

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.)

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

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***

- 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

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

Katrin Eggers und Christian Grüny

»So bestimmt jede Empfindung, so gar jede Schattierung und jeder Grad einer Empfindung, sich durch ihre besonderen Gebärden ausdrücken läßt, so unbestimmt und unzureichend hingegen ist jede Sprache, wenn man diesen Theil der Kunst in Regeln fassen wollte.«¹

Johann Georg Sulzer

»Diese Töne sind eine starke Geste, aber ich kann ihr nichts Erklärendes an die Seite stellen.« »Ich will etwas beschreiben, finde aber, ich bin stumm und kann nur eine Gebärde machen.«²

Ludwig Wittgenstein

Sulzer und Wittgenstein formulieren hier jenen Zwiespalt, in den jede Beschäftigung mit Gesten und Musik gerät: So sehr die Rede von musikalischen Gesten intuitiv einleuchten mag und so häufig sie sich in Texten über Musik antreffen lässt, so wenig eindeutig erweist sich der Ausdruck bei genauerem Hinsehen. Weder ist ausgemacht, was an der Musik gestisch verstanden werden soll, noch was die Reichweite des Begriffs ist oder mit welchen Mitteln das Gestische überhaupt rekonstruiert wird. Denn: »[d]er Versuch, Gesten als universelle Körpersprache zu begreifen, hat nicht die in ihn gesetzten Erwartungen erfüllt«, resümierte beispielsweise Christoph Wulf Ansätze, Gesten jenseits historischer oder kultureller Spezifikationen allgemein zu kategorisieren.³

Die Verwendung des Begriffs in der Literatur reicht von einer Beschränkung auf eine bestimmte Art körperlicher, vor allem mit Armen und Händen ausgeführter Bewegung, der eine Bedeutung zugeschrieben wird, bis hin zu einer Ausweitung des Gestischen zu einer spezifischen Weise der Gliederung von Erfahrung und Verhalten, die nicht unbedingt mit manifesten Körperbewegungen verbunden sein muss. Entsprechend diesen Bestimmungen sind es ganz unterschiedliche Dimensionen der Musik, die verhandelt werden können, und damit verschiedene theoretische Disziplinen mit ihren unterschiedlichen Herangehensweisen und Perspektiven, die dafür zuständig sind.⁴ Doch so unabdingbar es ist, diese Unterschiede festzuhalten, so bedeutend erscheint es auch, aus genau jenen unterschiedlichen Perspektiven heraus gemeinsam an einem vertieften Verständnis des Gestischen in der Musik zu arbeiten.

In den letzten Jahren hat sich eine ganze Reihe von Arbeiten und Sammelbänden mit Gesten in künstlerischen Zusammenhängen auseinandergesetzt, beispielsweise mit Gesten in theatralen und performativen Kontexten,⁵ dem Verhältnis von Bildern und Gesten sowie ihren Verweis- und Kommunikationsfunktionen⁶ oder Gesten in der Literatur.⁷ Zusammen mit Denkansätzen zur Gestik des 20. Jahrhunderts (Helmuth Plessner, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Vilém Flusser, Giorgio Agamben u. a.⁸) wird deutlich, dass Gesten innerhalb künstlerischer Kontexte immer wieder als Orte eines gewissen »je ne sais quoi«, eines »Zusätzlichen« (Roland Barthes⁹) verhandelt werden, das propositionale Relationen aufzuheben in der Lage ist. Luciano Berio ersann für jenen Eigensinn von Gesten – gerade auch von Gesten der Musik – das Gleichnis eines Neapolitaners, der nach dem Weg zur »Piazza Carità« gefragt wird und dessen ausladend-gestikulierende Reaktion den Platz schließlich vollkommen unauffindbar macht.¹⁰

Überhaupt entwickelten Komponistinnen und Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts in ihren Konzepten musikalischer Gestik zwar teilweise parallele Ideen zu Philosophie, Anthropologie oder Kunst- und Literaturtheorie, teilweise behandeln sie das Thema jedoch auch unter genuin musikalischen oder technischen Gesichtspunkten wie in Bezug auf Spielgesten, Klangkörper und Körperklang oder in musikpolitischer Absicht wie bei Kurt Weill und Bertolt Brecht.¹¹ Diese Vorstellungen kommen jedoch überwiegend nicht in verbaler, sondern in musikalischer Form zum Ausdruck. Um dem Rechnung zu tragen, werden im Beitrag von *Rainer Nonnenmann* u. a. Kompositionen von Helmut Lachenmann, Simon Steen-Andersen, Dieter Schnebel, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Nicolaus A. Huber, Robin Hoffmann, Iannis Xenakis, Stelarc und Suguro Goto vorgestellt.

Der vorliegende Band will sich ausdrücklich nicht auf ein bestimmtes Verständnis des Gestischen und seiner Rolle in der Musik festlegen. Stattdessen versammelt er Beiträge aus verschiedenen Disziplinen, in denen unterschiedliche Perspektiven verfolgt und Positionen vertreten werden, von der vorsichtigen Frage bis zur sehr weitreichenden These. Die hier versammelten zeitgenössischen Autorinnen und Autoren verbindet, dass sie sich alle auf unterschiedliche Weise in ihren Forschungen intensiv mit dem Phänomen musikalischer Gesten auseinandergesetzt haben. Daher besteht diese Anthologie aus Texten, in denen sie ihre bisherigen Ergebnisse aus früheren Arbeiten neu zusammengetragen und aufbereitet haben, teilweise zentrale Kapitel ihrer Studien oder wesentliche Aufsätze zur Geste in einer angepassten Version zur Verfügung stellen oder in Übersetzung erstmals in deutscher Sprache zugänglich machen. Nicht vertreten sind dabei spezifisch empirische Zugänge aus den Bereichen der Performanceforschung oder Musikpsychologie. Hierzu finden sich leicht zugänglich vielfältige Ansätze etwa in den beiden Sammlungen *Music and Gesture* von Elaine King und Anthony Gritten.¹² Dort liegt der Schwerpunkt auf der Dokumentation von im Idealfall vergleichbaren Ergebnissen, hier soll dagegen vielmehr eine Vielfalt an Fragestellungen aufgezeigt werden. Denn es zeigt sich, dass sich das Feld weder nach Disziplinen noch nach Gegenständen oder Positionen klar gliedern lässt, sondern dass Übergänge und

Überkreuzungen die Regel, Festlegungen und Fokussierungen vorläufig und Kategorisierungen problematisch sind. In diesem Sinne ist auch der folgende Versuch einer systematischen¹³ Gliederung eher als Ansatzpunkt denn als abschließende Unterteilung zu verstehen.

Matthias Vogels Text kann dabei als eine Art Prolegomenon eines vernünftigen Sprechens über musikalische Gesten angesehen werden: Er fragt, wie Gesten und Musik gedacht werden müssen, um den vielfach selbstverständlich vorausgesetzten engen Zusammenhang annehmen zu können. Musikalische Gesten werden schließlich als Elemente und Mittel eines sinnhaften Nachvollzugs oder Verstehens musikalischer Zusammenhänge rekonstruiert, wobei das vermittelnde Moment in der Auffassung sowohl von Musik als auch von Geste in Kategorien der sinnhaften Bewegung liegt.

Geste als Körperbewegung

Gesten sind zuerst einmal ein bestimmter Typus von Bewegungen des menschlichen Körpers,¹⁴ und sie sind ein selbstverständlicher Bestandteil musikalischer Aufführungspraxis. Daher bezieht sich das unstrittigste Verständnis wohl auf reale Körpergesten, welche die musikalische Darbietung begleiten – die Gesten des Sängers oder der Pianistin und natürlich die der Dirigentin. Bei diesen an konkrete körperliche Bewegung gebundenen Gesten anzusetzen, bewahrt zunächst vor dem drohenden Überschwang, den Begriff des Gestischen allzu weit zu fassen, bis er am Ende seine Kontur verliert. Doch genauer besehen ist auch hier eine scharfe Trennung kaum möglich: Warum vollziehen die Musiker gerade diese Gesten? Und in welcher Weise kann man sich ihrem untilgbaren expressiven Überschuss nähern? Inwieweit sind sie Ausdruck körperlicher Anforderungen des Musizierens mit Instrument oder Stimme, inwieweit sind sie Ausdruck beziehungsweise Ergebnis eines kulturellen Codes oder eines Stils – oder eines Entgegenkommens gegenüber den Erwartungen eines Publikums an Musiker in bestimmten Kontexten und Aufführungssituationen? Denn dass in einer Webern-Interpretation ein anderer gestischer Ausdruck aufscheint als im Konzert einer Punkband, scheint zwar offensichtlich, aber in welcher Beziehung stehen diese Gesten darüber hinaus zur erklingenden Musik? Und inwieweit kann die Beobachtung ihrer Gesten neue Aspekte der Musik erschließen, und, wenn das der Fall ist, welche? In besonderer Weise gilt dies für die Ausdruckshandlungen der Opernbühne und natürlich für Dirigenten; beide Felder sind nicht zufällig Ausgangspunkte musikalischer Gestenforschung.

