

Tobias Robert Klein
Musik als Ausdrucksgebärde

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von
Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Tobias Robert Klein

Musik als Ausdrucksgebärde

Zur kultur- und wissensgeschichtlichen Erforschung
der musikalischen Körperkommunikation

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Werks wurde vom Bundesministerium für
Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG1412 unterstützt.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt beim Autor.

Umschlagabbildung:
Titelvignette zur französischen Erstausgabe von Denis Diderots *Neveu de Rameau* (1821)

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und
Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren
wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5945-9

Inhalt

EINLEITUNG

Ismaning ist überall. Musik und/als Ausdrucksgebärde	9
--	---

ALTE MUSIK

»Singen mit den Händen«	29
Ausdruck vor dem »Ausdruck«. Notation, (E)motion und die mittelalterliche »Kultur der Geste«	41
»Partes Musicae, quae sunt circa visibile«	59

18. JAHRHUNDERT

Bachs Sohn, Rameaus Neffe und die »Bewegung« zur Musik	73
Nachahmung, Ausdruck und »Nervenerschütterung«: Zum epistemischen Ort von Johann Jakob Engels Schrift <i>Ueber musikalische Malerey</i>	91
Ritter – Gluck: Die Töne, Leidenschaften und das »glühende Gesicht«	117

19.–20. JAHRHUNDERT

»Expression of Emotion« und »Kunstwerk der Zukunft«. Wagner, Darwin und die »Evolution« der Musikpsychologie	135
Exkurs zum »Vogelgesang«	163

Der Schrei, das Tier und die Oper	177
Kurvendiskussion: Ausdruck, Dynamik und musikalische Bewegung nach 1900	207
Intermezzo interrotto: Jani Christou – <i>The Strychnine Lady</i>	239

20.–21. JAHRHUNDERT

»Weinen Machen«: Über Gesten und Gebärden in Akan Funeral Dirges	251
Zeigefinger und Brustgitarre. »Expression of Emotion« im kulturellen Kontext	271

ANHANG

Bibliographie	319
Personenindex	357
Editorische Notiz	363

EINLEITUNG

Ismaning ist überall. Musik und/als Ausdrucksgebärde

Beginnen wir mit einem überraschend anmutenden Ende: Im Spätsommer 1978 nehmen Dietrich Fischer-Dieskau und Sviatoslav Richter im oberbayrischen Schloss Ismaning Lieder von Franz Schubert auf. Schon während der gesamten Darbietung von »Auf der Bruck« sind Gesicht und Körper des Sängers in unablässiger Bewegung. Dies bleibt, nachdem der Vokalpart bereits beendet ist, auch während des abschließenden Klavierritornells so. Schubert vertauscht in der Schlußstrophe von Ernst Schulzes Gedicht die Zeilen 1–4 und 5–8 und die Augen richten sich diesem optimistischen Ende entsprechend erwartungsvoll nach oben. Als die Hauptfigur der Klavierbegleitung ab Takt 140–141 jedoch noch einmal ihrer überwunden geglaubten rhythmischen Verschränkung unterworfen wird (Identität des Finaltons mit dem Beginn einer neuen Phrase) heben sich die Augenbrauen, der Kopf kippt zur Seite und pendelt sich schließlich auf bis zum Schlussakkord anhaltende Hebungen und Senkungen ein.¹ Unklar bleibt zunächst, ob sich dieser verbal nur unzulänglich zu beschreibende Effekt bewusster Deutungsabsicht oder einer emotionalen Überwältigung des Sängers verdankt.

Die schon in diesem einleitenden Beispiel offensichtlich mehrdeutige Funktion der musikalischen Bewegung umreißt ein vielzitatierter Satz aus der das fragmentarisierte antike Wissen in christlicher Perspektive sammelnden *Etymologia* des Isidor von Sevilla: »Musica movet affectus, in diversum habitum provocat sensus.«² Aus dem »Herbst des Mittelalters« stammt hingegen die von Papst Johannes XXII um 1325 erlassene Dekretale »Docta sanctorum patrum«, die ein unmissverständliches Verbot musikalischer Gebärden andeutet. Im zweiten Absatz heißt es nach einer Missbilligung der von Kantoren einer »novellae scholae« eingeführten raschen Notenwerte (»in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percuntuntur«) und mit ihnen assoziierter Gattungen wie Hoquetus und der mehrtextigen Motette mit vulgärsprachlichen Duplum und Triplum: »Currunt enim, et non quiescunt, aures inebriant, et non mediuntur, gestibus simulant quod depromunt.«

1 Verfügbar u. a. auch unter der Adresse https://www.youtube.com/watch?v=B92ZH1_8Hvo (letzter Abruf 15. November 2014).

2 *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, hg. von Wallace M. Lindsay, Bd. 1, Oxford/New York (Oxford University Press) 1966 [1911], S. 37 (lib. III, 17). Vgl. auch den mit dem nämlichen Zitat einsetzenden Aufsatz von Hermann Danuser: »Motion und Emotion. Strategien der Affektsteuerung in der Tonkunst«, in: ders.: *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, hg. v. Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein, Bd. 2, Schliengen (Argus) 2014, S. 155–172.

Dass dieses päpstliche Dekret seit Burneys *General History of Music* als (durchaus problematischer) Beleg für einen sich um 1300 vollziehenden Stilwandel, die Ausbildung der sogenannten »Ars Nova«, herangezogen worden ist,³ ohne den kulturellen und kognitiven Kontext gestischer, mimischer und vokaler Gebärden zu berücksichtigen, unterstreicht allerdings die Notwendigkeit, eine solche bislang vor allem von der systematischen Musikologie bearbeitete Thematik⁴ mit den Augen und Ohren des Historikers zu behandeln.

Seit sich der Terminus Ausdruck zwischen 1700 und 1850 schrittweise als ein anthropologisch, künstlerisch und naturwissenschaftlich besetztes Begriffsfeld etabliert, dessen Höhepunkt im späten 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erreicht wird, entwickeln sich mit diesem Begriff assoziierte Körperbewegungen zu einem epistemischem Schauplatz, auf dem biologische und kulturelle Deutungsmuster unmittelbar miteinander konkurrieren. Einerseits tritt Ausdruck – als Sammelbegriff, dem Karl Bühler 1933 eine zwischen Physiologie, Psychologie und Kulturtheorie vermittelnde und zugleich bereits seine Historisierung einleitende Abhandlung widmete⁵ – als produktionsästhetische Kategorie der Gestaltung, (Trans)formation und Sublimierung künstlerischer und wissenschaftlicher Artefakte oder Versuchsanordnungen auf. Zugleich wird er aber auch als Verwirklichung bewusster und unbewusster Absichten und Affekte von Individuen beschrieben, deren mentale Konstitution wesentlich vom Erlebnis ihrer Körperlichkeit konditioniert erscheint.⁶

Trotz ihrer spezifischen wissenschaftlichen Stellung partizipieren diese seit mehr als hundert Jahren in der Emotions- und Hirnforschung eine zentrale Bedeutung als Indikatoren für die Erforschung mentaler Phänomene beanspruchenden Bewegungen der Hände und der Gesichtsmuskeln, aber auch stimmliche Gebärden wie Schreien oder Weinen an einem als universell betrachteten Emotions- und Gefühlsregister, das sich »seit Aristoteles' Katalog der Leidenschaften in der *Nikomachischen Ethik* über Charles Darwins *Expression of Emotions in Man and Animals* bis in den Katalog der Grundgefühle in der jüngsten neurologisch-psychologischen Gefühlsforschung [...] allenfalls in der Anzahl der unterschiedenen Affekte unterscheidet.«

3 Michael Klaper: »Verbindliches Kirchenmusikalisches Gesetz« oder »belanglose Augenblickseingebung? Zur Constitutio Docta Sanctorum patrum Papst Johannes' XXII«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60 (2003), S. 69–95.

4 Eine ausführliche Auswertung solcher Untersuchungen haben Friedrich Platz/Reinhard Kopiez in ihrer Meta-Studie »When the Eye Listens: A Meta Analysis of How-Audio Visual Presentation enhances the Appreciation of Music Performance«, in: *Music Perception* 30 (2012/13), S. 71–83 vorgenommen. Vgl. auch Jay Juchniewicz: »The Influence of Physical Movement on the Perception of Musical Performance«, in: *Psychology of Music* 36 (2008), S. 417–427.

