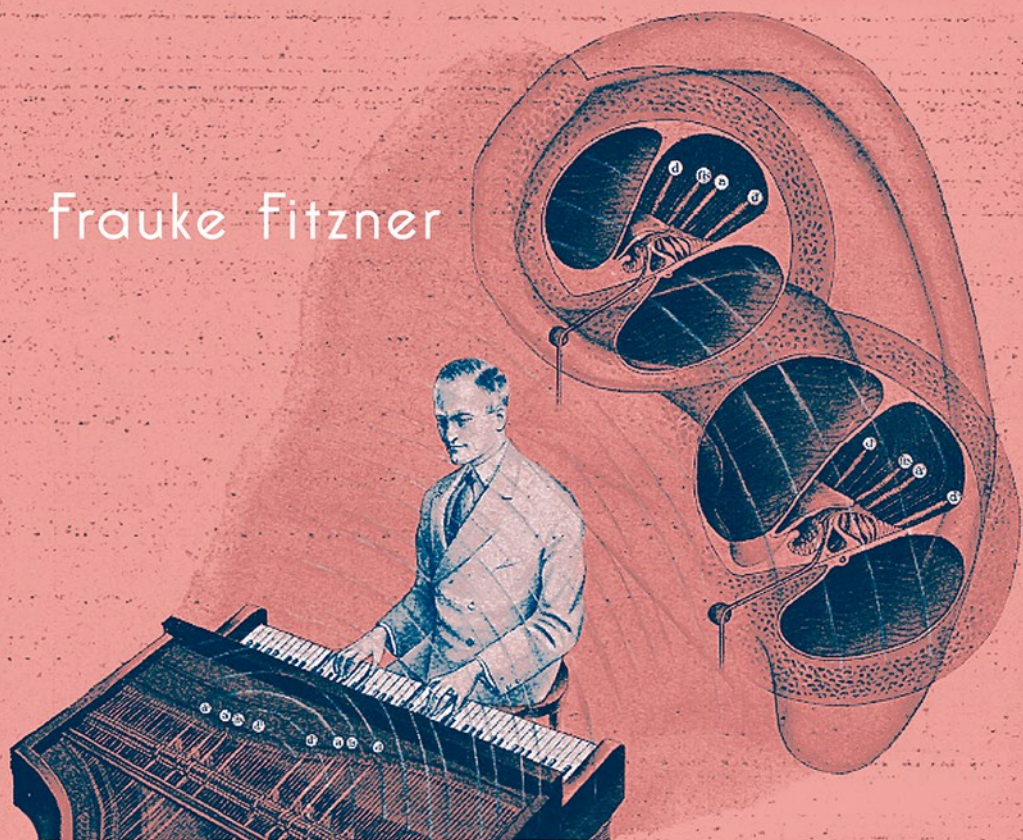


Frauke Fitzner



# DER HÖRENDE MENSCH IN DER MODERNE

Medialität des Musikhörens  
um 1900

Wallstein

Frauke Fitzner  
Der hörende Mensch in der Moderne



Frauke Fitzner

# Der hörende Mensch in der Moderne

Medialität des Musikhörens um 1900

WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des  
Leibniz-Zentrums für Literatur- und Kulturforschung

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2019 von der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen als Dissertation angenommen.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2021  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond und Thesis

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,

unter Verwendung von Fritz Kahn: »Die Hörschnecke ist ein Resonanzapparat«, in: Fritz Kahn: Das Leben des Menschen IV. Stuttgart 1929, S. 316.

ISBN (Print) 978-3-8353-5065-6

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4777-9

# Inhalt

Einleitung . . . . .	9
Kapitel 1: Die psychischen Bedingungen des Hörens hören – Carl Stumpfs Höruntersuchungen . . . . .	37
1.1 Das Projekt Tonpsychologie . . . . .	37
1.1.1 Die Verschmelzungstheorie . . . . .	41
1.1.2 Das Hören in der Untersuchungssituation . . . . .	46
1.2 Epistemologische Grenzen der Tonpsychologie Stumpfs . . . . .	58
1.2.1 Zwischen Physischem und Psychischem . . . . .	61
1.2.2 Zwischen Historischem, Vorhistorischem und Ahistorischem . . . . .	71
1.2.3 Zwischen Ton und Musik . . . . .	78
1.3 Mediale Strukturen des Hörens bei Stumpf . . . . .	94
1.3.1 Das Psychische als Mittleres . . . . .	94
1.3.2 Apparatives Hören . . . . .	98
1.3.3 Medien als sprachliche Bilder bei Stumpf . . . . .	103
1.3.4 Subjekt-Objekt-Spaltung als Medialisierung . . . . .	111
1.3.5 Das Mediale der Wahrnehmung bei Fritz Heider und Carl Stumpf . . . . .	116
Kapitel 2: Die musikalische Logik hören – Hugo Riemanns Musikforschung . . . . .	123
2.1 Epistemische Verschiebungen in Riemanns Konzepten zum Musikhören . . . . .	125
2.1.1 Die musikalische Logik . . . . .	125
2.1.2 Die Theorie der Untertöne . . . . .	130
2.1.3 Die Tonvorstellung . . . . .	144
2.2 Das musikalische Hören an den Übergängen der Disziplinen . . . . .	155
2.2.1 Die Psychologie zwischen Physiologie und Ästhetik . . . . .	156
2.2.2 Die Auseinandersetzung zwischen Stumpf und Riemann . . . . .	164
2.2.3 Epistemische Verschiebungen in den Lexikoneinträgen in Riemanns Musiklexikon . . . . .	171
2.2.4 Die ›Kluft‹ zwischen den Disziplinen . . . . .	176
2.2.5 Riemann und die Phänomenologie . . . . .	179

2.3	Mediale Strukturen des Musikhörens bei Hugo Riemann	183
2.3.1	Medialität als Nichtpriorisierbarkeit von Phänomenbereichen . . . . .	184
2.3.2	Figuren des Übermittelns, Vermittelns, Übersetzens und Kommunizierens im musikalischen Hören . . .	187
2.3.3	Das Musikhören als Medienkette . . . . .	195
2.3.4	Das Hören hören . . . . .	196
Kapitel 3: Kulturvergleichendes Hören . . . . .		199
3.1	Das Hören für fremde Klänge öffnen: Das Berliner Phonogramm-Archiv . . . . .	200
3.1.1	Neue Hör-Einstellungen . . . . .	202
3.1.2	Das methodische Hören im Phonogramm-Archiv . .	213
3.1.3	Transkription als Übersetzung . . . . .	222
3.1.4	Eine besondere Herausforderung: Das harmonische Hören . . . . .	227
3.1.5	Die vergleichende psychologische Perspektive auf Musik . . . . .	231
3.2	Erich M. von Hornbostel: Die Einheit der Sinne hören . .	240
3.2.1	Hornbostels <i>Die Einheit der Sinne</i> . . . . .	242
3.2.2	Die Einheit der Sinne im Kontext der vergleichenden Musikforschung . . . . .	247
3.2.3	Das phonographische Hören in <i>Die Einheit der Sinne</i> . . . . .	265
3.2.4	Vom phonographischen Hören zum Hören von Gestalten . . . . .	266
3.2.5	Mediale Strukturen des Hörens bei Erich M. von Hornbostel . . . . .	278
Kapitel 4: Mediologie des hörenden Körpers I –		
Der Körper als Ton-Träger . . . . .		287
4.1	Der Körper als Träger eines uncodierten Tons: Rainer Maria Rilkes <i>Ur-Geräusch</i> . . . . .	287
4.1.1	<i>Ur-Geräusch</i> : Erster Teil . . . . .	289
4.1.2	<i>Ur-Geräusch</i> : Zweiter Teil . . . . .	293
4.1.3	Der Phonograph und der Sinnenkreis . . . . .	297
4.1.4	Rilkes Sinnestheorie und Hornbostels Einheit der Sinne . . . . .	299
4.1.5	Der Körper als Tonträger und erkenntnistheoretische Grenze des Hörens . . . . .	307

4.2 Die Typenlehre nach Ottmar Rutz . . . . .	308
4.2.1 Die Typenlehre . . . . .	310
4.2.2 (Pseudo-)Wissenschaftlichkeit der Rutzschen Lehre . . . . .	315
4.2.3 Rutz im Diskursfeld von Ausdruckswissenschaft und empirischer Ästhetik . . . . .	320
4.2.4 Der Körper als Apparatur . . . . .	346
4.2.5 Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Rutzschen Typenlehre . . . . .	349
Kapitel 5: Mediologie des hörenden Körpers II – Hören als Verschaltung von Körper und Technik . . . . .	
5.1 Mechanische Musik . . . . .	355
5.1.1 Musik auf der Schallplatte . . . . .	356
5.1.2 Hans Heinz Stuckenschmidts Forderung einer Mechanisierung der Musik . . . . .	360
5.1.3 Weitere Stimmen in der Diskussion um die Mechanisierung der Musik . . . . .	367
5.2 Der Mensch als Industriepalast und das musikalische Hören bei Fritz Kahn . . . . .	377
5.2.1 Körper und Technik bei Fritz Kahn . . . . .	379
5.2.2 Das Ohr als Musikinstrument . . . . .	382
5.2.3 Ohr und Musikinstrument als Zusammenhang . . . . .	384
5.2.4 Innen und außen . . . . .	391
5.2.5 Medialisierung der erkenntnistheoretischen Grenzen . . . . .	395
Kapitel 6: Musikgeschichte hören . . . . .	
6.1 Musikgeschichte im Ohr – Adolf Loos und Fritz Kahn . . . . .	401
6.1.1 Adolf Loos: <i>Die kranken Ohren Beethovens</i> . . . . .	401
6.1.2 Hörgeschichte als Thema weiterer Schriften von Adolf Loos . . . . .	404
6.1.3 Die Geschichte der Musik als Evolution des Ohres bei Fritz Kahn . . . . .	411
6.2 Historisches Hören – Heinrich Bessler . . . . .	417
6.2.1 Besslers <i>Grundfragen des musikalischen Hörens</i> . . . . .	418
6.2.2 Die Wiederaufnahme der Hörtypologie 1959 . . . . .	426
6.2.3 Exkurs: Besslers musikwissenschaftliches Wirken zwischen Ideologie und Opportunismus . . . . .	434
6.2.4 Besslers Hörtypologie im Spannungsfeld von Musikästhetik und Tonpsychologie . . . . .	438



