

Musik und Geste: Theorien, Ansätze, Perspektiven

Katrin Eggers und Christian Grüny (Hg.)

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

Musik und Geste: Theorien, Ansätze, Perspektiven

Katrin Eggers und Christian Grüny (Hg.)

Wilhelm Fink

Urheberrechtlich geschütztes Material!

© 2018 Wilhelm Fink, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Schutzumschlag: Axel Malik, *Die skripturale Methode*, Zeichen mit dem elektronischem Schreibtablett geschrieben, © A. Malik. Siehe: www.axel-malik.de

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 vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch.
Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Lektorat: Andrea Haase-Brauchli
Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel
Layout und Satz: Mark Schönbächler, Morphose, Basel
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6278-7

Urheberrechtlich geschütztes Material!
© 2018 Wilhelm Fink, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Inhalt

Katrin Eggers und Christian Grüny

- 9 **Ausdruck, Form, Zeichen – musikalische Gesten und Gesten der Musik. Zur Einleitung**

Rainer Nonnenmann

- 23 **Spielweisen, Figuren, Gebärden, Extended Body. Zur gestischen Eigenart neuer Musik nach 1950**

Matthias Vogel

- 51 **Musik und Geste – Wahlverwandtschaft oder zufällige Liaison?**

Nicholas Cook

- 71 **Klang sehen, Körper hören. Glenn Gould spielt Weberns *Variationen für Klavier***

Stephanie Schroedter

- 91 **Choreografierte Gesten in musiktheatralen Kontexten**

Katrin Eggers

- 117 **Musikalische Gesten zwischen ernstem Ausdruck und komischer Darstellung: Beethoven, Wagner und der *Dramatic Chipmunk***

Urheberrechtlich geschütztes Material!

© 2018 Wilhelm Fink, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

- Arne Stollberg
- 141 **Mitschwingung und Mimikry. Wagners *Parsifal* und das Modell gestisch-musikalischer »Ansteckung« im 18. und 19. Jahrhundert**
- Tobias Robert Klein
- 167 **Ritter – Gluck: Gebärden, Galvanik und das »glühende Gesicht«**
- David Lidov
- 195 **Geste in der Musikwissenschaft: Bemerkungen zur Methode**
- Manfred Bierwisch
- 243 **Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise**
- Robert Hatten
- 269 **Thematische Gesten bei Schubert: Die Klaviersonaten in A-Dur, D 959 und a-Moll, D 784**
- Fabian Goppelsröder
- 301 **Vom Sprachspiel zur Jamsession. Geste, Musik, Kommunikation**

Colwyn Trevarthen

315 Kindliche Gesten und die intuitive Bedeutung der Musik

Christian Grüny

347 Das Gestische als Milieu der Musik. Eine Skizze

367 Die Autorinnen und Autoren

Das Gestische als Milieu der Musik. Eine Skizze

Christian Grüny

1 Dimensionen des Ausdruck¹

Immanuel Kant ist nicht gerade eine Autorität, wenn es um Musik geht.² Er hat bekanntlich keine auch nur in Ansätzen ausgearbeitete Kunstphilosophie vorgelegt, und innerhalb seiner Behandlung der verschiedenen Kunstgattungen hat die Musik besonders schlechte Karten: Dass sie als »Kunst des schönen Spiels der Empfindungen«³ gilt, wird nicht als Stütze ihrer Autonomie, sondern eher als Hinweis auf ihre Dürftigkeit verstanden – sie ist »mehr Genuß als Kultur«.⁴ Das endgültige Urteil scheint sich aber auf etwas ganz anderes zu gründen, das man schwerlich als philosophisches Argument gelten lassen wird, nämlich die Tatsache, dass Musik stört: In einer berühmten Fußnote beschwert er sich kaum verhohlen über seine Nachbarn und deren »Singen geistlicher Lieder«.⁵ Mit einer Kunst, der man sich nicht entziehen kann, ist kein Staat zu machen.

Es sind denn auch gar nicht Kants Bemerkungen zur Musik, von denen ich hier ausgehen möchte, sondern seine tentative Kategorisierung der Künste bzw. die Begriffe, auf die er dabei zurückgreift. Ausgangspunkt ist die Sprache bzw. das Sprechen, bei dem er drei Dimensionen ausmacht: Es besteht

»in dem Worte, der Gebärde und dem Tone (Artikulation, Gesticulation und Modulation). Nur die Verbindung dieser drei Arten des Ausdrucks macht die vollständige Mitteilung des Sprechenden aus. Denn Gedanke, Anschauung und Empfindung werden dadurch zugleich und vereinigt auf den anderen übertragen.«⁶

Vereinigt findet sich diese Trias so nur bei der Sprache; die Künste, so Kant, stützen sich jeweils auf eine dieser Dimensionen. Ich möchte Kant hier ein wenig gegen den Strich lesen und alle drei Dimensionen als Charakterisierungen der Musik verstehen. Dafür müssen sie etwas anders akzentuiert werden, nämlich nicht im Hinblick auf Bedeutung, Körperbewegung und Tonfall, sondern als Weisen der Gliederung, die eng mit der menschlichen Leiblichkeit und ihrer Erfahrung verbunden sind, ohne dabei unbedingt auf reale, beobachtbare Körperbewegung zu verweisen.

Rückt man das Gestische – um den etwas sperrigen Begriff der ›Gestikulation‹ zu vermeiden – ins Zentrum, so können die anderen beiden Begriffe darauf bezogen gedacht werden: Modulation als seine Grundlage und primäre Existenzform, Artikulation als seine differenzierende Gliederung. Im Folgenden werde ich mich zuerst dem Gestischen als Modus menschlichen Verhaltens und menschlicher Erfahrung zuwenden und dieses dann mit dem Begriff der Artikulation auf seine Gliederung hin ansehen. Von hier aus ergibt sich auch eine neue Perspektive auf den musikalischen Rhythmus, der als komplementär zum Gestischen angesehen wird. Den Abschluss bildet ein Versuch, ausgehend davon eine Vorstellung musikalischer Bedeutung zu skizzieren, die vom Motiv der Resonanz ausgeht.

Die Verallgemeinerung, die in der These des Gestischen als allgemeinem Milieu der Musik liegt, ist natürlich einigermmaßen kühn. So formuliert erscheint es, als könne man als Komponistin dieser allgemeinen Gestizität schlicht nicht entkommen; die Unterschiede zwischen Musik, die explizit auf Gestisches oder gar große Gesten setzt, und solcher, die das ausdrücklich nicht tut, indem sie etwa die Prinzipien ihrer Gestaltung auf eine andere Ebene als die der zeitlich sich entfaltenden, hörbaren Klanglichkeit legt, würden damit auf unproduktive Weise verwischt. Das kann nicht das Ziel sein. Es geht mir vielmehr um etwas anderes: Auf der Ebene des Hörens und auch auf der des Spielens sind wir, vor jedem Versuch einer Auffassung von Großstrukturen, damit beschäftigt, die Musik leiblich nachzuvollziehen oder vielleicht besser: zu vollziehen und sie so überhaupt erst als sinnhaften Zusammenhang zu konstituieren.⁷ Das gilt auf unterschiedliche Weise auch für serielle, punktuelle, minimale und eher architektonisch gedachte Musik und hat mit ihren Grundlagen in der menschlichen Erfahrung zu tun. Mir scheint, dass ohne diese Grundlagen nicht zu verstehen ist, was Musik eigentlich ist und warum wir uns mit ihr beschäftigen.

2 Geste als Modulation

Gehen wir von einem alltäglichen Verständnis von Gesten aus, das man vielleicht so ausformulieren könnte: Eine Geste ist eine prägnante körperliche Bewegung, die in einem kommunikativen Kontext erscheint. So klar diese Bestimmung wirkt, so viele Abgrenzungs- und Kategorisierungsfragen provoziert sie, und zwar im Wesentlichen in drei Richtungen: erstens im Hinblick auf andere körperliche Bewegungen, die keine Gesten sind – etwa weil sie nicht prägnant oder nicht kommunikativ sind –, zweitens im Hinblick auf unterschiedliche Typen von Gesten je nach ihrer kommunikativen Funktion und drittens im Hinblick auf die

Dimensionen, die im Hinblick auf die einzelne Geste unterschieden werden können. Auch wenn alle diese Fragen ihre Berechtigung haben, möchte ich doch hier im Sinne der Sache ein möglichst inklusives Verständnis des Gestischen vorschlagen, das sich am Ende noch von der Grundbestimmung der Körperlichkeit ablösen lässt. Aber gehen wir zuerst die in Frage stehenden Unterscheidungen durch.

