

Uwe C. Steiner

„Die maaßlose Gewalt der Geräusche“

Eine Einführung in die Literatur- und Kulturgeschichte des Hörens

Erster Teil

Fakultät für
**Kultur- und
Sozialwissen-
schaften**

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m², weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
1.1	„Hundert Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden“	4
1.2	Hören und Kultur	11
1.3	Hören und Sehen	13
1.4	Was heißt eigentlich Hören?	18
1.5	Der akustische Raum als objektives Transzendental – Literarisches Wissen vom Hören.....	32
2	Mythen des Hörens und der Musik.....	40
2.1	Musik und soziale Ordnung	44
2.1.1	Der wunderliche Spielmann	45
2.1.2	Der Rattenfänger von Hameln	48
2.2	Michel Serres: Der Parasit	53
2.3	Jacques Attali politische Ökonomie der Musik.....	56
3	Vom äußeren und inneren Hören	62
3.1	Sehen und Hören in der Antike.....	62
3.2	Das Echo der Götter: Tinnitus	64
3.3	Die Echo: Der akustische Raum im Barock als kultureller Raum	68
4	Subjektivierung und Transzendentalisierung des Hörens.....	85
4.1	Die ohrenmedizinische Revolution.....	85
4.2	Anthropologie des Hörens.....	91
4.2.1	Vom Geräusch zum Ton	100
4.3	Transzendentalisierung des Hörens	104
4.3.1	Elektrifizierung des Hörens: Johann Wilhelm Ritter	105
4.3.2	Verweigerte Resonanz in den <i>Nachtwachen</i> des Bonaventura.....	115
	Bibliographie.....	119

1 Einleitung

1.1 „Hundert Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden“

Warum soll man sich im Rahmen eines kultur- und medienwissenschaftlich ausgerichteten Studiums der Neueren deutschen Literaturwissenschaft für das Hören und seine Geschichte interessieren? Und, dieses Interesse einmal vorausgesetzt, was könnte die Literatur dazu beitragen, etwas vom Hören zu wissen?

Hören wir, anstelle einer abstrakten Begründung, ein Stück Literatur. Es entstammt dem berühmten Einleitungskapitel von Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*.

„Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen in die Seichtigkeit heller Plätze. Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftigere Striche der Geschwindigkeit quer durch ihre lockere Eile fuhren, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher und hatten nach wenigen Schwingungen wieder ihren gleichmäßigen Puls. Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen vorstanden, längs dessen schneidige Kanten liefen und sich wieder einebneten, von dem klare Töne absplitterten und verflohen. An diesem Geräusch, ohne daß sich seine Besonderheit beschreiben ließe, würde ein Mensch nach jahrelanger Abwesenheit mit geschlossenen Augen erkannt haben, daß er sich in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien befinde.“¹

Man muss kein Kenner des Werks von Robert Musil sein, und man muss auch den *Mann ohne Eigenschaften* noch nicht einmal gelesen haben, um von der exemplarischen Modernität dieses Eingangskapitels zu wissen. Als *locus classicus* der Großstadtliteratur beschreibt es die Großstadt des 20. Jahrhunderts als exemplarischen Ort, an dem sich Modernität in vielfachen Dimensionen ereignet. Sie, die Großstadt, zeigt sich als ein Gebilde, dessen Erfahrung jeden Horizont menschlichen Fassungs- und Sinngebungsvermögens übersteigt. Der Erzähler trägt dem durch seine berühmte Einleitung Rechnung: Zwar formuliert auch er einen Satz, mit dem ein realistischer Erzähler ganz konventionell die Romannarration hätte beginnen können, nämlich den Satz „Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.“ Aber dieser Satz ist eben nicht der erste Satz. Diesem ganz unscharf, nämlich aus der Perspektive und Semantik der menschlichen Alltagswahrnehmung formulierten Satz war ein Präludium vorausgegangen, das denselben Sachverhalt in Form einer meteorologischen Beschreibung exponiert hatte. Die Erzählinstanz – man sollte den personifizierenden Begriff „Erzähler“, wie ich ihn gerade noch verwendet hatte, angesichts der geschilderten abstrakten Verhältnisse und angesichts der Relativierung menschlicher Wahrnehmung vielleicht doch besser vermeiden – beschreibt nämlich ein „über dem Atlantik befindliches barometrisches Minimum“, das ostwärts „einem über Rußland lagernden Maximum“ zustrebt, sie erwähnt „Isothermen und Isotheren“, Lufttemperatur und Druckverhältnisse und anderes mehr.² Deutlich suggeriert diese wissenschaftliche Beschreibung durch ihre genuinen Mittel, die