6.3	In die Zukunft hören:	
	Ferruccio Busonis <i>Eine märchenhafte Erfindung</i> . . . . .	440
6.3.1	Technisch reproduzierte Musik und das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft . . . . .	440
6.3.2	Komponieren für mechanische Instrumente . . . . .	446
6.3.3	Busonis Urmusik und Rilkes Ur-Geräusch: Phonographisches Hören als Ursprung neuer Klänge	452
6.3.4	Vom Hören der Schallplatte zu einem neuen Hören	454
Kapitel 7: Neues Hören . . . . . 459		
7.1	Umbrüche hören: »Grenzwerte« in der Musik . . . . .	460
7.2	Die Emanzipation der Dissonanz hören – Arnold Schönbergs Harmonielehre . . . . .	463
7.3	Schönbergs Bezugnahme auf die Tonpsychologie . . . . .	470
7.4	Die Frage nach dem Einfluss »exotischer« Musik . . . . .	475
7.4.1	Georg Capellen: <i>Ein neuer Exotischer Musikstil</i> . . . . .	478
7.4.2	Außereuropäische Musik in Europa . . . . .	481
7.5	Herausforderungen des neuen Hörens – Schönberg und Riemann im Vergleich . . . . .	485
7.5.1	Riemanns Konfrontation mit neuen Klängen . . . . .	486
7.5.2	Notation als Medialisierung des Musikhörens bei Riemann und Schönberg . . . . .	496
7.5.3	Tendenzen einer Historizität des Hörens bei Riemann . . . . .	501
7.6	Das Hören neuer Musik als ein neues Hören . . . . .	504
7.7	Das neue Hören als ein medialisiertes Hören . . . . .	510
7.8	Das neue Hören in der Moderne . . . . .	513
7.9	Neues Hören und neues Sehen . . . . .	516
Fazit . . . . . 521		
	Die Medialisierung des Musikhörens . . . . .	521
	Die Aporien des Musikhörens . . . . .	526
	Die Vielfalt der (Hör-)Welt: Das neue Hören . . . . .	528
Anhang . . . . . 531		
	Abbildungen . . . . .	531
	Literatur . . . . .	532
Dank . . . . . 571		

## Einleitung

Wie hören wir Musik? Diese Frage wird um 1900 in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen und kulturellen Bereichen bedeutsam: Durch die neuen phonographischen Medienapparaturen wird Klang erstmals technisch reproduzierbar. In der Tonpsychologie rückt die Frage nach den psychologischen Bedingungen von Klangwahrnehmung in den Fokus. Die frühe Musikethnologie vergleicht Musikkulturen und motiviert sich aus der Frage nach möglichen anthropologischen Grundlagen von Musik. Die Musikwissenschaft entsteht und schöpft ihre Legitimation auch zunehmend aus der Sensibilisierung für die historische Aufführungspraxis. Bei Musikern und Musikkritikern schließlich führen die neuen, etwa durch Medientechnik produzierten Klänge und das Wissen über die Wahrnehmungsbedingungen von Klang zu neuen musikästhetischen Ansätzen. Diese verschiedenen Perspektiven auf Musik treffen sich darin, dass der musikalische Klang zur Quelle für Erkenntnis über seine eigenen Bedingungen wird: Im »Scharnier zweier Jahrhunderte«,<sup>1</sup> am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert, verschränken sich das naturwissenschaftliche Wissen über die Wahrnehmung von Klang, die Medialisierung durch die phonographische Technik und die musikalische Ästhetik. Das Hören zielt nicht mehr allein auf ein klingliches Objekt, sondern auf seine eigenen Bedingungen – der Mensch in der Moderne hört im Klang auch sein eigenes Hören.

### Der hörende Mensch in der Moderne – *Thematische Einführung*

Wie verändert sich der epistemische Status des musikalischen Hörens im Zeitraum zwischen 1880 und 1930? Anhand von Quellen, die die Veränderungen in der Auseinandersetzung mit dem Musikhören in unterschiedlichen Disziplinen und kulturellen Bereichen bezeugen, wird nachvollziehbar, dass die Musik zunehmend medialisiert wird – nicht nur im direkten Umgang mit den damals neuen Medienapparaturen Phonograph und Grammophon, sondern auch durch die Wahrnehmungsforschung. Musik wird nun dezidiert als etwas Gehörtes auf-

1 Schmidt, Matthias: Passagen nach Metropolis. Vom Fin de siècle zur Neuen Sachlichkeit. In: Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Hg. von Siegfried Mauser. Laaber 2005, S. 39–55, hier S. 40.

gefasst und ausgehend von den medialen Bedingungen des Hörens untersucht und erklärt.

Die naturwissenschaftliche Erforschung des Hörens beginnt nicht erst im 19. Jahrhundert.<sup>2</sup> Mit seiner *Lehre von den Tonempfindungen* eröffnet Hermann von Helmholtz 1863 aber eine neue Perspektive auf das Hören: Ausgehend von physiologischen und physikalischen Grundlagen der menschlichen Wahrnehmung entwirft er eine Theorie der Musik – insbesondere in Hinblick auf den Zusammenhang von Klangfarben und Obertönen.<sup>3</sup> Die »rätselhafte Ungleichheit zwischen dem Schall und seiner Wahrnehmung«<sup>4</sup> führt dazu, dass Musik nicht mehr entweder physikalisch-mathematisch oder musiktheoretisch und philosophisch begründet werden kann, sondern als Produkt der menschlichen auditiven Wahrnehmung experimentell untersucht wird. Die Wahrnehmung tritt als ein Drittes zwischen akustische und musikalische Dimensionen des Klanges.<sup>5</sup> Diese Suche nach einer Erklärungsebene für Musik führt Carl Stumpf mit seiner *Tonpsychologie* im Anschluss an Helmholtz weiter.<sup>6</sup> Mit seiner Verschmelzungstheorie versucht Stumpf, die Wahrnehmung von Konsonanz und Dissonanz psychologisch zu fundieren: Er zeigt experimentell, dass gleichzeitig erklingende Töne im Höreindruck in unterschiedlichem Grad miteinander verschmelzen. In seinen Schriften verknüpft er philosophische, psychologische und musikwissenschaftliche Aspekte. Darüber hinaus fördert er die musikethnologische Forschung, nicht zuletzt indem er 1900 das Berliner Phonogramm-Archiv gründet, in dem phonographische Aufnahmen gesammelt werden, die Musikkulturen aus der ganzen Welt dokumentieren. Dieses Archiv bildet die Materialbasis für den Vergleich von Tonsystemen. Stumpfs Mitarbeiter Otto Abraham und Erich M.

2 Schon bei der Konzeption harmonischer Gesetze aus den einfachen Längenverhältnissen einer klingenden Saite bei Pythagoras bilden empirisches Vorgehen und mathematische Analyse die Grundlage für Musiktheorie. Dass das Hören bis zum 19. Jahrhundert jedoch nicht im Fokus der Wahrnehmungsforschung und -theorie steht, wird vor allem im Vergleich mit der Erforschung des Sehens deutlich (vgl. Kursell, Julia: *Epistemologie des Hörens. Helmholtz' physiologische Grundlegung der Musiktheorie*. Paderborn 2018, S. 27). Das neue Sehen und das neue Hören in der Moderne werden in Kapitel 7.9 verglichen.

3 Helmholtz, Hermann von: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig 1863.

4 Kursell, Julia; Schäfer, Armin: *Kräftepiel. Zur Dissymmetrie von Schall und Wahrnehmung*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2 (2010), S. 24–40, hier S. 24.

5 Vgl. Kursell, *Epistemologie des Hörens*, S. 147.

6 Stumpf, Carl: *Tonpsychologie*. Erster Band. Leipzig 1883 und ders.: *Tonpsychologie*. Zweiter Band. Leipzig 1890.

von Hornbostel vermessen zu diesem Zweck die Klänge aus diversen Musikkulturen, die auf Tonträgern ihren Weg ins Archiv finden. Diese frühe vergleichende Musikforschung bildet einen Kristallisationspunkt, an dem die Erklärung von Musik als einem Effekt psychologischer Bedingungen einerseits und die Verfügbarkeit und Vermessbarkeit von Klang durch die Reproduktion von Tonträgern andererseits aufeinandertreffen. Beim Abhören der phonographischen Dokumente werden die technischen Bedingungen der Reproduktion berücksichtigt, reflektiert und für die Untersuchungszwecke fruchtbar gemacht, um aus den reproduzierten Klängen auf die Wahrnehmungsbedingungen von Musik in verschiedenen Kulturen schließen zu können. Das menschliche Sinnesorgan Ohr und die technische Apparatur Phonograph werden hier zu »einem wirklichen operativen Zusammenhang.«<sup>7</sup>

1877 beginnt die Geschichte der musikalischen Reproduktionstechnologien mit der Erfindung des Phonographen durch Thomas Alva Edison, zehn Jahre später entwickelt und patentiert Emil Berliner das Grammophon. Diese Medientechniken und Tonträger verändern die jahrhundertalte Wissensordnung des Musikhörens: Die Verhältnisse von Komponist und Interpret, von Werk, Original und Interpretation geraten in Bewegung. Der Wandel, der sich dabei in der Vorstellung von der (Re-)Produktion von Musik vollzieht, lässt sich an der Klassifizierung der Medienapparate verfolgen: Die »Phonoobjekte«<sup>8</sup> werden zunächst noch als Musikinstrumente aufgefasst, bis sich eine Differenzierung zwischen Instrumenten und Reproduktionsapparaturen durchsetzt.<sup>9</sup> Mit dem rasanten Aufstieg der Phonoindustrie in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts institutionalisiert sich der Diskurs über das medialisierte Hören auch in entsprechenden Fachzeitschriften.<sup>10</sup>

7 Hoffmann, Christoph: Unter Beobachtung. Naturforschung in der Zeit der Sinnesapparate. Göttingen 2006, S. 13. So verwendet Helmholtz beispielsweise in dem Kapitel zu den Klangfarben in seiner *Lehre von den Tonempfindungen* den Begriff ›Apparat‹, sowohl um sein technisches Equipment als auch anatomische Details im Hörorgan zu benennen, vgl. Hoffmann, Unter Beobachtung, S. 12.

