1 Die Kunst der Aufnahme**

DJ Donahue pflegte »on the air« ein affirmatives Verhältnis zur Langspielplatte. Seine diskursive Strategie, das Speichermedium in seinen Moderationen zu exponieren, belegt der Mitschnitt einer Sendung für KMET-FM: »Good evening. My name is Tom Donahue. I have a couple of hours of those wonderful little things Thomas Edison worked out. Phonograph records!« (Donahue/Reed 1a). Eine Show für KSAN-FM eröffnet der Diskjockey im Anschluss an die Überleitung eines Kollegen mit den Worten: »And this is Tom Donahue and I´m here to play phonograph records« (Donahue 4: 0:20-0:23 min). Dass der DJ Schallplatten als »wonderful little things« beschreibt, lässt sich als Zeichen

für den ästhetischen Wert lesen, den er dem Tonträger als Medium von Musik zuspricht.

Diese Wertschätzung teilt sich dem Publikum auch indirekt durch das Interesse mit, das der Diskjockey für die Akteure und Abläufe in den Tonstudios aufbringt. In einer Sendung vom April 1967 für KMPX-FM diskutiert Donahue mit Phil Lesh und Jerry Garcia, zwei Musikern der Gruppe Grateful Dead, die veränderten Bedingungen der Musikproduktion. Sie identifizieren eine Kunst der Aufnahme im Feld des Populären, benennen ihre Träger und spekulieren über eine Neuordnung der professionellen Rollen von Technikern und Musikern. Donahues Ausführungen zeigen, dass der DJ diesen Diskurs auf Augenhöhe mit den Künstlern führt:

(Lesh) There are people who practice the art of recording. The Beatles, Phil Spector.

(Donahue) Yeah.

(Lesh) They practice the art of recording.

(Donahue) That's right.

(Lesh) And when we wanted to do the album we didn't know anything about the art of recording. We knew a little bit about music.

(Donahue) Well I think there is a potential of this, though. And that is the art of interpretation.

(Lesh) Interpretation of what? Of the recording?

(Donahue) Of what nobody has been done. No, the art of interpretation of the sound of a group. I think in times conceivable [unverständlich] engineers will come along who actually hear what groups are doing and know how to transplant that sound.

(Lesh) Wouldn't it be more likely to assume that the groups would be able to take over the function of the engineer?

(Donahue) Oh yeah, that's very possible.

[Lesh und Garcia reden durcheinander]

(Donahue) But I think that's where every group [unverständlich] is to get to the point where, where they can do it.

(Garcia) Right.

(Donahue) Because, you know, he remains another brain between you and what you wanna do. And so it's a jump that you have to make into his head and then out onto whatever is recorded. And I don't think it's ever been done successfully. Really. (Donahue 2a: 12:14-13:10 min)

Regelmäßig weist Donahue seine Hörerschaft darauf hin, dass sein Sender Musik in Stereo ausstrahlt. Diese Hinweise grenzen das stereophone UKW- vom monophonen MW-Radio ab. Zugleich verweisen sie das Publikum auf den sinnlichen Eigenwert des produzierten Klangs, sei es die transparente DJ-Stimme oder die gespeicherte Musik. Dabei demonstriert Donahue ein Bewusstsein für die Technizität des Stereo-Verfahrens. In einer Ansage legt er nahe, die Klänge des Radios und der Schallplatte nicht als natürliche, sondern als technisch konstruierte Artefakte wahrzunehmen:

This is Tom Donahue with you until 12 midnight, KMPX is at 1-0-7 on the FM dial. We play records eight until twelve. And if you have an opportunity to listen to a station in stereo here in San Francisco, it's a good way to hear it. Stereo is not necessarily a faithful reproduction but it's a small thing of its own. (Donahue 2b: 4:46-5:06 min)

Auch inszeniert sich der Diskjockey als Musikliebhaber, der seine Freude darüber kundtut, dass er eine Aufnahme zum ersten Mal in Stereo hören und ihre klangliche Opulenz genießen wird: »Here's the Youngbloods' *Darkness, Darkness*, and I'm looking forward, today I can hear this in stereo, 'cause it must be unreal« (Donahue 4: 39:07-39:12 min). Neben einer affirmativen Darstellung des Tonträgers und seiner Produktionsbedingungen bemüht sich der Diskjockey darum, die Sänger und Bands als Subjekte einer phonographischen Kunst zu markieren. Der Diskurs des DJs legt sich wie ein Netz um Alben und Künstler und bringt beide Komponenten in eine stabile Beziehung zueinander. Die diskursive Konstruktion von Tonträgern als Kunst nehme ich als Basis der Moderationen, in denen Donahue die Entstehungsgeschichte eines Albums darstellt. In einer Sendung für KSAN-FM sagt Donahue einen Titel des Singer-Songwriters Leon Russell an:

Now let's get to Leon Russell and his friends. Just about everything on this LP was recorded in a studio that Leon Russell built in his home. And his friends would drift in and out, and they include people like Ringo Starr and Charlie Watts and Mr. and Mrs. Bramlett, Bonnie and Delaney. (Donahue 4: 22:34-22:53 min)

Im zeitlichen Korsett seiner Show *Metanomine* kann Donahue nur skizzenhaft auf die Produktionsgeschichte von Leon Russells Album eingehen. Doch auch mit wenigen Worten setzt Donahue einen Rahmen, der es seinem Publikum ermöglicht, die produzierten Klanggestalten als kreativen Ausdruck eines spontan agierenden Kollektivs von Künstlern zu hören.

Ein weiteres Beispiel für die Strategie der Diskjockeys des Freeform-Radios, die präsentierten Aufnahmen narrativ mit den Persönlichkeiten der aufnehmenden Künstler zu verkoppeln, liefert ein O-Ton B. Mitchel Reeds. Reed gestaltet gemeinsam mit Donahue eine DJ-Show für KMET-FM in Los Angeles. In einer längeren Ansage kombiniert Reed biographische Informationen mit einem subjektiven Geschmacksurteil, bevor er den Albumtitel *A Very Cellular Song* der Incredible String Band spielt:

I wanna rap to you about a particular group. It's not a group. It's just two guys. Two fellows. And originally they were both born in India. They are of British parents and brought back to England to be raised and to be schooled and they are very talented fellows. They really are. They're called the Incredible String Band and the album's called *The Hangman's Beautiful Daughter*. The Incredible String Band, this is Robin Williamson und Mike Heron, and they've been joined by a couple of other musicians. Sometimes they even play themselves. What I like about them is that they approach things in a very different way. And they write poetically. (Donahue/Reed 1b)<sup>123</sup>

Donahue konstruiert in einer anderen Moderation Eckpunkte einer Künstlerbiographie. Der Diskjockey stellt die Charlatans vor und drückt seine persönliche Wertschätzung für die Band aus, deren Mitglieder als Gäste ins Studio gekommen sind. In seiner Vorstellung des ersten Albums der Gruppe geht der DJ so weit, die Künstler zum Ursprung der Musikszene in der Bay Area zu erklären:

We have the Charlatans up at the station tonight and they brought with them their new Philips LP. And we played a portion of it earlier in the show and I'm gonna play some more of it now. The Charlatans, as I said earlier, are the San Francisco originals. I mean a great part of the San Francisco music scene and other scenes, too, were built around the Charlatans and the Family Dog. The rest of it is outgrowth. You are the trees and the leaves but they are the roots. And in a way I told them I sort of put them down for cutting an LP. Because I dug 'em as a myth. You know and then years from now when people say: >What was the group you really...< >The Charlatans.< >I never heard of them.< >No man, they never made a record. They're just in memories.< And sometimes you establish yourself as a legend better that way than otherwise. Fortunately, the Charlatans have made an LP that's good enough to keep them remembered for a long time. (Donahue 5: 8:05-9:09 min)

Die folgende Sequenz zeigt eindrücklich, dass Donahue als DJ des Freeform-Radios mit einem völlig anderen Verständnis von aufgenommener Musik arbeitet als seine Kollegen auf der Mittelwelle, die Schallplatten nie schweigend bis zum Ende abspielen. Donahue stellt den Song *Ain't Got the Time* des Albums *The Charlatans* vor. Dem Mitschnitt ist zu entnehmen, dass die Technikerin das Outro des Titels nach wenigen Sekunden herunterregelt und den nächsten Song der Charlatans hochfährt.

Wenige Augenblicke später lässt Donahue die Schallplatte unterbrechen und erklärt: »Let me tell ya, I did something I shouldn't have done. And that is... I cut off that other song before it's finished. And I mean we finished the big part. Let's get it all together.« Unmittelbar danach fährt die Technikerin den letzten Teil von *Ain't Got the Time* hoch und spielt die Aufnahme vollständig zu Ende. In seiner darauf folgenden Mo-

---

<sup>123</sup> Tatsächlich sind die von Reed genannten Daten nicht korrekt. Die Musiker Mike Heron und Robin Williamson wurden beide in Schottland geboren.

deration betont Donahue, dass der Titel nun ein »proper finish« erhalten habe (vgl. Donahue 5: 11:57-13:32 min).

Der DJ behandelt aufgenommene Musik mithin nicht als ein Klanggeschehen, in das er beliebig intervenieren kann, um sich als Performer des Mediums Radio zu profilieren. Vielmehr inszeniert er die LP der Charlatans als ästhetisch wertvolles Gebilde, dessen Titel den Hörerinnen und Hörern als geschlossene Einheiten vorzuführen sind. Der ironische Unterton, der viele Moderationen Donahues kennzeichnet, hebt seine DJ-Show dabei von den Radiosendungen, die klassische Musik auf eine ernsthafte Weise präsentieren, ab.

### **6.3.2 Der Kurator**

Die ästhetische Transformation der Schallplatte veranlasst die Diskjockeys von Freeform-Sendern, sich als Kuratoren einer phonographischen Kunst zu inszenieren. Anders als die DJs des Formatradios, die mit Sprechakrobatik und ausgestellt guter Laune darüber hinwegzutäuschen suchen, dass sie keine Verantwortung für die Auswahl der ausgestrahlten Musiktitel tragen, treten die Vertreter des »freien« Formats in ihren Shows als Musikspezialisten auf, die eine individuelle Playlist für ihre Hörerinnen und Hörer zusammenstellen. Die Diskjockeys des Freeform-Radios konstruieren Radiopersönlichkeiten, die sich durch ein breit gefächertes Insiderwissen von den internationalen Szenen, in denen sich Folk- und Rockmusiker bewegen, auszeichnen.

Sie adressieren ihr Publikum als eine Gruppe potentiell gebildeter und subkulturell orientierter junger Erwachsener, die das Musikhören als Chance zur Bewusstseins-erweiterung auffassen. So entsteht ein professionelles Rollenverständnis, das sich einerseits von der unterhaltenden Radiopersönlichkeit eines MW-Diskjockeys und andererseits vom Typ eines Moderators unterscheidet, der in der Ultrakurzwellen-Sendungen über klassische Musik gestaltet und von den jüngeren Hörerinnen und Hörern als Repräsentant des so genannten Establishments abgelehnt wird. Der Freeform-DJ hat also eine Gratwanderung zu meistern, die darin besteht, das Publikum herauszufordern, ohne da-

bei eine Haltung der Belehrung einzunehmen, die das subkulturelle Selbstverständnis eines Großteils der Hörerschaft irritieren würde.

Greifbar wird die Selbstinszenierung von DJs als Kuratoren, wenn man anhand der verfügbaren Mitschnitte ihren Umgang mit unveröffentlichten Aufnahmen in den Blick nimmt. Die Diskjockeys des Freeform-Radios spielen regelmäßig Tonbänder mit Songs, die noch nicht auf Schallplatte in den Handel gelangt sind. Diese Bänder erhalten die Sender KMPX-FM und KSAN-FM direkt von Künstlern oder Label-Mitarbeitern. Durch ihre Ausstrahlung präsentieren sich die DJs als Szenekenner, die ihre Playlists an der ästhetischen Qualität der Aufnahmen orientieren, die sie ihnen subjektiv zuschreiben. Auf diese Weise grenzen sie sich dezidiert vom Formatradio ab, dessen Musikauswahl sich auf die Verkaufszahlen der Tonträger stützt. Damit entsteht das Bild von Diskjockeys, die an der Entdeckung und Förderung talentierter Sänger und Bands interessiert sind. Ein O-Ton Donahues, der sich auf ein unveröffentlichtes Album von The Band bezieht, belegt diese Interpretation:

And occasionally, we get some material that either never will be released, probably like the record, you heard earlier tonight, *Who Killed Davey Moore?* by Bob Dylan, and sometimes we get material that has not yet been released. That's the case with what I'm going to play next. Even unreleased, I think, it potentially is one of the biggest LPs of the year. It's by a group called The Band. And I understand it's going to be on the Capitol label. (Donahue/Reed 1a)

In einer anderen Sendung spricht der Diskjockey die umfangreiche Sammlung von Tonbändern an, die sein Sender KSAN-FM bis dahin offensichtlich angelegt hat, und fordert die Schallplattenfirmen auf, die Veröffentlichung der entsprechenden Alben zu forcieren: »Yeah, wanna get to one other cut here that here's, you know, a vast collection of unreleased records. We sure do have a lot of them these days. Record companies gotta catch up!« (Donahue 4: 38:55-39:05 min). Wie ein weiterer Mitschnitt aus dem Jahr 1969 nahelegt, positioniert sich Donahue auch als Fürsprecher von Bands, die nach seinem Dafürhalten eine bessere Unterstützung durch ihre Labels verdient hätten:

Oh yeah, I just went to play the Youngblood's *Darkness*, *Darkness* which is a tape of a recording they made and wanted RCA Victor to release as a single. And RCA just didn't deal it was the right sort of thing. [unverständlich] they are overdue for a third LP from RCA Victor. [unverständlich] group that I don't think has always been given the best treatment and the best exposure. (Donahue 6: 22:48-23:14 min)

In einer Sendung, die Tom Donahue und B. Mitchel Reed gemeinsam moderieren, gibt Reed seinem Publikum einen Ausblick auf das Programm des Senders KMET-FM. Der DJ kündigt eine Sendung für den Sonntagabend an, in der er neue LPs besprechen wird. Auch das Expertenwissen und die kritische Kompetenz, die sich in der Form von Plattenbesprechungen äußern, kennzeichnen den Freeform-DJ als Kurator.

