

LiteraturForschung Bd. 17
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.)

Kinästhetik und Kommunikation

Ränder und Interferenzen des Ausdrucks

Mit Beiträgen von

Zeynep Çelik Alexander, Daniel Avorgbedor, Ellen Fricke,
Gunter Gebauer, Axel Hübler, J. Scott Jordan, Einav Katan,
Tobias Robert Klein, Jens Loenhoff, Reinhart Meyer-Kalkus,
Norbert Meuter, Erik Porath, Armin Schäfer
und Margarete Vöhringer

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2013,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Archiv. W. Burckhardt

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-190-4

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-190-42

»Expression of Emotion« und »Kunstwerk der Zukunft«. Wagner, Darwin und die »Evolution« der Musikpsychologie

TOBIAS ROBERT KLEIN

Zwei Jahre nach dem Beginn des Zweiten Weltkriegs veröffentlichte der franko-amerikanische Historiker Jacques Barzun eine ideengeschichtliche Anatomie des 19. Jahrhunderts mit dem aufsehenerregenden Titel *Darwin, Marx and Wagner*. Eine mit Absolutheitsanspruch verfochtene deterministische Weltsicht betrachtet sein Buch, dessen narrativen Ausgangspunkt die just ins Jahr der Vollendung der *Tristan*-Partitur (1859) fallende Veröffentlichung von *The Origin of Species* und der *Kritik der politischen Ökonomie* bildet, als ein anhaltend problematisches Erbe der mit jenen drei »representatives of the dominant tradition« verbundenen Umwälzungen in den Künsten, Natur- und Sozialwissenschaften: »Their thought embraces the three great relations that cause us the deepest concern – science and religion, science and society, society and art – and it is from them that on these subjects we have learned what we most familiarly know.«¹ Gegen solchen von der weltgeschichtlichen Lage geprägten (liberalen) Skeptizismus kann zwar zum einen auf jene die »ewige Wiederkehr des Gleichen« progressiv durchbrechende Zielgerichtetheit verwiesen werden, die Wagners auf ein multilaterales »Ende« zulaufende Musikdramen mit dem Telos von Marx' Gesellschafts- und Darwins Naturbeobachtung teilen.² Aber auch diejenigen Kopplungen und ideengeschichtlichen Synergieeffekte, die sich in – sich neu formierenden – Problemzusammenhängen wie der (Musik-)Psychologie niederschlagen, lassen sich Barzuns düsterer Zeitgeistdiagnose entgegenstellen. Der vorliegende

¹ Jacques Barzun: *Darwin, Marx and Wagner*, Chicago (The University of Chicago Press) ³1981, S. 2.

² Vgl. Alain Badiou: *Cinq leçons sur le «cas» Wagner*, Paris (Nous) 2010, S. 123 f.: »Marx, Darwin et d'autres, pas uniquement Wagner, ont avancé de grandes visions ou des théories sur l'évolution des espèces ou sur celle de l'histoire et de l'humanité, et ces grands systèmes de pensée ont également coïncidé avec une sorte d'eschatologie politique, quelque chose comme une théorie du progrès. Wagner a été le contemporain de tout ce mouvement et, à mon avis, l'opéra a été en effet pour lui un terrain pour explorer des possibilités de fin, sauf que ces fins sont très divergentes. On ne trouve pas chez lui de pôle unique, unificateur, vers lequel la musique serait en quelque sorte orientée, on trouve plutôt l'exploration presque anarchique de diverses possibilités.«

Aufsatz steht also nicht nur vor der bislang unbewältigten Aufgabe, das Werk eines bedeutenden Komponisten in den Kontext der Wissenschaftsgeschichte zu stellen. Zugleich geht es darum, gewöhnlich nicht ins Blickfeld der Musikwissenschaft fallende Textgattungen und Diskurse für die musikalische Analyse und Historiographie des ausgehenden 19. Jahrhunderts fruchtbar zu machen. Schnell erzählt sind dabei die Wagners Stellung in der Wissensgeschichte des 19. Jahrhunderts keineswegs erschöpfenden persönlichen Bezugspunkte: Marx' ambivalenter Bewertung der Darwinschen Evolutionstheorie als Projektion des bürgerlichen Konkurrenzgedankens auf die Naturgeschichte³ steht bei Wagner ein distanzierteres, jedoch anhaltendes Interesse gegenüber, das sich in zahlreichen Einträgen von Cosimas Tagebüchern, aber auch in den Beständen seiner Bayreuther Bibliothek manifestiert: Diese enthält nicht nur Gobineaus berüchtigten *Essai*, sondern auch Helmholtz *Lehre von den Tonempfindungen* und sämtliche Hauptwerke Darwins von der *Entstehung der Arten* über die Wagners Hausbiographen zufolge⁴ intensiv studierte *Abstammung des Menschen* bis hin zum *Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*. (Das Gegenstück zur nächtlichen Bayreuther-Lektüre bildet ein Hauskonzert, bei dem der Erzwagnerianer Hans Richter dem 72-jährigen Darwin Auszüge aus *Tristan* und den *Meistersingern* erläuterte.⁵) Zu Darwins Theorien bekannte sich Wagner verklausuliert in seinem »Offenen Schreiben« an den Tierschützer und Kolonialapologeten Ernst von Weber⁶, während er in seiner Abhandlung »Publikum und Popularität« (1878) zugleich vor einer oberflächlichen Verwechslung biologischer Gesetze mit philosophischen, kulturellen und ästhetischen Prinzipien nachdrücklich warnte.⁷

Gerade die Musik avancierte im Laufe des 19. Jahrhunderts jedoch zu einem bevorzugten Medium der Erforschung psychischer Funktionen wie Wahrnehmung, Vorstellung und Gefühl.⁸ Es bedeutet wohl keine

³ Vgl. Karl Marx' Brief an Engels vom 18. Juni 1862, in: Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*, Berlin (Dietz) 1956 ff., Bd. 30, S. 249.

⁴ Carl Friedrich Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1905, Bd. 6, S. 17, 32: »Darwins *Abstammung des Menschen* [...] diente ihm in manchen üblen Nächten, in denen der Schlaf sein Lager floh und ihm seine heilenden Wohltaten versagte, und beschäftigte ihn sogar in den frühen Morgenstunden als eine fördernde Unterbrechung seiner Arbeit.«

⁵ Vgl. Anonymus: »Hanns Richter bei Darwin«, in: *Signale für die musikalische Welt*, 40 (1882), S. 497–499.

⁶ Vgl. Richard Wagner: »Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber«, in: ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) o. J., Bd. 10, S. 203.

⁷ Richard Wagner: »Publikum und Popularität«, in: ebd., S. 83 f.

⁸ Vgl. Margret Kaiser El-Safti: »Johann Friedrich Herbart und Carl Stumpf – oder die Bedeutung der Musik für die Psychologie«, in: dies./Matthias Ballod (Hg.): *Musik und*

Übertreibung, Schopenhauers folgenreichem Diktum von der Musik als »Abbild des Willens selbst«, das ihr im Vergleich zur gegenständlichen Malerei und Dichtkunst eine ungleich intensivere Wirkung auf das Innerste des Menschen attestiert⁹, die Überzeugung von Helmholtz direkt an die Seite zu stellen, nach der sie »in einem viel näheren Verhältnis zu allen reinen Sinnesempfindungen« als die ihre »Vorstellungen von äußeren Objekten erst mittels psychischer Vorgänge« gewinnenden »übrigen Künste«¹⁰ steht. Die intensiven Bemühungen um eine »Tonpsychologie« waren also keineswegs nur auf eine physikalische Fundierung der Musiktheorie gerichtet, sondern verdanken sich im Kontext der experimentellen Erschließung von »Ausdrucksbewegungen« (Wilhelm Wundt) der Erwartung, durch die Messung psychologischer Vorgänge empirischen Zugang zu den Grundlagen menschlichen Fühlens zu gewinnen. Auch Darwin konzidierte 1872 in *The Expression of the Emotions in Man and Animals* der Musik die »wunderbare Kraft«, in einer vagen und unbestimmten Form jene »strong emotions which were felt during long-past ages«, als »our early progenitors courted each other by the aid of vocal tones«, neu zu erwecken:

As several of our strongest emotions – grief, great joy, love, and sympathy – lead to the free secretion of tears, it is not surprising that music should be apt to cause our eyes to become suffused with tears, especially when we are already softened by any of the tenderer feelings [...]. We know that every strong sensation, emotion, or excitement – extreme pain, rage, terror, joy, or the passion of love – all have a special tendency to cause the muscles to tremble; and the thrill or slight shiver which runs down the backbone and limbs of many persons when they are powerfully affected by music, seems to bear as a slight suffusion of tears from the power of music does to weeping from any strong and real emotion.¹¹

Debatten zu den evolutionären Grundlagen der Tonkunst¹² werden indessen nicht allein durch die Überlegungen von Philosophen oder

Sprache. Zur Phänomenologie von Carl Stumpf, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2003, S. 69.

⁹ Artur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: ders., *Werke in fünf Bänden*, hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich (Haffmans) 1988, Bd. 1, S. 341 (§ 52).

¹⁰ Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig (Vieweg) 1865, S. 3. Zur Popularisierung und Verbreitung von Helmholtz' Schriften vgl. zuletzt Benjamin Steege: »Music Theory in the Public Sphere. The Case of Hermann von Helmholtz«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (Sonderbd. *Musiktheorie und Musikwissenschaft*), hg. v. Tobias Janz/Jan-Phillip Sprick, Hildesheim (Olms) 2011, S. 9–30.

¹¹ Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, in: ders.: *The Works*, hg. v. Paul H. Barrett/Richard B. Freeman, London (Pickering) 1986 ff., Bd. 23, S. 168.

¹² Vgl. Werner Friedrich Kümmel: »Musik und Musikgeschichte in biologistischer Interpretation«, in: Gunter Mann (Hg.): *Biologismus im 19. Jahrhundert*, Stuttgart (Enke) 1975, S. 108–146.

Naturwissenschaftlern wie Darwin, Spencer und Haeckel bestimmt¹³, sondern zugleich unter dem Eindruck von Wagners Musik und seiner das Wort »Ausdruck« in zahlreichen Schattierungen verwendenden kunsttheoretischen Positionen geführt.¹⁴ Zumal die vielzitierte Formel vom »Kunstwerk der Zukunft« verband mit dem Anspruch, in unerschlossene Bezirke der ästhetischen Erfahrung vorzudringen, die Aktualisierung einer verlorenen Einheit von Klang, Sprache und Bewegung. Schon Wagners theoretisches Hauptwerk *Oper und Drama* (1851) siedelte (wie später Darwin) die emotional evozierte Tonsprache vor der Entwicklung einer verbal-begrifflichen Kommunikation an:

Das ursprünglichste Äußerungsorgan des innern Menschen ist aber die Tonsprache, als unwillkürlichster Ausdruck des von außen angeregten inneren Gefühles. Eine ähnliche Ausdrucksweise wie die, welche noch heute einzig den Tieren zu eigen ist, war jedenfalls auch die erste menschliche; und diese können wir uns jeden Augenblick ihrem Wesen nach vergegenwärtigen, sobald wir aus unserer Wortsprache die stummen Mitlauter ausscheiden und nur noch die tönenden Laute übriglassen. In diesen Vokalen, wenn wir sie uns von den Konsonanten entkleidet denken und in ihnen allein den mannigfaltigen und gesteigerten Wechsel innerer Gefühle nach ihrem verschiedenartigen, schmerzlichen oder freudvollen Inhalte kundgeben vorstellen, erhalten wir ein Bild von der ersten Empfindungssprache der Menschen, in der sich das erregte und gesteigerte Gefühl gewiß nur in einer Fügung tönender Ausdruckslaute mitteilen konnte, die ganz von selbst als Melodie sich darstellen mußte.¹⁵

Die Bestimmung der Tonsprache als ursprünglichstes Kommunikationsmedium des Menschen steht durch ihre Herleitung aus der Musik nicht nur mit Condillacs Beschreibung der Gebärdensprache als »langage d'action« und den einschlägigen Theorien zur Musik- und Sprachgenese Rousseaus, Diderots, Herders und weiterer Autoren des 18. Jahrhunderts¹⁶ in Verbindung, sondern verdankt entscheidende Anregungen vor allem der von Thomas Grey und anderen

¹³ Zur zeitgenössischen Verbreitung ihrer Theorien vgl. zusammenfassend z. B. Eve Marie Engels: *Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1995.

