

Christian Grüny

Auge und Hand – Ohr und Stimme?

Künstlerisches Handeln als Artikulation der Sinnlichkeit

»Nicht in der Emanzipation sogenannten geistigen Tuns von leiblichem kann irgend ein Fortschritt vor sich gehen, vielmehr lediglich und ausschließlich durch die Entwicklung sinnlich-körperlicher Tätigkeit zu immer greifbarerem Vorhandensein, zu immer steigender Bestimmtheit und Deutlichkeit«¹

Diese emphatische und apodiktische Verteidigung der Sinnlichkeit, die Konrad Fiedler im Jahr 1887 formuliert hat, wirkt irritierend, scheint sie doch jeglichen Fortschritt in der geistigen Sphäre zu negieren. Das ist allerdings ein Missverständnis: Wogegen sich Fiedler wendet, ist lediglich die Abkoppelung des Geistigen vom Sinnlich-Leiblichen, denn die Kultivierung des Leiblichen ist für ihn eine Entwicklung des Geistigen, die sich allerdings von einer auf Sprache und Wissenschaft setzenden Entwicklung deutlich unterscheidet. Das ausschließliche Feld jener Kultivierung ist für ihn die Kunst.

Die Allgemeinheit, in der Fiedler formuliert, könnte zum Anlass genommen werden, seine Theorie auf die unterschiedlichsten künstlerischen Disziplinen anzuwenden; er selbst hat sich ausschließlich mit der bildenden Kunst und dort mit der Malerei beschäftigt und ihr einen deutlichen Sonderstatus eingeräumt. Die Entwicklung zu gesteigerter Bestimmtheit betrifft für ihn erst einmal allein das Sichtbare, und sein Ansatz ist eine Theorie der Malerei. Ich möchte an dieser Stelle anschließend an Fiedlers Figur der Ausdruckshandlung erproben, ob sich Ähnliches in Bezug auf Ohr und Stimme sagen lässt, was er für Auge und Hand formuliert und was ich in seinen Grundzügen für eine auch heute noch interessante Position halte. Um dem nachzugehen, werde ich zuerst seine These mit Seitenblicken auf Cézanne und Merleau-Ponty darstellen, mich dann dem gegenwärtigen Diskurs um Stimme und Stimmlichkeit zuwenden, um schließlich die Frage nach der Musik als Artikulation des Hörbaren zu stellen.

1 Konrad Fiedler, »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, in: ders.: *Schriften zur Kunst, Bd. I*, München: Fink² 1991, S. 111–220, hier 167.

I. Die Geste als Fortsetzung des Sehens

Man muss wohl sagen, dass die ontologischen und anthropologischen Grundlagen von Fiedlers Theorie der künstlerischen Tätigkeit auf etwas wackligen Füßen stehen bzw. von einer gewissen Unentschiedenheit geprägt sind. Sein Ausgangspunkt ist ein naturalisierter Kantianismus, von dem aus behauptet wird, »daß all unser Besitz an Wirklichkeit nicht nur auf Vorgängen in uns beruht, sondern auch mit den Formen identisch ist, in denen diese Vorgänge auftreten.«² Die Formen, von denen hier die Rede ist, dürften im Prinzip mit den kantischen Anschauungsformen und Kategorien identifiziert werden, die nun aber in ein »Inneres« verlegt und verabsolutiert werden. Für ein Ding an sich als unbekannte Ursache der Erscheinung ist kein Platz mehr. Das Innen der Formen ist nicht das eines Geistes, aber auch nicht das eines neuronalen Verarbeitungsmechanismus sensorischer Rohdaten – Fiedler bewegt sich zwischen Kant und Helmholtz, ohne sich genau festzulegen. Eine »durchgängige Abhängigkeit geistiger Vorgänge von Vorgängen im körperlichen Organismus«³ festzuhalten, dient ihm vor allem dazu, sichtbare körperliche Äußerungen wie Gesten und die »innere« Verarbeitung – oder besser: Artikulation – des visuell Wahrgenommenen kategorial aneinander anzugleichen. Der Begriff der Artikulation, den Fiedler nicht oder nur en passant verwendet, ist hier erhellend: Auch wenn scheinbar physiologische Kategorien in Anspruch genommen werden, geht es faktisch doch an keiner Stelle um eine neurobiologische Rekonstruktion, sondern um das sich Gestalten des Gesehenen im Sehen, von dem die Geste eine Fortsetzung sein können soll, kurz um Vorgänge, die wir heute mit phänomenologischem Vokabular als leiblich bezeichnen können. Auch wenn der späte Merleau-Ponty sich nicht explizit auf Fiedler bezogen und seine Texte vermutlich nicht gekannt hat, ergeben sich hier unmittelbare Anschlussmöglichkeiten.

Den Ausgangspunkt für die Theorie der malerischen Praxis bildet die Kritik der Vorstellung, vom noch unartikulierten sinnlichen Material bis zum Begriff, in dem jenes seine endgültige Bestimmung findet, gebe es eine kontinuierliche, sozusagen verlustlose Fortentwicklung. Auf der Strecke bleibt für Fiedler auf diesem Weg die Anschauung, das eigentlich Sinnliche, denn, wie er mit einer treffenden Formulierung festhält, »jede Anschauung, die sich ihm [dem Menschen] aufdrängt, entschwindet ihm als Anschauung, sobald der Punkt erreicht ist, wo er mit seinem Begriffsvermögen gleichsam einhaken und aus der Anschauung herausziehen kann, was er nur zu häufig für deren einzig wesentlichen Inhalt

² A.a.O., S. 114.

³ A.a.O., S. 116.

hält«.⁴ Die Benennung von Vorgängen und Gegenständen macht diese gerade nicht in ihrer sinnlichen Erscheinung verfügbar, sondern überspringt sie hin zu einer sprachlichen Welt. Überraschenderweise hält er dem nun aber gerade keine eigene, ursprüngliche Bestimmtheit des Sinnlichen entgegen; stattdessen wird der begrifflichen Fixierung klassisch griechisch eine sich ständig verändernde Sinnlichkeit gegenübergestellt, eine Wirklichkeit als »nicht nur ein flüchtiges, sondern auch ein vielfach unentwickeltes und verkümmertes Gebilde«.⁵ Gerettet wird diese Welt nun ganz ungriechisch durch die Möglichkeit, die Sinnlichkeit selbst zur artikulierten Bestimmtheit zu bringen, die Fiedler in der Kunst und nur dort findet. Sie steht, um die Kategorien des Eingangszitates aufzugreifen, für Greifbarkeit, Bestimmtheit und Deutlichkeit.

Mit der Sprache kommt demgegenüber etwas gänzlich Neues in die Welt, nämlich ein Gewebe von Sprachdingen, die Fiedler in seinem Beharren auf dem durchgängigen Zusammenhang von Geistigem und Körperlichem kurzerhand mit den Worten identifiziert, die als »sinnliche Vorkommnisse unseres sogenannten geistigen Lebens [...] nur sich selbst«⁶ bedeuten. Das humboldtsche Motiv der Ausdrucksbewegung, der geschärften, um einen Lautkern kristallisierten Artikulation⁷ wird hier gerade nicht auf die Sprache angewandt, sondern für eine Gestaltung im Sinnlichen selbst reserviert. Es ist offensichtlich, dass man die Frage nach dem tatsächlichen Zusammenhang von Sinnlichkeit und Sprache auf diesem Wege nicht einfach los wird, und man ist versucht, an dieser Stelle Cassirer und Fiedler als Nachfolger Humboldts gegeneinander in Stellung zu bringen: die Vorstellung, dass symbolische Prägnanz, auch die sprachliche, der Erfahrung »nichts von ihrer konkreten Fülle«⁸ entzieht, sondern sie lediglich zur Form konsolidiert, gegen die Stilisierung der Sprache zu einem radikal von der sinnlichen Erfahrung Getrennten zu halten, um die komplementären Einseitigkeiten klarer zu fassen. Das aber soll hier nicht Thema sein.⁹

Interessanter ist die künstlerische Ausdrucksbewegung selbst, die Fiedler folgendermaßen charakterisiert: »Selbst in der den Augenblick ihrer

4 Konrad Fiedler, »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst«, in: ders.: *Schriften zur Kunst*, Bd. I, a.a.O., S. 1–48, hier 22.