8 Stefan Gauß hat diesen Begriff vorgeschlagen, um Apparaturen, Tonträger und Zubehör der phonographischen Technik zusammenzufassen und gegen andere Techniken, etwa Rundfunk, abzugrenzen, vgl. Gauß, Stefan: Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland. Köln 2009, S. 14.

9 Vgl. ebd., S. 264, 319f. und 415f. Über den Status des Grammophons als Instrument wird zu dieser Zeit auch juristisch verhandelt, vgl. ebd., S. 155.

10 Zentral ist dabei die *Phonographische Zeitschrift*, die von 1900 bis 1938 in Berlin erschien.

Die neuen Medientechniken bilden nicht nur die Voraussetzung für den globalen Erfolg neuer Musikgenres wie dem Jazz,<sup>11</sup> sie motivieren außerdem neue Kompositionsstrategien: etwa László Moholy-Nagys Idee, eine phonographische Spur durch das Einritzen per Hand herzustellen, sodass Klang produziert werden könnte, der nicht aus einer akustischen Aufnahme entstanden wäre.<sup>12</sup> Originalkompositionen, in denen der Einsatz eines Grammophons vorgesehen ist, oder solche für selbstspielende Klaviere zeigen, wie die neuen Möglichkeiten der Klangproduktion zum Ausgangspunkt einer Musikästhetik werden. Unter dem Schlagwort der ›Mechanischen Musik‹ werden normative Anforderungen an das zukünftige Komponieren formuliert, nach denen voller Fortschrittsoptimismus die technischen Potenziale dafür fruchtbar gemacht sollen, die Bedingungen des menschlichen Körpers bei der Klangerzeugung zu überwinden.

Nicht nur die synchrone, auch die diachrone Verfügbarkeit von Klang hat Auswirkungen auf die Musikästhetik. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts war das Interesse an Alter Musik stetig gewachsen. Damit einher geht eine Sensibilisierung für die historische Aufführungspraxis und die Frage, wie musikalische Parameter, die nicht im Notentext übermittelt sind, so interpretiert werden können, dass sie den Intentionen des Komponisten entsprechen. Als zuständige Disziplin legitimiert sich die Musikwissenschaft ab 1900 zunehmend als eigenständiges universitäres Fach, das diese historischen Bedingungen von Notentexten und deren Aufführung erforscht. Dabei rückt die Frage nach der Historizität des Hörens selbst in den Fokus. Gleichzeitig betrifft dies aber auch die Musikkultur der Gegenwart in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, in der die Atonalität als harmonischer Paradigmenwechsel empfunden wird. Die Provokation durch die Neue Musik zieht die Frage nach sich, ob der Bruch mit den Hörgewohnheiten der Zuhörer am Maßstab einer musikalischen Natur gemessen werden müsste – an den Bedingungen eines natürlichen Hörens.

11 Die Verfügbarkeit von aufgenommenen Klängen bildet die Voraussetzung für den globalen Erfolg von Populärmusik und Jazz – Musikgenres, deren Tradierung und Stilbildung über das Medium Schallplatte stattfindet, vgl. Grosch, Nils: Medienwelten. In: Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925 [= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 1]. Hg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt. Laaber 2005, S. 201–227, hier S. 220.

12 Zur Entwicklung der synthetischen Klangerzeugung aus der phonographischen Medientechnik vgl. Levin, Thomas Y.: »Töne aus dem Nichts«. Rudolf Pfenninger und die Archäologie des synthetischen Tons. In: Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme. Hg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel. Berlin 2002, S. 313–355.

Medialität des Musikhörens um 1900 – *Thematische Schwerpunkte*

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht das Wissen über das Musikhören um 1900. Im Sinne einer Archäologie des Wissens, wie Michel Foucault sie entworfen hat, geht es dabei über die Wissenschaft hinaus:

Was die Archäologie zu beschreiben versucht, ist nicht die Wissenschaft in ihrer spezifischen Struktur, sondern der durchaus andersartige Bereich des Wissens. Wenn sie sich darüber hinaus mit dem Wissen in seinem Verhältnis zu den epistemologischen Figuren und den Wissenschaften befaßt, kann sie ebenso gut das Wissen in einer anderen Richtung befragen und es in einem anderen Bündel von Beziehungen beschreiben.<sup>13</sup>

In den nachfolgenden Kapiteln werden solche »Bündel von Beziehungen« aufgezeigt und dabei die epistemischen Verschiebungen fokussiert, die zwischen diesen Bündeln, aber auch innerhalb derselben, stattfinden. All diesen epistemischen Verschiebungen ist gemeinsam, dass die Bedingungen des Hörens um 1900 zunehmend in den Fokus der Auseinandersetzung mit Musik geraten. Sie werden Teil des Wahrgenommenen und treten dabei zwischen den Hörer und das Gehörte. Solche Verschiebungen stellen eine Medialisierung dar: Etwas Drittes – seien es die Medienapparaturen, die Körper des Musizierenden und des Hörenden oder die psychischen Bedingungen der Tonwahrnehmung – tritt im Hörprozess zwischen Subjekt und Objekt.<sup>14</sup> Dass sich diese Prozesse im Zeitraum zwischen 1880 und 1930<sup>15</sup> in ganz unterschiedlichen

13 Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M. 1973, S. 278.

14 Der Begriff »Medium« hat seinen Ursprung im Ausdruck »in medio«, bezeichnet also etwas, das sich »in der Mitte hält, so daß Medienbegriffe regelmäßig dort bedeutsam werden, wo ein Drittes zwischen Differenzen tritt. Von vornherein ist damit ein »tertium« aufgerufen, das sich den Registern klassischer Dichotomisierung entzieht. Daraus leitet sich sowohl die Schwierigkeit einer angemessenen Explikation des Begriffs als auch die rationalitätskritische Emphase philosophischer Medienreflexion besonders der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ab« (Mersch, Dieter: Medium. In: Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts. Hg. von Christian Bermes und Ulrich Dierse. Hamburg 2010, S. 235–248, hier S. 235).

15 Mit Blick auf den hier analysierten Zeitraum von 1880 bis 1930 wird in der Musikgeschichtsschreibung zwischen Moderne und Neuer Musik unterschieden. In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff »Moderne« im Sinne der klassischen Moderne in der Literaturgeschichte verwendet und fungiert als »Mantelkonzept« (Kimmich, Dorothee; Wilke, Tobias: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt 2006, S. 9) für die verschiedenen

Quellen nachverfolgen lassen, dokumentiert die vorliegende Arbeit. Sie beschreibt damit die Medialität des Musikhörens um 1900 und untersucht, wie diese ausgehend von der Wahrnehmungsforschung und vom Umgang mit den technischen Medienapparaturen zur Episteme<sup>16</sup> des Musikhörens wird. Medialität wird ein Teil der Wissensordnung, nach der das musikalische Hören diskursiviert wird.

Damit setzt der Begriff ›Medialität‹ hier zwar an dem historischen Moment an, in dem die technische Reproduzierbarkeit von Musik beginnt, geht aber darüber hinaus, das Musikhören nur im Kontext konkreter Medienapparaturen zu beschreiben. Stattdessen zielt die Bezeichnung auf eine grundlegende Struktur, die sich auch an Schauplätzen<sup>17</sup> zeigt, an denen keine Apparaturen wie Phonograph oder Grammophon involviert sind.<sup>18</sup> Insofern kann zwischen einer praktisch-apparativen

Epochen- und Stilbegriffe, die den Zeitraum um 1900 betreffen. Wenn hier in Hinblick auf Musik von ›Moderne‹ die Rede ist, ist also eine kulturelle Phase gemeint, die die Entstehung der Neuen Musik mit umfasst, aber die gesamt-kulturellen Veränderungen beschreibt, die maßgeblich das Verhältnis von Medien und Wahrnehmung betreffen; in diesem Sinne wird hier die Entstehung der Neuen Musik als Phänomen der Moderne aufgefasst. Siegfried Mauser hat die Medialität des Klanges als ein wichtiges Kriterium der musikalischen Moderne benannt, vgl. Mauser, Siegfried: *Musikalische Moderne und Neue Musik als kompositionsgeschichtliche Paradigmen*. In: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925* (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 1*). Hg. von Siegfried Mauser und Matthias Schmidt. Laaber 2005, S. 31–39, hier S. 31. Zur Diskussion des Moderne-Begriffes vgl. Kimmich/Wilke, *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 9–11.

16 Daher ist das Vorgehen in dieser Arbeit eher Foucaults Archäologie des Wissens als seiner Genealogie verpflichtet; im Zentrum steht nicht die Frage danach, welche Macht- und Kausalitätsstrukturen sich in den diskursiven Formationen eines Wissensfeldes ausdrücken, sondern die Beschreibung des Ähnlichen und Gemeinsamen verschiedener Wissensfelder einer Zeit, vgl. Foucault, *Archäologie des Wissens*, insbes. S. 274–279.

