

LUISTERCULTUUR ALS HISTORISCH ONDERZOEKSOBJEKT

(REVIEW)

Susan J. Douglas, *Listening In. Radio and the American Imagination*. New York: Random House, 1999.

David Morton, *Off the Record. The Technology and Culture of Sound Recording in America*. New Brunswick: Rutgers, 2000.

James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema*. New York: Columbia University Press, 2000.

De drie boeken *Listening In*, *Off the Record* en *Sound Technology and the American Cinema* laten zien dat er in de wetenschappelijke belangstelling voor audio-media een kentering is opgetreden. Veel historische studies naar geluid uit de afgelopen vijftig jaar zijn institutionele dan wel technologische geschiedenissen. De boeken van Douglas, Morton en Lastra gaan nadrukkelijk over *luistercultuur*, dat wil zeggen, zij kiezen een cultuurhistorische benadering waarin technologische ontwikkeling, culturele vorm en praktijk nauw met elkaar verweven zijn. Hoewel ze alledrie een verschillende audiotecnologie tot uitgangspunt nemen (respectievelijk radio, grammofoon en geluidsfilm) vertonen de boeken opmerkelijke overeenkomsten in theoretische uitgangspunten en visie op de bestudering van mediageschiedenis. Juist daarom geven deze boeken samen een mooi overzicht van de Amerikaanse luistercultuur in de twintigste eeuw.

Susan J. Douglas geeft in haar veelgeprezen en bekroonde werk *Listening In* een wervelend overzicht van de opkomst, pieken en dalen van de Amerikaanse radiocultuur. Hoewel Douglas' boek het minst theoretisch en academisch van toon is, zet zij in haar inleiding een krachtige visie neer op hoe volgens haar mediatechnologieën als de radio bestudeerd moeten worden. De geschiedenis van de radio, zo betoogt Douglas, is niet een 'before-and-after story in which some machine revolutionizes everyday life' (20). Integendeel, de radio is maar een van de vele mediatechnologieën die het landschap in de twintigste eeuw een ander aanzien gaven. De bedoeling van dit boek is ook om radio in de context te

plaatsen van andere ‘revolutionaire’ technologieën, zoals de telefoon of de auto, en de samenhang te laten zien tussen technologische en sociaal-culturele ontwikkelingen. De relatie tussen de radio en de grammofoon bijvoorbeeld, komt aan bod in de hoofdstukken over de jaren twintig en dertig, toen *live*-opnamen werden vervangen door plaatopnamen. Die technologische overgang had ook een sociale kant. Muziek luisteren in de huiselijke context was vóór de komst van de radio voornamelijk een vrouwelijke bezigheid; aangezien de radio aanvankelijk een amateur-knutselset was waarmee vooral mannen zich bezighielden, kwamen zij onvermijdelijk meer in contact met de ‘content’ van dit apparaat. Door de komst van de televisie, in de jaren vijftig, verdween de radio volgens de meeste mediahistorici naar de achtergrond; Douglas betoogt echter dat de radio niet zozeer verdween, maar transformeerde van een huiskamerapparaat tot een individueel, mobiel medium, dat vooral gebruikt werd door jongeren. Raymond Williams heeft deze ontwikkeling aangeduid als ‘mobile privatization’, en Douglas vult die theorie in met concrete voorbeelden en feiten. (In 1963 had bijvoorbeeld al 63 procent van de Amerikaanse auto’s een ingebouwde radio!) Van het tijdperk van de televisie tot en met de opkomst van de computer – in elke nieuwe fase geeft de onderzoekster zich rekenschap van de complexe cultuurtechnologische veranderingen die de radio in het Amerikaanse medialandschap onderging.

Als tweede uitgangspunt kiest Douglas voor het beschrijven van de nieuwe culturele vormen die de radio teweegbracht. De belangrijkste elementen van radio, muziek en spraak, leidden tot een uitgebreid scala aan nieuwe luistergenres. Van hoorspelen tot sportverslaggeving, van muziekprogramma’s tot *call-in shows*, elke nieuwe vorm passeert de revue en wordt levendig gemaakt door concrete voorbeelden. Wat betreft de verspreiding van muziek laat Douglas twee kanten van de culturele medaille zien: de radio zorgde zowel voor diversiteit als voor homogenisering in de muziekcultuur. Via de radio maakten allerlei sociale klassen kennis met uiteenlopende vormen van muziek (van klassiek tot jazz), maar tegelijkertijd ontwikkelden met name popzenders zich tot exponenten van de commerciële muziekindustrie, waarvoor *disc-jockeys* eerder gladde verkopers van massaproducten dan genuanceerde smaakgidsen waren. Een zelfde paradoxale tendens zien we bijvoorbeeld in de opkomst van ‘praatradio’ in de jaren tachtig. Terwijl de politieke participatie van burgers via dit medium een enorme impuls kreeg, werden sommige *talkshowhosts* spreekbuizen van politici. Opvallend in deze geschiedenis is de nadruk op het interactieve karakter van veel radiogenres; reeds ver vóór het tijdperk van de computer wist de radio luisteraars te betrekken bij de programma’s. De telefoon speelde een grote rol in de ontwikkeling van bijvoorbeeld de *call-in show*, een razend populair genre in de jaren derig, toen de Amerikanen al driemaal zoveel radio’s als telefoons in huis hadden.