5 Karl Bühler: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Stuttgart (Fischer) 1968.

6 Vgl. Sean Gallagher: *How the Body Shapes the Mind*, New York (Oxford University Press) 2005.

Was in einem solchen Kontinuum ausgeblendet wird, sind die weitreichenden Differenzen im Verständnis dessen, was Affekte überhaupt sind, d. h. die kulturgeschichtlichen Verschiebungen zwischen solchen Konzepten wie dem Pathos der antiken Kultur, der Passion im christlichen Mittelalter, der Sensibilität bzw. Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert oder jenen Gemütsbewegungen, die Gegenstand der physiologischen Forschung im 19. Jahrhundert geworden sind.⁷

Jenseits einer die Unterscheidung von »facere« und »agere« sprengenden »Sichtbarwerdung des Mittels als eines solchen«⁸ (G. Agamben) zieht auch die Darbietung von Musik eine Fülle körperlich und kulturell codierter Aktionen, Bewegungsbilder und Gesten nach sich: Schon im alten Ägypten wird der Akt des Singens bisweilen als (cheironomisches) Musizieren mit den Händen beschrieben⁹ und im Bereich der neuzeitlichen Vortragslehren und Instrumentalschulen sind Warnungen vor dem »Zischen, Pfeifen oder gar zu vernehmliche[m] Schnauben«¹⁰ ebenso verbreitet, wie andererseits eine über den Akt der Aufführung als Körperkommunikation¹¹ hinausgehende (rhetorische) Gebärdenhaftigkeit von Sängern explizit eingefordert wird:

Nun scheint es zwar, dass sich in der Kirche nur die Herrn Prediger, den Artickel de gestibus allein ausbedungen haben; würde es aber so schlimm seyn, wenn auch die singende oder spielende Chor- und Concert-Redner ihren Worten, durch anständige Leibes-Stellungen, einen Nachdruck zu geben wüssten? Ohne Geberden kann man doch nichts thun, wie gesagt worden, und wol zehnmal gesagt zu werden verdienet, obgleich nicht eben allemahl Hände und Füße dabey bewegt werden dürffen.¹²

7 Sigrid Weigel: *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, München (Fink) 2006, S. 201.

8 Giorgio Agamben: »Noten zur Geste«, in ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich/Berlin (diaphanes) 2001, S. 59.

9 Vgl. Hans Hickmann: *Musikgeschichte in Bildern – Ägypten*, (= Band 2, Musik des Altertums, Lieferung 1), Leipzig (VEB Deutscher Verlag für Musik) 1961, S. 22–27 und 86–94 sowie zur Diskussion der altägyptischen Quellen das folgende Kapitel.

10 Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule* (Augsburg [Lotter] 31789, Nachdruck hg. v. Hans Rudolf Jung, Wiesbaden u. a. [Breitkopf & Härtel] 1991), S. 58.

11 Jane Davidson: »Communicating with the Body in Performance«, in: John Rink (Hg.): *Musical Performance. A Guide to Understanding*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 2002, S. 144–152. Vgl. auch Marcelo W. Wanderley/Bradley W. Wines: »Origins and Functions of Clarinetists' Ancillary Gestures«, in: Anthony Gritten/Elaine King (Hg.): *Music and Gesture*, Aldershot (Ashgate) 2006, S. 165–191, hier S. 185: »The gestures and movements of clarinetists augment the experience of tension and the sense of phrasing by complementing, anticipating, following and sometimes contradicting the information available in sound.«

12 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg (Herold) 1739, S. 82, Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hg. v. Friederike Ramm, Kassel (Bärenreiter) 1999, S. 92 und 94.

Der Matthesons nämlicher Abhandlung entnommene und durch Nikolaus Harnoncourt popularisierte Begriff der »Klang-Rede«,¹³ zieht heute unvermeidlich die Frage nach sich, in wie weit dann die motionalen Aspekte ihrer Produktion und Vermittlung als Analogon zu den von der kognitiven Linguistik untersuchten »redebegleitenden Bewegungen«¹⁴ zu verstehen wären.¹⁵ Die Beziehung der »co-speech gestures« zu einer sich neben der akustischen Realisierung der Musik durch willkürliche und unwillkürliche Bewegungen der Interpreten ergebenden visuellen und gestischen Bedeutungsschicht¹⁶ bleibt einstweilen jedoch umstritten. Während Lawrence Zbikowski musikalische Gesten trotz ihres stärker formalisierten Charakters als unmittelbares Analogon zu David McNeills rekurrenten »gestural catchments« betrachtet,¹⁷ zeigen sich andere Wissenschaftler deutlich distanzierter:

Clearly the gestures that accompany music may not play quite the same role as the non-verbal communicative movements that supplement other forms of communication nor may they be structured in the same way. However, they are potentially a primary manner in which an audience has direct contact with the performer: we cannot see what a performer thinks but we can hear them and see them move [...].¹⁸

Entscheidend bleibt gerade bei einer Deutung der redebegleitenden Bewegungen als ein in Opposition zum »digitalen« Wort kontinuierlich organisierter Kommunikationsmodus¹⁹ vor allem, in wie weit auch der Musik ein latent sprachlicher Charakter zugeschrieben wird. In umgekehrter Sicht näherten die oftmals als Proto-Sprache betrachteten²⁰ und von anderen Autoren auch semantisch konnotierten

13 Ebd., S. 153. Vgl. zum »Reden der bloßen Klänge« auch Christian Gottfried Krause: *Von der musikalischen Poesie*, Berlin (Voß) 1752 (Nachdruck Leipzig 1973), S. 57 und 276.

14 David McNeill: *Hand and Mind. What gestures reveal about thought*, Chicago (Chicago University Press) 1992; Cornelia Müller: *Redebegleitende Gesten: Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich*, Berlin (Spitz) 1998; Adam Kendon: *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge (Cambridge University Press) 2004. Vgl. hierzu auch die Ausführungen und z. T. ausführlicheren Hinweise auf über diese Standardwerke hinausgehende Literatur in weiteren Kapiteln des Buchs.

15 Vgl. z. B. Jane Davidson: »Bodily Communication in Musical Performance«, in: D. Miel, R.A.R. Macdonald/D. J. Hargreaves (Hg.): *Musical Communication*, Oxford (Oxford University Press) 2005, S. 215–238.

16 Sofia Dahl/Anders Friberg: »Visual Perception of Performance manner in the movement of solo musicians«, in: *Music Perception* 24 (2006/07), S. 433–453.

17 Lawrence M. Zbikowski: »Musical Gesture and Musical Grammar. A Cognitive Approach«, in: Anthony Gritten/Elaine King (Hg.): *New Perspectives on Music and Gesture*, Farnham (Ashgate) 2006, S. 82–98, hier S. 87 f.

18 W. Luke Windsor: »Gestures in Music-making: Action, Information and Perception«, in: Anthony Gritten/Elaine King (Hg.): *New Perspectives on Music and Gesture*, Farnham (Ashgate) 2011, S. 45–66, hier besonders S. 48.

19 David McNeil: *Gesture and Thought*, Chicago (University of Chicago Press) 2005.

20 Colwyn Trevarthen/Jonathan Delafield-Butt/Benjamin Schögler: »Psychobiology of Musical Gesture: Innate Rhythm, Harmony and Melody in Movements of Narration«, in: Anthony Gritten/Elaine King (Hg.): *New Perspectives on Music and Gesture*, Farnham (Ashgate) 2006, S. 11–43, hier S. 19.

»co-speech gestures«²¹ deren emotionalen Gehalt nämlich eher dem verbalen Ausdruck an, als das sie sich von ihm entfernte.

Es mag in diesem Zusammenhang als verspätete Ironie der Geschichte betrachtet werden, dass die Arbeiten britischer Wissenschaftler, die sich mit der unverzichtbaren Rolle visueller Elemente in den Clips und den Bühnenshows der modernen Pop-Musik beschäftigt haben,²² einen Gedanken ihres mittelalterlichen Landsmann Roger Bacon²³ aufgreifen, der im Bestreben durch die Einheit sicht- und hörbarer Proportionen die Menschen zu universeller Gottgefälligkeit zu bewegen, von derartigen Klängen wohl nicht einmal zu träumen vermochte. (Bacon in diffizile theologisch-mathematische, aber auch soziale und sensuelle Zusammenhänge eingekleidete Theorie einer »sichtbaren Musik« bildet eine der drei Fallstudien im ersten Kapitel dieses Buchs, das die Relevanz der Ausdrucks- und Gebärdendiskussion für die Betrachtung der älteren Musikgeschichte behandelt.) Eingelöst wird der von Nicholas Cook angemahnte Blick »Beyond the Notes«²⁴ gegenwärtig vor allem in musikpsychologischen Arbeiten, die sich sowohl mit der neurobiologischen Fundierung akustisch-emotionaler Prozesse²⁵ als auch mit deren durch Parameter wie Gestik, Timbre und Bewegung gesteuerter²⁶ audiovisuellen Übermittlung befassen. So untersuchten Juslin, Friberg und Dahl die Möglichkeiten und

21 Adam Kendon: »An Agenda of Gesture Studies«, in: *Semiotic Book Review* 7 (1996) 3, S. 8–12.

22 Vgl. Jane Davidson: »She's the one: Multiple Functions of Body Movement in a Stage Performance by Robbie Williams«, in: Anthony Gritten/Elaine King (Hg.): *Music and Gesture*, Aldershot (Ashgate) 2006, S. 207–225; Philip Auslander: *Liveness. Performance in a mediatised culture*, London (Routledge) 2008; Simon Frith: *Performing rites. Evaluating popular music*, Oxford (Oxford University Press) 1996. Vgl. auch Marco Lehmann/Reinhard Kopiez: »Der Einfluss der Bühnenshow auf die Bewertung der Performanz von Rockgitarristen«, in: Rolf F. Nohr/Herbert Schwaab (Hg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*, Münster (Lit-Verlag) 2011, S. 195–206.