17 Auf diese Weise zeigen sich hier vorbegriffliche epistemische Verschiebungen, die auf kulturgeschichtliche Umbrüche vorausdeuten. Als Schauplätze hat Sigrid Weigel Konstellationen in der Literatur beschrieben, in der solche Umbrüche einer Aufführung ähnlich ›vor Augen geführt‹ und reflektiert werden. Vgl. Weigel, Sigrid: *Vorwort*. In: *Dies.: Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. München 2004, S. 7–14.

18 Clara Hunter Latham hat mehrere Publikationen zum Thema Soundgeschichte rezensiert und dabei darauf hingewiesen, dass Wissenschafts-, Technik- und Ästhetikgeschichte verbunden werden müssen, um zu untersuchen, wie relevant die Vorgeschichte des technischen Reproduzierbarkeit für ein Verständnis der Moderne ist: »Even before technological developments revolutionised sound, discourses surrounding the ear anticipated the collapse of scientific certainty that marks the modern age. Developments in sound technology

Medialisierung und einer theoretisch-diskursiven Medialisierung unterschieden werden: Während Erstere dort entsteht, wo Musik in konkreten medientechnischen Apparaturen aufgenommen, gespeichert oder reproduziert wird, lässt sich Letztere dort erkennen, wo in der Reflexion über Musik Bedingungen des Hörens als neue Ebenen des Phänomens in die Musik implementiert werden – auch wenn dabei nicht immer von konkreten Medienapparaturen ausgegangen wird. Medialität wird in der vorliegenden Arbeit also als eine Vorstrukturierung des Wissens über das Musikhören verstanden und ist in diesem Sinne »vorbegrifflich, aber nicht vordiskursiv«. <sup>19</sup>

Damit ist nicht eine – weitere – Ausdehnung des Medienbegriffes beabsichtigt, <sup>20</sup> sondern vielmehr eine Fokussierung dessen, was Medien

can mask the severing of scientific measurement from musical aesthetics that coincided with the age of recording. If the study of sound in modernity has tended to focus on technological changes and bracket aesthetic questions, it is perhaps because the relationships among the science, technology and aesthetics of sound have not yet been adequately parsed« (Hunter Latham, Clara: Listening to Modernism. New Books in the History of Sound. In: Contemporary European History 26/2 (2017), S. 385–395, hier S. 385).

- 19 Vogl, Joseph: Für eine Poetologie des Wissens. In: Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930. Hg. von Karl Richter, Jörg Schönert und Michael Titzmann. Stuttgart 1997, S. 107–125, hier S. 109.
- 20 Die Schwierigkeiten, den Medienbegriff zu fassen, insbesondere in Hinsicht auf seine stetige Ausweitung, bilden sich in einer unüberschaubaren Menge an entsprechenden Versuchen ab. »Die M[edientheorie] hat bislang nicht zu einem einheitlichen Verständnis des Medienbegriffes geführt. Im Bereich der Kommunikations- und Medienwissenschaft umfasst der Medienbegriff alle gegenwärtigen und vergangenen Erscheinungsformen von Kommunikations- und Rezeptionsmitteln einschließlich ihrer technischen und sozialen Voraussetzungen und Bedingungen« (Rusch, Gebhard: Medientheorie. Artikel in: Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Helmut Schanze unter Mitarbeit von Susanne Pütz. Stuttgart, Weimar 2002, S. 252–255, hier S. 253). Das ist wiederum gerade zum Kriterium des Medienbegriffes gemacht worden: »Im Rahmen der Begriffsentwicklung sind unterschiedliche M[edien]begriffe zu bestimmen, die das Begriffsfeld unscharf erscheinen lassen. Diese spezifische Unschärfe jedoch gehört zu seiner Karriere als Integrationsbegriff« (Schanze, Helmut: Medien. Artikel in: Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Helmut Schanze unter Mitarbeit von Susanne Pütz. Stuttgart, Weimar 2002, S. 199–201, hier S. 200). Knut Hickethier hat den vieldeutigen Gebrauch des Medienbegriffes mit der »Mehrdimensionalität und Komplexität des Gegenstandsbereichs« begründet sowie damit, »dass die Wissenschaften unterschiedliche Interessen und Fragestellungen verfolgen und deshalb den Begriff verschieden »konzeptionalisieren«« (Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart 2010, S. 18).



und Wahrnehmung um 1900 zueinander in Beziehung setzt und den Diskurs um das Musikhören prägt. Die nachfolgenden Kapitel weisen anhand der Quellen zwei Entwicklungen in diesem Bereich nach:

1. Das Musikhören wird medialisiert: Der Hörprozess wird in unterschiedliche Ebenen aufgeteilt und es wird versucht, diese Ebenen zueinander in Beziehung zu setzen, um erklärende Aussagen über das Musikhören herzustellen.
2. Dabei bilden sich erkenntnistheoretische Herausforderungen, die in Ambiguitäten, Aporien und Reduktionismen sichtbar werden; insbesondere dort, wo in den Quellen der Anspruch formuliert wird, das Wesentliche der Musik begründen zu wollen.

Das Wissen über das Musikhören an Übergängen –  
*Vorgehen und Methode*

Die in dieser Studie untersuchten Quellen werden bei alledem nicht als Medientheorien *avant la lettre* verstanden. Sie werden vielmehr als Zeugnisse dafür untersucht, wie Medialität um 1900 zu einer diskursiven Formation des Musikhörens wird. Gleichwohl erscheint Medialität nicht unbedingt als explizite Kategorie in den Antworten auf die Frage nach dem Wesen des Musikhörens. Methodisch erwachsen dabei aus den folgenden Punkten besondere Herausforderungen:

1. Der Begriff des Medialen wird im hier untersuchten Zeitraum nicht so verwendet, wie er heute gemeinhin und im Besonderen auch in der vorliegenden Arbeit genutzt wird. Albert Kümmel und Petra Löffler haben den Brockhaus aus dem Jahr 1932 als Ausgangspunkt einer »historischen Epistemologie des Medialen«<sup>21</sup> für den Zeitraum 1890 bis 1930 herangezogen und gezeigt, dass der Begriff »Medium« in dieser Zeit sehr viel weniger virulent ist und, wenn überhaupt, in einer physikalischen Bedeutung verwendet wird. Dennoch kann

21 Kümmel, Albert; Löffler, Petra: Einleitung. In: Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare. Hg. von Alfred Kümmel und Petra Löffler. Frankfurt a.M. 2002, S. 11–18, hier S. 12. In diesem Zeitraum habe der Begriff »Medium« noch keine kommunikationstheoretische Bedeutungsebene, sondern beziehe sich stattdessen vorrangig auf die physikalische Ebene wie etwa bei Fritz Heider, vgl. unten Kapitel 1.3.5. Vgl. dazu auch Hiebler, Heinz: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003, S. 21.

Medialität diskursanalytisch als Teil der Wissensordnung des Musikhörens aufgezeigt werden. Für die Untersuchung bedeutet dies, dass die Identifizierung medialer Strukturen also nicht anhand von Begriffen, sondern anhand von Konzepten geleistet werden muss.

2. Mediale Strukturen sprachlich präzise zu erfassen, wird dadurch erschwert, dass sie zumeist nicht einzelne, sondern mehrere Relationen einschließen. Denn Medialität beschreibt keine kausalen Beziehungen vordefinierter Entitäten; vielmehr siedeln Medien

im asymmetrischen Zwischenraum der Differenzen, ohne je »Diesem« oder »Jenem« und »Anderem« anzugehören. Ihre Bestimmung erscheint chronisch prekär. Dabei haben wir es im Einzelnen mit höchst unterschiedlichen Strukturen zu tun, die auf diversen Techniken beruhen und die kaum auf einen einheitlichen Nenner zu bringen sind, so dass das Mediale selber nicht »Eines« ist, das eine bestimmbare Identität aufwiese, sondern sich als Pluralismus entpuppt, der von Fall zu Fall dechiffriert werden muss.<sup>22</sup>

Medialität zeigt sich also in epistemischen Zwischenräumen. Diese lassen sich jedoch nicht anhand eindeutiger Marker erkennen, sondern nur in strukturellen Vergleichen: »Die Medialität eines Mediums ist unbeobachtbar. Um seine Funktionsweise indirekt zu erkennen, muß man die Formen studieren und die Elemente analysieren.«<sup>23</sup> In der vorliegenden Arbeit wird dafür das Hinzutreten eines Dritten, das Einbeziehen eines Dazwischen in das Erklären des Musikhörens als konkrete Vergleichsfolie genutzt.

3. Weil die Medialität eines Phänomens nichts über etwaige Kausalitäten zwischen den verschiedenen Ebenen dieses Phänomens aussagt, kann sie auch nicht zu ontologischen Erklärungen führen. Es handelt sich um Vermittlungs-, Verschiebungs- und Verdichtungsverfahren, die sich als Effekte beschreiben, aber nicht als Letztbegründungen setzen lassen. Aus dieser Situation entstehen Aporien

22 Mersch, Dieter: Medientheorien zur Einführung. Hamburg 2006, S. 9f.

23 Bolz, Norbert: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München 1993, S. 45. Vgl. auch Mersch, Medium, S. 236: »Medium« und »Medialität« bilden dann negative Größen, die in dem Maße eine konstitutive Funktion erfüllen, wie sie sich ihrer Wahrnehmbarkeit verweigern.«

und Reduktionismen,<sup>24</sup> die sich auch im Ironischen und im Witz ausdrücken können, wenn eindeutige und kausale Zusammenhänge behauptet werden, obwohl sie sachlich offensichtlich unhaltbar sind. Die Medialitäts-Formation führt also nicht unbedingt zu klar formulierten Theorien über das Musikhören, sondern vielmehr zu einem Ringen um eine adäquate Auffassung vom musikalischen Hören.