¹⁴ So hat Kelly Maynard in ihrem Beitrag »Wagner and the Brain in France« auf der Konferenz »Consequences of Wagner« im November 2009 in Lissabon auf die Wagnerianischen Interessen und Aktivitäten des führenden französischen Neurologen Pierre Bonnier hingewiesen.

¹⁵ Richard Wagner: *Oper und Drama*, hg. v. Klaus Kropfingger, Stuttgart (Reclam) 1984, S. 231.

¹⁶ Vgl. Werner Krauss: *Zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts. Die Frühgeschichte der Menschheit im Blickpunkt der Aufklärung*, Berlin (Akademie-Verlag) 1978, S. 98–100; auch in: ders.: *Das wissenschaftliche Werk*, hg. v. Werner Bahner/Manfred Naumann/Heinrich Scheel, Berlin (Akademie-Verlag) 1984 ff., Bd. 6, S. 141–143. Vgl. auch Downing A. Thomas:

Kommentatoren seiner Schriften unbeachteten Sprachtheorie Jacob Grimms. Bereits dessen bei den Zeitgenossen umstrittene *Geschichte der Deutschen Sprache* führt die Entwicklung der Sprache auf die als Grundkonstituenten angeborenen Vokale a, i, und u zurück, aus deren phonetischer Verschiebung und Gliederung sich alle weiteren Laute ableiten ließen:

Aller laute einfache grundlage erscheinen die vocale und erst an ihnen entfaltet sich die macht der consonanten. Der vocal tönt von selbst, der consonant, um deutlich vernommen zu werden, bedarf einer gemeinschaft mit dem vocal [...]. Es ist ein gewaltiger satz, den uns sanskrit und gothische Sprache zur schau tragen, dasz es ursprünglich nur drei kurze vocale gibt: A, I, U.¹⁷

Grimms zeitgleich zu *Oper und Drama* entstandene Vorlesung *Über den Ursprung der Sprache* präzisiert diese Überlegungen unter Einbeziehung der biblischen Überlieferung, die der Philologe in sein Gedankengebäude anstelle einer göttlichen Offenbarung oder Anerschaffenheit der Sprache emphatisch im Sinne einer vernunftgeleiteten Entwicklung integriert. Die am Schluss der Abhandlung konstatierte chronologische Nachrangigkeit der Musik erscheint dabei als eine unterschiedliche Folgerung aus der mit Wagner geteilten Zuweisung der Vokale an einen vorsprachlichen, mit Tierlauten in Einklang stehenden Modus des sensualistischen Gefühlsausdrucks, von dem Grimm die Musik als ein von (sprachlicher) Vernunft bestimmtes Produkt indessen absetzt.¹⁸

Greys Charakterisierung der von zahlreichen biologistischen Metaphern durchsetzten¹⁹ Gedanken Wagners zur Beziehung von Musik, Gebärde und Sprache als »speculative pseudo-anthropology«²⁰ greift

Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment, Cambridge (Cambridge UP) 1995.

¹⁷ Jacob Grimm: *Geschichte der Deutschen Sprache*, in: Jacob u. Wilhelm Grimm: *Werke*, hg. v. Ludwig Erich Schmidt u. a., Hildesheim (Olms) 1985 ff., Abt. 1, Bd. 15, S. 191.

¹⁸ Jacob Grimm: »Über den Ursprung der Sprache. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 9. Januar 1851«, in: Jacob u. Wilhelm Grimm: *Werke* (Anm. 17), Abt. 1, Bd. 1, S. 266–268, 296 f. Vgl. ebd., S. 297: »Darin aber dasz musik, was ihr name andeutet, und poesie einer höheren eingebung beigelegt, göttlich oder himmlisch genannt werden, zeugnis für der sprache übermenschlichen ursprung zu suchen, scheint schon darum unstatthaft, weil die sprache, bei welcher eine gleiche annahme gebricht, jenen beiden nothwendig voran gieng. Denn aus betonter, gemessener recitation der worte entsprangen gesang und lied, aus dem lied die andere dichtkunst, aus dem gesang durch gesteigerte abstraction alle übrige musik, die nach aufgegebnem wort geflügelt in solche höhe schwimmt, dasz ihr kein gedanke sicher folgen kann.«

¹⁹ Vgl. Jean-Jacques Nattiez: *Wagner androgyne: Essai sur l'interprétation*, Paris (Christian Bourgois) 1990 (engl. Übers.: Princeton 1993).

²⁰ Thomas Grey: *Wagner's Musical Prose. Texts and Contexts*, Cambridge (Cambridge University Press) 1995, S. 265.

trotz ihrer geringen empirischen Belastbarkeit ideen- und wissenschaftlich daher zu kurz, zumal dessen zur Rechtfertigung des eigenen (künstlerischen) Tuns entwickelten Positionen im Lichte aktueller Erkenntnisse der Linguistik oder Kommunikationstheorie unerwartete Aktualität erhalten: Dabei sind sowohl die multimodale Einbindung der Gesten und Bewegungen von Hand und Arm in den Sprechakt²¹ als auch die geradezu als Voraussetzung der verbalen Mitteilung betrachteten körperlichen Handlungen und Bewegungen von Interesse.²² Auch bei Wagner wird körperliche Aktion, nämlich die rhythmische Segmentierung einer die Gestaltung des Wortverses bestimmenden, aus den »Ausdruckslauten« der Vokale hervorgehenden Melodie subjektiv mit Bedeutung versehen: »Von entsprechenden Leibesgebärden in einer Weise begleitet [...], daß sie selbst gleichzeitig wiederum nur als der entsprechende innere Ausdruck einer äußeren Kundgebung durch die Gebärde erschien«, entnimmt sie deren Bewegung zuerst »ihr zeitliches Maß im Rhythmus«, und führt ihr dieses »als melodisch gerechtfertigtes Maß für ihre eigene Kundgebung [wieder] zu.«²³

Die Werke Wagners treten allerdings zugleich mit einem künstlerischen Anspruch auf, der ihrer urgeschichtlichen Ableitung hörpsychologisch bisweilen zu widerstreiten scheint. Mehrere zeitgenössische Autoren fühlen sich mithin veranlasst, ihre von Bewunderung wie Idiosynkrasien geprägte Erfahrung der Wagnerschen Musik und seiner theoretischen Positionen mit von der Lektüre Darwins beeinflussten Überlegungen zur Musikwahrnehmung (als Bewegung der Töne oder emotionales »Mitschwingen« des Körpers) zu verbinden: Edmund Gurneys die Emotionen aus dem unbewussten Eindruck musikalischer Formen ableitende Theorie resultiert dabei in einer harschen, mit Darwins Ideen zum Ursprung der Musik argumentativ verknüpften Zurückweisung der Wagnerschen Auffassung, während Friedrich von Hausegger zur gleichen Zeit versucht, sie als psychophysische Grundlage der Produktion und Perzeption von Klängen mit einer gegen Eduard Hanslick gerichteten Ästhetik des musikalischen Ausdrucks zu verbinden. Der Wiener Musikwissenschaftler Richard Wallaschek fühlte sich sogar noch gegen Ende des Jahrhunderts genötigt, ausführlich auf Wagners Forderung der Vereinigung von Musik,

²¹ Vgl. Cornelia Müller: *Redebegleitende Gesten: Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich*, Berlin (Spitz) 1998; sowie Cornelia Müller/Alan Cienki/Ellen Fricke/Silva H. Ladewig/David McNeill/Sedinha Teßendorf (Hg.): *Body, Language, and Communication. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft – Handbooks of Linguistics and Communication Science*, Berlin/New York (de Gruyter) (im Druck).

²² Vgl. auch den Beitrag von Jens Loenhoff in diesem Band.

²³ Wagner: *Oper und Drama* (Anm. 15), S. 231.

Tanz und Pantomime im »Gesamtkunstwerk« in seiner Diskussion der von Darwin, Spencer und der kolonialistischen Erschließung »primitiver Kulturen« abgeleiteten Theorien zum Ursprung der Musik einzugehen. Es ist sicherlich kein Zufall, dass diese Diskussionen besonders in Österreich und im durch die empiristisch-sensualistische Tradition geprägten England stattfinden, wo zu dieser Zeit die anregendsten Ideen zur sensuellen und körperlichen Wirkung der Musik formuliert wurden. Auch Carl Stumpf, dessen spätere Theorie des menschlichen Kommunikationsverhaltens als »Ursprung der Musik« deren physiologische Voraussetzungen sozial transzendiert²⁴, betrachtete die moderne Psychologie explizit als eine von den britischen Inseln ausgehende Entwicklung.²⁵

Im sich durch die Arbeit von Neurologen wie William Gowers (1845–1915)²⁶ zugleich zu einem Zentrum der zeitgenössischen Hirnforschung entwickelnden viktorianischen England galt über lange Jahre der Privatgelehrte und Amateurmusiker Edmund Gurney (1847–1888) als bedeutende Autorität einer sensualistisch fundierten Musikästhetik. Zwar wandte er sich im Anschluss an die Publikation seines aus in *Fortnightly Review*, *Fraser's Magazine*, *Nineteenth Century* und *Mind* erschienenen Artikeln kompilierten chef d'œuvre *The Power of Sound* zunehmend para-psychologischen Experimenten zur hypnotischen Übertragung von Gedanken zu.²⁷ Doch drängt sich ideengeschichtlich eine Verbindung zwischen Gurneys Interesse für visuell, akustisch und taktil beeinflusste Halluzinationen und seiner vitalistisch-sensu-

²⁴ Carl Stumpf: *Die Anfänge der Musik*, Leipzig (Barth) 1911, S. 26 f. Vgl. auch Hans Peter Reinecke: »Hermann von Helmholtz, Carl Stumpf und die Folgen. Von der musikalischen Akustik zur Tonpsychologie. Ein Stück Wissenschaftsgeschichte in Berlin«, in: El-Safti/Balod (Hg.): *Musik und Sprache* (Anm. 8), S. 193–194.

²⁵ Carl Stumpf: »Musikpsychologie in England. Betrachtungen über Herleitung der Musik aus der Sprache und aus dem thierischen Entwicklungsproceß, über Empirismus und Nativismus in der Musiktheorie«, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885), S. 261–349. Den Austausch zwischen der sich eben als universitäre Disziplin etablierenden Psychologie in Deutschland und der britischen Wissenschaftslandschaft trieb James Sully seinerseits durch eine ausführliche Stellungnahme zu Stumpfs Bemerkungen in *Mind*, 11 (1886), S. 580–585, voran.

²⁶ Macdonald Critchley: *Sir William Gowers: 1845 – 1915. A Biographical Appreciation*, London (Heinemann) 1949.

²⁷ Gurneys Tod infolge einer Überdosis von Schmerz- und Schlafmitteln ist sowohl als Versehen wie auch als von der Entdeckung einer Manipulation seiner para-psychologischen Experimente motivierter Freitod gedeutet worden. Gordon Eppersons z. T. apologetisch angelegte Darstellung *The Mind of Edmund Gurney*, Madison/Teaneck (Fairleigh Dickinson University Press) 1997, weist die von Trevor H. Hall: *The Strange Case of Edmund Gurney*, London (Duckworth) 1964, spekulativ vorgebrachte zweite These allerdings nachdrücklich zurück.

alistischen Musikauffassung auf.²⁸ Aus »separate impressions received by the eye and the ear«, die eine »innate musical faculty« jenseits der Bewusstseinschwelle zu »distinct wholes« verbindet²⁹, gehen die emotional erregenden Kategorien Form und Melodie hervor. Letztere betrachtet Gurney als Vereinigung von »pitch« und »rhythm«³⁰, die in eine »ideal motion« münden. Obwohl diese Termini ebenso wie die Formel der »beautiful objective forms« deutlich an Hanslicks Bestimmung der »tönend bewegte[n] Formen« als »Inhalt und Gegenstand«³¹ der Musik erinnern, fasst Gurney im Unterschied zu dem Wiener Kritiker Emotionen jedoch als unmittelbares Resultat musikalischer Formstrukturen auf.