5 Fiedler, »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, a.a.O., S. 142.

6 A.a.O., S. 137.

7 Vgl. Wilhelm v. Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, Paderborn: Schöningh 1998, § 9.

8 Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Dritter Teil (Gesammelte Werke, Bd. 13), Hamburg: Meiner 2002, S. 233.

9 Ich habe es verfolgt in: »Interesseloses Zeigen. Deixis, Artikulation und Ästhetik«, in: Stefan Niklas (Hg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, München: Fink 2013, S. 57–90.

Entstehung nicht überlebenden Gebärde, in den elementarsten Versuchen einer bildnerisch darstellenden Tätigkeit tut die Hand nicht etwas, was das Auge schon getan hätte; es entsteht vielmehr etwas Neues, und die Hand nimmt die Weiterentwicklung dessen, was das Auge tut, gerade an dem Punkte auf und führt sie fort, wo das Auge selbst am Ende seines Tuns angelangt ist.«¹⁰ Selbst die elementarste, beiläufigste gestische Bewegung gehört damit keiner grundsätzlich anderen Kategorie an als die ausgefeiltste künstlerische Gestaltung, da beide nicht nur sich selbst, sondern immer *etwas* artikulieren, oder besser: indem sie sich selbst artikulieren, an der Artikulation des Sichtbaren mitarbeiten. Aber erst in der Kunst begegnet uns eine reine, von allen kausalen und pragmatischen Zusammenhängen und den anderen sinnlichen Registern losgelöste Sichtbarkeit, die zudem nicht mehr unbestimmt und vergänglich, sondern bestimmt, fassbar und bleibend ist.

Die Gleichartigkeit der beiden Bewegungen des Sehens und des Malens ist dabei genauso entscheidend wie ihre Trennung: Die gestische Fortsetzung des Sehens tut nichts prinzipiell anderes und bringt doch etwas Neues hervor. Das Scharnier, die Schnittstelle dieser beiden Bewegungen, der »Augenblick, in dem sein Sehen zur Geste wird«¹¹, ist nichts anderes als Leiblichkeit im Sinne des späten Merleau-Ponty, die damit als spezifische Artikulations- und Transformationsbewegung aufgefasst wird. Das Motiv der Ausdruckshandlung findet sich wie gesagt auch bei Merleau-Ponty, und zwar vor allem in den auf Cézanne Bezug nehmenden Texten; sein Fokus liegt aber auf einer anderen, einer ähnlichen Logik folgenden Figur, nämlich der sich verfehlenden Selbstbezüglichkeit: »Ein menschlicher Leib ist vorhanden, wenn es zwischen Sehendem und Sichtbarem, zwischen Berührendem und Berührtem, zwischen dem einen Auge und dem anderen, zwischen einer Hand und einer anderen zu einer Art Überkreuzung kommt [...].«¹² Kurz: Die Bewegung macht den Leib, nicht umgekehrt. In beiden Fällen, bei der Verschränkung wie beim Ausdruck, haben wir es nicht mit stabilen Konstellationen zu tun, sondern eben mit Bewegungen: Leiblichkeit als Leibwerden, keine »Leib« genannte Entität.

Von Selbstbezüglichkeit kann auch in der Bewegung des leiblichen-malerischen Ausdrucks gesprochen werden, insofern das Auge natürlich nicht nur auf die umgebende Welt – etwa als Motiv –, sondern auch auf die Hand und auf das in Entstehung begriffene Bild selbst gerichtet ist und sich eine direkte Rückkopplung zwischen Sehen und Gestalten

10 Fiedler, »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, a.a.O., S. 165.

11 Maurice Merleau-Ponty, »Das Auge und der Geist«, in: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg: Meiner 2003, S. 275–317, hier 301.

12 A.a.O., S. 281.

ergibt. Dennoch haben wir es hier so wenig wie bei der Selbstberührung mit einer wirklichen Zirkularität zu tun, und die Nicht-Koinzidenz, von der Merleau-Ponty spricht, ist hier noch offensichtlicher: Der Malende muss auf die Spuren der eigenen Gesten, die ihm zu einem Teil wie fremde gegenüber treten, genauso reagieren wie auf das Motiv.¹³

Das Gemalte stabilisiert sich und findet seine Bestimmtheit, indem es sich auf sich selbst bezieht – nur dass man sich vorsehen muss, hier nicht in die Mystifikation abzugleiten, die auch bei Cézannes Formulierung droht, dass die Landschaft sich »in ihm denkt«. ¹⁴ Entscheidend ist die jeweils konkrete leibliche Vermittlung, die sich nicht im Sinne eines bloßen Kurzschließens der Sache mit sich selbst herauskürzen lässt, und die Realisierung des Sichtbaren in einer materiellen Konstellation. Überraschenderweise werden diese medialen Bedingungen der Malerei, die Instrumente, die sie benutzt, ihre Materialität und letztlich auch die Hand als reales leibliches Organ von Fiedler fast ganz ausgespart. Auch die sehr spezifische Figuration gestischer Bewegung zu einer malerischen Darstellung wird nicht thematisiert. Man hat bisweilen den Eindruck, als würde die Hand die bildliche Gestaltung durch ihre Bewegung allein in die Welt zaubern und sich in eins damit auch noch selbst durchstreichen, als ginge es gar nicht um materiell realisierte Bilder; ein einziges Mal findet sich die kurze Bemerkung, das künstlerische Material werde so zugerichtet, dass »in seiner Verwendung und Bearbeitung alle seine stofflichen Eigenschaften nur insoweit Berücksichtigung finden, als sich an ihnen die Veränderung, Gestaltung, allmähliche Entwicklung eines Gesichtsbildes vollziehen lässt«¹⁵. Angesichts dieser Entmaterialisierung scheint es so, als wäre die Stimme mit ihrem scheinbar unmittelbaren, amedialen Ausdruck ein sogar treffenderer Fall für Fiedlers Ausdrucks-handlung. Aber dazu später mehr.

Um die Ausdrucksbewegung nicht wiederum in einem Ding, einem »toten Besitz« untergehen zu lassen, können wir uns als Rezipienten nicht auf »ästhetische Empfindung«, was für Fiedler gleichbedeutend mit einem emotionalen Zugang ist, oder »tiefsinnige Reflexion« verlassen, sondern müssen »versuchen, uns in den lebendigen Vorgang des künstlerischen Hervorbringens zu versetzen«¹⁶, wofür uns nun allerdings nur noch das Auge zur Verfügung steht. Den Betrachtenden bleibt nur, die

13 Judith Siegmund stellt das Moment der Alterität im künstlerischen Schaffensprozess in den Mittelpunkt ihrer Studie: Vgl. Judith Siegmund, *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld: transcript 2007.

14 Joachim Gasquet, »Was er mir gesagt hat«, in: Michel Doran (Hg.), *Gespräche mit Cézanne*, Zürich: Diogenes 1982, S. 133–197, hier 136f.

15 Fiedler, »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, a.a.O., S. 192.

16 A.a.O., S. 184.

Spuren der Hand nachzuvollziehen, und dabei können sie nicht mehr als einen schwachen Nachhall der künstlerischen Geste erfahren.