Sein Expertenwissen setzt Reed, wie der folgende O-Ton verdeutlicht, ein, um den Hörerinnen und Hörern eine Reihe von Aufnahmen der englischen Rockband The Who vorzustellen. Diese Zusammenstellung bezeichnet der Diskjockey als Lektion (»lesson«). Im gleichen Atemzug jedoch versucht Reed den Eindruck zu vermeiden, er betrachte sich als Lehrer (»pedagogue«) seines Publikums. Dieser rhetorische Zick-Zack-Kurs geschieht im Hinblick auf eine Zielgruppe, die sich, ohne es in dieser Form zu thematisieren, die komplexe Aufgabe stellt, das ältere bürgerliche Konzept der Selbstentfaltung durch kulturelle Bildung mit einer dem Zeitgeist verpflichteten Ablehnung bürgerlicher Werte und Lebensweisen zu verbinden:

One more selection by the Who, before we split. This, of course, is lesson one. And I don't mean to be a pedantic or become a pedagogue, anything like that. I just like to play Who sounds and in this first week or so, as we explore our way into the sound spectrum of stereo multiplex, Tom Donahue and I, B. Mitchel Reed, we're gonna get around all you people. You know, on Saturdays and Sundays, Tom will do his 7-night-blues-thing and I will be doing a review of the brand new albums on Sunday night. So lesson one in more of the Who things and this is a pretty thing with a title called *The Ox*. (Donahue/Reed 1b)

Reed, Donahue und andere Freeform-Diskjockeys repräsentieren ihre Hörerschaft anders in ihren Sendungen, als Alan Freed dies in den 1950er Jahren tut. Freed liest die Namen von Hörerinnen und Hörern vor, die ihm geschrieben haben, und verkündet die Gründung von Fanclubs. Da sich Donahues Hörer, die zu einem großen Teil dem Teenager-Alter entwachsen sind, nicht in Fanclubs organisieren, sondern eine betont informelle und spontane Form der sozialen Organisation präferieren, konzentriert sich der DJ auf die Darstellung von Ereignissen und Orten, die für das subkulturelle Leben in der Bay Area von Bedeutung sind.

Diese Bezüge finden sich beispielsweise in Werbungen oder Veranstaltungshinweisen. So berichtet der DJ von einem Laden namens Nova Express und findet freundliche Worte für die Mitarbeiter. Diese haben ihm anscheinend von einem geplanten Yo-Yo-Wettbewerb erzählt – eine Nachricht, die Donahue, mit ironischen Kommentaren unterlegt, an seine Hörerschaft weitergibt:

I was over at Nova Express last Saturday. I tell you while I was there I did most the [unverständlich] through the store. Good people! I really dig the people who work there. And if you're something of a yo-yo ace they're looking for people who might be interested in being part of a massive yo-yo championship they're contemplating. So all those of you still adept to yo-yos... I mean there's no sense in losing your child of talents. You still talk, you still walk. Gotta make with yo-yo, too. And go over there and talk to the people at Nova Express. And buy yourself some clothes, they got a lot of groovy ones waiting for you. (Donahue 5: 0:07-0:52 min)

In einer anderen Sendung informiert der Diskjockey über eine Petition zur Legalisierung von Marihuana und teilt seinen Hörerinnen und Hörern mit, wo und wann sie das zuständige Personal antreffen werden: »And they're getting people to sign the petitions, I guess, still. If you'd like to do that, go to the Fell-on-Stanyon entrance of Golden Gate Park at 10 a.m.« (Donahue 4: 61:15-61:27 min).

Am Ende derselben Show verabschiedet sich Donahue mit dem Hinweis, dass er entgegen früherer Planungen nicht an diesem Abend zu einem Konzert gehen wird. Späteshalber bittet er sein Publikum, vor Ort seine Abwesenheit zu entschuldigen. Mit diesen Ausführungen gibt der DJ zu verstehen, dass er die Musikszene der Bay Area kennt und unterstützt:

And that's the way it was and that's the way it is. And it's always changing and it is always the same. How's that for psychedelic. This is Tom Donahue. Raechel and I have really been having fun tonight. I had plans to go and see Stoneground tonight. [unverständlich] another show to do at the Keystone in Berkeley. So if you happen to go over there, would you tell him: >I can't make it, Jim. I'm just not in condition.< (Donahue 4: 65:25-65:51 min)

Schließlich unterstreicht Donahue seine Strategie, als Kurator der »progressiven« Folk- und Rockmusik zu agieren, durch das Gestaltungsmittel der Segue. Diese für das Freeform-Radio typische Form des Sequenzmusters werde ich, zusammen mit der DJ-Stimme, im folgenden Exkurs streifen.

## 6.4 Exkurs

### 6.4.1 Die lässige Stimme

Tom Donahue entwickelte im Freeform-Radio eine »natürliche« Sprechweise, die sich vom atemlosen und trickreichen Moderationsstil, der im Bereich der Mittelwelle vorherrschte, unterschied. Die »Natürlichkeit« seiner Stimme bestimmt sich durch den systematischen Verzicht auf Gestaltungsmittel wie Ausrufe, Reime und andere sprecherische Techniken. Im Unterschied zu den DJs des Formatradios der 1950er und 1960er Jahre gebraucht Donahue Sprechpausen und Verzögerungslaute, die den Wortfluss in regelmäßigen Abständen unterbrechen:

Mal ist seine volle, sonore und tiefe Bass-Stimme eine Viertelstunde lang nicht zu hören, dann wieder spricht Donahue langsam und lang [...]. Alles, was er sagt, wirkt wie direkt aus dem Stehgreif formuliert, inklusive gestellter oder tatsächlicher Denkpausen (Hagen 2005: 345).

Wie ein Mitschnitt aus den frühen 1960er Jahren demonstriert, beherrscht Donahue zu Beginn seiner Karriere die schnelle Sprechpraxis der MW-DJs.<sup>124</sup> Die vermeintlich natürliche Sprechweise des Freeform-Radios der späten 1960er Jahre muss in diesem Zusammenhang als Element einer umfassenden Strategie, d. h. als Gestaltungsmittel, das mit den Interessen und Präferenzen einer vom Alter her eng gefassten Zielgruppe kalkuliert, verstanden werden.

Der bereits in meiner Diskursanalyse diskutierte O-Ton über die Band The Charlatans veranschaulicht das Konstrukt einer sowohl professionellen als auch »natürlichen« Sprechweise. Der DJ setzt hier deutliche Pausen zwischen den Intonationsphrasen: »Ah, we have, ah | the Charlatans up at the station tonight | and they brought with them | their new Philips LP« (Donahue 5: 8:05-8:11 min). Der O-Ton enthält zudem Verzögerungslaute, die aus dem sprecherischen Repertoire der Formatradio-Diskjockeys ausgeschlossen sind. Die Sprechspannung Donahues ist, insbesondere im Vergleich zu Alan Freed, durchgehend sehr niedrig. Wie Hagen zu Recht betont, passt Donahue seine Stimme an

---

<sup>124</sup> Die Webseite des Bay Area Radio Museums enthält den Mitschnitt einer Sendung, die Tom Donahue im Dezember 1961 für KYA-AM moderierte. Wie die Aufzeichnung nahelegt, sprach der Diskjockey für den MW-Sender nicht nur deutlich schneller, sondern auch mit einer im Vergleich zu seinen Sendungen im UKW-Bereich höheren Stimme (vgl. Donahue 1).

die große Bandbreite des UKW-Radios an. Die technisch übertragene Stimme gewinnt darin eine solche Präsenz, dass der Sprecher auf einen durch hohe Körperspannung erzeugten vokalen Druck verzichten kann. Wie Martin Block orientiert sich Tom Donahue am Prinzip einer individuellen Ansprache der Hörer. Er kann mit niedriger Sprechspannung operieren, weil die Lautstärke durch die Technologie des Mikrophons verstärkt und durch das Mischpult geregelt wird.

Eine weitere Moderation belegt, dass Donahue sein Sprechtempo, im Vergleich mit den DJs Block und Freed, am stärksten variiert. Er beginnt eine Werbung über einen Radiolehrgang namens Career Academy schnell (»got a lot of people coming around from time to time saying«), drosselt dann die Geschwindigkeit bis zu einer sehr langsam gesprochenen Phrase (»they have a placement service that, ah | can be the biggest part of this kind of | radio school«), um unmittelbar danach wieder zu beschleunigen (vgl. Donahue 5: 14:06-14:40 min). Die Souveränität, mit der Donahue die Sprechtempi in dieser Werbung wechselt, lässt sich auf seine langjährige berufliche Erfahrung zurückführen. Die »Natürlichkeit« der DJ-Stimme im Freeform-Radio darf also nicht mit Untrainiertheit gleichgesetzt werden. Es handelt sich um eine professionell gestaltete Hörfunkstimme, die sich durch eine markante, im Lauf der Sendung konsequent durchgehaltene Distanz zu den Sprechtechniken des Formatradios definiert und durch den Gebrauch von subkulturellen Ausdrücken (»groovy«, »psychedelic«) die Nähe zur Hörerschaft sucht.

#### **6.4.2 Die Segue**

Mit dem Sequenzmuster der Segue demonstriert Donahue als Diskjockey, dass auch die Programmierung von Musik eine Kunstform sein kann, genau wie die produzierte Musik selbst. Die thematisch motivierten Reihen von drei bis vier Titeln strukturieren die Musikerfahrung als eine Art Reise durch bekanntes und unbekanntes Terrain der durch Tonträger dominierten Audio-Kultur. Sie fordern die Hörerinnen und Hörer auf, die elaborierten Klanglandschaften des Psychedelic Rock zu ermessen und die politisch

wie sozial aufgeladenen Narrative des Folk zu durchdringen. Die Metapher der Reise beschreibt aus meiner Sicht recht plausibel die Strategie des Freeform-Radios, durch Segues diskursive Zusammenhänge für ein Publikum zu konstruieren, das jede Möglichkeit zur Erweiterung seines Bewusstseins- und Erfahrungsspektrums begrüßt.

Der Mitschnitt einer Sendung, die Tom Donahue mit seinem Kollegen B. Mitchel Reed auf KMET-FM moderiert, verdeutlicht die Praxis der Segue:

On the early Bob Dylan albums you find songs that oftentimes came right from the front pages of newspapers. We thought what we do is put together a set of songs that Dylan has written that would cover what you might find in an average newspaper. A front page story or a story that should have been on the front pages but was more likely very back in the orbits, funneled by a story from the financial page, one from the sports section, and finally, of course, one editorial. (Donahue/Reed 1a)

Der DJ spielt nach dieser Anmoderation zwei Songs des Singer-Songwriters Bob Dylan. Nach einem Werbespot und einem Nachrichtenblock liefert Donahue die Fakten zu den Titeln nach:

Okay, we've had the front page with *The Lonesome Death of Hattie Carrol* and Bob Dylan's financial page with *Masters of War*. This is Tom Donahue. We're playing Dylan sounds in stereo and we're sort of doing his version of a newspaper and finally the editorial. (Donahue/Reed 1a)

Danach erklingen die zwei letzten Songs der Reihe. Der Diskjockey fasst zusammen: »*The Times They are a-Changin'*, that's our editorial. Before that our sports item that turned out to be *Who Killed Davey Moore?*« (Donahue/Reed 1a). Donahue gestaltet diese Segue mit einem Anspruch auf Originalität. Er nimmt die bekannte Struktur einer Zeitung und fügt Songs als musikalische Inhalte ein. Durch diese Verschränkung von künstlerischen und nicht-künstlerischen Formen kommuniziert der Diskjockey auf subtile Weise den kulturellen Status Dylans als Beobachter und Kritiker der US-amerikanischen Gesellschaft, den ihm die Subkultur der Hippies zuschreibt.

Der erste Song der Segue, dessen Inhalt auf der Basis einer wahren Begebenheit einen Kriminalfall schildert, repräsentiert die Titelseite. *Masters of War*, ein Protestlied Dylans über die Rüstungsindustrie, ist im Finanzteil der imaginären Zeitung abgedruckt. Der dritte Song behandelt wieder ein reales Ereignis, den Tod des Boxers Davey Moore als Folge eines Schaukampfes im Jahr 1963. Er macht den Sportteil der Zeitung auf. Mit *The Times They are a-Changin'* stellt Donahue schließlich den vermeintlichen Leitartikel des Sängers vor, der indirekt die sozialen und politischen Bewegungen Mitte der 1960er Jahre in den USA kommentiert.

Zwei andere Sendungen legen den Schluss nahe, dass die Entwicklung von Künstlern das Leitthema von Donahues Segues darstellt. In einer Sendung vom April 1967 spielt der Diskjockey vier Titel des Folk-Duos Simon & Garfunkel, die auf drei Alben aus den Jahren 1964 bis 1966 verteilt sind. Diese Reihe schließt der DJ mit dem Hinweis auf vergangene Auftritte der Folk-Musiker in der Bay Area und ihre angekündigte Teilnahme am Monterey Pop Festival im Juni des Jahres ab (vgl. Donahue 3: 0:00-12:31 min).<sup>125</sup> Eine dritte Segue stellt den Hörerinnen und Hörern fünf Aufnahmen der Rolling Stones aus den Jahren 1965 bis 1968 vor, deren Texte sich alle um das Thema Frauen drehen (vgl. Donahue 6: 30:12-53:15 min). Donahue ruft das Publikum dazu auf, die Veränderung von Mick Jagers Gesangsstil in diesem Zeitraum zu beachten:

We're gonna do a whole series of sounds here from Mick Jagger and the Rolling Stones on the subject of the ladies. And as we go through I want you to note the differences in the manner in which Jagger uses to sing. When the Rolling Stones' first record came out a [unverständlich] friend of mine said: >Hey, I really like their sound. This is weird... [unverständlich] the group really plays as if they don't have a singer.< And a lot of people used to rap Jagger pretty hard as a singer. But I think a lot of people listened to him [unverständlich] hard, too. And if you do that you'll see that he's gotten changed his style. And we'll finish up the whole thing with something from a recent LP and you get him up to the minute. (Donahue 6: 36:40-37:20 min)

Mit dieser Moderation versetzt Donahue seine Hörerschaft in die Lage, die chronologisch geordneten Albumtitel unter einem bestimmten Gesichtspunkt zu hören. Sie soll selbst überprüfen, ob und wie Jagers Gesangstechnik sich innerhalb von drei Jahren verändert hat. Die Dylan-Segue und die Jagger-Segue operieren in der Logik eines Diskurses, der Tonträger als Repräsentationen eines kreativen Programms bzw. einer künstlerischen Entwicklung begreifbar macht. Daher lässt sich argumentieren, dass diese Sequenzmuster die diskursive Konstruktion von produzierter Musik als einer phonographischen Kunst stützen.