Die Form, die als räumliche Qualität das Gegenstück zur zeitlich organisierten »ideal motion« der Melodie bildet, hinterlässt einen unwillkürlichen Eindruck in der »innate musical faculty«, noch bevor ein Ausdruck von »images, qualities or feelings« überhaupt möglich wird.³² Damit nimmt Gurney – trotz der begrenzten empirischen Verankerung seiner Ideen – sowohl Überlegungen der Gestaltpsychologie wie auch von Merleau-Pontys Idee einer Bindung elementarer Wahrnehmungen an größere mit Bedeutung aufgeladene Entitäten vorweg.³³ In den evolutionstheoretischen Arbeiten Darwins, die schon James Sully in seiner immer wieder auf musikalische Phänomene rekurrierenden Untersuchung von »Sensation und Intuition« einbezog³⁴, sah Gurney ein nützliches Instrument, seine sowohl mit Spencers physiologischer Erklärung der Musik als Muskelreflex als auch Wagners Ästhetik des »Gesamtkunstwerks« unvereinbare Musikauffassung naturwissenschaftlich zu untermauern:

While [Darwin's] theory, in its invocation of the strongest of all primitive passions, as germs for the marvellously sublimated emotions of developed Music, seems not only adequate but unique in its adequacy to account

²⁸ Vgl. Jamie Croy Kassler: »Edmund Gurney's *The Power of Sound*. Context and Reception«, in: *Musicology Australia*, 17 (1994), S. 31–42, und 18 (1995), S. 13–24.

²⁹ Edmund Gurney: *The Power of Sound*, London (Smith, Elder & Co.) 1880, S. 7.

³⁰ Vgl. auch Epperson: *Mind of Gurney* (Anm. 27), S. 41 f.

³¹ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig (Weigel) 1854 (ND Darmstadt 1965), S. 32.

³² Gurney: *Power* (Anm. 29), S. 314.

³³ Vgl. Maurice Merleau Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. v. Rudolf Boehm, Berlin/New York (de Gruyter) 1974, S. 21–31.

³⁴ James Sully: *Sensation and Intuition*, London (Kegan Paul) 1880, insbes. S. 221 ff., 239: »Music exerts its deepest influence on the emotional regions of our nature, tiring vague impulses of oft-experienced sorrow and joy, terror and relief. And under the sway of these emotional states, ideas tend to transform themselves into appropriate images.« Vgl. auch Bojan Bujic: »Musicology and Intellectual History: A Backward Glance to the Year 1885«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 111 (1984/85), S. 143 f.

generally for the power of those emotions, it further connects itself in the most remarkable manner with that more special peculiarity of independent impressiveness which is now under review; with the fact which attentive examination of musical experience more and more brings home to us, that Music is perpetually felt as strongly emotional while defying all attempts to analyse the experience or to define it even in the most general way in terms of definite emotions.³⁵

Um an dieser Stelle zunächst zu rekapitulieren: Darwins von der kulturwissenschaftlichen Diskussion gegenüber visuellen Aspekten seiner Theorie³⁶ bis zu einer unlängst erschienenen Studie des Berliner Literaturwissenschaftlers Winfried Menninghaus³⁷ weithin vernachlässigte Bezugnahmen auf Musik finden sich im dritten Kapitel des *Descent of Man* («Comparison of the Mental Powers of Man and the Lower Animals»), sodann in den nachfolgenden Abschnitten zu den »secondary sexual characters« von Insekten und Vögeln und schließlich im neunzehnten Kapitel, das von der Lautproduktion eines Gibbonaffen zur Auseinandersetzung mit Helmholtz' und Spencers Ansichten zur menschlichen Erzeugung und Perzeption von Tönen fortschreitet:

³⁵ Gurney: *Power* (Anm. 29), S. 316. Vgl. auch ebd., S. 315: »And it is all-important to observe that these emotional experiences are essentially connected, throughout the whole long course of development, with the distinctly melodic principle, with the presentation of a succession of single sound-units; such series being exemplified in the percussive drumming of the spider and in the song of the gibbon, as well as in the distinguishable lines of tunes indispensable to the emotional character of modern composition.« Schon in seiner insgesamt anerkennenden, einzelne Divergenzen jedoch nicht verbergenden Besprechung von *The Power of Sound* in *Mind*, 6 (1881), S. 270–278, zweifelt Sully jedoch außer an Gurneys Idee einer »innate musical faculty« an der aus solchen Überlegungen resultierenden Gleichsetzung tierischer und menschlichen Musikwahrnehmung. Vgl. auch Bennett Zon: *Representing Non-Western Music in 19th Century Britain*, Rochester (University of Rochester Press) 2007, S. 180–181.

³⁶ Vgl. Horst Bredekamp: *Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin (Wagenbach) 2005; Julia Voss: *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874*, Frankfurt a. M. (Fischer) 2007.

³⁷ Winfried Menninghaus: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin (Suhrkamp) 2011. Das sich anders als die bisherige ästhetisch-kulturwissenschaftlichen Darwin-Diskussion auch dessen Äußerungen zur Musik zuwendende Buch erschien im Herbst 2011, nachdem dieser im Frühjahr und Sommer desselben Jahres auf der Grundlage eines Referats auf der Konferenz »Consequences of Wagner« in Lissabon im November 2009 verfasste Artikel im Wesentlichen abgeschlossen war. Aufgrund der prinzipiellen Bedeutung seiner sich philologisch – anders als die vorliegende, primär wissenschaftsgeschichtliche Arbeit – mit aktuellen Strömungen des »Neo-Darwinismus« auseinandersetzen Studie sind daher an mehreren Stellen Verweise auf das Buch nachträglich in eine geringfügig erweiterte Fassung des Texts aufgenommen worden, wenngleich eine detaillierte Auseinandersetzung mit seiner Lektüre von Darwins Vogelstimmenbeschreibung einer weiteren in Vorbereitung befindliche Studie des Verfassers vorbehalten bleiben muss.

Although the sounds emitted by animals of all kinds serve many purposes, a strong case can be made out, that the vocal organs were primarily used and perfected in relation to the propagation of the species [...]. The impassioned orator, bard, or musician, when with his varied tones and cadences he excites the strongest emotions in his hearers, little suspects that he uses the same means by which, at an extremely remote period, his half-human ancestors aroused each other's ardent passions, during their mutual courtship and rivalry.³⁸

In den *Expression of the Emotions in Man and Animals* sind ferner das sich mit Herbert Spencers »music-speech«-Theorie auseinandersetzen-
de vierte Kapitel (»Means of Expression in Animals«) und das schon
zitierte Kapitel 8 (»Joy, High Spirits, Love, Tender Feelings, Devotion«)
von Bedeutung.

Darwins Beschreibung der menschlichen Musik erweist sich primär als »eine evolutionäre Theorie ihrer emotionalen Wirkung«, in der sich Affektkorrelate sexuellen Werbens sowie die supernormale Befriedigung physiologisch-neuronaler Sinnespräferenzen überlagern³⁹: Sie vergleicht die rhythmisch-vokalen Fähigkeiten des Menschen (einschließlich der Möglichkeit des Lernens) mit dem zuvor ausführlich beschriebenen Gesang der Vögel⁴⁰, der eine (genuin ästhetische) Unterscheidung von »love-calls« und »songs« eher zulässt als die beschränkte Lautproduktion der meisten Säugetiere.⁴¹ (Die später u. a. auch von Robert Lach als sexuelles Surrogat betrachtete Verbindung zwischen menschlichem Gesang und Vogelstimmen⁴² erweist sich als ein bis heute nicht völlig verstummtes Kontinuum musikevolutionärer Debatten, dessen bis zu Lukrez zurückzufolgende ideengeschichtliche Entfaltung bereits die Historiographie des 18. Jahrhunderts bewegt.⁴³) Die vor der Entwicklung der Sprache zur Verfügung stehende und mit Körperbewegungen und Gebärden (für die er den Begriff der Rhetorik einführt) synchronisierte protomusikalische Tonproduktion kommt nach Darwin mittelbar auch der Fortpflanzung zugute⁴⁴ und kann mithin wie »zahlreiche Fähigkei-

³⁸ Charles Darwin: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, in: ders.: *The Works* (Anm. 11), Bd. 22, S. 589, 596.

³⁹ Menninghaus: *Wozu Kunst?* (Anm. 37), S. 96, 108.

⁴⁰ Vgl. Darwin: *Descent of Man* (Anm. 38), S. 382–394.

⁴¹ Ebd., S. 593 f.: »Some species of birds which never naturally sing, can without much difficulty be taught to perform; thus the house-sparrow has learnt the song of a linnet.«

⁴² Robert Lach: *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, Leipzig (Kahnt) 1913, insbes. S. 550–556.

⁴³ Matthew Head: »Birdsong and the Origins of Music«, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 22 (1997), S. 1–23.

⁴⁴ Vgl. Darwin: *Descent of Man* (Anm. 38), S. 594 f.

ten, die für andere Zwecke als ästhetische Konkurrenz entstanden sind [...] durch hohe Elaborierungsgrade zu ›Künsten‹ werden«. ⁴⁵ Hierbei deutet sich freilich eine überraschende ideengeschichtliche Rückkoppelung an: Während Musiktheoretiker sich zusehends um eine naturwissenschaftliche und anthropologische Grundlegung ihrer Überlegungen bemühen, rekuriert Darwin mit einer (nicht näher spezifizierten) Jean-Paul-Referenz zur Verdeutlichung der emotiven und non-verbalen Kraft von »musical cadences« und »rhythms« auf die musikalische Metaphysik der Frühromantik. ⁴⁶

Gurneys Lektüre des *Descent of Man* greift zur Stützung seiner Positionen besonders Darwins These eines Wandels von der Zuneigung und Konkurrenz vereinenden Protomusik zur zweckfreien ästhetischen Betätigung auf, der freilich nur mehr durch tiefenassoziative Referenzen zurückverfolgbar erscheint. Für Gurney, der im Zuge seiner Diskussion einer wechselseitigen Durchdringung von »rhythm« und »pitch« Wagners mit der impliziten Hierarchisierung dieser Kategorien verbundene Charakterisierung der Beethovenschen Symphonien als idealisierte Tanzformen zurückweist ⁴⁷, besteht die »peculiarity of music« in der »isolation of the pleasure it gives from life and social conditions« sowie einer »extreme obscurity and remoteness of its first existence and gathering associations«. ⁴⁸ Musik zeichnet sich ferner durch einen zivilisierenden Charakter aus, der sowohl den Vergleich mit einem Vitalität besitzenden Organismus ⁴⁹ als auch ihr von der utilitaristischen Deutung als Mittel sexueller Attraktion abstrahierendes Eigenleben begünstigt:

The case of Music may be compared to the instances, so common in the history of organic life, where things once useful in the struggle for existence have gradually become merely ornamental [...]. All beautiful things and all healthy emotions tend to dignify existence; and if such power as Music has over life is not by direct suggestion and teaching, but by stimulation of the vital powers which is bound up with the pleasure it gives, this in no way interferes with the tremendous social influence which it can exercise, through sympathy, in swaying a multitude with a common awe and gratitude. ⁵⁰

⁴⁵ Menninghaus: *Wozu Kunst?* (Anm. 37), S. 85–87, 90–93, hier S. 90.

⁴⁶ Darwin: *Descent of Man* (Anm. 38), S. 594: »As Herbert Spencer remarks, ›music arouses dormant sentiments of which we had not conceived the possibility, and do not know the meaning; or, as Richter says, ›tells us of things we have not seen and shall not see.«

⁴⁷ Vgl. Richard Wagner: »Das Kunstwerk der Zukunft«, in: ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Anm. 6), Bd. 3, S. 90–95; Gurney: *Power* (Anm. 29), S. 157–160.

