

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. 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

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.¹ 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.²

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.³ Das Drama bringt sich selbst aus Akten und Aktionen des Hörens hervor, Wagner selbst hat seine Bühnenergebnisse als ersichtlich gewordene „Thaten der Musik“ bezeichnet.⁴ 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: Weltattem. 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-

lität ist am Hören, und was Einbildung ist oder Wunsch, das lässt sich im *Tristan* nicht mehr unterscheiden. Die empfindsame und die romantische Utopie von der im Hören und im Klang stattfindenden resonierenden Übereinstimmung von Subjekt und Welt ist im *Tristan* gerade nicht mehr gegeben. Ebenso wenig in der darauffolgenden großen Liebesszene, die zuvorderst eine Szene des Hörens ist: „Lausch, Geliebter“, sagt Isolde, „soll ich lauschen“, fragt Tristan wenig später, nachdem Brangänes Warnruf erklingen war, „soll ich lauschen“, wird Isolde im sogenannten Liebestod gleichfalls fragen.

Der lauschige Ort, der *locus amoenus* der Liebesnacht, ist zugleich der Ort einer praktizierten oder aber versäumten Wachsamkeit auf akustische Signale. Max Ackermann hat darauf hingewiesen, dass das Wort „lauschen“ seit dem Spätmittelalter die Bedeutung von „Wachsamkeit“ trage, also eher eine auf Gefahren hin bezogene gesteigerte auditorische Aufmerksamkeit bezeichne⁵, wenn es nicht gar, wie aus Grimms *Deutschem Wörterbuch* ersichtlich, das Lauern meint, das Im-Hinterhalt-Liegen. Erst im 19. Jahrhundert beginne sich die Semantik des verwandten Adjektivs „lauschig“ von der Bedeutung „gern horchend“ auf den Ort zu verlagern, von dem aus gehört wird.⁶ Diese lokative Verschiebung vom Subjekt auf den Raum, bzw. von der Aktivität auf tendenziell immer stärker euphonisch ausgewiesene akustische Topographien, auf lauschige Ecken, Winkel, Nester, Wälder oder Flüsse, steht gewissermaßen im Zentrum des zweiten Akts des *Tristan*. Allerdings nicht ohne die diachrone Bedeutungsveränderung quasi rückläufig in Handlung umschlagen zu lassen: Aus dem auditorischen Utopia, in dem die Liebenden einander verzücken, kann so, gleichsam enharmonisch, wieder der akustisch überwachte Ort werden. Als das illegitime Paar ertappt wird, schlägt dort nämlich die asoziale Unio Mystica des Wechselsangs um in die Wiederherstellung quasi politischer Hörigkeit.

Das hatte sich zuvor schon abgezeichnet. Während die Liebenden den Raum der Liebesnacht als akustischen Raum erleben und in ihm eine Wahrheit tiefer als die von Licht und Tag verborgen wännen, hören wir wieder eine Stimme, deren Quelle wir nicht sehen. Erneut erklingt ein Akusma. Brangänes tageliedhaftes *Einsam wachend in der Nacht...* wird aber weder von Tristan und Isolde noch vom Hörer als Wacht- und Warngesang erlebt. Die gegenstrebige, enharmonische Semantik des Lauschens verteilt sich auf Text und Musik, und zwar zugunsten letzterer: Es ist, als würde die Semantik der warnenden Worte von der musikalischen Performanz gleichsam aufgesogen. Zeitlupenhaft verlangsamt hüllt die Musik die Liebenden in eine Atmosphäre ein, quasi in einen Schleier der Illusion, der bald zerreißt. Das heißt jedoch nicht, wie man meinen könnte, den auditiven Raum als scheinhafte Projektion oder romantische Verkennung zu entlarven. Wagners realistische Disposition, selbst wenn sie auf die Wirkungsdimension beschränkt wäre, lässt auch hier die enharmonische Differenz in den Gegenstand selber fallen.

Nur der Vollständigkeit halber: Auch der dritte Akt setzt mit einer Szene des Hörens ein. Von außerhalb der Bühne weht die traurige Melodie eines Englischhorns herein, auf der Schalmei des Hirten erklingt die alte Weise, zu der Tristan später erwachen wird. Auch hier begegnet wieder

5 Vgl. Max Ackermann: Etymologie statt Definition. Einige „Hör-Wörter“, in: Die Kultur des Hörens. Wahrnehmung und Fiktion. Texte vom Beginn des 20. Jahrhunderts, Nürnberg 2003, S. 95-109.

6 Vgl. Jakob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 12, Leipzig 1885, Sp. 353-357, s.v. „lauschen“, „lauschig“.

die akusmatische Struktur, auch hier umfasst der akustische Raum mehr als die bloß sichtbare Szene. Man könnte darin noch einmal das romantische Motiv vermuten, das Hören und Transzendenz in nächste Nähe zueinander rückt. Man kann vor allem aber die theatralische Inszenierung des Hörens hervorheben.

