

ALEXA GEISTHÖVEL, BODO MROZEK (HG.)

Popgeschichte

Band 1: Konzepte und Methoden

[transcript]

Gefördert durch das Zentrum für Zeithistorische Forschung (ZZF) Potsdam.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Satz: Alexa Geisthövel

Produktion: Die Produktion – Agentur für Druckrealisation GmbH,
Düsseldorf

Printed in Europe

Print-ISBN 978-3-8376-2528-8

PDF-ISBN 978-3-8394-2528-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einleitung

Alexa Geisthövel/Bodo Mrozek | 7

Pop und Politik

Detlef Siegfried | 33

Popkultur und Geschlechternormen.

Männlichkeit und Weiblichkeit in der Bonner Republik

Uta G. Poiger | 57

Pop und Generationalität.

Anmerkungen zu einer vernachlässigten Beziehung

Lu Seegers | 79

Subkultur und Cultural Studies.

Ein kulturwissenschaftlicher Begriff in zeithistorischer Perspektive

Bodo Mrozek | 101

Auf der Suche nach dem Publikum.

Popgeschichte aus der »Production of Culture«-Perspektive

Klaus Nathaus | 127

Mobil hören. Klang- und technikhistorische Zugänge zum Pop und seinen »Nutzern«

Heike Weber | 155

Lebenssteigerung. Selbstverhältnisse im Pop

Alexa Geisthövel | 177

Pop- und Emotionsgeschichte.

Eine viel versprechende Partnerschaft

Henning Wellmann | 201

Geschichtsmaschine Pop.

Politik und Retro im vereinten Fernseh-Deutschland

Thomas Lindenberger/Heiner Stahl | 227

Autorinnen und Autoren | 271

Mobil hören

Klang- und technikhistorische Zugänge zum Pop und seinen »Nutzern«

HEIKE WEBER

Popgeschichte ist bisher vor allem eine Geschichte von Musik und Jugendkultur und sie beschreibt, wie bestimmte Musikstile zur Basis und zum Mittel für den Ausdruck eines je spezifischen Lebensgefühls wurden.¹ Pop-ästhetische Darstellungen wiederum fokussieren bestimmte Musikstile, deren Macher sowie die sich herausbildenden Hör- und Lebenskulturen der jeweiligen Anhängerschaften. Jedoch ist eine Geschichte des Pops mehr als eine Geschichte von Popmusik, Musikkonsum und der Herausbildung oftmals generationenspezifischer Identitäten und Lebensstile. Neben Hörern, Popstars und Popindustrie müssen am Schnittfeld von Pop-Machern und Pop-Hörern auch die Pop-Medien (Schallplatte, Tonband bzw. Kassette, MP3-Files und Streams) und die für das Hören notwendigen Geräte historisiert werden. Diese materiale Basis des Pop-Hörens – und damit auch Fragen ihrer Produktion, ihrer Aneignung und Nutzung – soll im Folgenden im Vordergrund stehen.

Damit wird der Blick der pophistorischen Forschung auf Materialitäten und die Frage von Technik und Techniknutzung gelenkt. Zwar hat die bisherige Popgeschichte durchaus auf die Nutzung von Popmusik geschaut, dabei aber kaum danach gefragt, welche Geräte hierzu überhaupt benutzt wurden und wie diese mitsamt der gehörten Musik das Hörerlebnis mitbe-

1 Vgl. etwa Maase: BRAVO Amerika; Siegfried: Time Is on My Side.

stimmten und prägten. Die technische Ausstattung erscheint als von außen gesetzt. Demgegenüber wird hier argumentiert, dass Popmusik und Hörkulturen vielmehr in Wechselwirkung mit den technischen Apparaten stehen und diese einen wesentlichen Bestandteil der jeweiligen Popkulturen bilden. Welche Theorieangebote und Herangehensweisen eine derart ausgerichtete Popgeschichte aus anderen Feldern – und zwar vor allem aus den älteren Cultural Studies, den Science and Technology Studies (STS) sowie den jüngsten Sound Studies – nutzen könnte, wird anhand von drei Bereichen erläutert: den Nutzern und ihren Nutzerkulturen, den Produzenten und der hier eingesetzten bzw. erzeugten Materialkultur der Popmusik und schließlich den sich daraus ergebenden »Objektgeschichten«.

Exemplarisch wird die Verknüpfung der vorzustellenden Ansätze anhand einer Objektgeschichte von Kassetten und Kassettengeräten in den 1970er und 1980er Jahren dargestellt. In der Kassetten-Kultur trafen im »analogen« Zeitalter bereits zwei Prozesse zusammen, die das Pop-Hören im »digitalen« Zeitalter fundamental prägen sollten: erstens die Individualisierung des Musikhörens und des Musikverbreitens (oder »Sharings«), die im Mix-Tape ihre Materialisierung fand und als Vorstufe der späteren immateriellen, digitalen Titellisten und des digitalen Samplings interpretiert werden kann, sowie zweitens die Mobilisierung der Situationen des Hörens, die zu einer Neuausrichtung der Körper und Sinne der Pop-Hörer führte.

Das Feld der sich soeben formierenden Sound Studies ist sehr weit und nimmt in Teilen insbesondere kultur- und technikhistorische sowie STS-spezifische Perspektiven auf.² Das betrifft zunächst die »Klanglandschaften« einer bestimmten Umgebung. So haben Historiker beispielsweise den Klang der amerikanischen Industrialisierung und Verstärkerung des 19. Jahrhunderts oder die akustische Sphäre der NS-Zeit zu beschreiben versucht.³ Weiterhin wird das professionelle Design von Sound unter die Lupe genommen, wobei das Tonspektrum vom Klang des Porsche-Motors bis zum Klang des Synthesizers im Pop reicht. Vor allem Medienwissen-

2 Vgl. die neuerlichen Reader: Sterne: *The Sound Studies Reader*; Pinch/Bijsterveld: *The Oxford handbook of sound studies*.

3 Vgl. Smith: *Listening to Nineteenth Century America*.; Birdsall: *Nazi Soundscapes*; als weiteres Beispiel bzw. für eine Übersicht vgl.: Gerhard/Schock: *Der Sound des Jahrhunderts*; Morat: *Zur Historizität des Hörens*, S. 131-144; ders.: *Sounds of Modern History*.

schaftler und Wissenschaftshistoriker stellen die Frage nach dem Status des Hörens für Erkennen und Wahrnehmen, während kulturwissenschaftlich geprägte Studien der Aneignung bestimmter Hörkulturen und Hörtechniken nachgehen. Oft überlagern sich solche Perspektiven; so hat Jonathan Sterne die soziotechnischen Bedingungen für die Herausbildung und Aneignung spezifischer Hörkulturen (*audile technique*) am Beispiel früher Tonreproduktionen sowie der Verwendung von Kopfhörern beschrieben.⁴ Viele Sound-Studien wollen, in Anlehnung an die noch weiter gefassten Sensory Studies, eine umfassende Geschichte des Hörens und der Klänge schreiben. Im Folgenden werden dagegen exemplarisch nur solche Studien erwähnt, die für das Verhältnis von Pop, Technik und Nutzung instruktiv sind.

