

Körperzeichen – Kurvenschriften

Grenzfiguren des Primitiven und des Weiblichen als Agens europäischer Moderne (nicht nur) im frühen 20. Jahrhundert

Cornelia Bartsch

In Erich Moritz von Hornbostels Aufsatz »Melodischer Tanz« von 1903 verknüpfen sich zwei denkbar weit auseinanderliegende Formen analogen Aufschreibens von Musik, die einiges mit der Profession und den Interessen des Autors zu tun haben: Gemeinsam mit dem Psychologen und Philosophen Carl Stumpf war von Hornbostel – von der Ausbildung Chemiker mit einem ausgeprägten Interesse für Technik und Wahrnehmungssphänomene – Direktor des Berliner Phonogrammarchivs und einer der wichtigsten Begründer der »vergleichenden Musikwissenschaft«, der Vorläuferdisziplin der heutigen Ethnomusikologie im deutschsprachigen Raum. Gegenstand seines Textes sind die Tänze Isadora Duncans zur Musik von Frédéric Chopin und Ludwig van Beethoven, deren Grundlage, wie von Hornbostel hervorhebt, nicht – wie im Gesellschaftstanz oder klassischen Ballett üblich – der Rhythmus, sondern die Melodie sei. Entgegen der Auffassung, der Rhythmus sei das Bindeglied zwischen Körper und Musik, argumentiert von Hornbostel (gestalt-)psychologisch, dass die Melodie »in viel unmittelbarerer Weise, als der Rhythmus, Bewegungsimpulse und Bewegungsvorstellungen« auslöse.¹ Damit macht Duncans Tanz, folgt man von Hornbostel weiter, gleichsam den Ausdruck als Essenz der Musik sichtbar, denn »[d]ie Melodiebewegung ist eines der elementarsten und wirksamsten musikalischen Ausdrucksmittel, das geeignet ist, im Hörer die Vorstellung realer Bewegungen mit besonders suggestiver Kraft zu erwecken.«² Als Ausdrucksmittel sei die Melodiebewegung nicht nur dem Rhythmus überlegen, sondern sogar der Melodie selbst vorgängig; man könne, so Hornbostel, paradoxalement sagen, sie »sei älter und ursprünglicher, als die Melodie. Im Gesang wenigstens gehört ein durch den Text determiniertes Heben und Senken der

1 Erich M. von Hornbostel: »Melodischer Tanz. Eine musikpsychologische Studie«, in: Christian Kaden / Erich Stockmann (Hg.): *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig 1986, S. 76–85, hier S. 79.

2 Ebd., S. 80.

Stimme [...] zu den ältesten Formen, die uns überliefert sind.«³ Der Rekurs auf die Sprachmelodie, der Verweis auf die ältesten Überlieferungen und die auf diesen Satz folgende Ableitung der Gregorianik aus dem Sprechgesang implizieren bereits an dieser Stelle den Hinweis auf die Neumen als älteste überlieferte Form der europäischen Musiknotation, der im folgenden (in Klammern gesetzten) Kommentar zur Illustration seiner Ausführungen explizit wird (Abb. 1):⁴ »Die Möglichkeit dieser Darstellung ist übrigens kein Zufall, sondern liegt in der psychologischen Entstehungsgeschichte des europäischen Notationssystems begründet.«⁵

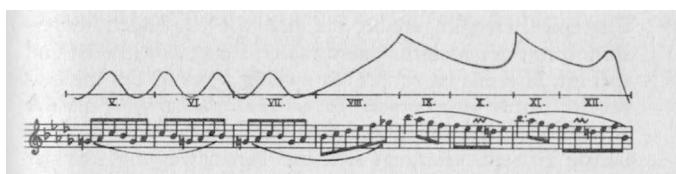


Abb. 1: Erich Moritz von Hornbostel: »Melodischer Tanz. Eine musikpsychologische Studie«, in: Christian Kaden / Erich Stockmann (Hg.): *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig 1986, S. 81.

Von Hornbostels Zeichnung weist jedoch auch Ähnlichkeiten mit jenen neuen technischen Kurvenschriften auf, die den europäischen Zeichenschriften um 1900 Konkurrenz machten und die sich – wie die Neumen als Skizze der Handbewegung beim Zeigen der Melodie – als Körperschriften bezeichnen lassen, insofern sie Spuren des Körpers – seinen Herzschlag, seine Klänge oder seine inneren oder äußereren Bewegungen – aufzeichnen: Neben Phono- und Kinematographie gehörten hierzu, wie Sven Werkmeister in seiner medienhistorischen Studie hervorhebt, »auch wissenschaftliche Apparaturen des Registrierens und Messens wie Schwingungsmesser und Kurvenschreiber«, die gemeinsam mit ersteren »neue Möglichkeiten der Wahrnehmung, Aufzeichnung und Darstellung zur Verfügung [stellten].«⁶ Für von Hornbostels Disziplin, die vergleichende Musikwissenschaft, waren diese neuen technischen Möglichkeiten elementar. Ohne sie, aber auch ohne die durch den deutschen und europäischen Kolonialismus ausgelösten Ströme von Waren, Arbeit und Menschen – die Kolonialbeamten und Missionar_innen, die Phonogramme und Artefakte (darunter auch Musikinstrumente) ebenso wie Völkerschaudarsteller_innen nach Berlin oder Wien brachten – wäre die frühe Ethnomusikologie eine

3 Ebd.

4 Ebd., S. 81.

5 Ebd.

6 Sven Werkmeister: *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, München/Paderborn 2010, S. 11.

»Wissenschaft ohne Objekte« gewesen.⁷ Dass diese Vervielfältigung des Schreibens zusammen mit den um 1900 in die Zentren des europäischen Kolonialismus gehlangenden Menschen, Musikern, Tänzen und Kunstgegenständen die europäischen Geisteswissenschaften und damit die europäischen Wissensordnungen insgesamt herausforderten, wird für die Musik und ihre Wissenschaften an Hugo Riemanns berühmtem Appell an die Musikhistoriker deutlich, aus den Resultaten, zu denen »einer der jüngsten Zweige der Musikwissenschaft, die musikalische Ethnographie, unter Anwendung aller Errungenschaften moderner Forschungstechnik aus phonographischen Aufnahmen von Gesängen der Naturvölker und genauer Untersuchung der Konstruktion von Musikinstrumenten« komme, keine Rückschlüsse auf die Vergangenheit der europäischen Musik und auf die »Theorie der Tonverhältnisse« zu ziehen.⁸ Hier sei ein »ernster Warnruf an die Musikhistoriker« nötig, denn, so Riemann, »[d]ie frappante Übereinstimmung der in Zeitabständen von vielen Jahrhunderten gleichermaßen von den Chinesen, Griechen und den Völkern des europäischen Westens gefundenen Teilung der Oktave in zwölf Halbtöne als letzte Vervollkommenung der wechselnd nach 2 und 3 Ganztönen einen Halbton einschaltenden siebenstufigen Skala ist denn doch ein historisches Faktum, das man mit ein paar mangelhaft gebohrten Pfeifen aus Polynesien oder mit fragwürdigen Gesangsleistungen farbiger Weiber nicht über den Haufen rennt.«⁹

In dieser Auseinandersetzung zwischen der frühen musikalischen *Ethnographie* (graphein=schreiben) und der historischen Musikwissenschaft und ihren hermeneutischen Methoden treten jene Verunsicherungen hervor, die Sven Werkmeister in seiner medienhistorischen Studie für die Zeit um 1900 aus der Vervielfältigung des Schreibens durch die neuen technischen Kurvenschriften ableitet. Diese forderten die europäischen Symbolschriften von innen und von außen heraus: von innen, indem sie die Funktion der europäischen Symbolschriften als primäres Distinktionsmerkmal zwischen den so genannten ›Natur-‹ und den so genannten ›Kulturvölkern‹ infrage stellten und von außen, indem sie Kulturen, die nicht über Schrift im europäischen Sinn verfügten, dem akademischen Diskurs zugänglich machen.¹⁰ Im Zentrum von Werkmeisters Untersuchung steht zwar die europäische Alphabetsschrift. Wie die Abgrenzung Riemanns gegenüber der Ethnographie zeigt, galt dies im wissenschaftlichen Sinn jedoch auch für die Notenschrift. Zudem rücken die

7 Andrew Zimmermann: »Ethnologie im Kaiserreich. Natur, Kultur und ›Rasse‹ in Deutschland und seinen Kolonien«, in: Sebastian Conrad / Jürgen Osterhammel (Hg.): *Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871–1914*, Göttingen 2004, S. 191–214, hier S. 192.

8 Hugo Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte. Altertum und Mittelalter*, Bd. 1, Leipzig 1904, S. VI.

9 Ebd.

10 Werkmeister: *Kulturen jenseits der Schrift*, S. 11.

Diskurse über die musikalische Schrift um 1900 die Verunsicherung der Wahrnehmung deutlicher in den Fokus, die mit den Formen analogen Schreibens verbunden war: mithin also die Aisthesis, die Musikästhetik.