1 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman. Gesamtausgabe, Bd. 1, hg. v. Walter Fanta, Salzburg und Wien 2016, S. 9f.

2 Musil (Anm. 1), S. 9.

Fachsprache und die ihr korrespondierende Zergliederung des Gesamtphänomens „schöner Tag“ in kleinteilige Einheiten bzw. thermische Vorgänge, sie stelle die physikalische Wahrheit ‚hinter‘ der oberflächlichen menschlichen Wahrnehmung dar.³ An die Stelle der Wahrnehmung tritt also die naturwissenschaftliche Rekonstruktion. Benannt wird nicht, was sich dem menschlichen Auge oder dem fühlenden Leib darbietet. Exponiert werden vielmehr die abstrakten thermischen und atmosphärischen Kräfte. Der Satz „Es war ein schöner Augusttag...“ erklingt danach in seiner ganzen Unzulänglichkeit mit einem deutlichen ironischen Unterton. Es ist dieser Ton, der zugleich die Möglichkeit zu relativieren scheint, von der zeitgenössischen Wirklichkeit könne in den seinerzeit konventionellen Modi des Realismus erzählt werden.⁴

Im Gefälle zwischen der literarisch adaptierten meteorologischen Beschreibung atmosphärischer Zustände, unsinnlich, wie sie ist, und nur für Fachleute eigentlich verständlich, und dem auf einmal literarisch so konventionell wie sachlich unscharf anmutenden, aber auf die alltägliche Wahrnehmung bezogenen Satz vom schönen Sommertag ereignet sich eine poetologische Reflexion. Wie kann man von der modernen Wirklichkeit angemessenen erzählen? Kann eine poetische Beschreibung überhaupt noch den Anspruch erheben, Realität wiederzugeben, wenn es offenkundig viel präzisere und tiefenschärfere Formen gibt, sie zu erfassen? So lautet hier die Frage.

Musil spielt deutlich mit der Konvention des Eingangstableaus. Ähnlich wie der realistische Roman des 19. Jahrhunderts zeichnet auch er zunächst eine panoramatische Sicht, in der er ein größeres Ganzes fokussiert, um von dort allmählich auf die Stadt und, in späteren Kapiteln, auf seinen Protagonisten heranzuzoomen. Er nimmt gleichsam den Realitätsanspruch des Realismus beim Wort und überbietet ihn. Hinter der menschlich erfahrbaren Wirklichkeit waltet eine andere, die allenfalls in den unanschaulichen Relationen und Gesetzen der Naturwissenschaft ausdrückbar wäre.

Und worin besteht diese Wirklichkeit denn eigentlich, wenn ihr ein Satz wie der vom schönen Sommertag offenkundig nicht gerecht wird? Musil, mit anderen Worten, experimentiert mit einem nicht mehr anthropozentrischen Erzählverfahren, das der Erfahrung eines Gegenstands geschuldet ist, der die Horizonte menschlicher Erfahrung überschreitet. Es versucht, die moderne Großstadt mit ihren „beschleunig(ten) Verkehrs- und Warenström(en) und intensivier(ten) Wahrnehmungsanforderungen“ zu erfassen, indem es die menschliche Wahrnehmung hinter

3 In der phänomenologischen Philosophie ist bei Erscheinen des Romans, 1930, mit dem Begriff der „Lebenswelt“ bereits ein Eigenrecht der menschlichen Anschauung gegenüber den Substruktionen der exakten Wissenschaften reklamiert worden. Vgl. Edmund Husserl: Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, Husserliana. Edmund Husserl, Gesammelte Werke. Bd. VI, hg. v. W. Biemel, Den Haag 1954.