Der sogenannte Liebestod restituiert dann ganz am Ende das „Lauschen“ als mystische Einstimmung in die resonierenden Atmosphären und Klangräume des Wagner-Orchesters, wenn Isolde eben die Weise hört, die das Orchester zu ihren Füßen spielt und wenn ihre Worte genau beschreiben, was sich in der Musik ebenso einhüllend wie invasiv vollzieht:

„Höre ich nur
diese Weise
die so wunder-
voll und leise
Wonne klagend
alles sagend
mild versöhnend aus ihm tönend
in mich dringet. [...]
soll ich athmen,
soll ich lauschen?“⁷

Wagners *Tristan und Isolde* kann also als Drama des Hörens beschrieben werden. Als solches umfasst es die Fallhöhe zwischen auditorischer Utopie und auditorischer Dystopie. Die Utopie des Hörens äußert sich in dem Verlangen, mit dem Tonus der Dinge oder dem Weltattem lauschig vereint zu sein. Nur freilich, um umzuschlagen in Ernüchterung. Die lauschigen Hörwelten erweisen sich als Schimären des Begehrens.

Der *Tristan* verdeutlicht denn auch auf einzigartige Weise Wagners Stellung in der Geschichte des Hörens und der Klänge. Zieht man Wagners dramaturgische und ästhetische Schriften zu Rate, erkennt man, dass wir in seinem Musikdrama mit einer historischen künstlerischen und medientechnischen Transformation von Sehen und Hören konfrontiert sind. Freilich, Wagner setzt das Sehen dem Hören nicht eigentlich entgegen. Vielmehr, und darin folgt er bewusst oder unbewusst der romantischen Tradition, scheint er das Sehen auf den Energien, die das Hören erzeugt, zu fundieren. Schon 1851 hatte Wagner die traditionelle Oper kritisiert, weil sie den Gesichtssinn bevorzuge. Die sichtbare Handlung auf der Bühne kompensiere die Mängel der Musik:

„Wir sagten: in der Oper müsse man etwas sehen – weil uns die Musik nicht erfüllt; hier wird also das Gehör depotenzirt, – nicht mehr die Musik intensiv zu vernehmen. Nun umgekehrt müßte eine Musik das Sehen so begeistern können, daß es die Musik in Gestalten sähe.“⁸

Zwar nimmt sich das Projekt einer Musik, die den Gesichtssinn quasi phantasieren, nämlich die Musik in Gestalten sehen lässt, noch romantisch aus. Hinzu kommt aber nun ein gleichsam realistisches Gespür für den Effekt, oder genauer: ein ästhetisches oder technologisches Wissen,

7 Wagner (Anm. 4), Bd. 7, S. 80.

8 Wagner (Anm. 4), Bd. 12, S. 279.

wie sich Hören und Sehen begeistern lassen. Bekanntlich hat Wagner für sein Bayreuther Theater das unsichtbare Orchester ersonnen. Das Gehör solle sich nicht davon ablenken lassen, dass man Instrumentalisten Töne hervorbringen sieht. Das technische Verfahren soll unsichtbar gemacht, die Produktion zugunsten des Produkts in den Hintergrund gerückt werden. Wagner ging es um den „verklärten, reinen, von jeder Beimischung des, zur Hervorbringung des Tones den Instrumentisten unerläßlichen, außermusikalischen Geräusches befreiten Klang“.⁹ Den Zuhörer soll gleich „der erste mystische Klang des unsichtbaren Orchesters zu der Andacht stimmen, ohne die kein wirklicher Kunsteindruck möglich ist“.¹⁰

Man kann daher in Wagners wirkungsästhetischen Überlegungen ein deutliches medienästhetisches Bewusstsein ausmachen.¹¹ Und was zielt seine Ästhetik auf die größtmögliche Transparenz der zugrundeliegenden Medien. Die Vermittlung soll so weit wie möglich hinter das Vermittelte zurücktreten. Bayreuth war das erste Theater, das den Zuschauerraum weitestmöglich verdunkelte. Wagners dort realisierten Theaterkonzeption zufolge „handelt es sich [...] bei einer dramatischen Darstellung eben darum, das Sehen selbst zur genauen Wahrnehmung eines Bildes zu bestimmen, welches nur durch die gänzliche Ablenkung des Gesichtes von der Wahrnehmung jeder dazwischen liegenden Realität, wie sie dem technischen Apparate zur Hervorbringung des Bildes eigen ist, geschehen kann.“¹²

Mit einer Beobachtung, die schon Friedrich Nietzsche gemacht hat, lässt sich daher wie folgt ein Fazit ziehen: Wagners Theater, so Nietzsche, mache aus dem Schauspiel ein Hörspiel, und übersetze das zu Hörende wiederum in Sichtbarkeit. In Nietzsches Worten:

„In Wagner will alles Sichtbare der Welt zum Hörbaren sich vertiefen und verinnerlichen und sucht seine verlorne Seele; in Wagner will ebenso alles Hörbare der Welt auch als Erscheinung für das Auge ans Licht hinaus und hinauf, will gleichsam Leiblichkeit gewinnen. Seine Kunst führt ihn immer den doppelten Weg, aus einer Welt als Hörspiel in eine rätselhaft verwandte Welt als Schauspiel und umgekehrt; er ist fortwährend gezwungen – und der Betrachtende mit ihm – die sichtbare Bewegtheit in Seele und Urleben zurück zu übersetzen und wiederum das verborgenste Weben des Innern als Erscheinung zu sehen und mit einem Schein-Leib zu bekleiden.“¹³

Der Theaterrevolutionär Richard Wagner kritisiert, die herkömmliche Oper depotenziere das Gehör zugunsten des Gesichts. Er strebt dagegen eine Musik an, die „das Gesicht in der Weise depotenzirt [...], daß es die Gegenstände nicht mehr intensiv wahrnehme“. Das Hören gebiert

9 Wagner (Anm. 4), Bd. 6, S. 275.

10 Wagner (Anm. 4), Bd. 6, S. 276.

11 Hier noch einmal der Verweis auf Kittler (Anm. 3). Für neuere, auch medienästhetische Überlegungen zu Wagner vgl. Johanna Dombois/ Richard Klein: Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters, Stuttgart 2012.

12 Wagner: Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Sämtliche Schriften und Dichtungen (Anm. 4), Bd. 9, S. 336.

13 Friedrich Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 1, S. 467.

gleichsam das Drama „als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik“ aus sich heraus.¹⁴ Deshalb verlässt das Hören regelmäßig die Ebene der bloßen Rezeption und begibt sich auf die Ebene der Handlung, ja, mitunter treibt es sie förmlich an. Und so beginnen alle drei Akte von *Tristan und Isolde* ausdrücklich mit Hörereignissen: mit der Stimme eines nicht sichtbaren Seemanns, dem Lauschen auf sich entfernende Klänge und schließlich einem Englischhorn offstage. Immer wieder schlägt sich im gesungenen Text die kompositorische Faktur nieder: Das Prinzip der enharmonischen Verwechslung, in der ein Ton quasi vorgibt, ein anderer zu sein als er ist, spiegelt sich auf der Bühne in Homonymien und sprachlichen Täuschungen wider. Der *Tristan* lotet quasi das Illusionspotential des Akustischen aus, wie es sich in Wagners Musikdramaturgie als Medienästhetik bekundet. Bei aller Verhaftung in der romantischen Musikästhetik trägt Wagners Ästhetik, auch in der Wahrnehmung der Zeitgenossen, markante realistische Züge. In ihrer stofflichen Komponente wirke Wagners Musik ohne den Umweg über ein formales Kunstideal zu nehmen direkt auf Psyche, Nerven und den Körper.¹⁵

5.2 Sinnesphysiologie im 19. Jahrhundert

Wagners Musikdrama stünde also gleichsam für einen weichen Übergang romantischer Kunstkonzepte und Epistemologien in Modelle des Realismus. Aus der Perspektive des Hörens und der Akustik betrachtet, ereignet sich ohnehin kein harter Bruch zwischen romantischer und realistischer Formation.

Sinnesphysiologie des Hörens

So steht noch die **Sinnesphysiologie des Hörens** von Johannes Müller bis Hermann von Helmholtz, wenn sie den Hörer selbst fokussiert, in der von Duverney begründeten neuzeitlichen Tradition. Ihr Blick richtet sich auf die physiologischen Reaktionen der Reizverarbeitung im Hörorgan. Es geht daher um eine Objektivierung der Verfahren, durch die das Hören seinerseits objektiviert. Dabei behält das Paradigma der Resonanz prinzipiell noch seine Gültigkeit. Es steht freilich unter quasi idealistischen Vorzeichen. Ob die im Ohr erzeugten Resonanzen mit den realen Bewegungen der Außenwelt substantiell übereinstimmen, wie die Anthropologen des 19. Jahrhunderts meinten, steht zutiefst in Frage.

Johannes Müller (1801–1858)

Noch Müller zeigt sich von den galvanischen Experimenten Ritters fasziniert und widmet sich den „subjectiven Tön(en)“ und ihren noch wenig ausgeloteten „Gehörwahrheiten“. So erklärt er hypochondrische Tonempfindungen als Folge einer „Sympathie mit anderen kranken Organen“ und einer „Energie der Hörnerven“, die in der Selbsttätigkeit des Hörorgans begründet liege (Müller 1826, 453). Eigentlich hatte schon Duverney das Theorem des unspezifischen Reizes vorweggenommen, mit dem im 19. Jahrhundert die Sinnesphysiologie, allen voran Johannes Müller mit seiner Lehre von den spezifischen Energien der Sinne, reüssieren sollte. Müller zufolge verarbeiten die Sinne die von außen andringenden Reize nicht qualitativ, sondern quantitativ. Der Stimulus ist nur ein Anstoß von außen, aus dem der

¹⁴ Wagner (Anm. 4), Bd. 9, S. 110f.

¹⁵ Martin Geck (Anm. 1), S. 106, S. 156.