Insbesondere Letzteres wird in von Hornbostels Text über die Tänze Duncans deutlich. Denn die Wahrnehmungsmuster, die die neuen Kurvenschriften ermöglichten, geraten in Konkurrenz zu den europäischen Symbolschriften, wenn er Melodiebewegung und Körperbewegung in eine Korrelation setzt, in der der bewegte Körper gleichsam zum Zeichen der musikalischen Essenz wird: »Die melodische Körperbewegung ist daher der Ausdruck, der die Musik völlig eindeutig wiederspiegelt [sic!].«¹¹ Entsprechend kann man Musik aus den Körperbewegungen auch ›lesen‹, nämlich »bei melodischem Tanz mit verschlossenen Ohren, bloß nach dem Gesichtseindruck, sehr wohl bestimmen, um welches Musikstück es sich handelt und an welcher Stelle es angelangt ist – natürlich die Kenntnis des Stückes vorausgesetzt.«¹²

In diesen Worten klingt latent Aby Warburgs Theorie der Pathosformel an: der Versuch aus Körperdarstellungen der europäischen Kunst ein Archiv der Ausdrucksgebärden abzuleiten. Umgesetzt wurde diese imaginäre Dynamisierung der Statuen, wie die Literatur- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter gezeigt hat, im modernen Tanz der Jahrhundertwende, dessen avantgardistische Neuerungen ohne die Bild-Archive der europäischen und orientalischen Kunst nicht denkbar gewesen wären:

In den Galerien des Louvre und den Museen in London und Berlin, im Blick auf die Werke der Antike, der altägyptischen und der indischen Kunst sowie angesichts der Gemälde der italienischen Renaissance entstehen die Tanz-Konzepte von Isadora Duncan und Maud Allen, von Ruth St. Denis und Alexander Sacharoff, Mata Hari und Waslaw Nijinsky.¹³

Körperbilder als Momentaufnahmen von Bewegung zu lesen und umgekehrt, Bilder und Statuen in Bewegung zu versetzen, entspricht zugleich der Wahrnehmungsweise der frühen Kinematographie und ihrer Vorgängertechnologien. So weist Astrid Kusser im Zusammenhang mit den Tänzen Loïe Fullers sogar auf Übergänge zwischen Live-Performance und kinematographischen Effekten hin: Durch Lichteffekte, erzeugt von einer Maschine, die ihre Erfinder »lebender Biograph« nannen, wurden die Tanzbewegungen auf der Bühne wie mit einem Stroboskop in Einzelbilder zerlegt.¹⁴ Umgekehrt gehörte der moderne Tanz, darunter auch die soge-

¹¹ Von Hornbostel: »Melodischer Tanz«, S. 83.

¹² Ebd.

¹³ Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995, S. 60.

¹⁴ Astrid Kusser: *Körper in Schieflage. Tänze im Strudel des Black Atlantic*, Bielefeld 2013, S. 227.

nannten ›Grotesk-Tänze‹ schwarzer Tanzkompanien, die mit dem Jazz nach Europa kamen, zum bevorzugten Gegenstand früher Filmexperimente.¹⁵ Stummfilme, die tanzende Personen zeigen, forderten gleichsam zu jenem Wahrnehmungsexperiment heraus, das von Hornbostel anspricht: die fehlende Musik aus den Körperbewegungen zu ›lesen‹.

Mit seinen expliziten oder latenten Verweisen auf die ältesten und die modernsten Notationsformen scheint sich in von Hornbostels Text am Kreuzungspunkt verschiedener Zeitordnungen ein Diskurs über Körper und Zeichen zu verdichten, wie Brandstetter ihn als charakteristisch beschreibt für jenen, wie sie formuliert, ›kritischen Augenblick der europäischen Kultur, der als Wahrnehmungskrise um 1900 [...] in die Literaturgeschichte eingegangen ist.‹¹⁶ Sie bezieht sich hierbei wesentlich auf die literarischen Erscheinungsformen der Krise um 1900, wie sie etwa in Hugo von Hofmannsthals *Chandos Brief* zum Ausdruck kamen. ›Kritisch‹ war dieser Augenblick der europäischen Kultur allerdings vor allem, weil die Widersprüche, die sich aus den universellen Gleichheitsversprechen der Aufklärung und ihrer nur partiellen Einlösung ergaben, zu diesem Zeitpunkt im Zentrum der europäischen Gesellschaften unverkennbar hervortraten.¹⁷ Was den Ausschluss aller Frauen aus dem Projekt der aufklärerischen Moderne betraf, war dies wesentlich ein Effekt der ersten europäischen Frauenbewegungen sowie auch der Aktivitäten von Frauen, die gegen das bürgerliche Geschlechtermodell selbstbewusst als Künstlerinnen in Erscheinung traten. Dazu zählten Kunstformen, die die herkömmlichen Wahrnehmungsmuster infrage stellten, wie insbesondere der moderne Tanz. Der zweite große Ausschluss aus den Gleichheitsversprechen der Aufklärung betraf alle nicht-bürgerlichen, nicht-europäischen, nicht-›zivilisierten‹, nicht-weißen Männer sowie auch nicht-heterosexuellen Männer, wobei sich diese Ausschlüsse intersektional verschränkten.¹⁸ Von diesen Personengruppen galten insbesondere das Proletariat und die Angehörigen der Kolonialvölker als ›Primitive‹, gegen die sich

15 Zum Begriff des Grotesk-Tanzes, als Bezeichnung für Tänze, die die Regel des geschlossenen Körpers überschritten und die seit dem Mittelalter als Tänze außerhalb der Ordnung bürgerlichen Anstands Personen niederen Standes bzw. um 1900 insbesondere schwarzen Körpern zugeschrieben wurden, vgl. ebd., insbesondere S. 297–303.

16 Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 468.

17 Vgl. hierzu Sabine Hark: *Dissidente Partizipation. Eine Diskursgeschichte des Feminismus*, Frankfurt a.M. 2005, S. 107f.

18 Zum auf Kimberlé Crenshaws zurückgehenden Begriff der Intersektionalität vgl. den Beitrag von Knut Holtsträter in diesem Band. Die Verschränkungen zwischen Gender, Race und Class (sowie noch weiterer Differenzmerkmale, wie Alter, sexuelle Orientierung etc.) verlaufen hierbei nicht eindimensional, sondern können sich sowohl verstärken also auch abschwächen oder gar aufheben. So wurden beispielsweise im Kolonialismus ›weiße Frauen‹ einerseits als Garantinnen bürgerlicher Werte und der hegemonialen europäischen Kultur gesehen, andererseits wurden sie in anderen Diskursen innereuropäisch als ›Wilde im Inneren‹ (und deshalb nicht als Bürgerinnen im Sinne der europäischen Bürgerrechte) betrachtet.

das Bürgertum der europäischen Metropolen abzugrenzen versuchte.¹⁹ Gleichzeitig wurden die Angehörigen der ›wilden Völker‹ bereits seit dem 18. Jahrhundert in musikästhetisch relevanten Schriften gleichsam zu Repräsentant_innen des wahren, durch zivilisatorische Einflüsse unverstellten Ausdrucks: eine Projektion, die sich in den künstlerischen Avantgardbewegungen um 1900 gewissermaßen fortsetzte, auch wenn zwischen den ›Wilden‹ in den Texten Herders, Rousseaus und anderer und den ›Primitiven‹ der Zeit um 1900 zu differenzieren ist. Die sogenannten ›Primitiven‹, die um 1900 in den europäischen Kultur- und Geisteswissenschaften zu einem Paradigma der Suche nach den Ursprüngen und der Essenz der europäischen Kultur in der Gegenwart sogenannter Naturvölker avancierten und deren in die ethnologischen Museen transferierten Kunstwerke gleichzeitig zum Vorbild für ganze Kunstrichtungen wurden, wurden seit dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts indes auch als Subjekte der Kunst in den europäischen Metropolen sicht- und vor allem auch hörbar. Dies wurde zum einen durch die größere Mobilität möglich: So gelangten zunehmend US-amerikanische Jazz-Ensembles und dazugehörige Tanzkompanien in die europäischen Metropolen (wo sie ungarbeit ihrer US-amerikanischen Staatbürgerschaft und ihrer Zugehörigkeit zu einem als höchst modern erachteten Staat als ›Primitive‹ gelesen wurden). Zum anderen wurden die Musik sogenannter Primitiver sowie ihre Körperbewegungen mittels der neuen Kurvenschriften in den Zentren des europäischen Kolonialismus und Imperialismus hör-, sicht- und erfahrbar. Aufgrund dieser Bedeutung der Vervielfältigung des Schreibens für die Sicht- und Hörbarkeit derjenigen, die aus den Diskursen der Moderne als Subjekte ausgeschlossen waren, und aufgrund des gleichzeitig zunehmendem Unbehagens an den als unzulänglich wahrgenommenen europäischen Symbolschriften handelt es sich bei dieser Krise der europäischen Kultur um 1900 in der Tat auch um eine »Zeichenkrise«.²⁰ Als deren »[w]esentliches Moment« identifiziert Brandstetter »die geschärfte Aufmerksamkeit auf den Konflikt zwischen der Semiotik des Körpers und derjenigen der Schrift.«²¹

Dass Körper und Zeichen – hier in Gestalt der konventionellen Notenschrift – in von Hornbostels Text ebenfalls in einen latenten Konflikt geraten, insofern die ›melodische Körperbewegung‹ und eine ihr nachempfundene Kurvenschrift der konventionellen Notenschrift überlegen erscheinen, ist schon deshalb erstaunlich, als sich das Verhältnis der Schwesterkünste Tanz und Musik kaum in derselben Weise beschreiben lässt wie Brandstetters Gegenstand: Tanz und Literatur als »zwei

¹⁹ Zur Konstruktion des bürgerlichen Subjektes um 1900 als Abwehr gegen die ›Primitiven‹ vgl. ausführlich Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, überarb. Neuaufl. Berlin 2020, S. 213–249.

²⁰ Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 468.

²¹ Ebd.

