

LEONIE HÄSLER

ANALOGUE MUSIKMÖBEL UND DIGITALE SURROGATE.
ANMERKUNGEN ZUR MATERIALITÄT UND GESTALTUNG
VON MUSIKMEDIEN IM WOHNUMFELD

Während sowohl bei der praktischen Gestaltung von Alltagsobjekten als auch der theoretischen Reflexion innerhalb der Design- und Kunstforschung dem Material große Bedeutung beigemessen wird, lassen sich in den Medienwissenschaften eher Entmaterialisierungstendenzen beobachten bzw. scheint die Diskussion mehr um Medien und Immaterialitäten zu kreisen.¹ Zwar wurde die Materialität der Medien durchaus berücksichtigt, beispielsweise in der Medientheorie Marshall McLuhans oder Friedrich Kittlers, gerade das Gehäuse wurde jedoch häufig nur als Hülle begriffen und vom ‚eigentlichen‘ Medium separiert. Dabei sind Medien ohne Materialien nicht denkbar und besonders elektronische Medien eng mit der Entwicklung von Kunststoffen wie Zelluloid, Vinyl oder Polyester verbunden. Paradoxerweise verschwand die Materialität immer weiter aus der kulturellen Wahrnehmung², während Informationen und Daten, ihre „Adressierung, Speicherung und Verarbeitung“³ immer plastischer wurden. Die Ignoranz gegenüber der Materialität scheint sich in jüngerer Zeit wieder etwas aufzulösen, insbesondere wächst in medienarchäologischen Forschungsarbeiten das Interesse an Zusammenhängen zwischen digitaler Kultur, Geopolitik und dem Abbau von Edelmetallen⁴, und es werden Vorbilder aus der Mikrobiologie aufgegriffen, um „das Analoge unserer materialen Welt als operatives System neu zu entdecken“⁵.

¹ Vgl. Monika Wagner, „Material“, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart, Weimar, 2010, S. 866-882: 870.

² Vgl. Jeffrey L. Meikle, *American Plastic. A Cultural History*, New Brunswick, NJ, 1997, S. 299.

³ Vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*, 3. Aufl., München, 1995 [1985], S. 519.

⁴ Siehe Jussi Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis, MN, 2015.

⁵ Wolfgang Schäffner, „Interdisziplinäre Gestaltung. Einladung in das neue Feld einer Geistes- und Materialwissenschaft“, in: Horst Bredekamp/Wolfgang Schäffner (Hg.), *Haare hören – Strukturen wissen – Räume agieren. Berichte aus dem Interdisziplinären Labor Bild Wissen Gestaltung*, Bielefeld, 2015, S. 199-212: 202. Ebenso erwähnenswert ist der kürzlich erschienene Sammelband *Ästhetik der Materialität*, der verschiedene Konzeptionen von Materialität aus geisteswissenschaftlicher und künstlerischer Perspektive thematisiert, siehe Christiane Heibach/Carsten Rohde (Hg.), *Ästhetik der Materialität*, Paderborn, 2015; sowie allgemein die Arbeiten der materiellen Kultur, die allerdings eher den Umgang mit Dingen, ihre Aneignung und soziale Bedeutung thematisieren und weniger die Materialien, aus denen die materielle Kultur besteht, siehe exemplarisch Hans Peter Hahn, „Words and Things: Reflections on People’s Interaction with the Material World“, in: Joseph Maran/Philipp Stockhammer (Hg.), *Materiality and Social Practice. Transformative Capacities of Intercultural Encounters*, Oxford, 2012, S. 4-12.

Vermehrte Aufmerksamkeit bekamen Materialien immer dann, wenn neue Materialien die Verwendung älterer Werkstoffe herausforderten, hinterfragten oder ablösten. So zum Beispiel im Zusammenhang mit diversen Industrialisierungsschüben und durch das Erstarken der chemischen Industrie im 19. und 20. Jahrhundert. Seitdem sind zahlreiche Kunststoffe zu den „natürlichen“ Materialien hinzugekommen, die in sämtlichen Lebensbereichen neue Gestaltungsformen ermöglichten. Der vorliegende Beitrag verfolgt die Bedeutung des Materials am Beispiel von Musikgeräten im Wohnumfeld und fragt, nach welchen Prinzipien und Faktoren diese gestaltet werden und wurden. Musikmedien haben sich stark ausdifferenziert, sowohl was die Tonträger, Aufnahme- und Wiedergabetechnik betrifft als auch Form, Größe und Gewicht der Geräte. Auffällig ist, dass für die Gestaltung von Musikgeräten – egal ob Grammophon, Radio oder Stereoanlage – häufig Holz verwendet wird, obwohl diesem Material nicht unbedingt eine technische Funktion zukommt. Holz ist ein Werkstoff, der in der Inneneinrichtung überwiegend für Möbel verwendet wird. Mit diesem wird also mutmaßlich versucht, einen technischen Gegenstand als Einrichtungsobjekt zu inszenieren. Noch bis in die 1970er-Jahre wurde Unterhaltungselektronik als „braune Ware“ bezeichnet, weil sie – im Gegensatz zur „weißen Ware“ (Haushaltsgeräte) und „roten Ware“ (Heizungen) – größtenteils in braunen Holzgehäusen zu kaufen war.

Das Gehäuse soll im Weiteren als Indikator des Mensch-Technik-Verhältnisses im Wohnraum gelesen werden. Welchen Überlegungen folgt die Formgebung? Gehen Entwicklungen der Audiotechnik Hand in Hand mit der Verwendung neuer Werkstoffe? Der Sammelbegriff „Musikmedien“ umfasst, wie bereits angedeutet, eine heterogene Gruppe akustischer Medien, zu denen das Grammophon bzw. der Phonograph ebenso gehören wie Radio, Schallplattenspieler, Kassettenrekorder, Stereoanlage, CD-Player und nicht zuletzt Smartphone und Tablet-PC bzw. das Interfacedesign von Musik- und Radio-Apps. Im vorliegenden Beitrag werden vor allem diejenigen Musikmedien untersucht, die üblicherweise seit Aufkommen des Grammophons um 1900 im Wohnzimmer standen und bis heute stehen. Aus diesem Grund erscheint es sinnvoll, die jeweiligen Musikmedien nicht etwa isoliert zu betrachten, sondern die Frage nach ihrer Gestaltung in Beziehung zu setzen mit den im Wohnraum vorherrschenden Wohnstilen und Einrichtungsmustern. Diese Vorgehensweise verfolgt das Ziel, die Bedeutung der materiellen Dimension von Medien für die Mensch-Technik-Interaktion herauszuarbeiten, die bis ins Digitale hineinwirkt.

Materialästhetik und Materialzuschreibungen

Materialien besitzen neben ihren mechanischen, thermischen und elektrischen Eigenschaften auch kulturell zugeschriebene Eigenschaften, hinter denen sich durchaus Ideologien verbergen können. Scheinbar selbstverständliche Eigen-

schaften wie: Glas ist transparent, Blei schwer, Granit hart, Holz natürlich, Plastik künstlich usw. haben sich im Bewusstsein festgesetzt, obwohl sich fast jedes Merkmal widerlegen lässt.⁶ Je nach Mode, ‚Zeitgeist‘ oder Verfügbarkeit bilden sich Materialhierarchien aus, was dazu führt, dass bestimmte Materialien z. B. bei der Wohnungseinrichtung beliebter sind und andere dagegen gemieden werden. Kunststoffe etwa erlebten besonders in den 1960er-Jahren eine Hochkonjunktur, weil sie als ein Ausdruck der Moderne galten und die Abkehr von traditionellen Werkstoffen in der Inneneinrichtung betonten. Abnutzungsspuren machten sie jedoch schnell unansehnlich, ihr Ruf wandelte sich mit einem steigenden Umweltbewusstsein zum Inbegriff der Wegwerfgesellschaft.⁷ Beton war zunächst ein beliebter Baustoff, sein Image wird inzwischen sehr ambivalent wahrgenommen, u. a. aufgrund der vielen in den 1970er-Jahren entstandenen Gebäude mit Sichtbetonfassade.⁸

Holz dagegen verbinden viele Menschen gemeinhin mit Natur und Lebendigkeit, es steht für Behaglichkeit, Wärme und Geborgenheit. Für die Möbelerstellung und Inneneinrichtungen kommen diverse Holzarten infrage, die sich in der Verarbeitungsweise und damit im Preis unterscheiden. Auch spielen Anbau und Herkunft der Bäume eine Rolle. Jeder Holzart werden unterschiedliche Attribute zugeschrieben, Nussbaum und Eiche gelten als klassisch bzw. traditionell, während Birke, Erle, Ulme und Buche aufgrund ihrer Schlichtheit als modern beschrieben werden.⁹ Welches Image ein Möbel aus einer bestimmten Holzart hat, hängt letztlich auch von der Formgebung und dem Stil ab.