23 Roger Bacon: *Opus tertium*, in: *Opera Fr. Baconis hactenus inedita*, Bd. 1, hg. von John S. Brewer, London (Longman u. a.) 1859, S. 1–310, hier S. 232: »Nos enim videmus quod ars instrumentorum, et cantus, et metri, et rhythmici, non vadit in plenam delectationem sensibilem, nisi simul adsint gestus, et exultationes, et flexus corporales; quae omnia cum conformentur proportionibus convenientibus, fit perfecta delectatio sensibilis apud duos sensus.« Vgl. auch das folgende Kapitel des Buchs.

24 Nicholas Cook: »Beyond the Notes«, in: *Nature* 453 (2008), S. 1186 f.

25 Patrik N. Juslin/Daniel Västfjälla: »Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms«, in: *Behavioral and Brain Sciences* 31 (2008), S. 559–575.

26 Vgl. zu neueren Tendenzen der Forschung Manfred Nusseck/Marcelo M. Wanderley: »Music and Motion – How Music-related experience Ancillary Body Movements Contribute to the experience of Music«, in: *Music Perception* 26 (2008/09), 335–353; William Forde Thompson/Phil Graham/Frank A. Russo: »Seeing Music Performance: Visual Influences on Perception and Experience«, in: *Semiotica* 156 (2005), S. 203–227; William F. Thompson/Frank A. Russo/Lena Quinto, »Audio–Visual Integration of Emotional Cues in Song«, in: *Cognition & Emotion* 22 (2008), S. 1457–1470; Michael Schutz/Scott Lipscomb: »Hearing Gestures, Seeing Music: Vision Influences Perceived Tone Duration«, in: *Perception* 36 (2007), S. 888–897.

Grenzen der (intentionalen) Übertragung von Emotionen der Interpreten auf die Zuhörer einer Musikaufführung,²⁷ während Repp et al. den Zusammenhang zwischen gefühlsbetonter Musikperzeption und dem Konzept der »emotionalen Intelligenz«²⁸ sowie Scherer und Zentner die Fähigkeit zur Induktion von Emotionen in Relation zu Faktoren wie Struktur, Kontext und Mitteln der Darbietung diskutieren.²⁹ Gerade aber weil sich das diskursive Epizentrum der Affekt- und Ausdruckstheorie seit dem 19. Jahrhundert von den Poetiken, Kompositions- und Vortragslehren in die Sphäre der Kognitionspsychologie verlagert hat, profitiert mittelbar auch das in dieser Studie mehrfach gestreifte Gebiet der musikbezogenen Emotionsforschung von der begriffs-, ideen-, und wissen(schaft)sgeschichtlichen Kontextualisierung ihres methodischen Umfelds. Mit Ansätzen wie Fechners Konzept einer direkten Verbindung des Gefühlsgehalts der Musik zu den realen Stimmungen des Hörers, aber auch den (musikalischen) Gefühlskonzeptionen der Gestalt- und Ganzheitspsychologie und last but not least der zunehmenden Szentifizierung der musikalischen Emotionsforschung bei Carl Seashore und Caroll C. Pratt fallen wichtige Grundlagen dieses pars pro toto skizzierten Forschungsfelds mit dem Kairos des Ausdrucksbegriffs zwischen 1850 und 1930 zusammen. In letzter Zeit hat zudem im Zusammenhang mit der Beschreibung von Spiegelneuronen oder des Konzepts einer motorischen Intelligenz³⁰ eine sich im menschlichen Hirn mit der sprachprozessualisierenden Broca Area überschneidende Sektion des prämotorischen Cortex Aufmerksamkeit erlangt, die die Bewegung unserer Mund-, Hand, und Gesichtsmuskeln reguliert, und somit simultan an der Prozessualisierung von Gesten, Sprache und Musik beteiligt erscheint.³¹

Von Seiten der traditionellen Historiographie sieht sich die Analyse musikalischer Mimik und Gestik angesichts des nicht-akustischen Charakters dieser Phä-

27 Vgl. Alf Gabrielsson/Patrik N. Juslin: »Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience«, in: *Psychology of Music* 24 (1996), S. 68–91; Patrik N. Juslin: »Communicating Emotion in Music Performance: A Review and a Theoretical Framework«, in: Patrik N. Juslin/John A. Sloboda (Hg.): *Music and Emotion. Theory and Research*, Oxford (Oxford University Press) 2001, S. 309–337.

28 Joel E. Renicow/Peter Salovey/Bruno H. Repp: »Is Recognition of Emotion in Music Performance an Aspect of Emotional Intelligence?«, in: *Music Perception* 22 (2004/05), S. 145–158.

29 Vgl. Klaus R. Scherer/Marcel Zentner: »Emotional Effects of Music: Production Rules«, in: Juslin/Sloboda: *Music and Emotion* (Anm. 27), S. 361–392.

30 Gerhard Neuweiler/György Ligeti, *Motorische Intelligenz. Zwischen Musik und Naturwissenschaft*, Berlin (Wagenbach) 2007.

31 Vgl. Giacomo Rizzolatti/Michael A. Arbib: »Language within our grasp«, in: *Trends in Neurosciences* 21, 5, 1998, S. 188–194; Stefan Koelsch: »Significance of Broca's area and ventral premotor cortex for music-syntactic processing«, in: *Cortex* 42 (2006), S. 518–520; Luciano Fadiga/Laila Craighero/Allesandro D'Ausilio: »Broca's area in language, action, and music«, in: *Annals of the New York Academy of Sciences* 1169 (2009), S. 448–458; Evelina Fedorenko/Aniruddh Patel/Daniel Casasanto/Jonathan Winawer/Edward Gibson: »Structural integration in language and music: Evidence for a shared system«, in: *Memory & Cognition* 37 (2009), S. 1–9.

nomene hingegen einem Ausschlussmechanismus gegenüber, den am griffigsten schon Altvater Hugo Riemann formuliert hat. Zu Beginn seines *Handbuchs der Musikgeschichte* separiert der ohne den Ästhetiker und Theoretiker kaum zu denkende Historiker Riemann die antike Musikgeschichte von der neuzeitlichen Entwicklung:

Im Sinne unserer heutigen strengeren Scheidung der Künste gehört ja freilich die Mimik (als Gebärdenspiel und Tanz) ebensowenig wie die Dichtung, ja noch weniger, zur Musik im engern Sinne. Denn wenn der Sprache zweifellos noch spezifisch musikalische Elemente im musikalischen Klange innewohnen, kann das gleiche von der lediglich zum Auge sprechenden Mimik nicht ausgesagt werden. Die Berechtigung zu der Einstellung auch dieser Kunstform ergibt sich aber wieder aus der von Anfang und fortgesetzt zu konstatierenden innigen Verbindung der sämtlichen energischen Künste, d. h. der das Kunstwerk als ein Stück wirkliches Leben vor Auge und Ohr im zeitlichen Geschehen entwickelnden Künste; nicht nur sind im Gesänge Dichtung und Musik, und im Tanze Gebärdenspiel und Musik zu fester Einheit verbunden, sondern alle drei verschmelzen im Chorreigen zu einer Gesamtkunst, für welche die Griechen den Ausdruck Musik in seiner weitesten Bedeutung, anwenden.³²

Eines seiner wesentlichen Ziele sieht dieses Buch darin, auch außerhalb der mit dem Klang identifizierten »eigentlichen« Musik stehende³³ »Ausdrucksgebärden« als natürliche Erscheinung wie Resultat kulturtechnologischer Modellierung in ihre Geschichte einzubeziehen, was auch über die jüngst noch von Winfried Gruhn zusammengefasste praktisch-propädeutische Theoriebildung³⁴ durchaus hinausweist: Körperliche Reaktionen können – wie Vilém Flusser³⁵ oder auch Roland Barthes z. B. anhand des Lidschlags demonstrierten – sowohl als physiologischer Reflex und Indikator wie auch als musikalisch-strukturelle Anweisung gelesen werden. Gerade im Falle ihrer ambivalenten Mehrdeutigkeit bleibt jedoch stets auch die »rein« physiologische Erklärung von Ausdrucksphänomenen möglich. Diese Feststellung wird im Verlaufe dieser Arbeit immer wieder in den unterschiedlichsten historischen Kontexten und Situationen begegnen: Bei der Interpretation der

32 So Hugo Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) ³1923, Bd. 1, S. 9 anlässlich einer nicht expliziten Erwähnung des Tanzes in der Charakterisierung der Untergebiete der Musik durch Aristides Quintillianus.

