

(Zu-)Hören interdisziplinär

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben von Hartmut Schick

Sonderband 1

(ZU-)HÖREN
INTERDISZIPLINÄR

Herausgegeben von
Magdalena Zorn und Ursula Lenker

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Dezember 2018
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2018 Buch&media GmbH, München
© 2018 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Covergestaltung: Franziska Gump
Printed in Europe · ISBN 978-3-96233-082-8

Inhalt

Vorwort	7
 Magdalena Zorn und Ursula Lenker Medizinische, sprachwissenschaftliche, wissenschaftsgeschichtliche und historisch-ästhetische Perspektiven auf das ›(Zu-)Hören‹	9
 Maria Schuster Vom Hören zum Zuhören zum Verstehen: Formen und Ausprägungen von Hörstörungen aus medizinischer Perspektive	19
 Wolfgang Luber Vom Verlernen und Wiedererlernen des ›(Zu-)Hörens‹ bei Menschen mit Hörminderung: Ein Beitrag aus der Hörakustik	29
 Margarete Imhof Von der gesprochenen Sprache zum mentalen Modell: Zuhören als kognitive Informationsverarbeitung	43
 Judith Huber Gehören, gehorchen, verstehen, aufhören: Polysemie und Bedeutungswandel bei ›(Zu-)Hören‹	57
 Ewa Trutkowski Hören versus Zuhören: Dativ-Kasus als Marker für Agentivität	73
 Wolfgang Falkner <i>Seltsamer Donner:</i> Überlegungen zum ›Verhören‹	89

Chae-Lin Kim (Nicht-)Hören: Deafness vs. Hearingness	105
Yuki Asano Zugehört, wahrgenommen, aber nicht behalten: Zur auditiven Arbeitsgedächtniskapazität bei Mutter- und Fremdsprachlern	119
Alexandra Supper und Karin Bijsterveld Klingt überzeugend: Arten des Zuhörens und Sonic Skills in Wissenspraktiken	133
Bastian Hodapp Das Hören als Schlüssel zur Stimme: Theoretisch-methodische Konzeptionen, empirische Befunde und praktische Anwendungen im gesangspädagogischen Kontext	147
Moritz Kelber Vom ›period ear‹ zum ›period body‹: Zur Hörerfahrung von Tänzerinnen und Tänzern um 1500	161
Sebastian Bolz Hören und/ als/ oder Sehen: Sinn(es)konflikte in Eugen d’Alberts <i>Die toten Augen</i>	175
Hartmut Schick Zwischen Zerstreuung und geistiger Arbeit: Zur Entwicklung des Zuhörens in der Musikgeschichte	195
Autorinnen und Autoren	214

Vom ›period ear‹ zum ›period body‹: Zur Hörerfahrung von Tänzerinnen und Tänzern um 1500

Moritz Kelber

Die bürgerliche und adelige Gesellschaft des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Frühen Neuzeit war ständig in Bewegung. Man jagte, übte sich im Fechten, in verschiedenen Ballspielen, und man tanzte. Getanzt wurde schichtenübergreifend nicht nur anlässlich von Hochzeiten, sondern auch bei Festen, Banketten, in der Kirche und in der schulischen Ausbildung. Wird Tanz – im Sinne einer Synthese von Hören und Bewegen, von Klang und Körper – als genuin musikalische Praxis verstanden, muss er als eine der am weitesten verbreiteten Formen des Musizierens gelten. Zahllose Abbildungen und schriftliche Beschreibungen ermöglichen es, vor allem die visuelle Formenvielfalt der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Tanzkultur nachzuvollziehen und ab dem 15. Jahrhundert lassen sich auf der Basis von Tanzmeistertraktaten auch spezifische Choreographien rekonstruieren.

Forscherinnen und Forscher verschiedener Disziplinen und Generationen werden nicht müde, die gesellschaftliche Bedeutung des Tanzens zu betonen.¹ Es wird einhellig als wichtiger Raum sozialer Interaktion verstanden, sowohl in höfischen und bürgerlichen Kontexten als auch in der ›einfachen

1 Irmgard Jungmann, *Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2002; Walter Salmen, *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance* (= *Terpsichore* 3), Hildesheim 1999; Walter Salmen, »Das Freiburger ›Tantzhus oder Kornhus‹ und das Tanzen bei Reichstagen um 1500«, in: *Der Kaiser in seiner Stadt. Maximilian I. und der Reichstag zu Freiburg 1498*, hrsg. von Hans Schadek, Freiburg im Breisgau 1998, S. 187–197; Walter Salmen, »Alla tedesca‹ oder ›welsch‹ tanzen«, in: *Österreich-Italien. Auf der Suche nach der gemeinsamen Vergangenheit*, hrsg. von Paolo Chiarini und Herbert Zeman, Roma 1995, S. 207–218; Walter Salmen (Hrsg.), *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I.*, Innsbruck 1992.