⁴⁸ Ebd., S. 383.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 43. Vgl. auch Epperson: *Mind of Edmund Gurney* (Anm. 27), S. 36.

⁵⁰ Gurney: *Power* (Anm. 29), S. 374.

Gurneys gegen Wagner gerichtete Überlegungen zur Vokalkomposition⁵¹ knüpfen unmittelbar an seine Auseinandersetzung mit Spencers These der als Resultat von »mental and muscular excitement«⁵² in Musik umschlagenden Sprachtöne an. Ausgehend von der Überzeugung, »that the musical faculty and pleasure [...] are the representatives and linear descendants of a faculty and pleasure which were musical and nothing else«⁵³, gilt ihm die Ausbildung akustischer Sensibilität analog zu Darwins Vermutung als eine vom »struggle for existence« geschärfte Quelle sensuell-ästhetischen Vergnügens (»special source of aesthetic enjoyment«). Ähnliche Vorbehalte wie gegen Spencers Musik-Sprachtheorie werden anhand ausführlich kommentierter Auszüge des zweiten *Lohengrin*-Akts nun aber auch gegen Wagners den Unterschied zwischen »tone« und »language« vermeintlich missachtende Kompositionen geltend gemacht. Gurney kritisiert sowohl Wagners Idee einer Vereinigung von Wort- und Tonsprache als auch seine »extramusikalisch« motivierte Orchesterbehandlung:

The union of verbal phrases with note-phrases which, to a person who did not catch the words and did not look at the stage, would have no charm (and few will deny this to be the case with such passages as I have quoted above), is not spiritual fusion but mechanical welding; however much the writer, who confessedly sits down to evolve music out of long strings of extra-musical conceptions, may deceive himself as to the expressive power of his symbols [...]. When a man shouts – Ortrud! – accompanied by the inevitable harmony, a diminished seventh, it may seem to »express« the fact that he has something disagreeable on his mind; what is lugubrious or violent has of course an exceptionally good chance of being »expressed«

⁵¹ Vgl. auch Epperson: *Mind of Edmund Gurney* (Anm. 27), S. 114 f.

⁵² Herbert Spencer: »On the Origins and Functions of Music«, in: *Fraser's Magazine for Town and Country*, 56 (1857), S. 396–408, hier S. 397 f.: »Variations of voice are the physiological results of variations of feelings«. Ähnliche Gedanken werden anhand des Schreies fast zeitgleich auch in Hippolyte Taines *Philosophie de l'art*, Paris (Hachette) ¹³1909 (ND Paris 1980), S. 45, vorgebracht und erneut von Fausto Torrefranca sowie – als Fortführung von Darwins Überlegungen – in Lachs *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie* (Anm. 42), S. 586–588, aufgegriffen. Zur Genese und Rezeption von Spencers u. a. von Darwin, Gurney, Wallaschek und Ernest Newman kritisierten Überlegungen vgl. John Offer: »An Examination of Spencer's Sociology of Music and Its Impact on Music Historiography in Britain«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 14 (1983), S. 33–52.

⁵³ Kassler: »Gurney's *The Power of Sound*« (Anm. 28), S. 16. Vgl. auch Gurney, *Power* (Anm. 29), S. 477: »Even [...] if we accept Mr. Spencer's view of such emotional speech as being prior to Music, the fact remains that agreeable sounds are only the material of Music; and it is open to us to suppose that our human or semi-human ancestors, having been naturally moved to desert the region of neutral tones in order to be pleasingly emphatic, may have utilised for independent musical purposes the material of increased resonance so discovered and developed, in accordance with the well-known fact that »organs originally adapted for one purpose have been utilised for some quite distinct purpose.«

by what is ugly, shiftless, or abrupt as music. In the same way spasmodic orchestral scurrings are a favourite means of musically ›pourtraying‹ agitation and distress, and vague *tremolando* chords of suggesting mystery. But any value which can be attached to such effects depends on their rarity, as in the somewhat analogous case of metrical irregularities in Poetry.⁵⁴

Wagners eigene Charakterisierung des Schreies als »Grundelement jeder menschlichen Kundgebung an das Gehör«⁵⁵ teilt mit Darwins expressiv-emotionaler Vorstellung das Primat der lautlichen vor der sprachlichen Äußerung. Gurney betrachtet einen den Umfang der melodischen Bewegung zur sprachlichen Artikulation hin aufsprenghenden Septsprung, mit dem Telramund reflexartig auf Ortruds höhnische Feststellung (»Ha, nennst Du Deine Feigheit Gott?«) reagiert, hingegen als ein implizites Äquivalent der Spencerschen »vocal expression«, die das erregte, den Umfang der Tonhöhen erweiternde Sprechen zum Ursprung der Musik erklärte.

setzlich! Wie tönt aus deinem Munde fürchtbar der Name! Ha,

FRIEDR. ORT.
nennst du deine Feigheit Gott? Ortrud! Willst du mir drohn? mir, einem Wei-be,

drohn? O Feiger! hättest du so grimmig ihn gedroht, der jetzt dich in das

⁵⁴ Ebd., S. 517. Vgl. auch Epperson: *Mind of Edmund Gurney* (Anm. 27), S. 43 f.

⁵⁵ Richard Wagner: »Beethoven«, in: ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Anm. 6), Bd. 9, S. 70.

Durch die Verbindung einer solchen Regression des Gesangs mit der Suspension von »Ruhepunkten im harmonischen Kräftespiel« (Ernst Kurth) durch die wiederholte Ausdehnung der zwischendominantisch auf sie verweisenden Akkordverbindungen – im obenstehenden Beispiel das schließlich nur cursorisch eintretende g-Moll – verfällt Wagners Musik dem Verdikt, durch ihren Drang ins Naturalistische jene Ausdrucksbereiche, denen sie sich damit anzunähern glaubt, gerade zu verfehlen: Immer wieder treten in der zeitgenössischen Musikkritik die pathogenen, eine sensuelle Überreizung insinuerenden Varianten des Hanslickschen Diktums vom »melodischen Nervenfieber« wie Rausch, Delirium und Paroxysmus hervor.⁵⁶ Auch der Wagner freundlicher gesonnene Sully zog dessen »less melodic style of recitative moment« zur Verdeutlichung eines ästhetischen Hiatus zwischen »natürlichem« und formal sublimiertem Gefühlsausdruck heran: »The progress of vocal music illustrates the influence of beautiful forms in rendering emotional expression more ideal, that is, finer and grander in its dimensions, as well as more vague and general in its character, than that of spontaneous nature.«⁵⁷ Gurney zufolge missachtet die von Wagner geforderte Vereinigung von Wort und Musik aber nicht nur phylogenetische Gesetze der Musikwahrnehmung, sondern setzt auch die Koinzidenz musikalischer Fähigkeiten mit verbaler Ausdruckskraft voraus: »While Wagner cannot dispense in ›musicians of the future‹ with the special musical aptitudes possessed by those of the past, he in fact demands in addition a totally new set of aptitudes.«⁵⁸

Gleichzeitig mit Gurneys Veröffentlichungen in führenden Periodika der Weltmetropole London verfasste der Grazer Jurist und Kritiker Friedrich von Hausegger (1837–1899) zahlreiche Artikel für die Lokalpresse seiner Heimatstadt, in der er sich zudem als sozial engagierter Rechtsanwalt und Privatdozent an der Karl-Franzens-Universität betätigte. Als Anhänger der »Neudeutschen Schule« befand sich von Hausegger in einer entgegengesetzten Position zu Hanslick, dessen Polemik wider die »verrotte Gefühlsästhetik« eine direkte Verbindung der Musik mit den von ihr erzeugten, seit eini-

⁵⁶ Vom »Delirium tremens des Wagner-Rausches« und »Paroxysmus« spricht Hanslick (mit Bezug auf die apologetische Verhimmlung des »Meisters« durch die *Bayreuther Blätter*) in seinem Aufsatz »Wagner Kultus. Ein Postskriptum zu den Bayreuther Briefen« vom September 1882, in: ders.: *Musikkritiken*, hg. v. Lothar Fahlbusch, Leipzig (Reclam) 1972, S. 251–261.

⁵⁷ Sully: *Sensation and Intuition* (Anm. 34), S. 242.

⁵⁸ Gurney: *Power* (Anm. 29), S. 522.

gen Jahren in den Fokus der Neurobiologie gerückten Emotionen⁵⁹ dezidiert bestritt. Figurierte Darwins Theorie evolutionsgeschichtlich entsexualisierter Brunflaute in Gurneys selektiver Lesart als ästhetische Rechtfertigung einer sensualistisch-selbstreferenziellen Kultur der »absoluten Musik« – eine Argumentationsstrategie, die bezüglich des Primats der Musik noch Steven Mithens *Singing Neanderthals*⁶⁰ aufgreift –, so stellt von Hausegger umgekehrt gerade die emotionale Rückbindung der Töne an das menschliche Gefühlsleben in den Vordergrund. In seinen Versuch einer Synthese wissenschaftlicher und idealistischer Musikbetrachtung bezog er somit auch seit der zweiten Jahrhunderthälfte durch Kymeo-, Kardio-, Pneumo- und Myographen zunehmend quantifizierbare physiologische Kategorien⁶¹ wie Puls, Atmung und Muskelerrregung mit ein.⁶² Dramatische Wirksamkeit und ein exemplarisch von Wagner, Liszt und den Neudeutschen erzielter musikgeschichtlicher Fortschritt werden für Haussegger durch eine zunehmende Korrespondenz der Bewegung von Melodie und Form mit den Ausdrucksformen des menschlichen Organismus realisiert. Auch der Kompositionsprozess wird, indem die emotionale Wirkung der Musik nicht wie bei Hanslick auf den nach wie vor von der Forschung bevorzugt untersuchten Vorgang ihrer Reproduktion⁶³ beschränkt bleibt,

⁵⁹ Vgl. z. B. Anne J. Blood/Robert J. Zatorre/Patrick Bermudez/Alan C. Evans: »Intensely Pleasurable Responses to Music Correlate with Activity in Brain Regions Implicated in Reward and Emotion«, in: *Proceedings of the National Academy of Science*, 98 (2001) 20, S. 11818–11823; Stéphanie Khalifa/Isabelle Peretz/Jean-Pierre Blondin/Manon Robert: »Event-Related Skin Conductance Responses to Musical Emotions in Humans«, in: *Neuroscience Letters*, 328 (2002), S. 145–149; Stefan Koelsch: »Investigating Emotion with Music: Neuroscientific Approaches«, in: *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1060 (2005), S. 457–461.

⁶⁰ Steven Mithen: *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*, London (Weidenfeld and Nicolson) 2005. Vgl. dazu u. a. den »Review Essay« von Daniel Avorgbedor: <http://emusicology.org/v3n1/bookreview.html>, zuletzt abgerufen am 20. Juli 2011.

⁶¹ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger/Michael Hagner (Hg.): *Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*, Berlin (Akademie-Verlag) 1993.

⁶² Vgl. Karin Marsoner: »Das ›Jenseits‹ des Künstlers – Ein Bereich transzendenter Erfahrung. Zu Friedrich von Hauseggers ›Ästhetik von Innen‹«, in: Otto Kolleritsch (Hg.): *Entgrenzungen in der Musik*, Wien/Graz (Universal Edition) 1987 (*Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 18), S. 180 f.; Kümmel: »Musik und Musikgeschichte in biologischer Interpretation« (Anm. 12), S. 133–135.

⁶³ Vgl. Alf Gabriellson/Patrik N. Juslin: »Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience«, in: *Psychology of Music*, 24 (1996) 1, S. 68–91; Patrik N. Juslin: »Communicating Emotion in Music Performance: A Review and a Theoretical Framework«, in: ders./John A. Sloboda (Hg.): *Music and Emotion: Theory and Research*, New York u. a. (Oxford University Press) 2001, S. 309–337.

als ein subjektiv-unbewusster Ausdruck von Emotionen und Gemütszuständen aufgefasst.