Die konkrete leibliche und mediale Transformation lässt das Neue, von dem Fiedler spricht, in einem gespannten Verhältnis zur sichtbaren Natur und zu sich selbst stehen. Leiblichkeit ist kein bloßer Umsetzungsmechanismus, sondern der Modus der immer neuen Ausdrucksbewegungen eines konkreten, kulturell, individuell und situativ bestimmten Wesens. Wenn Kontinuität und Diskontinuität in diesen Bewegungen verschränkt sind, ist das jeweilige Ergebnis nie determiniert oder voraussehbar, trotzdem aber nicht entkoppelt von der sichtbaren Welt. Von einer eindeutig bestimmbar Nähe oder Ferne zur Wirklichkeit kann dann, wie Fiedler selbst in seiner Auseinandersetzung mit dem Naturalismus festhält, keine Rede mehr sein.¹⁷ Ich würde das Motiv der Ausdrucksbewegung nicht als moderne – oder spätromantische – Alternative zum Mimesisbegriff der Tradition sehen, sondern im Gegenteil als recht produktive Interpretation künstlerischer Mimesis. Der Begriff meint dann weder Nachahmung noch gar Abbildung von vorweg Gegebenem, sondern je unterschiedliche Darstellungen von Wirklichem.

Nun kann bei dieser Darstellung das Moment der Kontinuität oder das der Diskontinuität betont werden. So ist Fiedler auf der einen Seite als vorzeitiger Advokat der Abstraktion und einer radikalen Selbstbezüglichkeit der Kunst gelesen worden, und die »radikalen Formulierungen, die mit unerbittlicher Entschiedenheit daran festhalten, daß Kunst sich selbst bedeutet und nur sich selbst«¹⁸, die Boehm bei ihm findet, wären tatsächlich eine große Schwäche – wenn sie nicht durch gegenteilige Formulierungen ausbalanciert würden, die von »möglichster Annäherung an die Natur«¹⁹ sprechen und schließlich als Ziel markieren, »das innerste Wesen der Natur zu ergreifen«.²⁰ Geht man von der dargestellten Grundkonstellation aus, verbieten sich allerdings beide Extreme: Es ist für eine mit Fiedler gedachte bildenden Kunst ebenso unmöglich, sich in die vollständige Selbstbezüglichkeit zurückzuziehen, wie eine garantierte Nähe zur Natur einzunehmen. Den Künstler mit Cézanne als »Aufnahmegerät« zu bezeichnen, das sich aus dem künstlerischen »Übersetzungsvorgang«²¹ herauszuhalten habe und insofern eher dessen Medium als sein Träger ist, mag ein persönliches Ethos benennen, taugt aber nicht als Beschreibung tatsächlicher Gestaltungsvorgänge.

17 Vgl. Konrad Fiedler, »Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit«, in: ders.: *Schriften zur Kunst*, Bd. I, a.a.O., S. 81–110.

18 Gottfried Boehm, »Einleitung«, in: Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, Bd. I, a.a.O., S. XLV–XCVII, hier XCVI.

19 Fiedler, »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, a.a.O., S. 193.

20 A.a.O., S. 194.

21 Gasquet, »Was er mir gesagt hat«, a.a.O., 137.

In ihrer Allgemeinheit ist diese Figur auf Höhlenmalereien ebenso gut anwendbar wie auf die abstrakte Malerei. Die einzige Bedingung dafür, sich innerhalb des von Fiedler beschriebenen Transformations- oder Übersetzungsprozesses zu halten, ist eine Gestaltung von Sichtbarem *als* Sichtbares – über Konzeptkunst wird man anders sprechen müssen. Ob das bildlich Gestaltete als Konkretisierung und Bestimmung des Sichtbaren im Sinne Fiedlers, als Darstellung von dessen Werden im Sinne Merleau-Pontys²², als Deformation oder als autonome Gestaltung im Sichtbaren verstanden wird, ist demgegenüber sekundär – ohnehin stehen Bildautonomie und Darstellung in einem inneren Verhältnis: »Das Gemälde bezieht sich schließlich nur dann auf irgendetwas unter den empirischen Dingen, wenn es zunächst ›autofigurativ‹ ist; es ist nur insofern Schauspiel von irgendetwas, als es ›Schauspiel von nichts‹ ist [...].²³ Als sichtbares ist es zuerst einmal Schauspiel – es stellt *sich* dar, und ob es *etwas* darstellt, ist eine zweite Frage.

Man kann hier mit Cézanne von »Realisation« oder mit Fiedler von »Wirklichkeitsrealisierung«²⁴ sprechen, wenn man dabei nicht vergisst, dass von einem eindeutigen Verhältnis zwischen einem zu Realisierenden und einer Realisierung nicht gesprochen werden kann. Insofern wäre vielleicht doch der Begriff der Artikulation angemessener, der auf eine je spezifische Formung und Gliederung verweist, ohne den Bezug zur außerbildlichen Wirklichkeit abzuschneiden: Alles, was in die sichtbare Wirklichkeit gebracht wird, steht in einem Verhältnis zur sichtbaren Welt. Wie genau dieses Verhältnis aussieht, bleibt zu bestimmen.

II. Die Reflexivität der Stimme

Blickt man von hier aus zurück auf die Grundfigur der leiblichen Ausdrucksbewegung, so ist nicht recht einzusehen, warum sie nicht auf andere Sinnesbereiche anwendbar sein sollte – auch wenn sich bei Fiedler hier eine klare Absage findet.²⁵ Dass, wie er ausführt, eine Isolierung des Tastbaren in Reinform nicht möglich ist, wird man vermutlich zugestehen; das Hören aber bzw. das Hörbare wird zwar erwähnt, aber – wie so oft – nicht weiter behandelt. Wie müsste man vorgehen, um dies zu tun? Ich habe im Vorgriff Stimme und Ohr als Äquivalente von Hand

22 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, »Der Zweifel Cézannes«, in: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, a.a.O., S. 3–28.

23 Merleau-Ponty, »Das Auge und der Geist«, a.a.O., S. 305.

24 Fiedler, »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, a.a.O., S. 186.

25 »Es ist aber kein Grund zu der Annahme vorhanden, daß auf allen Sinnesgebieten analoge Entwicklungsvorgänge möglich seien, und in der Tat zeigt die Erfahrung, daß dies nicht der Fall ist.« (A.a.O., S. 157)

und Auge benannt; die Frage wäre, das die Sache tatsächlich trifft. Ich möchte hier versuchsweise von der These ausgehen, dass die Stimme der Ausgangspunkt musikalischer Artikulation ist, und die komplexe Frage nach dem Zusammenhang von Stimme und Instrument weitgehend aussparen.

Die Stimme ist, anders als die Hand, kein Organ, sondern ein Vermögen oder ein Tun: Man *hat* nicht eine Stimme, vermittels derer man sich dann äußert oder nicht, sondern die Stimme *ist* die Äußerung, das Lautwerden selbst. Genauer betrachtet liegt hier aber kein grundsätzlicher Unterschied. In beiden Fällen geht es nicht um das materielle Organ, sondern um eine je bestimmte Weise, es ins Werk zu setzen – die malerische Geste und die singende Stimme –, und äquivalent sind nicht Stimme und Hand, sondern Stimme und Geste. So wie es andere Weisen gibt, die Hand zu benutzen, gibt es andere Möglichkeiten, sich stimmlich zu äußern: sprechend, befehlend, klagend, schreiend etc. Allerdings bedarf die Stimme keiner weiteren Hilfsmittel, während die Hand auf Pinsel, Farbe und Leinwand angewiesen ist; wenn im Falle der Musik Instrumente ins Spiel kommen, werden diese gerade nicht stimmlich bedient und stellen insofern ein neues Register dar. Ehe ich dies weiterverfolge, soll ein kurzer Blick in die gegenwärtige Diskussion um Stimme und Stimmlichkeit geworfen werden.