Man wird geneigt sein, nicht jede körperliche Betätigung als gestisch zu bezeichnen. Das Gehen, das Greifen nach einer Tasse oder einem Stift, das Niesen, das Reiben einer schmerzenden Stelle sind zuerst einmal nicht gestisch, wenn der Begriff überhaupt einen differenzierenden Sinn haben soll. David Lidov benennt auch innerhalb dessen, was musikalischen Ausdruck finden kann, zahlreiche nicht gestische körperliche Phänomene – Gestikulieren, zweckgerichtete Bewegung, räumliche Bewegung, Vokalisieren, Atmen, Symptome und Haltung – und zielt so auf das Gestische als sehr spezifische Erscheinung nicht nur im Alltag, sondern auch in der Musik.⁸ Weitere Differenzierungen lassen sich *innerhalb* des Gestischen ausmachen, wie es etwa David McNeill tut: Er unterscheidet zwischen ikonischen, metaphorischen, skandierenden (»beats«), deiktischen und emblematischen Gesten, also etwa dazwischen, eine Handlung gestisch-ikonisch zu imitieren, den Sprachrhythmus gestisch zu unterstützen, auf etwas zu zeigen oder ein Victoryzeichen zu machen.⁹ Und schließlich lässt sich in Bezug auf eine einzelne Geste zwischen dem reinen physischen Bewegungsvollzug und dem Gehalt oder Sinn unterscheiden. Während die ersten Abgrenzungsversuche alltagspraktisch offenbar guten Sinn machen, ist die letzte Unterscheidung so geläufig wie problematisch. Für meine Zwecke möchte ich sie allerdings allesamt infrage stellen und von einem deutlich umfassenderen Verständnis des Gestischen ausgehen.

Nehmen wir als Ausgangspunkt das Gehen, das unmittelbaren Niederschlag in der Musik gefunden hat: *Andante* bedeutet bekanntlich »gehend«. Gehen wir vom alltäglichen leiblichen Verhalten aus, so wird man das Gehen in der Tat kaum als gestisch bezeichnen; von meiner Eingangsdefinition aus gesehen fehlen ihm zwei Eigenschaften: die Prägnanz und der kommunikative Kontext. Es ist aber ebenso leicht zu sehen, dass es nur einer kleinen Blickwendung bedarf, um dies zu verändern. Auch und gerade dem unbewussten, nicht ausdrücklich vorgeführten Gehen eignet ein Ausdrucksmoment, das sich sofort zeigt, sobald es als solches angesehen wird – sobald es in einen kommunikativen Kontext gerückt wird. Mit Ausdruck ist hier nicht emotionale Expressivität gemeint, sondern lediglich die sehr spezifische Weise, es zu vollziehen, den Stil, wenn man so will, der aber auch nicht affektiv neutral ist.

Das Ausdrucksmoment findet sich unvermeidlich auch dort, wo Gehen als Bestimmung einer musikalischen Gestaltung fungiert. Hier, wo es als bloßer Modus räumlicher Fortbewegung keine Rolle mehr spielen kann, tritt genau dieses Moment hervor, und *andante* ist keine reine Tempobezeichnung, sondern die Beschreibung einer sehr prägnanten Vollzugsform – eines bestimmten Gestus, der hier nicht einfach auftaucht, sondern *dargestellt* wird. Das Gleiche gilt letztlich für alle anderen Bewegungstypen, die Lidov vom Gestischen abgrenzt: Sobald sie in das Kraftfeld (nicht nur) musikalischer Darstellung geraten und insofern

ausdrücklich werden, werden sie gestisch. Wenn das aber so ist, gibt es keine vollständige gestische Neutralität, sondern ein je unterschiedlich akzentuiertes gestisches Geschehen von wechselnder Gestalt und Prägnanz. Dies gilt nicht nur innerhalb der Musik, sondern ebenso in alltäglichen Vollzügen: Auch hier kann jede leibliche Bewegung als Moment in einem Strom gestischer Kontinuität angesehen werden. Was wie der einigermaßen forcierte Blick des Graphologen oder Physiognomikers wirken mag, der hinter jeder Regung eine Bedeutung oder die Offenbarung eines inneren Wesens vermutet, entspricht dem Modus der Weltauffassung der ersten Lebensmonate, der auch später nicht ganz verloren geht. Dazu unten mehr.

Die unterschiedlichen Typen von Gesten, die McNeill unterscheidet, provozieren ihrerseits sofort die Frage, ob sie in der Musik Darstellung finden: Gibt es musikalische Embleme, Ikone und Deiktika? Es lässt sich zeigen und wurde auch vielfach gezeigt, dass man in der Tat von solchen musikalischen Einzelgesten ausgehen kann, und zwar innerhalb von bestimmten, mehr oder weniger kodifizierten musikalischen Systemen;¹⁰ das ist aber hier nicht mein Punkt. Entscheidend ist vielmehr, dass derartige gestische Zeichen lediglich intermittierend auftauchen und wir es, mit Tibor Kneif gesprochen, mit einem »Agglomerat von Zeicheninseln und tragendem Artefakt«¹¹ zu tun haben. Bezeichnenderweise fehlt aber in McNeills Typologie der Gesten jene kontinuierliche Gestizität, von der ich hier ausgehen möchte. Exemplifizieren lässt sie sich an den Gesten, mit denen das Sprechen begleitet wird, auch wenn sie nicht darauf reduziert werden kann: Hier haben wir eine ähnliche Situation wie die von Kneif beschriebene, wo explizit zeichenförmige Gesten von einem Strom getragen werden, dem diese Explizitheit fehlt, der aber gegliedert und signifikant ist. Wenn sich ein Forscher wie McNeill diesem Strom zuwendet, so von Anfang an unter der Perspektive seiner Unterteilung und Kategorisierung; seine Leitfragen lauten entsprechend: »(a) [I]s the movement a symbol? and (b) what type of symbol is it?«¹² Dass diese Perspektive legitim und produktiv ist, versteht sich von selbst, dennoch lässt sie etwas aus, nämlich eben jene kontinuierliche Modulation, die kein neutraler Träger von Zeicheninseln ist.

Das englische *gesture* als neutraler Singular, als Allgemeinbegriff ist es, worum es mir hier geht: kein Repertoire an Einzelgesten mit mehr oder weniger fixierter Bedeutung, sondern eben jene Modulation, das Gestische als allgemeines Milieu.¹³ Ein solch weiter Begriff des Gestischen ist nicht als Instrument für die Analyse konkreter Stücke gedacht. Robert Hatten, dem es genau um solche Analysen geht und der entsprechend nach einer weit ausgreifenden Grundlegung einen engeren, spezifischeren Begriff der Geste in Anschlag bringt, formuliert eine Grundbestimmung des Gestischen, die genau zu dem passt, was hier zur Debatte steht: Das »significant energetic shaping through time«¹⁴ ist keine Ausnahme, sondern der Grundcharakter einer bestimmten Schicht der Erfahrung.

Es gibt zwei Punkte, die im Hinblick auf diesen Strom gestischer Modulation festgehalten werden müssen: zum einen sein kontinuierlicher Charakter, zum anderen die Tatsache, dass er als Kopplung von Physis und Bedeutung nicht gut beschrieben ist. Um dies kurz zu erläutern, möchte ich auf Henri Bergson und Maurice Merleau-Ponty zurückgreifen. Bergson ist bekannt als Theoretiker der

durée, der Dauer, und als Kritiker einer verräumlichenden Auffassung der Zeit. Nun verortet er sein Gegenmodell in einer inneren Erfahrung, die qualitativ grundlegend anders organisiert sei als die Außenwelt, an deren traditionellem Bild ansonsten kaum gerüttelt wird. Diese Einschränkung ist weder nötig noch auch besonders plausibel, wie bereits Merleau-Ponty gezeigt hat;¹⁵ viel eher als mit unterschiedlichen ontologischen Sphären haben wir es mit verschiedenen Auffassungen zu tun, und es erscheint plausibel, dass man ein Phänomen wie das Gestische ohne Rückgriff auf die *durée* überhaupt nicht verstehen kann.

