

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. Wir weisen darauf hin, dass die vorgenannten Verwertungsalternativen je nach Ausgestaltung der Nutzungsbedingungen bereits durch Einstellen in Cloud-Systeme verwirklicht sein können. Die FernUniversität bedient sich im Falle der Kenntnis von Urheberrechtsverletzungen sowohl zivil- als auch strafrechtlicher Instrumente, um ihre Rechte geltend zu machen.

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 verflogen. 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:

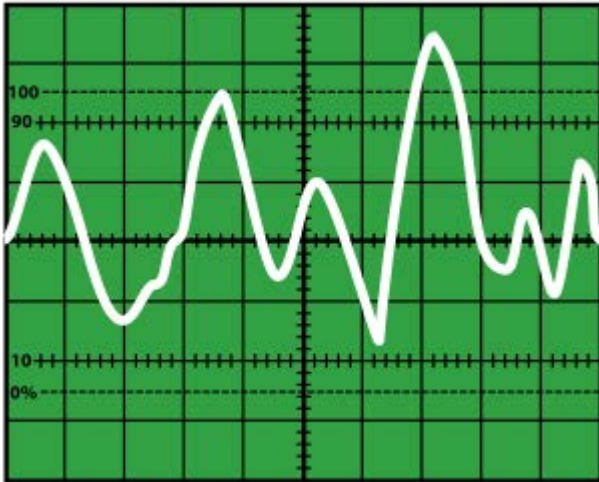


Abb. 1: Schematisches Oszilloskopbild eines Geräusches (Quelle: wikipedia.org).

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 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 präntendiert, 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.

Gegensatz zwischen Ton und Geräusch

Kommen wir noch einmal zurück auf den **Gegensatz zwischen Ton und Geräusch**. Der Ton, hatten wir implizit festgestellt, ist eine Figur der Regelmäßigkeit und der Ordnung. Das Geräusch hingegen stellt ein aleatorisches Gebilde dar, indem sich zahlreiche akustische Ereignisse unregelmäßig addieren, überlagern oder durchkreuzen. In nur wenigen Worten evoziert Musil den Gegensatz zwischen Ordnung und Unordnung. „Hundert Töne“ mögen in der Stadt erklingen, also lauter geordnete Ereignisse. In der Summe aber verwinden sie sich aber zu jenem „drahtigen Geräusch“, aus dem einzelne Spitzen ausbrechen, um bald wieder eingeebnet zu haben. Im Gegensatz von Ton und Geräusch bzw. Ordnung und Unordnung zeichnet sich eine eminent wichtige Reflexionsfigur einer krisenhaften Erfahrung von Modernität ab: nämlich das Konzept der Entropie.

Information vs. Entropie

Der Begriff der **Entropie** stammt aus der Thermodynamik. 1875 formulierte der Physiker Ludwig Boltzmann das sogenannte zweite thermodynamische Gesetz: In jedem geschlossenen System steigt unweigerlich die Entropie, der Anteil unverfügbarer Energie. Jedes System strebt dem Wärmetod entgegen, gerät aus einem Zustand der Ordnung in einen der Unordnung, d.h. der gleichwahrscheinlichen Verteilung aller Elemente.⁹ Entropie bezeichnet den Zustand der Wahrscheinlichkeit und der Unordnung, man könnte auch sagen des Rauschens: Wenn ich eine Tüte Buchstabennudeln gut durchmische und ausschütte, ist es hochgradig unwahrscheinlich, dass sich die Nudeln zu einem sinnvollen Text konfigurieren. Vor dem Hintergrund dieser skepsisträchtigen Entdeckung konnte später, im 20. Jahrhundert, eine Entdeckung wie ein Fanal wirken: In seiner mathematischen Theorie der Kommunikation begriff Claude Shannon das Prinzip der Information als Abstand vom Rauschen. Dabei entdeckte er, dass die Formel für Information die Gleichung für Entropie vorzeichenverkehrt wiedergibt. Die Informationstheorie war geboren und es setzte eine kaum je gekannte Verklärung des Prinzips der Kommunikation ein: In ihm erblickte man jetzt eine ordnungsstiftende Macht. Spätestens nachdem der Kybernetiker Norbert Wiener die Information der Entropie entgegenstellte, glaubte man sich dem kosmologischen Pessimismus entronnen, in den der energetische Materialismus des 19. Jahrhunderts gemündet war. Das Prinzip der Information bedeutete nun die Rettung aus dem Rauschen der bloßen Materie. Information und Kommunikation garantieren die Erkennbarkeit des Universums und die Rettung vor dem Wärmetod.¹⁰ In der Moderne entfaltet der ursprünglich physikalische Begriff der Entropie also eine „Faszinationsgeschichte“, in der er