(POP-)MUSIK, AUDIOINDUSTRIE UND TECHNIK

Popgeschichte hat es mit einem komplexen sozio-technischen Ensemble zu tun, das in stetem Wandel begriffen ist und das sich vielfältig wechselseitig bedingt: Zum Pop gehören die Pop-Macher und die Musikindustrie mitsamt ihren Aufnahmestudios oder Marketingaktionen ebenso wie die Kanäle und Medien der Musikvermittlung und -übertragung, Musikmagazine oder Radio- und Fernseh-Hitparaden. Was sich aus den Science and Technology Studies für dieses unübersichtliche Feld lernen lässt⁵, ist zum einen deren Fokus auf die materiale Dimension von Gesellschaft und Kultur: Popgeschichte sollte sich auch mit den Instrumenten, Geräten, Tonspeichern und Abspielgeräten beschäftigen.

So haben sich bestimmte Musikrichtungen entlang ganz bestimmter Techniken entwickelt und diese sogar wesentlich mitgeformt⁶: Elektronische Musik etwa hat den Synthesizer zur Grundlage, und der erste Moog-Synthesizer bestimmte den Sound des »Synthie-Pop« der 1960er und

4 Vgl. Sterne: *The Audible Past*.

5 Als instruktive Einführung, was STS zum Feld der Sound Studies beitragen können, vgl.: Pinch/Bijsterveld: *Sound Studies*.

6 Zum Einfluss von elektronischer und digitaler Technik auf die Produktion von populärer Musik aus einer (konsum)kritischen Cultural-Studies-Perspektive vgl. Théberge: *Any Sound You Can Imagine*. Allgemein zum Einfluss von Technik auf Musik im 20. Jahrhundert vgl. Braun: »I sing the Body Electric«.

1970er Jahre. Die Geschichte des analogen Synthesizers, seiner Entwicklung und Verwendung haben kürzlich Trevor Pinch und Frank Trocco über Interviews mit den beteiligten Musikern sowie Ingenieuren und Arbeitern in den frühen Herstellungsbetrieben nachgezeichnet.⁷ Der Synthesizer diente nicht nur als Audio-Hardware der Pop-Macher; er wurde auch zunehmend als Instrument für Jedermann in Musikläden verkauft, und seine Nutzer erlangten starken Einfluss auf das Design und die Vermarktung der Geräte. Ähnliches gilt für die Geschichte der E-Gitarre, die ebenfalls durch spezialisierte Kleinsthersteller in engem Zusammenwirken mit den Verwendern hergestellt wurde und die durch eine veränderte Aufnahmetechnik zum Leitinstrument in der Rockmusik – man denke etwa an die zentrale Bedeutung von Gitarren-Soli für verschiedene Musikgenres – wurde.⁸ Sampling, um ein weiteres Beispiel zu nennen, basiert auf der technischen Möglichkeit, auf alte Aufnahmen zuzugreifen, sie mittels Computern und entsprechender Musik-Software leicht zusammenstellen und neu vermischen und überlagern zu können. Der Rap der schwarzen amerikanischen Großstadtghettos der 1970er Jahre fußte auf tragbaren Turntables und Lautsprechern, wobei aber erst das Zusammentreffen des Sounds mit der visuellen Praxis des Graffiti-Sprayens das Rappen als subversive Gesamtkunstformte.⁹ Gerappt wurde auf offener Straße, derweil die Popularität des Raps ohne Kassette kaum denkbar gewesen wäre: Die simple Kassettenteknik ermöglichte eine billige Reproduktion, um der Musik eine breitere Anhängerschaft zu verschaffen.

Die Frage der Distribution deutet bereits an, dass nicht nur die Musikinstrumente samt der Hard- und Software auf Seiten des Musikmachens den Sound mitformten. Das Entstehen einer wirtschaftlich bedeutungsvollen Musikindustrie im Laufe des 20. Jahrhunderts führte in der Gesamttendenz auch dazu, dass die Frage des Aufnehmens, Speicherns und Wiedergebens von Musik zur Schlüsselfrage avancierte, um Musik zu verbreiten (und natürlich auch, um als Industrie Geld verdienen zu können). Musik und ihre

7 Vgl. Pinch/Trocco: *Analog Days*. Sie folgen dabei einer STS-Perspektive: Es geht also weniger um die Musik, sondern um die Frage, welche Akteure die Technik in welchen Arenen wie formten und welche Praxen, Diskurse und materielle Gestaltungen sich dadurch ergaben.

8 Vgl. Millard: *The Electric Guitar*.

9 Vgl. Rose: *Black Noise*; Fouché: *Analog Turns Digital*.

Aufzeichnung verlagerte sich in diesem Prozess immer stärker vom Konzert und seiner Live-Aufnahme hin zur Aufnahme im Studio zwecks medial vermittelter Verbreitung über Tonträger. Susan Schmidt Horning hat die damit verbundene Professionalisierung der Aufnahmestudios und die enge Zusammenarbeit zwischen Musikern und Aufnahmetechnikern soeben für die USA beschrieben.¹⁰ Klangtechnisch ging mit dieser Professionalisierung der Musikproduktion das Konzept der »high fidelity«, der »Naturtreue« einer Aufnahme einher, an die sich auch die Tonmedien und Abspielgeräte tunlichst halten sollten – und das, obwohl es im Falle der Studioaufnahme an sich ja kein eigentliches, naturgetreu wiederzugebendes »Original« mehr gab. Die Stereo-Schallplatte kam in der BRD 1958 auf; Radiogeräte wurden gegen Ende der 1960er Jahre allmählich stereophon. Die 1981 eingeführte CD schließlich versprach als digitales Medium von Anfang an, HiFi-tauglich zu sein, führte aber zu einer erneuten Auseinandersetzung unter technophilen Musikhörern, die den gewohnten, »warmen« Klang der Analogtechnik einer als kalt empfundenen Klangkulisse des Digitalen gegenüberstellten.

Erst die Durchsetzung von Aufnahme- und Abspieltechnik hat Musik zu einem uns begleitenden Element des Alltags werden lassen. Popgeschichte ist dabei eng mit der Geschichte der Technisierung des Alltags verknüpft. Denn es waren neben der Haushaltstechnik vornehmlich Musik- und Mediengeräte, welche die Zeitgenossen mit der Welt der Elektronik und später mit Digitaltechnik vertraut machten und die uns daran gewöhnten, dass unser Technikpark zunehmend aus der Ferne stammt, ohne dass wir wüssten, wie und wo genau er hergestellt wurde. Importiert wurde – einsetzend mit den ersten Transistortaschenradios der 1950er Jahre – eine südostasiatische Produktkultur, derweil das Phänomen des mobilen Musikhörens nicht nur ein amerikanisches, sondern sehr bald ein transnationales und von Großstädten ausgehendes Phänomen war; Walkmans beispielsweise wurden zunächst in Tokio und New York gesichtet.