Der erste Ansatzpunkt gerade im phänomenologischen Kontext ist sicher Derridas Kritik an Husserl, die Logo- und Phonozentrismus als miteinander gekoppelt versteht und in der Stimme das Moment absoluter Selbstpräsenz sieht. Im Zentrum steht dabei das Sprechen bzw. Sich-sprechen-Hören, das als absolute Verankerung von Bedeutung und als Garant ihrer Identität und Stabilität gilt. Die sprechende Stimme ist in dieser Rekonstruktion das metaphysische Organ schlechthin, während die singende Stimme wenig überraschend keine Rolle spielt. Es kann hier nicht darum gehen, Derridas Husserl-Lektüre auf ihre Triftigkeit zu überprüfen, wohl aber um die Frage, ob Derridas »Stimme« sonderlich viel mit der realen menschlichen Stimme zu tun hat. Ich würde hier Waldenfels zustimmen, wenn er bemerkt: »Was Derrida so minutiös in Form eines ›Sich-sprechen-Hörens‹ dekonstruiert, betrifft in Wahrheit eine metaphysisch zu nennende Deutung der Stimme, nicht ›die Stimme selbst‹, die dazu angetan ist, von sich aus jede Metaphysik der Präsenz zu untergraben.«²⁶

Es wäre naheliegend, auch an dieser Stelle wiederum auf den späten Merleau-Ponty zurückzugreifen, der sich tatsächlich ganz in diesem Sinne äußert; allerdings findet sich in *Das Sichtbare und das Unsichtbare*

26 Bernhard Waldenfels, »Stimme am Leitfaden des Leibes«, in: Cornelia Epping-Jäger u. Erika Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, Köln: DuMont 2003, S. 19–35, hier 24.

nur eine einzige Passage zu diesem Thema, die lediglich die Grundfigur noch einmal aufruft: »Wie es eine Reflexivität des Berührens, des Sehens und des Systems Berühren-Sehen gibt, so gibt es auch eine Reflexivität zwischen Vorgängen der Lauterzeugung und Gehör; jene schreiben sich klanglich ein, und jeder Stimmlaut weckt ein motorisches Echo in mir. Diese neuartige Reversibilität und das Auftauchen des Fleisches als Ausdruck verweisen auf die Einfügung des Sprechens und Denkens in die Welt des Schweigens.«²⁷ Wiederum stehen Sprechen und Denken im Mittelpunkt, und man darf sich wundern, wie schnell auch dieses Thema für Merleau-Ponty erledigt ist und wie wenig Inhaltliches hier von ihm zu erwarten ist; allein die Charakterisierung dieser Reversibilität als »neuartig« zeigt, wie sekundär die Sache für ihn ist. Der Spur dieser Nicht-Koinzidenz in der Reflexivität dürfen wir allerdings trotzdem weiter folgen.

Tatsächlich kann dieses Motiv geradezu als gemeinsamer Nenner des gegenwärtigen Diskurses zur Stimme gelten. So unterschiedlich die jeweiligen Akzentsetzungen sind, die Distanzierung von Derrida sowohl in seiner Fassung der Stimme als Selbstpräsenz als auch in der dekonstruktiven Variante eines Semiotizismus der reinen Iteration zieht sich durch fast alle Texte.²⁸ Die Reflexivität des sich Hörens, das über das Sprechen hinaus erweitert wird, bleibt im Mittelpunkt, wird aber um die Distanz zwischen Stimme und Ohr, die Diastase (Waldenfels) als raum-zeitliche Kluft zwischen ihnen erweitert. Im Zusammenhang mit der Sprache findet sich dieses Motiv bereits in aller Deutlichkeit bei Humboldt und Hegel, die beide übereinstimmend die Veräußerlichung und Vergegenständlichung durch die Sprache als Voraussetzung dafür ausmachen, uns unser eigenes Denken überhaupt greifbar zu machen: Die Voraussetzung für das sich Hören als ein von sich Wissen ist es gerade, nicht mit sich zusammenzufallen.²⁹ Von hier ausgehend und den Aspekt des

27 Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München: Wilhelm Fink Verlag 1992, S. 191.

28 Vgl. exemplarisch Doris Kolesch u. Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, und den bereits genannten Sammelband von Epping-Jäger und Linz, *Medien/Stimmen*, a.a.O.

29 »Die Sprache ist das bildende Organ des Gedanken. Die intellektuelle Tätigkeit, durchaus geistig, durchaus innerlich, und gewissermaßen spurlos vorübergehend, wird durch den Laut in der Rede äußerlich und wahrnehmbar für die Sinne.« (Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, a.a.O., S. 180) »Wir wissen von unseren Gedanken nur dann, haben nur dann bestimmte, wirkliche Gedanken, wenn wir ihnen die Form der Gegenständlichkeit, des Unterschiedenseins von unserer Innerlichkeit, also die Gestalt der Äußerlichkeit geben, und zwar einer solchen Äußerlichkeit, die zugleich das Gepräge der höchsten Innerlichkeit trägt.« (G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Bd. III (Theorie-Werkausgabe Bd. 10), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 280)

Performativen in den Fokus rückend erscheint die Stimme als eine ursprüngliche Form leiblicher Medialität, in der Individualität und Sozialität, Innen und Außen, Expression, Materialität und Bedeutung miteinander verschränkt sind, ohne zusammenzufallen. Wie die gestische Äußerung ist auch sie nicht einfach gegeben, sondern formbar und formungsbedürftig.

Zwei Dimensionen der Diastase, die Erika Linz hervorhebt, sind in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse, nämlich erstens die zeitliche Verschiebung zwischen der stimmlichen Äußerung und dem eigenen Hören und zweitens die Differenz zwischen der kinästhetischen und der auditiven Wahrnehmung der eigenen stimmlichen Aktivität.³⁰ Diese Verzögerung verlängert sich noch einmal deutlich bis zu dem Moment, wo das Gehörte ins Bewusstsein tritt – wir kommen sozusagen zu spät zu unseren eigenen Äußerungen hinzu. Die Nachträglichkeit gegenüber dem eigenen Sprechen führt auf die Spur dessen, was Linz mit dem rhetorischen Terminus der Metalepse bezeichnet: die Rückprojektion einer sich in Wahrheit erst allmählich herausbildenden Absicht in ein Zuvor der Äußerung. In ihren Worten: »Erst über die Lektüre der selbst generierten Zeichenspuren wird die vorprädikative Redeabsicht in eine distinkte Semantik transkribiert.«³¹ Man darf das wohl in die kleistsche allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden übersetzen. Die zweite Differenz, diejenige zwischen Kinästhesie und Hören, dient laut Linz dazu, das Gehörte, das immer auch von außen begegnet und insofern nicht kategorial von einer fremden Äußerung getrennt ist,³² als eigenes zu identifizieren; überdies ist sie wichtig für die Kontrolle der eigenen Hervorbringung wie man deutlich sehen kann an der Schwierigkeit Gehörloser zu sprechen, und ihrer Unfähigkeit, singen zu lernen.

Nach all dem erscheint die Stimme als leibliche Ausdrucksbewegung par excellence. Die nicht zur Deckung zu bringende Reflexivität zwischen Auge und Hand oder besser zwischen Sehen und gestischer Darstellung findet hier eine klare Entsprechung. Die Frage ist nur, ob das Fiedlersche Motiv der Ausdruckshandlung in Bezug auf die wahrgenommene Welt sich ebenfalls auf die Musik anwenden lässt. Wie reagiert die Musik auf die hörbare Welt? Auf welche Weise wird die stimmliche Äußerung figuriert, um zu einer musikalischen zu werden?

30 Vgl. Erika Linz, »Die Reflexivität der Stimme«, in: Epping-Jäger u. dies., *Medien/Stimmen*, a.a.O., S. 50–64, hier 57ff.

31 Linz, *Die Reflexivität der Stimme*, a.a.O., S. 56.

32 Waldenfels bezeichnet das »Ereignis des Lautwerdens« gar als erst einmal »impersonales Geschehen« (Bernhard Waldenfels, »Das Lautwerden der Stimme«, in: Kolesch u. Krämer, *Stimme*, a.a.O., S. 191–210, hier 196).