Bergsons entscheidender Punkt bezieht sich auf die Kontinuität und die Offenheit, ohne die Bewegung nicht gedacht werden kann, wenn man ihre zeitliche Form nicht durchstreichen will. Christopher Hasty hat dies, wie mir scheint, als einer der Ersten auch für die Musiktheorie ernst genommen und daraus die Konsequenzen gezogen.¹⁶ Bewegung lässt sich zwar abstraktiv in Phasen zerlegen, ist aber nicht aus ihnen zusammengesetzt. Sie muss als kontinuierlich gedacht werden, als Übergehen nicht von einem Punkt zu einem anderen, sondern als irreduzible Prozesshaftigkeit oder Übergängigkeit, gegenüber derer alle Punkte und Zwischenstationen abgeleitet sind.

In diese Übergängigkeit ist auch das Bewegte selbst mit einbezogen: »Es gibt Bewegungen, aber es gibt keinen unveränderlichen trägen Gegenstand, der sich bewegt: die Bewegung schließt also nicht etwas ein, was sich bewegt.«¹⁷ Auch hier radikalisiert Merleau-Ponty den Gedanken, indem er ihn auf die erscheinende Welt als solche anwendet. Statt von einem Agglomerat von Gegenständen auszugehen, die in einem (logisch) zweiten Schritt bewegt sein können oder auch nicht, wird auch hier die Bewegung selbst zum Ausgangspunkt: »Wollen wir das Phänomen der Bewegung ernstnehmen, so müssen wir eine Welt denken, die nicht allein aus Dingen, sondern aus reinen Übergängen besteht.«¹⁸ Damit ist offenbar nicht gemeint, dass überhaupt nicht mehr von Dingen gesprochen werden kann, sondern lediglich, dass wir die Bewegung nicht als Akzidenz an einer primär erst einmal unbewegten Substantialität denken können. Stattdessen müssen wir die Dinge mitsamt ihrer Bewegung, oder besser, *als Bewegte*, in den Blick nehmen. Merleau-Ponty zieht daraus die Konsequenz, sie weniger nach einer Menge von Eigenschaften als nach ihrem »Stil« zu klassifizieren, also nach der Art, wie sie sich verhalten.¹⁹ Es ist offensichtlich, wie nahe an der Musik dieses Verständnis ist, auch wenn er sie nicht ausdrücklich thematisiert.

Wenn wir dies nun auf reale körperliche Gesten anwenden, so hat ergibt sich eine deutliche Verschiebung. Es geht nicht mehr um die faktisch zu konstatierende räumliche Veränderung, sondern um eine Modulation, die von der Hand ausgeführt wird, aber nicht an sie als physische Entität gebunden ist. Die Hand ist das Medium ihrer Realisierung, das nicht widerstandslos und transparent ist, aber auch nicht kausal für sie verantwortlich. Man kann die Geste verkleinern, vergrößern oder in ein anderes Medium übertragen; diese Übertragung ist aber gerade keine Realisierung einer unabhängig bestehenden Bedeutung vermittelt einer je anderen Materialität, sondern sie ist die Transposition in ein anderes Medium, die sie weder zu einer anderen macht noch unverändert lässt. Ohne

Medium, also ohne jegliche Realisierung, als reine Bedeutung sozusagen, gibt es sie nicht.

3 Artikulation

Wenn wir also auch nicht von einer klaren kategorialen Trennung zwischen herausgehobenen Gesten und neutralem Bewegungsstrom ausgehen sollten, weist dieser Strom doch höchst unterschiedliche Grade der Artikuliertheit, Prägnanz und Explizitheit auf. Nun ist Artikulation selbst ein sehr facettenreicher Begriff; Kant hatte ihn mit dem Wort nicht nur im Hinblick auf seine Aussprache, sondern auch auf seine Bedeutung verbunden.²⁰ Artikulation ist nicht das Zusammenfügen von für sich genommen sinnlosen Elementen zu einem dann auf magische Weise Sinnhaften und auch keine bloße Übertragung fertiger Inhalte, etwa ›Gedanken‹ oder ›Bedeutungen‹; vielmehr setzt sie etwas noch nicht oder nicht vollständig Artikuliertes voraus, an dem sie sich vollzieht. Dieses gewinnt durch die Artikulation an Prägnanz und Differenziertheit und wird so individuell handhabbar und kommunikativ verfügbar, wird dabei aber nicht zu etwas vollkommen anderem. Entsprechend ist Artikulation keine Kreation, sondern eine Transformation, und sie ist immer prozesshaft und nie abgeschlossen.

Aufschlussreich ist hier die Figur der »kohärenten Deformierung«,²¹ die Merleau-Ponty von André Malraux übernimmt und mit der er tatsächlich jegliche Form der Bedeutung beschreiben will. Die Formulierung macht deutlich, dass es um den formierenden Zugriff auf eine bereits gegebene Kontinuität geht; was nun auf dem Spiel steht, ist die Kohärenz. Erreicht wird sie durch Artikulation, also deutliche innere Gliederung.

In eben diesem Sinne spricht Matthias Jung in seinem Buch über Artikulation als anthropologische Kategorie von einem »expressive[n] Kontinuum, das von den verkörperten, qualitativ erlebten und modal als Möglichkeit charakterisierten Bedeutungen über vielfältige Zwischenstufen bis hin zum propositionalen, durch klar und deutliche Inferenzbeziehungen bestimmten Sprechen führt.«²² Das Problem bei Jungs Rekonstruktion dieses Kontinuums sind dessen Extrempunkte: Er neigt dazu, einen Zustand weitgehender Diffusität und einen vollständiger Klarheit der propositionalen Bedeutung einander gegenüberzustellen und alles andere auf Zwischenstufen, also auf noch unfertige, nur teilweise klare Gliederungen zu reduzieren. Gerade ausgehend von der Musik sind hier Zweifel angebracht, denn sie steht weder für die Form der Deutlichkeit, die Jung im Blick hat, noch lässt sie sich irgendwo ›vor‹ der Sprache als Zwischenstufe auf dem Weg zu vollendeter Klarheit verorten. Kurz: Es gibt innerhalb des Kontinuums unterschiedliche Formen der Artikulation, die in ihrer Spezifik zu untersuchen sind, ohne sie in eine lineare Entwicklungsgeschichte einbauen zu können.

Eine bereits sinnhafte, aber noch nicht fixierend artikulierte Ebene des Geschehens und Erlebens – also die untere Grenze dieses Kontinuums, der Ort der ursprünglichen gestischen Modulation – ist von unterschiedlichen Philosophen und Psychologen angenommen und beschrieben worden. Stichworte wären hier etwa die »fringes« des Bewusstseins bei William James, das Qualitative bei John Dewey,

das Empfinden bei Maurice Merleau-Ponty, das Fühlen bei Susanne K. Langer und die Vitalitätsaffekte oder -formen bei Daniel N. Stern. Es sind vor allem die letzteren beiden Autoren, auf die ich mich hier beziehen möchte. Ihnen allen gemeinsam ist die Vorstellung, dass wir es bei dieser Ebene nicht mit einer weltlosen Innerlichkeit zu tun haben, sondern mit einer elementaren Auffassung der Welt und einer Auseinandersetzung mit ihr, und dass sie keine Phase der menschlichen Entwicklung ist, die einfach überwunden, in Richtung etwa auf vollständige Artikuliertheit überschritten würde, sondern als bedeutsame Grundsicht auch das differenzierte, erwachsene Denken und Wahrnehmen begleitet und in bestimmten Situationen in den Vordergrund tritt. Eher als mit Dewey hier von jeweils »einer vereinheitlichenden qualitativen Bestimmtheit im Stoff«, »einer einzigen Qualität« auszugehen, die komplexe Situationen »beherrscht und charakterisiert«²³ – einer Art Atmosphäre –, kann mit James die Betonung auf den zeitlichen, prozesshaften Charakter gelegt werden: »The chain of consciousness is a sequence of differents«,²⁴ und es sind diese Unterschiede, die in ihrer zeitlichen Struktur die Wahrnehmung der Welt ausmachen.