9 Vgl. Eric Davis: *Techgnosis. Myth, Magic + Mysticism in the Age of Information*, New York 1998, S. 85f. Friedrich Kittler: *Signal-Rausch-Abstand*, in: Hans Ulrich Gumbrecht/ Karl Ludwig Pfeiffer: *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1988, S. 342-359, hier S. 344.

10 Vgl. John Durham Peters: *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*, Chicago, London 1999, S. 23. Davis (Anm. 9), S. 86: „In both the popular and technocratic imagination, information and its technologies began to take on an almost redemptive character as they battled noise and error – the communications equivalent of dissipation and decay.“ In seinem populären Werk *The Human Use of Human Beings* von 1954 hatte Wiener explizit das Prinzip Information den dunklen Mächten des zweiten Gesetzes der Thermodynamik entgegengestellt und sogar suggeriert, dass die ordnungs- und formgenerierende Kraft der Information analog verstanden werden könne zu dem Prinzip, das manche als „Gott“ bezeichnen.

zur Leitformel einer skeptischen, oder, unter informationstheoretischem Vorzeichen, euphorischen Selbstdeutung der Kultur avanciert.¹¹

Musil kannte die Kybernetik noch nicht. Er hätte vermutlich auch skeptisch auf einen derartig überwertigen zivilisatorischen Enthusiasmus reagiert. Nimmt seine Kontrastierung von Ton und Geräusch doch den skeptischen Gedanken vorweg, allzu viel ordnungsstiftende Leistung möchten sich zu einem Ganzen massieren, das selbst den Charakter von Unordnung trägt. Erinnern wir uns an die „wolki(gen) Schnüre“ der „Fußgängerdunkelheit“: Jeder einzelne dieser Fußgänger bewegt sich mit einem Ziel durch die Stadt. In der Sprache der Philosophie ausgedrückt: In jedem Passanten wirken Intentionalität und Ratio, womöglich Individualität. Jeder macht Gebrauch von seiner Freiheit. Die Summe dieser Intentionalitäten und Freiheiten aber fügt sich zu einem Gebilde zusammen, das sich womöglich nicht nur in der Wahrnehmung des Erzählers naturförmig ausnimmt.

Tatsächlich lassen sich Bewegungen einer Menschenmasse mit den Mitteln der Strömungsphysik beschreiben. Obwohl wir es unzweifelhaft mit Intentionalitäten, mit aktivem Verhalten vieler Individuen zu tun haben, lässt sich das Verhalten einer aus ihnen zusammengesetzten Masse analog zur Bewegung physikalischer Teilchen oder eben Strömungen beschreiben. Wenn sie sich aus einem freien Gelände in einen engen Tunnel drängt, kann schon die kleinste Fluchtbewegung eine Massenpanik auslösen. Die Katastrophe der Duisburger Love Parade im Juli 2010 hatte uns das aufs Furchtbarste offenbart. Es nimmt denn auch wenig Wunder, das Musil noch im Eingangskapitel, nur zwei Seiten später, einen Unfall beschreibt. Denn eine große Stadt besteht aus „Unregelmäßigkeit, Wechsel, Vogleiten, Nichtschritthalten, Zusammenstoßen von Dingen und Angelegenheiten, bodenlosen Punkten der *Stille* dazwischen [...], aus einem großen *rhythmischen* Schlag und der ewigen *Verstimmung* und Verschiebung aller *Rhythmen* gegeneinander“.¹² Ich habe in diesem Zitat mit Bedacht alle Ausdrücke hervorgehoben, deren Semantik auf Akustisches bzw. Musikalisches verweist. Musil bleibt auch hier, wenn er abermals die moderne Großstadt in ihrer Komplexität, Dichte und zumal in ihrer dissonanten Qualität beschreibt, im akustischen Register. Zugespitzt ausgedrückt, könnte man die These riskieren, die Moderne sei von wesentlich akustischer Natur. Musil zumindest scheint sie zu vertreten.