33 Rudolf Stephan: »Sichtbare Musik«, in: Karl Heinz Borck/Rudolf Henß (Hg.): *Der Berliner Germanistentag 1968. Vorträge und Berichte*, Heidelberg (Winter) 1970, S. 90–99.

34 Vgl. Wilfried Gruhn: *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung*, Hildesheim (Olms) 2014. Die nicht primär wissenschaftliche Orientierung zeigt sich bereits daran, dass selbst der Name Darwins auf den gut hundert Seiten dieser dem Verfasser erst unmittelbar vor Abschluß der Druckfassung seines Buchs zur Verfügung stehenden Veröffentlichung nicht ein einziges mal erwähnt wird. Dennoch sind dort, wo Gruhns Referat der aktuellen neuromusikalischen Forschung sich mit seinen eigenen Überlegungen berührt, entsprechende Verweise auf dessen Publikation nachträglich eingearbeitet worden.

35 Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (1991), Bensheim/Düsseldorf (Bollmann) 1993.

auf altägyptischen Musikdarstellungen auftretenden Handzeichen, bei dem mit Händen und Füßen sein Leipziger Ensemble anleitenden Bach, E. T. A. Hoffmanns zappelnden Musikerfiguren oder last but not least in den Körperstrategien afrikanischer Performances, bei denen es maßgeblich darum geht, kontextsensitive und bedeutungstragende Bewegungen von allgemeiner Lokomotion zu trennen. Die Wahrnehmung und Interpretation von Ausdrucksqualitäten kultureller und natürlicher Phänomene ist dabei a priori an ein Subjekt gebunden, das sie seinerseits erlebnishaften, subjektiven und gegebenenfalls auch nicht intendierten Gegenständen zuerkennt.³⁶

Ein wesentlicher Vorzug des historisch freilich zu kontextualisierenden Rückbezugs auf Charles Darwins Modell der *Expression of Emotions in Man and Animal*³⁷ besteht in der Verbindung mimisch-gestischer Bewegungen mit den trotz des anhaltenden Booms der Stimmforschung³⁸ weitaus weniger beachteten akustischen Sensationen wie Schreien, Weinen und Heulen. An ihrer sozialen und ontologischen Deutung, der Darwins trotz seiner die Ausdrucksgebärden ins Terrain der Menschheitsgeschichte verlagernden Theorie der Habitualisierung vormals willentlicher Handlungen ausweicht,³⁹ hat sich Adorno in einer durch ihre emphatische Verve noch immer berücksichtigenden Passage seiner *Philosophie der Neuen Musik* versucht:

Wie das Ende, so greift der Ursprung der Musik übers Reich der Intentionen, das von Sinn und Subjektivität hinaus. Er ist gestischer Art und nah verwandt dem des Weins. Es ist die Geste des Lösens. Die Spannung der Gesichtsmuskulatur gibt nach, jene Spannung, welche das Antlitz, indem sie es in Aktion auf die Umwelt richtet, von dieser zugleich absperrt. Musik und Weinen öffnen die Lippen und geben den angehaltenen Menschen los. Die Sentimentalität der unteren Musik erinnert in verzerrter Gestalt, was die obere Musik in der wahren am Rande des Wahnsinns gerade

36 Für weitergehende Überlegungen verweise ich summarisch auf die Einleitungen der von Erik Porath und mir herausgegebenen Sammelbände *Figuren des Ausdrucks. Formation einer Wissenskategorie zwischen 1700 und 1850*, München (Fink) 2012 (dort S. 7–16) und *Kinästhetik und Kommunikation. Ränder und Interferenzen des Ausdrucks* (Kadmos), Berlin 2013 (dort S. 7–39).

37 Charles Darwin: *Der Ausdruck der Gemütsbewegung bei dem Menschen und den Thieren*, übers. v. Carl-Gustav Carus, Stuttgart (Schweizerbart) 1872.

38 Vgl. Karl-Heinz Göttert: *Geschichte der Stimme*, München (Fink) 1998; Reinhart Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin (Akademie-Verlag) 2001; Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, München (Akademie Verlag) 2002 bzw. Beiträge der sich mit der Stimme (und/oder ihrer Perzeption) befassenden Hefte der Zeitschriften *Musik & Ästhetik* (Juli 2009) und *Trajekte* (Oktober 2014).

39 Weigel: *Genea-Logik* (Anm. 7), S. 225 f. Obwohl Darwins These, dass »der Vorgang der Habitualisierung einer frühen Epoche der Evolution angehört, während der Fortschritt der Kultur zur Unterdrückung von Affektausdrücken geführt habe«, die Menschheitsgeschichte zum Schauplatz des Wandelns »willentlich ausgeführter Bewegungen in unwillkürliche und unbewusste« erhebt, geht es Darwin gerade nicht um eine kulturelle Erklärung: »Vielmehr werden [sic] zum Beleg für Argumente seiner Deszendenztheorie.«

eben zu entwerfen vermag: Versöhnung. Der Mensch, der sich verströmen läßt im Weinen und einer Musik, die in nichts mehr ihm gleich ist, läßt zugleich den Strom dessen in sich zurückfluten, was nicht er selber ist und was hinter dem Damm der Dingwelt gestaut war. Als Weinender wie als Singender geht er in die entfremdete Wirklichkeit ein.⁴⁰

Tritt komplementär zum Weinen »mit dem absoluten Verzicht auf den Sinn« noch das als »absolutes Wagnis des Todes« »die Dialektik und den Dialektiker [übersteigende]«⁴¹ Lachen, so konstituiert sich ein mehrdimensionales expressives Register, das seinen beredten Interpreten in der anthropologischen Ausdruckstheorie Hellmuth Plessners gefunden hat:

Mit Lachen und Weinen meldet sich die Unterbindung der Verkörperung als des Mittels zur geregelten Bildung menschlichen Verhaltens. Sie stellen sinnvolle Fehlreaktionen auf die Unmöglichkeit dar, zwischen der Person und ihrem Körper das zum Verhalten entsprechende Verhältnis zu sichern. An ihnen wird die Distanziertheit der Person als Bruch im Verlust ihrer auf Ordnung der Verhältnisse bezogenen und gestützten Selbstbeherrschung sichtbar. Einem Wesen ohne Distanz, ohne Exzentrum kann das nie passieren. Darum können Tiere weder lachen noch weinen. Nur der Mensch hat die Höhe, aus der er sich fallen läßt. Nur der Mensch kennt mit dem Sinn zugleich Doppelsinn, Unsinn und das, was darüber hinausreicht.⁴²

Plessners Überlegungen, die Lachen und Weinen zu den einzigen gegenüber der Tierwelt herausstechenden menschlichen Ausdrucksmöglichkeiten erklärte, ist auch für dieses Buch von wiederholter Relevanz,⁴³ weil ihre von der Historiographie (zu) wenig beachtete emotionale (und zugleich im Gegensatz zu den Tieren reflektierte) Opposition in sehr verschiedenen Situationen der Musikgeschichte an die von sozialen und kulturellen Konventionen überlagerte Oberfläche drängt. Als »Grenzüberschreitungen« und »Ausbrüche, in denen zivilisatorische Gesittung und ihre musikalischen Stellvertreter [...] keinen Platz mehr haben«⁴⁴ sind sie prinzipiell bereits für die theologische Choralinterpretation des Früh- und Hochmittelalters von Interesse (hierzu Kapitel 1). Neue Aspekte erbringen sie aber auch für die Deutung von Wagners *Kundry*, der gerade aufgrund der einen »expression of emotion« (Lachen), das entgegengesetzte Ausdrucksregister (Weinen) bis zu ihrer Taufe

40 Theodor W. Adorno: *Philosophie der Neuen Musik*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1970 ff, Bd. 12, S. 122.