Claire Petitmengin, die auf einige der genannten Autoren zurückgreift, nennt diese Ebene »the gestural and transmodal dimension of lived experience«,²⁵ wobei die Begriffe, die sie bemüht, erkennbar der Theorie des Entwicklungspsychologen Daniel N. Stern entstammen. Stern postuliert eine frühe Erfahrungsform, die primär auf menschliche Interaktionen bezogen ist und die er »Vitalitätsaffekte« nennt. Der Name ist insofern irreführend, als es nicht um einen neuen Typus von Emotionen geht, der mit einem eher diffusen Lebensgefühl zusammenhängt, sondern um energetische Verlaufsformen, »Aktivierungskonturen«,²⁶ die primär mit körperlichen und sinnlichen Interaktionen verbunden sind, mit Gesten, mimischen Bewegungen, stimmlichen Äußerungen, Weisen des körperlichen Umgangs mit dem Säugling, aber auch mit den Dingen der Welt. Diese amodale, also noch nicht in sinnliche Modalitäten oder auch nach Sinnlichem und Motorischem differenzierte Auffassungsweise nimmt Stern mit anderen als charakteristisch für die frühkindliche Wahrnehmung insgesamt an. Aufgefasst wird das sehr spezifische ›Wie‹ dieser Vorgänge und Handlungen, das als Bewegung nicht affektiv neutral ist, sondern immer körperlich, affektiv, sinnlich und kognitiv zugleich.

Folgt man Stern, so ist die sich ereignende Welt für den Säugling vollständig durchdrungen von solchen Formen, und die Neutralisierung, die unsere Welt als Ansammlung von vorliegenden Dingen und neutralen Vorgängen erscheinen lässt, gehört einem späteren Stadium an. Aber diese Neutralisierung ist weit davon entfernt, vollständig zu sein, denn auch weiterhin bildet die elementare affektive Gliederung von Bewegungen eine reaktualisierbare Grundsicht, und wir fassen natürliche und technische Vorgänge – einen Windstoß in den Bäumen, das Herannahen eines Zuges – in ihrer Sanftheit oder Heftigkeit als gestische Formen auf. Die unterschiedlichen Modi der Erfahrung sind für Stern keine Phasen, die ein für alle Mal überwunden werden, sondern eher Schichten, die erhalten bleiben und in bestimmten Situationen wieder in den Vordergrund treten können.

Jung weist zu Recht darauf hin, dass diese ursprüngliche Auffassung, dieses Geschehen artikulationsbedürftig ist – es ist zwar nicht undifferenziert

und diffus, aber auch nicht klar gegliedert und als solches verfügbar. Es handelt sich eher um ein Milieu des Gestischen als um ein Repertoire für sich bestehender Gesten. Diese Artikulation geschieht nun in unterschiedliche Richtungen, von denen Sprache und Musik die paradigmatischen Fälle sind. Sie unterscheiden sich darin, *woraufhin* jenes elementare Milieu differenziert wird. In Bezug auf die Sprache war es Wilhelm von Humboldt, der den Artikulationsbegriff in den Mittelpunkt gestellt hat: »Das durch die ganze Sprache herrschende Princip ist Articulation; der wichtigste Vorzug jeder feste und leichte Gliederung; diese aber setzt einfache, und in sich untrennbare Elemente voraus.«²⁷ Interessant ist dies, weil das Prinzip der Sprache hier nicht auf der Ebene der Referenz, sondern auf derjenigen der inneren Gliederung verortet wird. Damit ist nicht eine von der Semantik klar unterscheidbare Syntax gemeint, sondern ein bestimmter Typ der Gliederung, oder besser: des Gliederns, aus dem sich die Möglichkeit der Referenz überhaupt erst ergibt. Sie setzt identifizierbare und rekombinierbare Elemente voraus, die zwar im Sprachfluss auftreten, aber nicht in ihm aufgehen, und die Sprache artikuliert sich zwar zeitlich, aber nicht *im Hinblick auf* die Zeit. Das aber tut offensichtlich die Musik.²⁸

Aufschlussreich ist hier, dass die Musik über die Jahrhunderte immer wieder als Veranschaulichung von Zeit als solcher genommen worden ist. Das hat sicher mit der Schwierigkeit zu tun, Kontinuität und Bewegung überhaupt begrifflich zu fassen, und mit der Fixierung auf das Artefakt des ›Zeitpunkts‹ als Resultat eines primär räumlich identifizierenden Denkens, aber auch damit, dass es einer inneren Gliederung des Vergehenden bedarf, damit Zeit überhaupt wahrnehmbar wird. Diese Gliederung lässt sich in der Musik, und zwar nicht nur in Melodien, sondern auch in rein rhythmischen Artikulationen, exemplarisch fassen: Musik bringt Zeit nicht hervor, aber sie artikuliert sie und macht sie so erfahrbar.

Entsprechend beschreibt Henri Bergson das Verhältnis zeitlicher Momente als »sich gegenseitig durchdringend und sich wie die Töne einer Melodie untereinander organisierend«.²⁹ Hier steht das Verhältnis von Kontinuität und Unterscheidbarkeit von Momenten im Mittelpunkt; über diese sozusagen flache Artikulation hinaus wurde auch die spezifische gestische Gestalt von Melodien als Metapher in Anspruch genommen, und zwar für die Artikulation von Bewegung und die Organisation des Lebendigen. Es ist die grundlegende Affinität zwischen Musik und leiblicher Bewegung als gestische Form, auf die sich Merleau-Ponty bezieht, wenn er von der »melodische[n] Einheit meiner Verhaltensweisen«³⁰ spricht, und die auch Jakob von Uexkülls musikalischen Basismetaphern für Organismen und ihr Zusammenwirken und Alexander Lurijas Rede von einer »kinetischen Melodie« komplexer Bewegungsabläufe zugrunde liegt, um nur die prominentesten Beispiele zu nennen.³¹

Das von Colwyn Trevarthen und Stephen Malloch geprägte Motiv der »kommunikativen Musikalität«³² als Beschreibung der Organisation frühkindlicher Kommunikation nimmt hier eine etwas ambivalente Position ein: Auf der einen Seite steht der Anspruch der Autoren, den tatsächlich musikalischen Charakter dieser Kommunikation zu beschreiben, auf der anderen ist eine solche Zuschreibung immer *auch* eine Metapher. Das Gestische in der Kommunikation ist

der onto- und vielleicht auch phylogenetische Ursprung der Musik, und es bleibt die Grundlage dafür, dass wir überhaupt etwas mit ihr anfangen können – aber es ist nicht selbst schon Musik. Um dazu zu werden, bedarf es einer klaren inneren Gliederung, und um eine Geste prägnant, also kohärent, fassbar und reproduzierbar – überhaupt zu *einer* Geste –, zu machen, muss sie sozusagen innere Stützpunkte haben, durch die ein bestimmtes Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität und in eins damit kulturelle Prägungen und Normen ins Spiel kommen.

Musikalische Bewegung ist, kurz gesagt, eine gestische Form, die sich über die Stützpunkte der Töne – oder anderer wiedererkennbarer, diskreter akustischer Ereignisse – realisiert. Weder stehen diese nebeneinander noch sind sie lediglich miteinander verkettet, sondern untereinander organisiert, und zwar als Momente einer übergreifenden Bewegung, deren Gerichtetheit jeden von ihnen nicht nur auf seine unmittelbaren Vorgänger und Nachfolger, sondern auf eine weiter gespannte Vergangenheit und Zukunft bezieht.