Erinnern wir uns, dass akustische Ereignisse ihrer Natur nach **Schwingungen** sind. Wenn eine Substanz, z.B. eine Violine, regelmäßig oder periodisch schwingt, entsteht ein Ton. Unregelmäßige Schwingungen ergeben ein Geräusch. Und jetzt erinnern wir uns an Musils Beschreibung der Fußgängerdunkelheit: „Wo kräftige Striche der Geschwindigkeit quer durch ihre lockere Eile führen, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher und hatten nach wenigen *Schwingungen* wieder ihren gleichmäßigen Puls.“ (Hv. U. St.) Die Summe von Freiheiten also ergibt ein naturförmiges Geschehen. Und die Natur, die inmitten der Menschenströme wirkt, quer zu deren Bestrebungen, Intentionen, quer zu deren Freiheitsbewusstsein, diese Natur zeigt sich das eine Mal, als handelte es sich bei ihr um einen großen

**Moderne als
Dissonanz**

11 Vgl. Elizabeth R. Neswald: Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie 1850-1915, Freiburg 2006.

12 Musil (Anm. 1), S. 10. Hv. U. St.

Organismus, dem man den „gleichmäßigen Puls“ fühlen kann. Sie zeigt sich das andere Mal als Flüssigkeit, die sich verdickt oder die auseinanderrieselt. Sie zeigt sich vor allem aber als *Schwingung*. In der Schwingung, in diesem elementar akustischen Vorgang, schlägt der transhumane Puls der Moderne. Daher könnte man auch sagen: Musil beschreibt die **Moderne als Dissonanz**.

Ziehen wir ein erstes **Fazit**: Warum interessieren wir uns für das Hören? Ein Schlüsseltext der literarischen Moderne, Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, gibt uns schon auf den ersten beiden Seiten Gründe zu erkennen, die dafür sprechen, dem Hören und seinem Korrelat, dem Akustischen, eine Schlüsselposition im Gewebe der Kultur, und insbesondere der modernen Kultur zuzuerkennen. Am Leitfaden der Akustik entwickelt Musil nämlich elementare Merkmale von Modernität. Merkmale nämlich sowohl der modernen Gesellschaft als auch einer modernen Poetik, die mit dem Anspruch antritt, sie, die Moderne, adäquat darzustellen.

- (1) Wenn Musil Ton und Geräusch unterscheidet, evoziert er das Problem der Entropie als Reflexionsfigur einer Moderne, die den seit der Aufklärung kurrenten Glauben, die Kultur schreite in Richtung immer größerer Freiheit, Transparenz und vernunftgezeugter Ordnung fort, nicht mehr teilen kann.
- (2) Wenn Musil das Hören von der Akustik trennt, aktualisiert er gleichfalls eine Figur, in der sich die Moderne skeptisch selbst beschreibt. Was der hypothetische Mensch am Ende der eingangs zitierten Passage hört, den Sound seiner Heimatstadt Wien, besitzt auf der Ebene der Beschreibung keine Ähnlichkeit mit dem, was die Erzählinstanz in ihrer oszillographischen Poetik beschreibt. Wenn menschlich erlebte Wirklichkeit und naturwissenschaftliche Beschreibung auseinanderklaffen, ist ein weiteres elementares Merkmal aufgerufen, das freilich nicht erst im 20. Jahrhundert, sondern schon mit der neuzeitlichen Naturwissenschaft überhaupt akut wird.
- (3) Mit den naturwissenschaftlichen Verfahren scheint die Poetik des naturwissenschaftlich gebildeten Musil – er hatte Ingenieurswesen und später dann Philosophie und Psychologie studiert – in ein Verhältnis mimetischer Konkurrenz zu treten. Zumal mit dem Begriff der Schwingung scheint er *das Akustische als Elementarprozess der Moderne* selbst zu beschreiben. Zumindest lässt er seinen hypothetischen Menschen zuerst mit geschlossenen Augen das Geräusch vernehmen und darin seine Heimatstadt erkennen. Als der danach ins Register der Visualität wechselt, erkennt er auch im Sichtbaren die Ereignishaftigkeit des Akustischen: „Städte lassen an ihrem Gang erkennen wie Menschen. Die Augen öffnend, würde er das gleiche an der Art bemerken, wie die Bewegung in den Straßen *schwingt*“.¹³ Die Erzählinstanz erhebt mithin den Anspruch auf ein Tiefenwissen, das auf der Ebene des Dargestellten nicht vorhanden scheint. Wenn das Akustische wirklich einen Elementarprozess der Moderne bildet, und eine Poetik auf den Plan tritt, diesen abzubilden oder zumindest zu erfassen, dann stellt sich die Frage nach den **Resonanzen** zwischen einer akustisch geprägten Wirklichkeit und der Literatur.