Holz als Rohstoff für Möbel hat eine lange Tradition. Aus Mangel an Verfügbarkeit oder Kostengründen behalf man sich schon seit dem 18. Jahrhundert mit Techniken wie Furnieren, Beizen und Färben, um den Möbeln ein höherwertiges Aussehen zu verleihen.¹⁰ Dank industrieller Herstellungsweisen ab dem 19. Jahrhundert können seitdem auch Sperrholzplatten verwendet und selbst Holzabfälle etwa zu Spanplatten weiterverarbeitet werden. Letztere dienten als ein wichtiges Ausgangsmaterial für die massenhafte Herstellung von Möbeln. Diese wurden und werden häufig mit Folien oder mit in Kunst-

⁶ Vgl. Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien*, Münster, 2008, S. 49.

⁷ Vgl. Martina Heßler, „Wegwerfen. Zum Wandel des Umgangs mit Dingen“, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 16, 2 (2013), S. 253-266: 262.

⁸ Vgl. Raff (2008), *Die Sprache der Materialien*, S. 22.

⁹ Das rührt u. a. daher, weil sie mit Möbelentwürfen des „skandinavischen Designs“ assoziiert werden, ein Konstrukt, das immer wieder herangezogen wird, wenn es um modernes Wohnen im 20. Jahrhundert geht, vgl. dazu: Thomas Winkelmann, „„Skandinavisch wohnen“ – ein Wohnstil oder ein kulturelles Muster?“, in: *Kieler Blätter zur Volkskunde* 34 (2002), S. 205-235: 216.

¹⁰ Vgl. Barbara Michal, *Holzwege in Plastikwelten. Holz und seine kulturelle Bewertung als Material für Bauen und Wohnen*, Bamberg, 1989, S. 28.

harz getränkten Papierbahnen beklebt, die eine höherwertige Holzart imitieren.¹¹

Die positive Bewertung von Holz in westlichen (Wohn-)Kulturen hat dazu geführt, dass Menschen sich mit Holz umgeben wollen, selbst wenn es sich dabei um Nachbildungen handelt. Dies gilt sowohl für den öffentlichen Raum als auch innerhalb der Privatsphäre. Erklärungen, warum Menschen sich in bestimmten Lebens- und Wohnbereichen mit Holz(imitat)möbeln einrichten, sind häufig einseitig bzw. pauschalisierend¹², mitunter verbergen sich hinter der positiven semantischen Aufladung eines Baustoffs oder Materials ökonomische, ökologische und zuweilen sogar politische Zwecke, wie ich am Beispiel von Musikgeräten zeigen möchte.

Von der Sprechmaschine zum Musikmöbel: das Grammophon

Zentralheizung, Waschmaschine, Elektroherd und Kühlschrank haben Wohnpraktiken im 20. Jahrhundert nachhaltig geprägt und verändert, ebenso tragen Unterhaltungsmedien, Kommunikationstechnologien und das sogenannte ‚Smart Home‘ dazu bei, dass sich Alltagsroutinen, das soziale Miteinander, aber auch das Aussehen der Wohnung verändern.¹³ Martin Warnke beschrieb Ende der 1970er-Jahre, wie sich die „wichtigste Konfiguration im Wohnzimmer“, die Couchecke, durch den Einzug des Fernsehers in die Wohnungen gewandelt habe.¹⁴ Viel früher, etwa um 1900, entstand in Deutschland die Phonindustrie¹⁵, wodurch das Grammophon als Produkt der Massenfabrication und Gerät zum Musikhören im Wohnraum Fragen über die geeignete Platzie-

¹¹ Vgl. Waltraut Bellwald, *Wohnen und Wohnkultur. Wandel von Produktion und Konsum in der Deutschschweiz*, Zürich, 1996, S. 52 f.

¹² Eine der wenigen Arbeiten, die den Versuch unternimmt, die kulturelle Bewertung von Holz aus kulturanthropologischer Sicht zu ergründen, stammt bereits aus den 1980er-Jahren. Die Autorin konstatierte in jener Zeit Tendenzen einer neuen „Verholzung“ im Bereich Bauen und Wohnen. Sie führt dies zum einen auf die wachsende Kritik am Kunststoff bzw. Beton zurück, zum anderen öffneten damals überall in Deutschland IKEA-Filialen, deren Möbelprogramm zu der Zeit noch größtenteils aus Holz bestand, was einen neuen Trend an Holzmöbeln auslöste. In Werbeprospekten, Wohnzeitschriften und Einrichtungsratgebern wurde Holz mit Natürlichkeit, Beständigkeit, Handwerk und Emotionalität verbunden. Vgl. Michal (1989), *Holzwege in Plastikwelten*, S. 73-76 und S. 111.

¹³ Siehe etwa Roger Silverstone/Eric Hirsch/David Morley, „Information and Communication Technologies and the Moral Economy of the Household“, in: Roger Silverstone/Eric Hirsch (Hg.), *Consuming Technologies. Media and Information in Domestic Spaces*, London (u. a.), 1992, S. 15-31; zu neueren Entwicklungen wie dem ‚Smart Home‘ siehe exemplarisch Gert Selle, *Die eigenen vier Wände. Wohnen als Erinnern*, Berlin, 2011, S. 223-228.

¹⁴ Martin Warnke, „Zur Situation der Couchecke“, in: Jürgen Habermas (Hg.), *Stichworte zur geistigen Situation der Zeit*, Bd. 2, Politik und Kultur, Frankfurt/M., 1979, S. 673-687: 684 f.

¹⁵ Vgl. Stefan Gauß, *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900-1940)*, Köln, 2009, S. 33. Gauß' Monografie bietet eine umfangreiche Einführung in das Thema.

rung aufwarf, wie folgendes Zitat aus der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*¹⁶ zeigt:

Dabei verstehen es die Wenigsten, um ihren Flügel einen wirklich stimmungsvollen Musikraum herumbzubauen. Mit dem vielbeliebten Grammophon ist es ebenso. Es steht blöd und starr in seiner Ecke, wo gerade Platz war. Von Verständnis für seine eigenartige Rolle keine Spur! Warum errichten wir ihm nicht einen Tempel oder die Andeutung eines Tempels, und ein Tanzplätzchen dazu?¹⁷

Selbst nach rund 15 Jahren massenhafter Verbreitung war das Grammophon nach wie vor ein Exot in der bürgerlichen Stadtwohnung, deren Bewohner der Autor hier offenbar adressiert. Das Bürgertum legte zu jener Zeit großen Wert auf eine repräsentative Wohnungseinrichtung. Bürgerliches Wohnen drückte sich über Besitz und Bildung aus, die hervorragend im erwähnten Flügel bzw. Klavier in seiner Doppelfunktion als Möbel und Statussymbol kumulierten. Um die Jahrhundertwende jedoch sah sich das Bürgertum zunehmend mit Reformbewegungen konfrontiert, die die bis dahin herrschende gesellschaftliche Ordnung durcheinander brachten. Industrielle Fertigungsweisen veränderten nicht nur das Aussehen und den Umgang mit Alltagsgegenständen, sondern auch das Konsumverhalten. Die Arbeiterschicht konnte sich dank der niedrigen Produktionskosten nun auch mehr materielle Güter leisten. In diesem Zusammenhang wurden bürgerliche Ideale infrage gestellt, wie etwa die Hausmusik durch das Grammophon.¹⁸ Dies führte maßgeblich zu einem Wandel häuslicher Hörpraktiken von Musik, die bis dahin an gemeinsames Musizieren gebunden waren. Der praktische Umgang mit der neuen Audiotechnik in Form von Schellackplatte, Plattenteller und Nadel musste erst ausgehandelt werden, wie die oben zitierte Feststellung andeutet, und was sich auch an der äußeren Gestalt der Geräte zeigt.