In der Erforschung solcher manifesten Körpergesten jener Musiker und Dirigenten können zwei Forschungsrichtungen unterschieden werden, die das Feld insgesamt prägen: die historische, die sich mit Konzeptualisierungen und Bildern expressiver Gesten beschäftigt,¹⁵ und – insbesondere für das Dirigieren – die bereits angesprochene empirische, die sich an die beobachtbare Praxis hält und Expressivität in ihrem Einsatz und ihren Wirkungen untersucht.¹⁶ An beide Richtungen schließen sich systematische Fragen an.

Allerdings ist es gar nicht unbedingt so, dass die geläufige Rede von musikalischen Gesten sich primär auf die Gesten von Musikern bezieht; vielmehr

nimmt sie selbstverständlich ein Verständnis von Musik in Anspruch, das von musikalischer Bewegung ausgeht und diese gestisch interpretiert. Musikalische Gesten wären dann zuerst einmal Gesten der Musik und nicht der Musiker. Tatsächlich ist die Grenze zwischen diesen beiden Formen des Gestischen kaum scharf zu ziehen.

Wenn sich etwa *Nicholas Cook* in diesem Band dem Beispiel des Spiels von Glenn Gould zuwendet, so zeigen seine akribischen Lektüren von verschiedenen Aufführungen und Einspielungen, die Gould von Weberns Klaviervariationen vorgelegt hat, wie eng die sichtbaren Gesten und die formalen und expressiven Interpretationsstrategien miteinander verflochten sind. Cook zeigt so exemplarisch, dass Musik als multimodale Praxis und Erfahrung verstanden werden muss. Die konkrete Artikulation des jeweiligen Stücks findet auf mehreren Ebenen zugleich statt, ohne dass sich das Visuelle und leiblich Nachvollzogene klar vom Gehörten trennen ließe.

Stephanie Schroedter widmet sich in ihrem Beitrag einem anderen Typus der Körpergeste, die ebenfalls in engem Zusammenhang mit der Musik steht, ohne direkt mit ihrer Erzeugung zusammenzuhängen: der tänzerischen Geste. Diese ist im Laufe der letzten Jahren vor allem durch die Performativitätsforschung, etwa durch Gabriele Brandstetter und Erika Fischer-Lichte, in den Blick geraten, deren beider Erkenntnisse in Schroedters Forschungen mit historischen Quellen in einen Dialog gebracht werden.¹⁷ Auch wenn man einen engen Zusammenhang zwischen musikalischer und tänzerischer Geste annehmen muss, wird in diesem Blick auf die Tanzgeschichte von 1700 bis zur Gegenwart doch deutlich, wie stark die Gesten des Tanzes von Kodifizierungen und Strategien abhängig sind, die sowohl ihre formalen Eigenschaften als auch das grundsätzliche Verhältnis betreffen, das sie zur Musik einnehmen. Dass diese Geschichte in Form einer Stilgeschichte jedoch wiederum auf andere, nicht genuine Tanzmusik zurückwirken kann, zeigt sich vor allem unter dem Blickwinkel des Nachvollzugs.

Geste als Nachvollzug

»In der unmittelbaren Bewirkung oder der unmittelbaren Erweckung von Gesten, welche Tänzer und Dirigent ausführen, der Hörer nur im Keimzustand erlebt, liegt das Wesen des musikalischen Eindrucks.«¹⁸ Diese Bemerkung Helmuth Plessners steht beispielhaft für die vor allem in anthropologisch orientierten Ansätzen vertretene Auffassung, musikalische Gesten gleichsam als »Katalysatoren« körperlich vermittelter Sinnstiftung zu verstehen. Für Plessner kann eine »Adäquation der Gesten zum musikalischen Sinn« durch die »Einschmiegung der Haltung des Leibes in die harmonischen und melodischen Figuren«¹⁹ aufscheinen, denn im Gegensatz zur bildenden Kunst kann der Musik ein Impuls zu körperlichem Nachvollzug innewohnen.²⁰ Ein Erfassen des spezifisch musikalischen Sinns als Nachvollzug, ähnlich wie es zentral für die (musikbezogenen) Arbeiten von Matthias Vogel ist,²¹ spielt auch im Schreiben von Fabian Goppelsröder eine Rolle, der für sein Konzept des Verstehens musikalischer Prozesse als alternativer Kommunikationsmodelle die Idee der »Verlängerung« ins Spiel bringt, wie sie Wittgenstein entwirft.²²

Diesem schien in der Erfahrung ästhetischen Sinns durch die Begleitung eines musikalischen Motivs mittels einer Geste, wie sie im Instrumentalunterricht zur Erklärung des ›richtigen‹ Spiels einer Phrase verwendet wird, ungleich bedeutungsvoller als eine jede verbal mögliche Paraphrase. Solcherart gewonnene Gesten können als körperlich angeeigneter musikalischer Gehalt in das allgemeine Handeln und die Kommunikation hinein verlängert werden. In diesem Sinne ist Wittgenstein auch in dem Beitrag von *Katrin Eggers* ein Ausgangspunkt. Sie nimmt dabei jedoch auch einen darstellenden, analogen Nachvollzug impliziter Bewegungsformen in komischer Musik in den Blick. Exemplarisch lässt sich nämlich an Wittgenstein und Adorno zeigen, wie die musikalische Gestenforschung sich fast ausschließlich auf ernste, möglichst erhabene, tiefsinnige Gesten als Formen des Ausdrucks stützt, bildlich darstellende Aspekte ausgeklammert werden und sich das gängige Untersuchungsrepertoire dementsprechend zusammensetzt.

Geste als Ausdruck

Gesten gelten als expressiv. Die Bandbreite dessen, was dabei unter Ausdruck verstanden wird, ist groß; sie reicht von einer affektiven Ansteckung im Rahmen einer dezidierten Gefühlsästhetik bis zum Ausdruck von Bedeutungen, die durchaus nicht mehr primär affektiv verstanden werden müssen. Wenn etwa Friedrich Hausegger, für den Ausdruck das Wesen der Musik ausmacht, Lautäußerungen als »hörbare Geberden« bezeichnet, steht er damit bereits in der Nachfolge von Charles Darwin und Hermann von Helmholtz – entsprechend ist seine Beschreibung der Produktion und Auffassung solcher Gebärden bisweilen naturwissenschaftlich orientiert. Trotzdem hält auch er an der Vorstellung der direkten Übertragung des Ausdrucks fest: »Die Schwingungen des der Kehle entströmenden Tones geben unmittelbar Kunde von Schwingungen in unserem Organismus, indem sie dieselben direkt auf andere übertragen.«²³

Arne Stollberg unternimmt eine historische Rekonstruktion der Entwicklung jenes Motivs gestisch-mimetischer Ansteckung von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart, ehe er sich ausführlich dem Beispiel von Wagners *Parsifal* zuwendet. Anhand der zentralen Figur der Resonanz werden sowohl die Kontinuität des Motivs als auch seine Transformationen deutlich, die sich von einer romantischen Idee der Ansteckung über physiologische oder von der Physiologie inspirierte Theorien bis zu der Spiegelneuronenforschung erstreckt. Gemeinsam ist ihnen die Vorstellung einer letztlich körperlichen und dabei willentlich und reflexiv nicht verfügbaren Dimension der Musikauffassung.

»Gesten sind der körperliche Teil der Emotionen, für deren Ausdruck sie gewöhnlich gehalten werden«,²⁴ beschreibt Gunter Gebauer den Zusammenhang zwischen menschlichen Gesten in kommunikativen Situationen und dem emotionalen Befinden. Nimmt man diese Spur für musikalische Gesten auf, gerät man in altbekanntes Fahrwasser – nämlich in das der Gefühle oder vielleicht allgemeiner: des Affektiven. Denn das körperlich und bedeutungshaft aufgefasste Expressive ist in der Regel nicht affektiv neutral. Ist man also mit der Thematisierung des Gestischen unaufhaltbar auf dem Weg in den auch heute noch omnipräsenten

Diskurs um Musik und Gefühl? Sind Gesten letztlich als Artikulationen des Gefühls zu verstehen?²⁵ Als das verortbare Moment des Ausdrucks des Komponisten, dem Lebensgefühl seiner Zeit oder womöglich den Gefühlen einer »musical persona«?²⁶ Oder verspricht die Beschäftigung mit dem Gestischen in der Musik gerade eine Alternative zu jenem Diskurs?