10 Vgl. Schmidt Horning: Chasing Sound.

»NUTZER« UND »NUTZERKULTUREN«: TEENS ALS MITGESTALTER DES HÖR-EQUIPMENTS

Folgen wir im Weiteren einem zweiten zentralen Ansatz der Science and Technology Studies und der aktuellen technikhistorischen Forschung: das »Gemachte« und die »Technik« nicht als gegeben anzusehen, sondern die *black box* des Technisch-Materialien zu öffnen, indem es als Ergebnis eines längeren Aushandlungsprozesses der Gesellschaft – zwischen Industrie, Machern und Nutzern sowie weiteren relevanten Interessensgruppen – analysiert wird. Das Technische bestimmt in einer solchen Perspektive nicht eindimensional, wie sein Design auszusehen hat und wie wir mit den jeweiligen Geräten und Medien umzugehen hätten, sondern ebenso haben soziale, kulturelle und ökonomische Faktoren Einfluss auf die Konstruktion von Technik und als Nutzer bestimmen wir sie auch – direkt oder indirekt – mit.

Dass Freizeit und Konsum in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts neben der Arbeit zu bestimmenden Größen der eigenen Identität und des Selbstverständnisses des »Konsum-Bürgers« geworden sind, wird allenthalben in der neueren Geschichtswissenschaft betont.¹¹ Allerdings ist ein solches »konsumistisches Paradigma« nicht mit passivem Konsum gleichzusetzen, wie es sowohl die linke wie auch die konservative Konsum- und Kulturkritik lange Zeit getan haben. Zudem ist aus der Welt des Konsums des 20. Jahrhunderts Technik nicht mehr wegzudenken.¹² In der Technikgeschichte wird daher inzwischen verstärkt vom »Nutzer« statt vom »Konsumenten« gesprochen, wie auch Medienwissenschaften und -geschichte sich zugunsten des »Hörers« bzw. »Mediennutzers« vom Begriff des »Rezipienten« verabschiedet haben. Dies unterstreicht, dass Konsum immer auch eine aktive Dimension hat und dass Konsumenten in manchen Bereichen – beim Installieren des Computers oder dem Arrangieren einer Playlist auf dem iPod – zu mitschaffenden »Prosumenten« geworden sind.

Worin besteht nun aber die Rolle der Nutzer in der Geschichte von Audioindustrie und Audiotechnik, zumal vor ihrem Übergang in die Digitalität? Die Technikgeschichte verwendet das Konzept des »mutual shaping of technology and society« und der »interpretativen Flexibilität« von Technik, um den Handlungsspielraum von Nutzern zu unterstreichen und

11 So etwa kürzlich: Wirsching: Konsum statt Arbeit?

12 Vgl. Heßler: Die technisierte Lebenswelt.

offenzulegen, dass Technik im Laufe der Zeit oftmals anders genutzt und »interpretiert« wird als zunächst gedacht.¹³ Ein instruktives Beispiel liefern die »Aneignung« bzw. »Domestizierung« des Tonbandgerätes in den 1950er und 1960er Jahren und des Kassettenrekorders in den 1960er Jahren.¹⁴ Der Ansatz der »Domestizierung« stammt aus den Media Studies und besagt, dass Nutzer ihre Geräte nach und nach aktiv in ihre Lebenswelt integrieren und diese dabei auch verändern.¹⁵ Die Anschaffung eines Gerätes betrifft mehr als nur ~~se~~ den Kauf: Es wird über die Vor- und Nachteile eines bestimmten Modells ~~zu~~-sinniert und aktiv ausgewählt; danach fügt der Nutzer die Technik zum einen örtlich in seinen Wohnraum (oder darüber hinaus in seinen mobilen Alltag) und zum anderen symbolisch und praktisch in die Routinen des Haushalts ein, wodurch sich schließlich auch Veränderungen über das Gefüge des Privaten hinweg ergeben.

Für Tonbandgeräte haben Bijsterveld und Jacobs diesen Prozess untersucht und gezeigt, dass diese Technik zunächst als Möglichkeit vermarktet wurde, als eine Art »Ton-Jäger« ein akustisches Familienalbum anlegen sowie weitere Töne aufnehmen zu können. Produzentenseitig waren sie jedenfalls keinesfalls als eine weitere Technik des Reproduzierens und Verbreitens von Musik – wozu es ja bereits Radio und Schallplattenspieler gab – konstruiert worden. Aber es waren die Nutzer selbst, welche die Geräte vornehmlich hierzu einsetzten. Breitenwirksam durchsetzen sollte sich die Tonbandtechnik jedoch erst mit dem späteren Kassettenrekorder, der sich entlang der mannigfaltigen Nutzungsweisen der Konsumenten als vielfältiges Gerät entpuppte: Autofahrer hörten damit erstmals selbst gewählte Musik während des Fahrens; junge Pop-Hörer wurden zu »Hit-Jägern« und stellten sich per Mitschnitt der Radio-Charts auf billigen Radiorekordern ihre eigenen Mix-Kassetten zusammen. Da die Gerätehersteller mit entsprechend ausdifferenzierten Angeboten auf solche Aneignungsweisen reagierten, lässt sich von einer mittelbaren Mitbestimmung des technischen Wandels durch die Nutzer sprechen.

13 Vgl. Oudshoorn/Pinch: How Users Matter.

14 Vgl. Bijsterveld/Jacobs: Storing Sound Souvenirs; Bijsterveld: »What Do I Do with My Tape Recorder...?«; Zur Aneignung des Tonbandgeräts in der BRD vgl. auch Röther: The Sound of Distinction, S. 337-404.

15 Vgl. Silverstone/Hirsch: Consuming Technologies.

Im Fall der Popgeschichte wiederum ist es markant, dass Jugendliche als wesentliche Nutzer hervortreten. Popmusik wie auch die zum Hören notwendigen Geräte prägten in dieser zentralen Phase der Sozialisation die Identitätsfindung, Lebensstile sowie auch das Inszenieren von Jugendlichkeit im Öffentlichen wesentlich mit. Siegfried und andere Historiker haben gezeigt, wie tragbare Plattenspieler und Transistorradios auch dazu dienten, sich öffentliche Plätze anzueignen. Die potenzielle Mobilität des Hörens von Popmusik bedeutete Emanzipation und Freiheit. »Junge Leute möchten beweglich sein. Also sollten auch die Dinge und Gegenstände, die sie tagtäglich benutzten, möglichst transportabel sein. [...] Man möchte seine Musik mitnehmen können – zu einem Freund, auf eine Party, auf eine Reise oder auch nur ins Zimmer nebenan«, schrieb die Jugendzeitschrift *Twen* 1961.¹⁶ Die Möglichkeit, mobil Pop und Rock zu hören, wurde von Jugendlichen höher bewertet als die Soundqualität der in dieser Hinsicht unterlegenen tragbaren Geräte.