Bevölkerung.² In der kulturgeschichtlichen und musikwissenschaftlichen Forschung zu der Zeit vor 1600 führt das Tanzen jedoch noch immer ein Nischendasein. Insbesondere in musikhistorischen Gesamtdarstellungen steht es meist im Schatten der sogenannten (mehrstimmigen) Kunstmusik. Auch im Kontext umfangreicherer ästhetischer oder ideengeschichtlicher Fragestellungen – etwa in der Debatte um das zeitgenössische Hören im Mittelalter und in der Renaissance – spielen Tanz und Tanztheorie kaum eine Rolle. Die Frage, wie Menschen in vormoderner Zeit ihre akustische Umwelt wahrnahmen, wurde sowohl in den 1920er Jahren als auch in der jüngeren Forschung hauptsächlich innerhalb der klassischen Gattungsstrukturen diskutiert.³

Diesseits wie jenseits musikwissenschaftlicher Debatten sind Fragen nach der Unterschiedlichkeit der Sinnesempfindungen in Vergangenheit und Gegenwart keineswegs neu.⁴ Der Begriff ›period eye‹ ist in der Kunstgeschichte von Michael Baxandall bereits in den 1970er Jahren geprägt worden.⁵ Sein Äquivalent, das ›period ear‹, wurde jüngst in der Forschung vom Historiker Jan-Friedrich Missfelder in zwei grundlegenden Aufsätzen gewissermaßen salonfähig gemacht.⁶ Beiden Begriffen – ›period eye‹ und ›period ear‹ – liegt die ganz grundlegende Beobachtung der historischen Bedingtheit von Wahrnehmung zugrunde. Gerade mit Blick auf tanz- und theaterwissenschaftliche Debatten, die in entscheidender Weise von historischen Formen körperlicher Bewegung bestimmt werden, dürfte ein ganzheitliches Konzept eines ›period body‹ längst überfällig sein. Zudem verleiht der aktuelle Trend zu kulturanthropologischen Forschungen, die empirische und historische Fragestellungen und Methoden vereinen, der Idee der Historizität des Körpers neue Relevanz.⁷

2 Jennifer Nevile, *The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*, Bloomington 2004.

3 Rob C. Wegman, »Das musikalische Hören« in the Middle Ages and Renaissance. Perspectives from Pre-War Germany«, in: *Musical Quarterly* 82 (1998), H. 3/4, S. 434–454; Heinrich Bessler, »Grundfragen des musikalischen Hörens«, in: *Heinrich Bessler. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig 1978, S. 29–52; Arnold Schering, »Über das Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 28 (1922), S. 41–56.

4 Robert Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000.

5 Vgl. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972.

6 Jan-Friedrich Missfelder, »Ganzkörpergeschichte. Sinne, Sinn und Sinnlichkeit für eine historische Anthropologie«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 39 (2014), H. 2, S. 457–475; Jan-Friedrich Missfelder, »Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), S. 21–47.

7 In jüngerer Zeit werden von musikwissenschaftlicher Seite Projekte durchgeführt, die sich

Dieser Beitrag will dem Hören von Tänzerinnen und Tänzern im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Frühen Neuzeit nachspüren und damit nicht nur eine Lücke im musikologischen Diskurs schließen, sondern auch einen Schritt auf dem Weg hin zu einem ganzheitlichen Verständnis des historischen Körpers gehen. Er beschränkt sich dabei auf das tanz- und musiktheoretische Schrifttum des 15. und 16. Jahrhunderts. Der Frage, wie das Hören von Tänzerinnen und Tänzern in anderen literarischen Gattungen, etwa in Chroniken oder in humanistischer Dichtung, verhandelt wird, kann an dieser Stelle aus Kapazitätsgründen nicht nachgegangen werden. Besonders spannend erscheint die Frage nach dem *Wie* des Hörens beim Tanzen deshalb, weil die Frage nach dem *Ob* bereits geklärt zu sein scheint, schließlich galt Tanz ohne Musik den Zeitgenossen als eine »cosa dispiacevole & confusa«⁸, als ungefällige und chaotische Angelegenheit.

I.