¹⁶ Die Zeitschrift war ein Sprachrohr der deutschen Jugendstilbewegung und veröffentlichte u. a. Texte über Kunstgewerbe, Architektur und Innendekoration. Herausgegeben wurde sie vom Tapetenfabrikanten Alexander Koch in Darmstadt, wo sich auch die Künstlerkolonie Mathildenhöhe befindet, siehe Maria Rennhofer, *Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895-1914*, Wien, 1987.

¹⁷ Anton Jaumann, „Die Bühne des häuslichen Lebens“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 39 (1916), S. 334-340: 337.

¹⁸ Noch vor dem Grammophon von Emile Berliner hatte Thomas Alva Edison den Phonographen entwickelt, der Klang in Tiefenschrift aufzeichnete und nicht wie das Grammophon in Seitenschrift. Statt Schellackplatten verwendete er Wachswalzen als Trägermedium. Aufgrund der einfacheren Aufnahmemöglichkeiten wurde der Phonograph mehr für Sprachaufzeichnungen (etwa in der Ethnografie) verwendet denn für die Musikwiedergabe. Vgl. Leonie Häslér/Axel Volmar, „Tonträger und Musikmedien: Zur Rhetorik technischer Schallproduktion vom Phonographen zum MP3-Spieler“, in: Arne Scheuermann/Francesca Vidal (Hg.), *Handbuch Medienrhetorik*, Berlin, Boston, MA, 2017, S. 441-461: 443 f.



1 – „Improved Gramophone“, 1897, mit Trompetentrichter



2 – Tischgrammophon mit Blumentrichter aus Blech, o. J.

Tischgrammophone entwickelten sich zu Modeartikeln, die es in unzähligen Varianten gab. Der Schalltrichter bildete den visuellen Anziehungspunkt der Sprechmaschine, unter deren Bezeichnung das Grammophon auch bekannt war. Aufgrund seiner auffälligen Größe war er Gegenstand wilder Verschönerungsversuche. Farbig bemalte Glocken- und Blumenformen aus Messing oder Metall lösten die schlichten trompetenförmigen Trichter ab (vgl. Abb. 1 und Abb. 2). Die Blumenform war allerdings abträglich für die Klangqualität, weil die einzelnen Lamellen ins Schwingen gerieten und klirrende Geräusche ver-

ursachten.¹⁹ Die Optimierung der äußeren Gestalt schien damals jedoch wichtiger zu sein als das Klangerlebnis. Weitere Materialien für die voluminösen Trichter waren Eichen-, Mahagoni- und Nussbaumholz. Viele Konstrukteure gingen davon aus, dass Holz – ähnlich wie bei Musikinstrumenten – eine gute Klangresonanz liefere, was sich jedoch nicht bewahrheitete. Dass man dennoch nicht auf die Holzoptik verzichten wollte, mag ein Grund dafür gewesen sein, dass Blechtrichter holzartig lackiert und gemasert oder mit Abziehfolie beklebt wurden, um ihnen ein möbelartiges Aussehen zu verleihen. Diese Wirkung wurde durch die Gestaltung des Gehäuses, in dem sich die Mechanik verbarg, noch verstärkt. Die Sockelgehäuse (zumeist aus Holz) erinnerten an historische Vorbilder in der Architektur. Epochentypische Stilmischungen aus Gotik, Barock und Klassizismus, wie sie bei den Möbeln und Einrichtungsgegenständen der Salons anzufinden waren, wurden auf die Gehäuse übertragen. Die Seitenflächen der Schatullen zierten Intarsien, Bronzefiguren oder Schnitzereien. Häufig kamen dabei keine Naturmaterialien zum Einsatz, sondern preiswertere Legierungen und andere farbige Lacke, die durch Techniken des Ziselierens Gold-, Silber- und Bronzebeschlägen ähneln sollten. Aber auch Materialien wie Zelluloid, Galalith (Kunsthorn) und Pappmaché wurden für die Ornamentik verwendet. In der *Phonographischen Zeitschrift* von 1910 heißt es dazu:

Namentlich bei den billigen Gehäusen macht sich jetzt vielfach das Bestreben geltend, durch allerlei billige Surrogate dem Gehäuse ein scheinbar wertvolles Aussehen zu geben und jede freie Stelle mit eingepressten Mustern zu versehen, die dem Unkundigen echte Holzschnitzereien vortäuschen sollen.²⁰

Die Kritik an der Verwendung von als minderwertig wahrgenommenen „künstlichen“ Materialien ist symptomatisch für die damals geführten Debatten über geeignete Werkstoffe für Massenprodukte aus industrieller und arbeitsteiliger Fertigung, zu denen auch das Grammophon zählte. Diese Diskussion, zusammen mit Fragen nach der ‚richtigen‘ Formgebung, hatten Kunstgewerbereformer angestoßen, was 1907 zur Gründung des Deutschen Werkbundes führte. Ein Ziel der Vereinigung war es, mithilfe gelungener Vorbilder eine industrielle Ästhetik, d. h. eine eigene Formsprache für diejenigen Alltagsgegenstände zu entwickeln, die von Maschinen produziert wurden.²¹

Für das Grammophon bedeutete dies jedoch, dass die Hersteller ihre Geräte vermehrt in Form von Kabinettschränken anboten, die äußerlich kaum von einem Möbelstück zu unterscheiden waren. Diese Entwicklung hatte sich in

¹⁹ Vgl. Herbert Jüttemann, *Phonographen und Grammophone*, 4., erw. Aufl., Dessau, 2007, S. 198 und S. 202.

²⁰ Carl Stahl, „Die Kunst im Dienste des Sprechmaschinenbauers“, in: *Phonographische Zeitschrift. Fachblatt für die gesamte Musik- und Sprechmaschinenindustrie* 11, 19 (1910), S. 454-455: 454.

²¹ Vgl. Claudia Mareis, „Vom ‚richtigen‘ Gebrauch des Materials. Materialästhetische Designtheorien um 1900“, in: Christiane Heibach/Carsten Rohde (Hg.), *Ästhetik der Materialität*, Paderborn, 2015, S. 245-264: 251-253.

den USA bei den Edison-Phonographen bereits um 1913 vollzogen.²² Die Schrankapparate waren in bürgerlichen Haushalten beliebter, weil sie unauffälliger waren und sich, von außen wie ein Möbelstück anmutend, problemlos in die restliche Einrichtung einfügten.²³ Neben der Inszenierung als Möbel nutzten damalige Werbeanzeigen zwei weitere Attribute des bürgerlichen Habitus: Einerseits bewarb man mit dem Grammophon das Konzerterlebnis in den eigenen vier Wänden und die Möglichkeit, berühmte Sänger jederzeit ortsunabhängig hören zu können, das Hörerlebnis stand im Vordergrund; andererseits stellte man das Gerät selbst als Musikinstrument dar, um an die Tradition der Hausmusik anzuknüpfen (vgl. Abb. 3).



3 – Das Grammophonmöbel als Musikinstrument, Werbeanzeige von 1925

Indem das Grammophon als Möbel und Instrument die Symbolik des Klaviers adaptierte, konnte es vom Bürgertum, das der ‚Konservenmusik‘ skeptisch gegenüberstand, leichter angeeignet werden. Das Grammophon markiert zwar den Übergang vom bürgerlichen Zeitalter zur Moderne, vom Handwerk zur Massenindustrie und Arbeitsteilung, von der Livemusik zum reproduzierten

²² In einem Katalog heißt es dazu: „The passing of the style of machine hitherto known as the ‚horn model‘ marks an era in the production of Edison Phonographs. Unquestionably, the horn type has won its laurels [...]. But the public has set its emphatic seal of approval on the concealed horn, or cabinet style [...].“ o. A., „Edison Phonographs. Cylinder Types 1913-1914“, Orange, NJ, S. 5, auf: Library of Congress, online unter: <http://memory.loc.gov/amem/edhtml-/catalog/catalog1.html>, zuletzt aufgerufen am 10.11.2013.