Behalve de beschrijving van de ontwikkeling van technologie en culturele vormen, omvat Douglas’ studie ook een historische analyse van de culturele praktijk van het ‘radio luisteren.’ Wie luisterde er en hoe luisterde men in ver-

schillende perioden? *Listening In* heeft niet voor niets als ondertitel *radio and the American imagination*; de radio werd zowel een bindende factor in wat Benedict Anderson de ‘verbeelde gemeenschap’ heeft genoemd, als een belangrijk instrument in de totstandkoming van een collectieve cultuur.

‘People listening to a common voice, or to the same music, act and react at the same time. They become an aggregate entity (...) and whether or not they all agree with or like what they hear, they are unified around that common experience’ (29).

Hoewel de grammofoon het beluisteren van opgenomen muziek al tot een huiselijke bezigheid had gemaakt, was het de radio die muziek in het ritme van het dagelijks leven integreerde. Naast muziek was het vooral *chat and talk* dat het Amerikaanse volk via dit medium tot een eenheid smeedde: de *fireside chats* van Roosevelt trokken steeds zo’n zestig tot negentig miljoen luisteraars, en baseball werd een nationaal ritueel door toedoen van de radioverslaggeving die miljoenen luisteraars figuurlijk aan het toestel lijmden.

Douglas’ geschiedenis van de luistercultuur is eigenlijk een academische variant van *Radio Days*, Woody Allens nostalgische film over radio in jaren dertig. Net als *Radio Days* is *Listening In* evocatief en beeldend, maar waar de film niet verder gaat dan het oproepen van een weemoedige glimlach, verrijkt Douglas het collectieve geheugen met scherpe analyses en contextuele inzichten. Bovendien beperkt de onderzoekster zich niet tot het hoogtepunt van de Amerikaanse radio (de jaren dertig), maar waagt zij zich aan de veel moeilijker beschrijving van de evolutie van een medium in een multimediaal landschap.

Een heel ander, maar niet minder interessant boek over luistercultuur in de twintigste eeuw, is David Mortons *Off the Record. The Technology and Culture of Sound Recording in America*. Net als Douglas maakt ook Morton onmiddellijk duidelijk dat zijn studie niet zonder meer gaat over de ontwikkeling van apparaten. *Off the Record* betreft (in de mooie dubbelzinnige betekenis van de titel) zowel een geschiedenis van de grammofoon en de plaat als van allerlei geluidsopnametechnologieën die zogenaamde *off-shoots* vormden van de dominante toepassing – zoals de bandrecorder en de cassetterecorder, maar ook de dictafoon en het antwoordapparaat. De fonograaf die Thomas Edison in 1877 het licht deed zien, was in feite een ongedefinieerd instrument dat volgens de uitvinder wel tien verschillende functies kon hebben, waaronder die van ‘stemmenalbum’ of een sprekend boek voor blinden. Pas twee decennia na de uitvinding was het apparaat door gebruikers en mede-ontwerpers uitgekristalliseerd tot een eenwegs-luisterapparaat van voornamelijk opgenomen muziek. Morton laat echter zien dat deze toepassing van *sound recording*, hoewel dominant, zeker niet leidde tot een homogene cultuurindustrie waarin muziekproducenten opnames proberen te slijten aan passieve muziekconsumenten. Integendeel, een van de belangrijkste verdiensten van deze studie is dat zij het opnemen van geluid

belicht als onderdeel van een culturele praktijk: ‘not only the meaning of a record, but the meaning of the practices which developed around the act of recording’ (13). Het is dus volgens Morton belangrijk de ‘culture of recording’ te onderscheiden van ‘music culture’ omdat juist de techniek en praktijk van het opnemen een hele eigen vorm van audiocultuur genereerde.

