



Alle musikalische Praxis ist von Wertungen durchzogen. Das Publikum wertet Interpreten und Komponisten, auf oder ab; Interpreten lieben oder respektieren bestimmte Werke und ignorieren andere; Komponisten achten das Publikum oder missachten es. Wie aber solche Wertungen zustande kommen, weshalb sie sich durchsetzen oder nicht durchsetzen, und welche Maßstäbe ihnen zugrunde liegen, das verstehen wir viel zu wenig, und müssen es auch immer neu verstehen, denn etablierte Wertungen geraten außer Kurs und andere kommen in Geltung. Um Fragen dieser Art nachzugehen, begründete Harald Kaufmann 1968 die *Studien zur Wertungsforschung*. Wertungen, fand Kaufmann, sind kein undurchdringlich Letztes, Gefühle, über die sich nicht streiten ließe. Sie sind der Reflexion und Argumenten zugänglich wie auch bedürftig. Die verschiedenartigen Haltungen der Menschen stellen sie vor verschiedenartige Werte. Es mag keine höhere Warte – keinen ‚ästhetischen Standpunkt‘ – geben, von der aus die Gesamtheit der Werte in einem einzigen Wert – der ‚Schönheit‘ etwa – zu betrachten wäre. Doch Wertfreiheit wäre auch für das Nachdenken über Musik kein gangbarer Weg. Wer verlangte, sich im Umgang mit Musik der Wertung zu enthalten, verstümmelte die Verständnisfähigkeit.

Musical practice is permeated by valuation and judgment. Audiences judge performers and composers; performers dote on and honour certain works while disregarding others; composers respect audiences or despise them. How do such valuations come about? Why do some valuations prevail while others fade into oblivion? And which standards, if any, underlie them? Such matters must be explored ever anew, for established valuations lose credit just as fresh ones arise and spread. In 1968 Harald Kaufmann founded *Studien zur Wertungsforschung*, enlisting the resources of philosophical aesthetics for understanding questions such as these. Valuations, Kaufmann argued, are not mere opaque feelings lying outside the realm of reasoned dispute. Rather, valuations are amenable to and stand in need of reflection and argument. Human attitudes manifest a diversity of values. There may not be a single elevated stance – such as an ‘aesthetic standpoint’ or the aspiration toward beauty – from which we are able to contemplate the entirety of musical values. On the other hand, abstaining from valuation, or pretending that valuation is beyond the realm of scholarly inquiry are no viable options for the study of music. To the contrary, inquiry into these subjects is a prerequisite for a full understanding of music.



64

MUSIK UND LEBENSPHILOSOPHIE

UE 26864

MUSIK UND LEBENSPHILOSOPHIE

HERAUSGEGEBEN
VON
MANOS PERRAKIS

Olivier Hanse
Markus Kleinert
Beate Kutschke
Christoph Landerer
Maria João Neves
Manos Perrakis
Frithjof Rodi
Markos Tsetsos



STUDIEN ZUR WERTUNGSFORSCHUNG

MUSIK UND LEBENSPHILOSOPHIE

STUDIEN ZUR WERTUNGSFORSCHUNG

begründet von Harald Kaufmann
weitergeführt von Otto Kolleritsch
herausgegeben von Andreas Dorschel

Beirat / Consulting Board

Georgina Born (Oxford)
Alfred Brendel (London)
Peter Franklin (Oxford)
Lydia Goehr (New York)
Birgit Lodes (Wien)
Avishai Margalit (Jerusalem)
Isabel Mundry (Zürich)
Sir Roger Scruton (1944–2020)
Hans Ulrich Treichel (Leipzig)

Institut für Musikästhetik
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

Ein Verzeichnis der gesamten Reihe befindet sich
am Ende des Bandes.

Studien zur Wertungsforschung
Band 64

MUSIK UND LEBENSPHILOSOPHIE

herausgegeben von Manos Perrakis

Universal Edition
Wien · London · New York 2020



Dieser Band ist Teil des FWF-Projekts: M 2072-G26



Wir danken für die Druckförderung:



© Copyright Institut für Musikästhetik 2020
Universal-Edition 26 864
ISMN 979-0-008-09042-4
UPC 8-03452-07422-9
ISBN 978-3-7024-7711-0

Satz: Maria Klinger
Druck: Theiss GmbH, St. Stefan i. L.

Titelbild:
© Manos Perrakis, *Ein Traum Friedrich Schlegels* (2019)



www.universaledition.com
vienna • london • new york

INHALT

MANOS PERRAKIS: Vorwort: Die Musik und ihre Bedeutung für die Lebensphilosophie	7
FRITHJOF RODI: Zwischen Beispiel und Symbol des Lebens. Die Musik in den Spätschriften von Wilhelm Dilthey	11
MARKUS KLEINERT: Seliger Knabe und Gewissensrat. Nietzsches zwiespältiges Verhältnis zu Wagner und dessen lebensphilosophische Rekapitulation durch Theodor Lessing	27
CHRISTOPH LANDERER: (Un)formalistische Wahlverwandtschaften: Hanslick und Simmel	45
OLIVIER HANSE: Klages' Rhythmusphilosophie und ihr Bezug zur Musik	63
MARKOS TSETSOS: Irrationalität und Sinnenfeindschaft. Zur „faustischen“ Musikphilosophie Oswald Spenglers	81
MARIA JOÃO NEVES: The Imprint of Ortega y Gasset's Musical Thought	105
BEATE KUTSCHKE: Lebensphilosophie und Kulturkritik in Adornos Musikphilosophie	137
MANOS PERRAKIS: Zugabe: Lebensphilosophische Musikästhetik in Anwendung	159
Autorinnen und Autoren	163

MANOS PERRAKIS

Vorwort: Die Musik und ihre Bedeutung für die Lebensphilosophie

Warum ist für die Lebensphilosophie die Musik so wichtig? Die Antwort mag einfach klingen und ist doch ziemlich komplex: Weil die Musik das Leben exemplifiziert und sie das Paradigma des Lebens schlechthin ist. Dabei ist die reine Instrumentalmusik, die absolute Musik, an erster Stelle gemeint.

Instrumentalmusik und Leben. Beide scheinen sich einer bildlichen und begrifflichen Bestimmung zu entziehen. Beiden liegt ein tiefer Ikonoklassismus zugrunde, was sich auch in der Metaphorik über die Musik zeigt, eine Metaphorik des Flüssigen und des Amorphen, des Meeres und der Nacht. Die Wesensbestimmungen von Musik und Leben sind stark negativ, so dass von einem negativen Isomorphismus die Rede sein könnte.

Wenn ein Isomorphismus zu konstatieren ist, gilt es zu fragen, was unter Leben zu verstehen ist. Leben umfasst alles, was wir wahrnehmen und erleben, alles was wir als Lebendigkeit spüren. Und Leben ist immer Erleben. Wie lässt es sich hier abstrahieren? Vielleicht von der Art und Weise wie wir einen quasi unmittelbaren Zugang zum Leben haben. Das ist der Bereich des Affektiven unter der Prämisse, dass Gefühle kompakte Synthesen verschiedener mentaler Vermögen sind. So ist das Leben immer ein Lebensgefühl, eine Lebensstimmung, eine Lebensemotion. Und das bezieht sich auf die Totalität, auf die das Wort Leben hindeutet.

Wenn das Leben als Lebensgefühl erfasst wird, dann wird die Relevanz der Musik evident. Denn die Musik hat immer als Sprache von Affekten, Gefühlen oder Emotionen gegolten und gilt immer noch als solche. Der Bereich des Affektiven ist der gemeinsame Nenner von Musik und Leben. Es wurde betont, dass Musik hier primär Instrumentalmusik bedeutet, und jetzt könnte man etwas spezifizieren, indem man eine weitere Abstraktion vornimmt.

Wenn das Leben als ein Totalgefühl zu fassen ist, das alle Gefühle subsumiert, dann beinhaltet dieses Totalgefühl eine unbeschreibliche Fülle. Fülle – trotz ihrer starken, fast leitmotivischer Präsenz – bildet eine immer noch wenig beachtete Kategorie der Lebensphilosophie. Fülle kann auf zweierlei Weise verstanden werden, quantitativ und qualitativ, extensiv und intensiv, als eine große Zahl oder als eine volle Intensität, in Analogie mit dem mathematischen und dem Erhabenen der Natur. Diese Fülle bildet den Inhalt eines Totalgefühls. In Hinblick auf die Musik bezieht sie sich auf die Menge und Variabilität von Gefühlen, die Instrumentalmusik evoziert, oder auf deren Intensität.

Fahren wir nun mit einer weiteren Abstraktion fort. Wenn man den Inhalt dieser Fülle vorübergehend suspendiert, was bleibt dann übrig? Bloß die Form, eine Spur des Dynamischen. Anders gesagt: das Leben als eine dynamische Bewegung. Und was ist das Elementare der instrumentalen Musik? Das Dynamische.

Das Affektive in seiner Fülle und das Dynamische der Bewegung sind die zwei Komponenten, die den Isomorphismus von Leben und Instrumentalmusik konstituieren und zum Topos der Musik als Paradigma des Lebens führen.

Der Isomorphismus geht aber über den Bereich des Affektiven und des Dynamischen hinaus. Es gibt auch einen Isomorphismus des Formalen, eine weitere Ebene der Fülle, wo die Unerschöpflichkeit des Lebens und Erlebens, die Inkommensurabilität von Lebenskonstellationen in Analogie mit der Unerschöpflichkeit der musikalischen Form zu betrachten ist: Keine andere Kunst verbraucht so viele Formen oder hat eine so instabile, flexible, sogar strapazierbare Ontologie wie sie. Die werdende, nicht abzuschließende Ontologie des musikalischen Werks findet sich daher in perfektem Einklang mit dem lebensphilosophischen Primat des fließenden Werdens vor einem starren Sein.

Was bedeutet es aber für uns, wenn die Musik das Paradigma des Lebens ist? Könnte diese Auffassung auch eine Intervention bedeuten? Was sind die praktischen Konsequenzen?

Kommen wir nun deswegen zur Musik als Affirmation des Lebens. Für die Lebensphilosophie scheint Affirmation ein besseres Konzept als Ausdruck zu sein, weil es genau dessen Potential aufzeigt. Wenn wir etwas ausdrücken oder aussprechen, ist das kein neutral beschreibender Akt. Nehmen wir den Fall eines Gefühls. Wenn wir den Satz aussprechen, Wir sind enthusiastisch!, handelt es sich nicht um eine bloß deskriptive

handlungsneutrale Aussage. Es ist eine affirmative Aussage. Das kann Verschiedenes bedeuten: eine Selbstvergewisserung oder ein Staunen, einen Änderungsdrang, eine Verklärung oder eine Transformation.¹ Diese Affirmation betrifft nicht nur das eigene Selbst, sondern auch das Verhältnis zum Mitmenschen. Man braucht nur an die berühmte Passage über das Dionysische aus der *Geburt der Tragödie* von Friedrich Nietzsche zu denken, in der die Musik nicht nur eine Identifizierung mit der Welt, sondern auch eine Öffnung zu den Anderen bedeutet. Solche Affirmationen finden wir in unserem Hören wieder, so glaubten die Vertreter der Lebensphilosophie, die sich selbst als exemplarische Hörer wahrnahmen.

Das war ein sehr elementarer Grundriss über die Musik als Paradigma des Lebens. Der vorliegende Band soll die Vielfalt lebensphilosophischen Gedankenguts über die Musik aufzeigen. Vielleicht zeigt sich, wie vieles davon aktuell geblieben ist.

Im Hinblick auf die Verwirklichung der vorliegenden Publikation gilt mein großer Dank dem FWF für die Finanzierung des Grazer Symposiums *Musik und Lebensphilosophie*, das den Anlass zu diesem Band gegeben hat; dem Land Steiermark für seinen großzügigen Druckkostenzuschuss; dem Vorstand des Instituts für Musikästhetik der Kunstuniversität Graz, Univ. Prof. Andreas Dorschel für die Aufnahme des Bandes in die Reihe *Studien zur Wertungsforschung*; der Institutsreferentin Maria Klinger für ihre unverzichtbare Hilfe; Ulrike Fischer und Lena Hengl für ihre wertvolle Lektoratsarbeit.

ANMERKUNG

¹ Eine Typologie von Affirmation findet sich in David Pugmire, ‚Saying it‘, in Peter Goldie (Hg.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford 2011, S. 373–384.

FRITHJOF RODI

Zwischen Beispiel und Symbol des Lebens. Die Musik in den Spätschriften von Wilhelm Dilthey

1.

Bei den verhältnismäßig wenigen systematischen Äußerungen Diltheys zur Musik ist zwischen drei Reflexionsebenen zu unterscheiden. Einerseits verwendet er musikalische Formen als Beispiele zur Veranschaulichung psychologischer oder lebensphilosophischer Aussagen. Andererseits zeigt er in der Musik die symbolisierende Vertiefung bestimmter Strukturgesetze des kreativen Lebens, die zu grundsätzlichen Einsichten einer Philosophie der Musik führt und die zugleich Elemente einer Philosophie des Lebens enthält. Darüber hinaus hat er in ausführlichen Interpretationen der Musik von Heinrich Schütz bis Beethoven einen geistesgeschichtlichen Zusammenhang zwischen Musik und Dichtung aufgezeigt.¹ Diese Analysen werden in meinem Bericht nur gelegentlich zitiert. Mein Hauptinteresse richtet sich auf die doppelte Rolle der Musik als Beispiel und Symbol. Dies kann hier zunächst nur skizzenhaft angedeutet werden: Während musikalische Beispiele ein Phänomen außerhalb von dessen eigentlichem Phänomenbereich konkretisieren und in gewissen Grenzen austauschbar sind, ermöglicht die symbolisierende Vertiefung durch ihre prägnante Vereinfachung einzelner Gestaltzüge eine Fokussierung auf das Wesen des infrage stehenden Phänomens und bleibt in dessen eigener Sphäre. Dabei ist vorauszuschicken, dass es keine klare Trennlinie zwischen beiden Aspekten gibt und dass vor allem das „Beispiel“ nicht selten seinen Kompetenzbereich überschreitet. Diese Ambivalenz liegt tief in der antiken Begriffsgeschichte des Wortes Paradigma begründet, in der wir sowohl das Beispielhafte (im doppelten Sinn des Wortes), als auch das Urbildliche thematisiert finden. All diese Unterscheidungen bedürfen einer werk- und

begriffsgeschichtlichen Einführung, die zunächst weit vom Thema „Musik“ wegzuführen scheint.

Dilthey hat in seinem letzten Lebensjahrzehnt (1900–1911) fast verzweifelt zu nennende Versuche unternommen, den mehr als zwanzig Jahre lang aufgeschobenen Zweiten Band seiner *Einleitung in die Geisteswissenschaften* doch noch zu vollenden. Zu diesen neuen Anläufen gehören vor allem die *Studien zur Grundlegung der Geisteswissenschaften*, die er 1905 in der Berliner Akademie der Wissenschaften las und die dann im 7. Band seiner *Gesammelten Schriften* (1927) von Bernhard Groethuysen herausgegeben worden sind.² Sie stehen in jener Ausgabe im Schatten der berühmteren Spätschrift *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*³, die den Hauptteil jenes Bandes füllt und ihm sogar seinen Titel gab. Dies hat dazu geführt, dass für manchen Leser die *Studien* nur eine Art Vorspann zum *Aufbau* geblieben sind. Dass sie geradezu eine Schlüsselrolle im Bemühen um eine Öffnung der Psychologie für die Hermeneutik spielten und die Basis auch für den hermeneutischen Ansatz des *Aufbaus* bilden sollten, wurde in der Literatur zu Dilthey nicht immer gesehen. Selbst Bernhard Groethuysen sprach in seinem *Vorbericht* nur von zwei „Problemreihen“ und nicht von einem inneren Aufbauverhältnis der beiden Texte. Im Gegensatz dazu gehen die folgenden Untersuchungen von der These aus, dass die *Studien* das genetische Mittelglied zwischen Diltheys Strukturpsychologie von 1894 und dem *Aufbau* bilden und dass diese Beziehung nicht einen radikalen Neuansatz, sondern eine „Fortbildung“, wie Dilthey selbst sagte, darstellt. Wir haben es also im Folgenden mit zwei verschiedenen Begriffs- und Problempaaren zu tun, die keineswegs deckungsgleich sind: Dilthey behandelt das Thema Musik sowohl in der deskriptiven Psychologie als auch in der Hermeneutik, und zwar teils im Sinne paradigmatischer Verdeutlichung, teils im Aufweis einer tiefreichenden Wesensverwandtschaft von Musik und „Leben“.

Auf die Genese dieser Konzeption soll zunächst ein kurzer Blick geworfen werden, um von dort aus dann die Funktion der Musik als Beispiel wie auch die Ansätze zu einer Musiktheorie in die Konzeptionen des Spätwerks einordnen zu können.

2.

Dilthey hatte schon in seinem ersten Entwurf einer deskriptiven Psychologie⁴ als den „Mittelpunkt der Psychologie“ den psychischen Zusammen-

hang bezeichnet, „welcher nicht in Begriffen ausgedrückt werden kann, den wir aber erleben und der in Folge davon von uns *in concreto* zum Bewußtsein gebracht werden kann“ (GS XVIII, 164). Dieser Gedanke einer nicht definierbaren, aber erlebbaren inneren Ganzheit des Psychischen durchzieht in verschiedenen Formulierungen von da ab sein ganzes Werk. Er verbindet sich vor allem in der mittleren Schaffenszeit Diltheys – manchmal mehr, manchmal weniger ausgeprägt – mit einem von der Biologie beeinflussten Lebensbegriff. Dies war, oberflächlich betrachtet, die Position Diltheys in den *Ideen* von 1894 und anderer Schriften und Vorlesungen um 1890.

Die offenkundige Orientierung am Prinzip der Lebensdienlichkeit des psychischen Funktionskreises ist aber nur die eine Seite dieser Position. Diltheys eigentliches Problem ist die Frage nach dem Zugang zu den Verflechtungen kognitiver, emotiver und volitionaler Faktoren, aus deren Wirkungszusammenhang die in den Geisteswissenschaften zu erforschenden Leistungen hervorgehen. Schon in der *Mannigfaltigkeit* suchte er „nach einer Formel für die Beziehung, in welcher Vorstellung, Gefühl und Wille als Bestandteil in den verschiedenen Lebensmomenten verbunden sind“ (GS XVIII, 163). Dies wird in den *Studien* von 1905 wieder aufgenommen. Vorausgegangen war die Lektüre von Husserls *Logischen Untersuchungen*, in denen Dilthey die Methode des „Beschreibens und Zergliederens“ psychischer Phänomene in stringenter Weise angewandt und vertieft fand und dies in den *Studien* dankbar hervorhob.⁵ Für seine eigene deskriptive Methode bedurfte es aber einer noch stärkeren Konzentration auf die Erlebbarkeit solcher Beziehungen im Gegensatz zum bloßen Erschließen von Vorgängen wie Assoziation, Reproduktion und Apperzeption, die als Vorgänge nicht in unser Bewusstsein fallen. (Vgl. GS VII, 14 f.)

3.

Gemäß unserer Ausgangsthese, dass in den *Studien* der strukturpsychologische Ansatz mit dem seit 1900 neu formulierten hermeneutischen Ansatz verbunden ist, verdienen einige durch den Text von 1905 vorgenommene terminologische Veränderungen unsere besondere Aufmerksamkeit. Dies betrifft vor allem den Strukturbegriff, der nun weniger auf den sehr weit gefassten Funktionskreis von Denken, Fühlen und Wollen als auf die

„erlebbarer inneren Beziehungen“ zwischen den einzelnen Bewusstseinszuständen bezogen ist. Die neue Definition von „Struktur“ lautet jetzt:

Ich [verstehe] unter psychischer Struktur die Anordnung, nach welcher im entwickelten Seelenleben psychische Tatsachen von verschiedener Beschaffenheit regelmäßig durch eine innere erlebbare Beziehung miteinander verbunden sind (GS VII, 15).

Dilthey grenzte damit einen Teil seiner in der Tat hypothetisch-teleologischen Theoreme zugunsten der phänomenologisch erfassbaren Strukturmomente aus. Die „erlebbarer inneren Beziehungen“ zwischen Erlebnissen werden fortan zum Verbindungsglied zwischen Psychologie und Hermeneutik.

Dies ist der Punkt, an dem sich die deskriptive Psychologie zu einer verstehenden Disziplin erweitern musste. Die „Erlebbarkeit“ verlangte als Korrelat die „Verstehbarkeit“. Der hermeneutische Ansatz war nicht eine Gegenbewegung gegen einen Psychologismus, sondern die logische Konsequenz der deskriptiven Methode.

Der kurze Abschnitt *Die Auffassung der psychischen Struktur* in der *Ersten Studie* (GS VII, 18 f.) enthält den Kern dieser „Fortbildung“ von Diltheys früherer Auffassung. Zwar waren die Möglichkeiten eines nicht nur „beschreibenden und zergliedernden“, sondern nun auch verstehenden Zugangs zur Psyche schon in seinen *Ideen* von 1894 anvisiert worden.⁶ Es war das häufig zitierte Wort, dass, was der Mensch sei, nur durch die Geschichte, also durch die objektiv gewordenen Leistungen des menschlichen Geistes, zu erfahren sei. Aber die konsequente Durchführung dieses hermeneutischen Ansatzes setzt erst mit unserer *Ersten Studie* von 1905 ein. Entscheidend ist dabei die Bildung der Kategorie des Ausdrucks, die selbst in der fünf Jahre früheren Abhandlung *Die Entstehung der Hermeneutik*⁷ als fester Terminus noch fehlte. Hier können wir nun gleichsam die Geburt jener berühmten Triade „Erlebnis – Ausdruck – Verstehen“ mitvollziehen, die erst mit dem von Husserl bezogenen Begriff des Ausdrucks die letzte begriffliche Klarheit von Diltheys Intention erreichte. Diese triadische Formel erläuterte er später mit der Bemerkung, dass sich die Geisteswissenschaften in die ihnen vorgegebene Wirklichkeit „von zwei Seiten her immer tiefer sich einbohren – vom Erleben der eigenen Zustände und vom Verstehen des in der Außenwelt objektivierten Geistigen aus“ (GS VII, 119). Im Ausdrucksbegriff treffen sich Strukturtheorie und Hermeneutik, allerdings nur unter der Voraussetzung, dass unter

dem „Erleben der eigenen Zustände“ nicht eine allgemeine Befindlichkeit vorzustellen ist, sondern das Erleben „innerer Beziehungen“, die im Ausdruck objektiviert werden. Auf der Regelmäßigkeit dieser „in tausendjähriger Arbeit ausgebildeten und verfeinerten Ausdrucksformen des Psychischen“ gründet sich für Dilthey eine „Hermeneutik alles vorhandenen geistigen Verkehres“ (GS VII, 18 f.) – ein Gedanke, der sich im Kontext dieser strukturpsychologischen Abhandlung allerdings eher wie die Ankündigung eines noch zu leistenden Programms anhört.

4.

Wenn im Folgenden diese „inneren Beziehungen“ konkreter nachgezeichnet werden, ergeben sich dabei immer wieder Aspekte der Musik in ihrem paradigmatischen Wert für eine Grundlegung der Geisteswissenschaften. Denn Dilthey hat zwar keine eigenständige Philosophie der Musik hinterlassen, hat aber in seine Philosophie des Lebenszusammenhangs Parallelerfahrungen aus der Musik eingebracht (wobei man nie vergessen sollte, dass sein Orientierungsbereich, historisch betrachtet, über die musikalische Spätromantik nicht hinausreichen konnte).

Gleichfalls vorauszuschicken ist, dass in den *Studien* ein Wort im Vordergrund steht, das in den früheren Schriften Diltheys nicht aufgefallen war: das Wort „strukturell“. Es drückt eine Art *tertium comparationis* zwischen Diltheys allgemeiner Strukturtheorie und seinen Apperçus zum paradigmatischen Wert der Musik aus. Denn das erlebbare Verhältnis von Ganzem und Teilen, das für ihn von zentraler Bedeutung war, kann kaum eindrucklicher illustriert werden als durch das „strukturelle“ Verhältnis zwischen der Melodie und ihren einzelnen Tönen. Ganz in diesem Sinne wird gesagt:

[Im] Lebensverlauf ist jedes einzelne Erlebnis auf ein Ganzes bezogen. Dieser Lebenszusammenhang ist nicht eine Summe oder ein Inbegriff aufeinanderfolgender Momente, sondern eine durch Beziehungen, die alle Teile verbinden, konstituierte Einheit (GS VII, 140).

Solche „erlebbare innere Beziehungen“ hat Dilthey in der *Ersten Studie* durch sprachliche Wendungen illustriert, wie: „Ich habe Kummer über etwas, ich habe Lust, etwas zu tun, ich wünsche das Eintreten eines Ereignisses“ (GS VII, 18). Dazu gibt er ein Beispiel, das kaum einprägsamer sein könnte. Es ist die Situation des greisen Philosophen, der in

schlaflosen Nächten an das noch immer unvollendete Lebenswerk denkt, sich der Hemmnisse in Vergangenheit und Gegenwart erinnert, das Ausmaß der noch zu leistenden Arbeit abwägt und sich dabei seines hohen Alters bewusst ist (GS VII, 28; vgl. 139). Es geht ihm aber mit diesem Beispiel nicht nur um den Aufweis eines solchen Beziehungsgeflechtes. Vielmehr betont er:

All dies Über, Von und Auf, alle diese Beziehungen des Erinnerten auf das Erlebte, kurz diese strukturellen inneren Beziehungen müssen von mir, der ich jetzt die Fülle des Erlebnisses auffassend erschöpfen will, aufgefaßt werden. Und eben, um es zu erschöpfen, muß ich rückwärts im strukturellen Gefüge zu den Erinnerungen anderer Erlebnisse zurückgehen (GS VII, 29).

Das Auffassen des Erlebnisses wird „fortgezogen auf Grund der in demselben enthaltenen Struktur zu den strukturell mit ihm verbundenen, es begründenden Erlebnissen“ (ebd.). Man könnte also, über Diltheys Formulierungen hinausgehend, von einer „Musikalität“ oder einer Partitur sprechen, der wir im „Erschöpfen“ eines Erlebnisses teils zu folgen haben, die wir aber auch erst schreiben müssen.

Wir gehen in dieser Verwandtschaftsbeziehung von Musik und Leben weiter und betrachten einzelne Aspekte dieses Verhältnisses. Hierbei ist es unvermeidlich, beständig zwischen jenen zwei eingangs genannten Betrachtungsweisen zu wechseln: zwischen einer sich an Beispielen aus der Musik orientierenden Grundlegung der Geisteswissenschaften und einer Lebensphilosophie, die in der Musik ein tief reichendes Symbol des nie aufzuhellenden Geheimnisses des Lebens sieht. Dabei ist als Zentrum der Parallelität von Leben und Musik ihr zeitlicher Verlaufscharakter anzusehen, der mehr ist als bloßes Abfließen oder Verrinnen. Ihre jeweilige Ganzheit ist aber auch kein statischer Bezug, sondern, wie Dilthey einmal sagt, eine „in, mit und durch“ die Teile bestehende Einheit (GS XIX, 353), die sich diachronisch aufbaut. Hierbei sind zwei Aspekte zu unterscheiden: Die jeweilige Ganzheit ist nicht einfach die Konkretisierung einer vorgängig „fertigen“ Struktur. Und die im Verlauf sich bildende Ganzheit ist nicht mit der Erreichung eines Zwecks zu verwechseln. Das „Fortgezogenwerden“ zu einem Ende hin kann weder im biologischen noch handlungstheoretischen Sinn als teleologisch verstanden werden. Der zentrale Satz, von dem wir ausgehen wollen, lautet: „Der Zweck ist eben das strukturierte Ganze selbst“ (GS VII, 59). Vielleicht ist damit die innerste Beziehung von Musik und Leben in Diltheys Sinn ausgesprochen, und vielleicht spricht die

Musik diese Weisheit noch grundsätzlicher aus; denn in ihr kommt es noch weniger als im Leben darauf an, dass am Ende einer Erlebnisfolge ein „Resultat“ ausgemünzt werden kann. Entscheidend sind die Prozesse der Artikulation der Motive und Themen, – Prozesse, die in der so genannten „Durchführung“ der klassischen Sonatenform ihren historischen Niederschlag gefunden haben. Es ist vielleicht nicht ganz zufällig, dass Dilthey hier im Anklang an die klassische „Durchführung“ vom „Durerleben“ der anfänglichen Thematik spricht.

5.

Wenden wir uns weiter dem Phänomen einer nicht-statischen Ganzheit, nämlich einer in der Zeitreihe sich aufbauenden Einheit zu. Wir sind dem Problem, wie im Durchlaufen innerer oder struktureller Beziehungen ein „Fortgezogen-werden“ zu einem (relativen) Abschluss hin stattfindet, im Beispiel der nächtlichen Sorgen um das vielleicht unvollendet Liegenbleibende begegnet. Hier aber handelte es sich um den Aufweis des Zusammenspiels kognitiver, emotiver und volitionaler Erlebnisse innerhalb der Welt des Handelns. Diesem „Rhythmus“ gemäß wird ein Tatbestand erkennend aufgefasst, im Gefühl bewertet und mit einem Willensimpuls verbunden. Das Ausgangserlebnis wird „ausgeschöpft“ im Zuge des Funktionskreises von Wirklichkeitsauffassung, Bewertung und Zwecksetzung. Der Handelnde will sein Ziel erreichen. Dilthey hat aber in der *Zweiten Studie* nicht nur diesen Aspekt des psychischen Strukturzusammenhangs beschrieben, sondern hat im weiteren Verlauf des Textes die Verwebung innerer Beziehungen innerhalb der einzelnen Sphären der dreigliedrigen Psyche betrachtet. Wichtig ist dabei der Gedanke, dass die im psychischen Zusammenhang vorhandenen drei Arten von inneren strukturellen Beziehungen jeweils Systeme bilden, „in welchem durch die Weise der strukturellen Beziehungen Erlebnisse zu einem Ganzen verknüpft sind“ (GS VII, 24). Ein solches „System“ ist im Bereich des Kognitiven die „Totalvorstellung“ eines wahrgenommenen Gegenstandes, im Bereich der Gefühle das „Totalgefühl“ z. B. einer Situation (GS VII, 58). Dies wird wieder durch ein Beispiel aus der Musik erläutert:

Oft klingt selbst, bei der Musik z. B., eine bestimmte Gefühlslage an, die nun in einem Nacheinander vollständig durchlebt wird, bis dann am Schluß dieselbe

Gefühlslage wiederkehrt, die aber dann, durch verschiedene Stadien hindurchgeführt zu vollem Bewußtsein gelangt ist (ebd.).

Der Autor spricht von einer „entfernten Analogie mit dem Erkenntnisvorgang“ in dem Sinne, dass analog zur kognitiven Totalvorstellung „das Totalgefühl zu einem Ganzen geworden ist, in dem alles seine Erfüllung gefunden hat“ (ebd.) Als Beispiele nennt er „die Variationen ein und desselben Themas in der Musik, das Wiederkehren oder die vollendete Ausgestaltung des Themas am Ende, die den Ausdruck für diesen Sachverhalt bilden“ (ebd.). Allgemeiner formuliert:

Hier erst klären sich uns vollständig die strukturellen Beziehungen zwischen Gefühlen auf. Gefühle folgen aufeinander in der Kunstbetrachtung in inneren gesetzmäßigen strukturellen Beziehungen; alle diese Gefühle bilden ein Ganzes. Dieses Ganze können wir selbst wieder erleben in einer Gefühlslage, in einem Ineinander aller unserer verschiedenen Erlebnisse, alle die verschiedenen untereinander innerlich verbundenen Gefühle verweben sich zu einem Totalergebnis, zu einer Totalstimmung (ebd.).

Es wird durch diese Stelle besonders deutlich, dass unser Autor immer die Konzeption der „erlebbaeren inneren Beziehungen“ im Auge hatte, die in verschiedensten Konstellationen und Kombinationen so etwas wie die Substanz der Artikulationsprozesse bilden. Hierbei operiert er an verschiedenen Stellen in seinen in diese Zeit fallenden Schriften mit dem Begriffspaar *Implikation und Explikation*. „Was implicite in einem Gesamtgefühl schon ist, wird explicite in einer gesetzmäßigen Aufeinanderfolge zu Bewußtsein gebracht, um dann wieder zu einer höheren Einheit zu werden“ (GS VII, 58 f.). Dies wird besonders treffend ausgedrückt, wenn es an der oben zitierten Stelle statt „Totalgefühl“ auch „Totalstimmung“ heißt, was den Gedanken einer Implikation, die „zu distinktem Durcherleben“ gebracht wird, noch besser verdeutlicht.

Hier liegt es nahe, einen vergleichenden Blick auf das Gesamtwerk jener Jahre um 1905 zu werfen. Man denke etwa an den *Hölderlin-Aufsatz* aus dem Buch *Das Erlebnis und die Dichtung*⁸, an die *Jugendgeschichte Hegels*⁹, die Fragmente der Umarbeitung der *Poetik*,¹⁰ oder an einzelne literaturwissenschaftliche Interpretationen in dem unvollendet gebliebenen Werk *Von deutscher Dichtung und Musik*. In all diesen Schriften taucht der Gedanke von einer Art Kreisbewegung auf, in der ein Erlebnis von einem gleichsam noch in sich beschlossenen Anfangszustand aus entwickelt oder entfaltet und schließlich zu einer abgerundeten Gestalt zusammengefasst wird. „Die Erlebnisse verhalten sich wie in einem Andante einer Sinfonie

Motive auftreten, sie werden entwickelt (Explikation), und das Entwickelte wird zusammengenommen (Implikation). Die Musik spricht hierin die Form eines reichen Erlebnisses aus“ (GS VI, 316). Dilthey erwähnt in den Fragmenten zu *Von deutscher Dichtung und Musik* geradezu eine „Gesetzmäßigkeit des Seelenvorgangs“, wenn das Gefühl,

das aus einer Situation hervorbricht, sich in seinen Momenten ausbreitet und dann so in der Mannigfaltigkeit seiner Momente am Schluß als reiche, volle Einheit ausgesprochen wird – ein ansteigender Seelenzustand – ein sinkender (D 69).

Auch im Hölderlin-Aufsatz spricht er von einem anfänglichen Gefühlszustand, der in sich zurückkehrt, „nun aber nicht mehr in seiner ersten Unbestimmtheit, sondern in der Erinnerung des Verlaufs zusammengenommen zu einer Harmonie, in welcher die einzelnen Teile zusammenklingen [...]“ (GS XXVI, 286).

6.

Was im Anschluss an Hölderlin als „Rhythmus des Lebens“ bezeichnet wird, hat eine offenkundige Verwandtschaft mit dem dialektischen Denken des Deutschen Idealismus. Hier hatte für Dilthey schon in seinen jungen Jahren eine Berührung stattgefunden, die allerdings zunächst negativ besetzt war. Der Schellingianer Friedrich Ast, mit dem Dilthey sich im Zuge seiner Preisarbeit über die Hermeneutik Schleiermachers beschäftigte, hatte in seinen *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik* (1808) eine Variante des idealistischen „Dreischritts“ (These – Antithese – Synthese) präsentiert, der gemäß sich alle Bildung, aber auch alle verstehende Nachkonstruktion vollziehe. „Der Anfang der Bildung ist Einheit, die Bildung selbst Vielheit (Gegensatz der Elemente), die Vollendetheit der Bildung oder das Gebildete [ist] Durchdringung der Einheit und Vielheit, d. i. Allheit.“ Dilthey hatte in seiner Preisschrift dieses Modell für den verstehenden Nachvollzug eines Textes als „eine Art ästhetischer Mystik“¹¹ abgelehnt, was nahe liegt; denn die durch ihn zu behandelnde Hermeneutik bezog sich ja nicht auf Poesie oder gar Musik. Aber ganz im Gegensatz dazu war dem späten Dilthey in Hölderlin offenbar ein lyrischer Stil zugänglich geworden, für dessen Interpretation jene „ästhetische Mystik“ ein geeignetes Instrument darzustellen schien. Zweifellos war der symbolische Gehalt dieser Konzeption ein wichtiges Element einer sich bei ihm abzeichnenden Lebensphilosophie. Ob ihm diese Konzeption in der

Spätphase seines Denkens gegenwärtig war, oder ob ähnliche Gedanken aus seiner *Jugendgeschichte Hegels* ihn leiteten – die Idee einer zweifachen, nämlich anfänglichen und abschließenden „Implikation“ und einer Zwischenphase des Sich-ausbreitens gegensätzlicher Elemente wurde für ihn zum Kernbestand einer Theorie künstlerischer Gebilde, deren Verständnis sich eher vom Hören als vom Sehen her erschließt. Denn in seinen ursprünglichen Ansichten zur Ästhetik vollzog sich damals ein Paradigmenwechsel. Seit den Jahren seiner ersten Professur in Basel hatte nicht nur seine Beschäftigung mit Goethe, sondern sein Studium der Sinnesphysiologie sein Interesse auf die Gesetze der visuellen Phantasie und die „Metamorphose der Bilder“ gelenkt. Dagegen markiert der 1905 geschriebene Essay über Hölderlin nun das neue Interesse des Zweiundsiebzigjährigen an jener „Musikalität“, die er auch in den Gedichten von Nietzsche, Verlaine, Beaudelaire und Swinburne fand. Zusammen mit dem „Rhythmus des Lebens“ nahm er von Hölderlin auch das Wort „Melodie des Herzens“ auf und zitierte: „Wie Jupiters Adler dem Gesang der Musen, lausch’ ich dem wunderbaren unendlichen Wohl laut in mir“ (GS XXVI, 225).

Zu diesem „Rhythmus des Lebens“ kommt in Diltheys Parallelisierung von Leben und Musik ein weiteres Element hinzu, das in einem Zusatz zur *Zweiten Studie* schon in der Überschrift beschrieben ist: „Vollendung der inneren Teleologie des Strukturzusammenhangs der Gefühle in objektiven Gebilden“ (GS VII, 57). Das Thema der inneren (oder häufiger: „immanenten“) Teleologie hatte Dilthey seit seinem Studium bei dem Aristoteliker F. A. Trendelenburg beschäftigt. Es ist das Problem einer „entelechialen“, also nicht durch einen äußeren Zweck bestimmten Entwicklung oder Bewegung, die aber doch zu einem Ziel oder einer Art Erfüllung kommt. Es liegt nahe, sich dabei am Prinzip des organischen Wachstums zu orientieren. Es gibt in der Tat Stellen in Diltheys Schriften, wo der Organismus zumindest als Modell für ganzheitliche Strukturen nicht-materieller Art herangezogen wird. Aber es ist die eigentliche Pointe der paradigmatischen Verwendung der Musik bei Dilthey, dass durch sie eine Grenzziehung nicht nur gegenüber der expliziten Teleologie einer Handlung, sondern auch gegenüber der „zweckmäßigen“ Ganzheit eines Organismus möglich ist. Damit kommen wir zurück auf die oben zitierte Äußerung Diltheys, wonach der „Zweck“ eines musikalischen Kunstwerks „eben das strukturierte Ganze selbst“ sei. Dessen Tendenz, sich als Ganzes

zu strukturieren, führt Dilthey zurück auf eine „Zielstrebigkeit“, die er im Strukturzusammenhang am Werke sieht.

7.

Hier ist der Punkt, von dem ab die Rolle der Musik als Beispiel bei Dilthey zurücktritt hinter die Herausarbeitung der Lebenssymbolik der Klangwelt. War die „immanente Teleologie“ in gewissen Grenzen noch auf den Lebenszusammenhang übertragbar, so liegt der Hauptertrag dieses Begriffs doch eher darin, einen verstehenden Zugang zu der Welt geistiger Objektivationen zu finden, die in erster Linie durch die Abwesenheit eines handlungsrelevanten *telos* charakterisiert sind. Dies gilt vor allem für die „reine“ Instrumentalmusik, der schon der junge Dilthey den Vorzug vor der Vokalmusik gegeben hat; denn hier sei die Musik „aller der Fesseln los, die ihr die Worte, auch die poetischen, anlegen und man fühlt sich nicht zwischen der Welt der Innerlichkeit, in die die Musik versetzt, und der Lust am Sehen hin- und hergezogen.“ (Briefwechsel I, 17)

Was hier als Einschränkung gegenüber der Oper gesagt ist, verfeinert und verschärft der späte Dilthey, wenn er findet, „daß die Programmusik der Tod der wahren Instrumentalmusik ist“ (GS VII, 224). Gemeint ist das „Hinübertragen aus der einen in die andere [Welt]“, also eine „Zweifachheit von Erlebnis und Musik“ (GS VII; 222). Wir könnten für diese Doppelbödigkeit aus unserer modernen Erfahrung das Beispiel des präzise kalkulierten Soundtrack anführen, der bis auf Bruchteile von Sekunden genau eine vorgegebene Handlung oder Emotion des Films zu untermalen oder zu überhöhen hat. Während hier die Musik bis ins kleinste Detail an die Handlung gefesselt ist, sieht Dilthey in der „Instrumentalmusik“ nicht den Bezug zu einem bestimmten, sondern zu einem unendlichen Gegenstand. „Dieser ist aber nur im Leben selbst gegeben. So hat die Instrumentalmusik in ihren höchsten Formen das Leben selbst zu ihrem Gegenstand“ (GS VII, 224).

Andererseits konzidiert er für die Opern Mozarts eine „relative Unabhängigkeit“ vom Text, da „das im Text höchst trivial Ausgesprochene in seinen Melodien zu einem reichen, davon ganz unterschiedenen Ausdruck gebracht“ wird (D 280).

Damit sind wir endgültig bei dem symbolischen Wert der Musik angekommen. Dies bedeutet zunächst die Betonung des irrationalen Charakters des Lebens in der Tonwelt.

[W]as in der Seele zu Grunde liegt, braucht gar nicht, ja wird meist dem Künstler für sich nicht erlebbar sein. Unmerklich im Dunkel der Seele bewegt es sich, und in dem Werk erst drückt sich ganz das dynamische Verhältnis aus, das in diesen Tiefen bestand (GS VII, 222 f.).

Dies ist nicht mehr die Illustration des seelischen Geschehens, sondern Anerkennung der symbolbildenden Kraft des künstlerischen Ausdrucks. Und es ist zugleich ein besonderer Fall für die Hermeneutik, der eine kleine Zwischenbetrachtung erforderlich macht.

In den Fragmenten zur Fortsetzung der Abhandlung *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* wird eine Stufenfolge der zu verstehenden Lebensäußerungen und der ihnen zugeordneten Verstehensleistungen entworfen. An Lebensäußerungen zählt Dilthey auf: a) Begriffe, Urteile und größere Denkgebilde; b) Handlungen; c) Erlebnisausdrücke. „In der Sinnenwelt auftretend, sind sie der Ausdruck eines Geistigen“ (GS VII, 205). Diesen Ausdrucksformen entsprechen verschiedene Stufen des elementaren und höheren Verstehens, vom elementaren Verstehen einer Handlung oder eines Wortes bis zu den komplizierten Formen des „Nacherlebens“. Für unseren Zusammenhang ist der Begriff des Erlebnisausdrucks von zentraler Bedeutung. Im Gegensatz zu einem „Eins-zu-Eins“-Verstehen, wie es im Normalfall bei Handlungsintentionen oder logischen Sätzen stattfindet, gilt für den Erlebnisausdruck, dass er „vom seelischen Zusammenhang mehr [enthält], als jede Introspektion gewahren kann. Er hebt aus Tiefen, die das Bewußtsein nicht erhellt“ (GS VII, 206).

Der symmetrischen Zuordnung von Ausdrucks- und Verstehensleistungen gemäß müsste dem Erlebnisausdruck – auch in der Musik – das verstehende *Nacherleben* entsprechen, das charakterisiert wird als „die höchste Art, in welcher die Totalität des Seelenlebens im Verstehen wirksam ist“ (GS VII, 214). Aber die Kategorie „Nacherleben“ entstammt bei Dilthey nicht der Ästhetik, sondern der Historik. Sie bezieht sich zumeist auf die Welt menschlicher Aktionen und ist beim frühen Dilthey verbunden mit Emotionen „der Sympathie, der Mitempfindung, des Mitleids“ (GS XVIII, 94). Dies ist weit entfernt von dem „Durcherleben“ musikalischer Formen in Melodien, Harmonien, Rhythmen, Tonarten, Klangfarben etc. Es ist deshalb wohl kein Zufall, dass in der wichtigsten Quelle für unsere

Kenntnis der Musikphilosophie des späten Dilthey, dem Fragment *Das musikalische Verstehen*, der Begriff „Nacherleben“ nicht erscheint. Statt dessen finden wir das Wort „Nachbilden“: „Und so wird uns im Verstehen das Leben selber zugänglich, zugänglich durch ein Nachbilden des Schaffens“ (GS VII, 220). Wenn auch Dilthey selbst vielleicht keinen extremen Unterschied zwischen „Nacherleben“ und „Nachbilden“ gesehen haben mag, so hilft er uns doch in seiner Wortwahl, das Spezifische des musikalischen Verstehens vom historischen „Nacherleben“ abzuheben. So wie die Musik in ihren höchsten Formen keine Darstellung einer bildlich-realen Wirklichkeit sein will, ist für Dilthey auch das Verstehen von Musik nicht gerichtet auf dargestellte Inhalte, sondern allgemeinere Strukturen des Lebens wie Totalstimmungen der Freude, des Schmerzes, der Zuversicht, der Verzweiflung.

In einem weiteren Sinne ist auch Musik Ausdruck eines Erlebnisses. Erlebnis bezeichnet hier jede Art von Verbindung einzelner Erlebnisse in Gegenwart und in Erinnerung, Ausdruck einen Phantasievorgang, in welchem das Erlebnis hineinscheint in die historisch fortentwickelte Welt der Töne, in der alle Mittel, Ausdruck zu sein, sich in der historischen Kontinuität der Tradition verbunden haben (GS VII, 221).

Ohne genannt zu werden, kommen hier die „erlebbaren inneren Beziehungen“ wieder ins Spiel, als „jede Art von Verbindung einzelner Erlebnisse in Gegenwart und in Erinnerung“ – zusammengefasst als „Totalstimmungen“, die auch musikalisch der weiteren Explikation bedürfen:

Dieses Zusammengepackte, in Qualität, Zeitverlauf, Bewegungsform, Inhalt Zusammengeordnete wird im Musikwerk analysiert und als ein Verhältnis von Rhythmus, Tonfolge und Harmonie, ein Verhältnis von Klangs Schönheit und Ausdruck zu distinktem Bewußtsein gebracht (GS VII, 223).

8.

Wenn Dilthey bestimmte gegenständliche Bedeutungsgehalte für die klassisch-romantische Musik ablehnt, so bleibt doch die Frage nach der Art ihrer Bedeutung, die sich auf allgemeinste Züge des Lebens – als Symbolik des Lebens – beziehen soll. Ihre paradigmatische Funktion erscheint jetzt fast wie ein verschlüsselter Hinweis auf eine mögliche Metaphysik der Musik im Sinne Schopenhauers, und Dilthey spricht in der Tat gelegentlich von einem „gleichsam metaphysische[n] Charakter der Musik“ (GS VII,

223), vor allem im Blick auf die Opern Mozarts (D 278 f.; 288, 291). Aber er bleibt doch diesseits der Grenzen einer empirischen Analyse, wie ja auch die Destruktion der Metaphysik in seiner Grundlegung der Geisteswissenschaften ein zentrales Thema seines Lebens war.

Dies gilt auch für seinen Gebrauch der Kategorie der Bedeutung. Sie ist für ihn eine weit über den semantischen Bezug hinausreichende Lebenskategorie, welche die „Momente des Lebens aufeinander [...] bezogen“ sein lässt (GS XXIV, 222). Auf die Musik angewendet, heißt das:

Unter ablaufenden Tönen hat ein Thema für ein musikalisches Ganzes und in demselben eine bestimmte Bedeutung. Es gehört einem ideellen Zusammenhang an, der nur zwischen Teilen des Lebens, Erzeugnissen des Geistes etc. auftritt (ebd.).

Bedeutung, in diesem Sinne verstanden, ist „ein innerer Zusammenhang, der frei zwischen Gliedern aufgesucht wird. [...] Dieser verbindet Glieder, die zeitlich, räumlich, kausal gar nicht miteinander verbunden zu sein brauchen“ (ebd.).

Diese Formulierungen stehen nach ihrer Entstehungszeit und thematisch in enger Beziehung zu der *Ersten Studie*. Die entsprechende Stelle, allerdings noch ohne den zentralen Begriff der Bedeutung, lautet dort:

Hier [handelt es sich] um die inneren Beziehungen, die am entwickelten Seelenleben aufgefaßt werden können. Struktur ist ein Inbegriff von Verhältnissen, in welchen mitten in dem Wechsel der Vorgänge, mitten in der Zufälligkeit des Nebeneinanderbestandes psychischer Bestandteile und der Abfolge psychischer Erlebnisse einzelne Teile des psychischen Zusammenhangs aufeinander bezogen sind (GS VII, 15).

Im Verhältnis dieser beiden Texte zu einander zeigt sich ein wichtiger Schritt auf dem Weg von dem Begriff der Beziehung zu dem der Bedeutung als einer zentralen hermeneutischen Kategorie. Wenn der Text zunächst auch nur zu besagen scheint, dass es Beziehungen zwischen einzelnen Momenten des Lebens unabhängig von äußeren Umständen gibt, so ist doch vor allem wichtig, dass von hier aus das Moment des Relationalen, Beziehungshaften, auf die Konzeption der Bedeutung übertragen wird.

Von hier aus gesehen erweisen sich die *Studien* ein weiteres Mal als genetisches Zwischenglied zwischen der deskriptiven Psychologie der 1890er Jahre und den hermeneutischen Konzeptionen, die sich spätestens ab 1905 bei Dilthey deutlicher artikulieren. Der sich durchhaltende Gedanke ist das strukturelle Bezogensein von Einzelem innerhalb eines Ganzen, das

sich aber weder additiv aus diesen Teilen aufbaut, noch als bereits fertige Einheit diese integriert. Der psychologische Terminus „erlebbare innere Beziehung“ verwandelt sich in die hermeneutische Zentralkategorie der Bedeutung. Dieser Zusammenhang ist in Diltheys Worten auf die prägnante Formel gebracht: „Die Melodie sagt uns mehr vom Leben als alle Definitionen desselben“ (GS XIX, 353).

ANMERKUNGEN

- ¹ Wilhelm Dilthey, *Von deutscher Dichtung und Musik. Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*, Stuttgart²1957. (Im Folgenden: D.)
- ² Wilhelm Dilthey, *Studien zur Grundlegung der Geisteswissenschaften, Gesammelte Schriften* (GS) VII, S. 3–75. (Im Folgenden: *Studien*.)
- ³ Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, GS VII, S. 80–188. (Im Folgenden: *Aufbau*.)
- ⁴ Wilhelm Dilthey, *Die Mannigfaltigkeit des psychischen Lebens und ihre Einteilung*, GS XVIII, S. 117–183. (Im Folgenden: *Mannigfaltigkeit*.)
- ⁵ Vgl. GS VII, S. 10, 14, 39.
- ⁶ Vgl. GS V, S. 180.
- ⁷ Wilhelm Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, GS V, S. 317–331.
- ⁸ Wilhelm Dilthey, ‚Hölderlin‘, in *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin*, GS XXVI, S. 224–296.
- ⁹ Wilhelm Dilthey, *Die Jugendgeschichte Hegels*, GS IV, S. 3–187.
- ¹⁰ Wilhelm Dilthey, *Fragmente zur Poetik* (1907/8), GS VI, S. 307–320.
- ¹¹ Vgl. GS XIV, S. 659.

ABSTRACT

Starting from the late work *Studies for the Foundation of the Humanities* the article follows Dilthey's path from the notion of structure inspired by biology to the conception of recreating "structural" relations in the process of understanding. Here music does not only provide lucid examples, but also demonstrates the relation between whole and part as a symbol of life. "Inner experienced relations" band together the "total mood" of a work or a life situation, independently from spatial, temporal, and causal conditions.

The emphasis on this “structural” aspect of life and music concerns Dilthey’s use of the term “meaning” as well. Going far beyond the semantic function of ‘meaning something’, he sees in meaning the relation “which arises for the subject in between the parts and the whole”. So, at the end, meaning amounts to “belonging to a whole”. The immanent teleology of temporal processes is not directed towards a purpose but “the purpose is the structured whole itself” and in this sense music expresses a law of life.

MARKUS KLEINERT

Seliger Knabe und Gewissensrat. Nietzsches zwiespältiges Verhältnis zu Wagner und dessen lebensphilosophische Rekapitulation durch Theodor Lessing

I.

