

Plastizität und Bewegung

Körperlichkeit als Konstituens der Musik und des Musikdenkens im frühen 20. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
in der Fakultät Pädagogik, Philosophie, Psychologie
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von

Tim Becker

aus Daun

Bamberg, den 30. September 2003

Gefördert von der Friedrich Naumann Stiftung
mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Februar 2004

Dekan: Universitätsprofessor Dr. Max Peter Baumann

Erstgutachter: Universitätsprofessor Dr. Martin Zenck

Zweitgutachter: Universitätsprofessor Dr. Max Peter Baumann

Plastizität und Bewegung
Körperlichkeit als Konstituens der Musik
und des Musikdenkens im frühen 20. Jahrhundert

Inhalt

I. Der Körper in der Musik?	5
II. Bruchstücke einer Kulturgeschichte des Körpers	21
<i>Masken und Maschinen (28) · Körper und Geschichte (35) · Abirrungen (41) · Rhetorik des Niedergangs (48) · Traum und Körper (50) · Fécondité (53) · Das dritte Geschlecht (61) · Intermediäre Körper (64) · Charakterologie – Physiognomik – Graphologie – Morphologie (67) · Zur Physiognomie der Musik (74)</i>	
III. Körperlichkeit im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts	77
<i>Physiologische Musik (79) · Körper der Zukunft (84) · Körperlichkeit und Musikwissenschaft (87) · Ästhetik des Faustschlags (93) · Vibrationen (96) · Soziologische Ästhetik (99) · Eros und Weltkrise (108) · Kontroversen (121) · Tanz der Maschinen (124)</i>	
IV. Plastizität und Bewegung	131
<i>Laokoon (134) · Schopenhauer (143) · Simmel (147) · Körper und Musik (152)</i>	
V. Der Körper in der Musik	156
1. Aspekte einer Körper-Fähigkeit der Musik	156
2. Alban Bergs <i>Lyrische Suite für Streichquartett</i>	165
3. Béla Bartóks <i>Der wunderbare Mandarin</i>	189
Literaturverzeichnis	205

I

Der Körper in der Musik?

„Das ist meine Freundin Daphne. Sie hat in Harvard studiert.“ – „Was hab' ich?“ – „Ja, Anatomie der Musik ...“
Marilyn Monroe und Jack Lemmon in
*Manche mögen's heiß*¹

Anfang Oktober 1922 findet in Berlin eine durchaus bemerkenswerte „Tagung für künstlerische Körperschulung“ statt, die auf Einladung von Ludwig Pallat und Franz Hilker, beides ausgewiesene Pädagogen, zahlreiche namhafte Teilnehmer aus dem Reichsgebiet in die Hauptstadt lockt. Unter den Gästen befinden sich unter anderem der musikalische Leiter der Duncan-Schule Potsdam, Max Merz, die Leiterin der anthroposophisch orientierten Loheland-Schule bei Fulda, Luise Langgard, der Begründer der Schule für Ausdrucksgymnastik München, Rudolf Bode, sowie weitere Vertreter verschiedenster Einrichtungen, die sich der gymnastischen und tänzerischen Erziehung „einer neuen Leibhaftigkeit“² der Jugend verschrieben haben. Dabei gilt neben den unterschiedlichen Lehr-Erfahrungen, etwa der Methoden der Tänzer Rudolf von Laban und Émile Jaques-Dalcroze, die Aufmerksamkeit auch der Bedeutung der Musik und der damit verbundenen Frage, wie diese zu einer effektiven Körperbildung einen Beitrag leisten könne. Aus diesem Anlass befindet sich unter den Gästen der seinerzeit weithin bekannte und renommierte Frankfurter Schriftsteller und Musikkritiker Paul Bekker, der neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit bei der *Frankfurter Zeitung* auch als Autor für die Wiener *Musikblätter des Anbruch* arbeitet. Sein im März 1923 in dem entsprechenden Tagungsband abgedruckter Vortrag über *Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung*³ spiegelt in den Einleitungsworten noch deutlich das Unbehagen, welches den Experten für ästhetische und soziologische Fragen der Musik beschleicht, im Kreis von Menschen zu sprechen, die fast ausschließlich Erzieher von Beruf sind – und die seines Erachtens unter dem Begriff der *Musik* nicht selten lediglich einfachste Vorstellungen subsumieren oder „in durchaus guter Absicht, aber doch unter einseitiger Betonung des pädagogischen Zweckes, also unter Vernachlässigung der

¹ Billy Wilder: *Some like it hot*, United Artists, USA 1959.

² Hilker, Franz: „Was uns not tut“, in: *Künstlerische Körperschulung*, hg. v. Ludwig Pallat und Franz Hilker, Breslau 1923, S. 13.

³ Bekker, Paul: „Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung“, in: *Künstlerische Körperschulung*, a.a.O., S. 81-93. Verteilt über den gesamten Band finden sich überdies zahlreiche, in den jeweiligen Schulen aufgenommene Photographien von exemplarischen Körperbewegungen.

künstlerischen Grundbedeutung der Musik“, diese einem Missbrauch unterziehen.⁴ Im Bewusstsein einer Notwendigkeit, gerade gegenüber jenen Tagungsteilnehmern eine durchaus kritische Haltung einnehmen zu müssen, tastet sich Bekker vorsichtig an die eigene Position heran:

„Ich möchte nur kurz sagen, daß allem Anschein nach gegenwärtig der Rhythmus noch zu ausschließlich in den Vordergrund der gymnastischen Bildung gestellt wird, während Dynamik und musikalische Linie als ebenso primäre Faktoren beteiligt sind wie der Rhythmus.“⁵

Diese eher unscheinbare Aussage zielt jedoch direkt auf eine Beobachtung, die für das gesamte frühe 20. Jahrhundert gleichsam symptomatisch erscheint. Einerseits wendet sich Bekkers Kritik einer Überbewertung des Rhythmus unmittelbar gegen den Leiter der Potsdamer Duncan-Schule, Merz, der in emphatischer Weise – „Rhythmus! Wann immer wir von einer künstlerischen Körperschulung sprechen, steht dieses Wort im Vordergrund“⁶ – vor allem die Körper-Erziehung als „rassehygienische“ Aufgabe begreift.⁷ Andererseits deutet sie auf den für die Tagung angekündigten Redner Ludwig Klages und dessen bereits in früheren Publikationen aufscheinende Körpertheorie des Rhythmus, der jedoch seine Teilnahme aufgrund einer Erkrankung wenige Tage zuvor hatte absagen müssen. Unter dem Titel *Vom Wesen des Rhythmus*⁸ findet der Beitrag in der Drucklegung der Tagung dennoch Berücksichtigung – er ist mit Abstand der umfangreichste – und wird zehn Jahre später vom Autor, der sich aufgrund der „Kürze der Abfassungszeit, verbunden mit der Erschöpfung infolge der Krankheit“ unzufrieden zeigt, überarbeitet und als Buch herausgegeben.⁹

Wesentlicher jedoch verweist die Kritik Bekkers – und hierin liegt jene Symptomatik – auf eine als hinlänglich aufgeklärt geglaubte Beziehung von Körperlichkeit und Musik respektive der Vorstellung, diese nicht eigens thematisieren zu müssen. Der Körper in der Musik ist im Bewusstsein der Zeitgenossen gleichsam derjenige des Tanzes, der gymnastischen Bewegung und der Pantomime und somit stets ein zugleich szenischer, der seinen Ausdruck zum Takt der Musik entfaltet und seine Kraft nicht aus ihrem inneren Wesen schöpft. Der Begriff der Musik selbst und die damit zu-

⁴ Ebd., S. 81.

⁵ Ebd., S. 91.

⁶ Merz, Max: „Die Erneuerung des Lebens- und Körpergefühls“, in: *Künstlerische Körperschulung*, a.a.O., S. 17.

⁷ Vgl. ebd. Die hygienische Dimension der Gymnastik wird überdies von vielen Vortragenden hervorgehoben. Vgl. hierzu etwa Hagemann, Hedwig: „Körperkultur“, in: *Künstlerische Körperschulung*, a.a.O., S. 41. Vgl. weiter die von Ernst Ferand-Freund propagierte Aufgabe der Gymnastik, im Jugendlichen dasjenige zu wecken, „was in der Masse schlummert, was von ihr dunkel empfunden wird“, wodurch von diesem verlangt wird „sich einzuordnen, ohne den persönlichen Rhythmus verleugnen zu müssen“, Ferand-Freund, Ernst: „Rhythmische Gymnastik und Körpererziehung“ in: *Künstlerische Körperschulung*, a.a.O., S. 33-34.

⁸ Klages, Ludwig: „Vom Wesen des Rhythmus“, in: *Künstlerische Körperschulung*, a.a.O., S. 94-137.

⁹ Vgl. Klages, Ludwig: *Vom Wesen des Rhythmus*, Zürich und Leipzig²1944, S. 7-9.

sammenhängenden „primären Faktoren“¹⁰ finden – nicht nur in den maßgeblichen Schriften des frühen 20. Jahrhunderts, sondern noch bis in unsere Tage¹¹ – in den seltensten Fällen Beachtung: ihr Dazutun scheint entweder selbstverständlich oder schlichtweg nicht notwendig. Bereits die Tänzerin Isodora Duncan kommt in ihrem berühmten Vortrag *The Dance of the Future*¹² – den sie 1903 in Leipzig vor einer Gruppe Enthusiasten hält und der ein wichtiges Dokument auf dem Weg des von ihr begründeten Ausdruckstanzes ist – ohne das im Hinblick auf den Tanz sicherlich nicht unbedeutende Wort „Musik“ aus. Es wird durch das Wort *Rhythmus* ersetzt, wodurch erkennbar wird, welcher Parameter des Musikalischen im Bewusstsein Duncans mit demjenigen der Bewegung korrespondiert. Der Körper *in* der Musik zeigt sich als Körper *zur* Musik, wodurch folglich in der Partitur die Mensur zu dessen deutlichstem Zeichen wird.

Demgegenüber skizziert Bekker die Möglichkeit eines veränderten Körperdenkens in der Musik, indem er den Prozess des Hörens entgegenkommend als „gymnastisches Hören“ deklariert, worunter er „die Aufnahme der Musik gleichzeitig durch Ohr und Gebärde“ versteht. Im Verlauf seiner Ausführungen präzisiert er seine diesbezügliche Aussage weiter:

„Ich meine damit nicht etwa die Befähigung zur Vorstellung irgendwelcher äußerlicher Bilder, sondern ich meine eine Entwicklung des Musikgefühls, die stets den musikalischen Impuls in seiner ursprünglichen Totalität als Bewegungs- und Spannungsimpuls des Gesamtorganismus erkennt.“¹³

Bekkers Überlegung ist zu jener Zeit somit ein seltenes Zeugnis für ein Körperdenken, welches Körperlichkeit bereits als Konstituens, als gleichsam generatives Moment der Musik begreift und den Theoretikern und Praktikern des Tanzes, welche die Ausdrucksbewegung lediglich als rhythmische Bewegung und Instrument der Erziehung versteht, entschieden entgegentritt.¹⁴

¹⁰ Bekker, Paul: „Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung“, a.a.O., S. 91.

¹¹ Vgl. diesbezüglich exemplarisch die überaus verdienstvolle Untersuchung der Beziehung von Tanz und Körper im frühen 20. Jahrhundert von Gabriele Brandstetter, in welcher der Aspekt der Musik jedoch keine Rolle spielt. Dies verweist weniger auf ein Versäumnis der Autorin, als vielmehr auf die symptomatische Ausklammerung des Paradigmas der Körperlichkeit in der Musikwissenschaft, die für eine solche Untersuchung die entsprechenden methodologischen Voraussetzungen schaffen sowie dem literaturwissenschaftlichen Textbegriff innermusikalische Wirksamkeiten entgegen halten müsste. Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995. Eine diesbezüglich sinnvolle Möglichkeit stellt die interdisziplinäre Vernetzung dar, wie sie etwa hinsichtlich Strawinskys *Le Sacre du Printemps* zwischen Gabriele Brandstetter und Martin Zenck vollzogen wird; vgl. Zenck, Martin (Hg.): *Music, the Arts and Ritual. the world of music* 40(1)/1998.

¹² Duncan, Isodora: *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the future). Eine Vorlesung*, Leipzig 1903.

¹³ Bekker, Paul: „Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung“, a.a.O., S. 90.

¹⁴ Angeregt durch seinen Tagungsbeitrag verfasst Bekker für das Morgenblatt des 2. Dezember 1922 der Frankfurter Zeitung den Leitartikel *Physiologische Musik*. Vgl. Bekker, Paul: „Physiologische Musik“, in: *FZ*, 67/Nr. 863, 1. Morgenblatt 2.12.1922, S. 1f. Näheres zu diesem Artikel findet sich bei Eichhorn, Andreas: „Annäherung durch

Ein weiterer Schwerpunkt der Tagung, der zur Klärung der Vorliebe der Teilnehmer für das Rhythmische womöglich beitragen kann, widmet sich in der Fragestellung einer sich stetig verändernden Beziehung zwischen Mensch und Maschine einem für die zwanziger Jahre wesentlichen Bereich öffentlicher und künstlerischer Auseinandersetzung.¹⁵ Diesbezüglich sehen sich insbesondere die Körper-Erzieher in der Verantwortung, der „Sehnsucht der Jugend nach einer neuen Körperlichkeit“ durch geeignete Konzepte zu begegnen, wie diese etwa im Sport oder der Wandervogelbewegung nunmehr verstärkt zum Ausdruck gelangen:¹⁶

„Worauf es ankommt, ist, die Arbeit an der Maschine unserm rhythmischen Lebensablauf anzupassen, aus einem Sklaven der Maschine zum Beherrscher der Maschine zu werden. Hier stehen dem Gymnastiker große Aufgaben bevor.“¹⁷

Gerade diese *neue Körperlichkeit*, die der Urbanisierung der Lebensbedingungen gleichsam einen Ort jugendlicher Identifikation entgegenstellen will, wirkt auf die Nachkriegsgeneration der zwanziger Jahre elektrisierend. Der Schriftsteller Klaus Mann etwa erkennt in diesem „Körpersinn“ eine Gemeinsamkeit einer vom linken bis rechten politischen Spektrum gestreuten Jugend. Überaus begeistert rezensiert er im Berliner *8 Uhr-Abendblatt* vom 6. September 1928 Wolfgang Gräasers Buch „Körpersinn“¹⁸ als ein an Oswald Spenglers Kulturpessimismus¹⁹ angelehntes letztes „positive [s] Phänomen großen Stils des ‚faustischen‘ Kulturabschnittes“ – und versteigt sich zu einer Vision:²⁰

„Wir erleben die ‚Umschichtung des Alltags‘, durch dieses neue Erlebnis täglich und vor unseren Augen, wir brauchen nur die Illustrierte Zeitung aufzuschlagen oder auf den Sportplatz zu gehen. Aber vergessen wir nie, daß der immer zweckgerichtete, niemals unmittelbare Sport ein unreiner und vorläufiger Ausdruck des neuen Gefühls bedeutet – er ist nichts als die Auswirkung, in der wir die Macht des neuen Gefühls über die Masse erkennen. Das neue Gefühl greift tiefer, es verändert den Menschen, denn es berührt geheimnisvoll sein religi-

Distanz: Paul Bekkers Auseinandersetzung mit der Formalästhetik Hanslicks“, in: *AfMW* 1/1997, S. 194-209.

¹⁵ Vgl. hierzu auch die umfangreiche Aufarbeitung der Bedeutung industrieller Entwicklungen für eine veränderte Wahrnehmung und Bedeutung des Körpers in der Gesellschaft bei Sarasin, Philipp; Tanner, Jakob (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.1998.

¹⁶ Vgl. Pallat, Ludwig: „Körper und Kunst“, in: *Künstlerische Körperschulung*, a.a.O., S. 7.

¹⁷ Hilker, Franz: „Was uns not tut“, a.a.O., S. 12-13.

¹⁸ Gräser, Wolfgang: *Körpersinn. Gymnastik, Tanz, Sport*, München ²1930.

¹⁹ Vgl. Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1963, Erstausgabe: 1918. Vgl. hierzu Kapitel II, S. 42 u. 72.

²⁰ Vgl. Mann, Klaus: „Körpersinn“, in: Ders.: *Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933*, hg. v. Uwe Naumann und Michael Töteberg, Reinbek 1992, S.188.