Entsprechend müsste man wohl sagen, dass die gestische Bewegung der Musik in einem wichtigen Sinne nicht aus Tönen zusammengesetzt ist, auch wenn genau dies die Arbeit von Komponisten auszumachen scheint und auch Musiker es unter Umständen mit einem vollständig diskreten Realisierungsmechanismus von Einzeltönen zu tun haben. So formuliert Hatten treffend: »We can learn a great deal about the role of continuity in gesture by studying its realization through the discrete mechanisms of keys and hammers.«³³ Selbst wenn man hier kaum umhin kommt, von einem Zusammensetzen zu sprechen, könnte aus einer solchen Verkettung doch niemals Musik werden, wenn ihr nicht etwas entgegenkäme. Vielleicht könnte man es so formulieren: Das strukturelle Gerüst der Stücke kann als diskretisierendes, differenzierendes und vereindeutigendes Ausbuchstabieren einer im Kern gestischen Form verstanden werden, an deren konkreter Realisierung vermittelt der Nuancen der zeitlichen und tonalen Artikulation, der Phrasierung, des Timings usw. gearbeitet wird.³⁴ Musikalische Bewegung *ohne* diese Gliederung, ein stufenloses Glissando, ist bezeichnenderweise die absolute Ausnahme bzw. wird nur als ein deutlich markiertes stilistisches Element eingesetzt, weil ihm (Re-)Konstruierbarkeit und Prägnanz abgehen.

Was den entgegengesetzten Fall, das Auseinanderfallen in Elemente, angeht, so könnte man zuerst einmal an scheiternde Musik denken – wobei offenbleiben mag, ob dieses Scheitern das der Komponistin ist oder am Unvermögen oder der Unaufmerksamkeit der Hörerin liegt. Ein wirkliches reines Nacheinander gegeneinander indifferenter Klangereignisse hört auf, Musik zu sein. Nun gibt es natürlich Musik, die genau diese Indifferenz zu erreichen versucht hat: Man denke an John Cages berühmten Satz, sein Ziel und das seiner Kollegen sei es, »to get rid of the glue«³⁵ zwischen den Tönen. Die Formulierung verrät aber, wie mir scheint, ein grundlegendes Missverständnis: Wir haben es nicht mit ursprünglich diskreten Elementen zu tun, die auf irgendeine Art aneinandergellebt worden wären.

Wenn man umgekehrt von dem Versuch spricht, wirklich diskrete Elemente überhaupt erst als solche erscheinen zu lassen, trifft dies die Sache eher – aber es bleibt die Frage, ob das in letzter Konsequenz möglich ist. Ein Stück wie

Music of Changes, das auf der Ebene der Komposition durch die konsequente Parametrisierung jeglichen gestischen Zusammenhang durchschneidet, wird doch weiterhin auf diese Weise gehört werden, nämlich als höchst fragmentiertes gestisches Feld, dessen leibliche Resonanzen inkohärent und verwirrend, aber gleichwohl sehr deutlich sind.

4 Geste und Rhythmus

Geht man vom komplementären Charakter kontinuierlicher Modulation und artikulatorischer Gliederung aus, ist es keine Überraschung, dass viele der zitierten Autoren eine enge Verbindung von Gestischem und Rhythmischem in Anspruch nehmen, ja die beiden bisweilen gleichzusetzen scheinen. Wenn etwa Bergson jene innere Organisiertheit, die er in der Zeitlichkeit der Melodie ausgemacht hatte, näher in den Blick nimmt, spricht er davon, »daß die Töne untereinander eine Komposition eingegangen sind und nicht durch ihre Quantität als solche wirkten, sondern durch die Qualität, die ihre Quantität aufwies, d. h. durch die rhythmische Organisation ihres Ganzen«. ³⁶ Umgekehrt beschreibt Hugo Riemann, um in den musiktheoretischen Kontext zu blicken, das »Rhythmizomenon«, das »allein für den Ausbau einer wirklich höheren Lehre vom Rhythmus brauchbare[] Element«, ³⁷ als »Melodiebruchstück, das für sich eine kleinste Einheit von selbständiger Ausdrucksbewegung bildet, die einzelne Geste des musikalischen Ausdrucks«. ³⁸

Rhythmus wird hier nicht von einer gegebenen zeitlichen Ordnung her verstanden, die in der Regel als regelmäßige Abfolge von Ereignissen aufgefasst wird, sondern als Gliederungsform von Kontinuität, deren Regelmäßigkeit nicht von vornherein vorausgesetzt ist, sondern sich erweisen muss bzw. auf dem Spiel steht. Als solche ist Rhythmus eine elementare Form von Sinn, wenn wir diesen Begriff in jenem weiten Sinne verstehen, den etwa Merleau-Ponty ihm gegeben hat, nämlich als Gliederung oder Ordnungsform, die insofern »verstanden« werden kann, als sie orientiert ist und man sich in ihr und anhand ihrer orientieren kann. Rhythmisches und Gestisches verhalten sich hier genau komplementär zueinander; wenn man diese Komplementarität auf den Punkt bringen wollte, könnte man sagen, dass man jenen organisierten Zusammenhang aus der Perspektive seiner Kontinuität in den Blick nimmt, wenn man ihn als gestisch, und auf seine Diskontinuität fokussiert, wenn man ihn als rhythmisch beschreibt. Der Unterschied der Betrachtungsweisen ist nicht der zwischen unterschiedsloser Kontinuität und Gegliedertheit, sondern zwischen zwei komplementären Perspektiven auf seine Gliederung oder Artikulation. Dabei ist gleichzeitig klar, dass diese Perspektiven nicht verabsolutiert werden dürfen, weil sie sonst die gegenseitige Vermittlung von »Schnitt und Strom«, wie es Steffen Schmidt in einer treffenden, an die aristotelische Zeittheorie erinnernden Formulierung zusammenfasst, aus dem Blick verlieren. ³⁹

Bei Thrasybulos Georgiades findet sich eine für unsere Zwecke aufschlussreiche Bestimmung, die er auf die griechische Musik mit ihrer »Quantitätsrhythmik« bezieht und ausdrücklich von unserer abendländischen Musiktradition abgrenzt. Dort findet, so Georgiades, das gesamte rhythmische Geschehen auf einer Ebene statt, weil es allein durch die Quantität der sprachlichen Silben bestimmt

ist: »[H]ier liegen zugrunde nicht untereinander gleich entfernte Punkte als bloße Abgrenzungen der Zeiteinheit, sondern die Dauer der Zeiteinheit selbst, die *erfüllte Zeit*.«⁴⁰ Was bei Georgiades als Unterschied zweier höchst unterschiedlicher Traditionen daher kommt – Quantitätsrhythmik versus Akzentmetrik –, kann ebenso sehr als Differenz zwischen unterschiedlichen theoretischen Zugängen zum Rhythmus aufgefasst werden: Die Frage ist, ob wir von einem leeren, aber bereits vorstrukturierten Raum ausgehen wollen, in den dann Reales eingefüllt wird, oder ob wir von der Wirklichkeit und dem Vollzug des Erklingenden und insofern immer von einer erfüllten Zeit ausgehen und von dort aus fragen, wie es sich organisiert. Nach dem bisher Ausgeführten sollten wir letzteren Weg gehen.