Am 21. Mai 1870 sendet Nietzsche seine Glückwünsche zu Wagners unmittelbar bevorstehendem Geburtstag per Post nach Tribschen, wobei der junge Gelehrte dem väterlichen Freund auf betont originelle Weise gratuliert:

Pater Seraphice, [...] Andere mögen im Namen der heiligen Kunst, im Namen der schönsten deutschen Hoffnungen, im Namen Ihrer eigensten Wünsche ihre Gratulationen zu bringen wagen; mir genüge der subjectiveste aller Wünsche: mögen Sie mir bleiben, was Sie mir im letzten Jahre gewesen sind, mein Mystagog in den Geheimlehren der Kunst und des Lebens. [...] Wenn es wahr ist, was Sie einmal – zu meinem Stolze – geschrieben haben, dass die Musik mich dirigiere, so sind Sie jedenfalls der Dirigent dieser meiner Musik; und Sie haben es mir selbst gesagt, dass auch etwas Mittelmässiges, gut dirigiert, einen befriedigenden Eindruck machen könne. In diesem Sinne bringe ich den seltensten aller Wünsche: es mag so bleiben, der Augenblick verharre: er ist so schön! [...] Einer „der seligen Knaben.“¹

An Nietzsches Brief ist im Hinblick auf die literarische (Selbst-)Stilisierung bemerkenswert, dass zwei Szenen aus dem letzten Akt von Goethes *Faust II* zusammengezogen werden: zum einen die Szene, in der Faust im großen Vorhof des Palastes den Ausblick auf eine tätige Realisierung seiner sozialen Utopie als schlechthin erfüllten Augenblick bezeichnet, zum anderen die abschließende „Bergschluchten“-Szene, in welcher der Pater Seraphicus und die seligen Knaben zusammenwirkend an Fausts Verklärung mitwirken.² Wenngleich Goethe in der Korrespondenz von

Nietzsche und Wagner, die zu Wagners vorigem Geburtstag eingesetzt hatte, ein ständiger Bezugspunkt ist,³ verwendet Nietzsche die *Faust*-Bezüge im zitierten Brief besonders geschickt, um das Zusammenwirken der Briefpartner im Hinblick auf eine radikale Verwandlung von Kunst und Leben anzudeuten. Der heitere Ton des Schreibens entspricht dem Anlass, er nimmt zugleich die Ironie auf, mit der sich Goethe in der „Bergschluchten“-Szene christliche und spiritistische Motive angeeignet hat. Die von dieser Szene auf Wagner und Nietzsche ausgehende Faszination hat sich in ihren Werken mehrfach niedergeschlagen, man denke nur an Isoldes ‚Liebes-Verklärung‘ oder die „Chorus Mysticus“-Parodie des Prinzen Vogelfrei. An dieser Stelle sei noch die Reaktion auf Nietzsches Schreiben erwähnt. Cosima Wagner antwortet umgehend (am 23. Mai 1870) und ausführlich.⁴ Sie schildert Nietzsche die Feierlichkeiten, vor allem aber ein gerade erst geschehenes Malheur: einer der Vögel, die von den Kindern zur Feier des Tages freigelassen werden sollten (was wegen des Trubels erst am Folgetag möglich war), flog zur Erde nieder und wurde so zur leichten Beute des Hundes – was der Briefschreiberin die Hilflosigkeit des Menschen gegenüber dem Schicksal vor Augen führt und den zur Lebensphilosophie im weiteren Sinne gewordenen Pessimismus bestätigt. Richard Wagners Antwort trifft später ein (am 4. Juni 1870) und fällt knapp aus.⁵ Die Kooperation von Pater Seraphicus und seligem Knaben ist darin konkretisiert, sie betrifft Nietzsches Korrektur des Drucks von Wagners Schriften und seine Stellung als möglicher Nachlassverwalter. Der Brief endet mit der Empfehlung von Heiterkeit, einer dem Pessimismus abgetrozten Hoffnung, als deren Repräsentant beiden Briefpartnern Goethe gilt.

Um Nietzsches Verhältnis zu Wagner einleitend zu kennzeichnen, sei als Gegenstück zu dem Geburtstagsschreiben ein Brief herangezogen, den Nietzsche am 20. Oktober 1888 aus Turin an Malwida von Meysenbug schreibt. Der Brief enthält eine rasend vorgebrachte Redlichkeitsforderung. Diese Forderung betrifft zunächst das Verhältnis von Adressant und Adressatin, insofern Malwida von Meysenbug nicht offen eingestehe, dass Nietzsches subversive Schriften ihrer Weltanschauung völlig zuwider seien (wobei Nietzsche ihre Weltanschauung als habitualisierte Unredlichkeit kennzeichnet). Von besonderem Interesse ist hier, dass und wie Nietzsche die Redlichkeitsforderung dann auch im Bereich der Musik und insbesondere mit Bezug auf Wagner geltend macht:

Zuletzt vergreifen Sie sich zwischen Wagner und Nietzsche! – Und indem ich das schreibe, schäme ich mich, meinen Namen in diese Nachbarschaft gebracht zu haben. – Also Sie haben nichts von dem Ekel begriffen, mit dem ich, mit allen anständigen Naturen, vor 10 Jahren Wagnern den Rücken kehrte, als der Schwindel, mit den ersten Bayreuther Blättern, handgreiflich wurde? Ihnen ist die tiefe Erbitterung unbekannt, mit der ich, gleich allen rechtschaffenen Musikern, diese Pest der Wagnerischen Musik, immer weiter um sich greifen sehe? Sie haben nichts davon gemerkt, daß ich, seit zehn Jahren, eine Art Gewissensrath für deutsche Musiker bin, daß ich an allen möglichen Stellen wieder die artistische Rechtschaffenheit, den vornehmen Geschmack, den tiefsten Haß gegen die ekelhafte Sexualität der Wagnerischen Musik angepflanzt habe? [...] – Sie habe nie ein Wort von mir verstanden, nie einen Schritt von mir verstanden: es hilft nichts; darüber müssen wir unter uns Klarheit schaffen, – auch in diesem Sinn ist der ‚Fall Wagner‘ für mich noch ein Glücksfall [...].⁶

Nietzsches Affekte, Scham, Ekel und Hass, richten sich gegen den ideologischen Wagnerismus, doch auch gegen Wagners Musik. Der Maßstab für die Verurteilung der Musik wird zwar mehrfach umschrieben, ohne dass doch eindeutig bestimmt würde, was „artistische Rechtschaffenheit“ bedeutet. Der vor allem in der Religionskritik etablierte Begriff der ‚intellektuellen Rechtschaffenheit‘ wird von Nietzsche kurzerhand in die Ästhetik überführt.⁷ Dass Nietzsche Gericht hält über Wagner ist der Gegensatz zur Haltung des Gratulanten, der, eingeweiht und geleitet durch Wagner, das Zusammenwirken im Hinblick auf eine totale Verwandlung der Lebensverhältnisse feierte. Dass sich Nietzsche nun als „eine Art Gewissensrath für deutsche Musiker“ bezeichnet, und das heißt als eine Art Beichtvater, passt zumindest dazu, dass besonders die Wagners Musik zugeschriebene Sexualität Anstoß erregt. Wie auch immer die mit Nietzsches Brief an Malwida von Meysenbug aufgeworfenen Fragen zu beantworten sind, zu beachten bleibt, dass der Brief als Ausdruck des Widerspruchs die vorgebrachte Redlichkeitsforderung zumindest von Seiten des Absenders einlösen will.

Dass Nietzsche für das hier in den Mittelpunkt gerückte Thema, das Verhältnis von Musik und Lebensphilosophie, relevant ist, bedarf kaum der Erklärung. Wie intensiv sich die Forschung der Bedeutung des Lebensbegriffs für Nietzsches Philosophie einerseits und seinem innigen Verhältnis zur Musik andererseits gewidmet hat, zeigt ein Blick in die einschlägigen Kompendien (ja selbst die Beziehung von Wagner und Nietzsche wird bereits im Format eines Handbuchs behandelt). Unstrittig ist auch die Relevanz, die Nietzsche für viele der als Lebensphilosophie im engeren

Sinne bezeichneten philosophischen Ansätze hat, die seit der Jahrhundertwende zunehmend systematisiert, institutionalisiert und popularisiert werden.⁸ Im vorliegenden Beitrag möchte ich zunächst das anhand der zwei Briefe angedeutete Verhältnis Nietzsches zu Wagner verdeutlichen, indem einige von Nietzsches Wagner explizit thematisierenden Schriften mit besonderer Rücksicht auf das Verhältnis von Musik und Leben herangezogen werden (II). Vor diesem Hintergrund wird erkennbar, dass gerade der zwiespältige Charakter von Nietzsches Verhältnis zu Wagner zur nachvollziehenden Durchdringung dieses Verhältnisses veranlasst und anhält, wie sie von verschiedenen Repräsentanten der Lebensphilosophie durchgeführt wird. Als Beispiel für eine solche lebensphilosophisch akzentuierte Rekapitulation wird dann stellvertretend ein frühes Werk von Theodor Lessing betrachtet, das einen originellen und weniger beachteten Beitrag aus dem Umkreis der Lebensphilosophie bietet (III).

II.

Nietzsches Schrift *Richard Wagner in Bayreuth* (1876) ist das vierte und letzte ausgeführte Stück der lose entworfenen Folge *Unzeitgemäßer Betrachtungen* und zugleich sein abschließender Beitrag zu jenem programmatischen Symphilosophieren über die Eigendynamik von Lebensanschauungen und Symbolsystemen, das mit Wagners *Beethoven-Festschrift* (1870) und Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1872) spektakulär an die Öffentlichkeit getreten war. Wenn sich der Wandel von Kulturen demnach zwar beobachten und nachvollziehen, nicht aber kontrollieren lässt, wenn allein durch Analogie zum Wechsel vergangener Lebensanschauungen eine Vorhersage zukünftiger Dynamik gewagt werden darf, dann setzt Nietzsche mit seiner Betrachtung über Wagner in Bayreuth noch einmal alles daran, die Analogie von antiker Tragödie und modernem Musikdrama und damit die kulturprägende Kraft des letzteren zu beschwören. Die Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses an Wagners 60. Geburtstag (wie könnte es anders sein) soll als historisches Ereignis vergegenwärtigt werden, als schicksalshafte Notwendigkeit, um auf diese Weise kulturell wirksam zu bleiben.⁹ Die Wirkung der von Wagners Reform der Kunst ausgehenden radikalen Verwandlung der Kultur wird von Nietzsche als Entsprechung zum tragischen Zeitalter der Griechen angedeutet, gewonnen werden soll eine Haltung der Stärke, welche das

Leben als Leidenszusammenhang anerkennen und gleichwohl anziehend erscheinen lassen kann, wobei die Kunst zeitweilige Entlastung bietet.

Die produktive Wirkung Wagners wird von Nietzsche zunächst negativ bestimmt: Sie erfordert und befördert beim Produzenten wie beim Rezipienten eine unzeitgemäße Einstellung, die Befreiung von den gegenwärtig herrschenden Denk- und Empfindungsweisen, die unter dem Begriff der modernen Bildung zusammengefasst werden. Im Hinblick auf das hier gestellte Thema ist der fünfte Abschnitt der Betrachtung von besonderem Interesse, weil Nietzsche die produktive Wirkung Wagners darin positiv bestimmt, und zwar durch eine grundsätzliche Erörterung des Verhältnisses von Musik und Leben. Das entscheidende Wesensmerkmal der Musik besteht demnach darin, dass in ihr das individuierte Leben unmittelbar zum Ausdruck kommen könne, während es durch die konventionsgebundene sprachliche Symbolisierung verfälscht und verkehrt artikuliert werde, wobei dieser Verlust an Unmittelbarkeit in einer zunehmend reflektierten Kultur immer weniger wahrnehmbar wird.

Wenn nun, in einer solchermassen verwundeten Menschheit, die Musik unserer deutschen Meister erklingt, was kommt da eigentlich zum Erklären? Eben nur die richtige Empfindung, die Feindin aller Convention, aller künstlichen Entfremdung und Unverständlichkeit zwischen Mensch und Mensch: diese Musik ist Rückkehr zur Natur, während sie zugleich Reinigung und Umwandlung der Natur ist; denn in der Seele des liebevollsten Menschen ist die Nöthigung zu jener Rückkehr entstanden, und in ihrer Kunst ertönt die in Liebe verwandelte Natur.¹⁰

Die in der Musik akustisch mitgeteilte authentische Empfindung fungiert nicht nur als Maßstab für die anderen Sinne und künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, wobei Wagner als „der Wiederhersteller einer Ein- und Gesamtheit des künstlerischen Vermögens“¹¹ ohnehin über die Grenzen der Künste hinweg agiert, als Bildner, Schauspieler, Dichter und Musiker. Der von Wagners Musik vermittelte Affekt wirkt auf eine Erneuerung aller gesellschaftlichen Sphären hin, er appelliert an eine Neubegründung der Kultur: „helft mir jene Cultur zu entdecken, von der meine Musik als die wiedergefundene Sprache der richtigen Empfindung wahrsagt“¹²; an späterer Stelle wird diese Musik als „die Sprache der auch im Menschlichen wiederhergestellten Natur“¹³ bestimmt. So bewahrt und vermittelt in der Gegenwart nur die Musik einen schöpferischen Impuls, Vitalität, wie Nietzsche in Anspielung auf seine zwei Jahre zuvor veröffentlichte Betrachtung *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* formuliert:

Sehen sie [die bildenden Künstler bzw. jetzigen Menschen überhaupt, M. K.] in ihrem innerlichen Schauen keine neuen Gestalten vor sich, sondern immer nur die alten hinter sich, so dienen sie der Historie, aber nicht dem Leben, und sind todt, bevor sie gestorben sind: wer aber jetzt wahres, fruchtbares Leben, das heisst gegenwärtig allein: Musik in sich fühlt, könnte der sich durch irgend Etwas, das sich in Gestalten, Formen und Stylen abmüht, nur einen Augenblick zu weiter tragenden Hoffnungen verführen lassen?¹⁴

Dem zukunftsweisenden Impuls arbeitet die zeitgenössische Kunst allerdings entgegen, insofern sie das schlechte Gewissen der vom Historismus ausgezehten und letztlich lebensmüden Zeit einschläfert oder betäubt.

Das Verhältnis von Musik und Leben ist nach der vierten *Unzeitgemäßen Betrachtung* also deshalb einzigartig, weil momentan allein die Musik und insbesondere Wagners Musik die Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit des Lebens vermittelt, die eine vom Verstand beherrschte und im Verfall begriffene Kultur erneuern kann – und eben diesen Anstoß zur Erneuerung will Nietzsches Philosophie verständlich und wirksam werden lassen (wenngleich der Verfasser zu diesem Zeitpunkt wohl nicht mehr die anfängliche Beseligung in der Allianz mit Wagner empfunden hat).

Wenden wir uns nun Nietzsches Antiwagneriana zu, und zwar exemplarisch der späten Schrift *Der Fall Wagner* (1888). In der mehrteiligen Schrift wird Wagner als Idealtypus eines Problems behandelt, das zunehmend abstrakter erfasst wird. Im „Turiner Brief vom Mai 1888“ wird beispielsweise noch konkret das Erlösungs-Motiv der Musikdramen Wagners unter Bezugnahme auf Goethes „Bergschluchten“-Szene persifliert.¹⁵ In den weiteren Ausführungen rückt dann die Frage der Echtheit des Musikers im Kontrast zum Schauspieler in den Mittelpunkt, der ausschließlich auf Wirkung und Erfolg bedacht sei. Nietzsche identifiziert Wagner mit dem Schauspieler, der in der modernen Kultur mit seiner Überwältigungsästhetik und raunendem Tiefsinn Erfolg haben müsse.¹⁶ Doch es bleibt nicht beim Einspruch gegen die Theatralisierung der Künste und Verstellung der Künstler, bei der Forderung, „Dass die Musik nicht zu einer Kunst zu lügen wird.“¹⁷ In der zweiten Nachschrift zum Turiner Brief wird die moderne Musik als notwendiger Ausdruck eines für die Moderne konstitutiven „physiologischen Widerspruchs“¹⁸ erklärt, der im Epilog seine konzentrierteste und abstrakteste Kennzeichnung erhält. Nietzsche bestimmt sein Verhältnis zu Wagner dort auf der Grundlage des Gegensatzes von aufsteigendem und niedergehendem Leben, der in entsprechend gegensätzlichen Lebenshaltungen und Wertungsweisen zum Ausdruck kommt,

der Fähigkeit zur Verklärung des Lebens beziehungsweise dem Wunsch nach Erlösung vom Leben – wobei sich Nietzsche und Wagner nicht in der Teilhabe an diesen Haltungen unterscheiden, sie sind mit beiden bestens vertraut, sondern durch den ehrlichen oder unehrlichen Umgang mit diesem Gegensatz:

Diese Gegensatzformen in der Optik der Werthe sind beide nothwendig: es sind Arten zu sehen, denen man mit Gründen und Widerlegungen nicht beikommt. [...] Wogegen man sich allein zu wehren hat, das ist die Falschheit, die Instinkt-Doppelzüngigkeit, welche diese Gegensätze nicht als Gegensätze empfinden will [...].¹⁹

Während die Dekadenz im christlichen Erlösungsbedürfnis ehrlich eingestanden sei, werde die moderne „Instinkt-Widersprüchlichkeit“²⁰ mit Wagners kunstreligiösen Erlösungen überspielt.

Das Verhältnis von Musik und Leben behandelt Nietzsche in *Der Fall Wagner* also weniger unter dem Gesichtspunkt, dass die Musik Ausdruck unmittelbaren Lebens sei, als vielmehr unter dem Gesichtspunkt, wie reflektiert der Gegensatz von aufsteigendem und niedergehendem Leben beziehungsweise die widersprüchliche Teilhabe an beiden Tendenzen im musikalischen Werk und der Persönlichkeit des Musikers zum Ausdruck komme. Die dabei erhobene Forderung von Ehrlichkeit, wie sie auch im Brief an Malwida von Meysenbug vorgebracht wird, wird allerdings nicht begründet. So ähnelt die Selbstüberwindung des ehrlichen Philosophen zuletzt vielleicht doch derjenigen eines Moralisten, von der er sie im Vorwort zu seiner Schrift unterschieden wissen wollte.

In der in *Ecce homo* (1888) enthaltenen Selbstdeutung von *Der Fall Wagner* wird Nietzsche die im Epilog herausgearbeitete Problematik aufgreifen und im Hinblick auf die deutsche Philosophie weiter ausführen, insofern die deutsche Philosophie zur Unredlichkeit, Uneindeutigkeit und Vergleichgültigung von Gegensätzen verführe, gegen die Nietzsche Einspruch erhebt als „der erste rechtschaffne Geist in der Geschichte des Geistes, der Geist, in dem die Wahrheit zu Gericht kommt über die Falschmünzerei von vier Jahrtausenden“²¹. Die auf diese Weise nachträglich noch hervorgehobene Problematik des Epilogs wurde in der Forschung durchaus gewürdigt, etwa von Dieter Borchmeyer.²² Auch dort bleibt jedoch offen, ob sich die Bereitschaft zur radikalen Selbstanalyse weiter begründen lässt und welche Konsequenzen die Klärung der eigenen „Instinkt-Widersprüchlichkeit“ hat.

Nachdem das Verhältnis von Musik und Leben anhand von Nietzsches Schriften über Wagner unter einem artikulatorischen Gesichtspunkt (Musik als Vermittlung von Unmittelbarkeit) und einem kriteriologischen Gesichtspunkt (Selbstreflexion des Musikkritikers) untersucht wurde, soll zum Abschluss dieses Nietzsche-Abschnitts noch ein literarischer Aspekt angesprochen werden. Vor dem Hintergrund von Nietzsches Kritik an Wagner und dessen Musik (die den von ihr ausgehenden Reiz doch nie gänzlich bestreitet) lässt sich fragen, welche Musik Nietzsches Ansprüchen eigentlich gerecht würde. Hinweise auf diese Art von Musik finden sich auch in Nietzsches später Kompilation *Nietzsche contra Wagner* (1888). Die vorbildhafte Musik wird gemäß der im Spätwerk angedeuteten ‚physiologischen Ästhetik‘ zunächst als körperlich erfahrene Erleichterung bestimmt,

wie als ob alle animalischen Funktionen durch leichte, kühne, ausgelassne, selbstgewisse Rhythmen beschleunigt werden sollten; wie als ob das eherne, das bleierne Leben durch goldene zärtliche ölgliche Melodien seine Schwere verlieren sollte.²³

Bedeutsamer als die in diesen abschließenden *Aktenstücken eines Psychologen* wiederholten Kritikpunkte an Wagner (Theatralisierung, Selbstbetrug in Bezug auf die gegensätzlichen Lebenstendenzen), bedeutsamer auch als die gegen Wagner aufgetretenen musikalischen Gegenfiguren von Bizet bis Peter Gast (Heinrich Köselitz) ist vielleicht Nietzsches Verfahren der literarischen Evokation von Musik. In einem bezeichnenderweise „Intermezzo“²⁴ überschriebenen Abschnitt setzt Nietzsche zur Bestimmung seines musikalischen Ideals an, in positiven Umschreibungen, in negativen Abgrenzungen, in einer völkerpsychologisch grundierten Kontrastierung verworfener und zusagender Komponisten, wobei unter letzteren der besagte Freund und Wahlvenezianer Peter Gast natürlich nicht fehlen darf. Was die Gleichsetzung von Musik und Venedig und die Chiffre des Südens bedeuten, wird von Nietzsche durch ein eingeschaltetes, nicht explizit eingeleitetes oder nachträglich erläutertes Gedicht vorgeführt:

An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
goldener Tropfen quoll's
über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik
trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus ...

Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
– Hörte Jemand ihr zu? ...²⁵

Wenn dieses Gedicht Nietzsches musikalisches Ideal vermitteln kann, dann weniger seiner inhaltlichen und formalen Eigenheiten wegen, etwa mittels musikalischer Motive und Metaphern, als vielmehr durch seine performative Qualität im Textzusammenhang: der Mitvollzug des lyrischen Tonfalls soll ein Erlebnis vermitteln, Nietzsches Stunde der wahren Empfindung (mit einer in der Soziologie derzeit beliebten Metaphorik könnte man von resonanter Weltbeziehung sprechen). Eine Verwandtschaft von Lyrik und Musik stiftet die Vermittlung von Unmittelbarkeit, für die die nachträgliche wissenschaftliche Konzeptualisierung irrelevant ist, wie übrigens auch der Umstand, dass Nietzsches Gedicht verschiedene Komponisten, von Gustav Krug bis Wolfgang Rihm, zu einer Vertonung angeregt hat.

Wenn Nietzsches Engagement für oder gegen Wagner in den Blick genommen wird, wie hier im Hinblick auf das Verhältnis von Musik und Leben, dann ist selbstverständlich auch die literarische Verfahrensweise zu berücksichtigen.

III.

Wenige Jahre nach Nietzsches Tod veröffentlicht Theodor Lessing unter dem Titel *Schopenhauer, Wagner, Nietzsche* (1906) eine voluminöse *Einführung in die moderne deutsche Philosophie*.²⁶ Auf dem Titelblatt sind neben den üblichen Angaben auch in kleiner Schrift zwei Goethe-Verse abgedruckt: „Sie dürfen früh des ew’gen Lichts genießen, / Das später sich zu uns herniederwendet.“ Die Verse aus der Anfangsszene von *Faust II*,²⁷ vom genesenden Faust auf die in der Morgensonne erglänzenden Berggipfel bezogen, lassen schon erahnen, welche zukunftsweisende Bedeutung den im Titel von Lessings Schrift genannten Geistesriesen zuerkannt wird. Lessing stellt seiner Schrift allerdings noch ein zweites Motto voran, das auf gesondertem Blatt wiedergegeben ist, und zwar ein Gedicht von Ludwig Klages:

Doch ein Klippengestade aus glutendem Erz,
Es rage aus nächtlich dröhnender See
In die künftige Welt und werfe den Schein,
Der goldenen Schauer tönenden Schein
In entweihter Seelen frierende Nacht
Und lodre den Toten.

Damit erhält Lessings Schrift eine lebensphilosophische Grundierung, wird hier doch mit synästhetischen Metaphern ein schöpferisches, Zukunft verbürgendes Leben im Gegensatz zu einer leblosen Gegenwart angedeutet (Klages selbst wird dieses Gedicht übrigens ebenfalls als Motto verwenden)²⁸.

Lessings Ausführungen über Schopenhauer, Wagner und Nietzsche – von ihm charakterisiert als die „drei großen Künstler- und Priesterphilosophen“²⁹ – basieren auf einer Reihe öffentlicher Vorträge, die er zwei Jahre zuvor in Dresden gehalten hatte. Die Umstände, unter denen diese Vorträge gehalten wurden, schildert Lessing so:

Die Vorträge sind in einem großen Saale des Dresdener Hauptbahnhofes gehalten worden. Während ich sprach, fiel mein Blick auf die mächtigen Glasdächer und schönen Eisenkonstruktionen, auf Stahlrippen, Bögen, Brücken und Kuppeln, die Zweckmäßigkeit und Angepaßtheit unserer Tage, unsern Stil; eine neue Schönheit und Kunst, die aus sozialem Nutzen und wirtschaftlichem Fortschritt gewonnen und an praktisches Handeln geknüpft ist. Wir hörten das Donnern und Stampfen mächtiger Maschinen und atemloses Brausen von Bahnzügen in diese Vorträge dröhnen. Wir standen vor einer Welt von Dampf und Eisen, keuchender überwachter Arbeit, Ruß und Stahl.³⁰

Der auf sich gestellte junge Gelehrte ist offensichtlich darum bemüht, seiner prekären Lage etwas abzugewinnen, die Konfrontation mit der Technik und Industrie für die Erschließung der gegenwärtigen Weltanschauung zu nutzen. Zu beachten ist auch, dass Lessing seine einführenden Vorträge vor einem allgemein interessierten und nicht vor einem Fachpublikum hält. Das Konzept der Volksbildung entspricht ihm zufolge der Gegenwart, die das geistige Erbe einerseits als kompensatorische Gegenwelt zur prosaischen Realität versteht, andererseits aber für dessen soziale Verbreitung sorgt – und das letztlich lebensdienlich: „Der Substanzwert soll für neues Handeln produktiviert und in funktionelle Werte gewandelt sein, bis endlich das Niveau des Gesamtlebens zu seiner erschöpfenden Grenze gesteigert ist.“³¹

Lessings Darstellung von Schopenhauer, Wagner und Nietzsche erfolgt aus psychologischer, genauer ‚charakterologischer‘ Sicht: Beabsichtigt ist eine Typologie des Verhältnisses von unvordenklicher Erfahrung (dem ersten Blick in die Welt) und Denken. Das Verhältnis von Ich und Umwelt entwickle sich dann in der steten Spannung von Differenzierung und Vereinheitlichung (in Lessings Terminologie: den ‚Urtendenzen‘ der ‚Mithahnung‘ und ‚Gegenahnung‘) als „de[m] belebenden Widerspruch alles Seelenlebens“³², während eine einseitig dissoziierende oder synthetisierende Auflösung der Spannung zu Vitalitätsverlust führe.

Auf dieser Grundlage stellt Lessing zum Beispiel in Bezug auf Wagner die Widersprüchlichkeit von Lebenswillen und Weltüberwindung als Grundproblem vor, sei Wagner doch „ein Verklärer, Verherrlicher, Vergolder und jauchzender Liebhaber unseres Lebens und zugleich sein weiser Verächter und todestrauriger Richter“³³. Mithilfe der Schopenhauerischen Philosophie und des Gegensatzes von Wille und Vorstellung habe Wagner dieses Problem begrifflich fassen können, weshalb hier ein Verwandtschafts- und kein Abhängigkeitsverhältnis vorliege, vor allem aber habe er im *Tristan* einen genuin musikalischen Ausdruck für die widersprüchliche Einheit von Lebensbejahung und -verneinung gefunden. Ganz anders verhält es sich mit der in der Schopenhauer-Schule gepflegten metaphysischen Musiktheorie, die in der Anwendung unfruchtbar bleibe:

Die ästhetische Grundtatsache der Einfühlung, nach welcher ein musikalisches Werk die Geschichte eines Lebens ist und zwar meines in einem idealen Ich für mich verobjektivierten Lebens, kann recht billig von metaphysischen Ästhetikern zu mancherlei Anthropomorphismen gemäßbraucht werden. Da wird etwa gezeigt, daß aufsteigende Melodie „Bejahung des Willens zum Leben“, absteigende Tonleiterbewegung „Willenserschöpfung und Negation“ sei, daß Kettenschluß, Konfliktbildung und Synkopierung das Prinzip des Unendlichen oder der Totalität, Intervalle das Prinzip der Individuation vertreten, der Wechsel des Auf- und Abstiegs der Tonleiter als Aufstieg zum Geiste hin oder vom Geiste her symbolisch zu verstehen sei – spielerische Übertragungen, Analogien und Parallelen, die in den Bayreuther Blättern philosophisch bearbeitet wurden, ohne daß man ihre Willkür durchschaute: Die Interpretation, die man dem psychischen Leben überhaupt zuteil werden läßt, kann man selbstverständlich auch auf die Transposition dieses Lebens in der Musik anwenden.³⁴

Was nun Lessings Darstellung des Verhältnisses von Nietzsche und Wagner betrifft, so enthält die Überschrift des einschlägigen sechsten der zehn Kapitel bereits einen Wink: *Richard Wagner und Nietzsches Kampf*³⁵. Die

in vielerlei Hinsicht untersuchte Auseinandersetzung zwischen Nietzsche und Wagner wird nämlich als eine vor allem Nietzsche angehende behandelt, da Nietzsches Kampf gegen Wagner mit einem von Nietzsche innerlich ausgetragenen Kampf hinsichtlich seiner eigenen künstlerischen und philosophischen Anlagen verbunden gewesen sei. Lessings diesbezügliche Ausführungen seien hier trotz einiger Redundanzen ausführlich wiedergegeben, da sie das Problem des Kriteriums für Nietzsches Urteil über Wagner berühren:

Nietzsche aber vernichtet und schlachtet den Dichter ab. Er haßt, verabscheut, zergrübelt, analysiert das Stück Dichter und Künstler in seiner Seele. Der Philosoph in ihm nutzt das Artistische als Vivisektionsobjekt. Und wahrlich niemals war eine psychologische Anatomie mit schönerem Leichenmateriale ausgestattet. Er wollte Gelehrter sein; klarer, kalter, nüchterner, unerbittlich eisiger Gelehrter. Eine ungeheure Ehrlichkeit, eine noch nicht dagewesene Skepsis, höchste intellektuelle Sauberkeit und fast pedantische Ordnungsliebe machen ihn mißtrauisch gegen jede Art Kakozelie und Pathos. Alles Rhetorische, Pastorale und Dithyrambische, Exaggeration, der übersteigerte Akzent, der große Faltenwurf, der Brustton der Überzeugung, die lapidare Attitude – das wurde ihm zu einem neuen Problem. Er entdeckt das Problem der Emphatik. Er entdeckt, daß genau das selbe Wort, was bei ihm keusch und unschuldig war, an geschickteren Leuten Maske und Mittel sein mußte, daß genau der gleiche Schrei, an dem er selbst fast starb, von klügeren Männern nicht ohne Selbstgenuß ausgestoßen wird, und daß man wirklich nicht unterscheiden kann, ob die rote Farbe des Geschriebenen von Herzblut oder Tinte herrührt. Und er entdeckt zugleich, daß das stumme Zucken der Lippe mehr offenbart als die gewaltigen Gesten des Brustschlagens und Haarausraufens, an die sein naiver Verehrungsdrang so gerne geglaubt hätte. Und ein bewundernd trauriges Kind wird zum unersättlichen, gellend lachenden Skeptiker. [...] Und er entdeckt auch in Wagner den Gestikulator und Lamenteur. Den „Heautontimorumenos“, der an sich leidet, aber zugleich das Leiden zum Schauspiel vor sich selber macht. [...] Er empfiehlt die Härte, die die Seele des Kämpfers vor dem Klagelied über sich selber wahrt! Und die Psychologie jenes Wahrsten und Verlogenen zeichnet er mit unausschöpflicher Feinheit im „alten Zauberer“ des Zarathustra. Immer etwas zu laut, immer etwas zu superlativisch, ein wenig unkeusch, ein Stück Plebejer. Damit will er das Menschentum Wagners treffen. Aber er tut es ohne Liebe, schwarzzüchtig, auf Grund vorgefaßter Wertung. Und ohne psychologische Vollständigkeit [...].³⁶

Lessing führt vor, welche Schwierigkeiten mit dem Bewertungskriterium der Ehrlichkeit oder Echtheit verbunden sind, zumal wenn dieses vom Bereich der Wissenschaft auf den der Kunst übertragen wird, eine Über-

tragung, deren Voraussetzungen selbst klärungsbedürftig sind. Es sind dieselben Schwierigkeiten, die im vorliegenden Beitrag mit Bezug auf Nietzsches Redlichkeitsforderung im Brief an Malwida von Meysenbug und im Epilog zu *Der Fall Wagner* behandelt wurden. Die lebensphilosophische Pointe von Lessings Ausführungen besteht darin, dass diese Schwierigkeiten nicht beseitigt werden müssen, dass über Nietzsche und Wagner kein Urteil gefällt werden kann oder soll – die nachvollziehende Durchdringung ihres Verhältnisses in seiner Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit kann nämlich eine jede historische Beurteilung und Parteinahme übersteigende Verlebendigung bewirken. Im Sinne dieser lebensphilosophischen Hermeneutik hält Lessing mit Bezug auf die von ihm dargestellten Vertreter der Geistesgeschichte fest: „Sie bleiben das Einzige, was unser Leben rechtfertigt und heiligt, in dem Maße wie wir sie lieben und verstehen.“³⁷

Es läge nahe, Lessings Rekapitulation des Verhältnisses von Nietzsche und Wagner mit ähnlichen Darstellungen aus dem engeren oder weiteren Kreis der Lebensphilosophie zu vergleichen, zum Beispiel mit Georg Simmels Vortragszyklus *Schopenhauer und Nietzsche* (1907) oder mit Ludwig Klages' *Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches* (1926).³⁸ Im vorliegenden Beitrag soll jedoch noch kurz Lessings knapp zwei Jahrzehnte nach den Dresdner Vorträgen veröffentlichtes Büchlein *Nietzsche* (1925) angesprochen werden. Darin hebt Lessing an Nietzsches Philosophie, auch bestätigend auf das eigene Jugendwerk zurückverweisend,³⁹ die Problematisierung des Verhältnisses von Geist und Leben hervor.⁴⁰ Da die den Menschen auszeichnende Einheit gegensätzlicher, unmittelbarer (kosmischer) und reflektierter (logischer und ethischer) Lebensweisen gerade von der zur Schule verfestigten Lebensphilosophie verkannt werde⁴¹ und nur von Lessing konsequent hervorgehoben, geht die Nietzsche-Darstellung zeitweilig in eine konzentrierte Selbstdarstellung über:

Der Grundgedanke aller meiner philosophischen Schriften war und ist immer wieder dieser: „Unsere Welt in Raum und Zeit, mitsamt Geschichte, Fortschritt, Entwicklung, ist – Mechanik“. [...] Nichts ist erstaunlicher, nichts schrecklicher als dies: daß die mechanistische Natur aller Bewußtseinswelt dem europäisch-amerikanisch-australischen Betriebsmenschengeschlechte bereits so ganz und gar entgeht, daß es unmöglich ward, diesem heutigen Wirklichkeitsmenschen noch fühlbar zu machen, daß er die gesamte „Welt“ eben doppelt hat: „lebendig“ als durch „Ahmung“ (Einsfühlung) gelebten Bildtraumreigen (brähma-vidya); „im Bewußtsein“ als eine „Welt“ von Gegenständen und Formen, welche durchaus menschliche Schöpfung, d. h. Artefakte (Kunsterzeugnisse) sind. Diese meine

Erkenntnis fand noch kein Ohr. Und warum? Weil die gesamte gegenwärtige, als Idealismus, Kritizismus, Phänomenologie bezeichnete Philosophie zur bloßen Schulangelegenheit geworden ist. Nichts davon ging über in das tagtägliche Lebensgefühl, auch nicht in das Lebensgefühl derer, die diese Schulangelegenheiten betreiben.⁴²

Ähnlich resigniert klingt auch die das Büchlein beschließende Analyse der Nietzsche-Aneignung durch die gebildete Welt.

Kehren wir zum Schluss noch einmal zu Lessings Jugendwerk über Schopenhauer, Wagner und Nietzsche zurück. Auch dieses ist ja von einer gewissen Resignation bestimmt, insofern keineswegs sicher ist, dass die Rekapitulation des geistigen Erbes eine Verlebendigung bewirken wird. Den zu Beginn durch das Goethe- und das Klages-Motto angedeuteten Zukunftsvisionen wird am Ende des Buches eine hinzugefügt, die das Wirken des Einzelnen trotz aller Ungewissheit inmitten kosmischer Unendlichkeit mit der Parabel von einer Flaschenpost rechtfertigt:

In grausame Zone verschlagen, in verhangen bleichem Dunkel, über uns das Sternenchaos, dessen Ahnung nichts übrig lässt als das Dreinergeben in die grenzenlose Gleichgültigkeit kleiner Menschenleben, kämpfend, aber nicht mehr hoffend, tapfer und todesgewiß, so erfriert in nördlichen Meeren das Schiff. Nur zuweilen in heimlichsten Nächten rüsten wir noch ein Mal die Flaschenpost. Auf kleinen Zetteln einen Namen. Hat er nicht gelebt? Ist er uns gestorben? Wir tun es in die törichte kleine Flasche. Wir werfen sie in das große, große Meer. Mächtige See spült sie davon. Sie sinkt wohl zugrunde. Da wächst dann das Geschlinge fabelhafter und märchentoller Welten über sie dahin. Und die Jahrtausende ziehen vorüber. Oder vielleicht treibt sie vorbei an einem bessern Schiff. Aber keines nimmt sie auf. Vielleicht, aber es ist nicht wahrscheinlich, spielt Laune der See gerade sie an gesegneten Strand. Da wächst in holden Lüften ein Kind. Lächelnd entschlief es am Gestade. Und die alte Sonne wärmt es. Und das Meer rauscht ihm sein Geheimnis. Und salziger Seewind wirft tändelnd ihm vor Füße, was aus einem Leben übrig bleibt. Die Form zerschlagend findest du Namen. Grüße. Du verstehst sie nicht. Es ist fremde Sprache, Kind. Aber wohl leiser Schauer ergreift dich im Ahnen verschollenen Wollens. Es sei das deine. Sei gegrüßt, ungekannter Erbe.⁴³

ANMERKUNGEN

¹ Dieter Borchmeyer, Jörg Salasquarda (Hg.), *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*, Bd. 1, Frankfurt a. M./Leipzig 1994, S. 83 (mit Rückbezug auf Wagners Brief vom Februar 1870, der eine Synergie von

musikalischer und philologischer bzw. philosophischer Bestimmung verheißt, S. 58 f.). Die insgesamt sechs an Wagner gerichteten Geburtstagsbriefe Nietzsches dokumentieren pointiert den Verlauf ihrer Begegnung, vgl. neben dem zitierten Brief S. 11–13, 224–226, 250–252, 271 f., 279.

- ² Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. I, Bd. 7/1: *Faust. Texte*, hg. v. Albrecht Schöne, Frankfurt a. M. 1994, S. 446 (V. 11581–11586) bzw. S. 457 f. (V. 11890–11933).
- ³ Vgl. z. B. Aldo Venturelli, ‚Goethe, Hölderlin, Feuerbach‘, in *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch*, hg. v. Stefan Lorenz Sorgner, H. James Birx u. Nikolaus Knoepffler, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 344–354, 344–349.
- ⁴ Borchmeyer, Salaquarda (Hg.), *Nietzsche und Wagner*, Bd. 1 (Anm. 1), S. 84–86. Störungen der Familienidylle dienen in Cosima Wagners Briefen wiederholt zur Bestätigung der pessimistischen Weltanschauung, vgl. z. B. ihre Darstellung des Eisenbahn-Unfalls des Hundes im Brief vom 9. Februar 1872, S. 162–166.
- ⁵ Ebd., S. 86 f.
- ⁶ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden* [KSB], hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München u. Berlin/New York, NY ²2003, KSB 8, S. 457–459.
- ⁷ Vgl. d. Verf., ‚Ambivalenz der intellektuellen Redlichkeit am Beispiel von Nietzsches „Antichrist“‘, in *Religiosität und intellektuelle Redlichkeit*, hg. v. Gerald Hartung u. Magnus Schlette, Tübingen 2012 (Religion und Aufklärung 21), S. 71–83, 72, 79.
- ⁸ Vgl. z. B. Robert Josef Kozljanič, *Lebensphilosophie. Eine Einführung*, Stuttgart 2004, zu Nietzsche v. a. S. 85–104, zum Begriff der Lebensphilosophie und ihrer Aktualität S. 11–28, 241–244; Karl Albert, *Lebensphilosophie. Von den Anfängen bei Nietzsche bis zu ihrer Kritik bei Lukács*, Freiburg/München 1995, zu Nietzsche S. 47–69.
- ⁹ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [KSA], hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München u. Berlin/New York, NY 1999, KSA 1, S. 434 f.: „Als an jenem Maitage des Jahres 1872 der Grundstein auf der Anhöhe von Bayreuth gelegt worden war, bei strömendem Regen und verfinstertem Himmel, fuhr Wagner mit Einigen von uns zur Stadt zurück, er schwieg und sah dabei mit einem Blick lange in sich hinein, der mit einem Worte nicht zu bezeichnen wäre. Er begann an diesem Tage sein sechzigstes Lebensjahr: alles Bisherige war die Vorbereitung auf diesen Moment. [...] Was aber Wagner an jenem Tage innerlich schaute – wie er wurde, was er ist, was er sein wird – das können wir, seine Nächsten, bis zu einem Grade nachschauen: und erst von diesem Wagnerischen Blick aus werden wir seine

grosse That selber verstehen können – um mit diesem Verständniss ihre Fruchtbarkeit zu verbürgen.“

- ¹⁰ KSA 1, S. 456. Vgl. KSA 1, S. 507: „Der Unnatur, wenn sie einmal zum Bewusstsein über sich gekommen ist, bleibt nur die Sehnsucht in's Nichts übrig, die Natur dagegen begehrt nach Verwandlung durch Liebe: jene will nicht sein, diese will anders sein.“

- ¹¹ KSA 1, S. 468.

- ¹² KSA 1, S. 458.

- ¹³ KSA 1, S. 507. Vgl. zur Wiederherstellung als Leitidee des 19. Jahrhunderts Clemens Heselhaus, ‚Wiederherstellung. Restauratio – Restitutio – Regeneratio‘, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 25 (1951), S. 54–81.

- ¹⁴ KSA 1, S. 459.

- ¹⁵ KSA 6, S. 16–19.

- ¹⁶ KSA 6, S. 23–26, 37 f. In einer nachgelassenen Notiz begründet Nietzsche Wagners Anziehungskraft zum einen damit, dass das mit dem Mut der Verzweiflung über fehlende natürliche und kulturelle Anlagen geschaffene Musikdrama für ebenso misslich veranlagte Musiker attraktiv sein müsse; zum anderen trage der Erfolg zur Attraktivität bei. Nietzsches Ausführung des zweiten Aspekts ist hier erwähnenswert, weil er nur an dieser Stelle noch einmal den im eingangs zitierten Brief an Malwida von Meysenbug gebrauchten Begriff ‚Gewissensrat‘ verwendet – wohlgemerkt nicht in Bezug auf sich selbst, sondern in Bezug auf den sich bei gefährdeten Musikern einschmeichelnden Wagner, NL 1888, 14 [165], KSA 13, S. 349 f.: „Der Erfolg Wagners ist ein großer Verführer. Setzen wir einmal den Fall, daß dieser Verführer reden lernt, daß er sich in Gestalt eines klugen Freundes und Gewissensraths zu jungen Musikern gesellt, die in der Tiefe ihres Ichs ein kleines Verhängniß tragen – und schon hören wir ihn reden, zutraulich, biedermännisch, von einer engelhaften Toleranz für alle ‚kleinen Verhängnisse‘ ...“.

- ¹⁷ KSA 6, S. 39.

- ¹⁸ KSA 6, S. 48.

- ¹⁹ KSA 6, S. 51.

- ²⁰ KSA 6, S. 53.

- ²¹ KSA 6, S. 361.

- ²² Dieter Borchmeyer, „Ich habe ihn geliebt und Niemanden sonst.“ Nietzsches Wagner-Kritik zwischen Passion und Polemik“, in *Nietzsche und die Musik*, hg. v. Günther Pöltner u. Helmuth Vetter, Frankfurt a. M. u. a. 1997, S. 93–114,

110 f.; ders., *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt a. M./Leipzig 2002, S. 445–473, 468.

²³ KSA 6, S. 419.

²⁴ KSA 6, S. 420 f.

²⁵ KSA 6, S. 421. Vgl. die Integration des „Intermezzos“ in *Ecce homo*, KSA 6, S. 291.

²⁶ Theodor Lessing, *Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. Einführung in die moderne deutsche Philosophie*, München 1906.

²⁷ Vgl. Goethe, *Faust* (Anm. 2), S. 206 (V. 4697 f.).

²⁸ Ludwig Klages, *Rhythmen und Runen. Nachlass*, hg. v. dems., Leipzig 1944, als Motto ohne Titel S. [5], mit dem Titel „Monument“ S. 236. Vgl. die auf 1915 datierte Einleitung, S. 15–21, 20: „Unaufhaltsam schwindet die alte Menschheit, schwindet das Urleben des Planeten dahin, und schon ist der Tag in beklemmender Nähe, wo als beraubt des nährenden Seelenstoffes auch das Zwischenspiel der ‚denkenden Vernunft‘ erlahmt und mit dem Weltalter des posthistorischen (nicht mehr Menschen, sondern) Automaten der Schlußakt, der des Verendens beginnt. Solches unentrinnbar vor mir sehend erfaßte ich es als meine Bestimmung, dem Leben ein Monument zu errichten, das im Innersten das heilige Feuer hege, dem die Gesänge meiner Jugend entspröhnten, um es herum die Steilmauer des Wissens schließe, bekrönt mit gorgonischen Zeichen der Mystik, nach außen aber die beweisestarrenden Bastionen der Überzeugung kehre, an denen – similia similibus! – der Verstand zerschelle. Eine Trojaburg sollte es sein urweltlicher Schauer unter der Kuppel der Ewigkeit – und wiederum gleich den Sphinggen und Pyramiden ein in die Zukunft zürmendes Denkmal verschollener Wunder – und endlich Schatzhaus und Waffenkammer der Eingeweihten, falls doch noch einmal auf diesen Winter der Zeiten ein neuer Frühling folge.“

²⁹ Lessing, *Schopenhauer, Wagner, Nietzsche* (Anm. 26), S. 2.

³⁰ Ebd., S. 3.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 178.

³³ Ebd., S. 223.

³⁴ Ebd., S. 202.

³⁵ Ebd., S. 209–249.

³⁶ Ebd., S. 238–240.

³⁷ Ebd., S. 224.

- ³⁸ Vgl. z. B. David Wachter, Günter Seubold, ‚Rezeption in der Philosophiegeschichte‘, in *Wagner und Nietzsche* (Anm. 3), S. 462–474, 462 f. Zu einer aktuellen Auseinandersetzung mit Klages und den ‚Kosmikern‘ s. Simon Strauß, ‚Kreis ohne Kleister‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 218 (19. September 2018), S. N 3.
- ³⁹ Theodor Lessing, *Nietzsche*, Berlin 1925, S. 16, 71.
- ⁴⁰ Ebd., S. 50, vgl. S. 54–57, 74–83, 95–100.
- ⁴¹ Ebd., S. 94: „jener Lebensphilosophie mit ihrem doppelten Irrtum, einmal aus der bewußtseinswirklichen Welt, die ja doch selber nur in das Leben hineingebaut ist, etwas Lebendiges, Bewußtseinsjenseitiges denkend herleiten zu wollen, und sodann gar die Sphäre des Vernunftwahren, nach deren Norm eine Wirklichkeit zustande kommt, für etwas selber ‚Wirkliches‘, ja gar ‚Lebendiges‘ zu halten.“
- ⁴² Ebd., S. 85 f., vgl. S. 91 f.
- ⁴³ Lessing, *Schopenhauer, Wagner, Nietzsche* (Anm. 26), S. 481 f. Es folgt eine Vignette, die die Erdkugel zeigt, umringt von Sternenkreis und Uroboros.

ABSTRACT

Nietzsche’s ambivalent relationship to Wagner is mirrored in his reflections on music and life: In *Richard Wagner in Bayreuth*, music, and especially Wagner’s music, is an expression of regenerated life within a degenerated culture, and, therefore, of paramount importance for life. In an opposite direction, *The Case of Wagner* focuses on how the contradiction between regeneration and degeneration is musically reflected, culminating in a demand for artistic truthfulness and honesty against Wagner. The influence of the Nietzsche-Wagner controversy on life-philosophy is exemplified by Theodor Lessing: In his early lectures *Schopenhauer, Wagner, Nietzsche* (1906) and his treatise *Nietzsche* (1925) Lessing unfolds the contradictions in Nietzsche’s relationship to Wagner – not to eradicate them but to recapitulate them in a timely way.

(Un)formalistische Wahlverwandtschaften: Hanslick und Simmel

In rascherem oder langsamerem Tempo nagen die Kräfte des Lebens an jedem einmal entstandenen Kulturgebilde; sowie es zu seiner vollen Ausbildung gelangt ist, beginnt darunter schon das nächste sich zu formen, das es nach kürzerem oder längerem Kampfe zu ersetzen bestimmt ist.¹

Die historistischen Einsichten, die Georg Simmel in seinem 1918 erschienenen Aufsatz *Der Konflikt der modernen Kultur* formuliert, sind typisch für die Epoche, aber sie scheinen in scharfem Widerspruch zu jenem zeitlosen Objektivismus und klassizistischen Rationalismus zu stehen, den man gemeinhin mit der Musikästhetik Eduard Hanslicks assoziiert. Vor diesem Hintergrund kann es daher nur verblüffen, dass sich auch in *Vom Musikalisch-Schönen* (in der Folge VMS) eine Passage findet, die Simmels Einsichten auffallend nahe kommt, ja sich in ihrer Substanz kaum von ihnen unterscheidet:

Alle Tondichtung ist Menschenwerk, Product einer bestimmten Individualität, Zeit, Cultur, und darum stets durchzogen von Elementen schnellerer oder langsamerer Sterblichkeit. [...] Die Bühne bedeutet das Leben des Drama's, der Kampf um ihren Besitz den Kampf um sein Dasein. [...] Publicum wie Künstler fühlen einen berechtigten Trieb nach Neuem in der Musik, und eine Kritik, welche nur Bewunderung für das Alte hat und nicht auch den Muth der Anerkennung für das Neue, untergräbt die Production. Dem schönen Unsterblichkeitsglauben müssen wir entsagen.²

Der erstaunlich radikale Historismus, der hier zum Ausdruck kommt, ist eine Einfügung in der sechsten Auflage von 1881; Hanslick übernimmt die Passage aus seiner Kritikensammlung *Moderne Oper* von 1875. Den ursprünglichen Plan einer Umarbeitung der in erster Auflage 1854 erschienenen Abhandlung zu einer fundierten wissenschaftlichen Musikästhetik hatte der nunmehrige Professor der Universität Wien nicht mehr verfolgt; in sei-

nen Lebenserinnerungen schildert Hanslick, wie er in den 1860er Jahren, „müde des Arbeitens mit abstrakten Begriffen ... Rettung und einen uner-schöpflichen Genuß in der Geschichte der Musik“ fand:

Was ist schön in der Musik? Ja, das haben verschiedene Zeiten, verschiedene Völker, verschiedene Schulen ganz verschieden beantwortet. Je mehr ich mich in historisches Musikstudium vertiefte, desto vager, luftiger zerflatterte die abstrakte Musikästhetik, fast wie eine Luftspiegelung, vor meinen Augen.³

Dennoch wäre es zu einfach, von einer Art „historistischer Wende“ zu sprechen, in deren Verlauf der spätere Hanslick – VMS ist das Werk eines 28-Jährigen – sich von Auffassungen löst, die für die Ästhetik seines musik-ästhetischen Klassikers zentral waren. Bereits in der ersten Auflage hält Hanslick fest:

Es gibt keine Kunst, welche so bald und so viele Formen verbraucht, wie die Musik. Modulationen, Cadenzen, Intervallenfortschreitungen, Harmoniefolgen nützen sich in 50, ja 30 Jahren dergestalt ab, dass der geistvolle Componist sich deren nicht mehr bedienen kann und fortwährend zur Erfindung neuer, rein musikalischer Züge gedrängt wird. Man kann von einer Menge Compositionen, die hoch über dem Alltagsstand ihrer Zeit stehen, ohne Unrichtigkeit sagen, dass sie einmal schön waren.⁴

Vergleicht man die Passage etwa mit Bemerkungen Nietzsches aus *Menschliches, Allzumenschliches* von 1879 (zweiter Band, *Vermischte Meinungen und Sprüche*), dann wird die durchaus pionierhafte Bedeutung dieses unerwarteten Historismus in einem formalen Theoriekontext klar ersichtlich. Nietzsche schreibt:

Die Musik kommt von allen Künsten, welche auf einem bestimmten Cultur-boden, unter bestimmten sozialen und politischen Verhältnissen jedesmal aufzu-wachsen pflegen, als die *letzte* aller Pflanzen zum Vorschein, im Herbst und Abblühen der zu ihr gehörenden Cultur. [...] Es liegt im Wesen der Musik, dass die Früchte ihrer großen Cultur-Jahrgänge zeitiger unschmackhaft werden, und rascher verderben, als die Früchte der bildenden Kunst oder gar die auf dem Baume der Erkenntnis gewachsenen.⁵

Gegenüber Hanslicks Auffassungen von 1854 – die Nietzsche kannte, er studierte VMS gründlich nach der dritten Auflage von 1865, in der sich die Passage unverändert findet – bringt die Bemerkung aus *Menschliches, Allzumenschliches* ein Vierteljahrhundert später wenig Neues. Sowohl Hanslick als auch Nietzsche betonten das in der Musik stärker als in anderen Künsten ausgeprägte historische Moment, das zu ständigem Wandel und

konstanter Erneuerung antreibt. In der Einfügung von 1881 bestimmt Hanslick spezifischer die Oper als Speerspitze dieses innovatorischen Impetus, da diese die „zusammengesetzteste, conventionellste und daher vergänglichste“ aller „großen Musikformen“ sei. Aber bereits die allgemeineren Ausführungen von 1854 zeigen eine historistische Theorieseite, die den Leser von VMS (ebenso wie manchen Interpreten) verwundert.⁶

Seine Ausführungen zum Problem der Vergänglichkeit des Schönen machen klar, dass es auch einen „anderen Hanslick“ gibt als den formalistischen Rigoristen, als der Hanslick der akademischen Nachwelt häufig gilt, und dass seine in Wahrheit schillernde und äußerst vielschichtige Abhandlung von 1854 theoretische Dimensionen besitzt, die bis heute nicht ganz ausgelotet wurden. Als „Lebensphilosoph“ ist er freilich nicht anzusprechen; VMS gehört seiner Begriffs- und Geisteswelt nach einer anderen Epoche an, die die zentrale Wende zur Betonung der irrationalen Seite menschlicher Kultur und menschlicher Kulturprodukte noch nicht vollzieht; die beiden Zentralbegriffe für diese rational nicht aufschlüsselbare Seite, *Leben* und *Wille*, sind in VMS weder mit einer tragenden theoretischen Rolle ausgestattet noch sonstwie privilegiert. Dennoch finden sich auch in VMS Einsichten, die spätere philosophische Entwicklungen vorwegnehmen, ebenso wie auch Theoretiker der Lebensphilosophie auf Basis ihrer philosophischen Überzeugungen zu Auffassungen gelangen, die sich überraschend mit grundlegenden ästhetischen Perspektiven Hanslicks decken. Diese sozusagen zweifachen Wahlverwandtschaften sind, am Beispiel Simmel, Gegenstand der folgenden Ausführungen.