Hoewel *Off te Record* geen institutionele geschiedenis is, kan Morton soms niet om de beschrijving van de geluidsindustrie heen die noodzakelijkerwijs rond de ontwikkeling van opnametechnologie ontstond. Toch integreert hij op elegante wijze de strijd tussen technologiestandaarden (zoals de Edison cylinder versus de Diamond Disk of de 8-track versus de cassette) in de historische analyse van veranderende luisterpraktijken. Net als Douglas heeft Morton oog voor de co-evolutie van mediatechnologieën: de uitvinding van elektronische opnames in 1925 verving de akoestische opnamen, waardoor de grammofoon in geluidskwaliteit dichterbij de radio kwam te staan. De enorme daling in verkoop van grammofoonplaten in de vroege jaren dertig werd weer gecompenseerd door de populariteit van de jukebox en de gouden jaren van de radio, waar men voortaan plaatopnames liet horen in plaats van live muziek. Ook de komst van de geluidsfilm, einde jaren twintig, zorgde weer voor een nieuwe synergie met de platenindustrie.

Een van de belangrijkste omslagpunten in de geschiedenis van *sound recording* legt Morton in de late jaren veertig, wanneer de magnetische bandrecorder op de markt komt, eerst als studioapparaat en tien jaar later als consumentenproduct. De eerste bands die gebruik maakten van de zogenaamde *multi-track recording* veroorzaakten een revolutie in de professionele muziekcultuur: de Beatles’ *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* was zo’n bijzonder resultaat van een studiomix met special effects. Ook in de amateursector betekende de bandrecorder een enorme impuls voor de ‘culture of recording’: voortaan kon elk bandje in de garage muziek opnemen en opsturen naar een platenmaatschappij. De magnetische taperecorder veranderde de luistercultuur definitief, stelt Morton:

‘Tape destroyed the already tenuous concept of an ‘original’ performance, and made the performance a source of content to be refined rather than something to be preserved’ (46).

Vanaf de uitvinding van de cassetterecorder kon ook iedere luisteraar zelf een mix maken van geliefde muziek, ofwel met favoriete opnamen van radio of platen een eigen product samenstellen. De ‘culture of recording’ werd een ‘culture of re-recording’ stelt Morton vast. Met een schuin oog naar de nu weer zeer actuele discussie over copyrights op creatieve producten, betoogt de schrijver overtuigend dat de ontwikkeling van de cassetterecorder een cruciale factor is geweest in de groeiende populariteit van popmuziek. In april 2003 stelde een rechter in Los Angeles de gebruikers van *peer-to-peer software*, die door de muziekindustrie

waren gedaagd wegens illegaal kopiëren, in het gelijk door een analogie met de cassette recorder te maken. *Re-recording* is een rechtmatige technologische activiteit die noodzakelijk deel uitmaakt van een alledaagse culturele praktijk.

Zoals gezegd beschouwt Morton het opnemen van muziek niet als een synoniem van ‘sound recording’; het opnemen van geluid heeft geleid tot hele diverse toepassingen van de basistechnologie. Hoe esoterisch het nu ook lijkt, de bandrecorder was in de jaren vijftig vooral populair als ‘stemrecorder’, onder meer voor het versturen van gesproken brieven naar familie overzee. In haar bijdrage aan deze bundel bespreekt Karin Bijsterveld de verschillende toepassingen van de vroege bandrecorder. Behalve als mediatechnologie is de techniek van geluidsopnamen ook verwerkt in verschillende communicatiemiddelen. De dictafoon werd een geliefd apparaat in de professionele kantoormarkt, maar overleefde het computertijdperk nauwelijks, tenzij we de nieuwste spraakherkenningssoftware als een logisch vervolg op de dictafoon zien. Het antwoordapparaat, uitgevonden in de jaren dertig maar pas decennia later commercieel succesvol, lijkt wel de enige *voice recorder* die de Amerikaanse media-evolutie heeft overleefd.

Mortons geschiedenis van de technologie voor geluidsopnamen is niet volledig, maar wel origineel door zijn bewuste keuze voor bepaalde technologieën en zijn perspectieven daarop; *Off the Record* is tevens een visie op de geschiedschrijving van mediatechnologie waarin apparaten actoren vormen in een complex geheel van gebruikers, makers en industrieën. De ontwikkeling van die technologie verloopt grillig, en wordt evenzeer bepaald door contingentie als continuïteit. Zoals Douglas de radio als middelpunt van een evoluerende mediacultuur neemt, beschouwt Morton de geschiedenis van de luistercultuur vanuit het perspectief van de grammofoon en de daaruit voortvloeiende opnametechnologieën. James Lastra, tenslotte, kiest de geluidsfilm als centrale focus voor zijn studie naar geluid. Geheel in de lijn van Morton stelt hij vast dat

‘technological and cultural forms were by no means historical inevitabilities, but rather the result of complex interactions between technical possibilities, economic incentives, representational norms, and cultural demands’. (13)

In vergelijking met de werken van Morton en Douglas is *Sound Technology and the American Cinema* het meest theoretisch en methodisch, hoewel dit niet ten koste gaat van de leesbaarheid van het boek.