²³ Sehr pointiert schildert Thomas Mann diese bürgerliche Haltung in einer Passage des *Zauberbergs*. Vgl. Thomas Mann, *Der Zauberberg. Roman*, Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurt/M., 1981, S. 894 f.

Klang. Gleichzeitig macht es aber auch eine visuelle Wandlung vom technischen Apparat („Sprechmaschine“) zum Möbel durch. Die weitestgehend eigenständige Form des Tischgrammophons wurde nicht Sinnbild damals moderner Audiotechnik, stattdessen galt paradoxerweise das Grammophonmöbel aus Holz als fortschrittlich, obwohl in jener Zeit bereits zahlreiche Kunststoffe zu den „natürlichen“ Materialien hinzugekommen waren, die für eine autonome Formgebung des neuen Mediums infrage gekommen wären.

Die „Tarnkappe der Technik“²⁴: das frühe Radio

Die Tendenz, Audiotechnik in einem Möbel anmutenden Gehäuse zu verhüllen, setzt sich zunächst auch beim Radiogerät fort, dessen massenhafte Produktion Anfang der 1920er-Jahre im Zusammenhang mit der Entwicklung des zivilen Rundfunks beginnt.²⁵ Die ersten Apparate hatten noch keine Verkleidung der Einzelteile, doch je mehr sich das Radio zu einem festen Gebrauchsgegenstand innerhalb der Wohnung entwickelte, umso wichtiger wurden Aussehen und Bedienbarkeit. Das Radiogerät bekam eine Schauseite, die zur Hälfte oder mehr von der Lautsprecherabdeckung eingenommen wurde, und eine abnehmbare Rückseite zum unkomplizierten Auswechseln der Röhren. Aufgrund der Stromversorgung über eine Steckdose benötigte das Gerät eine Wand, an der es sich ausrichtete.²⁶ Die Diskussion, ob der Rundfunkempfänger ein Möbel oder eine technische Apparatur darstelle²⁷, schien zugunsten des Möbels ausgefallen zu sein. So heißt es in der *Funkschau* vom 8.11.1931: „Unser moderner Radioapparat ist keine komplizierte Anlage mehr aus vielen Teilen, aneinander gehängt mit einem System von Kabeln und Drähten. Nach außen hin ist er überhaupt kein Apparat mehr. Er ist ein Gebrauchsmöbel geworden.“²⁸ Die Gehäusegestaltung von Radios übernahmen deshalb auch nicht länger allein die Ingenieure, sie geschah häufig in Zusammenarbeit mit Architekten.

²⁴ 1931 erschien ein Artikel mit diesem Titel. Der Beitrag setzt sich allgemein vor dem Hintergrund der damaligen Wirtschaftskrise, der hohen Arbeitslosigkeit und Rationalisierungsmaßnahmen kritisch mit der Frage auseinander, welche Auswirkungen Technik auf die Menschheit habe; aus der Perspektive des Werkbundes erörtert Wilhelm Lotz außerdem die Problematik, dass technische Innovationen zwar eine neue Formwelt hervorbringen könnten, die meisten Gegenstände aber doch unter einer „Tarnkappe“ verschwinden. Vgl. Wilhelm Lotz, „Die Tarnkappe der Technik“, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 6, 11 (1931), S. 401-418.

²⁵ Vgl. Carsten Lenk, *Die Erscheinung des Rundfunks. Einführung und Nutzung eines neuen Mediums 1923-1932*, Opladen, 1997.

²⁶ Vgl. Chup Friemert, *Radiowelten. Zur Ästhetik der drahtlosen Telegrafie*, Ostfildern, 1996, S. 24.

²⁷ Vgl. H. Rosen, „Unsichtbare Lautsprecher“, in: *Funkschau* 4, 18 (1931), S. 137-138.

²⁸ o. A., „Das Gehäuse in der Behausung. Der Architekt hat das Wort“, in: *Funkschau* 4, 45 (1931), S. 353-354: 354.

Die meisten Markenradios in den 1930er-Jahren hatten ein Holzgehäuse, obwohl der Pressstoff Bakelit, einer der ersten vollsynthetischen Kunststoffe, bereits für Telefone, Elektro- und Haushaltsgeräte verwendet wurde.²⁹ Erst durch den Volksempfänger verbreiteten sich auf dem deutschen Radiomarkt Geräte aus Pressstoff. Die Meinungen über dessen Einsatz für den Radiobau gingen allerdings auseinander. Im Vergleich zu Holzgehäusen seien Kunststoffgehäuse robuster, leichter zu reinigen und von längerer Haltbarkeit. Außerdem sei die Herstellung günstiger und speziell für die Nutzung als Radioverkleidung seien die akustischen Eigenschaften von Kunststoff besser, lautete ein Urteil.³⁰ Eine von Telefunken in Auftrag gegebene Marktstudie förderte 1935 jedoch zutage, dass die Mehrheit der Deutschen Radios im Holzgehäuse bevorzugte. Unabhängig von der sozialen Schicht entschieden sich über 65 Prozent der Befragten für Holz. Zur Begründung hieß es, Holz sehe nicht so billig aus, es sei wärmer und angeblich besser für den Klang, ähnlich wie Musikinstrumente aus Holz. Interessanterweise argumentieren die Befürworter von Kunststoff ihre Wahl damit, dass das Radiogehäuse gerne aus Pressstoff sein dürfe, sofern es *nicht* Holz imitiere.³¹ Eine kleine Minderheit spricht sich also für eine ‚materialgerechte‘ Verwendung des neumodischen Kunststoffs aus. Im Nachhinein lässt sich nicht mehr feststellen, weshalb ein Großteil der befragten Radiobesitzer dennoch Holz präferierte. Auffällig ist jedoch, dass der Werkstoff Holz während des Dritten Reiches ideologisch aufgeladen wurde.³² Das Reichsheimstättenamt propagierte bäuerliche Formen und Rohstoffe, die nicht importiert werden mussten. Damit wollte es die ökonomische Unabhängigkeit vom Ausland garantieren und verfolgte gleichzeitig die Absicht, die Heimatverbundenheit der Bevölkerung zu fördern. Holz, insbesondere Eiche, sollte die deutsche Wohnungseinrichtung dominieren, es wurde als Wesensmerkmal der deutschen Rasse instrumentalisiert.³³ Möglicherweise war das der Grund, warum das Bakelitgehäuse des Volksempfängers eine holzähnliche Maserung bekam, obwohl der Bakelit auch ganz anders hätte gestaltet und gefärbt werden können. Dass der Volksempfänger nicht mit einem „echten“ Holzgehäuse ausgestattet wurde, lässt sich mit niedrigeren

²⁹ Bakelit eignete sich besonders gut als Material in der Elektroindustrie, da es beliebig formbar, haltbar, isolierend und preiswert ist. Vgl. Kap. 4 in: Stephen Fenichell, *Plastic. The Making of a Synthetic Century*, New York, NY, 1996, S. 79-104.

³⁰ „Moderne Werkstoffe im Radioapparate-Bau, von Dr. F. Pabst“, in: *WERAG. Offizielles Organ der Westdeutschen Rundfunk AG* 34 (1932), S. 350, zit. n. Carsten Lenk, *Die Erscheinung des Rundfunks. Einführung und Nutzung eines neuen Mediums 1923-1932*, Opladen, 1997, S. 113.

³¹ Vgl. Werner Hensel/Erich Keßler, *1000 Hörer antworten ... Eine Marktstudie*, Die Telefunken-Buchreihe 1, Berlin (u. a.), 1935, S. 35.

³² Vgl. insbesondere Alfred Stange, „Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst“ (1940), in: Dietmar Rübel/Monika Wagner/Vera Wolff (Hg.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin, 2005, S. 230-233: 232.

³³ Vgl. Joachim Petsch, *Eigenheim und gute Stube. Zur Geschichte des bürgerlichen Wohnens. Städtebau – Architektur – Einrichtungsstile*, Köln, 1989, S. 191.

Materialkosten, aber auch mit den Produktionsvorteilen des Kunststoffs erklären. So konnte die Rohform des VE 301 in nur einem Arbeitsschritt gefertigt werden.³⁴ Der gesamte Herstellungsprozess beruhte zudem auf Arbeitsteilung und Standardisierung, eine Voraussetzung, um die massenhafte Serienproduktion dieses Radios und „Befehlsempfänger“ in kürzester Zeit zu gewährleisten.