Leben als theoretisch tragender Begriff spielt eine zwar untergeordnete, im Kontext mit Theoretikern und Ansätzen der Lebensphilosophie aber auch nicht völlig uninteressante Rolle in VMS. In relevanteren Kontexten taucht der Begriff vor allem in den theoretisch zentralen Kapiteln eins bis drei und dem abschließenden Kapitel sieben auf, die textgenetisch etwas später entstehen als die von Hanslick 1853 und 1854 vorveröffentlichten Kapitel vier bis sechs, in denen er noch eine stärker naturwissenschaftliche Orientierung verfolgt. Hanslick spricht etwa vom „Musikalisch-Schönen“ als der „Lebensfrage unserer Kunst“⁷, er beschreibt die Phantasie – ein Zentralbegriff der Abhandlung – als eine Instanz, die „ihren Lebensfunken aus den Sinnesempfindungen zog“⁸ oder das Verhältnis von dramatischem und musikalischem Prinzip in der Oper als „das innerste Lebensprinzip derselben“⁹ (das dramatische Prinzip wird dabei, soll es in der Durchführung „rein“ erhalten werden, als „ihr die Lebensluft der musikalischen

Schönheit entziehend“ bestimmt).¹⁰ An einer zentralen Stelle im dritten Kapitel, wo er den Inhalt der Musik als „tönend bewegte Formen“ bestimmt, macht Hanslick klar, dass das dabei bemühte Bild der Arabeske keinesfalls als „tote und ruhend“ zu verstehen ist, sondern als „lebendige Arabeske“ und als „thätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes, der die ganze Fülle seines künstlerischen Geistes unablässig in die Adern dieser Bewegung ergießt.“¹¹ Am interessantesten sind wahrscheinlich jene Passagen, in denen Hanslick den Begriff bzw. die Metapher des Lebens im Kontext eines zentralen musikalischen Elements solcher musikalischer „Bewegung“ verwendet: des Rhythmus. Ihn schildert Hanslick als „Pulsader musikalischen Lebens“¹² und als musikalisches Qualitätsmerkmal, dessen Gestaltung darüber entscheidet, dass dieser „hier ein lebenswarm hüpfender Puls ist, dort ein Zapfenstreich.“¹³ Das anfangs erwähnte Zitat, das Hanslick 1881 aus der *Modernen Oper* übernimmt, kombiniert verschiedene zeitgeistige Motive, die von vulgär-darwinistischen bzw. malthusianischen Ideen (Kampf ums Leben/Dasein) bis zur zeitgenössisch ubiquitären Jahreszeit-Metapher reichen.¹⁴

Auf einer rein begrifflichen Ebene fällt die Bilanz lebensphilosophischer Theoriemomente in VMS bescheiden aus. Der Begriff des Lebens hat keine fundierende Bedeutung für Hanslicks Musikästhetik, auch wenn verschiedene damit verbundene Motive verstreut in der Abhandlung auftauchen. Die Verwandtschaft mit späteren Theoretikern der Lebensphilosophie wie Simmel liegen in gemeinsamen gedanklichen Elementen, die sich vielschichtig und im theoretischen Detail nachzeichnen lassen. Dazu kommt ein bei Hanslick wie Simmel weitläufiger philosophischer Horizont, der beinahe zwangsläufig zu Berührungspunkten führt. Dieser intellektuelle Überschneidungsbereich soll nun näher exploriert werden.

Gewissermaßen ein Zufall in der Wahl des Gegenstands, hat das theoretische Denken des Juristen Hanslick und des Philosophen Simmel einen gemeinsamen theoretischen Ausgangspunkt: die systematische Reflexion der ethnologischen und naturwissenschaftlichen Grundlagen der Musik. Simmels 1880 als Dissertation verfasste Schrift „Psychologisch-ethnische Studien über die Anfänge der Musik“ wurde als Promotionsleistung abgelehnt; Simmel promovierte stattdessen ein Jahr später mit einer Arbeit über Kant. Hanslick begann seine Arbeiten zu VMS mit einem Text über die Beziehungen der Musik zur Natur, der ebenfalls stark ethnologisch unterfüttert ist. Hanslicks Gedanken, die auf einen 1851 gehaltenen Vortrag zurückgehen, werden als sechstes Kapitel des Buches veröffentlicht; tat-

sächlich sind sie der Nukleus der Abhandlung; von hier aus tastet sich Hanslick durch die ebenfalls vorveröffentlichten und stark psychologisch orientierten Kapitel vier und fünf zu den methodisch und philosophisch zentraleren Kapiteln eins bis drei vor.¹⁵ Simmels gescheiterte Dissertation wird 1882 in der von Lazarus und Steinthal herausgegebenen *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* unter dem Titel „Psychologische und ethnologische Studien über Musik“ veröffentlicht.¹⁶ Die Arbeit zeigt, ebenso wie Hanslicks Buchkapitel, wenig von den später entwickelten zentralen Theoremen – auch wenn im Fall Hanslicks der Zusammenhang mit den späteren Hauptthesen der Abhandlung freilich enger ist. Auch eine soziologische Perspektive im engeren Sinne wird in Simmels ursprünglicher Dissertation nicht entwickelt – das gilt insbesondere für den Begriff des Hörens, der in der Abhandlung keine Rolle spielt. In Hinblick auf ihre Anfänge sind die Parallelen zwischen Hanslick und Simmel wenig ergiebig.

Gerade mit Blick auf diesen Begriff des Hörens haben Simmels spätere Überlegungen in seiner *Soziologie*¹⁷ pionierhafte Bedeutung, indem Simmel das Hören als Gemeinschaftsleistung bestimmt insofern, als es trotz seines „formalen Egoismus“ – als Organ, „das nur nimmt, aber nicht gibt“ – „seinem Wesen nach überindividualistisch ist“. ¹⁸ Mit seinen Überlegungen zum Hörsinn als eines vergemeinschaftenden Wahrnehmungsmodus wird Simmel, gemeinsam etwa mit Helmuth Plessner, zum Vorreiter einer Theorie „auditiver Vergesellschaftungen“, ¹⁹ die sich zu einer allgemeinen soziologischen Theorie der Sinnesmodalitäten ausdifferenzieren lässt. Durch die Natur des Hörsinns vermittelt, kommen einem Konzertpublikum andere Eigenschaften zu als einem Museumspublikum, da

die Bestimmung des Gehörseindrucks, sich einheitlich und gleichmäßig einer Menschenmenge mitzuteilen ... das Konzertpublikum soziologisch in eine unvergleichlich engere Einheit und Stimmungsgemeinschaft zusammen[schließt], als die Besucher eines Museums.²⁰

Simmels pionierhafte Ansätze zu einer Soziologie des Hörens treffen sich in manchem mit einem bis heute wenig beachteten späteren akademischen Werk Hanslicks, das der *Geschichte des Concertwesens in Wien* gewidmet ist und dessen erster Band²¹ eine Art Proto-Soziologie des Konzertpublikums enthält, eine „Soziologie avant la lettre“, ²² die zwar die von Auguste Comte begründete Disziplin nicht erwähnt, in seiner Untersuchung der Eigenheiten des Wiener Konzertpublikums im Wandel der Zeit und jener spezifischen Formen von „Geselligkeit“, die dieses Publikum konstituieren,

aber zu einem „Vorläufer der Musiksoziologie“²³ wird. In VMS dagegen ist die von Simmel soziologisch reflektierte Bedeutung des Hörens bis heute weitgehend unbeleuchtet geblieben, was jedenfalls in der anglo-amerikanischen Forschung auch an Akzenten liegt, die die Übersetzung von Geoffrey Payzant gesetzt hat. Tatsächlich ist das Hören ein wesentliches theoretisches Anliegen der Abhandlung; auch die berühmte Passage von den „tönend bewegten Formen“ als Inhalt der Musik – von Payzant als „tonally moved forms“ übersetzt²⁴ – rückt den Aspekt des faktischen Erklings ins Zentrum seines ästhetischen Anliegens. In einer Art Erläuterung der dreigliedrigen Phrase, die Hanslick der Passage über die „tönend bewegten Formen“ nachstellt, und in der die Arabeske das Element der Form und das Kaleidoskop jenes der Bewegung exemplifiziert, kommt Hanslick am Ende seiner Ausführungen auf den Aspekt des „Tönenden“ zu sprechen:

Wenn man die Fülle von Schönheit nicht zu erkennen verstand, die im rein Musikalischen lebt, so trägt die *Unterschätzung des Sinnlichen* viel Schuld. ... Jede Kunst geht vom Sinnlichen aus und webt darin. Die „Gefühlstheorie“ verkennt dies, sie übersieht das *Hören* gänzlich und geht unmittelbar ans Fühlen. Die Musik schaffe für das Herz, meinen Sie, das Ohr aber sei ein triviales Ding.²⁵

Hanslicks Musikästhetik ist wesentlich eine Theorie des musikalischen *Hörens* und darin eine Vorform soziologischer Hörtypologien wie etwa Adornos Theorie des „strukturellen Hörers“, der im Gegensatz zum auf die sinnliche Seite von Musik fokussierten Unterhaltungshörer bzw. dem unmusikalischen Hörer seine Aufmerksamkeit gezielt auf die innermusikalisch-technischen Zusammenhänge des Musikstücks lenkt. In VMS wird diese Grundtypologie zum Gegensatz zwischen dem eigentlich „ästhetischen“ und dem „pathologischen“ Hörer theoretisiert. Die „Kunst des Hörens“²⁶, die Hanslicks Ansatz charakterisiert, lässt sich dabei auf zweifache Weise mit Simmels Überlegungen verknüpfen: zum einen durch den vergemeinschaftenden Effekt, den historisch sich verändernde Hörerwartungen schaffen, zum anderen – und dieser Punkt ist in der Analyse zentral –, durch den im ästhetischen Hören erschlossenen „Geist“ des Musikwerks, der als Träger seiner ästhetischen Bedeutung fungiert.

Es ist einer der modernsten, zugleich aber auch am wenigsten beachteten Züge von Hanslicks Musikästhetik, dass sie ästhetische Hörerfahrung nicht – wie man es bei einem (vorgeblichen) Formalisten erwarten würde –, starr aus gegebenen Strukturzusammenhängen ableitet, sondern historisch kontextualisiert. Der konstante Formenverschleiß der Musik, der unweigerlich

zu Werken führt, die einmal „schön waren“ und den Komponisten „fortwährend zur Erfindung neuer, rein musikalischer Züge drängt“, basiert auf kontinuierlich sich abnutzenden Hörerwartungen, die den geistigen Gehalt einer Komposition an Innovation und Originalität und damit auch an sich verändernde historische Hörkulturen binden. Dieser notwendige Anteil der Geschichte an der musikalischen Hörerfahrung ist dabei nicht auf die Verbindung von Musik und Gefühl beschränkt²⁷, sondern betrifft den unmittelbaren ästhetischen Kern dieser Hörerfahrung. Die „geistige Befriedigung“, deren Quelle auf Seiten des Hörers Hanslick darin sieht, „den Absichten des Componisten fortwährend zu folgen und hier voran zu eilen, sich in seinen Vermuthungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden“²⁸, findet dort nicht mehr statt, wo die entsprechenden Kombinationen musikalischer Mittel aufgrund historischer Konvention zu festen Verbindungen in den Hörerwartungen führen. Diese Hörerwartungen sind dabei „vergesellschaftet“ insofern, als sie auf das konkrete gemeinschaftliche Musikerlebnis einer konkreten historischen Konzert- und Darbietungskultur bezogen sind, vor dessen Hintergrund sich die Hörerwartungen bilden. In VMS ist damit auch eine proto-soziologische Theorie musikalischer Hörerfahrung verschachtelt, die bis heute keine echte Aufmerksamkeit gefunden hat und die in ihrem Zugang zum Problem eng mit Simmels Auffassungen zum Hören als eines vergemeinschaftenden Wahrnehmungsmodus verbunden ist.

Wichtiger mit Blick auf den Kern von Hanslicks Ästhetik ist aber ein zweiter Punkt: Das ästhetische Hören erschließt die über den sinnlichen Bereich hinausgehenden „geistigen“ Gehalte von Musik, die ihre eigentliche ästhetische Bedeutsamkeit konstituieren. Hier liegt der vielleicht wichtigste theoretische Überschneidungsbereich zwischen Hanslicks Musikästhetik und Simmels philosophisch-soziologischem Ansatz. Simmels Auffassungen zum geistig-objektiven Bereich menschlicher Kulturgebilde liefern, wenngleich allgemeiner gehalten und nicht explizit auf Musik bezogen, eine philosophisch-soziologische Rahmentheorie für Hanslicks Musikästhetik, die dessen spezifischere Bemerkungen kongenial ergänzt. In zwei Schriften der Jahre 1918 und 1919, *Der Konflikt der modernen Kultur* und *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, führt Simmel seinen Standpunkt aus. In Simmels Analyse der Kultur ist der Begriff des Geistes wesentlich, er konstituiert die verschiedenen Inhalte der Kulturgebilde auf eine überindividuelle und überzeitliche Weise und vermittelt sich in ihnen: „Der Geist erzeugt unzählige Gebilde, die in einer eigentümlichen Selbst-

ständigkeit fortexistieren, unabhängig von der Seele, die sie geschaffen hat, wie von jeder anderen, die sie aufnimmt oder ablehnt.“²⁹ Als Ergebnis des Kulturprozesses entstehen so „jene objektiv geistigen Gebilde [...]: Kunst und Sitte, Wissenschaft und zweckgeformte Gegenstände, Religion und Recht, Technik und gesellschaftliche Normen.“³⁰ Insofern

das geistgewordene Leben fortwährend solche Gebilde schafft, die einen Anspruch auf Dauer, ja auf Zeitlosigkeit tragen, so mag man sie als die *Formen* bezeichnen, in die dieses Leben sich kleidet, als die notwendige Art, ohne die es nicht in Erscheinung treten, ohne die es nicht geistiges Leben sein kann.³¹

Simmels Analyse betrifft ein breites Spektrum an Kulturprodukten unterschiedlicher Konkretisierungsgrade („die sozialen Verfassungen und die Kunstwerke, die Religionen und die wissenschaftlichen Erkenntnisse, die Techniken und die bürgerlichen Gesetze und unzähliges andere“).³² Musik und Musikwerke werden von Simmel in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, sind aber freilich mitgedacht; auch sie sind „objektiv geistige Gebilde“, die, einmal geschaffen, eine von ihrem Schöpfer losgelöste Existenz führen und Formen konstituieren, über die sich ihre Inhalte/Gehalte vermitteln.

Simmels Auffassung hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Karl Poppers späterer Theorie einer „Welt objektiver Gedankeninhalte“ („Welt 3“), die als eine „Theorie des objektiven Geistes“ zu verstehen ist. Poppers „Welt 3“ ist enger als der Gegenstandsbereich des „objektiven Geistes“ in der Theorie Simmels und privilegiert propositionale und idealerweise sprachlich vermittelte Gehalte. Vom Hegelschen „objektiven Geist“, von dem Simmels Auffassungen noch näher abstammen, unterscheiden sich Poppers Auffassungen durch ihren pointierten Kognitivismus, d. h. ihren klaren Fokus auf „die Welt der möglichen Gegenstände des Denkens; die Welt der Theorien an sich und ihrer logischen Beziehungen“.³³ Institutionen, moralische und kulturelle Praktiken im weiteren Sinn oder technische Artefakte liegen außerhalb dieser Sphäre. Literarische Werke dagegen werden von Popper mit wissenschaftlichen Theorien parallelisiert; er spricht explizit von der „Welt der wissenschaftlichen und dichterischen Gedanken und Kunstwerke“. Musik bzw. Musikwerke lassen sich in beiden ontologischen Konzeptionen verorten; der engeren Poppers und der weiteren Simmels. Sie verfügen über eine quasi-kognitive Struktur, die eine objektive Sphäre konstituiert und der sich damit eine vom Individuum losgelöste Existenz zuschreiben lässt; Popper erweitert seine Konzeption explizit in Richtung

musikalischer Kompositionen, ja die „Welt 3“ zeigt sich für ihn „am aller-eindeutigsten, wenn Dinge wie musikalische Kompositionen entstehen.“³⁴

Diese Konzeption von „objektivem Geist“, die die Musik (bei Simmel gemeinsam mit der allgemeinen Klasse der Kulturprodukte) als „objektiv geistiges Gebilde“ betrachtet und überhaupt den Aspekt des *Geistigen* in den Vordergrund rückt, trifft sich mit zentralen Intentionen Hanslicks, die ebendiesen geistigen Zugang zu Musikwerken stark privilegieren. In Hanslicks Konzeption ist „Geist“ das positive Gegenmodell zum negativ konnotierten „Gefühl“; die wesentliche Stoßrichtung von VMS besteht in der Bekämpfung der „verrotteten Gefühlsästhetik“.³⁵ Seine Auffassung von Musik als „objektives Gebilde“³⁶ und von der Tätigkeit des Komponisten als einem „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material“³⁷ weist ihn als Vertreter einer objektivistischen und proto-phänomenologischen Musikästhetik aus, die der Musik eine eigene ideale Sphäre zuweist, die mit dem schillernden Begriff des *Geistes* in engem Zusammenhang steht. Diese untrennbare Verbindung von Schönheit, Formen und Geist wird in VMS durchgehend betont:

Dadurch, daß wir auf *musikalische Schönheit* dringen, haben wir den geistigen Gehalt nicht ausgeschlossen, sondern vielmehr bedingt. Denn wir anerkennen keine Schönheit ohne Geist. Indem wir das Schöne der Musik wesentlich in *Formen* verlegt haben, ist schon angedeutet, dass der geistige Gehalt in engstem Zusammenhang mit diesen Tonformen stehe. Der Begriff der Form findet in der Musik eine ganz eigenthümliche Verwirklichung. Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vacuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist.³⁸

Interessant mit Blick auf Simmel ist hier vor allem die enge Verbindung von *Formen* und *Geist*, die bei Popper, im Rahmen seines platonistischen Ansatzes, nicht ausgeführt wird. Simmels Zugang ist allgemeiner und daher nicht auf die spezifischen Bedürfnisse musikästhetischer Theoriebildung umlegbar, aber seine Betonung des untrennbaren Zusammenhangs von *Formen* und *Geist* und deren historischer Dynamik trifft einen Punkt, der für Hanslicks Ansatz zentral ist. Simmel macht klar,

daß das Leben in dem Augenblick, in dem es als geistiges zu Worte kommt, dies eben nur durch *Formen* kann, in denen allein auch seine *Freiheit* wirklich zu werden vermag, obgleich sie in demselben Akt auch die Freiheit beschränken.³⁹

Diese Dialektik zwischen der Bindung des Komponisten an kompositorische Regeln und der Bestimmung seiner Tätigkeit als „freies Schaffen der

Phantasie“⁴⁰ ist auch für Hanslicks Ästhetik wesentlich. Der Komponist schafft „Tonformen [...], die aus freier Willkür erfunden, und doch durch ein unsichtbar feines Band mit der Nothwendigkeit verknüpft erscheinen“,⁴¹ seine Schöpfungen sind daher „ein Freies, Geistiges, daher unberechenbar.“⁴²

Hanslicks Begriff der *Form* (bzw. der Formen) steht, ebenso wie sein Begriff des *Geistes*, in sehr spezifischen und v.a. spezifisch musikästhetischen Kontexten. Beide Begriffe, obschon zentral für ein Verständnis der Abhandlung und des theoretischen Anliegens von VMS, sind nicht ganz leicht zu rekonstruieren. „Geist“ wird bei Hanslick offenkundig nicht im Sinn des Idealismus bzw. einer über das Musikwerk hinausweisenden Instanz verstanden (Übersetzungen als „ideality“ oder „spirituality“, wie sie sich etwa bei Payzant finden, sind daher irreführend). Der „Geist“, der vom Komponisten im Musikwerk ausgedrückt und vom Hörer in der Rezeption des Werks aufgenommen wird, ist ein „spezifisch musikalischer“ und auf die musikalisch-technischen Bestimmungen des Musikwerks bezogen. Der Bereich dieser „spezifisch-musikalischen“ Bestimmungen, der das melodisch-harmonische Strukturgerüst der Komposition – und im Besonderen des Themas –, aber auch sein faktisches Erklingen, betrifft, ist nicht ganz klar bestimmbar. Ebenso sind Hanslicks „Formen“ nicht streng im Sinn moderner Analyse zu verstehen (die „ein Gerippe aus blühendem Körper“⁴³ macht). Hanslicks Ästhetik entzieht sich auch orthodox-formalistischen Einordnungen, indem sie sowohl die Geschichtlichkeit des Schönen als auch die Bedeutung der über das rein Strukturelle hinausgehende akustischen Komponente betont.

Ein weiterer Aspekt ist hier von Bedeutung: Der formale Musikästhetiker Hanslick, ebenso wie der formale Soziologe Simmel, betonen mit ihrer formalen Orientierung zugleich auch den Aspekt der autonomen Bedeutung von Kunst; aus allgemeinen methodischen wie philosophischen Motiven, die sich bei Simmel aus dem Neukantianismus herleiten lassen, bei Hanslick aus seiner doppelten Verankerung im österreichischen Realismus (v.a. in seiner über Bolzano und Herbart vermittelten Version) und dem Idealismus im Gefolge Vischers. Bei Simmel zeigt sich diese Orientierung auch in seiner würdigenden Bilanzierung der Theorie des „l'art pour l'art“, die

alles das grundsätzlich ausschloss, was nicht ganz und gar innerhalb der Kunst-sphäre liegt. [...] Dass dieser Ausschluss geschah, war von unersetzlichem und unverlierbarem Wert. Er übte für die Kunst überhaupt dieselbe reinigende Wirkung, die ich [...] den „rechnerischen“ Bemühungen in der Deutung der

Malerei zuschrieb. Er löste die trüben Verschmelzungen der Kunst mit literarischen und ethischen, religiösen und sensuellen Werten.⁴⁴

Hanslicks Standpunkt ist, obwohl deutlich stärker politisch bzw. politisch-opportunistisch motiviert, in erkennbarem Gleichklang mit der Auffassung Simmels, denn auch für ihn gilt: „nur was das Kunstwerk selbst ausspricht, wird sie [die ästhetische Untersuchung] hören und glauben.“⁴⁵ Im dritten Kapitel von VMS führt Hanslick umfangreich aus, dass weder politische oder historische Verhältnisse, weder Kunstgeschichte noch Mathematik, auch nicht Symmetrie oder Analogien zur Sprache etwas Wesentliches über das Musikalisch-Schöne auszusagen in der Lage sind. Die autonome Bedeutung dieser „Kunstsphäre“ ist auch für ihn ein entscheidendes Postulat; der Aspekt des Geistes und jener der Formen sind hier untrennbar auf eine Weise miteinander verbunden, die sich mit kunstexternen Mitteln nicht weiter aufschlüsseln lässt.

Hanslicks „sich von innen heraus gestaltender Geist“ ist schwer zu fassen. Im Zentrum seiner Überlegungen steht dabei das „Thema“ bzw. „Motiv“, Hanslick spricht auch von musikalischen „Gedanken“ bzw. der musikalischen „Idee“.⁴⁶ In seiner Analyse ist das Thema der primäre Träger ästhetischer Eigenschaften; es ist Träger und Ausdruck einer prägnanten, unverwechselbaren und auch historisch singulären Individualität. Das Thema dominiert Hanslicks Musikästhetik auf eine Weise, die seine Analyse im Grunde nicht nur zu einer Analyse, sondern auch zu einer Apotheose des Themas macht. Das Thema bestimmt Hanslick als eine „selbständige, ästhetisch nicht weiter trennbare Gedankeneinheit“,⁴⁷ als „Hauptthema“ ist es „der wahre Stoff und Inhalt des ganzen Tongebildes“.⁴⁸ Das Thema ist der entscheidende, fast allein ausschlaggebende Faktor des ästhetischen Urteils:

Nur dies macht eine Musik gut oder schlecht, dass ein Componist ein geist-sprühendes Thema einsetzt, der andre ein bornirtes, daß der Erstere nach allen Beziehungen immer neu und bedeutend entwickelt, der Letztere seines w-möglich immer schlechter macht, die Harmonie des einen wechsellvoll und immer neu sich entfaltet, während die zweite vor Armuth nicht vom Flecke kommt, der Rhythmus hier ein lebenswarm hüpfender Puls ist, dort ein Zapfenstreich.⁴⁹

Die musikalischen Möglichkeiten, die sich dem Komponisten bieten, sind im Thema selbst grundgelegt: „Was aber nicht (offenkundig oder versteckt) im Thema ruht, kann später nicht organisch entwickelt werden.“⁵⁰ Hanslick denkt hier durchaus noch in traditionellen Bahnen, aber die „organische

Entwicklung“, die sein Urteil bestimmt, ist nicht mehr jene noch stärker schematische und regelgeleitete Form melodisch-harmonischer Konstruktion, die die vorklassische Musikauffassung dominiert. Das „freie“, ungebundene, geistige Element ist in seiner Analyse privilegiert, das „Thema“ sein wesentlicher Ausdrucksmodus. Während aber die Ausführung eines musikalischen Gedankens nach den üblichen kompositorischen Regeln, obschon selbst ein Anwendungsfeld hoher Kreativität, eine Frage von Technik und musikalischer Erfahrung ist, ist die Erfindung des Themas ein für Hanslick rational nicht weiter aufschlüsselbarer Vorgang und ein Einfallstor für die irrationale Seite von Musik:

... die Erfindung einer bestimmten Melodie ist der springende Punkt, aus welchem jedes weitere Schaffen des Componisten seinen Ausgang nimmt. Durch jene primitive, geheimnisvolle Macht, in deren Werkstätte das Menschaugen nun und nimmermehr dringen wird, erklingt in dem Geist des Componisten ein Thema, ein Motiv. Hinter die Entstehung dieses *ersten* Samenkorns können wir nicht zurückgehen, wir müssen es als einfache Thatsache hinnehmen.⁵¹

Diese „big bang theory of musical composition“⁵², die Hanslick zu einer „two-stage theory“⁵³ ausgestaltet, die die Erfindung des Themas streng von seiner kompositorischen Ausarbeitung trennt, ist im Wesentlichen ein Rest klassischer Genie-Ästhetik und romantischer Auffassungen von Kunst. In Hanslicks Ästhetik durchbrechen sie ein dominant rationalistisches und regelzentriertes Schema durch die Annahme eines plötzlichen, quasi-atomistischen – d. h. als „Samenkorn“ nicht weiter unterteilbaren – spontanen Elements, das dem Geist des Komponisten „entspringt“ und der Komposition ihren wesentlichen ästhetischen Charakter aufprägt. Die Melodie ist „der springende Punkt, das Leben, die erste Kunstgestalt des Tonreichs, an sie ist jede weitere Bestimmtheit, alle Erfassung des Inhalts geknüpft.“⁵⁴

In der berühmt gewordenen Phrase von den „tönend bewegten Formen“ hat Hanslick explizit auf ein Element verwiesen, das seiner Auffassung nach zu den wesentlichen Bestimmungsmomenten von Musik gehört: *Bewegung*. Das Moment der Bewegung ist dabei nicht nur in jenem banalen Sinn relevant, in dem Musik als Zeitkunst sich dem Hörer nur über temporale Verläufe erschließt, sondern von umfassenderer Bedeutung, die allerdings nur selten in den Gesichtskreis der Hanslick-Forschung gelangte.⁵⁵ In VMS hat *Bewegung* verschiedene theoretische Facetten, neben der allgemeineren Funktion in den „tönend bewegten Formen“ ist Bewegung vor allem im Kontext von Hanslicks Gefühlskritik von Bedeutung; hier gilt sie

Hanslick als das in musikästhetischen Kontexten theoretisch entscheidende Korrelat von Gefühl:

Was kann also die Musik von den Gefühlen darstellen, wo nicht deren Inhalt? Nur das *Dynamische* derselben. Sie vermag die Bewegung eines physischen Vorganges⁵⁶ nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden. Bewegung ist aber nur *eine* Eigenschaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieses *selbst*.⁵⁷

Über die von Hanslick beschriebenen Möglichkeiten hinaus ermöglicht Musik – gemeint ist hier im Wesentlichen: das Thema – eine allgemeine Abbildung von Spannungszuständen, die die Melodie mit Willensregungen gemein hat; eine Beobachtung, die etwa bei Schopenhauer zu einem wesentlichen Ankerpunkt seiner Metaphysik der Musik wird. Analoge Ideen sind bei Hanslick nicht ausgeführt – die entfernt an Schopenhauer gemahnende Abschlusspassage der Abhandlung, die Musik als „tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall“ bestimmt,⁵⁸ streicht Hanslick in der zweiten Auflage in Reaktion auf eine Rezension von Robert Zimmermann.⁵⁹ Hanslicks Betonung des *Themas* als einer musikalischen Grundgestalt mit einem klar gerichteten Charakter, als eine Art Zeitpfeil-Konzeption der Musik im Unterschied zur Zeitkreis-Gestaltung der vor-klassischen Tradition⁶⁰, weist zwar auf Theorieentwicklungen des späteren 19. Jahrhunderts hin, die den Willen zunehmend als kultur- und humanwissenschaftlichen Grundbegriff etablieren, doch diese theoretischen Möglichkeiten sind in VMS nicht entwickelt.

Das Element der *Bewegung* verweist auf die dynamische Seite von Hanslicks Denken, es repräsentiert in gewisser Weise Aspekte, die die spätere lebensphilosophische Theoriebildung unter den Gesichtspunkten *Wille* und *Leben* subsumiert. Hanslick nimmt einige dieser Einsichten vorweg, im Besonderen gilt dies für seine Betonung der Rolle der Geschichte, die er in späteren Auflagen noch pointierter in Stellung bringt. Doch wesentliche Aspekte dieser späteren dynamisch-irrationalistischen Auffassungen von Musik und von Kultur allgemein sind in VMS nicht ausgebildet. Wandel und „Absterben“ von Formen werden ähnlich wie bei Simmel betont, aber es fehlt das in den Vordergrund gestellte positiv-dynamische Modell, das Simmel im Leitbegriff des *Lebens* zur Verfügung steht. Wenn Simmel etwa schreibt, „Moralisten [...] pflegen zu übersehen, daß nicht nur etwas Negatives, das Absterben der überlieferten Formen, geschieht, sondern ein durchaus positiver Lebensdrang diese Formen abstößt“, so würde Hanslick

sich ähnlichen Einsichten nicht verschließen, sie aber in einem anderen, weniger affirmativen, Begriffsrahmen formulieren. Der „Trieb nach Neuem“, von dem Hanslick spricht und der „gar häufig ein geringeres Kunstwerk über seine besseren Vorfahren [siegen lässt], wenn dasselbe den Athem der Gegenwart, den Pulsschlag *unseres* Empfindens und Begehrens uns entgegenbringt“⁶¹, zeigt zwar Ähnlichkeiten in der historischen Sicht der Dinge auf, markiert aber auch klar eine Grenze, die Hanslick nicht überschreiten will: Eine völlige Historisierung von Wertgesichtspunkten macht er nicht mit, ebenso wie die irrationalen Kräfte, die mit dem Begriff des Lebens verbunden sind, noch eingehegt bleiben. Anders als Simmel, dessen Theoriebildung Einsichten des 19. Jahrhunderts resümiert und auf das 20. Jahrhundert weist, blickt Hanslick in wesentlichen Bereichen seiner Ästhetik noch auf das 18. Jahrhundert zurück.

ANMERKUNGEN

- ¹ *Vom Musikalisch-Schönen*, historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Dietmar Strauß, Mainz 1990 (in der Folge VMS). Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich die angeführten Zitate auf die erste Auflage von 1854.
- ² VMS, S. 95 f.
- ³ Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, hg. v. Peter Wapnewski, Kassel 1987, S. 154.
- ⁴ VMS, S. 86.
- ⁵ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches II*, Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (KSA) 2, München 1988, S. 452.
- ⁶ Kevin Karnes schien die Bemerkung auf eine Weise unerwartet, dass er, jedenfalls mit Blick auf Hanslicks Verwendung des Begriffs des Schönen, einen „incautious slip of the pen“ zumindest für möglich hielt (*Music, Criticism, and the Challenge of History. Shaping Modern Musical Thought in Late-Nineteenth Century Vienna*, Oxford/New York, NY 2008, S. 52).
- ⁷ VMS, S. 17.
- ⁸ Ebd., S. 28.
- ⁹ Ebd., S. 69.

- ¹⁰ Ebd.
- ¹¹ Ebd., S. 75.
- ¹² Ebd., S. 74.
- ¹³ Ebd., S. 95. Gerade das Motiv der Rhythmik, verbunden mit dem Bild des Lebensstroms, ist ein bedeutendes Element lebensphilosophischer Begriffssprache und Theoriebildung. Bei Simmel ist die Idee eines solchen „Lebensstroms“ vor allem in ästhetischen Kontexten von Bedeutung.
- ¹⁴ „Die Tonkunst macht es wie die Natur, welche mit jedem Herbst eine Welt von Blumen zu Moder werden lässt, aus dem neue Blüten entstehen“, schreibt Hanslick zu Beginn der zitierten Passage. Das Bild kehrt – zeitgeistig wenig originell – bei Nietzsche wieder, der ebenso von „Herbst und Abblühen der zu ihr gehörenden Cultur“ spricht.
- ¹⁵ Zur genetischen Kapitelfolge und dem allgemeinen Aufbau des Buches siehe Lee Rothfarb u. Christoph Landerer, *Eduard Hanslick's On the Musically Beautiful*, Oxford/New York, NY 2018, S. xvii-xxi.
- ¹⁶ Georg Simmel, ‚Psychologische und ethnologische Studien über Musik‘, *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 13 (1882), H. 3, S. 261–305, <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1882/musik.htm> (Zugriff: 13. Jänner 2020).
- ¹⁷ Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1908. Der entsprechende Abschnitt trägt den Titel „Exkurs über die Soziologie der Sinne“.
- ¹⁸ Ebd., S. 654.
- ¹⁹ Vgl. die von Dominik Schrage und Holger Schwetter im Springer Verlag herausgegebene Reihe *Auditive Vergesellschaftungen. Hörsinn – Audiotechnik – Musikerleben*, Link zur Forschungsgruppe: <https://tu-dresden.de/gsw/phil/iso/tuk/forschung/auditive-vergesellschaftungen> (Zugriff: 13. Jänner 2020).
- ²⁰ Georg Simmel, *Soziologie*, http://socio.ch/sim/soziologie/soz_9_ex2.htm (Zugriff: 13. Jänner 2020).
- ²¹ Wien 1869.
- ²² Kurt Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*, Wien 1995, S. 177.
- ²³ Ebd.
- ²⁴ Rothfarb und Landerer übersetzen die Passage mit „sonically moving forms“, *Eduard Hanslick's On the Musically Beautiful* (Anm. 15), S. 42.

²⁵ VMS, S. 77.

²⁶ Ebd., S. 139.

²⁷ Vgl. ebd., S. 32 (Einfügung in der sechsten Auflage): „Wir begreifen oft kaum, wie unsere Großeltern *diese* Tonreihe für einen adäquaten Ausdruck gerade *dieses* Affekts ansehen konnten. ... Wie viele Werke von Mozart erklärte man zu ihrer Zeit für das leidenschaftlichste, feurigste und kühnste, was überhaupt an musikalischen Stimmungsbildern möglich schien.“

²⁸ Ebd., S. 138.

²⁹ Georg Simmel, *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, http://socio.ch/sim/phil_kultur/kul_13.htm (Zugriff: 13. Jänner 2020). Der Aufsatz erschien im Rahmen von Simmels Arbeit ‚Philosophische Kultur‘ (Leipzig ²1919).

³⁰ Ebd.

³¹ Georg Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur*, <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1918/kultur.htm> (Zugriff: 13. Jänner 2020).

³² Ebd.

³³ Karl Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg 1973, S. 174.

³⁴ Karl Popper u. John Eccles, *Das Ich und sein Gehirn. Ein evolutionärer Entwurf*, München 1982, S. 533.

³⁵ VMS, S. 9.

³⁶ Ebd., S. 106.

³⁷ Ebd., S. 79 (Kapitel drei); gleichlautend spricht Hanslick am Ende der Abhandlung, im textgenetisch nachfolgenden abschließenden Kapitel sieben, von einer „freien Schöpfung des Geistes aus geistfähigem, begriffslosem Material“ (VMS, S. 171). Ab der dritten Auflage von 1865 bildet diese Formulierung den Abschluss der Abhandlung, wobei die – argumentativ triviale – Beifügung „begriffslosem“ entfällt.

³⁸ Ebd., S. 77 f.

³⁹ Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur* (Anm. 31).

⁴⁰ VMS, S. 80.

⁴¹ Ebd., S. 87.

⁴² Ebd., S. 97.

⁴³ Ebd., S. 50.

- ⁴⁴ Georg Simmel, ‚L’art pour l’art‘, *Der Tag*, Nr. 5, 4. Januar 1914, <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1914/art.htm> (Zugriff: 13. Jänner 2020).
- ⁴⁵ VMS, S. 93.
- ⁴⁶ Thema, Motiv sind in VMS ebenso wie musikalischer Gedanke/musikalische Idee gleichbedeutend. Die durch Hugo Riemann später eingeführte Unterscheidung zwischen Thema und Motiv nach der Länge bzw. Komplexität einer musikalischen Sequenz findet sich bei Hanslick noch nicht.
- ⁴⁷ VMS, S. 165.
- ⁴⁸ Ebd., S. 167. Vgl. S. 168: „Das Thema eines Tonstückes ist also sein wesentlicher Inhalt.“
- ⁴⁹ Ebd., S. 86.
- ⁵⁰ Ebd., S. 168.
- ⁵¹ Ebd., S. 80.
- ⁵² Geoffrey Payzant, ‚Hanslick on Music and Time‘, in ders., *Hanslick on the Musically Beautiful. Sixteen Lectures on the Musical Aesthetics of Eduard Hanslick*, Christchurch 2002, S. 122.
- ⁵³ Ebd.
- ⁵⁴ VMS, S. 146.
- ⁵⁵ Eine Ausnahme bildet ein Aufsatz von Lydia Goehr: ‚Doppelbewegung: The Musical Movement of Philosophy and the Philosophical Movement of Music‘, in dies., *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York, NY 2008, S. 1–43.
- ⁵⁶ Bis zur siebten Auflage steht an dieser Stelle „psychischen Vorgangs“. Wahrscheinlich hat Hanslick hier einen früheren Satzfehler korrigiert.
- ⁵⁷ VMS, S. 46 f.
- ⁵⁸ Ebd., S. 171.
- ⁵⁹ Vgl. Mark Evan Bonds, ‚Aesthetic Amputations. Absolute Music and the Deleted Endings of Hanslick’s „Vom Musikalisch-Schönen“‘, in *Nineteenth-Century Music* 36/1 (2012), S. 3–23.
- ⁶⁰ Zu dieser Entwicklung der europäischen Musik in der sog. Sattelzeit siehe Karol Berger, *Bach’s Circle, Mozart’s Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley, CA 2007.
- ⁶¹ VMS, S. 95 f.

ABSTRACT

Both Hanslick's and Simmel's academic path begins with meditations on music ethnology: Hanslick with the sixth chapter of *On the Musically Beautiful*, the core of his treatise; Simmel with his dissertation *Psychological-Ethnological Studies on the Beginning of Music*. According to mainstream interpretations, their theoretical interests move apart: Hanslick with his abstract formal notions becomes the founding figure of a context-free musical formalism; Simmel becomes one of the most prominent figures of a life-philosophy anchored in concrete individual processes and the theorist of a contextualized sociological theory that is exactly the opposite of Hanslick's abstract formalism. A more precise view makes evident theoretical similarities, which are very astonishing from the perspective of Hanslick scholarship. The article analyses and reconstructs these similarities from Simmel's sociological view on hearing, his views on the historicity of culture, the notion of culture, and the form issue.

Klages' Rhythmusphilosophie und ihr Bezug zur Musik

Es scheint naheliegend, dass Ludwig Klages (1872–1956), der von der Tanzhistorikerin Laure Guilbert „der Rhythmusphilosoph“¹ genannt und vom britischen Germanisten Raymond Furness als ein Kind des tanzenden Gottes Zarathustra betrachtet wird,² sich mit dem Thema der Musik und ihrer Wirkung auf den Körper eingehend auseinandergesetzt hat. Aber schon ein oberflächliches Überfliegen seines Werkes zeigt uns, dass der Rhythmus bei ihm kaum mit irgendwelcher Harmonielehre oder Musiktheorie in Verbindung gesetzt wird, von denen sein Biograph Hans Eggert Schröder (1905–1985) sogar meint, er habe in diesen Fachgebieten „keinerlei Kenntnis“³ gehabt. Der Rhythmus wurde bei Klages vielmehr im Zusammenhang mit der Graphologie und der Charakterologie zum zentralen Thema; er ist also zunächst einmal weniger in seiner akustischen als in seiner visuellen und raumzeitlichen Dimension von ihm erfasst worden: Die mehr oder weniger ausgeprägte Rhythmizität von menschlichen Ausdrucksweisen bzw. Schriftstücken gilt dort als Zeichen ihrer Teilnahme am kosmischen Leben.

Es findet sich zwar im 8. Band seiner *Sämtlichen Werke* ein interessantes graphologisches Gutachten „Zur Handschrift Beethovens“,⁴ in dem Klages dem Komponisten seine „weitgehende Arhythmie“⁵ vorwirft. Aber dieser Kommentar führt vor allen Dingen dazu, ihn als jemanden einzuschätzen, der „keinerlei Bindung und Einordnung“⁶ vertrug, als „nicht kosmozentrisch, sondern egozentrisch“⁷ zu bezeichnen sei und somit grundsätzlich mit Napoleon wesensverwandt sei. Zwischen Beethovens Charakter und seiner Musik wird keinerlei Verbindung hergestellt, was man zumindest am Rande hätte erwarten können. Hans Eggert Schröder behandelt das Thema von Klages' persönlichem Verhältnis zur Musik im Zusammenhang mit der Beschreibung seines Studienjahrs in Leipzig und kommt ebenfalls zu einem

eher zwiespältigen Urteil über das musikalische Interesse des Lebensphilosophen.

Das Musikleben Leipzigs hat Klages nicht zu fesseln vermocht; ein Konzertgänger ist er nie gewesen; daran hat auch die Stadt der Thomaskantoren und der Gewandhauskonzerte nichts geändert. In der Kunstmusik fand er „zuviel Geist und zu wenig Seele“; deshalb zog er ihr die Volksmusik vor; [...] der Kunstmusik gegenüber blieb er zeitlebens Laie [...]. Besuchte er ein Konzert, so um bestimmter Darbietungen willen; waren diese beendet, so pflegte er den Saal eilends mit langen Schritten zu verlassen [...]. Gar keinen Zugang fand er zur Kammermusik [...]. Auch die Oper entsprach seinen musikalischen Neigungen nicht [...]. Seine eigene musikalische Betätigung beschränkte sich aufs Singen. Zwar hatte er als Schüler Klavierunterricht gehabt und es auch dahin gebracht, dass er einiges von Beethoven, Chopin und Mendelssohn spielen konnte; gefesselt aber hat ihn das nicht! In späteren Jahren hat er nie mehr gespielt. Dagegen hat er Zeit seines Lebens viel und gern gesungen.⁸

Der Instrumentalmusik zog Klages also offenbar das Singen und der Kunstmusik die Volksmusik vor. Laut Schröder habe er sogar viele Melodien auswendig gekannt: „Trinklieder, Wanderlieder, Liebeslieder, Kriegslieder“.⁹ An die Seite des Volkslieds habe er außerdem die „Gesänge der Naturvölker“ gestellt. „Mit Hilfe der Schallplatten psychologischer Institute erwarb er sich, so Schröder, von den ersten Studiensemestern an weitreichende und gründliche Kenntnisse dieser Art Musik.“¹⁰ Der Grund für diese Vorliebe habe er, so der Biograph, in seinen eigenen philosophischen Kategorien erklärt: „In den Melodien der Primitiven ist Element, im Volkslied Seele, in keinem der beiden Geist.“¹¹

Bevor wir uns diesen Grundbegriffen seiner Lebensphilosophie zuwenden, werden wir im Folgenden zeigen, dass Klages um die Jahrhundertwende mit seinem Interesse am Rhythmus und an der primitiven Musik keineswegs alleine stand. Unser erster Teil soll einige Aspekte der Rhythmuskussion um 1900 schildern, um Klages' Beitrag innerhalb dieser Debatte zu situieren. Anschließend soll unser zweiter Teil einen Überblick über die Behandlung der Rhythmusproblematik durch den Lebensphilosophen verschaffen, bevor schließlich in einem dritten und vierten Teil zwei Aspekte seiner Auffassung von Musik näher beleuchtet werden: zuerst ihre lösende Wirkung in Bezug auf den inneren Rhythmus und die seelischen Kräfte des Menschen, und dann die Erkenntnisse, die aus seinem Studium der Musik von ‚Naturvölkern‘ über das komplexe Verhältnis von Rhythmus und Takt gewonnen werden.

I.

In den Jahren 1880–1925 war der Rhythmus eine Art „Schlagwort der Zeit“.¹² Im Anschluss an die Rezeption Friedrich Nietzsches (1844–1900) und an die Entstehung der Jugendbewegung, des Jugendstils und des ‚freien Tanzes‘ entsteht in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts ein neues Verhältnis zum Körper und zur Natur.¹³ Im Kontext der Lebensreformbewegung (freie Körperkultur, Antialkoholbewegung, Vegetarismus, Siedlungsbewegung, Reformpädagogik usw.)¹⁴ und in zahlreichen zivilisationskritischen Schriften (etwa vom „Rembrandtdeutschen“ Julius Langbehn¹⁵ (1851–1907)), die das gesellschaftliche Unbehagen großer Teile des wilhelminischen Bildungsbürgertums zum Ausdruck bringen, sind Begriffe wie ‚Kultur‘, ‚Leben‘ oder auch ‚Rhythmus‘ als „Kampfbegriffe“ besonders beliebt, weil sie – wie Georg Bollenbeck (1947–2010) betont – „mit Leitwerten programmatisch aufgeladen [sind], die durch die Moderne gefährdet werden, und die es ermöglichen, aus Verlusterfahrungen heraus kontrastiv Erwartungen zu artikulieren“.¹⁶ Auf der einen Seite wird die Feststellung, dass der Rhythmus als interdisziplinärer und transversaler Begriff *par excellence* aus verschiedenen Fachgebieten verschwunden sei, zum Symptom für den Intellektualismus der Zeit und für den unproduktiven Triumph von Spezialisierung und Utilitarismus.¹⁷ Laut dem Musikwissenschaftler Hugo Riemann (1849–1919) sei beispielsweise das Desinteresse an rhythmischen Studien darauf zurückzuführen, dass die verschiedenen Bestandteile der Musik dem Zeitgeist entsprechend nur noch getrennt behandelt werden, während Musikstücke immer als organische Entitäten betrachtet werden sollten, denen der Rhythmus ihre Einheit verleihe.¹⁸ Erzieher und Tänzer prangern ihrerseits die Arrhythmie des modernen Menschen an, womit sie zum Teil ihr Gefühl einer wachsenden Atomisierung der Gesellschaft auf die Beschreibung der einzelnen Körper projizieren¹⁹ und gleichzeitig versuchen, sich als „Ärzte des sozialen Körpers“ zu profilieren und ihre auf eine allgemeine ‚Wiederrhythmisierung‘ abzielenden Erziehungsmodelle als letzte Chance zu verkaufen, dem postulierten ‚körperlich-seelischen Verfall der zivilisierten Menschheit‘ zu entkommen.²⁰

Der zivilisationskritische Diskurs um die allgemeine ‚Enrhythmisierung‘ und die Notwendigkeit einer Rückeroberung des Rhythmus als koordinierende, disziplinierende und ordnende Kraft stützt sich auf verschiedene Theorien, unter denen einerseits die Arbeiten der experi-

mentellen Psychologie um Wilhelm Wundt (1832–1920) zur „subjektiven Rhythmisierung“²¹ und andererseits das Buch *Arbeit und Rhythmus*²² des Nationalökonomten Karl Bücher (1847–1930) sicherlich die größte Rolle gespielt haben. In letzterer Studie, die um eine Sammlung von Arbeitsliedern verschiedener ‚Naturvölker‘ aufgebaut wurde, erkennt der Autor im Rhythmus ein „mächtiges kulturförderndes Element“²³, das die von Natur aus arbeitsscheuen ‚primitiven Menschen‘ ursprünglich gelehrt habe, zusammen zu arbeiten, ihre Kräfte zu koordinieren und ihre Arbeit zugleich effektiver und lustvoller zu gestalten. Eine wichtige Rolle habe dabei die Automatisierung der Bewegungen gespielt, die unter dem Einfluss des regulierenden Gesangsrythmus schnell eintrete. Rhythmisch gestaltete Arbeit sei berauschend und lustvoll gewesen, habe den Geist befreit und somit die mühsamste Aufgabe in eine Art Tanz verwandelt und u.a. die Entstehung der Poesie ermöglicht. Diese unter den Lebensreformern stark rezipierte Theorie inspirierte u. a. den Mitbegründer des Deutschen Werkbunds Wolf Dohrn (1878–1914) und den Genfer Erfinder der rhythmischen Gymnastik Emile Jaques-Dalcroze (1865–1950), die mit der Gründung einer Bildungsanstalt in Hellerau bei Dresden den Rhythmus „zur Höhe einer sozialen Institution erheben“²⁴ wollten. Durch eine körperliche Erziehung für und durch den Rhythmus wollte Jaques-Dalcroze allen Kindern der Gartenstadt ermöglichen, die Musik zu verinnerlichen und neue Automatismen zu entwickeln, damit ihr Gehirn durch eine erhöhte Reaktionsfähigkeit des Nervensystems „völlige Freiheit der Kontrolle über die Muskelbewegungen“²⁵ erlangen konnte.