III. Die Transformation der Musik

So offen Merleau-Ponty für eine Einbeziehung der Stimme in seine Philosophie der Leiblichkeit als Chiasmus ist, so skeptisch ist auch er, das Motiv der Ausdruckshandlung auf die Musik anzuwenden: »Die Musik dagegen ist zu sehr diesseits der Welt und des Bezeichnenbaren, um etwas anderes darzustellen als Aufrisse des Seins, sein Aufwallen und Verebben, sein Wachsen und Bersten, seine Strudel.«³³ Die Wortwahl ist schon verblüffend: »zu sehr diesseits der Welt und des Bezeichnenbaren« – ist nicht dieses Diesseits der zentrale Gegenstand von Merleau-Pontys Philosophie in allen ihren Phasen gewesen? Es scheint so, als stehe hier doch noch eine bestimmte Vorstellung von Mimesis im Hintergrund, die auf konkrete Ähnlichkeit setzt. Zwar geht es nicht um Nachahmung oder Abbildung, aber doch um ein Sehen, das Aufschluss über die Wirklichkeit gibt, indem es sie *anders* sehen lässt – was ja auch nicht wirklich überrascht. Aber ist die Musik verglichen damit tatsächlich »zu sehr diesseits«?

Es ist meines Erachtens nicht produktiv, hier an der uferlosen Diskussion um Musik und Bedeutung anzusetzen. Die Bedeutungsmöglichkeiten von Musik bewegen sich zwischen einer diffusen affektiven Bewegung und kodifizierten Schemata mit klarer Bedeutung, wobei auch geregelte Formen der Bedeutungszuweisung wenig mehr sind als »historische Versuche der Regelung von Assoziationsmöglichkeiten«³⁴, wie Ludwig Pfeiffer treffend formuliert. Ich möchte früher ansetzen, nämlich an dem Punkt, an dem Musik sich überhaupt als Musik konstituiert und sich von einer allgemeinen Klanglichkeit abhebt. Dieser erste Ansatzpunkt scheint Merleau-Pontys Skepsis voll und ganz zu bestätigen: Anders als im Falle der bildenden Kunst geht der Musik traditionellerweise eine Produktion ihres Materials voraus, die zuerst einmal als eine radikale Distanzierung von der hörbaren Wirklichkeit, als Bruch mit ihr erscheint. Ausgangspunkt musikalischer Gestaltung sind nicht irgendwelche Klänge, sondern musikalische Töne – Entitäten also, die in der Welt nicht vorkommen. Nun kann man entgegenen, dass für Linien im prägnanten Sinne von Umrisslinien das gleiche gilt: Die Dinge grenzen sich nicht durch Linien voneinander ab (was im Übrigen genau der Ansatzpunkt von Cézannes Malerei war), und insofern schafft die Zeichnung etwas Neues, in Fiedlers Worten »etwas, was uns die Sichtbarkeit

33 Merleau-Ponty, »Das Auge und der Geist«, a.a.O., S. 277.

34 K. Ludwig Pfeiffer, »Operngesang und Medientheorie«, in: Kolesch u. Krämer, *Stimme*, a.a.O., S. 65–84, hier 74.

des Gegenstandes darstellt«³⁵. Dies nun wird man für Töne nicht sagen können, sie stellen nicht die Hörbarkeit eines Gegenstandes dar. Was aber tun sie?

Die akustische Grundbestimmung eines Tones ist die gleichbleibende Frequenz über die Zeit. Als inhaltliche Bestimmung reicht dies offensichtlich nicht aus, sowenig eine bildliche Linie als kontinuierliche Form angemessen bestimmt ist, deren Länge deutlich größer ist als ihre Dicke. Eine Schleifspur im Sand ist ebenso wenig eine Linie im bildlichen Sinne, wie das Heulen des Windes ein musikalischer Ton ist, wenn es zufällig eine zeitlang die Frequenz hält. Der entscheidende Unterschied ist hier wie dort die darstellende Funktion, die zumindest mit einer bestimmten Auffassung – sowohl Schleifspur als auch Heulen können *als* Linie oder Ton aufgefasst werden –, in der Regel aber mit einer bestimmten Intentionalität der Produktion zusammenhängt.

Diese elementare Form der Darstellung ist ein sich Ausstellen, das vielfach als Selbstbezüglichkeit beschrieben worden ist; man denke an Roman Jakobsons »poetische Funktion«³⁶ oder an Cy Twomblys Bestimmung der (künstlerischen) Linie als »sensation of its own realisation«.³⁷ Nun spürt eine Linie so wenig ihr Gezogenwerden, wie sich eine Landschaft in mir denkt, und im Falle des musikalischen Tons ist die leibliche Vermittlung, durch die dieser Selbstbezug zustande kommt, gerade im Zusammenspiel von Ohr und Stimme besonders klar greifbar.³⁸ Diesseits aller Mystifikationen ist der musikalische Ton eine spezifische Antwort auf die Frage nach dem Was der stimmlichen Äußerung, und zwar eine Antwort, die die Identität des Erklingenden gewissermaßen in dessen Struktur selbst sucht.³⁹ Das bloße Lautwerden einer Stimme garantiert nicht, dass in ihm irgendeine Form greifbarer Identität vorliegt,

35 Fiedler, »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, a.a.O., S. 162.

36 Vgl. Roman Jakobson, »Linguistik und Poetik«, in: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 83–121

37 Cy Twombly, »Signs«, in: *L'Esperienza Moderna* 2 (1957), ohne Paginierung.

38 Wie komplex die Geschichte des Motivs der Stimme (phoné, vox) ist und wie viele unterschiedliche Disziplinen beteiligt waren und sind, zeigt Albrecht Riethmüller, Zum vokalen Prinzip in der Musikgeschichte, in: Christa Brüstle (Hg.), *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen 2004, S. 11–39. Mein Versuch, das von Riethmüller konstatierte theoretische Defizit anzugehen, blendet diese Geschichte notgedrungen aus.

39 Ich habe an anderer Stelle versucht, den Ton mit Hegelschen Mitteln über die Oktave und damit mit einer anderen Form der Selbstbezüglichkeit zu begreifen (vgl. »Das klingende Andere seiner selbst. Bemerkungen zu Oktave und musikalischem Ton«, in: *Musik & Ästhetik* 47 (2008), S. 55–71). Den Zusammenhang dieser beiden Rekonstruktionen auszuführen, würde den Rahmen des vorliegenden Textes sprengen.

nicht einmal die Identität des sich Äußernden. Von dem Moment an, in dem Säuglinge ihre Atemmuskeln und damit ihre Stimme prinzipiell kontrollieren können, fangen sie an zu erproben, was sie mit ihr anstellen können, und damit, was das sein könnte, das sie produzieren. Diese vokalen Gesten, wie Mead sie treffend nennt, erschöpfen sich nicht im Hören ihrer selbst, sondern sind auf das von den Anderen Gehörte bezogen: »Die vokale Geste jedoch gibt uns die Fähigkeit, auf die eigenen Reize so zu reagieren, wie andere es tun.«⁴⁰ Der Selbstbezug des Sich-vokalisieren-Hörens ist damit, das ist bekanntlich Meads zentraler Punkt, vermittelt über den Fremdbezug, die eigene Leiblichkeit ist verankert in einer Zwischenleiblichkeit.