Kunstformen, die einander auf intrikate Weise gegenüberstehen, verknüpft und unverbunden zugleich«.²² Zudem ist der musikalischen Schrift – wie jüngere Untersuchungen hierzu einhellig festhalten – das Performative (mithin auch die Bewegung des Körpers) bereits eingeschrieben, was kein allzu konfliktreiches Verhältnis vermuten lässt.²³ Und last but not least war Musik aufgrund des über das lange 19. Jahrhundert hinweg wirksamen ›Unsagbarkeitstopos‹ als ›bessere Sprache‹, die direkt von Herz zu Herzen spricht, das Gegenmodell zur Wortsprache und ihrem Schriftsystem, mithin ein ›Ausweg aus der Krise‹.

Ich möchte diese ›Dissonanzen‹ nachfolgend an den Ausgangspunkt meiner Überlegungen über Figuren des Weiblichen und des Primitiven in den Diskursen über die musikalische Schrift um 1900 setzen. Die zugrundeliegende These lautet, dass ›Weiblichkeit‹ respektive ›Frauen‹ als diskursive Grenzfiguren fungieren: Als solche sind sie mit den Diskursen, die der musikalischen Schrift über das lange 19. Jahrhundert hinweg ihre besondere Aura verleihen, substanzial verbunden, ohne jedoch als Subjekte dieses Schreibens in Erscheinung zu treten. In dieser diskursiven Funktion erweisen sie sich als intersektional verschränkt mit jenen Figuren des Primitiven – mit Kindern, ›Wahnsinnigen‹ und ›primitiven Völkern‹ –, die Nicola Gess und Sven Werkmeister im Kontext der um 1900 virulenten Suche nach den ›Ursprüngen‹ der europäischen Kultur als maßgeblich sowohl für die künstlerische Avantgarde als auch für die europäischen Wissensordnungen analysiert haben.²⁴ Den Begriff der Grenzfigur verwende ich im Sinne Patricia Purtscherts: Ihre Bedeutung »erschöpft sich weder darin, reiner Begriff noch metaphorische Ersetzung zu sein.«²⁵ Als Grenzfiguren betrachtet, lenken die Figuren des Weiblichen und des Primitiven die Aufmerksamkeit auf die Performativität der Texte, in denen sie die raumzeitlichen Grenzen dessen, was sie konstituieren, von innen oder außen markieren und verschieben. In diesem Sinne sowie auch als ›Skripte‹ über Geschlechtsidentitäten werden Figuren des Weiblichen zentral für die Produktion von Zeitordnungen, Wissensordnungen sowie ästhetische Ordnungen, die sich den

²² Ebd.

²³ Vgl. hierzu Federico Celestini / Matteo Nanni / Simon Obert / Nikolaus Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen«, in: Carolin Ratzinger / Nikolaus Urbanek / Sophie Zehetmayr (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020, S. 1–50, sowie mehrere der Einzelbeiträge in demselben Sammelband.

²⁴ Nicola Gess: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin), Paderborn 2013; vgl. auch dies. (Hg.): *Literarischer Primitivismus*, Berlin 2013, sowie Werkmeister: *Kulturen jenseits der Schrift* und ders.: »Analoge Kulturen. Der Primitivismus und die Frage der Schrift um 1900«, in: Gess (Hg.): *Literarischer Primitivismus*, S. 29–58.

²⁵ Patricia Purtschert: *Grenzfiguren. Kultur, Geschlecht und Subjekt bei Hegel und Nietzsche*, Frankfurt a.M./New York 2006, S. 27f., Zitat S. 28.

Diskursen um sie anlagern und sich dadurch konstituieren. Ich werde sie entsprechend zunächst auf der Basis eines kurSORischen Forschungsüberblicks zum Thema Musik und Schrift betrachten, bevor ich zu meinem eigentlichen Materialkorpus – den Diskursen über die musikalische Schrift im Rahmen der ›Zeichenkrise‹ um 1900 – komme.

Skript und Grenzfigur – Mnemotechnische Vorbemerkungen zu Gender und Schrift in der Musik

Wenn sich nämlich die Geschlechtsidentität, so [Suzanne] Cusick, über die Performativität der Körper überhaupt erst konstituiert, gleichzeitig dieser Körper aber als Metapher für die Geschlechtsidentität in den Diskursen zirkuliert, dann sollte eine feministische Musikwissenschaft ihren Gegenstand neu definieren: nämlich als eine Skriptsammlung für diese Performativität. Denn Musik produziert laufend Vorgaben für die Performanz der Musizierenden, zugleich werden die Musizierenden jedoch als geschlechtlich konnotierte Metaphern für Musik von denjenigen gelesen, die Zeugen dieser *performance* sind.²⁶

Dieser inzwischen fast dreißig Jahre alte Vorschlag aus Sigrid Nieberles Studie über Musikschriftstellerinnen und die Frage, wie und warum Frauen mit der Doppelbegabung Musik und Literatur sich schließlich für die Literatur entschieden haben, deckt sich mit einer Grundbeobachtung, die auch in gegenwärtigen Studien zum Verhältnis von Musik und Schrift hervorgehoben wird: der engen Verbindung von musikalischer Schrift und Performativität. Diese gilt nicht nur – wie der Begriff ›Skript‹ hier suggeriert –, wenn Musik selbst (im weitesten Verständnis) als eine Art ungeschriebenes und subtiles Drehbuch für Geschlechtsidentitäten gelesen wird,²⁷ sondern auch wenn der Fokus im Verhältnis von Musik und Schrift auf die Letztere gelegt wird. Ob im Alltagsverständnis von Noten als Handlungs- oder Spielanweisung, »als Spur einer Handlung, die [...] vergangenen Klang zu repräsentieren vermag«,²⁸ in ihrer Funktion für die globale Verbreitung europäischer Musik, oder für die Kanonbildung, derer die Musik und ihre Wissenschaft bedurften »um sich im Kreise der Künste und Wissenschaften repräsentieren, legitimieren und etablier-

26 Sigrid Nieberle: *FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 15f. Nieberle bezieht sich hier auf Suzanne G. Cusick: »Feminist Theory, Music and the Mind/Body Problem«, in: *Perspectives of New Music* 32/1 (1994), S. 8–27.

27 Vgl. hierzu den Beitrag von Christa Brüstle.

28 Celestini / Nanni / Obert / Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift«, S. 3.

ren« zu können:²⁹ All diese Funktionen der musikalischen Schrift bezeichnen performative Akte, die dieser inhärent sind oder denen sie als Werkzeug unerlässlich ist. Dies gilt auch für die vier Kategorien, die im Vorwort des kürzlich erschienenen Sammelbandes *Schrift und Musik* als Wegmarken einer Theorie der musikalischen Schrift benannt werden: neben der medienphilosophisch diskutierten Kategorie der Performativität sind dies Materialität, Operativität und Ikonizität.³⁰ Bezogen auf Materialität heißt es, dass »Schrift- und Schreibgegenstände [...] als aktivierte Dinge«,³¹ als »Ergebnis aus dem Zusammenwirken mehrerer Gegenstände und Handlungen«³² gedacht werden sollen. Bezogen auf Ikonizität soll im bildwissenschaftlichen und -kritischen Sinn »die Frage nach dem Sichtbarmachen durch Bilder [...] in den Vordergrund« gestellt werden.³³ Es stehen also jeweils Praktiken im Fokus. Für die Kategorie des Operativen versteht sich dies von selbst; interessant ist aber die explizite Verortung des Operativen in »Schreibszenen«,³⁴ auf die der Band auch mehrfach prominent rekurriert. Gleich zu Beginn werden die Szene, in der Keith Richards (»schriftlich«) den Grundstein zu »I Can't Get No Satisfaction« legte und die Erzählung über den 15-jährigen Johann Sebastian Bach, der Nacht für Nacht Stücke von zu seiner Zeit großen Meistern abschrieb, um sich diese »zu Nutzen zu machen«,³⁵ auf den allgemeinsten gemeinsamen Nenner gebracht: den darin enthaltenen Verweis auf die Funktion der musikalischen Schrift und des Schreibens.³⁶ Auch die Lektüre solcher Schreibszenen ist indes eine Praxis, die für das Sichtbarmachen oder Unsichtbarmachen von Funktionen der Schrift nicht unbedeutend ist. Zum einen liegt der Lektüre der Schreibszene mit dem Protagonisten Keith Richards ein Missverständnis zugrunde. Wie das genauere Quellenstudium zeigt, »schrieb« Richards hier analog, nämlich mittels eines Aufnahmegerätes.³⁷ Damit bestätigt die Schreibszene die Differenz zwischen symbolischem Schreiben (durch die Notenschrift) und analogem Schreiben (mittels Kurvenschriften) als Differenz nicht nur

29 Jan Assmann: »Schrift – Gedächtnis – Musik«, in: Ratzinger / Urbanek / Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift*, S. 51–66, hier S. 61f. Zur Funktion der Notenschrift für die globale Verbreitung vgl. ebd., S. 52.

30 Celestini / Nanni / Obert / Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift«, S. 13; zur Performativität vgl. ebd. S. 28–35.

31 Ebd., S. 14.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 26f.

34 Ebd., S. 19.

35 Ebd. S. 1. Die Schreibszene zu Bach wird zitiert nach Nikolaus Forkel: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802). Edition, Quellen, Materialien*, hg. von Christoph Wolff und Michael Maul, Kassel 2008 (Bach-Dokumente 7), S. 95.