41 Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, übers. von Rodolphe Gasché, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972, S. 388.

42 Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* (1941), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Günter Dux, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1980 ff, Bd. 7 (Ausdruck und menschliche Natur), S. 203–390, hier S. 204 f.

43 Martin Asiáin: *Sinn als Ausdruck des Lebendigen Medialität des Subjekts – Richard Högnigswald, Maurice Merleau-Ponty und Helmuth Plessner*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2006, S. 307–309.

44 Gerd Rienäcker: »Lachende Opernfiguren. Acht Skizzen«, in: ders., *Musiktheater im Experiment*, Berlin (Lukas) 2004, S. 22–29, hier S. 24.

verwehrt wird (hierzu Kapitel 3). Schließlich ist das Weinen bereits im Titel eines im Schlusskapitel besprochenen ghanaischen Musikgenres, den eine Zwischenstellung zwischen Musik und Sprache einnehmenden Trauergesängen des »Esuee« präsent. (»Esuee« heißt wörtlich Weinen machen.)

Wo und wenn Musik daher von Ausdrucksgebärden nicht nur begleitet wird, sondern (u. a. im Sinne der obengenannten Position Adornos) auch selbst als eine solche betrachtet werden kann, ist es für den Musikhistoriker unumgänglich, sich ohne Minderwertigkeitskomplexe oder disziplinäre Identitätsduselein mit kognitionspsychologischen Fragen oder wissenschaftlichen Entwicklungen zu befassen, die üblicherweise nicht im Zentrum der Historiographie stehen (und z. B. den Komponisten Wagner auch als Darwin-Leser ernst zu nehmen).⁴⁵ Dies gilt zumal für die Positionierung gegenüber den sich seit den Arbeiten von David Ladoff oder Robert Hatten in zahlreichen Verästelungen etablierenden musikalischen »Gesture Studies«. Hier tobt trotz Hattens in ihrer Allgemeinheit gewiss anschlussfähiger Definition (»any energetic shaping through time, that may be interpreted as significant«)⁴⁶ und verschiedener Klassifikationen musikalischer Gesten als »self-regulatory, gratuitous, emotional, indicating and symbolic«⁴⁷ nach wie vor eine verdeckt ausgetragene Deutungs- und Definitionsdebatte.⁴⁸ Einerseits befasst sich ein die Möglichkeit bloß abstrakter und figurativer Formen in Frage stellender Zweig der musikbezogenen Gestenforschung⁴⁹ mit (empirisch) der Klangproduktion dienenden (oder sie vermittelnden) physischen Vorgängen, die sowohl zur mentalen Repräsentation von Tempo und Phrasierung⁵⁰ und der Regulierung körperlicher Zustände beitragen,⁵¹ wie auch als Resultat eines neuronal-mimetischen

45 Vgl. hierzu das dritte Kapitel des Buches.

46 Robert Hatten: »A Theory of Musical Gesture and its Application in Beethoven and Schubert«, in: Anthony Gritten/Elaine King (Hg.): *Music and Gesture*, Aldershot (Ashgate) 2006, S. 1–23, hier S. 1.

47 Threvarthen/Delafeld-Butt/Schlöger: »Psychobiology of Musical Gesture« (Anm. 20), S. 20.

48 Zusammenfassend »Zur Theorie musikalischer Gesten« auch Gruhn: *Musikalische Gestik* (Anm. 34), S. 18–22. An anderer Stelle (S. 72) seines Buchs unterscheidet Gruhn heuristisch zwischen strukturellen (als »musikogene Gestik der musikalischen Faktur«), akustischen (die »Sprachlogik der musikalischen Interaktion«), visuellen (»expressive Spielbewegungen«) und intrapersonalen (»Verstehen als Vollzug musikimmanenter Gesten«) Signalen. Vgl. auch Vgl. Fernando Iazzetta: »Meaning in Musical Gesture«, in: Marcelo Wanderley/Marc Battier (Hg.): *Trends in Gestural Control of Music*, Paris (Ircam/Centre Pompidou) 2000, S. 259–268.

49 Windsor: »Gestures in Music-making: Action, Information and Perception« (Anm. 18), S. 47.

50 Elaine King: »Supporting Gestures. Breathing in Piano Performance«, in: Anthony Gritten/Elaine King (Hg.): *Music and Gesture*, Aldershot (Ashgate) 2006, S. 142–164, hier S. 159.

51 Threvarthen/Delafeld-Butt/Schlöger: »Psychobiology of Musical Gesture« (Anm. 20), S. 14.

Nachvollzugs beobachteter Körperbewegungen erscheinen.⁵² Andererseits werden als »musikalische Geste« im Sinne einer semiotischen Differenzierung, die gerade das vermeintlich unbewusst und »chaotisch« erscheinende Gestikulieren von der Geste als »precise, non-verbal articulation« abzugrenzen sucht,⁵³ eine metaphorische Repräsentation des Bewegungsvorgangs sowohl im Körper⁵⁴ als auch in komponierten Motiven verstanden.⁵⁵ Angesichts der entgegengesetzten These, derzufolge nicht Motive zu Gesten, sondern als Resultat der interpretativen Akzentuierung eher Gesten zu Motiven werden,⁵⁶ lohnt ein Blick auf die vermittelnde Perspektive von Naomi Cummings:

To be realized as ›gestural‹ a pattern must be embodied in an act of performance which conveys a unitary impulse of some kind, or at least be capable of being so embodied. On the other hand, an inflected performance cannot do the trick of rendering just any group of notes a ›gesture‹ without answering to the suggestions of notated melodic shaping, as well as the inflectional instructions [...].⁵⁷

Der Charme des demgegenüber in diesem Buch gewählten wissens- und kulturhistorisch vermittelten Bezugs auf den Diskursrahmen der »Expression of Emotions«

52 Arnie Cox: »Hearing, Feeling, Grasping Gestures«, in: Anthony Gritten/Elaine King (Hg.): *Music and Gesture*, Aldershot (Ashgate) 2006, S. 45–60, besonders S. 54: »According to the mimetic hypothesis, when we hear the opening of this sonata [Schubert, D. 959] we participate vicariously with the production of music – specifically, the bass line and the sustained chords – and our participation takes three forms: imitation of arm gestures, subvocal imitation of the sounds produced, and a visceral exertion that matches the exertion dynamic manifest in the music.«

53 David Lidov: »Emotive Gesture in Music and its Contraries«, in: Anthony Gritten/Elaine King (Hg.): *Music and Gesture*, Aldershot (Ashgate) 2006, S. 24–44, hier S. 30.

54 George Lakoff/Mark Johnson: *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York (Basic Books) 1999. Vgl. mit musikbezogenen Verweisen auch Gruhn: *Musikalische Gestik* (Anm. 34), S. 94–96.

55 Zbikowski: »Musical Gesture and Musical Grammar« (Anm. 17), S. 97: »Both Music and gesture draw on a common pool of cognitive resources to create analogous representation of dynamic processes.« Vgl. allgemein auch Steve Larson: *Musical Forces. Motion, Metaphor and Meaning in Music*, Bloomington (University of Indiana Press) 2012. Auch die Vermessung von durch verschiedene Emotionen unterschiedlich konditionierter Bewegungen – vgl. Brigitta Burger, Suvi Saarikallio/Geoff Luck/Marc R. Thompson/Petri Toiviainen: »Relationships between perceived emotions in music and music-induced movement«, in: *Music Perception* 30 (2012/13), S. 519–535 bzw. Pieter-Jan Maes/Edith van Dyck/Micheline Lesaffre/Marc Leman: »The Coupling of Action and Perception in Musical Meaning Formation«, in: *Music Perception* 32 (2103/14), S. 67–84 – registriert primär eine verkörperte Reaktion auf deren sprachliche oder metaphorische Vermittlung (z. B. in raschen oder langsamen Notenwerten).

56 John Rink/Neta Spiro/Nicolas Gold: »Motive, Gesture and the Analysis of Performance«, in: Anthony Gritten/Elaine King (Hg.): *New Perspectives on Music and Gesture*, Farnham (Ashgate) 2011, S. 267–292, hier S. 267.