Nun gibt es eine spezifische, von den Anderen vorgemachte Weise, auf sich zu reagieren, die weder in Richtung einer äußeren Handlung geht noch auf eine Bedeutung führt, noch auch einen ausdrücklichen Bezug zum Anderen herstellt, sondern sich auf sich selbst zurückwendet und damit das Reagieren selbst auf Dauer stellt. Das Etwas der stimmlichen Äußerung, das damit auftaucht, ist die Art und Weise dieser Äußerung selbst. Zwar lässt sich im Prinzip jeder Klang auf diese Weise rein in Bezug auf seine eigene Beschaffenheit anhören, faktisch aber ist dies angesichts der Instabilität und Ungreifbarkeit des meisten Erklingenden und seinem pragmatischen Kontext eine recht voraussetzungsreiche Operation. Das Problem liegt darin, einen Stabilisierungsmechanismus zu finden, der nicht in einem pragmatischen Bezug besteht, und der Ton ist die Antwort darauf. Das Dies der Äußerung ist hier die Äußerung selbst, die sich dadurch stabilisiert, dass sie sich fortsetzt; ihre Identität ist eine in der Zeit. Die Reaktion auf das Hören des Klangs ist die Fortdauer der Produktion desselben Klangs, die auf das doppelte Feedback der auditiven und kinästhetischen Kontrolle angewiesen ist. Voraussetzung dafür ist aber nicht nur die muskuläre Kontrolle über Zwerchfell und Stimmbänder, sondern wesentlich auch die Tatsache, dass mir jene stimmlich-klangliche Rückwendung auf sich selbst bei anderen begegnet. Dann kann ich tatsächlich auf mich so reagieren, wie andere es tun und wie sie auf sich selbst reagieren. Im Ton gewinnt Lautlichkeit über die stimmliche Äußerung einen Stand in sich, mit Fiedler gesprochen eine Greifbarkeit, Bestimmtheit und Deutlichkeit, die sie vorher nicht hatte. Insofern ist der Ton tatsächlich reine, auf sich selbst zurückgebogene Hörbarkeit, die es in der hörbaren Welt ansonsten nirgends gibt.

Ein Musikinstrument zu bauen ist von hier aus eine Externalisierung und Fixierung des Tonprinzips in einer materiellen Anordnung. In die Knochenflöten, die zu den ältesten materiellen Kulturzeugnissen überhaupt gehören (die ältesten gefundenen Exemplare sind vermutlich mehr

⁴⁰ George Herbert Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 105.

als 40.000 Jahre alt)⁴¹, sind die Töne sozusagen eingebaut und können ohne größere Anstrengung hervorgehört werden – die Elemente wohl-gemerkt, keine tatsächliche, in sich artikulierte Musik. Aber insofern sie nur einen stetigen Luftstrom braucht, um Töne hervorzubringen, ist schon die steinzeitliche Knochenflöte eine Art Musikgenerator. Um ein solches Instrument zu bauen, muss man aber zuvor den Ton als Prinzip ge-gri-fen haben. Für seine Bedienung kommt wiederum die Hand ins Spiel, die sich – deutlicher als im Falle der Malerei, aber nicht prinzipiell anders – spezifische Techniken aneignen muss, um wirksam werden zu können.

Diese Rekonstruktion des musikalischen Tones betrachtet ihn als selbstbezogenes, leiblich und kommunikativ vermitteltes Phänomen, für das Stimme und Ohr in ihrer Verschränkung entscheidend sind, das aber auch durch eine materielle Anordnung realisiert werden kann. Auf diese Weise mag sie als eine Art prinzipielle Begründung der Weltabgewandtheit der Musik erscheinen, die dem Motiv der Realisierung des Sinnlichen gerade zuwiderläuft. Wenn auch das Erklärungspotential der fiedlerschen Ausdrucksbewegung bis in die abstrakte Kunst reicht, so scheint der musikalische Ton die Sache noch einen Schritt in Richtung reiner Selbstbezüglichkeit weiterzutreiben. Tatsächlich besteht meines Erachtens ein grundlegender Unterschied zwischen der Musik und allen anderen künstlerischen Disziplinen insofern, als die Musik durch die Produktion ihrer Elemente, also vor jeder konkreten Gestaltung, einen eigenen Raum konstituiert, den die anderen Künste erst durch die Gestaltung selbst erreichen müssen. Allerdings bleibt in dieser Perspektive sowohl die Vorgeschichte des musikalischen Ausdrucks als auch das ausgeblendet, was mit Tönen letztendlich angestellt wird.

Es ist deutlich geworden, dass das Lautwerden der Stimme so wenig wie beliebige andere Geräusche und Klänge als solches bereits musikalisch ist. Dennoch wird immer wieder davon gesprochen, dass der Stimmlichkeit als solcher eine gewisse Musikalität eignet. Wir müssen genau hinsehen, was gemeint ist, wenn etwa Sybille Krämer schreibt: »Eine Rehabilitierung der Stimmlichkeit heißt [...], die musikalische Dimension am und im Sprechen wiederzugewinnen.«⁴² Statt die übliche Frage nach dem Sprachcharakter der Musik zu stellen, dreht sie den Spieß um und zielt mit Nietzsche auf die Frage nach dem musikalischen Charakter der Sprache. Und trotzdem: Die Rede von einer musikalischen

41 Vgl. dazu Drago Kunej u. Ivan Turk, »New Perspectives on the Beginnings of Music: Archeological and Musicological Analysis of a Middle Paleolithic Bone ›Flute‹«, in: Nils L. Wallin, Björn Merker u. Steven Brown (Hg.), *The Origins of Music*, Cambridge, Mass. u. London: MIT Press 2000, S. 235–268.

42 Sybille Krämer, »Negative Semiologie der Stimme«, in: Epping-Jäger u. Linz, *Medien/Stimmen*, a.a.O., S. 65–82, hier 74.

Dimension spricht (noch) nicht von Musik. Sie schließt letztlich an die traditionsreiche These eines gemeinsamen Ursprungs von Sprache und Musik an, eines Zustandes, in dem Sprechen und Singen noch nicht getrennt sind und von dem sich Spuren noch in den entwickelten, ausdifferenzierten Formen finden. Sie wurde sowohl in phylogenetischer, wo sie aus offensichtlichen Gründen eine mehr oder weniger gut begründete Spekulation bleibt,⁴³ als auch in ontogenetischer Perspektive vertreten, wo sie experimentell überprüfbar ist (wobei die Überprüfbarkeit natürlich auch hier auf die Plausibilität von Modellen und Rekonstruktionen angewiesen ist, die ihrerseits diskutiert werden müssen). In jedem Fall wird man nicht bestreiten können, dass die Geschichte des Musikalischen nicht erst mit dem stabilen Erwerb des Tones beginnt.

Zuerst einmal sind frühe stimmliche Äußerungen von Säuglingen (jenseits des Schreiens) offensichtlich *weder* Sprechen *noch* Singen; man spricht von »Lautieren« oder »Vokalisieren«, was erst einmal nicht mehr bedeutet als einen Einsatz der Stimme. Diese frühen Vokalisierungen sind die Matrix, aus der beide Äußerungsformen hervorgehen. Tatsächlich scheint es so, als könnte man hier Vorformen von beiden erkennen, wie Mechthild Papousek festhält (sie bezieht sich auf die ersten sechs Lebensmonate): »Precursors of spontaneous singing may be indiscriminable from precursors of early speech.«⁴⁴ Wir haben es hier allerdings nicht mit einer frühen Hybridform zu tun, einer »musilanguage«, wie Steven Brown es auf die Phylognese bezogen postuliert,⁴⁵ sondern mit einer noch undifferenzierten Vorform, die erst allmählich beginnt, sich zu artikulieren. Man mag hier von Musikalität sprechen, mit dem gleichen Recht aber auch von Sprachlichkeit.

Interessanterweise nehmen auch die Kommunikationsformen von Bezugspersonen in diesem Alter ähnliche Züge an, insofern die Äußerungen vielfach mit einem minimalen, repetitiven Vokabular operieren und eine deutlich veränderte Prosodie aufweisen – sich sozusagen musikalisieren. Allerdings fällt auch diese Musikalität in eine frühere

43 Vgl. klassisch Jean-Jacques Rousseau, »Essay über den Ursprung der Sprachen«, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird, in: ders.: *Musik und Sprache*, Leipzig: Reclam Leipzig 1989, S. 99–168; für neuere Forschungen vgl. Wallin, Merker u. Brown, *The Origins of Music*, a.a.O.; Steven Mithen, *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Cambridge, MA: Harvard UP 2006.