öses Erleben (...). Vielleicht wird sogar das noch, während wir leben, Ereignis, was heute unsere kühnste Vision, unseren gewagtesten Ausblick bedeutet: die Versöhnung des Christentums mit dem Körper.²¹

Diese kultische Verehrung des Sports und der Bewegung verleiht jenem Gefühl der neuen Körperlichkeit²² einer ganzen Generation emphatischen Ausdruck und verweist in der Anspielung auf die Massen zudem bereits auf eine sich allmählich Raum schaffende Körperästhetik, die in den dreißiger und vierziger Jahren von den Nationalsozialisten für ihre Zwecke vereinnahmt werden wird.²³ Die religiös anmutende, kühne Vision, die Mann in Gräfers Schrift erblickt, feiert jedoch noch einen Körpersinn, welcher den Geist verpflichtet, das Böse zu bekämpfen.²⁴

„Davor werden alle trübsinnig pedantischen Ahnungen, betreffs des ‚faustischen‘ Kulturausganges, all seine [T.B.: Gräfers] verdächtigen Vorlieben für Mussolini und faschistisches Schwertgerassel geringfügig und ohne Bedeutung. Was er geleistet hat, ist eine Tat. Er hat festgehalten, was wir nur ahnten. Er hat erklärt, was wir nur im Verborgenen wußten. Ihm gebührt der Dank unserer Generation.“²⁵

Eine Persönlichkeit, die sich zur gleichen Zeit zu dieser Konjunktur des sportlichen Körpers überaus skeptisch äußert, ist der Berliner Musikschriftsteller und -kritiker Adolf Weißmann, dessen 1928, ein Jahr vor seinem Tod erschienene Schrift über die *Entgötterung der Musik*²⁶, gegen eine im Zeichen der Maschinisierung zunehmend vereinnahmte Massenbewegung ins Feld zieht. Diese Auseinandersetzung, die nach den Zeitschriften der *Musikblätter des Anbruch*²⁷ und *Auftakt*²⁸ die Beziehung Mensch, Musik und Maschine aufs Neue aufnimmt, sieht vor allem im Sport die auf ein gleichsam künstliches und artistisches Virtuositentum hinzielende Entwicklung einer Entsinnlichung des Musikalischen,²⁹ wenn der Autor insbesondere im Kapitel *Sport bekämpft Musik* konstatiert:

²¹ Ebd., S. 190.

²² Vgl. hierzu und zur Bedeutung Freuds für eine Veränderung des modernen Körpergefühls auch Starobinski, Jean: *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Frankfurt a.M. 1991.

²³ In der Edition von 1992 findet sich denn auch eine Überarbeitung des Artikels von Mann, der später in der Zeitschrift *Suche* publiziert wurde und in dem laut der editorischen Bemerkung der Herausgeber Uwe Naumann und Michael Töteberg „Gräfers ‚ästhetisierendes Kokettieren mit dem Faschismus‘ etwas ausführlicher kommentiert wird.“, vgl. Mann, Klaus: *Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933.*, a.a.O., S. 469.

²⁴ Vgl. Mann, Klaus: „Körpersinn“, a.a.O., S. 190.

²⁵ Ebd., S. 190-191.

²⁶ Weißmann, Adolf: *Die Entgötterung der Musik*, Berlin und Leipzig 1928.

²⁷ Vgl. das Sonderheft *Musik und Maschine*, *MdA* Nr. 8-9, 8/1926. Vgl. hierzu ausführlich Kapitel III, S. 124-130.

²⁸ Vgl. das Sonderheft *Musik und Maschine*, *Der Auftakt* Nr. 8, 4/1926.

²⁹ Vgl. das Kapitel: „Der Abstieg des Konzerts“ in: Weißmann, Adolf: *Die Entgötterung der Musik*, a.a.O., S. 56-63. Vgl. hierzu weiter die von Weißmann 1925 veröffentlichten Auseinandersetzungen um eine zunehmende „Verbürgerlichung“ des Konzertbetriebs durch das „moderne Virtuositentum“ in Weißmann, Adolf: *Die Musik der Sinne*,

„Sport zielt auf Stählung des Willens durch Steigerung der Lebenskraft und Beweglichkeit. Musik sucht den Willen zu brechen. Der Sport, der ihn stählt, nimmt der Musik oder versucht ihr zu nehmen jene Vibration, jenes Schweben, jene zitternde Erregung, in der die für das Kunstwerk unentbehrliche Reizempfindlichkeit gedeiht.“³⁰

Die enge Verwobenheit von Mensch und Maschine deutet im Weißmannschen Denken zudem auf eine Rationalisierung des Konzertbetriebs, welche die Musiker zu akrobatischen Höchstleistungen anspornt und überdies die durch den Weltkrieg beschleunigte „Wendung gegen die Übermacht der Nerven“³¹ sowie die fortschreitende Psychoanalyse³² in einen „Sieg des Alltäglichen“³³ ummünzt, dessen Maschinerien zugleich den Rhythmus, der einst ein zeugendes Moment der Musik gewesen ist, nunmehr gegen diese zu richten beginnt:

„Mit dem Sieg des Flugzeugs, das bereits das immer noch aktuelle Auto überholt hat, sieht sich der Musiker einer neuen folgenschweren Tatsache gegenüber. Es ist die Übermaschine im Vergleich mit allen anderen, die schon Musik machten und weiter Musik machen werden.

Am Klavier rang noch der Mensch als Musiker mit der Maschine. Er konnte sie beseelend beherrschen. Nun ist die Maschine fertig und im Zuge, ihn zu überwinden.

Das entseelte, zum Schlagzeug werdende Klavier spricht von entgötterter Musik.“³⁴

*

Musik und Körper? Inmitten des noch kurz zuvor vehement ersehnten „reinigenden Gewitters“ des (Ersten) Weltkriegs, jener seltsam bildhaft ans Natürliche angelehnten letalen Maschinerie moralischer Läuterung, welche im Donner der Kanonen den verweichlichten, libidinös verunsicherten männlichen Leib samt dem ihm innewohnenden Geist von der vermeintlichen Dämonie des Weibes mit ihrer auf Zerstörung angelegten, alles verzehrenden Kraft kathartisch befreien soll,³⁵ veröffent-

Berlin und Leipzig 1925.

³⁰ Weißmann, Adolf: *Die Entgötterung der Musik*, a.a.O., S. 20.

³¹ Ebd., S. 16.

³² Vgl. ebd., S. 14: „Zu den Wirkungen des Krieges ist die Psychoanalyse gekommen. Der eine hat die Herrschaft der Maschine erklärt, die andere hat alles getan, um Vorgänge, die bisher unter der Schwelle des Bewußtseins lagen, bewußt zu machen.“

³³ Vgl. ebd. das Kapitel „Der Sieg des Alltäglichen: Radio und Film“, S. 34-43.

³⁴ Ebd., S. 15.

³⁵ Ein besonders eindrückliches Zeugnis der gleichsam ekstatischen Begeisterung für die reinigende Kraft des überfällig geglaubten „Gottesgerichts“ findet sich in dem zu Kriegsbeginn binnen weniger Wochen niedergeschriebenen, 450-seitigem Band des Philosophen und Soziologen Max Scheler: *Der Genius des Krieges und der Deutsche Krieg*, Leipzig 1915. Demgegenüber entwirft Freud zur gleichen Zeit eine durchaus weitblickendere Perspektive hinsichtlich der zu erwartenden Konsequenzen: Freud, Sigmund: „Zeitgemäßes über Krieg und Tod“, in: Ders.: *Das Unbe-*

licht der zum Zwecke des Kriegsdienstes von der *Frankfurter Zeitung* freigestellte Bekker, im September 1916 „aus dem Felde“ ein Buch mit dem Titel *Das deutsche Musikleben*.³⁶ Während die Illusion einer moralischen Stärkung der Kultur in der ungeahnten Realität des Stellungskriegs allmählich zerrieben wird, formuliert dieser weitblickend die Grundforderung einer *soziologischen Ästhetik*, die im Begriff der Weberschen „Verantwortungsethik“³⁷ und der Simmelschen Konzeption des „Lebensstils“³⁸ zwar als Keim bereits enthalten, aber für die Musik bis dato noch nicht explizit fruchtbar gemacht worden ist: Kunst ist Gesellschaftskritik.³⁹ Diese Bestimmung einer Spezifität des Musikalischen als „Wechselwirkung zwischen Musiker und Gesellschaft“⁴⁰ zielt pointiert auf den erzieherischen Lernprozess, „... die genießerische Kunstauffassung durch eine tätige zu ersetzen.“⁴¹ Die dadurch implizit geäußerte Kritik an der allmählich zum Selbstzweck verkommenen Tradition Schopenhauerscher Ästhetik, jener „bloß elegischen Kontemplation“⁴², verweist auf den zentralen Aspekt der Moderne, der zunehmend als brüchig erkannt und in seiner Immanenz zum Ausgangspunkt einer neuen Ästhetik gemacht wird: Das Verhältnis des Absoluten der Idee zum traumatischen Schock des vereinsamten und entfremdeten Individuums. Denn der Kernvorstellung der *Welt als Wille und Vorstellung*⁴³, welche im Akt der Kontemplation die Möglichkeit der Erkenntnis der „Objektivität des Willens“ sieht – und die Musik gar als unmittelbares, me-

hagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften, Frankfurt a.M. 1994, S. 153-161. Angesichts der emphatischen Entwürfe, welche wie bei Scheler etwa auch bei Max Weber oder Ernst Jünger zu finden sind, die den Krieg als eine ehrenvolle Notwendigkeit betrachten, bildet das umfassende, anhand einer Vielzahl von Quellen und Materialien belegte zweibändige Kompendium einer *Sittengeschichte des Weltkriegs* von Magnus Hirschfeld einen anschaulichen Gegenentwurf einer durch Mythen des Krieges bedingten Auflösung jeglicher Moral: vgl. Hirschfeld, Magnus, *Sittengeschichte des Weltkriegs*, 2 Bde., Wien 1930. Zur Evidenz einer intendierten Katharsis und der sie begleitenden Begeisterung im Jahr 1914 vgl. insbesondere Fries, Helmut: *Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter*, 2. Bde, Konstanz 1994 u. 1995. Vgl. weiter zur Massenbildung männlicher Körper durch die Institutionen des Krieges: Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1977 u. 1978. Vgl. zur Ritualisierung und Ästhetisierung des Krieges als Folge der Entwicklung der Moderne: Eksteins, Modris: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Reinbek 1990 (Originalausgabe: *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*, Boston 1989). Vgl. auch Mann, Golo: „Stimmungen“, in: Ders.: *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2000, S. 590-597. Vgl. schließlich den Impetus einer therapeutischen Überwindung des krankhaften Leibs durch den Krieg: Radkau, Joachim: „Die Wende zum Willen und die Entfesselung des Weltkrieges: Die Überwindung der Nervosität als nationale Aktion“, in: Ders.: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Wien 1998, S. 356-468.

³⁶ Vgl. Bekker, Paul: *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916.

³⁷ Vgl. Weber, Max: *Politik als Beruf*, 2. Aufl., München 1926.

³⁸ Vgl. Simmel, Georg: *Philosophie des Geldes*, Frankfurt a.M. 1989, S. 591-716. Erstausgabe: 1900.

³⁹ Vgl. Bekker, Paul: *Das deutsche Musikleben*, a.a.O., S. 29.

⁴⁰ Ebd., S. 25.

⁴¹ Ebd., S. 11.

⁴² Simmel, Georg: „Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik“, in: *LOGOS. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, herausgegeben von Richard Kroner und Georg Mehlis, Band VI, 1916/17, Heft I, S. 39.

⁴³ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2 Bde., hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich 1988.

taphysisches Abbild des Willens, als Erscheinung der Ideen selbst apostrophiert – tritt die allmähliche Bewusstwerdung einer sich verändernden, arbeitsteilig-rationalisierenden Kulturpraxis entgegen, in welcher die Musik wieder zum bloßen Schein, zum Abbild der Erscheinung wird. Das Apodiktum einer Notwendigkeit gesellschaftskritischer Reflexivität der Künste, gewissermaßen als Rettung der Idee in der Moderne, verdichtet sich nun in zunehmendem Maße im Denken verschiedener Persönlichkeiten, so im Blochschen *Geist der Utopie*⁴⁴ und der darin formulierten *Philosophie der Musik* von 1918, worin der Vorschein einer „Metaphysik der Innerlichkeit“ entworfen wird, die später im *Prinzip Hoffnung*⁴⁵ als „Überschreitung“ eine weitergehende geschichtsphilosophische Ausdifferenzierung erfährt, weiter im „auratischen Kunstwerk“ des Historischen Materialismus⁴⁶ Benjamins und letztlich in der als Fortsetzung der *Dialektik der Aufklärung*⁴⁷ verstandenen *Philosophie der neuen Musik*⁴⁷ Adornos, welche in der Sprengung des traditionellen, geschlossenen Kunstwerks gesellschaftliche Widersprüche freigesetzt sieht, die auf das ihr inhärent Unüberwindbare verweisen. In diesem Sinne verweist vor allem Bartóks kompositorischer Entwurf des *Wunderbaren Mandarins* auf den Exotismus der *eigenen* Kultur,⁴⁸ der betrieben wird im Glauben an eine ungebrochene Wirksamkeit des Schönen, jedoch angesichts des subakut gehaltenen Wissens um eine unvermittelte Körperlichkeit, welcher sich der Mensch nach der bis dato größten Menschheitskatastrophe des rationalisierten Krieges – die der Sexualforscher Magnus Hirschfeld überdies explizit als „größte Sexualkatastrophe“⁴⁹ bezeichnet – stärker denn je ausgesetzt sieht.

Diesem ontologischen Wandel des Ästhetischen – durch welchen das musikalische Artefakt auf neue Weise bestimmt wird und letztlich sich die Musikgeschichtsschreibung dazu verleiten lässt, mit jenen Kompositionen, die diesem Neuen nahezu kategorial entsprechen, etwas übereilt eine epochale Zäsur zu inaugurierten – steht jedoch ein weitaus langsamer sich vollziehender anthropologischer Wandel des Ästhetischen⁵⁰ gegenüber, dessen Wirkungen gerade auf die Musik und das Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts weitestgehend unbeachtet bleiben. Denn die Schönbergsche „Emanzipation der Dissonanz“ mittels derer zumeist die zentrale Inzision der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts argumentativ begründet wird, fußt wesentlich in der Musik Wagners und Mahlers

⁴⁴ Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*, München und Leipzig 1918.

⁴⁵ Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, GA Bd. 5, Frankfurt a.M. 1959.

⁴⁶ Horckheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1998.

⁴⁷ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M. 1997.

⁴⁸ Vgl. hierzu Kapitel V/3, S. 204.

⁴⁹ Vgl. Hirschfeld, Magnus: *Sittengeschichte des Weltkrieges*, Bd. 2, a.a.O., S. 437.

⁵⁰ Vgl. zur Konzeptualisierung der Musik innerhalb einer Historischen Anthropologie insbesondere Baumann, Max Peter: „Musik“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 974-984.

und kann ebenso als Zielpunkt einer Entwicklung als deren Ausgangspunkt gesehen werden.⁵¹ Sowohl Schönbergs kompositorische Auseinandersetzung der *Drei Klavierstücke* op. 11 als auch Mahlers Übergang vom gleichsam letzten Versuch einer entelechischen Evokation Schopenhauerscher Provenienz im Faust II-Finale der 8. Symphonie zur Inklusion des Zerfalls⁵² in die symphonische Konzeption des *Lieds von der Erde* sowie der 9. Symphonie, vollzieht sich zeitgleich während der Jahre 1906-1909.

In der nahezu exzessiven Kumulation der an Epochen gemahnenden Begriffe nebst ihrer Manifestationen der Zeit um 1900 bis 1933 spiegelt sich die zentrale Problematik einer gleichsam adäquaten Musikhistoriographie dieser Zeit, die sich bislang wesentlich an Prinzipien der Ereignisgeschichtsschreibung orientiert: „Fin de siècle“, „Décadence“, „Wiener Moderne“, „Spätromantik“, „Futurismus“, „Impressionismus“, „Expressionismus“, „Dadaismus“, „Neue Sachlichkeit“, etc. – wie auf einer Perlenschnur aufgereiht suggerieren diese formal-lexikalischen Rubrizierungen elementaren, sukzessiven Wandel, wobei gerade den musikalischen Auseinandersetzungen, die diesen verschiedenen Bewegungen zugeschrieben werden, signifikante Gemeinsamkeiten zu Grunde liegen, welche wiederum ihrerseits die jeweiligen musikalischen Ausdifferenzierungen nachhaltig beeinflussen.⁵³

Denn nicht selten widersprechen diese zumeist aus der Perspektive unserer Tage nachdrücklich perpetuierten Einteilungen der Musikgeschichte in grundlegenden Fragestellungen der Wahrnehmung der damaligen Zeitgenossen, die demgegenüber eine kontinuierliche und ungebrochene Entwicklung konstatieren. Die Ursachen hierfür liegen in vielerlei Hinsicht in einer das frühe 20. Jahrhundert betreffenden vielschichtigen Rhetorik der Diskontinuität, die sowohl im geschichtlichen Prozess der Institutionalisierung der Musikwissenschaft als universitäre Disziplin mit Forschung und Lehre⁵⁴ als auch in den zahlreichen Konzeptionsstadien der Musikgeschichtsschreibung selbst, von Ereignis-, über Stil-, Rezeptions-, Strukturgeschichte bis hin zur musikalischen Sozialgeschichte, weitgehenden Einfluss zeitigt. Ungeachtet ihrer jeweiligen methodologischen Basis, von welcher aus die Historiographie dieses Zeitabschnitts jeweils betrieben wird, lassen sich drei Aspekte dieser behaupteten Diskontinuität benennen, die für die nicht selten als kopernikanisch empfunden Wenden, namentlich zumeist mit Strawinsky, Schönberg oder Busoni verbunden, einen argumentativen Aus-

⁵¹ Vgl. hierzu Dahlhaus, Carl: „Wagner und die musikalische Moderne“, in: Ders.: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München und Salzburg 1983, S. 139-144.