Bezüglich der Beziehung von Sprache und Musik gelangte von Hausegger – u. a. in der Auseinandersetzung mit Grimm – schon in seiner Habilitationsschrift *Musik und Sprache* (1871) zu einer mit der von Wagner vertretenen Ansicht durchaus kompatiblen Position: Ihre gemeinsame Grundlage bilden rhythmisierte und von Gebärden begleitete Vokalklänge, wobei mit einem gewissen zeitlichen Vorrang sogar eher für letztere zu rechnen sei.⁶⁴ Hauseggers seit der Mitte der 1870er Jahre einsetzendes Interesse für Darwin, dessen Gedanken sich zu einem festen Bestandteil seiner gegen Hanslicks Entkopplung der Form von der Gefühlswelt gerichteten physiologischen Ästhetik entwickeln⁶⁵, korrespondiert dabei zeitlich mit der Annäherung an Wagner. Für diese erweist sich besonders dessen von der Schopenhauer-Rezeption geprägter Beethoven-Aufsatz aus dem Jahre 1870 als von Bedeutung, der unter Bezugnahme auf die Traumtheorie genau jene Fragen nach den körperlichen und psychischen Grundlagen des menschlichen Musikerlebens artikuliert, die empirisch gewendet zu Grundproblemen der Musikpsychologie werden:

Wie die anschauliche Welt des Traumes doch nur durch eine besondere Thätigkeit des Gehirnes sich einbilden kann, tritt auch die Musik nur durch eine ähnliche Gehirnthätigkeit in unser Bewußtsein; allein diese ist von der durch das Sehen geleiteten Thätigkeit gerade so verschieden, als jenes Traumorgan des Gehirnes von der Funktion des im Wachen durch äußere Eindrücke angeregten Gehirnes sich unterscheidet. Da das Traumorgan durch äußere Eindrücke, gegen welche das Gehirn jetzt gänzlich verschlossen ist, nicht zur Thätigkeit angeregt werden kann, so muß dieß durch Vorgänge im inneren Organismus geschehen, welche unserem wachen Bewußtsein sich nur als dunkle Gefühle andeuten. Dieses innere Leben ist es nun aber, durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt, somit des Wesens der Dinge in einer Weise theilhaftig sind, daß auf unsere Relationen zu ihm die Formen der äußeren Erkenntniß, Zeit und Raum, keine Anwendung mehr finden können.⁶⁶

⁶⁴ Friedrich von Hausegger: »Musik und Sprache«, in: ders.: *Frühe Schriften und Essays*, hg. v. Rudolf Flotzinger, Graz (Akademische Druck- und Verlagsanstalt) 1986, S. 50–92; vgl. hier die kursorische Erwähnung der Wagnerschen Ursprungstheorie aus *Oper und Drama* auf S. 51, 58–65. Wesentliche Teile dieser früheren Arbeit integrierte von Hausegger in das dritte Kapitel seines Buchs *Musik als Ausdruck* (1885), hg. v. Andreas Dorschel/Elisabeth Kappel, Wien u. a. (Universal Edition) 2010 (*Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 50).

⁶⁵ Vgl. Rudolf Flotzinger: »Friedrich v. Hauseggers Begriff von Musikwissenschaft«, in: *Musicologica Austriaca*, 6 (1986), S. 15–46, insbes. S. 27, 33 f.

⁶⁶ Richard Wagner: »Beethoven« (Anm. 55), S. 70.

Der Terminus »Ausdruck«, der in zahlreichen Ausprägungen sowohl bei Wagner wie auch in Darwins *Expression of the Emotions in Man and Animals* figuriert, erscheint auch im Titel der Abhandlung *Musik als Ausdruck*⁶⁷ (1885) – einem Gegenentwurf zu Hanslicks *Vom Musikalisch Schönen* –, in der Hausegger sich auf Darwins Theorie lautlicher Artikulation und körperlicher Bewegung als unbewusster Kundgabe innerer Gefühlszustände bezieht: Durch »Gesetzmäßigkeiten in den Beziehungen zwischen Innen und Außen« – denen zufolge Tondauer, -höhe und -stärke von der inneren Erregung beeinflusst werden – »lassen sich Körperbewegungen und Lautäußerungen als Ausdruck von Gemütszuständen verstehen.«⁶⁸ Intersubjektive »Erregungsäußerungen in ihrer Beziehung zu anderen«⁶⁹, die als sensuell wahrnehmbare Expression innerer Spannungen, Emotionen und Vorstellungen⁷⁰ in eine Veränderung von Puls und Atmung, Körpergesten und Lautäußerungen münden, begründen den von ihm für die Produktion und Perzeption der Musik als grundlegend erachteten Vorgang des Mitschwingens: »In den Mitschwingungen unseres Körpers wird es unserer Empfindung klar, dass die [musikalische] Form ähnlichen Körperschwingungen entsprungen ist, welche sich als die nothwendige Folge eines erregenden Impulses, demnach als eine Inclination zu Ausdrucksbewegungen ergeben haben.«⁷¹ Charakteristisch für die z. T. hypertrophe Übersteigerung der zeitgenössischen physiologischen Musikdeutung erscheint Otto Fiebachs wenig später publizierte *Physiologie der Tonkunst*, der zufolge »Gehirnerregungen, die wir genauer als Verengung und Erweiterung, nämlich als Gefäßkrampf der Hirnarterien kennen gelernt haben, Stimmungsausdrücke wie Weinen, Lachen und Singen als direkte Wirkung zur Folge haben.« Dabei erscheint »die hörbare unwillkürliche Ausatmung bei der unwillkürlichen Paralyse des Gefäßkrampfes« als »diejenige

⁶⁷ Die erste Buchausgabe von *Musik als Ausdruck* – wie bei Gurneys *The Power of Sound* handelt es sich um eine Zusammenstellung und Überarbeitung früherer Aufsätze – erschien nach einem Vorabdruck in den *Bayreuther Blättern* 1885. Die zweite, überarbeitete Auflage des Buches von 1887 liegt in einer im folgenden zitierten Neuedition vor: Hausegger: *Musik als Ausdruck* (Anm. 64).

⁶⁸ Wolfgang Suppan: »Franz Liszt zwischen Friedrich von Hausegger und Eduard Hanslick. Ausdrucks- contra Formästhetik«, in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 24 (1982), S. 113–131, hier S. 122 f.

⁶⁹ Hausegger: *Musik als Ausdruck* (Anm. 64), S. 25. Vgl. ebd. auch die explizite Definition des musikalischen Ausdrucksbegriffs: »Eine Körperbewegung oder Lautäußerung, in welcher ein Gemüthszustand Anderer erkennbar wird, heißt Ausdruck.« Darüber hinaus verweist von Hausegger auch auf das sowohl für Schopenhauer und Wagner als auch Darwin einschlägige Moment des »Mitleidens« und »Mitempfindens. Ebd., S. 27 f.

⁷⁰ Vgl. zur zeitgenössischen Diskussion auch Petra Löffler: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld (Transcript) 2004, S. 159–187.

⁷¹ Hausegger: *Musik als Ausdruck* (Anm. 64), S. 129.

Zeitgröße, welche für die künstliche Zeitgröße [...] Vorbild und somit Darstellungsobjekt bedeutet.«⁷² Es ist gerade in Zusammenhang mit derartigen Diskussionen aufschlussreich, Hauseggers Idee einer historisch fortschreitenden⁷³ Beziehung von Musikproduktion und -perzeption mit seiner expliziten Zurückweisung einer Übertragung von Wagners »unsichtbarem Orchester« in den Konzertsaal zu verbinden: Im Laufe des 19. Jahrhunderts zusehends kritisierte musikalische Gesten, Dirigier- und Begleitbewegungen, deren expressiver Gehalt gegenwärtig erneut zu einem gewichtigen Gegenstand musikpsychologischer Untersuchungen avanciert⁷⁴, beschrieb von Hausegger als motionale Umsetzung innerster expressiver Qualitäten der Musik:

Was an den Instrumentalisten in mehr oder minder verzerrter Weise zur Erscheinung kommt, in ihm vereinigt es sich zu allumfassender harmonischer Bewegung; sein Körper, frei von jeder widerstrebenden Thätigkeit, bietet sich ihr dar. [...] In seiner Erscheinung geben sie sich, wenn auch nur in leise angedeuteten Zügen, kund und werden verstanden als das, was sie sein wollen, als Ausdruck von Gemütsbewegungen. Dieser leisen Andeutung aber bedarf es, dieser Unterstützung des Ohres durch das Auge, dieser Fesselung des Tonlebens an die menschliche Erscheinung, wenn nicht seine rein elementaren Wirkungen das verschlingen sollen, um was es sich eigentlich handelt, und dessentwegen es uns wert ist.⁷⁵

Zur analytischen Demonstration seiner ästhetisch-physiologischen Theorien griff von Hausegger freilich nicht auf ein Wagnersches Musikdrama, sondern auf die Arie der Donna Anna aus dem ersten Akt von Mozarts *Don Giovanni* zurück.⁷⁶ Richard Wallaschek, der eigentliche Begründer der Wiener Schule der Vergleichenden und Systema-

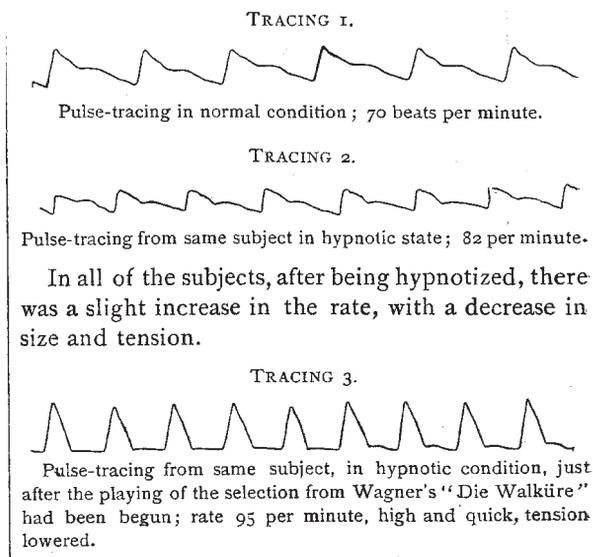
⁷² Otto Fiebach: *Physiologie der Tonkunst*, Leipzig (Merseburger) 1889, S. 23, 30.

⁷³ Vgl. hierzu von Hauseggers in *Musik als Ausdruck* (Anm. 64) wiederholte, erst von Musikhistorikern des 20. Jahrhunderts wie Heinrich Bessler partiell eingelöste Forderung nach einer historischen Aufarbeitung der »Entwicklung des menschlichen Ohrs« (S. 89, 138).

⁷⁴ Vgl. z. B. Jane Davidson: »Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians«, in: *Psychology of Music*, 21 (1993) 2, S. 103–113; dies.: »Communicating with the Body in Performance«, in: John Rink (Hg.): *Musical Performance. A Guide to Understanding*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 2002, S. 144–152; sowie die sich der Verbindung spezifischer Teile des Körpers mit spezifischen Emotionen widmende Arbeit von Sofia Dahl/Anders Friberg: »Visual Perception of Expressiveness in Musicians' Body Movements«, in: *Music Perception*, 24 (2007), S. 433–454; Clemens Wöllner: *Zur Wahrnehmung des Ausdrucks beim Dirigieren. Eine experimentelle musikpsychologische Untersuchung*, Berlin (LIT) 2007.

⁷⁵ Friedrich von Hausegger: »Das Unsichtbare Orchester im Konzertsaal«, in: ders.: *Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze*, hg. v. Siegmund von Hausegger, München (Bruckmann) 1903, S. 340.