4 Aber auch die meteorologische Beschreibung könnte man mit Recht für ironisch gefärbt halten. Eröffnet sie doch einen Roman, der wohl nur in den seltensten Fällen ein Fachpublikum von Wettergelehrten erreicht. Hier ist jedoch nicht der Ort, dies zu diskutieren.

sich lässt und die Wirklichkeit in der „Unwirklichkeit abstrakter und funktionaler Relationen“⁵ zu erfassen versucht.

Dieser Befund gilt auch für den eingangs zitierten, direkt auf die meteorologische Eingangspassage folgenden Abschnitt. Er schildert, das wird schnell deutlich, die moderne Großstadt als einen akustischen Raum, oder genauer: als einen (auch) akustisch hervorgebrachten Raum. Und in der Weise, in der er das tut, zeichnet sich derselbe Kontrast ab: Nämlich der zwischen menschlicher Wahrnehmung und gleichsam hinter ihr befindlichen, abstrakt anmutenden Gesetzen, wie sie womöglich eine naturwissenschaftliche Akustik formulieren würde. Nicht anders als die Atmosphäre von thermischen Kräften wird die menschliche Sphäre, die Stadt, von Energien bestimmt, die sich hier in akustischer Gestalt kundtun. Der hörende Mensch, wie ihn sich die Erzählinstanz vorstellt, würde, mit geschlossenen Augen, im Sound der Großstadt nicht nur eine Großstadt überhaupt erkennen, er würde vielmehr seine Heimatstadt Wien gleichsam an ihrer akustischen Duftmarke identifizieren. Dieser hörende Mensch würde aber kaum in der Lage sein, den akustischen Raum mit den Worten darzustellen, die die Erzählinstanz zuvor gewählt hatte. So wie der erste Absatz von der Meteorologie zur beschränkten Perspektive menschlicher Wahrnehmung moduliert, so zeichnet der zweite eine Bewegung von einer sozusagen literarisch-physikalischen Akustik zur Benennung eines Hörens nach, das bloß noch im Konjunktiv verbleibt („würde ein Mensch [...] erkannt haben“).

Musil beschreibt also einen akustischen Raum zunächst ohne menschliches Subjekt. Zwar spricht er durchaus von Menschen. Diese werden aber nicht als ein seiner selbst bewusstes Gruppen-subjekt, sondern eher wie eine meteorologische Gemengelage beschrieben: „Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre“, die Menge verdichtet bzw. verdickt sich, um nachher auseinanderzurieseln, als wäre sie quasi eine chemische Emulsion. An die Stelle des visuellen Tableaus oder des Panoramas tritt ein panakustisches Geschehen. Damit ist schon einmal ein Kontrast zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren etabliert.⁶ Interessanterweise unterläuft die zitierte Passage die sonst häufig anzutreffende Zuordnung des visuellen Raums zu statischen, quasi ontologisch stabilen Verhältnissen. Der Sehsinn mag der Sinn der Dauer sein, während akustische Ereignisse per se zeitlicher, instabiler Natur sind. Hier aber, bei Musil, ist selbst das Sichtbare ereignishafter Natur: „Autos schossen...“. Alles, das gesamte Geschehen, scheint von der Jähe des Akustischen bestimmt. Es ist ereignishaft verfasst.

Wie aber wird das Akustische konkret beschrieben? Hören wir noch einmal den hier zentralen Satz: „Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen vorstanden, längs dessen schneidige Kanten liefen und sich wieder einebneten, von dem klare Töne absplitterten und verflogen.“ Was wird hier beschrieben? Sicherlich ein Höreindruck. Vor allem aber kommt hier ein Wissen zum Tragen, das das Gehörte, so könnte man zunächst meinen, metaphorisch beschreibt: Die „einzelne(n) Spitzen“ mit den schneidigen Kanten, die Absplitterungen, das scheinen Metaphern zu sein. Wenn man aber die Bildspender die-

5 Alexander Honold: Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktionen in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“, München 1995, S. 26.