⁵² Vgl. Adorno, Theodor W.: „Mahler. Eine Musikalische Physiognomik“, in: Ders.: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1986, S. 267-286.

⁵³ Vgl. etwa zur Verselbständigung des Begriffs des *Expressionismus* in der Musikgeschichtsschreibung und die Schwierigkeiten seiner tatsächlichen Bestimmung exemplarisch Hermand, Jost: „Musikalischer Expressionismus“, in: Ders.: *Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst*, Wiesbaden 1978, S. 65-79.

⁵⁴ Vgl. hierzu ausführlich Kapitel III, S. 87-92.

gangspunkt bilden: Die deutlichste Veränderung wird hierbei erstens mit der Abkehr von der Musiksprache Richard Wagners begründet, verstanden als eine „Auflösung des romantischen Stils“⁵⁵, die als „Kampf“ gegen verbrauchtes Material notwendig erscheint.⁵⁶ Zweitens gilt die „Emanzipation der Dissonanz“ respektive die Entwicklung der freien Atonalität, insbesondere in der Verbindung mit Schönberg als grundlegende Zäsur, von der ausgehend eine Geschichtsschreibung der Avantgarde beziehungsweise des „Neuen“ begründet wird.⁵⁷ Und schließlich drittens gelangt der Aspekt des gesellschaftlichen Wandels, einerseits aufgrund technischer und lebensweltlicher Modernisierungsprozesse, andererseits durch die einschneidenden Erfahrungen des Ersten Weltkrieges, in die Argumentation einer Diskontinuität der Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts.

Demgegenüber geraten Vorstellungen einer Kontinuität musikalischer Ideengeschichte deutlich in den Hintergrund. Gerade in den zeitgenössischen Publikationen der zehner und zwanziger Jahre erhärtet sich jedoch das Gefühl einer ungebrochenen Gegenwärtigkeit, die als Kontinuität von Mahler bis Schönberg reicht.⁵⁸ Diesbezüglich erweist sich hinsichtlich einer über die „Stilwenden“⁵⁹ hinausweisenden Gemeinsamkeit musikalisch-künstlerischer Schaffensprinzipien insbesondere der heuristisch zu untersuchende Aspekt der Körperlichkeit in der Musik – wie sich zeigen wird – als gleichsam ideengeschichtliche Konstante, wodurch der Prozess des Fortschreitens von Musikgeschichte aus dieser Perspektive nicht als Bruch, sondern als konsequente Weiterentwicklung im Sinne des historiographischen Konzepts der *Epochenschwelle*⁶⁰ gedacht werden kann.

⁵⁵ Vgl. Mersmann, Hans: *Musik der Gegenwart*, Berlin 1924.

⁵⁶ Am deutlichsten findet diese Diskontinuität in historiographischen Untersuchungen zum Wandel der theatralen Konzepte des Musikdramas hin zur Literaturoper ihren Niederschlag. Vgl. Dahlhaus, Carl: „Zur Dramaturgie der Literaturoper“, in: Ders.: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München-Salzburg 1983, S. 238-248; oder auch Schläder, Jürgen: „Gegen Wagner. Theatrale und kompositorische Innovation im Musiktheater der klassischen Avantgarde“, in: Bermbach, Udo (Hg.): *Oper im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2000, S. 50-74

⁵⁷ Vgl. zum Aspekt des Neuen in der Musikgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts und der damit einhergehenden Problematik einer diesbezüglich präzisen Historiographie ausführlich die umfangreiche Untersuchung von Delaere, Mark: *Die Musikgeschichtsschreibung und das Neue. Untersuchung über die Verarbeitung der tonsystematischen Wandlungen der Musik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im damaligen Musikschrifttum*, Brüssel 1991 (Klasse der schönen Künste, Jg. 53, Nr. 52). Vgl. hierzu auch die Aufsatzsammlung Bekker, Paul: *Neue Musik*, Gesammelte Schriften Bd. 3, Stuttgart und Berlin 1924. Vgl. weiter Kapitel III, S. 103-105.

⁵⁸ Vgl. auch Stefan, Paul: *Neue Musik und Wien*, Leipzig – Wien – Zürich 1921. Hierin unterscheidet der Autor zwischen einer *Gegenwart* und einer *anderen Gegenwart*.

⁵⁹ Vgl. Mersmann, Hans: *Musik der Gegenwart*, a.a.O., S. 51-82.

⁶⁰ Vgl. hierzu Blumenberg, Hans: „Epochenschwelle und Rezeption“, in: *Philosophische Rundschau*, 6. Jg. 1958, Tübingen 1959, S. 94-120. Vgl. zum Konzept der Epochenschwelle weiter Ders.: *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1966, hierin vor allem das Kapitel „Cusaner und Nolaner: Aspekte der Epochenschwelle“, S. 433-585. Vgl. zu der Bedeutung des Konzepts der *Epochenschwelle* für eine differenziertere und präzisere Musikhistoriographie vor allem Zenck, Martin: *Klassik in der Musik*, unveröffentlichtes Manuskript.

Eine Ursache der Rhetorik der Diskontinuität mag insbesondere darin begründet liegen, dass die vor allem in den zwanziger Jahren als Kampfbegriffe gegen eine philologische und gegenwartsfremde Musikwissenschaft gewandten Inaugurationen von gleichsam gewaltsamen Auf- und Ab-Brüchen – obwohl den Zeitgenossen bereits bewusst ist, dass die „Zäsur, und mit ihr die Neuheitsqualität, (...) so gut wie immer übertrieben“⁶¹ ist – nach dem Zweiten Weltkrieg als musikhistorische Tatsachen⁶² weitgehend unhinterfragt in Epocheneinteilungen ihren Niederschlag finden. Deshalb erscheint es notwendig, insbesondere bezogen auf eine Untersuchung einer Immanenz des Körpers in der Musik, diesen Rubrizierungen mit gebotener Distanz zu begegnen und dementsprechend verstärkt kulturgeschichtlich umfassendere Fragestellungen genauer zu betrachten.⁶³

Das kulturhistorische Fundament musikalisch-kompositorischen Wandels bietet diesbezüglich die vom Beginn des Jahrhunderts bis in die dreißiger Jahre hinein leidenschaftlich geführte Diskussion einer an alltagspsychologischen Phänomenen sich zunehmend delektierenden Öffentlichkeit über pathologische Konsequenzen des Sexuellen,⁶⁴ welche im Kontext eines Wagner-Enthusiasmus⁶⁵, den man nach Dahlhaus „ohne Übertreibung als Taumel bezeichnen kann“⁶⁶, im psychologisierenden Musikdrama gleichsam seine theatrale Entladung erfährt.⁶⁶ Die an Schriften von Richard von Krafft-Ebing, Otto Weininger und vor allem Sigmund Freud anknüpfenden,⁶⁷ latent bis offenkundig miso-

⁶¹ Vgl. Luhmann, Niklas: „Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie“, in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. v. Hans-Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer, Frankfurt a.M. 1985, S. 26. Vgl. hierin zum Aspekt der Selbstsimplifikation durch Selbstbeschreibung weiter S. 18: „Wenn der Durchbruch zu neuartigen evolutionären Errungenschaften relativ schnell erfolgt, weil die Gesellschaft anderenfalls zu komplex und chaotisch werden würde, ist dies ein Problem für die kulturelle Semantik, die die bewahrenswerten Formen der Kommunikation tradiert. Sie kann, da sie selbst ihre eigene Reproduktion zu gewährleisten hat, oft nicht rasch genug folgen. Das Neue wird dann überhaupt nicht oder jedenfalls nicht adäquat wahrgenommen und beschrieben. Und entsprechend kann ein Historiker, der sich für tiefgreifende Veränderungen interessiert, sich nicht unbedingt auf die Selbstbeschreibung der Gesellschaft verlassen.“

⁶² Vgl. Dahlhaus, Carl: „Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?“, in: Ders.: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 57-73. Vgl. dort zudem S. 73: „Geschichtliche Fakten sind, pointiert ausgedrückt, zu nichts anderem da, als Geschichtserzählungen und Strukturbeschreibungen zu fundieren oder aber, negativ gewendet, die Meinungen früherer Historiker als brüchig zu erweisen.“

⁶³ Vgl. ebd., S. 37: „Musikgeschichte als Geschichte einer Kunst erscheint unter den Voraussetzungen der Autonomieästhetik einerseits und einer sich an den Begriff der Kontinuität klammernden Geschichtstheorie andererseits als unmögliches Unterfangen, weil sie entweder – als Sammlung von Strukturanalysen einzelner Werke – keine *Geschichte* der Kunst oder aber – als Rekurs von den musikalischen Werken zu ideen- oder sozialgeschichtlichen Vorgängen, deren Verknüpfung dann den inneren Zusammenhalt der Geschichtserzählung ausmacht – keine *Geschichte* der *Kunst* ist.“

⁶⁴ Vgl. hierzu ausführlich Kapitel II.

⁶⁵ Vgl. Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, a.a.O., S. 140.

⁶⁶ Vgl. zur Relevanz des „Psychologischen Perspektivismus“ für das Musikschaffen Franz Schrekers Kienzle, Ulrike: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang‘ und die Wiener Moderne*, Frankfurt a.M. 1997.

⁶⁷ Vgl. hierzu vor allem ausführlich die umfassende Aufarbeitung des diesbezüglichen Geschlechterdiskurses im Wien der Jahrhundertwende für die Literaturwissenschaft bei Wagner, Nike: *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a.M. 1982. Vgl. weiter zur Bedeutung Weiningers für Alban Berg und Karl Kraus exemplarisch Rode, Susanne: *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der*

gynen Debatten um den „Kampf der Geschlechter“, der „Geschlechterdifferenz“ und das sogenannte „Rätsel Weib“,⁶⁸ der „Hysterie“ und „Neurasthenie“⁶⁹ sowie der „Sublimation“ und „Libido“⁷⁰ etc., finden ihre musiktheatrale Transformation in Werken von Richard Strauss (*Salome; Elektra*), über Franz Schreker (*Der ferne Klang; Die Gezeichneten; Der Schatzgräber*), Béla Bartók (*Herzog Blaubarts Burg; Der wunderbare Mandarin*), Erich Wolfgang Korngold (*Die tote Stadt*), Leoš Janáček (*Kát'a Kabanowá*), Sergej Prokofjew (*L'Amour des trois oranges*), Alexander von Zemlinsky (*Der Zwerg*), Arnold Schönberg (*Die glückliche Hand; Von heute auf Morgen*), Paul Hindemith (*Mörder, Hoffnung der Frauen; Das Nusch-Nuschi; Sancta Susanna*), bis hin zu Alban Berg (*Wozzeck; Lulu*) – um aus der „schlechten Unendlichkeit“⁷¹ der diesbezüglich über 150 in Frage kommenden nur einige wenige exemplarisch herauszugreifen. Dabei finden sich vor allem bei außeruniversitären Musikschriftstellern und Historiographen zeitgleiche und intensive Auseinandersetzungen mit diesen Fragen des Psychologischen und der daraus resultierenden Theatralisierung des Erotischen respektive Körperlichen in der Musik, insbesondere in den zwanziger Jahren bei Paul Bekker (*Klang und Eros*) und Adolf Weißmann (*Die Musik der Sinne; Die Entgötterung der Musik*). In einer Vielzahl von produktionsästhetischen Schriften manifestieren sich darüber hinaus Vorstellungen von Gesetzmäßigkeiten der Objekt-Werdung beziehungsweise Objekt-

„Lulu“, Frankfurt a.M. 1988.

⁶⁸ Vgl. zur musikalischen Relevanz einer auf dem Mythos vom „Kampf der Geschlechter“ beruhenden Spezifität des Weiblichen im Musiktheater der Jahrhundertwende ausführlich Unsel, Melanie: *Man töte dieses Weib'. Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart 2001. Vgl. hierin überdies die Auseinandersetzung mit Alban Bergs Weininger-Rezeption, S. 206-225. Vgl. auch Eschenburg, Barbara: *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930*, Ausstellungskatalog, hg. v. Helmut Friedel, München 1995. Vgl. weiter die Untersuchung des Themenkomplexes Weib und Geschlecht durch Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a. M. 1979. Vgl. überdies Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994. Weitere Untersuchungen zur theatralen Relevanz von Tod und Weiblichkeit finden sich in Jung-Kaiser, Ute (Hg.): *... „das poetischste Thema der Welt“? der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern 2000; allerdings sind auch die hierin enthaltenen Beiträge zum Musiktheater vorwiegend Libretti und Textbüchern vorbehalten. Ebenso verhält es sich in der Reihe „Literaturwissenschaft“ des Fischer-Verlags in Frankfurt a.M. erschienen Bandes Scheit, Gerhard: *Dramaturgie der Geschlechter. Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper*, Frankfurt a.M. 1995.

⁶⁹ Vgl. zur kulturanthropologischen Bedeutung der Hysterie im 20. Jahrhundert vor allem das umfangreiche Kompendium von Bronfen, Elisabeth: *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, Berlin 1998; vgl. hierin die diesbezüglichen Formen der Inszenierung des weiblichen Körpers sowohl in zentralen Schriften der Psychoanalyse (Freud) als auch in Literatur und Musiktheater. Vgl. weiter Leopold, Silke; Speck, Agnes: *Hysterie und Wahnsinn*, Heidelberg 2000 (*Heidelberger Frauenstudien*, 7) sowie die überaus facettenreiche Dokumentation von Eiblmayr, Silvia u.a. (Hg.): *Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, Köln 2000. Eine minutiöse Darstellung der Bedeutung des gleichsam phantasmatischen Krankheitsbildes des Nervotismus und seiner Konjunktur in Öffentlichkeit und Medizin Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts findet sich bei Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervotismus. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München 1998.

⁷⁰ Vgl. zur Bedeutung der Freudschen Libidotheorie für die Kulturgeschichte des Körpers Laquer, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt a.M., 1992.

⁷¹ Vgl. Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*, a.a.O., S. 97.

tivation in der Kunst (dies sind vor allem soziologisch, psychologisch und ästhetisch motivierte Veröffentlichungen von Isodora Duncan, Otto Weininger, Georg Simmel, Adolf Loos, Ludwig Klages, Emil Lucka, Sigmund Freud, etc.), die wesentlich auf das aus dem menschlichen – vor allem männlichen – Trieb (Sexus) sich entwindende, sublimative Kunst-Wollen (Eros), welches sich im schöpferischen Prozess kathartisch abarbeitet, um als Fleischlichkeit und Leiblichkeit am Artefakt zu ersterben (Thanatos), reüssieren: alle Wirkungen des von Säften und Sekreten durchflossenen Körpers, alle Triebe der Lust, des Ekels und des Todes erscheinen durch das Schöpferische im Schaffen von Kunst nunmehr bündel- und überwindbar.⁷² Im Objekt der Kunst ist dieser Fluss des Lebens scheinbar entsubjektiviert, still – und somit auf Distanz – gestellt und kündigt vom Metaphysischen der Ideen, nicht mehr vom Schöpfer, sondern vom Geist, der ihn durchdrungen.⁷³

*

Der Körper in der Musik? Entgegen der Möglichkeit anderer der Familie der Kulturwissenschaften angehörender Disziplinen, von *Konjunkturen des Körpers*⁷⁴ sprechen und zugleich auf eine nahezu enzyklopädisch anmutende Vielzahl von Untersuchungen und Theorien verweisen zu können, bleibt für eine diesbezügliche musikwissenschaftliche Erörterung lediglich die Feststellung, dass es sich bei dem Paradigma der Körperlichkeit in der Musik noch weitestgehend um ein Anathema handelt⁷⁵

⁷² Vgl. diesbezüglich Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, Leipzig ³1904; hierin das Kapitel „Erotik und Ästhetik“ und dort beispielsweise S. 334-335: „Liebe ist Mord. Der Geschlechtstrieb negiert das körperliche und das psychische, die Erotik noch immer das psychische Weib. Die ganz gemeine Sexualität sieht im Weibe einen Apparat zum Onanieren oder eine Kindergebäerin; (...). Die höhere Erotik aber verlangt von der Frau schonungslos, daß sie das männliche Adorationsbedürfnis befriedige und sich möglichst anstandslos lieben lasse, damit der Liebende in ihr sein Ideal von sich verwirklicht sehen, und ein geistiges Kind mit ihr zeugen könne. [...] Denn die Erotik braucht die Frau nur, um den Kampf zu ebnet und abzukürzen, sie will von ihr immer bloß, daß sie den Ast abgebe, an dem er sich leichter zur Erlösung emporschwingt.“

⁷³ Vgl. hierzu exemplarisch für eine Konjunktur der Triebtheorie der Kunst bis in die dreißiger Jahre die Untersuchung des Berliner Nervenarztes Placzek, Siegfried: *Erotik und Schaffen*, Berlin und Köln 1924.