44 Mechthild Papousek, »Intuitive parenting: a hidden source of musical stimulation in infancy«, in: Irène Deliège u. John Sloboda (Hg.), *Musical Beginnings. Origins and Development of Musical Competence*, Oxford: Oxford UP 1996, S. 88–112, hier 104.

45 Vgl. Steven Brown, »The ›musilanguage‹ model of music evolution«, in: Wallin, Merker u. ders., *The Origins of Music*, a.a.O., S. 271–300.

Entwicklungsphase zurück: »In most cases, the melodic contours of ID [infant directed, CG] speech do not resemble sung melodies with discernible notes; rather, they represent smooth, continuously gliding pitch contours.«⁴⁶ Auch wenn die musikalische Dimension in Krämers Sinne hier deutlich verstärkt wird, ist doch offensichtlich nicht Musik gemeint. Die Bezugspersonen, denen die Register Sprache und Musik ja zur Verfügung stehen, begeben sich auf einen Stand rudimentärer Differenziertheit und arbeiten ab einem gewissen Alter der Kinder mit diesen gemeinsam an der Ausdifferenzierung der beiden Register.

Nun gehen die Interaktionen, die hier untersucht werden, über die stimmliche Dimension weit hinaus und beziehen alle sinnlichen Register und die leibliche Bewegung mit ein. Es konnte gezeigt werden, dass wir es dabei mit einem komplexen Prozess des aufeinander Reagierens, sich Abstimmens zu tun haben, wobei die unterschiedlichen sinnlichen Modalitäten in eine einzige kommunikative Gestaltung einbezogen werden, die in erster Linie zeitlich koordiniert ist, und zwar im Mikrosekundenbereich.⁴⁷ Es ist nicht unplausibel, zu vermuten, dass für den Säugling dabei die Gesamtform deutlich prägnanter ist als die Differenzierung nach sinnlichen Modalitäten bzw. dass es sich für ihn um ein amodales oder supramodales Geschehen handelt, das der Differenzierung vorausgeht. Die Art, wie dieses Geschehen organisiert ist, hat einige Forscher dazu gebracht, es als Ganzes als musikalisch zu bezeichnen.⁴⁸ Über einen musikalisch erscheinenden Einsatz der Stimme hinaus geht es hier um Rhythmisierung, Segmentierung, melodisch-affektive Verlaufsformen, die Koordination unterschiedlicher Bewegungen und ein differenziertes Erwartungsmanagement – allesamt basale musikalische Verfahren. Was stattfindet, ist ein komplexes Aufgreifen und Fortsetzen, ein sich auf sich, auf den Anderen und vermittels des Anderen Auf-sich-Beziehen, das auf alle Sinne und leiblichen Ausdrucksmöglichkeiten zurückgreift.

46 Papousek, »Intuitive parenting«, a.a.O., S. 93.

47 Vgl. etwa Daniel N. Stern, »A microanalysis of mother-infant interaction«, in: *Journal of the American Academy of Child Psychiatry* 10 (1971), S. 501–517; Beatrice Beebe, Joseph Jaffe, Stanley Feldstein, Kathleen Mays u. Diane Alson, »Interpersonal Timing: The Application of an Adult Dialogue Model to Mother-Infant Vocal and Kinesic Interactions«, in: Tiffany M. Field u. Nathan A. Fox (Hg.), *Social Perception in Infants*, Norwood, NJ: Ablex 1985, S. 217–247.

48 Vgl. Stephen Malloch, »Mothers and Infants and Communicate Musicality«, in: *Musicae Scientiae* 3 (1999–2000), S. 29–57; Ellen Dissanayake, »Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interaction«, in: Wallin, Merker u. Brown, *The Origins of Music*, a.a.O., S. 389–410, hier 394; Stephen Malloch u. Colwyn Trevarthan (Hg.), *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*, Oxford: Oxford UP 2009, insbes. die Einleitung der Herausgeber, S. 3–13.

Es hat tatsächlich einige Plausibilität, dieses Geschehen als musikalisch zu beschreiben, aber wiederum muss festgehalten werden, dass es sich *nicht* um Musik handelt. Es ist ebenso wie das frühe Vokalisieren protomusikalisch, ebenso aber protosprachlich oder auch prototänzerisch.⁴⁹ Man könnte sagen, dass wir der Konstitution von Leiblichkeit als Gefüge von differenzierten Wahrnehmungs- und Ausdrucksmöglichkeiten im Selbst-, Fremd- und Weltbezug beiwohnen, und entsprechend beziehen sich Stephen Malloch und Colwyn Trevarthan, zwei der Protagonisten dieser Diskussion, in ihrem Vorwort zu einem einschlägigen Sammelband auf Husserl, Merleau-Ponty, Susanne K. Langer und auf George Lakoff und Mark Johnson. Der Schritt von hier aus zur Musik verläuft über eine Konzentration auf das Register der Stimme und des Hörens, die beschriebene Konstitution des musikalischen Tones und damit die explizite Artikulation einer fungierenden Kommunikativität, die sich auf ihr spezifisches Wie richtet.

Wenn nun aber all diese Dimensionen die Vorgeschichte der Musik bilden und mit guten Gründen selbst schon musikalisch genannt werden können, bleiben sie auch nach der Ausdifferenzierung der Musik als eigenständiges Feld im Spiel. Die konkrete musikalische Gestaltung funktioniert nach den benannten Prinzipien und Verfahren, und selbst wenn sie sich ausschließlich im Medium des Hörbaren und der Töne abspielt, hat sie damit Anschluss an das affektiv-leibliche Gesamtgeschehen, das die Säuglingsforscher beschreiben. Sie ist der tonale Ausdruck einer ursprünglichen zwischenleiblichen Musikalität. Insofern das so ist, muss man sagen, dass es reine Hörbarkeit auch und gerade da nicht gibt, wo sie exemplarisch hergestellt wird. Man könnte von hier aus auch Fiedlers Vorstellung reiner Sichtbarkeit noch einmal neu befragen, was an dieser Stelle aber nicht geleistet werden kann. Stattdessen möchte abschließend noch einmal kurz die Frage nach der Musik als Fortsetzung und Artikulation des Hörbaren verfolgen und auf die außermenschliche Klangwelt beziehen.

49 So auch Malloch: »[C]ommunicative musicality [...] is not to imply so much that mother/infant communication is musical – rather that what we generally call music is one particular drawing together of the elements of pulse, quality, and narrative [...].« (Malloch, »Mothers and Infants and Communicate Musicality,« a.a.O., S. 47) Trevarthan betont zwar, dass wir die angeborenen Mechanismen elementarer Musikalität von den tatsächlichen musikalischen Formen unterscheiden müssen, fasst aber die biologischen Voraussetzungen so weit, dass quasi fertige Musik dabei herauspringt (vgl. Colwyn Trevarthan, »Musicality and the Intrinsic motive pulse«, in: *Musicae Scientiae* 3 (1999–2000), S. 155–215).

IV. Fortsetzung des Hörbaren?

Wenn den frühen Interaktionen eine komplexe multimodale Musikalität eignet, dann ist sie implizit. Auch wenn sie von Säuglingen wie Eltern souverän und differenziert gehandhabt wird, geschieht dies doch nicht bewusst und ist daher zuerst einmal nur bedingt der Selbstbeobachtung zugänglich. Es bedurfte sehr genauer Beobachtungen und den Einsatz technischer Hilfsmittel, um sie ans Tageslicht zu holen. Wenn wir nun davon ausgehen, dass Musik vor diesem Hintergrund entstanden ist und entsteht und aus ihm schöpft, so kann man sagen, dass sie eines der – oder vielleicht *das* – Mittel ist, diese sinnlich-leiblich-affektive Interaktion zu explizieren und zu artikulieren. Sie bezieht sich sozusagen auf ihre eigene Vorgeschichte, so wie sich die Malerei laut Merleau-Ponty auf das Werden des Sichtbaren bezieht, und auf die Vorgeschichte kommunikativer Intelligenz und Welterschließung insgesamt. Die immer noch geläufige Vorstellung von Musik als »Sprache des Gefühls« ist eine verzerrende Beschreibung dieses Zusammenhangs.