4. Dies wird verstärkt durch die besonderen Herausforderungen, die entstehen, wenn Musik als ein mediales Phänomen beschrieben wird: Als grundsätzlich nichtsemantische Kunstform ist es hier einerseits schwierig, mediale Strukturen als Konstellationen von Form und Inhalt zu beschreiben.<sup>25</sup> Andererseits erhöht das Fehlen eines semantisch zu identifizierenden Inhalts den Bedarf dafür, Musik mittels Strukturen auf einer anderen Ebene zu begründen. Die unmittelbare Wirkung von Musik auf den Menschen und das Bedürfnis, diese Wirkung mittelbar zu erklären, stehen damit in einem besonders starken Kontrast, der die Emphase erklären mag, die einigen der hier untersuchten Quellen eigen ist.

Diesen Herausforderungen begegnet die vorliegende Studie mit den Mitteln philologisch-kulturwissenschaftlicher Methoden: An den ausgewählten Quellen<sup>26</sup> werden textanalytische Detailstudien durchge-

24 Sybille Krämer hat gezeigt, dass in der heutigen Medienphilosophie nicht mehr davon ausgegangen werden kann, es ließe sich ein einziger Phänomenbereich als Apriori des menschlichen Daseins ausmachen, ohne dass Aporien entstünden, vgl. Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a.M. 2008, S. 25. Vgl. dazu unten Kapitel 2.3.1.

25 Auch die Schwierigkeiten musikalischer Semiotik werden hier deutlich. So lässt sich beispielsweise die Überführung von Medialität in Semiose, die Julia Genz und Paul Gévaudan beschrieben haben, kaum auf den Bereich des Klanges und der Musik übertragen: »Das Produkt des medialen Ereignisses ist nichts anderes als ein Zeichen und kann, da es eine physische Existenz hat, in seiner Materialität und, insofern als es gedeutet wird, in seiner Kodierung untersucht werden« (Genz, Julia; Gévaudan, Paul: *Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien*. Bielefeld 2016, S. 12). Vgl. ebd. S. 17–60 zur Betrachtung von medialen Ereignissen als Semiosen.

26 Natürlich ist »die Verwendung des Materials selber schon Interpretation« (Szondi, Peter: *Über philologische Erkenntnis*. In: *Methodenfragen der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Darmstadt 1973, S. 232–254, hier S. 246). Vgl. dazu auch Liebrand, Claudia: *Strong readings, Paranoia und Kittlers Habilitationsverfahren. Prolegomena einer Fallstudie*. In: *Interpretieren nach den turns. Literaturtheoretische Revisionen*. Hg. von Claudia Liebrand und Rainer J. Klaus. Bielefeld 2014,

führt. Der Blick richtet sich auf das Regelsystem, das den Aussagen zugrunde liegt, wie es Foucault in der Archäologie des Wissens beschrieben hat:

In dem Fall, wo man in einer bestimmten Zahl von Aussagen ein ähnliches System der Streuung beschreiben könnte, in dem Fall, in dem man bei den Objekten, den Typen der Äußerung, den Begriffen, den thematischen Entscheidungen eine Regelmäßigkeit (eine Ordnung, Korrelationen, Positionen und Abläufe, Transformationen) definieren könnte, wird man übereinstimmend sagen, dass man es mit einer diskursiven Formation zu tun hat [...]. Man wird Formationsregeln die Bedingungen nennen, denen die Elemente dieser Verteilung unterworfen sind.<sup>27</sup>

Dabei wird an die »literaturwissenschaftliche Adaption«<sup>28</sup> der Diskursanalyse von Michel Foucault angeknüpft. In diesem Sinne versteht sich diese Arbeit nicht als Ideen-, sondern als Wissensgeschichte.<sup>29</sup> Denn es geht nur am Rande darum, eine »Verschränkung von diskursiven und nicht-diskursiven Techniken, von Diskursen und Institutionen«<sup>30</sup> zu rekonstruieren, wie sie die Foucaultsche Diskursanalyse umfasst. Vielmehr steht im Zentrum, die diskursiven Formationen nachzuvollziehen, die bestimmen, was als Aussage – in diesem Fall über das Musikhören – gelten kann, das »Spiel der Regeln, die sie [die Diskurse] in Bewegung setzen«.<sup>31</sup> An den analysierten Quellen wird deutlich, dass sich im untersuchten Zeitraum verändert, wer für sich

S. 217–238, hier S. 224. In Hinblick auf die vorliegende Arbeit bezieht sich dies vor allem auf die gezielte Kombination von Quellen aus unterschiedlichen diskursiven Feldern, insbesondere die Zusammenstellung wissenschaftshistorischer, literarischer und populärwissenschaftlicher Texte.

27 Foucault, Archäologie des Wissens, S. 58.

28 Köppe, Tilmann; Winko, Simone: Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Band 2 Methoden und Theorien. Hg. von Thomas Anz. Stuttgart 2007, S. 285–372, hier S. 349. In Hinblick auf den Diskursbegriff unterscheiden Köppe und Winko einen weiten Begriff, der gerade das Ungeordnete, das alles Umfassende, meint, während die engere Verwendungsweise wissenssoziologisch »eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören« (Foucault, Archäologie des Wissens, S. 156) bezeichnet. Die vorliegende Arbeit nutzt den weiten Begriff.

29 Vgl. Foucault, Archäologie des Wissens, S. 195–200.

30 Krämer, Sybille; Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation. In: Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Hg. von Alice Lagaay und David Lauer. Frankfurt a.M. 2004, S. 201–224, hier S. 207.

31 Foucault, Archäologie des Wissens, S. 198.

beansprucht, über das Musikhören zu sprechen, und wie verschiedene Priorisierungen potenzieller Erklärungsebenen des Musikhörens im Diskurs um 1900 legitimiert werden. In ihnen drückt sich ein »historisches Apriori«<sup>32</sup> aus und in der Medialität des Musikhörens spiegelt sich dabei der Modernediskurs: der Wissensumbruch, den Foucault als Übergang von der Episteme ›Repräsentation‹ zur Episteme ›Mensch‹ konstatiert. Der Mensch ist nun gleichzeitig Subjekt und Objekt der Wissensordnung.<sup>33</sup>

Friedrich Kittler hat Foucaults Frage nach einem historischen Apriori in das Zeitalter der elektronischen Medien übersetzt<sup>34</sup> und fragt entsprechend nach einem medialen bzw. technischen Apriori. Sowohl auf seinem Konzept des Aufschreibesystems<sup>35</sup> als auch auf seinen Arbeiten zum Zusammenhang von Wahrnehmung und Medien<sup>36</sup> baut die vorliegende Arbeit einerseits auf: Die ausgewählten Quellen bezeugen die Veränderungen, die das Musikhören im ›Aufschreibesystem 1900‹ erfährt sowie die Verschränkung von phonographischer Technik und Wahrnehmungsforschung. Andererseits wird hier mit dem Hören von Musik ein Thema in den Blick genommen, das die Fokussierung auf die Technik relativiert, indem Kittlers »Strong Readings«<sup>37</sup> Detailstudien zur Seite gestellt werden. Darin werden gerade die Ambiguitäten fokussiert, die aus der Konfrontation der Medialität des Hörens mit der Frage nach dem Wesen der Musik hervorgehen.

Damit leistet diese Arbeit einen Beitrag zur Wissensgeschichte des Musikhörens. Die Materialien, die analysiert werden, sind Texte aus

32 Ebd., S. 183–190 [= Kapitel III/5 »Das historische Apriori und das Archiv«].

33 Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt a.M. 1971, S. 373f.

34 »[D]er Punkt dabei ist, dass die Digitalmedien den Menschen als Referenz buchstäblich nicht mehr brauchen, denn ihr Funktionieren ist nicht länger auf die Existenz einer Semantik angewiesen; auch sind die technisch ausdifferenzierten Datenströme den Menschen nicht mehr direkt zugänglich, und der Begriff des Mediums wird damit überflüssig« (Hartmann, Frank: Der Post-Germanist. In: Tumult. Schriften für Verkehrswissenschaft 40 (2012), S. 29–34, hier S. 30–32). Vgl. dazu auch Kittler, Friedrich: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986, S. 8.

35 Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800/1900. Neue, vollständig überarbeitete Neuauflage. München 2003.

36 Vgl. Kittler, Grammophon, Film, Typewriter.

37 Als »Strong Readings« hat Claudia Liebrand Kittlers Vorgehen benannt: »Kittler wählt tatsächlich tendenziös aus, vernachlässigt Fragen der Repräsentativität, hängt seine ›starke Theorie‹ an punktuellen Beobachtungen auf, ignoriert weitestgehend die vorliegende wissenschaftliche Auseinandersetzung« (Liebrand, Strong Readings, S. 224.) Das sei einerseits ein paranoisches Vorgehen im Sinne Umberto Ecos, andererseits aber nur graduell von jeder Interpretation verschieden.

der frühen Musikpsychologie und -ethnologie, musikästhetische Texte von Musikwissenschaftlern, Musikkritikern und Komponisten,<sup>38</sup> journalistische Texte aus phonographischen Fachzeitschriften, literarische Texte sowie pseudo- und populärwissenschaftliche Texte. Die Auswahl und Kombination solch verschiedener Textsorten, die bislang in verschiedenen Fachdisziplinen zum Untersuchungsgegenstand wurden, ist Resultat einer »gezielte[n] Überschreitung der Grenze zwischen den Wissenskulturen«.<sup>39</sup>

Die Materialauswahl umfasst auch literarische Texte. Die Relevanz des philologischen Zugriffs auf das Material motiviert sich aber nicht aus dieser Auswahl (zumal die literarischen Texte nur einen kleinen Teil der behandelten Quellen ausmachen), sondern aus einem kulturwissenschaftlichen Anliegen: Durch das philologische Vorgehen können Bedeutungsstrukturen und Korrespondenzen sichtbar gemacht werden, die in der sprachlichen, rhetorischen und metaphorischen Ausgestaltung der Quellentexte transportiert werden. Auf diese Weise können diskursive Zusammenhänge gezeigt werden, die über eine Nebeneinanderstellung verschiedener fachwissenschaftlicher Perspektiven auf die Materialien hinausgehen. In diesem Sinne orientiert sich die vorliegende Studie an dem Vorgehen der Literaturforschung<sup>40</sup> und versteht sich als kulturwissenschaftlich-interdisziplinär.