36 Vgl. Celestini / Nanni / Obert / Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift«, S. 1.

37 Vgl. hierzu den Beitrag von Knut Holtsträter.

zwischen verschiedenen Musiken sondern auch zwischen den musikwissenschaftlichen Teildisziplinen. Wie die »musikalische Ethnographie«, so versteht sich auch die (zunächst wie jene dem ›systemstischen‹, also nicht-historischen Bereich zugeordnete) Populärmusikforschung als Disziplin, deren Material das klangliche Event ist, verfügbar durch analoge (bzw. heute inzwischen digitale) Formen des Schreibens. Die betreffenden Komponisten hoben sogar – zumindest nach außen hin – ihre »Illiteralität« bezogen auf die Notenschrift als Zeichen besonderer Spontaneität und Merkmal ihrer ›anti-bürgerlichen‹ Klassenzugehörigkeit und Haltung hervor.³⁸ Gleichwohl reklamierten sie hiermit ähnliche Autorschaftsnarrative für sich, wie sie sich mit der musikalischen Schrift während des langen 19. Jahrhunderts etabliert hatten – und wie sie von den Popular Music Studies nicht selten noch bestätigt wurden. Auch vor diesem Hintergrund stellt sich für eine wissenschaftliche Lektüre der beiden Schreibszenen besonders die Frage, ob der darauf bezogene Rat Walter Benjamins an den Schriftsteller, »keinen Gedanken inkognito« passieren zu lassen, wirklich nur auf den »Ausweis eines Lernwillens« bei Bach oder den Wunsch aus einem Einfall einen Hit machen zu können bei Richards verweist.³⁹ Steht nicht vielmehr – zumindest bei Berücksichtigung der fast unvermeidlich mit den Konzepten des langen 19. Jahrhunderts aufgeladenen retrospektiven Perspektive – die Funktion des Autornamens hier in Rede, wenn es darum geht, gelesen (oder gehört) zu werden? Dann würden die erste Erzählung und ihre heutigen Lektüren vermutlich nicht nur den Hinweis auf den Fleiß des jungen Bach transportieren, sondern vor allem denjenigen auf das Fundament der Meisterwerke, auf dem das eigene Schaffen beruhte – die Einschreibung in den seinerzeit gültigen Kanon. Und die Schreibszenen mit Richards machte dann für den Stones-Song (in Abwehr der üblichen Hierarchisierung zwischen den Musiken) den Anspruch auf dieselben Narrative sichtbar, die über Beethovens Musik erzählt werden. Solche Lektüren deuten auf eine basale mnemotechnische Funktion des Schreibens hin: auf das Schreiben nicht nur gegen das Vergessen (eines flüchtigen Einfalls), sondern auch gegen das Vergessenwerden, gegen den Tod. In der Tat scheinen wir alle, wie Jan Assmann konstatiert, »Erben dieses initialen Vorstoßes« der Ägypter zu sein, »die zuerst den Raum des Schreibens über die Todesgrenze hinaus erweitert und die Verewigung der vergänglichen irdischen Existenz zu ihrem Zentralprojekt gemacht haben«.⁴⁰ Für die Aura der musikalischen Schrift bietet hierbei der Name jener Schriftstücke, die im Rahmen des ägyptischen Toten- und Götterkults der Verlesung der Heldenaten des Verstorbenen durch einen Vorlesepriester dienten, einen wichtigen Hinweis: »*s-achu*, [...] in einen Geist verwandeln«.⁴¹ Dieser Name, der das Schriftstück selbst als performativ-

38 Vgl. ebd.

39 Celestini / Nanni / Obert / Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift«, S. 2.

40 Assmann: »Schrift – Gedächtnis – Musik«, S. 55.

41 Ebd.

ve Handlung beschreibt, geht über die politische Dimension der mittels Schrift hergestellten wirtschaftlichen Topographien weit hinaus und bezeichnet auch nicht die bloße mnemotechnische Funktion des Erinnerns.⁴² Vielmehr geht es hier um das Betreten eines mit Gefahr und Sehnsucht verbundenen Zwischenraums: um die *Passage* zwischen Leben und Tod. Von der Bedeutung dieser gefährlichen Passage für Musiknarrative zeugen zahlreiche Mythen. Besonders prominent ist die von Ovid zuerst erzählte Geschichte des Sängers Orpheus. Von Claudio Monteverdi als Stoff der ›ersten Oper‹ der europäischen Geschichte gewählt, ist sie vielleicht nicht von ungefähr auch mit jenem Moment verbunden, in dem »[d]ie altertumslose Musik [...] sich eine Vergangenheit [erfindet], die sie in den Rang zeitloser Verbindlichkeit als Maßstab des Schönen und Vollkommenen erheben kann.«⁴³ Die Genderskripte dieser Narrative sind nur schwer zu übersehen: So lässt sich die – ebenfalls von Ovid zuerst erzählte – Geschichte des Gottes Pan und der Nymphe Syrinx als Geschichte der Eindämmung gleichermaßen von erotischem Begehrn und ungeordnetem Naturklang lesen: Aus dem verwandelten Körper der sich ihm entziehenden Nymphe, der als Schilfrohr im Wind tönt, schneidet Pan sich bekanntlich eine Flöte, die den Klang ordnet. Zwar ist von Schreiben hier nicht die Rede, aber ist es Zufall, dass die Flöte aus demselben Material geschnitten ist wie die frühesten Schreibwerkzeuge der Menschheit?⁴⁴ In jedem Fall hat das so gebaute Musikinstrument mit der musikalischen Schrift gemeinsam, dass es die ungeordneten Klänge kanalisiert. Auch die Geschichte der Begegnung Odysseus mit den Sirenen erzählt von einem für gewöhnlich mit dem Tod bestraften Begehrn nach der weiblich konnotierten Musik und ist zugleich eine Geschichte des (Auf-)Schreibens, das nur durch einen – in diesem Fall auf sich selbst gerichteten – Gewaltakt möglich wird. Odysseus lässt sich von den Gefährten an den Mast ketten, um den Versuchungen der Sirenen zu widerstehen. Nur so vermag er ihren Gesang zu hören und schließlich davon zu berichten, was Homer aufschreiben konnte. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno lesen diese »Schreibszenen« bekanntlich als Parabel für die Entfremdung und Kommodifizierung der Musik und der Künste allgemein in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft.⁴⁵ Vom Vermögen der Musik, staatliche, gesellschaftliche, familiäre Ordnung – oder auch einfach nur Logik – durch ›sinnliche Unvernunft‹ auszuhebeln,

42 Zu den verschiedenen Funktionen der frühen Schriftverwendung vgl. ebd., S. 56.

43 Ebd., S. 62.

44 Schilfrohr ist als Schreibwerkzeug in Mesopotamien bereits vor dem ersten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung nachgewiesen. Vgl. hierzu Babette Schnitzlein: *Untersuchungen zur Schreibkultur Mesopotamiens im 1. Jahrtausend v. Chr.*, Boston/Berlin 2023, insbesondere Kapitel 2: »Mesopotamische Schreibgeräte«, S. 87–211.

45 Vgl. Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 1986, S. 55f. Horkheimer und Adorno lesen die Geschichte tatsächlich als ›Zeichengeschichte‹, wie ihre im Kontext der Begegnung Odysseus mit den Sirenen angestellten sprachphilosophischen Betrachtungen zeigen. Die archaische Macht des Liedes geht im ›Pro-

erzählen nach der Episode von Odysseus' Begegnung mit den Sirenen als ihrer Urerzählung unzählige Wasserfrauengeschichten von Undinen, Melusinen, Loreley, in denen sich der Topos der verführerischen weiblichen Stimme mit dem der Gewalt der Musik verbindet. Auch Richard Wagner rekurriert hierauf, wenn er in *Oper und Drama* konstatiert, die Musik sei »das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt.«⁴⁶ Der männliche Anteil bei der (Er)Zeugung der »wahre[n], lebendige[n] Melodie«⁴⁷ ist bei Wagner bekanntlich das Wort: die Dichtung und nicht die Schrift. Auch hier geht es jedoch um die Artikulation des eigentlich Unartikulierbaren – des Ausdrucks als Wesen der Musik – durch das Zeichen.

Auch vor dem Hintergrund der bis in die Antike zurückreichenden Geschichten über Eindämmung der ›Eigenmacht‹ der Musik wäre jene Schreibszene zu lesen, die Dörte Schmidt als »[e]ine der zentralen Urszenen des Notierens in der christlich-europäischen Musiktradition« bezeichnet, »festgehalten in den zahlreich überlieferten Darstellungen von Gregor dem Großen und der Notation des Gregorianischen Chorals.«⁴⁸ Denn die symbolische Quintessenz dieser Darstellungen – ob es der Heilige Geist in Gestalt einer Taube ist, der Gregor die Musik übermittelt, die ein neben ihm sitzender Schreiber in Neumen notiert, oder ob Gregor später neben den Aposteln sitzend selbst schreibt – dürfte auch ein Statement gegen die in zahlreichen Mythen (und gesellschaftlichen Praxen) transportierte (und vermutlich erfahrene), mit irdischer Sinnlichkeit, sexuellem Begehrn verbundene und mit Weiblichkeit aufgeladene Macht der Musik sein. Die Schrift legitimierte die Musik für den theologischen Gebrauch gegen ihre (ephemere, fluide und jenseits sprachlicher Logik angesiedelte) Eigenmacht. In dem Satz »Musik schreiben, heißt heilige Texte schreiben«,⁴⁹ ist das zweite Wort zu betonen. Und dies gilt nicht, »auch wenn diktirt oder abgeschrieben wird«,⁵⁰ sondern gerade und nur dann. Denn nur dann ist gesichert, dass der Text den Anspruch erheben kann, dass die »Bedingungen einer autorisierten und kodifizierten Tradierung« von höchster Stelle erfüllt sind.⁵¹ Dass sich dies mit der Aufklärung umkehrt, Musik nun gerade nicht mehr von anderer Stelle diktieren werden oder gar von anderen abgeschrieben werden darf, um

zess der Zivilisation hierbei zunächst ins Wort über, das schließlich von der Einheit mit dem Bezeichneten in das hiervon abgelöste Zeichen übergeht, vgl. ebd.