Allerdings fehlt zur Zeit eine gendersensible Untersuchung zur Aneignung von Pop und Musikequipment. Meist wird für die stärkere Verbreitung von Tonbandgeräten und Stereoanlagen unter männlichen Heranwachsenden deren Technikaffinität ins Feld geführt. Weitere Gründe dürften aber auch in ihrer höheren Finanzkraft zu suchen sein. Außerdem war die Technikaffinität nicht qua Geschlecht gegeben, sondern folgte einer langen historischen Kontinuitätslinie, die man zurück zu den männlichen Radioamateuren der 1920er Jahre führen könnte. Wichtig dürften auch genderspezifische Weisen der Raumeignung gewesen sein: So diente Unterhaltungselektronik Männern im Häuslichen dazu, sich in dieser feminin konnotierten Sphäre einen eigenen Raum zu schaffen.¹⁷

Der Fokus auf die Nutzer und die Frage nach der möglichen Rückwirkung von Nutzerkulturen auf die Produktion wurde auch durch die Cultural Studies befördert. Sie beschäftigten sich bereits in den 1970er Jahren mit dem Bedeutungsgehalt von und dem Umgang mit Dingen, und zwar vornehmlich in jugendlichen Subkulturen. Autoren wie Dick Hebdige betonten die subversiven Elemente in Jugendkulturen, die Heranwachsenden dazu dienten, sich durch den Einsatz und ein spezifisches Arrangement etwa von Frisuren und Kleidung, bestimmten Musiktiteln wie auch von Musik- und

16 Vgl. o.V.: Ein Handliches Thema mit 14 Variationen, S. 30.

17 Vgl. Keightley: »Turn it down!« she shrieked.

Mobilitätstechniken wie Jukebox oder Vespa vom Mainstream abzusetzen.¹⁸ Als subversiv lassen sich aber auch die Tonbandmitschnitte von Radiomusik am Kassettenrekorder oder die späteren illegalen Internet-Musiktauschbörsen benennen. Beide umgingen nicht nur die von Musikmachern bzw. -vermittlern gesetzte Titelabfolge einer Platte durch das Zusammenstückeln der eigenen Lieblingstitel, sondern unterliefen auch die Regelungen des Urheberrechts. Weitere Beispiele einer kreativ-subversiven Nutzung finden sich zuhauf in den diversen subkulturellen Strömungen des Pop; so lassen sich etwa das Umbasteln von alten Phonokoffern zu DJ oder VJ-Turntables nennen oder der Einsatz von Gameboys und Handys als konzertale Musikinstrumente.¹⁹

Beschrieben die Cultural Studies zunächst die vom Mainstream abweichenden Subkulturen wie Mods oder Punks, so forderten du Gay et al. anhand einer Studie zum Walkman 1997 dazu auf, einen »circuit of culture« zwischen Produktion und Konsumtion zu verfolgen: »to study the Walkman culturally one should at least explore how it is represented, what social identities are associated with it, how it is produced and consumed, and what mechanisms regulate its distribution and use.«²⁰ Damit forderten Vertreter der Cultural Studies, den Kreis von der Nutzung hin zur Produktion auf ähnliche Weise zu schließen, wie es auch der Ansatz der wechselseitigen Formung von Technik und Gesellschaft für sich behauptet.

POPGESCHICHTE ALS OBJEKTGESCHICHTEN: KASSETTEN UND KASSETTENREKORDER

Objekte haben auf mehrfache Weise eine Geschichte und sie werden daher vermehrt auch in der Geschichtswissenschaft ernst genommen, analysiert

18 Vgl. Hebdige: Subculture.

19 Vgl.: Behrendt: Playing the iPhone. Solche subversiven Nutzungen haben ihre Kommerzialisierung in neuen Apps gefunden: Mit der Ocarina App wurde das iPhone zur Flöte, mit der die Nutzer ihre Lieblingshit nachflöteten und sich noch dazu mit anderen »Musikern«, die ebenfalls gerade spielten, verbinden konnten.

20 Du Gay et al.: Doing Cultural Studies, S. 3.

und teils auch als Quellen herangezogen.²¹ Zum einen hat jedes Ding selbst eine »Biographie« bzw. eine »Nutzer-Produkt-Biographie«, denn es durchläuft nach seinem Kauf verschiedene Nutzungsphasen: Einer begeisterten Anschaffung – jede_r erinnert sich vermutlich an ihre/seine erste elektroakustische Ausstattung, sei es das eigene Transistorradio oder die erste Anlage – folgt die Veralltäglichsung des Gebrauchs, der sich bald in die täglichen Routinen fügt. Die wenigsten Geräte sind vor einer technisch-kulturellen Alterung gefeit und werden durch neues Equipment ersetzt, etwa wenn funktionstüchtigere Technik auf dem Markt erscheint. Zum anderen zeigen die Objekte, als Produktgattung über die Zeit hinweg aufgereiht, den Wandel von Designs und unterschiedlichen Aneignungen und Bedeutungen an.

Monika Röther hat anhand der Ausdifferenzierung der Phonogeräte die Pluralisierung der Konsummuster und der Freizeitstile in der BRD während der »langen Sechziger Jahre« verfolgt.²² Sie betrachtet hierzu die Geräte, ihre Vermarktung, ihre Nutzung, die Bedeutungszuschreibungen an die Geräte sowie die Hörsituation selbst, die sie mit dem Konzept des »Dispositiv«, also der Mensch-Apparate-Anordnung, untersucht. So bezeugt der mit Klangregister-Tasten ausgestattete Musikschrank der 1950er Jahre, der die Tradition des Konzertsaaes im trauten Heim nachzubilden suchte, eine gänzlich andere Hörkultur als etwa das Transistorradio oder die Stereoanlage. Während die westdeutschen Erwachsenen es sich in der Nachkriegszeit in der privaten Häuslichkeit bequem machten und sich repräsentativ einzurichten suchten, zogen die Teenager mit ihrer »Henkelware«, wie die tragbaren Musikgeräte auch genannt wurden, nach draußen. Zugleich wurde der Musikschrank wenig später – gegen Ende der 1960er Jahre – von der Stereoanlage verdrängt: Sie richtete sich nicht mehr an die sich vor dem Musikschrank versammelnde Familie, sondern an den zumeist männlichen Hi-Fi-Hörer, der sich, halb als Bastler, halb als Prosument, die Anlage im Baukastenprinzip entlang seiner technischen wie audiophilen Ansprüche selbst zusammenstellen sollte. »Immer mehr Knöpfe und Regler«, so Röther, »stärkten das Gefühl seiner Autonomie und Individualität« – die Stereoanlage reagierte quasi auf den Wunsch nach mehr Selbstverwirklichung. Zwar war sie aufgrund der Anschaffungspreise zunächst Erwachsenen vor-

21 Vgl. Ruppert: Fahrrad, Auto, Fernsehschrank; Ortlepp/Ribbat: Mit den Dingen leben.

22 Röther: The Sound of Distinction; Röther: Alltägliche Objekte, S. 327.

behalten, wobei oftmals improvisierte Arrangements mit selbst gebauten Boxen oder auf Flohmärkten erstandenen Verstärkern vorherrschten. Nach und nach konnten sich aber auch Jugendliche solche Anlagen leisten; als Übergangsgerät bzw. späterer Kern der Anlage diente der Plattenspieler, der am Ende der 1960er Jahre bereits häufiger bei Heranwachsenden als im Haushaltsdurchschnitt anzutreffen war.