Von einem wissenschaftshistorischen Projekt<sup>41</sup> unterscheidet sich diese Arbeit indes durch das dezidiert philologische Vorgehen; eine

38 Tatsächlich stammen alle für die vorliegende Analyse ausgewählten Quellen von männlichen Autoren. Darüber hinaus wird in dieser Arbeit für Personenbezeichnungen das generische Maskulinum verwendet.

39 Welsh, Caroline; Willer, Stefan: Einleitung: Die wechselseitige Bedingtheit der Wissenskulturen – ein Gegenentwurf zur Trennungsgeschichte. In: »Interesse für bedingtes Wissen«. Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen. Hg. von Caroline Welsh und Stefan Willer. München 2008, S. 9–18, hier S. 10.

40 »In einer solchen Betrachtungsweise trägt Literaturforschung dazu bei, das Verborgene, Ungelöste und auch Unbewusste in den rationalen Erklärungen und wissenschaftlichen Systemen zu entziffern« (Dotzler, Bernhard J.; Weigel, Sigrid: Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte. Vorwort. In: »fülle der combination«. Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte. Hg. von Bernhard J. Dotzler und Sigrid Weigel. München 2005, S. 913, hier S. 11).

41 Nach Michael Hagner treffen sich Wissenschaftsgeschichte und Kulturwissenschaft in dem Anliegen »die historische Dimension des Wissens und seiner Repräsentationsformen, seiner grundlegenden Kategorien und Medien, seiner Praktiken und kulturellen, sozialen und ökonomischen Verwebungen ernst zu nehmen« (Hagner, Michael: Ansichten der Wissenschaftsgeschichte. In: Ansichten der Wissenschaftsgeschichte. Hg. von Michael Hagner. Frankfurt a.M. 2001, S. 7–39, hier S. 30). Allerdings gelte dies nur für eine Wissenschaftsgeschichte, die durch den practical turn für diese Zusammenhänge sensibilisiert

Gemeinsamkeit liegt aber in der Motivation, die Historisierung der wissenschaftlichen Erkenntnis als »epistemische[n] Standard«<sup>42</sup> zu festigen.

Somit sind die nachfolgenden Untersuchungen im Feld der kulturwissenschaftlich-philologischen Methodik zu verorten, die an die Erste Kulturwissenschaft anknüpft.<sup>43</sup> Bei solch kulturwissenschaftlich orientierten Untersuchungen von Wissensgeschichten ist das Verhältnis von Literatur und Wissenschaft besonders hervorgetreten. Im Anschluss an eine konstruktivistische Perspektive, die das Wissen als etwas Historisches dekonstruiert, ist die Bedeutung von Literatur als eine Art des Wissens und der Wissensgenerierung hervorgehoben worden, die der (Natur-)Wissenschaft ebenbürtig ist.<sup>44</sup> Vom Ansatz einer Poetologie des Wissens ausgehend kann »das Auftauchen neuer Wissensobjekte und Erkenntnisbereiche mit den Formen ihrer Darstellung korreliert«<sup>45</sup> werden. Damit kann die »Durchlässigkeit«<sup>46</sup> zwischen literarisch und wissenschaftlich generiertem Wissen oder der »gemeinsame Raum«<sup>47</sup>

ist, sodass diese »Historisierung der wissenschaftlichen Erkenntnis [...] alles andere als festigt« sei (ebd.).

42 Ebd.

43 Vgl. Weigel, *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte*, insbes. S. 15–38 [= Kapitel 1 »Kulturwissenschaft als Detailkunde«]; Müller, Ernst; Schmieder, Falko: *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*. Berlin 2016, S. 614–627 [= Kapitel V/1 »Krisenbewusstsein und Kritik traditioneller Historiographien – Motive und Einsätze der Ersten Kulturwissenschaft«]; Wirth, Uwe: *Vorüberlegungen zu einer Logik der Kulturforschung*. In: *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a.M. 2008, S. 9–67. Am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin, das mit seinem Forschungsprofil an die Erste Kulturwissenschaft angeknüpft hat, wurde von Tobias Robert Klein eine umfassende Studie zu »Musik als Ausdrucksgebärde« erarbeitet und dabei auch nach »musikwissenschaftlichen Äquivalenten« der Ersten Kulturwissenschaft gesucht. Er schlägt u.a. Erich M. von Hornbostel dafür vor (Klein, Tobias Robert: *Musik als Ausdrucksgebärde. Beiträge zur Kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation*. Paderborn 2015, S. 20). In der vorliegenden Arbeit wird Hornbostel ebenfalls nicht nur als Musikwissenschaftler betrachtet, sondern vor allem in Hinblick auf das kulturtheoretische Potenzial seiner Arbeiten.

44 So hat Gilles Deleuze formuliert: »Wissenschaft und Poesie sind gleichermaßen Wissen« (Deleuze, Gilles: *Foucault*. Frankfurt a.M. 1987, S. 34).

45 Vgl. Joseph: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. München 2002, S. 13.

46 Borgards, Roland; Neumeyer, Harald: *Der Ort der Literatur in einer Geschichte des Wissens. Plädoyer für eine entgrenzte Philologie*. In: *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?* Hg. von Walter Erhart. Stuttgart 2004, S. 210–222, hier S. 211.

47 Borgards, Roland: *Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brocks bis Büchner*. München 2007, S. 39.

von Literatur und Wissenschaft untersucht werden. Diese verschiedenen Ansätze eint die Vorstellung von der »Zirkulation« des Wissens durch unterschiedliche kulturelle Bereiche, die auf diese Weise enthierarchisiert werden.<sup>48</sup>

### Die Wissensgeschichte des Hörens – *Forschungslage*

Die Wissensgeschichte des Hörens ist ein junges Forschungsfeld mit zunehmender Konjunktur. Zwei DFG-Netzwerke haben sich ihm in jüngerer Zeit gewidmet: *Sound in Media Culture: Aspects of a Cultural History of Sound* (2010–2013) und *Hör-Wissen im Wandel* (2013–2016). Letzteres hat mit der Abschlusspublikation *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne* gezeigt, wie das Wissen über das Hören und das Wissen, das durch das Hören generiert worden ist, in der Moderne ineinandergreifen. Dabei werden wissenschafts-, kultur- und sozialgeschichtliche Perspektiven zu einer umfassenden Geschichte des Hörwissens verbunden.

Von Mitgliedern dieses Forschungsnetzwerkes sind weitere maßgebliche Beiträge zu einer Wissensgeschichte des Hörens, die Wissenschafts- und Kulturgeschichte verbindet, erschienen: Alexandra Hui hat die Interaktion zwischen der entstehenden Psychophysik und der Musik fokussiert,<sup>49</sup> Julia Kursell die Experimentalisierung von Musik in den Laboren des 19. und 20. Jahrhunderts,<sup>50</sup> aber auch in den Konzert-

48 Vgl. Bogards/Neumeyer, *Der Ort der Literatur*, S. 214. Bogards und Neumeyer beziehen sich damit auf Greenblatts »Zirkulation sozialer Energie« (Greenblatt, Stephen: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Frankfurt a.M. 1993, S. 9). Zur »Zirkulation« als einem Schlagwort, unter dem sich verschiedene Ansätze der Zusammenführung von Literatur und Wissensgeschichte zusammenfassen lassen, vgl. Krämer, Olav: *Intention, Korrelation, Zirkulation. Zu verschiedenen Konzeptionen der Beziehung zwischen Literatur, Wissenschaft und Wissen*. In: *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Hg. von Tilmann Köppe. Berlin u.a. 2011, S. 77–115, hier S. 98–113.

49 Hui, Alexandra: *The Psychophysical Ear. Musical experiments, experimental sounds, 1840–1910*. Cambridge 2013.

50 Kursell, Julia: *Shaping Differences: Hermann von Helmholtz's Experiments on Tone Colour*. In: *Conference: The Shape of Experiment*, Berlin, 2–5 June 2005. Berlin 2006, S. 215–223; dies.: *Musiktheorie hören. Hermann von Helmholtz und die griechische Antike*. In: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 22 (2007), S. 337–348; dies.: *Hermann von Helmholtz und Carl Stumpf über Konsonanz und Dissonanz*. In: *Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte* 31 (2008), S. 130–143; dies.: *Sound Objects*. In: *Sounds of Science – Schall im Labor (1800–1930)*. Hg. von ders. Berlin 2008, S. 29–38;



sälen der Neuen Musik.<sup>51</sup> Daneben hat die Wissenschaftsgeschichte der Musik auch über das Forschungsnetzwerk *Hör-Wissen im Wandel* hinaus besondere Aufmerksamkeit erfahren,<sup>52</sup> insbesondere die Rolle des Hörens und der Musik in der frühen Psychologie.<sup>53</sup> Häufig steht hierbei