⁷⁴ Vgl. zur Konjunktur des Körpers im Medienzeitalter sowie der kulturwissenschaftlichen Aufarbeitung vor allem: Fleig, Anne: „Körper-Inszenierungen. Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis“, in: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig, Tübingen 2000, S. 7-17. Vgl. weiter zu einer kulturgeschichtlich sich wandelnden Immanenz von Körperlichkeit, die zu einer besonderen Konjunktur des Körpers in der Dienstleistungsgesellschaft führt: Böhme, Hartmut: „Konjunkturen des Körpers“, in: *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*, Ausstellungskatalog, hg. v. Jan Gerchow, Stuttgart 2002, S. 27-36.

⁷⁵ Vgl. zur Körperlichkeit als Anathema in der Musikwissenschaft ausführlich den innerhalb des DFG-SPP *Theatralität* entstandenen Grundlagenartikel von Becker, Tim; Woebis, Raphael: „'Alsdann, soll er uns etwas denken?' – Der Körper zwischen Anathema und interdisziplinärem Modell innerhalb der Musikwissenschaft“, erscheint 2004, in: *Theatralität*, Bd. 7, hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a., Francke Verlag Tübingen und Basel. In ethnomusikologischer Forschung hingegen spielt der Körper als Topos bereits seit längerer Zeit eine entscheidende Rolle und kann somit aus der Befassung mit Körperkonzepten außereuropäischer Kulturen wertvolle Hinweise auf diesbezügliche abendländische Evidenzen geben – so etwa in der Fragestellung seiner Bedeutung im Ritual respektive im Hinblick auf seine spezifischen Bedeutungszuschreibungen innerhalb der jeweiligen Kulturen. Allerdings bleibt zu berücksichtigen,

– trotz erster Fortschritte auf diesem Gebiet.⁷⁶ Angesichts einer stetigen Präsenz dieses Themenkomplexes vor allem innerhalb verschiedener geisteswissenschaftlicher Disziplinen seit Ende der siebziger Jahre erscheint dies durchaus bemerkenswert.⁷⁷

Diesbezüglich macht diese Untersuchung Körperlichkeit als mögliches Paradigma für die Musikwissenschaft fruchtbar und orientiert sich dabei insbesondere an der Aufarbeitung und der Dokumentation historischer Dimensionen des Körperdenkens anhand einschlägiger Primärtexte der Musik des frühen 20. Jahrhunderts. In Vorbereitung dieser musikhistorischen Perspektive werden maßgebliche Quellen eines zur gleichen Zeit auf wissenschaftlichem wie öffentlichen Terrain leidenschaftlich geführten Diskurses über Körperlichkeit betrachtet. Um diesbezüglich keine Erzählung

dass in diesen zumeist anthropologisch orientierten Untersuchungen Körperlichkeit vor allem als ein Aspekt des Verhaltens verstanden und in diesem Sinne gedeutet wird, in der Fokussierung auf die Evaluation von Sinnzusammenhängen des (musikalischen) Handelns. Fragestellungen im Hinblick auf die musikimmanenten Faktoren, die dieses Verhalten konstituieren, erscheinen demgegenüber eher selten. Vgl. hierzu vor allem *Body and Ritual in Buddhist Musical Culture, the world of music* 44(2)/2002; vgl. weiter Blacking, John (Hg.): *The Anthropology of the body*, London 1977 sowie Merriam, Allen P.: *The anthropology of music*, Evanston³1980.

⁷⁶ Neuere Ausnahmen für die Musikwissenschaft finden sich vor allem innerhalb des von Erika Fischer-Lichte geleiteten sechsjährigen Schwerpunktprogramms „Theatralität. Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften“ der Deutschen Forschungsgemeinschaft in den diesbezüglichen Publikationen der siebenbändigen Reihe *Theatralität*. Vgl. hierzu insbesondere den zweiten Band der Reihe: *Verkörperung*, hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a., Tübingen und Basel 2001; vgl. hierin insbesondere die Beiträge von Mersch, Dieter: „Körper zeigen“, S. 75-89 sowie Zenck, Martin u.a.: „Gestisches Tempo. Die Verkörperung der Zeit in der Musik – Grenzen des Körpers und seine Überschreitungen“, S. 345-368. Vgl. innerhalb der Reihe *Theatralität* weiter Bd. 4: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen und Basel 2003; vgl. hierin bezüglich einer Integration des Körpers in eine Theorie des Performativen Mersch, Dieter: „Das Ereignis der Setzung“, S. 41-56 sowie bezüglich einer transkulturellen Re-Ritualisierung des Körpers durch Momente des Nô-Theaters im Musiktheater Toshio Hosokawas Zenck, Martin; Becker, Tim; Woebis, Raphael: „Freisetzung des Ereignisses im performativen Ritual? Zu Tadashi Suzukis Nô-Theater-Inszenierung von Shakespeares ‚King Lear‘ (1998/99) und zur musik-theatralen Komposition ‚Vision of Lear‘ von Toshio Hosokawa (1998/99)“, S. 67-82. Vgl. Zu einer Aufbrechung traditioneller Instrumentalkörper und der Komposition des Körpers bei Adriana Hölszky Becker, Tim; Woebis, Raphael: „Adriana Hölszkys ‚Message‘ – oder von der frischen Luft ans Reißbrett...“, in: *Ritualität und Grenze*, Theatralität Bd. 5, hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a., Tübingen und Basel 2003, S. 163-176. Vgl. überdies das im Rahmen der Theatralitäts-Forschung unter der Leitung von Martin Zenck vor dem Abschluss stehende Buchprojekt Zenck, Martin (Hg.): *Körpermusik – Kunstkörper – Körpertheater. Körperinszenierungen in den schönen und in den nicht mehr schönen Künsten*, erscheint voraussichtlich 2004. Vgl. exemplarisch für weitere Veröffentlichungen zum Thema Körper und Musik Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M. 1991 sowie zur Körperlichkeit in der neueren Musik Hilberg, Frank: „Körperlichkeit“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*, hg. v. Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, S. 198-206.

⁷⁷ Vgl. zur Begründung der einer neuen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Fragestellungen einer Kulturgeschichte des Körpers vor allem im Hinblick auf die Begründung einer Historischen Anthropologie die diesbezügliche Vorreiterschaft durch den Berliner Soziologen und Kulturanthropologen Dietmar Kamper, sowie den Erziehungswissenschaftler Christoph Wulf, die seit Ende der siebziger Jahre zahlreiche Schriften hierzu herausgegeben haben. Zu nennen sind hier vor allem Kamper, Dietmar; Wulf Christoph (Hg.): *Der andere Körper*, Berlin 1984. Vgl. weiter Dies.: *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989. Vgl. auch Kamper, Dietmar: *Die Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*, München 1999. Vgl. vor allem jedoch das insbesondere bezüglich einer Kulturgeschichte und Kulturphilosophie des Körpers wesentliche Grundlagenbuch von Wulf, Christoph (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim und Basel 1997; vgl. darin Kamper, Dietmar: „Körper“, S. 407-416. Zur kunstwissenschaftlichen Konzeptualisierung des Körpers vgl. überdies exemplarisch Genge, Gabriele (Hg.): *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*, Tübingen und Basel 2000. Vgl. weiter Fuchs, Thomas: *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*, Stuttgart 2000 sowie insbesondere Böhme, Gernot: *Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*, Zug 2003.

von Geschichte durch eine blinde Übernahme des in zahlreichen Disziplinen bereits eingehend untersuchten Gegenstands zu perpetuieren, gilt es, vielmehr kritisch zentrale Schriften und dort ausgeführte Fragestellungen, vor allem aus einer musikwissenschaftlich relevanten Perspektive gegenzu- lesen. Es soll somit nicht der Versuch unternommen werden, eine Geschichte des Körpers gleichsam ins Reine zu schreiben, sondern der Blick auf bedeutende Bruchstellen, Widersprüche und offene Fragen gelenkt werden, um möglichst nahe an den Quellen mögliche Korrespondenzen zu einer Relevanz des Körpers in der Musik aufzuzeigen. Die hierzu unter dem Begriff einer *Kulturgeschichte des Körpers* zusammengefassten Aspekte berühren eine Vielzahl verschiedener historiographischer Forschungsfelder, deren jeweiliges Erkenntnisinteresse sich – insbesondere aus der Perspektive einer Historischen Anthropologie oder der Gender-Forschung – aus spezifischen Fragestellungen etwa der Medizingeschichte, der Psychologie, der Sozialwissenschaft, der Philosophie sowie der Literatur-, Kunst- oder Theaterwissenschaft,⁷⁸ etc. speist – um in ihrer Gesamtheit gleichsam auf die Bedeutung einer die Grenzen der Disziplinen sprengenden Notwendigkeit einer Kulturwissenschaft zu verweisen.⁷⁹ Dabei geben die in diesen Disziplinen aufgezeigten Körperdiskurse wichtige Anhaltspunkte für eine Integration des Paradigmas der Körperlichkeit in die musikwissenschaftliche Methodologie, mittels derer herkömmliche Analyseverfahren (sowohl musikalische als auch hermeneutische) eine mögliche Erweiterung erfahren könnten. Anstatt die Vielzahl der diesbezüglichen Geschichtserzählungen innerhalb einer Musikhistoriographischen Untersuchung lediglich fortzusetzen, sollen vielmehr die exemplarisch ausgewählten Quellen einer erneuten Lektüre zugeführt werden, die insbesondere das in ihnen möglicherweise spezifisch auf die Musik Verweisende deutlich herausstellt und zugleich mittels kritischer Reflexion der Gefahr einer unmittelbar und blindlings vollzogenen Übertragung der in ihnen getätigten Aussagen auf die Musik

⁷⁸ Vgl. zur historischen und anthropologischen Bedeutung der Beziehung von Körper und Macht Scarry, Elaine: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt a.M. 1992. Vgl. auch die Untersuchung des Bielefelder Graduiertenkollegs Sozialgeschichte (Hg.): *Körper Macht Geschichte. Geschichte Macht Körper. Körpergeschichte als Sozialgeschichte*, Bielefeld 1999. Grundlegend für eine diesbezügliche veränderte Perspektivierung des Körpers im Hinblick auf seine gewaltsame Bändigung im Kontext der Zivilisationsgeschichte ist vor allem Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bände, Frankfurt a.M. 1998. Vgl. weiter Gauthier, Xavière: *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit*, Wien – Berlin 1980.

⁷⁹ Vgl. hierzu vor allem die Konzeptualisierung des Paradigmas des Körpers für die Kulturwissenschaft innerhalb des DFG-SPP *Theatralität* bei Fischer-Lichte, Erika: „Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie“, in: *Verkörperung*, a.a.O., S. 11-25. Vgl. auch Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart 2001. Vgl. diesbezüglich weiter bei Böhme, Hartmut: „Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs“, in: *Kulturwissenschaft – Literaturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*, hg. v. Renate Glaser u. Matthias Luserke, Wiesbaden 1996, S. 48-68.

begegnet.⁸⁰ Dies erscheint notwendig, um die in den anderen Disziplinen entwickelten Kategorien einer durch Pathologismen und Geschlechtlichkeit sich auszeichnenden Körperlichkeit nicht im Sinne einer Librettistik in einen unangemessenen Textbegriff der Musik zu überführen – und lediglich die Sujets nach ihnen zu durchforsten – sondern vielmehr grundlegend die Möglichkeit zu bewahren, aus der Modellhaftigkeit der Artefakte selbst heraus die in ihnen konstitutiv wirksam werdenden Mechanismen und Ausdrucksebenen des Körpers aufzuzeigen und diese mit den Auffassungen der Zeit in Beziehung zu setzen. Denn die Möglichkeit, dass die Musik sich nicht gemäß des in diesen Quellen Erörterten verhält, sollte denkbar bleiben.

Zur Klärung der Frage, wie und inwieweit Momente des Körperlichen in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts eine veränderte Relevanz erhalten, erweist sich – bezogen auf ihre Konzeptualisierungen körperlicher Plastizität und Bewegung im Artefakt – vor allem der direkte Vergleich der Schopenhauerschen mit der Simmelschen Ästhetik als lohnend.⁸¹ Wesentlich für diese Untersuchung ist jedoch vor allem die vermittels der heuristischen Perspektive der Körperlichkeit in der Musik in Angriff genommene Analyse von Alban Bergs *Lyrischer Suite für Streichquartett* sowie Béla Bartóks Ballettpantomime *Der wunderbare Mandarin*, die vermittels des diesbezüglich geschärften Blicks neue Evidenzen musikimmanenter Erzählstrukturen für die musikwissenschaftliche Forschung eröffnet.

⁸⁰ Vgl. hierzu ausführlich Kapitel II.

⁸¹ Vgl. ausführlich Kapitel IV.

II

Bruchstücke einer Kulturgeschichte des Körpers

... derselbe Mund, der vorhin noch leidenschaftlich, beredt war, kann, wenn die Spannung weg ist, zu einem geschlechtlichen, klaffenden geworden sein. So müssen Sie das Geschlechtliche im Gesicht sehen: als ein Klaffendes (da und dort klaffend) und dann diesem Klaffenden komplementär ein Verschlossenes, Dichtes, Dickes, Geschwollenes. Bei der Frau wiegt das Klaffende vor, im Gesicht des Mannes das Opake, das Blinde, das Entblößte, das Phallische. Oh, es gibt solche entblößte Gesichter und Schädel, solche, die besser verhüllt sein sollten, Gesichter, die nur Fleisch sind, schamloses Fleisch.

Rudolf Kassner¹

... der moderne mensch braucht sein kleid als maske. So ungeheuer stark ist seine individualität, daß sie sich nicht mehr in kleidungsstücken ausdrücken läßt.

Adolf Loos²

Der massenhafte Strom der Arbeiter, welcher in Fritz Langs epochemachendem Stummfilm *Metro-
polis* (1927) den Weg zu den Aufzugschächten beschreitet, erscheint in seiner Uniformiertheit und Freudlosigkeit gleichsam als der symptomatischste Ausdruck eines neuen, unbehaglichen Lebensgefühls, welches durch die zunehmende Assimilation von Arbeits- und Lebensbedingungen allmählich die gesamte Menschheit des frühen 20. Jahrhunderts zu erfassen droht. Mit gesenkten Häuptionen auf hängenden Schultern, mit farblosen und ausdruckleeren Gesichtern, werden die Körper im mechanischen Gleichschritt dem Schlund ihrer Bestimmung entgegenbewegt. Wie von einem Uhrwerk aufgezogen und von unsichtbarer Hand geleitet, vollziehen ihre Schritte ein kontrolliertes Taumeln, welches roboterhaft die Beine und Füße in einem Wechsel zwischen abrupter Bewegung und anschließendem Verharren vorantreibt. Unter der Erde des Molochs der Großstadt bedienen die Glücklosen überdimensionierte Maschinen, bewegen stets im selben Rhythmus die Knöpfe und Hebel, sodass die Frage, ob der Arbeiter die Maschine oder nicht eher die Maschine den Arbeiter kontrolliert und in Bewegung hält, in dieser Choreographie aus Stahl, Dampf, Licht und Leibern rasch an Bedeutung verliert.

¹ Kassner, Rudolf: *Die Grundlagen der Physiognomik*, Leipzig 1922, S. 36.

² Loos, Adolf: „Ornament und Verbrechen“, in: Ders.: *Sämtliche Schriften*, hg. v. Franz Glück, Band 1, Wien 1962, S. 288.

In der Schaltzentrale der Macht, im obersten Stockwerk eines der unzähligen Hochhäuser der *Metropolis*, gilt der aufmerksame Blick den Kontrolltafeln, auf welchen die eifrigen Bediensteten den aktuellen Stand der Effektivität der als *Herzmaschine* bezeichneten, im Untergrund befindlichen Energie- und Kraftspenderin unmittelbar ablesen können. Zugleich bestimmt der Zeiger einer großen Uhr, der das in zehn Segmente unterteilte Zifferblatt abschreitet, den Puls der Arbeit und befiehlt nach jeder vollständigen Umrundung, mittels des Schreis einer Dampfpeife den anstehenden Schichtwechsel. Der Rhythmus von Tag und Nacht erlischt zugunsten einer Periodizität des optimalen Energieflusses.