---

<sup>125</sup> Die Segue bestand aus den Titeln *The Times They Are a-Changin'* und *Sparrow* vom Album *Wednesday Morning, 3 A.M.*, *Kathy's Song* von der LP *Sounds of Silence* und *The Big Bright Green Pleasure Machine* vom Album *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme*.

## 7 Zusammenfassung

In meiner Dissertation habe ich die Geschichte der Programmform Diskjockey-Show von 1930 bis 1970 untersucht. Dabei habe ich mich auf das US-amerikanische Radio beschränkt. Diese Themenstellung schien mir für ein Forschungsprojekt am Schnittpunkt von Musik-, Medien- und Klangforschung aus verschiedenen Gründen interessant. Der kommerzielle Hörfunk in den Vereinigten Staaten hat die Schallplattensendung, die mit dem Namen eines profilierten Sprechers verbunden war, initiiert und stetig entwickelt. Die Form der Präsentation von aufgenommener Musik änderte sich im gewählten Zeitabschnitt grundlegend.

In meiner Arbeit ging es zum einen darum, den historischen Prozess mithilfe von Quellen und Forschungsliteratur zu rekonstruieren. Zum anderen habe ich theoretische Überlegungen angestellt, die den Wandel der DJ-Show plausibel machen. Weil meine Untersuchung den Klang der Sendungen und die ihm zugrunde liegenden Konzepte in den Mittelpunkt stellte, habe ich sie als Klanggeschichte bezeichnet. Mit den Diskjockeys Martin Block, Alan Freed und Tom Donahue habe ich drei Fallbeispiele in den Blick genommen, die verschiedene Etappen in der Geschichte der Schallplattensendung repräsentieren. Block, Freed und Donahue popularisierten in ihrer Zeit eine bestimmte Form der Präsentation von Tonträgern. Die Auswahl meiner Fallstudien lag mithin in der Wirkungsmacht der Akteure begründet.

Meine Klanggeschichte der Diskjockey-Show in den USA basierte auf der theoretischen Annahme, dass die DJ-Show als ein Klanggeschehen problematisiert werden muss, das auf eine bestimmte historische Konstellation von Musik- und Radioproduktion verweist. In meinen Fallstudien stellte ich systematisch eine Verknüpfung zwischen der Aufnahme von Musik und ihrer Übertragung im Radio her. Diese Untersuchungsperspektive stützte sich auf jüngere Forschungen zur Geschichte der Musikproduktion, die gezeigt haben, dass die Entwicklung der Studioteknik die Herausbildung neuer ästhetischer Codes ermöglichte. Zugleich veränderte sich der Status des Tonträgers als Speichermedium von Musik.

Peter Wicke hat die Art und Weise, wie der geschichtliche Prozess das Verhältnis von Technologie, Klang und Musik im 20. Jahrhundert umwälzte, mit dem Begriff des Klangkonzepts gefasst. Dieses theoretische Konstrukt impliziert folgende Überlegung: Änderte sich durch den Einsatz von Audio-Technologie im Tonstudio die Art der

Klangerzeugung, so änderte sich auch die Art und Weise, wie Klang als Musik produziert und wahrgenommen wurde. Das Klangkonzept bot sich als ein heuristisches Werkzeug an, das die sich wandelnden diskursiven Grundlagen begreifbar macht, auf denen Klang als Medium von Musik in den Vereinigten Staaten zwischen 1930 und 1970 operationalisiert wurde.

Dabei habe ich, um die Begriffsbildung für meine historische Forschung produktiv zu machen, eine konzeptionelle Lücke geschlossen, die Wicke in seinem Text über das Klangkonzept zwar theoretisch bedacht, jedoch nicht in geschichtlicher Perspektive beschrieben hat. Der Musikwissenschaftler hat Klangkonzepte als diskursive und kulturelle Formationen definiert, die eine spezifische Form der Klangerzeugung mit spezifischen historischen Subjekten in Verbindung brachten. Konkret entwickelt hat Wicke in seinem Aufsatz jedoch nur die Relation von Klangerzeugung und Klangkonzept. Das Verhältnis von Klangkonzept und historischen Subjekten, also Hörerinnen und Hörern, habe ich im Rahmen meiner Fallbeispiele ergänzend rekonstruiert. Auf diese Weise konnte ich zeigen, wie das historische Klangkonzept sich zu einer spezifischen Ästhetik der Aufnahme ausformte. Diese Ästhetik stellte einen diskursiven Rahmen für die Gestaltung von Klang als Medium von Musik bereit.

Die Diskussion des Klangkonzepts habe ich vom empirischen Feld der Musikproduktion auf das Feld der Radioproduktion ausgedehnt. Dabei habe ich unter der leitenden Hypothese gearbeitet, dass ein bestimmtes Klangkonzept die Aufnahme und Übertragung von Musik zu einer bestimmten Zeit regulierte. Ich habe an meinen Fallbeispielen gezeigt, dass ein Diskjockey das historische Klangkonzept, das der von ihm gespielten Musik eingeschrieben war, benutzte, um eine korrespondierende Form der Präsentation zu gestalten. DJs führten in ihren Moderationen Diskurse über die von ihnen gespielten Tonträger. Diese diskursiven Konstruktionen habe ich als einen Rahmen begriffen, der die Wahrnehmung von Klängen als Musik ermöglichte.

Darüber hinaus inszenierten sich Diskjockeys für ihr Publikum als Radiopersonlichkeiten, die durch eine individuelle Stimme und Sprechweise identifizierbar waren. Sie standardisierten Sequenzmuster, d. h. Muster der Anordnung von Musiktiteln in der Zeit. Diskurse, Stimmen und Sequenzmuster habe ich als Manifestationen von ästhetischen Strategien aufgefasst, in deren Zentrum das Klangkonzept stand, das die eine DJ-Show prägende aufgenommene Musik trug.

## 7.1 Wesentliche Ergebnisse der historischen Fallstudien

Zwischen 1930 und 1950 etwa stand die Musikproduktion in den USA im Zeichen des elektromechanischen Aufnahmeverfahrens. Die von einem Ensemble in einem Tonstudio eingespielten Songs wurden in einem Take auf einen Platten-Master geschrieben. Dabei kamen erste elektrische Audio-Technologien wie Mikrophone und Mischpulte zum Einsatz. Die rudimentäre Apparatur speicherte Klangbilder, die nur einen kleinen Teil des hörbaren Frequenzspektrums darstellten. Unter diesen technischen Bedingungen dominierte das Klangkonzept *Die simulierte Aufführung* die Musikproduktion. Die Aufnahme wurde als Simulation einer Aufführung betrachtet. Insofern galt in der Audio-Kultur der Zeit die Aufführung eines Songs als Original, dem die Aufnahme als tendenziell defizitäre Kopie untergeordnet war.

Da die auf Schallplatte dokumentierten Klangbilder nicht den Klangbildern von Auftritten entsprachen, setzte sich eine Hörstrategie durch, die auf den Akt der Klangerzeugung bezogen war, mithin auf die zeitliche Dimension von Klang. Entsprechend erhielt die metrische und rhythmische Dimension des Musikalischen in der Produktion besonderes Gewicht. Eine ästhetische Form, die sich in den Vereinigten Staaten in den Jahren zwischen 1930 und 1950 großer Popularität erfreute, war die Ballade. Die populäre Ballade kennzeichnete sich durch eine klare Gliederung der Formteile. Ihre Klanggestaltung zielte auf Intimitätseffekte ab. Ein betont sanfter Gesangsstil, den das Mikrofon als Technologie der Verstärkung ermöglichte, und Texte, die das Thema romantischer Liebe aufriefen, prägten die Ästhetik der Ballade als Aufnahme.

Diskjockey Martin Block ging mit seiner Sendung *Make-Believe Ballroom* zum ersten Mal 1935 in New York City auf Sendung. Der Name der DJ-Show vermittelte dem Publikum, dass Block in einen imaginären Ballsaal einlud. Der DJ wies in seinen Moderationen kurz darauf hin, dass er Schellackplatten abspielte. Doch indem er so tat, als ob die Künstler im Moment seiner Ansprache auf die Bühne traten, lenkte er von der Realität des benutzten Speichermediums ab. Der Diskjockey setzte gezielt rhetorische Tricks wie gespielte Dialoge mit den scheinbar anwesenden Sängerinnen und Sängern ein, um gespeicherte Klänge als Resultate von Aufführungen wahrnehmbar zu machen. Er arbeitete zudem mit der diskursiven Strategie, die Künstler als Interpreten mit »schönen« Stimmen zu markieren.

An das die populäre Ballade beherrschende Ideal einer sanften Stimme passte er

gelegentlich seine eigene Stimme an. In diesen Momenten gestaltete er eine quasi-intime Ansprache seines Publikums, das er sich vornehmlich als weiblich vorstellte. Block inszenierte sich im Rahmen seines *Make-Believe Ballroom* als Master of Ceremonies, als charmanter und freundlicher Gentleman. Seine zweistündigen Sendungen für WNEW-AM teilte der Diskjockey in 15-minütige Teile auf, die drei bis vier Songs eines Künstlers präsentierten. Den Übergang zum jeweils nächsten Teil der Show moderierte Block als Wechsel der Showbühnen an. Bei seinen kürzeren Sendungen, die der DJ nach dem Zweiten Weltkrieg für den US-Auslandssender Voice of America produzierte, setzte er das Bühnen-Prinzip nicht ein. Hier spielte er nacheinander je einen Titel eines Sängers. In der Gesamtschau lässt sich sagen, dass Block in der Logik des Klangkonzepts *Die simulierte Aufführung* operierte.

Einen tiefen Einschnitt erfuhr die Musikproduktion um 1950 mit der Einführung des elektromagnetischen Aufnahmeverfahrens. Ensembles wurden nun auf das primäre Speichermedium Magnettonband aufgezeichnet. In einem zweiten Schritt, dem Mastering, schnitten Audio-Techniker von Tonbändern einen Platten-Master für die massenhafte Vervielfältigung von Tonträgern. Im Unterschied zum früheren Platten-Master ließ sich das Magnettonband editieren. Die Produzenten gingen dazu über, eine Aufnahme aus mehreren Takes zu montieren. Sie begriffen das auf Band gespeicherte Tonsignal zunehmend als klangliches Rohmaterial, das durch weitere Bearbeitungsschritte zu verändern war. In dieser Phase der Musikproduktion setzten die Techniker in erster Linie Equalizer und Kompressoren zur Manipulation des Tonsignals ein. Die Aufnahme begann, eine von der Aufführung unterschiedene Ästhetik auszuprägen.

Wicke hat das unter den veränderten technischen Bedingungen sich formierende Klangkonzept als *Der simulierte Raum* bezeichnet und es empirisch auf die Gestaltung von Hall- und Echoeffekten bezogen, die ein Teil der aufgenommenen Musik aus den 1950er Jahren dokumentiert. Da diese Raumeffekte auf den Tonträgern, die Alan Freed in der zweiten mich interessierenden Diskjockey-Show in den Jahren 1951 bis 1955 präsentierte, nur in Ausnahmefällen eingesetzt sind, habe ich ein eigenes Klangkonzept formuliert, das eine etwas andere Akzentsetzung vornimmt. Ich spreche den von Freed präsentierten Schallplatten des Genres Rhythm & Blues das Klangkonzept *Die technisierte Aufführung* zu. Dieses Klangkonzept bringt zum Ausdruck, dass die durch Sänger und Band im Zusammenspiel erzeugten Klänge nun systematisch durch technische Verfahren für den Tonträger bearbeitet wurden.

Die nach 1950 entstandenen Aufnahmen des Genres Rhythm & Blues repräsentieren Hybride aus mechanischen und elektronischen Klängen. Der Backbeat eines Schlagzeugs grundierte das Klanggeschehen. Die starken rhythmischen Snare-Akzente gerieten erst durch den abgestimmten Einsatz der in den US-amerikanischen Tonstudios in- zwischen verfügbaren Audio-Technologie zu gestaltbaren Texturen. Vor dem Beat platzierten die Techniker vermittle des Mischpults Bläser-Riffs sowie die häufig untrainierten Stimmen junger Sängerinnen und Sänger. Aufgrund ihrer als roh empfundenen Gesangstechnik wurden die Sänger des R&B als Shouter bezeichnet. Die Schallplatten artikulierten eine klangliche und rhythmische Intensität, die Hörerinnen und Hörern zum Tanzen animieren sollte.

Ich habe argumentiert, dass das Klangkonzept *Die technisierte Aufführung* im Kontext des afroamerikanischen R&B in eine Klanggestalt übersetzt wurde, die auf Partizipation, also auf körperlichen Mitvollzug (Singen, Klatschen, Tanzen) ausgerichtet war. Um 1950 waren es zunächst schwarze Jugendliche, die entsprechende Hörstrategien entwickelten, bald jedoch auch viele weiße Teenager, die als soziale Gruppe die Stile Rhythm & Blues und, ab der Mitte des Jahrzehnts, Rock'n'Roll trugen.

Einen starken Einfluss auf die Popularisierung des Rhythm & Blues in den Vereinigten Staaten nahm der Diskjockey Alan Freed. Er arbeitete ab 1951 für den Sender WJW-AM in Cleveland und wechselte drei Jahre später zu WINS-AM nach New York City. Seine DJ-Show, die eine Weile den Namen *Moondog Rock'n'Roll Party* führte, dann auf *Rock'n'Roll Party* verkürzt wurde, stellte einem jungen Publikum am Abend die Veröffentlichungen afroamerikanischer R&B-Künstler vor. Dabei spielte Freed mit der Vinyl-Single ein 1949 in den USA eingeführtes Tonträgerformat, das im Laufe der nächsten Jahre die Schellackplatte als Standard für populäre Musik verdrängte.

Der Diskjockey trommelte vor dem durchgehend offenen Mikrofon den gespeicherten Backbeat mit und stimmte gelegentlich in Gesangspassagen ein. Er sprach sehr schnell und legte seine meist kurzen Ansagen über die laufenden Singles. Diese Form der Präsentation, die Musik und Moderation direkt miteinander verband, offenbart ein verändertes Verständnis des Speichermediums.