⁷⁶ Vgl. Hausegger: *Musik als Ausdruck* (Anm. 64), S. 111–114.



tischen Musikwissenschaft⁷⁷, zog demgegenüber zur Bekräftigung der individuellen Wirkung der Musik auf das Gefühlsleben eine Studie des amerikanischen Pathologen Aldred Scott Warthin (1866–1931) heran, der in die Medizingeschichte durch die Beschreibung eines Speicheldrüsentumors eingegangen ist.⁷⁸ Warthin hatte, inspiriert durch den von ihm in den Opernhäusern Wiens und Münchens beobachteten »Wagnertaumel«, die Wirkung einer Klaviertranskription des »Walkürenritts« – also einer Darbietungsform, welche die für Wagner zentrale Dimension der »Klangdramaturgie«⁷⁹ ausblendet – auf den Pulsverlauf und die körperliche Reaktion sieben hypnotisierter Versuchspersonen untersucht:

Wagner's »Ride of the Walküre« was played from the piano-score. The subject's pulse became at once more rapid, fuller, and of increased tension. As the music continued the pulse-rate rose from 60, his normal rate, to 120 per minute, becoming very quick, full, and of low tension; at the same time the rate of respiration was increased from 18 to 30 per minute. The subject's face showed great mental excitement; his whole body was

⁷⁷ Vgl. Walter Graf: »Die vergleichende Musikwissenschaft in Österreich seit 1896«, in: *Yearbook of the International Folk Music Council*, 6 (1974), S. 15–43, insbes. S. 16 f., 20–22.

⁷⁸ Vgl. Richard Wallaschek: *Psychologie und Pathologie der Vorstellung*, Leipzig (Barth) 1905, S. 298 f.

⁷⁹ Vgl. Tobias Janz: *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners »Ring des Nibelungen«*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2006 (*Wagner in der Diskussion*, Bd. 5).

thrown into motion; the legs were drawn up and the arms tossed in the air; at the same time the whole body was bathed in a profuse sweat. On being awakened the subject said that he did not perceive the music as sound but as feeling, and that this feeling was a sensation of wild excitement, brought on by »riding furiously through the air.«⁸⁰

Ebenso wie Gurney und von Hausegger betätigte sich auch Wallaschek (1860–1917) neben seiner wissenschaftlichen Arbeit als Journalist und Kritiker.⁸¹ Doch weist schon seine ausführliche Auseinandersetzung mit einer solchen medizinischen Studie, welche die Wagners Musik wiederholt attestierte hypnotische Wirkung in die Sphäre der »Experimentalsysteme« überträgt, auf einen breitgefächerten, die stil- und quellenkritischen Arbeiten der zeitgenössischen Musikologie mühelos überschreitenden Interessenhorizont hin.⁸² Anders als von Hausegger war Wallaschek, der vor seiner Habilitation bei Ernst Mach zwischen 1890 und 1895 eine prägende Zeit als Forscher am British Museum in London verbrachte, zudem in der Lage, Autoren wie Darwin, Spencer und James Sully im Original zu lesen. Im Zuge seiner Suche nach empirischen Antworten auf ästhetische Fragen wandte er sich zunächst einem klinischen Phänomen zu, das zugleich auch den jungen Sigmund Freud beschäftigte, der in seiner Studie *Zur Auffassung der Aphasien* psychologische Ursachen hinter der als physischer Defekt geltenden Störung des Sprachvermögens vermutete.⁸³ Durch eine Zusammenstellung von Berichten über den Gesang sprachlich beeinträchtigter Versuchspersonen versuchte Wallaschek seine gegen Spencer gerichtete These einer neuronalen Trennung von Sprach- und Musikbegabung zu belegen, die allerdings ihr heute wieder stärker betontes gemeinsames motorisches Fundament vernachlässigt.⁸⁴ Seine visuell und motorisch vermittelte Grundlagen der Musik-

⁸⁰ Aldred Scott Warthin: »Some Physiologic Effects of Music in Hypnotized Subjects«, in: *Medical News*, 65 (1894), S. 89–92, hier S. 90.

⁸¹ Vgl. Sandra McColl: »Richard Wallaschek: Vienna's Most Uncomfortable Music Critic«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 29 (1998), S. 41–73.

⁸² Vgl. für Wallascheks sich von der die Musikwissenschaft zunehmend prägenden historisch-stilkritischen Ausrichtung absetzendes Forschungsprogramm Amy B. Graziano/Julene K. Johnson: »Richard Wallaschek's Nineteenth-Century Contributions to the Psychology of Music«, in: *Music Perception*, 23 (2006), S. 293–303; Erich Wolfgang Partsch: »Von der Historie zur Empire: Richard Wallascheks Entwurf einer reformierten Musikwissenschaft«, in: *Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 36 (1985), S. 87–110.

⁸³ Vgl. Sigmund Freud: *Zur Auffassung der Aphasien. Eine kritische Studie* (1891), hg. v. Paul Vogel/Ingeborg Meyer-Palmedo, Frankfurt a. M. (Fischer) 1992.

⁸⁴ Vgl. Wallascheks Aufsatz »Über die Bedeutung der Aphasie für den musikalischen Ausdruck«, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 7 (1891), S. 53–73; Graziano/Johnson: »Richard Wallaschek's Contributions« (Anm. 82), S. 298 f.

wahrnehmung in den Blick nehmenden Überlegungen wandten sich schließlich aber auch gegen Darwins Beschreibung der Musik als ein evolutionsgeschichtliches Residuum von Lock- und Paarungsrufen. Dabei lehnte Wallaschek Darwins Idee einer natürlichen Selektion allerdings keineswegs ab, sondern verwies, noch vor der einschlägigen Studie Karl Büchers⁸⁵, auf den Rhythmus (statt der Tonhöhe) als die (menschliche) Interaktion koordinierendes Charakteristikum der Musik.⁸⁶ Obwohl Wallaschek noch in seiner *Ästhetik der Tonkunst* (1886) im Kielwasser liberaler Wiener Kritiker wie Hanslick, Kalbeck und Speidel Wagners theoretischer Fundierung des Musikdramas eine deutliche Abfuhr erteilte⁸⁷, nähert er sich damit dessen eingangs skizzierten Überlegungen zur Bedeutung von Rhythmus und Gebärde für die Ausbildung melodischer Bewegungsformen⁸⁸ implizit wieder an.

Wallascheks Buch *Primitive Music*⁸⁹ ist ein charakteristisches Beispiel für die mehr als ein Jahrhundert nach dem Zeitalter der kolonialen Expansion keineswegs überwundene Betrachtung »primitiver Musik« als Evidenzmaterial für die urgeschichtlichen »Anfänge der Musik«⁹⁰, die eine der »primitiven Musik« evolutionär erstmals konzedierte und von Hanslick und Hugo Riemann empört bestrittene Relevanz im Zuge einer gleichzeitig propagierten Hierarchie zivilisatorisch-künstlerischen Fortschritts ästhetisch wieder in Frage stellt.⁹¹ In derartige Widersprüche, über die sich noch ihre jüngste kulturwissenschaftliche Exegese durch Menninghaus großzügig hinwegsetzt, verstrickt sich allerdings bereits Darwins Theorie der menschlichen Musikproduktion: Sie versucht eine sich von der Protomusik unse-

⁸⁵ Karl Bücher: *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig (Hirzel) 1904.

⁸⁶ Vgl. Partsch: »Wallascheks Entwurf« (Anm. 82), S. 97. Die Argumentation erinnert an die Darwin-Kritik des Zoologen August Weismann. Ihr zufolge geht die menschliche Musikbegabung auf das Zusammenwirken des im Verlauf von Selektionsprozessen entwickelten Gehörsinns mit der Ausbildung der mentalen Fähigkeit einher, Zusammenhänge zwischen Klangereignissen herzustellen. Vgl. Kümmel: »Musik und Musikgeschichte in biologischer Interpretation« (Anm. 12), S. 117 f. Zur evolutionären Theorie der vokalen Synchronisierung vgl. Björn Merker: »Synchronous Chorus and Human Origins«, in: Nils L. Wallin/Björn Merker/Steven Brown (Hg.): *The Origins of Music*, Cambridge, MA (MIT Press) 2000, S. 315–328.

⁸⁷ Richard Wallaschek: *Ästhetik der Tonkunst*, Stuttgart (Kohlhammer) 1886, S. 166.

⁸⁸ Wagner: *Oper und Drama* (Anm. 15), S. 231.

⁸⁹ Vgl. auch Zon: *Representing Non-Western Music* (Anm. 35), S. 150–153.

⁹⁰ Vgl. die Aufsätze von Jean Molino: »Toward an Evolutionary Theory of Music and Language« (S. 165–176) und Geoffrey Miller: »Evolution of Human Music through Sexual Selection« (S. 329–360), in: Wallin/Merker/Brown: *The Origins of Music* (Anm. 86).

⁹¹ Vgl. Zon: *Representing Non-Western Music* (Anm. 35), S. 145–150; zur damals besonders in Deutschland vorgenommenen Projektion evolutionärer Theoreme auf die Musikgeschichte vgl. Alexander Rehding: »The Quest for the Origins of Music in Germany Circa 1900«, in: *Journal of the American Musicological Society*, 53 (2000), S. 345–385.

rer »half-human progenitors« abhebende Entwicklung der »musical faculties« einerseits durch einen kulturellen Assimilationsprozess zu belegen (»Hottentots and Negroes [...] have readily become excellent musicians, although in their native countries they rarely practise anything that we should consider music«⁹²) und projiziert an anderer Stelle kulturell bedingte Unterschiede auf die evolutionäre Variabilität des Tierreichs zurück:

It is a curious fact that in the same class of animals, sounds so different as the drumming of the snipe's tail, the tapping of the woodpecker's beak, the harsh trumpet-like cry of certain water-fowl, the cooing of the turtle-dove, and the song of the nightingale, should all be pleasing to the females of the several species. But we must not judge the tastes of distinct species by a uniform standard; nor must we judge by the standard of man's taste. Even with man, we should remember what discordant noises, the beating of tom-toms and the shrill notes of reeds, please the ears of savages.⁹³

Wallaschek greift in diesem Zusammenhang die Idee einer gemeinsamen Grundlage von Musik und Tanz⁹⁴ sowie Wagners Verweis auf die gestische Pantomime als Ursprung des Dramas zustimmend auf, wohingegen er dessen Bestreben, Musik, Poesie und Tanz im »Gesamtkunstwerk« zu vereinigen, als illusionäres Unternehmen erneut zurückweist. (Neuere verhaltensbiologisch orientierte Studien zum Ursprung von Musik und Sprache neigen ebenfalls dazu, die Entstehung einer instrumental-perkussiven von der vokalen Betätigung, für die bei Säugetieren kein homolog deutbares Äquivalent nachweisbar erscheint, zu trennen.⁹⁵) Noch bevor sich Wallaschek ethnographischen

⁹² Darwin: *Descent of Man* (Anm. 38), S. 593.

⁹³ Ebd., S. 394.

⁹⁴ Hier zitiert nach der deutschen Fassung: Wallaschek: *Die Anfänge der Tonkunst*, Leipzig (Barth) 1903, S. 214 f.: »Richard Wagner [ist] auf der richtigen Spur gewesen — wie überall, wo er rein intuitiv seinem Genius folgte — als er die Urform der Musik aus der Tanzkunst ableitete. Ich glaube aber, daß er die weitere Ausführung dieses Gedankens verfehlt hat, als er die Dichtkunst als dritte gleichberechtigte Kunst der Urform der Musik beigesellte [...]. So gibt es denn schon auf primitivster Kulturstufe nicht nur eine Poesie ohne Musik (was beim Tanz ganz undenkbar wäre), es gibt sogar umgekehrt auch eine Vokalmusik ohne Poesie, ja ohne Worte, während sich das Rezitativ und der Sprachgesang, ein Zwitterdings verhältnismäßig späteren Datums, als absolut nicht entwicklungsfähig erwiesen hat.« Vgl. für die ursprünglich in englischer Sprache publizierte Originalfassung *Primitive Music*, London (Longmans & Green) 1893, S. 187 f. Wallaschek bezieht sich hier auf die der Tanz-, Ton- und Dichtkunst und dem Versuch ihrer Wiedervereinigung gewidmeten Abschnitte in Wagners *Kunstwerk der Zukunft*.