Wenn wir von der geläufigen Unterscheidung von Takt oder Metrum und Rhythmus ausgehen, ist es ersterer, insbesondere in seiner notierten Form, der jene strukturierte Leere verkörpert. Insgesamt erscheint mir eine theoretische Beschreibung des musikalischen Rhythmus ausgehend vom notierten Takt in etwa so produktiv wie eine Aufarbeitung des Tonsystems, die von der Tatsache ausgeht, dass die Töne alle schön aufgereiht auf dem Klavier daliegen. Das Metrum ist nicht weniger ein zu Erklärendes als die Töne, auch wenn beide in der Praxis vorausgesetzt werden mögen. Fasst man Metrum als formal-abstraktes Raster, so nimmt man sich logisch die Möglichkeit, von einer Spannung zwischen Metrum und Rhythmus zu sprechen, nimmt man es als reale Ebene des musikalischen Geschehens, steht man vor dem Problem, es auch dort postulieren zu müssen, wo es keinen manifesten Anhalt dafür gibt. Ich würde stattdessen vorschlagen, die rhythmische Artikulation von der Gespanntheit her zu denken, Rhythmus als in sich und auf Regelmäßigkeit hin gespanntes Geschehen und Metrum als emergente Eigenschaft des Rhythmus zu begreifen, die in der Schwebelage bleiben kann, beide aber gerade nicht auf verschiedenen logischen oder ontologischen Ebenen zu verorten. Und dies weist uns wiederum auf das konkrete Geschehen und damit auf die erfüllte Zeit der sich ereignenden Gesten zurück.⁴¹

So unplausibel die Supposition eines metrischen Rasters erscheint, so sehr sperren sich die gestischen Gestaltungen auch gegen eine andere, in der Musik geläufige Reduktion: diejenige auf eine eindimensionale Abfolge von Einsätzen und Dauern. Verflacht man das rhythmische Profil auf diese Weise, geht der größte Teil der Gliederung mit verloren. Ein Bogen mit einem bestimmten Geschwindigkeitsprofil wird zu einer bloßen Zeitlänge, und spezifische Bezüge und Abweichungen bestimmter gestischer Formen zueinander werden unsichtbar. Sie sind es aber, die den Rhythmus eines Musikstücks entscheidend prägen. Tilgt man all dies, so suggeriert dies eine klare Trennung von Form und Inhalt, die gut zum Grundkonzept einer leeren, mit Klangmaterial zu füllenden Zeit passt: Die leere Zeit wird mit einem metrischen Raster versehen, in das dann Ereignishülsen gefüllt werden, die aber immer noch rein in Bezug auf ihre zeitliche Abfolge und Dauer, also rein formal, bestimmt sind. Die Betrachtung des musikalischen Rhythmus hat dann schon alles, was sie braucht. Dass diesen Abfolgen schließlich in eine weitere Dimension ausgreifende konkrete Ereignisse, sozusagen Inhalte zugeordnet werden, geht sie nichts mehr an. Mit diesem abstraktiven Vorgehen handelt man sich das

künstliche Problem der Vermittlung rhythmischer Form mit melodischen Inhalten ein, das mit tatsächlicher Musik nicht mehr viel zu tun hat.

5 Resonanz

Gesten sind ein kommunikatives Geschehen. Sie finden zwischen jemandem statt, der sie vollzieht, und jemandem, der sie auffasst – wobei der Vollzug nicht intentional sein, ja nicht einmal von einem lebendigen Wesen ausgehen muss, um entsprechend aufgefasst zu werden. Die aggressive Schlaggeste bedarf dabei keiner vorherigen Kenntnis oder Kodifizierung und wird selbst von einem Haustier verstanden, aber die Auffassung artikulierter gestischer Formen wie der Musik ist voraussetzungsreicher. Die Figur der Resonanz soll hier dazu dienen, diesen Voraussetzungen Rechnung zu tragen, ohne die Auffassung als Dekodieren einer Bedeutung zu verstehen. Weit eher ist sie ein Nachvollzug, der auf einen bestimmten Resonanzraum angewiesen ist, ohne den er scheitert. Resonanz ist hier insofern eine passende Figur, als sie sowohl die Dimension des Mitschwingens, also der Angleichung der Form, als auch die der Distanz, also der je spezifischen Resonanzfähigkeit, in sich vereint. Zwar ist, anders als beim Holz des Geigenkörpers, Resonanz in menschlichen kommunikativen Verhältnissen immer auch auf eigene Aktivität bezogen und schließt die Möglichkeit ein, sich dazu zu verhalten, sie geht aber von einem passiven Moment aus, einer Widerfahrnis oder einem Getroffensein, das bei der Musik besonders ausgeprägt ist. Es gibt wenig, dem man sich so schlecht entziehen kann wie der Musik, auch wenn sie ungewollt gehört wird und man sie nicht mag.⁴²

Theodor W. Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* nimmt immer wieder auf die Notwendigkeit des Nachvollzugs Bezug, die sich nicht nur auf das Spielen, sondern eben auch auf das Hören anwenden lässt:

»Eine pathetische oder verhaltene oder verlöschende Stelle bedeutet nicht Pathos, Verhaltenheit, Verlöschen als ein Geistiges, sondern verhält sich nach jenen Ausdrucks-kategorien, bildet die ihnen eigentümlichen physiologischen und somatischen Gesten in musikalischen Konfigurationen ab, und wer sie richtig interpretieren will, muß eben jene in ihnen verkapselten Gesten finden, um sie nachzuahmen.«⁴³

Der Ausdruck, um den es Adorno hier geht, darf nicht auf den von Gefühlen reduziert werden, sondern umschreibt einen allgemeineren Modus des zugleich körperlichen, affektiven und kognitiven Bewegtseins: Pathos, Verhaltenheit und Verlöschen sind keine Gefühle. Das tief im 19. Jahrhundert verankerte Motiv der Musik als Ausdruck von Gefühlen kann als eine spezifische Weise verstanden werden, mit der Musik als gestischer Form umzugehen. Dass es nicht nur bis heute das Alltagsverständnis prägt und überdies in der philosophischen und kognitions-wissenschaftlichen Diskussion neue Aktualität gewonnen hat, ist mehr als unglücklich; eine angemessene Rekonstruktion des Gestischen, die auf Form setzt, ohne

die affektive und körperliche Dimension unter den Tisch fallen zu lassen, mag hier als Gegenmittel wirken.

Wenn ich in diesem Zusammenhang auf Susanne K. Langers Philosophie der Kunst und insbesondere der Musik zurückgreifen möchte, so steht dies nur in einem scheinbaren Gegensatz dazu.⁴⁴ Langer stellt »feeling« in den Mittelpunkt ihrer Theorie, was dazu geführt hat, dass sie heute fast ausschließlich im Kontext der unseligen *music-and-emotion*-Diskussion rezipiert und allzu schnell verworfen wird. Zuerst einmal ist »feeling« für sie verbal zu verstehen: »To feel is to do something, not to have something«,⁴⁵ also Fühlen statt Gefühl. Entsprechend geht es immer eher um die zeitliche Artikulation dieses Fühlens als um benennbare Inhalte. Zweitens und noch wichtiger soll der Begriff »in the widest sense, including emotions, sensations, and even thoughts«⁴⁶ genommen werden und damit letztlich die gesamte Erfahrung abdecken. Dabei bezieht er sich auf zwei verschiedene, aber zusammenhängende Sphären, nämlich zum einen auf die ursprüngliche Matrix, aus der sich Gefühle, Wahrnehmungen und Gedanken ausdifferenzieren – »the generic basis of all mental experience«⁴⁷ –, und zum anderen auf eine Seite dieser ausdifferenzierten Formen, nämlich die Erfahrung, *wie es ist*, etwas Bestimmtes zu fühlen, erfahren oder denken. Das schließt auch ein, wie es eigentlich ist, einen komplexen philosophischen Gedanken zu denken, was nebenbei bemerkt deutlich näher an dem Wie einer künstlerischen Gestaltung sein mag als an einem Alltagsgespräch oder einer wissenschaftlichen Untersuchung. Dieses Wie denkt sie als energetische, mehr oder weniger differenzierte Verlaufsform, also mit genau den Kategorien, mit denen ich das Gestische beschrieben habe. Genau hier setzt für Langer die Kunst an: »Art is the creation of forms symbolic of human feeling.«⁴⁸

Auch dieser zentrale Satz aus *Feeling and Form* ist erklärungsbedürftig und in seiner apodiktischen Allgemeinheit sicher nicht haltbar. Dennoch bieten Langers Kategorien produktive Möglichkeiten an, die Artikulation des Gestischen in der Musik genauer zu greifen. »Symbol« wird von Langer im weitesten Sinne verwendet, der sich am ehesten an Ernst Cassirer anlehnt und die gesamte Peircesche Trias von Ikon, Index und Symbol umfasst. Entscheidend ist hier eine andere Unterscheidung, die sie zuvor in *Philosophy in a New Key* eingeführt hatte, nämlich die zwischen diskursiven und präsentativen Symbolen. Wir können dies unmittelbar auf die zwei Weisen der Artikulation beziehen, die ich oben unterschieden habe: Während Sprache als diskursiver Symbolismus im Hinblick auf identifizierbare und kombinierbare, in ihrer konkreten Gestalt aber arbiträre Elemente differenziert, geht es bei der Kunst um genau diese konkrete Gestalt. Präsentative Symbole setzen Formen, stellen sie aus, bestehen aber nicht aus rekombinierbaren Elementen. Entsprechend geht es bei ihnen um die Wahrnehmung der jeweiligen Form in ihrer Spezifität.⁴⁹

Interessant für unseren Zusammenhang ist nun, auf welche Weise diese Symbole sich auf ihren Gegenstand, »human feeling«, beziehen. Grundlage für Symbolisierung ist für Langer Abstraktion, und zwar im Fall präsentativer Symbole im Hinblick auf die wahrnehmbare Form. Die Rede davon, dass die Musik die basale gestische Ebene artikuliert, ist dann eine Abkürzung: Sie bietet Symbole solcher

differenzierten Artikulationen an, die weder als Ausdruck der Komponistin oder der Musiker noch als in den Hörerinnen ausgelöste affektive Bewegung verstanden werden sollten, sondern eben als Symbole, als Darstellungen von Formen des Fühlens in einem anderen Medium, über die wir die Formen unserer eigenen Erfahrung zu gliedern und zu verstehen lernen.