Die Bassedanse, ein langsamer Schreittanz, dominierte die Feste und Bälle der bürgerlichen und adeligen Kreise um das Jahr 1500.⁹ Niederen Schrittes, ohne extravagante Sprungfiguren, durchstreifte man prozessionsartig einen Raum. Nicht selten wirkten mehrere Dutzend Personen an einem solchen Ereignis mit, alle auf stilistische Finesse und Grazie bedacht, etwa durch kleine Schritte und das Vermeiden unnötiger Bewegungen.¹⁰ Insbesondere in ihrer italienischen Ausprägung konnte eine Bassedanse ausgesprochen kompliziert werden,

den Fragen nach der Geschichtlichkeit der Sinne widmen, die beim Musizieren eingebunden sind: Björn Tammen, »Anverwandlungen vokaler Mehrstimmigkeit im Bild und durch das Bild. Fallbeispiele aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts«, in: *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken*, hrsg. von Björn Tammen und Alexander Rausch, Wien 2014, S. 227–249; Björn Tammen, »Die Hand auf der Schulter. Ein Topos der spätmittelalterlichen Gesangsikonographie«, in: *Rekrutierung musikalischer Eliten. Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel u. a. 2013, S. 53–90; Melanie Wald-Fuhrmann u. a., »'Touch when you're singing?'. On the Possible Effects of Body Contact in Ensemble Singing«, in: *Proceedings of the Twenty-third Biennial Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*, hrsg. von Aaron Kozbelt, New York 2014, S. 408–414.

- 8 Nicole Haitzinger, *Vergessene Traktate – Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 2009, S. 56.
- 9 David R. Wilson, »The Basse Dance«, in: *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250–1750*, hrsg. von Nevile Jennifer, Bloomington und Indianapolis 2008, S. 166–181; Anthony Rooley, »Dance and Dance Music of the 16th Century«, in: *Early Music* 2 (1974), H. 2, S. 78–83.
- 10 Ingrid Brainard, Art. »Bassedanse«, in: *MGG*², Sachteil I, Kassel 1994, Sp. 1295–1293.



Abb. 1: Matthäus Zaisinger (?), *Hofball*, Radierung, 316 x 221 mm, Deutschland, c. 1500, Rijksmuseum Amsterdam.

was regelmäßige Übung und die Anleitung eines professionellen Tanzmeisters nötig machte. Eine Radierung aus der Zeit um 1500 (Abb. 1) veranschaulicht die Tanzkultur des ausgehenden Mittelalters. Sie zeigt ein Fest am Hof des bayerischen Herzogs im alten Rathaus in München. Drei Paare in eleganter Garderobe wandeln zum improvisierten Spiel des Flötisten und des Trommlers – beide spielen nicht aus Noten – mit gemessenem Schritt durch den Saal. Von zwei Balkonen aus spielen Ensembles zum Tanz auf. Der Pfeifer und der Trommler sind auf der einen, zwei Trompeter und ein Pauker sind auf der anderen Seite positioniert.¹¹ Zwei weitere Tanzpaare pausieren und ein Paar, das weder der Musik noch dem Tanzgeschehen besondere Aufmerksamkeit schenkt, spielt prominent im Erker platziert Karten. Ein elegant gewandeter Herr betrachtet das Tanzgeschehen umso aufmerksamer. Womöglich handelt es sich hierbei sogar um den Tanzmeister, der über die Choreographie wacht.

¹¹ Eine detaillierte Beschreibung der Grafik und weiterführende Literatur findet sich bei: Ulrike Wörner, *Die Dame im Spiel. Spielkarten als Indikatoren des Wandels von Geschlechterbildern und Geschlechterverhältnissen an der Schwelle zur Frühen Neuzeit*, München u. a. 2010, S. 244 f.

Einer der gefragtesten Tanzmeister im Italien des 15. Jahrhunderts war Guglielmo Ebreo da Pesaro (ca. 1420–ca. 1484). Er wirkte an den wichtigsten Höfen der Zeit, unter anderem in Mailand, Florenz, Urbino und Ferrara, wo er als Tanzlehrer von Isabella d'Este angestellt war. Hauptdokument seines Schaffens ist ein in mehreren Abschriften überliefertes Traktat, das nicht nur Instruktionen zum Erlernen von Tänzen und die dazugehörigen Melodien enthält, sondern im Rahmen eines umfangreichen Prologs auch grundsätzliche Überlegungen zur Position des Tanzens im Konzert der freien Künste anstellt.¹² In Ebreos Eingangsworten steht zunächst die Nobilitierung der *Scienza* des Tanzens im Vordergrund. Um den Tanz unter den anderen Künsten aufzuwerten, bindet er ihn eng an die Musik, die seit der Antike fest im Kanon der *Septem artes liberales* verankert war. Musik und Tanz werden als symbiotischer Organismus verstanden, denn aus der Musik rühren – Ebreo zufolge – die freudvollen und süßen Wirkungen des Tanzes her.¹³ Tanz sei »die äußerliche Zurschaustellung geistiger Bewegungen«¹⁴ im Einklang mit der himmlischen Musik – mit der Sphärenharmonie. Im Zuge dieser Erläuterungen beschäftigt sich der Tanzmeister auch mit dem Hören:

Die Musik strömt mit Freude durch unser Hören herab in den Verstand und in die warmen Sinne, wo bestimmte süße Bewegungen hervorgerufen werden. Als ob diese [Bewegungen] dort [im Inneren des Menschen] gegen ihre Natur gefangen gehalten werden würden, versuchen sie so schnell wie möglich auszubrechen und manifestieren sich in Spannung. Diese Spannung der süßen Melodie wird nach außen getragen, wenn der Körper tanzt. Der Tanz ist beinahe eins mit dem harmonischen Klang, unabhängig davon, ob er von begleitetem und süßem Gesang oder von wohlstrukturierter Instrumentalmusik herrührt. Weil solche Kunst tugendreiche Reflexion benötigt, ist es nicht leicht, sie aus wenigen Worten gut verstehen zu lernen, und es braucht für die tugendhafte und kunstvolle Ausübung des Tanzens viel anschauliche Vermittlung, Übersetzung in Praxis und Erfahrung in allem was nötig ist.¹⁵

12 F-Pn, f. Ital. 476.

13 Dazu grundlegend: Jennifer Nevile, »The Relationship between Dance and Music in Fifteenth-Century Italian Dance Practice«, in: *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250–1750*, hrsg. von Jennifer Nevile, Bloomington und Indianapolis 2008, S. 155–165.

14 William A. Smith, *Fifteenth Century Dance and Music. Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, Bd. I, New York 1995, S. 126.

15 Ebd., S. 126.

Musik strömt durch das Hören des Menschen in sein Innerstes, wo sie Regungen auslöst, die in Form des Tanzens wieder nach außen treten. Hören hat also bei Guglielmo Ebreo nichts Gerichtetes, nichts Aktives. Auditive Wahrnehmung wird verstanden als ein fließender Prozess, in den der Mensch nicht eingreift. Das Ohr ist – um es in den Worten des Theologen Konrad von Meigenberg aus dem 14. Jahrhundert auszudrücken – die »tür oder porten der sel«¹⁶, der Eingang ins Innerste des Menschen. Der Verstand ist erst gefragt, wenn es um die Lenkung der im Körper hervorgerufenen Bewegung geht. Tanzmusik ist in Ebreos Argumentation etwas, dem man sich nicht entziehen kann. Sie dringt unaufhaltsam in den Menschen ein und ruft eine körperliche Reaktion hervor.

Wie tief Ebreos Gedanken im humanistischen Denken der Zeit verwurzelt sind, verdeutlicht die Argumentation von Marsilio Ficino (1433–1499) in dessen Buch über das Leben. Im Abschnitt, der sich mit der Wirkung von Musik beschäftigt, ist zu lesen:

Memento vero cantum esse imitatorem omnium potentissimum. Hic enim intentiones affectionesque animi imitatur et verba, refert quoque gestus motusque et actus hominum atque mores; tamque vehementer omnia imitatur et agit, ut ad eadem imitanda vel agenda tum cantantem, tum audientes subito provocet. Eadem quoque virtute quando coelestia imitatur, hinc quidem spiritum nostrum ad coelestem influxum, inde vero influxum ad spiritum mirifice provocat.

»Bedenke dabei, dass Gesang ein sehr mächtiger Nachahmer aller Dinge ist. Er imitiert die Absichten und die Leidenschaften der Seele ebenso wie Worte; er repräsentiert die körperlichen Gesten, Bewegungen und Handlungen der Menschen ebenso wie ihre Sitten und ahmt all dies so gewaltig nach und agiert so mächtig, dass er sowohl den Sänger selbst als auch die Zuhörer augenblicklich dazu hinreißt, dieselben Imitationen und Handlungen zu vollführen.«¹⁷

Ficino betont die unmittelbare Wirkung, die Musik gewollt oder ungewollt auf den Menschen hat. Weil Musik bei Ficino die Verkörperung von Gesten und

16 Franz Pfeiffer (Hrsg.), *Das Buch der Natur von Konrad von Meigenberg. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache*, Stuttgart 1861, S. 10 f.

17 Marsilius Ficinus, *De vita libri tres/Drei Bücher über das Leben*. Eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Michaela Boenke, München 2012, S. 355.