Im Gegensatz zu dieser Auffassung eines koordinierenden Rhythmus, der die Bewegungen ordnet und Individuen wie Gruppen zugleich leistungsfähiger, freier und glücklicher machen soll, vertritt eine Gruppe von Autoren die Auffassung eines „geistwidrigen“²⁶ natürlichen Rhythmus, der vom Altgriechischen *rheein* = fließen abgeleitet wird, mit einer Wellenbewegung verglichen wird und grundsätzlich als Antagonismus zum mechanisierten Leben und zur Leistungsbesessenheit der Zeit fungiert. Anstatt auf Karl Bücher berufen sich diese gern auf Ludwig Klages und auf die Unterscheidung, die der Lebensphilosoph schon in seinen frühen graphologischen Schriften zwischen lebendigem Rhythmus und maschinellem Takt macht. Und sie betrachten mit ihm die postulierte Verwechslung beider Phänomene als ein Symptom für die Blindheit der Zeit gegenüber den Erscheinungen des Lebens und für die mechanistische und lebensfeindliche Tendenz unserer Zivilisation. In dieser Huldigung eines

ununterbrochenen natürlichen Rhythmus als „Urscheinung des Lebens“,²⁷ die sich von der seelenlosen Wiederholung identischer Muster unterscheidet, ist ein zentraler Topos der Lebensphilosophie deutlich zu erkennen, den Thomas Rohkrämer treffend formulierte.

Wie die Lebensreform sah auch die Lebensphilosophie eine tiefe Gefahr in einer Zweckrationalität, die über den technischen Bereich hinaus alle Bereiche des menschlichen Denkens und Handelns kolonialisiere. Gegen eine solche Dominanz von im weiteren Sinne technischen Kategorien setzte sie „Leben“. Gegen anonyme Strukturen forderte sie eine lebendige Gemeinschaft, gegen naturwissenschaftliche Überzeugungen eine Akzeptanz des persönlichen Erlebens und gegen moralische Konventionen ein Ausleben der eigenen Emotionen, Bedürfnisse und Triebe [...]. Einer angeblich „kranken“ Gesellschaft mit „toten“ Strukturen wurden neue Ideen entgegengehalten, die dem Leben näher sein sollten.²⁸

Durch die Beschäftigung mit dem Rhythmus erscheint Klages sozusagen als ein Kind seiner Zeit, einer Zeit, in der die Kritik an der allgemeinen ‚Arhythmie‘, wie an der ‚Kulturlosigkeit‘ oder auch an der ‚Dekadenz‘, Teilen des Bildungsbürgertums vor allen Dingen dazu dient, die Dominanz von Profit und Utilitarismus in Frage zu stellen und der Gesellschaft neue Werte zu geben, damit sie aus der Sackgasse der ‚Zivilisation‘ herauskommen kann. Auf der einen Seite finden sich Autoren und Denker, die mit Karl Bücher den Rhythmus als ein strukturierendes rationales Prinzip betrachten, das in der Vergangenheit eine zentrale kultur- und gemeinschaftsfördernde Rolle gespielt habe und nun in der Erziehung, in der Kunst wie in der Gestaltung von Arbeit und Privatleben dringend reaktiviert werden müsse. Auf der anderen Seite wehrt sich gerade eine andere Gruppe gegen diese in ihren Augen mechanistische Auffassung von Rhythmus, die im Banne eines lebensfeindlichen Zeitgeistes stehe. Mit Ludwig Klages stellen sie sich auf die Seite der vitalen Kräfte, betonen den grundsätzlichen Gegensatz zwischen Rhythmus und Takt und suchen nach Wegen, um der Verdrängung des ersteren durch die dominant gewordene instrumentelle Vernunft entgegenzuwirken.

II.

Ludwig Klages vertritt die Auffassung, dass Rhythmus und Takt zwei Erscheinungen von unterschiedlichem Ursprung und völlig abweichender Struktur bilden. Er sieht den Takt als dem Bereich der Gesetzlichkeit und

der regelmäßigen Wiederholung eines identischen (oder als identisch wahrgenommenen) Musters zugehörig. In ihm sei grundsätzlich eine Regel zu erkennen, und zwar so, dass die Vollkommenheit des Taktes mit der Einfachheit der Regel wachse.²⁹ Ihm setzt er den lebendigen Rhythmus entgegen, der niemals Gleiches wiederhole, sondern mit dem immer ein Ähnliches wiederkehre. Durch diese kontinuierliche Erneuerung erhalte jedes Naturphänomen und jede Lebenserscheinung seine einmalige Eigenart, die das Ergebnis ihrer Teilnahme am kosmischen Leben sei.

Die Gebilde der Natur sind einzig und unwiederholbar. Nicht zwei aller Wasserwellen, Kristalle, Blätter, Tiere oder menschlichen Körper gleichen einander völlig. Kein Stern hat die Form der mathematischen Kugel und keine Bewegung findet genau im Kreise statt. Ein steter Umlauf zwar und ewiger Pendelschwung kennzeichnen das Ganze, wie er im Wechsel von Tag und Nacht und im Wandel der Jahreszeiten uns sowohl am eindrucksvollsten deutlich wird. Aber wie unausdenklich jedesmal neu und völlig unberechenbar in ihrer sinnlichen Erscheinungsform ist diese Art der Wiederkehr! [...] Man halte daneben die Tages- und Jahreseinteilung des arbeitenden Städtebewohners mit ihren unwandelbar fixierten Zäsuren der Ess- und Arbeitspausen, der ‚festen Tage‘ und Wochenlängen, um augenblicklich einzusehen, dass dem Willen die Regel zur Seite steht oder die den Rhythmus durchbrechende und ihn schließlich zerstörende Mechanisierung der Lebensprozesse.³⁰

Mit teilweise sehr poetischen Schilderungen des rhythmischen Alllebens wie mit seinem langjährigen Versuch, eine biozentrische Erscheinungswissenschaft aufzubauen, möchte Klages beweisen, dass der ‚logozentrische‘ Ansatz der Naturwissenschaften, der grundsätzlich alles Lebendige ‚entzaubert‘, in einen Mechanismus verwandelt und damit dem ‚Willen zur Macht‘ des modernen Menschen ausliefert, nicht der einzig mögliche ist. Dieser dominant gewordene utilitaristische Blick äußere sich u.a. in der unheilvollen Verwechslung von Rhythmus und Takt, in welcher der Lebensphilosoph eine andere Form der „uralten Verwechslung von Leben und Geist“³¹ zu erkennen meint, ein schwerwiegender Fehler, der seiner Meinung nach die westliche Philosophie etwa seit Platon (428/427 v. Chr.–348/347 v. Chr.) durchzieht. Im Hauptwerk *Der Geist als Widersacher der Seele* wird dieser für sein Werk grundlegende Dualismus wie folgt zusammengefasst.

Der Geist „ist“; das Leben vergeht –
Der Geist urteilt; das Leben erlebt – [...]
Der Geist erfasst das Seiende; das Leben erlebt das Geschehen –

Das (reine) Sein ist außerraumzeitlich, und so ist auch der Geist; das Geschehen ist raumzeitlich, und so ist es auch das Leben –

Das Sein ist grundsätzlich denkbar, aber nie unmittelbar zu erleben; das Geschehen ist grundsätzlich erlebbar, aber nie unmittelbar zu begreifen –

Die Urteilstat bedarf des erlebenden Lebens, worauf sie sich stütze; das Leben bedarf nicht des Geistes, damit es erlebe –

Der Geist als dem Leben innewohnend bedeutet eine gegen dieses gerichtete Kraft; das Leben, sofern es Träger des Geistes wurde, widersetzt sich ihm mit einem Instinkt der Abwehr –

Das Wesen des „geschichtlichen“ Prozesses der Menschheit (auch „Fortschritt“ genannt) ist der siegreich fortschreitende Kampf des Geistes gegen das Leben mit dem (allerdings nur) logisch absehbaren Ende der Vernichtung des letzteren. –³²

Ein ähnlicher Gegensatz kann zwischen Rhythmus und Takt erkannt werden: Der Takt wiederholt, der Rhythmus erneuert. Der Takt beginnt und endet; Taktieren ist Teilungsleistung und Grenzsetzung. Der Rhythmus fließt ununterbrochen, er ist unendlich. Der Takt weckt und hält wach; der Rhythmus löst Spannungen und versetzt in Schlaf. Der Takt gehört zum spaltenden Geist und ist somit lebensfeindlich; der Rhythmus ist eine Erscheinung des Lebens und somit geistwidrig.

In verschiedenen Teilen seines Werks verwendet Klages den Rhythmus oder die Rhythmizität von Erscheinungen außerdem als eine Art Wertungsbegriff. Die Natur, solange sie von der menschlichen Willkür nicht entstellt wurde, sei schön, weil sie vom Leben durchströmt und vom Rhythmus beherrscht sei. Letzterer versammele in seinem riesigen Puls alle Himmelskörper, deren Bewegungen den Wechsel von Tag und Nacht und den Zyklus der Jahreszeiten bedingen, die Pflanzen- und die Tierwelt, u. a. durch das Atmen, das Schlagen des Herzens, die Abwechslung von Schlaf und Wachzustand; in ihm entstehe durch Einbindung in das Allleben eine unendliche Vielfalt, da jedes Lebewesen merklich von allen anderen abweicht. Diese organische Einheit, die durch ein Schwingen im rhythmischen All entsteht, ist in den Augen des Philosophen das Höchste überhaupt, während der menschliche Wille diese Fülle zerstört, indem er die lebendige Energie in eine gerade Bahn lenkt, damit sie den Interessen des Ichs dienen kann. Wären wir Menschen durch und durch vitale Wesen, so wäre der Rhythmus an all unseren Bewegungen zu erkennen; denn diese hätten dann „das ungebrochen vollendete Ebenmaß, das wir am Flügelschlagen ziehender Wandervögel, am Traben noch ungebändigter Pferde oder am wellenhaften Gleiten der Fische bewundern.“³³

Der ‚primitive‘ Mensch, der mit dem rhythmischen Tanz der Natur noch im Einklang lebte, sei insofern dem zivilisierten Menschen nicht unterlegen, da dieser im Wachzustand diesen universellen Puls nur zeitweise wahrnehmen könne, wenn für wenige Augenblicke die vitalen Kräfte in ihm dem Joch des Geistes zu entkommen vermögen. Die meiste Zeit bleibe unser Lebensstrom kontinuierlich abgelenkt, so dass unsere Teilnahme am kosmischen Leben nur durch den Anteil an ursprünglichem Rhythmus gemessen werden kann, der in unseren willkürlichen Bewegungen noch zum Ausdruck kommt. Und diesen Anteil zu erkennen und zu messen ist vor allen Dingen Gegenstand der Ausdruckskunde und der Graphologie. In letzterem Fachgebiet ist Klages als der Erfinder des Begriffs ‚Formniveau‘ bekannt, ein Kriterium, mit dem die Rhythmizität und der Lebensgehalt einer Handschrift bewertet werden sollen. Dabei wird jeder angehende Graphologe immer zur Vorsicht gemahnt, weil in diesem Gebiet immer nur relative Größen evaluiert werden könnten: Eine extrem regelmäßige Schrift könne beispielsweise sowohl ein Indiz für einen sehr starken Willen als auch für eine ausgesprochene Gefühlsarmut sein; und eine eher rhythmische Schrift sei entweder der Ausdruck einer besonderen Lebensfülle oder einer ausgesprochenen Willensschwäche.³⁴ Immer und überall sei der Rhythmus der exakten Reproduktion durch den maschinellen Takt überlegen, weil in ihm die Vielfalt und die ununterbrochene Schwingung des Lebens spürbar wird.

Und immer ist es innerhalb der nur erfühlbaren Schwankungsbreite die merkliche Verschiedenheit der sich in stetigen Übergängen erneuernden Elemente, was die lebendige Leistung vor der maschinellen auszeichnet und dessen Abwesenheit es bewirkt, dass dieser das pulsende Wallen fehlt, das allein erst den getakteten Gang mit rhythmischen Schwingungen anzufüllen vermag.³⁵

Verschiedene Beispiele aus der Schrift *Vom Wesen des Rhythmus* machen diesen Kontrast zwischen maschineller Monotonie des Taktes und rhythmischer Eigenart anschaulich. Sie betreffen u. a. die Überlegenheit eines ausdrucksvollen Tanzes über den Parademarsch, den Vergleich zwischen einer gelungenen und gefühlvollen Gedichtrezitation und der „eher komische[n] [Wiedergabe] des skandierenden Kindes“, die „fesselnde Mannigfaltigkeit“, die in mittelalterlichen Bruchsteinbauten zu erkennen ist, im Vergleich zum Effekt, den Mauern aus „fabrikmäßig zugeschnittene[n] Steine[n]“ produzieren und schließlich die unvergleichlich rhythmische Kraft von handgeknüpften Teppichen im Gegensatz zu einfachen Fabrikteppichen.³⁶

Wie aus diesem Überblick klar wurde, geht es Klages bei diesem Thema nicht um eine bloß ästhetische Diskussion. Die allgemeine Verdrängung des Rhythmus durch den Takt steht für ihn im Zeichen der voranschreitenden Katastrophe, die mit dem vermeintlichen „Fortschritt“ einhergeht. In der berühmten „Totenliste“ des Aufrufs *Mensch und Erde*, der zum Teil als vergessenes Gründungsdokument der deutschen Ökologiebewegung gefeiert wurde,³⁷ wird dieser Niedergang einem allmählichen (und wörtlichen) Verstummen des Lebens gleichgesetzt: an die Stelle der fast verschwundenen Volkstänze, der bunten Volkslieder, der Arbeitslieder, die die Arbeit in ein Fest verwandelten, seien der Gassenhauer, die Operettenmelodie und das Kabarett getreten, in denen der „Untergang der Seele“ zu erkennen sei; die Vielfalt der „urgewachsenen Tonwerkzeuge wie die spanische Gitarre, italienische Mandoline, finnische Kantele, südslawische Gusle, russische Balalaika“ sei durch „Klavier und Grammophon“ ersetzt worden; anstelle der lebendigen Festkulturen der Vergangenheit seien die „falschen Flitterlärmender Vergnügungen“ getreten.³⁸ Am Ende dieser Entwicklung stehe, so Klages, die gänzliche Abtötung des Lebendigen, das durch und durch mechanisierte Leben oder eine „innere Lebenswende“, von der der Philosoph behauptet, es liege nicht im Vermögen von Menschen, sie zu bewirken.³⁹

III.

Obwohl sich Klages wie eingangs erwähnt insgesamt wenig mit Musik auseinandergesetzt hat und auch bei der Behandlung des Themas Rhythmus nur selten auf musikbezogene Beispiele zurückgegriffen hat, können hier noch zwei Aspekte ausgeführt werden, die uns bei dem Verständnis seiner Musikauffassung helfen können. Der erste betrifft die lösende oder gar „schmelzende“⁴⁰ Wirkung einer dionysischen Musik bzw. ihre Fähigkeit, unsere seelischen Kräfte so zu stärken, dass sie gegenüber dem Geist die Oberhand gewinnen.

Klages legt in seinem Werk einen besonderen Wert auf ekstatische Zustände des „Außersichseins“, in denen die „geistentbundene Seele“ sich vom „Zwang des Erfassenmüssens“ befreie und „für die mechanistische Wirklichkeit unführend verharrender Gegenstände die fließend wandelbare lebendiger Bilder ein[tauscht]“. Diese Momente der „Bildschauung“, in denen der Mensch „die gotthafte Teilhaberschaft am gebärerischen

Schauen“⁴¹ und somit ein Stück Ewigkeit erlebt, sind in den Augen des Philosophen ziemlich das Höchste, was Menschen erfahren können. Denn verglichen mit dem geistigen Wahrnehmungsakt sei dieses „Schauen“ zugleich „tiefstes visionäres Wirklichkeitserleben“ und „Elementarseelen-Entbindung“.⁴² Die ‚Wirklichkeit der Bilder‘, die u. a. Gegenstand seines berühmten Werks *Vom kosmogonischen Eros*⁴³ ist, sei außerdem nicht für alle Menschen gleichermaßen erfahrbar, da wir alle über ein unterschiedlich ausgeprägtes Schauvermögen verfügen. Sicher sei dennoch, dass einige Elemente wie der Konsum von Wein oder von psychoaktiven Substanzen wie Opium und Haschisch helfen können, die Widerstände der rationalen Kräfte zu brechen und ein solches „Träumen der Ekstase“⁴⁴ zu erreichen. Auch die Musik könne durch ihre dionysische (lösende) Wirkung der Seele dazu verhelfen, zeitweise der Führung durch den Geist zu entkommen und einen solchen ekstatischen Zustand passiver Aufnahmebereitschaft zu erleben. Teilweise in Kombination mit rhythmischen Bewegungen könne ein musikalisches Erlebnis also zur momentanen „Weckung eines gesteigerten Seelenlebens“⁴⁵ und gleichzeitig zu einer „Lösung des Ichs“⁴⁶ beitragen, die den Zugang zu einer tieferen Wirklichkeitserfahrung ermöglichen könne.

Diese Funktion der Musik, die ansonsten in Klages' philosophischem Werk kaum thematisiert wird, spielt in der Gymnastiklehre des Pädagogen Rudolf Bode (1881–1970), einem nächsten Schüler von Klages, eine zentrale Rolle. Bode, der nach einer Zeit der Zusammenarbeit mit Emile Jaques-Dalcroze in Hellerau seinem früheren Mentor vorwarf, in seiner Methode enthülle sich das „aktivistisch-mechanistische Prinzip“⁴⁷ der Zeit, fand bei Klages die Prinzipien, auf denen er seine neue rhythmische Gymnastik aufbaute. In Anlehnung an den Lebensphilosophen entspricht darin der Rhythmus den lebendigen Kräften des Menschen, die in der Erziehung zwar geformt und kanalisiert werden müssen, aber möglichst ohne dadurch geschwächt zu werden. Musik wird während der gymnastischen Arbeit dazu eingesetzt, die seelische Sphäre zu erregen, damit die rhythmischen Kräfte des Individuums einer „Steigerung der Willensenergie“⁴⁸ standhalten können.

Diejenigen irren sich [so Rudolf Bode], die da glauben, die Einführung der Musik in den gymnastischen Unterricht verweichele diesen. Das gerade Gegenteil ist der Fall. Denn nicht Hingabe an die Musik, sondern Beherrschung der durch Musik erregten Bewegung ist die Aufgabe der Ausdrucksgymnastik.⁴⁹

Musik weckt und stärkt also die seelischen Kräfte der Schüler, bevor der Willensakt einsetzt. Das Ziel der Erregung durch Musik sei der „lustbetonte Kampf“ zwischen den irrationalen und den rationalen Kräften des Individuums, der anstelle des bisherigen „Leerlaufenlassen[s] der egozentrischen Tätigkeitsform“ das neue Grundprinzip jeder Erziehung werden solle. Überall sei in diesem Sinne, so Bode, „der organische Widerstand einzuschalten und zu steigern, bevor der Gegendruck einsetzt.“⁵⁰

IV.

In der Schrift *Vom Wesen des Rhythmus*, die im Anschluss an eine wegen Erkrankung nicht wahrgenommene Einladung zu einer Tagung über künstlerische Körperschulung im Jahre 1922 entstand, wendet sich Ludwig Klages der von ihm hochgeschätzten Musik und den Tänzen der Primitiven zu. Dieses Interesse, das er mit Karl Bücher und vielen anderen Gelehrten seiner Zeit teilte, zeugt von der Entfaltung einer breiten anthropologischen und ethnologischen Diskussion im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in der ekstatische und tänzerische Erlebnisse u. a. mit dem Thema Gemeinschaftsbildung in Verbindung gesetzt werden, ein Thema, dem sich die Kulturwissenschaftlerin Inge Baxmann besonders gewidmet hat.⁵¹

Von der Tatsache ausgehend, dass Völker des Altertums sowie „geschichtslose Völker der Gegenwart“ im Vergleich zu den „zivilisierten Menschen“ viel „ursprungsnäher und somit weniger geistgebunden“ seien, stellt er die Frage, warum bei den Tanzfesten derselben „Primitiven“, deren ganzes Leben „in währendem Rhythmus schwing[t]“, „taktgebende Schlaginstrumente“ wie Trommeln, Handpauken, Tamburine, Gongs usw. eine so zentrale Rolle spielen.⁵² Drei Aspekte spielen für Klages bei diesem scheinbaren Paradoxon eine Rolle und relativieren auf einmal die unüberbrückbare Gegensätzlichkeit, die der Philosoph zwischen Rhythmus und Takt zu erkennen schien.

Zunächst vertritt Klages die Meinung, dass der Geist das Leben nicht nur überdecken und abtöten, sondern bestenfalls im Verhältnis zu ihm die Rolle eines Gegenspielers übernehmen könne, der den Widerstand der rhythmischen Kräfte zu entfachen vermöge.

Wie ein Wasser von pulslahmer Glätte, das freilich von keiner Störung, jedoch auch von keinem Leben spräche, bisweilen sichtbar und hörbar ein leises Wellenschlagen verrät an der die Wellenbewegung hindernden Planke, so könnte

ein pulslahmer Rhythmus zum Rhythmus von merklicher Wirkung werden, indem er sich bräche am Widerstande des Taktes [...]. Wenn Nietzsches ein wenig greller, aber wesentlicher Ausspruch, dichten heiße ‚in Ketten tanzen‘, zunächst allerdings die Schwierigkeit des Dichtens versinnlicht, so haben wir doch guten Grund zu vermuten, dass er außerdem noch bedeute, es könne die Kette des Metrums erforderlich werden, um aus einer sonst vielleicht lässig und lahm sich gebärdenden Sprache herauszuholen, was sie an rhythmischen Kräften irgend noch bergen mochte.⁵³

Der zweite Aspekt liegt in der Zwiespältigkeit des Taktes selbst, der vom Geist „die Markierung der Wendepunkte“ und vom Leben „sein pulsendes Auf und Ab“ besitze. Gerade durch diese Eigenschaft könne er sich „im Widerstreit mit dem Rhythmus dennoch mit ihm paaren.“⁵⁴ Ineinander verwoben sind beide Kontrahenten dann kaum voneinander zu unterscheiden und treten dennoch produktiv gegeneinander an, wie das beispielsweise in einer harmonischen Handschrift oder im „lustbetonten Kampf“⁵⁵ der Fall war, den Rudolf Bode als Basis für seine Ausdrucksgymnastik betrachtete.

Und der dritte Aspekt sei in der „naturlautartigen Klangfarbe“ aller „Klappern, Schellen und Rasseln“ zu finden, die für die ‚primitive‘ Musik charakteristisch sind und beispielsweise an zirpende Grillen oder an das Geräusch eines Wasserfalls erinnern können. Die Oszillationen, die somit die Taktschläge der Instrumente und Werkzeuge begleiten, bilden sicherlich den wesentlichen Unterschied zum schon erwähnten und ebenfalls taktbetonten Parademarsch, denn sie „überströmen [...] den Gesamtvorgang mit einem atmosphärischen Vibrieren, das jeden Teileindruck, ihn überhauchend, hineinverschlingt in das Wogenrollen sturmatmender Rhythmen.“⁵⁶ Ein Ähnliches geschieht in der „zivilisierten Welt“ während des rhythmischen Vortrags eines vollendeten Künstlers: „die Bewegung der Melodie [überspannt] alle Einschnitte [...] und [füllt] auch die Pausen mit lebendiger Schwingung [...]“.⁵⁷ Was aber heute einer geringen Gruppe von Menschen mit besonderer künstlerischer Begabung gelingen kann, gehört in der Musik der „Naturvölker“ zur kollektiven Normalität.

Insgesamt kann der Beitrag Ludwig Klages' zur Musiktheorie und zur Musikphilosophie als relativ gering betrachtet werden. Der Lebensphilosoph war selber kein Melomane, interessierte sich kaum für die

Kunstmusik und nahm auch im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zum Rhythmus selten auf musikalische Beispiele Bezug. Dennoch finden sich in seinem Werk einige Passagen, in denen der Musik eine lösende Wirkung und eine besondere Fähigkeit zur Erregung der seelischen Kräfte zugesprochen werden, eine Eigenschaft, die in der rhythmischen Gymnastik seines Schülers Rudolf Bode eine zentrale Rolle spielen sollte. Mit seinem renommierten Beitrag zur Rhythmus-Diskussion seiner Zeit, der ursprünglich aus seiner Graphologie erwachsen war, profilierte sich Klages als Pendant zur Auffassung von Karl Bücher, der in der rhythmischen Gestaltung der Arbeit ein wichtiges kulturförderndes Element zu erkennen meinte und dabei den Akzent auf die mögliche Befreiung des Geistes durch die schnell einsetzende Automatisierung von rhythmischen Körperbewegungen legte. Klages sah seinerseits den Rhythmus als ein kontinuierlich Fließendes, das in ähnlichen Abständen immer wieder Neues hervorbringe; und er stellte ihn auf die Seite des Lebens, während der mechanische Takt von ihm als ein Produkt des lebensfeindlichen Geistes betrachtet wurde.

Als konservativer Zivilisationskritiker sah Klages in der häufigen Verwechslung von Rhythmus und Takt ein Symptom für die Erblindung des modernen Menschen gegenüber den Erscheinungen des Lebens, womit eine rücksichtslose Ausbeutung desselben möglich gemacht werde. In der berühmten „Totenliste“ aus seiner frühökologischen Mahnschrift *Mensch und Erde* nennt er als Folgen der kaum aufhaltbaren Katastrophe neben dem Aussterben von Arten u. a. das Verschwinden der Volksmusik und die Tatsache, dass die Vielfalt „urgewachsener Tonwerkzeuge“ allmählich durch Grammophon, Klavier und Operette ersetzt würden.

Die moderne Kunstmusik, die hauptsächlich vom Geist beherrscht werde und somit im Zeichen des Seelenverfalls stehe, sei bloß ein schlechter Ersatz für die lebendige Vielfalt der traditionellen Volkslieder und die uralte Musik, die bei den Naturvölkern noch bewundert werden könne. In der Beschäftigung mit der stark von Schlaginstrumenten beherrschten „primitiven Musik“ erkennt der Philosoph den „Lebensgehalt des Taktes“ sowie seine Fähigkeit, als Gegenspieler des Rhythmus dessen Kräfte zu entfachen. In diesem Sinne wäre für Klages innerhalb der Musik (wie in einer harmonischen Handschrift) nicht das Verschwinden von Metrum und Takt, sondern vielmehr ein produktives Kräfteverhältnis zwischen rationalen und vitalen Kräften anstrebenswert, in dem der lebendige Strom zwar angespornt, aber niemals erschöpft würde.

ANMERKUNGEN

- ¹ Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles 2000, S. 27.
- ² Raymond Furness, *Zarathustra's Children: A Study of a Lost Generation of German Writers*, Rochester, NY 2000, S. 99–124. Vgl. auch zu dieser Studie: Paul Bishop, ‚Ein Kind Zarathustras und eine nicht-metaphysische Auslegung der ewigen Widerkehr‘, in *Hestia* 21 (2002/3), S. 15–37.
- ³ Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens*, Bd. 1, Bonn 1966, S. 110.
- ⁴ Ludwig Klages, *Zur Handschrift Beethovens, Sämtliche Werke*, Bd. 8: *Graphologie II*, hg. v. Ernst Frauchiger u. Gerhard Funke, Bonn 1971, S. 652–658.
- ⁵ Ebd., S. 653.
- ⁶ Ebd., S. 656.
- ⁷ Ebd.
- ⁸ Schröder, *Ludwig Klages* (Anm. 3), S. 110–112.
- ⁹ Ebd., S. 112.
- ¹⁰ Ebd.
- ¹¹ Ebd.
- ¹² „Das Schlagwort der Zeit heißt Rhythmus.“ Hedwig Müller / Patricia Stöckemann, „... jeder Mensch ist ein Tänzer.“ *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Gießen 1993, S. 10 f.
- ¹³ Richard Hamann und Jost Hermand sprechen in Bezug auf diese Zeit von der Entstehung eines „neuen Lebensgefühls“. Vgl. Richard Hamann / Jost Hermand, *Stilkunst um 1900*, Berlin 1967, S. 168 ff.
- ¹⁴ Eine Synopse der verschiedenen Bewegungen findet sich in: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, hg. v. Diethart Kerbs u. Jürgen Reulecke, Wuppertal 1998.
- ¹⁵ Vgl. Anne Chalard-Fillaudeau, ‚Die Lebensreform und Julius Langbehn, der Herold der deutschen Reformer‘, in *Lebensreform. Die soziale Dynamik der politischen Ohnmacht*, hg. v. Marc Cluet u. Catherine Repussard, Tübingen 2013, S. 75–83.
- ¹⁶ Georg Bollenbeck, ‚Weltanschauungsbedarf und Weltanschauungsangebote um 1900. Zum Verhältnis von Reformoptimismus und Kulturpessimismus‘, in *Die*

Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. 1, hg. v. Kai Buchholz, Darmstadt 2001, S. 205.

- ¹⁷ Vgl. Olivier Hanse, 'Der Rhythmus als Grundlage einer Erneuerung der Wissenschaften und als Instrument einer sozialen Therapie', in *Mythos Rhythmus. Wissenschaft, Kunst und Literatur um 1900*, hg. v. Massimo Salgaro u. Michele Vangi, Stuttgart 2016, S. 29–40. Dieser Beitrag lehnt sich an die Forderung des Germanisten Klaus Vondung nach einer „Sozialgeschichte der Ideen“ des wilhelminischen Bildungsbürgertums an. Vgl. *Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*, hg. v. Klaus Vondung, Göttingen 1976.
- ¹⁸ Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903.
- ¹⁹ Hier müsste man mit Marc Cluet von der „Somatisierung eines Klassenunbehagens“ sprechen. Vgl. Marc Cluet, *La libre culture. Le mouvement nudiste en Allemagne depuis ses origines au seuil du XX^e siècle jusqu'à l'arrivée de Hitler au pouvoir (1905–1933)*, Bd. 1, Lille 2000, S. 167 f.
- ²⁰ Vgl. Olivier Hanse, *A l'école du rythme: Utopies communautaires allemandes autour de 1900*, Saint-Etienne 2010, S. 71–118.
- ²¹ Wer sich einer völlig regelmäßigen Schallreihe passiv hingibt, tendiert nach einigen Sekunden dazu, die Schalleindrücke zu gruppieren. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die Schüler von Wundt Ernst Meumann (1862–1915) und Kurt Koffka (1886–1941). Vgl. Riccardo Luccio, 'Die Rhythmusforschung in der deutschen Psychologie um 1900', in *Mythos Rhythmus* (Anm. 17), S. 83–98.
- ²² Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Berlin/Leipzig 1909.
- ²³ Ebd., S. 423.
- ²⁴ Wolf Dohrn, 'Die Aufgabe der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze', in *Der Rhythmus. Ein Jahrbuch* 1 (1911), S. 14.
- ²⁵ Emile Jaques-Dalcroze, *Rhythmus, Musik und Erziehung*, Basel 1921, S. 130.
- ²⁶ Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, Bonn 2000, S. 29.
- ²⁷ Ludwig Klages, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, Leipzig 1921, S. 138.
- ²⁸ Thomas Rohkrämer, *Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland 1880–1933*, Paderborn 1999, S. 164 f.
- ²⁹ Klages, *Vom Wesen des Rhythmus* (Anm. 26), S. 24.
- ³⁰ Ludwig Klages, *Die Probleme der Graphologie*, Leipzig 1910, S. 172.
- ³¹ Klages, *Vom Wesen des Rhythmus* (Anm. 26), S. 24.

- ³² Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele, Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Philosophie I*, hg. v. Ernst Frauchiger u. Gerhard Funke, Bonn 1981, S. 68 f.
- ³³ Ludwig Klages, *Handschrift und Charakter*, Leipzig 1917, S. 4 f.
- ³⁴ Klages schreibt in dieser Hinsicht: „Jedes Bewegungsmerkmal hat für jede seiner Bedeutungen einen charakterologischen Doppelsinn; es zeigt ein Janusantlitz, je nachdem wir die psychischen Vorgänge, zu denen es disponiert, als hervorgegangen denken aus dem Dasein einer Kraft oder aus der Abwesenheit einer zugehörigen Hemmkraft.“ Ludwig Klages, *Die Ausdrucksbewegung und ihre diagnostische Verwertung, Sämtliche Werke*, Bd. 6: *Ausdruckskunde*, hg. v. Ernst Frauchiger u. Gerhard Funke, Bonn 1964, S. 110.
- ³⁵ Klages, *Vom Wesen des Rhythmus* (Anm. 26), S. 60.
- ³⁶ Für all diese Beispiele: vgl. ebd., S. 59.
- ³⁷ Zur kritischen Einordnung dieses Textes siehe das Nachwort von Jan Robert Weber „Mensch und Erde – das vergessene Manifest der Ökologie“ in der Neuaufgabe von 2013: Ludwig Klages, *Mensch und Erde – ein Denkanstoß*, Berlin 2013, S. 35–58.
- ³⁸ Ludwig Klages, ‚Mensch und Erde‘, in *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Philosophie III*, hg. v. Ernst Frauchiger u. Gerhard Funke, Bonn 1974, S. 623.
- ³⁹ Ebd., S. 628.
- ⁴⁰ Ludwig Klages, *Prinzipien der Charakterologie, Sämtliche Werke*, Bd. 4: *Charakterkunde I*, hg. v. Ernst Frauchiger u. Gerhard Funke, Bonn 1976, S. 170.
- ⁴¹ Ludwig Klages, *Vom Traumbewusstsein, Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Philosophie III* (Anm. 38), S. 231.
- ⁴² Vgl. hierzu Robert Josef Kozljanič, *Lebensphilosophie. Eine Einführung*, Stuttgart 2004, S. 178–186.
- ⁴³ Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros, Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Philosophie III* (Anm. 38), S. 353–497.
- ⁴⁴ Klages, *Vom Traumbewusstsein* (Anm. 41), S. 230.
- ⁴⁵ Ebd., S. 230.
- ⁴⁶ Klages, *Prinzipien der Charakterologie* (Anm. 40), S. 170.
- ⁴⁷ Rudolf Bode, *Der Rhythmus und seine Bedeutung für die Erziehung*, Jena 1920, S. 3.
- ⁴⁸ Rudolf Bode, *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik*, München 1913, S. 8.

- ⁴⁹ Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, München 1922, S. 24.
- ⁵⁰ Rudolf Bode, *Rhythmus und Körpererziehung*, Jena 1925, S. 54.
- ⁵¹ „Der Tanz wurde [seit der Jahrhundertwende] zum Modell für eine Weise der Kommunikation, die sich synästhetisch vollzieht, Resonanzen weckt und der schon in alten Kulturen die Funktion der Gemeinschaftsstiftung zukam. Der ekstatische Tanz wurde Gegenstand ethnologischer, psychologischer wie religionssoziologischer Forschungen. In religiösen Kulturen bildete er stets ein wichtiges Element der Gemeinschaftsstiftung und auch im politischen Kontext war die eminente Bedeutung ekstatischer Tänze vom zivilen Kult der Antike bis zu den Kulturen ‚primitiver‘ Völker in der Moderne belegt. Gemeinschaftsstiftende Mythen oder Ideen erhielten im Rahmen von Kult und Ritual über ekstatische Körperlichkeit materielle Gestalt. Die Erfahrung der Masse ließ dieses Wissen wieder relevant werden, verwies sie doch auf die Macht direkt auf das Unbewusste wirkender und aus ihm hervorgehender synästhetischer Kommunikation, die über die Metakommunikation der Körperlichkeit Resonanzen herzustellen vermag.“ Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München 2000, S. 66 f.
- ⁵² Klages, *Vom Wesen des Rhythmus* (Anm. 26), S. 78 f.
- ⁵³ Ebd., S. 84.
- ⁵⁴ Ebd., S. 88.
- ⁵⁵ Siehe oben.
- ⁵⁶ Klages, *Vom Wesen des Rhythmus* (Anm. 26), S. 90.
- ⁵⁷ Ebd., S. 59.

ABSTRACT

Ludwig Klages, often named ‘a philosopher of rhythm’, contributed to the establishment of the term rhythm as a leitmotif of *fin de siècle*. Nevertheless, his influence on composers and musicologists was limited. Klages’ actual areas of influence were psychology and the body cult. However, in adherence to Wilhelm Wundt and Karl Bücher, he tried to define the essence of “primitive” music and analyze the “life-content” of the beat. He emphasized the liberating effect of Dionysian music and its ability to set the human soul free from the supremacy of the mind. As a conservative critic of culture he saw in the false identification of rhythm and

meter a symptom of modern man's problematic relation to life's phenomena. He supported the superiority of the vital rhythm against the mechanical measure considering modern art music a poor substitute for the vital manifold of folk music i.e. the primordial music of the primitive people.

Irrationalität und Sinnenfeindschaft. Zur „faustischen“ Musikphilosophie Oswald Spenglers

I. Aporien gehörindifferenter Physiognomik

Oswald Spenglers Kunstphilosophie¹ ordnet sich in einen philosophischen Diskurs ein, der nicht nur die rationalen Grundlagen der Erkenntnis, sondern die Erkenntnis selbst in Frage stellt. In Spenglers Werk geht es nicht um eine erneute Grundlegung der Geistes- bzw. Kulturwissenschaften, die sich von derjenigen der Naturwissenschaften differenzieren möchte,² sondern um den Versuch einer Überwindung sowohl der Wissenschaft als eines systematisch disziplinierten Wissens, als auch des Geistes als dieses Wissen ermöglichenden Verstandes, und zwar in Richtung einer „physiognomischen“, d. h. erlebnismäßig-intuitiven Behandlung von Sachen der Geschichte und der Natur. Hier sind der methodologische Gegensatz von Physiognomik und Systematik³ und der wissenstheoretische von Erlebnis und Erkenntnis⁴ nur besondere Instanzen eines tieferen und wesentlichen, das gesamte Werk Spenglers strukturierenden Gegensatzes: desjenigen zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit.⁵ Diesen strukturellen Gegensatz reflektieren alle weiteren in Spenglers Philosophie thematisierten Gegensätze: zwischen Leben und Tod, Seele und Welt, Richtung und Ausdehnung, Werden und Gewordenem, Zeit und Raum; zwischen Organischem und Anorganischem bzw. Mechanischem, Geschichte und Natur, Schicksal und Kausalität, Dasein und Wachsein; zwischen Eigenem und Fremdem, Symbol bzw. Bild und Zahl bzw. Begriff, Gestalt und Gesetz, Takt und Spannung, Tatsache und Wahrheit; zwischen irrationalem Instinkt bzw. physiognomischen Takt und rationalem Verstand bzw. systematischer Kritik; zwischen Gefühl und Empfindung bzw. Sinnlichkeit.

Das wahre Interesse der Philosophie Spenglers⁶ liegt jedoch nicht auf der bloßen Registrierung solcher Gegensätze, sondern auf der Fundierung des je

zweiten Gegensatzgliedes durch das erste: des Wirklichen durch das Mögliche, des Todes durch das Leben, der Welt durch die Seele, der Ausdehnung durch die Richtung, des Gewordenen durch das Werden, des Raums durch die Zeit usw. Nur in Hinblick auf eine solche Fundierung versteht man in adäquater Weise den Versuch geschichtlicher Relativierung der wissenschaftlichen und philosophischen Geltung, aber auch die Ansicht vom organischen Charakter der Kulturen, ihr Verständnis als Organismen, die wie alle Organismen geboren werden, blühen, altern, untergehen und sterben.⁷ Das Bewusstsein der Dogmatismus-Gefahr treibt jedoch Spengler zur Relativierung des eigenen relativistischen Versuchs in Bezug auf die „faustische“ Kultur des Abendlandes, der inzwischen die Überwindung des geozentrischen Vorurteils gelungen ist. Als letzte Errungenschaft einer solchen Kultur sollte die Selbstrelativierung, d. h. die Überwindung des ethnozentrischen Vorurteils im Namen eines „kopernikanischen“ Weltbildes angesehen werden, dem die „faustischen“ Ideen des unendlichen Raums und der dynamisch-geschichtlichen Zeit zugrunde liegen.⁸

Die Ablehnung der rational-deterministischen Systematik zugunsten einer irrational-intuitiven Physiognomik, die das Wirkliche als Symbol des Möglichen behandelt, führte allerdings nicht nur zur Umstoßung des welthistorischen Schemas „Altertum – Mittelalter – Neuzeit“ und zur Substitution dieses Schemas durch eine Anzahl selbständiger Kulturen, sondern auch zur Widerlegung der traditionellen Ästhetik als systematischer Kunstphilosophie. Verlässt man die Idee einer einheitlichen Menschheit, die sich durch verschiedene Phasen entwickelt, um zur heutigen, vermutlich globalen Kultur zu gelangen, so muss man auch von der Idee einer einheitlichen Kunst oder mancher einheitlichen Künste Abschied nehmen, die sich zeitlich von der Vorgeschichte bis zur Neuzeit – und zwar im normativen Sinne eines „Progresses“ – entwickeln. Innerhalb der neuen, „faustischen“ Kunstphilosophie im Sinne Spenglers,⁹ kann man nicht einfach von Architektur, Skulptur, Malerei, Musik sprechen, sondern man muss zwischen antiker bzw. „apollonischer“, christlich-arabischer bzw. „magischer“, abendländischer bzw. „faustischer“ Architektur, Skulptur, Malerei, Musik usw. unterscheiden. Zur unumgänglichen Bedingung dieser historischen¹⁰ Differenzierung der Künste macht Spengler die Ablehnung ihrer systematischen Einteilung in Bezug auf die Sinnlichkeit (optische und akustische Künste), oder auf die formalen Daseinsbedingungen (Raum- und Zeitkünste). Was eine „faustische“ von einer „apollonischen“ oder „magischen“ Musik unterscheidet sei nicht ihre Klangstruktur, sondern die

Funktion dieser geschichtlich besonderen Musik als Ausdruck einer besonderen Kulturseele, nämlich der „faustischen“, und als Symbol der besonderen Idee (oder „Ursymbol“) dieser „faustischen“ Kultur, nämlich des unendlichen Raums.¹¹ Die Verlagerung des Schwerpunktes von der sinnlichen Oberfläche auf die symbolische Tiefe des musikalischen Ausdrucks, vom akustischen Zeichen auf dessen kulturelle Bedeutung, knapp die symbolische Umwandlung des Musikkonzeptes, entwertet zwar einerseits nicht nur jede Idee musikgeschichtlicher Kontinuität und Progressivität, sondern auch jeden Versuch, die Musik verschiedener Kulturen auf der Ebene akustischer Struktur zu vergleichen; andererseits aber ermöglicht sie die Aufhebung der Grenzen der Künste und fördert ihre Konvergenz im Medium ihrer gemeinsamen Kulturbedeutung. Eine „faustische“ Malerei ist – wie Spengler charakteristisch behauptet – viel näher an einer „faustischen“ Musik als an einer „apollonischen“ oder „magischen“ Malerei (und umgekehrt).¹² Darüber hinaus legitimiert die Umgehung des Sinnenhindernisses Ausdrücke wie „musikalische Malerei“ oder „malerische Musik“, die die tieferen Intuitionen der neuen, physiognomischen Kunstbetrachtung sprachlich darlegen, deren echt „faustischer“ Charakter sich dabei in der Konformität mit der „faustischen“ Anforderung einer Auflösung des endlich-Körperlichen ins unendlich-Räumliche offenbart.

In seinem Versuch, seine Positionen über die Kunst im Allgemeinen und insbesondere über die Musik¹³ zu stärken, formuliert Spengler eine Behauptung, die nicht nur das philosophische Denken, sondern auch die unvoreingenommene Erfahrung selbst auf die Probe stellt: „In Wirklichkeit sind Töne etwas Ausgedehntes, Begrenztes, Zahlenmäßiges so gut wie Linien und Farben; Harmonie, Melodie, Reim, Rhythmus so gut wie Perspektive, Proportion, Schatten und Kontur“.¹⁴ Sind aber Töne, Harmonie, Melodie und Rhythmus, die Musik also, etwas „Ausgedehntes“, so sind sie auch unvermeidlich etwas Räumliches, wie Linien und Farben es auch sind. Die Schlussfolgerung ist nicht willkürlich, sondern entspricht vollends Spenglers Korrelation von Ausdehnung und Raum.¹⁵ Spenglers räumliche Auffassung der Musikelemente und der Musik insgesamt werden ansonsten durch viele seiner Musikerwähnungen bestätigt. Die „aus der Kunst des Generalbasses entwickelte Harmonik“ wird als „Geometrie des Tonraumes“¹⁶ charakterisiert und mit der malerischen Perspektive in Beziehung gebracht; die Geschichte der Musikinstrumente im Abendland wird als Versuch, „eine raumhafte Unendlichkeit von Klängen heraus-

zubilden“,¹⁷ interpretiert; der „polyphone Stil der Instrumentalmusik“ hängt für Spengler mit der „Analysis des Raumes“¹⁸ wesentlich zusammen; die Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts wird als „die einzige von allen Künsten, deren Formenwelt der Schauung des reinen Raumes innerlich verwandt ist“, beschrieben, während Ausdrücke wie „körperlose Reiche von Tönen, Tonräumen, Tonmeeren“¹⁹ oder gar „Dom[e] von Stimmen“²⁰ als etwas selbstverständliches formuliert werden; die Instrumentalmusik gilt für Spengler als der „Mittelpunkt“ der „faustischen Gruppe großer Künste“, die sich „um das Ideal reiner räumlicher Unendlichkeit“²¹ bildet; ganz zu schweigen von der für die akademische Kunstphilosophie skandalösen, erst in Schellings Philosophie der Kunst erschienenen Ansicht, dass die Musik zu den bildenden Künsten gehört,²² eine Ansicht freilich, die Spenglers räumliche Auffassung von Klang und Musik scharf ausdrückt.²³

Mit folgendem Problem hätte sich Spengler dennoch auseinandersetzen müssen: insofern es keinen qualitativen Unterschied zwischen Ton und Farbe oder Linie gibt, so dass alle diese Elemente ausnahmslos und unterschiedslos dazu fähig sind, unter der allgemeinen Bestimmung des Ausgedehnten die Idee des unendlichen Raums als „Ursymbol“ der faustischen Kultur symbolisch darzustellen, so gibt es nichts, was die privilegierte Rolle der Musik innerhalb der „faustischen Gruppe großer Künste“ rechtfertige; nichts, was den vermutlich allen „faustischen“ Künsten gemeinsamen Charakter des „Musikalischen“ erkläre; nichts, was in der abendländischen Kunstgeschichte die Notwendigkeit des Übergangs vom Primat der Architektur durch den der Ölmalerei zum Primat der absoluten Instrumentalmusik²⁴ begründe. Zwei Möglichkeiten gibt es zur Lösung des Problems: entweder die Preisgabe der ursprünglichen These und die Annahme der üblichen Einteilung in scharf begrenzte optische und akustische bzw. Raum- und Zeitkünste, oder eine nähere Bestimmung des Ausgedehnten, die darin eine qualitative Differenzierung der Töne von den Farben und den Linien bzw. des Akustischen vom Optischen ermöglicht. Wie ein sorgfältiges Lesen des *Untergangs des Abendlandes* zeigt, nähert sich Spengler der Musik tatsächlich vom Standpunkt einer latenten Spezifikation der sinnlichen Materie, in den Fällen nämlich, in denen er von der „Körperlosigkeit“ oder „Unkörperlichkeit“ der Töne spricht.²⁵ Töne bleiben wohl etwas „Ausgedehntes, Begrenztes, Zahlenmäßiges“, zugleich aber etwas unkörperlich Ausgedehntes, im Gegensatz zu den Farben und den Linien, denen Spengler allerdings das Adjektiv „unkörperlich“ beizulegen meidet. Bezieht man nun Spenglers Feststellung der Ton- und

Musikunkörperlichkeit auf seine Ansicht, dass die „faustische“ Idee des Raumes als unendliche Leere in Gegensatz zur „apollonischen“ Idee des Raumes als voller Körperlichkeit verstanden werden müsse, so erlangt die Hervorhebung der Musik als privilegierter Kunst des unendlichen Raumes den Schein unanfechtbarer Evidenz: die Musik sei die Kunst des unendlichen Raumes eben als Kunst einer unkörperlichen Ausdehnung.

In Spenglers Musikphilosophie erkennt man jedoch eine noch größere Schwierigkeit. In manchen Stellen des *Untergangs* wird die Musik, diese unkörperliche Kunst des reinen unendlichen Raums, geradezu auf den entgegengesetzten Begriffsbereich des Werdens und der Zeit bezogen. An der Stelle, wo Spengler den geschichtsbewussten Menschen des Abendlandes dem wesentlich ahistorischen Menschen der Antike gegenüberstellt, bemerkt er, dass „in jedem Takte unsrer Musik von Palestrina bis Wagner wir vor uns auch ein Symbol des Werdens“ haben. Außerdem ruht der Rhythmus einer Fuge, im Gegensatz zum Rhythmus eines Körpers, nicht „im gleichzeitigen Verhältnis der Teile“, sondern „im zeitlichen Verlauf“.²⁶ Versucht man den Widerspruch zur räumlichen Musikauffassung durch den Hinweis auf Spenglers Ansicht aufzuheben, dass die Musik bloß ein Symbol des Werdens, nicht etwas selbst Werdendes sei, was heißt, dass die Musik, als Symbol, etwas Ausgedehntes bleibt („Symbole, als etwas Verwirklichtes, gehören zum Bereich des Ausgedehnten [...] und davon machen [...] die inneren Formen der Musik keine Ausnahme“),²⁷ so verrät jedoch sein eigener Hinweis auf den zeitlichen Charakter des Rhythmus in der Musik, der sich darum von demjenigen der antiken Skulptur wesentlich unterscheidet, eine ontische Beziehung der Musik zur Zeit. Wie Spengler selbst eingesteht, kann die Musik den wesentlich zeitlichen Charakter des Lebens, der sich „in Richtung, Triebe, Wollen, eine mit Sehnsucht aufs tiefste verwandte Bewegtheit, die mit der Bewegung der Physikers nicht das Geringste zu tun hat“, offenbart, „besser verdeutlichen als Worte“.²⁸ An einer anderen Stelle wird die „Musik von Bach bis Beethoven“ mit Begriffen wie „Fügung, Vorsehung, innere Entwicklung“ verbunden, die dem abendländischen, „faustischen“ Menschen wesentlich zukommen,²⁹ weil seine „Seelendynamik“, die der „seelischen Statik“ des antiken Menschen gegenübersteht, die Form einer „Sonate des inneren Lebens“³⁰ hat. In der Musik von Stamitz und seiner Generation sieht Spengler „die letzte und reifste Form der musikalischen Ornamentik [...], die des vierteiligen Satzes als einer reinen unendlichen Bewegtheit“,³¹ und in der „Tonwelt der reinen Instrumentalmusik“ erkennt

er den Ausdruck der „Leidenschaft der dritten Dimension“,³² d. h. der zeitlichen Dimension der Tiefenrichtung,³³ an. Endlich wählt Spengler aus allen Künsten die Musik als jene Kunst aus, die „das Ethos des Wortes Zeit, wie nur wir es empfinden“, erfüllt, ein Ethos das „sich auf ein Ziel richtet“.³⁴

Versucht man sich nun dem Problem der privilegierten Zeitbezogenheit der Raumkunst Musik philosophisch anzunähern, so wäre das wieder von zwei Seiten anzustreben: entweder sind die Begriffe von Raum und Zeit so eng verbunden, dass die Beziehung der Musik zum einen sofort auch eine Beziehung zum anderen impliziert; oder die Zeit hat nicht eine materiale, sondern eine formale Geltung. Im letzteren Falle behalten Töne wohl die ontische Bestimmung der „Ausdehnung“, gehören zu ihr, ihre Form aber, also ihr eventuell dynamischer oder statischer Charakter, wird notwendig dem Subjekt des Hörens zugerechnet. Spenglers Unterscheidungen zwischen körperlichem und unkörperlichem, statischem und dynamischem, endlichem und unendlichem Raum, zwischen „Substanz“ und „Leidenschaft des Raumes“,³⁵ zwischen der von Spengler dem Plastischen zugeordneten „Statik von Dingen“ und der dem Musikalischen angehörigen „Dynamik des Raumes“,³⁶ weisen alle auf ein solches, formales Verständnis der verschiedenen Charaktere der Ausdehnung hin, denen eine entsprechende Anzahl von „Raumapriori“ korrespondiert; mit dem Unterschied freilich, dass Spengler, Kant gegenüber, diese Apriori geschichtlich bzw. als geschichtliche Apriori behandelt. Wie der antike Mensch seine Erfahrung aufgrund vom geschichtlichen Apriori des endlichen Körpers, so konstituiert der Mensch des Abendlandes seine Erfahrung aufgrund vom geschichtlichen Apriori des unendlichen Raums. Findet jenes Raumapriori seine adäquate künstlerische Darstellung in der „Statik“ der körperlich dreidimensionalen Skulptur, so erreicht dieses Raumapriori seine adäquate Darstellung in der „Dynamik“ unkörperlicher Musik. Spengler versteht jedoch diese Dynamik nicht in Bezug auf eine ontische, d. h. erlebnismäßige Zeit, die den Bereich der Seele, der Richtung, und nicht der Welt, der Ausdehnung betreffe, sondern begreift sie in Bezug auf immer wandelbare Verhältnisse zwischen immateriellen Raumpunkten, denen scheinbar musikalische Töne gleichen. Spengler schwebt ja die mehrstimmige Musik des Abendlandes als ein Bereich unbeschränkter Verhältnismöglichkeiten innerhalb eines unbegrenzten Tonhöheraums vor. Nur als ein solcher Bereich und insofern die Vorstellung des Verhältnisses auf diejenige der Zeit überhaupt verweist,³⁷ erlangt die Musik eine

symbolische Beziehung zur Zeit. Was nun die erste Möglichkeit betrifft, nämlich dem Problem der privilegierten Zeitbezogenheit der Raumkunst Musik philosophisch sich anzunähern, so fundiert Spengler einerseits die Ausdehnung durch die Richtung und macht den Charakter der ersteren unmittelbar von dem der letzteren abhängig, andererseits aber behauptet er, dass der Charakter der Richtung von der Natur der je verschiedenen Kulturseele bestimmt ist: genau weil die antike Seele in der unmittelbaren Gegenwart lebt, ist die sie symbolisierende Ausdehnungsform, das Raumsymbol, in dem sie sich anerkennt, das des Körpers; genau weil die abendländische, „faustische“ Seele im Horizont einer unendlichen Vergangenheit und einer unendlichen Zukunft, d. h. im Element einer historischen Zeit lebt, ist die sie ausdrückende und symbolisierende Ausdehnungsform die des reinen unendlichen Raums. Als eine Kunst des unendlichen Raums ist folglich die Musik, besonders dabei die mehrstimmige des Abendlandes wesentlich, wenn auch indirekt mit der Idee, mit dem – man ist versucht zu sagen – „psychischen Apriori“ einer dynamisch von der Vergangenheit auf die Zukunft bewegten historischen Zeit verbunden.