57 Naomi Cumming: *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington (Indiana University Press) 2000, S. 136.

besteht also neben der expliziten Einbeziehung von »Lautgebärden« (W. Wundt) auch in einer fruchtbaren Offenhaltung der erkenntnistheoretischen Spannung, die eine (zu verschiedenen Orten und Zeiten) unterschiedlich ausfallende Entscheidung zwischen Gestik und Gestikulieren, zwischen Aktion und Metapher, zwischen universellen und kulturspezifischen oder kontrollierten Handeln und unwillkürlicher emotionaler Überwältigung bewusst vermeidet: »Music means nothing if we don't know what it means«. ⁵⁸

Methodisch ist dieses Buch somit von mehreren scheinbar divergenten, sich für den Verfasser gleichwohl in eigentümlicher Weise überschneidenden Wissenschaftstraditionen beeinflusst. Er bekennt sich sowohl zu einer spezifischen Berliner Tradition einer interdisziplinär agierenden Musikhistorie, die ihren Ausgang mit dem Wirken von Carl Dahlhaus nahm und ihn ebenso geprägt hat wie die kulturwissenschaftliche Epistemologie des am Schnittpunkt von Geisteswissenschaften, Naturwissenschaften und Künsten agierenden Zentrums für Literatur- und Kulturforschung. Hier sind im Rahmen seiner Tätigkeit für das Projekt »Ausdrucksgebärden zwischen Evolutionstheorie und Kulturgeschichte« (2008–2010) wichtige Vorarbeiten zu diesem Buch entstanden. Nimmt man noch die in den Diskussionszusammenhängen des Zentrums besonders gepflegte »erste Generation der Kulturwissenschaft« (Aby Warburg, Ernst Cassirer, Georg Simmel, Erich Auerbach) hinzu, so stößt man auf der Suche nach musikwissenschaftlichen Äquivalenten rasch auf die Namen Curt Sachs und Erich Moritz von Hornbostel, deren ebenfalls spezifisch Berlinische Tradition der vergleichenden Musikwissenschaft als Ansporn, aber auch Gegenstand des wissenshistorischen Interesses in den folgenden Kapiteln wiederholt anzutreffen sein wird.

Kritische Augen messen ein Buch indessen nicht selten daran, was in ihm enthalten ist, sondern vor allem daran, was in ihm oft unvermeidlich fehlt: Dennoch erwies sich angesichts der nahezu unbegrenzten Vielfalt der angerissenen Thematik eine auch an der musikalischen Sozialisation des Verfassers orientierte Auswahl als unumgänglich. Ausgelassen werden musste zunächst die Behandlung von mittelbar das Gebiet der musikalischen Gebärde berührenden Systemen wie der barocken Figurenlehre ⁵⁹ oder Brechts von den Prämissen des epischen Theaters bestimmte Vision einer »gestischen Musik«. ⁶⁰ Ausgespart bleiben ferner aber auch die spezifische Auseinandersetzung mit den längst zum Gegenstand einer selbständi-

58 John Bispham: »Music means nothing if we don't know what it means«, in: *Journal of Human Evolution* 50 (2006), S. 587–593.

59 Vgl. zu ihrer historiographischen Konstruktion zuletzt Janina Klassen: »Musica Poetica und Musikalische Figurenlehre. Ein produktives Missverständnis«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 2001, S. 73–83.

60 Bertolt Brecht: »Über Gestische Musik«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1967 ff, Bd. 15, S. 482–485. Vgl. auch Jürgen Engelhardt: *Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill*, München (Katzbichler) 1984.

gen Disziplin⁶¹ avancierten Formen des Tanzes sowie eine ausgedehnte Auseinandersetzung mit den zahlreichen historischen, populärwissenschaftlichen und zusehends auch systematischen Untersuchungen des Dirigierens,⁶² das parallel zur Ablösung der Komposition als »wichtigster [musikalischer] Zeitfrage«⁶³ zum motivationalen Epistem des von Herrschaftsbeziehungen bestimmten modernen Musiklebens avanciert. So ergibt sich für das Buch eine Konstellation, bei der die beiden inneren Kapitel zur europäischen Musikgeschichte des 18.–20. Jahrhunderts (in deren Zentrum die ungleichen Zeitgenossen Darwin und Wagner stehen) durch Kapitel zu westafrikanischen Musikkulturen und der älteren Musikgeschichte flankiert werden, in denen sich die Untersuchung von »Ausdrucksgebärden« gerade durch ihren Körperbewegung ausdrücklich einschließenden holistischen Musikbegriff anbietet.

Das erste Kapitel widmet sich dabei anhand von drei für diese Fragestellung besonders ertragreichen Fallstudien dem Auftreten ihrer begriffsgeschichtlichen Akzenturierung vorangehender »Ausdrucksgebärden« in der älteren Musikgeschichte, wobei ihre Erörterung mit Deutungsversuchen aus der Blütezeit des Ausdrucksdiskurses um und nach 1900 verkoppelt erscheint: Die sogenannten Cheironomiezeichen alt-ägyptischer Musikdarstellungen und deren bisherige Interpretationsversuche verdeutlichen gleich zu Beginn die sämtliche weiteren Kapitel des Buchs durchziehende Antinomie zwischen einer emotional-physiologisch bestimmten Bewegung zur Musik und der eine explizite Anweisung oder Information beinhaltenden Geste. Cheironomie ist (u. a. von Oskar Fleischer) auch als eine Grundlage der adiastematischen Neumennotation in Vorschlag gebracht worden und trotz berechtigter Skepsis erfreut sich das »Schola-Dirigieren nach Neumen« unter Praktikern nach wie vor nicht unerheblicher Beliebtheit. Die zweite Fallstudie nimmt daher aus der Perspektive der aktuellen neurokognitiven Forschung die Frage nach der musikalischen Handbewegung noch einmal auf, verweist in einem weiteren Schritt aber auch auf die Bedeutung stimmlicher »Ausdrucksgebärden« für den Choralgesang. Mit »Lachen« (im jubilus) und »Weinen« (als *compunctio*) assoziierten Theologen der Karolingerzeit mit dem liturgischen Gesang just jene Emotionen, die Plessners Anthropologie als spezifisch menschliche Ausdrucksmodi von der Tierwelt absetzte. Die schon erwähnte Definition der musikalischen Gestik durch Roger Bacon (um und nach 1250) bildet schließlich ein drittes Beispiel einer Konstellation der älteren Musikgeschichte, auf die neues Licht durch eine unmittelbare

61 Stephanie Schrödter (Hg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*, Würzburg (Königshausen und Neumann) 2012.

62 Clemens Wöllner: *Zur Wahrnehmung des Ausdrucks beim Dirigieren. Eine experimentelle musikpsychologische Untersuchung*, Berlin (LIT) 2007; Phillip Murray Dineen: »Gestural Economics in Conducting«, in: Anthony Gritten/Elaine King (Hg.): *New Perspectives on Music and Gesture*, Farnham (Ashgate) 2006, S. 131–158.

63 Hermann Kretzschmar: *Musikalische Zeitfragen*, Leipzig (Peters) 1903, S. 3 sowie den Abschnitt »Die Musik als dienende Kunst«, S. 103–112.

Gegenüberstellung der verschiedenen Zusammenhänge fällt, in denen der Franziskanermönch die Beziehung von Musik und Körperbewegung thematisiert.

Kapitel zwei widmet sich anhand eines »close reading« sowohl musikästhetischer Quellen (u. a. Johann Jakob Engel) als auch literarischer Darstellungen (bei Diderot und E. T. A. Hoffmann) der sich im 18. Jahrhundert gerade auf dem Feld der Musik vollziehenden diskursiven Annäherung der Konzepte von »Ausdruck« und »Bewegung«. Durch die Gegenüberstellung zweier berühmter Beschreibungen musizierender Mitglieder der Bach-Familie (bei Gesner und Burney), ebenso wie Diderots satirischem Portrait von Rameaus Neffen oder Lavaters Physiognomie wird exemplarisch das rhetorische Begrenzungen überschreitende Verhältnis von Körperbewegung und Musik in den Blick genommen. Dass dabei besonders das Gesicht als zentraler Ausdrucksträger zum »verdichteten Bild des Humanum«⁶⁴ avanciert, etabliert eine direkte Verbindung zu Johann Jakob Engel, dessen *Ideen zu einer Mimik*⁶⁵ noch vor den späteren Arbeiten Bells oder Piderits zu den Gründungsdokumenten der modernen Ausdruckstheorie zählen. Es kann durch eine konzentrierte Lektüre seiner Schriften gezeigt werden, dass die zentralen Konzepte seiner diesbezüglich so folgenreichen *Mimik* aus der Beschäftigung mit musikästhetischen Fragen hervorgehen. Der inzwischen epistemisch gewordenen (wissens) historischen Konstellation »um 1800« ist ein dritter Abschnitt gewidmet, der Texte von E. T. A. Hoffmann und Johann Wilhelm Ritter im Sinne von dessen hierbei direkt angesprochenen galvanischen Experimenten kurzschließt. Aus der Analogie zwischen ihren klangliche und visuelle Elemente verbindenden Schwingungs- und Bewegungsbegriffen entwickeln sich Überlegungen zu einer Spielart der »absoluten Musik«, die aller Metaphysik zum Trotz das körperliche Erleben und Erleiden der Töne explizit mit einschließt.