Im Gegensatz dazu bauten fast alle deutschen Radiohersteller ihre Markenradios in den 1930er-Jahren aus Holz, um sich nicht nur technisch, sondern auch gestalterisch von dem preiswerten Volksempfänger abzuheben. Damit erfuhren Radios im Holzgehäuse eine Aufwertung, während der mit Kunststoff assoziierte VE 301 abgewertet wurde. Insofern kann die Bevorzugung von Holzgehäusen im Rahmen der Telefunkenstudie weniger auf Patriotismus zurückgeführt werden, denn auf soziale Distinktion.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ähnelte die Formgestaltung der Radios den Modellen der Vorkriegszeit, die aus flachliegenden, querformatigen und dunklen Holzgehäusen bestanden hatten. Die Ecken wurden nun jedoch abgerundet und die Front mit goldfarbenen Zierleisten und Drucktasten ausgestattet.³⁵ Die Prämisse lautete, jedwede Formgebung, die an den Volksempfänger erinnerte, zu vermeiden. Die Transistortechnik führte dazu, dass Radios kleiner und tragbar wurden. Kunststoffgehäuse wurden populär, weil mit ihnen eine neue Formsprache einherging. Wie Roland Barthes feststellte, besteht die Faszination von Kunststoff in seiner unendlichen Verformbarkeit.³⁶ Dadurch unterliegt das Objekt, anders als bei der Verwendung von Holz, weniger vom Material vorgegebenen Formzwängen. Außerdem können Kunststoffe jede beliebige Farbe annehmen, was sich die Elektroindustrie zunutze machte und Formen und Farben des in den 1960er-Jahren aufkommenden *Space Age Designs* auf Radios übertrug, wodurch diese sich stärker von der Wohnzimmereinrichtung abhoben und mehr als eigenständige, technische Geräte wahrgenommen wurden, die auch außerhalb der Wohnung benutzt wurden.³⁷

Übergang vom Möbel zum Gerät? Der SK 4 der Braun AG

Die Wohnung differenzierte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiter nach verschiedenen Funktionsbereichen aus. Die Küche wandelte sich

³⁴ Vgl. Bernd Meurer/Hartmut Vinçon, *Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung*, Gießen, 1983, S. 149, zit. n. Gert Selle, *Design im Alltag. Vom Thonetstuhl zum Microchip*, Frankfurt/M. (u. a.), 2007, S. 103.

³⁵ Vgl. Heike Weber, „Stecken, Drehen, Drücken. Interfaces von Alltagstechniken und ihre Bediengesten“, in: *Technikgeschichte* 76, 3 (2009), S. 233-254: 241.

³⁶ Vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, hg. v. Horst Brühmann, 2. Aufl., Berlin, 2013, S. 223.

³⁷ Vgl. Wolfgang Schepers, „Pappe, Plastik und Produkte. Design und Wohnen in einer bewegten Zeit“, in: ders. (Hg.), *'68 – Design und Alltagskultur zwischen Konsum und Konflikt*, Köln, 1998, S. 20-39: 26.

von der Wohnküche zum reinen Arbeitsraum mit immer mehr neuen technischen Geräten. Kunststoff bestimmte die dortige Einrichtung, Arbeitsoberflächen aus Resopal etc. waren leicht abwaschbar, wurden daher als hygienisch wahrgenommen und waren zudem in vielen Farben erhältlich. Im Gegensatz dazu sollte das Wohnzimmer Gemütlichkeit ausstrahlen, so das Wohnleitbild der älteren Generation. Diejenigen, die sich nach den Entbehrungen der Kriegsjahre Geborgenheit wünschten und die Wohnung als Rückzugsort betrachteten, richteten sich eher mit schweren Polstermöbeln und einem massiven Buffetschrank ein. Plastik, technische Geräte, überhaupt alles Funktionale lehnten die meisten Menschen im Wohnzimmer ab. Dort überwog die Einrichtung aus Holz.³⁸ Um den gediegenen Charakter des Raumes nicht zu stören, verbarg man Radio, Plattenspieler, Lautsprecher und Kabel ebenfalls in von außen wie ein festliches Möbelstück aussehenden Gerätekombinationen. Die 1950er- und 1960er-Jahre wurden zur Blütezeit der Musiktruhen und -schränke, wie Monika Röther in ihrer Studie *The Sound of Distinction* umfangreich herausgearbeitet hat.³⁹ Was die Einrichtungsmuster in den Nachkriegsjahren anbelangt, so sind aus heutiger Sicht zwei sehr gegensätzliche Stile in Erinnerung geblieben: ein eher repräsentativ-verschnörkelter Stil einerseits und der „organische Modernismus“ andererseits. Für letzteren sind fließende Formen, die Verwendung von gelemitem und gebogenem Holz in Kombination mit Drahtglas, Tische in Nierenform und Buffets mit zierlichen, schräg gestellten Füßen zum Stereotyp der 1950er-Jahre geworden.⁴⁰ Dies entsprach den Darstellungen in zeitgenössischen Wohnzeitschriften, die die Lebens- und Wohnformen, die von den USA und Skandinavien beeinflusst waren, verbreiteten. Bekannte Unternehmen wie Knoll International und Herman Miller produzierten Möbel von Designern wie Ray und Charles Eames, Eero Saarinen oder Harry Bertoia. Transparentere Raumstrukturen lösten schweres Mobiliar ab; Regalsysteme, Teakholz, und wiederentdeckte Stahlrohrmöbel setzten neue Akzente und wurden auf der Interbau in Berlin 1957 zur Schau gestellt und beworben.⁴¹

In einem Atemzug mit den hier aufgezählten Vertretern „Moderner Klassiker“⁴² werden häufig auch die Phonogeräte der Braun AG genannt. Diese bestanden noch Anfang der 1950er-Jahre aus „überdekorierten polierten Holzge-

³⁸ Vgl. Bettina Günter, *Blumenbank und Sammeltassen. Wohnalltag im Wirtschaftswunder zwischen Sparsamkeit und ungeahnten Konsummöglichkeiten*, Berlin, 2002, S. 182.

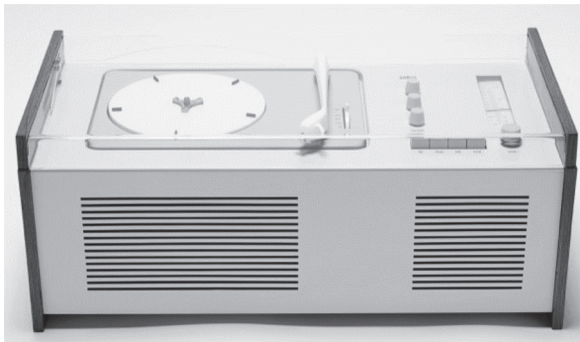
³⁹ Siehe Monika Röther, *The Sound of Distinction: Phonogeräte in der Bundesrepublik Deutschland (1957-1973). Eine Objektgeschichte*, Marburg, 2012.

⁴⁰ Vgl. Petra Eisele, „Zwischen ‚Organic Design‘ und Nierentisch: Die ‚organische Form‘ im Wirtschaftswunderland“, in: Gerda Breuer (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen, 2007, S. 156-165: 157.

⁴¹ Vgl. Stefanie Schulz/Carl-Georg Schulz, *Das Hansaviertel. Ikone der Moderne*, Berlin, 2008, S. 28-29.

⁴² Zum Konzept des modernen Klassikers vgl. Gerda Breuer, *Die Erfindung des modernen Klassikers. Avantgarde und ewige Aktualität*, Ostfildern-Ruit, 2001, insb. S. 35.

häuser“⁴³, sie repräsentierten die „Kaschierbemühungen der bürgerlichen Wohnkultur“⁴⁴. 1951 übernahmen die Söhne Erwin und Artur Braun die Leitung des Unternehmens mit dem Ziel, eine neue Firmenkultur aufzubauen. Sie reagierten damit auch auf den Umstand, dass in Wohnzeitschriften Phonogeräte auf Abbildungen gänzlich fehlten, weil sie nicht zur modernen Einrichtung passten, und stellten ihr Gerätekonzept völlig um.⁴⁵ Erwin Braun kam in Kontakt mit dem niederländischen Möbeldesigner Hans Gugelot, der seit 1954 Dozent an der Hochschule für Gestaltung Ulm war. Mit ihm, dem Atelier von Wilhelm Wagenfeld und Otl Aicher, Mitbegründer der HfG Ulm, entwickelte Braun eine neue Gerätegeneration, unter anderem den SK 4, eine Radio-Phono-Kombination, die einen Umbruch der Gestaltung von Audiogeräten einläutete (vgl. Abb. 4).