dies.: Wohlklang im Körper. Kombinationstöne in der experimentellen Hörphysiologie von Hermann von Helmholtz. In: Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur. Hg. von Karsten Lichau, Viktoria Tkaczyk und Rebecca Wolf. München 2009, S. 55–74; dies.: Rechts und Links. Zur Orientierung im Klavierspiel. In: Physiologie des Klaviers. Vorträge und Konzerte zur Wissenschaftsgeschichte der Musik. Hg. von ders.. Berlin 2009, S. 61–70; dies.: Visualizing Piano Playing, 1890–1930. In: Grey Room 43 (2011), S. 66–87; dies.: A Gray Box: The Phonograph in Laboratory Experiments and Fieldwork, 1900–1920. In: The Oxford Handbook of Sound Studies. Hg. von Trevor Pinch und Karin Bijsterveld. Oxford 2012, S. 176–195; dies.: Experiments on Tone Color in Music and Acoustics. In: Music, Sound, and the Laboratory. From 1750–1980 [= Osiris 28]. Hg. von Alexandra Hui, Julia Kursell und Myles W. Jackson. Chicago 2013, S. 191–211; dies.: Carl Stumpfs Versuche mit Unmusikalischen / Carl Stumpf's Experiments with the Nonmusical. In: Trajekte 29 (2014), S. 43–47; dies.: A third note: Helmholtz, Palestrina, and the Early History of Musicology. In: Isis 106 (2015), S. 353–366; dies.: Experimentalisierung des Hörens – Musik und Medien um 1900. In: Spiel mit der Maschine: Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio. Hg. von Marion Saxer. Bielefeld 2016, S. 29–50; dies.: Musikwissenschaft am Berliner Institut für Psychologie: Carl Stumpf und der Interferenzapparat. In: Musikwissenschaft 1900–1930. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin. Hg. von Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann und Tomi Mäkelä. Hildesheim u.a. 2017, S. 73–90; dies.: Notenlesen. In: Medienphilologie: Konturen eines Paradigmas. Hg. von Friedrich Balke und Ruppert Gaderer. Göttingen 2017, S. 172–195; dies.: Experimental Cylinders – Experiments in Music Psychology around 1900. In: Journal of Sonic Studies 13 (2017), o.S. (sonicstudies.org [12.12.2017]); dies.: Klangfarbe um 1850: Ein epistemischer Raum. In: Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne. Hg. vom Netzwerk Hörwissen im Wandel. Berlin 2017, S. 21–39.

51 Kursell, Julia: Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde. München 2003; dies.: Microsound and Macrocosm: Gerard Grisey's Explorations of Musical Sound and Space. In: The Oxford Handbook of Music, Sound and Image in the Fine Arts. Hg. von Yael Kaduri. New York 2016, S. 192–211; dies. mit Arnim Schäfer: Das Band, das die Zeit macht. In: 1950. Archiv für Mediengeschichte. Hg. von Lorenz Engell, Bernhard Siegert und Joseph Vogl. Weimar 2004, S. 45–57; dies.: Kräftenspiel. Zur Dissymmetrie von Schall und Wahrnehmung. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 2 (2010), S. 24–40.

52 Ein Sammelband vereint Beiträge aus verschiedenen maßgeblichen wissenschaftshistorischen Projekten zum Hören: Alexandra Hui, Julia Kursell, Myles W. Jackson (Hg.): Music, Sound, and the Laboratory. From 1750–1980 [= Osiris 28]. Chicago 2013.

53 Allesch, Christian: »... eine solche frauenzimmerliche Art, Ästhetik zu treiben ...«. Über den schwierigen Umgang der Psychologie mit dem Gegenstand

die Relevanz der Medientechniken im Zentrum, die zur Erforschung des Hörens verwendet wurden, auch der Einsatz des Phonographen in der Musikpsychologie und -ethnologie. Für die Musikethnologie in Österreich, die ihren Ausgangspunkt am Wiener Phonogrammarchiv nahm, hat Burkhard Stangl eine umfassende Studie vorgelegt.<sup>54</sup> Zur Geschichte der nordamerikanischen Musikethnologie haben Erika Brady sowie William Howland Kenney gearbeitet.<sup>55</sup> Die Geschichte des Berliner Phonogramm-Archivs ist inzwischen ausführlich dokumentiert durch die Publikationen von Artur Simon, Susanne Ziegler und Lars-Christian Koch.<sup>56</sup>

Auch implizite musikästhetische Aspekte in der naturwissenschaftlichen Erforschung des Hörens sind untersucht worden, ebenso die Verbindungen zwischen Naturwissenschaften und Musik durch die Geschichte der Musikinstrumente und ihrer technischen Innovationen.<sup>57</sup> Myles W. Mitchell hat etwa die Wechselbeziehung zwischen der naturwissenschaftlichen Erforschung des Hörens und dem Instrumentenbau

Musik. In: Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Hg. von Reinhard Kopiez u.a. Würzburg 1998, S. 110; Kaiser-El-Safti, Margret: Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie. Immanuel Kants kritische Einwände und ihre konstruktive Widerlegung. Würzburg 2001; außerdem Kursell, Hermann von Helmholtz und Carl Stumpf.

- 54 Stangl, Burkhard: Ethnologie im Ohr. Wien 2000.
- 55 Brady, Erika: A Spiral Way. How the phonograph changed ethnography. Jackson, Miss. 1999; Kenney, William Howland: Recorded music in American life. The phonograph and popular memory 1890–1945. New York 1999.
- 56 Simon, Artur (Hg.): Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt. Berlin 2000; Ziegler, Susanne: Erich M. von Hornbostel und das Berliner Phonogramm-Archiv. In: »Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns«: Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler. Studien und Dokumente. Hg. von Sebastian Klotz. Berlin 1998, S. 146–168; Ziegler, Susanne: Die Wachszyylinder des Berliner Phonogramm-Archivs. Berlin 2006; Koch, Lars-Christian; Wiedmann, Albrecht; Ziegler, Susanne: The Berlin Phonogramm-Archiv. A treasury of sound recordings. In: Acoustical Science and Technology 25 (2004), S. 227–231; Koch, Lars-Christian: Images of the Sound. Erich M. von Hornbostel and the Berlin Phonogram Archive. In: The Cambridge History of World Music. Hg. von Philip V. Bohlman. Cambridge 2013, S. 475–497; Koch, Lars-Christian: Musikethnologie zwischen Wiederaufbau und Vergessen. In: Musikwissenschaft – Nachkriegskultur – Vergangenheitspolitik. Interdisziplinäre wissenschaftliche Tagung der Gesellschaft für Musikforschung, Freitag 20. und Samstag 21. Januar 2012. Hg. von Wolfgang Auhagen u.a. Hildesheim u.a. 2017, S. 147–168.
- 57 Steege, Benjamin: Helmholtz and the modern listener. Cambridge 2012; Kursell, Wohlklang im Körper; Rieger, Matthias: Helmholtz Musicus. Die Objektivierung der Musik im 19. Jahrhundert durch Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen. Darmstadt 2006.

aufgezeigt.<sup>58</sup> Aus medienwissenschaftlicher Perspektive schließen sich Forschungen von Axel Volmar zur Geschichte der Sonifikation<sup>59</sup> an. Darüber hinaus gibt es Arbeiten zur Kulturgeschichte der technischen Reproduktion von Klang; Stefan Gauß hat anhand phonographischer Fachzeitschriften eine Kulturgeschichte von Phonograph und Grammophon im Deutschland vorgelegt.<sup>60</sup> Daneben sind mehrere Sammelbände den Verbindungslinien zwischen Medientechniken und Musikkultur gewidmet.<sup>61</sup> Zahlreiche Publikationen fokussieren die Kultur- und Technikgeschichte des Hörens im englischsprachigen Raum,<sup>62</sup> wobei

58 Myles, W. Mitchell: *Harmonious Triads: Physicists, Musicians and Instrument Makers in Nineteenth-Century Germany*. Cambridge/Mass. u. a. 2006.

59 Volmar, Axel: *Klang-Experimente. Die auditive Kultur der Naturwissenschaften 1761–1961*. Frankfurt a.M. 2015.; ders.; Schoon, Andi (Hg.): *Das geschulte Ohr. Eine Kulturgeschichte der Sonifikation*. Bielefeld 2012; sowie Hermann, Thomas: *Daten hören*. In: *Sound Studies*. Hg. von Holger Schulze. Bielefeld 2008, S. 209–228.

60 Gauß, Nadel, Rille, Trichter.

61 Gethmann, Daniel (Hg.): *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik*. Bielefeld 2010; Paul, Gerhard (Hg.): *Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen. 1889 bis heute*. Göttingen 2014; Saxer, Marion (Hg.): *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*. Bielefeld 2016; Kim, Sabine: *Acoustic entanglements. Sound and aesthetic practice*. Heidelberg 2017.

62 Harvith, John: *Edison, musicians, and the phonograph. A century in retrospect*. New York 1987; Shelemay, Kay Kaufman: *Recording Technology, the Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship*. In: *Comparative Musicology and Anthropology*. Hg. von Bruno Nettl und Philip V. Bohlmann. Chicago 1991, S. 277–292; Magoun, Alexander Boyden: *Shaping the sound of music. The evolution of the phonograph record, 1877–1950*. PhD Diss. University of Maryland 2000; Kahn, Douglas: *Noise, water, meat. A history of sound in the arts*. Cambridge 2001; Thompson, Emily Ann: *The soundscape of modernity. Architectural acoustics and the culture of listening in America. 1900–1933*. Cambridge/Mass. 2002; Morton, David: *Sound recording. The life story of a technology*. Westport u. a. 2004; Millard, Andre: *America on record. A history of recorded sound*. Cambridge 2005; Steffen, David J.: *From Edison to Marconi. The first thirty years of recorded music*. Jefferson 2005; Gomery, Douglas: *The coming of sound. A history*. New York u. a. 2005; Deacon, Desley; Damousi, Joy (Hg.): *Talking and listening in the age of modernity. Essays on the history of sound*. Canberra 2007; Bijsterveld, Karin: *Mechanical sound. Technology, culture, and public problems of noise in the twentieth century*. Cambridge/Mass. 2008; Katz, Mark: *Capturing Sound. How Technology has changed Music*. Revised Edition. Berkeley u. a. 2010; Goodale, Greg: *Sonic persuasion. Reading sound in the recorded age*. Urbana 2011; Pickering, Michael: *Sonic Horizons: Phonograph Aesthetics and the Experience of Time*. In: *Time, Media and Modernity*. Hg. von Emily Keightley. Basingstoke u. a. 2012, S. 25–44; Taylor, Timothy Dean; Katz, Mark; Grajeda, Tony: *Music, sound, and technology in America. A documentary history of early phono-*

