

Uwe C. Steiner

# „Die maäßlose Gewalt der Geräusche“

Eine Einführung in die Literatur- und Kulturgeschichte des Hörens

Zweiter 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/m<sup>2</sup>, weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

## Inhaltsverzeichnis

5	Realistische Hörwelten und Klanglandschaften .....	4
5.1	Eine Tragödie des Hörens: Wagners <i>Tristan und Isolde</i> .....	4
5.2	Sinnesphysiologie im 19. Jahrhundert .....	10
5.3	Literarischer Realismus des Hörens .....	12
5.3.1	Lyrische Sonographie: Conrad Ferdinand Meyer .....	12
5.3.2	Realistische Klanglandschaften .....	16
5.3.3	Theodor Fontane: <i>Effi Briest</i> .....	21
5.3.4	„Unruhige Gäste“: Raabes Klanglandschaften .....	23
5.3.5	Mit Hanno Buddenbrook stirbt das 19. Jahrhundert auch akustisch .....	37
6	Hören im audiotaktilen Zeitalter .....	40
6.1	Zusammenfassung und Einleitung ins 20. Jahrhundert.....	40
6.1.1	Großstadtklänge .....	45
6.1.2	Totalitäre Akustik .....	52
6.2	„Jener weite reine Gehörraum“. Resonatorische Poetiken bei Döblin und Rilke .....	63
6.2.1	Döblin .....	63
6.2.2	Rilke .....	67
6.3	Grammophonie und ihre kulturellen Resonanzen in Thomas Manns <i>Der Zauberberg</i> .....	82
6.3.1	Technisches Update des romantischen Hörens .....	86
6.3.2	Audiophilie und Fetischismus.....	88
6.3.3	Anachronismus und Elektrizität.....	92
6.3.4	Resümee.....	95
7	Ausblick: Sonosphären nach 1945.....	101
7.1	Auditiver Populismus.....	103
7.2	Klänge der Heimat. Geräusche des Globalen: Akustik in Michael Kleebergs Roman <i>Vaterjahre</i> .....	107
7.3	Wolfgang Büscher: Resonanzen im neuen Jahrtausend.....	114
8	Nachwort.....	123
	Bibliographie.....	126

## 5 Realistische Hörwelten und Klanglandschaften

### 5.1 Eine Tragödie des Hörens: Wagners *Tristan und Isolde*

Wir hatten in den *Nachtwachen* des Bonaventura einen enharmonischen Umschlag vom objektiven in den subjektiven Raum festgestellt. (Vgl. Teilband 1, Kap. 4.3.2) Darin dokumentierte sich die Krise des romantischen Hörens. An die Stelle einer sympathetischen Resonanz zwischen Subjekt und Welt trat ein nihilistisches Bewusstsein, dem keine Instanz mehr garantierte, den inneren Klängen entspräche eine sinnerfüllte Außenwelt.

Man könnte nun sagen, dass an dieser Problemstelle der Umschwung von romantischen Modellen in realistische Modelle einsetzt. Der Realismus beginnt dort, so meine anfängliche Hypothese, wo die Übereinstimmung zwischen subjektiver Wahrnehmung und objektiven Verhältnissen problematisiert wird und wo, anders als bei Bonaventura, letztere den Ausschlag geben. Das Subjektive am Hören wird nicht etwa geleugnet. Aber es wird nun auch einer objektivierenden Betrachtung unterzogen.

Es gibt nun ein Werk, das üblicherweise der (musikalischen) Romantik zugeordnet, das hier aber als ein Gebilde verstanden wird, das so nur unter realistischen Vorzeichen entstehen konnte: Wagners *Tristan und Isolde* von 1857. Die – hier nur anzudeutende – These lautet, Wagner sei ästhetisch wie epistemologisch eher als Realist denn als Romantiker zu verorten. Seine Stoffe mögen romantisch sein, seine Verfahren, wie schon Zeitgenossen bemerkt haben, sind womöglich nicht nur wirkungsästhetisch realistischer Natur.<sup>1</sup> Inwiefern, lässt sich an seinem Umgang mit der Enharmonik begreifen.