Wie in der Erwachsenenwelt, so dominierte auch bei den Jugendlichen der männliche Besitz: Mitte der 1970er Jahre hatten 43 Prozent der 15- bis 23-jährigen Männer, aber nur 17 Prozent der gleichaltrigen Frauen eine Stereoanlage, was auch auf die unterschiedliche finanzielle Situation der Geschlechter zurückzuführen sein mag.²³ Mit einer solchen Ausstattung konnten nun auch die Raffinessen der Pop- und Rockmusik, die sich aus der Professionalisierung von Tontechnik und -studio ergaben, akustisch erlebt werden. In der Vermarktung von Stereo-Equipment belehrte die Audioindustrie ausgiebig darüber, wie Stereophonie und HiFi-Klang überhaupt zu hören seien. Es entstand nun eine neue, technisch vermittelte Hörkultur, die in der BRD sogar mit der HiFi-Norm (DIN 45500 von 1966) abzusichern versucht wurde.²⁴

Trotz solcher technischen Ambitionen war es die technisch inferiore Kassettentechnik, welche zur Schlüsseltechnik der Ausdifferenzierung, Mobilisierung und Individualisierung der Musikkultur avancierte. Seit den 1970er Jahren war sie Basis unterschiedlichster subkultureller Entwicklungen – von der Entstehung und Verbreitung neuer Musikstile über das Auftauchen neuer Musik-Performances wie dem Breakdancer in der Fußgängerzone hin zum bereits erwähnten jugendlichen »Hit-Jäger«. Die Beliebtheit des Musikhörens per Kassette führte zudem zum Walkman, mit dessen massenhafter Aneignung sich das mobile Musikhören per Kopfhörer durchsetzte. Zugleich wurde die Kassette durch ihren Einsatz in weiteren Bereichen allgegenwärtig: Im Beruf fand sie sich in Diktiergeräten, zuhause im nun aufkommenden Anrufbeantworter und schließlich diente sie als Speichermedium für den frühen Computer.

Noch in der Tradition der Tonbandgeräte stehend, vermarktete Philips seinen »taschen-recorder 3300« von 1963 als mobiles, multifunktionales

23 Vgl. Siegfried: *Time Is on My Side*, S. 435.

24 Vgl. Weber: *Das Versprechen*, S. 163-166; Röther: *The Sound of Distinction*, die ausgiebig auch die Stereo-Anlage behandelt, S. 164-258.

Abspiel-, Aufnahme- und Diktiergerät.²⁵ Erst in der weiteren Fortentwicklung und in der Aushandlung zwischen Nutzern, Geräteherstellern und der Tonträgerindustrie wurde aus dem »sprechenden Notizbuch« eine handliche »Musikbox« für überall. Bis zum Ende der 1960er Jahre hatte die Tonträgerindustrie immerhin rund 1000 verschiedene MusiCassetten (MC)-Titel auf den Markt gebracht und zu Beginn der 1970er Jahre wurde bereits nahezu jeder neu produzierte Musiktitel sowohl als Schallplatte als auch als MC herausgebracht. 1980 wie auch 1990 wurden in der BRD 43 bis 44 Millionen Kassetten (Leerkassetten nicht mitgezählt) verkauft; dazwischen lag eine Phase noch höherer Verkaufszahlen, ehe diese im Zuge der Digitalisierung der Musikkultur schließlich abflauten. Dieser Entwicklungsweg war längst nicht ausgemacht, zumal es auf dem Markt weitere konkurrierende Kassettensysteme gegeben hatte (der »DC-International«-Standard der führenden Gerätehersteller der BRD: Grundig, Blaupunkt und Telefunken, sowie ein autotaugliches System von Saba: »Sabamobil«).

Die ersten Nutzer der MC und des Kassettengeräts waren hauptsächlich Teenager und Autofahrer – geeint im Wunsch, ihre Lieblingsmusik leicht greifbar mitnehmen zu können. Weite Verbreitung fand die Technik, weil sie erstens produzentenseitig sowohl am unteren wie am oberen Ende preislicher und technischer Ansprüche weiterentwickelt wurde: Billige Radiorekorder waren der Verkaufshit der Unterhaltungselektronik der 1970er Jahre; am oberen Spektrum wiederum wurde die Kassette über Dolby-Rauschunterdrückung, hochwertigere Bänder und weitere Verbesserungen HiFi-kompatibel gemacht. Dazu kam zweitens die subversive und bald massenhafte Nutzung der Leerkassette als Grundlage des eigenen Zusammenschneidens und Verbreitens von Musik. Als in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre mehr Leerkassetten als MCs verkauft wurden, sprach der Bundesverband der Phonographischen Wirtschaft von einer »Gefährdung des gesamten Musiklebens«.²⁶ Seit 1985 flossen 19 Pfennige pro 60 Minuten Leerkassettenband an die GEMA ab, womit die steten Urheberrechtsdebatten zumindest ein formales Ende fanden. Popmusik formte auch deswegen

25 Vgl. dies und folgendes: Weber: *Das Versprechen*, S. 167-176 und 215-223; Röther: *The Sound of Distinction*, S. 405-448. Zur Kassette vgl. Millard: *Tape Recording and Music Making*; ders.: *Audio Cassette Culture and Globalisation*; Herlyn/Overdick: *Kassettengeschichten*.

26 Vgl. Zeppenfeld: *Tonträger in der Bundesrepublik Deutschland*, S. 69.

Fankreise und Identitäten, weil ein Freund dem anderen die gekaufte LP überspielte und weil das Mix-Tape nicht nur Musikvorlieben preisgab, sondern auch eine Geschichte über einen selbst erzählen konnte.