46 Richard Wagner: »Oper und Drama. Erster Theil: Die Oper und das Wesen der Musik«, in ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig 1872, S. 287–394, hier S. 389.

47 Ebd.

48 Dörte Schmidt: »Schrift. Werk. Performance. Neue Musik«, in: Ratzinger / Urbanek / Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift*, S. 276–300, hier S. 276.

49 Ebd., S. 278.

50 Ebd. Herv. d. Verf.

51 Ebd.

als ›autorisierte Text‹ gelesen und gehört zu werden, dürfte in der Tat zurückzuführen sein auf »jene emphatische Vorstellung vom Komponisten, die sich derart mit der Idee der absoluten Musik verbindet, dass der Schreibende und der Schöpfer in eins rücken und die Schrift eine verabsolutierende Aufladung im Prozess des Musikerfindens erfährt«.⁵² Für diesen Prozess, in dem an die Stelle der Legitimation durch kodifizierte Tradierung im theologischen Kontext nun die Legitimation durch den auf einer Filiation der Meisterwerke beruhenden Autornamen tritt, lieferte, wie Schmidt anmerkt, »[e]rst das Menschenbild der Aufklärung den nötigen Subjektbegriff.«⁵³ Interessant ist nun erstens, dass sich dieser Subjektbegriff in Differenzdiskursen formierte, in denen nicht weniger als der Bereich des Menschlichen und damit auch die Frage diskutiert wurde, für wen die Gleichheitsversprechen der Aufklärung eigentlich Gültigkeit haben (sollten) und für wen nicht. Zweitens spielte Musik in diesen Diskursen eine durchaus nicht unbedeutende Rolle. Im Zentrum stand hierbei die bereits angesprochene geheimnisvolle Macht der Musik auf Körper und Seele, ihre Fähigkeit beispielsweise den Körper wie von Geisterhand zu bewegen. Denis Diderot beschäftigte dies in seinen Diskursen ebenso wie später E.T.A. Hoffmann in seinen Erzählungen.⁵⁴ Die Fähigkeit der Musik, Körper und Seele gleichsam ›fernzusteuern‹ und ohne Umwege über Zeichen direkt ›von Herz zu Herzen zu sprechen‹, bildete zwar einen latenten Gegensatz zum vernünftigen, autonomen und mit sich selbst identischen Subjekt der Aufklärung, wurde jedoch zur Grundlage für den später retrospektiv positiv umgewerteten Begriff der ›absoluten Musik‹. Insofern erstaunt es nicht, dass Musik ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem Diskursfeld wurde, in dem die Grenzen des Menschlichen ausgelotet wurden, und zwar ausgehend von der Frage, was die Seele sei und welche Wesen darüber verfügen, in verschiedenen Richtungen: zwischen Mensch und Tier ebenso wie zum Göttlichen. Für die emphatische Komponistenfigur, in der im Prozess der Ablösung von den alten theologischen Diskursen Schöpfer und Schrift zusammenfallen, lässt sich hierbei ein Paradox beobachten. Sie erweist sich in den angesprochenen Differenzdebatten gerade nicht als ›vernünftiges Subjekt‹, sondern wird selbst zur liminalen Figur. Wie Beethoven (als ihr Prototyp) in den Worten Wagners auf der Suche nach dem unbekannten Land des musikalischen Ausdrucks zum Columbus wird,⁵⁵ gleicht die Figur des expressiven Komponistensubjekts den europäischen Seefahrern, die als »men of the margins«⁵⁶ für ihre gefährliche Passage

52 Ebd., S. 280.

53 Ebd.

54 Vgl. z.B. den Disput zwischen Mademoiselle de Lespinasse und dem Arzt Bordeu Denis in Denis Diderot: »Rêve de d'Alembert« [1769], in: Jules Assézat (Hg.): *Œuvres complètes de Diderot*, Paris 1875, S. 122–181.

55 Wagner: »Oper und Drama«, S. 343.

56 Ann McClintock: *Imperial Leather. Gender, Race, and Sexuality in the Colonial Contest*, New York/London 1995, S. 25.

an den Grenzen ihrer Gesellschaften mit Lizenzen ausgestattet waren, die in deren Inneren sanktioniert waren.⁵⁷ Das Zwischenreich des Unartikulierbaren, dessen mittels Schrift habhaft zu werden Zweck der Reise ist, wird indes, wie auch bei Wagner, von Schwellenfiguren des Weiblichen bewohnt. Diese treten sogar selbst als Naturschriften in Erscheinung: Aus dem in rötliche Moose verwandelten Blut der (einst) göttlich singenden Frau fließt dem musikalischen Ideal-Autor bei Hoffmann die wahre Musik ins Innere und von dort direkt in die Feder.⁵⁸ (Die Pflanzenschriften in Hoffmanns Beethoven-Rezensionen sind hiermit verwandt.⁵⁹) Der Student Anselmus liest die wie Musik klingenden Texte der echten Literatur vom Schlangenkörper der Geliebten ab.⁶⁰ In den Genderskripten, in denen das emphatische Bild des Komponisten entsteht, firmieren Frauen/Weiblichkeit als Grenzfiguren in oben genanntem Sinne: Sie sind mit den Konstituierungsprozessen des schreibenden Autorsubjektes substanzial verbunden, ohne bezogen auf die betreffenden Praxen als Subjekte fungieren zu können.⁶¹

Auch Mythen um überhöhte Subjektkonstruktionen spielen in die Alltags- und künstlerischen Praktiken hinein, in denen sich das Subjekt über sein Verhältnis zu Medien, Schreiben bzw. Schriftlichkeit ins Verhältnis zur Gesellschaft setzt und diese damit zugleich konstruiert. Sie sind Teil jener »sehr unterschiedlichen Technologien des Selbst«,⁶² deren Entstehung der Kulturosoziologe Andreas Reckwitz in den Modernitätsdiskursen seit dem 17./18. Jahrhundert verortet:

Von durchgehender Relevanz scheinen jedoch mediale Praktiken zu sein: Praktiken im Umgang mit technischen Medien der Verbreitung der Zeichen – zunächst

⁵⁷ Vgl. hierzu ausführlich Cornelia Bartsch: »Zur Genealogie ästhetischer und epistemischer Gewalt«, in Anke Charton / Elisabeth Treydte (Hg.): *Genie – Gewalt – Geschlecht. Narrative und Strukturen von Machtmissbrauch in der Musik(wissenschaft)*, Hildesheim (Jahrbuch Musik und Gender 16), Druck in Vorbereitung.

⁵⁸ Vgl. die in Johannes Kreislers Lehrbrief eingelassene ›Chrysostomos-Erzählung‹: E.T.A. Hoffmann: »Johannes Kreislers Lehrbrief«, in: ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814*, hg. von Wolfgang Steinecke und Gerhard Allroggen, Frankfurt a.M. 2006 (Sämtliche Werke 2.1/Bibliothek deutscher Klassiker 98), S. 447–455, die ›Chrysostomos-Erzählung‹ ebd., S. 448–553.

⁵⁹ Vgl. hierzu E.T.A. Hoffmann: »Beethovens Instrumentalmusik«, in: ders.: *Fantasiestücke in Callots Manier*, S. 229–321, insbesondere S. 286f.

⁶⁰ Vgl. E.T.A. Hoffmann: »Der goldne Topf«, in: ders.: *Fantasiestücke in Callots Manier*, S. 229–321, insbesondere S. 286f.

⁶¹ Vgl. Purtschert: *Grenzfiguren*, S. 27, sowie zum Subjektbegriff der Aufklärung Judith Butler: »Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der Postmoderne«, in: Seyla Benhabib / Judith Butler / Drucilla Cornell / Nancy Fraser (Hg.): *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1995, S. 46.

⁶² Vgl. Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 72.

im Umgang mit der Schriftlichkeit unter der Voraussetzung des Buchdrucks, dann der Umgang mit audiovisuellen Medien, schließlich mit den digitalen Medien.⁶³

Für die Musik und die musikalische Schrift scheinen hier die Grenzen des ›langen 19. Jahrhunderts‹ besondere Schnittstellen zu bilden, wobei in beiden Fällen das Verhältnis im Zentrum steht, in das sich das Subjekt zur sich verändernden Rolle der musikalischen Schrift und des Schreibens setzt. Das Subjekt der Aufklärung geriet am Ende des 19. Jahrhunderts ebenso in die Krise wie die auf paradoxe Weise darauf beruhenden und zugleich sich davon absetzenden Narrative um das Künstler-subjekt. In Anbetracht der damit verflochtenen Geschlechterdiskurse ist es nicht erstaunlich, dass diese Krise auch als ›Krise der männlichen Identität‹ analysiert wurde.⁶⁴ Vor diesem Hintergrund sollen nun die Diskurse um den Konflikt zwischen der Semiotik des Körpers und derjenigen des Zeichens erneut in Augenschein genommen werden: in Texten Erich Moritz von Hornbostels und mit Bezug zur Sprachtheorie Walter Benjamins.