#### Enharmonik

Wenn man nämlich Enharmonik als die Differenz zwischen Schall und Ton begreift, dann hat man eine epistemologische Differenz, die nicht ins hörende Subjekt, sondern in die gehörte Wirklichkeit selbst fällt. Enharmonik ist also die Differenz zwischen Schall und Ton, wenn man den Ton als gehörten Ton begreift. Zugleich handelt es sich um ein empirisch oder historisch fundiertes Transzendental: Die enharmonische Verwechslung setzt ja bekanntlich das System der wohltemperierten Stimmung voraus. Sie resultiert daher aus einer Wissenspraxis und einer materiellen Praxis. Daher darf man die enharmonische Verwechslung ja nicht etwa als einen kognitiven Fehlschluss missverstehen, als ein subjektives Verkennen der objektiven Tonnatur. Sie repräsentiert vielmehr ein reales Geschehen in einem Gravitationsfeld, in dem Schall und Hören um einen gemeinsamen Massemittelpunkt kreisen. Wagners Enharmonik ist daher nachromantisch, sie hat einen realistischen Kern, sie verweist auf eine nachkopernikanische Epistemologie. (Vgl. Teilband 1, Kap. 1.5)

#### Prinzip der Chromatik

Bekanntlich gilt Richard Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde* als ein Schlüsselwerk der Musikgeschichte, weil es das Prinzip der Chromatik, und

1 Vgl. zum Realismuskurs in der Musik Martin Geck: *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs der Jahre 1848-1871*, Stuttgart 2001. Vgl. zu Wagner u.a. S. 106, S. 156.

zumal das Mittel der enharmonischen Verwechslungen auf die Spitze treibt. Ein näherer Blick (vor allem) auf den Text ergibt rasch den Befund, dass das Drama das, was es auf der kompositorischen Ebene betreibt, auf der Ebene der Handlung reflektiert. Es führt damit vor Ohren, was Friedrich Nietzsche später, von Wagner inspiriert, als „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ bezeichnen sollte. Wagner hätte sich nun durchaus für den *Tristan* der Gattungsbezeichnung „Tragödie des Hörens“ bedienen können, die erst Luigi Nono seinem *Prometeo* verleihen sollte. Denn der *Tristan* thematisiert in Anlehnung an und in Abgrenzung von der romantischen Tradition eine ästhetische Reflexion des Hörens. Ja, in ihm ereignet sich, was Jean Paul einmal „Hören des Hörens“ genannt hatte.<sup>2</sup>

### Enharmonische Verwechslung

Jeder der drei Akte von *Tristan und Isolde* beginnt mit einer Szene des Hörens, und mit Szene des Hörens meine ich nicht einfach eine Szene, in der gehört wird, sondern vielmehr eine, in der das Hören szenische, raumerschaffende Qualität erlangt, um nachfolgend den dramatischen Plot selbst gleichsam aus sich heraus zu gebären.<sup>3</sup> Das Drama bringt sich selbst aus Akten und Aktionen des Hörens hervor, Wagner selbst hat seine Bühnenerwerke als ersichtlich gewordene „Thaten der Musik“ bezeichnet.<sup>4</sup> Und eben darin entwirft Wagner eine **implizite Epistemologie des Hörens**, in der das maßgebliche Mittel der musikalischen Komposition, eben die enharmonische Verwechslung, Realitäten und Irrealitäten des Hörens befragt.

### Wagners Epistemologie des Hörens

Wenn sich der Vorhang zum ersten Akt öffnet, verklingt gerade das Vorspiel. In den Kontrabässen ertönt zuletzt noch in tiefster Lage das Todesmotiv, dann schweigt das Orchester. An seiner Stelle hören wir jetzt eine Stimme, deren Besitzer wir nicht sehen: die Stimme eines jungen Seemanns, „aus der Höhe, wie vom Maste her vernehmbar“, so die Regieanweisung. Der Seemann, den wir nicht sehen, singt die folgenden Worte:

„West-wärts  
schweift der Blick;  
ost-wärts  
streicht das Schiff.  
Frisch weht der Wind  
der Heimat zu: –  
mein irisch Kind,  
wo weilest du?  
Sind's deiner Seufzer Wehen,  
die mir die Segel blähen? –

2 Jean Paul: Dr. Katzenbergers Badereise. Sämtliche Werke. Hg. v. Norbert Miller, München 1959-1978, Bd. I/6, S. 244.

3 Vgl. Friedrich Kittler: Weltatem. Über Wagners Medientechnologie, in: Diskursanalysen 1, hg. von dems., Manfred Schneider u. Samuel Weber, Opladen 1987, S. 94-107, und, davon ersichtlich beeindruckt, Uwe C. Steiner: Resonanz und Raisonement. Skizzen zu einer Theorie medientechnischer Selbstreferenz im Musikdrama Wagners, in: Athenäum 1 (1991), S. 163-187.