Opvallend aan Lastra’s boek is dat hij de introductie van de geluidsfilm niet zozeer in het historische perspectief van de *visuele* cultuur maar van de *audiocultuur* beschouwt. Voor hij bij de geluidsfilm in de late jaren twintig uitkomt, geeft hij in drie hoofdstukken de technologische voorgangers van *recorded sound*: van de mechanische eend van Vaucanson tot de spraakmachine van Von Kempelen, en van de ‘harmonische telegraaf’ van Bell tot Edisons fonograaf. De analogie tussen geluidstechnologie en de ontwikkeling van de fotografie leidt tot een

uitvoerig theoretische betoog over inscriptie versus simulatie van geluid. Met ‘inscriptie’ bedoelt Lastra het inschrijven van geluid via grafische apparaten, te vergelijken met de visuele inscriptiemachines van Etienne-Jules Marey; ‘simulatie’ heeft betrekking op het mechanisch opnemen van geluid, te vergelijken met fotografische technieken. De opname van geluid via grafische en later via mechanische machines veranderde zowel de sensorische perceptie als de culturele appreciatie van geluid en muziek. De culturele waardering van opgenomen klanken was een kwestie van gewenning, van aanpassing van het oor aan de nieuwe voorwaarden van geluidsreproductie, net zoals het visuele regime zich in de loop der tijd aanpaste aan de nieuwe technologische ontwikkelingen in de cinema. In dit opzicht onderscheidt Lastra’s boek zich duidelijk van de andere twee geluidsgeschiedenissen: Lastra vertaalt contemporaine theorieën over perceptie en representatie – die tot nu toe vooral het gebied van de visuele cultuur bestreken – ook naar geluid.

De overgang van *live-performance* in de concertzaal naar het beluisteren van opgenomen muziek in de huiskamer, in de eerste decennia van de twintigste eeuw, vormde de opmaat voor een langdurige discussie over de vermeende superioriteit cq. objectiviteit van de nieuwe mechanische geluidstechnologieën. Lastra besteedt uitvoerig aandacht aan de audiocultuur in de periode vóór de komst van de geluidsfilm, om aan te tonen dat de toevoeging van geluid aan bewegende beelden niet zomaar een technologische innovatie was, maar deel uitmaakte van een veel bredere transformatie naar een multi-sensorisch, audiovisueel regime. Via vele voorbeelden laat hij zien dat geluid in de film evenzeer diende om beelden te ondersteunen, als ook andersom: gesproken taal en muziek waren vaak de dragende elementen van de gemedieerde performance. Tenslotte geeft Lastra de belangrijkste theoretische standpunten weer van Adorno, Heidegger, Derrida en Austin inzake het debat over ‘origineel’ versus ‘gekopieerd’ geluid om aan te tonen dat representatietheorie ook van toepassing is op ‘the sonic universe.’ Tot nu toe leken de studies van deze cultuurtheoretici uitsluitend te worden toegepast op (visuele) kunstwerken of visuele media, maar Lastra laat zien dat deze op zichzelf hele verschillende representatietheorieën wel degelijk inzicht kunnen geven in de wereld van het geluid.

Ik kan mij voorstellen dat historici die met name geïnteresseerd zijn in de technologie van de geluidsfilm enigszins geïrriteerd raken door Lastra’s boek: op pagina 155 (hoofdstuk 5) lijkt immers pas de ‘echte’ geschiedenis van de geluidsfilm te beginnen. Toch denk ik dat Lastra de mediageschiedenis een grote dienst heeft bewezen door de opkomst van de geluidsfilm in het theoretisch perspectief van de geluidsgeschiedenis te plaatsen. Op het terrein van visuele media zijn inmiddels vele boeken geschreven over de complexe wisselwerking tussen technologie, representatie en perceptie in de historische transformaties van visuele regimes, zoals bijvoorbeeld het werk van W.T.J. Mitchell, Nicolas Mirzoff, Lorraine Daston en Peter Galison en Jonathan Crary. De audio-dimensie van dit wetenschappelijke perspectief is altijd achtergebleven bij het

onderzoek naar visuele representatie; in *Sound Technology and the American Cinema* wordt aan dit gemis tegemoet gekomen. Net als Douglas en Morton stelt Lastra de geluidstechnologie in het Amerika van de twintigste eeuw centraal; hoewel hij als enige een theoretisch accent op de representatie van geluid legt, onderschrijft hij expliciet het uitgangspunt van geschiedschrijving van de eerder besproken werken: uiteindelijk is *sound recording* een van de vele factoren in de complexe evolutie van een (multimediale) luistercultuur.