Was allerdings für die Musik als solche gelten mag, übersetzt sich doch nur bedingt in die Aktivität des einzelnen Musikers oder Komponisten, dem es primär um eine differenzierte Artikulation des Hörbaren gehen mag. Vielleicht ist aber auch die aus der Malerei übertragene Vorstellung verfehlt, die nach einer Art Motiv sucht, nach dem komponiert wurde: Die beschriebene Interaktion ist keine Ansammlung von Einzelereignissen, auf die man sich beziehen könnte, sondern eher ein globaler Hintergrund. Dass es aber nicht einfach nur um Töne geht, wenn man mit Tönen arbeitet, wird jeder Musiker bestätigen. Wenn etwa bei Albrecht Wellmer immer wieder die Rede davon ist, dass in der Musik unsere »Selbst- und Weltverhältnisse«⁵⁰ verhandelt würden, so bleibt dies recht diffus; denkt man es von jener elementaren leiblichen und kommunikativen Musikalität her, so erschließt sich, was gemeint sein könnte: Die Musik schließt an die Sphäre an, in der so etwas wie Selbst-, Fremd- und Weltverhältnisse sich überhaupt konstituieren, und rückt sie in die gestaltbare Explizitheit.

Trotzdem hat sich die Frage nach dem Zusammenhang von Musik und Welt von der hörbaren Welt insgesamt zur Sphäre menschlicher Interaktion verschoben, die auch, aber bei weitem nicht ausschließlich im Hörbaren stattfindet. Was aber ist mit der nichtmenschlichen Umgebung und ihren Klängen, die man viel eher als Äquivalent von Fiedlers Sichtbarkeit vermuten würde? Bernie Krause wirft der Forschung zur Genese von Musikalität vor, sie sei »primarily anthropocentric and solipsistic«

50 Vgl. Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Carl Hanser Verlag 2009.

und berücksichtige nicht »the context in which humans first began to control sound.«⁵¹ Er versucht sich an Ansätzen zu einer Art akustisch-musikalischen Ökologie, die die menschliche Musik nicht in einer wiederum menschlichen kommunikativen Musikalität verankert, sondern in einer Musikalität der Biosphäre insgesamt. Auch hier gelte: »timing is everything.«⁵²

Wendet man sich den indigenen musikalischen Kulturen zu, die Krause als Stütze seiner These anführt, so ist ihre Einbettung in und ihre Prägung durch eine spezifische akustische Umwelt nicht zu bestreiten; die Frage ist allerdings, ob der Ursprung musikalischer Tätigkeit aus dieser Einbettung zu erklären ist. Die musikalische Sensibilität, mit der der Forscher an die akustische Welt herangeht, findet in der hörenden Auffassung der betreffenden Bevölkerungen vermutlich nur bedingt eine Entsprechung, und wenn Krause selbst über die Frühmenschen spekuliert, schlägt er folgende Deutung vor: »Early humans would have had an intimate relationship with their soundscapes; they would have learned to ›read‹ the biophony for essential information.«⁵³ Zwischen dem ökologisch sensiblen Dechiffrieren der klanglichen Welt und einem musikalischen oder protomusikalischen Hören besteht aber ein fundamentaler Unterschied.

Dass auch unsere eigene musikalische Kultur von unserer klanglichen Umgebung geprägt ist, fällt vor allem dann auf, wenn wir sie mit anderen Musikformen kontrastieren. Nun ist dies auf eher globale Weise der Fall (etwa in Bezug auf Lautstärke, Bewegtheit und Klanglichkeit), was Krause zivilisationskritisch wendet und als Indikator dafür deutet, dass wir, anders als die indigenen afrikanischen Gruppen, die er erforscht hat, den Kontakt mit unserer Umwelt weitgehend verloren hätten. Hört man sich derartige Musik an,⁵⁴ so wird noch einmal deutlich, worum es primär geht: nicht um Mimesis an eine akustische Klangwelt, sondern um das sich Einpassen in eine natürliche Klangökologie oder das Hinaustreten aus ihr. Damit liegt der Fokus aber an einer ganz anderen Stelle als in unserer Diskussion, und Krauses Position trägt nicht wirklich als Einwand. Die Musik, auf die er sich bezieht, ist in ihrer Rhythmisierung und Tonalisierung ganz genauso von einem Bruch mit dem Hörbaren geprägt wie unsere eigene.

Abseits der Kulturkritik fällt es allerdings doch auf, dass Musik, die einen expliziten Bezug auf die klangliche Umgebung aufweist und mit

51 Bernie Krause, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, London: Back Bay Books 2012, S. 112.

52 A.a.O., S. 126.

53 A.a.O., S. 136.

54 Etwa hier: <http://web.prm.ox.ac.uk/reel2real/index.php/collections-sarno.html> (Letzter Zugriff 22.03.2015)

diesem Bezug arbeitet, in unserem Kulturkreis sehr rar ist (die direkte Einfügung von Umweltklängen in Form von Tonaufnahmen oder Livebearbeitung sei hier ausgespart; sie folgt einer vollkommen anderen Logik als die malerischen Transformationen Cézannes und anderer und ist ein Thema für sich). Es finden sich vor allem zwei wichtige Komponisten, die diesen Bezug sogar zum Teil in den Mittelpunkt ihres Schaffens gestellt haben: Leoš Janáček, der sich auf das menschliche Sprechen bezogen hat, und Olivier Messiaen, für den Vogelstimmen hochbedeutungsvoll waren. In beiden Fällen nahm dies leicht obsessive Züge an – so hat Janáček fortwährend gehörte Äußerungen und Konversationsbruchstücke notiert, während Messiaen Aufnahmen von Vogelstimmen sammelte und angeblich etwa 700 verschiedene Vögel am Gesang unterscheiden konnte.⁵⁵ Es würde hier zu weit führen, in der nötigen Ausführlichkeit auf diese beiden Komponisten einzugehen; deutlich ist aber, dass es sich insgesamt gesehen um ein marginales Phänomen handelt, das als Stütze einer These zum Ursprung der Musik nicht taugt.

Nur in diesen wenigen Fällen kann man von einem Musizieren »nach der Natur« sprechen wie von einem Malen nach der Natur, und gleichzeitig nimmt diese Formulierung einen eigentümlichen Doppelsinn an – zwischen »from nature« und »after nature«.⁵⁶ Vielleicht kann man sagen, dass sie sich weniger an der Natur orientiert als dass sie nach ihr kommt, sie in gewisser Weise hinter sich lässt. Man kann sicher sagen, dass die Musik (und hier setze ich ausdrücklich den Singular) immer auch an dem Projekt, das Hörbare als Hörbares explizit zu machen und zu gestalten – nur dass es dabei in aller Regel um Hörbarkeit allgemein geht, um die Differenzierungs- und Gestaltungsmöglichkeiten im Hörbaren als solchen. Diese Hörbarkeit zweiter Ordnung ist auf das vormusikalische Hören bezogen, und es ist wohl auch so, dass sie es Richtung Greifbarkeit, Bestimmbarkeit und Deutlichkeit bearbeitet, aber sie geht nicht von einzelner Hörbarer aus, und sie hat es mit Kommunikation und Affektivität ebenso sehr zu tun wie mit dem Klanglichen. Als Fortsetzung des Hörbaren ist sie aber seine radikale Transformation. Und darin unterscheidet sie sich im Ende nicht wirklich von der Malerei.

55 Vgl. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.), *Musik-Konzepte 7: Leoš Janáček*, München 1979; Peter Hill u. Nigel Simeone, *Messiaen*, Mainz: Schott 2007.

56 W.G. Sebalds *Nach der Natur* spielt genau mit diesem Doppelsinn, und der englische Übersetzer hat sich entschieden, ihn in die eine Richtung aufzulösen: *After Nature*, London: Hamilton 2002.