Auch der Walkman eignet sich, um Popgeschichte als Objektgeschichte zu schreiben, wie es bereits die Studie von du Gay et al. von 1997 andeutet. Gegenüber gängigen Musikgeräten war Sonys erster Walkman, der *TPS-L2* von 1979 (in der BRD 1980 eingeführt) geradezu beschränkt – man konnte damit nämlich nur per Kopfhörer eine Kassette anhören. Aber gerade in dieser Zuspitzung auf den mobilen, diskreten Hörer lag sein Erfolg: An die Stelle der Leitidee des konzentrierten, kontemplativen, häuslichen HiFi-Hörens trat nun diejenige eines mobilen, diskret-intimen Hörens am Kopfhörer. Musik wurde zur persönlichen Soundscape, mit der sich die Klänge der Umgebung übertünchen und ästhetisieren ließen. Viele Pop-Sounds sind seither auf das intim-stereophone Hören per Kopfhörer oder auch auf das Nebenher-Hören hin ausgelegt. Die ersten Nutzer des Walkmans waren Stars aus der Klassik- ebenso wie aus der Pop- und Rockmusik-Szene. In der BRD verbreitete er sich dann zunächst vornehmlich unter Jugendlichen und löste eine öffentliche Debatte um Jugendkultur, Konsum und Musik aus, die derjenigen zur Halbstarkenkultur der 1950er Jahre um nichts nachstand. Vorgeworfen wurde den Jugendlichen, die mit Kopfhörern auf den Ohren an öffentlichen Plätzen des Zusammentreffens mit Fremden – sei es in der U-Bahn, in der Fußgängerzone oder im Supermarkt – auftauchten, hedonistisch zu sein, sich nicht mehr für die sie umgebende Gesellschaft zu interessieren und sich stattdessen auf ihre Pop- und Rockmusik zurückzuziehen. Dabei zeigt sich auch hier, dass Pop- und Objektgeschichten nur im Kontext der jeweiligen Zeitgeschichte zu verstehen sind: So fand die Aneignung des Walkmans in der BRD vor der Folie von hoher Jugendarbeitslosigkeit, einem (vermeintlichen) »Null-Bock«-Gefühl der Jugendgeneration und der zeitgenössischen Auseinandersetzung um die zunehmende Individualisierung der bundesrepublikanischen Gesellschaft und ihrer elektronisch gestalteten Freizeit statt. Dies prägte wesentlich seine hiesige kulturkritische Interpretation als Technik für eine Generation, die sich dem gesellschaftlichen Miteinander entziehen wolle.

MOBILE HÖRMASCHINEN: POPGESCHICHTE ALS KÖRPER- UND SINNESGESCHICHTE

Das neuartige »Dispositiv« des Hörens – eben das individualisierte Hören unter Kopfhörern, das zuvor dem (zumeist männlichen) ambitionierten, häuslichen HiFi-Hörer vorbehalten war – verändert die Hörkultur einschneidend im Hinblick auf Körper und Sinne, ohne dass wir derzeit das Ausmaß der Veränderungen gänzlich erkennen können. Ohne die Möglichkeit, sich in vertraute Musik einzuklinken, fühlen sich manche Menschen beispielsweise regelrecht nackt; mit Musik in den Ohren nehmen wir die Umgebung (und auch die Menschen der Umgebung umgekehrt uns) anders wahr; wo sich einst Halbstarke mit lauter Musik an städtischen Plätzen öffentlich inszenierten, findet nun mancherorts »mobile clubbing« statt: per social media einberufene Partys, bei denen sich die Mitmachenden zum leisen Tanzen zur eigenen Kopfhörer-Musik treffen. Abschließend wird daher ausgeleuchtet, inwiefern »mobile Musikmaschinen« auch Untersuchungsgegenstand einer Körper- und Sinnesgeschichte sein müssten.

Ehe Popmusik mit dem Walkman als mobiles, intimes Erlebnis inszeniert werden konnte, waren es die Autofahrer gewesen, welche erstmals mobil hörten. Musik-Hören im Auto galt als »Mittelding zwischen Kopfhörer- und Lautsprecherwiedergabe«, bei der einem die Musik »förmlich ins Ohr »geblasen« wurde und man zugleich mobil wie statisch am Hörplatz war.²⁷ Während die Autohülle einen personalisierten und räumlich klar abgekapselten Hörraum schuf, kam der Walkman-Kopfhörer auf den Ohren zwar ebenfalls einem personalisierten Hörraum gleich, in den die anderen nicht mehr eindringen könnten, aber dies, ohne dass der Hörer räumlich von der Umgebung getrennt wäre. Die dauerhafte, direkte Verkabelung von Hörgerät und Ohr stellte ein radikal neues Körper- und Raumkonzept dar.²⁸ Der Walkman-Nutzer kappte nicht nur die akustische Verbindung zur

27 Vgl. o. V. Hi-Fi im Auto: Das Auto als Musikzimmer auf Rädern; Zum Hören im Auto vgl. Bijsterveld et al.: Sound and safe.

28 Vgl. zum Kopfhörer Weber: Head Cocoons. Jonathan Sterne führt die Aneignung der Hörtechnik des diskreten Kopfhörer-Hörens auf das medizinische Stethoskop und entsprechende Hörtechniken in der Telegraphie des 19. Jahrhunderts zurück, vgl. Sterne: The Audible Past.

unmittelbaren Umgebung, sondern er setzte den Walkman auch durchaus gezielt als Wahrnehmungs- und Emotionsprothese ein.

Diese gesellschaftliche Brisanz des Walkmans, oder konkreter: der öffentlich-mobilen Nutzung des Kopfhörers – scheint zumindest der heutigen jüngeren Generation einer vergangenen Zeit anzugehören. Es ist normal geworden, sich im mobilen Alltag mit Laptop, MP3-Player oder Handy zu verkabeln, um sich über das Ansehen von Filmen, das Hören von Musik oder das Plaudern mit Freunden Zeit und Raum für sich selbst zu schaffen. Demgegenüber wurde sie von den Zeitgenossen des späten 20. Jahrhunderts ausführlich diskutiert und von manchen emanzipatorisch, von anderen gesellschaftskritisch gedeutet. So stellte Volker Gransow in kultur- und technikritischem Tenor fest, der Walkmangebrauch ändere das Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit fundamental, da »für ›Öffentlichkeit‹ konstitutive Tätigkeiten wie Hören, Sehen, Sich-Begegnen auseinandergenommen und technotronisch vermittelt neu zusammengesetzt« würden.²⁹ Der DDR-Musikwissenschaftler Wilfried Bestehorn hingegen schrieb euphorisch, beim Walkman verschmelze ein technisches Gerät

»mit dem Körper, wird Teil des Individuums, unabhängig davon, an welchem Ort es sich aufhält, ob es sich in Ruhe oder in Bewegung befindet. Ein Instrument also zur Befriedigung eines permanenten Musikhungers, Elektronik, die mit der Psyche des Hörers ›verschaltet‹ wird (zur Stabilisierung der Seele und des Geistes) und die Unabhängigkeit des musikhörenden Individuums garantiert.«³⁰

Schon Shuhei Hosokawa, der 1981 eine erste kulturwissenschaftliche Analyse des Walkmans vorlegt hatte, sah im Walkman-Hörer eine »Autonomie-laufenden-Ich«: ein autonomes und mobiles Selbst, bei dem Technik und Nutzer verschmolzen.³¹ Den Kopfhörer auf den Ohren, setzte der Walkman-Nutzer an die Stelle der akustischen Wahrnehmung des durchquerten Aufenthaltsraums die selbst gewählte »soundscape«: Der Umgebungsraum wird nun primär visuell wahrgenommen, wodurch sich verän-

29 Vgl. Gransow: Der autistische Walkman, S. 97.

30 Bestehorn: Musik und Technik, S. 479. Als Bestehorn dies schrieb, waren die Mini-Rekorder bereits nicht mehr im offiziellen DDR-Handel erhältlich.