Spenglers Auffassung der Musik im Sinne von Ausdehnung und mathematisch verräumlichter Zeit, bzw. *temps spatialisé*,³⁸ stellt abgesehen davon, dass sie die Nivellierung der qualitativen Unterschiede der sinnlichen Materie der Künste zur Voraussetzung hat oder mit sich bringt, ein ernsthaftes Hindernis für das richtige Verständnis der Funktion der Musik in der abendländischen Kultur dar.³⁹ In seinem Versuch, mehrstimmige Musik und gotische Architektur in Zusammenhang zu bringen, entgeht Spengler, dass in jener Musik die Tendenz zur Unendlichkeit nicht in der Vertikale eines quasi „architektonischen“ Beziehens einzelner Töne bzw. Tonpunkte, sondern in der Horizontale einer freien, sich ständig verändernden Entfaltung realisiert wird, wo der Mangel an Wiederholungen (varietas-Prinzip) und die gleichzeitige Bewegung mehrerer melodisch-rhythmisch unabhängiger Stimmen jene Aufhebung einer jeden Assoziation mit der Körperlichkeit des weltlichen Tanzens fördern, die die Versetzung ins geistig-Innere ermöglicht. Zielt die mehrstimmige Musik der Gotik aufs „Unendliche“, so ist dieses kein räumliches, sondern ein zeitliches, das Unendliche nämlich einer unberechenbar plastisch-dynamischen Tonbewegung. Im Gegensatz zum optischen Feld und zum architektonischen Raum, den man stets als Negation des unendlichen Raums oder wenigstens in Beziehung zu ihm

intuiert, fällt im akustischen Feld der musikalische Tonraum mit der jeweils konkreten Tonmaterialität zusammen, die in jedem Zeitmoment präsent ist und derer man sich kaum als Teil eines unendlichen Tonraums bewusst ist. Mit anderen Worten, es geht beim musikalisch-Akustischen eher um einen tönend-körperlichen als um einen unkörperlich umfassenden Raum.⁴⁰ Überdies ist der Tonraum, wenigstens der Tonraum gotischer Mehrstimmigkeit, nicht bloß der Raum einer unbegrenzten Anzahl von prinzipiell beziehungslosen Tonentitäten bzw. Frequenzen, sondern der einer begrenzten periodischen Anzahl von Tonidentitäten bzw. Tonklassen, der seinen Bestimmungsgrund im Phänomen der Oktave hat. Der musikalische Tonraum ist nicht bloß ein Raum von Tönen, sondern ein tonaler Raum, d. h. ein Raum qualitativ-dynamischer Verhältnisse.⁴¹

Die jede qualitative Zeitbestimmung prinzipiell negierende, mathematisch-naturwissenschaftliche Auffassung der musikalischen Tonmaterie, die das tonale Raumphänomen übersieht, treibt Spengler notwendig auch zum Übersehen der gefühls- und verhaltensmäßigen Musikrezeption innerhalb der abendländischen Kultur. Dadurch, dass Spengler den Begriff der musikalischen Figur abstrakt-mathematisch interpretiert,⁴² entfernt er sich ganz von ihrer historischen Beziehung zum rhetorischen Verhalten und zur Affektenlehre.⁴³ Der musikalische Barock versteht ja die musikalischen Figuren als gefühlsbeladene Tongesten und kaum als abstrakte Strukturen im Bereich des mathematisch-Möglichen. Darüber hinaus galt als Hauptgegenstand der Polemik des musikästhetischen Formalismus die mehr als ein Jahrhundert herrschende Auffassung der Musik als Kunst des Gefühls *par excellence*, gerade jenes Elements also, das Spengler gegen den Ausdehnungsbereich, dem die Musik angeblich angehört, ontologisch streng abgrenzt.⁴⁴

Ein noch gewichtigeres Übersehen mit schwerwiegenden Folgen für das richtige Verständnis der abendländischen Kultur liegt aber in der rezeptionsgeschichtlichen Tatsache, dass die Musik zum Muster aller anderen Künste, von der Romantik bis zum Modernismus, nicht als Symbol, sei es auch des unendlichen Raumes, sondern als jene privilegierte Kunst hervorgehoben wurde, die Sinn hat, ohne sich auf die äußere Welt oder auf eine Welt außermusikalischer Ideen symbolisch beziehen zu müssen.⁴⁵ Die Musik wurde in der Kultur des Abendlandes das ästhetische Muster von Sinnautonomie. War an ihr etwas zu beneiden, so war das sicher nicht das abstrakt-Dynamische (bloß Verhältnismäßige) eines mathematisch bestimmbaren reinen Raums, sondern das konkret-Dynamische einer

unberechenbar lebendigen Erlebniszeit, einer *durée*.⁴⁶ Wollte man also Spengler zustimmen, dass Ziel einer erlebnismäßig-intuitiven Physiognomik, im Gegensatz zur verstandesmäßigen Systematik, nicht absolute, überhistorische Wahrheiten, sondern Tatsachen seien,⁴⁷ würde der bloße Umstand, dass die bemerkte Verfälschung von musikhistorischen Tatsachen eigentlich zur Unterstützung einer anfechtbaren neuen Theorie bzw. Wahrheit⁴⁸ dient, jede Zustimmungsbereitschaft sogleich entmutigen.

II. Spenglers Sinnenlehre

Ein noch tieferes Verständnis von Spenglers Musikphilosophie zwingt zu einer Betrachtung seiner Theorie der Sinne. Elemente einer solchen Theorie findet man zerstreut im *Untergang des Abendlandes*, hauptsächlich aber in den *Urfragen*, Spenglers philosophischem Hauptspätwerk. Wie das sorgfältige Lesen zeigt, folgt die Ausbildung seiner Sinnenlehre durchaus den Prämissen seiner Lebensphilosophie. In ihr wird das organische Leben als „Urphänomen“ konzipiert, „eine Idee, die sich vom Möglichen her verwirklicht“. ⁴⁹ Als etwas Metaphysisches ist Leben kaum sprachlich definierbar, denn als Ursprung und Bezugsfeld der Sprache bleibt das Wirkliche: das Leben ist ein „Geheimnis“, ⁵⁰ das sein adäquates Symbol in der Flamme findet, jenem Naturphänomen, das man nicht in Bezug aufs Sein, sondern erst in Bezug aufs Werden begreifen kann. ⁵¹ Das Leben tritt in die Sphäre des Wirklichen, verwirklicht sich also in zwei Hauptformen: in der Pflanze und im Tier. ⁵² Die Pflanze ist ein Leben, das noch in einem unmittelbaren, mechanischen Verhältnis zum Wirklichen steht, eine Tatsache, die sich durch den Mangel an Selbstbewegung kundgibt. Das Leben verwirklicht seine volle Idee erst in der Form des Tieres, als Seele eines „Mikrokosmos“, der einem „Makrokosmos“ „polar“ gegenübersteht. Die Unabhängigkeit des Mikrokosmos vom Makrokosmos gibt sich vor allem im Selbstbewegungsphänomen kund, in der Fähigkeit des Lebewesens nämlich, seine Stellung innerhalb seiner Umwelt frei zu wählen. ⁵³ Freiheit ist für Spengler schon in der Stufe des Tieres mit dem Leben selbst identisch, sie ist kein Privileg erst eines mit Vernunft und reflektivem Selbstbewusstsein begabten Lebewesens. ⁵⁴

Möglichkeitsbedingung der freien Selbstbewegung ist neben den dazu geeigneten Organen das Wachsein, jener Zustand des Organismus, dem das Bewusstsein einer äußerlichen Welt entspricht, wobei Möglichkeits-

bedingung eines solchen Bewusstseins die Sinne sind. Für Spengler sind jedoch Wachsein und Sinne nicht Möglichkeitsbedingungen des Lebens selbst: dieses, als Dasein, ist dem Wachsein ontologisch voraus, was der Schlafenszustand belegt, in dem das Lebewesen ohne Wachsein und Sinne fortlebt.⁵⁵ Noch weniger gelten Sprache und „Geist“ als ontologische Voraussetzungen des Lebens. Wie die meisten Repräsentanten des philosophischen Irrationalismus versteht Spengler die Sprache als System von konventionellen Zeichen, die von den sinnlichen Gegenständen des Wachseins abstrahiert werden und folglich in doppelter Distanz zum Dasein und zur sinnlichen Unmittelbarkeit des Wachseins stehen.⁵⁶ Ist aber Wachsein nichts anderes als Instrument des Daseins, des „Blutes“, so muss man auch die Sprache, die vom Wachsein ontisch abhängig und abstrahiert ist, nur als Instrument betrachten. Spengler behauptet ja, dass der wahre Lenker der Sprache und des abstrakten Denkens nicht die ganz vom Leben distanzierte Vernunft, sondern der sich mit dem Leben unmittelbar verflechtende Instinkt sei. Den Instinkt bestimmen wiederum nicht nur die allgemeine Idee des Lebewesens Mensch, sondern auch eine Kulturidee, die sich in der Geschichte durch die Tätigkeit einer dazu bestimmten Rasse verwirklicht.⁵⁷

Sowohl die rationalistische Philosophie als auch die naturwissenschaftliche Anthropologie hätten gegen Spenglers biologische Interpretation der Sinne und des Geistes prinzipiell nichts einzuwenden. Dass die Sinne vor allem den Zwecken lebendigen Daseins dienen, gilt heute fast als Gemeinplatz. Wovon sich Spengler aber distanziert, ist die übliche strenge Scheidung von Sinnlichkeit und Verstand bzw. „Verstehen“. Das Argument ist einfach: Identifizierte sich das Verstehen mit dem abstrakten Denken und dessen abstrakten Kategorien, wie Kant es will, der hier nochmals den Dualismus von Geist und Ausdehnung reproduziert, dann wären die Tiere, die ohne abstraktes Denken leben, prinzipiell unfähig, sich im Makrokosmos zu orientieren. In Wirklichkeit orientieren sich im Makrokosmos Tiere und Menschen, die Spengler übrigens von den Tieren nicht prinzipiell unterscheidet,⁵⁸ aufgrund eines „verstehenden Empfindens“ oder „empfindenden Verstehens“,⁵⁹ durch „urteilende Sinne“⁶⁰ also. Bedeutet Verstehen primär kausale Wahrnehmung und besitzen alle Lebewesen Verstehen, dann vermögen alle, nicht nur der Mensch, ihr Umfeld kausal wahrzunehmen und zeichengemäß zu strukturieren. Alle Sinnesdaten, Farben, Gestalten, Klänge, Gerüche usw. seien immer in kausale Sinnzusammenhänge verstrickt, die nur das abstrakte Denken, dieses

Spätprodukt der Zivilisationsphase jeder menschlichen Kultur, von den Sinnen gewaltsam trennt, um nachher die gegenseitige Beziehung von Sinnesdaten und Verstandeskategorien, von Sinnlichkeit und Verstand, als Problem zum Gegenstand philosophischer Spekulation zu machen.

In Spenglers Denken verläuft die wahre ontologische Trennlinie nicht zwischen Sinnlichkeit und Geist, sondern zwischen Wachsein oder „Schale“, das Sinne und Geist umfasst, und Seele oder „Kern“, die Spengler als den metaphysischen Mittelpunkt lebendigen Daseins versteht.⁶¹ Ist Gegenstand und Grenze des Wachseins die äußere Welt, die „Lichtwelt“, wie er sie nennt, dann ist dem Wachsein aller Zugang zur Seele anderer Lebewesen ewig versperrt. Zugang zu ihr gibt es nur von der Seele her, die sich im Element des Gefühls kundgibt, und nur insofern die Seele Sinne und kausale Wahrnehmung umgeht, um durch intuitives Fühlen gleichsam „hinter ihnen sehen“ zu können.⁶² Sind aber, einer Grundprämisse der Philosophie Spenglers gemäß, nur der Seele Werden und Zeit eigen, dann gehören alle Sinne, Gehör und Töne nicht ausgenommen, der zeitlosen Sphäre des Seins und der Ausdehnung, der Lichtwelt an. Wie Spengler behauptet, mussten alle bisherigen metaphysischen Annäherungen des Bewegungsphänomens notwendig scheitern, weil es ihnen nicht bewusst geworden ist, dass Bewegung keine Eigenschaft der Ausdehnung und kein Gegenstand der Sinnlichkeit, sondern Eigenschaft der Seele sei, die Ausdehnung und Sinnlichkeit wörtlich „beseelt“.⁶³ Die Welt scheint bewegt, einzig und allein weil die Seele ihre Bewegung auf die Welt gleichsam projiziert; an sich ist die Welt unbewegt, bloß seiend. Musiktöne, Teil jener Welt, machen hier keine Ausnahme.⁶⁴

In einem solchen philosophischen Rahmen verliert der Gehörsinn nicht nur jede ontische Beziehung zur Zeit, die man als sein spezifisches Differenzmerkmal anzusehen pflegt, sondern darüber hinaus jede Möglichkeit, ein Gleichwertigkeitsverhältnis dem Sehen gegenüber zu beanspruchen. Nach Spengler, der sich hier auf Goethe beruft,⁶⁵ ist der Makrokosmos vor allem eine „Welt des Lichts“, zugleich aber auch eine Welt des Auges, denn Auge und Licht stehen in einem Korrelationsverhältnis zueinander.⁶⁶ Den Primat des Sehens allen anderen Sinnen gegenüber erkennt Spengler in der Tatsache, dass die Worte, die wir zur Bezeichnung anderer sinnlichen Qualitäten gebrauchen, meistens im Bereich des Auges und des Lichts ihre Herkunft haben.⁶⁷ Die Herrschaft des Sehens übers Gehör sei ja so durchgreifend, dass die in unserer Kultur übliche Auffassung der Musik als einer Kunst gefühlsmäßig-

ungegenständlicher Innerlichkeit kulturkritisch nur als „süße Täuschung“ angesehen werden kann:

Eben darin beruht für uns Menschen der unnennbare Zauber der Musik und ihre wahrhaft erlösende Kraft, daß sie die einzige Kunst ist, deren Mittel außerhalb der Lichtwelt liegen, welche für uns längst mit der Welt überhaupt gleichbedeutend geworden ist, so daß Musik allein uns gleichsam aus der Welt hinausführen, den stählernen Bann der Herrschaft des Lichts zerbrechen und uns die süße Täuschung einflößen kann, daß wir hier das letzte Geheimnis der Seele berühren, eine Täuschung, die darauf beruht, daß der wache Mensch von einem einzelnen seiner Sinne beständig derart beherrscht ist, daß er aus den Eindrücken seines Ohres nicht mehr eine Welt des Ohres bilden kann, sondern sie nur noch seiner Augenwelt einfügt.⁶⁸

III. Gegenargumente: Schopenhauer, Hegel, Plessner

Zur geschichtsphilosophischen Umrahmung von Spenglers Musikphilosophie vergleichen wir abschließend kritisch seine relevanten Ansichten mit denen von drei anderen Philosophen, die der Musik in ihrem Denken eine bedeutende Rolle zuweisen. Der erste ist Arthur Schopenhauer, der große Vorläufer der Lebensphilosophie, auf welchen Spengler wohl deswegen sporadisch verweist, weil seine Auffassungen in gewissen Punkten mit denen Schopenhauers notwendig konvergieren. Einer dieser Punkte ist die Teilung der Welt in einen rationalen, deterministisch-kausalen und voll dem Intellekt (Verstand und Vernunft) zugänglichen phänomenalen Aspekt („die Welt als Wille“) und einen irrationalen, jenseits des „Satzes vom Grunde“ liegenden, nur durch intuitive Anschauung zugänglichen metaphysischen Aspekt („die Welt als Wille“). Einen zweiten Konvergenzpunkt findet man in Schopenhauers Behauptung, dass der Verstand kein Monopol des Menschen sei, im Gegensatz freilich zur Vernunft, die hier als Fähigkeit zur Produktion abstrakter Vorstellungen bzw. Begriffe definiert wird.⁶⁹ Wie Spengler versteht Schopenhauer den Verstand als Möglichkeitsbedingung von Sinnenobjektivität (kausales Korrelieren von Empfindung und Objekt, z. B. von Klang und Musikinstrument). Wo aber Spenglers Philosophie grundsätzlich von der Schopenhauers divergiert, ist Schopenhauers Auffassung der Zeit, gemeinsam mit Raum und Kausalität, als einer Grundeigenschaft (oder vielleicht transzendentalen Grundbedingung) der phänomenalen Welt, dabei auch seine emphatische Ablehnung jedes

Verhältnisses des Willens, des metaphysischen Aspekts der Welt also, mit Raum, Zeit und Kausalität. Gehören Zeit und Musik zur Welt als Vorstellung, dann hindert Schopenhauer nichts daran, im Gegensatz zu Spengler zu behaupten, dass „die Musik einzig und allein in und durch die Zeit, mit gänzlicher Ausschließung des Raumes perzipiert wird“.⁷⁰ Schopenhauer geht dabei noch weiter und scheidet die Musik nicht nur vom Raum, sondern auch vom Verstand, darauf verweisend, dass die Musik

auch ohne Einfluss der Erkenntnis der Kausalität, also des Verstandes [perzipiert wird]: denn die Töne machen schon als Wirkung und ohne dass wir auf ihre Ursache, wie bei der Anschauung, zurückgingen, den ästhetischen Eindruck.⁷¹

Was Schopenhauer hier sagt und Spengler evident aus Systemzwang nicht sehen will, ist, dass die Töne in der musikalischen Wahrnehmung auch abgetrennt von ihrer Quelle, als unabhängige, freischwebende Entitäten, wahrnehmbar werden: in der Musik hören wir nicht nur den Klang einer Violine, sondern darüber hinaus die Töne C, E, G usf. Spenglers hartnäckige Zuordnung des Tons zur Ausdehnung macht selbst eine solche Selbstverständlichkeit theoretisch beinahe unbegreiflich.⁷²

Was bei einer Gegenüberstellung von Spenglers und Hegels Philosophie überrascht, ist die Tatsache, dass, während ihre Einstellungen zur Seele und zum Verstande konvergieren, sie doch in ihrer Einstellung zur Musik divergieren. Grundhaltung beider Philosophen ist die Auseinandersetzung mit den eigentlich positivistischen Philosophien des Verstandes und der Orientierung der Philosophie an den Naturwissenschaften überhaupt, wobei freilich bei Spengler die Überschreitung des Verstandes in der Irrationalität des Lebens, bei Hegel dagegen in der dialektischen Rationalität der Vernunft erreicht wird. Diese Tatsache hindert beide Philosophen nicht daran, über die zeitliche Natur des Seelischen im Einklang zu sein. Während bei Spengler jedoch die scharfe Trennung von Seele und Welt die Zeit von dieser abstrahiert, versetzt Hegel die Zeit in die Welt zurück. Hegel interpretiert die Zeit als Negation des Raums im Zeitpunkt und weiter durch eine doppelte Negation des Raums als Negation des Zeitpunkts in einem neuen. Zeit ist die „abstrakt sich auf sich beziehende Negativität“⁷³ des Werdens. In diesem Rahmen gibt es keinen Zweifel, dass der Ton, in dem „das Tilgen nicht nur der einen Raumdimension, sondern der totalen Räumlichkeit überhaupt“, ⁷⁴ das „Aufheben der räumlichen Objektivität“⁷⁵ erreicht wird, nicht nur keine Beziehung zur Ausdehnung hat, sondern im Gegenteil „dem ideellen Bereich der Zeit anheimfällt“.⁷⁶ Nicht nur der Ton

befindet sich in einem Zustand „fortströmender zeitlichen Bewegung“⁷⁷, sondern diese Bewegung nimmt darüber hinaus das Subjekt der Hörens, das auch der Zeit gehört, mit sich fort. Hegel sagt dazu: „Ich ist in der Zeit, und die Zeit ist das Sein des Subjekts selber“.⁷⁸ Ihren Höhepunkt findet diese These in folgender Aussage:

Da nun die Zeit und nicht die Räumlichkeit als solche das wesentliche Element abgibt, in welchem der Ton in Rücksicht auf seine musikalische Geltung Existenz gewinnt und die Zeit des Tons zugleich die des Subjekts ist, so dringt der Ton schon dieser Grundlage nach in das Selbst ein, faßt dasselbe seinem einfachsten Dasein nach und setzt das Ich durch die zeitliche Bewegung und deren Rhythmus in Bewegung, während die anderweitige Figuration der Töne, als Ausdruck von Empfindungen, noch außerdem eine bestimmtere Erfüllung für das Subjekt, von welcher es gleichfalls berührt und fortgezogen wird, hinzubringt. Dies ist es, was sich als wesentlicher Grund für die elementarische Macht der Musik angeben läßt.⁷⁹

Bezüge man nun diese tiefe Bemerkung Hegels auf seine eigene anthropologische Theorie der Leib- und Geistverbundenheit der Empfindung,⁸⁰ so würde man eine äußerst wichtige Theorie des Verhältnisses von Ton, Empfindung bzw. Gefühl, Leib und Geist erhalten, die Spenglers philosophischem Denken, wo die Seele zwar mit dem Leib, die Sinne aber mit einem leib- und lebensfremden Geist korreliert werden,⁸¹ versperret bleiben muss.

Wird in Hegels Philosophie das Verhältnis von Musik und Körper indirekt mittels des Gefühls hergestellt, so begründet Helmuth Plessners philosophische Anthropologie jenes Verhältnis mit einer der phänomenologischen Anschauung direkt zugänglichen Strukturverwandtschaft. Ton und Körper haben eine Doppelstruktur von Ferne-Nähe, Gegenständlichkeit-Zuständigkeit, Äußerlichkeit-Innerlichkeit gemeinsam. Wie der Ton uns zugleich als etwas Äußeres und auch Inneres erscheint, so erkennt sich der lebendige Körper, der Leib, in einem Ferne-Nähe-Verhältnis zu sich selbst zugleich als und in einem Körper. Deshalb teilen Leib und Ton die phänomenale Eigenschaft der „Voluminösität“ mit, während die räumliche Distanz der Farben vom Leib ihnen den Charakter der Fläche gewährt. Töne „sind der leibhaften Position des Menschen konform. Die Voluminösität des Schalls ‚paßt‘ zu der Voluminösität unseres Leib- und im Leibe Seins“,⁸² sagt Plessner. Die „Produzierbarkeit“ der Töne, die Tatsache nämlich, dass sie im Gegensatz zu den Farben von Lebewesen produziert zu werden vermögen, verleiht

ihnen überdies schon einen „emotionalen Entladungs- und Entlastungswert“.⁸³ Zur strukturellen Verwandtschaft des Tons mit dem Körper und zu seiner durchs Zuständlichkeitsmoment gesicherten Emotionalität kommt endlich die konstitutive Zeitlichkeit hinzu. Wie Plessner betont,

Tönen ist die Abfolge in der Zeit nicht äußerlich wie etwa optischen Daten, Farben und Figuren. Vielmehr besteht gegenüber ihrer Mannigfaltigkeit ein Zwang zum Nacheinander, der optischen Daten gegenüber fehlt. [...] Hallen, Klingen ist ein Prozeß, der erlebnismäßig bei Intensitätsverminderungen am deutlichsten wird. Der Schall kann an- und abschwellen, was Farbe nie kann. Das Schwellvolumen hat aber neben den Charakteren raumhafter Mächtigkeit auch die Tendenz ins Kommen, wie denn ein plötzlicher Abbruch des Klanges, der nicht zum Verklingen gelangt, eine Leere von fühlbarer Zeithaftigkeit, von dynamischen Wert hinterläßt.⁸⁴

Es wird jetzt offensichtlich, dass Spengler, zwischen Räumlichkeit und Raumhaftigkeit der Töne nicht zu unterscheiden vermögend, eine phänomenale bzw. formale Bestimmung in eine ontische bzw. materiale verwandelte. Plessner gemäß sind Töne kein Ausgedehntes, sie erscheinen nur so; für Spengler sind Töne dagegen kein Zeitliches, sie erscheinen nur so (und zwar nur unter gewissen kulturellen Bedingungen). Es handelt sich hier um eine theoretische Umkehrung, die Spengler nicht einzusehen erlaubt, was der bei der Zeit der Erstausgabe des *Untergangs* noch junge Plessner in einer seiner frühen Schriften einsah, dass nämlich die Musik nicht bloß ein Symbol des reinen unendlichen Raums, sondern ein „Bild des Lebens“⁸⁵ ist.

Was die Musik betrifft, verwirklichte Spengler eigentlich nie die im *Untergang des Abendlandes* programmatisch angestrebte „kopernikanische Wende“. Als unumgängliche Bedingung einer solchen Wende stellte er die Distanz zu den Mythen der eigenen Kultur.⁸⁶ Einer dieser Mythen aber ist das herrschende Verständnis des Tons als bloßer Empfindung, als einer quantitativ messbaren, „ausgedehnten“ Größe also. Nur die phänomenologische Forschung seiner Zeit, beispielsweise Husserls, der die Zeit genau in Bezug auf den Ton studierte,⁸⁷ oder Plessners, der die sowohl zeitliche als auch körperhafte Natur der Musik zum allgemeinen Bewusstsein brachte,⁸⁸ vermag die qualitative Differenz der Tonmaterie, der eine zeitliche Intentionalität eigen ist, der Materie anderer Künste gegenüberzustellen und uns dabei zu ermöglichen, die Musik als etwas mehr als bloßes Symbol zu denken: als das Muster nämlich einer wirklich autonomen ästhetischen Sinngebung der Welt, die nicht nur die Sinne nicht verachtet,

sondern vielmehr sie in Richtung einer „Versinnlichung des Geistes, [einer] Vergeistigung des Sinnlichen“, wie Plessner schreibt,⁸⁹ mobilisiert. Eines Geistes freilich, den man nicht mehr mit dem praktischen Verstand und der wissenschaftlichen Vernunft zu identifizieren braucht, und welcher Sinngebungen wie die ästhetische einschließt, die nur ein solcher Verstand und eine solche Vernunft als irrational anprangert.⁹⁰ Nicht nur Hegel, sondern Goethe selbst, Spenglers Hauptvorbild, spricht ja von einer anderen Vernunft,⁹¹ die ihre Jurisdiktion in Fragen der Geschichte und Kultur nicht der irrationalen⁹² Intuition zu überlassen braucht, einer Intuition wohl-bemerkt, die den pragmatischen Intellekt und seine Mythen überwunden zu haben glaubt, während sie in Wirklichkeit diese schon immer in sich selbst trägt. Und der verhängnisvollste dieser Mythen ist die idealistische Spaltung der Welt in Ausdehnung bzw. Körper und Bewusstsein bzw. Geist, die sich in Spenglers Denken als Spaltung der Welt in Ausdehnung (Sein, Raum, Sinnlichkeit) und Seele (Werden, Zeit, Gefühl) reproduziert.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. dazu Theodor Schneider, *Die Kunsttheorien in Oswald Spenglers „Untergang des Abendlandes“*, Freiburg 1923; Marie-Elisabeth Parent, *Recherches sur des éléments d'une conception esthétique dans l'œuvre d'Oswald Spengler*, Frankfurt a. M. 1984; Ingo Kaiserreiner, *Kunst und Weltgefühl. Die bildende Kunst in der Sicht Oswald Spenglers. Darstellung und Kritik*, Frankfurt a. M. 1994.
- ² Vgl. z. B. Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Leipzig u. Berlin 1922; ders., *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Leipzig u. Berlin 1927; Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen 1926.
- ³ Vgl. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 2003, S. 125 ff.
- ⁴ Vgl. Oswald Spengler, *Urfragen*, hg. v. Manfred Schröter u. Anton Mirko Koktanek, München 1965, S. 62: „Erkennen ist eine Illusion. Deshalb gehe ich vom Erleben aus“.
- ⁵ Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 138 und anderswo.

- ⁶ Vgl. dazu August Messer, *Oswald Spengler als Philosoph*, Stuttgart 1922; Hermann Fassbinder, *Relativismus und Mystizismus. Eine Kritik der Grundlagen der Philosophie Spenglers*, Bonn 1924; Heinz Willms, *Die Grundanschauungen und Grundlage der Philosophie Oswald Spenglers*, Bonn 1955.
- ⁷ Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 140 ff.
- ⁸ Ebd., S. 125–127.
- ⁹ Ebd., S. 282 ff.
- ¹⁰ Ebd., S. 285: „Wenn eine Kunst Grenzen hat – Grenzen ihrer formgewordenen Seele –, so sind es historische, nicht technische oder physiologische“.
- ¹¹ Ebd., S. 101: „Darf die antike Welt, der Kosmos, aus jenem tiefen Bedürfnis nach sichtbarer Begrenztheit als abzählbare Summe von stofflichen Dingen definiert werden, so hat sich unser Weltgefühl im Bild eines unendlichen Raumes verwirklicht, in dem alles Sichtbare, als etwas Bedingtes dem Unbedingten gegenüber, beinahe als eine Wirklichkeit zweiten Ranges empfunden wird“.
- ¹² Ebd., S. 284.
- ¹³ Vgl. Arthur Mandel, ‚Spengler’s Quarrel with the Methods of Music History‘, *The Musical Quarterly* 20/2 (1934), S. 131–171, 138 ff.
- ¹⁴ Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 284; *Urfragen* (Anm. 4), S. 18: „Ausdehnung ist die Form des Sinnlichen“.
- ¹⁵ Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 86: „Ausdehnung heißt für den antiken Menschen Körperlichkeit, für uns Raum, als dessen Funktion die Dinge ‚erscheinen““.
- ¹⁶ Ebd., S. 83.
- ¹⁷ Ebd., S. 84.
- ¹⁸ Ebd., S. 89.
- ¹⁹ Ebd., S. 230.
- ²⁰ Ebd., S. 289.
- ²¹ Ebd., S. 361.
- ²² Ebd., S. 282.
- ²³ Vgl. dagegen Wolfgang Krebs, ‚Musik und der „Untergang des Abendlandes“‘. Bemerkungen zu Oswald Spenglers Geschichtsphilosophie, *Archiv für Musikwissenschaft* 55/4 (1998), S. 312, wo Spenglers Musikphilosophie als ausschließlich an das Dynamische, Prozesshafte und Zeitliche orientiert

betrachtet und mit den dynamischen Theorien von August Halm und Ernst Kurth in Zusammenhang gebracht wird.

²⁴ Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 289 ff.

²⁵ Ebd., S. 112, 230, 257.

²⁶ Ebd., S. 130.

²⁷ Ebd., S. 214.

²⁸ Ebd., S. 159.

²⁹ Ebd., S. 183.

³⁰ Ebd., S. 389.

³¹ Ebd., S. 298.

³² Ebd., S. 400; vgl. auch S. 487.

³³ Ebd., S. 386: „Das Tiefererlebnis verwirklicht [...] die ausgedehnte Welt. Das mit dem Urwort Zeit angedeutete Geheimnis schafft aus dem Empfinden des Außen wie aus dem Vorstellen des Innen den Raum. Auch das Seelenbild hat seine Tiefenrichtung, seinen Horizont, seine Begrenztheit oder Unendlichkeit“.

³⁴ Ebd., S. 545.

³⁵ Ebd., S. 309.

³⁶ Ebd., S. 313.

³⁷ Ebd., S. 158–165.

³⁸ Vgl. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris 1909, S. 232, 390.

³⁹ Spenglers musikgeschichtliche Ansichten waren sofort nach der Erscheinung des ersten Bandes des *Untergangs* Gegenstand skrupulöser Fachkritik. Vgl. Gustav Becking, ‚Die Musikgeschichte in Spenglers „Untergang des Abendlandes“‘, *Logos* 9 (1920–21), S. 284–295; Alfred Einstein, ‚Oswald Spengler und die Musikgeschichte‘, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3/1 (1920), S. 30–32. Gelegentlich waren sie auch Gegenstand ironischer Parodie. Vgl. Cecil Forsyth, ‚A Musical Examination-Paper on Spengler's „The Decline of the West“‘, *The Musical Quarterly* 14/2 (1928), S. 155–157.

⁴⁰ Vgl. Victor Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt*, Zürich 1963, S. 266 ff.

⁴¹ Ebd., S. 276 ff. Zur musikalischen Raumproblematik, vgl. Iakovos Steinhauer, *Musikalischer Raum und kompositorischer Gegenstand bei Edgard Varèse*, Tutzing 2008, S. 27 ff.

- ⁴² Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 112.
- ⁴³ Vgl. Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.
- ⁴⁴ Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 71 ff.; *Urfragen* (Anm. 4), S. 270, 301. Die Gefühlsbezogenheit der Musik ließ sich auch Friedrich Nietzsche, den Spengler zu seinen Vorläufern rechnet, nicht entgehen. Vgl. Manos Perrakis, *Nietzsches Musikästhetik der Affekte*, Freiburg u. München 2011. Zum Thema Spengler-Nietzsche vgl. Massimo Ferrari Zumbini, 'Über Spengler und Nietzsche', *Nietzsche-Studien* 5 (1976), S. 194–254; Uwe Janesch, *Goethe und Nietzsche bei Spengler. Eine Untersuchung der strukturellen und konzeptionellen Grundlagen des Spenglerschen Systems*, Berlin 2006.
- ⁴⁵ Vgl. [Wassily] Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912, S. 37: „Ein Künstler, welcher in der wenn auch künstlerischen Nachahmung der Naturerscheinungen kein Ziel für sich sieht und ein Schöpfer ist, welcher seine *innere* Welt zum Ausdruck bringen will und muß, sieht mit Neid, wie solche Ziele in der heute unmateriellsten Kunst – der Musik – natürlich und leicht zu erreichen sind. Es ist verständlich, daß er sich ihr zuwendet und versucht, dieselben Mittel in seiner Kunst zu finden“. Vgl. auch Andrea Gotttdang, *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915*, München 2004.
- ⁴⁶ Vgl. Bergson, *L'évolution créatrice* (Anm. 38), passim.
- ⁴⁷ Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 206: „Ein System besteht aus Wahrheiten, eine Geschichte beruht auf Tatsachen“.
- ⁴⁸ Zum „Widerspruchsvolle[n] und Widersinnige[n] von Spenglers historischen Skeptizismus“, vgl. Messer, *Oswald Spengler als Philosoph* (Anm. 6), S. 108 ff.
- ⁴⁹ Spengler, *Urfragen* (Anm. 4), S. 1.
- ⁵⁰ Ebd.
- ⁵¹ Ebd., S. 6 ff.
- ⁵² Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 557–561; ders., *Urfragen* (Anm. 4), S. 215–239.
- ⁵³ Vgl. Spengler, *Urfragen* (Anm. 4), S. 20.
- ⁵⁴ Ebd., S. 200 f.
- ⁵⁵ Ebd., S. 254.

- ⁵⁶ Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 565 ff.; ders., *Urfragen* (Anm. 4), S. 79 ff.
- ⁵⁷ Vgl. Spengler, *Urfragen* (Anm. 4), S. 184 ff.; ders., *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 688 ff.
- ⁵⁸ Vgl. Oswald Spengler, *Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*, München 1931, S. 14: „Denn der Mensch ist ein Raubtier“.
- ⁵⁹ Vgl. Spengler, *Urfragen* (Anm. 4), passim.
- ⁶⁰ Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 566, wo er zwischen „Eindruck der Sinne und Urteil der Sinne“ unterscheidet.
- ⁶¹ Vgl. Spengler, *Urfragen* (Anm. 4), S. 240 ff. Die gleiche Teilung in Seele und Geist adoptiert auch Ludwig Klages in seinem 1929–1932 erschienenen dreibändigen Hauptwerk *Der Geist als Widersacher der Seele*. Trotzdem haben nicht alle Lebensphilosophen den Geist mit dem Intellekt identifiziert. Max Scheler z. B. korreliert den Intellekt mit dem Leben und verleiht dabei dem Geist eine überbiologische Funktion. Vgl. Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (1927), München 1947.
- ⁶² Ebd., S. 156 ff.
- ⁶³ Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 482 ff., 573 ff.; ders., *Urfragen* (Anm. 4), S. 93 (Bewegung „liegt im lebenden Empfinden, im Empfindungsleben des Wahrnehmenden, nicht im Wahrgenommenen“), S. 103 f. („Bewegung wird nur erlebt, erkannt wird die Ortsveränderung“; „Nicht im Gesehenen, sondern im Sehen liegt die Bewegung“), S. 109, 270 f.
- ⁶⁴ Den wesentlich idealistischen Charakter der Philosophie Spenglers hat schon früh August Messer bemerkt. Vgl. Messer, *Oswald Spengler als Philosoph* (Anm. 6), S. 94: „Spenglers Auffassung der Erkenntnis ist also „idealistisch“. Er beruft sich auf Berkeleys Formel *esse est percipi* (Dasein ist Wahrgenommenwerden); alles Vorhandene müsse in einer entscheidenden Beziehung zum lebenden Menschen stehen, für den Toten aber sei nichts mehr da“.
- ⁶⁵ „Wär nicht das Auge sonnenhaft, / Wie könnten wir das Licht erblicken?“. *Goethes Werke*, Band 1: *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*, Weimar 1890, zweite Abteilung (Naturwissenschaftliche Schriften), S. XXXI. Zum Thema Goethe-Spengler vgl. Hans Wilhelm Münzer, *Goethe and Spengler. Ideas Concerning the Philosophical Foundations of Spengler's „Untergang des Abendlandes“*, Cincinnati, OH 1940; Uwe Janesch, *Goethe und Nietzsche bei Spengler* (Anm. 44).

- ⁶⁶ Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 562; ders., *Urfragen* (Anm. 4), S. 15–17.
- ⁶⁷ Vgl. Spengler, *Urfragen* (Anm. 4), S. 281.
- ⁶⁸ Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 565.
- ⁶⁹ Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, hg. v. Wolfgang Frhr. Von Löhneysen, Frankfurt a. M. 1986, S. 35 ff.
- ⁷⁰ Ebd., S. 371.
- ⁷¹ Ebd.
- ⁷² Nur an einer einzigen Stelle seiner *Urfragen* (Anm. 4, S. 171) scheint Spengler sich der Tatsache bewusst zu sein: „In der kosmischen Wirklichkeit sind Seelen nicht begrenzt mit dem Raum, den der geschene Körper in der sinnlichen Augenwelt einnimmt. Eine Melodie ist nicht an den Raum des Geigenkörpers gebunden, ein Gedanke nicht an den Raum, in dem er entstand“.
- ⁷³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, Bd. 9: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse II, Die Naturphilosophie*, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, S. 49.
- ⁷⁴ Hegel, *Werke* (Anm. 73), Bd. 15: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 133.
- ⁷⁵ Ebd., S. 134.
- ⁷⁶ Ebd., S. 151.
- ⁷⁷ Ebd., S. 139.
- ⁷⁸ Ebd., S. 156.
- ⁷⁹ Ebd., S. 156–157. Vgl. Adolf Nowak, *Hegels Musikästhetik*, Regensburg 1971, S. 72–88.
- ⁸⁰ Vgl. Hegel, *Werke* (Anm. 73), Bd. 10: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse III, Die Philosophie des Geistes*, S. 100 ff.
- ⁸¹ Vgl. Spengler, *Urfragen* (Anm. 4), S. 241: „Zur Seele gehört [...] die Tatsache Leib. Zu den Sinnen gehört der Geist [...]“.
- ⁸² Helmuth Plessner, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: *Ausdruck und menschliche Natur*, hg. v. Günter Dux, Odo Marquard u. Elisabeth Ströker, Frankfurt a. M. 2003, S. 189.
- ⁸³ Ebd., S. 187.
- ⁸⁴ Ebd., S. 193.

⁸⁵ Ebd., S. 48.

⁸⁶ Vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (Anm. 3), S. 125.

⁸⁷ Vgl. Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Bewusstseins*, hg. v. Rudolf Boehm, Den Haag 1966 (Bd. 10 der *Husserliana*). Vgl. dazu Josephine Geisler, *Tonwahrnehmung und Musikhören. Phänomenologische, hermeneutische und bildungsphilosophische Zugänge*, Paderborn 2016, wo unter anderem Husserl und Plessner gründlich verglichen werden.

⁸⁸ Vgl. Erwin Straus, *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*, Berlin und Heidelberg 1960, S. 141–178 („Die Formen des Räumlichen. Ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung“); Alfred Schutz [Schütz], *Collected Papers, Volume IV*, hg. v. Helmut Wagner u. George Psathas, Dordrecht 1996, S. 243–275 („Fragments Toward a Phenomenology of Music“). Zum Verhältnis von Lebensphilosophie und Phänomenologie, vgl. näher Georg Misch, *Lebensphilosophie und Phänomenologie. Eine Auseinandersetzung der Dilthey'schen Richtung mit Heidegger und Husserl*, Leipzig u. Berlin 1931.

⁸⁹ Plessner, *Gesammelte Schriften* (Anm. 82), Bd. 3: *Anthropologie der Sinne*, S. 211.

⁹⁰ Helmuth Plessner z.B. (ebd., S. 153 ff.) unterscheidet zwischen drei Sinngebungen: der „syntagmatischen“ der Sprache, der „schematischen“ der Wissenschaft (reiner Fall: die Mathematik) und der „thematischen“ der Kunst (reiner Fall: die Musik).

⁹¹ Vgl. Karl Löwith, *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des neunzehnten Jahrhunderts*, Stuttgart 1969, S. 17 ff.; Giampiero Moretti, „Spengler – ein „klassischer“ Nihilist? Zur Unversöhnbarkeit von Goethe und Nietzsche“, in Manfred Gangl, Gilbert Merlio u. Markus Ophälders, *Spengler – Ein Denker der Zeitenwende*, Frankfurt a. M. 2009, S. 179–192.

⁹² Vgl. Georg Lukacs, *Die Zerstörung der Vernunft*, Band 2: *Irrationalismus und Imperialismus*, Darmstadt u. Neuwied 1974, S. 138 ff.

ABSTRACT

This article is conceived as a philosophical critique of Spengler's core thesis that music as the art of pure bodiless space exemplifies the Western "Faustian" culture. Part one discusses both the premises of this diverging thesis and the break with the common Western notion of music as meaningful and expressive dynamic movement. Part two is a critical reconstruction of Spengler's theory of the senses that displays an ontological separation between "shell" that includes both senses and spirit and "soul" or "core", the metaphysical centre of vital existence that relates to the dynamic and temporal notion of music. Part three provides a historic-philosophical framework by means of comparison with Schopenhauer, Hegel and Plessner.

MARIA JOÃO NEVES

The Imprint of Ortega y Gasset's Musical Thought

When we look at his extensive work, few are the texts José Ortega y Gasset dedicates to music; namely, the articles *Musicalia I* and *Musicalia II*, *The Praise of the Bat*, *Artistic Apathy*, and some chapters in the book *The Dehumanization of Art*. The philosopher does not hide his fragile knowledge in this area: "I don't understand a thing about music. On this matter it is convenient that the reader is free of doubts."¹

However, these few texts leave their imprint not only in the philosophical community but also in musicology. This article aims to show what kind of connection Ortega y Gasset did have with music. First, we verify whether Ortega had musical studies or not; secondly, we investigate his contacts with composers, musicians and musicologists of his time; and, thirdly, we gauge the relevance of the philosopher's musical writings.

Musical interests of Ortega y Gasset and the reception of Debussy and Stravinsky in Spain

In all biographies consulted² there is no indication that Ortega y Gasset had received any formal music education, had learned to play a musical instrument, or had known how to interpret a pentagram. In what is considered to be his biography of reference, written by Javier Zamora Bonilla, neither the word "music", nor the name of a composer, appear in the index. Also, in the biography written by Manuel Ortega y Gasset, younger brother of the philosopher, it is mentioned that as a child he read a lot³ and wanted to learn languages, without any further references to music.

In his personal library, kept in the foundation that bears his name, there are only two books about music: *La música contemporánea en España* by Adolfo Salazar, published in Madrid in 1930, has many unopened pages and does not contain a single comment or underlined passage; and *La musique*

et les lettres by Stéphane Mallarmé, published in Paris in 1895, like Salazar's book, contains no underlining and appears never to have been read.

When we look at the correspondence of Ortega y Gasset between 1891 and 1908, there are eleven letters in which he speaks about music. All are written from Germany, where the philosopher studied in Leipzig, Berlin and Marburg. In these letters it is possible to verify his attendance at serious musical concerts once or twice a month⁴. About the Philharmonic Orchestra his opinion varies, from not liking it at all⁵ to praising its director very much⁶. He also talks about his visits to Pepito Arriola⁷, "the Brigantine Mozart". With respect to Wagner, the philosopher writes a little longer. On the opera *Lohengrin*, which the philosopher attended in Germany in 1905, he says:

They sang quite well and they played it very well but, in my opinion, they give to this dream music that also tells the story of the swan gentleman, little vagueness, little distance. The main themes of *Lohengrin* – narration, duet, etc. – are like memory music, as if the feelings he describes were feelings resuscitated by memory, not felt in him, with that rudeness of the present.⁸

The work was not unknown to him as it can be verified when he writes: "[...] I will always remember a *Lohengrin* I saw at the Lyceum [...]. It is the first way of Wagner and therefore less deep. However, it has huge moments that remind us of *Tristan and Isolde*."⁹

However, Ortega confesses he is not a Wagner expert: "I have not read Chamberlain's German book on Wagner, which is an excerpt from the French edition, nor do I know the figure of the musician or the genuine meaning of his art."¹⁰

Nevertheless, this confession makes his deep interest in the subject evident. In addition, his determination to listen carefully, repeatedly, to achieve a good perception of the musical work is clear when he advises his girlfriend how to approach the music of the German master:

What you say about the *Real* cheered me: but you say that you found *Parsifal* delicious. Have you heard it before? Because if not, baby, forgive me but I do not think it can have impressed you very much. I know that I needed to see him and have it played in the mechanical Rolian seven or eight times to really like it. For the rest, it seems to me the greatest thing that there is in music as a whole; although I find sometimes in Beethoven instants, phrases that surpass it.¹¹

It is clear that, at this time, Ortega admires Beethoven and Wagner although the former is a precursor of Romanticism, and the latter its apogee, a style that he will criticise years later in his musical writings as exemplified in this fragment: "From Beethoven to Wagner all music is melodrama".¹²

In this period, the written work of Wagner seems equally important to him, as he again advises his fiancée: "More than in the life of Wagner, look at the ideas of Wagner, his artistic theories, etc. In general, we should be more interested in things than in people."¹³

In 1907 Ortega, from Marburg, wrote once again to his future wife, Rosa Spottorno, expressing his admiration for composers of the Romantic period:

We were born in one of the times of most terrible vulgarity in history. If it was not for the music of Beethoven, Wagner and Rossini, and for the dialogues of Plato, if it was not that we have so much to do to create a higher future for men, it would be a matter of leaving.¹⁴

In the same year, 1907, Debussy composed *Images II* for piano but the philosopher seems to have ignored it. However, Debussy had already been premièred in Spain with the *Quartet in G minor* composed in 1893, performed by soloists of the *Orquesta Filarmónica de Madrid* in 1904, the year in which Ortega finished his doctorate at the University of Madrid. However it does not seem that the philosopher had made contact with the music of the French composer at that time.

Between 1905 and 1908, when Ortega resided in Germany, Debussy had already brought to light great works such as the *Prélude à l'après-midi d'un faune* of 1894 and his only opera *Pelléas et Mélisande* of 1902, by which he had earned recognition as a prestigious musician. At this time, in Barcelona in 1905, the famous Concerts Lamoureux de Paris presented *La Mer* and the *Prélude à l'après-midi d'un faune*. *La Mer* had been composed in the same year of 1905. This is one of the rare occasions when a prestigious work was premièred in Spain in the year in which it was composed. In his article for the *Revista Musical Catalana*, the pianist Joaquín Nin refers to the "novelty and colour of this music."¹⁵ One year later, in 1906, the *Orquesta Sinfónica de Madrid* premièred in the capital the *Prélude à l'après-midi d'un faune* under the direction of Enrique Fernández Arbós. There are six concerts in which the audience is divided: some protest while others applaud. Salazar reviews these beginnings of the reception of Debussy's music in Spain. In one of the articles he writes in the 1930s one can read:

Debussy, as he was the first of all, was the most violently attacked, even insulted. And how! I cannot quote here the ornamented sentences that some Wagnerian, such as Manrique de Lara, published, nor do I feel embarrassed to quote one of his judgments on a certain composition: 'The vomit of a dog', said he of the *Prélude à l'après-midi d'un faune*¹⁶.

With great indifference on the part of the public, two nocturnes of Debussy debuted in 1908: *Nuages* and *Fêtes* performed by the Orquesta Sinfónica de Madrid. Both pieces were only heard again in Spain ten years later, perhaps due to the weak reception.

In the newspaper *El Heraldo de Madrid* we read:

As a note of colour, as a study of sound, the score *Nuages* is not inferior to the magnificent impression *Prélude à l'après-midi d'un faune* made. There is more languor, more passionate softness in this; in the previous greater mystery and melancholic serenity. When the work was over, the opinions were divided; it is not strange, being a new work and of modern composition. The same thing has happened with other works premièred in the last few years and that today, after repeated executions, the public welcomes with frank enthusiasm. We hope the same will happen with Debussy's *Nocturnes*.¹⁷

However, the acceptance of Debussy in Spain will still take time. Four years later, in 1912, when Ortega had already been Professor of Metaphysics at the University of Madrid for two years, Rogelio del Villar expresses himself as follows:

An avalanche of vulgarity and barbarism coming from the North is invading our art with ugliness; a rude sensualism of the technique for the technique, confusing the beautiful with the sonorous, seems to be the ideal of some contemporary composers. The work of the conception of ideas, the pain of producing is unknown. We need a therapy for the diseases of modern music, which suffers from hypochondria, neurasthenia, and sick melancholy.¹⁸

1913 is a very important year for the history of Western music due to the première of *Le Sacre du Printemps* by Stravinsky in Paris. The première caused great scandal not only for the work's musical innovations, but also for the bold choreography of Nijinsky for the *Ballets Russes* of Diaghilev:

The first performance of *Le Sacre du Printemps* which was given by the Ballets Russes on 29 May 1913 at the Théâtre des Champs-Élysées had been greeted with outrage and uproar by audience and critics alike. Camille Bellaigue thought the work was "something barbaric, an effort against, or rather an overthrowing of musical civilization" and other critics referred to it as "Le Massacre du

Printemps". Even though the musical language was radically new, it was Nijinsky's choreography that aroused the greatest hostility.¹⁹

This work, above all, is responsible for the lasting fame of Stravinsky and, for many, it marks the beginning of Modernism. However, at this moment, the work is unknown in Spain. Three years later, Salazar will dedicate an article²⁰ to it, although he only knew its version for piano four-hands. In France, Debussy directed the première of the complete series of *Images* and *Trois Poèmes de Mallarmé* for voice and piano.