Handlungen ist, vermag sie den Menschen unmittelbar zu Handlungen zu zwingen, etwa zur körperlichen Bewegung. Diese Vorstellung konturiert sich in den Passagen, in denen der Humanist die Heilkraft der Musik thematisiert. Er beschreibt Menschen, die von einer Spinne gebissen wurden und »halbtot daliegen, bis sie einen bestimmten, zu ihnen persönlich gehörenden Klang vernehmen. Denn dann beginnt so einer zu diesem Klang zu tanzen und gerät dadurch ins Schwitzen und wird wieder gesund. Und wenn er zehn Jahre später einen ähnlichen Klang hört, fühlt er einen plötzlichen Drang zu tanzen«. ¹⁸ Es ist nicht etwa die Musik, die den Gebissenen von seiner Vergiftung zu heilen vermag, sondern die von den Klängen ausgelöste Bewegung. Diese ist eine vom Verstand losgelöste und nicht gelenkte Reaktion, deren Spuren noch Jahre später im Körper eines Menschen eingeschrieben sind.

Ficinos und Ebreos Denken ist geprägt von musiktheoretischen Vorstellungen der Antike, unter anderem von der Idee der Dreiteilung der Musik, wie sie Boethius in seinem Traktat *De institutione musica* prominent formuliert. ¹⁹ Der römische Gelehrte und mit ihm das mittelalterliche Musikschrifttum unterscheiden zwischen der *musica mundana*, der kosmischen Sphärenharmonie, der *musica humana*, der Harmonie der menschlichen Seele und des Körpers, sowie der *musica instrumentalis*, der in der Welt klingenden Musik. Diese wurden keineswegs als voneinander getrennte Räume, sondern als Ganzes, als Wiederholung ein und desselben Harmonieprinzips verstanden. ²⁰ Für die Autoren von Tanzmeisterbüchern war die antike Musiktheorie auch deshalb von großem Interesse, weil sie sich nicht auf die Vorstellung eines klingenden Kosmos beschränkt, sondern auch die Bewegung der Planeten und der Sterne als eine Art Tanz begreift. ²¹ Boethius und seine musiktheoretischen Grundüberlegungen sind Gegenstand beinahe jedes musikwissenschaftlichen Einführungskurses und trotzdem werden sie oft als wirklichkeitsfremd oder gar esoterisch dargestellt. Christian Kaden kritisiert diese Entfremdung der Forschung pointiert als erkenntnishemmend und fordert, die Konzepte als

18 Ebd., S. 359.

19 Anicius Manlius Severinus Boethius und Calvin M. Bower (Übers.), *Fundamentals of Music*, New Haven u. a. 1989.

20 Zum mittelalterlichen Analogiedenken und seinem Fortleben vgl. u. a. Andreas Domann, »Die Signaturen der Musik. Zum Analogiedenken der materialistischen Ästhetik«, in: *Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen, Netzwerke, Denkstrukturen*, hrsg. von Sebastian Bolz u. a., Bielefeld 2016, S. 145–158.

21 James L. Miller, *Measures of Wisdom. The Cosmic Dance in Classical and Christian Antiquity*, Toronto u. a. 1986.

»ontologische Grundlegung eines durchaus leiblichen, lebhaftigen Musizierens [zu verstehen], das die sensuellen Möglichkeiten des Menschen in eins dachte«. ²² Ebreos und Ficanos Äußerungen verdeutlichen, dass der Tanz jedenfalls ein geeigneter Ausgangspunkt dafür sein dürfte, sich der Leiblichkeit und der sensuellen Einheit des Musizierens im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit zu nähern.

Tanztheoretische Schriften thematisieren das Hören selten ausführlich. Die Autoren der Tanzmeisterbücher beschränken sich meist darauf, die Leser, damit diese nicht in Konfusion geraten, dazu aufzurufen, sorgfältig auf die *Misura* zu achten – ein Begriff, den man leicht verkürzend mit Maß oder Rhythmus übersetzen könnte. ²³ Das bedeutet freilich nicht, dass den Autoren musikalische Details nicht wichtig sind. Dies verdeutlicht unter anderem der Schlussabschnitt der allgemeinen Instruktionen in Ebreos Tanztraktat. Es trägt den Titel: »Experiment, wie man einen guten Tänzer erkennt«. Der Tanzmeister schlägt hier eine Versuchsanordnung vor, in der fünf Instrumente nacheinander das gleiche Musikstück – einen *ballo* – spielen. Alle Versuchspersonen tanzen dazu die gleiche Choreographie. Nur diejenigen weisen sich schließlich als gute Tänzerinnen und Tänzer aus, die in ihren Bewegungen das Timbre des gerade erklingenden Instruments verkörpern. Diejenigen, die nicht auf die Veränderungen der Klangfarben reagieren können, zeigen laut Ebreo ihr »non intendere« ²⁴, ihr Unverständnis. Diese Stelle ist jedoch keineswegs eine bloße Aufforderung, genauer hinzuhören, sondern eine Sensibilisierung dafür, wie eine Tänzerin oder ein Tänzer mit dem bereits verinnerlichten Klang umgehen soll. Es ist ein Appell für eine fundierte tänzerische (Aus-)Bildung. Verschiedene Formen von Musik lösen im Menschen verschiedene Bewegungen aus, die vom Verstand der Tänzerin oder des Tänzers interpretiert und kanalisiert werden müssen: Das gilt nicht nur für die Klangfarben von Musikinstrumenten, sondern – wie sich bereits in Ebreos Regelkapitel zeigt – auch für die Tonarten der Tanzmusik. ²⁵ Es wird deutlich, dass Ebreo den Tanz als detailgenaue Spiegelung der Musik in Bewegung denkt.