Die Auffassung von Musikstücken als derartige formale Darstellung unsere eigenen Erfahrung kann nicht als distanzierte Kenntnisnahme und eben auch nicht als Dekodierung begriffen werden, vielmehr ist sie ein Nachvollzug im hier skizzierten Sinne. Ohne einen solchen Nachvollzug, so wird man sagen müssen, könnte von einer Symbolisierung überhaupt keine Rede sein, denn in Ermangelung von Darstellungs- oder, mit Langer gesprochen, Projektionsregeln, die den Hörern bekannt sind, wüsste man sonst nicht, warum und auf welche Weise eine Verbindung zwischen dem Gehörten und der eigenen Erfahrung hergestellt werden sollte. Prinzip dieser Darstellung ist Resonanz, nicht Referenz.⁵⁰ Was es allerdings dafür auch braucht, ist eine oft nur implizite Vertrautheit mit Grundformen der jeweiligen Musik, einen spezifischen Resonanzraum, ohne den selbst so grundlegende Phänomene wie die Leittonspannung schlicht unbemerkt blieben.

Bei der Darstellung von Formen des menschlichen Fühlens in Langers Sinne geht es nicht um die Darstellung eines vorliegenden Formenrepertoires, sondern um eine Konkretisierung und Spezifizierung möglicher Erfahrungsverläufe, die es in dieser Form sonst nirgendwo gibt – eben um eine Artikulation. Die Kunst ist für Langer nicht die Abbildung einer Innenwelt, sondern die Artikulation der Erfahrung in einem anderen Medium. Sie dient nicht der Bestätigung, sondern der Erforschung unserer selbst.

Schließlich kann das Fühlen nicht als *Ziel* der künstlerischen Darstellung verstanden werden. Dass es nicht das explizite Ziel von Komposition und Aufführung ist, ist offensichtlich; man wüsste auch gar nicht, worauf man eigentlich zu zielen hätte. Daher sollte das Gestische nicht als Gegenstand, sondern als *Milieu* der musikalischen Praxis verstanden werde (dass damit trotzdem konzeptuelle Elemente systematisch ausgeschlossen oder marginalisiert werden, sei nur nebenbei bemerkt). Wenn man sagt, dass sich die musikalische Erfahrung, das Machen und Hören von Musik, im Milieu des Gestischen abspielt, so könnte damit auch dem Eindruck entgegengewirkt werden, dass das Eigentliche der Musik außerhalb ihrer selbst liege. Musik ist eine Artikulation des Gestischen als Darstellung, ohne dafür auf etwas anderes verweisen zu müssen.

Trotzdem bietet die Figur der Resonanz die Möglichkeit, Bezüge der Musik noch zu ganz anderen Bereichen zu denken. Als Anhaltspunkt kann hier die englische Formulierung der Frage dienen, wie es ist, jemand zu sein oder etwas zu tun: *what is it like to ...*, wie in Thomas Nagels klassischem Aufsatz »What is it like to be a bat?«. ⁵¹ Die Frage nach dem Wie hat im Englischen die Form einer Suche nach Analogien. Wenn wir dieser Spur folgen, stoßen wir unter Umständen auf zahlreiche Erfahrungen, deren Wie vergleichbar ist. Mir scheint, dass dies der Einfallspunkt für die nicht zu domestizierende musikalische Hermeneutik ist, die in der Musik alles von Gefühlsdramen und Dankesängern bis zu brennenden

Städten und Vergewaltigungen zu hören meint. Das hieße dann eben nicht, »den Sinn und Ideengehalt zu ergründen, den die Formen umschließen, überall unter dem Leib die Seele zu suchen«⁵² oder das Dargestellte richtig zu dechiffrieren. Wenn man sich dessen bewusst ist, könnte diese Form der Analogisierung Beschreibungsmöglichkeiten erschließen und darüber zu einer rückwirkenden Klärung des Erklingenden selbst führen. In diesem Sinne hat Tony Newcomb von formalen und hermeneutischen Beschreibungen als »two complementary ways of understanding the same phenomena«⁵³ gesprochen, die man beide benutzen sollte, um ein möglichst reichhaltiges Bild zu bekommen. Und: Wir tun dies ohnehin, weil die Musik fortwährend Resonanzen in ganz unterschiedlichen Erfahrungsbereichen aufruft, die mehr oder weniger idiosynkratisch und mehr oder weniger anschlussfähig sind, aber nicht richtig oder falsch.

Das Gestische, das Wie unseres Fühlens, Wahrnehmens und Denkens ist der Angelpunkt solcher Beschreibungen, die »enabling similarity«⁵⁴ zwischen *prima facie* disparaten Gegenständen und Erfahrungen, auf die dann in kulturellen Codes und Konventionen aufgebaut werden kann – es ist eben nicht alles mit allem vergleichbar, aber was für Vergleiche kultiviert und was für Bedeutungen kodifiziert werden, ist damit noch nicht beantwortet. Vor diesem Hintergrund kann auch der reichlich dürren Auskunft Nelson Goodmans begegnet werden, die Frage, »warum Dinge die buchstäblichen und metaphorischen Eigenschaften haben, die sie wirklich haben – warum Dinge sind, wie sie sind«, stelle »eine Aufgabe dar, die ich bereitwillig den Kosmologen überlasse«.⁵⁵ Metaphorische Exemplifikation – Goodmans Begriff für die symbolische Übertragung von Eigenschaften, Strukturen oder Konstellationen aus einem Bereich in einen ganz anderen – ist etwas, das *getan* werden muss, ob es aber funktioniert, also plausibel und erhellend und nicht gesucht oder abwegig erscheint, liegt nicht in irgendwelchen okkulten Eigenschaften des Universums, sondern in der gestischen Form des Wie unserer Erfahrung begründet. Musik von hier aus anzusehen, gibt nicht nur Aufschluss über die Frage nach ihrer Grundlage in der Erfahrung, ihrer inneren Organisiertheit und ihrem Bedeutungspotenzial, sondern versucht nicht zuletzt eine Antwort auf die grundsätzliche Frage, warum sie uns überhaupt interessiert und betrifft.