Die sowohl in der Philosophie (Schopenhauer) als auch den Naturwissenschaften (Helmholtz) postulierte, »von allen anderen Künsten« abgesonderte Existenz der Musik als Fenster zum emotionalen Innenleben des Menschen gibt im dritten Kapitel Anlass für eine Einordnung der kunsttheoretischen Positionen Richard Wagners in die Wissensgeschichte des 19. Jahrhunderts. Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unmittelbar mit der emotiven Kraft der Tonkunst verknüpften Debatten über die evolutionären Grundlagen der Musik werden dabei keineswegs nur durch die Überlegungen Charles Darwins, Herbert Spencers und Ernst Haeckels, sondern zugleich auch durch das Erlebnis der Wagnerschen Musik bestimmt, die das Fassungsvermögen in ungekannter Weise herausfordert. Andererseits wird aber auch auf die zahlreichen Schattierungen Bezug genommen, die sich in der Verwendung von Termini wie »Gefühl« oder »Ausdruck« in Wagners

64 Sigrid Weigel: »Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses«, in: dies. (Hg.): *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, München (Fink) 2013, S. 9. Vgl. ferner die im gleichen Jahr erschienene Darstellung von Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München (Beck) 2013.

65 Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin (Mylius) 1785/86 (Nachdruck Darmstadt 1968).

musiktheoretischen Schriften aufzeigen lassen. Edmund Gurneys Theorie der aus dem unbewussten Eindruck musikalischer Formen hervorgehenden Emotionen resultiert dabei in einer harschen, mit Darwins Ideen argumentativ verknüpften Zurückweisung von Wagners Positionen, während Friedrich von Hausegger gleichzeitig versucht, Darwin als psycho-physische Grundlage der Produktion und Perception von Klängen mit einer wagnerianisch inspirierten Ästhetik des musikalischen Ausdrucks zu verbinden. Der Wiener Musikologe Richard Wallaschek fühlte sich sogar noch gegen Ende des Jahrhunderts genötigt, Wagners Forderung der Vereinigung von Musik, Tanz und Pantomime im »Gesamtkunstwerk« in seine Diskussion der von Darwin, Spencer und der kolonialistischen Erschließung »primitiver Kulturen« abgeleiteten Theorien zum Ursprung der Musik ausführlich aufzunehmen. Die wissenschaftsgeschichtliche Aufarbeitung der diskursiven Koppelung der *Expression of Emotion* mit dem *Kunstwerk der Zukunft* eröffnet mithin die Möglichkeit einer methodischen Perspektivierung dieser historischen Konstellation. Wie Darwin, der die emotional evozierte Tonproduktion vor der Sprachentwicklung ansiedelt, bemüht Wagner zur Rechtfertigung des eigenen Ansatzes ein Beziehungsgeflecht von Ton, Sprache und Gebärde, das sowohl im Lichte ihrer szenischen Umsetzung als auch aktueller Theoriedebatten neu zu kontextualisieren ist. Durch die Relation von Kundrys berühmter-berühmter Schrei mit den gleichzeitig zur Partitur des *Parsifal* aufblühenden evolutionären Diskursen eröffnet sich zudem eine neue Perspektive auf die Bindung der vorsprachlichen Ausdrucksgebärde an eine Axiologie der Unterscheidung von Mensch und Tier⁶⁶ – Giorgio Agambens »anthropologischer Maschine« –, deren Relevanz sich unmittelbar aus der musikalischen Dramaturgie des »Bühnenweihfestspiels« erschließt. Als paradigmatisch für die expressiv-motionale Musikediskussion erweist sich in diesem Zusammenhang der immer neuen kulturellen und wissenschaftlichen Wertungen unterliegende Gesang der Vögel, der in einem eigenen Exkurs aufgearbeitet wird und sich in seiner historisch angelegten Zuspitzung auf die Frage »Sprache oder Musik?« somit keineswegs auf die durch die Möglichkeit der phonographischen Aufzeichnung beförderte Disziplin der »Vergleichenden Musikwissenschaft« begrenzen lässt. Ein Exkurs zu dem griechischen Komponisten Jani Christou widmet sich schließlich *pars pro toto* noch der Bedeutung von Ausdrucksbewegungen in einem anders als die Kompositionen von Cage, Schnebel oder Kagel bislang nur wenig beachtetem Beispiel »szenischer Musik« des 20. Jahrhunderts.

Über unmittelbare Fragen des musikalischen Vortrags hinaus haben mit Ernst Kurth und Gustav Becking zwei psychologisch interessierte Musikhistoriker den abstrakten melodischen Verlauf und die rhythmische Gliederung eines Musikstücks als expressive Kurvenform und virtuellen Bewegungsvorgang beschrieben. Einen historisch noch nicht ausgeschrittenen Pfad der Verbindung von Körpergestik mit ihrer expressiven Verschriftlichung eröffnet die Verkettung dieser Theorien mit einem »Melodischer Tanz« überschriebenem Aufsatz des jungen Erich Moritz

66 Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, übers. v. Davide Giurato, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2003.

von Hornbostel.⁶⁷ Inspiriert von den Choreographien der Ausdruckstänzerin Isidora Duncan verweist der Musikpsychologe und Pionier der »Vergleichenden Musikwissenschaft« auf die weithin vernachlässigte Melodie als Quelle der Bewegung. Und auch hier geht aus einer über die (Musik)psychologie hinausreichenden wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung seines Ansatzes die Beziehung zu inner- und außerhalb der Musikologie entwickelten Versuchen hervor, musikalischen und melodischen Ausdruck in Kurven, Begleitbewegungen und visuellen Systemen zu medialisieren. Angesprochen sind damit sowohl die bis heute weithin respektierten Überlegungen Kurths⁶⁸, als auch die an den Rand der Disziplin gedrängten Rhythmus-, Takt- und Verlaufskurven Beckings⁶⁹ oder Alexander Truslits,⁷⁰ von wo aus sie durch das kognitionspsychologische Interesse an der Bewegung bisweilen allzu unreflektiert wieder ins Zentrum gerückt werden.

Das abschließende Kapitel des Buches diskutiert die kulturübergreifende Relevanz musikalisch-performativer Ausdrucksgebärden⁷¹ anhand zweier nicht im engeren Sinne als Tanz choreographierter Genres, deren detaillierte Analyse im Kontext der Diskussion visueller und gestischer Elemente in afrikanischen Musikkulturen die Entschlüsselung ihres Changierens zwischen motorisch-rhythmischer und semantisch bedeutender Bewegung ermöglicht. Betrachtet werden einmal die bis heute von den politischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen der Post(moderne) erfassten Lakpa und Kpashimo-Gesänge im urbanen Kontext der Hauptstadt Accra und andererseits Totenklagen aus dem Sefwi-Gebiet in West-Ghana. Ein generelles Anliegen besteht dabei darin, die Notwendigkeit der Verbindung kultureller, historischer und (natur)wissenschaftlicher Kompetenzen zur Überwin-

67 Erich M. von Hornbostel: »Melodischer Tanz«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 12 (1903/4), S. 482–488, auch in: ders.: *Tonart und Ethos – Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hg. v. Erich Stockmann, Leipzig (Reclam) 1988, S. 76–85. Vgl. hierzu auch den Abschnitt zur »Kurvendiskussion« im dritten Kapitel dieses Buchs.

68 Vgl. zu Kurth Wolfgang Krebs: *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, Analytische Perspektiven*, Tutzing (Schneider) 1998; Lee A. Rothfarb: *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 1988; Hans-Peter Rösler: *Die Musiktheorie von Ernst Kurth und ihr psychologischer Hintergrund*, Ammersbek bei Hamburg (Verlag an der Lottbek) 1998.

69 Gustav Becking: *Der Musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg (Filser) 1928, S. 76 f. Vgl. auch Nigel Nettheim: »How Musical Rhythm Reveals Human Attitudes. Gustav Becking's Theory«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 27 (1996), S. 101–122.