22 Christian Kaden, »Auf daß alle Sinne zugleich sich ergötzen«, in: *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*, hrsg. von Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel, Stuttgart und Leipzig 1999, S. 333–367.

23 Unter anderem bei: Antonius Arena, »Rules of Dancing«, übers. von John Guthrie und Marino Zorzi, in: *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 4 (1986), H. 2, S. 3–53, hier S. 19.

24 Smith, *Fifteenth Century Dance and Music*, S. 152.

25 Ebd., S. 135.

Die symbiotische Beziehung zwischen Bewegung und Klang wird auch in einem der erfolgreichsten tanztheoretischen Traktate des 16. Jahrhunderts deutlich, der *Orcheseography* aus der Feder Thoinot Arbeaus aus dem Jahr 1589. Hier findet sich der übliche Appell an die Tänzer, auf den Rhythmus der Musik zu achten. Dieser ist jedoch in besonderer Form abgefasst.

Ich habe Dir ja bereits gesagt, dass das Tanzen auf der Musik beruht. Ohne die Tugend des Rhythmus wäre das Tanzen bedeutungslos und chaotisch. Es ist also notwendig, dass die Bewegung der Glieder mit den Musikinstrumenten übereinstimmt: Der Fuß darf nicht von der einen und die Musik von einer anderen Sache sprechen. Beinahe alle Savants wissen, dass Tanz eine Art stumme Rhetorik ist, in der ein Redner ohne ein einziges Wort zu sprechen nur durch die Tugendhaftigkeit seiner Bewegungen den Zusehern verständlich machen kann, dass er fröhlich, verehrungswürdig, liebens- oder bewundernswert ist. Ist es nicht auch Deine Meinung, dass Tanzen eine Art Sprache ist, die in den Bewegungen der Füße des Tänzers gesprochen wird? Sagt er nicht heimlich zu seiner Angebeteten (die die Würde und die Eleganz seines Tanzens genau betrachtet): ›Willst Du mich nicht lieben? Begehrt Du mich nicht?‹ Und im Rahmen von Maskeraden hat sie die Macht, Ihren Liebhaber [durch ihren Tanz] zu Ärger, zu Mitleid und Anteilnahme, zu Hass oder zur Liebe zu bewegen.²⁶

Die sorgfältige Koordinierung des Tänzers mit der Musik ist – so unterstreicht Arbeau – zentral, um dem Tanz »Bedeutung« zu geben. Sowohl Klang als auch Bewegung sind hier Teil einer Sprache, die nur im Zusammenwirken aller Elemente Sinn ergibt. Der Tänzer wird bei Arbeau zum Redner oder Sänger, der zu einer instrumentalen Begleitung wortlos einen Text vorträgt. Tanz und Tanzmusik sind für Arbeau ein sprachähnliches Zeichensystem, das seinen Ausdruck in Klang und körperlicher Bewegung findet. Arbeau spezifiziert seinen Gedanken sogar, indem er dem Tänzer exemplarische Sätze einer amourösen Unterhaltung in die Glieder legt. Der gestische Flirt besteht aus dem Vokabular der Bewegung und der Grammatik der Klänge. Ähnlich wie die italienische Tanzmeisterschule um Guglielmo Ebreo begrift auch Arbeau Tanz als eine symbiotische Verbindung von Bewegung und Musik. Diese beiden Grundelemente können durch ihr reibungsfreies Zusammenwirken sogar Bedeutung generieren, wobei weniger dem Hören, als dem Verstehen des Gehörten eine zentrale Rolle als Bindeglied zufällt.

26 Thoinot Arbeau, *Orchesographie et traicte en forme de dialogue*, Langres 1589, B1r–B1v.

II.