Die Interventionen in die klingende Musik ließen keinen Zweifel daran, dass Freed seinen jungen Hörerinnen und Hörern Tonträger vorstellte und nicht live musizierende Bands. Indem der Diskjockey Klang in seiner medialen Form anerkannte, schuf er die Bedingung für eine Redefinition des DJs als Performer, der die sinnliche Intensität

der Rhythm-&-Blues-Aufnahmen durch seinen Körpereinsatz vermittelte. Er führte keinen längeren Diskurs über produzierte Musik, wie dies sein Nachfolger Tom Donahue tun sollte, sondern demonstrierte durch Singen, Trommeln und ekstatisches Schreien, dass seine Hörerschaft die Musik für Tanz und Vergnügen nutzen sollte. Die Anordnung der Musiktitel erfolgte entweder nach dem Prinzip eines Countdowns, das sich an Chartplatzierungen orientierte, oder ohne ein erkennbares Sequenzmuster.

Seine Selbstinszenierung als »König« und seiner Fans als »Moondoggers« und die später verwendete Formel Rock´n´Roll lassen sich als Konstruktionen eines rudimentären Diskurses begreifen, der das imaginäre Moment der Musikerfahrung im Hörfunk von der Inszenierung eines Aufführungsorts auf die Ebene einer verschworenen Jugendkultur verschob, die sich durch das gemeinsame Hören einer DJ-Show bestimmte. Ich habe argumentiert, dass Freeds Form der Präsentation von Schallplatten und seine Strategien der Hörerbindung die Technizität des gestalteten Klangs der Musik voraussetzten. Aus dem Gesamtbild der historischen Befunde habe ich geschlossen, dass die Übertragung von Rhythm & Blues in der ersten Hälfte der 1950er Jahre auf dem Klangkonzept *Die technisierte Aufführung* basierte.

In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre setzten US-amerikanische Tonstudios Mehrspurmaschinen als primäre Speichertechnologie ein. Im Unterschied zum älteren Vollspurband erlaubte das Mehrspurverfahren die sukzessive Speicherung von Klangkörpern auf einzelnen Spuren, die nachher simultan wiedergegeben wurden. Die separierten Tonsignale konnten durch Effektgeräte manipuliert werden. Damit löste sich die aufgenommene Musik vollständig von den akustischen Gesetzen der Aufführung. Die Notwendigkeit des Zusammenspiels entfiel wie auch die Zwangsläufigkeit eines einheitlichen Raumklangs, der sich allen in einem Tonstudio versammelten Instrumenten aufprägte. Mit einem stetig wachsenden Gerätepark, Schallschutzschirmen und -kabinen machten sich Musiker, Techniker und Produzenten als Teams an die Produktion von Klängen, die nicht mehr der akustischen Wirklichkeit mechanischer Klangerzeugung entsprachen. Das Klang-Design entwickelte sich zu einem zentralen ästhetischen Parameter, der den Produktionsprozess erheblich verlängerte und verteuerte.

Wicke hat das unter den Bedingungen der Mehrspuraufnahme sich herausbildende Klangkonzept als *Der emanzipierte Klang* bezeichnet. Es bildete die diskursive Basis für die Transformation produzierter Musik in eine phonographische Kunst. Die ästhetische Eigenständigkeit des Tonträgers artikulierte sich zwischen 1965 und 1970 durch

opulente Klangbilder, in denen die Instrumente an unterschiedlichen Punkten eines virtuellen Raums platziert waren. Eine andere ästhetische Strategie zielte auf die Produktion ungehörter Klänge, sei es durch den kreativen Einsatz der Audio-Technologie in den Tonstudios, sei es durch die Integration von nicht-westlichen Instrumenten in das klangliche Repertoire einer Band.

Es waren insbesondere US-amerikanische sowie britische Folk- und Rockbands, die das Potential einer Kunst der Phonographie in der populären Musik nach 1965 auszuloten begannen. Das Klangkonzept *Der emanzipierte Klang* transformierte nicht nur die klangliche Textur in einen zentralen ästhetischen Parameter, es ebnete auch den Weg für eine Erweiterung tradierter Songformen. Die ehemals getrennten Prozesse der Komposition, Aufführung und Speicherung von Songs schoben sich ineinander. Im Ergebnis standen Aufnahmen von nicht selten sieben bis zehn Minuten Dauer, in denen sich Strophen und Refrains als konventionelle Formteile mit extensiven instrumentalen Improvisationen und elektronischen Klang-Collagen verbanden. Daraus habe ich abgeleitet, dass der produzierte Klang in diesem Zusammenhang als ein Medium der Transformation von Bewusstseins- und Gefühlszuständen fungierte.

Die Folk- und Rockmusik erhielt die Attribute »psychedelisch« und »progressiv«, weil ein Teil der Texte einen demonstrativen Drogenkonsum oder gesellschaftliche Problemlagen artikulierte. Die sozialen Träger dieser Musik waren vor allem ältere Jugendliche und junge Erwachsene, die sich als Angehörige der Subkultur der Hippies begriffen oder jedenfalls an den von ihr entwickelten Praktiken partizipierten.

Tom Donahue hat seine Diskjockey-Show als Element einer neuen Programmstrategie entworfen. Er wirkte ab 1967 an der Verbreitung eines Musikformats mit, das sich durch den Einsatz von Vinyl-Langspielplatten und eine betont individualistische Form der Präsentation auszeichnete. Dieses so genannte Freeform-Radio, das im Bereich der Ultrakurzwelle angesiedelt war, grenzte sich von den etablierten Formaten der Mittelwelle ab, die ausschließlich Singles ausstrahlten. Die Sender KMPX-FM und KSAN-FM in San Francisco, für die Donahue bis Ende des Jahrzehnts arbeitete, standen für eine gesteigerte Klangqualität des kommerziellen US-Hörfunks. Weil sie hoch auflösende Signale in Stereo übertragen konnten, boten sie sich als adäquates Werbemedium für die Langspielplatte an, die als Tonträgerformat dieselben Parameter explorierte.

Donahue führte in seinen Sendungen namens *Metanomine* teils längere Monologe über das künstlerische Werden eines Sängers oder die Entstehungsgeschichte von Alben.

Der Diskjockey webte in seinen Moderationen ein diskursives Netz, das die Künstler und ihre Produktionen miteinander verband. Auf diese Weise konstruierte er einen Rahmen, der seine Hörerinnen und Hörer in die Lage versetzte, produzierte Klanggestalten als phonographische Kunst wahrzunehmen. Da die Schallplatte nun eine eigene Klangwirklichkeit verkörperte, konnte der Diskjockey einen affirmativen Umgang mit dem Speichermedium pflegen. Donahue stellte Schallplatten wie Kunstobjekte aus. Er präsentierte sie als ästhetisch wertvolle Originale der Audio-Kultur.

Der veränderte Status des Tonträgers führte dazu, dass Diskjockeys ihre professionelle Rolle noch einmal neu definierten. Der DJ verwandelte sich in einen Kurator, der sich als Unterstützer der Hippie-Subkultur und der mit ihr verbundenen Musikszenen inszenierte. Seine Funktion als Kurator von produzierter Musik übte Donahue aus, indem er eine umfassende Expertise zur Geltung brachte. Seine musikalische Expertise gründete auf einem großen Repertoire an veröffentlichten Tonträgern, aber auch auf unveröffentlichten Alben, die Künstler oder Labels dem Freeform-Radio in Form von Tonbändern zuspilten. Der Diskjockey stellte regelmäßig Reihen von Aufnahmen zu bestimmten Themen zusammen. Dieses als Segue bezeichnete Sequenzmuster artikulierte die ästhetische Strategie, das Publikum vermittelt Musik auf prägende ästhetische, soziale oder kulturelle Entwicklungen der Zeit hinzuweisen. Die historische Untersuchung hat plausibel gemacht, dass Donahues DJ-Show auf dem Klangkonzept *Der emanzipierte Klang* aufbaute.

Meine historischen Fallstudien haben eine Reihe von Ergebnissen geliefert, die ich am Schnittpunkt von Musik-, Medien- und Klangforschung verorte. Im Zeitraum zwischen 1930 und 1970 wandelte sich der Status des Tonträgers als Medium von Musik unter dem Einfluss von Audio-Technologien grundlegend. Wurde er in der Frühphase der Musikproduktion als Simulation einer Aufführung behandelt, so erschien er Ende der 1960er Jahre als phonographische Kunst, die eine eigenständige Klangwirklichkeit vermittelte. Wie ich am Beispiel der Diskjockey-Show gezeigt habe, zeichnete das US-amerikanische Radio diesen Statuswandel nach. Die DJ-Shows von Martin Block inszenierten Schallplatten ab 1935 als Live-Auftritte. Etwas mehr als drei Jahrzehnte später repräsentierten Tom Donahues Sendungen Tonträger der Tendenz nach als Kunstwerke, mithin als individuell gestaltete Artefakte mit ästhetischer, sozialer und kultureller Potenz.

Die Einzelmedien Schallplatte und Radio schlossen sich in den Vereinigten Staa-

ten über Jahrzehnte hinweg zu einem Medienverbund zusammen. Kommerzielle Radiosender benutzten das Medium Schallplatte, um sich in unterschiedlichen Konkurrenzsituationen am Markt zu behaupten. Martin Blocks Sender WNEW-AM setzte ab Mitte der 1930er Jahre systematisch Tonträger in seinem Programm ein, weil diese günstiger waren als Live-Musik oder Serials, mit denen die finanzstarken Networks das Radiopublikum ansprachen. Die Popularität der DJ-Show demonstrierte zur Überraschung der Senderketten, dass Hörerinnen und Hörer durchaus Interesse an aufgenommener Musik im Radio hatten, sofern sie auf eine Weise präsentiert wurde, die für sie bedeutsam war.

Um 1950 begriff der US-Hörfunk, der durch den Aufstieg des neuen Massenmediums Fernsehen zu einem Strukturwandel gezwungen wurde, den Tonträger als zentrales Element einer neuen Programmstrategie. Alan Freed erreichte mit seiner abendlichen DJ-Show auf WJW-AM Teenager und damit ein dem Alter nach homogenes Publikum. Sein Erfolg belegte die Intuition einiger Radiomacher, dass der Hörfunk als kommerzielles Medium überleben konnte, wenn er sich auf enger gefasste Zielgruppen spezialisierte. Diese Strategie lag auch meinem dritten Fallbeispiel zugrunde, dem Freeform-Radio. Tom Donahues Sendungen aggregierten um 1967 junge Erwachsene, die im Wesentlichen Langspielplatten hörten. Da Mittelwellensender zu diesem Zeitpunkt nur Singles ausstrahlten, jedoch keine Albumtitel, konnte das Freeform-Radio im Bereich der Ultrakurzwelle eine Leerstelle füllen. Auf diese Weise ebnete es schließlich den Weg zur Erschließung einer Zielgruppe, die der US-Hörfunk bis dahin kaum erreicht hatte.

## **7.2 Der Diskjockey als professioneller Vermittler**

Eine ganze Reihe von Faktoren bestimmte die Ausprägung des Medienverbunds von Tonträger und Radio in einer bestimmten Epoche. Ich habe in meiner klanggeschichtlichen Studie dargelegt, welche Rolle der Diskjockey in diesem Zusammenhang spielte. In meinen Fallstudien habe ich die in meinem theoretischen Kapitel entwickelte Überlegung verfolgt, dass der DJ als professioneller Vermittler im Sinne Georgina Borns Assoziationen zwischen Radiohörern als Subjekten und Tonträgern als Objekten herstellte.

DJs leiteten ihre Praktiken der Vermittlung aus dem ästhetischen Charakter der aufgenommenen Musik, die sie übertrugen, und aus ihren Annahmen über die Präferenzen des Publikums ab. Ich habe meine Darstellung auf einer Argumentationslinie aufgebaut, die in diesem Spannungsfeld das Verhältnis von Schallplatten und DJ-Praxis besonders berücksichtigte. Die Beziehung zwischen DJ-Praxis und Hörschaft hat im Vergleich dazu weniger Raum erhalten, was auch auf einen Mangel an Quellen zu diesem historischen Aspekt zurückzuführen ist.

Der Diskjockey kann im Ergebnis als professioneller Vermittler aufgefasst werden, der die Erfahrung von aufgenommener Musik im Radio strukturierte. Die spezifischen Diskurse, mit denen der Diskjockey in seinen Moderationen einen Rahmen für die Wahrnehmung von Klängen als Musik setzte, bildeten mein primäres Erkenntnisinteresse. Außerdem habe ich die diskursiven Strategien untersucht, die auf die Konstruktion einer Radiopersönlichkeit des DJs und auf die Repräsentation einer Gemeinschaft von Hörerinnen und Hörern abzielten.

Die Auseinandersetzung mit der diskursiven Konstruktion von Radiopersönlichkeit und Hörschaft sollte zum Verständnis der spezifischen Hörsituation beitragen, die das Übertragungsmedium Radio herstellt. Es war eine Situation der Co-Präsenz, also eine technisch vermittelte Anwesenheit des Diskjockeys für seine Hörer, die ihn in dem Moment, da er sprach, an einem anderen Ort hörten. Die technische Struktur des Radios als Übertragungsmedium eröffnete, indem es Menschen in der Zeit verband und im Raum trennte, ein imaginäres Moment. Der Diskjockey mobilisierte dieses imaginäre Moment, um das Publikum an seine Show zu binden. In Blocks Simulation eines Ballsaals oder Freeds Ansprache eines Mondhunds manifestierte sich diese Form der Mobilisierung der Vorstellungskraft von Hörerinnen und Hörern besonders deutlich.

Donahues Verzicht auf solche Figuren des Imaginären deute ich mit Wolfgang Hagen als eine strategische Entscheidung, die auf dem ästhetischen Charakter der »progressiven« Folk- und Rockmusik basierte. Der produzierte Klang der Musik verließ den Ordnungsrahmen der Aufführung und verwandelte sich in ein Medium für die Sehnsüchte und Visionen einer auf Veränderung eingestimmten Generation. Weil die Musik in den späten 1960er Jahren das Imaginäre bereits fest umklammerte, musste der Diskjockey es nicht mehr diskursiv konstruieren (vgl. Hagen 2005: 350).