Bedeutsam für die Erschütterung der unheilvollen Beziehung zwischen Mensch und Maschine wird der Augenblick einer Begegnung, in welcher *Maria* – die Predigerin und Hoffnungsgestalt des Glücks in der Unterwelt der Arbeit – mit einer großen Zahl von grau gekleideten Kindern einem Aufzug entsteigt, der direkt aus den Tiefen in jenen elysischen Garten führt, in welchem die privilegierten Söhne und Töchter der Mächtigen, ihnen voran *Freder*, der Sohn des Herrschers, ihrem heiteren Spiel nachgehen. Im Kontrast jenes Aufeinandertreffens von Unbekümmertheit und Leid, von Licht und Dunkelheit, offenbaren die einander sich berührenden Blicke von *Maria* und *Freder* gerade jenes Lebensgefühl des Fragmentaren, welches Georg Simmel bereits 1916 seinen von „banalem Pessimismus“ getriebenen Zeitgenossen attestiert.³

„Ein tiefer berechtigtes Bild entsteht, wenn man es mit dem Begriff des Fragmentes genauer nimmt: ein Stück, das übrig geblieben ist, indem von einem vorbestehenden Ganzen Teile in Wegfall gekommen sind. Vielfach in der Tat wird das individuelle Leben so empfunden, als bildete es in einer verborgenen Schicht oder vor einem göttlichen Auge ein vollkommenes, seiner Idee restlos entsprechendes Ganzes, von dem aber unzähliges in dem Augenblick gleichsam abbricht, in dem es in unsere empirische Wirklichkeit übergeht. Diese ist wie der Rest oder das Bruchstück, das übrig bleibt, wenn von unserem vollen, metaphysischen Wesen wegfällt, was in die Formen des irdischen Daseins und Bewusstseins nicht hineingeht.

Platos Phantasie von der Seele, die selig vollendet im überhimmlischen Raume schweift und durch den Sturz in einen materiellen Körper verstümmelt wird, ist nur eines von den vielen Symbolen für dieses Gefühl: als wäre unsere Wirklichkeit nur das übriggebliebene Bruchstück einer irgendwie bestehenden, überwirklichen Vollendung und Ganzheit unser.“⁴

³ Vgl. Simmel, Georg: „Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik“, in: *LOGOS. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, herausgegeben von Richard Kroner und Georg Mehlis, Band VI, 1916/17, Heft I, S. 29.

⁴ Ebd.

Jene Plötzlichkeit der Bewusstwerdung einer Unvollkommenheit der jeweils eigenen Welt, wie sie in Langs *Metropolis* in dieser Schlüssel-Begegnung als gleichsam symptomatisches Gefühl der zwanziger Jahre inszeniert wird, entspricht der Simmelschen Auffassung eines durch „mannigfache Ebenen“ kursierenden Lebens,⁵ in welchem im Moment des Aufeinandertreffens der prinzipiell als Totalität empfundenen Welten, gerade das Bruchstückhafte notwendigerweise aufscheint:⁶

„Das Leben ist eine Vollständigkeit und jede Welt ist Vollständigkeit; aber wo sie sich schneiden, umgrenzen die Schnittflächen ein Fragment – ein Fragment ebenso des Lebens wie eines der Welt.“⁷

Dieses Gefühl des Fragilen und Brüchigen, welches in ähnlicher Weise von Freud 1930 – rückwirkend auf die vorangegangenen Jahrzehnte – als das *Unbehagen* in der Kultur ausgewiesen wird,⁸ tritt als deutlichstes Merkmal in nahezu sämtlichen Untersuchungen, Manifesten und Pamphleten des frühen 20. Jahrhunderts zu Tage, in welchen nunmehr verstärkt Körperlichkeit zum Bestandteil des Denkens wird.

Entgegen einer erkenntnistheoretischen Historiographie, welche die Impulse und Anlässe eines Eintritts des Körpers in eine Gesetzmäßigkeiten aufzeigende Systematik überführt – vielleicht sogar im Impetus, eine Geschichte des Körpers ins Reine schreiben zu wollen – erscheint es im Hinblick auf die Untersuchung einer möglichen Immanenz des Körpers in der Musik und im Musikdenken sinnvoll, im Folgenden lediglich eine spezifische Auswahl derjenigen Quellen zu treffen – und sie gleichsam aus einem Umfassenderen herauszuberechnen⁹ – die für die weitere Untersuchung paradigmatische Bedeutsamkeit erlangen und zudem im Kontext musikhistorischer Fragestellungen bislang noch nicht oder nur unzureichend befragt wurden. Jene Bruchstücke einer Kulturgeschichte des Körpers dokumentieren somit exemplarisch Vorstellungen und Ideen, die um die Jahrhundertwende 1900 eine zentrale Bedeutung in öffentlichen, wissenschaftlichen und vor allem künstlerischen

⁵ Vgl. hierzu auch Simmels sozio-philosophischen Grundlagentext: „Die Kreuzung sozialer Kreise“, in: Ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1908, S. 305-344.

⁶ Vgl. Simmel, Georg: „Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik“, a.a.O., S. 39.

⁷ Ebd., S. 40.

⁸ Vgl. Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt a.M. 1994.

⁹ In ähnlicher Weise bestimmt sich Bergs kompositorisches Verfahren in den *Bruchstücken aus Wozzeck* aus der Vorstellung einer Versehrtheit und Brüchigkeit des dargestellten Gegenstands. Die Auswahl und Zusammenführung wesentlicher Kompositionsteile der Oper vollzieht hierin eine Anlehnung an die Fragmentarität des Büchnerschen Dramas, welches in weiten Teilen keine spezifische Anordnung der einzelnen Teile vorsieht. Somit erhebt weder die Komposition, noch die Textvorlage den Anspruch auf Vollständigkeit – eines ohnehin nicht denkbaren Ganzen – sowie auf eine kausale Sukzession der Erzählstruktur. Es werden vielmehr zentrale Evidenzen aufgezeigt und durch ihre intensitätsreiche musikalische Beleuchtung in besonderer Weise herausgestellt.

Diskursen erhalten. In Analogie zu einer Denkweise des durch gesellschaftliche Zwänge verstümmelten und durch disziplinatorische Maßnahmen gewaltsam vermessen und geformten Körpers gilt es, dessen unterirdische Geschichte, wie sie zugleich von Horkheimer und Adorno in ihrer *Dialektik der Aufklärung* reklamiert wird,¹⁰ als auch überaus bildhaft in Langs *Metropolis* dargestellt wird, in ihren wesentlichen Bestandteilen ans Tageslicht zu ziehen und neu zu bewerten. Dabei erscheint es notwendig, einerseits der den ausgewählten Schriften zumeist impliziten Leidenschaft der Argumentation – die sich überdies nicht selten auf die Rezeption überträgt¹¹ – mit einer durchaus kritischen Gegen-Lektüre zu begegnen, welche die zumeist in einer Rhetorik des Niedergangs gehaltene Körpergeschichte gegen den Strich und ihre vermeintliche Logik liest.¹² Andererseits sollen die Dokumente nicht im Sinn einer kausalen Sukzession oder historischen Filiation geordnet werden, sondern es wird den in ihnen enthaltenen Symptomaten und Elementen des Denkens und Artikulierens von Körperlichkeit gerade in ihrer Unabgeschlossenheit und weitgehenden Unverbundenheit nachgegangen, sodass das hier gewählte Vorgehen, Schriften in Folge ihres Ersterscheinungsdatums einer Darstellung zuzuführen, zugleich die größte Zufälligkeit bedeuten kann.

Als gewichtiges Indiz für eine mögliche Immanenz des Körpers in musikalischen Entwürfen des frühen 20. Jahrhunderts erscheint in diesem Zusammenhang vor allem die im öffentlichen Diskurs jener Zeit dem Körper zugeschriebene zerstörerische Kraft, die es – pointiert formuliert – aufgrund

¹⁰ Vgl. Horkheimer, Max; Adorno Theodor W.: „Interesse am Körper“, in: Dies.: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1998, S. 246: „Unter der bekannten Geschichte Europas läuft eine unterirdische. Sie besteht im Schicksal der durch Zivilisation verdrängten und entstellten menschlichen Instinkte und Leidenschaften. [...] Von der Verstümmelung betroffen ist vor allem das Verhältnis zum Körper. Die Arbeitsteilung, bei der die Nutznießung auf die eine und die Arbeit auf die andere Seite kam, belegte die rohe Kraft mit einem Bann. Je weniger die Herren die Arbeit der anderen entbehren konnten, als desto niedriger wurde sie erklärt.“

¹¹ Vgl. hierzu etwa die Apostrophierung des Basler Rechtshistorikers Johann Jakob Bachofen als *prophète scientifique* durch Walter Benjamin. Vgl. Benjamin, Walter: „Johann Jakob Bachofen“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, S. 211-233. Gerade hinsichtlich der Bedeutung des Körpers für den Prozess der Geschichte wird sich im Verlauf dieser Untersuchung zeigen, dass jene Bedingungen, die Bachofen in seiner Schrift *Das Mutterrecht* dem Körper zuschreibt, gerade auf ein Gegenteil dessen verweisen, was prophetisch in die Zukunft weist. Vielmehr verbirgt sich hierin jene Blindheit einer ganzen Generation, die leidenschaftlich die Überlegenheit des Männlichen propagiert, dessen Körper als das Dispositiv des Schicksals der Menschheit begreift und das Weibliche als dämonische Kraft der Zerstörung brandmarkt.

¹² Vgl. zu den Problematiken einer adäquaten Historiographie insbesondere der Beziehung zwischen Phantasie und Körper bei Kamper, Dietmar: „Phantasie“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 1007-1008: „Erstens müssen die vorhandenen Geschichten und Texte gegen den Strich gelesen, also die verbindlichen Horizonte der etablierten Hermeneutik verlassen werden; zweitens bedarf es archäologisch-detektivischer Kleinarbeit, um unterirdische Korrespondenzen zu entdecken, die trotz der Verdrängung sich abspielten, und drittens kann nur diejenige Kraft eine Rekonstruktion des ‚Gegenstandes‘ leisten, die rekonstruiert werden soll, womit eine *petitio principii* oder ein ‚performativer Selbstwiderspruch‘, mithin eine logische Unmöglichkeit begangen wird.“

der im Verborgenen agierenden sexuellen Energien vermag, jegliche Errungenschaften der Kultur, die das geistige Hinauswachsen des Menschen über seine Stofflichkeit ermöglicht, zunichte zu machen. Gerade die zahlreichen Kontroversen um eine Notwendigkeit der Disziplinierung des Körpers gemäß den Vorstellungen des Sittlichen,¹³ Hygienischen¹⁴ und überdies auch Soldatischen¹⁵, eröffnen die Perspektive auf eine immense Fragilität des eigenen Zeitbewusstseins¹⁶, welches sich nicht selten sogar aus der Angst und dem Ekel vor dem sexuellen und fruchtbaren Leib speist und mithin die Menschheit in stetiger Gefahr ihres Untergangs wähnt. Der Niederschlag dieses *Unbehagens* findet sich sowohl in den zahlreichen Dimensionen des Pathologischen, mit deren Hilfe vermeintliche Abirrungen und abnorme Erscheinungen etwa der *Perversion*, der *Inversion*, der *Hysterie*, der *Neurasthenie*, etc., empirisch erfasst und klassifiziert werden als auch in denjenigen des Pandämonischen, in welchen sich gerade die diese Krankheiten repräsentierenden Figuren etwa der *Femme fatale*, der *Femme fragil*, des Mörders und des vom Nervotismus bestimmten Künstlers, etc., erfolgreich ihren Weg bis in die Literatur und ins Theater bahnen.

Im Interesse einer Fokussierung der Untersuchung auf wesentliche Merkmale, die heuristisch insbesondere im Hinblick auf musikhistorische und innermusikalische Relevanzen eine grundlegende Orientierung ermöglichen sollen, bietet sich die Konzentration auf vier Bereiche jener Auseinandersetzungen an, die im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts sowohl den wissenschaftlichen als auch in zunehmendem Maße den öffentlichen Raum bestimmen und wie folgt vereinfachend skizziert werden können:

¹³ Als aufschlussreiche Spiegel der Ambivalenz, der innerhalb moralischer Diskurse reklamierten Sittlichkeit und ihrer tatsächlichen gesellschaftlichen Relevanz, erweisen sich vor allem die umfassenden Darstellungen der sowohl als *Sittengeschichte* deklarierten Kompendien als auch der unter dem Anspruch geschichtlicher Forschung betriebenen Sammlungen erotischer Kunst. Vgl. Hierzu etwa Moreck, Curt: *Kultur- und Sittengeschichte der neuesten Zeit. Geschlechtsleben und Erotik in der Gesellschaft der Gegenwart*, Dresden 1928; oder die umfangreiche Sammlung Fuchs, Eduard: *Geschichte der erotischen Kunst in Einzeldarstellungen*, 3 Bde., München 1908 – 1912.

¹⁴ Vgl. zu den Diskursen des Hygienischen insbesondere Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt a.M. 2001. Vgl. weiter: Köpping, Klaus-Peter: „Obszönität“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, a.a.O., S.568-585.

¹⁵ In einer ambivalenten Beziehung zum soldatischen Körper steht überdies der durch Sport trainierte Körper, der sowohl emphatisch als Befreiung einer ganzen Generation gefeiert als auch in einer bündisch zu organisierenden Jugendbewegung institutionalisiert wird. Vgl. Blüher, Hans: *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft. eine Theorie der menschlichen Staatsbildung nach Wesen und Wert*, 2 Bde., Jena 1919. Eine eindringliche Darstellung der zerstörerischen Kraft des in der Gewalt Krieg entfesselten, triebhaften Körpers, findet sich hingegen bei Hirschfeld, Magnus: *Sittengeschichte des Weltkrieges*, 2 Bde., Leipzig-Wien 1930.

¹⁶ Vgl. hierzu die soziale Funktion der Selbstbeschreibung der eigenen Epoche als Vollzug einer Selbstsimplifikation bei Luhmann, Niklas: „Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie“, in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. v. Hans-Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer, Frankfurt a.M. 1985, S. 25-26.

Erstens gilt die zunehmende Aufmerksamkeit der *Statuarik der Masken*, deren stillgestellte, gefrorene Ausdrucksintensitäten den Blick des Betrachters vom mimetischen Spiel der Gesichtszüge und den gleichsam beredten Augen auf einen Ort des Numinosen lenkt. Die plastisch gestalteten, in ihren Maßstäben und Tiefenstrukturen überzeichneten Oberflächen weisen nunmehr den gesamten Körper des Maskenträgers in seiner Bewegung als Einheit aus. Hierin zeigt sich sowohl das Moment des Gestischen als eine den ganzen Körper betreffende Mimesis des Leibs als auch des Physiognomischen, welche das Gesicht als Ausdruck des gesamten Körpers versteht. Wesentlich für die Neu-Entdeckung der Maske in ihrer Bedeutung für die Wahrnehmung der Veränderungen der eigenen Lebenswelt wird hierbei der epistemologisch geschulte Blick des Ethnologen, des Anthropologen oder des Psychologen, der durch die Systematisierung von Beschreibungskategorien für die Zeitgenossen spezifisch wirksame Evidenzen aufzuzeigen beginnt.¹⁷ Überdies tritt diese Neugier am Archaischen und Ritualen in eine spannungsvolle Beziehung zu den nicht selten als bedrohlich empfundenen Entwicklungen des Maschinellen und Technischen.

Zweitens erlangt der *Körper als Mittel des Zugangs zur Geschichte* zentrale Bedeutung für das Denken seiner ihm eigentümlichen Wirkmächtigkeit. Die im Körper angelegten Potentiale des Handelns treten im Leben als ein stetes Ringen zwischen Siechtum und Überschreitung in Erscheinung. Dem Unterworfensein unter die Gesetze des Stofflichen (respektive Leiblichen) tritt die Kraft des Geistes gegenüber, welche in der Überwindung des Körperlichen die Grenzen des Irdischen zu sprengen vermag. Krankheit als gleichsam intensivste Form des Körper-Seins wird somit zum Zeichen der Geschichtslosigkeit, das Pathologische zudem zu einer besonderen Eigenschaft des Weiblichen, die das männliche Emporsteigen und das daraus abgeleitete Prinzip des Eintritts in die Geschichte zu verhindern droht. Symptomatischer Ausdruck dieses Dualismus' wird der Schlachtruf vom *Kampf der Geschlechter*, größtes Moment der Irritation das *Rätsel Weib*. Analog zu den Entwicklungsstadien des Menschen wird nun überdies die Geschichte in ihrer pathologischen Dimension und morphologischen Struktur erfasst sowie der Fortschritt als Sukzession der Erhebung des Menschen über sein irdisches Dasein verstanden. Historiker, Pathologen und Forensiker arbeiten gleichermaßen an der Kategorisierung dieser Prinzipien, die das Werden der Geschichte in ihrer gradualistischen Gesetzmäßigkeit als eine organische Einheit begreifen.

¹⁷ Vgl. etwa Malinowski, Bronislaw: *Das Geschlechtsleben der Wilden im Nordwest-Melanesien*, Leipzig 1929 oder Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt a.M. 31920.