⁹⁵ Vgl. W. Tecumseh Fitch: »The Evolution of Music in Comparative Perspective«, in: *Annals of the New York Academy of Science*, 1060 (2005), S. 1–21. Aus musikologischer Perspektive neigen den Schwerpunkt auf die Klangproduktion verschiebende Untersuchungen allerdings gelegentlich dazu, physiologische Voraussetzungen der Tonproduktion mit deren perceptionsfähigem und -bedürftigem Produkt zu vermischen. Auch dass auf Erich Moritz von Hornbostels beinahe hundert Jahre alte, gleichwohl aber nach wie vor

Beobachtungen zur pantomimischen Nachahmung des »Lebens der Tiere« bei den »Hottentotten« und Damara zuwendet, setzt er sich daher erneut ausführlich mit Wagners »Kunstwerk der Zukunft« auseinander⁹⁶:

Dramatische Musik, oder wenn man will, musikalisches Drama, ist keine zufällige Verbindung zweier oder mehrerer Künste, sondern ein einheitlicher Organismus. Er ist zugleich die früheste künstlerische Tat des Menschen überhaupt. Deshalb hat Richard Wagners künstlerischer Geist den Grundcharakter des Dramas abermals richtig erfaßt, wenn er sagte: »Ehe die epischen Gesänge Homers zum Gegenstande einer literarischen Sorge geworden waren, hatten sie in dem Volke, durch Stimme und Gebärde unterstützt, als leiblich dargestellte Kunstwerke geblüht, gleichsam als verdichtete, gefestigte lyrische Gesangstänze, mit vorherrschendem Verweilen bei der Schilderung der Handlung und der Wiederholung heldenhafter Dialoge«. [...] Leider hat auch in diesem Falle Wagner, wie immer, die glänzenden Resultate seiner echt künstlerischen Intuition sofort verdorben, als es auf logische Ausarbeitung und Verwertung dieses richtigen Gedankens ankam. Abgesehen davon, daß er diese dramatischen Gesangstänze auch als »Mittelstation von der ältesten Lyrik zu dem Drama« bezeichnet, also den ursprünglich richtigen Grundgedanken vollständig wieder verliert, übersieht er, daß dieses älteste Drama, die Pantomime, nicht eine Vereinigung mehrerer Künste, sondern eine einheitliche Darstellung ist, bei der die Aktion eine fast reflektive Nachahmung eines Vorganges ist, der Eindruck gemacht hat, während die Taktmusik lediglich dazu dient, die darstellenden Bewegungen des mimenden Volksstammes zu einem einheitlichen Ausdruck zusammenzuhalten.⁹⁷

Die visuelle, motorische and akustische Teilmomente vereinigende Perzeption von Klängen vollzieht sich Wallaschek zufolge sowohl als individuelle »Tonvorstellung« wie auch im Rahmen einer von ihm als »Musikvorstellung« bezeichneten Erfassung höher geordneter Zusammenhänge.⁹⁸ Das kognitive Erfassen von Musik erfordert mithin eine Wahrnehmung, die von der Verbindung isolierter klanglicher

zentrale Betrachtungen zum Vergleich von menschlichem und Vogelgesang von Fitch nicht eingegangen wird, passt in das Bild einer monolingualen und um die wissenschaftlichen Voraussetzungen ihres Tuns weitgehend unbekümmerten Empirie.

⁹⁶ Richard Wagner: »Das Kunstwerk der Zukunft« (Anm. 47), S. 104.

⁹⁷ Wallaschek: *Anfänge der Tonkunst* (Anm. 94), S. 241 f. Vgl. auch ebd., S. 242: »Sind dann selbständige Künste da, so widerspricht es allen Entwicklungsgesetzen, sie als solche wieder zu einem Organismus vereinigen zu wollen, ohne die Gleichberechtigung und Gesamtwirkung aufzugeben und zu einem Kompromiß zu greifen.« (vgl. im englischen Original S. 214 f.) In wesentlich größerer Form attackierte ein unter dem Namen von Amsberg 1895 in der *Neuen Musikzeitung*, 16 (1895), S. 222 f., 239 f., 251 f., 262 f., 278 f., 295, erschienener Artikel »Wagner und Darwin« das Musikdrama als einen der Ausdifferenzierung der einzelnen Künste zuwiderlaufenden und daher nicht überlebensfähigen Anachronismus.

⁹⁸ Vgl. Graziano/Johnson: »Richard Wallaschek's Contributions« (Anm. 82), S. 295 f.

Ereignisse (die noch Handschin als »wechselseitige Beleuchtung« einer tonalen Beziehung beschrieb⁹⁹) zugunsten übergreifender Strukturen abstrahiert. Um seine Theorie zweier unterschiedlicher Typen musikalisch-mentaler Perzeptionsmodelle zu illustrieren, bedient sich Wallaschek erneut einer auf Wagners Musik bezogenen Anekdote, die ihren Witz aus den hörpsychologischen Schwierigkeiten einer älteren Generation von Musikern mit Wagners harmonischen Neuerungen gewinnt:

I well remember an occasion when, on coming out of a Wagner concert, I overheard two musicians of the old school exchange their impressions. »Francis,« said one, »could you always follow the harmonies; did you ever know in which mode the passages were written – which kind of chord was struck – when the themes began and ended and if you happened to know it for a moment, could you follow the subsequent transitions?« »No« said Francis. »Now you see what rubbish this Wagner writes.« Francis and his friend were evidently accustomed to listen to music by grasping each of the tone-elements without ever getting the remotest idea of the whole as such.¹⁰⁰

Noch in Wallascheks späterer Abhandlung zur *Psychologie und Pathologie der Vorstellung* – einem Buch, in dem die Diskussion der psychischen und neuronalen Wirkung von Musik breiten Raum einnimmt – findet Wagner in der Beziehung von Musikvorstellung und dramatischer Aktion¹⁰¹ und der zustimmenden Erörterung von Warthins bereits beschriebenem Hypnose-Experiment wiederholte Erwähnung. Eine Schlüsselszene aus dem zweiten Aufzug des *Siegfried* verwendet Wallaschek dabei über die Diskussion der Musikwahrnehmung hinaus sogar zur Illustration tiefenpsychologischer Vorgänge. Der Dialog zwischen Siegfried und Mime, in der dieser dem Helden unbeabsichtigt seinen der Aneignung von Hort, Tarnhelm und Ring dienenden Mordplan offenbart, veranschaulicht das in Wunschvorstellungen verstrickte und intentionaler Kontrolle entzogene Verhalten des »Tagträumers«:

Eine interessante Steigerung erfährt dieser Zustand, wenn der mit ihm Behaftete einmal in die Lage kommt, eine echte Lüge zu sagen, also wissentlich und absichtlich die Tatsachen zu entstellen. Da ihm die erste Entstellung schon zur Gewohnheit geworden und er sich ihrer nicht mehr klar bewußt ist; bringt dann die *zweite* Entstellung erst recht den wahren Tatbestand zu

⁹⁹ Vgl. Jacques Handschin: *Der Toncharakter: Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich (Atlantis) 1948, S. 20–24.

¹⁰⁰ Richard Wallaschek: »How We Think of Tones and Notes«, in: *The Contemporary Review*, 66 (1894), S. 267–268.

¹⁰¹ Vgl. Wallaschek: *Psychologie und Pathologie* (Anm. 78), S. 125 f.

Tage, wie die doppelte Negation eine Bejahung ergibt. Ganz ausgezeichnet ist dieser Vorgang geschildert in Wagners *Siegfried*, wo Mime, der das ganze Leben hindurch sein Pflegekind betrogen hat, nunmehr daran geht, Siegfried nach der Tötung des Drachen durch Lügen zum Genuß eines vergifteten Breis zu bewegen. In der Aufregung des entscheidenden Augenblicks sagt der ans Lügen gewohnte, und nunmehr absichtlich abermals lügende Mime unausgesetzt die Wahrheit.¹⁰²

Wallaschek liefert eine um psychologische Plausibilität bemühte Erklärung eines narrativ zweideutigen und mehrfach gebrochenen Geschehens: »der genuß des blutes« – so heißt es dazu in einer frühen Prosaskizze Wagners zum *Siegfried* aus dem Frühjahr 1851 – »verleiht auch die macht, den wahren sinn der falschen rede zu hören: Mimes heuchelei wird von Siegfried immer so verstanden, wie es Mime meint (das verkünden ihm die vögel auch).«¹⁰³ Peter Wapnewski deutete unter Einbeziehung der von Wagner adaptierten Motive aus der *Edda* und *Thidreks-Saga*¹⁰⁴ den Vorgang als szenisch sicht- und hörbare Reifung Siegfrieds, der nach der Tötung Fafners in der Lage ist, die Gedanken seines Gegenübers zu lesen¹⁰⁵, während Hermann Danuser eine vom Witz als Äußerung des Unbewussten geprägte Teilung in »einen vom Sprechenden kontrollierten Teil« und »einen anderen, in welchem der Rationalität die Kontrolle entgleitet«, beschreibt, die für den vom Drachenblut benetzten Helden sprachlich offenbar, für den Hörer zusätzlich aber durch musikalische Mittel unterstrichen wird: Temposteigerung und Chromatisierung heben die »Diskrepanz zwischen geäußelter und intendierter Kundgabe« auf »vorsprachlich-mimetisch[er]« Ebene hervor.¹⁰⁶

Mimes von der Waldvogelstimme dekuvierte Verstellungsversuche verdeutlichen freilich auch die Erweiterungen und Widersprüche, denen Wagners Auffassungen zur multimodalen Beziehung von Musik, Sprache und Gebärde unterliegen – einerseits im szenisch-dramatischen Zusammenhang und andererseits im Kontext der sich im Zuge ihrer evolutionären Trennung von der Sprache vollziehenden

¹⁰² Ebd., S. 275.

¹⁰³ Richard Wagner: *Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung*, hg. v. Otto Strobel, München (Bruckmann) 1930, S. 66.

¹⁰⁴ Vgl. auch Robert Donington: *Richard Wagners »Ring des Nibelungen« und seine Symbole*, Stuttgart (Reclam) 1976, S. 161–163; Graham Hunt: »Wagner's Forest Bird(s): The Genesis of the Maternal Spirit in Act Two of Siegfried«, in: *Wagner*, 25 (2004), S. 21–25.

¹⁰⁵ Peter Wapnewski: »Siegfried und sein Waldvögelein«, in: ders.: *Richard Wagner. Die Szene und Ihr Meister*, Berlin (Berlin Verlag) ³2010, S. 117: »Nicht die Vogelstimme, sondern die Stimme in der eigenen Brust hat Siegfried gewarnt. Er ist wissend, ist denkend geworden.«

¹⁰⁶ Hermann Danuser: »Universalität oder Partikularität? Zur Frage antisemitischer Charakterzeichnung in Wagners Werk«, in: Dieter Borchmeyer/Ami Maayani/Susanne Vill (Hg.): *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2000, S. 86–88.