Vielleicht kann man insgesamt sagen, dass der Rückgriff auf expressive Gesten die Ausdruckstheorien tendenziell von einem zu einseitigen Fokus auf Emotionen befreit, und wenn es einen gemeinsamen Nenner der unterschiedlichen Ansätze gibt, so liegt er darin, dass Sinnhaftes und Affektives nicht voneinander getrennt werden können und auch Ausdruck und Auffassung eng miteinander zusammenhängen. Ein in diesem Sinne erweitertes Konzept von Gesten als Elementen des menschlichen Ausdrucksbedürfnisses in kommunikativen Situationen, zu denen der Autor unter bestimmten Umständen auch Musik zählt, vertritt *Tobias Robert Klein*. In seiner epochen- und kulturübergreifenden Studie *Musik als Ausdrucksgebärde*²⁷ betrachtet er Körperbewegungen und Äußerungen unter musikhistorischer Perspektive. In seinem Beitrag für diese Anthologie hat er die Wahrnehmung und Interpretation körperlicher Ausdrucksqualitäten von »absoluter Musik« um 1800 ins Zentrum gestellt und führt unter anderem an E. T. A. Hoffmann historische Traditionslinien auf.

Möglicherweise unterschlägt eine voreilige und zu enge Kopplung von Geste und Gefühl auch die kognitive Dimension, die dem Gestischen ebenfalls innezuwohnen scheint. Versteht man Gesten als Symbole oder nimmt eine mögliche symbolische Funktion an, dann geht es um eine Dimension des Verstehens, die nicht auf affektive Beteiligung reduziert sein kann. Gerade ein weiter gefasster Begriff des Gestischen, der weg von einem engen Verständnis der einzelnen Geste als emotionalem Ausdruck will, wird den kognitiven Aspekt betonen. Wenn die Erfahrung des Gestischen – oder das Gestische als Typ von Erfahrung – ein grundlegender Modus unseres Verständnisses des Anderen und der Welt ist, stellt sich auch die Frage noch einmal anders, was sie mit der Musik zu tun haben kann. In diesem Sinne steht auch *David Lidovs* Beitrag zu diesem Band zwischen einem an Ausdruck orientierten Ansatz und semiotischen Überlegungen. Basierend auf seiner grundlegenden Arbeit zur musikalischen Semiotik²⁸ stellt er hier einige Überlegungen zur Rolle von gestischen Elementen in musikalischen Kommunikationszusammenhängen an, die sich in der Verflechtung von körperlichen Bewegungsqualitäten mit stilistischen Erwägungen präsentieren. Mögliche Anleitungen gestischen Hörens zieht er dabei aus dem Konzept der »sentischen Formen« aus den Arbeiten von Manfred Clynes, das er beispielhaft auf Georg Friedrich Händels Oper *Ariodante*, Benjamin Britten's *The Rape of Lucretia* sowie auf eine Partita Johann Sebastian Bachs anwendet.

Geste als Form oder Zeichen

Noch einen Schritt weiter weg von realer Körperbewegung und Ausdruck gehen jene Ansätze, welche die Zeichenhaftigkeit von Gesten in den Vordergrund stellen. Dabei können Zeichentheorien des Gestischen so wenig von der

Form der Gesten absehen, wie es Ausdruckstheorien können – von seltenen Extremen der unmittelbaren Ansteckung auf der einen und der reinen Decodierung auf der anderen Seite einmal abgesehen. Eine wichtige Frage ist dabei, was für ein Grad der kulturellen Kodifizierung dieser Formen angenommen wird. Schon Johann Jakob Engel argumentierte in seiner Abhandlung *Ideen zu einer Mimik*, dass selbst in einem ganz und gar naturbelassenen Volk niemals eine vollständige Gestensprache ohne die Zuhilfenahme arbiträrer Vereinbarungen entstehen könne. Diese jedoch können in erheblichem Maße ausdifferenziert werden, wie beispielsweise die Überlegungen von Tanztheoretikern wie Jean-Georges Noverre und Claude-François Ménestrier (u. a. im Beitrag von Stephanie Schroedter) zeigen. Das historische Spektrum reicht von gestisch-musikalisch hochkodifiziertem Affektausdruck wie in Teilen der Barockmusik oder den Körpercodes der Schauspiellehren seit dem späten 18. Jahrhundert²⁹ bis zur Vorstellung weitgehend unkodifizierter Formen bei Susanne K. Langer.³⁰ Gegenüber den historischen Abhandlungen und frühen semiotischen Theorien der Musik, die diese nach strukturalen Modellen rekonstruierten, wurde vor allem von Manfred Bierwisch, David Lidov und Robert Hatten die kontinuierliche und leibliche Dimension musikalischer Zeichen ins Spiel gebracht.³¹ Bei Hatten findet sich eine Definition des Gestischen, die Ausdruck, Bedeutung und Form auf exemplarische Weise zusammenbringt: Er spricht von »significant energetic shaping through time«. ³² Man könnte diese Formulierung als eine Grundbestimmung ansehen, von der unterschiedliche theoretische Ansätze ausgehen.

Manfred Bierwisch untersucht in seinem grundlegenden und vielzitierten Text Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Sprache und Musik, die beide als Zeichenordnungen begriffen werden. Gegenüber der mit diskreten Einheiten und ihrer Kombinatorik operierenden Sprache versteht er die Musik als analog codierte, mit kontinuierlichen und nicht arbiträren Formen arbeitende Ordnung, die sich statt auf logische auf gestische Formen stützt. Während die Sprache kognitive Strukturen darstellt und artikuliert, leistet die Musik dasselbe für affektive und motivationale Prozesse, indem sie sie nicht benennt, sondern in ihrem formalen – gestischen – Verlauf darstellt.

Ausgehend von seiner zitierten Definition betrachtet *Robert Hatten* das Gestische als spezifische Weise der Organisation musikalischer Form, die er mit Schönbergs »entwickelnder Variation« zusammenbringt. Dabei spricht er Gesten durchaus expressiven Charakter zu, ohne diesen aber von ihrer formbildenden Funktion zu trennen. Ihr Ausdruck changiert dabei zwischen imaginierten Körperbewegungen, affektiven Charakteren, den affektiven Zuständen einer imaginären Persona und auch Vorgängen in der unbelebten Welt. An der Analyse einer Klavier-sonate von Franz Schubert führt Hatten dies beispielhaft vor.

Fabian Goppelsröder rekonstruiert die wichtige Stellung, die das Motiv der Geste in Wittgensteins Philosophie hat. Ausgehend vor allem von der Musik wird das Gestische auch in der Architektur verortet und schließlich zur zentralen Denkfigur der Spätphilosophie. Das nicht in Worte zu fassende Verstehen von Musik wird so zum paradigmatischen Fall für Verstehen überhaupt, Sprache eingeschlossen, womit die Entgegensetzung der Zeichensysteme Sprache und Musik

in sich zusammenfällt. Dabei muss Goppelsröder zufolge der Begriff des Sprachspiels ernstgenommen werden, mit dem Kommunikation als improvisatorisch-spielerische Praxis verstanden werden kann.

Gestisches als Grundlage von Musik

Auf der einen Seite bietet ein solches Verständnis die Möglichkeit, das Gestische nicht nur auf einzelne klangliche Wendungen oder melodische Fragmente, sondern auf die komplexe Artikulation musikalischer Prozesse insgesamt zu beziehen – ohne dass damit bereits gesagt wäre, wie das aussehen kann. Von hier aus könnte möglicherweise eine noch viel grundlegendere Rolle des Gestischen für die Musik ausgemacht werden: Vielleicht bildet es als elementarer Modus der Artikulation und Kommunikation die Grundlage der Musik überhaupt – oder hat man mit einem so radikal erweiterten Verständnis von Geste und Gestischem endgültig den Bereich des theoretisch sinnvoll Vertretbaren und Produktiven verlassen? Kann man das Gestische als Basis für eine Vermessung einer möglicherweise grundlegenden Eigenschaft aller, oder doch der meisten Musik nehmen? Und wäre es angemessen, diese noch als gestisch zu beschreiben, oder müsste man für solche Gesten eine andere Terminologie zugrunde legen?

Ein solcher deutlich erweiterter Begriff der Geste und des Gestischen findet sich etwa in der Entwicklungspsychologie, die in den vergangenen Jahrzehnten die Welterfahrung und -gliederung und das kommunikative Verhalten in den ersten Lebensmonaten genauer in den Blick genommen hat. Dabei zeigen sich Fähigkeiten und Eigenschaften des Verhaltens und der Kommunikation, die so musikkaffin erscheinen, dass dafür der Begriff der »kommunikativen Musikalität« geprägt wurde.³³ Ein in die frühkindliche Kommunikation eingelassenes Gestisches erscheint hier als Grundlage aller späteren Kommunikationsformen und Weltverhältnisse, und es scheint eine besondere Affinität zur Musik aufzuweisen.