einige dieser Arbeiten auch als Sound Studies benannt werden und so einen Bogen zum weiteren Feld der Auseinandersetzung mit Klang schlagen.<sup>63</sup> Für die Geschichtswissenschaften hat Daniel Morat einen Überblick über die vielen verschiedenen Bezeichnungen zusammengestellt, unter denen geschichtswissenschaftliche Arbeiten zu Klang und Hören erscheinen,<sup>64</sup> und selbst in mehreren Publikationen zur

graph, cinema, and radio. Durham u.a. 2012; Bijsterveld, Karin: Soundscapes of the urban past. Staged sound as mediated cultural heritage. Bielefeld 2013; Halliday, Sam: Sonic modernity. Representing sound in literature, culture and the arts. Edinburgh 2013; Hendy, David: Noise. A human history of sound and listening. London 2013; Osborne, Richard: Vinyl. A history of analogue record. Farnham 2014; Bartmanski, Dominik; Woodward, Ian: Vinyl. The analogue record in the digital age. London 2015; Denning, Michael: Noise uprising: The audiopolitics of a world musical revolution. London, New York 2015; Leppert, Richard: Aesthetic Technologies of Modernity, Subjectivity, and Nature. Opera – Orchestra – Phonograph – Film. Oakland/California 2015, S. 97–164 [= Kapitel 3 »Caruso, Phonography, and Operatic Fidelity«]; Young, Miriama: Singing the body electric. The human voice and sound technology. Farnham 2015; Winters, Paul E.: Vinyl records and analogue culture in the digital age. Pressing Matters. London 2016; Damousi, Joy; Hamilton, Paula (Hg.): A cultural history of sound, memory and the senses. New York, London 2017.

63 Das *Oxford Handbook of Sound Studies* versammelt grundlegende Einzelstudien zur Geschichte der auditiven Medientechniken (Bijsterveld, Karin; Pinch, Trevor (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*. New York 2011); siehe außerdem Sterne, Jonathan (Hg.): *The sound studies reader*. London, New York 2012 sowie Bull, Michael: *Sound studies. Critical concepts in media and cultural studies*. London u.a. 2013. Für den deutschsprachigen Raum siehe Morat, Daniel; Ziemer, Hansjakob (Hg.): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Stuttgart 2018; Schulze, Holger (Hg.): *Sound studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*. Bielefeld 2008 und Schlüter, Bettina; Volmar, Axel (Hg.): *Von akustischen Medien zur auditiven Kultur. Zum Verhältnis von Medienwissenschaft und Sound Studies*. Siegen 2015.

64 »[T]he field has not yet developed a standardized terminology, let alone methodology. You can find the different notions of ›sound history,‹ ›aural history,‹ ›auditory history,‹ ›history of hearing,‹ and ›history of listening,‹ and of either ›auditory,‹ ›hearing,‹ ›listening,‹ or ›audio‹ cultures, alongside each other without a very clear understanding of the differences between them« (Morat, Daniel: Introduction. In: *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*. Hg. von Daniel Morat. New York 2014, S. 1–9, hier S. 3). Einen umfassenden Überblick über das Hören als Thema der Geschichtswissenschaften bietet Morat, Daniel: *Zur Historizität des Hörens. Ansätze für eine Geschichte auditiver Kulturen*. In: *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Hg. von Jens Schröter und Axel Volmar. Bielefeld 2013, S. 131–144 sowie Morat, Daniel: *Zur Geschichte des Hörens. Ein Forschungsbericht*. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 51 (2011), S. 695–716. Wie die Geschichtswissenschaften

Erforschung von Soundgeschichte beigetragen.<sup>65</sup> Hansjakob Ziemers Arbeiten zur Geschichte des Konzertes<sup>66</sup> zeigen, welchen Anteil das Hören an politischen Diskursen hat. Jonathan Sterne demonstriert in seinem Buch *The Audible Past*, wie sich kulturelle Voraussetzungen des historischen Hörens sozialgeschichtlich rekonstruieren lassen und zeigt dabei die tiefgreifenden Auswirkungen der verschiedenen Formen technischer Reproduktion auf den alltäglichen Umgang mit Klang im 19. und 20. Jahrhundert auf.<sup>67</sup>

Die Wissensgeschichte des Hörens bildet damit ein Feld, das interdisziplinär bearbeitet wird, vorrangig aus der Perspektive von Wissenschafts-, Medien- und Kulturgeschichte. Vonseiten der Musikwissenschaft dagegen ist das Hören bisher kaum erforscht worden. Für Wolfgang Dömling ist die Geschichte des musikalischen Hörens ein »Phantom«, das einen »Akt subjektiv-gegenwartsbezogener, kaum durch historisch hermeneutische Kritik korrigierbarer Interpretation«<sup>68</sup> darstellt und insofern keine Fragestellung für eine Musikwissenschaft

zu einer interdisziplinären Sound History beitragen können, hat Jan-Friedrich Missfelder dargelegt (Missfelder, Jan-Friedrich: *Der Klang der Geschichte. Begriffe, Traditionen und Methoden der Sound history*. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 11/12 (2015), S. 622–649). In Hinblick auf die Rekonstruktion von historischen Soundkulissen ist die moderne Großstadt ein zentrales Thema. James H. Johnsons Studie zum historischen Klang der Stadt Paris gilt als Ausgangspunkt der Sound Studies (Johnson, James H.: *Listening in Paris. A Cultural History*. Berkeley u.a. 1995). Für den historischen Klang Wiens hat Peter Payer eine Studie vorgelegt (Payer, Peter: *Der Klang der Großstadt. Eine Geschichte des Hörens*. Wien 1850–1914. Wien 2018).

65 Morat, Daniel (Hg.): *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*. New York 2014 und ders. mit Thomas Blanck: *Geschichte hören. Zum quellenkritischen Umgang mit historischen Tondokumenten*. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 66 (2015), S. 703–726.

66 Ziemer, Hansjakob: *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum, 1890–1940*. Frankfurt a.M. 2008.

67 Sterne, Jonathan: *The Audible Past*. Durham, London 2003. Sterne beschreibt dabei auch das Moment der Medialität, aber in einem engeren Sinne als die vorliegende Arbeit, nämlich bezogen auf die Umwandlung durch ein technisches Medium. Sterne geht es darum, dass das Hören durch dieses Moment neu ausgeformt wird: »Techniques of listening are based in and described through a language of mediation. Audile technique is premised on some form of physical distance and some mediating practice or technology whereby proximal sounds become indices of events otherwise absent to the other senses. This was in part a component of rationalizing listening and turning it into a skill. It was also in part a component of isolating and intensifying hearing as a faculty« (ebd., S. 94).

68 Dömling, Wolfgang: »Die kranken Ohren Beethovens« oder Gibt es eine Geschichte des musikalischen Hörens? In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1974), S. 181–194.

sein kann, die sich den historischen musikalischen Werken widmet. Tatsächlich ist die Frage des musikalischen Hörens innerhalb der Musikwissenschaft bisher vor allem als ahistorisches Thema in der systematischen Musikwissenschaft bearbeitet worden, also als Teil der Musikpsychologie, Musiksoziologie und der Musikphilosophie, weniger jedoch von der Historischen Musikwissenschaft.<sup>69</sup> Eine Ausnahme bildet der Sammelband *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, dessen Beiträge verschiedene Schnittpunkte zwischen Musik- und Mediengeschichte abbilden.<sup>70</sup> Die Frage nach dem musikalischen Hören und danach, ob sich dessen historische Bedingungen rekonstruieren lassen, ist aber auch in der Musikwissenschaft schon mehrmals als Problem formuliert worden, wenn es nämlich darum geht, aus der Interpretation historischer Werke Wissen über die historische Wahrnehmung abzuleiten bzw. beides miteinander zu identifizieren.<sup>71</sup> Auch die zunehmende Forschung zur Fachgeschichte der Musikwissenschaft setzt sich mit der Frage auseinander, in welchem Zusammenhang das Hören und die Musik stehen, so in Alexander Rehding's Arbeiten zu Hugo Riemann<sup>72</sup> und in den Beiträgen des Sammelbandes *Musikwissenschaft 1900–1930*.<sup>73</sup>

69 Green/Butler, *From acoustics to Tonpsychologie*, S. 246–271; Gjerdingen, Robert: *The Psychology of music*. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Hg. von Thomas Christensen. Cambridge 2002, S. 956–981. Die Musikwissenschaftlerin Magdalena Zorn und die Anglistin Ursula Lenker haben einen Sammelband herausgegeben, der Perspektiven verschiedener Fachdisziplinen auf das Hören bzw. Zuhören nebeneinanderstellt (Zorn, Magdalena; Lenker, Ursula (Hg.): *(Zu-)Hören interdisziplinär*. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Sonderband 1. München 2018).

70 Borio, Gianmario (Hg.): *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*. Farnham 2015.

71 Neben Dömling hat auch Zofia Lissa die Geschichte des Musikhörens problematisiert, vgl. Lissa, Zofia: *Zur historischen Veränderlichkeit der musikalischen Apperzeption*. In: dies.: *Aufsätze zur Musikästhetik*. Berlin 1969, S. 71–90, ebenso Fellerer, Karl Gustav: *Der Wandel des musikalischen Hörens im 16. Jahrhundert*. In: *Der Wandel des musikalischen Hörens*. Hg. von Siegfried Borris. Berlin 1962, S. 7–13.

72 Rehding, Alexander: *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge 2003; ders.: *Wie können Untertöne in der Geschichte der Musiktheorie hörbar gemacht werden?* In: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie. Augsburg 2004, S. 373–384; ders. mit Gelbart, Matthew: *Riemann and melodic analysis: Studies in folk-musical tonality*. In: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian music theories*. Hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding. Oxford 2011, S. 140–164.

73 Auhagen, Wolfgang; Hirschmann, Wolfgang; Mäkela, Tomi u. a. (Hg.): *Musikwissenschaft 1900–1930. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin*. Hildesheim 2017.