Die professionelle Vermittlungsleistung des Diskjockeys zeigt sich dabei nicht allein auf der Ebene der diskursiven Konstruktionen, mit denen er Musikerfahrungen für

co-präsente Hörerinnen und Hörer strukturierte. Sie ist auch erkennbar in der Klanggestalt der Programmform. Der DJ passte ästhetische Parameter seiner Präsentation an ästhetische Parameter der Musik an, um seiner Sendung einen stimmigen Gesamteindruck zu verleihen. Martin Block setzte in bestimmten Momenten auf einen betont sanften Stimmklang, der durchaus der Tongebung der singenden Crooner entsprach. Alan Freeds Stimme besaß mit »Rauigkeit« ein Attribut, das auch den Stimmen der R&B-Shouter zugeschrieben wurde.

Für das dritte Fallbeispiel kann ich eine Kongruenz zwischen DJ- und Gesangsstimme nicht konstatieren. Hier war es eher der ästhetische Charakter der Musik als einer phonographischen Kunst, der sich in die Anordnung der Titel als Gestaltungsdimension der Sendung übersetzte. Die Segue als thematisch motiviertes Sequenzmuster schuf einen Zusammenhang, der die gespielten Aufnahmen für ästhetische, soziale oder kulturelle »Lesarten« aufschloss. Auch Martin Block operierte mit einem speziellen Sequenzmuster. Er kombinierte mehrere Titel eines Künstlers und inszenierte damit Aufnahmen als Auftritte auf wechselnden Showbühnen.

Freed stützte sich mit dem Countdown zwar gelegentlich auf eine Logik der Programmierung von Schallplatten. Doch diese Form der Programmierung orientierte sich an der Popularität von Singles, war mithin unabhängig vom ästhetischen Charakter der aufgenommenen Musik. Es lässt sich aber argumentieren, dass Freed die klangliche Intensität des Rhythm & Blues zur Leitkategorie für den Programmfluss seiner DJ-Show erhob. Seine Praxis, in das Outro von Singles hineinzurufen und unmittelbar danach in die Ansage zu starten, organisierte seine Sendung als pausenlosen Strom von Klängen. DJ-Stimmen und Sequenzmuster habe ich als Exkurse abgehandelt.

Es sind die Diskursanalysen und die Exkurse zu Stimmen und Sequenzmustern, die meinen Anspruch, eine Klanggeschichte der DJ-Show zu schreiben, in den historischen Fallstudien konkret zum Ausdruck bringen. Der in meiner Arbeit dargestellte Wandel von DJ-Stimmen und Sequenzmustern belegt die in meiner Einleitung formulierte Annahme einer Historizität von Klang. Audio-Technologie erscheint in meiner Darstellung als ein Motor des geschichtlichen Wandels der Musikproduktion. Einen Technikdeterminismus, wonach eine bestimmte Ästhetik der Aufnahme notwendig aus einer neuen Technologie folgt, habe ich mit dem theoretischen Konstrukt des Klangkonzepts ausgehebelt. Mit diesem theoretischen Instrument habe ich in meinen Fallstudien demonstriert, dass eine vorhandene Audio-Technologie bestimmte Möglichkeiten der

Klanggestaltung eröffnete. Es lag jedoch in der Hand von Musikern, Produzenten und Technikern, diese Möglichkeiten im Horizont einer bestimmten Zielgruppe in klingende Wirklichkeiten zu verwandeln.

### 7.3 Kritische Diskussion und Forschungsperspektiven

Meine Arbeit hat sich stark auf das theoretische Konstrukt des Klangkonzepts und seine von Wicke vorgeschlagenen historischen Formatierungen gestützt. Die Klangkonzepte *Die simulierte Aufführung* und *Der emanzipierte Klang* habe ich unverändert vom Autor übernommen. Das Klangkonzept *Der simulierte Raum* habe ich nicht verwendet. Stattdessen habe ich ein eigenes Klangkonzept namens *Die technisierte Aufführung* formuliert, das ich als Modifikation des Klangkonzepts *Der simulierte Raum* verstehe, als eine Anpassung des Begriffs an das Klangbild der Tonträger, die mein zweites historisches Fallbeispiel dominierten. Meine Auseinandersetzung mit den historischen Formatierungen der Begrifflichkeit sollte prüfen, ob das Klangkonzept für die Erklärung von Sachverhalten herangezogen werden kann, die jenseits der Produktion von Musik liegen. Einen weiten Geltungsbereich postulierte Wicke selbst mit der Aussage, dass das Klangkonzept der Audio-Kultur einer Gesellschaft zugrunde liege (vgl. Wicke 2008: 3).

Die vorliegende Studie hat gezeigt, dass historische Klangkonzepte als theoretische Instrumente zur Plausibilisierung der Geschichte der Übertragung von Musik im US-amerikanischen Radio herangezogen werden können. Das Interesse am Gebrauch der Begrifflichkeit zur Ordnung des historischen Materials hat dabei das ebenso denkbare Projekt einer grundsätzlichen Kritik an der Theoriebildung überlagert.

In einem anderen Forschungszusammenhang wäre der Frage nachzugehen, ob das von Wicke in den Blick genommene Verhältnis von Schall, Klang und Musik auch anders gedacht werden könnte. Dann wären auch die historischen Einschnitte, die der Musik- und Kulturwissenschaftler vorgenommen hat, und die ihnen unterlegten Begründungen einer tieferen Lektüre zu unterziehen, die ich in meiner Arbeit weder leisten konnte noch wollte.

So könnte man fragen, warum die Entstehung des Klangkonzepts *Der simulierte Raum* mit der Einführung des Magnettonbands nach 1948 in Verbindung gebracht wird. Das Magnettonband bildete zwar eine technische Voraussetzung für die Simulation von Hall- und Echoeffekten, wie sie beispielsweise der Produzent Sam Phillips produzierte. Die Praxis, die Akustik des Tonstudios gezielt in die Aufnahme einzubeziehen, hatte sich jedoch bereits vorher, insbesondere im Bereich der klassischen Musik, etabliert. Ermöglicht hatte die Technologie des Mikrophons diese Form der Einschreibung des Raums in die Klanggestalt der Aufnahme.<sup>126</sup>

Eine kritische Auseinandersetzung mit den von Wicke vorgeschlagenen historischen Formatierungen des Klangkonzepts könnte unter der Hypothese ablaufen, dass nicht nur eine spezifische Speichertechnologie, wie der Autor nahelegt, sondern eine ganze Konstellation von Audio-Technologien die Emergenz eines neuen Klangkonzepts bedingte. Allerdings sähe sich eine solche kritische Lektüre dem Vorwurf ausgesetzt, einem historischen Modell, dessen Wert gerade in der schlüssigen Gliederung des empirischen Materials liegt, lediglich den Hinweis auf »mehr Differenzierung« entgegenzusetzen und eine Komplexität der Darstellung zu generieren, die zwar in einem kleinen Zeitabschnitt beherrschbar bliebe, jedoch nicht im Rahmen einer größer angelegten Geschichte der Musikproduktion von den Anfängen bis zur Gegenwart.

Insofern bleibt am Ende meiner Arbeit die Annahme bestehen, dass das Klangkonzept ein wichtiges Theorieangebot für die Musik- und Medienforschung darstellt, weil es zwei zentrale Problemstellungen aufschließt: Es koppelt erstens Musik an die Materialität von Klang und nimmt damit die konkreten Praktiken der Produktion und Rezeption von Musik in den Blick. Zweitens macht es das für populäre Musik konstitutive Verhältnis von Technologie und Ästhetik in historischer Perspektive greifbar.

Meine klanggeschichtliche Studie hat sich auf den kommerziellen Hörfunk der Vereinigten Staaten beschränkt. Ein Vergleich zwischen den USA und anderen Ländern musste entfallen, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen. Es wäre reizvoll, die Rolle der Schallplattensendung für das Radio in Deutschland oder Großbritannien ge-

---

<sup>126</sup> Wicke ist in seinem Aufsatz auf die Bedeutung des Mikrophons für die Gestaltung der räumlichen Dimension von Klang im Aufnahmeprozess eingegangen. Eine Fußnote liefert auch den historischen Befund, dass bereits in den frühen 1940er Jahren Mikrophone mit Richtcharakteristik in Tonstudios eingesetzt wurden (vgl. Wicke 2008: 17). Jedoch problematisiert der Autor diesen Befund nicht mit Bezug auf seine entscheidende Argumentationsfigur, die in der strikten Bindung des Klangkonzepts an die Entwicklung von Speichertechnologien besteht.

nauer zu untersuchen. Dass es bereits im deutschen Hörfunk der 1930er Jahre so genannte Schallplattenkonzerte gab, hat Thomas Münch skizziert (vgl. Münch 2001: 155-158). Eine vergleichende Studie könnte Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Hinblick auf die im Radio jeweils gespielten Tonträger und ihre Formen der Präsentation herausarbeiten.

Ein weiterer Kritikpunkt, dem sich mein klanggeschichtliches Projekt stellen muss, betrifft die Zahl der benutzten Audio-Quellen. Ich habe für mein erstes Fallbeispiel sieben, für mein zweites Fallbeispiel vier und für mein drittes Fallbeispiel sieben Mitschnitte verwendet. Berücksichtigt man, dass die Diskjockeys Block, Freed und Donahue über Jahre hinweg mehrmals in der Woche auf Sendung gingen, ist das eine stark limitierte Quellenbasis. Ich habe in meinem zweiten Kapitel Gründe für die geringe Zahl von verfügbaren Mitschnitten von DJ-Shows angegeben. An dieser Stelle möchte ich meine Einschätzung aus dem zweiten Kapitel wiederholen, dass meine Forschungsarbeit nur einen kleinen Teil der geschichtlichen Realität der Programmform greifbar macht.

Vertreter der Sprachwissenschaften könnten meine pragmatische Entscheidung, die Originaltöne der DJs in Standardorthographie zu transkribieren und Wortwiederholungen, Sprechpausen und Verzögerungslaute nicht zu dokumentieren, für diskussionswürdig halten. Als Musikwissenschaftler, der sich für Diskurse interessierte, mit denen Diskjockeys operierten, hielt ich diese pragmatische Vorgehensweise für gerechtfertigt. Meine Transkripte stellen sprachliche Aussagen dar und liefern damit das empirische Material für die Analyse diskursiver Konstruktionen.

Nachvollziehbar wäre auch der kritische Einwand seitens der Sprechwissenschaften, meine Beschreibung der Stimmen von Diskjockeys sei in den Fallstudien zu kurz geraten. Indem ich diese Teile als Exkurse bezeichnete, habe ich verdeutlicht, dass die Beschäftigung mit der DJ-Stimme als Klangobjekt nur einen Nebenaspekt meiner historischen Studie ausmachte. Ich wollte auf diese Abschnitte nicht verzichten, weil ich auch durch kurze und aus der Sicht der Fachdisziplin eventuell oberflächliche Beschreibungen mein zentrales Argument verdeutlichen konnte, wonach Ähnlichkeiten zwischen den Stimmen von Sängern und DJs belegen, dass der Hörfunk mit den Klangkonzepten operierte, die auch den von ihm ausgestrahlten Tonträgern unterlagen.

Schließlich ist nicht zu übersehen, dass ich das geschichtliche Verhältnis von Musik- und Radioproduktion nur in einer Richtung untersucht habe. Diese Vorgehens-

weise schien mir unabdingbar, um meine Arbeit an eine stringente Argumentation zu binden und damit ihren Aussagewert zu erhöhen. Eine historische Studie, die umgekehrt nach dem Einfluss des kommerziellen Radios auf die Produktion von Tonträgern in den Vereinigten Staaten fragte, würde sich in das größere, interdisziplinäre Projekt einer Klanggeschichte hervorragend einfügen.

Ich habe lediglich zwei Belege für die Annahme, dass der Hörfunk indirekt auf die Herstellung von Schallplatten einwirkte, in meiner zweiten Fallstudie geliefert. Die Techniker von unabhängigen Schallplattenfirmen schnitten Schallplatten im Wortsinn auf das Medium Radio zu, das in den 1950er Jahren zum entscheidenden Werbemedium für Singles wurde. Indem sie den Lautstärkepegel im Mastering maximierten, passten die Techniker das Klangbild der Tonträger an das Mittelwellenradio (und die Jukebox) an, wo sie mit den Produktionen anderer Labels um die Aufmerksamkeit der Hörerinnen und Hörer konkurrierten. So entwickelte sich die Lautheit von Schallplatten zu einem bereits in den 1950er Jahren ausgebeuteten Parameter aufgenommener Musik. Das MW-Radio war es auch, das Schallplattenlabels in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre dazu animierte, längere Albumtitel in gekürzter Form als Singles zu veröffentlichen.

Meine Klanggeschichte der Diskjockey-Show im US-amerikanischen Radio von 1930 bis 1970 möchte ich nicht zuletzt als Beitrag zu einer integrierten Form von Mediengeschichte verstanden wissen. Ich habe gezeigt, dass die analoge Audio-Kultur einen über Jahrzehnte hinweg stabilen Medienverbund von Tonträger und Radio ausprägte. Das Phänomen der Medienkonvergenz bzw. Intermedialität, das die Medienforschung als typisches Merkmal digitaler Kulturen beschrieben hat, ist damit keineswegs eine sehr junge Erscheinung. Es reicht zurück bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es wäre eine reizvolle Aufgabe für eine integrierte Mediengeschichte, weitere historische Medienverbände in den Blick zu nehmen. Ich möchte zwei Beispiele für Konstellationen von Audio- und audiovisuellen Medien angeben, die eine Verwandtschaft zu meiner Themenstellung aufweisen.

Erstens scheint mir die Präsentation von Aufnahmen im Fernsehen, wie sie in den USA die Sendung *American Bandstand* (ABC) und in (West-)Deutschland die *Hitparade* (ZDF) repräsentierten, ein interessantes Forschungsproblem. Im Mittelpunkt dieser Sendungen standen Sänger und Bands, die vor Publikum ihre aktuellen Chart-Hits »interpretierten«. Die TV-Studios arbeiteten mit Playback, spielten also während der Performance die veröffentlichten Aufnahmen ab, oder mit Halb-Playback, also rein instru-

mentalen Bändern, zu denen der Gesang live beigesteuert wurde. Es wäre interessant zu prüfen, wie das audiovisuelle Medium Fernsehen das Verhältnis von Aufnahme und Aufführung in diesen Sendungen bestimmte.