4 – Die Phonosuper SK 4 des Herstellers Braun, 1956, Entwurf: Hans Gugelot/Dieter Rams/Herbert Lindinger

Im Vergleich zu den bis dato auf dem Markt befindlichen Musiktischen unterschied sich der SK 4 einerseits durch seine klare rechteckige und kantige Form; andererseits sind die Materialwahl und Farbgebung neu und erinnern an die Feinmechanik von Funkgeräten: Der Korpus besteht aus weißem Blech (das damals in der Produktion billiger war) und wird von zwei hellen Holzplatten eingefasst. Diese können als Kompromiss gelesen werden, um den Übergang zum technikbetonten Design zu erleichtern. Das Gehäuse tarnt sich nicht mehr als Möbel, sondern bekommt eine eigenständige Gestalt. Man könnte auch von einer Rückkehr zum historischen Funktionalismus, zur „Form ohne Ornament“, sprechen.⁴⁶ Im dazugehörigen Katalog von Braun aus dem Jahre 1956 heißt es: „Die Gestalter des SK 4 verzichteten bewußt auf die

⁴³ Artur Braun, „Wie das Braun-Design entstand“, in: *Design+Design*, zero = Abschlussausgabe (2011), S. 4-47: 12.

⁴⁴ Vgl. Hans Wichmann, *Mut zum Aufbruch: Erwin Braun, 1921-1992*, München, 1998, S. 170.

⁴⁵ Vgl. Bernd Polster, *Braun. 50 Jahre Produktinnovationen*, Köln, 2005, S. 34.

⁴⁶ Vgl. weiterführend dazu: Barbara Mundt/Babette Warncke, *Form ohne Ornament? Angewandte Kunst zwischen Zweckform und Objekt*, Berlin, 1999.

Form eines Musik-,Möbels', damit er sich jeder Umgebung anpaßt.⁴⁷ Man bedient den Plattenspieler von oben, dadurch hat das Gerät keine vordefinierte Schauseite. Die Rückseite unterscheidet sich kaum von der Vorderseite, so dass das Gerät, anders als bei den meisten damaligen Radios und Phonomöbeln, theoretisch frei im Raum stehen kann. Die Lautsprecher sind zwar nach wie vor mit Verkleidungen versehen, die aber nicht mehr aus Stoff, sondern aus Metalljalousien bestehen. Die Bedienelemente sind auf das Nötigste reduziert, es gibt kein magisches grünes Auge, wie es für damalige Radios sonst üblich war. Die Senderskala wurde von Otl Aicher gestaltet und ist sehr klar strukturiert.

Was damals ins Auge stach, war die Gehäuseabdeckung. Sie sollte ursprünglich ebenfalls aus Blech sein, diese Idee wurde wegen zu hoher Vibration aber verworfen. So entstand die transparente Acrylglasabdeckung.⁴⁸ Selbst im geschlossenen Zustand erlaubt sie den Blick auf den Plattenteller und die sich drehende Schallplatte. Die durchsichtige Abdeckung entwickelte sich fortan zur Gestaltungsnorm von Plattenspielern. Das ungewöhnliche Material Plexiglas und die Kastenform führten dazu, dass man den SK 4 und seine Nachfolgemodelle (SK 5, 6, 61 und 55) auch „Schneewittchensarg“ nannte. Gert Selle schreibt in diesem Zusammenhang, der Schneewittchensarg sei zu einer Zeit auf den Markt gekommen, in der viele Nutzerinnen sich mit diesem „von kultureller Erinnerung befreiten Objekt“ haben identifizieren können.⁴⁹ Das Kompaktgerät erinnerte weder an das Design der Vorkriegszeit noch hatte es in der Formgestaltung Ähnlichkeiten mit den Musikmöbeln der Fünfzigerjahre, die überladen und schwerfällig wirkten.

Der SK 4 war nicht von Anfang an eine Designikone. Seine Berühmtheit und Aufwertung verdankt er nicht zuletzt der Tatsache, dass er in zahlreichen Kunstgewerbe- und Designmuseen ausgestellt wird.⁵⁰ Bei seiner Lancierung gab es hingegen nur eine kleine Käuferschicht, die sich für das Gerät erwärmen konnte. Wer ein Braun-Gerät im Wohnzimmer stehen hatte, distanzierte sich von der (klein-)bürgerlichen Mittelschicht und gab sich stattdessen als Anhänger einer Geschmackselite zu erkennen, die neben ihrem kulturellen Kapital auch ökonomisches vorweisen musste.⁵¹ Auch wenn der SK 4 als Paradebeispiel für die ‚gute Form‘ bzw. ‚funktionales Design‘ und als Inbegriff für die Abwendung vom Phonomöbel zum Musikmedium gilt, orientierte man

⁴⁷ Braun-Katalog 1956: „Radio- und Fernsehgeräte im Stil unserer Zeit“, S. 13, zit. n. Wichmann (1998), *Mut zum Aufbruch*, S. 72.

⁴⁸ Ob dies der Einfall von Dieter Rams oder Hagen Gross war, lässt sich heute nicht mehr zweifelsfrei bestimmen.

⁴⁹ Selle (2007), *Design im Alltag*, S. 144.

⁵⁰ So etwa im MoMa in New York, im MAK Köln, im MKG Hamburg, im Werkbundarchiv Berlin, im Vitra Designmuseum in Weil am Rhein, im Museum Angewandte Kunst in Frankfurt/M. – die Liste ließe sich mühelos erweitern.

⁵¹ Der SK 4 war mit 295,- DM vergleichsweise günstig; komplette Stereoanlagen wie das Modell studio 2 inklusive Lautsprecher kosteten nur wenige Jahre später um 1700,- DM. Vgl. Polster (2005), *Braun*, S. 112; Röther (2012), *The Sound of Distinction*, S. 202.

sich bei Braun nach wie vor an Einrichtungsstilen, wie die enge Zusammenarbeit mit Knoll International und Herman Miller belegt. Die Gehäusegestaltung hatte sich zwar gewandelt, aber die Einrichtungsmuster ebenso.

Die Einführung des Hi-Fi-Standards und der Stereoschallplatte beförderten eine modulare Bauweise der Musikgeräte, bei der die Lautsprecher und das Steuergerät in separaten Gehäusen untergebracht sind. Seit etwa Mitte der 1960er-Jahre gibt es Stereoanlagen auf dem Markt.⁵² Die Klangqualität der akustischen Medien bekam eine ebenbürtige, wenn nicht sogar größere Bedeutung als die Optik des Gehäuses. Entscheidend war, wo die Lautsprecher im Raum die beste Akustik erzeugten. Das Spektrum an Geräten wurde immer größer, zu europäischen Herstellern gesellten sich japanische Marken, wodurch die einzelnen gestalterischen Entwicklungen kaum mehr aufzeigbar sind.