4 „Fast wäre ich geneigt gewesen, mich auf die Sichtbarkeit desselben einzig zu berufen, und somit an das ‚Schauspiel‘ mich zu halten, da ich meine Dramen gern als ersichtlich gewordene Thaten der Musik bezeichnet hätte.“ Richard Wagner: Über die Benennung „Musikdrama“. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe, Leipzig o.J. (1911), Bd. 9, S. 306.

**Wehe! Wehe**, du Wind!  
**Weh'! Ach wehe**, mein Kind!  
 Irische Maid,  
 du wilde, minnige Maid!“ (Hv. U. St.)

### Homonymie

Dieses Akusma zu Beginn, diese anfänglich ohne sichtbaren Sprecher bzw. Sänger erklingenden Worte, enthalten bereits das Drama in nuce. Betrachten wir die im Zitat hervorgehobenen Worte. Sie spielen mit dem rhetorischen Mittel der Homonymie. Denn was heißt „Wehe, du Wind!“ bzw. „Wehe, mein Kind“? Das „Wehe“ ist einmal der Imperativ, mit dem der Seemann das Element heißt, ihn und das Schiff von seiner Geliebten fort zu treiben. Und das „Wehe“ ist als Schmerzlaut der Ausdruck des Bedauerns darüber. Man könnte also sagen, dass sich hier das musikalische Mittel der enharmonischen Verwechslung in sprachlicher Gestalt niederschlägt. Und zwar nicht allein der Homonymie wegen, sondern vor allem aufgrund des semantischen Gehalts dieser konkreten Homonymie: Der Imperativ „Wehe, du Wind“ befiehlt den Vorgang, den der Klagelaut um die Geliebte bedauert: Er heißt das Schiff sich weg von dieser zu bewegen, als sollte dem zurückblickenden Klagenden der Schmerz erst ermöglicht werden.

Ein und dieselbe Lautgestalt, „Wehe“, strebt also in gegenläufige Richtungen, wie der physikalisch an und für sich identische chromatische Ton in zwei verschiedene Tonarten. Mit einer referentiellen Verwechslung – Isolde fühlt sich in der minnigen irischen Maid adressiert – setzt nun das Drama ein, dessen Protagonist Tristan, wenn er Isolde als Brautwerber für Marke gegenübertritt, die Anziehungs- und Abstoßungsgebärde des jungen Seemanns wiederholt. Es ließe sich nun leicht eine Textanalyse anschließen, die vergleichbare semantische Mehrdeutigkeiten, Täuschungen und Verwechslungen zuhauf wiederfände.

Noch einmal sei es gesagt: Der dramatische Konflikt auf der Plotebene beruht auf exakt derselben Idee, die die musikalische Umsetzung strukturiert. *Tristan und Isolde* ist das Drama des enharmonischen Konflikts. Dramatisch wird dieser in der Idee des Liebestodes ausgetragen, wie er seinen Ort in der akustischen Szenographie des zweiten Aufzugs findet. Auch er beginnt mit einem Hörereignis, der dramatische Konflikt selbst erscheint als Konflikt des Hörens. Wir befinden uns in dem Garten, in dem Isolde Tristan erwartet. Isolde und Brangäne horchen beide, ob die Jagdgesellschaft König Markes sich entfernt hat. Beide werfen einander vor, die akustischen Signale, die sie vernehmen, zu verkennen. Dieselbe Klangmaterie, so scheint es, wird von Brangäne als Hörnerschall der Jagd, von Isolde jedoch wunschgetrieben, wunschgetäuscht als akustischer *locus amoenus* gedeutet:

„Nicht Hörnerschall  
 Tönt so hold,  
 des Quelles sanft  
 rieselnde Welle  
 rauscht so wonnig daher.  
 Wie hört ich sie,  
 tosten noch Hörner?“

Ob es sich um dieselbe Klangmaterie handelt, ist jedoch fraglich. Man hört im Orchester immer genau das, was die Frauen jeweils zu hören glauben, den Hörnerschall oder den Quell. Was Rea-