From the musical activity at the Spanish capital we should point out that, in 1914 – the year in which Ortega published his first book, the famous *Meditaciones del Quijote* – there were two national premières: *Arabesque*²¹ by Debussy and *Feu d'artifice*²² (*Fireworks*) by Stravinsky. The following comment came from Salazar: "Stravinsky's first piece we heard here was his *Feu d'artifice*, which did not please the audience but produced a favourable impression on most of the artists and connoisseurs, although not enthusiasm".²³

The work will only be presented again in Spain in 1924, perhaps due to this weak reception. Ortega y Gasset, who will later make Debussy and Stravinsky the examples of the new musical art, says nothing about both composers at this time.

The year of 1916 is musically very important due to the performance of the *Ballets Russes* in Madrid that interpret *Petrouchka* and *Oiseau de Feu* (*Firebird*) of Stravinsky. There is a strong echo in the Spanish press²⁴ and if Diaghilev's shows are received with enthusiasm, there are also discordant and even outraged voices.²⁵ For the moment, Ortega y Gasset remains silent about it. He will speak about the *Ballets Russes* later, in 1921, saying: "Although each one of those dances, in its singularity, appears unsuccessful, we leave the theatre satisfied, unlike what happens to us with traditional shows."²⁶

On 10 May 1916, the Orquesta Filarmónica de Madrid under the direction of Bartolomé Pérez Casas, performs in the Teatro Real the full symphonic triptych of Debussy's *Nocturnes*: 'Nuages', 'Fêtes' and 'Sirènes'. The first two nocturnes had already been presented in Madrid in 1908, by the Orquesta Sinfónica directed by Arbós, and had not been well received by the public. Eight years later, it seems that things have not improved! Salazar considers the chorus of *Sirènes* quite bad, something that might explain the public's weak response; but that this poor reception extends also to the two first *Nocturnes* seems unacceptable to him:

Referring to Debussy, and the perplexity assaults us again, we claimed that it is understandable why the *Sirènes* were not well received by the public. The choir ladies had no notion of what their intervention in the instrumental mass meant; they were badly placed on the stage, and we were unfortunately hearing some vocalisations that should have barely been perceptible, cutting the deliciously smooth melodic line of imprecise contour... But the *Fêtes*, and the *Nuages* also passed without a trace. Are we crazy or demential? Does one see visions?... Why bother to strive to convince before a Whistler, a Manet or a Garrière someone that has not passed Palmaroli or Madrazo?²⁷

Nevertheless, it is not only the non-specialized public that rejects Debussy; Luis Villalba in his analysis of the works *Toccata*, *Hommage à Rameau*, *Poissons d'or*, *La cathédrale engloutie* and *L'isle joyeuse* is scandalized, for example, with the parallel fifths of *La cathédrale engloutie*, and considers what the French composer does as experiments and trials that, ultimately, damage the melodic idea. Villalba accuses Debussy of lack of inspiration and ends up describing his style as a “transitory phenomenon”²⁸

In my view, the controversy surrounding Debussy begins to end with the conference given by Manuel de Falla at the Ateneo de Madrid in 1915, entitled *Introduction to New Music*, where he says: “I have named Claude Debussy because it can be said without fear of denial that the innovative movement of sonic art has definitively started with his work”.²⁹

This text that will be published in the *Revista Musical Hispano-Americana* in December 1916 definitively establishes the value of Debussy's art:

This innovation, of course, like all those recorded in the history of humanity, was gradually being prepared by the musical works (never by technical treatises)³⁰ of other European composers; but the spirit, the aesthetics and the procedures of the new music were not affirmed in a precise, constant and definitive way until the appearance of the *Nocturnes*, of the *Quartet in G minor*, of the *Prélude à l'après-midi d'un faune*, of *Pelléas et Mélisande* and many other works with which Claude Debussy revealed to the musical world the new doctrine that was to be the starting point of an essentially new sonic art whose spirit, when modified according to the different personal characteristics of those artists who have followed the path opened by it, has produced works and such a force of expression and evocation, of such a variety of feelings, that could have never been sensed before³¹.

It is quite possible that Ortega y Gasset had attended this conference at the Ateneo, or read it when it was published, because it is the echo of de Falla's

voice we hear when the philosopher writes: "Debussy dehumanizes music, and therefore he starts the new era of sonic art."³²

In 1918 Debussy passes away and the Orquesta Sinfónica de Madrid presents his *Gigues*³³. Debussy's music still divides the audience:

The performance of the Symphonic Orchestra and the well-chosen work were highly praised; however, those who use their feet as an expressive vehicle also showed their opinion. Arbós, with great approval, pleased the majority with the encore.³⁴

It is significant that now the majority of the public likes Debussy. During this year there are still many more works by Debussy³⁵ performed in the Spanish capital.

In Paris, Jean Cocteau (1889–1963) publishes his famous book *Le Coq et l'Arlequin: notes autour de la musique*, where he criticises Debussy, whose music he considers propitious for myopic ears.³⁶ For Cocteau the paradigms of the new music are Erik Satie and Igor Stravinsky. In addition, he will be a great defender of the neoclassical *Les Six*.³⁷ It is proven that Ortega knew the text because he referred to it in several places, for example: "C'est simple comme bonjour" – Cocteau recently said about new music –³⁸.

Another important musical event is the performance of *Pelléas et Mélisande*, Debussy's only opera, in Barcelona in 1919. It is Salazar, critic of the newspaper *El Sol* directed by Ortega y Gasset, who was responsible for reviewing the event. Salazar points out the lack of aesthetic preparation for the interpretation of Debussy:

When *Pelléas et Mélisande* was première in Spain – in Barcelona –, no one thought that previous care would have been necessary. It was presented to the public together with indifferent operas in an equally indifferent interpretation. When the last chord sounded, artists and audience turned their backs to each other as two new acquaintances that feel that both have made a mistake. [...] Debussy's expressive way has nothing in common with the romantic form of expression that came from beyond the Rhine. There are no predominant melodies in it, or phrases that demand to be strongly underlined. The emotion lies in the perfect homogeneity of the whole, in the internal fusion of the sounds, in a way analogous to the colour of the impressionists.³⁹

Not only the public, but even professional musicians, need to understand the aesthetics of the new music because without it they become incapable of transmitting it properly. The greatest clarification to this effect occurs the following year, when Falla publishes in the *Revue Musicale* the article *Claude Debussy et l'Espagne* in an issue dedicated to the composer.

According to Laborda, the article had considerable repercussions in Spain, serving as the basis for Salazar's concert programs and articles,⁴⁰ and may have been the main motivation for *Iberia*'s presentation in Madrid a year later. In it we read: "Debussy, who did not really know Spain, spontaneously created, I would say unconsciously, Spanish music capable of giving envy to others who knew Spain too well..."⁴¹.

In 1921, eleven years after its *début* in Paris, Madrid hosted Debussy's *Iberia* with Pérez Casas directing the Philharmonic Orchestra. The third symphony of Mendelssohn, the *Scottish*, is part of the program. *Iberia* is badly received by the majority of the public while the *Scottish* receives ovations. Salazar, who in an earlier edition of *El Sol* had commented at length on de Falla's article published in the *Revue Musicale*, writes:

And we announced the première of *Iberia* in Madrid, which was performed yesterday by the Philharmonic Orchestra. Beautifully interpreted; very remarkable work. But no less significant for the subscriber who knows how to defend vibrantly his right to admiration in front of the newcomers, those whose feet speak when their head is silent.⁴²

It is not only a part of the public that protests. Debussy has also his antagonists among specialist musical critics such as Rogelio del Villar, who in *Soliloquies of a Spanish Musician*, published the same year, makes clear his aversion to French music.

It is probably the première of *Iberia*⁴³ that Ortega y Gasset refers to in the essay *Musicalia I* published on 8 March 1921 in *El Sol*: "The audience of the concerts continues to applaud Mendelssohn frantically and continues hissing to Debussy. [...] To prefer Mendelssohn to Debussy is a subversive act: it is to exalt the inferior and violate the superior."⁴⁴

Let it be known, this is the first musical writing by Ortega. We will discuss it in detail later. César Muñoz Arconada publishes in 1926 the book *En torno a Debussy (Around Debussy)* where the change of the public's opinion is recorded, although this does not always occur for the best reasons: "Apparently, there is still a category inferior to imbeciles: they are the pastiche, those who are fond of a piece when the work is already history."⁴⁵

Little by little, the modern French music is gaining space. In 1927 the Symphony Orchestra of Madrid presents *L'isle Joyeuse* and, again, Debussy's *Iberia*. Significantly, Salazar publishes that year an essay on Debussy in his book *Música y Músicos de Hoy*.

The *Students Residence* of Madrid (SR) becomes an important space of reception of the modern and *avant-garde* music:

- On 23 November 1928, there is a concert presented by Salazar: Maurice Ravel interprets some of his compositions⁴⁶;
- On 20 April 1929, there is a conference-concert by Darius Milhaud entitled "The trends of the new French music";
- On 9 April 1930, Francis Poulenc travelled to Madrid to give at the SR the conference-concert *Les diverses tendances de la musique française contemporaine*⁴⁷;
- On 29 November, Gustavo Pittaluga joins the conference-concert model with *Musica moderna y jóvenes músicos españoles* [Modern music and young Spanish musicians] featuring the *Grupo de los Ocho*⁴⁸, which is inspired by the French avant-garde group *Les Six* – that includes Milhaud and Poulenc – that had come to the SR the year before;
- In 1931⁴⁹ the works of Stravinsky stand out, among them *The Soldier's Tale* interpreted by the Quarteto Rafael;
- In 1933 Federico García Lorca gives a lecture dedicated to Granada accompanied by a recital of popular songs interpreted by the Argentinista⁵⁰;
- In addition, there is a concert of contemporary music, performed by the Chamber and Soloists Group of the Philharmonic Orchestra of Madrid⁵¹, and,
- On 11 June, a concert with compositions by Stravinsky performed on piano by the composer!⁵²
- *El amor brujo*, by de Falla⁵³, is presented this year;
- In 1935 once again first line foreign composers come to the SR: *The Concert for two Pianos* of Francis Poulenc, interpreted by the composer and the Spanish pianist Luis Querol; followed by the *Concert for piano* by Stravinsky played on piano by Soulima Stravinsky with the Philharmonic Orchestra of Madrid directed by Pittaluga; and the *Concert for four pianos and orchestra* by Johann Sebastian Bach, directed by Gustavo Pittalluga and interpreted on piano by Francis Poulenc, Soulima Stravinsky, Rosa García Ascot and Querol.
- Still this year, Debussy's last presentation of *Iberia* in Spain takes place before the conflict of the civil war. The composition (finally!) generates great and unanimous applause from the public.

As is generally known, Ortega y Gasset had a very intense contact with the SR as a lecturer and, surely, he had the opportunity to closely follow the musical activities that took place there. As we have shown, not only modern and avant-garde Spaniards such as Manuel de Falla, Pittalluga or the Group of Eight went to the Residence, but there was also an important international presence with first-line composers such as Stravinsky, Ravel, Poulenc and Milhaud, who performed their works, gave lectures and directed courses. In addition, the great interest and appreciation of Ortega y Gasset for the new music is evident in the philosopher's visit to Stravinsky:

I will not forget a visit – I had the good fortune to accompany him – my father made to Stravinsky – a good connoisseur of his thought –, at the Ritz hotel, when the great Russian composer passed through Madrid in the fifties. They spoke in French, and Stravinsky listened with great attention to my father's views on music – which Spanish musicologists have not too much in account – and when he told him that, for him, the best example of pure talent was the *Bolero* by Ravel – that variation of timbres on a single theme – Stravinsky, with his permanent glass of whiskey in his hand, nodded with a great shake of his head. If they had continued talking about this statement later, I might have glimpsed the mystery of talent.⁵⁴

It is very possible that there had been a close contact of Ortega y Gasset with the music critic of his newspaper *El Sol* – Salazar – so that the philosopher could have easily accessed all the musical information he needed.

Jorge de Persia claims that Ortega had greatly influenced the musicians and musicologists of his time:

Ortega was an excellent observer of the aesthetics of his time. In light of the references found in his work and in surrounding works, there is no doubt of the coincidence, and we could even speak of influences, between the aesthetic proposals formulated by the philosopher and the production and progressive approaches of those years, whose standard-bearers were Salazar and de Falla.⁵⁵

In the following section we will evaluate the relevance of this statement.

The impact of the musical writings of Ortega y Gasset

The article *Incitations. Musicalia I*, published in 1921, deals with the question of the new music's unpopularity: "The new music, and especially the one that is new in a deeper sense, the new French music, lacks popularity."⁵⁶

If it is true that “the great public always hates the new by the mere fact of being so”,⁵⁷ that would seem, by itself, to solve the question about the possible causes of such unpopularity of the French music:

The large public that whistled yesterday to Wagner, whistles today to Debussy. Won't the same thing happen with the later as with the former? After forty years people resolved to applaud Wagner, and this winter it has been barely possible to contain the Wagnerian fervor of the melomaniac flock in the Royal Theatre. Always the same thing happens. It had been necessary that music had ceased to be new, that much of its virtue and suggestion had been evaporated, that its operas had become, under the usury of time, sad, pedagogical, geological treaty landscapes – rocks, flora, giant saurians, big blond wild –, so that the crowd could create the condition to be moved with it. Won't the same thing happen with Debussy?⁵⁸

When Debussy's music would stop being new, when it would stop being strange, would the public like it? Ortega answers: “If everything new is unpopular, there are, on the other hand, things that remain so even when old age arrives. [...] I believe that Debussy's music belongs to this lineage of irremediably unpopular things.”⁵⁹

Unpopularity seems intrinsic to Debussy's music, part of its nature. What then is the nature of the unpopular? Does it consist of its complexity? “Nobody, I think, would not consider that Beethoven and Wagner, popular composers, are incomparably more complicated than the unpopular author of *Pelléas*.”⁶⁰ What is the cause of such unpopularity? According to Ortega, it is a question of attitude, a vulgar attitude of the public that welcomes a music in which this vulgarity is reflected: “The great public does not shrink from the complicated as long as the artist remains in a vulgar attitude, analogous to his.”⁶¹

On the contrary, “Debussy, in *L'après-midi midi d'un faune* has described the countryside that an artist sees, not the one the good bourgeois sees”⁶², and this is the “real reason for the unpopularity to which the new French music is condemned”⁶³.

In *The Dehumanization of Art*, the philosopher points out a second cause for unpopularity: incomprehension. Misunderstanding provokes humiliation, that is why the new music is rejected: “when the displeasure caused by the work arises from the fact that it has not been understood, people get humiliated.”⁶⁴

The philosopher goes even further when he claims that the reaction to the new art will cause a social split between the ordinary men, the masses that

do not understand it, and the egregious men possessing “nobility of nerves, of an instinctive aristocracy” that do understand it. Moreover, according to Ortega, this split is very welcome because it brings to light “a profound and irritating injustice: the false assumption of real equality between men”⁶⁵. The dichotomy between masses and elite assumes an important role in Ortega’s philosophy. The essay *The Rebellion of the Masses* is devoted entirely to this topic⁶⁶ and there are scholars who consider it, together with *Musicalia*, a key text to establish the principles of an aesthetic of music⁶⁷.

Ortega knew the approach of the symbolist poet Mallarmé who says the following about the small audience attending a concert of a refined musician, presumably Debussy: “That audience underlines with its scarcity of presence the multitudinous absence.”⁶⁸

The comment probably refers to one of the first presentations of the work *Prélude à l’après-midi d’un faune*, which, as the name itself announces, was intended to be a prelude to Mallarmé’s poem *Le Faune*. Debussy, on the other hand, was fully aware of not being understood by the public and, moreover, did not pretend to be. He wanted to create totally independent from audiences or musical critics. On one of the occasions when the French magazine *Comoedia* tries to interview him, he says: “What an idea! What can it matter to people what I do? Do you think that interests someone? Poor young men! And besides, even so! I work as I want, or rather as I can, and even if I knew how, I would not tell anyone!”⁶⁹

In addition, the elite consciousness of modern artists will emerge soon; Schönberg, for example, founded in 1918 the *Verein für musikalische Privataufführungen* [Society for private musical performances] in which only the public truly interested in new music could become a member and then attend private concerts.

Ortega’s originality resides, then, not in the identification of the problem but in the search for its causes. The philosopher has pointed to an origin that no composer, musician, musicologist, or musical critic seems to have seen before: the change of aesthetic paradigm requires a change of spiritual attitude on the part of the public. Ortega approaches music from a sociological point of view. The philosopher touches the nucleus of philosophical questions about the possibility of existence of an aesthetic judgment whose criterion – established now by Ortega – is a spiritual distance.

A detailed explanation of this new aesthetic criterion appears for the first time in the article *Musicalia II* with the characters Peter whose fiancée dies, and the friends Paul and John who attend his misfortune. “Paul, the

compassionate [...] gets infected with the suffering of his friend [...] John, the artist, resists it.⁷⁰ It is that resistance that allows John to stand as an observer before the scene. He creates the spiritual distance, the *sine qua non* condition of the emergence of "secondary feelings that are not of a participant, but of an aesthetic contemplator."⁷¹

Although with different characters, the same example appears in the *The Dehumanization of Art*, where Ortega presents the different points of view about the dying man by his wife, the doctor, a journalist and a painter. In this case it is the painter who preserves the maximum of spiritual distance, and the minimum or no psychic contamination and, therefore, reaches aesthetic fullness. The painter deals with purely formal elements: the drawing of the figures, the play of light and shadows, the colours and their tonalities, the perspective, etc. According to Ortega, most people would react like Paul of the first example, letting themselves be infected by the sadness of those who have lost their love, allowing that primary feeling to invade them; they live the life of the other. What arouses emotion in Paul is passion, the same passion with which he deals with things in his daily life, that is, the empathy and consequent contagion produced by Peter's pain that does not require a spiritual attitude different from the one we ordinarily have. Consequently, according to Ortega, we are facing a false judgment of taste. Paul's attitude – and the concert audience is full of Pauls – is incompatible with true aesthetic fruition.

Standing, for a brief moment, in the angle of musical criticism, Ortega goes even further by establishing articulations between aesthetic periods and composers:

I could not formulate with more clarity and rigor the difference between romantic music and new music, between Schumann and Mendelssohn on the one side, and Debussy and Stravinsky on the other. Peter, the sad boyfriend, is Mendelssohn, John can be Debussy, as for Paul, the compassionate, I tend to see in him the audience that is so enthusiastic about the melisms of the first one⁷².

Schumann and Mendelssohn are here reduced to the aesthetics of feeling, but as we know, these composers hardly illustrate such an aesthetic. The philosopher tends to take all musical romanticism as just and only an aesthetics of feeling, ignoring, for example, its coexistence with the metaphysics of instrumental music, so dear to Schopenhauer, that Ortega silences or ignores. We do not know, therefore, if this abusive reduction is due to ignorance or if Ortega does so to highlight the contrast between

ancient art, understood as romantic art, and the new art whose outstanding examples are Debussy and Stravinsky. Here, too, it is difficult to fully accept Ortega's claims since Debussy and Stravinsky are not exactly examples of the same musical aesthetic; it is quite forced to try to place both composers into the same category⁷³.

If the philosopher may lack precision strictly on the musical side, on the purely aesthetic level his conclusions are most assertive. Returning to the problematic of true aesthetic fruition, the philosopher tells us that "To prefer Mendelssohn to Debussy is a subversive act: it is to exalt the inferior and violate the superior. The honest public that applauds the *Wedding March* and whistles the *Iberia* of the modern distinguished master exerts artistic terrorism."⁷⁴

What is this form of terrorism? According to what we have already seen, its root is no other than emotional contamination. This contamination is of mechanical nature, it occurs automatically and is nourished by the weakness of man exploiting his primary feelings. Thus, the subject, instead of taking into account the artistic object, enjoys itself, its internal and mediocre emotional world that a certain type of music induces. This distinction between inside and outside is crucial in Ortega who again contrasts the romantic music of Beethoven with the new music of Debussy or Stravinsky:

When we hear Beethoven's *Romanza in F* or other typically romantic music, we usually enjoy it concentrating inwards. Turning, so to speak, our back to what happens on the violin, we attend to the flow of emotions it arouses in us. We are not interested in the music for its own sake, but in its mechanical repercussion in us, the iridescent sentimental dust that the ephemeral sound raises inside us with its runaway heel. In a way, then, we enjoy, not music, but ourselves. [...] The music of Debussy or Stravinsky invites us to a contrary attitude. Instead of attending to its sentimental echo in us, we put our ear and all our fixity in the sounds themselves, in the enchanting event that is really being verified there in the orchestra. We pick up one sound after another, tasting it, appreciating its colour, and we could even say, its shape. This music is something external to us: it is a distant object, perfectly located outside of ourselves, and before which we feel as pure contemplators.⁷⁵

The mechanical repercussion of the music within the listener is a mere psychic contagion, and this is an unconscious process. The mechanicity is operated unconsciously⁷⁶ and in unconsciousness there is no possibility of producing any kind of judgment, be it the aesthetic or of knowledge; the faculty of judgment simply does not act. From here Ortega's Kantian

lineage⁷⁷ is clearly perceived: according to Kant, the feeling of aesthetic pleasure derives from the formulation of a judgment on the object contemplated, a judgment which is accompanied by feeling (*Gefühl*) but always judgment! The faculty of judgment (*Urteilskraft*) is situated between the faculty of knowledge (*Erkenntnisvermögen*) and the faculty of appetite (*Begehrungsvermögen*). In Kant's first critique, which deals with knowledge, the faculty of judgement is a mediating faculty between sensibility and reason. In the third critique its role changes. It deals with the feeling of pleasure and displeasure (*Gefühl der Lust und Unlust*) that is now constituted in principle determining the judgment. The question of aesthetic pleasure is fundamental for Ortega: "I highly distrust those who are not loyal to their own pleasures, I mean those who do not clearly know when they are bored or when they have fun."⁷⁸

In the early twentieth century the new artistic proposals cause a break with traditional aesthetic values and leave the ordinary man disoriented. Neither does he know what to expect, nor does he have any horizon of reference that allows him to frame what he sees in museums or listens to in the concert halls. The problem lies in the fact that, as Ortega correctly points out, "If we are insincere with our pleasures, how can we not be in everything else?"⁷⁹ Feigning delight before the work of art makes the access to it totally impossible; it is worse than rejection. If, as we saw earlier, what is felt is incomprehension, the effort to try to understand can have some effect because the sense of taste is not only susceptible to discussion, as Kant correctly observed,⁸⁰ but also educated. Good aesthetic sense is something that can be developed.

For a true aesthetic judgment, understanding and feeling have to act together. The emotion alone is not enough; it lacks impartiality. Although what in the representation of an object is merely subjective and, therefore, only about the subject, is its feeling of pleasure or displeasure, unpredictable from the contemplated object, this satisfaction or artistic pleasure arises as an effect of consciousness we acquire from the pure form of representation. Only "a judgment of taste, over which charm and emotion have no influence whatsoever (although these are intertwined with satisfaction in the beautiful), and which has, therefore, only the purpose of the form as the foundation of determination, is a judgment of pure taste"⁸¹.

It is the perception of the finalities without end, or pure forms that constitute the object, what produces in the subject the specifically aesthetic

pleasure. It is precisely this specificity of the aesthetic judgment that is constituted in Kant in an *a priori* principle, therefore, in a condition of possibility of such a way of judging.

Ortega, on the Kantian path, brings out the fact that if all true aesthetic appreciation requires this contemplative stance, the work of art becomes inaccessible without it. That is what happens with the new music! Either the subject is able to maintain the necessary spiritual distance⁸² or, simply, he is outside of aesthetic fruition because this no longer occurs through the resonance of human elements inside the subject – “the sentimental echo” – but rather it derives solely and absolutely from the constitutively aesthetic elements.

The originality of the new art is to be in its own content, the tendency for the form. Aristotle was perhaps the first philosopher to pose this question with all rigor in the *Poetics* where he questions the possibility of feeling pleasure in the contemplation of a painting where corpses are represented.⁸³ Seeing corpses is certainly not pleasant. Not only would we not be in front of the work of art, but also the feelings provoked by such a vision would be, most likely, unpleasant. Where then lies the possibility of feeling pleasure in the contemplation of a representation of corpses? The answer is already contained in the question. It is because it is a representation, and not the real thing, that it can be a work of art in the first place, and secondly, we can enjoy the way such contents are represented in it. The aesthetic viewer is related, then, to the form of the representation, and not to its content. Kant, in the same sense as the Stagirite, claims:

The mere form of the finality in the representation, by means of which an object is given to us, as soon as we are conscious of it, can constitute the satisfaction that we judge, without concept, as universally communicable, and, therefore, the basis for determining the judgment of taste.⁸⁴

Ortega realizes that the audience of romantic art relates to the content of the artwork and not to its form; it identifies itself with the passions represented there and likes it for that reason. What the new art tries, by all means available, is to eliminate the human content of the work of art⁸⁵ – for that reason Ortega called it dehumanisation – but from the moment in which the human element diminishes, because it enjoys only the content and not the form of the work art, the ordinary public becomes unable to enjoy it. Strictly speaking, this incapacity was already manifested before, but it was disguised by the empathy with the contents: “With the things represented in

the traditional picture we could illusively live together.”⁸⁶ Without human contents to relate with, the vulgar man is now outside, without access to the aesthetic contemplation that the new art offers.

So far we have talked about the point of view of the artwork's observer. It matters now that we take care of the other side of the coin, that of artistic creation. What does a true artist have to do in front of a countryside spring landscape? “If by chance those primary feelings, of mediocre character, germinate in him, he will hasten to drown them ashamed, and will not let develop but the shudders that on the artist's side of his spirit sprout.”⁸⁷

Here we have the dehumanization of art in action: the true artist drowns, suppresses his feelings as of an ordinary man – which for Ortega is going to be synonymous with “human” – “and will retain, by selection, exclusively his feelings as an artist”⁸⁸. The new art is, then, an art of contention, contrary to the extravagance and outburst characteristics of romantic art. Ortega's antiromanticism⁸⁹ could not be more explicit: “It was necessary to remove private feelings from music, to purify it in an exemplary manner. This was Debussy's feat. From it, it is possible to hear music serenely, without drunkenness and without crying.”⁹⁰

This is dehumanization. The philosopher describes it in the following way:

Tends: 1st, to the dehumanization of art; 2nd, to avoid living forms; 3rd, to make the work of art be nothing else then a work of art; 4th, to consider art as a game, and nothing more; 5th, to an essential irony; 6th, to avoid all falsehood, and, therefore, to a scrupulous realisation. Finally, 7th, art, according to young artists, is a thing without any transcendence.⁹¹

If we try to barely maintain what is necessary, we verify that some of these characteristics overlap or include one another. In a synthetic way it could be said that dehumanized art is made of itself and not of some object outside of itself; in this consists the artistry of the artistic object, and that it is intrinscendent. Everything else, playfulness, irony, etc., are means to this end.⁹²

Returning to the two antagonistic attitudes Ortega has pointed out, of inward and outward concentration, we see that both leave their mark in musical criticism:

From these ideas in his article *Polichinela and Maese Pedro*, Salazar starts from the point of view of the creator, and points out that in Stravinsky's case, he carves and cuts out the sound gesture projecting his *Polichinela* outwards, giving it actuality, while de Falla models the Cervantes' episode inwards “transforming

it in new poetic substance”, [...] “Stravinsky in *Polichinela* sees the farce. De Falla in *Maese Pedro*, sees the poetry.” [...] Thus, if we follow the idea expressed by Ortega, this also implies an ascription of de Falla’s attitude to the romantic spirit, which leads to poetry and to a musical expression “more intense and ineffable”, and that of Stravinsky to the classic, which leads to farce and to music that accompanies, that explains, that ends up being more objective.⁹³

Although it is debatable if a good use of his terminology is made here, Ortega’s impact on the musical criticism of the moment is undoubted.

Another theme Ortega y Gasset reflects and which makes an impact on the musical world is the question of tradition⁹⁴: “It has to be considered a wicked patriotism, one without perspective, without hierarchies, to accept as Spanish whatever has taken place in our lands, confusing the most inept degeneration with what is essential Spain.”⁹⁵

At a time when music was going back to its origins, seeking inspiration from national folklore, we must distinguish between documentary and the search for essence. As we saw before, according to de Falla, this is what Debussy does in his *Iberia*. He receives the essential and then, inspired by it, he creates a new music. In the *Meditaciones del Quijote*, a set of essays “spiritually originated in the denial of a deciduous Spain”⁹⁶, Ortega y Gasset’s discourse against tradition is peremptory:

No, we cannot follow tradition; quite the opposite: we have to go against tradition, beyond tradition. [...] It will be necessary for us to free ourselves from the superstition of the past, that we do not let ourselves be seduced by it as if Spain were inscribed in its preterit.⁹⁷

Ortega will reinforce this approach in the *The Dehumanization of Art*: “A new style is often formed by the conscious and complicated denial of the traditional.”⁹⁸ It is the will to free oneself from the past that unites the young artists who are criticised for it, as de Falla observes when he ironically states: “From the artist is required, to get some respect, not to advance, not to try to do more than what has been done for the penultimate generation. Yes; in the penultimate generation, because the last one is always, at least, suspicious...”⁹⁹

The new music does not deny tradition, but, as it has been said before, it does not limit itself to copy, to do what was already done and had been forgotten, to present it now as if it were new, deceiving the people for their lack of cultural memory. The return to the past is an inspiration that produces fruits, not clones. For this reason, in the words of de Falla:

The new music was born out of this effort to get rid of old routines: music free of obstacles and external custody, which lives by itself and for itself and which aspires to realize that ideal, which was the unconscious cause of the primitive manifestations of sound art.¹⁰⁰

We do not know whether in this defence of the freedom of the established canons or in the understanding of the authenticity of the new, like the possibility of realisation of the essence, de Falla is inspired by Ortega or not. The coincidence of positions the composer and philosopher share in this regard is undeniable. And influences, if any, may have worked in both directions. If Ortega really was the first to speak against the tradition in the *Meditaciones del Quijote* published in 1914, in de Falla's lecture at the Athenaeum of Madrid in 1915, published in 1916 in the *Spanish-American Music Journal*, we can hear the echo in Ortega's *The Dehumanization of Art*, whether in regard to Debussy's consideration as a renovator of the sound art, or in relation to the artistic procedures that entail destruction.¹⁰¹ On the other hand, due to his stay in Paris and his personal contact with French musicians and composers, Debussy in particular,¹⁰² de Falla had been able to bring to Spain many new ideas that certainly influenced the intellectual elite interested in such matters.

However, there is a particularly important term in musicology that does not appear in Ortega's work: evocation. It is the key to understand the way of drawing upon the past without repeating it, or to be inspired by other cultures without making documentaries or caricatures.¹⁰³ Evocation is neither copy, nor an ethnographic record or an expression. Evocation, not imitation, is the word of order for the new music, which becomes a touchstone in de Falla's article:

The force of condensed evocation in the *Soirée dans Grenade* has something of a miracle when one thinks that this music was written by a foreigner, guided by the mere intuition of his genius. We are very far from those *Sérenades*, *Madrileños* and *Boleros* that the Spanish music manufacturers once gave us. [...] there is not a single compass taken from Spanish folklore, and yet the whole piece, even in its smallest details, makes us feel Spain.¹⁰⁴

Understanding the concept of evocation took its time. Carlos Bosch has recorded the reaction of the public to Debussy's *Iberia*: "Mr. Pérez Casas interpreted the *Iberia*, by Debussy, that scandalised a large group. Debussy! ... But do these artificial subtleties have something to do in Spain? Why do you mess with us?"¹⁰⁵ This violent reaction shows, as Ortega had well observed, the humiliation that is felt before that which is not understood.

A change of aesthetic paradigm is a necessary condition for the access to the new music. The discussion of these issues, so relevant for the musical life not only in Spain, but also in Europe, has certainly helped to consider music, in the cultural landscape, as an art as respectable as poetry, literature and some manifestations of the visual arts had been until then. From now on, music is fully present in the realm of culture, and the composers strive to develop in their person creative and intellectual¹⁰⁶ capacities long regarded as incompatible.

CONCLUSIONS

Ortega does not write much about music, he has no such intention. When he stands on the side of those who value Debussy, Stravinsky and the new music in general, he is not taking any risk either. If it is true that, in that time frame, discordant voices were still raised and Debussy still divided the audience, it is also true that many qualified people had already spoken of the value of the French composer. Among them Salazar who works for his newspaper *El Sol*, and with whom, surely, Ortega had spoken about the subject. But why does Ortega write about music? Why does he go into subjects that are out of his area of expertise? A fashion issue? No, we do not think so.

Ortega talks about music because what he is going to say about it has not yet been said. He, the philosopher, realizes something that musicologists have not perceived: the phenomenon of the generalised unpopularity of the arts, not only of the new music, is a question of aesthetics and not only a novelty of the same paradigm, from lack of habituation of the ears to a new way of conjugating sounds. This change of paradigm demands a change of attitude of the aesthetic contemplator. Strictly speaking, in order to be accessed, the new music requires that conditions are created for the production of a true aesthetic judgment, true in Kantian terms, as mentioned before. It is this move, when it has not yet occurred in the public, which prevents it from accessing the works. Also, from the point of view of artistic creation, the way of doing has changed. Instead of trying to reproduce reality, young artists go against things, un-realize, create ultra-objects¹⁰⁷ capable of generating secondary emotions, specific aesthetic feelings. This double change of attitude required in both contemplator and creator is an attitude of dehumanization, of letting the natural world free

itself from the primary humanity. Dehumanizing is what the artist has to do, and the beholder, in turn, also dehumanizes when he has to invent another way of dealing with aesthetic objects. The concept of dehumanization is extraordinarily effective for realizing what happens not only in music, which interests us in particular, but in art in general. It is a contribution of clarity that will allow an increase in the degree of assertiveness, and rigour in the discussion.

In the musical debate of the time it was common to regard the French as frivolous for restoring decorative values, for the pursuit of pleasure and beauty, and for the ironic touch of their music; and the Germans were accused of being pretentious for the search of the sublime and the weight of transcendence in the work of art. The American musicologist Richard Taruskin believes that the dehumanization of art is a much better expression of this battle between the French and the Germans.¹⁰⁸ Carol Hess not only quotes Ortega y Gasset abundantly but considers him to be the “provocative agent” claiming that it is the philosopher who sets the parameters of the debate around modern art.¹⁰⁹

Already in 1934 the German Rudolf Schaeffe “referring to Halm, Schenker and Kurth, extolled as a great conquest of musicology the *Entmenschlichung der Tonkunst*”¹¹⁰ – the dehumanization of the art of sounds. An influence of Ortega y Gasset? It could be possible, since the philosopher had travelled several times to Germany to give lectures. In addition, his books were translated in various languages, including German. In turn, Susanne Langer in *Feeling and Form*, published in 1953,¹¹¹ quotes Ortega y Gasset on the metaphor of glass and transparency, which, in the *The Dehumanization of Art*, refers to the inability of most people to pay attention to the work of art itself – to the form – getting lost in human concerns that may exist in its content. These are just some examples of Ortega y Gasset's impact on international musical thought. There will surely be many more.

Therefore, we believe that it is legitimate to conclude that, although the philosopher has never been proven to have a formal musical education, his thinking about music is indispensable since, as Hess says, he establishes the parameters of debate around modern art. Ortega's thinking leaves its imprint on the musical framework, not only nationally but also internationally.

NOTES

- ¹ José Ortega y Gasset, *El Sol* (24. 03. 1921), p. 3.
- ² The biographies consulted are: Noé Massó Lago, *El Joven José Ortega 1902–1916. Anatomía del pensador Adolescente*, Castellón 2006; José Ortega Spottorno, *Los Ortega*, Madrid 2002; Javier Zamora Bonilla, *Ortega y Gasset*, Barcelona 2001; Mercedes Martín Luengo, *José Ortega y Gasset*, Madrid 1999; Rockwell Gray, *José Ortega y Gasset. El Imperativo de la Modernidad. Una Biografía Humana e Intelectual*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994; Manuel Ortega y Gasset, *Niñez y Mocedad de Ortega*, Madrid 1964.
- ³ “Pepe’s love for reading soon began to run wild [...] during the summer holidays it was read without letup.” Ortega y Gasset, *Niñez y Mocedad de Ortega* (note 2) p. 43. Translation by the author.
- ⁴ “I went to two Gewandhaus concerts this month. With a student ticket that costs 5 reales. This seems like a holy expense to me. The concerts are on Thursday afternoons but I go to the rehearsals on Wednesday mornings which are the same concert at modest prices.” Letter 60, Leipzig 27 October 1905 to his mother. Ortega y Gasset, *Letters of a young Spaniard 1891–1908*, Madrid, El Arquero, 1991, p. 211. “[...] music itself is forbidden to me because it is very expensive. At the most I allow it to me once a month.” Letter 105, Leipzig 17 June 1905 to Rosa, *ibid.*, p. 358. “[...] I allowed myself a concert whose program I am sending you.” Concert program: Wagner, Mendelssohn, Bach, Beethoven. Letter 134, Marburg 2 November 1906 to Rosa, *ibid.*, p. 467. Translation by the author.
- ⁵ “I’m still doing the same life: only last night I went to a concert whose program and ticket I send you. As you will see, it is a kind of program of the odious Philharmonic.” Letter 97, Leipzig 9 March 1905 to Rosa. Ortega y Gasset, *Letters of a young Spaniard 1891–1908* (note 4), p. 303. Translation by the author.
- ⁶ “Nikisch is conducting, and I think it is the most perfect orchestra that can be heard in this world and perhaps a foreboding of what the white theatres play in heaven.” Letter 60, Leipzig 27 October 1905 to his mother. Ortega y Gasset, *Letters of a young Spaniard 1891–1908* (note 4), pp. 211–212. Translation by the author.
- ⁷ “Pepito has started improvising as a great musician. It was a little crazy fantasy, as it is natural, but from time to time I found some phrases of a tremendous originality, of an expression of very deep feeling, always a little hot and exacerbated as it is the little soul of this creature, and how is mine. For a long time he had been improvising and my mood had reached a point of involuntary acuity, deliciously unconscious.” Letter 100, Leipzig 18 March 1905 to Rosa.

- Ortega y Gasset, *Letters of a young Spaniard 1891–1908* (note 4), pp. 325, 326. “I spent the afternoon at Pepito Arriola’s house and then I took him to the theatre to listen to *Lohengrin*.” Letter 101, Leipzig 24 March 1905 to Rosa, *ibid.*, p. 334. Translation by the author.
- ⁸ Letter 101, Leipzig 24 March 1905 to Rosa. Ortega y Gasset, *Letters of a young Spaniard 1891–1908* (note 4), p. 334. Translation by the author.
- ⁹ Letter 150, Marburg 20 December 1906 to Rosa. Ortega y Gasset, *Letters of a young Spaniard 1891–1908* (note 4), p. 498. Translation by the author.
- ¹⁰ Letter 156, Marburg 21 January 1907 to Rosa. Ortega y Gasset, *Letters of a young Spaniard 1891–1908* (note 4), p. 511. Translation by the author.
- ¹¹ Letter 102, Leipzig 16 April 1905 to Rosa. Ortega y Gasset, *Letters of a young Spaniard 1891–1908* (note 4), pp. 343–344. Translation by the author.
- ¹² Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte*, Madrid 2009, p. 31. The piece in which Ortega contrasts Beethoven with Debussy is well known, holding its vulgarity responsible for the public’s acceptance of the German composer’s music: “Call a great musician and make him put into sound those vulgar feelings, philistines, mediocre. The result will be that part of the Sixth Symphony that is titled ‘Pleasant feelings upon arriving to the field’. The piece is admirable: it is not possible to express more perfectly the perfectly trivial emotions.” José Ortega y Gasset, ‘Incitaciones. Musicalia I’, *El Sol* (08. 03. 1921), p. 3. Translation by the author.
- ¹³ Letter 163, Marburg 21 February 1907 to Rosa. Ortega y Gasset, *Letters of a young Spaniard 1891–1908* (note 4) p. 527. Despite this wise piece of advice, in which he claims that the work is more important than the person, the young Ortega does not seem to follow it when, due to a mere matter of jealousy, it seems legitimate that his girlfriend should refrain from going to the concerts of the Philharmonic of Madrid: “It gives me a lot of anger to know that you are going to the Philharmonic.” Letter 101, Leipzig 24 March 1905 to Rosa, *ibid.*, p. 336. “Damn Philharmonic! Tell me how many concerts are left and see if you find a means during the summer to persuade your father not to take you.” Letter 102, Leipzig 16 April 1905 to Rosa. *Ibid.*, p. 343. Translation by the author.
- ¹⁴ Letter 157, Marburg 24 January 1907 to Rosa. Ortega y Gasset, *Letters of a young Spaniard 1891–1908* (note 4), p. 514. Translation by the author.
- ¹⁵ Cf. Joaquim Nin, ‘Conciertos Lamoureux’, *Revista Musical Catalana*, II, 23 1905, p. 223, quoted in José María García Laborda, ‘Nuevas perspectivas Historiográficas en torno a la primera recepción de Debussy en España’, *Revista de Musicología*, XXVIII 2 (2005), p. 1349.

- ¹⁶ Adolfo Salazar, “Orquestras Filarmónicas e de Cámara”, *El Sol*, Madrid (04. 04. 1933).
- ¹⁷ Parmeno, ‘Real. Orquesta Sinfónica. Primera Sesión’, *Heraldo de Madrid*, Madrid (30. 03. 1908), p. 1.
- ¹⁸ Rogelio de Villar, ‘Orientaciones’, *Revista Musical* 4, Bilbao (04. 1912), p. 81.
- ¹⁹ Deborah Priest, ‘Le Sacre du Printemps’, *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, Vermont 1999, p. 271.
- ²⁰ “*The Rite of Spring*, music most applied to dance, most conceived within the meaning of dance and created exclusively because of dance, and in whose audition (incompletely, it is true, in piano four hands) I could only perceive a crazy and overwhelming rhythm, a powerful rhythmic gale that broke the other circumstances demanded by music. ‘Los Bailes Rusos. Disertaciones y Soliloquios’, *Revista Musical Hispano-Americana* (30. 06. 1916), pp. 7–8. Translation by the author.
- ²¹ Work composed in 1891, première at the Teatro de la Comedia on December 16.
- ²² The work had been composed in 1908. It premièred at the Teatro Real by the Madrid Symphony Orchestra under the direction of Arbós.
- ²³ Salazar, ‘Los Bailes Rusos. Disertaciones y Soliloquios’ (note 20), pp. 7–8.
- ²⁴ “They have brought us something better: a renewed art, renewed, intellectualised and strengthened. Rather, a thing that had degenerated into vulgar spectacle, turned into true and beautiful art.” Joaquín Fesser, ‘Los Bailes Rusos – Epílogo’, *Revista Musical Hispano-Americana* (30. 06. 1916), pp. 4–5. Translation by the author. “One of the things that most surprised the public that attended the Russian Balléts were the decorations that served as a backdrop to these dances while pointing out with interest the unique unity between scenery and costumes. Indeed, we had already known that under the advocacy of Sergei Diaghilev we met the trinity of musicians, decorators and dancers [...] it was necessary that the result had obtained the fullness and perfection that present us in its almost miraculous fusion.” Salazar, ‘Los Bailes Rusos. Disertaciones y Soliloquios’ (note 20), p. 12. Translation by the author. “Nothing more harmonious and beautiful than the work of the Russian dancers, admired in the most cultured European nations and producing a strong impression in Madrid.” Luis Brun, ‘Revista Teatral’, *Nuestro Tiempo* 212, Agosto 1916, p. 186. Translation by the author. “Mix of barbarism and ‘ultra civilization’, is the imaginary region of Russian Balléts, region of primitive emotions. Successively we see in them, as in a parade, anger, jealousy, terror, joy, shyness, revenge, etc., without the beauty of the show being interrupted for a moment, and the public does not for one instant stop feeling the aesthetic sensation which only true art can produce.” *Alrededor del Mundo*, Madrid (26. 06. 1916), pp. 410–411. Translation by the author.

- 25 “[...] the Russian Ballets were not liked due to their rude and apparently quintessential obscenity; they displease even the eyes most accustomed to contemplation and understanding of all possible lightnesses. [...] The so-called Russian Ballets are a splendidly presented foulness.” Perfecto Caballero, *La Lectura Dominical* (16. 09. 1916), p. 9. Translation by the author.
- 26 Ortega y Gasset, “Incitaciones. Elogio del Murciélago I” en *El Espectador IV* en Biblioteca Virtual José Ortega y Gasset URL: <http://idd00qaa.cresmas.net/ortega/biblio/biblio.htm> (Accessed: 3 February 2009).
- 27 Salazar, ‘Los Festivales del Teatro Real’, *Revista Musical Hispano-Americana* 5 (31. 05. 1916), p. 11.
- 28 “This is why Debussy’s music is a transitory phenomenon, that although it is wanted to dedicate to the expression of those psychic states of a somber vagueness; of some dreams between sensual and fantastic; of that kind of grey mood that sometimes colours all the human feeling, but that does not stop being transitory, because those situations of spirit and sense, that seem untranslatable by the modern music of the major and minor tones, have their expressive verb in defined tonalities, to which, in short, it will come to an end.” Luis Villalba, ‘Debussy. La Música Nueva’, *Arte Musical* 45 (15. 11. 1916), p. 3. Translation by the author.
- 29 Manuel de Falla, ‘Introducción al estudio de la música nueva’, *Revista Musical Hispano-Americana* 12 (31. 12. 1916), pp. 3–4.
- 30 Curious this parenthesis of de Falla where he shares the vision of Debussy, who hates the musical treatises: “J’abomine les doctrines et leurs impertinences.” ‘Interview accordée à Henri Malherbe à l’occasion du Martyre de Saint Sébastien’, in Stéfán Jarocinsky, *Debussy. Impressionisme et Symbolisme*, Paris 1970, p. 111. “[...] on fait de la musique pour le papier, alors qu’elle est faite pour les oreilles. On attache trop d’importance à l’écriture musicale, à la formule et au métier.” Ibid., p.112. Translation by the author.
- 31 De Falla, ‘Introducción al estudio de la música nueva’ (note 29), pp. 3–4.
- 32 Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte* (note 12), p. 34.
- 33 *Gigues*, a work back from the days when the terrible illness that killed Debussy was exacerbated painfully close to its tragic end, has a superhuman glimpse of mysterious spaces. *Gigues* is a painful spectral work: mysterious sonorities like fugitive moans of captive souls in fantastic wrappings, long and painful echoes and the dancing rhythm arising from time to time like a grimace, like a macabre laugh. *Gigues* is a work of hallucination, of a tortured, a work in which pain is quintessential, and in which one dives desperately in the arcane of the mysterious beyond. Matilde Muñoz, ‘Teatro del Centro. Tercer Concierto de la Orquesta Sinfónica’, *El Imparcial*, Madrid (27. 10. 1918), p. 3. Translation by the author.

- ³⁴ Salazar, 'Gacetilla Musical. Orquesta Sinfonica', *El Sol*, Madrid (28. 10. 1918), p. 3.
- ³⁵ The Philharmonic Orchestra presented fragments of *Le Martyre de San Sébastien*, *L'enfant prodigue*, *Danse sacrée y danse profane* and *Prélude a l'après midi d'un faune*. On the 28th of April a concert promoted by Salazar and Arthur Rubinstein is performed at the National Music Society (Sociedad Nacional de Música), where several works for piano are performed, and on December 8th, the Society organized another concert in which Viñez interpreted works by Debussy accompanied on the violin by Fermín Ortiz of the Philharmonic and in the voice by Magdeleine Greslé: *Sonata for violin and piano*; loose numbers of *Préludes*, *Images*, *Estampes*, and also some vocal music unknown to the great public, *Chansons de Bilitis* and *Le Promenoir de deux amants* among others. On November 23, the Quartet of Strings of London presented the *Quartet in G minor* at the Philharmonic Society.
- ³⁶ "Debussy a dévié, parce que de l'embûche allemande, il est tombé dans le piège russe. De nouveau, la pédale fond le rythme, crée une sorte de climat flou, propice aux oreilles myopes." Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin*, Paris 2009, p. 59.
- ³⁷ *Les Six* is the name of a group of six French composers of the first half of the 20th century: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc and Germaine Tailleferre. They were established in Montparnasse, France.
- ³⁸ Ortega y Gasset, 'Incitaciones. Musicalia I' (note 12), p. 3.
- ³⁹ Salazar, 'Pelléas et Mélisande', *El Sol* (20. 10. 1919), p. 5.
- ⁴⁰ Cf. García Laborda, 'Los escritos musicales de Ortega y su "circunstancia" histórica', *Revista de Estudios Orteguianos* 10/11 (2005), p. 254.
- ⁴¹ De Falla, 'Claudio Debussy y España', *Escritos sobre música y músicos*, Madrid 1972, p. 71.
- ⁴² Salazar, 'Crónicas Musicales. Le tombeau de Debussy' – 'Iberia y la Orquesta Filarmónica', *El Sol*, Madrid (25. 01. 1921), p. 2.
- ⁴³ *Iberia* de Debussy se vuelve a presentar el 17 de diciembre de 1925 por la Sinfónica de Madrid.
- ⁴⁴ Ortega y Gasset, 'Incitaciones. Musicalia I' (note 12), p. 3.
- ⁴⁵ César Muñoz Arconada, *En torno a Debussy*, Madrid 1926, p. 27.
- ⁴⁶ *Sonata para piano y violín*, *Le Paon*, *Le Grillon*, *Nicolette*, *Ronde*, *Aria de Concepción de la ópera L'Heure Espagnole*, *Chant hébraïque*, *Pavane pour une infante défunte* and *Tzigane*.