Colwyn Trevarthen fasst in seinem Text seine Forschungen der vergangenen Jahre zu diesem Thema noch einmal prägnant zusammen. Dabei zeigt er anhand von zahlreichen Studien aus Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft die Differenziertheit der kommunikativen Abstimmungsverhältnisse schon bei Neugeborenen auf und entwirft ein Bild des Säuglings, das von einer bereits hoch entwickelten, in der leiblichen und neuronalen Organisation verankerten sozialen Fähigkeit ausgeht. Kulturelle Fertigkeiten erscheinen von hier aus nicht als Stiftungen vollkommen neuer Typen des Könnens, sondern als Kultivierung und Weiterentwicklung angeborener menschlicher Fähigkeiten.

Sowohl hier als auch an der Phänomenologie und Langers Symboltheorie anschließend versucht *Christian Grüny* einen grundlegenden Begriff des Gestischen zu skizzieren, der diesseits der Differenzierung und Kodifizierung in einzelne Gesten und Gestentypen als allgemeines Milieu verstanden wird, aus dem sich sowohl Musik als auch Sprache herausdifferenzieren. Als zeitliche Artikulation bietet Musik ein je spezifisches Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität, von Gestischem und Rhythmischem, das über die Resonanz bei den Rezipienten Anschluss an andere sinnliche Register, Erfahrungsbereiche und Diskurse hat.³⁴

Es ist offensichtlich, dass das Thema des Gestischen in Bezug auf die Musik einen fruchtbaren Fragehorizont eröffnet für den auch langfristig keine umfassenden und allgemein gültigen Antworten zu erwarten sind. Die hier versammelten Texte können auf exemplarische Weise zeigen, was für unterschiedliche historische und systematische Positionen zur Geste und dem Gestischen in der Musik möglich sind und entwickelt wurden. Sie sind weit davon entfernt, einen einheitlichen Diskussionsraum zu umschreiben. Eher erweisen sie das Gestische als Knotenpunkt, an dem sehr heterogene Ansätze zusammenkommen und miteinander ins Gespräch gebracht werden können – auch wenn sie bisweilen verschiedene Sprachen sprechen.

Endnoten

- 1 Johann Georg Sulzer, Gebehrden, in: ders., Allgemeine Theorie der Schönen Künste: in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt [1771–1774], Leipzig 1771, S. 428.
- 2 Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, hg. v. Gertrud Elisabeth Margret Anscombe, Georg Henrik von Wright, Rush Rees, Frankfurt a. M. 1972 [1952], § 610, S. 251, sowie ders., Wittgenstein's Nachlass, The Bergen Electronic Edition, Charlottesvillle 2003, MS 130, S. 60ff.
- 3 Christoph Wulf, Der Mimetische und Performative Charakter von Gesten. Perspektiven für eine kultur- und sozialwissenschaftliche Gestenforschung, in: Christoph Wulf, Erika Fischer-Lichte (Hg.), Gesten. Inszenierung. Aufführung. Praxis, München 2010, S. 283–297, hier S. 285. Wulf verweist hierfür auf die gesammelten Untersuchungen von Jan Bremmer, Herman Roodenburg (Hg.), A Cultural History of Gesture, Ithaca/London 1992.
- 4 Nicht in diesem Band vertreten sind beispielsweise pädagogische oder didaktische Arbeiten, wie diejenige Gertrud Meyer-Denkmanns, die ein gestisches Improvisationslehrbuch (dies., Körper – Gesten – Klänge. Interpretation, Improvisation und Komposition Neuer Musik am Klavier, Saarbrücken 1998) im Zusammenhang mit ihren Arbeiten über Gesten der Neuen Musik entwickelte (dies., Mehr als nur Töne. Aspekte des Gestischen in der Neuen Musik und im Musiktheater, Saarbrücken 2003), die zeitgleich entstehende Gestenforschung jedoch in ihren Arbeiten nicht berücksichtigte. Die Arbeiten von Jürgen Uhde und Renate Wieland, die Fragen der Aufführungspraxis mit sehr differenzierten theoretischen Reflexionen verbinden, räumen im Anschluss an Adorno dem Gestischen ebenfalls eine zentrale Position ein (vgl. dies., Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung, Kassel 1988; dies., Forschendes Üben. Wege instrumentalen Lernens: Über den Interpreten und den Körper als Instrument der Musik, Kassel 2002). Beide Wissenschaftler stehen jedoch bedauerlicherweise der Forschung nicht mehr zur Verfügung. Zu erwähnen ist auch das umfangreiche Symposium *Laboratory on Musical Rhetoric. Music and Gesture*, das im März 2016 am Conservatorio di Musica in Parma in Zusammenarbeit mit der Haute École de Musique de Lausanne-Sion-Fribourg stattfand und dessen Ergebnisse für diesen Band 2017 noch nicht greifbar waren.
- 5 Wulf, Fischer-Lichte, Gesten (Anm. 3).
- 6 Ulrich Richtmeyer, Fabian Goppelsröder, Toni Hildebrandt (Hg.), Bild und Geste. Figuren des Denkens in Philosophie und Kunst, Bielefeld 2014. Der Band enthält auch Beiträge zu Gesten in Sport, Anthropologie, Literatur oder Tanz.
- 7 Margreth Egidi, Oliver Schneider, Matthias Schöning, Irene Schütze, Caroline Torra-Mattenklotz (Hg.), Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild (Literatur und Anthropologie 8), Tübingen 2000.
- 8 Die verstreuten Überlegungen Brechts fasst zusammen: Helmut Heinze, Brechts Ästhetik des Gestischen. Versuch einer Rekonstruktion, Heidelberg 1992; Walter Benjamin, Was ist episches Theater? Eine Studie zu Brecht [1931], in: ders., Gesammelte Schriften in 7 Bänden, Frankfurt a. M. 1974–89, Bd. 2, Vilém Flusser, Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt a. M. 1994, Giorgio Agamben, Noten zur Geste, in: Jutta Georg-Lauer (Hg.), Postmoderne und Politik, Tübingen 1992, S. 97–187.
- 9 »Unterscheiden wir also die Botschaft, die eine Information hervorbringen will, das Zeichen, das eine Erkenntnis hervorbringen will, und die Geste, die alles Übrige (das ›Zusätzliche‹) hervorbringt, ohne unbedingt etwas hervorbringen zu wollen.« Roland Barthes, Lektüren: Die Geste [1979], in: ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M. 1990, S. 165–183, hier S. 168.
- 10 Luciano Berio, Del gesto e di Piazza Carità [1963], in: Luciano Berio. Scritti sulla musica, hg. v. Angela Ida de Benedictis, Turin 2013, S. 30–36. Ihren Eigensinn behält die Geste für Berio auch als vokale, ders., Del gesto vocale [1967], in: ebenda, 58–70. Vergl. zu Berios Gestenverständnis Reinhold Brinkmann, Sprache, Gestus, Musik. Luciano Berios kompositorische Welt, in: Studi musicali 32 (2003), S. 279–299.