31 Vgl. Hosokawa: Der Walkman-Effekt, S. 9.

derte Sinneseindrücke ergeben und manche Nutzer die Umgebung quasi zur Filmkulisse werden lassen, die sie nun mit dem eigenen Sound unterlegen.³²

Erst der Rundfunk wie auch erste Tonspeicher (und ihre entsprechenden Aufnahme- wie Abspielgeräte) wie Phonographen-Walze und Schallplatte ermöglichten im 20. Jahrhundert das Hören von Musik abseits vom Aufführungsort. Bereits Paul Valéry sprach im Hinblick auf das Radio von einer »Eroberung der Allgegenwärtigkeit« durch die Töne, denn Musik könne nun herbeigerufen werden, »wann und wo es uns gefällt«.³³ Aufgrund ihrer zunehmend ubiquitären Verfügbarkeit diene Musik über das 20. Jahrhundert hinweg stets der Identitätsfindung wie auch gezielt als Mittel, die eigene Stimmung und Gefühlswelt zu beeinflussen.³⁴ Mit dem Walkman ließ sich dies erstmals nicht nur diskret, sondern auch völlig ortsunabhängig tun. Darüber hinaus verstärkt sein Einsatz in Mobilitätssituationen das kinästhetische Empfinden von Dynamik und Geschwindigkeit. Michael Bull hat die vielfältigen Einsatzformen von Walkmans und iPods in ethnographischen Studien untersucht: Die Hörer nutzen Musik und Gerät, um lästige Umgebungsgeräusche auszublenden, lästige Routinen oder Räume des Unterwegssein zu ästhetisieren, Anmachen zu entgehen; es geht darum, per selbst gewähltem Sound ein Stück Vertrautheit und Kontrolle in den Alltag zu bringen.³⁵

FAZIT: POP, JUGENDKULTUREN UND DER WANDEL DES EQUIPMENTS DES POP-HÖRENS

Eine Geschichte des Pops, so wurde argumentiert, sollte aus vielfachen Gründen heraus die für das Pop-Machen und Pop-Hören notwendige materiale Basis und damit insbesondere auch Fragen der Technikentstehung, -entwicklung und -aneignung untersuchen. Drei Beobachtungen lassen sich abschließend resümieren: Erstens lassen sich über die Frage nach den Geräten und Schallträgern – ihrer Gestaltung, ihrem Kauf, ihrer Aneignung und

32 Der Walkman wird daher auch von Schätzlein als prothetische Wahrnehmungsmaschine beschrieben, vgl. Schätzlein: *Mobile Klangkunst*.

33 Valéry: *Die Eroberung der Allgegenwärtigkeit*, S. 481.

34 Vgl. zu dieser Rolle von Musik v.a. auch DeNora: *Music in Everyday Life*.

35 Vgl. Bull: *Sounding out the city*; Bull: *Sound Moves*.

ihrer Nutzung für das Pop-Hören – neue Perspektiven und Theorieansätze in die Popgeschichte integrieren. Dies betrifft insbesondere den Bereich der Sound Studies sowie der historischen wie sozialwissenschaftlichen Technikforschung, des weiteren spezifische historische Subfeldern wie die Körper- und Sinnesgeschichte. Instruktiv scheinen insbesondere Ansätze zur Aneignung von Dingen bzw. Technik, welche den Nutzern »Eigensinn« und Wirkmächtigkeit (»agency«) zusprechen. Diese sehen Konsumenten nicht als passive Mitläufer der Massenkultur, sondern zeigen, wie Nutzer die Populärkultur über ihr Verhalten entscheidend mitbestimmen. Wenn Pop für sich in Anspruch nimmt, subversives oder gar emanzipatorisches Potenzial zu besitzen, so liegt es nahe, dass sich Popgeschichte auch mit solchen Aneignungstheorien beschäftigt.

Zweitens ist der Blick auf die verwendeten Musikmaschinen und -medien auch deswegen erhellend, weil im Zuge der enormen Ausdifferenzierung von Musik- und Lebensstilen seit einigen Dekaden nicht mehr eine bestimmte Musikkultur die Heranwachsenden eint – der eine hört Punk, die andere Heavy Metal. Es ist inzwischen weniger die gehörte Musik, welche die Jugend- von der Erwachsenenkultur abgrenzt. Vielmehr scheint es die Gerätebasis zu sein: So waren es in den 1980er Jahren zunächst Jugendliche, die sich einen Walkman anschafften, ehe sich später auch Erwachsene mit Kopfhörern auf den Ohren in die Öffentlichkeit trauten; inzwischen ist es das Hören von MP3-Titeln auf dem Handy, das die Jugend eint.³⁶ Teenager und Heranwachsende sind als »early adopters« und Pioniere von neuartigen mobilen Lebens-, Musik- und Kommunikationsstilen zu wichtigen Akteuren des technisch-medialen Wandels geworden; sie nutzten Gameboys und Handys bereits in Masse, ehe sich auch die älteren Generationen mit solchen Geräten bestückten.

Damit verbunden ist nicht zufällig drittens die Mobilisierung des Musikhörens als markante Zäsur in der Geschichte der Musik. Seit den späten 1950er Jahren waren es die jugendlichen Musikhörer, die diese neue, mobile Musikhörkultur prägten. Mobil zu sein war ihnen wichtiger als eine gute Soundqualität; mobil Musik zu hören bedeutete zugleich, sich von vielen Werten und Normen der Erwachsenenwelt zu distanzieren. Die mobilen

36 Zur Geschichte des MP3-Formats, das wir heute überwiegend mit Musik-Sharing verbinden, derweil dies bei seiner Entwicklung zunächst unwichtig war, vgl. Sterne: MP3.

Hörmaschinen haben den Alltag, seine Mediatisierung und Mobilisierung am Ende des 20. Jahrhunderts enorm geprägt, und die Zeitgeschichte wird nicht daran vorbeikommen, diese Technisierung des mobilen Alltags stärker zu berücksichtigen als bisher.