Drittens werden *Traum und Unterbewusstsein* in ihrer Neuentdeckung durch die Psychologie als ein Korrelat des Körperlichen begriffen, indem sie einerseits zum Ort des Traumatischen werden, in welchem die nach außen verborgenen Wunden ihre schmerzliche Präsenz erhalten.¹⁸ Andererseits vermögen sie durch die Aufhebung der gravimetrischen Kräfte und zeitlichen Kausalitäten den Körper zu entfesseln, ihn zu dephysiologisieren¹⁹, um den durch das im repressiven Gefangensein des Alltags angestauten Energien einen Ort der Freiheit zu ermöglichen.

Viertens richtet sich die Aufmerksamkeit auf den *geschlechtlichen und sexuellen Körper*, dessen biologische Mechanismen gewaltige und überwältigende Triebenergien freisetzt. Diese drohen – in einer für das frühe 20. Jahrhundert charakteristischen Vorstellung – den Menschen zu vernichten, vermag er den Sexus nicht zu beherrschen oder auf andere Felder des Handelns (Eros) umzuleiten respektive zu sublimieren. Sexualwissenschaftler sowie Philosophen beteiligen sich an der Erfassung des weitgehend noch im Kontext von Sekretions- und Temperamentenlehre verstandenen Wirkmächtigkeit des Körpers und überführen ihn nicht selten zugleich in eine biologistische oder juristische Deutung.

Alle vier der hier skizzenhaft beleuchteten Merkmale verweisen auf ein zu Beginn des 20. Jahrhunderts spezifisch verändertes Blickfeld, in welchem nun zunehmend die Deutung des Menschen sowie die Deutung der Geschichte durch neue epistemologische Untersuchungsformen angegangen wird. Diese beziehen sich nunmehr – und das ist ihre Besonderheit – gerade auf die mannigfachen Ausdrucksformen und Ausdruckscharaktere des Körpers und seiner Bewegungen und leiten aus seiner Beobachtung zugleich neue wissenschaftliche Disziplinen ab: *Physiognomie*, *Charakterologie*, *Graphologie* und *Morphologie*. Die im Folgenden dargestellten Bruchstücke einer Kulturgeschichte des Körpers beleuchten somit jene Techniken der Vermessung, Kategorisierung und auch Disziplinierung des Körpers sowie der in ihm verborgen geglaubten Gesetzmäßigkeiten eines Eintritts in

¹⁸ Vgl. etwa auch Durkheim, Emile: *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*, Frankfurt a.M. 1992, S. 298-299: „Natürlich gibt es eine Menge Vergnügungen, die uns heute zugänglich sind und die einfachere Naturen nicht kennen. Dafür aber sind wir auch vielen Leiden ausgesetzt, die ihnen erspart geblieben sind, und es ist gar nicht sicher, ob sich die Waage zu unseren Gunsten neigt. [...] Wahr ist, dass unser Nervensystem empfindlicher geworden ist und für geringe Reize ansprechbar, die jenes viel gröbere unserer Väter nicht berührten. Andererseits sind viele Reize, die ihnen angenehm waren, für uns zu stark geworden und folglich schmerzhaft. Wenn wir für mehr Vergnügen zugänglicher geworden sind, so auch für mehr Schmerzen.“ Vgl. weiter Starobinski, Jean: *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Frankfurt a.M. 1991; vgl. auch Scarry, Elaine: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt a.M. 1992.

¹⁹ Unter *Dephysiologisierung* versteht Starobinski den Prozess der Ablösung des Traums von physiologischen Ursachen in der Psychologie Freuds, wodurch in Analogie hierzu der Traum selbst den Körper zu entsomatisieren scheint. Vgl. Starobinski, Jean: *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, a.a.O., S. 26.

die Geschichte, welche parallel zu den in einer breiten Öffentlichkeit leidenschaftlich geführten Debatten um Themenkomplexe wie den *Kampf der Geschlechter*, das *Rätsel Weib*, *Sittlichkeit*, *Hysterie*, *Neurasthenie*, *Nervosität*, *Sexualität*, *Pathologie* oder *Sexualpathologie*, etc., einen grundlegenden Wandel auch der musikalischen Ausdrucks- und Gestaltungsmittel sowie deren Wahrnehmung bewirken.

Masken und Maschinen

Neben dem epistemologischen Blick auf die *unterirdische Geschichte* des Körpers, der den Menschen in seiner gewaltsamen Verstümmelung durch soziale, gesellschaftliche, kulturelle sowie historische Prozesse betrachtet, scheint gerade in Bezug auf das beginnende 20. Jahrhundert die Wahrnehmung eines sich selbst zur Darstellung bringenden Körpers weitgehend zu verschwinden. Nicht allein der Leib, der einer Antenne gleich, empfangene Signale der ihn repressiv bestimmenden Umwelt wiederum emittiert, sondern jener, der das vermeintlich Mechanische dieses verarbeitenden Reflexes durch den künstlerischen Prozess aufbricht, erlangt zu dieser Zeit weitreichende Bedeutung. Die Angst-Vision des Maschinen-Menschen respektive der Mensch-Maschine ist zugleich die Vision der Befreiung des Körpers, welcher durch sein Aufbegehren der Knechtschaft und Instrumentalisierung zu entrinnen vermag. Dies allerdings mit dem Preis einer unkontrollierbaren Entfesselung angestauter Kräfte, die neben dem Guten auch gewaltsame Zerstörungen schaffen.

Dennoch bildet Körperlichkeit, nahezu unbemerkt und eigentümlich unterschwellig, eine Ebene der Kontinuität gegenüber der historiographischen Partialisierung der Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts, indem sie die Tektonik der Diskontinuitäten, Rupturen, Inzisionen und Umbrüche in scheinbar konstanter Beharrlichkeit unterminiert. Die Spuren dieses Prozesses finden sich in der artikulativen und künstlerischen Präsenz leiblicher *Plastizität* und *Bewegung*, welche dem öffentlich leidenschaftlich geführten Diskurs über Techniken der Menschen(er)kenntnis und überdies der Geschichtserkenntnis durch *Charakterologie*, *Physiognomie* und *Graphologie* als polarer Widerstand, als dialektischer Einspruch in den Figuren etwa von *Maske* und *Traum* entgegen treten.

Die Frage nach Identität²⁰ in einer durch Technisierung, Urbanisierung und Rationalisierung beschleunigt vorangetriebenen Entzauberung der Welt, welche den Menschen in all seinen Belangen in einem *stahlharten Gehäuse der Hörigkeit* zu fangen droht,²¹ richtet den Blick von dem instrumentalisierten, gebändigten Körper hin auf die Suche nach einer unverfälschten Signatur des Körpers als Ausdruck „sichobjektivierenden Tuns“, wie es Carl Einstein in seinem Buch *Negerplastik* (1915) weitblickend formuliert.²² Indem er die Maske als „fixierte Ekstase“²³ begreift, als „letzte Intensität des Ausdrucks“²⁴, wendet er die Agonie des zu erstarren drohenden Menschen ins Theatrale, in den mimetischen Prozess des Fühlens durch die Verwandlung des Körpers:

„Welch Bewußtsein heißt es, den eigenen Körper als unvollendetes Werk zu begreifen, den unmittelbar man verändert. [...] An der Maske versteht der psychologisierende und zugleich theatralische Europäer dies Gefühl am ehesten. Der Mensch verwandelt sich immer etwas, jedoch bleibt er bemüht, eine gewisse Kontinuität, die Identität zu wahren.“²⁵

²⁰ Der Begriff der *Identität* spiegelt gleichsam das zentrale Problem einer um die Jahrhundertwende einsetzenden Auseinandersetzung um die veränderte Stellung des Individuums innerhalb der es bestimmenden Gesellschaft, welche gerade in den Auseinandersetzungen Freuds (*Das Ich und das Es*, 1923) oder auch in besonderer Weise bei George Herbert Mead in der Unterscheidung von „I“ und „me“ (postum veröffentlicht unter dem Titel: *Mind, Self and Society. From the Standpoint of a Social Behaviourist*, 1934; dt.: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*) einen wesentlichen Platz einnimmt. Vgl. hierzu Böhme, Gernot: „Identität“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 690-691. Die Bedeutung von Identität, wie sie in neuerer Zeit vor allem system- und rollentheoretisch (etwa bei Talcott Parsons, Erving Goffman oder Norbert Elias) in ihrer Konstruktivität verstanden wird, weist zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch noch eine große Nähe zu einer authentisch geglaubten Einheit menschlicher Existenz auf, weshalb im Folgenden *Identität* durchaus als unscharfer, variabler Begriff zu verstehen ist.

²¹ Vgl. hierzu insbesondere Weber, Max: „Die protestantische Ethik und der ‚Geist‘ des Kapitalismus“, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 1, Tübingen 1920.

²² Einstein, Carl: *Negerplastik*, hg. v. Rolf-Peter Baacke, Berlin 1992, S. 28 (Erstausgabe 1915). Die Vorstellung, in Ritualen und Artefakten fremder Ethnien gleichsam ein Uverfälschtes vorzufinden, welches der abendländischen „Zivilisation“ abhanden gekommen zu sein scheint – oder nur auf dem Umweg über andere Kulturen zu artikulieren ist, gerät spätestens mit Fritz Kramers Vorwurf einer *imaginären Ethnographie* in Konflikt: Vgl. Kramer, Fritz: *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1981. Vielmehr entwickelt Kassner 1921 bereits die Vorstellung einer Signatur, die im Gesicht des Menschen gerade das durch gesellschaftliche Bedingtheiten *geformte* Gesicht, ein Typisches des Ausdrucks erkennt: „Es hat den Anschein, daß die Maschine in Amerika der Bildung von Typen weniger im Wege ist als in Europa. Dürfen wir nicht im Amerikaner der Vereinigten Staaten einen neuen Typus im Zeitalter eben der Maschine, aus diesem Zeitalter geboren, sehen? Einen flacheren, dünneren, dafür aber bestimmteren und wirksameren, als ihn Europa heute aufbringt? Dieses Geometrische, Flache, Dünne, dafür aber sehr Bestimmte ist der amerikanischen Physiognomie anzusehen und von der Maschine auf sie übergegangen. Es ist keineswegs Mangel an Spontanität, an welcher der Preuße vielleicht mehr leidet als irgend ein anderer Mensch auf Erden, es ist vielmehr ein Ineinander des Spontanen und Maschinellen, eine sehr lebendige, gewiß wertvolle Flachheit, Flächigkeit.“ Vgl. Kassner, Rudolf: „Von der Signatur der Dinge“, in: Ders.: *Physiognomik*, Wiesbaden und Darmstadt 1951, S. 39-40.

²³ Einstein, Carl: *Negerplastik*, a.a.O., S. 28.

²⁴ Ebd., S. 29.

²⁵ Ebd., S. 27 u. 28.

Einstein wendet dieses Verstehen jedoch als Indiz überkommenen Kunstschaffens gegen die Tradierung abendländischer Ausdrucksformen, um gerade angesichts der gleichsam exterritorialen Entdeckungen afrikanischer Masken und Statuen, die Notwendigkeit eines veränderten Produktionsbewusstseins im Künstler zu reklamieren, wie es analog in der Bewegung des sogenannten Kubismus zu Tage tritt.²⁶ Kritisch hinterfragt er jene Bedeutung, welche mit dem psychologisierenden und theatralischen Moment abendländischer Rezeption der gefühlsmäßigen, formalen und somit wirkungsästhetischen Deutung zukommt und fordert für die Kunst mythische Erneuerung ähnlich der einschränkungslosen kategorialen Prägnanz der untersuchten und dargestellten Artefakte.²⁷ Das Adorative im Kunstschaffen wird somit zur unmittelbar gegebenen Natur, wodurch die übliche Distanz des arbeitenden Plastikers, der sich der „Majorität der seelischen Vorgänge“ unterwirft und diese einem Beschauer gleich, der rezeptiven Beobachtung unterzieht, gegen die Abstraktion als „stärkster Realismus“ aufscheint.²⁸

„Der Künstler erarbeitet sein Werk, das selbständig, transzendent und unverwoben bleibt. Dieser Transzendenz entspricht eine räumliche Anschauung, die jede Funktion des Beschauers ausschließt; ein vollständig erschöpfter, totaler und unfragmentarischer Raum muß gegeben und verbürgt sein. Abgeschlossenheit des Raumes bedeutet hier nicht Abstraktion, sondern ist unmittelbare Empfindung. Die Geschlossenheit ist nur garantiert, wenn das Kubische völlig geleistet ist, dem nichts hinzugefügt werden kann. Die Aktivität des Beschauers kommt nicht in Frage.“²⁹

Hinsichtlich der Ausdruckskategorien von *Plastizität* und *Bewegung* entfaltet diese produktionsästhetische Forderung Einsteins eine Abkehr zu zeitgenössischen Darstellungsweisen des Körpers und positioniert sich in aller Deutlichkeit gegen jene Tendenzen arbeitsteiliger und ornamentierender Schaffentechniken, welche sich aus der allmählichen Säkularisierung und Entfremdung des gesellschaftlich eingebundenen Menschen als schöpferischer Prozess entwickeln.³⁰ Die Authentizität von

²⁶ Vgl. ebd., S. 17-18.

²⁷ Vgl. ebd., S. 17-18.

²⁸ Vgl. ebd., S. 13 u. 14. Für Wassily Kandinsky hingegen stellen (im gleichen Jahr erscheint der von ihm mitherausgegebene *Blaue Reiter*) die beiden Pole der „Abstraktion“ und der „Realistik“ gerade aufgrund ihrer Möglichkeit ihres „Zusammenklings“ zwei Wege dar, die „schließlich zu einem Ziel führen.“ Vgl. Kandinsky, Wassily: „Über die Formfrage“, in: *Der Blaue Reiter*, hg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 2000, S. 147-148.

²⁹ Einstein, Carl: *Negerplastik*, a.a.O., S. 15-16.

³⁰ Einsteins Konzeption befindet sich somit überdies im zeitlichen Kontext einer Konjunktur archaischer Rituale, die zu Beginn der zehner Jahre des 20. Jahrhunderts neben dem *Blauen Reiter* (1911) und Freuds *Totem und Tabu* (1913) etwa auch durch Malinowskis Studien (*Das Geschlechtsleben der Wilden im Nordwest-Melanesien*, Leipzig 1929) eine zentrale Bedeutung sowohl hinsichtlich ethnologischer und psychologischer als auch künstlerischer Auseinandersetzungen erlangt – in besonderer Weise bei Reich, Wilhelm: *Der Einbruch der sexuellen Zwangsmoral*, Köln

Erfahrung wendet sich gegen den in der sogenannten Moderne zunehmend aufkommenden Schein des psychologisierenden Theaters, welches dem Beschauer die Vervollständigung der Form durch den Prozess des tätigen Sehens oblässt, anstatt sie im Kunstwerk selbst, zeitlos und ohne den Abdruck einer modellierenden Hand,³¹ zum Ausdruck zu bringen.³² Das Identische muss in der Rückbeziehung auf den eigenen, gleichsam ungebändigten Körper nunmehr sowohl durch die Schichten einer im Namen christlich-abendländischer Sittlichkeit verstärkten Hygienisierung der Sexualität³³ – mit dem Resultat der durch diese Denaturierung erwirkten Trennung von Ästhetik und Religion³⁴ – als auch einer nationalistisch geprägten, militärisch nutzbringenden Gesundheit dringen, um solcherart im Ritual des aus-sich-Heraustretens mit dem Objekt der Ekstase in Beziehung zu treten.³⁵

Aus dieser Perspektive betrachtet zeichnet sich – um ein Beispiel zu geben – bereits im Sehnen nach dem Kuss des abgeschlagen Prophetenhauptes in Wildes und Strauss' *Salome* die im Kontext gesellschaftlicher Modernisierung zunehmend empfundene Fragilität einer sich von sich selbst entfremdenden Existenz deutlich ab, da die begehrte Maske Triumph und sexuelle Ekstase verweigert und gleichsam ihre todbringende Kraft offenbart, gerade weil sie nicht mehr die Identität Jochanaans darstellt. Des Weiteren ließe sich in den artistischen und harlekinesken Dimensionen von Strawinskys *Petruschka* oder Schönbergs *Pierrot Lunaire* überdies die Angst vor der verlebendigten Maske erkennen, die einem Golem gleich, die Monstrosität des zur Maschine mutierenden Menschen widerspiegelt, ähnlich wie in den frühen kinematographischen Entwürfen von Murnaus *Nosferatu* und Langs *Metropolis*. Nur im Augenblick des Todes – wie er insbesondere in Schönbergs *Erwartung*, Bartóks *Mandarin* oder Bergs *Lulu* gleichsam als Auflösung der Maskerade erscheint – jener letzten Intensität, tritt die Maske durch die Auflösung der Bewegung in das Identische mit sich selbst, um in diesem Ereignis gleichsam Metapher für das Flüchtige zu werden, welchem sich die

1972 (Erstausgabe 1932; 1935 und 1951 erweitert und überarbeitet). Vgl. hierzu: Zenck, Martin: „Artaud – Boulez – Rihm – Hosokawa. Zur Re- und Transritualität im europäischen Musiktheater des 20. Jahrhunderts“, in: *Musiktheater heute: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, hg. v. Hermann Danuser, Mainz 2003, S. 234-261. Vgl. weiter zum „Ritual als Kulturmuster“ bezüglich der Uraufführungs-Choreographie des *Le Sacre du printemps* Igor Strawinskys von Waslaw Nijinsky mit den Bühnebildkonzeptionen Nicholas Roehrichs: Brandstetter, Gabriele: „Le Sacre du printemps. Choreographie und Ritual“, in: *Rituale heute. Theorien – Kontroversen – Entwürfe*, hg. v. Corina Caduff und Joanna Pfaff-Czarnecka, Frankfurt a.M. 1999, S. 127-148.