- 11 Kurt Weill, Über den gestischen Charakter der Musik [1929], in: ders., *Musik und Theater: Gesammelte Schriften*, hg. v. Jürgen Schebera u. a., Berlin 1990, S. 63–67, und Bertolt Brecht, Über gestische Musik [1932], in: ders., *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt a. M. 1957, S. 252–255. Vergl. dazu z. B. Ricarda Wackers, *Der Tango in Royal Palace von Kurt Weill und Yvan Goll, ein frühes Beispiel ›gestischer Musik‹*, in: Nils Grosch (Hg.), *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*, Münster 2004, S. 175–192; Matthias Tischer, *Komponieren für und wider den Staat. Paul Dessau in der DDR (KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 6)*, Köln u. a. 2009, darin das Kapitel »Musik im Zeichen Brechts – Versuch über das Gestische«, S. 97–103, sowie Helmut Heinze, *Brechts Ästhetik des Gestischen. Versuch einer Rekonstruktion*, Heidelberg 1992.
- 12 Anthony Gritten, Elaine King (Hg.), *Music and Gesture*, Aldershot u. a. 2008, sowie dies., *New Perspectives on Music and Gesture*, Farnham etc. 2011; vgl. hierzu auch die Beiträge in: Rolf Inge Godøy, Marc Leman (Hg.), *Musical gestures: sound, movement, and meaning*, New York u. a. 2010, sowie Friedrich Platz, Reinhard Kopiez, *When the first impression counts: Music performers, audience, and the evaluation of stage entrance behaviour*, in: *Musicae Scientiae* 17/2, 2013, S. 167–197.
- 13 Für eine Einführung zu musikalischer Gestik, die historische Entwicklungen betrachtet, vgl. Ruth Müller-Lindenberg, *Gesten-Perspektiven*, in: Katrin Eggers, dies. (Hg.), *Richard Wagner: Musikalische Gestik – gestische Musik (Wagner in der Diskussion 14)*, S. 13–38. Eine umfassende Studie zu historischen Auffassungen musikalischer Gestik unter dem Aspekt des Ausdrucks ist zudem Tobias Robert Klein, *Musik als Ausdrucksgebärde. Beiträge zur kultur- und wissenschaftlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation*, Paderborn 2015. Wolf Frobenius hat in seinen Beiträgen ebenfalls einige Aspekte einer historischen Begriffsgeschichte aufgearbeitet: ders., *Gestische Musik*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Albrecht Riethmüller und Markus Bandur, Wiesbaden 1971–2006, S. 40. Auslieferung, Herbst 2005, sowie ders., *Gestische Musik. Zur Frühgeschichte des Begriffs*, in: Michael Beicke, Albrecht Riethmüller (Hg.), *Musik – zu Begriff und Konzepten: Berliner Symposium zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*, Stuttgart 2006, S. 115–121.
- 14 Als grundlegend können hier immer noch die Arbeiten David McNeills genannt werden (ders., *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*, Chicago 1992; ders., *Gesture and Thought*, Chicago 2005, sowie Adam Kendon, *Gesture. Visible Action as Utterance*, Cambridge (Mass.) 2004, und Michael Tomasello, *Origins of Human Communication*, Cambridge (Mass.) 2008.
- 15 Für Dirigenten vgl. etwa Arne Stollberg, Jana Weiffenfeld, Florian Henri Besthorn (Hg.), *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, Basel 2015; Zur historischen Konzeptualisierung der Ausdruckshandlungen auf der Opernbühne vgl. beispielsweise die Beiträge des Bandes Anette Schaffer, Edith Keller, Laura Möckli, Florian Reichert, Stefan Saborowski (Hg.), *Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 5)*, Schliengen 2014 und Mary Ann Smart, *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley etc. 2004, sowie in einer mehr systematischen Perspektive Clemens Risi, *Die bewegende Sängerin. Zu stimmlichen und körperlichen Austausch-Prozessen in Operaufführungen*, in: Christa Brüstle, Albrecht Riethmüller (Hg.), *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen 2004, S. 135–143. Ergiebig zu diesem Ansatz sind auch die Forschungen, die von einzelnen Opernkomponisten, insbesondere Richard Wagner, ausgehen. Vgl. hier überblickshaft Martin Knust, *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners. Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 16)*, Berlin 2007.
- 16 Dazu die in Anm. 12 angegebene Literatur.
- 17 Vgl. etwa Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1995; Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*,

Endnoten

- Frankfurt a. M. 2004; Stephanie Schroedter (Hg.), *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*, Würzburg 2012.
- 18 Helmut Plessner, *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* [1923], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt a. M. 2003, Bd. 3, S. 7–315, hier S. 242.
 - 19 Ebd., S. 240.
 - 20 Vgl. hierzu insbes. Arne Stollberg, »Mimische Ausdruckshandlungen«. Der Dirigentenkörper im anthropologischen Musikdiskurs des 19. und 20. Jahrhunderts, in: ders., *Weißenfeld, Besthorn, Dirigentenbilder* (Anm. 15), S. 15–47.
 - 21 Matthias Vogel, *Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns*, in: ders., Alexander Becker (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. 2007, S. 314–368.
 - 22 Vgl. ders., *Über die Gestensprache zur Sprachgeste. Wittgenstein und die Konsequenzen seines alternativen Kommunikationsmodells*, in: Gunter Gebauer, Christoph Wulf, (Hg.): *Emotion, Bewegung, Körper* (Paragrana 19/1, 2010), S. 221–232, sowie ders., *Zwischen Konzept und Phänomen. Die Geste als Denkfigur*, in: Richtmeyer u. a., *Bild und Geste* (Anm. 6), S. 203–214.
 - 23 Friedrich Hausegger, *Musik als Ausdruck*, Wien 1885, S. 34.
 - 24 Gunter Gebauer, *Die Geste als Vermittlung von Allgemeinheit und Ich*, in: Wulf, Fischer-Lichte, *Geste* (Anm. 3), S. 317–326, hier S. 321.
 - 25 Einen neuen Ansatz in dieser Richtung scheinen die Arbeiten von Deniz Peters zu verfolgen, der das gestische Element in Musik unter der Prämisse des »Spürens« verfolgt. Vgl. u. a. ders., *Zum Konzept musikalischer Gestik*, in: Christian Utz (Hg.), *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie*, Graz 2008, Saarbrücken 2010, S. 243–251, sowie seine derzeit entstehende Monographie zu musikalischem Ausdruck.
 - 26 Edward T. Cone führte diese Idee bereits in seinem Buch *The Composer's Voice*, Berkeley 1974 ein. Seither wird sie vor allem durch Jerrold Levinson vertreten (ders., *The Pleasure of Aesthetics*, Ithaca 1996, sowie ders., *Contemplating Art*, Oxford 2006). Weitere Ansätze finden sich auch in Jenefer Robinson, *Deeper Than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art*, Oxford 2005 sowie bereits in einigen Beiträgen des von ihr herausgegebenen Bandes *Music and Meaning*, Ithaca 1997, darin insbesondere bei Anthony Newcomb, *Action and Agency in Mahler's Ninth Symphony, Second Movement*, ebenda S. 131–153. Für einen deutschen Sprachgebrauch wurde die Theorie vor allem vertreten in Peter Rindler, *Musik als expressive Geste einer imaginären Person*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 62/1 (2008), S. 53–72.
 - 27 Klein, *Musik als Ausdrucksgebärde* (Anm. 13).
 - 28 David Lidov, *Elements of Semiotics*, Toronto 1999.
 - 29 Zur Barockmusik vgl. etwa die versammelten Ansätze in Bert Siegmund (Hg.), *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts* (Michaelsteiner Konferenzberichte 63), Blankenburg 2003. Insbesondere ist hier auch die künstlerische Forschung hervorzuheben, wie sie beispielsweise Margit Legler gemeinsam mit Wolfgang Kubik unternimmt. Eine schriftliche Darstellung dieses körperlichen Auslotens gestischer Affektbereiche findet sich in dem genannten Band: Margit Legler, *Prinzipien und Quellen der barocken Gestik*, S. 43–64. Für einen umfassenden Überblick zur Entwicklung eines historischen Diskurses und seiner Einflüsse bis hinein in die Musik Mozarts vgl. stellvertretend den Beitrag von Hartmut Krones, »Oratores, Poet[a]e, Mimi & Musici«. *Affekt, Gestik und Rhetorik in der Musik*, S. 19–41. Dass auch der musikalische Affektausdruck und seine Umsetzung auf der Bühne kulturell gebunden sind, dokumentiert schon ein Seitenblick nach Frankreich in Jaqueline Waeber (Hg.), *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, hg. v. Jacqueline Waeber, Berlin etc. 2009.
 - 30 Susanne K. Langer, *Fühlen und Form. Eine Philosophie der Kunst*, Hamburg 2017.
 - 31 Vgl. Manfred Bierwisch, *Musik und Sprache. Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise*, in: *Jahrbuch Peters* 1978, Leipzig 1979, S. 9–102; David Lidov, *Mind and*

Body in Music, in: *Semiotica* 66/1–3, 1987, S. 69–97; Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington/Indianapolis 2004. Auszüge aus den Arbeiten von Bierwisch und Hatten finden sich auch im vorliegenden Band.

32 Hatten, *Interpreting Musical Gestures* (Anm. 31), S. 1.

33 Vgl. Stephen Malloch, Colwyn Trevarthen (Hg.), *Communicative Musicality. Exploring the Basis of Human Companionship*, Oxford 2009.

34 Vgl. dazu ausführlicher Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014.

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

Rainer Nonnenmann

In Musik geht es nicht um Bedeutung[,] sondern um Gesten. Soweit sie Sprache ist, ist sie, gleich der Notenschrift in ihrer Geschichte, eine aus Gesten sedimentierte Sprache.