Endnoten

- 1 Der vorliegende Text ist eine neu akzentuierte und entsprechend stark überarbeitete Fassung des Aufsatzes *Rhythmus und Geste*, oder: *Metaphysics* in Mecklenburgh Street, in: Christian Grüny, Matteo Nanni (Hg.), *Rhythmus – Balance – Metrum*. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten, Bielefeld 2014, S. 73–93.
- 2 Für einen Versuch, das Möglichste aus Kants Äußerungen zur Musik herauszuholen, vgl. Georg Mohr, *Kant über Musik als schöne Kunst*, in: Stefano Bacin, Alfredo Ferrarin, Claudio La Rocca, Margit Ruffing (Hg.), *Kant und die Philosophie in weltbürgerlicher Absicht*. Akten des XI. Internationalen Kant-Kongresses, Berlin 2013, Bd. 4, S. 153–167.
- 3 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1990, B 211.
- 4 Ebd., B 218.
- 5 Ebd., B 222.
- 6 Ebd., B 205.
- 7 Parallelen zu der Nachvollzugstheorie, die Matthias Vogel und Alexander Becker mit je unterschiedlichen Akzenten formuliert haben, sind offensichtlich (vgl. Alexander Becker, *Wie erfahren wir Musik?*, in: Matthias Vogel, ders. (Hg.), *Musikalischer Sinn*. Beiträge zu einer Philosophie der Musik, Frankfurt a. M. 2007, S. 265–313; Matthias Vogel, *Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns*, in: ebd., S. 314–368). Allerdings baut das hier Ausgeführte auf anderen Grundlagen auf.
- 8 Vgl. David Lidov, *Emotive Gesture in Music and its Contraries*, in: Anthony Gritten, Elaine King (Hg.), *Music and Gesture*, Aldershot 2006, S. 24–44, hier S. 30ff.
- 9 Vgl. David McNeill, *Hand and Mind. What Gestures Reveal About Thought*, Chicago 1992, S. 56ff., 75ff.
- 10 Für die Barockzeit vgl. Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber 1995; für die Oper des 19. Jahrhunderts Mary Ann Smart, *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley 2005; bei der Wiener Klassik ansetzend, aber in größerer systematischer Allgemeinheit Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Mozart, Beethoven, Schubert, Bloomington/Indianapolis 2004.
- 11 Tibor Kneif, *Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts*, in: Peter Faltin, Hans-Peter Reinecke, *Musik und Verstehen*. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption, Köln 1973, S. 148–169, hier S. 167.
- 12 McNeill, *Hand and Mind* (Anm. 9), S. 77.
- 13 In diesem Sinne benutzt es etwa James Joyces Alter Ego Stephen Dedalus, von dem die ursprüngliche Fassung dieses Textes ausging: »So that gesture, not music not odour, would be a universal language, the gift of tongues rendering visible not the lay sense but the first entelechy, the structural rhythm.« (James Joyce, *Ulysses*, London u. a. 1960, S. 564)
- 14 Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes* (Anm. 10), S. 1; vgl. auch seinen Beitrag in diesem Band.
- 15 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 321f., Fn. 46.
- 16 Vgl. Christopher Hasty, *Meter as Rhythm*, New York/Oxford 1997.
- 17 Henri Bergson, *Die Wahrnehmung der Veränderung*, in: ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg 1993, S. 149–179, hier S. 167.
- 18 Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Anm. 15), S. 320.
- 19 Ebd.
- 20 Für eine differenzierte Betrachtung der Bedeutungsschichten des Artikulationsbegriffs vgl. Stefan Niklas, *Einleitung: Ein etwas rabiater Versuch, den Begriff der Artikulation zu artikulieren*, in: ders., Martin Roussel (Hg.), *Formen der Artikulation*. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff, München 2013, S. 15–34.
- 21 Maurice Merleau-Ponty, *Das indirekte Sprechen und die Stimmen der Stille*, in: ders., *Zeichen*, Hamburg 2007, S. 33–116, hier S. 74.
- 22 Matthias Jung, *Der bewusste Ausdruck*. Anthropologie der Artikulation, Berlin/New York 2009, S. 415.
- 23 John Dewey, *Qualitatives Denken*, in: ders., *Philosophie und Zivilisation*, Frankfurt a. M. 2003, S. 94–116, hier S. 100, 97.

- 24 William James, *Principles of Psychology*, Cambridge (Mass.)/London 1981, S. 249ff.
- 25 Claire Petitmengin, Towards the Source of Thoughts. The Gestural and Transmodal Dimension of Lived Experience, in: *Journal of Consciousness Studies* 14/3, 2007, S. 54–82.
- 26 Daniel N. Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Stuttgart 1992, S. 88. Die Nähe zu Hattens Formulierung ist frappierend.
- 27 Wilhelm von Humboldt, Ueber das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung, in: ders., *Über die Sprache*. Ausgewählte Schriften, München 1985, S. 7–27, hier S. 17.
- 28 Manfred Bierwischs Beschreibung der Musik als Medium gestischer Form ist offensichtlich sehr nahe am hier Ausgeführten (vgl. seinen Text in diesem Band). Nimmt man allerdings sowohl Musik als auch Sprache als Artikulationsweisen einer ursprünglichen gestischen Organisation der Erfahrung an, wird man Sprache nicht ausschließlich von Struktur und Referenz her rekonstruieren können.
- 29 Henri Bergson, *Zeit und Freiheit*, Hamburg 1994, S. 81.
- 30 Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Anm. 15), S. 82.
- 31 Vgl. Jakob von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen / Bedeutungslehre*, Hamburg 1956; Aleksandr Romanovich Luria, *Higher Cortical Functions in Man*, New York 1966.
- 32 Vgl. Stephen Malloch, Colwyn Trevarthen (Hg.), *Communicative Musicality. Exploring the Basis of Human Companionship*, Oxford 2009, und den Beitrag von Trevarthen in diesem Band.
- 33 Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes* (Anm. 10), S. 121.
- 34 Man könnte hier auch an Adornos Dialektik von Ausdruck und Struktur oder Mimesis und Konstruktion denken, die sich nicht widersprechen oder ausschließen, sondern durch einander realisiert werden (vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 86ff.; ders., *Musik und Technik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16: *Musikalische Schriften I–III*, Frankfurt a. M. 1978, S. 229–248).
- 35 John Cage, *History of Experimental Music in the United States*, in: ders., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown 1973, S. 67–75, hier S. 71.
- 36 Bergson, *Zeit und Freiheit* (Anm. 29), S. 81.
- 37 Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. VIII.
- 38 Ebd., S. 14.
- 39 Vgl. Steffen A. Schmidt, *Schnitt und Strom. Ansätze zu einer integralen Funktionstheorie des musikalischen Rhythmus*, in: *Musik & Ästhetik* 3/9, 1999, S. 58–72.
- 40 Thrasybulos Georgiades, *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Tutzing 1977, S. 28.
- 41 Das hier nur grob skizzierte findet sich ausgeführt in: Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014, Kap. III.3.
- 42 Für eine historische Rekonstruktion des Resonanzbegriffs in Bezug auf die Kunst und speziell die Musik vgl. den Beitrag von Arne Stollberg in diesem Band. Deutlich wird dabei, dass man den Begriff tunlichst von seinem Überschwang befreien sollte; entsprechend hat seine hier vorgeschlagene Verwendung als recht präzise umschreibbarer Figur nichts zu tun mit einem Ansatz, der Resonanz als positiven Gegenbegriff zu Entfremdung und Beschleunigung in Stellung bringt (vgl. Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016).
- 43 Theodor W. Adorno, *Zur Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a. M. 2001, S. 244.
- 44 Vgl. dazu auch meine Einleitung in: Susanne K. Langer, *Fühlen und Form. Eine Philosophie der Kunst*, Hamburg 2017 (i. E.).
- 45 Susanne K. Langer, *Mind. An Essay on Human Feeling*, Baltimore 1967, Bd. 1, S. 20.
- 46 Ebd., S. 5.
- 47 Susanne K. Langer, *The Process of Feeling*, in: dies., *Philosophical Sketches*, Baltimore 1962, S. 1–25, hier S. 11.
- 48 Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, New York 1953, S. 40.

Endnoten

- 49 Susanne K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt a. M. 1984, S. 86ff.
- 50 »A symbol that cannot be separated from its sense cannot really be said to refer to something outside itself. ›Refer‹ is not the right word for its characteristic function.« (Langer, *Feeling and Form* (Anm. 48), S. 380).
- 51 Vgl. Thomas Nagel, *What is it like to be a bat?*, in: *The Philosophical Review* 83/4, 1974, S. 435–450.
- 52 Hermann Kretzschmar, *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Bibliothek Peters*, Leipzig 1911, S. 168–192, hier S. 168.
- 53 Anthony Newcomb, *Sound and Feeling*, in: *Critical Inquiry* 10/4, 1984, 614–643, hier S. 636.
- 54 Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998, S. 70.
- 55 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1997, S. 82.