- ⁴⁷ *Concierto campestre*, accompanied at the piano by Aurelio Castrillo, *Trio for piano, oboe and fagot* with the collaboration of Cabrera y Quintana, *Movimientos Perpetuos y Noveletas*.
- ⁴⁸ Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Rodolfo Halffter, Ernesto Halffter and Fernando Remancha and Juan José Mantecón.
- ⁴⁹ It is the year of the Rectification of the Republic in Spain. On the importance of music in this short though intense Spanish republican regime, see Emilio Casares Rodicio "Música y músicos de la generación del 27", *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939*, Instituto Nacional de las Artes escénicas y de la Música del Ministerio de la Cultura en el Festival de Granada, 1986, pp. 20–34.
- ⁵⁰ "Federico – whenever the case requires it – interrupts his dissertation and sits simply on the piano to accompany her. [...] The Argentinita sings like playing. She handles castanets like no one, and the grace and salt shaker with which he spins and curls around the lecturer's table is also incomparable. And Frederick, in turn, starts to sing like a child..." Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo. 1928–1936*, Madrid 1957, pp. 349–350. Translation by the author.
- ⁵¹ Aroca and Badía, directed by Pittaluga: works by Halffter, Milhaud, Markevich and *El toreo hermosísimo* by Pittaluga.
- ⁵² Accompanied at the violin by Samuel Dushkin and at the clarinet by Fernandez.
- ⁵³ With Ortega, la Argentinita, la Malena, la Fernanda and la Macarrona.
- ⁵⁴ Ortega Spottorno, *Los Ortega* (note 2), pp. 300–301.
- ⁵⁵ Jorge de Persia, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada: Diputación de Granada, 2003, pp. 266–267. Moreover, Persia considers that Ortega does so especially in writings in which he does not speak about music: "[...] the more Ortega advances in reflection, and the keys to understanding-and stimulating-the musical creation of his time, is when it does not deal with specifically musical themes." *Ibid.*, p. 145. Translation by the author.
- ⁵⁶ Ortega y Gasset, 'Incitaciones. Musicalia I' (note 12), p. 3.
- ⁵⁷ *Ibid.*
- ⁵⁸ *Ibid.*
- ⁵⁹ *Ibid.*
- ⁶⁰ *Ibid.*
- ⁶¹ *Ibid.*

- ⁶² Ibid. Ortega refers to the first movement (*Allegro ma non troppo*) entitled 'Pleasant feelings when arriving in the country' from the sixth Symphony of Beethoven: *Pastoral*. Translation by the author.
- ⁶³ Ibid.
- ⁶⁴ Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte* (note 12), p. 14.
- ⁶⁵ Ibid., p. 15. "The arrival of democracy, necessary in the face of the oppression of the *ancien regime*, must then create the conditions for the formation of a new intellectual aristocracy in which the acquisition of individual rights is completed in the creation of an order and a social hierarchy that act in a propelling and productive sense in face of the danger constituted by the inertia of massification." Clementina Cantillo, 'Vida, cultura, arte: la música en el pensamiento de Ortega y Gasset', *Revista de Estudios Orteguianos* 23 (2011), p. 111. Translation by the author.
- ⁶⁶ The problem of the masses is also addressed in the book *España Invertebrada* published in 1921, in an article entitled "Masses" published in the Madrid newspaper *El Sol* in 1926 and in two lectures given at the Association de los Amigos del Arte in Buenos Aires in 1928. Cf. Ortega y Gasset, *La Rebellion de las Masas*, Madrid 1972, p. 61.
- ⁶⁷ See: Antonio Notario Ruiz, 'Estética y música a partir de la rebelión de las masas', *Revista de Estudios Orteguianos* 2 (2001), pp. 105–110.
- ⁶⁸ Ortega y Gasset, *La Rebelión de las Masas* (note 66), p. 65.
- ⁶⁹ Interview of Louis Vuillemin to Debussy published in *Comoedia*, 17 December 1910 in Debussy, *El Sr. Corchea y otros escritos*, Madrid 1987, p. 273.
- ⁷⁰ Ortega y Gasset, 'Incitaciones. Musicalia II', *El Sol* (24. 03. 1921), p. 3. It is very important not to confuse the aesthetic with the ethical. In the domain of ethics, empathy, putting oneself in the other's place and feeling their pains, their sorrows, their suffering, is very favourable for only in this way the true love of others becomes capable of generating compassion.
- ⁷¹ Ibid.
- ⁷² Ibid.
- ⁷³ García Laborda is well aware of how the term "new music" suffers different interpretations that go as far as the paradox: "For Cocteau the new music is represented in composers such as I. Stravinsky, E. Satie, A. Honegger, A. Milhaud, F. Poulenc, who surpass the decadent aesthetics of the Germans or the hazy impressionism of Debussy. These reflect many of the categories that Ortega applies to the *Dehumanization of Art*. However Ortega does not speak at all about the composers of the *Group of Six* and puts in the same bag Debussy and

Stravinsky, who represent opposite categories.” García Laborda, ‘Los escritos musicales de Ortega y su “circunstancia” histórica’, *Revista de Estudios Orteguianos* 10/11 (2005), p. 253. Translation by the author. In the same line, María Palacios states: “Stravinsky’s music in these years is also contrary to Impressionism, so that the simplicity and neoclassicism represented by the Russian make a new world. Stravinsky, thus, represents a new school of composition, a new musical aesthetic and a new way of understanding music and art, which was especially taken up by the composers of the *Group of Eight*.” María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923–1931)*, Madrid 2008, p. 237. Translation by the author.

⁷⁴ Ortega y Gasset, ‘Incitaciones. Musicalia II’ (note 70), p. 3.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ “All pleasure originating in a mechanical suggestion, in a contagion, is base, because it is unconscious. One does not rejoice in the work that produces it, but in its blind effect.” Ibid. Translation by the author.

⁷⁷ As the letters quoted at the beginning of this article show, Ortega y Gasset had enriched his philosophical studies in Germany between 1905 and 1908 where he was a disciple of the neo-Kantian Hermann Cohen in Marburg. He writes: “The work of Kant contains the decisive secrets of the modern age, its virtues and its limitations.” Ortega y Gasset, *Kant – Reflexiones del Centenario 1724–1924*, Madrid 1924, p. 3. As his brother writes: “It is not for me to establish the presumption of whether or not Kant was the metaphysical catalyst of Ortega. What I can testify, and I am proud of it, is that Ortega lived and worked and was developing his own system on the assumption of veneration to the simple and rare bachelor of Königsberg.” Ortega y Gasset, *Niñez y Mocedad de Ortega* (note 2) p. 17.

⁷⁸ Ortega y Gasset, “El Elogio del Murciélago” (note 26).

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Going against the accustomed commonplace, Kant demonstrates how it is possible to argue although not to dispute the judgment of taste. Cf. Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Madrid 2005, pp. 300–301.

⁸¹ Ibid., p. 157.

⁸² “This presupposes a distance between the seer and the seen. Beauty, supreme distinction, requires that distance to be kept.” Ortega y Gasset, ‘Incitaciones. Musicalia II’ (note 70), p. 3.

⁸³ Cf. Aristóteles, *Poética*, Lisboa 1990, p. 107.

- ⁸⁴ Kant, *Crítica del Juicio* (note 80), p. 154 (§11. “The judgment of taste has at its base nothing else but the ‘form of the finality’ of an object (or its form of representation)”). Translation by the author.
- ⁸⁵ “The new style, taken in its broadest generality, consists in eliminating the ‘human, too human’ ingredients, and retaining only the purely artistic matter.” Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte* (note 12), p. 47.
- ⁸⁶ *Ibid.*, p. 27.
- ⁸⁷ Ortega y Gasset, ‘Incitaciones. Musicalia I’ (note 12), p. 3.
- ⁸⁸ *Ibid.*
- ⁸⁹ “The antiromanticism had a clear antigermanic charge. Think of the three strongest personalities of the moment. Ortega y Gasset, Eugénio D’Ors and Machado are symbols of a clear antiromantic stance. The antiromanticism in music had a special force for several reasons; it was in the first place the great enemy of the defenders of an avant-garde aesthetic especially from 1915, but, at the same time, it was the enemy to fight because it was still a pending subject of our music, and therefore contained the danger that if we wanted to make up for the lost time, act as a hindrance, as indeed it was.” Casares Rodicio, “Música y Músicos en la Generación del 27” (note 49), p. 23.
- ⁹⁰ Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte* (note 12), p. 34.
- ⁹¹ *Ibid.*, pp. 20–21.
- ⁹² Ciriaco reduces the seven characteristics of Ortega’s dehumanized art to three: elimination of living forms, artistic art, and non-transcendent art. Cf. Ciriaco Morón Arroyo, “Las dos Estéticas de Ortega y Gasset” AIH. Actas II, 1965, p. 440.
- ⁹³ Persia, *En torno a lo español en la música del siglo XX* (note 55), p. 268.
- ⁹⁴ On the question of tradition, see especially Persia “de Falla, Ortega y la renovación musical”, *Revista de Occidente*, May 1994, pp. 102–116. In the path of the correctness of Orteguian intuitions regarding music see also Nicolás Sesma Landrín, “‘Musicalia’. Origen de La deshumanización del arte”, *Revista de Estudios Orteguianos* n° 2 (2001), pp. 83–90.
- ⁹⁵ Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid 1970, p. 91.
- ⁹⁶ *Ibid.*, p. 39.
- ⁹⁷ *Ibid.*, p. 92.
- ⁹⁸ Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte* (note 12), p. 45.
- ⁹⁹ M. de Falla, “Introducción a la música Nueva”, op. cit., p. 2.
- ¹⁰⁰ *Ibid.*

- ¹⁰¹ "Destroying the traditional form of thematic development (of not being justified by a special cause) and giving to the music an external form that is as an immediate consequence of the internal feeling of the same, and all this within the great divisions established by the rhythm and tonality." De Falla, 'Introducción al estudio de la música nueva', *Revista Musical Hispano-Americana* 12 (31. 12. 1916), p. 5.
- ¹⁰² "Of all his Parisian associations, however, it was Dukas and Debussy who made the greatest impression on de Falla." Carl Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain 1898–1936*, Chicago, IL 2001, p. 32.
- ¹⁰³ About this issue, see Francisco J. Giménez Rodríguez, 'El hispanismo musical francés: hacia una revisión de la españolada', *Revista de Musicología*, XXVIII, 2 (2005), pp. 1365–1380.
- ¹⁰⁴ De Falla, 'Claudio Debussy y España', *Escritos sobre música y músicos*, Madrid 1972, p. 71. In this article dedicated to Debussy published for the first time in the *Revue Musicale* of Paris in December 1920, de Falla uses the word "evocación" four times on the same page.
- ¹⁰⁵ Carlos Bosch, 'Música', *Cosmopolis* 26 (1921), p. 374.
- ¹⁰⁶ As Rodolfo Halffter, a composer belonging to the Madrid Group of the Eight, makes clear: "for us the composer was also an intellectual who had as such, to be interested in, together with other intellectuals, occupying a forefront of Spanish cultural life." Casares Rodicio, 'Música y músicos de la generación del 27' (note 49), p. 24.
- ¹⁰⁷ Cf. Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte* (note 12), p. 27.
- ¹⁰⁸ Cf. Richard Taruskin, 'Getting Rid of Glue', *Music in the Twentieth Century, The Oxford History of Western Music*, Oxford 2010, p. 60.
- ¹⁰⁹ "A critic might well address these matters in Spain in the 1920s, where the "rude battle" for modern art was in full swing. Although Baroja, Benjamín Jarnés and Valle-Inclán all took part, the agent provocateur was Ortega, who with "Musicalia" and installments of Notes on the Novel and *The Dehumanization of Art* appearing in *El Sol* in the early 1920s, staked out the parameters of the debate." Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain 1898–1936* (note 102), p. 145.
- ¹¹⁰ Mário Vieira de Carvalho, 'Sociologia da Música. Elementos para uma Retrospectiva e para uma Definição das suas Tarefas Actuais', *Penélope* 6, Lisboa 1991, p. 11. *VI Encontro de Música Ibérica*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1989.
- ¹¹¹ Cf. Susanne Langer, *Sentimento e Forma*, São Paulo 2006, p. 56.

ABSTRACT

The present article inquires into the relationship of Ortega y Gasset and music. First, we determine whether Ortega had any musical education or not. Secondly, we look at his personal contacts with composers, musicians and musicologists of his time, and, thirdly, we acknowledge the imprint of his philosophical writings about music. With this in mind, we relate his biography to the musical life in Spain at the time. We look deeply into the specific aesthetics of his musical thinking – in light of the Kantian tradition – and we analyse its implications for musicology. Special attention is given to the reception of Debussy and Stravinsky in Spain as the philosopher takes them as examples of the new musical art.

BEATE KUTSCHKE

Lebensphilosophie und Kulturkritik in Adornos Musikphilosophie

I. Traditionell enge Verschränkung zwischen Musikphilosophie und Lebensphilosophie

Musikphilosophie und -ästhetik sind seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert lebensphilosophisch geprägt. Dem damaligen und gegenwärtigen Musikdiskurs nach zeichnet sich klassisch-romantische Musik durch eine dem verbalsprachlichen Zugriff entzogene Nicht-Rationalität, Organizität, Ganzheitlichkeit, Vitalität und Dynamik aus und korrespondiert somit mit den Werten, wie sie auch Lebensphilosophen artikulieren. Noch pointierter formuliert: lebensphilosophische Prämissen existierten bereits in der Musikästhetik und -philosophie, als die eigentliche Lebensphilosophie noch gar nicht erfunden war.

Die Verwandtschaft lebensphilosophischer und musikästhetischer Prämissen zeigt sich anhand einzelner Theoreme in lebensphilosophischen und musikästhetischen Schriften, wie der Bestimmung der Rolle, die das Verstehen als Ergebnis eines mentalen Prozesses¹ im Leben im Allgemeinen und in der Musik im Besonderen spielen soll. In der Schrift „Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften“ von 1910 hebt Wilhelm Dilthey darauf ab, dass Verstehen u. a. aus „Nacherleben“ hervorgeht, das nicht von wissenschaftlichen „Denkgesetzen und Denkformen“ geleitet sei und „in allem Verstehen [daher] ein Irrationales, wie das Leben selber“, sei.² Dilthey setzt seinen Verstehensbegriff somit gezielt in Kontrast zum wissenschaftlichen Verstehensbegriff, demgemäß Verstehen gerade darin besteht, gegebenenfalls der inneren Logik und Stimmigkeit eines Sachverhalts sowie der Rationalität eigener und fremder Handlungen gewahr zu sein.

Analog zur Definition Diltheys ist die bereits mehr als hundert Jahre zuvor, um 1800, von Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, E. T. A. Hoffmann und Wilhelm Heinse formulierte Idee zu begreifen, dass Musik eine Sprache über der Sprache sei, mit der sich – anders als mit herkömmlichen Zeichensystemen wie Verbalsprache und Mathematik – Inhalte kommunizieren ließen, die an lebensweltlichen Maßstäben von Logik und Konsistenz nicht gemessen werden könnten.³ Auch hier ist Verstehen als mentaler Zustand mit Irrationalität oder besser Antirationalität eng assoziiert. In den gemeinsam verfassten *Phantasien über die Kunst* erklären Wackenroder und Tieck z. B. 1799:

Die Art, wie man hier [in der Kunst und insbesondere der Musik] versteht, ist gänzlich von jener [rationalem, durch (Be-)Urteilen erlangtem Verstehen] verschieden: die schönste Zufriedenheit entspringt und beruhigt uns hier ohne Urteil und Vernunftschluß, nicht durch eine Reihe mühsam zusammengehängter Beobachtungen und Bemerkungen gelangen wir dazu, sondern es geschieht auf eine Weise, die der Uneingeweihte, der Kunstlose niemals begreifen wird. Es geschieht hier, daß man Gedanken ohne jenen mühsamen Umweg der Worte denkt, hier ist Gefühl, Phantasie und Kraft des Denkens eins: der harmonische Einklang überrascht uns zauberhaft, die Seele ist im Kunstwerke einheimisch, das Kunstwerk lebt und regiert sich in unserm Innern, wir sind mit allem einverstanden, eine gleiche Melodie spielt unser Geist mit des Künstlers Seele, und es dünkt uns auf keine Weise nötig, zu beweisen und weitläufige Reden darüber zu führen.⁴

Die Verwandtschaft lebensphilosophischer und musikästhetischer Prämissen manifestiert sich auch in der wichtigen Rolle, die das Organismusprinzip in beiden Wissensbereichen spielt. In seinen 1819/1820 gehaltenen *Vorlesungen über die Naturphilosophie* postuliert Hegel: „[D]as Leben ist, als Subject und Proceß, wesentlich mit sich vermittelnde Thätigkeit.“⁵ Das Lebendige „ist nur, indem es sich zu dem macht, was es ist; es ist vorausgehender Zweck, der selbst nur das Resultat ist. [...] Der Organismus ist [...] Gestalt, [...] Assimilation [...] [und] Gattungsproceß.“⁶ 1806, also wenige Jahre zuvor – der musikphilosophische Diskurs ist hier wieder dem allgemeinphilosophischen Diskurs vorgängig – formuliert Christian Friedrich Michaelis in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: „Die Kunst zeigt sich [...] in der Form“. Zur Erzeugung der

Kunstform [...] ist Organisation nothwendig; d. h. die Töne müssen in zweckmässiger wechselseitiger Beziehung auf einander stehen, genau zusammenpassen und einander entsprechen. [...] Tonrhythmen [...] [und] musikalische Gedanken

[stehen] unter einander in der zweckmässigen Gemeinschaft [...], welche dem ganzen Musikstück einen klaren bestimmten Effekt zusichert.⁷

Ähnlich wie ein spezifischer Diskurs häufig weniger durch einen von den Diskursteilnehmerinnen und -nehmern gemeinsamen Pool an Argumenten als vielmehr durch einen gemeinsamen Pool an Schlüsselbegriffen geprägt ist, besteht die Verwandtschaft zwischen Hegels und Michaelis' Denken in der Fokussierung ähnlicher Termini und Konzepte: Organismus, Leben, Aktion/Prozess, Produktion, Passen/Anpassung, Gestalt, Zweck und Zweckmäßigkeit, die miteinander verschiedene Beziehungsgefüge bilden.

Der Umstand, dass die musikästhetischen Prämissen der klassisch-romantischen Musikperiode den als lebensphilosophisch klassifizierten Denkfiguren vorgängig sind, ist selbstverständlich nicht so zu verstehen, dass erstere, also die Musikästhetik, letztere, die Lebensphilosophie, beeinflusst habe. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass sich beide von derselben Basis, dem aufklärerischen Denken ausgehend parallel und im gegenseitigen Austausch miteinander entwickelt haben. Beide – Musik- und Lebensphilosophen – konnten, jeder auf seine Weise, an die Präferenz aufklärerischer Denker für Entwicklung, Dynamik und Telos anknüpfen: die Musikphilosophen, indem sie ‚Entwicklung‘, ‚Dynamik‘ und ‚Telos‘ sowohl in der Musikgeschichte als auch in der Dramaturgie großformaler Kompositionen wie Sinfoniesätzen in Sonatenhauptsatzform erkannten; die Lebensphilosophen, indem sie die gleichen Begriffe aus dem geschichtsphilosophischen Kontext der Aufklärung herauslösten und im ursprünglichen Wissensbereich ‚Lebenswelt‘ wieder zur Geltung brachten. Gleichzeitig ist jedoch auch davon auszugehen, dass Intellektuelle in der Regel Theoreme, Argumentationsfiguren, Diskurse und Terminologie in einer Vielzahl von Wissensgebieten zur Kenntnis nehmen und produktiv im Feld ihrer Expertise weiterverarbeiten. – Dies ist die geistesgeschichtliche Sachlage in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Das Verhältnis zwischen Musikphilosophie und Lebensphilosophie ändert sich einschneidend im frühen 20. Jahrhundert – und zwar im Zuge der Entwicklung und Popularisierung miteinander verwandter kulturkritischer Theorien ab der Mitte der 1850er Jahre. Für das kulturpessimistische Denken vieler damaliger europäischer und nordamerikanischer Intellektueller fungierten die lebensphilosophischen Denkfiguren als Kontrastfolie, gegen die sie ihre Theorien wirkungsvoll profilieren konnten. Indem die Kulturkritik wiederum die Musikphilosophie seit dem frühen 20.

Jahrhundert entscheidend prägt, werden im musikphilosophischen Kontext auch indirekt die lebensphilosophischen Prämissen, hier in musikästhetischer Gestalt, neu kontextualisiert.

Wichtige Schlagworte, anhand derer sich Theoreme der kulturpessimistischen Strömung in soziologisch-orientierten und historiographischen, insbesondere kulturhistoriographischen Publikationen ausmachen lassen, sind ‚Technikkritik‘, ‚Fortschrittspessimismus‘, ‚Posthistoire‘, ‚Ende der Geschichte‘, ‚Dehumanisierung‘, ‚Wahnsinnsmaschine‘ und ‚Hypertrophie der Verwaltung‘. Sie reflektieren wissenschaftliche Erkenntnisse aus verschiedenen Wissensgebieten.

II. Kulturpessimismus und Lebensphilosophie

In seinem Ausgang im 19. Jahrhundert erhielt der kulturkritische Diskurs starke Impulse von Entropietheorien und geschichtsphilosophischen Endzeitvisionen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausbildeten. Die Theorie der Entropie, die den zweiten Hauptsatz der Thermodynamik popularisierte, besagt der Sache nach, dass Systeme aufgrund von energetischen Naturgesetzen notwendig an Differenziertheit und Unterschieden verlieren und in einem Zustand der maximalen Unterschiedslosigkeit terminieren. Ein anschauliches Beispiel ist die Vermischung von verschiedenen Farblösungen in einem Behälter, die aufgrund der Bewegung der Moleküle im flüssigen Zustand beginnt ‚abzulaufen‘, wenn eine Farblösung einer anderen im Behälter bereits vorhandenen Farblösung hinzugefügt wird. Aus der roten und blauen Farblösung wird eine gleichmäßig violette Farblösung. Der Vorgang ist irreversibel. Vor dem Hintergrund der entropischen Dynamik wurde deutlich, wie sensibel Systeme wie ‚unser Globus und sein Klima‘ und ‚Leben‘ sind, die offenbar auf einer Dynamik beruhen, die entropischer Auflösung entgegenzusteuern und Differenzen aufrecht zu erhalten vermag.⁸

Für die Untermauerung kulturpessimistischer Ansichten ließ sich die Entropietheorie heranziehen, indem sie auf soziopolitische und astrophysikalische Systeme angewandt wurde. Der Ökonom William Stanley Jevons z. B. bildete 1865 die Theorie der Unvermeidbarkeit entropischer Prozesse auf die Entwicklung menschlicher Gesellschaften, insbesondere der Industrienationen, ab.⁹ Das so genannte *Jevons paradox* reflektiert die Beobachtung Jevons‘, dass bei einer Steigerung der Effizienz des Energie-

verbrauchs zur Herstellung von Gütern der Energieverbrauch langfristig nicht sinke, sondern ansteige – und zwar deshalb, weil die Produkte günstiger auf den Markt gebracht werden können und der Markt hierauf mit gesteigerter Nachfrage reagiert, was wiederum zu größeren Produktionsmengen und höherem Energieverbrauch führe. Diese Dynamik müsse über kurz oder lang, so Jevons, in der Erschöpfung der Energieressourcen enden. Ludwig Boltzmann begriff die Theorie der Entropie 1886 als Erklärungsmodell für die zukünftige Entwicklung des Universums. Die entropischen Prozesse im Universum hätten unvermeidbar ein im Universum eintretendes thermisches Gleichgewicht und somit das Ende der Welt zur Folge. Boltzmann taufte dieses Phänomen plastisch ‚Wärmetod‘.¹⁰ Als eine Kompilation beider Theorien entwarf der Historiker und Kulturphilosoph Henry Adams 1910 eine ‚Thermodynamik der Weltgeschichte‘. Er beschrieb hier die Vision einer Geschichte (als geschichtlichem Verlauf, nicht im Sinne von ‚Geschichte als Resultat von Geschichtsschreibung‘), die in Ereignislosigkeit und Stagnation mündet.¹¹

Zwar handelte es sich bei den Entwürfen zur soziopolitischen und historischen Entropie der Sache nach lediglich um naturwissenschaftlich unterfütterte Horrorvisionen, also um Fiktionen. Gleichzeitig erschien den damaligen (wie auch heutigen) Zeitgenossen die Extermination der Welt durchaus als reale Möglichkeit angesichts einer Reihe von für die Menschheitsgeschichte neuen Ereignissen im 20. Jahrhundert. Die in den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki kulminierenden beiden Weltkriege mit 60 bis 65 Millionen Toten, der Holocaust sowie verschiedene andere Genozide führten, so die Kulturpessimisten, vor Augen, dass die Menschheit mittlerweile über die technischen Mittel verfügte, um sich selbst auszulöschen. Kulturkritische Intellektuelle und Akademiker wie z. B. Günther Anders 1956 analysierten das Phänomen und warnten ihre Leser vor der drohenden Gefahr.¹²

Die durch technische Innovationen – ‚leistungsfähigere‘ (Massen-) Vernichtungswaffen – ermöglichten Verbrechen gegen die Menschlichkeit wurden seit dem frühen 20. Jahrhundert durch neue, besorgniserregende Entwicklungen in der Organisation, insbesondere der Arbeitsorganisation und in der öffentlichen Verwaltung, ergänzt. Die Einführung des Fließbands in der industriellen Produktion im frühen 20. Jahrhundert in den USA¹³ entfachte Ängste, dass der Mensch in der modernen Fabrik zu einem Roboter, einem dehumanisierten Wesen degenerieren könnte.¹⁴ Charlie Chaplin führte dies in seinem Film *Modern Times* von 1936 plastisch vor Augen, in

dem er das Verhältnis ‚Mensch – Maschine‘ auf vielfältige Weise – der Mensch als Schöpfer und Wart der Maschine, als Rädchen und als Störfaktor im Getriebe der Maschine – thematisierte.

Zeitgenossen nahmen einen zunehmenden Einfluss der Verwaltung als eines abstrakten Organisationssystems eines Staates auf die genannten welt-historischen Ereignisse wahr. Zugleich beobachteten sie eine Tendenz zur Stabilisierung von Verwaltungssystemen. Hatte Max Weber in den frühen 1920er Jahren Verwaltung noch positiv als eine zentrale steuernde Instanz des Staates begriffen,¹⁵ so stellte sie aus den Augen Arnold Gehlens in den 1950er Jahren eine signifikante Bedrohung dar. Die Verwaltung in den westlichen Industrienationen würde Menschen zu willen- und individualitätslosen ‚Nummern‘ reduzieren und ansonsten lediglich die Stabilisierung des eigenen Systems zum Ziel haben.¹⁶ Gehlen konnte hierfür u. a. an Bruno Rizzis *La bureaucratisation du monde* von 1939 anknüpfen, in dem der Autor dafür argumentierte, dass faschistische und stalinistische Überwachungs- und Terrorstaaten genauso vom ‚bürokratischen Kollektivismus‘ geprägt seien, wie liberal-kapitalistische Gesellschaften.¹⁷ Weiterhin legte die Systematisierung und Durchorganisation, mit der die Massenmorde in den KZs im Dritten Reich und in den von ihm überfallenen Gebieten durchgeführt worden waren, nahe, Bürokratie und Verwaltung als Faktoren für Dehumanisierung und Vernichtung zu begreifen. Damit korrespondierend setzte sich in den 1980er Jahren langsam die Einsicht durch, dass die Ermöglichungsbedingungen des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts weniger heroische Einzelindividuen – an erster Stelle Hitler – gewesen waren als vielmehr die funktionstüchtige, durchorganisierte massenmörderische Verwaltung (und willfähige Verwaltungsmitarbeiter). Hans Mommsen erklärte 1983: „Die bürokratisch-technokratische Perfektionierung der Menschenvernichtung [im Holocaust] hatte die Funktion, moral-analoge Hemmungen nicht auftauchen zu lassen [Sperrung B. K.]“. ¹⁸ Christopher Browning legte 1985 nahe:

The Final Solution may eventually have become a routine procedure – political and logistical preparation, concentration, deportation, gassing or extermination through labor, and disposal of the corpses and property – in which men just followed orders and did their jobs [statt autonom Entscheidungen zu treffen] [Sperrung B. K.].¹⁹

Aufgrund der Neigung der Verwaltung zur Selbststabilisierung würden über kurz oder lang, so die soziologische Narration Gehlens, alle Vorgänge auf

der Welt zum Erliegen kommen. Gehlen bezeichnete diese von der Entropietheorie inspirierte Vorstellung metaphorisch als Kristallisation. Gesellschaftliche Veränderung im historiographisch relevanten Sinn wäre in einem solchen Verwaltungssystem nicht mehr möglich, auch wenn auf einer ‚Mikroebene‘ Bewegung – das sprichwörtliche Umfallen eines Sacks Reis in China – weiterhin stattfände.

Für die skizzierten soziopolitischen Phänomene diente die Maschine – in Ergänzung zum Entropiemodell und zur Kristallisationsmetapher – als Sinnbild. Der Sozialpsychologe Hendrik de Man beklagte z. B. 1951, bezogen auf die so genannte „Kriegsmaschine“, die „Gesamtheit der verwaltungstechnischen, wirtschaftlichen und militärischen Mittel, deren sich ein kriegführender moderner Staat bedient“:

Nichts kann den Eindruck der menschlichen Hilflosigkeit übertreffen, den der Kontakt mit dieser Maschine macht; und dieser Eindruck ist um so stärker, je mehr man sich den zentralen Teilen des Räderwerks nähert, die das Getriebe enthalten. Dann entdeckt man mit Staunen, daß die Maschine sozusagen unabhängig vom Willen einzelner aus eigenem Antrieb weiterläuft.²⁰

Der US-amerikanische Schriftsteller und Forscher Lewis Mumford erklärte 1964: „With nuclear energy, electric communication, and the computer, all the necessary components of a modernized megamachine at last became available.“²¹ Acht Jahre zuvor, 1956, hatte er bereits festgestellt:

In the pursuit of economy and power, [...] [man] would create a society that would have no other attributes than those which could be incorporated in a machine. The machine in fact is precisely that part of the organism which can be projected and controlled by intelligence alone.²²

Mumford bringt hier das kulturkritische Konzept der Maschine als Bedrohung von menschlicher Individualität, Spontaneität, Emotionalität und Handlungsmacht im Sinne Immanuel Kants und Georg Simmels²³ mit der lebensphilosophischen Kategorie des Organismus in einen dichotomischen Zusammenhang. Ähnliche Theoreme, in der die Maschine als Metapher für die Hypertrophie von Bürokratie und Verwaltung fungiert, finden sich bei Historikern, die die Entstehung des Holocausts rekonstruierten. Brownings Erklärungsmodell der ‚Endlösung‘ bezog die Maschinenmetapher ausdrücklich mit ein: „[O]ne must shift away from an exclusively Hitlerocentric focus and look much more carefully at what the middle- and

lower-echelon Germans of the emerging ‚machinery of destruction‘ were doing [Sperrung B. K.]“.²⁴

Die Vorstellung, dass ‚das System‘ – das Gesellschaftssystem, das Kriegssystem, das Wirtschaftssystem – eine Eigendynamik entwickeln könnte, die immun gegen Eingriffe von menschlichen Subjekten abläuft, ist eine charakteristische Denkfigur für den hier skizzierten Kulturpessimismus. Gehlens Kristallisationsmetapher liegen letztlich nicht nur Ideen der Entropietheorie, sondern auch Modelle der Chaos- und Systemtheorie, also mathematisch-naturwissenschaftlicher Theorien, zugrunde. Dies wird deutlich, wenn er 1952 diagnostiziert:

Einer der wichtigsten und bekanntlich am schwersten begrifflich faßbaren sozialen Vorgänge besteht in dem ‚Umschlagen‘ eines durch irgendwelche Handlungen in Gang gesetzten Prozesses zur Eigengesetzlichkeit.²⁵

Bemerkenswert ist dabei, dass Gehlen im Zuge der Überblendung von Entropie-, Kristallisations-, Chaos- und Systemtheorie zwei diametral entgegengesetzte Narrative miteinander vermischt, die von den am kulturkritischen Diskurs beteiligten Intellektuellen und Wissenschaftlern auch in der Tat gleichermaßen verarbeitet wurden. Zum einen kursierte die Idee, dass die in Gang gesetzte Eigendynamik in der dehumanisierten Stagnation enden würde, quasi einer auf der Stelle rotierenden Maschine;²⁶ zum anderen war logisch, jedoch auch plausibel, dass die Eigendynamik jeweils in eine finale Katastrophe, einen Supergau, mündet – und die Kristallisation, der Wärmetod, somit erst nach dem katastrophischen Augenblick, einem kurzen Moment, eintritt. Die Vorstellung des Supergaus, eines nichtlinearen Sprungs des Systems von einem Gleichgewichtszustand in einen völlig neuartigen Gleichgewichtszustand, wurde insbesondere auch über die Chaostheorie popularisiert. Die Resonanzkatastrophe der Tacoma Narrows Brücke infolge stürmischen Winds am 7. 11. 1940 ging so gesehen weniger auf Konstruktionsfehler zurück, als vielmehr auf den Flügelschlag eines Schmetterlings.²⁷ Der von Gehlen gewählte Terminus „Umschlagen“ für den Eintritt der Katastrophe verrät darüber hinaus, dass die hier skizzierte Kulturkritik sich auch der Denkfiguren aus der idealistischen Philosophie bediente. ‚Umschlagen‘ evoziert die Denkfigur des dialektischen Umschlags, d. h. der Idee, dass ein Phänomen unter bestimmten Bedingungen in sein Gegenteil umschlage. Alle von mir genannten Theorien, Theoreme, Modelle und Denkfiguren sind dabei miteinander

verwandt und bilden ein dichtes Beziehungsgefüge. Die Entropietheorie Jevons' z. B. beschrieb im Kern einen dialektischen Umschlag von wirtschaftlicher Hyperdynamik (großen Produktionsmengen, großem Energiebedarf) in wirtschaftliche Agonie (das Fehlen von Produktion, das Fehlen eines Energieverbrauchs).

Was haben die beschriebenen Theorien, Theoreme, Modelle und Denkfiguren jedoch mit dem Zusammenhang zwischen Musikphilosophie und Lebensphilosophie im 20. Jahrhundert zu tun? Bezieht man die genannten kulturkritischen und kulturpessimistischen Charakteristika auf die Schlüsselgedanken der Lebensphilosophie, so wird sichtbar, dass die Kulturkritiker die Werte, die ihren Theorien implizit zugrunde lagen und in Bezug auf die sie an den sozialen, staatsorganisatorischen, historischen, wirtschaftlichen, technischen und wissenschaftlichen Entwicklungen im 19. Jahrhundert Kritik übten, aus der Lebensphilosophie bezogen. Es lässt sich folgender Dichotomienturm bilden, der wie so häufig bei Dichotomienstapeln in sich verdreht und verzwirbelt ist.

Lebensphilosophisch orientiertes Ideal		Ist-Zustand, erwartete Zukunft
1. lebendiger Organismus	vs.	tote Maschine
2. Organismus als Funktionseinheit	=	Maschine
3. Dynamik/Entwicklung/Entelechie/Fortschritt	vs.	Erstarrung/Kristallisation/Wärmetod
4. Fortschritt als Bedingungsmöglichkeit	von	Erstarrung/Kristallisation
5. Antirationalismus/Intuition/Spontaneität	vs.	Vorherrschaft der (Zweck-) Rationalität, Rationalisierung
6. Rationalisierung ohne Vernunft	=	irrationaler Wahnsinn
7. der auf seinen Selbsterhalt ausgerichtete Organismus	vs.	die auf äußerliche Zwecke ausgerichtete Technik
8. der auf seinen Selbsterhalt ausgerichtete Organismus	entspricht	der Stabilisierungstendenz der Verwaltung

Die tote Maschine (Dichotomienpaar Nr. 1) stellt in Hinblick auf die Eigenschaft der Lebendigkeit einen Gegensatz zum Organismus dar. Strukturell sind beide jedoch miteinander verwandt, wenn der Organismus primär als Funktionseinheit begriffen wird (Dichotomienpaar Nr. 2). Das Begriffsfeld ‚Dynamik, Entwicklung, Entelechie und Fortschritt‘ stellt in Hinblick auf die physikalische, biologische und historiographische Größe der Bewegung einen Gegensatz zu Erstarrung und Kristallisation dar (Dichotomienpaar Nr. 3). Indem Fortschritt jedoch, wenn er hypertroph wird, in Erstarrung und Kristallisation umschlägt, ist er zugleich deren Bedingungsmöglichkeit (Dichotomienpaar Nr. 4). Antirationalismus, Intuition und Spontaneität werden aus lebensphilosophischer Perspektive als ‚Gegenmittel‘ gegen die Vorherrschaft von (Zweck-)Rationalität und Rationalisierung gedacht (Dichotomienpaar Nr. 5). Letztere erscheinen dann jedoch als Varianten ersterer, wenn die Rationalisierung ohne Vernunft erfolgt. Dann ist sie kaum mehr als irrationaler Wahnsinn (Dichotomienpaar Nr. 6).

Im folgenden Abschnitt wird der Dichotomieturm als Folie dafür dienen, um die Zusammenhänge zwischen Musik und Musikphilosophie auf der einen und Leben und Lebensphilosophie auf der anderen Seite im 20. Jahrhundert herauszuarbeiten – und zwar anhand der Schriften von Theodor W. Adorno, der die Musikphilosophie des 20. und 21. Jahrhunderts entscheidend und nachhaltig geprägt hat.

III. Adornos Musikphilosophie

In diversen musikphilosophischen Schriften stellt Adorno seine musikphilosophischen Beobachtungen implizit (über Schlüssel- und Schlagwörter) in einen Zusammenhang mit kulturkritischen Theoremen. Die im Verhältnis zwischen Lebensphilosophie und Kulturkritik angelegten Inkohärenzen und Ambiguitäten (die Verdrehungen innerhalb des Dichotomienstapels) werden dabei aufgegriffen und für die eigene Argumentation kreativ nutzbar gemacht. Dies lässt sich gut anhand einer Textstelle aus der *Philosophie der Neuen Musik* von 1948 vor Augen führen. Adorno beginnt seine kritischen Ausführungen zu Schönbergs Zwölftontechnik, indem er sie mit lebensweltlicher, industrieller Technik vergleicht und damit jenes kulturkritische Assoziationsnetz aufruft, das in Abschnitt I rekonstruiert wurde:

Technik = Vernichtung (Atombombe) = auf der Stelle rotierende Maschine
(Fließband) = Dehumanisierung und Tod = Kristallisation und Wärmetod

Dass Schönberg, als er den Terminus „Zwölftontechnik“ kreierte, vielmehr die Konnotationen „Können“, „Wissen“ und „Expertise“ als diejenigen der Höllenmaschine im Blick hatte, blendet Adorno dabei aus, obwohl ihm dies bewusst gewesen sein dürfte. Der Musikphilosoph schreibt:

Die Zwölftonmusik hat ein Moment von streamline [dem äußerst populären Designstil der 1920er bis 50er Jahre]. In der Realität [zu der die Musik (sowie Kunst im Allgemeinen) eine Gegenwelt darstellt] soll die Technik Zwecken dienen, die jenseits ihres eigenen Zusammenhangs liegen. Hier, [im Kunstwerk] wo solche [externen] Zwecke entfallen, wird sie [die Technik] zum Selbstzweck und surrogiert die substantielle Einheit des Kunstwerks durch eine bloße [Einheit] des „Aufgehens“ [– Aufgehen im Sinne von Aufgehen einer mathematischen Gleichung] [...] sie [die Zwölftonmusik] bleibt stehen bloß noch als Allegorie des „technischen Zeitalters“.²⁸

Adorno hat die Passage mittels assoziationsreicher Schlüsselbegriffe und rhetorischer Ellipsen extrem verkürzt. Für deren vollumfängliches Verständnis ist es daher notwendig, die Andeutungen auszuführen. Mit „streamline“ evoziert er einen Designstil der 1920er bis 50er Jahre, der, insbesondere von Raymond Loewy vorangetrieben, Kanten und geometrische Formen von Fahrzeugen, Haushaltsgegenständen und Architektur in fließende, weiche Linien und Rundungen auflöste. Mit seinem Bezug zu Hochgeschwindigkeitsfahr- und flugzeugen – insbesondere Rennwagen und Raketen – glorifizierte das *streamline design* implizit die moderne Technik. Adorno charakterisiert Zwölftonmusik dementsprechend als technikaffines Design, das jedoch, so seine Kritik, genauso wie bei den meisten Objekten, auf die das Design im Alltag Anwendung fand, nur oberflächlich, äußerlich blieb. So wie Stromlinienförmigkeit bei Objekten wie Bügeleisen und Immobilien funktionslos bleibt, weil die Verringerung des Luftwiderstands zur Erhöhung der Geschwindigkeit unnötig ist, so sei auch das *streamline*, also das große Gewicht, dass der Technik in der Zwölftonkomposition zukomme, rein äußerlich und zwar deshalb – und an dieser Stelle bricht Adorno die von ihm zuvor erst überhaupt konstituierte Analogie auf –, weil „[i]n der Realität [...] die Technik [bei einem Werkzeug oder einer Maschine z. B.] Zwecken dienen [soll], die jenseits ihres eigenen Zusammenhangs liegen“ und ihr in diesem Sinne äußerlich sind. Adorno behält hier ‚Technik‘ als einem Objekt äußerliches Merkmal bei, wechselt

jedoch die mit der Zwölftontechnik zu vergleichende Gruppe und die mit ihr verbundene gesellschaftliche Wertigkeit aus. Negatives *streamline* als bezogen auf das Objekt lediglich oberflächliches Design wird implizit durch positive, ‚dem funktionalen Werkzeug äußerliche Zwecke‘ ersetzt. Indem Adorno jedoch die ästhetische Angemessenheit einer der Musik lediglich äußerlichen, weil technischen Funktionalität in Abrede stellt, impliziert er zugleich, dass die ‚richtige‘ Funktionalität eine der Musik innerliche wäre. Mit der Denkfigur der ‚dem Phänomen innerlichen (nicht bloß äußerlichen) Funktionalität‘ revoziert der Musikphilosoph die Vorstellung des Kunstwerks als Organismus, dessen Funktionszusammenhang auf seine innere Stimmigkeit, Ausgewogenheit und Balance mit dem Ziel des Selbsterhalts ausgerichtet und in diesem Sinne zweckmäßig ist.²⁹

Adorno postuliert somit mit dieser äußerst verdichteten, elliptischen Passage, dass Zwölftonkompositionen, also Kunstwerke, die danach streben, sich der Kontur des Technikideals in einer technisch-hypertrophen Gesellschaft anzuschmiegen, scheitern. Sie werden den Anforderungen einer lebensphilosophisch orientierten klassisch-romantischen Musikästhetik nicht mehr gerecht, weil entgegen den geltenden musikästhetischen Prämissen keine ästhetischen Gehalte (im Sinne einer organisch-organizistischen inneren Stimmigkeit) generiert werden. Technik in der Musik entfremdet Musik somit von sich selbst. Technik im Sinne eines industriellen Werkzeugs realisiert sich in den zwölftönigen Werken jedoch genauso wenig, weil Technik per definitionem funktional und zweckmäßig, und Kunst seit Kant jedoch funktions- und zweckfrei ist. Der einzige Zweck, den Kunst erfüllen soll, sei derjenige, interesseloses Wohlgefallen zu wecken. Externe Zwecke verfolgende Technik, die bei zweckfreien Kunstwerken jedoch gar nicht vorliegen, würden im Kunstwerk somit zum Selbstzweck. Selbstzweck ist wiederum eine euphemistische Metapher für Sinn- und Zwecklosigkeit. Bezogen auf musikalische Kunstwerke meint Zwecklosigkeit das Fehlen eines musikalisch-ästhetischen Gehalts und gerade aufgrund des Fehlens eines tatsächlichen Gehalts sei Zwölftonmusik „Allegorie des ‚technischen Zeitalters‘“ – und zwar insofern als das technische Zeitalter aus kulturpessimistischer Perspektive eines der Entropie, Kristallisation, der Dehumanisierung, kurz: des Untergangs ist. Adorno urteilt zusammenfassend dementsprechend: „So wird summum ius zur summa iniuria: das vollendet funktionale Kunstwerk zum vollendet funktionslosen. [...] Das integrale Kunstwerk ist das absolut widersinnige.“³⁰

Bis zu diesem Punkt ist der Gedankengang Adornos in der zitierten Passage kohärent mit den lebensphilosophischen Theoremen. Technik ist Antagonist zum lebendigen Organismus. Dass die lebensphilosophischen Theoreme jedoch in Hinblick auf die von ihnen transportierten Wertvorstellungen äußerst ambivalent sind, führt der Philosoph in der anschließenden Passage, wieder aus der *Philosophie der Neuen Musik*, vor Augen. Adorno verfolgt hier den Zweck, das Ornament, das als Komponente im (Kunst-)Werk im Kontext der diversen Modernitätsdebatten in den letzten Dekaden zunehmend in die Kritik geraten war – Adolf Loos' Vortrag „Ornament und Verbrechen“³¹ von 1908 ist hierfür paradigmatisch –, als ästhetische Kategorie zu retten. Er schreibt:

Indem der Schein [als ästhetischer Gehalt] am [zwölftönigen, technizistischen] Kunstwerk abstirbt, so wie es [das Absterben des Scheins] im Kampf gegen das Ornament sich indiziert, beginnt der Standort des Kunstwerks überhaupt unhaltbar zu werden. Alles, was keine Funktion hat am Kunstwerk – und damit alles, was das Gesetz seines bloßen Daseins übersteigt – wird ihm [dem Kunstwerk] entzogen. Seine Funktion [die Funktion des Ornaments und des gelungenen Kunstwerks] ist [jedoch] selber gerade, das bloße Dasein zu übersteigen.³²

Mit der Formulierung ‚bloßes Dasein‘ knüpft Adorno implizit wieder an lebensphilosophische Prämissen an. Indem Adorno das Ornament – gemäß dem Diskurs der Moderne ein Element überflüssigen, nicht zur Substanz gehörenden, bloß schmückenden, afunktionalen Beiwerks – zu einem essentiellen Aspekt des Kunstwerks erklärt, fordert er gleichzeitig zu einer kritischen Überprüfung des traditionellen lebensphilosophischen Organismuskonzepts auf – und zwar sowohl als validen Wertmaßstabs für gelungene Kunstwerke als auch generell.

Ästhetisch gelungen ist, so impliziert Adorno in der zitierten Passage, nicht der systemische Organismus aus funktional aufeinander abgestimmten, harmonisch miteinander kooperierenden und insofern zweckmäßigen Einheiten, den biologischen Organen, sondern ein Werk, das vermag, das Dysfunktionale, also dasjenige, was in einem Organismus aus dem eigentlichen Funktionssystem herausfällt, zu integrieren oder zu akzeptieren. Im Gegensatz zum lebensphilosophischen Denkschema, dem gemäß im Organismus alle Elemente, alle systemischen Teile auf das optimale Funktionieren des Organismus ausgerichtet sind, arbeitet Adorno in Bezug auf Musik heraus, dass ein Organismus, der zwar funktioniert, über sein Funktionieren jedoch nicht hinsichtlich seiner Elemente und

Bedeutungszusammenhänge hinausschießt, kein Lebendiges im emphatischen Sinn darstellt. Er ist bloßes Dasein. Adorno formuliert damit eine Vorstellung, die in den lebensphilosophischen Organismuskonzepten keinen Platz hat und differenziert den Lebensbegriff in zwei Varianten aus: eine triviale (Leben als bloßes Dasein) und eine emphatische (wahres Leben).

Um diesen Prozess der Ausdifferenzierung des Lebenskonzepts und seine Motivation genauer zu verstehen, den Adorno ausgerechnet in Bezug auf das Ornament durchführt, ist es gewinnbringend, das Bedeutungsfeld des Ornaments weiter zu rekonstruieren. Das Ornament spielt für die Ausdifferenzierung des Lebensbegriffs in eine triviale und eine emphatische Variante – eigentliche und uneigentliche Lebendigkeit – deshalb eine zentrale Rolle, weil es eine Konkretisierung des Inkommensurablen darstellt. Was Adorno unter dem Inkommensurablen als Element oder Aspekt eines Kunstwerks versteht, hat er an verschiedenen Stellen in der posthum veröffentlichten *Ästhetischen Theorie* 1969 erörtert; es spielt allerdings auch in früheren Schriften bereits eine Rolle, z. B. in der *Philosophie der Neuen Musik*, dem Mahler- und dem Berg-Buch.³³

Das Inkommensurable, das der Wortbedeutung nach das Nicht-Messbare und das die Sinne Übersteigende bezeichnet, ist insofern mit dem Ornament verwandt, als im Verständnis von Adorno das Nicht-Messbare auch zugleich das Nicht-Rationale ist, das „nicht in diskursiver Logik Aufgehende“.³⁴ Das Inkommensurable manifestiert sich in „undurchsichtigen Details, den blinden Stellen“, „den individuellsten [...] Impulsen“,³⁵ die nicht hinter der Totalität des organischen Funktionssystems eines Kunstwerks verschwinden.³⁶ Indem beide – das Ornament und das Inkommensurable – nicht in der Ganzheit des Kunstwerks aufgehen, stellt das Ornament, genauso wie die von Adorno immer wieder erwähnten so genannten „schönen Stellen“³⁷ eine Ausprägung des Inkommensurablen dar. Dementsprechend merkt Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* im Kontext eines Vergleichs von zwei frei-atonalen Werken, Schönbergs Klavierstücken op. 19 (als Positivbeispiel) mit Weberns Quartettsätzen op. 5 (als Negativbeispiel), an:

Wo Webern die expressionistischen Miniaturen durch die subtilste Motivarbeit bindet, läßt Schönberg, der alle die Motivkünste entwickelt hatte, sie fahren und treibt geschlossenen Auges, wohin Ton um Ton ihn drängt. Im Vergessen greift inkommensurabel [– unermesslich und unintegrierbar –] die Subjektivität endlich über die Konsequenz und Stimmigkeit des Gebildes hinaus, das in der allgegenwärtigen Erinnerung seiner selbst besteht.³⁸

Adorno formuliert hier einen Kerngedanken seiner Ästhetischen Theorie: Das wahrhaft Subjekthafte, Individuelle, Einzigartige sprengt als Inkommensurables, Nicht-Integrierbares die Stimmigkeit eines ästhetischen Gebildes und erreicht gerade durch diese Sprengung eine höhere ästhetische Stufe. Warum für den Philosophen das Inkommensurable ein dermaßen wichtiges und positives Merkmal des modernen Kunstwerks darstellt, lässt sich mit Rekurs auf die Kulturkritik und damit auch auf die realen gesellschaftlichen und politischen Ereignisse in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erklären. Das Inkommensurable löst bei Adorno den lebendigen Organismus als Ideal- und Kontrastbild zur dehumanisierenden Maschine ab. Dies lässt sich dabei gut aus dem sozial- und politikgeschichtlichen Kontext der Entstehung seiner musikphilosophischen Schriften und der persönlichen Betroffenheit erklären. Die Erfahrung des Nationalsozialismus und dessen mörderischen Folgen für die europäischen Juden, religiöse Minderheiten, politisch Andersdenkende, Intellektuelle, Künstler, ‚Asoziale‘ und ‚Arbeitsscheue‘ erfordern geradezu eine Skepsis gegenüber dem Organismusmodell. Dies hat Peter Sloterdijk in einer fast dreißig Jahre nach Adornos *Ästhetischen Theorie* verfassten Schrift plastisch vor Augen geführt. In *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung* von 1987 formuliert Sloterdijk mit Bezug auf nationalsozialistisches Denken und die Popularität des Organismusmodells im Dritten Reich:

Wer am Lebensrecht des Einzelnen festhält, zieht die zerrissenste Subjektivität dem ontologischen Harmonieerlass vor, da man sich nur zu gut erinnert, was Harmonisierung auf der praktisch-grobstofflichen Ebene meint: Mitmarschieren in den harmonischen Kolonnen, Liquidierung des unstimmigen Subjekts, Entmutigung des Abweichenden, zweite Vergewaltigung des schon verletzten Lebens. [...] Die Antwort der Großen Harmonielehre auf meine kleinen dissonanten Fragen muss ja stets lauten: du selber bist das Problem. Und was es heißt, dieses Problem zu „lösen“, dafür gibt es historisch fast nur Beispiele, die frösteln machen. Darum muss sich der individualistische Geist alarmiert fühlen, sobald sich der Harmonismus als sozialer, politischer, zivilisationskritischer Logos empfiehlt.³⁹

Greift man Sloterdijks Überlegungen auf – und sie sind es m. E. wert, aufgegriffen zu werden –, so lässt sich feststellen, dass mit der Ausdifferenzierung des Lebensbegriffs in zwei Varianten – eine triviale (bloßes Dasein als Resultat allseitiger Zweckmäßigkeit) und eine emphatische (wahrhaft Lebendiges) – eine Spezifizierung des Organismusbegriffs

korrespondiert: nicht bereits der integrale und damit harmonische – musikalische oder soziale – Organismus, sondern erst das Gefüge, das Unpassendes-Inkommensurables wie zwecklose Ornamente und schöne Stellen zuzulassen vermag, ist wahrhaft human. Perfekte Harmonisierung geht demgegenüber mit Dehumanisierung und Zwang einher. Die rigorose Denkfigur Sloterdijks findet sich dabei bereits in Adornos *Philosophie der neuen Musik* vorgeprägt, diesmal bezogen auf Strawinsky. Während Schönbergs frei-atonale Werke – anders als seine Zwölftonkompositionen – das Inkommensurable zuzulassen vermögen, passt Strawinsky, so Adorno, die Ausdrucksdimension seiner Musik – der musikalische Ausdruck wird von Adorno gewissermaßen als ‚Spiegel‘ der Psyche begriffen – an eine das Individuum auslöschende, also dehumanisierende und entsubjektivierte turboindustrielle Gesellschaft an. Adorno recurriert in diesem Kontext wieder auf die Maschinenmetapher, diesmal um die Unausweichlichkeit der gesellschaftlichen Prozesse als Folge einer ungunstigen Eigendynamik vor Augen zu führen:

Alles [von Strawinskys Musik] sprach darauf an, was von sich aus, dem Trieb nach dorthin schon wollte, wozu [die späte Industrie-]Gesellschaft ihre wehrlosen Angehörigen zwang: Selbstdurchstreichung, bewußtlose Geschicklichkeit, Einpassung in die blinde Totalität. Das Opfer des Selbst, das die neue Organisationsform jedem zumutet, lockt als Urvergangenheit [quasi Menschen in einem frühkulturellen Zeitalter] und ist zugleich mit dem Grauen vor einer Zukunft besetzt, in der man all das fahren lassen muß, wodurch man der ward, um dessen Erhaltung willen doch die ganze Anpassungsmaschine funktioniert.⁴⁰

Was sich in den zitierten Passagen andeutet, nämlich dass, abweichend von den lebensphilosophischen Prämissen, menschliche Gesellschaften sich am handlungsmächtigen Subjekt – und nicht am subjektlosen Organismus und an der abstrakten Vitalität – ausrichten sollten, artikuliert Adorno in folgender Passage aus der *Philosophie der Neuen Musik*, in der er dem Subjekt die totale Organisation gegenüber stellt:

Die totale Rationalität der Musik ist ihre totale Organisation. Durch Organisation möchte die befreite Musik das verlorene Ganze, die verlorene Macht und Verbindlichkeit Beethovens wiederherstellen. Das gelingt ihr bloß um den Preis ihrer Freiheit, und damit mißlingt es. Beethoven hat den Sinn von Tonalität aus subjektiver Freiheit reproduziert. Die neue Ordnung der Zwölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus.⁴¹

IV. Ideale und reale Musik

Das Verhältnis zwischen Musik und Musikphilosophie auf der einen und ‚Leben‘ und Lebensphilosophie auf der anderen Seite ist bei Adorno, wie gezeigt, kompliziert. Indem die lebensphilosophischen Prämissen für die Entwicklung der kulturkritischen und -pessimistischen Theorien ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Folie bilden, ist auch das Wertesystem, das sich in der Lebensphilosophie artikuliert, für Adornos Musikphilosophie maßgebend, die sich von der pessimistischen Kulturkritik inspirieren lässt und selber Kulturkritik darstellt. Adorno begreift Musik als Idealform – die ‚Musik an sich‘ – zwar als Abbild oder Analogie von Leben und Lebensvorgängen, durchaus in einem harmonistischen Sinn. Die realen Werke interpretiert Adorno jedoch als ‚Spiegel‘ der soziopolitischen und lebensweltlichen Erfahrungen der Komponisten, quasi als Abbild ihrer Erfahrungswelt – und diese Erfahrungswelt ist im 20. Jahrhundert eine Welt der Dehumanisierung, Technisierung und Bürokratisierung, jedenfalls aus der Perspektive der Kulturpessimisten, einschließlich Adornos. Denn Adorno war nicht nur Philosoph, er war insbesondere auch Kulturkritiker, auch wenn dies in der bisherigen Forschung weitgehend ignoriert wurde. Indem Adorno Musik und musikalisches Material als Spiegel der Welt begriff, als „sedimentierten Geist“, wurde nicht nur Strawinskys oder Sibelius’ Musik, wie die Adorno-Nicht-Kenner meinen zu wissen, zum Ziel von Adornos Kritik, sondern auch Schönberg, Stockhausen, Boulez und Cage, deren Werke der Philosoph eigentlich bewarb, weil sie gerade das taten, was Adorno von einem Komponisten erwartete: soziale und politische Lebenswelt in sich einzusaugen und, in Klänge und musikalische Strukturen transformiert, an die Welt zurückzugeben. So gesehen lässt sich das Verhältnis zwischen Musik und Leben, so wie es Adorno begriff, mit einer Variante der vielzitierten Sentenz Adornos auf den Punkt bringen: „Es gibt“, so Adorno, „kein richtiges Leben im falschen“⁴² – und genauso gibt es auch keine richtige Musik im falschen [Leben].