Theodor W. Adorno¹

Das Thema »Gestik von Musik« umreißt einen ebenso weiten wie komplexen Sachverhalt mit nahezu unendlich verzweigten Spielarten. Wie in der musiksprachlichen Tradition der europäischen Kunstmusik von der Gregorianik bis zur Moderne gibt es selbstverständlich auch in neuer Musik Gesten und ist auch ein Großteil neuer Musik gestische Musik. Wie alle Gesten haben auch musikalische Gesten einen Körper (Bewegung), ein Mittel (Notation, Instrument, Stimme), einen Zweck (Hervorbringung von Klang, Musik, Ausdruck) sowie eine bestimmte Form, Zeitlichkeit und Energetik. Auf Basis dieser allgemeinen Feststellungen lassen sich vier Grundaussprägungen unterscheiden: 1. Geste als spieltechnische Aktion, 2. Geste als musikalisch-rhetorische Figur, 3. Geste im Sinne einer zeichenhaften, symbolisch oder theatralisch sprechenden Gebärde oder Pathosformel, 4. Gestus im Sinne einer nichtsprachlichen, doch jenseits bloßen Affekts und Psychologisierens semantisch fassbaren gesellschaftlichen oder politischen Haltung, wie sie etwa Kurt Weill und Bertolt Brecht beschrieben.² Im Einzelfall lässt sich eine solche systematische Einteilung allerdings schwer vornehmen, da die genannten Aspekte oft zusammenhängen und sich wechselseitig bedingen: Durch Traditionsbildung wurden bestimmte Gesten der instrumentalen und vokalen Hervorbringung von Klang zu rhetorischen Figuren kodifiziert; der Gestus einer Musik (mit oder ohne Text) ist eine Zusammensetzung aus Instrumentation, Spielweise, Figur, Tempo, Dynamik, Melodik, Harmonik, Metrik und Rhythmik; konkrete Spielweisen sind zuweilen gleichbedeutend mit Ausdruckscharakteren wie Unruhe, Aufbruch, Abbruch, Triumph, Beruhigung, Drängen, Leiden, Trauern, Seufzen, Sehnen, Verstummen o. Ä.³

Gesten erfolgen aus unterschiedlichen Ursachen und Motiven: reflexartig, spontan, situativ, willentlich oder berechnend. Wie im Körper des Menschen, der zu Lebzeiten nie bloß biologischer Leib ist, sondern auch durch Geschichte, Kultur, Religion, Moral, Politik, Arbeitswelt und Gesellschaft geformt ist, laufen auch in Gesten verschiedene Faktoren zusammen: kreatürliche, körperliche, historische, nationale, soziale, spirituelle, habituelle, ethnische, emotionale, psychische, pathologische usw. Eine Rolle spielen auch Alter, Geschlecht, Gesundheit, Herkunft, Bildung und Lebensweise des Gestikulierenden. Dieselben Faktoren wirken bei Musikern, und zwar individuell verschieden, sodass selbst Spieler desselben Instruments dem hierfür spezifischen Gesten- und Klangrepertoire ihre »einmalig-individuelle ›Menschen-Klangfarbe‹ aufmodulieren.«⁴ Zudem sind Instrumental- und Gesangstechniken mit einem motorischen Sekundärbereich verknüpft, der nicht direkt der Klangerzeugung dient, bei dem ein Musiker jedoch durch Bewegungen von Kopf, Armen, Oberkörper und Beinen die Gestik und den Gestus einer Musik mimetisch nachzeichnet. Die Performance-Forschung spricht diesbezüglich von »persuasiven Gesten«, also von körperlichen Aktionen, die der eigentlichen musikalischen Handlung eine zusätzliche Dignität und Überzeugungskraft verleihen.⁵ Jeder Musiker schafft ein reziprokes Verhältnis zwischen sich und der Musik, indem er somatisch auf Musik reagiert und gerade dadurch deren Gestik und Gestus hör- und sichtbar macht.

Die mehrfache Mimesis des Instruments an den Körper, des Musikers an das Instrument und des gestischen Spiels an die Musik brachte Wolfgang Rüdiger auf eine treffende Formel: »Der Tonus des Körpers bedingt den Körper des Tons und umgekehrt, ebenso die musikalische Geste die physiologische Bewegung, der Spannungsbogen die entsprechende Körperenergie.«⁶ Anders gesagt: Die Bewegungen des Musikers bewegen gleichermaßen die Musik und dann auch den Hörer. Igor Strawinsky beschrieb den Sachverhalt folgendermaßen: »Wenn man Musik in ihrem vollen Umfang begreifen will, ist es notwendig, auch die Gesten und Bewegungen des menschlichen Körpers zu sehen, durch den sie hervorgebracht wird.«⁷ Gestik und Sekundärmotorik können sich bei Virtuosen – stark ausgeprägt auch bei Rock- und Popmusikern – zu regelrecht theatralischen Gebärden steigern. Darüber hinaus gibt es auch für Musiker Methoden wie Feldenkrais, Alexander-Technik oder Movetalk zum kinetischen Zweig der Körpersprache (also abzüglich psychosomatischer Phänomene wie Schweißhände, Magenschmerzen, Rotwerden), um die kinästhetischen Ausdrucks- und Kommunikationsmöglichkeiten – ähnlich der antiken Rhetorik – bis in kleinste Gesten hinein zu optimieren.⁸

Vilém Flusser und Roland Barthes sahen in einer Geste vor allem den Ausdruck einer »Freiheit«⁹ bzw. das »Zusätzliche an einer Tat«,¹⁰ also eben diejenigen minimalen Varianten, durch die sich das individuelle ›Wie‹ einer Bewegung vom eindeutig determinierten ›Wozu‹ eines Handgriffs unterscheidet.¹¹ Dementsprechend läge die Qualität einer musikalischen Geste gerade nicht im spiel- und gesangstechnisch konventionalisierten Zweck der Hervorbringung von Klang. Dass sich musikalische Gesten nicht ausreichend dadurch erfassen lassen, dass man sie auf ihre Elementarbestandteile analysiert, macht den wissenschaftlichen

Umgang mit ihnen so schwierig. Größtmögliche Feinjustierung wie unter dem Rastermikroskop ist in diesem Bereich nicht nur schwer, sondern letztlich auch widersinnig, da nicht die atomisierten Parameter den Sinn und Ausdruck einer Geste ausmachen, sondern gerade deren Verbindung als eben jene Gesamtheit, die nur adäquat in dieser Ganzheit als Geste zu beschreiben ist. Diese methodische Schwierigkeit macht den unscharfen und kaum zu definierenden Begriff der Geste zu einem Manko für die Theoriebildung und zugleich unerlässlich für die Interpretation von Musik, weil sich die damit bezeichnete Qualität nur mit dieser von vielen quantitativen Faktoren bestimmten individuellen Ausdrucks- und Sinnlichkeit beschreiben lässt.

Ergonomik und Dysfunktionalität

Wie bei Werkzeugen folgt auch die Bauweise von Musikinstrumenten der Ergonomik und Pneumatik des Menschen. Umgekehrt reagieren die Musiker auf die Funktionsweise der Instrumente mit einem spezifischen Repertoire an Spielgesten. Ähnlich dem Umgang mit Hammer oder komplexen Maschinen eignet der musikalischen Praxis daher auch etwas Handwerkliches. ›Musikübungen‹ bedeutet nicht zuletzt ein Erlernen bestimmter Bewegungsabläufe und Gesten. Bestandteil jahrelangen Musikstudiums ist auch die ›Dressur‹ von Armen, Händen, Fingern, Atem, Lippen und Muskulatur zum Zweck möglichst perfekter Körperbeherrschung. Nur durch viel Üben und Spielen internalisieren Sänger und Instrumentalisten bestimmte Bewegungsabläufe, um sie beim Singen bzw. Spielen als gleichsam künstliche Reflexe abrufen zu können. Insofern gibt es Parallelen zwischen der millimetergenauen Präzisions- und Hochgeschwindigkeitsarbeit von Virtuosen und Hochleistungsartisten. Ins Bewusstsein geraten diese automatisierten Abläufe erst wieder durch ihre Störung. Wer ausnahmsweise mit einem fremden Fahrrad oder Auto fährt, merkt ungewohnte Widerstände von Lenkrad, Schalthebel und Pedalen, weil sich seine Sinne und Gliedmaßen längst durch sensomotorische Gewohnheit zentimetergenau mit den Maßen des eigenen Fahrrads oder Autos verschaltet haben. Ebenso bildet ein Pianist, Flötist oder Geiger mit seinem Instrument eine interdependente Mensch-Maschinen-Einheit, bei der sich der Musiker dem seiner Motorik und Pneumatik-nachgebildeten Instrument seinerseits anpasst. Die spezifische Gestik von Musik wäre folglich für alle Instrumente und Stimmregister gesondert zu untersuchen.