6 Unmittelbar nach der zitierten Passage lässt Musil seinen hypothetischen Menschen die Augen öffnen.

ser vermeintlichen Metaphern erfragt, stellt man fest, dass sie sich der naturwissenschaftlichen Darstellung von Frequenzspektren verdankt. Im sogenannten Frequenzschrieb erkennt man nämlich die genannten, aus der Normalverteilung ragenden Spitzen, Kanten oder einzelne, abgesplitterte Töne. Auf Wikipedia findet sich beispielsweise das folgende schematische Oszilloskopbild eines Geräuschs⁷:

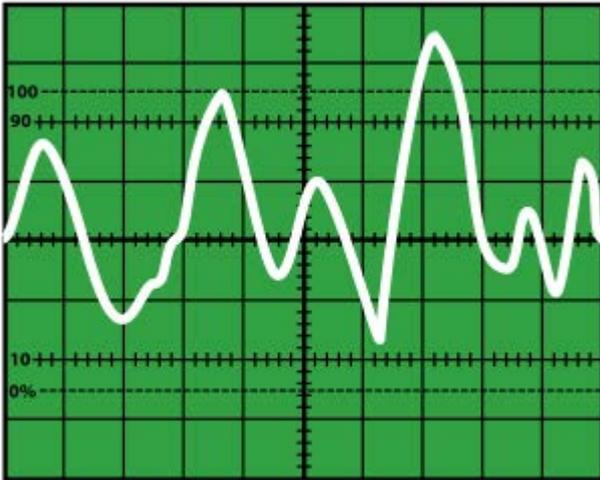


Abb. 1: Schematisches Oszilloskopbild eines Geräusches (Quelle: wikipedia.org).

Vom Ton unterscheidet sich das Geräusch durch die Unregelmäßigkeit seines Frequenzspektrums. Akustisch gesehen ist ein Ton nichts anderes als eine periodische Schwingung. Ein (musikalischer) Ton besteht aus einem Spektrum regelmäßiger Sinusschwingungen, der Kammerton a etwa aus einer Schwingung von 440 Hertz sowie seinen ganzzahligen Vielfachen, den Obertönen, die im Bereich von 880 Hz, 1760 Hertz usw. schwingen. Geräusche schwingen unregelmäßig. Ihr Spektrum offenbart daher keine runden und regelmäßigen Sinusschwingungen, sondern die von Musil evozierten Spitzen und Kanten.

Wenn Musil also das Geräusch der Stadt quasi spektrographisch beschreibt, dann operiert er viel eher metonymisch als metaphorisch: Während die Metapher als Trope der Ähnlichkeit auf ontologische Korrespondenzen prätendiert, stellt die Metonymie die Trope der Berührung, die Figur der realen Kontiguität dar.⁸ Auch bekundet sich der Einfluss naturwissenschaftlicher Modellbildung auf die Poetologie. Vermöge der Metonymie betreibt Musil eine Art literarischer Oszilloskopie oder Sonographie: Er evoziert die naturwissenschaftliche Darstellung von Frequenzspektren, das Oszillogramm oder den Frequenzschrieb, in dem eine reale Beziehung zwischen dem Geräusch bzw. seiner Intensität oder seiner Amplitude und dem Ausschlag auf der Darstellung herrscht, um sie dann auf das gehörte Ereignis selbst zu übertragen.

**Metapher vs.
Metonymie**

⁷ https://de.wikipedia.org/wiki/Ger%C3%A4usch#/media/File:Oszi_Ger%C3%A4usch.svg. (9.12.2016)

⁸ Vgl. neben vielen anderen den klassischen Aufsatz von Roman Jakobson: Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik (1956), in: Anselm Haverkamp (Hg.): Theorie der Metapher, 2. Auflage, Darmstadt 1996, S. 163-174.