Johannes Tinctoris (ca. 1435–1511) wird in der musikwissenschaftlichen Forschung als einer der bedeutendsten Musiktheoretiker der Zeit um 1500 gesehen.²⁷ Sein *Complexus effectuum musices* ist eine kurze, aber äußerst aufschlussreiche Schrift aus den frühen 1480er Jahren.²⁸ Im dreizehnten Abschnitt, der von der erheiternden Wirkung der Musik handelt, äußert sich Tinctoris über die Wahrnehmung von Musik.

Allerdings erfreut Musik die einen mehr, die andern weniger. Je weiter es einer in dieser Kunst gebracht hat, umso mehr wird er durch sie erfreut, weil er ihre Natur äußerlich und innerlich wahrnehmen kann: äußerlich kraft des Gehörs, durch das er den Reiz der Zusammenklänge wahrnimmt, innerlich kraft der Intelligenz, durch die er die Richtigkeit von Komposition und Wortvortrag erkennt. Nur solche Menschen können über Musik im eigentlichen Sinne urteilen und durch sie erfreut werden. [...] Zweifellos erheitert die Musik auch jene Menschen, die von ihr einzig und allein den Klang wahrnehmen. Aber sie werden nur in ihrem äußerlichen [Gehörs-] Sinn erfreut. [...] Der vollkommene Musikgenuß besteht demnach im vollkommenen Musikverstehen.²⁹

Diese Passage wird in der jüngeren Forschung als ein Schlüsseltext für die Entstehung eines quasi-modernen Musikverständnisses gewertet. Rob C. Wegman sieht das Traktat – ganz im Sinne des Narratives von Tinctoris als Erztheoretiker der musikalischen Renaissance – als Dokument für einen Paradigmenwechsel in der Art und Weise wie Musik verstanden wurde, den er ab dem Jahr 1480 beobachten will.³⁰ Tinctoris unterscheidet zwei Wahrnehmungsstufen: Das (äußerliche) Hören und das (innerliche) Verstehen, das er dem Hören begrifflich ausdrücklich gegenüberstellt: Nur derjenige, der Musik aufgrund seiner Bildung verstehe, könne sie wahrhaftig genießen. Die Musikaufnahme des Unverständigen sei dagegen eher mit der von Tieren vergleich-

27 Michele Calella, Art. »Tinctoris«, in: *MGG*², Personenteil 16, Kassel 2006, Sp. 837–842; Wilhelm Seidel, »Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 42 (1985), H. 1, S. 1–17, hier S. 6.

28 Rob C. Wegman, »Musical Understanding in the 15th Century«, in: *Early Music* 30 (2002), H. 1, S. 46–66, hier S. 58; Seidel, »Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk«, S. 2;

29 Zitiert nach Thomas A. Schmid, »Der *Complexus Effectuum Musices* des Johannes Tinctoris«, in: *Baseler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986), S. 121–160, hier S. 151 f.

30 Wegman, »Musical Understanding in the 15th Century«, S. 47.

bar und notwendigerweise unvollkommen. Wegman liest hier eine Apologie der komponierten Musik heraus und Wilhelm Seidel sieht in dieser Passage sogar eine Hinwendung zum »Kunstwerk«, das den Hörer »in Kundige und Unkundige« zu scheiden vermag.³¹

Die genaue Lektüre des *Complexus* verrät jedoch, dass dem Text zu großen Teilen das traditionelle Konzept eines fluiden Hörens zugrunde liegt. Musik dringt in den Körper des Menschen mehr oder weniger unfreiwillig ein und ruft dort – ohne, dass der Verstand involviert wäre – die unterschiedlichsten Wirkungen hervor: Sie heilt – wie bei Ficino – Kranke, lindert Mühsal, spornt zum Kampf und reizt zur Liebe (Wirkungen 14 bis 17). Musik vermag sowohl Unkundige als auch Kundige zu berühren, ja sogar zu verändern.

Führt man das Konzept des Musikverstehens bei Tinctoris eng mit den grundlegenden Überlegungen in Ebreos Tanztraktat, ergeben sich erstaunliche Parallelen: Wie Tinctoris fordert der Tanzmeister vom kundigen Tänzer Musikverständnis, dies jedoch vollkommen unabhängig vom komponierten »Kunstwerk«. Bildung und Wissen sind gerade beim Umgang mit einfacher und meist improvisierter Tanzmusik dafür zuständig, die von der Musik im Körper des Menschen hervorgerufenen Impulse zu lenken. Es geht eben nicht um ein Zuhören im modernen Sinn, sondern um die innere Reflexion des Gehörten.