Die über Jahrhunderte entwickelten Instrumente und Tonsysteme führten auch zu einem festen Repertoire an Gesangs- und Spieltechniken, die sich durch Standardisierung und kompositorisch individuellen Gebrauch teils zu rhetorisch sprechenden Ausdruckscharakteren und Gebärden verdichteten. Diese Einheit von Spielweise, Geste, Figur, Ornament, Gebärde, Ausdruck und Gestus findet sich auch in den meisten Werken neuer Musik, sowohl bei Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Alban Berg, Béla Bartók und Charles Ives als auch nach 1950 bei Pierre Boulez, Luciano Berio, Hans Werner Henze, György Kurtág, Helmut Lachenmann, György Ligeti, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, Beat Furrer, Enno Poppe und zahllosen anderen.¹² Ein Arpeggio von Harfe oder Klavier – tonal oder atonal – ist

instrumentenspezifischer Spielgestus sowie Figur oder Ornament. Dasselbe gilt von perlenden Läufen oder Trillern der Flöte, extremen Lagenwechseln der Klarinette, Fanfaren der Trompete, Rasgueados der Gitarre, Wirbeln der Pauken, Tremoli der Violinen, weiten Kantilenen der Violoncelli oder Orgelpunkten von Posaunen und Kontrabässen. Als Spielweisen und gestische Topoi konventionalisiert sind längst auch viele erweiterte Instrumental- und Vokalpraktiken der neuen Musik: tonlose Streich-, Blas- und Atemgeräusche, erstickte Schläge, perforierte Klänge, Aktionen im Innenklavier etc.

Die vielen Faktoren, die sich in Körper und Gesten einschreiben, weckten schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts Zweifel an der Einheit von individuellem Körper, subjektivem Empfinden und Handeln. Der moderne Tanz der 1910er und 20er Jahre reagierte mit der Dissoziation von Bewegungsabläufen auf die Verdinglichung körperlicher Arbeitsprozesse in der industriellen Fertigung und die Deformation menschlicher Leiber im Geschosshagel des Ersten Weltkriegs. Gleichzeitig interessierte sich das Theater für Mechanisierungen, Puppenspiel und die Zerlegung der organisch ganzheitlichen Kinesis in getrennte Körperaktivitäten. Ebenso löste die neue Musik nach 1950 den Traditionsclumpen aus Spiel-, Körper- und Klanggeste auf, etwa durch serielles Parameterdenken oder aleatorische Strategien, formalisierte Abläufe, verfremdete Instrumental- und Vokalpraktiken sowie dysfunktionale Aufspaltungen traditioneller Aktionseinheiten von Atem, Griff und Bogen. Das zur zweiten Natur gewordene Gestenrepertoire wurde ersetzt durch artifiziert zusammengesetzte Aktionen (synthetische, mechanische, entstellte, chaotische) oder Gesten, die auf neue Art wieder organisch, poetisch und expressiv wirkten, obwohl sie sich rein struktureller oder gar zufälliger Kombination verdanken.

Helmut Lachenmann entwickelte im Rahmen seiner »musique concrète instrumentale« neue Spielweisen, indem er zunächst die Komponenten herkömmlicher Spieltechniken analysierte (Bauteil, Artikulationsort, Bewegung, Luft, Druck), um sie bevorzugt jenseits des Ordinario-Klangs in neuartige Verhältnisse zu bringen oder auf üblicherweise nicht direkt bespielte Bauteile der Instrumente zu übertragen. Die resultierenden Spiel- und Klanggesten lenken den Fokus auf die mechanisch-energetischen Bedingungen der Hervorbringung von Klang. Zugleich entfalten die Praktiken eine neue Expressivität. In Lachenmanns Musiktheaterwerk *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1988–96) lassen körperbetonte Vokal- und Instrumentalaktionen – Pusten, Hauchen, Zittern, Reiben – physische Bedingungen der Klangerzeugung erkennen, die sich zugleich als unmittelbar körperlicher Ausdruck von Kälte und Frieren mitteilen. Diesen Doppelcharakter von konkreter Spielgeste und bildhafter Gebärde benennt der Untertitel »Musik mit Bildern«. Material, Struktur und Gehalt bilden hier eine unauflösbare Einheit.¹³

Erweiterte Spieltechniken gehen zuweilen einher mit dysfunktionalen Aufspaltungen traditioneller Aktionseinheiten. Luciano Berio trennte in seinen für Frans Brüggen komponierten *Gesti* für Altblockflöte (1966) die Artikulation (Zungenstöße) von den Griffen der Finger. In Reinhard Febels Streichquartett (1981/82) wird die Synchronität von Griff- und Bogenhand zerlegt, um beide Bereiche unabhängig voneinander zu gestalten, sodass sie sich zu rhythmisch

Study for String Instrument #1

- if played in a very big or noisy hall amplification may be used.
- can be played on any string, but I recommend the 4th string.
- always use as much bow as possible and always move between the lowest possible position and the very highest (the end of the fingerboard)
- the harmonics should be artificial quarter harmonics
- the forte should be a very loud forte (-fff)
- the signs and techniques are explained as they appear

Simon Steen-Andersen 2007

1 Simon Steen-Andersen, *Study for String Instrument #1* (2007).

intrikaten Gesamtergebnissen überlagern. Wie Feibel notiert auch Simon Steen-Andersen seine *Study for String Instrument #1* (2007) [Abb. 1] in konsequenter Aktionsschrift mit systematisch getrennten Griff- und Bogenaktionen in zwei Systemen: »The piece is notated only as movements (and can therefore be played on any instrument and maybe even on other instruments), and it is just as much a choreography for the player as it is a sounding piece for the instrument.«¹⁴

Die Auflösung kodifizierter Spielgesten findet eine Entsprechung in der Ablösung der sprachlichen und vorsprachlichen Lautartikulation von semantischer Bedeutung im Zuge von Dadaismus und Nachkriegsavantgarde. Das von seiner herkömmlichen Semantik und Syntax befreite Lautmaterial tendiert wegen seiner Kreativität zu psycho-physischen Gesten mit jeweils eigenen somatischen, expressiven, situativen und theatralischen Eigenschaften. Michael Hirsch – langjähriges Mitglied des von Dieter Schnebel initiierten Ensembles *Die Maulwerker* – formulierte daher die These: »Gestus und Gestalt lösen das Primat der Tonhöhe in der Wahrnehmung von nicht-tonaler Musik sicher nicht vollständig, aber doch teilweise ab.«¹⁵ An die Stelle traditioneller Spielweisen und rhetorischer Figuren treten nonverbale, körperliche Gesten, die Adornos eingangs zitierte Beschreibung von Musik als »eine aus Gesten sedimentierte Sprache« plausibel erscheinen lassen.

Eine zentrale Eigenschaft vieler neuer Musik nach 1950 ist es, die in modalen und tonalen Musik präfigurierten Gestalteinheiten in ihre Elementarteile zerlegt und nach eigenen Gesetzmäßigkeiten wieder neu zusammengesetzt zu haben. Im Folgenden geht es daher nicht um traditionelles Gestenrepertoire, das auch viele neue Musik durchzieht. Dessen Untersuchung wäre uferlos und wenig

zweckmäßig. Stattdessen liegt der Fokus auf signifikanten Abweichungen, die das spezifisch Neue der Gestik neuer Musik erkennen lassen:

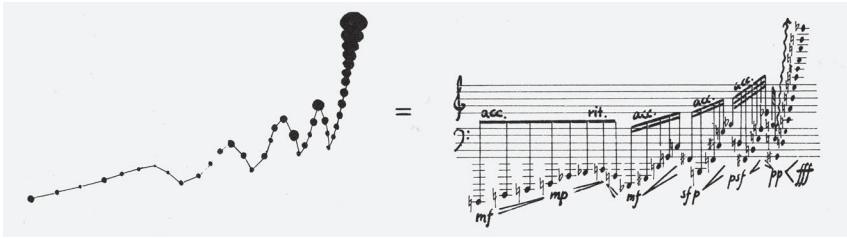
1. besonderer Einsatz und neue kompositorische Funktionalisierung des konventionellen Gestenrepertoires in anderen Zusammenhängen;
2. dysfunktionale Aufspaltung sensomotorischer Abläufe und Spielgesten;
3. ungewöhnliche Zusammensetzung von Gesten;
4. Verselbständigung von Gesten in rein gestischen Kompositionen;
5. interaktive Verschaltung von Gesten mittels Interfaces und neuer Medien.

Die folgenden Erörterungen skizzieren ein Panorama der gestischen Eigenart neuer Musik nach 1950.