Zweitens wäre eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Musikfernsehens denkbar. In den 1990er Jahren strahlte der Sender MTV in Europa Sendungen aus, die Musikvideos aus verschiedenen populären Genres vorstellten (*120 Minutes*, *Party Zone*, *Yo! MTV Raps*). So genannte Videojockeys (VJs), die sich in unterschiedlich gestalteten räumlichen Arrangements aufhielten, moderierten die Musikvideos an. Auch für dieses Thema würde sich eine Untersuchung der Konzepte, auf deren Grundlage ein Medium ein anderes Medium präsentierte, anbieten.

## **Abkürzungsverzeichnis**

ABC: American Broadcasting Company

AM: Amplitude Modulation

BMI: Broadcast Music, Inc.

CBS: Columbia Broadcasting System

DJ: Diskjockey

EP: Extended Play

ET: Electrical Transcription

FCC: Federal Communications Commission

FM: Frequency Modulation

HiFi: High Fidelity

LAB: Library of American Broadcasting Collection, Special Collections in Mass Media  
and Culture, University of Maryland, College Park

LOC: Library of Congress, Washington, D. C.

LP: Long Player

MC: Master of Ceremonies

MW: Mittelwelle

NBC: National Broadcasting Company

PCM: Paley-Center for Media, New York City

R&B: Rhythm & Blues

UKW: Ultrakurzwelle

VJ: Videojockey

## Quellen- und Literaturverzeichnis

### Interviews

Donahue, Raechel (2010): Persönliches Interview, 29. Dezember.

Franklin, Joe (2011): Telefonisches Interview, 20. September.

Heron, Mike (2012): Telefonisches Interview, 20. Mai.

### Vorträge

Cott, Ted: Building Station Personality. Vortrag auf der BMI Program Clinic in Portland, 24. Juli oder 13. September 1951. 12:20 min. MP3-Datei von Tonband. BMI Program Clinic Collection. Nr. 105. LAB [Cott 1].

### Mitschnitte

Block, Martin: Make-Believe Ballroom. WNEW-AM, New York City, 18. September 1935. 14:49 min. Audio-CD von Transcription Disc. LOC. 2003646831 [Block 1].

Block, Martin: Make-Believe Ballroom, WNEW-AM, New York City, 7. Oktober 1946. Tonband. PCM. RB: 7867 [Block 2].

Block, Martin: Make-Believe Ballroom. Voice of America, 1949. Nr. 9, Pts. 1-2. 31:07 min. Audio-CD von Transcription Disc. LAB [Block 3a-b].

Block, Martin: Make-Believe Ballroom. Voice of America, 1949. Nr. 10, Pts. 1-2. 31:21 min. Audio-CD von Transcription Disc. LAB [Block 4a-b].

Block, Martin: Make-Believe Ballroom. Voice of America, 1949. Nr. 15, Pt. 2. 15:39 min. Audio-CD von Transcription Disc. LAB [Block 5].

Block, Martin: Make-Believe Ballroom. Voice of America, 1949. Nr. 16, Pt. 2. 15:49 min. Audio-CD von Transcription Disc. LAB [Block 6].

Block, Martin: Make-Believe Ballroom, Voice of America, ca. 1950. Pts. 1-2. 59:20 min. Audio-CD. Original Old Radio MBB 001, MBB 002 [Block 7a-b].

Donahue, Tom: DJ-Show. KYA-AM, San Francisco, 15. Dezember 1961. 57:41 min. Audio-Stream. Online im Internet: <[http://bayarearadio.org/audio/kya/1961/kya\\_tom-donahue\\_dec-15-1961.shtml](http://bayarearadio.org/audio/kya/1961/kya_tom-donahue_dec-15-1961.shtml)> (Zugriff: 19. Oktober 2013) [Donahue 1].

- Donahue, Tom: Metanomine. With Phil Lesh and Jerry Garcia, KMPX-FM, San Francisco, April 1967. 102:38 min. Pts. 1-3. MP3-Dateien von Tonband. Privataarchiv Norman Davis [Donahue 2a-c].
- Donahue, Tom: Metanomine. KMPX-FM, San Francisco, 2. Mai 1967. 46:08 min. Audio-CD. Rock-It Radio RIR 459 [Donahue 3].
- Donahue, Tom: Metanomine. KSAN-FM, San Francisco, ca. 1969. 69:50 min. Audio-Stream. Online im Internet als: Tom Donahue on Sat Night 1968, <[www.jive95.com](http://www.jive95.com)> (Zugriff: 15. September 2013) [Donahue 4].
- Donahue, Tom: Metanomine. KSAN-FM, San Francisco, 17. April 1969. 49:25 min. Audio-Stream. Online im Internet als: Tom Donahue 4-17-69, <[www.jive95.com](http://www.jive95.com)> (Zugriff: 4. Oktober 2013) [Donahue 5].
- Donahue, Tom: Metanomine. KSAN-FM, San Francisco, 1969. 58:19 min. Audio-Stream. Online im Internet als: Tom Donahue 1969, <[www.jive95.com](http://www.jive95.com)> (Zugriff: 7. November 2013) [Donahue 6].
- Donahue, Tom/Reed, B. Mitchel: DJ-Show, KMET-FM, Los Angeles, 27. Juni 1968. Tonband. PCM. R: 5912, R: 5913 [Donahue/Reed 1a-b].
- Freed, Alan: Moondog Rock'n'Roll Party. WJW-AM, Cleveland, 1953/1954. 27:43 min. Audio-CD. Rock-It Radio RIR 115 [Freed 1].
- Freed, Alan: Moondog Rock'n'Roll Party. WJW-AM, Cleveland, 7. April 1954. Tonband. PCM. R: 10791 [Freed 2].
- Freed, Alan: Rock'n'Roll Party, WINS-AM, New York City, 5. März 1955. 63:09 min. Pts. 1-3. Audio-CD. Rock-It Radio RIR 103 [Freed 3a-c].
- Freed, Alan: Rock'n'Roll Party. WINS-AM, New York City, 23. März 1955. 58:38 min. Audio-CD. Rock-It Radio RIR 126 [Freed 4].
- Rosko: DJ-Show, WOR-FM, New York City, 8. Oktober 1966. 63:02 min. Audio-Stream. Online im Internet: <<http://www.musicradio77.com/WOR-FM/airchecks1966-67.html>> (Zugriff: 14. September 2013) [Rosko 1].

## Diskographie

- Baker, LaVern: Tweedlee Dee/Tomorrow Night. Single. Atlantic 45-1047, 1955.
- Band, The: Music from Big Pink. LP. Capitol SKAO 2955, 1968.
- Beach Boys, The: Pet Sounds. LP. Capitol DT 2458, 1966.
- Beatles, The: Rubber Soul. LP. Parlophone PMC 1267, 1965.
- Beatles, The: *Tomorrow Never Knows*. Revolver. LP. Parlophone PCS 7009, 1966.
- Beatles, The: *A Day in the Life*. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. LP. Parlophone PCS 7027, 1967.
- Blackwell, Otis: On that Power Line/Don't You Know How I Love You. Single. Jay-Dee 791, 1954.
- Charlatans, The: The Charlatans. LP. Philips PHS 600-309, 1969.
- Charms, The: The First Time We Met/Two Hearts. Single. De Luxe 45-6065. 1954.
- Crosby, Bing: Soon/Down by the River. Single (Schellack). Decca 392, 1935.
- Darnel, Bill: Rock & Roll Baby/A Million Thanks. Single. »X« 109, 1955.
- Doctor Ross: Boogie Disease/Juke Box Boogie. Single. Sun 212, 1954.
- Domino, Fats: The Fat Man/Detroit City Blues. Single (Schellack). Imperial 5058, 1950.
- Dominoes, The: Sixty Minute Man/I Can't Escape from You. Single. Federal 45-12022, 1951.
- Dylan, Bob: *Masters of War*. The Freewheelin' Bob Dylan. LP. Columbia CS 8786, 1963.
- Dylan, Bob: *The Times They Are a-Changin'*. *The Lonesome Death of Hattie Carrol*. The Times They Are a-Changin'. LP. Columbia CS 8905, 1964.
- Dylan, Bob: Blonde on Blonde. LP. Columbia C2S 841, 1966.
- Five Echoes, The: Baby Come Back To Me/Lonely Mood. Single. Sabre SA 102, 1953.
- Grateful Dead, The: Anthem of the Sun. LP. Warner Bros. WS 1749, 1968.
- Jimi Hendrix Experience, The: *Little Miss Strange*. Electric Ladyland. LP. Reprise 2RS 6307, 1968.
- Haymes, Dick with Gordon Jenkins and his Orchestra: Maybe It's Because/Every Spring. Single (Schellack). Decca 24650, 1949.
- Hope, Lynn and Orchestra: Brazil/C-Jam Blues. Single. Aladdin 45-3229, 1954.
- Incredible String Band, The: *A Very Cellular Song*. The Hangman's Beautiful Daughter. LP. Elektra EUKS 7258. 1968.

Jackson, George: Uh Huh/I'm Sorry. Single. Atlantic 45-1024, 1954.

Jackson, Willis and his Orchestra: Howling at Midnight/We'll Be Together Again. Single. DeLuxe 6073, 1955.

Little Walter and his Night Cats: »Juke«/Can't Hold out Much Longer. Single. Checker 758. 1952.

McPhatter, Clyde and the Drifters: Money Honey/The Way I Feel. Single. Atlantic 45-1006. 1953.

Mitchell, Freddie: Freddie's Boogie/Chivirico. Single. Brunswick 84023, 1952.

Moondog: Moondog's Symphony, Pts. 1-2. Single (Schellack). SMC Pro Arte 2526, 1949/1950.

Paul, Les and Mary Ford: How High the Moon/Walkin' and Wistlin' Blues. Single. Capitol F 1451, 1951.

Pinder, Edith, Geneva Pinder, Raymond Pinder and Joseph Spence: *I Bid You Goodnight*. Various Artists: The Real Bahamas. In Music and Song. LP. Nonesuch H 72013, 1966.

Presley, Elvis: Heartbreak Hotel/I Was the One/Money Honey/I Forgot to Remember. Single (EP). RCA Victor EPA 821, 1956.

Presley, Elvis: Elvis at Sun. CD. RCA 82867 61308 2, 2004.

Rolling Stones, The: *Down Home Girl*. Rolling Stones, Now! LP. London PS 420, 1965.

Rolling Stones, The: Paint It, Black/Long Long While. Single. Decca F 12395, 1966.

Rolling Stones, The: *Lady Jane. Under My Thumb*. Aftermath. LP. Decca SKL 4786, 1966.

Rolling Stones, The: *She's a Rainbow*. Their Satanic Majesties Request. LP. Decca TXS 103, 1967.

Rolling Stones, The: *Stray Cat Blues*. Beggars Banquet. LP. Decca SKL 4955, 1968.

Russell, Leon: *Shoot out on the Plantation*. Leon Russell. LP. Shelter SHE 1001, 1970.

Saunders, Jimmy with Charlie Spivak and his Orchestra: Spring Magic/Along with Me. Single (Schellack). RCA Victor 20-1876, 1946.

Saunders, Jimmy with Charlie Spivak and his Orchestra: It's All Over Now/(I Love You) for Sentimental Reasons. Single (Schellack). RCA Victor 20-1981, 1946.

Shore, Dinah with Xavier Cugat and his Waldorf-Astoria Orchestra: I'll Never Love Again/You, so It's You. Single (Schellack). Columbia 37090, 1946.

Shore, Dinah with Harry Zimmerman's Orchestra: *The Story of Annie Laurie/A Thousand Violins*. Single (Schellack). Columbia 38579, 1949.

Simon & Garfunkel: *Sparrow. The Times They Are a-Changin'*. Wednesday Morning, 3 A.M. LP. Columbia CL 2249, 1964.

Simon & Garfunkel: *Kathy's Song*. Sounds of Silence. LP. Columbia CS 9269, 1966.

Simon & Garfunkel: *The Big Bright Green Pleasure Machine*. Parsley, Sage, Rosemary and Thyme. LP. Columbia CS 9363, 1966.

Sparrow, Johnny and his Bows and Arrows: *Sparrow's Nest/Keyhole Special*. Single. »X« 4X-0103, 1955.

Starr, Kay with Dave Cavanaugh's Music: *You Broke Your Promise/Second-Hand Love*. Single (Shellack). Capitol 15380, 1949.

Turzy, Jane and her Trio with Remo Biondi Orchestra: *Pretty Eyed Baby/Good Morning, Mr. Echo*. Single. Decca 9-27622. 1951.

Youngbloods, The: *Darkness, Darkness*. Elephant Mountain. LP. RCA Victor LSP 4150, 1969.

### **Filmographie**

*Blackboard Jungle*. USA. 1955. 101 min. Regie: Richard Brooks. Drehbuch: Richard Brooks. Produktion: Pandro S. Berman.

*Harvey*. USA. 1950. 104 min. Regie: Henry Koster. Drehbuch: Oscar Brodney. Produktion: John Beck.

*Jolson Story, The*. USA. 1946. 104 min. Regie: Alfred E. Green. Drehbuch: Stephen Longstreet. Produktion: Sidney Skolsky.

*Rock Around the Clock*. USA. 1956. 77 min. Regie: Fred F. Sears. Drehbuch: Robert E. Kent. Produktion: Sam Katzman.