Körperspuren: Von Hornbostel – Benjamin

Wie eingangs erwähnt leitet von Hornbostel die »psychologische Entstehungs geschichte des europäischen Notensystems«⁶⁵ aus der Annahme von Reflexen ab, die in Gestalt physiologischer Bewegungsimpulse von der Musik, insbesondere der Bewegung der Melodie, auf den Körper übertragen werden. Dass hierbei, wie er betont, »eine physiologische Korrelation und nicht ein bloßes Spiel von Assoziationen vorliegt«, begründete er in einer für das frühe 20. Jahrhundert charakteristischen Weise gleichsam ›kultur-‹ bzw. ›völkerpsychologisch‹ damit, »daß ganz analoge Bewegungen zu allen Zeiten und bei den verschiedensten Völkern die musikalischen Äußerungen begleitet haben.«⁶⁶ Hieraus schließt er auf eine »akustisch-motorische Bewegung als gemeinsame Wurzel [...], die erst im Laufe der Entwicklung sich in zwei getrennte Bewegungen differenzierte, ohne daß der innige Zusammenhang beider verlorengegangen wäre.«⁶⁷ Bis in diese Zurückweisung des Zusammenhangs von Melodie- und Körperbewegung als bloß assoziativ hinein zeigt sich in von Hornbostels Argumentation eine auffällige Nähe zu Benjamins Sprachtheorie, insbesondere zu seinen Texten aus den späteren 1920er und frühen 1930er Jahren. Benjamin spricht sich hier auf der Basis ethnologischer, entwicklungspsychologischer

63 Ebd., S. 68.

64 Vgl. Jacques le Rider: *Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne*, übers. von Robert Fleck, Wien 1990, insbesondere S. 103–226.

65 Von Hornbostel: »Melodischer Tanz«, S. 81.

66 Ebd., S. 79.

67 Ebd.

und psychopathologischer Untersuchungen unter anderem von Lucien Lévy-Bruhl, Richard Paget, Frédéric Lefevre und Marcel Jousse gegen die Bedeutung der Onomatopoetik für die Sprache (und ihren Ursprung) aus. Im Rekurs auf Paget, demzufolge »[d]as phonische Element der Sprache ein auf dem mimisch-gestischen fundiertes« sei,⁶⁸ zitiert er anschließend eine längere Passage aus Marcel Jousses und Jean Lefèvres *Une nouvelle psychologie du langage*, die Pagets Gesten-Theorie des Sprachursprungs bestätige. »Der charakteristische Ton«, so die beiden Autoren in (vermutlich) Benjamins eigener Übersetzung, sei »nicht notwendigerweise onomapoetischer Art, wie man dies allzu oft behauptet hat. [...] [E]r ist lediglich Begleiterscheinung, akustische Unterstützung einer optischen, in sich verständlichen Gebärdensprache.«⁶⁹ Diese, »durch Mund und Kehle vermittelte Gestikulation« sei, so zitiert Benjamin weiter, aufgrund ihres im Vergleich zur Gebärde des Körpers geringeren Energieverbrauchs und trotz der vergleichsweise geringen Ausdruckskraft »zur Vorherrschaft« gelangt.⁷⁰ Die als ›Ursprungssinn‹ erforschten ›Wurzeln‹ der Sprache seien den beiden Autoren zufolge daher »nichts anderes als akustische Transponierungen alter spontaner mimischer Ausdrucksbewegungen.«⁷¹ In Pagets so durch zeitgenössische Sprachforscher bestätigten Idee, »daß die gesprochene Sprache nur eine Form eines fundamentalen animalischen Instinktes [...] mimischer Ausdrucksbewegung durch den Körper« sei,⁷² sieht Benjamin Verbindungen zu seiner Theorie des mimetischen Vermögens und kommt hierbei wie von Hornbostel auf den Tanz zu sprechen. So zitiert er als Beispiel für die in der Mimesis aufgehobenen zeichenhaften Abstraktion Stéphane Mallarmés Wort von der ›Tänzerin als Metapher‹.⁷³ In der Annahme einer »Verwobenheit von semiotischer und mimetischer Sprachfunktion«, schließe Benjamin, wie Anja Lemke zusammenfasst, an die »Sprachphysiognomik« der genannten Autoren an.⁷⁴ Doch treibe Benjamin »die Verbindung von Gestik und Mimik [...] im Begriff der unsinnlichen Ähnlichkeit«, wie Lemke betont,

68 Walter Benjamin: »Probleme der Sprachsoziologie. Ein Sammelreferat«, in: ders.: *Kritiken und Rezensionen*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1972 (Gesammelte Schriften 3), S. 452–480, hier S. 477. Das »Sammelreferat« entstand 1934 als Auftragsarbeit für das Frankfurter Institut für Sozialforschung und wurde ein Jahr später in dessen Zeitschrift publiziert. Vgl. Anja Lemke: »Zur späteren Sprachphilosophie«, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 643–652, hier S. 643.

69 Benjamin: »Probleme der Sprachsoziologie«, S. 477.

70 Ebd.

71 Ebd. Mit der Erforschung des Ursprungssinns in den Wurzeln der Sprache dürfte Jousse die Suche nach einem – zeitgenössisch im Klang, in der Onomatopoeisis vermuteten – Substrat des Bezeichneten in den Morphemen meinen.

72 Benjamin: »Probleme der Sprachsoziologie«, S. 478.

73 Ebd. Vgl. hierzu den folgenden Abschnitt.

74 Lemke: »Zur späteren Sprachphilosophie«, S. 646. Den Begriff »Sprachphysiognomik« verwendet Benjamin im Rekurs auf Heinz Werner (*Grundfragen der Sprachphysiognomik*, 1932) als weiteren Referenzautoren, vgl. Benjamin: *Probleme der Sprachsoziologie*, S. 478.

über die von ihm zitierten Autoren hinaus.⁷⁵ Entscheidend ist hierbei, dass Benjamin nicht nur dem Konnex zwischen dem gesprochenen und dem geschriebenen Wort, sondern insbesondere dem Letzteren Bedeutung zusisst, da es »– in manchen Fällen vielleicht prägnanter als das gesprochene – durch das Verhältnis seines Schriftbildes zu dem Bedeuteten das Wesen der unsinnlichen Ähnlichkeit erhellt.«⁷⁶ Der Begriff der ›Ähnlichkeit‹ verweist auf das in der Nachahmung oder Mimesis aufgehobene Substrat des Bezeichneten im Zeichen, während das Adjektiv ›unsinnlich‹ zugleich klarstellt, dass die Arbitrarität des Zeichens nicht aufgegeben wird. Die Verbindung zwischen der ersten mimetischen und der zweiteren semiotischen Funktion der Sprache sieht Benjamin nicht zuletzt in der »Aktivität des Schreibenden«⁷⁷. Darin, so nimmt Benjamin an, komme der »mimetische Vorgang [zum Ausdruck]«, der in der Entstehungszeit der Schrift »von größter Bedeutung für das Schreiben gewesen ist.«⁷⁸ Hieraus leitet er die Archivfunktion der Schrift ab, die folglich zugleich ein Archiv ausdrucksähnlicher Körpergebärden ist: »Die Schrift ist so, neben der Sprache, ein Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten, unsinnlicher Korrespondenzen geworden.«⁷⁹ Indem Benjamin die Mimesis der Ausdrucksgebärden an den Ursprung der Sprache und des Schreibens setzt, bleibt die mimetische Funktion im arbiträren Zeichen erhalten. Sie muss jedoch als Zeichen gelesen werden, wie Benjamins von einem Hofmannsthal-Zitat eingeleitete Schlussbemerkung klarstellt:

›Was nie geschrieben wurde, lesen.‹ Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen. Später kamen Vermittlungsglieder eines neuen Lesens, Runen und Hieroglyphen in Gebrauch. Die Annahme liegt nahe, daß dies die Stationen wurden, über welche jene mimetische Begabung, die einst das Fundament der okkulten Praxis gewesen ist, in Schrift und Sprache ihren Eingang fand.⁸⁰

Nicht nur der Verweis auf das ›Lesen aus den Tänzen‹ macht Parallelen zwischen Benjamins Sprach- und Schrifttheorie und von Hornbostels Überlegungen zu Dunceans Tanz als ›mimetischer Schrift‹ der Musik deutlich. Gemeinsam ist beiden zu-

75 Lemke: »Zur späteren Sprachphilosophie«, S. 646.

76 Walter Benjamin: »Über das mimetische Vermögen«, in: ders.: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 2002 (Gesammelte Schriften 2), S. 210–213, hier S. 211. Der Text entstand als grundlegende Überarbeitung der wahrscheinlich im Januar 1933 in Berlin geschriebenen »Lehre vom Ähnlichen« (ebd., S. 204–210) im Sommer desselben Jahres auf Ibiza, vgl. die Anmerkungen der Herausgeber, ebd., S. 950–959.