Emotionalisierung der Musik. Seiner Darstellung in *Oper und Drama*¹⁰⁷ zufolge, die zeitlich zwischen den Erfahrungen der Dresdner Opern und der kompositorischen Praxis der folgenden Musikdramen liegt, besitzt das Orchester ein Sprachvermögen, das nicht bis zu der durch die Wortsprachkonsonanten erzielten Mitteilungskraft der Verbalsprache reicht, zugleich jedoch als »reines Organ des Gefühls« ein dieser unzugängliches »Unaussprechliches« kommuniziert¹⁰⁸: Der empfindungsmäßige Anteil des Dramas geht, verbunden mit der Tilgung seines begrifflichen Gehalts durch die Reduzierung der Konsonanten zu einem Anlaut – also gleichsam einer Umkehrung der evolutionären Sprachgenese –, auf die mit der Ausdruckskraft der Vokale identifizierte Instrumententöne des Orchesters über. Ihnen obliegt somit die Kundgabe jener der Versmelodie emotional und affektiv nicht zugänglichen Stimmungslagen. Die Stellung des Orchesters als aurales Äquivalent zu den redegleitenden Bewegungen der Wortsprache, die den emotionalen Gehalt eines »vom Verstand völlig zu erfassenden« Inhalts visualisieren, begründet umgekehrt aber auch das »Gebärdenhafte orchestraler Konfigurationen« als »conditio sine qua non für die Theatermusik«¹⁰⁹: »Wir sehen also, daß, wo das Gehör zu größerer sinnlicher Teilnahme erregt werden soll, der Mitteilende sich unwillkürlich auch an das Auge zu wenden hat: Ohr und Auge müssen sich einer höher gestimmten Mitteilung gegenseitig versichern, um dem Gefühle sie überzeugend zuzuführen«.¹¹⁰

Der in der Erregung zur Melodie geronnene Wortvers kommuniziert als von der Wortsprache gelöste Orchestermelodie für das Ohr also ein Äquivalent zu jenem durch die Gebärde ausgedrückten Gefühlsgehalt für das Auge. Er gewinnt die motorisch bedingte Fähigkeit dazu aus der allmählich differenzierten Tanzbegleitung: einer sich in spezifischen »Tonfiguren« manifestierenden rhythmischen Gliederung der Melodie, in der »Raum« und »Zeit« aufeinandertreffen. Das struk-

¹⁰⁷ Vgl. z. B. Grey: *Wagner's Musical Prose* (Anm. 20), S. 181; Werner Breig: »Das Wort von der Bühne aus« und »die bedeutsame Beteiligung des Orchesters«. Zum dichterisch-musikalischen Verfahren in Wagners Ring des Nibelungen«, in: Ulrich Konrad (Hg.): *Der Komponist Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft*, Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 2003, S. 33–48, insbes. S. 37–39.

¹⁰⁸ Vgl. hierzu und zum Folgenden in der neueren Literatur auch Boris Voigt: *Richard Wagners autoritäre Inszenierungen*, Hamburg (von Bockel) 2003, S. 107–109; Christian Tharau: *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart (Steiner) 2003 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 60), S. 93 f.; Gerd Rienäcker: *Richard Wagner. Nachdenken über sein »Gewebe«*, Berlin (Lukas) 2001, S. 125 f.; und zuletzt Wolfgang Fuhrmann: »Allwissend? – Perspektiven des Orchesters in Richard Wagners Musikdramen«, in: *Wagnerspectrum*, 8 (2012) 1, S. 85–102.

¹⁰⁹ Rienäcker: *Wagner* (Anm. 108), S. 127.

¹¹⁰ Wagner: *Oper und Drama* (Anm. 15), S. 331.

turelle Korrelat zu dieser sowohl in der kompositorisch-theatralischen Praxis als auch in den späteren Schriften¹¹¹ immer wieder modifizierten Verschränkung gestischer Bewegung mit der Musik bildet die motivische Sequenzierung und Variation musikalisch-gestischer Charaktere, die – wie zuerst Carl Dahlhaus und Mary Ann Smart erkannten¹¹² – sich einerseits musikalisch verselbständigen, zugleich aber den historisch gebundenen Theaterstil der Wagner-Zeit reziprok zur Autonomie des Orchestersatzes in die Partituren integrieren.¹¹³

Kehren wir nach diesem Exkurs zur – wie bei Darwin gegenüber Sprache und Gebärden betonten – emotionalen Funktion der Musik im Gefüge des »Musikdramas« zum zweiten Aufzug des *Siegfried* zurück: Die in wesentlichen Rudimenten bereits 1851 skizzierte Stimme des Waldvogels geht aus dem rhythmisch ausdifferenzierten Sekundwogen des Waldwebens hervor, das Wagner als ein von (früh) romantischer Zivilisationskritik und Schopenhauerscher Musikmetaphysik geprägtes emanzipatorisches Eintauchen in die Natur gestaltete.¹¹⁴ Zur szenisch-dramatischen Vermittlung der Vorgänge muss sich dabei jedoch notwendig ein Übergang von der an die Sphäre des Gefühls gebundenen »Tonsprache« zu einer verbal kommunizierten Mitteilung vollziehen: Noch vor dem Kampf mit Fafner bemüht sich Siegfried vergeblich um die instrumentale Imitation einer abgesetzt von Motiven der Flöte und Oboe (T. 833 ff., in denen der Ornithologe Bernhard Hoffmann Vögel wie Goldammer, Pirol und Baumlerche zu erkennen glaubte¹¹⁵) auftretenden Waldvogelstimme (Klarinette und

¹¹¹ Vgl. auch Richard Wagner: *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, hg. v. Egon Voss, Stuttgart (Reclam) 1996, darin besonders das »Nachwort« des Herausgebers, S. 218–220.

¹¹² Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen* (Vortrag am 9. Dezember 1969 in der Bayerischen Akademie der schönen Künste), München 1970, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Hermann Danuser/Hans-Joachim Hinrichsen/Tobias Pleblich, Laaber (Laaber) 2000 ff., Bd. 7, S. 337–351; Mary Ann Smart: *Mimomania – Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Berkeley (University of California Press) 2004, S. 163–204, insbes. S. 178–187.

¹¹³ Zur Beziehung von Gestik und der Bedeutung der von Schauspielern geprägten Körpersprache auf Wagners Werk vgl. neuerdings auch die Arbeit von Martin Knust: *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners: Einflüsse zeitgenössischer Deklamations- und Rezitationspraxis*, Berlin (Frank & Timme) 2007 (*Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 16), insbes. S. 174–177, 302–305, die trotz ihrer imponierenden Materialfülle an das Reflexionsniveau von Dahlhaus nicht heranreicht und auch die englischsprachige Wagner-Forschung (u. a. auch Smart) weitgehend unberücksichtigt lässt.

¹¹⁴ Vgl. Arne Stollberg: »Regression und Klangerfahrung. Das »Waldweben« als Wagners ästhetisches Schlüsselerlebnis«, in: Tobias Janz (Hg.): *Wagners Siegfried und die (post-) heroische Moderne*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2011 (*Wagner in der Diskussion*, Bd. 5), S. 241–243, 249 f.; Hunt: »Wagner's Forest Bird(s)« (Anm. 104), S. 36–39.

¹¹⁵ Bernhard Hoffmann: »Die Waldvögel-Motive in Wagners »Siegfried«. Eine naturwissenschaftlich-musikalische Studie«, in: *Bayreuther Blätter*, 29 (1906), S. 137–158.

Flöte ab T. 838 ff.) auf einem Schilfrohr. Besprengt vom Drachenblut, werden ihm (und dem narrativ an seiner Wahrnehmung teilhabenden Zuschauer) der ursprünglich als innere Stimme der Mutter konzipierte Waldvogelgesang¹¹⁶ und dessen adhortative Hinweise auf Tarnhelm, Ring und Mimes Mordplan¹¹⁷ dann jedoch auch verbal verständlich – was zugleich die oft bemerkte Verwandtschaft der Melodie zum aus dem Orchester in die alliterierende »Tonsprache« des »Wagalaweia« übergehenden Gesang der Rheintöchter¹¹⁸ plausibel macht.

Während des anschließenden Dialogs von Siegfried und Mime bricht, angefangen mit dessen geheuchelten Willkommensgruß, der Themenkopf der Waldvogelmelodie sechsmal¹¹⁹ als instrumentales Korrektiv in die von den bis zur Karikatur gesteigerten, gestisch-melodischen Bewegungen des Zwerges bestimmte periodische Form- und Satzstruktur ein: Als warnendes kontrapunktisches Komplement (T. 1469–1471, siehe Notenbeispiel), jäh eintretender Abschluss und Nachsatz eines gestisch bestimmten Abschnitts (T. 1529–1531) und zuletzt zur Illustration einer szenisch-pantomimischen Handlung (T. 1622–1624).

¹¹⁶ Vgl. Hunt: »Wagner's Forest Bird(s)« (Anm. 104), S. 46 f.

¹¹⁷ »Hei! Siegfried gehört nun der Helm und der Ring! O, traute er Mime, dem treulosen, nicht! Hörte Siegfried nur scharf auf des Schelmen Heuchlgerered! Wie sein Herz es meint, kann er Mime versteinern: so nützt' ihm des Blutes Genuß«.

¹¹⁸ Vgl. Grey: *Wagner's Musical Prose* (Anm. 20), S. 266; Voigt: *Wagners autoritäre Inszenierungen* (Anm. 108), S. 97.

¹¹⁹ Wapnewski: »Siegfried und sein Waldvögelein« (Anm. 105), S. 129–131.

Dieser kontrastierende Eingriff in einen von rede- und musikbegleitenden Gebärden bestimmten Formverlauf, die Adorno, verengt auf eine kapellmeisterliche »Gestik des Schlagens«, als sozial-psychologischen Defekt von Wagners »intermittierenden Bühnenmusiken, Tuschs, Signalen und Fanfaren« beargwöhnte¹²⁰, erfolgt hier als (musikalische) Demaskierung einer Verstellung, wobei noch die lakonischen Szenenanweisungen im Widerspruch zum verbal tatsächlich Artikulierten stehen. Wagner nutzt die evolutionäre Alterität des Vogelgesangs – im Sinne eines ebenfalls schon von Jacob Grimm¹²¹, besonders aber Erich Moritz von Hornbostel gegen Hoffmann und andere Ornithologen betonten »Bewegungs- und Hörspiel[s], das das allgemeine Funktionsbedürfnis des motorischen und sensorischen Apparats befriedigt«¹²² – zur Abgrenzung eines aus dem Unbewussten erwachsenden melodischen Erlebnisses vom Gebärden, Laut und Wort multimodal zusammenschließenden konventionellen Kommunikationsverhalten. Diese Differenz, die aktuellen Überlegungen zur Trennung von Musik und Sprache als Ausdifferenzierung ihrer emotional-affektiven Grundlage (im Zuge der Verbindung von Lauten und Logos¹²³) durchaus nahesteht, ergab sich für Wagner nämlich gerade aus der Absenz einer dramatischen, und damit körperlich-ausdruckshaften Gestik: »Das Tier, das seine Empfindungen am melodischsten ausdrückt« – heißt es in einer häufig überlesenen Fußnote am Schluss des zweiten Teils von *Oper und Drama* –, »der Waldvogel, ist ohne alles Vermögen, seinen Gesang durch Gebärden zu begleiten.«¹²⁴

¹²⁰ Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1970 ff., Bd. 13, S. 28–31. Vgl. zum partiellen Scheitern von Adornos Versuchs Carl Dahlhaus: »Soziologische Dechiffrierung von Musik. Zu Theodor W. Adornos Wagnerkritik«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1 (1970) 2, S. 137–146, auch in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 112), S. 352–361; sowie unter Bezugnahme auf Walter Benjamins in ihrer Bedeutung noch keineswegs erschöpfend behandelte kritische Reaktion auf Adorno zuletzt Richard Klein: »Noch einmal. Bewusstmachende oder rettende Kritik: Eine musikphilosophische Lektüre des Disputs zwischen Benjamin und Adorno«, in: Tobias Robert Klein (Hg.): *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, München (Fink) 2013.

¹²¹ Grimm: »Über den Ursprung der Sprache« (Anm. 18), S. 297.

¹²² »Auch der zweckfreie Gesang [ist] nichts, als ein Bewegungs- und Hörspiel, das das allgemeine Funktionsbedürfnis des motorischen und sensorischen Apparats befriedigt [...]. Wir sind die Künstler, nicht die Vögel. Uns werden ihre Liebesschreie zum Lied, wie das Plätschern des Bachs zur Sinfonie und die blumige Wiese zum Bild.« Erich Moritz von Hornbostel: »Musikpsychologische Betrachtungen über Vogelgesang«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 12 (1910/11) 5, S. 117–128, Wiederabdruck in: ders.: *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hg. v. Erich Stockmann, Leipzig (Reclam) 1988, S. 86–103, hier S. 100.

¹²³ Vgl. Menninghaus: *Wozu Kunst?* (Anm. 37), S. 96, 108.

¹²⁴ Wagner: *Oper und Drama* (Anm. 15), S. 232.