Spiel- und Dirigiergesten

Wenn ein Schlagzeuger im Finale von Gustav Mahlers 1. Symphonie für den Einsatz der erlösenden Choral-Apotheose dem entscheidenden Beckenschlag entgegenfiebert, sein Instrumentenpaar dafür möglichst sicher zu fassen versucht, unruhig von einem Fuß auf den anderen tritt und gebannt zum Dirigenten blickt, dann teilt sich dem Publikum die zum Durchbruch drängende Anspannung der Musik und des Musikers auch sichtbar mit. Die Kraft oder Sanfttheit, Schnelligkeit oder Ruhe einer Spiel- und Dirigiergeste samt entsprechender Körperhaltung und Mimik verstärken den Eindruck der hörbaren Musik. Dieter Schnebel brachte dies auf die Formel: »Die Geste ist so etwas wie ein optischer Ton«. ¹⁶ Zugleich schlussfolgerte er, dass es dann auch möglich sein müsse, ausschließlich mit Gesten zu komponieren, um das Publikum durch derlei »optische Töne« zur Imagination »hörbarer Gesten« zu provozieren. Schnebel zerlegte Gesten gemäß seriellem Parameterdenken in ihre Bestandteile (Körper, Bewegung, Dauer, Tempo, Intensität), um sie nach eigenen Gesichtspunkten wieder neu zusammensetzen. Rein körperliche, stumme Gesten gewinnen dadurch »musikalisches Wesen, werden zu optischen Klängen«. ¹⁷

Schnebels Werkreihe *visible music* reflektiert – wie später Stücke von Mauricio Kagel – das »Theater der Musik«, also die konventionelle Konzertsituation mit ihren professionellen Rollenverteilungen zwischen Komponist, Dirigent, Musikern und Publikum. Die Partitur von *visible music I* für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten (1960–62) besteht aus einem großformatigen »Notenblatt«, dessen unterschiedlich große und dichte Linien, Punkte, Reihen und Scharen sich von allen vier Seiten jeweils schichtweise von oben nach unten und rechts



2 Dieter Schnebel, *visible music I* für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten (1960–62) (= Abfälle I, 2). Beispiel der instrumentalen Umsetzung einer notierten Geste.

nach links lesen lassen. Vertikale Koordinaten sind von den beiden Mitwirkenden als Höhen umzusetzen, horizontale Distanzen als Einsatzabstände und Dauern, die Größe der Zeichen und Punkte als Intensitäten. Die Art der Klanglichkeit bleibt dagegen dem Instrumentalisten und der Wahl des Instruments überlassen. Die grafische Partitur ist von beiden Musikern arbeitsteilig in gestische beziehungsweise klangliche Aktionen zu übersetzen. Der Dirigent verwandelt das bereits für sich genommen gestisch wirkende Schriftbild mit Händen, Fingern, Armen und Oberkörper in gestische Signale, welche die Höhen- und Intensitätskontur sowie den mikro- und makrozeitlichen Verlauf des Notierten nachzeichnen: »Die gelesenen Impulse werden in gestische verwandelt.«¹⁸ Ähnlich einer Solmisation soll die Höhe der Zeichen durch entsprechende Gesten zwischen Bauch- und Kopfhöhe umgesetzt werden, die Dauern durch Verharren oder horizontales Hin- und Herbewegen und die Intensitätswerte in der dritten Raumdimension durch Vor- und Zurückweichen oder unterschiedlich große Körperteile, vom einzelnen Finger über mehrere Finger und die Faust bis zur geschlossenen und gespreizten Handfläche. Aufgabe des Instrumentalisten ist es dann, die sichtbaren Dirigiergesten und/oder direkt die Zeichen des ›Notenblatts‹ gemäß denselben Parametern in sicht- und hörbare Spielweisen und Klänge umzusetzen [Abb. 2].

Eine Aufführung von *visible music* erlaubt verschiedene Lesarten und wechselnde Verhältnisse zwischen Dirigent und Interpret. Beide können das Notenblatt wahlweise exakt und detailliert oder schnell und flüchtig lesen. Dem entsprechend gestaltet der Dirigent seine Zeichen genau, nachlässig oder persönlich und überhaupt frei fantasierend, und spielt der Instrumentalist entweder exakt, reaktiv oder flexibel und subjektiv frei. Der variable Umgang mit dem ›Notenblatt‹ verändert auch die Interaktion der beiden Musiker. Der Dirigent agiert gegenüber dem Instrumentalisten entweder notengetreu objektiv oder subjektiv, autoritär, gleichgültig oder gar sadistisch, indem er den Instrumentalisten über dessen Ambitus hinaus immer höher oder tiefer treibt, sodass dieser irgendwann nicht mehr folgen kann. Oder der Dirigent zeichnet eine Linie immer langsamer, sodass dem Bläser der Atem ausgeht.¹⁹ Umgekehrt verhält sich auch der Interpret gegenüber dem Dirigenten befolgend, eigenständig oder negierend, indem er von dessen Gestik abweicht, diese variiert, ignoriert, dagegen opponiert, eigene Ideen integriert und endlich seinerseits mit dem eigenen Spiel und Gestikulieren zu dirigieren beginnt, um den Dirigenten zu dominieren. Die gestisch-instrumentale Interpretation der

Grafik wird damit zu einem komplexen audiovisuellen Gesamtereignis, dessen elementare Gegenüberstellung von Dirigent versus Instrumentalist die bei Ensemble- und Orchestermusik üblichen Verhaltensweisen zwischen den vielen Musikern und dem einen Dirigenten thematisiert: wahlweise kommunikativ, kooperativ, dominierend oder konkurrierend.

Schnebel arbeitete die musikalische Grafik von *visible music I* später zu zwei theatralischen Solostücken aus. In *espressivo – Musikdrama* für einen Klavieristen (1961–63) (*visible music III*) fungiert die pianistische Gestik zugleich als Dirigat. Und in *nostalgie – Solo* für einen Dirigenten (1962) (*visible music II*) soll der Akteur allein durch stumme Gesten beim Publikum Klang- und Musikvorstellungen evozieren. Eine Aufführung erfordert die für normale Proben oder Konzertaufführungen üblichen Requisiten: Dirigentenstab, Dirigentenpodium mit Pult und Stuhl, sowie einige zusätzlich auf der Bühne platzierte Notenpulte, auf welche einige der insgesamt elf Blätter der »gestischen Partitur« zu verteilen sind. Deren Zeichen hat der Dirigent in Gesten umzusetzen, die dann beim Publikum imaginäre Klänge und Musik evozieren. Damit diese Übertragung funktioniert, muss allerdings vorausgesetzt sein, dass das Publikum über Konzerterfahrung verfügt. Denn ohne diese kann ein Betrachter von den stummen Dirigentengesten kaum auf die normalerweise damit verbundene Musik zurückschließen. Daher soll der Dirigent die kommunikative Anschlussfähigkeit seiner möglichst charaktervoll und sprechend zu gestaltenden Gesten zusätzlich dadurch steigern, dass er sich selber ebenfalls Musik vorstellt.

Schnebels »topografische Partitur«²⁰ [Abb. 3] lokalisiert die Lage der Aktionen im Koordinatensystem zwischen unterem und oberem Rand der Notenblätter mit einer zentralen vertikalen und vier horizontalen Linien, welche die Lage von Knien, Hüften, Kinn und leger nach oben gestreckten Händen anzeigen. Angegeben sind ferner die beteiligten Körperteile: einzelne und mehrere Finger, Zeigefinger, linke und rechte Hand, geschlossene oder offene Hand sowie Faust von vorne und von der Seite. Stellenweise finden sich auch Vorgaben für Oberkörper, Kopf, Arme, Beine, Füße. Die Abfolge der Gesten markieren alphabetische und nummerierte Serien. Die Geschwindigkeit bezeichnen verbale Tempoangaben und gestrichelte Linien mit Pfeilen, die auch die Richtung der Bewegung angeben. Verbal vermerkt ist schließlich noch die zwischen »gering« und »groß« variierte Bewegungstiefe (»BT«) der Gesten, die entweder flächig auszuführenden sind oder raumgreifend nach vorne oder hinten.

Die insgesamt sechs Dimensionen des Dirigenten verdeutlichen die Komplexität von Gesten und die Schwierigkeit ihrer Notation: 1. Ort und Feld der Realisation; 2. die dazu passende Körperhaltung; 3. die eigentliche Geste und deren Fortsetzung in die jeweils nachfolgende Geste; 4. die Bewegungstiefe; 5. das geforderte Tempo; und 6. die mit italienischen Ausdrucksbezeichnungen indizierten Charaktere. Insgesamt kategorisiert Schnebel fünf verschiedene Gestentypen und dirigentische Verhaltensweisen, die teils die Qualität eines Gestus bzw. einer Haltung annehmen: 1. »das reine Zeichnen von Musik« im Sinne des Zeigens von Tonhöhen, Dauern, Tempi, Dynamik, Klängen; 2. gestaltende Gesten wie beim Dirigieren