77 Benjamin: »Über das mimetische Vermögen«, S. 212.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 213.

80 Ebd.

dem die Betonung der Nachahmung. So vermutet von Hornbostel die gemeinsame Wurzel der in den »Tanzbewegungen« erkennbaren »optische[n] Empfindungsreihe« und der von der Musik ausgehenden akustischen im »Nachahmungstrieb« als »einer allgemeinen psychischen Tendenz«.⁸¹ Benjamin argumentiert mit Lévy-Bruhl, dass der »zeichnerische Habitus« indigener Völker in deren Neigung zur Nachahmung akustischer Wahrnehmungen (als »Lautbilder«), vor allem der Bewegungen gründe.⁸² Während Benjamins Sprachtheorie die um 1900 virulente Suche nach dem Ursprung europäischer Kultur im »primitiven Denken« explizit zugrunde liegt, klingt sie in von Hornbostels psychologischer Argumentation zu Duncans Tanz eher in der Latenz an. Explizit wird sie jedoch in von Hornbostels zwei Jahre zuvor publizierter Grundlegung der neuen Disziplin der vergleichenden Musikwissenschaft. Seine Begründung der Erforschung der Musik der »so genannten *Naturvölker*«⁸³ zwecks Erkenntnis der »entwicklungsgeschichtlichen und [...] allgemeinen ästhetischen Grundlagen der Musik«⁸⁴ basiert auf eben dieser Vorstellung: »Wir dürfen, wenn auch mit einiger Vorsicht, den Zustand primitiver Völker mit früheren Stufen unserer eigenen Kultur in Parallele setzen. Dann würden wir auch in primitiver Musik Analogien zu suchen haben zu der Tonkunst unserer Vorfahren.«⁸⁵ Die für den Primitivismus als Denkfigur charakteristische Analogiebildung zwischen kultur- bzw. menschheitsgeschichtlicher und individueller Entwicklung, die in von Hornbostels Duncan-Aufsatz latent anklingt, wird bezogen auf die Korrelation zwischen Melodie- und Köperbewegung auch in einem späteren Aufsatz deutlich. Als Charakteristikum der »African Negro Music« hebt von Hornbostel neben der komplexen Rhythmisierung die von harmonischen Konventionalisierungen noch freie Melodik hervor, deren ›natürliche Wurzeln‹ er in der psycho-physicalen Beschaffenheit des Menschen als anthropologischer Konstante sieht: »In purely melodic songs certain natural traits have maintained themselves which in our harmonic music have been superimposed upon or supplanted by other traits. They are ›natural‹, i.e. rooted in the psycho-physical constitution of man, and can therefore be found all over the world.«⁸⁶

⁸¹ Von Hornbostel: »Melodischer Tanz«, S. 83.

⁸² Vgl. Benjamin: »Probleme der Sprachsoziologie«, S. 455.

⁸³ Erich M. von Hornbostel: »Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft (1905)«, in: ders.: *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hg. von Christian Kaden und Erich Stockmann, Leipzig 1986, S. 40–58, hier S. 41. Anders als viele seiner Zeitgenossen verwendet von Hornbostel sowohl den Begriff der ›Naturvölker‹ als auch den des ›Primitiven‹ vergleichsweise vorsichtig.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd., S. 56.

⁸⁶ Erich M. von Hornbostel: »African Negro Music« [Reprint aus *Africa* 1/1 (1928), S. 30–69], hg. vom International Institute of African Languages and Cultures (Memorandum, IV), Oxford [192?], S. 7.

Bei Benjamin wie bei von Hornbostel wird der Körper zum visuellen Zeichen ausdruckshafter Gebärden und zugleich zu deren Archiv. Figuren des Primitiven werden hierbei am Kreuzungspunkt von Konzepten deutlich, die für die europäischen Wissensordnungen (auch der Musik) und für die Ästhetik um 1900 zentral waren: Sie machen den Ausdruck als Essenz der Musik sichtbar und sie verweisen auf die in der Abstraktion sichtbare Spur dieser ausdruckhaften Gebärden in der Schrift. An diesem Kreuzungspunkt werden als ›primitiv‹ gelesene Menschen zum Zeichen von Avantgarde und Fortschritt, während sie als Subjekte dieses Fortschritts quasi per definitionem nicht in Erscheinung treten konnten. Sie werden – wie die Argumentationsfiguren von Hornbostels und Benjamins zeigen – in einen ahistorischen Raum verschoben, ohne den indes Fortschritt nicht gedacht werden kann.⁸⁷

Kurvenschriften: Die Tänzerin als Metapher und die Differenz zwischen Genie und Kinematograph

Der »Konflikt zwischen der Semiotik des Körpers und derjenigen der Schrift«, den Brandstetter als charakteristisch für die »Zeichenkrise« um 1900 identifiziert,⁸⁸ bestimmt auf spezifische Art auch die Diskurse um die musikalische Schrift – und zwar schon deutlich früher und in zwei zentralen Aspekten. Erstens lagert sich die Zeichenkrise um jenen Prozess, in dem auf der Grundlage des aufklärerischen Subjektbegriffs die mit der Idee der absoluten Musik verbundene emphatische Figur des Komponisten entsteht, in der sich Schöpfertum und Schreiben verbinden. Zweitens ist sie an eben jener Schwelle angesiedelt, die als entscheidendes Moment in der Entwicklung der musikalischen Notationssysteme benannt wird: am Übergang von ›Memorierschriften‹ hin zu ›Komponierschriften‹, wo also die musikalische Schrift zum »Werkzeug des Komponierens« wird, und »[i]ndem sie einen eigenen Wirklichkeitsraum herstellt, [...] eine kreative und explorative Funktion [besitzt]«.⁸⁹ Erst an der Schnittstelle dieser beiden Prozesse gilt im emphatischen Sinn, was Assmann aus dem durch die Schrift ausgelösten »Innovationsdruck« generell ableitet: »Vom Barden erwartet das Publikum das Vertraute, vom Autor das Neue.«⁹⁰ Zugleich wird hier um 1900 ein bereits älteres Unbehagen an der Schrift und ihrer Ten-

⁸⁷ Zur Konstruktion und Bedeutung anachronistischer Räume vgl. McClintock: *Imperial Leather*, S. 40–42.

⁸⁸ Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 468.

⁸⁹ Celestini / Nanni / Obert / Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift«, S. 4.

⁹⁰ Assmann: »Schrift – Gedächtnis – Musik«, S. 57. Wie der bekannte Streit um die *seconda pratica* zeigt, waren Neuerungen und Grenzüberschreitungen etwa um 1600 (auch wenn die Notenschrift sie erst ermöglichte) nicht selbstredend willkommen. Der Möglichkeitsraum, den Monteverdi hierbei (unter Gebrauch der Schrift) betrat, war gleichwohl der des subjektiven

denz zur Konventionalisierung deutlich, die den Zweifel an der ›explorativen‹ Funktion durchaus einschließt. Für von Hornbostel wird diese Konventionalisierung – in frappierender Übereinstimmung mit Jean-Jacques Rousseaus *Essai sur l'origine des langues* – repräsentiert durch die Harmonik und die dadurch präzisen Tonstufen, die den in der Melodie aufgehobenen Ausdrucksgebärden des Körpers, wie Rousseau formuliert, »Fesseln anlegt«.⁹¹ Die Suche nach dem Substrat der Ausdrucksgebärden in den Zeichen, in ahistorischen Reflexen und fiktiven Ursprüngen, wie sie sich in den skizzierten Denkfiguren des Primitiven zeigen, weist um 1900 auch auf die Krise sowohl der künstlerischen Fortschrittskonzepte als auch der damit verbundenen Subjektformationen hin.

Im Vergleich zur Entstehungszeit des überhöhten Komponistensubjekts um 1800 stellt sich für das Ende des langen 19. Jahrhunderts allerdings die Frage, wo die Diskursfiguren des Weiblichen bleiben. Zwar ist der weibliche Körper etwa in Gestalt der Protagonistinnen des modernen Tanzes realiter anwesend, zugleich scheint er jedoch diskursiv zum Verschwinden gebracht zu werden. »Die Tänzerin«, so zitiert Benjamin Stéphane Mallarmé, »ist nicht eine Frau, sondern eine Metapher, die aus den elementaren Formen unseres Daseins einen Aspekt zum Ausdruck bringen kann: Schwert, Becher, Blume oder andere.«⁹² Diese metaphorische Ersetzung korreliert mit Brandstetters Beobachtung, dass der Körper der Tänzerin im modernden Tanz zunehmend verschwindet: »in der bewegten Szenographie der Stoffe und des Farben-Raums, wie in Loïe Fullers Tanz«,⁹³ oder »als Chiffre im Netz von Texten und geometrischen Figuren, wie in Valentine de Saint-Points ›Metachorie‹.«⁹⁴ Das »Körperbild der Tänzerin«, wie es durch die vom vorwiegend männlichen Blick bestimmten Kulturmuster geprägt sei, erscheine in diesem Prozess der Abstraktion »als Doppelgestalt: einerseits als Signifikant für den schönen, im Tanz dem bewundernden, begehrenden Blick sich ausstellenden weiblichen Körper; andererseits als rein kinetischer, von sexuellen Konnotationen abstrahierender Signifikant innerhalb der Syntax der Choreographie.«⁹⁵ Die »starke erotische Komponente« entwickle sich in dieser »Metamorphose des Körperlichen ins Mediale«, wie Brandstetter schreibt, »gerade im Moment der geheimnisvollen Verflüchtigung des Körpers in der Bewegung«, jedoch nicht mehr als »Reflex auf das

Ausdrucks, angesiedelt an der Schwelle zwischen Regelwerk/Konvention und einem Raum außerhalb dessen, was zeitgenössisch unter ›Musik‹ oder ›Wohklklang‹ verstanden wurde.

⁹¹ Jean-Jacques Rousseau: »Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird«, in: ders.: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, hg. von Peter und Dorothea Gülke, übers. von Dorothea Gülke, Wilhelmshaven 1984, S. 99–168, hier S. 144.

⁹² Benjamin: »Probleme der Sprachsoziologie«, S. 478.