70 Vgl. Patrick Shove und Bruno H. Repp: »Musical Motion and Performance: Theoretical and Empirical Perspectives«, in: John Rink (Hg.): *The Practice of Performance*, Cambridge (Cambridge University Press) Cambridge 1995, S. 55–83. Zu Truslit vgl. weitere Literatur im entsprechenden Abschnitt in Kapitel 3 dieses Buchs.

71 Vgl. zur Diskussion Judith Becker: »Anthropological perspectives on music and emotion«, in: Patrik N. Juslin/John A. Sloboda (Hg.): *Music and Emotion. Theory and Research*, Oxford (Oxford University Press) 2001, S. 135–160. Summarisch verweise ich ferner auf die der musikalischen Gestik gewidmeten Beiträge im vierzehnten Heft der *Cahiers de musiques traditionnelles* (2001).

derung einer zwischen kontextorientierter Ethnomusikologie und textbasierter Musiktheorie klaffenden Lücke aufzuzeigen. Das Studium musikalischer Bewegung und Emotionsartikulation lässt neue Verbindungen und Bezugspunkte gerade dort entstehen, wo konventionelle (Musik)forschung allein die »Otherness« der Kulturen ins Zentrum ihrer Erwägungen rückt.

Die Behandlung der afrikanischen Musik im Schlusskapitel dieses Buches füllt somit einen durch den Beginn des Buches im alten Ägypten entstehenden Bogen mit sozialer, kognitiver, körperlicher und struktureller Substanz und unterstreicht gegenüber den nach den Sternen einer welt- und diskursdeutenden Leitdisziplin strebenden Neurowissenschaften zugleich die historischen, disziplin- und kulturgeschichtlichen Voraussetzungen des menschlichen Bewegungs- und Ausdrucksverhaltens: Ihnen nähert sich dieses Buch nicht im Sinne einer kritiklosen Adaptation und Unterwerfung, sondern durch eine (notwendig) selektive Rezeption und Reflexion ihrer Erkenntnisse, die sowohl zur neuen Ausleuchtung musikhistorischer Zusammenhänge als auch der Herausarbeitung der oftmals unterschlagenen historischen Voraussetzungen systematischer Fragestellungen führt.

Bei all diesen Fragen im Sinne einer pluralen, multipolaren und -kulturellen Musikologie des 21. Jahrhunderts, die zunächst zu der Erstfassung dieses Buches als im Januar 2013 an der Humboldt-Universität zu Berlin vorgelegter Habilitationsschrift führten,⁷² haben den Verfasser zahlreiche Personen unterstützt. Hier können nur die wichtigsten von ihnen genannt werden: Die Studie mit großer Aufmerksamkeit sowie interdisziplinärer Umsicht für das Machbare und Sinnvolle zum institutionellen und inhaltlichen Erfolg geführt hat zuvorderst mein akademischer Lehrer Hermann Danuser. Aus dem Umfeld der Musikwissenschaft der Humboldt-Universität habe ich ferner besonders Gerd Rienäcker und Burkhard Meischein sowie den Teilnehmern des musikhistorischen Freitagnachmittagskolloquiums zu danken, die zahlreiche Ideen und Hinweise zur Akzentuierung, Vermittlung und Kontextualisierung meiner Argumente beigesteuert haben. Hervorgegangen ist die Arbeit aus einem dreijährigen Forschungsprojekt des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung der Geisteswissenschaftlichen Zentren Berlin mit dem Titel „Ausdrucksgebärden zwischen Kultur und Evolution“. Ich danke hier vor allem Sigrid Weigel, die es mir als erstem (und bisher einzigen) hauptamtlichen Musikforscher ermöglicht hat, an den avancierten Debatten und Diskursen dieses transdisziplinären Think-Tanks zu partizipieren sowie meinem Projektkollegen Erik Porath, von dessen bewundernswerter Fähigkeit zur philosophischen Zuspitzung und Zusammenführung argumentativer Fäden nicht nur der Verfasser persönlich, sondern, wie zu hoffen steht, auch sein Buch profitiert hat. Besonderer Dank gebührt dem ZfL zudem für die Publikation der Studie innerhalb seiner Trajekte-Reihe. Last but not least ist schließlich der zahlreichen Freunde und Hel-

72 Dieses Datum bildet auch den wesentlichen Terminus ante quem für die Berücksichtigung der Sekundärliteratur. Einige wenige spätere Arbeiten sind, sofern sie sich für die hier behandelte Thematik als von besonderer Bedeutung erwiesen, allerdings bei der Erstellung der Druckfassung noch nachträglich berücksichtigt worden.

fer in Ghana zu gedenken, die durch ihre kulturelle und sprachliche Expertise das Schlusskapitel der Arbeit ermöglicht haben. Wohl sind sie z.T. auch dortselbst aufgeführt. Doch ohne eine separate Nennung der Namen von Kwame Osei Korankye, Benjamin Awaitey Tetteh sowie Afia Aniwa und den Mitgliedern der Lakpa und Kpashimo-Ensembles in La und Teshie wäre selbst eine fragmentarische Danksagung grob unvollständig.

ALTE MUSIK

»Singen mit den Händen«

Kulturelle Praktiken und Artefakte werden zum Objekt wissenschaftlicher Exegese nicht selten in jenem Moment, an dem sie ihre historischer Perspektivierung trotzende Individualität einzubüßen drohen. So vermutete Giorgio Agamben unter Bezugnahme auf die klinischen Studien von Charcot und Gilles de la Tourette in seinen »Noten zur Geste«, dass nicht zuletzt ein sich abzeichnender Verlust seiner Gestik das abendländische Bürgertum am Ende des 19. Jahrhunderts motiviert, physiologische Aktivitäten des Körpers akribisch zu klassifizieren und sie mit einem intersubjektiv vermittelbaren ästhetischen und wissenschaftlichen Inhalt zu füllen.¹ In den Jahrzehnten des fin und debut de siecle um 1900 fasziniert ihre Dynamik als objektivierbare Signatur verschlossener und versteckter innerer Zustände aber nicht nur Ärzte oder Psychologen, sondern zog auch Philosophen, Ethnologen oder Kunsthistoriker in ihren Bann. Expressive Gesten, sensuell wahrnehmbare Signale innerer Spannungen, Emotionen und Vorstellungen,² für die sich rasch Wilhelm Wundts ubiquitärer Terminus der »Ausdrucksbewegung«³ verbreitete, bilden durch ihre Doppelstellung als natürliche Erscheinung und technologisches Artefakt eine epistemisch heiße Zone zwischen Evolutionstheorie und Kulturgeschichte.

Der Versuch über den Körper vermittelte Ausdrucksinstanzen zu erkennen, sieht sich neben mehr oder weniger klar definierten Äußerungen immer auch mit historisch überdeckten Andeutungen, kaum mehr wahrnehmbaren Signalen und verlöschenden Spuren konfrontiert: Sich in physiologischen Reaktionen und Emotionen manifestierende Ausdrucksphänomene bedürfen einerseits der Bezugnahme auf einen interagierenden Beobachter und unterliegen in sozial-mobiler, medien-transpositiver und in kulturüberschreitender Hinsicht damit andererseits einer kontinuierlichen Modifikation ihrer Deutung: Ihre Einordnung wird von gegenwärtigen Problemstellungen zumal dort bestimmt, wo auch diese dem historischen Bewusstsein als überwindende Etappe eines einstweilen in die Zukunft weisenden

1 Giorgio Agamben: »Noten zur Geste«, in ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich/Berlin (diaphanes) 2006, S. 53–62. Vgl. ferner Georges Didi-Huberman: *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, Paderborn (Fink) 1997 (frz. Original 1982).

2 Vgl. Petra Löffler: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld (Transcript) 2004, S. 159–187.

3 Wilhelm Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig (Engelmann) ⁴1893, Bd. 2, S. 598 f.

Abb. 1 & Abb. 2: Musikszenen aus der Mastaba des Nenkheftka (Fünfte Dynastie):
Cheironomisten, sowie Flöten- and Harfenspieler (Hickmann: *Musikgeschichte
in Bildern*, S. 27)

Entwicklungspfad vor Augen stehen. Hier soll der Versuch, neue Impulse zur Deutung der in ihrem je eigenen kulturellen Kontext spezifischen Funktionen, Bedeutungen und Restriktionen unterliegenden »expressiven« Musikbewegungen der Antike und des Mittelalters zu generieren, daher im Rahmen einer mehrfach ineinander verschränkten Perspektive unternommen werden – von der Warte der Hochkonjunktur des Ausdrucksdiskurses um 1900 wie der gegenwärtig im Zenit ihres Ansehens stehenden Neurowissenschaften. Zur Anwendung gelangt so-