LITERATUR

- Behrendt, Frauke: Playing the iPhone, in: Pelle Snickars/Patrick Vonderau (Hg.): Moving Data. The iPhone and the Future of Media, New York: Columbia University Press 2012, S. 287-295.
- Bestehorn, Wilfried: Musik und Technik. Die einsame Art, Musik zu hören. Funktion und Gebrauch des Walkman, in: Musik und Gesellschaft 36 (1986) 9, S. 479-482.
- Bijsterveld, Karin: »What Do I Do with My Tape Recorder...?« Sound Hunting and the Sounds of Everyday Dutch Life in the 1950s and 1960s, in: Historical Journal of Film, Radio and Television 24 (2004), S. 613-634.
- Dies./Eefje Cleophas/Stefan Krebs/Gijs Mom: Sound and safe. A history of listening behind the wheel, Oxford: Oxford University Press 2013.
- Dies./Annelies Jacobs: Storing Sound Souvenirs. The Multi-Sited Domestication of the Tape Recorder, in: Karin Bijsterveld/José van Dijck (Hg.): Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices, Amsterdam: Amsterdam University Press 2008, S. 25-42.
- Birdsall, Carolyn: Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945, Amsterdam: Amsterdam University Press 2012.
- Braun, Hans-Joachim: »I sing the Body Electric«. Music and Technology in the 20th Century, Hofheim: Wolke Verlag 2000.
- Bull, Michael: Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience, New York: Routledge, 2007.
- Ders.: Sounding out the city. Personal stereos and the management of everyday life, Oxford: Berg 2000.
- DeNora, Tia: Music in Everyday Life, Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- Du Gay, Paul/Stuart Hall/Linda Janes/Hugh Mackay/Keith Negus: Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman, London: OUP 1997.

- Fouché, Rayvon: Analog Turns Digital. Hip-Hop, Technology, and the Maintenance of Racial Authenticity, in: Pinch/Bijsterveld (Hg.): *The Oxford handbook of sound studies*, S. 505-525.
- Gerhard, Paul/Ralph Schock: *Der Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2013.
- Gransow, Volker: *Der autistische Walkman. Elektronik, Öffentlichkeit und Privatheit*, Berlin: Die Arbeitswelt 1985.
- Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*, London: Routledge 1979.
- Herlyn, Gerrit/Thomas Overdick: *Kassettengeschichten. Von Menschen und ihren Mixtapes*, Münster: LIT 2003.
- Heßler, Martina: Die technisierte Lebenswelt. Perspektiven für die Technikgeschichte, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 64 (2013) 5/6, S. 270-283.
- Hosokawa, Shuhei: *Der Walkman-Effekt*, Berlin: Merve 1987.
- Keightley, Keir: »Turn it down!« she shrieked. Gender, domestic space, and high fidelity, 1948-1959, in: *Popular Music* 15 (1996), S. 149-177.
- Maase, Kaspar: *BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*, Hamburg: Junius 1992.
- Millard, Andre: Audio Cassette Culture and Globalisation, in: Peter Lyth/Helmuth Trischler (Hg.): *Wiring Prometheus. Globalisation, History and Technology*, Aarhus: Aarhus 2004, S. 235-250.
- Ders.: Tape Recording and Music Making, in: Hans-Joachim Braun (Hg.): *Music and Technology in the Twentieth Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2002, S. 158-167.
- Ders. (Hg.): *The Electric Guitar: A History of an American Icon*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2004.
- Morat, Daniel (Hg.): *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th and 20th Century Europe*, New York: Berghahn 2014 (im Erscheinen).
- Ders.: Zur Historizität des Hörens. Ansätze für eine Geschichte auditiver Kulturen, in: Axel Volmar/Jens Schröter (Hg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 131-144.
- Ortlepp, Anke/Christoph Ribbat: *Mit den Dingen leben. Zur Geschichte der Alltagsgegenstände*, Stuttgart: Steiner 2010.

- Oudshoorn, Nelly/Trevor Pinch (Hg.): *How Users Matter. The Co-Construction of Users and Technologies*, London: Cambridge M.A. 2003.
- O. V.: Ein Handliches Thema mit 14 Variationen, in: *Twen* (1961) 2, S. 30-33.
- O. V.: Hi-Fi im Auto: Das Auto als Musikzimmer auf Rädern, in: *Klang-Bild*, (1979) H. April, S. 27 f. und 34-36.
- Pinch, Trevor/Karin Bijsterveld: *Sound Studies: New Technologies and Music*, in: Rayvon Fouché (Hg.): *Technology Studies*, London: Sage 2008, S. 299-311.
- Dies. (Hg.): *The Oxford handbook of sound studies*, Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Pinch, Trevor/Frank Trocco: *Analog Days. The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*, Cambridge: Harvard University Press 2002.
- Röther, Monika: Alltägliche Objekte als aussagekräftige Zeugen der Vergangenheit. Musikschrank und Stereoanlage erzählen von den 1960er Jahren, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 64 (2013) 5/6, S. 316-333.
- Dies.: *The Sound of Distinction. Phonogeräte in der Bundesrepublik Deutschland 1957-1973. Eine Objektgeschichte*, Marburg: Tectum 2012.
- Rose, Tricia: *Black Noise. Rap music and black culture in contemporary America*, Hanover u. a.: Wesleyan 1994.
- Ruppert, Wolfgang: *Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge*, Frankfurt a. M.: Fischer 1993.
- Schätzlein, Frank: *Mobile Klangkunst. Über den Walkman als Wahrnehmungsmaschine*, in: Andreas Stuhlmann (Hg.): *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923-2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 176-195.
- Schmidt Horning, Susan: *Chasing Sound. Technology, Culture, and the Art of Studio Recording from Edison to the LP*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2013.
- Siegfried, Detlef: *Time Is on My Side. Konsum und Politik in der west-deutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen: Wallstein 2006.
- Silverstone, Roger/Eric Hirsch: *Consuming Technologies. Media and information in domestic spaces*, London, New York: Routledge 1992.
- Smith, Mark M.: *Listening to Nineteenth Century America*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 2001.

- Sterne, Jonathan: MP3: The Meaning of a Format, Durham: Duke University Press 2012.
- Ders.: The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction, Durham/London: Duke University Press 2003.
- Ders. (Hg.): The Sound Studies Reader, Milton Park u.a.: Routledge 2012.
- Théberge, Paul: Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology, Hanover: Wesleyan University Press; University Press of New England 1997.
- Valéry, Paul: Die Eroberung der Allgegenwärtigkeit, in: ders.: Werke. Frankfurter Ausgabe, Bd. 6: Zur Ästhetik und Philosophie der Künste. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel 1995, S. 479-483.
- Weber, Heike: Head Cocoons: A Sensori-Social History of Earphone Use in West Germany, 1950-2010, in: The Senses and Society 5 (2010) 3, S. 339-363.
- Dies.: Das Versprechen mobiler Freiheit. Zur Kultur- und Technikgeschichte von Kofferradio, Walkman und Handy. Bielefeld: transcript 2008.
- Wirsching, Andreas: Konsum statt Arbeit?, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 57 (2009) 2, S. 171-199.
- Zeppenfeld, Werner: Tonträger in der Bundesrepublik Deutschland. Anatomie eines medialen Massenmarktes, Bochum: Brockmeyer 1978.