## Schriftliche Quellen

- Barnouw, Erik (1949): Handbook of Radio Production. An Outline of Studio Techniques and Procedures in the United States, Boston.
- Biow, Milton H. (1965): Werbung aufs Korn genommen, übers. v. Wolfgang Vorhauer, Düsseldorf.
- Cantril, Hadley/Allport, Gordon W. (1935): The Psychology of Radio, New York.
- Chester, Giraud/Garrison, Garnet R./Willis, Edgar E. (1971): Television and Radio, 4. Aufl., Englewood Cliffs.
- Donahue, Tom (1974): AM Radio. »Stinking up the Airways« (1967), in: Ben Fong-Torres (Hg.): The Rolling Stone Rock 'n' Roll Reader, New York, S. 672-676.
- Fong-Torres, Ben (1975): Farewell, Tom Donahue, Radio Pioneer, in: Rolling Stone, 5. Juni, S. 16-17.
- Hall, Claude/Hall, Barbara (1977): This Business of Radio Programming. A Comprehensive Look at Modern Programming Techniques Used throughout the Radio World, New York.
- Hamburger, Philip (1944): Socko! in: New Yorker, 29. Juli, S. 27-37.
- Hawes, William (1985): Producing and Directing, in: Hilliard, Robert (Hg.): Radio Broadcasting. An Introduction to the Sound Medium, 3. Aufl., New York/London, S. 247-296.
- Hayes, John/Gardner, Horace J. (1938): Both Sides of the Microphone. Training for the Radio, Philadelphia.
- Hutchens, John K. (1944): Disc Jockey at Work. Eyewitness Account of Martin Block As He Conducts a »Ballroom« Session, in: New York Times, 30. Januar, o. S.
- Jablons, Josephine (1954): »Moondog,« Blues, Jazz Disk Ace, Gets N.Y. Show, in: New York Herald Tribune, 29. August, o. S.
- Knaster, Ira H. (1955): It's on Record, in: TV Radio Mirror, August, S. 32-33, 81-83.
- Lazarsfeld, Paul F./Dinerman, Helen (1949): Research for Action, in: Lazarsfeld, Paul F./Stanton, Frank N. (Hg.) (1979): Communications Research 1948 – 1949, New York, S. 73-108.
- Nisbett, Alec (1974): The Technique of the Sound Studio. For Radio, Television, and Film, London.
- N. N. (1940): Escape with WNEW. Anzeige, in: New York Times, 18. Juni, S. 12.
- N. N. (1941): Disc Jockey Solves Vacation, in: Variety, 23. Juli, S. 12.

- N. N. (1948): WNEW (New York). A Case History, in: Tide, 20. Februar, o. S.
- N. N. (1967): Martin Block Chartered New Paths via Free-Wheeling DeeJay Format, in: Variety, 27. September, S. 42.
- N. N. (o. J.): A WNEW-Tribute to Martin Block. Transcript. AT 1269-8. LAB.

## **Literatur**

- Åberg, Carin (1999): The Sounds of Radio. On Radio as an Auditive Means of Communication. Diss., Stockholm University, Stockholm.
- Appen, Ralf von/Frei-Hauenschild, Markus (2012): AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus. Songformen und ihre historische Entwicklung, in: Helms, Dietrich/Phleps, Thomas (Hg.): Black Box Pop. Analysen populärer Musik, Bielefeld, S. 57-124.
- Barlow, William (1999): Voice over. The Making of Black Radio, Philadelphia.
- Barrett, James (2010): Producing Performance, in: Bayley, Amanda (Hg.): Recorded Music. Performance, Culture and Technology, Cambridge, S. 89-106.
- Bayley, Amanda (Hg.) (2010): Recorded Music. Performance, Culture and Technology, Cambridge.
- Belz, Carl (1972): The Story of Rock, 2. Aufl., New York.
- Biel, Michael Jay (1977): The Making and Use of Recordings in Broadcasting Before 1936. Diss., Northwestern University, Evanston.
- Bijsterveld, Karin (2008): Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century, Cambridge.
- Binas-Preisendörfer, Susanne (2008): Rau, süßlich, transparent oder dumpf. Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff, in: PopScriptum 10. Online im Internet: <[http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10\\_binas.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10_binas.htm)> (Zugriff: 17. Juli 2010).
- Bolter, David Jay/Grusin, Richard (2000): Remediation. Understanding New Media, Cambridge.
- Born, Georgina (2005): On Musical Mediation. Ontology, Technology and Creativity, in: Twentieth-Century Music 2, Heft 1, S. 7-36.

- Bose, Ines (2001): Methoden der Sprechausdrucksbeschreibung am Beispiel kindlicher Spielkommunikation, in: Gesprächsforschung. Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 2, S. 262-303. Online im Internet: <<http://www.gespraechsforschung-ozs.de/fileadmin/dateien/heft2001/ga-bose.pdf>> (Zugriff: 6. November 2012).
- Bowman, Rob (2012): Rhythm and Blues, in: Horn, David (Hg.): Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Bd. 8: Genres: North America, London, S. 392-401.
- Braunstein, Peter/Doyle, Michael William (Hg.) (2002): Imagine Nation. The American Counterculture of the 1960s and '70s, New York.
- Broven, John (2009): Record Makers and Breakers. Voices of the Independent Rock'n'Roll Pioneers, Urbana.
- Brown, Mick (2007): Tearing Down the Wall of Sound. The Rise and Fall of Phil Spector, London.
- Budde, Gunilla/Freist, Dagmar/Günther-Arndt, Hilke (Hg.) (2008): Geschichte. Studium, Wissenschaft, Beruf, Berlin.
- Bull, Michael (2007): Sound Moves. iPod-Culture and the Urban Experience, London.
- Chanan, Michael (1995): Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music, London.
- Chapple, Steve/Garofalo, Reebee (1980): Wem gehört die Rockmusik? Geschichte und Politik der Musikindustrie, übers. v. Teja Schwaner, Reinbek bei Hamburg.
- Chignell, Hugh (2009): Key Concepts in Radio Studies, Los Angeles.
- Cogan, Jim/Clark, William (2003): Temples of Sound. Inside the Great Recording Studios, San Francisco.
- Cook, Nicholas (u. a.) (Hg.) (2009): The Cambridge Companion to Recorded Music, Cambridge.
- Corbin, Alain (1995): Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlskultur und symbolische Ordnung im Frankreich des 19. Jahrhunderts, übers. v. Holger Fließbach, Frankfurt a. M.
- Cox, Jim (2005): Music Radio. The Great Performers and Programs of the 1920s through Early 1960s, Jefferson.
- Crisell, Andrew (1996): Understanding Radio, 2. Aufl., London.
- Cunningham, Mark (1998): Good Vibrations. A History of Record Production, London.

- DeLong, Thomas A. (1980): *The Mighty Music Box. The Golden Age of Musical Radio*, Los Angeles.
- DeNora, Tia (2006): *Music and Emotion in Real Time*, in: O'Hara, Kenton/Brown, Barry (Hg.): *Consuming Music Together. Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, Dordrecht, S. 19-33.
- Douglas, Susan J. (2004): *Listening in. Radio and the American Imagination*, Minneapolis.
- Doyle, Peter (2005): *Echo and Reverb. Fabricating Space in Popular Music Recording, 1900 – 1960*, Middletown.
- Eberly, Philip K. (1982): *Music in the Air. America's Changing Tastes in Popular Music, 1920 – 1980*, New York.
- Emerick, Geoff/Massey, Howard (2007): »Du machst die Beatles!« *Wie ich den Sound der Band neu erfand*, übers. v. Wolfgang Thon, München.
- Enders, Bernd (1997): *Lexikon Musikelektronik*, überarb. u. erw. Neuausgabe, Zürich.
- Erlmann, Veit (2010): *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York.
- Etling, Laurence W. (1999): Al Jarvis. Pioneer Disc Jockey, in: *Popular Music and Society* 23, Heft 3, S. 41-52.
- Föllmer, Golo (2013): *Theoretisch-methodische Annäherungen an die Ästhetik des Radios. Qualitative Merkmale von Wellenidentitäten*, in: Volmar, Axel/Schröter, Jens (Hg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld, S. 321-338.
- Fornatale, Peter Thomas/Mills, Joshua E. (1980): *Radio in the Television Age*, Woodstock.
- Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*, übers. v. Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann, Frankfurt a. M.
- Foucault, Michel (2009): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.
- Fröschl, Gabriele/Hubert, Rainer (2010): *Mit Audio-Quellen arbeiten. Überlegungen zur Einbindung von »Tönen« in die historischen Wissenschaften*, in: Böhler, Ingrid (u. a.) (Hg.): *7. Österreichischer Zeitgeschichtetag 2008. 1968, Vorgeschichten, Folgen. Bestandsaufnahme der österreichischen Zeitgeschichte*, Innsbruck, S. 603-611.
- Gair, Christopher (2007): *The American Counterculture*, Edinburgh.

- Geisthövel, Alexa (2009): Auf der Tonspur. Musik als zeitgeschichtliche Quelle, in: Baumeister, Martin/Föllmer, Moritz/Müller, Philipp (Hg.): Die Kunst der Geschichte. Historiographie, Ästhetik, Erzählung, Göttingen, S. 157-168.
- Gelatt, Roland (1977): The Fabulous Phonograph, 1877 – 1977, 2. Aufl., London.
- Gethmann, Daniel (2006): Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio, Zürich.
- Gillett, Charlie (1975): Making Tracks. Atlantic Records and the Growth of a Multi-Billion-Dollar Industry, London.
- Gracyk, Theodore (1996): Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock, Durham.
- Greenfield, Thomas A. (1989): Radio. A Reference Guide, New York.
- Hagen, Wolfgang (2005): Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks, Deutschland/USA, München.
- Halper, Donna L. (1991): Radio Music Directing. Boston.
- Hartmann, Frank (2003): Instant Awareness. Eine medientheoretische Exploration mit McLuhan, in: Kleiner, Marcus S./Szepanski, Achim (Hg.): Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik, Frankfurt a. M., S. 34-51.
- Hennion, Antoine (2003): Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music, in: Clayton, Martin/Herbert, Trevor/Middleton, Richard (Hg.): The Cultural Study of Music. A Critical Introduction, London, S. 80-91.
- Hilmes, Michele (1997): Radio Voices, American Broadcasting, 1922 – 1952, Minneapolis.
- Hilmes, Michele (2002): Only Connect. A Cultural History of Broadcasting in the United States, Belmont.
- Hilmes, Michele (2005): Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter?, in: American Quarterly 57, Heft 1, S. 249-259.
- Hirschauer, Stefan (2008): Die Empiriegeladenheit von Theorien und der Erfindungsreichtum der Praxis, in: Kalthoff, Herbert/Hirschauer, Stefan/Lindemann, Gesa (Hg.): Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung, Frankfurt a. M., S. 165-187.
- Holmes, Thom (Hg.) (2006): The Routledge Guide to Music Technology, New York.
- Hosokawa, Shuhei (1987): Der Walkman-Effekt, übers. v. Birger Ollrogge, Berlin.
- Howard, David N. (2004): Sonic Alchemy. Visionary Music Producers and Their Maverick Recordings, Milwaukee.

- Hunn, Peter E. (2004): Judis, Bernice 1900 – 1983. U.S. Station Manager, in: Sterling, Christopher H./Keith, Michael C. (Hg.): Encyclopedia of Radio, Bd. 2: F-N, New York, S. 792-793.
- Jackson, John A. (1991): Big Beat Heat. Alan Freed and the Early Years of Rock´n´Roll, New York.
- Jagschitz, Gerhard/Rainer Hubert (1977): Zur Methodik historischer Tondokumentation. 1.: Theoretischer Teil, in: Das Schallarchiv 1, Heft 1, S. 15-46.
- Jaker, Bill/Sulek, Frank/Kanze, Peter (1998): The Airwaves of New York. Illustrated Histories of 156 AM Stations in the Metropolitan Area, 1921-1996, Jefferson.
- Johnson, James H. (1995): Listening in Paris. A Cultural History, Berkeley.
- Jones, Steve (1999): Rock Formation. Music, Technology and Mass Communication, Newbury Park.
- Keith, Michael C. (1997): Voices in the Purple Haze. Underground Radio and the Sixties, Westport.
- Keith, Michael C. (2000): Talking Back. An Oral History of American Radio in the Television Age, Armonk.
- Keith, Michael C. (2002): Turn on... Tune in. The Rise and Demise of Commercial Underground Radio, in: Hilmes, Michele/Loviglio, Jason (Hg.): Radio Reader. Essays in the Cultural History of Radio, New York, S. 389-404.
- Kennedy, Rick/McNutt, Randy (1999): Little Labels, Big Sound. Small Record Companies and the Rise of American Music, Bloomington.
- Killmeier, Matthew A. (2001): Voices between the Tracks. Disc Jockeys, Radio, and Popular Music, 1955 – 60, in: Journal of Communication Inquiry 25, S. 353-374.
- Kittler, Friedrich (1993): Der Gott der Ohren, in: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften, Leipzig, S. 130-148.
- Kittler, Friedrich (2002): Rockmusik. Ein Missbrauch von Heeresgerät, in: Gente, Peter/Weinmann, Martin (Hg.): Short Cuts, Frankfurt a. M., S. 7-30.
- Kowal, Sabine/O´Connell, Daniel C. (2009): Zur Transkription von Gesprächen, in: Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch, 7. Aufl., Reinbek bei Hamburg, S. 437-447.

- Krämer, Sybille (2004): Was haben »Performativität« und »Medialität« miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der »Asthetisierung« gründende Konzeption des Performativen, in: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität, München, S. 13-32.
- Krieger, Susan (1976): Cooptation. A History of a Radio Station. Pts. I-IV. Diss., Stanford University, Stanford.
- Kuchenbuch, Thomas (2005): Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik, 2. Aufl., Wien.
- Lee, Laurie Thomas (2004): Formats. Defining Radio Programming, in: Sterling, Christopher H./Keith, Michael C. (Hg.): Encyclopedia of Radio, Bd. 2: F-N, New York, S. 612-614.
- Leeuwen, Theo van (1999): Speech, Music, Sound, Houndmills.
- Lemke, Siegrun (Hg.) (2012): Sprechwissenschaft/Sprecherziehung. Ein Lehr- und Übungsbuch. Unter Mitarbeit von Philine Knorpp, 2. Aufl., Frankfurt a. M.
- Lewisohn, Mark (1988): The Complete Beatles Recording Sessions. The Official Story of the Abbey Road Years, London.
- Lieberman, Philip A. (1996): Radio's Morning Show Personalities. Early Hour Broadcasters and Deejays from the 1920s to the 1990s, Jefferson.
- Lüthje, Corinna (2012): Programm, in: Kleinsteuber, Hans J.: Radio. Eine Einführung. Unter Mitarbeit von Ralph Eichmann, Uwe Hasebrink, Corinna Lüthje, Norman Müller u. Frank Schätzlein, Wiesbaden, S. 183-207.
- MacFarland, David T. (1979): The Development of the Top 40 Radio Format, New York.
- Magoun, Alexander (2002): An in-Depth Look at the Origins of the LP, the »45«, and High Fidelity, 1939-1950, in: Vourtsis, Phil (Hg.): The Fabulous Victrola »45«, Atglen, S. 8-35.
- Martin, George/Hornsby, Jeremy (1979): All You Need is Ears, New York.
- Martin, George/Pearson, William (1997): Summer of Love! Wie Sgt. Pepper entstand, übers. v. Ulrike Seeberger u. Frank Jankowski, Berlin
- McCracken, Angela (2001): Real Men Don't Sing Ballads. The Radio Crooner in Hollywood, 1929 – 1933, in: Robertson Wojcik, Pamela/Knight, Arthur (Hg.): Soundtrack Available. Essays on Film and Popular Music, Durham/London, S. 105-133.