³¹ Vgl. Einstein, Carl: *Negerplastik*, a.a.O., S. 18.

³² Vgl. ebd., S. 13 -14.

³³ Vgl. Köpping, Klaus-Peter, „Obszönität“, a.a.O., S. 579.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Insofern hält die von Adorno gegen Strawinsky polemisch gewendete Desavouierung der *Negerplastik* als kulturfeindliches Manifest nur bedingt stand. Vgl. Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M. 1997, S. 136.

Musik, als Transformation des Plastischen in die Bewegung der Musik im zeitlich abgeschlossenen Raum in besonderer Weise annimmt.³⁶

Noch vor Einsteins *Negerplastik* entdeckt die Bewegung des *Blauen Reiters*³⁷ die Maske als konstitutives Element von Kunst und sieht in dieser von den Zeitgenossen noch weitgehend argwöhnisch beäugten Darstellungsform eine Chance, der inkommensurablen Bedeutung einer Veränderung des Verstehens eigener Kultur und künstlerischen Schaffens bewusst zu werden.³⁸ Neben den zahlreichen Abbildungen außereuropäischer Masken widmen sich sowohl ein Essay August Mackes³⁹ als auch Wassily Kandinskys Bühnenkomposition *Der gelbe Klang*⁴⁰ der symbolischen Ausdruckskraft dieser gleichsam holzschnittartigen Formen und Bewegungen. Sie deuten sowohl auf die innige Beziehung zu Pablo Picassos Auseinandersetzung mit afrikanischen Masken⁴¹ als auch insbesondere auf die zeitgleich in Deutschland und Frankreich entstehenden Entwürfe mechanischer Darstellungsformen gleichsam symbiotischer Beziehungen zwischen Mensch und Maschine, durch welche das Antlitz des Menschen aufgrund der zunehmenden Distanz zwischen Mensch und Körper in neuer Weise geformt wird. So entsteht an der Bühnenwerkstatt des Staatlichen Bauhauses Weimar Kurt Schmidts, Friedrich Wilhelm Boglers und Georg Teltchers *Mechanisches Ballett* mit der Musik Hans Heinz Stuckenschmidts,⁴² während in der Zusammenarbeit George Antheils mit dem Maler Fernand Léger, dem Photographen Man Ray und dem Filmemacher Dudley Murphy das kinematographische Projekt eines *Ballet mécanique* in Angriff genommen wird, dessen Uraufführung in Wien 1924 jedoch ohne Antheils Komposition stattfindet. Während der Entwurf der Bauhäusler abstrakte, auf weitgehend unsichtbare Akteure geschnürte, geometrische Formen in einem zweidimensionalen Raum in Bewegung versetzt, spielt die Arbeit Légers, Rays und Murphys hingegen mit der Schnitttechnik des neuen Mediums Film. Hierin werden Sequenzen von marschierenden Alltagsgegenständen (Trichter, Deckel und Töpfe) aneinandergereiht und wiederholt sowie mit Ausschnitten bewegter Körper (Gesichter oder Beine) im Rekurs auf Darstellungsformen des Tanzes in eine neue Beziehung gesetzt. In beiden Fällen entsteht eine Thea-

³⁶ Vgl. auch Ariès, Philippe; Béjin, André (Hg.): *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*, Frankfurt a.M. 1984.

³⁷ Vgl. Kandinsky, Wassily; Marc, Franz (Hg.): *Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 82000.

³⁸ Vgl. Marc, Franz: „Die Masken“, in: *Der Blaue Reiter*, a.a.O., S. 53-59.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Kandinsky, Wassily: „Der gelbe Klang“, in: *Der Blaue Reiter*, a.a.O., S. 210-229.

⁴¹ Vgl. Picasso, Pablo: *La femme à la mandoline au piano*, in: *Der Blaue Reiter*, a.a.O. S. 26.

⁴² Vgl. Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Musik am Bauhaus*, hg. v. Hans M. Wingler, Berlin 1978/79.

tralisierung der Form, indem die allgemein starren und statisch konnotierten Flächen und Gegenstände in ihrer Projektion auf körperliche Bewegung aus ihrer usuellen Kontextualisierung herausgerissen werden, gleichsam animistisch von der Welt Besitz ergreifen und somit die Maschinisierung des Menschen durch die massive technische Veränderung seiner Lebensbedingungen in eine ästhetische Beziehung überführen. Die leibliche Plastizität und Bewegung, wie sie Georg Simmel in der Skulptur Rodins⁴³ konstatiert, eine figurale Komposition, welche in Abgrenzung zur antiken Plastik nicht die „Logik des Körpers“, sondern „seine Psychologie“ sucht, begibt sich nun gleichsam in Oszillation mit der Bewegung von Umrisslinien des Körpers analog der japanischen Malerei.⁴⁴ „Die Kunst spiegelt nicht nur eine bewegtere Welt, sondern ihr Spiegel selbst ist beweglicher geworden.“⁴⁵

Die hier paradigmatisch skizzierte künstlerische Opposition gegen den innerhalb einer Urbanisierung der Gesellschaft vermessenen, gebändigten und durch Rollen und Arbeit geteilten Körper, verweist auf die Spezifität der zu Beginn des 20. Jahrhunderts vehement geführten Auseinandersetzung um *Charakterologie* und *Physiognomie*, welche insbesondere durch die Symbolsprache des *Traums* mit ihren Masken und Maskeraden in der Kunst allmählich die Spiegelung des subkutan verborgenen menschlichen Seins und somit jenen unterschweligen Diskurs des sich selbst zur Darstellung bringenden Körpers hervorbringt. Eine besondere Beschwörung der Geschichtsmächtigkeit des Körpers als zukunftsweisendes Körper-Sein – in Abgrenzung zur Körpergeschichte des Körper-Habens als Ausgeliefert-Sein – unternimmt Ernst Bloch im Auftakt der im *Geist der Utopie* eingewirkten *Philosophie der Musik*, indem er den *Traum* vom Abwerfen des Mantels, welcher zugleich der Mantel der Geschichte ist, gegen das Draußen, für das „wir (...) allmählich blind“ werden wendet, um durch die gleichsam Vibration des inneren gehörten Tons den geschichtlich inneren und somit den heilsbringenden Weg der Musik gangbar zu machen, der das Gespenstische und Numinose dieses Innerlichwerdens als unkörperliche Erfahrung in das Bewusstsein bringt.⁴⁶ *Vibration* ist insbesondere für Kandinsky – sowohl im *Blauen Reiter*⁴⁷ als auch der zuvor erschienenen Schrift *Über das Geistige in der Kunst*⁴⁸ – zentrales Merkmal und Ziel jeglichen Kunst-

⁴³ Vgl. Simmel, Georg: „Rodin“, in: Ders.: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, hg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1996, S. 330-348.

⁴⁴ Ebd., S. 345 u. 346.

⁴⁵ Ebd., S. 347. Vgl. zu der Beziehung von Körper, Bewegung und Kunst bei Simmel ausführlich Kapitel IV.

⁴⁶ Vgl. Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*, Faksimile der Ausgabe von 1918, Frankfurt a.M. 1971, S. 81.

⁴⁷ Vgl. Kandinsky, Wassily: „Über Bühnenkomposition“, in: *Der Blaue Reiter*, a.a.O., S. 191: „Der undefinierbare und doch bestimmbare Seelenvorgang (Vibration) ist das Ziel der einzelnen Kunstmittel.“

⁴⁸ Ders.: *Über das Geistige in der Kunst*, München ³1912, Erstausgabe: München 1911.

schaffens, welches im Sinne einer empfundenen Innerlichkeit, einer *Seelenvibration*⁴⁹, als *innerer Inhalt* beziehungsweise *innerer Klang*,⁵⁰ in der Analogie zur Musik konstruktive Bestrebungen in der Malerei als *melodische* und *symphonische* Komposition begreift.⁵¹ Im Kontext der um die Jahrhundertwende 1900 in Europa institutionalisierten Sozialwissenschaften, die sich allmählich aus Historischem Materialismus und Nationalökonomie im Rekurs auf Diltheys Verständnis der Geisteswissenschaft als Wissenschaft vom Leben emanzipiert, artikuliert sich die Geschichtsmächtigkeit des Körpers vor allem hinsichtlich seiner zivilisatorischen Disziplinierung. Die sozialwissenschaftliche Verortung des solcherart gesellschaftlich bestimmten Körpers findet fortan im theatralen Raum eine notwendig widerstrebende Vibration, die der systematisierten Suche nach sinnhaftem Handeln (Weber) des Menschen und dessen rationaler Kategorisierung eine Bühne des Grausamen und mithin Elementaren (Artaud), Traumatischen (Adorno) oder Gespenstischen (Bloch) zur Seite stellt. Kunst wird solcherart zum unterschwelligem Gegenentwurf zum Diskurs der charakterologischen und physiognomischen Rekonstruktion von Geschichte anhand der genetischen Disposition des Körpers.

Dieser opponierende, gleichsam osmotische Druck des Ästhetischen auf die umgebende Konstruktion von Wirklichkeit verdeutlicht seine Latenz und subkutane Präsenz im Blick auf wesentliche Bestandteile von Auseinandersetzungen, welche in der Artikulation körperlicher Semantiken noch vor Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Relevanz zu entfalten beginnen. Es gilt sich in einer Gesellschaft von Herdenmenschen dem Drang nach Assimilation entgegenzustellen, um nicht eines Tages ein Teil im Räderwerk der Maschinen zu werden – eine Ahnung, die bereits 1893 bei Emile Durkheim aufscheint:

„In unserem Bewußtsein agieren zwei entgegengesetzte Kräfte, von denen die eine zentrifugal und die andere zentripetal wirkt und die nicht zu gleicher Zeit anwachsen können. Wir können uns nicht gleichzeitig in zwei entgegengesetzte Richtungen entwickeln. Wenn wir lebhaft dazu neigen, eigenständig zu denken und zu handeln, dann können wir nicht sehr darauf aus sein, wie die anderen zu denken und zu handeln. Wenn das Ideal darin besteht, eine eigene und persönliche Physiognomie zu haben, dann sollten wir nicht aller Welt ähnlich sein. Mehr noch: In dem Augenblick, in dem diese Solidarität wirkt, löst sich unsere Persönlichkeit definitionsgemäß sozusagen auf; denn dann sind wir nicht mehr wir selbst, sondern das Kollektivwesen.“⁵²

⁴⁹ Beispielsweise ebd., S. 120.

⁵⁰ Vgl. Kandinsky, Wassily: „Über die Formfrage“, in: *Der Blaue Reiter*, a.a.O., S. 132-188.

⁵¹ Vgl. Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, a.a.O. S. 121-125.

⁵² Durkheim, Emile: *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*, a.a.O., S. 182.

Körper und Geschichte

In besonderer Weise bildet die Schrift des Basler Rechtshistorikers, Kriminalrichters und wohlhabenden Privatiers Johann Jakob Bachofen über *Das Mutterrecht*⁵³ (1861) hierbei einen wesentlichen Ausgangspunkt exemplarischer Darstellung paradigmatischer Diskurs-Elemente, deren Auseinandersetzung mit Fragen nach einer historisch verifizierbaren, ursprünglichen Herrschaft der Frau über den Mann, insbesondere hinsichtlich der Darstellung der körperlich-geistigen Prädisposition des Künstlers für den kreativen Schaffensprozess, auf Autoren des frühen 20. Jahrhunderts nachhaltige Auswirkungen zeitigt.⁵⁴ Die Relevanz Bachofens für das Denken Ludwig Klages' und Otto Weiningers – und somit für den öffentlichen Diskurs einer ganzen Zeit – findet in der 1926 herausgegebenen analektischen Zusammenstellung des Publizisten Rudolf Marx besondere Hervorhebung, wodurch in nachdrücklicher Weise vor allem eine ungebrochene Aktualität der auf Geschlechterdifferenzen aufbauenden Argumentation betont wird.⁵⁵ Deshalb erscheint es sinnvoll, *Das Mutterrecht* gleichsam aus genealogischem Interesse für spezifische argumentative Wurzeln exemplarisch vor allem hinsichtlich der Fragestellung nach Konzeptionen des Körperlichen und Geschlechtlichen näher zu beleuchten.

Die Perspektive des Bachofenschen Ansatzes offenbart die Vorstellung einer gleichsam naturgesetzlichen Universalgeschichte, welche sich durch gradualistischen Wandel und der damit einhergehenden Durchschreitung und Überwindung spezifischer Kulturstufen als zwar zeitweise reversible, jedoch letztlich unaufhaltsame Sukzession eines zielgerichteten Fortschritts der Menschheit auszeichnet. Hierbei dient der Begriff des *Mutterrechts* als heuristischer, wenn auch von Bachofen vielmehr empirisch verstandener Ausgangspunkt einer hermeneutischen Auseinandersetzung mit abendländischen Mythen, insbesondere der griechischen, um der Annahme einer in die Stadien *Heterismus*, *Gynaiokratie* und *Paternität* geschiedenen und somit deutlich abgrenzbaren geschichtlichen Kausalität der Kultur wissenschaftlich verifizierbare Signifikanz zu verleihen. Diese terminologische Fokussierung auf vermeintlich bestimmbare Eigenschaften des Weiblichen im Sinne einer

⁵³ Vgl. Bachofen, Johann Jakob: *Mutterrecht und Urreligion. Eine Auswahl*, hg. v. Rudolf Marx, Leipzig 1926.

⁵⁴ Diesbezüglich wären vor allem Otto Weininger und Ludwig Klages zu nennen. Die Bedeutung von Bachofens *Mutterrecht* für Friedrich Engels (*Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, 1884) und mithin für Karl Marx, findet insbesondere bei Wilhelm Reich und Walter Benjamin eingehendere Betrachtung. Vgl. Reich, Wilhelm: *Der Einbruch der sexuellen Zwangsmoral*, Köln 1972, S. 106-108 und Benjamin, Walter: „Johann Jakob Bachofen“, a.a.O.

⁵⁵ Vgl. Bachofen, Johann Jakob: *Mutterrecht und Urreligion*, a.a.O., Vorwort S. XIX.

basalen Konstituente historischer Prozessualität rekurriert im Wesentlichen auf einer stets ins Unparitätische projizierten Geschlechterbeziehung, die anhand ihres jeweilig vorgefundenen Herrschaftsgefüges einer wertenden Bestimmung hinsichtlich teleologischer Relevanz zugeführt wird. Der Begriff des *Hetärismus* mag hierbei in seiner etymologischen Bedeutung einer politischen Beziehung der Frau zum Mann durchaus promiskuitiver oder prostitutiver Art exemplarisch auf die moralischen Implikationen des Autors verweisen. *Mutterrecht* umfasst somit *expressis verbis* eine Machtbeziehung zwischen Mann und Frau, deren ungleiche Gewichtung von Anbeginn außer Frage steht; ein Umstand, dem Bachofen darüber hinaus Nachdruck verleiht, indem er dem Leser das von ihm vorausgesetzte Entsetzen vor dieser „Anomalie“ einer Umkehrung der Machtverhältnisse der Geschlechter in früheren Stadien der Geschichte jeweils argumentativ vorwegnimmt und zu beruhigen sich anschickt.⁵⁶ Die damit einhergehende Konstatierung, dass die Geschichte aus den Gegebenheiten der eigenen Zeit heraus, als „Anschauungen späterer Geschlechter“⁵⁷, nicht verstehbar sei, da sie elementare Widersprüche gegen jenes gegenwärtig Bekannte provoziere, in dessen Einfluss gedacht wird, führt im Zusammenhang mit der unterschwellig angeratenen Forderung, aus der Zeit des Forschungsgegenstandes zu argumentieren, zu einem klaren Anachronismus, da gerade die spezifischen Geschlechterverhältnisse, die Bachofen in Begriffen terminiert und von denen er ausgeht, deutlicher Ausdruck einer Auffassung des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind.