ANMERKUNGEN

- ¹ Bevor wir sagen können, dass wir etwas verstehen oder verstanden haben, müssen wir zunächst versuchen, uns mental (kognitiv und gegebenenfalls auch emotional) mit der zu verstehenden Sache auseinanderzusetzen.
- ² Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Berlin 1910, S. 218.
- ³ „Die Musik schließt dem Menschen“, so Hoffmann, „ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben“. E. T. A. Hoffmann, ‚Beethovens Instrumental-Musik‘, in ders., *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, Sämtliche Werke*, Bd. 2/1, hg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M. 1993, S. 52–61, 52.
- ⁴ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (1799), hg. v. Ludwig Tieck, München u. Wien 1984, S. 350. An anderer Stelle des Werkes heißt es: „Die Kunstmeister offenbaren und verkünden ihren Geist auf die geheimnisvolle Weise auf diesen Instrumenten [Erz, Holz und Saiten], ohne dass sie es wissen redet die klingende, beseelte Instrumentenwelt die alte Sprache.“ Ebd., S. 342. Heinse beschreibt Musik als nonverbale Botschaft: „Die Musik rührt sie [die Lebensnerven] so, dass es ein eignes Spiel, eine ganz besondere Mittheilung ist, die alle Beschreibung von Worten übersteigt.“ Wilhelm Heinse, *Hildegard von Hohenenthal* (1794), *Sämtliche Werke*, Bd. V, hg. v. Carl Schüddekopf, Leipzig 1902–1925, S. 24.
- ⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Naturphilosophie als der Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Zweiter Theil*, hg. v. D. Carl Ludwig Michelet, Berlin 1842, § 338, S. 430.
- ⁶ Ebd., S. 557.
- ⁷ Christian Friedrich Michaelis, ‚Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln‘, in *Allgemeine musikalische Zeitung* 8, 1805/06, Sp. 673–683, 691–696, 683.
- ⁸ Aktuelle Theorien setzen den Klimawandel, ressourcenverschwendende Wirtschaftsformen und Entropie zueinander in Beziehung: Manfred Sietz, ‚Definition von Wärmefußabdrücken als Instrument messbarer Energieeffizienz und deren Bedeutung in Bezug auf den Klimawandel‘, in ders., *Wärmefußabdrücke und Energieeffizienz. Nachhaltigkeit messbar machen*, hg. v. dems.,

- Berlin/Heidelberg 2016, S. 9–22, 9; Philip Lawn, *Resolving the Climate Change Crisis: The Ecological Economics of Climate Change*, Dordrecht 2016, S. 60.
- ⁹ Elizabeth R. Neswald, *Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie 1850–1915*, Berlin 2006, S. 404–406.
- ¹⁰ Ebd., S. 170.
- ¹¹ Henry Adams, *A Letter to American Teachers of History*, Washington 1910. Vgl. auch Neswald, *Thermodynamik* (Anm. 9), S. 420.
- ¹² Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, München 1956.
- ¹³ Friedrich Pollock, *Automation. Materialien zur Beurteilung der ökonomischen und sozialen Folgen*, Frankfurt a. M. 1956, S. 3.
- ¹⁴ Zur Ablehnung von Mechanisierung bei Ludwig Klages s. Olivier Hanses Beitrag in diesem Band.
- ¹⁵ Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1922.
- ¹⁶ Gehlen nennt die ‚neuen‘ Menschen „Solltypus“ und „Idealtypus“. Arnold Gehlen, ‚Ende der Persönlichkeit‘, *Merkur* 106 (Dezember 1956), S. 1149–1158.
- ¹⁷ Bruno Rizzi, *La bureaucratisation du monde*, Paris 1939.
- ¹⁸ Hans Mommsen, ‚Die Realisierung des Utopischen: Die „Endlösung der Judenfrage“ im „Dritten Reich“‘ (1983), in ders., *Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft*, Hamburg 1991, S. 184–232, 213.
- ¹⁹ Christopher R. Browning, *Fateful Months: Essays on the Emergence of the Final Solution*, New York, NY u. a. 1985, S. 87.
- ²⁰ Hendrik de Man, *Vermassung und Kulturverfall*, Bern 1951, S. 123.
- ²¹ Lewis Mumford, *The Myth of the Machine*, Bd. 2, London 1964, S. 274.
- ²² Lewis Mumford, *The Transformation of Man*, London 1957, S. 121.
- ²³ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), *Werkausgabe* Bd. IV, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974, S. 363 (= A 350–351 und A 341 ff.); Georg Simmel, ‚Individuum und Gesellschaft‘, in ders., *Grundfragen der Soziologie*, Berlin 1917.
- ²⁴ Browning, *Fateful Months* (Anm. 19), S. 7.
- ²⁵ Arnold Gehlen, ‚Probleme einer soziologischen Handlungslehre‘ (1952), in ders., *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied 1963, S. 196–231, 197.
- ²⁶ György Ligeti verwendet diese Metapher 1960: „Es ergibt sich ein funkeln-d geschlossener Klang mit unablässig wechselnden Lichtern und Schatten,

- angeähnelte einer höchst komplizierten Maschine, die in der schwindelnden Bewegung aller ihrer Teile auf der Stelle verharret.“ György Ligeti, ‚Wandlungen der musikalischen Form‘, in *Die Reihe*, Bd. 7, hg. v. Herbert Eimert, Wien u. a. 1960, S. 5–17, 9.
- ²⁷ Flavio Lorenzelli, *The Essence of Chaos*, London 1995.
- ²⁸ Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (1948), Frankfurt a. M. 1958, S. 69.
- ²⁹ Siehe Michaelis’ Ausführungen in Abschnitt I.
- ³⁰ Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Anm. 28), S. 70.
- ³¹ Adolf Loos, ‚Ornament und Verbrechen‘ (1908), in ders., *Sämtliche Schriften*, hg. v. Franz Glück, Wien u. München 1962, S. 276–287.
- ³² Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Anm. 28), S. 70.
- ³³ Ebd.; ders., *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a. M. 1960; ders., *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968.
- ³⁴ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1969), *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. ⁴1984, S. 149.
- ³⁵ Theodor W. Adorno, ‚Aufzeichnungen zu Kafka‘, in ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1977.
- ³⁶ Zur lebensphilosophischen Dichotomie zwischen ‚Einzigartigkeit/Individualität/Besonderheit‘ auf der einen und ‚Totalität/Mechanisierung/Allgemeinheit‘ auf der anderen Seite, s. auch Abschnitt II von Olivier Hanses Beitrag in diesem Band.
- ³⁷ „Wer kein Organ für schöne Stellen hat – auch in der Malerei, so wie Prousts Bergotte, der Sekunden vor seinem Tod gebannt wird von einem kleinen Stückchen Mauer auf einem Bild Vermeers –, ist dem Kunstwerk so fremd wie der zur Erfahrung von Einheit Unfähige. Gleichwohl empfangen jene Details ihre Leuchtkraft nur vermöge des Ganzen. Manche Takte Beethovens klingen wie der Satz aus den Wahlverwandtschaften „Wie ein Stern fuhr die Hoffnung vom Himmel hernieder“; so im langsamen Satz der d-moll-Sonate op. 31,2. Man muß lediglich die Stelle im Zusammenhang des Satzes spielen und dann allein, um zu hören, wie sehr sie ihr Inkommensurables, das Gefüge Überstrahlende, dem Gefüge verdankt. Zum Ungeheuren wird sie, indem ihr Ausdruck über das Vorhergehende durch die Konzentration einer gesanglichen, in sich vermenschlichten Melodie sich erhebt. Sie individuiert sich in Relation zur Totalität, durch diese hindurch; ihr Produkt so gut wie ihre Suspension. Auch

Totalität, lückenloses Gefügtsein der Kunstwerke ist keine abschlußhafte Kategorie. Unabdingbar gegenüber der regressiv-atomistischen Wahrnehmung, relativiert sie sich, weil ihre Kraft allein in dem Einzelnen sich bewährt, in das sie hineinstrahlt.“ Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 34), S. 280.

³⁸ Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Anm. 28), S. 118.

³⁹ Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, Frankfurt a. M. 1987, S. 101.

⁴⁰ Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Anm. 28), S. 157.

⁴¹ Ebd., S. 69.

⁴² Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1997, S. 43.

ABSTRACT

The philosophy and aesthetics of music have been shaped by the philosophy of life since the end of the 18th century. At the beginning of the 20th century, however, the relationship between the philosophy of music and the philosophy of life changed fundamentally – due to the development and popularization of various related cultural theories. From then on, the philosophy of life, the philosophy of music and cultural criticism formed a complex triangle. Many European and North American intellectuals availed themselves of established concepts of the philosophy of life such as ‘non-rationality’, ‘organicity’ and ‘vitality’ as contrasting foils for their own cultural-pessimistic theories, which revolved around the ‘critique of technology’, ‘pessimism of progress’, ‘posthistoire’, ‘dehumanisation’, ‘the uncontrollable machine’ and the ‘hypertrophy of administration’. At the same time, cultural criticism transformed the philosophy of music having been shaped by the philosophy of life.

This chapter reconstructs the triangle by means of Theodor W. Adorno’s music philosophy, especially his theoremes on avant-garde music. It demonstrates how, in the middle of the 20th century, cultural-pessimistic and life-philosophical ideas mutually explained and questioned each other in light of the contemporary compositional techniques and the philosophical discourse on them.

MANOS PERRAKIS

Zugabe: Lebensphilosophische Musikästhetik in Anwendung

Thinking on Music (TOM)

Ein Fragebogen für Musikerinnen und Musiker¹

29 Fragen über Musik, ihre Praxis, und Repertoire.

Nach dem Motto: Musik machen heißt immer Fragen und Staunen.

↓ ? !

1. Wenn Sie ein musikalisches Werk 'bewohnen' könnten, welches würden Sie auswählen?
2. Mit welchen Musikwerken bringen Sie die wichtigsten Stationen Ihres Lebens in Verbindung?
3. Welche Musik steht für Sie dem Schicksal am nächsten?
4. Welche Musik hat Ihnen den größten Trost gespendet?
5. Welche Musik hat die größte kathartische Wirkung auf Sie?
6. Welche Musik steht für Sie der Stille am nächsten?
7. Wäre Ihr Leben ein Film, wie würde es sich anhören?
8. Wie viele Personen 'leben' im Stück, das Sie gerade einstudieren?
9. Welche Kräfte kämpfen miteinander im Stück, das Sie gerade einstudieren?
10. Wäre das Stück, das Sie gerade einstudieren, ein literarisches Werk, wäre es eine Novelle, ein Gedicht oder ein Theaterstück?
11. Was für Düfte, Geschmäcke und Erinnerungen tauchen beim Stück auf, das Sie gerade einstudieren?
12. Würden Sie sich einen Videoclip zum Stück vorstellen, das Sie gerade einstudieren?

13. Könnte zu jedem Stück der Instrumentalmusik ein Text erfunden werden?
14. Finden Sie hinter jeder Musik ein konkretes Lebensgefühl?
15. Entdecken Sie überall Rhythmen und Melodien?
16. Wie würde die innere Seite des Windes klingen?
17. Gibt es zeitgenössische oder moderne Stücke, die den heutigen Zeitgeist widerspiegeln?
18. Welche Musikwerke würden Sie anders schreiben?
19. Halten Sie Crossover-Praktiken für eine Bereicherung der Musik?
20. Gibt es mythologische Themen, die in der Musiktradition unterrepräsentiert sind?
21. Welche vergessenen Werke sollten wieder ins Leben gerufen werden?
22. Könnte die Unterscheidung zwischen offener und geschlossener Gesellschaft auf musikalische Werke übertragen werden?
23. Was würden Sie im musikalischen Kanon dringend ändern?
24. Mit welcher Musik fühlen Sie physische, emotionale und mentale Stärke?
25. Gibt es ein Werk der säkularen Musik, das für Sie die Bedeutung eines Werkes von sakraler Musik hat?
26. Ist die Geographie der Musik für Sie wichtig?
27. Wie würden Sie eine Utopie musikalisch darstellen?
28. Wie würden Sie die Fülle des Lebens musikalisch ausdrücken?
29. Was ist das Höchste, was mit der Musik zu erreichen ist?

TOM, ein Wissenstransfer-Instrument von Manos Perrakis. Kontakt: manosperrakis@outlook.com

ANMERKUNG

¹ TOM ist ein Wissenstransfer-Instrument von Manos Perrakis. Es wurde gefördert vom Vizerektorat für Forschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Teil des FWF-Projektes M 2072-G26. Auf Deutsch und Englisch frei verfügbar unter: <https://musiclifephilosophy.kug.ac.at/index.php?id=19563>. Zur Methodologie von TOM s. Manos Perrakis, 'Philosophical Practice for Musicians. A Short Report on TOM-Tool', *Philosophical Practice* 14.3 (2019), S. 2416–2419.

ABSTRACT

TOM (Thinking on Music) is a questionnaire for musicians inspired by the life-philosophical aesthetics of music, its key notions and individual voices. Its 29 questions address a musician's personal relationship to music, performance and repertoire. TOM follows the methodological paradigm of philosophical practice to help musicians reflect their musical practice.

Autorinnen und Autoren

OLIVIER HANSE ist Verfasser einer Dissertation zum Thema „Rhythmus und Zivilisation um 1900“ und seit 2011 Maître de conférences für deutsche Sprache und Landeskunde an der Université de Lorraine. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Lebensreformbewegung, Lebensphilosophie, Rhythmus-Theorien und Geschichte des ökologischen Bewusstseins. Letzte Buchveröffentlichung als Mitherausgeber zusammen mit A. Lensing und B. Metzger, *Auftrag Ökologie. Konservativ-progressive Ambivalenzen in deutsch-französischer Perspektive*, Bern 2018. Ausgewählte Artikel: ‚Le catastrophisme environnemental de H. Weinzierl, H. Gruhl et E. Eppler entre projections apocalyptiques et tentatives de résoudre une „crise de l’espoir“‘, in *Le Texte et l’idée* 32/2018, S. 99–125; ‚Rythme et vitalisme à Monte Verità‘, in *Cahiers d’Histoire culturelle* 29/2018, S. 39–51; ‚„Nos sœurs les pierres“ ou le minéral dans la nébuleuse deep ecology de 2000 à nos jours‘, in Marc Cluet/Anne Feler/Gerhard Heide (Hg.), *Die Würde des Minerals. Ein deutsches und zugleich universelles Anliegen*, Würzburg 2019, S. 127–154.

MARKUS KLEINERT, seit 2008 Leiter der Kierkegaard-Forschungsstelle am Max-Weber-Kolleg der Universität Erfurt. Studium der Germanistik und Philosophie in München, Pisa und Kopenhagen. 2004 Promotion in München mit der Arbeit *Sich verzehrender Skeptizismus. Läuterungen bei Hegel und Kierkegaard* (Berlin/New York 2005). 2003–2008 Assistent für Philosophie/Kunsttheorie an der Akademie der Bildenden Künste München. 2019 Habilitation (Neuere deutsche Literatur) in Göttingen mit der Arbeit *Andere Klarheit. Versuch über die Verklärung im Spannungsfeld von Kunst, Religion und Philosophie*. Mitherausgeber der *Deutschen Søren Kierkegaard Edition*. Neuere Veröffentlichungen: zusammen mit Gerald Hartung (Hg.), *Humor und Religiosität in der Moderne*, Wiesbaden 2017; zusammen mit Hermann Deuser (Hg.), *Sokratische Ortlosigkeit. Kierkegaards Idee des religiösen Schriftstellers*, Freiburg/München 2019. Forschungsschwerpunkte: Kierkegaard, Nietzsche, Ästhetik, Verhältnis von Literatur und Religion, Begriffsgeschichte.

BEATE KUTSCHKE forscht an der Universität Salzburg zur Rekonstruktion der Genese kleiner Musikformen im frühen 18. Jahrhundert mittels computergestützter Analyse (FWF-Projekt P29661). Sie ist spezialisiert in Avantgardemusik nach 1945, Musik und Protest/Politik, Musikphilosophie und -semiotik (Adorno, Goodman), Musik im Kontext von Kulturkritik und Geschichtsphilosophie im 20. Jahrhundert sowie der Musik des Barock und der Vorklassik. Zu diesen Forschungsschwerpunkten erschienen drei Monographien und zahlreiche Aufsätze. Der Sammelband *Music and Protest in 1968* (zusammen mit Barley Norton, Cambridge 2013) erhielt den Ruth Solie Award der AMS 2014. 2018–2019 war sie für 6 Monate Senior Research Fellow am Simon Wiesenthal Institut in Wien. In der Vergangenheit unterrichtete sie im In- und Ausland: u. a. an der Harvard University, der Universität der Künste in Berlin, der University of Hong Kong und der TU Dresden.

CHRISTOPH LANDERER studierte Psychologie, Philosophie und Musikwissenschaft. Forschungsschwerpunkte: Musikästhetik, Hanslick, Nietzsche, österreichische Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts, Kunstpsychologie. Forschungsaufenthalte an der University of Toronto, der University of Auckland, der Klassik-Stiftung Weimar und der tschechischen und österreichischen Akademie der Wissenschaften. Aktuelles Projekt: „Hanslicks ‚Vom Musikalisch-Schönen‘. Dynamische Aspekte des Textes und der Kontexte“ (FWF: P 30554, mit Alexander Wilfing, ÖAW Wien). Aktuelle Buchveröffentlichung: *Hanslick's On the Musically Beautiful. A new Translation* (gemeinsam mit Lee Rothfarb, Oxford University Press 2018).

MARIA JOÃO NEVES ist Forschungsmitarbeiterin am CESEM-Zentrum für Soziologie und Ästhetik der Musik an der Neuen Universität von Lissabon (Portugal). Wissenschaftliche Mitarbeiterin am CIEO-Forschungszentrum für Raum- und Organisationsdynamik an der Universität der Algarve (Portugal). Vorstandsmitglied der wissenschaftlichen Zeitschrift *Aurora* der Universität Barcelona (Spanien). 2002 promovierte sie in Philosophie mit einer Dissertation über María Zambrano. 1999–2002 war sie Dozentin und 2002–2016 Tenure Professorin am INUAF-Instituto Superior D. Afonso III (Portugal), wo sie den BA Studiengang in Musik gegründet und geleitet hat. 2010–2016 war sie Postdoktorandin mit einer Förderung der portugiesischen Stiftung für Wissenschaft und Technologie. Sie hat

zahlreiche Bücher veröffentlicht und publiziert regelmäßig in referierten Fachzeitschriften.

MANOS PERRAKIS studierte Germanistik, Semiotik und Philosophie in Athen und Berlin, wo er an der Humboldt-Universität promovierte. Nach Tätigkeiten als Philosophischer Praktiker war er Lehrbeauftragter an der Technischen Universität Berlin und Lise-Meitner-Fellow an der Kunstuniversität Graz. Derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien. Zahlreiche Veröffentlichungen an der Schnittstelle von Ästhetik und praktischer Philosophie. Buchpublikationen: Arthur Schnitzler, *Η Ξένη*, (Übers.), Περισπωμένη i. E.; *Life as an Aesthetic Idea of Music* (Hg.), Universal Edition 2019; *Υστερα Ειδύλλια*, Περισπωμένη 2018; Rainer Maria Rilke: *Κείμενα για τη Μουσική*, (Hg. und Übers.) Περισπωμένη 2016; *Nietzsches Musikästhetik der Affekte*, Alber 2011; *Αριέν*, Futura 2004; *Το ρομαντικό απόσπασμα. Μια επιλογή κειμένων του πρώιμου ρομαντισμού*, (Hg. und Übers.) Futura 2003.

FRITHJOF RODI, geb. 1930 in Pforzheim. Abitur dort 1950. Studium (Philosophie, Deutsch, Geschichte, Englisch) in Tübingen und London. Promotion (Philosophie) 1958 in Tübingen. Danach bis 1962 Lektor des DAAD an den Universitäten Bristol (England) und Hyderabad (Indien). 1962–1970 Wissenschaftlicher Assistent am Philosophischen Seminar der Universität Tübingen. Habilitation 1970, unmittelbar danach Wiss. Rat und Professor in Bochum. Begründung der Dilthey-Forschungsstelle und Herausgabe des Dilthey-Jahrbuchs für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften; Mitherausgeber der Gesammelten Schriften Diltheys, der amerikanischen Dilthey-Ausgabe, der Ausgabe der Schriften von O. F. Bollnow und der Logik-Vorlesungen von Georg Misch. Bücher (u. a.): *Erkenntnis des Erkannten* (1990); *Das strukturierte Ganze* (2003); *Über die Erfahrung von Bedeutsamkeit* (2015); *Diltheys Philosophie des Lebenszusammenhangs* (2016).

MARKOS TSETsos (geb. 1968) ist Professor der Musikästhetik an der Nationalen und Kapodistrischen Universität Athen (Abteilung Musikwissenschaft), wo er unter der Leitung von Olympia Psychopedis-Frangou (1944–2017) promovierte (1999). Diplom in klassischer Gitarre vom Nationalen Konservatorium in Athen (1987) und Magister Artium in Dirigieren vom Rimsky-Korsakov Staatskonservatorium in St. Petersburg, Russland (1993).

Seine Publikationen umfassen u. a. sechs Bücher (wichtigere: *Wille und Klang. Die Musikmetaphysik in der Philosophie Schopenhauers*, 2004; *Die Musik in der Philosophie der Neuzeit*, 2012 und *Nationalismus und Populismus in der griechischen Musik*, 2012, alle auf Griechisch), die ersten kommentierten griechischen Übersetzungen von Hegels Musikvorlesungen (2002), Schopenhauers Texte über die Musik (2004) und Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* (2003), Artikel über griechische Komponisten in der *MGG*. Gründungsmitglied der Griechischen Gesellschaft für Musikwissenschaft und wissenschaftliches Mitglied der Zeitschriften *Mousikologia* und *Axiologika*. Seine aktuelle Forschung ist unter anderem auf ästhetische Werttheorie und auf Plessners philosophische Musikanthropologie gerichtet.

STUDIEN ZUR WERTUNGSFORSCHUNG

Institut für Musikästhetik, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz

<http://musikaesthetik.kug.ac.at>; e-mail: maria.klinger@kug.ac.at

Universal Edition, Forsthausgasse 9, A-1200 Wien

<http://www.universaledition.com>; e-mail: vertrieb@universaledition.com

Aesthetic criteria in music are seldom the topic of interdisciplinary investigations. Even more unusual, perhaps, is an institute devoted to such research. The Graz Institute aims at joining careful musical analysis with the study of aesthetic, social, and psychological factors entering musical evaluation. Besides documenting current debates among European musicologists, the Institute's *Studien* are perhaps most instructive in posing philosophical problems by way of case studies. In the volumes under review, for example, several general issues have been raised: the relationships between large frameworks and detailed analyses, between musicology or music criticism and sociology or social criticism, between music institutions and other social factors, and among political commitment, musical practice, aesthetic programs, musicological theories, and music's social functions. Stated abstractly, such relationships might appear uninteresting or intractable. Highlighted by appropriate case studies, however, they become intriguing.

The Journal of Aesthetics and Art Criticism

1 SYMPOSION FÜR MUSIKKRITIK

Graz 1968, 127 S., ISBN 3-7024-0004-4, € 15,50

Th. W. Adorno, P. Eckstein, I. Fábíán, H. A. Fiechtner, J. Kaiser, H. Kaufmann, E. Marckhl, H.-Kl. Metzger, A. Razumovsky, A. Reiching, L. Rognoni, W. Schuh

2 ESSAYS

von Th. W. Adorno, H. Kaufmann, H. H. Stuckenschmidt

Graz 1969, 84 S., ISBN 3-7024-0005-2, € 15,50

3 MUSIK ZWISCHEN ENGAGEMENT UND KUNST

Graz 1972, 115 S., ISBN 3-7024-0006-0, € 15,50

C. Dahlhaus, U. Dibelius, Cl. Gottwald, H.-Kl. Jungheinrich, O. Kolleritsch, H. Mayer, W. Sandner, R. Stephan, W. Zobl

4 PSYCHOLOGIE ÄSTHETISCHER URTEILE

Graz 1970, 76 S., ISBN 3-7024-0007-9, € 15,50

H. Eisendle, E. Raab

- 5 KULTURTEILGESTALTUNG EUROPÄISCHER TAGESZEITUNGEN
Graz 1975, 116 S., ISBN 3-7024-0008-7, € 15,50
R. Haller, A. Hohenester, O. Kolleritsch, S. J. Schmidt, G. Schulter

- 6 NEUE MUSIK UND FESTIVAL
Graz 1973, 117 S., ISBN 3-7024-0009-5, € 15,50
M. Blumauer, A. Dobrowolski, T. Haefeli, H. G. Helms, M. Kelemen, R. Oehlschlägel, H. Pauli, L. Reimers, R. Stephan, P. Vujica

- 7 ALEXANDER ZEMLINSKY
Tradition im Umkreis der Wiener Schule
Graz 1976, 154 S., ISBN 3-7024-0116-4, € 18,95
R. Gerlach, G. Gruber, E. Hilmar, T. Kneif, O. Kolleritsch, M. Lichtenfeld, J. Maegaard, A. Mahler, G. Neuwirth, W. Pass, A. Staudinger, R. Stephan, H. Weber

- 8 DER MUSIKALISCHE FUTURISMUS
Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne
Graz 1976, 132 S., ISBN 3-7024-0117-2, € 18,95
N. Blumenkranz, J.-Y. Bosseur, Fr. Evangelisti, E. Fubini, D. Kaufmann, O. Kolleritsch, H.-Kl. Metzger, W. Rosenberg, R. Rubinig, K. Skyllstad, P. Vujica

- 9 GUSTAV MAHLER
Sinfonie und Wirklichkeit
Graz 1977, 216 S., ISBN 3-7024-0124-5, € 20,95
K. Blaukopf, R. Brinkmann, P. Faltin, R. Flotzinger, Kl. Huber, G. Knepler, O. Kolleritsch, K. Marsoner, E. Märzendorfer, Krz. Meyer, D. de la Motte, D. Rexroth, W. Rosenberg, D. Schnebel, H. P. Thurn

- 10 50 JAHRE WOZZECK VON ALBAN BERG
Vorgeschichte und Auswirkungen in der Opernästhetik
Graz 1978, 146 S., ISBN 3-7024-0130-X
H. Goertz, G. Gruber, E. Hilmar, R. Hilmar, R. Klein, O. Kolleritsch, J.-H. Lederer, G. Neuwirth, W. Pass, D. Schnebel, R. Stephan

- 11 FRANZ SCHREKER
Am Beginn der Neuen Musik
Graz 1978, 138 S., ISBN 3-7024-0131-8
K. Csipák, C. Dahlhaus, S. Döhring, E. Hilmar, O. Kolleritsch, H. Mayer, G. Neuwirth, P. Pachl, W. Schreiber, J. Stenzl, R. Stephan

- 12 ADORNO UND DIE MUSIK
Graz 1979, 243 S., ISBN 3-7024-0139-3, € 22,50
C. Dahlhaus, L. Finscher, H. Haack, F. Juvarra, O. Kolleritsch, J. Ling, G. Manzoni, Cl. Maurer Zenck, G. Mayer, H.-Kl. Metzger, D. de la Motte, W. Sandner, D. Schnebel, K. Skyllstad, R. Stephan, E. Tawaststjerna, St. Wikshåland, M. Zenck

- 13 ALEXANDER SKRJABIN
Graz 1980, 164 S., ISBN 3-7024-0140-7
R. Brinkmann, V. P. Dernova, G. Eberle, S. Gut, L. Hoffmann-Erbrecht, M. Kelkel, J.-H. Lederer, H. Macdonald, M. Pinter, M. Scriabine, A. Voigt, H. Weber

- 14 ZUR „NEUEN EINFACHHEIT“ IN DER MUSIK
Wien, Graz 1981, 253 S., ISBN 3-7024-0153-9, € 24,95
P. Andraschke, E. Budde, W. Frobenius, D. Gojowy, H.-W. Heister, M. Kelkel, H. Kinzler, O. Kolleritsch, L. Kupkovič, K. Marsoner, E. Reimer, D. Rexroth, W. Rihm, S. Schmalzriedt, K. Skyllstad, I. Stoianova, W. Szmolyan, M. Trojahn, G. Wimberger

- 15 ERNST KRENEK
Wien, Graz 1982, 241 S., ISBN 3-7024-0163-6, € 22,50
C. Dahlhaus, E. Dietrich, W. Frobenius, R. V. Karpf, R. Klein, O. Kolleritsch, E. Krenek, K. Marsoner, Cl. Maurer Zenck, G. Neuwirth, W. Ruf, W. Schmidt-Dengler, R. Stephan, J. L. Stewart, I. Stoianova, R. Wehinger, M. Zenck

- 16 OPER HEUTE
Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater
Wien, Graz 1985, 274 S., ISBN 3-7024-0170-9, € 22,95
F. Cerha, H. Danuser, I. Eröd, G. Gruber, H.-W. Heister, N. F. Hoffmann, H. Hollmann, H.-D. Klein, W. Klüppelholz, O. Kolleritsch, W. Konold, R. Liebermann, J. Maehder, H. Neuenfels, P. Pachl, G. Quander, A. Riethmüller, I. Stoianova, S. Vill

- 17 EGON WELLESZ
Wien, Graz 1986, 184 S., ISBN 3-7024-0184-9, € 19,95
C. Cepin Benser, J. Bergsagel, G. Brosche, B. Bujčić, Chr. Hannick, O. Kolleritsch, R. Layton, K. Marsoner, W. Ruf, G. Schneider, R. Schollum, D. Stefanović, R. Stephan, H. Vogg, O. Wessely, G. Winkler

- 18 ENTGRENZUNGEN IN DER MUSIK
Wien, Graz 1987, 328 S., ISBN 3-7024-0187-3, € 24,95
P. Andraschke, M. Angerer, Chr. v. Blumröder, K. Boehmer, H. de la Motte-Haber, N. Gligo, M. Haas, H. Kinzler, O. Kolleritsch, Th. Luckmann, K. Marsoner, H. Oesch, Qu. Principe, W. Rathert, G. Rühm, H. Sabbe, D. Schnebel, E. Sedak, J. Soproni, I. Stoianova, J. Trummer, L. Wilkens, G. Winkler

- 19 GYÖRGY LIGETI
 Personalstil – Avantgardismus – Popularität
 Wien, Graz 1987, 237 S., ISBN 3-7024-0188-1, € 27,50
 Chr. V. Blumröder, E. Budde, U. Dibelius, R. Frisius, Cl. Gottwald, H. Kinzler,
 G. M. Koenig, O. Kolleritsch, M. Lichtenfeld, G. Ligeti, H. Sabbe, Chr. M.
 Schmidt, I. Stoianova, Zs. Szathmáry, M. Zenck

- 20 ZUM VERHÄLTNIS VON ZEITGENÖSSISCHER MUSIK UND ZEIT-
 GENÖSSISCHER DICHTUNG
 Wien, Graz 1988, 208 S., ISBN 3-7024-0190-3, € 22,50
 P. Andraschke, R. Bozić, C. Floros, H. Gattermeyer, R. Haller, J. Hersch,
 O. Kolleritsch, J. Maegaard, P. H. Neumann, Qu. Principe, St. Schädler,
 P. Scherf, Th. D. Schlee, I. Stoianova, M. Tomaszewski, W. Zimmermann

- 21 VERBALISIERUNG UND SINNGEHALT
 Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute
 Wien, Graz 1989, 224 S., ISBN 3-7024-0191-1, € 24,50
 M. Bristiger, C. Floros, N. Gligo, G. F. Haas, H.-W. Heister, Th. Hirsbrunner,
 Vl. Karbusicky, O. Kolleritsch, J. Ling, P. Petersen, A. Piños,
 M. Tomaszewski, J. Ujfalusy, A. Vidolin

- 22 DIE WIENER SCHULE UND DAS HAKENKREUZ
 Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jhs.
 Wien, Graz 1990, 220 S., ISBN 3-7024-0195-4, € 24,50
 K. Acham, J. Barry, R. Bozić, A. Dümmling, C. Floros, A. Goodman, H.-W.
 Heister, A. Janik, O. Kolleritsch, H. Krones, Th. H. Macho, M. Mäckelmann,
 P. Petersen, Qu. Principe

- 23 MUSIKALISCHE GESTALTUNG IM SPANNUNGSFELD VON CHAOS
 UND ORDNUNG
 Wien, Graz 1991, 218 S., ISBN 3-7024-0197-0, € 24,50
 R. Bozić, G. F. Haas, H. J. Herbort, Vl. Karbusicky, O. Kolleritsch, K. Marsoner,
 Cl. Maurer Zenck, H.-Kl. Metzger, H. de la Motte-Haber, A. Piños, G. Schedl,
 M. Stahnke, Kl. Zehelein, H. R. Zeller

- 24 DIE MUSIK LUIGI NONOS
 Wien, Graz 1991, 343 S., ISBN 3-7024-0198-9, € 27,50
 P. Andraschke, N. Gligo, G. F. Haas, H. P. Haller, H.-W. Heister, C. Henius,
 Kl. Huber, O. Kolleritsch, Kl. Kropfinger, S. Mauser, H. Möller, F. Spange-
 macher, J. Stenzl, I. Stoianova, Kl. Zehelein

- 25 BEETHOVEN UND DIE ZWEITE WIENER SCHULE
 Wien, Graz 1992, 226 S., ISBN 3-7024-0199-7, € 27,50
 B. Bischoff, R. Busch, C. Floros, I. Harer, R. Kapp, O. Kolleritsch, H. Krones,
 K. Marsoner, S. Mauser, D. Rexroth, P. Schleuning

- 26 WIEDERANEIGNUNG UND NEUBESTIMMUNG
Der Fall ‚Postmoderne‘ in der Musik
Wien, Graz 1993, 192 S., ISBN 3-7024-0202-0, € 26,50
E. Budde, H. Danuser, W. Gratzner, H. Halbreich, W. Hattinger, U. Holbein,
W. Killmayer, O. Kolleritsch, S. Mauser, R. Schulz, I. Stoianova, H. Stuppner

- 27 DIE NEUE MUSIK IN AMERIKA
Über Traditionslosigkeit und Traditionslastigkeit
Wien, Graz 1994, 197 S., ISBN 3-7024-0207-1, € 26,50
W. Gratzner, H. Haslmayr, Th. Hirsbrunner, H. J. Koellreutter, O. Kolleritsch,
H. Krones, S. Mauser, H. de la Motte-Haber, M. Saxer, Chr. Scheib,
D. Schnebel, K. Skyllstad, J. Vysloužil, H. Weber, P. N. Wilson

- 28 KLISCHEE UND WIRKLICHKEIT IN DER MUSIKALISCHEN MODERNE
Wien, Graz 1994, 278 S., ISBN 3-7024-0214-4, € 27,50
H. Brunkhorst, E. Budde, Chr. Eichel, F. Goldmann, W. Gratzner, H. Haslmayr,
H.-W. Heister, O. Kolleritsch, K. Marsoner, Cl. Maurer Zenck, P. Petersen,
F. Schneider, L. Sziborsky, J. Ullmann, Chr. Walton

- 29 VOM NEUWERDEN DES ALTEN
Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters
Wien, Graz 1995, 216 S., ISBN 3-7024-0215-2, € 26,95
R. Božić, M. Csáky, H. Haslmayr, H.-J. Irmer, O. Kolleritsch, G. Kühn, D.-R.
Moser, E. Mulder, Chr. Pöppelreiter, G. Rienacker, M. Vieira de Carvalho,
S. Vill, Kl. Zehelein

- 30 KRITISCHE MUSIKÄSTHETIK UND WERTUNGSFORSCHUNG
Otto Kolleritsch zum 60. Geburtstag
Wien, Graz 1996, 146 S., ISBN 3-7024-0216-0, € 24,95
E. Budde, C. Floros, G. Gruber, H. Haslmayr, Th. Hirsbrunner, Vl. Karbusicky,
O. Kolleritsch, H. de la Motte-Haber, K. Skyllstad, I. Stoianova, J. Trummer

- 31 DAS AUFGESPRENGTE KONTINUUM
Über die Geschichtsfähigkeit der Musik
Wien, Graz 1996, 262 S., ISBN 3-7024-0219-5, € 27,50
R. Božić, S. Buck-Morss, E. Budde, N. Čačinović-Puhovski, Chr. Eichel,
I. Grünauer, H. Haslmayr, J. P. Hiekel, O. Kolleritsch, E. Mulder,
P. Schleuning, M. P. Steinberg, M. Vieira de Carvalho

- 32 „LASS SINGEN, GESELL, LASS RAUSCHEN...“
Zur Ästhetik und Anästhetik in der Musik
Wien, Graz 1997, 255 S., ISBN 3-7024-0220-9, € 27,50
G. Böhme, R. Božić, E. Budde, Chr. Eichel, C. Floros, S. Fómína, H. Haslmayr,
W. Hattinger, J. P. Hiekel, O. Kolleritsch, J. Maegaard, K. Marsoner, M. Seel,
M. Stahnke, I. Stoianova

- 33 **DAS GEBROCHENE GLÜCKSVERSPRECHEN**
 Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik
 Wien, Graz 1998, 238 S., ISBN 3-7024-0229-2, € 27,50
 H. Borgdorff, R. Bozić, H. Brunkhorst, E. Budde, H. Haslmayr, Vl. Karbusicky,
 O. Kolleritsch, K. P. Liessmann, B. Lypp, P. Revers, E. Roch, N. Schneider,
 A. Wellmer
- 34 **„DIALEKT OHNE ERDE“**
 Franz Schubert und das 20. Jahrhundert
 Wien, Graz 1998, 318 S., ISBN 3-7024-0239-X, € 27,50
 E. Budde, J. Deaville, I. Dürhammer, H. H. Eggebrecht, C. Floros, G. Gruber,
 W.-D. Hartwich, J. P. Hiekel, J. Hörisch, O. Kolleritsch, K. Marsoner, Cl. Maurer
 Zenck, S. Mauser, R. Pečman, P. Revers, D. Schnebel, T. G. Waidelich
- 35 **ABSCHIED IN DIE GEGENWART**
 Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik
 Wien, Graz 1998, 296 S., ISBN 3-7024-0240-3, € 27,50
 M. Böggemann, E. Budde, W. Dömling, L. Dörner, H. H. Eggebrecht,
 H. Haslmayr, H.-W. Heister, J. P. Hiekel, R. Klein, O. Kolleritsch, H. de la Motte-
 Haber, J. Noller, W. Rathert, B. Scheer, U. Tadday, M. Vieira de Carvalho
- 36 **„O WORT, DU WORT, DAS MIR FEHLT!“**
 Zur Verwobenheit von Klang und Denken in der Musik
 Wien, Graz 1999, 264 S., ISBN 3-7024-0246-2, € 27,50
 R. Bozić, E. Budde, W. Dömling, H. H. Eggebrecht, H. Haslmayr, J. P. Hiekel,
 M. Kerling, S. Kogler, O. Kolleritsch, B. Lypp, Th. Macho, K. Marsoner,
 E. Roch, U. Tadday, B. Wyss
- 37 **DIE MUSIK, DAS LEBEN UND DER IRRTUM**
 Thomas Bernhard und die Musik
 Wien, Graz 2000, 249 S., ISBN 3-7024-0257-8, € 27,50
 A. Abel, E. Budde, V. Doberstein, H. H. Eggebrecht, G. Gruber, H. Haslmayr,
 B. Hoffmann, M. Huber, S. Kogler, O. Kolleritsch, G. Kuhn, K. Marsoner,
 A. Pfäbigan, P. Revers, St. M. Schneider
- 38 **DAS MUSIKTHEATER – EXEMPEL DER KUNST**
 Wien, Graz 2001, 272 S., ISBN 3-7024-0263-2, € 27,50
 S. Bhagwati, E. Budde, H. Haslmayr, O. Kolleritsch, G. Kühr, Cl.-St. Mahnkopf,
 K. Marsoner, J. Noller, D. Ott, Qu. Principe, D. Schnebel, F. Späth, I. Stoianova,
 T. Svete, G. E. Winkler
- 39 **Susanne Kogler: AM ENDE, WORTLOS, DIE MUSIK**
 Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen
 Wien, Graz 2003, 247 S., ISMN M-008-06749-5, ISBN 3-7024-1311-1, € 22,50

- 40 **DIE MUSIK ALS MEDIUM VON BEZIEHUNGSBEFINDLICHKEITEN**
 Mozarts und Wagners Musiktheater im aktuellen Deutungsgeschehen
 Wien, Graz 2002, 225 S., ISBN 3-7024-1312-X, € 23,95
 M. Frank, L. Goehr, A. Heller, Th. Hirsbrunner, J. Hörisch, S. Kogler,
 O. Kolleritsch, J. Noller, Chr. Pöppelreiter, E. Roch, W. Schmid, U. Tadday
- 41 **DER MUSIKVERLAG UND SEINE KOMPONISTEN IM 21. JAHRHUNDERT**
 Zum 100-jährigen Jubiläum der Universal Edition – Beigefügt: Abstracts
 sämtlicher Beiträge der Studien zur Wertungsforschung Band 1 – 42
 Wien, Graz 2002, 365 S., ISBN 3-7024-1313-8, € 27,50
 H. Haslmayr, J. Juranek, O. Kolleritsch, U. Mosch, F. E. Purtow, I. Stoianova,
 M. Walter
- 42 **DIE FALSCH E WUT ÜBER DEN VERLUST DES GROSCHENS**
 Über die aktuelle Mißachtung des Ästhetischen als Existenzial menschlichen Daseins
 Wien, Graz 2002, 203 S., ISBN 3-7024-1314-6, € 24,50
 N. Drechsler, M. Geck, H. Haslmayr, L. Heidbrink, H. J. Kaltenbrunner, R. Klein,
 Kl. G. Koch, O. Kolleritsch, K. Marsoner, U. Steiner, G. von Wysocki
- 43 **MUSIKALISCHE PRODUKTION UND INTERPRETATION**
 Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation
 Wien, Graz 2003, 222 S., ISMN M-008-06805-8, ISBN 3-7024-2042-8, € 24,50
 M. Böggermann, A. Dorschel, G. Gruber, H. Haslmayr, H.-W. Heister,
 H.-J. Hinrichsen, R. Klein, O. Kolleritsch, Cl.-St. Mahnkopf, P. H. Neumann,
 W.-W. Sparrer, U. Steiner, I. Stoianova
- 44 **DEM OHR VORAUS**
 Erwartung und Vorurteil in der Musik
 Wien, London, New York 2004, 212 S., ISMN M-008-07541-4, ISBN 3-7024-
 2709-0, € 25,50
 R. Bozić, A. Dorschel, G. Franck, A. Gerhard, H.-J. Hinrichsen, B. Lodes,
 K. Marsoner, T. Medek, W. Seidel, Chr. Whittlesey
- 45 **GEMURMEL UNTERHALB DES RAUSCHENS**
 Theodor W. Adorno und Richard Strauss
 Wien, London, New York 2004, 260 S., ISMN M-008-07542-1, ISBN 3-7024-
 2710-4, € 25,50
 A. Dorschel, R. Fritz, G. Hanke Knaus, I. Harnischmacher, S. Kogler,
 O. Kolleritsch, K. Marsoner, P. Revers, R. Schlötterer, M. Walter, W. Werbeck

- 46 TONSPUREN
Musik im Film: Fallstudien 1994–2001
Wien, London, New York 2005, 204 S., ISMN M-008-07660-2, ISBN 3-7024-2885-2, € 24,50
J. Brown, A. Dorschel, H. Haslmayr, G. Heldt, J. Hubbert, Chr. Pollerus, A. Riethmüller, A. Rußegger, C. Szabó-Knotik
- 47 RESONANZEN
Vom Erinnern in der Musik
Wien, London, New York 2007, 239 S., ISMN M-008-07750-0, ISBN 978-3-7024-6553-9, € 24,95
Kl. Aringer, A. Dorschel, P. Franklin, A. Gerhard, G. F. Haas, H. Haslmayr, L. Lütteken, I. Mundry, N. Schwindt, L. Vikárius, M. Walter, A. Williamon
- 48 VERWANDLUNGSMUSIK
Über komponierte Transfigurationen
Wien, London, New York 2007, 584 S., ISMN M-008-07911-5, ISBN 978-3-7024-6553-7, € 30,95
S. Bruhn, M. Calella, D. Crisp, A. Dorschel, B. Eichner, M. Finnissy, C. Floros, J. F. Fulcher, W. Kinderman, R.-M. Kok, T. Mäkelä, P. Mücke, J. Paja-Stach, M. Recknagel, Th. Röder, W. Seidel, B. Varwig, S. Youens, J. Yu
- 49 VOM PREIS DES FORTSCHRITTS
Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte
Wien, London, New York 2008, 400 S., ISMN M-008-07998-6, ISBN 978-3-7024-6641-1, € 28,95
W. Auhagen, S. Barrett, A. Dorschel, L. Goehr, M. Haas, A. Haug, G. Heldt, J. Johnson, B. Lodes, M. Murata, S. Rankin, Chr. Reuter, M. H. Schmid, Th. Schmidt-Beste, B. Varwig, R. C. Wegman
- 50 Friedrich von Hausegger: DIE MUSIK ALS AUSDRUCK
Wien, London, New York 2010, 192 S., ISMN 979-0-008-08206-1, ISBN 978-3-7024-6860-6, € 24,50
- 51 Federico Celestini / Andreas Dorschel: ARBEIT AM KANON
Ästhetische Studien zur Musik von Haydn bis Webern
Wien, London, New York 2010, 240 S., ISMN 979-0-008-08307-5, ISBN 978-3-7024-6967-2, € 25,50

- 52 THE TOTAL WORK OF ART: MAHLER'S EIGHTH SYMPHONY IN CONTEXT
Wien, London, New York 2011, 240 S., ISMN 979-0-008-08408-9, ISBN 978-3-7024-7075-3, € 25,50
Kl. Aringer, J. Barham, J. Deaville, A. Dorschel, E. Kappel, O. Korte, H. Krones, St. McClatchie, K. Painter, P. Revers, Z. Roman, Chr. Wildhagen, J. Williamson, J. K. Wright
- 53 Philip Alperson / Andreas Dorschel: VOLLKOMMENES HÄLT SICH FERN
Ästhetische Näherungen
Wien, London, New York 2012, 270 S., ISMN 979-0-008-08477-5, ISBN 978-3-7024-7146-0, € 26,50
- 54 *DAS KLAGENDE LIED*: MAHLERS „OPUS 1“ – SYNTHESE, INNOVATION, KOMPOSITORISCHE REZEPTION
Wien, London, New York 2013, 247 S., ISMN 979-0-008-08513-0, ISBN 978-3-7024-7182-8, € 25,95
Kl. Aringer, M. Hansen, J. Klassen, O. Korte, R. Kubik, P. Revers, E. Roch, W. Steinbeck, J. K. Wright
- 55 JACQUELINE FONTYN – NULLA DIES SINE NOTA
Autobiographie, Gespräche, Werke
Wien, London, New York 2013, 296 S., ISMN 979-0-008-08563-5, ISBN 978-3-7024-7232-0, € 26,50
Th. Beigel, Th. Bräm, Chr. Brüstle, H. Culot, A. Féron, J. Fontyn, M. Lehner, Chr. Nies, B. Peeters, D. Porcelijn, J. Tchamkerten, Ph. Terseleer, U. Thiele, D. Top
- 56 Hartmut Hein: MUSIKALISCHE INTERPRETATION ALS „TOUR DE FORCE“
Positionen von Adorno bis zur Historischen Aufführungspraxis
Wien, London, New York 2014, 496 S., ISMN 979-0-008-08584-0, ISBN 978-3-7024-7253-5, € 34,95
- 57 ZOLTÁN KODÁLYS KAMMERMUSIK
Wien, London, New York 2015, 239 S., ISMN 979-0-008-08614-4, ISBN 978-3-7024-7283-2, € 26,95
Kl. Aringer, A. Dalos, Th. Kabisch, M. Kube, I. Sármany-Parsons, H. Schick, L. Vikárius

- 58 Harald Kaufmann: MUSIKALISCHE REISEBILDER
Wien, London, New York 2015, 212 S., ISMN 979-0-008-08702-8, ISBN 978-3-7024-7373-0, € 26,95
- 59 ELIZABETH MACONCHY
Music as Impassioned Argument
Wien, London, New York 2018, 296 S., ISMN 979-0-008-08890-2, ISBN 978-3-7024-7562-8, € 28,50
Chr. Brüstle, A. Dunlop, A. Forkert, S. Fuller, G. Heldt, N. LeFanu, S. Leithold, Rh. Mathias, D. Sofer
- 60 Friedrich von Hausegger: MUSIC AS EXPRESSION
Wien, London, New York 2018, 155 S., ISMN 979-0-008-08929-9, ISBN 978-3-7024-7601-4, € 19,95
- 61 LIFE AS AN AESTHETIC IDEA OF MUSIC
Wien, London, New York 2019, 192 S., ISMN 979-0-008-08949-7, ISBN 978-3-7024-7621-2, € 25,95
A. Dorschel, J. Johnson, K. Kirsch, M. J. Neves, N. Nielsen, M. Perrakis, M. Spitzer, B. Taylor, M. Tsetsos, L. Tunbridge
- 62 MUSIC AND LANDSCAPE / SOUNDSCAPE AND SONIC ART
Wien, London, New York 2019, 296 S., ISMN 979-0-008-08972-5, ISBN 978-3-7024-7644-1, € 27,95
Chr. Brüstle, K. Bucher Trantow, A. Dorschel, S. Feisst, S. Flach, Th. Gerwin, D. M. Grimley, Chr. Metzger, Th. Noll, S. Sanio, H. Schulze, D. Stefanou, B. Taylor, D. Von Glahn
- 63 Holger Kaletha: MUSIKALISCHE INTENTIONALITÄT
Eine Phänomenologie musikalisch-ästhetischen Erlebens
Wien, London, New York 2020, 494 S., ISMN 979-0-008-09025-7, ISBN 978-3-7024-7697-7, € 49,95
- 64 MUSIK UND LEBENSPHILOSOPHIE
(vorliegender Band)