- McLuhan, Marshall (1968): Die magischen Kanäle, übers. v. Meinrad Amann, Düsseldorf.
- Meyer, Jens-Uwe (2007): Radio-Strategie, Konstanz.
- Middleton, Richard (2003): Song Form, in: Shepherd, John (u. a.) (Hg.): Continuum Encyclopedia of Popular Music, Bd. 2: Performance and Production, London, S. 513-519.
- Millard, André (2005): America on Record. A History of Recorded Sound, 2. Aufl., Cambridge.
- Miller, Larry (2008): Underground Radio. A Voice from the Purple Haze, in: Keith, Michael C. (Hg.): Radio Cultures. The Sound Medium in American Life, New York, S. 113-127.
- Mims, Bruce (2004): Easy Listening/Beautiful Music Format, in: Sterling, Christopher H. (Hg.): Encyclopedia of Radio, Bd. 1: A-E, New York, S. 523-526.
- Montgomery, Martin (1986): DJ Talk, in: Media, Culture and Society, Band 8, S. 421-440.
- Moore, Allan F. (2001): Rock. The Primary Text. Developing a Musicology of Rock, 2. Aufl., Aldershot.
- Moore, Barbara (2004): Syndications. Supplementing Local and Network Sources, in: Sterling, Christopher H./Keith, Michael C. (Hg.): Encyclopedia of Radio, Bd. 3: O-Z, New York, S. 1359-1362.
- Morat, Daniel (2010): Sound Studies, Sound Histories. Zur Frage nach dem Klang in der Geschichtswissenschaft und der Geschichte in der Klangwissenschaft, in: [kunsttexte.de/auditive Perspektiven 4](http://kunsttexte.de/auditive_Perspektiven_4). Online im Internet: <<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-4/morat-daniel-3/PDF/morat.pdf>> (Zugriff: 17. September 2012).
- Morat, Daniel (2011): Zur Geschichte des Hörens. Ein Forschungsbericht, in: Archiv für Sozialgeschichte 51, S. 695-716.
- Mott, Robert L. (1993): Sound Effects. Radio, TV, and Film, Jefferson.
- Müller, Jürgen (2011): "The Sound of Silence", in: Historische Zeitschrift 292, S. 1-29.
- Münch, Thomas (2001): Populäre Musik im Radio. Musik- und Mediengeschichte, in: Wicke, Peter (Hg.): Rock- und Popmusik, Laaber, S. 153-186.

- Münch, Thomas/Schuegraf, Martina (2009): Medienkonvergente und intermediale Perspektiven auf Musik, in: Schramm, Holger (Hg.): Handbuch Musik und Medien, Konstanz, S. 575-604.
- Murray, Michael D. (2006): Oral History Records, in: Godfrey, Donald G. (Hg.): Methods of Historical Analysis, Mahwah, S. 47-65.
- Papenburg, Jens Gerrit (2011): Hörgeräte. Technisierung der Wahrnehmung durch Rock- und Popmusik. Diss., Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin.
- Passman, Arnold (1971): The Deejays, New York.
- Pfleiderer, Martin (2003): Sound. Anmerkungen zu einem populären Begriff, in: Phleps, Thomas/Appen, Ralf von (Hg.): Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics, Stories, Tracks, Bielefeld, S. 19-29.
- Piasek, Joseph R. (2004): Album-Oriented Rock Format, in: Sterling, Christopher H. (Hg.): Encyclopedia of Radio, Bd. 1: A-E, New York, S. 30.
- Picardie, Justine/Wade, Dorothy (1993): Atlantic and the Godfathers of Rock and Roll, 2. Aufl., London.
- Pinch, Trevor/Bijsterveld, Karin (2004): Sound Studies. New Technologies and Music, in: Social Studies of Science 34, Heft 5, S. 635-648.
- Pinch, Trevor/Bijsterveld, Karin (Hg.) (2011): The Oxford Handbook of Sound Studies, New York.
- Poschardt, Ulf (1995): DJ-Culture, Hamburg.
- Rothenbuhler, Eric/Mc Court, Tom (2002): Radio Redefines Itself, 1947 – 1962, in: Hilmes, Michele/Loviglio, Jason (Hg.): Radio Reader. Essays in the Cultural History of Radio, New York, S. 367-387.
- Ruggill, Judd Ethan (2009): Convergence. Always Already, Already, in: Cinema Journal 48, Heft 3, S. 105-110.
- Russell, Tony (2003): Dance Band, in: Shepherd, John (u. a.) (Hg.): Continuum Encyclopedia of Popular Music, Bd. 2: Performance and Production, London, S. 21-23.
- Russo, Alexander (2004): Defensive Transcriptions. Radio Networks, Sound-on-Disc-Recording, and the Meaning of Live Broadcasting, in: The Velvet Trap 54, S. 4-17.
- Russo, Alexander (2010): Points on the Dial. Golden Age Radio Beyond the Networks, Durham.

- Ryan, Kevin/Keheew, Brian (2008): *Recording the Beatles. The Studio Equipment and Techniques Used to Create Their Classic Albums*, Houston.
- Sanio, Sabine (2010): *Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft*, in: *kunsttexte.de/auditive Perspektiven* 4. Online im Internet: <<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-4/sanio-sabine-2/PDF/sanio.pdf>> (Zugriff: 17. Juli 2013).
- Scannell, Paddy (1996): *Radio, Television and Modern Life. A Phenomenological Approach*, Oxford.
- Schafer, Raymond Murray (1988): *Klang und Krach*, hg. v. Heiner Boehnke, übers. v. Kurt Simon u. Eberhard Rathgeb, Frankfurt a. M.
- Schanze, Helmut (Hg.) (2001): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart.
- Schellenberg, Glenn E./Scheve, Christian von (2012): *Emotional Cues in American Popular Music. Five Decades of the Top 40*, in: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 6, Heft 3, S. 196-203.
- Schiffer, Michael Brian (1991): *The Portable Radio in American Life*, Tucson/London.
- Schmidt Horning, Susan (2002): *Chasing Sound. The Culture and Technology of Recording Studios in America, 1877 – 1977*. Diss., Case Western Reserve University, Cleveland.
- Schmidt Horning, Susan (2004): *Engineering the Performance. Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound*, in: *Social Studies of Science* 34, Heft 5, S. 703-731.
- Schnitker, Laura Beth (2011): *»Get Listenin´ Kids!« Independence as Social Practice in American Popular Music*. Diss., University of Maryland, College Park.
- Sellin, Volker (2005): *Einführung in die Geschichtswissenschaft*, erw. Neuauflage, Göttingen.
- Selting, Margret (u. a.) (2009): *Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2)*, in: *Gesprächsforschung. Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 10, S. 353-402. Online im Internet: <<http://www.gespraechsforschung-ozs.de/fileadmin/dateien/heft2009/px-gat2.pdf>> (Zugriff: 13. März 2013).
- Siegel, Susan/Siegel, David S. (2006): *A Resource Guide to the Golden Age of Radio. Special Collections, Bibliography and the Internet*, Yorktown Heights.
- Siegfried, Detlef (2006): *Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen.

- Smith, Jacob (2008): *Vocal Tracks. Performance and Sound Media*, Berkeley.
- Smith, Mark M. (2001): *Listening to Nineteenth-Century America*, Chapel Hill.
- Smith, Wes (1989): *The Pied Pipers of Rock'n'Roll. Radio Deejays of the 50s and 60s*, Marietta.
- Smudits, Alfred (2003): *A Journey into Sound. Zur Geschichte der Musikproduktion, der Produzenten und der Sounds*, in: Phleps, Thomas/Appen, Ralf von (Hg.): *Pop Sounds. Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik. Basics, Stories, Tracks*, Bielefeld, S. 65-94.
- Starr, Larry/Waterman, Christopher (2010): *American Popular Music. From Minstrelsy to MP3*, 3. Aufl., New York.
- Sterling, Christopher H./Keith, Michael C. (2008): *Sounds of Change. A History of FM Broadcasting in America*, Chapel Hill.
- Sterling, Christopher H./Kittross, John Michael (2002): *Stay Tuned. A History of American Broadcasting*, 3. Aufl., Mahwah.
- Sterne, Jonathan (2005): *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, 2. Aufl., Durham.
- Sterne, Jonathan (2008): Rezension von: Wurtzler, Steve J. (2007): *Electric Sounds. Technological Change and the Rise of Mass Media*, in: *Cinema Journal*, Band 48, Heft 1, S. 147-150.
- Sterne, Jonathan (Hg.) (2012): *The Sound Studies Reader*, New York.
- Taylor, Timothy D./Katz, Mark/Grajeda, Tony (Hg.) (2012): *Music, Sound, and Technology in America. A Documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio*, Durham.
- Théberge, Paul (1997): *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology*, Hanover.
- Thompson, Emily (2002): *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900 – 1933*. Cambridge.
- Thorburn, David/Jenkins, Henry (Hg.) (2003). *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, Cambridge.
- Truax, Barry (2000): *Acoustic Communication*, 2. Aufl., Westport.
- VanCour, Shawn Gary (2008): *The Sounds of »Radio«. Aesthetic Formations of 1920s American Broadcasting*. Diss., University of Wisconsin-Madison, Madison.

- Wagner, Hans-Ulrich (2005): Sounds like the Fifties. Zur Klangarchäologie der Stimme im westdeutschen Rundfunk der Nachkriegszeit, in: Segeberg, Harro/Schätzlein, Frank (Hg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien, Marburg, S. 266-284.
- Walker, Jesse (2001): Rebels on the Air. An Alternative History of Radio in America, New York.
- Weber, Heike (2008): Das Versprechen mobiler Freiheit. Zur Kultur- und Technikgeschichte von Kofferradio, Walkman und Handy, Bielefeld.
- White, Robert George, Jr. (1981): Martin Block and WNEW. The Rise of the Recorded Music Radio Format 1934 – 1954. Diss., Bowling Green State University, Bowling Green.
- Wicke, Peter (1992): »Populäre Musik« als theoretisches Konzept, in: PopScriptum 1. Online im Internet: <[http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01\\_wicke.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_wicke.htm)> (Zugriff: 12. Dezember 2011).
- Wicke, Peter (1993): Vom Umgang mit Popmusik, Berlin.
- Wicke, Peter (1997): »Let the Sun Shine in Your Heart.« Was die Musikwissenschaft mit der Love Parade zu tun hat oder Von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen. Online im Internet: <[http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke\\_von-der-diskursiven-konstruktion-des-musikalischen.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_von-der-diskursiven-konstruktion-des-musikalischen.htm)> (Zugriff: 13. Juli 2012).
- Wicke, Peter (2001a): Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts, in: Wicke, Peter (Hg.): Rock- und Popmusik, Laaber, S. 13-60.
- Wicke, Peter (2001b): Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik, Leipzig.
- Wicke, Peter (2003): Popmusik in der Analyse. Online im Internet: <[http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke\\_popmusik-in-der-analyse.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/wicke_popmusik-in-der-analyse.htm)> (Zugriff: 16. April 2012).
- Wicke, Peter (2004a): Samples, Loops und Streams. Pop-Sounds im postmodernen Medienzeitalter. Online im Internet: <<http://www.stimme-ohr-radio.ch/texte/wicke.pdf>> (Zugriff: 7. August 2005).

- Wicke, Peter (2004b): Über die diskursive Formation musikalischer Praxis. Diskurs-Strategien auf dem Feld der populären Musik. Online im Internet: <<http://festschrift65-rienaecker.de/018-Wicke%20S.%20163-174.PDF>> (Zugriff: 6. April 2012).
- Wicke, Peter (2008): Das Sonische in der Musik, in: PopScriptum 10. Online im Internet: <[http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10\\_wicke.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10_wicke.htm)> (Zugriff: 17. Juli 2010).
- Wicke, Peter (2009a): Der Tonträger als Medium der Musik, in: Schramm, Holger (Hg.): Handbuch Musik und Medien, Konstanz, S. 49-87.
- Wicke, Peter (2009b): The Art of Phonography. Sound, Technology and Music, übers. v. Derek B. Scott, in: Scott, Derek B. (Hg.): The Ashgate Research Companion to Popular Musicology, Farnham, S. 147-168.
- Wicke, Peter/Ziegenrucker, Wieland/Ziegenrucker, Kai-Erik (2007): Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, erw. Neuauflage, Mainz.
- Willis, Paul (1981): »Profane Culture«. Rocker, Hippies. Subversive Stile der Jugendkultur, übers. v. Sibylle Koch-Grünberg, Frankfurt a. M.
- Wurtzler, Steve J. (2007): Electric Sounds. Technological Change and the Rise of Mass Media, New York.
- Zagorski-Thomas, Simon (2010): The Stadium in Your Bedroom. Functional Staging, Authenticity and the Audience-Led Aesthetic in Record Production, in: Popular Music 29, Heft 2, S. 251-266.
- Zak, Albin J. III (2009): Getting Sounds. The Art of Sound Engineering, in: Cook, Nicholas (u. a.) (Hg.): The Cambridge Companion to Recorded Music, Cambridge, S. 63-76.
- Zak, Albin J. III (2010a): I Don't Sound like Nobody. Remaking Music in the 1950s America, Ann Arbor.
- Zak, Albin J. III (2010b): Painting the Sonic Canvas. Electronic Mediation as Musical Style, in: Bayley, Amanda (Hg.): Recorded Music. Performance, Culture and Technology, Cambridge/New York, S. 307-324.

## **Erklärung**

Hiermit erkläre ich gemäß § 9 Absatz 2 der Promotionsordnung der Fakultät III für die kulturwissenschaftlichen Fächer der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (Stand: 15. Mai 2008), dass ich die vorliegende Dissertation selbständig verfasst, ihren Inhalt nicht bereits für eine Diplom- oder ähnliche Prüfungsarbeit verwendet und die benutzten Hilfsmittel vollständig angegeben habe.

*Thomas Schupp*

Oldenburg, 13. Januar 2014