⁹³ Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 367.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

Objekt des Begehrrens«, sondern als »Potenzial des Imaginären: als das Begehrn selbst«.⁹⁶ Selbst in dieser Abstraktion bleibt die Spur des (weiblichen) Körpers als Material der Schrift erkennbar: als Schrifträger für eine visionäre ›Zukunftsmausik‹, die sich selbst schreibt: So schreibt der Symbolist George Rodenbach über den Tanz Loïe Fullers: »Tanz ist Andeutung. Gerade dadurch ist er das vollkommenste aller Gedichte. Ein plastisches, farbiges, rhythmisches Gedicht, bei dem der Körper nicht mehr als eine weiße Seite ist, jene Seite, auf die das Gedicht sich schreiben wird.«⁹⁷

Als Versuch einer kompletten Auflösung der noch in der Abstraktion des Tanzes erkennbaren vergeschlechtlichten Schreibordnungen, wie sie sich in den Diskursen um die musikalische Schrift zeigen, lässt sich die Tanz-Inszenierung »Metachorie« der ›Multi-Künstlerin‹ Valentine de Saint-Points lesen.⁹⁸ Die Schriftstellerin, bildende Künstlerin, Autorin kunsttheoretischer Traktate, Tänzerin und Performerin, die ab 1934 auch als Journalistin und Verfasserin politischer Texte agierte, konzipierte unter diesem Namen einen Tanz, der – soweit überhaupt rekonstruierbar – mit den zeitgenössischen Aufladungen von Text, Tanz, Bild und Körper radikal brach. Die besondere Innovation dieses Konzeptes bestand, so Brandstetter, »darin, den Tanz als Schüssel- und Rahmen-Kunst innerhalb eines intermedialen theatralischen Gesamtmodells zu bestimmen.«⁹⁹ Daraus entwickelte Saint Point, wie Brandstetter fortfährt, eine den zeitgenössischen Konzepten entgegengesetzte Idee des Gesamtkunstwerkes, »nicht als Integration [...] der Künste, sondern als multifaktorielle theatralische Komposition unter dem Gesichtspunkt einer übergeordneten Idee des Tanzes als abstrakter Kunst«.¹⁰⁰ Tanz, nicht als Einheit der Künste oder von Körper und Seele, sondern als Abstraktion, die sich selbst im Tanz theoretisch reflektiert. Übertragen ließe sich dies auch lesen als Bruch mit diskursiven In-Eins-Setzungen des (weiblichen) Körpers mit jenem Unartikulierbaren des Ausdrucks, das mittels Schrift durch den Komponisten-Schöpfer artikulierbar wird.

96 Ebd. S 368.

97 Zit. ebd., siehe auch: Gabriele Brandstetter / Brygida M. Oachim: *Loïe Fuller. Tanz – Licht-Spiel – Art Nouveau*, Freiburg i.Br. 1989, S. 195f.

98 Brandstetter zufolge erschien das von Saint Point verfasste ›Manifest der ›Metachorie zur Uraufführung in der Pariser Zeitschrift *Tribune Libre* vom 14.12.1913 (Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 374). Ein Vortrag unter dem Titel »La Métachorie (Conférence lue à la Comédie des Champs-Elysées)« wurde abgedruckt in der Zeitschrift *Montjoie!* 2/1-2 (Januar/Februar 1914), S. 5–7. Vgl. hierzu auch Nell Andrew: *Moving Modernism. The Urge to Abstraction in Painting, Dance, Cinema*, New York 2020, insbesondere S. 43–78. Eine Neuausgabe der miteinander verflochtenen Manifeste und Tanz-Essays Saint Points erschien 2005: Valérie de Saint-Point: *Manifeste de la Femme Futuriste suivi de Manifeste Futuriste de la Luxure, Le Théâtre de la Femme, La Métachorie*, hg. von Giovanni Lista, Paris 2005.

99 Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 373.

100 Ebd.

Saint-Points »Metachorie« war ein Gegenmodell zu Duncans Konzept der »Tanzreform aus dem Geist des Griechentums«,¹⁰¹ wie sie es in ihrem Text *Das Kunstwerk der Zukunft* entwirft.¹⁰² Duncan bestätigt darin die Konzepte, auf denen die vergeschlechtlichten Schreib- und Zeichenordnungen des langen 19. Jahrhunderts beruhen. Sie geht darin soweit, dass sie einleitend gleichsam erklärt, weder Subjekt des Schreibens noch des Redens sein zu können. Ihr Konzept des ›Tanzes der Zukunft‹ beruht auf der Idee einer absoluten Einheit von Leib und Seele, verkörpert im ›Weib der Zukunft‹.¹⁰³ In ihrer Diktion knüpft sie, wie sie explizit anmerkt, unverkennbar an Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* an. Zugleich ist der Text auch als Parallelschrift zu Wagners *Das Kunstwerk der Zukunft* zu lesen. Duncans Text erscheint wie ein Versuch, die »Tänzerin der Zukunft«¹⁰⁴ als weibliches Gegenbild zu jenem emphatischen Bild des Komponisten zu entwerfen, in dem Schöpfer und Schreiben zur Deckung gelangen und der das (mit dem Konzept der absoluten Musik verknüpfte) Unartikulierbare des Ausdrucks – das ›Wesen‹ der Musik – in die Welt bringt. Anders als beim männlichen Pendant artikuliert sich diese Einheit in der Tänzerin der Zukunft als Einheit von Schöpferin und Körpergeste im Tanz. Von Hornbostels Anmerkung bestätigt diese Parallelen, wenn er Duncans Tanz gegen die Pantomime bzw. gegen assoziative Korrelationen zwischen Körper und Musik als ›absoluten Tanz‹ verteidigt: »Der melodische Tanz ist aber ebenso sehr ganz Tanz, wie die absolute Musik ganz Musik ist.«¹⁰⁵

Auf welche ›Widerstände‹ im zeitgenössischen Diskurs ein Versuch, das »Wellenmädchen« in der Diktion Wagners, – die sprach-, schriftlose und damit auch geschichtslose Ausdrucksgebärde als Figur des Weiblichen – an den symbolischen Ort des ›Schöpfer-Künstlers‹ zu setzen, indes stoßen konnte, illustriert eine Studie Richard Wallascheks. Als Musikpsychologe zählt er wie auch von Hornbostel zu den Begründern der vergleichenden Musikwissenschaft. Wallascheks Thema ist das musikalische Gedächtnis, das er wie dieser in auf Nachahmung beruhenden Bewegungsreflexen verortet.¹⁰⁶ Diese seien, wie er in Übereinstimmung mit seinen Zeitgenossen findet, bei Naturvölkern besonders ausgeprägt, zeigten sich aber auch in pathologischen Zuständen oder unter Hypnose. Bei den Probanden, die in diesen Zuständen »eine Art Phonograph werden«,¹⁰⁷ indem sie beispielsweise ganze zuvor gehörte Opernarien einschließlich der Gesten der gehörten Sänger nachahmen,

¹⁰¹ Ebd., S. 374.

¹⁰² Isadora Duncan: *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the Future). Eine Vorlesung*, übers. von Karl Federn, Leipzig 1903.

¹⁰³ Ebd., S. 30.

¹⁰⁴ Ebd., S. 45f.

¹⁰⁵ Von Hornbostel: »Melodischer Tanz«, S. 84.

¹⁰⁶ Richard Wallaschek: »Das musikalische Gedächtniß und seine Leistungen bei Katalepsie, im Traum und in der Hypnose«, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 8 (1892), S. 204–251.

¹⁰⁷ Ebd., S. 224.

handelt es sich zu einem guten Teil um Frauen. Am Ende zitiert er als ›meisterhafte Schilderung‹ des »Nachahmungs-Talents, das sich [...] von einem frappierenden Gedächtniß ausgehend, in der charakteristischesten Begabung« auch des modernen Musikers äußere,¹⁰⁸ die Szene aus Diderots *Le neveu de Rameau*, in der dieser Orchesterinstrumente und Gesangsstimmen eines gehörten Musikstücks mit Stimme und Geste täuschend nachahmt:

Aber erinnert uns nicht die ganze Beschreibung an ähnliche Zustände in der Hypnose der Extase, der Katalepsie im Haschischrausch? Der eifrige Versuch der Nachachmung [sic!], die Gebärden, der Gesang, die Mimik, alles spricht zu uns wie ein lebendiger Phonograph, der die verschiedenartigsten empfangenen Eindrücke reproduciert.¹⁰⁹

Wo aber liegt die Differenz zwischen dem Genie und dem pathologischen Körper als lebendigem Phonographen? Wallaschek antwortet zum einen mit einem bewussten Zirkelschluss: im Genie selbst,

das aus dem normalen Zustand seines Bewußtseins heraus alles das vor unsren Augen entwickelt [...], was der gewöhnliche Mensch, wenn überhaupt, so nur mit vollständiger Aufhebung seines sonstigen psychischen Zusammenhangs [...], sich selbst entfremdet und als Maschine gehorchend, abwickelt.¹¹⁰

Zum anderen liegt die Differenz im Gebrauch der (Noten-)Schrift, wie Wallaschek zu Beginn seines Aufsatzes mit dem Verweis auf die Anekdote der Niederschrift von Gregorio Allegri's *Miserere* durch den 14-jährigen Mozart nach zweimaligem Hören festhält.¹¹¹ Und last but not least liegt der Unterschied im Geschlecht, wie Wallascheks zwar anekdotisch angeführte aber gleichwohl bemerkenswerte Beispiele von Treppen- oder Fensterstürzen zeigen, durch die die (ausnahmslos männlichen) Protagonisten sich von Wahnsinnigen in Genies verwandeln.¹¹²

¹⁰⁸ Ebd., S. 249f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 250.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd., S. 207.

¹¹² Ebd., S. 216. Bei Wallascheks Beispielen »berühmter Männer«, die in ihrer Kindheit als »blöd« galten und durch Fenster- oder Treppenstürze zum Genie wurden, handelt es sich allerdings nicht um Musiker und zudem um Figuren aus dem 17. Jahrhundert: den Literaten und Herausgeber Jean Mabillon und den böhmischen Politiker und Feldherrn Wallenstein.