Analog – digital, Holz – Surrogat

Diese Tour de Force durch die Gehäusedesign-Geschichte der überwiegend ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts muss zwangsläufig unvollständig bleiben aufgrund der vielen Ausformungen der Musikmedien. Deutlich werden sollte, dass Holz das typische und übliche Gehäusematerial für analoge Musikgeräte innerhalb der Wohnung darstellte, dies betrifft Grammophon, Radio und Phonomöbel gleichermaßen. Die Domestizierung dieser Audiotechniken setzte eine „Vermöblung“ voraus. Aber auch Hi-Fi-Geräte und Materialien, die eher mit Technik assoziiert werden, wie mattgebürsteter Stahl, Aluminium und Blech, decken sich letztlich mit Einrichtungstrends, wie etwa dem Industriestil der 1980er-Jahre⁵³, jener Zeit, als übrigens auch die Compact Disc auf den Markt kam. Rückblickend stellt die CD den ersten Berührungspunkt mit digitalen Medien für die breite Bevölkerung dar, in ihr materialisiert sich erstmals die Differenzierung zwischen analog und digital.⁵⁴ Damit ging die Konstruktion eines Dualismus einher, Verfechter analoger Musikgeräte und Tonträger sprachen diesen einen warmen Klang zu, wohingegen die Musik von CDs kalt und zerhackt klinge.⁵⁵ Diese Opposition hat sich, so mein Resümee, noch durch das Gehäusematerial verstärkt: analoge Klangtechnik wird

⁵² Vgl. Stefan Gauß, „Das Erlebnis des Hörens. Die Stereoanlage als kulturelle Erfahrung“, in: Wolfgang Ruppert (Hg.), *Um 1968. Die Repräsentation der Dinge*, Marburg, 1998, S. 65-92.

⁵³ Vgl. Philippe Garner, *Möbel des 20. Jahrhunderts. Internationales Design vom Jugendstil bis zur Gegenwart*, München, 1980, S. 218.

⁵⁴ Vgl. Jens Schröter, „Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?“, in: ders./Alexander Böhnke (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld, 2004, S. 7-30: 16.

⁵⁵ Vgl. Jens Schröter, „Die Transformation des Plattenspielers: Technische Speicher und die Heterogenität der Register“, in: Thomas Kamphusmann (Hg.), *Anderes als Kunst. Ästhetik und Techniken der Kommunikation. Peter Gendolla zum 60. Geburtstag*, Paderborn, 2010, S. 129-154: 148.

mit Holzgehäusen (= ‚natürliches‘, ‚warmes‘ Material) assoziiert, während CDs im Verbund mit Anlage und Hi-Fi-Rack inszeniert wurden, die größtenteils aus Kunststoff und Aluminium bestanden und als künstlich und unwohnlich wahrgenommen wurden.



5 – Bedienoberfläche der Deutschlandradio-App, entwickelt von Sebastian Kutscher 2011

Wer im Jahr 2016 über sein iPhone Deutschlandradio hören möchte, hat die Auswahl zwischen drei Interfacedesigns, die allesamt die Lautsprecherabdeckung eines herkömmlichen Radiogerätes simulieren und die Bezeichnungen „Modell Kunststoff, weiss“, „Modell Kunststoff, grau“ und „Modell Holz“ tragen. Je nach Wahl erinnert das Oberflächendesign etwa an das Modell T3 der Braun AG aus dem Jahr 1958 (weißes Gehäuse mit Lochabdeckung), an das Modell One „Black Ash“ des Herstellers Tivoli (schwarzes Gehäuse) aus dem Jahr 2000 oder an das Tivoli-Vorgängermodell Model Eight von KLH (1960) in einem braunen Holzgehäuse (vgl. Abb. 5). Auf der Webseite des Deutschlandradio-App-Entwicklers Sebastian Kutscher ist über die Oberflächengestaltung Folgendes zu lesen:

The interface of the app is designed to visually integrate the entire smartphone or tablet and turn it into a radio. Depending on the colour of the respective device,

users can choose between a black or a white surface and thus personalise the app accordingly. For a more traditionally minded target group, there is also the option of selecting a wood-like surface.⁵⁶

Kutscher überträgt also einerseits die Optik von Radiogeräten in eine digitale Umgebung, andererseits assoziiert er bestimmte Materialien und Farben mit verschiedenen Hörergruppen des Deutschlandradios. Um den ‚traditionellen‘ Hörerinnen (d. h. denjenigen, die noch auf analogen Geräten Radio gehört haben, und das heißt auch: Radios in Holzgehäusen) das Hören über multifunktionale Digitalgeräte zu erleichtern, können sie eine weitestgehend vertraute Optik wählen, so die Idee Kutschers. Damit setzt er eine etablierte Oberflächendesign-Strategie fort, die unter der Bezeichnung „digital skeuomorphism“ bekannt ist und darauf abzielt, physische Objekte nachzuahmen, um den Nutzern ein vertrautes Design und eine intuitive Handhabung zu bieten, ein designideologischer Ansatz, der u. a. lange Zeit von Apple angewendet wurde.⁵⁷

Skeuomorphismen können als ein popkulturelles Symptom der ‚Analogisierung‘ der digitalen Welt gelesen werden: Sie sollen Authentizität und Rückbindung zur ‚realen‘, physischen und materiellen Welt sicherstellen bzw. den Zustand eines Alltags simulieren, der nicht durch digitale Prozesse bestimmt wird. Dies deckt sich mit der Beobachtung, dass der Begriff „analog“ in der Gegenwartssprache zum ubiquitären Synonym aller nicht im Internet ablaufenden – nicht digitalen – kulturellen Prozesse geworden ist.⁵⁸

Literatur

- Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, hg. v. Horst Brühmann, 2. Aufl., Berlin, 2013.
 Bellwald, Waltraut, *Wohnen und Wohnkultur. Wandel von Produktion und Konsum in der Deutschschweiz*, Zürich, 1996.
 Braun, Artur, „Wie das Braun-Design entstand“, in: *Design+Design*, zero = Abschlussausgabe (2011), S. 4-47.
 Breuer, Gerda, *Die Erfindung des modernen Klassikers. Avantgarde und ewige Aktualität*, Ostfildern-Ruit, 2001.

⁵⁶ Sebastian Kutscher, „Deutschlandradio“, auf: nondesign, online unter: <http://www.nondesign.de/nondesign/aktuelle-projekte/deutschlandradio/>, zuletzt aufgerufen am 04.02.2016.

⁵⁷ Einen guten Einstieg in das Thema „digital skeuomorphism“ bietet folgender designtheoretischer Beitrag: Tom Hobbs, „Can We Please Move Past Apple’s Silly, Faux-Real UIs?“, auf: Co.Design, online unter: <http://www.fastcodesign.com/1669879/can-we-please-move-past-apples-silly-faux-real-uis>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2016. Für den Hinweis danke ich Moritz Greiner-Petters.

⁵⁸ Für weitere Beispiele von Hybridformen zwischen materieller und digitaler Kultur siehe Verena Kuni, „Wenn aus Daten wieder Dinge werden – ‚From Analog to Digital and Back Again‘“, in: Elisabeth Tietmeyer u. a. (Hg.), *Die Sprache der Dinge – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur*, Münster (u. a.), 2010, S. 185-193.