13 Musil (Anm. 1), S. 10. Hv. U. St.

- (4) Musils hypothetischer Mensch hört also zuerst und schaut dann. Man könnte meinen, dass Musil einen Primat des Akustischen vor dem Visuellen statuiert. In jedem Fall ist hier eine Frage aufgeworfen, die sich dem vorliegenden Kurs noch öfter stellt: In welchem Verhältnis stehen diese beiden vielleicht wichtigsten Sinne menschlicher Weltorientierung zueinander? Und ist dieses Verhältnis historischen Schwankungen unterworfen?

1.2 Hören und Kultur

Ein weiterer Grund, der Geschichte des Hörens und ihres Niederschlags in der Literatur einen eigenen Kurs zu widmen, lässt sich leicht erkennen: Es gibt ein verbreitetes Interesse am Hören. Und an diesem Interesse wird erkennbar, dass sich im Hören zahlreiche Diskurse bündeln, in denen sich die **Physiognomie einer Kultur** abzeichnet, die sich über sich selbst, ihre Praktiken und ihre Folgen beunruhigt.

Als der erste Band des *Manns ohne Eigenschaften* erscheint, 1930, können Diskurse, die die Großstadt als akustischen Ort beschreiben, und als Ort des Lärms zumal, bereits auf eine lange Tradition zurückblicken. In der deutschsprachigen Literatur ist das spätestens seit Lessings *Minna von Barnhelm* gut dokumentiert: „Wer kann in den verzweifelten großen Städten schlafen? Die Karossen, die Nachtwächter, die Trommeln, die Katzen, die Korporals - das hört nicht auf zu rasseln, zu schreien, zu wirbeln, zu mauern und zu fluchen...“ heißt es in der Szene II,1.

Dabei dürfte es zu Lessings Zeiten noch vergleichsweise moderat gelärmt haben. Anders nimmt es sich im 20. Jahrhundert aus. Der Kulturphilosoph Theodor Lessing verfasst zwischen 1901 und 1909 eine ganze Phalanx populärpsychologischer Schriften und kulturkritischer Pamphlete, die den Lärm der gegenwärtigen Zivilisation geißeln. Damit aber noch nicht genug. 1908 gründet Lessing einen Verein, der sich dem Kampf gegen die wuchernden Geräuschumwelten zum Ziel gesetzt hat, den Antilärmverein.¹⁴ Ähnliche Vereine konstituierten sich seinerzeit auch in den Vereinigten Staaten.¹⁵

14 Vgl. Matthias Lentz: „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“. Lärm, Großstadt und Nervosität im Spiegel von Theodor Lessings „Antilärmverein“, in: *Medizin, Gesellschaft und Geschichte* 13 (1994), S. 81-104. Theodor Lessing: *Der Lärm. Eine Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens*, Wiesbaden 1908 (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, H. 54), S. 3-13. Ders.: *Über Psychologie des Lärms*, in: *Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie* 1 (1909), S. 77-87. Vgl. auch Katja Stopka: *Semantik des Rauschens. Über ein akustisches Phänomen in der deutschsprachigen Literatur*, München 2005, S. 151ff. Sieglinde Geisel: *Nur im Weltall ist es wirklich still. Vom Lärm und der Sehnsucht nach Stille*, Berlin 2010, S. 67ff.

15 Vgl. Monika Dommann: *Antiphon. Zu Resonanz des Lärms in der Geschichte*, in: *Historische Anthropologie* 14 (2006), H. 1, S. 133-146, hier S. 137. Karin Bijsterveld: *The Diabolical Symphony of the Mechanical Age. Technology and Symbolism of Sound in European and North American Noise Abatement Campaigns, 1900-40*; in: *Social Studies of Science* 31 (2001), H. 1, S. 37-70.