Das Hören selbst wird sowohl bei Tinctoris als auch bei Ebreo als etwas Ungesteuertes, als etwas Nicht-Gerichtetes begriffen und unterscheidet sich, im Licht der zeitgenössischen Wahrnehmungstheorie betrachtet, klar von anderen Sinnen. Insbesondere das Sehen war seit der Antike Gegenstand theologischer und philosophischer Debatten. Noch beim jungen Leonardo da Vinci findet sich die Vorstellung von Sehstrahlen, die vom Auge eines Betrachters ausgehend, den Sehprozess mitformen – ein Konzept, das sich bis zu Platon zurückverfolgen lässt.³² Auch wenn Leonardo die Idee der Sehstrahlen im Laufe seines Lebens wohl verworfen hat, zeigt das Beispiel, dass dem Sehsinn – anders als dem Hören – noch in der Zeit um 1500 etwas aktiv Gerichtetes eingeschrieben wurde.

³¹ Ebd., S. 59; Seidel, »Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk«, S. 6.

³² David C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt am Main 1987, S. 274–296.

III.

Jenseits des theoretischen Schrifttums gestaltet sich der Zugang zur Geschichte des Hörens oft schwierig. Chroniken, Briefe und Tagebücher aus der Zeit um 1500, die über Musik und Tanz im Rahmen von Festen und Zeremonien berichten, bleiben oft bei scheinbar oberflächlichen Bemerkungen zur Musik, etwa zur Anzahl der Trompeter, zur Besetzung der Tanzmusik oder zur Qualität der Ensembles. Chronisten schreiben über weithin Sichtbares und politisch Bedeutsames wie die Reihenfolge des Auftritts von Tänzerinnen und Tänzern. Selten kommt die Sprache auf Details zu den Choreographien oder auf spezifische musikalische Eindrücke. Auf den ersten Blick scheint es, als fielen Klang und Musik in der Chronistik der Notwendigkeit der Reduzierung zum Opfer. Im Vordergrund steht nicht die »sinnlich evozierte« Wahrnehmung, sondern die »abstrahierende« Wiedergabe der Ereignisse.³³ Die Sprachlosigkeit bei der Schilderung von Höreindrücken lässt sich aber womöglich gerade damit erklären, dass das Hören dezidiert nicht als ein Prozess gerichteten Erkennens, sondern als ein Einfließen von Klang und Harmonie in den menschlichen Körper verstanden und empfunden wurde. Moderne Konzepte, wie das eines »analytischen (Zu-)Hörens«, dürften den Zeitgenossen eher fremd gewesen sein. Das gilt wohl auch für Johannes Tinctoris, dessen Ausführungen zum Musikverstehen eben nicht als vormodernes Konzept eines Zuhörens im heutigen Sinn verstanden werden sollten.

Trotz (oder gerade wegen) ihrer Fremdheit dürfen die Ideen Ficinos, Ebreos, Tinctoris' oder Arbeaus zur Wahrnehmung von Klängen nicht als esoterische Himmelsschlösser, sondern als Beschreibungen körperlicher Wirklichkeit gelesen werden. In dieser wird Tanz als Ausdruck einer von Musik im Körper verursachten Spannung gelebt. Die Vorstellung vom Vermögen der Musik, direkt in die Seele des Menschen einzudringen, prägt das Nachdenken über ihr Wesen punktuell bis in die heutige Zeit. Thrasybulos Georgiades hat dies mit Blick auf die antike Sinnestheorie auf den Punkt gebracht: Der Mensch habe keine »Ohrenlider«³⁴, mit denen er sich vor Musik und Klang verschließen könne. Niemand könne sich der überwältigenden Macht der Musik ent-

33 Thomas Rahn, »Herrschaft als Zeichen. Zum Zeremoniell als Zeichensystem«, in: *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, hrsg. von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, Wolfratshausen 2002, S. 22–31, hier S. 27.

34 Thrasybulos G. Georgiades, *Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos*, hrsg. von Irmgard Bengen, Göttingen 1985, S. 54.

ziehen, wie es etwa durch das Abwenden des Blicks oder durch das Schließen der Augen möglich sei. In ähnlicher Weise knüpft Heinrich Bessler an die vormodernen Konzepte an: Im Rahmen seiner Überlegungen zur Tanzmusik des frühen 20. Jahrhunderts spricht er – ohne ausdrücklich auf etwaige Vorbilder zu verweisen – von der Musik als »verbindendem Fluidum«³⁵. Weniger explizit als implizit aktualisieren Georgiades und Bessler dabei das im tanz- und musiktheoretischen Schrifttum der Zeit um 1500 omnipräsente Konzept des fluiden Hörens.

35 Bessler, »Grundfragen des musikalischen Hörens«, hier S. 38.