- Eisele, Petra, „Zwischen ‚Organic Design‘ und Nierentisch: Die ‚organische Form‘ im Wirtschaftswunderland“, in Gerda Breuer (Hg.), *Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945*, Tübingen, 2007, S. 156-165.
- Fenichell, Stephen, *Plastic. The Making of a Synthetic Century*, New York, NY, 1996.
- Friemert, Chup, *Radiowelten. Zur Ästhetik der drahtlosen Telegrafie*, Ostfildern, 1996.
- Garner, Philippe, *Möbel des 20. Jahrhunderts. Internationales Design vom Jugendstil bis zur Gegenwart*, München, 1980.
- Gauß, Stefan, „Das Erlebnis des Hörens. Die Stereoanlage als kulturelle Erfahrung“, in: Wolfgang Ruppert (Hg.), *Um 1968. Die Repräsentation der Dinge*, Marburg, 1998, S. 65-92.
- Ders., *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900-1940)*, Köln, 2009.
- Günter, Bettina, *Blumenbank und Sammelklassen. Wohnalltag im Wirtschaftswunder zwischen Sparsamkeit und ungeahnten Konsummöglichkeiten*, Berlin, 2002.
- Häsler, Leonie/Volmar, Axel, „Tonträger und Musikmedien: Zur Rhetorik technischer Schallproduktion vom Phonographen zum MP3-Spieler“, in: Arne Scheuermann/Francesca Vidal (Hg.), *Handbuch Medienrhetorik*, Berlin, Boston, MA, 2017, S. 441-461.
- Hahn, Hans Peter, „Words and Things: Reflections on People’s Interaction with the Material World“, in: Joseph Maran/Philipp Stockhammer (Hg.), *Materiality and Social Practice. Transformative Capacities of Intercultural Encounters*, Oxford, 2012, S. 4-12.
- Heibach, Christiane/Rohde, Carsten, „Material Turn?“, in: dies. (Hg.), *Ästhetik der Materialität*, Paderborn, 2015, S. 9-31.
- Hensel, Werner/Keßler, Erich, *1000 Hörer antworten ... Eine Marktstudie*, Die Telefunken-Buchreihe 1, Berlin (u. a.), 1935.
- Heßler, Martina, „Wegwerfen. Zum Wandel des Umgangs mit Dingen“, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 16, 2 (2013), S. 253-266.
- Hobbs, Tom, „Can We Please Move Past Apple’s Silly, Faux-Real UIs?“, auf: CoDesign, online unter: <http://www.fastcodesign.com/1669879/can-we-please-move-past-apples-silly-faux-real-uis>, zuletzt aufgerufen am 28.02.2016.
- Jaumann, Anton, „Die Bühne des häuslichen Lebens“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 39 (1916), S. 334-340.
- Jüttemann, Herbert, *Phonographen und Grammophone*, 4., erw. Aufl., Dessau, 2007.
- Kittler, Friedrich, *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*, 3. Aufl., München, 1995 [1985].
- Kuni, Verena, „Wenn aus Daten wieder Dinge werden – ‚From Analog to Digital and Back Again?‘“, in: Elisabeth Tietmeyer et al. (Hg.), *Die Sprache der Dinge – kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur*, Münster (u. a.), 2010, S. 185-193.
- Kutscher, Sebastian, „Deutschlandradio“, auf: nondesign, online unter: <http://www.nondesign.de/nondesign/aktuelle-projekte/deutschlandradio/>, zuletzt aufgerufen am 04.02.2016.
- Lenk, Carsten, *Die Erscheinung des Rundfunks. Einführung und Nutzung eines neuen Mediums 1923-1932*, Opladen, 1997.
- Lotz, Wilhelm, „Die Tarnkappe der Technik“, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 6, 11 (1931), S. 401-418.
- Mann, Thomas, *Der Zauberberg. Roman*, Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurt/M., 1981.

- Mareis, Claudia, „Vom ‚richtigen‘ Gebrauch des Materials. Materialästhetische Designtheorien um 1900“, in: Christiane Heibach/Carsten Rohde (Hg.), *Ästhetik der Materialität*, Paderborn, 2015, S. 245-264.
- Meikle, Jeffrey L., *American Plastic. A Cultural History*, New Brunswick, NJ, 1997.
- Michal, Barbara, *Holzwege in Plastikwelten. Holz und seine kulturelle Bewertung als Material für Bauen und Wohnen*, Bamberg, 1989.
- Mundt, Barbara/Warncke, Babette, *Form ohne Ornament? Angewandte Kunst zwischen Zweckform und Objekt*, Berlin, 1999.
- o. A., „Edison Phonographs. Cylinder Types 1913-1914“, Orange, NJ, auf: Library of Congress, online unter: <http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/catalog/catalog1.html>, zuletzt aufgerufen am 10.11.2013.
- o. A., „Das Gehäuse in der Behausung. Der Architekt hat das Wort“, in: *Funkschau* 4, 45 (1931), S. 353-354.
- Parikka, Jussi, *A Geology of Media*, Minneapolis, MN, 2015.
- Petsch, Joachim, *Eigenheim und gute Stube. Zur Geschichte des bürgerlichen Wohnens. Städtebau – Architektur – Einrichtungsstile*, Köln, 1989.
- Polster, Bernd, *Braun. 50 Jahre Produktinnovationen*, Köln, 2005.
- Raff, Thomas, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Münster (u. a.), 2008.
- Rennhofer, Maria, *Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895-1914*, Wien, 1987.
- Rosen, H., „Unsichtbare Lautsprecher“, in: *Funkschau* 4, 18 (1931), S. 137-138.
- Röther, Monika, *The Sound of Distinction: Phonogeräte in der Bundesrepublik Deutschland (1957-1973). Eine Objektgeschichte*, Marburg, 2012.
- Schäffner, Wolfgang, „Interdisziplinäre Gestaltung. Einladung in das neue Feld einer Geistes- und Materialwissenschaft“, in: Horst Bredekamp/Wolfgang Schäffner (Hg.), *Haare hören – Strukturen wissen – Räume agieren. Berichte aus dem Interdisziplinären Labor Bild Wissen Gestaltung*, Bielefeld, 2015, S. 199-212.
- Schepers, Wolfgang, „Pappe, Plastik und Produkte. Design und Wohnen in einer bewegten Zeit“, in: ders. (Hg.), *’68 – Design und Alltagskultur zwischen Konsum und Konflikt*, Köln, 1998, S. 20-39.
- Schröter, Jens, „Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?“, in: ders./Alexander Böhne (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld, 2004, S. 7-30.
- Ders., „Die Transformation des Plattenspielers: Technische Speicher und die Heterogenität der Register“, in: Thomas Kamphusmann (Hg.), *Anderes als Kunst. Ästhetik und Techniken der Kommunikation. Peter Gendolla zum 60. Geburtstag*, Paderborn, 2010, S. 129-154.
- Schulz, Stefanie/Schulz, Carl-Georg, *Das Hansaviertel. Ikone der Moderne*, Berlin, 2008.
- Selle, Gert, *Design im Alltag. Vom Thonetstuhl zum Mikrochip*, Frankfurt/M. (u. a.), 2007.
- Ders., *Die eigenen vier Wände. Wohnen als Erinnern*, Berlin, 2011.
- Silverstone, Roger/Hirsch, Eric/Morley, David, „Information and Communication Technologies and the Moral Economy of the Household“, in: Roger Silverstone/Eric Hirsch (Hg.), *Consuming Technologies. Media and Information in Domestic Spaces*, London (u. a.), 1992, S. 15-31.
- Stahl, Carl, „Die Kunst im Dienste des Sprechmaschinenbauers“, in: *Phonographische Zeitschrift. Fachblatt für die gesamte Musik- und Sprechmaschinenindustrie* 11, 19 (1910), S. 454-455.

- Stange, Alfred, „Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst“ (1940), in: Dietmar Rübel/Monika Wagner/Vera Wolff (Hg.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin, 2005, S. 230-233.
- Wagner, Monika, „Material“, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart, Weimar, 2010, S. 866-882.
- Warnke, Martin, „Zur Situation der Couchecke“, in: Jürgen Habermas (Hg.), *Stichworte zur geistigen Situation der Zeit*, Bd. 2, Politik und Kultur, Frankfurt/M., 1979, S. 673-687.
- Weber, Heike, „Stecken, Drehen, Drücken. Interfaces von Alltagstechniken und ihre Bediengesten“, in: *Technikgeschichte* 76, 3 (2009), S. 233-254.
- Wichmann, Hans, *Mut zum Aufbruch: Erwin Braun, 1921-1992*, München, 1998.
- Winkelmann, Thomas, „„Skandinavisch wohnen“ – ein Wohnstil oder ein kulturelles Muster?“, in: *Kieler Blätter zur Volkskunde* 34 (2002), S. 205-235.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Leonie Häsler

Abb. 1 – Brian Oakley/Christopher Proudfoot, *His Master's Gramophone: A Guide to Acoustic Instruments Sold by the Gramophone Company in Great Britain 1897-1960*, Longfield, 2011, auf: Sound of the Hound, online unter: https://soundofthehound.files.wordpress.com/2012/01/img_3112a-cropemil.jpeg, zuletzt aufgerufen am 02.03.2016.

Abb. 2 – Colección FB, auf: <http://www.coleccionfb.com/G58.JPG>, zuletzt aufgerufen am 03.03.2016.

Abb. 3 – Werbeanzeige aus dem *Pictorial Review*, September 1925. Künstler unbekannt, auf: MagazineArt, online unter: http://www.magazineart.org/main.php?g2_view=core.DownloadItem&g2_itemId=19725&g2_serialNumber=2, zuletzt aufgerufen am 02.03.2016.

Abb. 4 – Bernd Polster, *Braun. 50 Jahre Produktinnovationen*, Köln, 2005, S. 77.

Abb. 5 – Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Sebastian Kutscher. Alle Rechte beim Urheber.