Die ontologische Divergenz charakterlicher Eigenschaften von Mann und Frau wird dabei als von kulturellen Einflüssen unabhängige (Natur-)Konstante verstanden, wodurch überdies die Sphäre des Mythos nicht als regional-historische oder religiöse Widerspiegelungen von Einmaligkeiten erscheint, sondern vielmehr als ethnologisch verifizierbare Universalie aller menschlicher Entwicklung. Jene geschlechtsspezifischen Charakterisierungen von männlich und weiblich, welche generaliter und genitaliter in typisierbare Idealhandlungen extrapoliert werden, folgen einer präjudiziellen Dichotomie, die im Verlaufe der Untersuchung allmählich in die Begriffe *dionysisch* und *apollinisch* überführt wird. Die Spuren des Mythischen, welche für Bachofen per definitionem die „Kraft vollkommen zuverlässiger Beweise“ besitzen, da selbst die umgestaltende Überlieferung des Urmythos – aufgrund des „unbewusste[n] Nachgeben[s] an die Zeitideen“ durch die Überlieferer – die Quelle „einer noch reichere[n] Belehrung“ sei,⁵⁸ erlangen somit die Dignität eines Unhintergebaren. Vor diesem Horizont artikuliert sich das Weibliche insbesondere in Analogismen des *Stofflich-Leiblichen*, dessen Derivate sich aus dem Irdisch-Verbundenen, dem Gebären und Leiden,

⁵⁶ Vgl. beispielsweise ebd., S. 119 u. 120.

⁵⁷ Ebd., S. 105.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 95.

dem Pflegen, dem Tod und der Trauer, der symbolischen Verschwisterung mit der Nacht und dem Mond, dem Lyrisch-Allgemeinen, der Sinnlichkeit und Affinität zum Übersinnlichen und Übernatürlichen und somit zur Frömmigkeit zusammensetzen. Das Männliche hingegen zeigt sich in der gegenteiligen Zuschreibung einer *tätigen Naturpotenz*, die im Werden, im Licht, in der Sonne, in der Individualität, im geistig höheren Leben, etc., gleichsam als *creator spiritus* die Kraft des Ewig-Weiblichen gegen das Vergängliche behauptet – und somit Geschichte erst ermöglicht.

Auf der Grundlage dieser Bidirektionalität des sogenannten *Mütterlich-Tellurischen* und *Väterlich-Uranischen*⁵⁹ entwickelt Bachofen jenes gradualistische Stufenmodell der Geschichte, welches er durch die Phasen des regellosen *Hetärismus*, der demetrisch geordneten *Gynaikokratie* sowie der *Paternität* geordnet sieht. Der Fortschritt der Geschichte besteht somit in der Überwindung dieser Stufen zu einem höheren Sein, deren entscheidende Kraft aus der Sophrosyne schöpft, jener „besonnene[n] Sittsamkeit“⁶⁰, welche die „sittliche Hebung“ des Volkes auf maßgebliche Weise befördert. Diese ist es, welche die zeitlich früheste und moralisch tiefste Stufe des *Hetärismus* mit der Missbrauchbarkeit der Frau durch den physisch überlegenen Mann überwinden lässt, hin zur zweiten Stufe, in welcher die Institution der Ehe gestärkt und somit die einstige Notwendigkeit der Prostitution zur Sühnung des durch diesen ehelichen Bund gebrochenen göttlichen Gebots der Promiskuität⁶¹ getilgt wird. Als beiden Sphären gemeinsam charakterisiert Bachofen die weibliche Eigenschaft einer stofflich-mütterlichen Herrschaft des gebärenden Leibes über den Mann. Als maßgeblichen Unterschied verweist er auf die eheliche Regelung des Muttertums.⁶²

Wesentlich ist hierbei die Vorstellung einer Unveränderlichkeit des Körperlichen, welches im Geschaffensein als männlich oder weiblich universale Voraussetzung für den Heilsprozess der Geschichte besitzt. Fortschritt ist somit körperlich determiniert, was sich dadurch auszeichnet, dass die basalen Eigenschaften menschlicher Handlung in den Gegebenheiten des Geschlechts gründen, wodurch nicht willentliches Wirken, sondern präformiertes Schicksal und göttliche Vorsehung die Entwicklungen der Zeit bestimmen. Die politischen, sozialen und kulturellen Möglichkeiten sowie Grenzen der Herrschaftsstrukturen des *Hetärismus* und der *Gynaikokratie* gründen somit auf den körperlichen Eigenschaften des Weiblichen, jenem materialistischen, erd- und vor allem leibver-

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 100.

⁶⁰ Vgl. S. 124.

⁶¹ „Nicht um in den Armen eines einzelnen zu verwelken, wird das Weib von der Natur mit allen Reizen, über welche sie gebietet, ausgestattet“, S. 121.

⁶² Vgl. S. 118-123.

bundenen Prinzip des Lebens, welches „dem Stoffe und den Erscheinungen des Naturlebens“ und den „Gesetzen des physischen Seins gehorsam“ ist. Darüber hinaus gilt die weibliche Sinnlichkeit und „praktische Tugend“ sowohl dem Gebären von Leben und Trösten angesichts des Todes als auch der „Verschönerung des materiellen Daseins“.⁶³

„Keine Zeit hat auf die äußere Erscheinung des Körpers, auf die Unverletzlichkeit des Leibes ein so überwiegendes Gewicht, auf das innere geistige Moment so wenig Nachdruck gelegt, als die des Muttertums; (...) Mit einem Worte: das gynaikokratische Dasein ist der geordnete Naturalismus, sein Denkgesetz das stoffliche, seine Entwicklung eine überwiegend physische.“⁶⁴

Die Abgrenzung zur dritten, mithin höchsten Stufe der *Paternität* vollzieht sich nun aufgrund des Sieges der Prinzipien des Männlichen über das Weibliche und somit durch die Bevorzugung des zeugenden Vaters gegenüber dem gebärenden Schoß der Mutter.⁶⁵ Im Denken Bachofens ist dabei die Überwindung des Körperlichen wesentlicher Ausdruck des Fortschritts. Die unkörperliche Beziehung des Kindes zum Vater – da dieser nicht gebärt – wird zum Katalysator der menschlichen Entwicklung, ein Band, welches nur durch den Geist zu erkennen ist:

„In der Hervorhebung der Paternität liegt die Losmachung des Geistes von den Erscheinungen der Natur, in ihrer siegreichen Durchführung eine Erhebung des menschlichen Daseins über die Gesetze des stofflichen Lebens. (...) Über das körperliche Dasein erhebt sich das geistige, und der Zusammenhang mit den tiefern Kreisen der Schöpfung wird nun auf jenes beschränkt.“⁶⁶

Leiblichkeit als grundlegende Eigenschaft des Weiblichen ist somit Indikator für den Entwicklungsstand der Geschichte und Horizont für die Begründung herrschender Machtverhältnisse auf der Ebene des Staates wie in der direkten Beziehung der Geschlechter. Durch die Dichotomisierung des Geistigen und Körperlichen analog zur Unterscheidung von Mann und Frau fundamentiert sich die grundlegende Differenz zwischen beiden als unüberbrückbar und wird somit unversehens in die Rhetorik des Kampfes überführt. Da allein das „siegreiche Vätertum“ „den Blick zu den höhern Regionen des Kosmos“⁶⁷ zu erheben vermag, die Luminisierung des Geistes nur durch Attribute des

⁶³ Vgl. ebd., S. 117.

⁶⁴ Ebd., S. 118.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 118-123.

⁶⁶ Ebd., S. 142.

⁶⁷ Ebd.

Männlichen erreichbar ist, Aufklärung also wörtlich als Brüderlichkeit verstanden wird, determiniert sich hierin die Ungleichheit⁶⁸ der Geschlechter als naturgegeben und vom Schöpfer vorgesehen. Die ontologische Bestimmung des Weiblichen in Bachofens Schrift dient in der moralischen Abgrenzung zum Männlichen der Rechtfertigung der Zielgerichtetheit der Stufen und somit der historisch-hermeneutischen Rekonstruktion und Restitution universaler Prinzipien, welche die Legitimität männlicher Herrschaft und Überlegenheit begründet – der überlieferte Mythos wird in einen neuen Mythos überführt. Dabei spielt insbesondere die Möglichkeit der Reversibilität der Kulturstufen eine besondere Rolle, da durch die Tendenz einer erneuten Übergewichtung des Weiblichen in der Kultur ein Herabsinken in vormalige Stadien notwendigerweise erfolgen muss. Bachofen erläutert dies anhand einer historischen wie mythologischen Verknüpfung der Begriffe des *Dionysischen* und *Apollinischen*, indem er insbesondere eine Wertung der Geschichte vollzieht. Dabei gilt ihm als Voraussetzung, dass die *Gynaikokratie* eine besondere Durchgangsstufe darstellt, in welcher die „entarteten“ Kräfte beispielsweise des *Amazonentums* durch die Institution der Ehe im Hinblick auf eine kommende *Paternität* gebändigt werden, diese Kulturstufe durch die Vorherrschaft des Weibes jedoch stets Gefahr läuft, in die vorangegangene, tiefere zurückzufallen. Zentrales Argument dieser kulturellen Fragilität bildet hierbei der dionysische Kult, der in seiner Doppelgestalt als sowohl spezifisch phallischer mit der Direktionalität auf die *Paternität* als auch bacchantischer mit der Verweisstruktur auf Ursprünge des Weiblich-Leiblichen in deutlichem Maße die Perspektiven beider Richtungen in sich trägt.⁶⁹ Durch diese Offenheit befindet sich das demetrische Prinzip der Ehe im ständigen Kampf mit dem Aphroditisch-Hetärischen, um den Rückfall der *Gynaikokratie* in den *Hetärismus* zu vermeiden, wie dies ebenfalls stets zwischen Delphisch-Apollinischen, Männlich-Phallischen der *Paternität* sowie der dionysischen Stofflichkeit, dem weiblichen der *Gynaikokratie* geschieht. Bachofen, „... von seiner Mutter bis ins vierzigste Jahr liebevoll betreut, mit einem lange rüstigen Vater gesegnet ...“⁷⁰, terminiert anhand dieser von ihm entwickelten Kriterien die Vollendung dieses Fortschritts in das Römische Imperium als dem Sieg

⁶⁸ Nike Wagner hingegen sieht in der durch Bachofen denkbar gewordenen Vertauschbarkeit männlicher und weiblicher Herrschaftsformen die prinzipielle Grundbedingung für eine Gleichberechtigung. Allerdings steht diese gleichsam emanzipationshistorische Projektion des Potentials in Widerspruch zur ontogenetischen Desavouierung des geschichtslos Weiblichen im *Mutterrecht*. Vgl. Wagner, Nike: *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a.M. 1982, S. 83.

⁶⁹ An anderer Stelle ergründet Bachofen diese Dualität im Mythos der Verbindung von Psyche und Eros: „Wie der Mond als der reinste der irdischen, der unreinste der himmlischen Körper, so nimmt auch Psyche dieselbe Mittelstellung auf der Grenze zweier Welten ein. Sie verbindet die Stofflichkeit der einen mit der Reinheit und ruhigen Klarheit der andern, zwingt den Körper zur Teilnahme an dem Licht, das Licht zur Verbindung mit dem Körper, und hält sich so gleich fern von der Unstofflichkeit der einen, wie von der Unreinheit der andern.“ Bachofen, Johann Jakob: „Der Psyche-Mythus“, in: *Urreligion*, zit. n.: *Mutterrecht und Urreligion*, a.a.O., S. 55.

⁷⁰ Vgl. das gleichsam apotheotische Vorwort in der Ausgabe von 1926, a.a.O., S. X.

über den Hellenismus – eine Rückdatierung, die angesichts der Profession des Rechtshistorikers, der über römische Zivilgerichte promovierte, nicht unbedingt erstaunen mag:

„Das geistige Prinzip des delphischen Apoll vermochte es nicht, dem Leben der Alten Welt sein Gepräge mitzuteilen und die tiefen stofflichen Auffassungen des Geschlechterverhältnisses zu überwinden. Die dauernde Sicherstellung der Paternität verdankt die Menschheit der römischen Staatsidee, die ihr eine juristisch strenge Form und konsequente Durchführung auf allen Gebieten des Daseins brachte, das ganze Leben auf sie gründete, und ihre volle Unabhängigkeit von dem Verfall der Religion, von dem Einfluß verderbter Sitten und der Rückkehr des Volksgeistes zu gynaikokratischen Anschauungen zu sichern wußte.“⁷¹

Diese spezifische Form der Selbstvergewisserung fußt dabei in ihrer juristischen Schlussfolgerung auf einer zutiefst theatralen Vorstellung katadeiktischer Überlieferung im Mythos. Wahrheit zeigt sich, so Bachofen in seiner Schrift über die Symbolik antiker Grabdenkmäler mit dem bezeichnenden Titel *Urreligion*⁷², in ihrer Erhabenheit vermittelt der szenischen Anlage der Mysterien,⁷³ wodurch der Mythos als „Exegese des Symbols“⁷⁴ in seiner propädeutischen Funktion wiederum auf die Mimesis der griechischen Tragödie verweist.⁷⁵ Das Rätselhafte entfaltet symbolischer Deutung gleichsam apothetisch die Kraft zur Überwindung des Irdischen und entführt „den Geist über die Grenzen des endlichen, werdenden in das Reich der unendlichen, seienden Welt.“⁷⁶ Mythos und Drama bilden somit eine Einheit, deren ästhetische Funktion darin besteht, die Erhebung des Menschen über die Naturgewalt zu bewirken, deren moralische Auf-Dauer-Stellung aber weder durch die Kunst, die Philosophie oder Religion, sondern allein durch das Recht hinreichend gesichert erscheint.

Diese Dimension des Mythos im Bachofenschen Denken sei an dieser Stelle jedoch nicht im Hinblick auf das Verhältnis von Natur und Mensch diskutiert – von Schillers Dramentheorie über Hegels Begriff der Kunstreligion bis hin zu Schopenhauer und schließlich Wagners Konzeption des musikalischen Dramas mag dies eindringlicher und für eine fruchtbare Betrachtung durchaus lohnender geschehen sein – sondern gerade aufgrund des besonderen Vollzugs einer Theatralisierung des Körpers, welche die einst übergeschlechtliche „physische Kultur“⁷⁷ mit ihrem

⁷¹ Bachofen, Johann Jakob: *Mutterrecht und Urreligion*, a.a.O., S. 153.

⁷² Bachofen, Johann Jakob: *Urreligion*, zit. n.: *Mutterrecht und Urreligion*, a.a.O., S. 23-84.

⁷³ Vgl. ebd., S. 60.

⁷⁴ Ebd., S. 58.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 60.

⁷⁶ Ebd., S. 61.

⁷⁷ Vgl. Schiller, Friedrich: „Über das Erhabene“, in: Ders.: *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*, hg. v. Klaus L. Berghan, Stuttgart 1970, S. 83-100.

Verhältnis zur Unfreiheit des Menschen als genuin weiblich inszeniert, die Moralität des Erhabenen hingegen allein im Männlichen verkörpert sieht. Somit trägt diese paradigmatische Veränderung bereits den zentralen Topos des Denkens des frühen 20. Jahrhunderts in ihrem Kern, der den *Kampf der Geschlechter* mit der Rückversicherung auf einen unhintergehbaren Ursprungsmythos verstärkt als universales Prinzip menschlichen wie kulturellen Fortschritts inauguriert, um – im Rekurs auf einen sich von Darwin weitgehend abgelösten Verstehens des Lebens als Prinzip des *Kampf ums Dasein*⁷⁸ – dem vermeintlich drohenden Verfall der Kultur respektive der Gesellschaft zu entgegen.⁷⁹

Abirrungen

Auf dem Weg zu einer Konjunktur dieser Rhetorik des Niedergangs⁸⁰ in den kulturpessimistischen Strömungen des als *Fin de siècle* oder *Décadence* apostrophierten Zeitgeistes um die Jahrhundertwende 1900, mit ihrer irritativen Wirkung auf das in den Formeln einer *Moderne* sich äußernde Selbstverständnis der darauf folgenden Dezennien, tritt in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein entscheidender Impuls hinzu, welcher insbesondere den Auseinandersetzungen um eine *Charakterologie* des Geschlechts die nährende Grundlage bietet. Der sich aus einem zutiefst ineinander verwobenen Bündnis aus christlich-sittlicher Moralität biedermeierlich-bürgerlicher Provenienz und erstarkendem Nationalbewusstsein speisenden diffusen Angst vor einem Verfall der kulturellen wie gesellschaftlichen Ordnung folgt die Gewissheit, die ursächliche Verantwortlichkeit für Prozesse dieser Art genau erkannt zu haben: die Erkrankung des Geistes am geschlechtlichen Leib. Zur zentralen Instanz einer veränderten Artikulation körperlicher Semantiken im Hinblick auf die Kulturalität des Menschen wird die *Pathologie des Sexuellen*, deren argumentative Kraft sowohl aus Elementen kirchlicher Heilsbotschaft als auch neuerer institutionalisierter Wissenschaften schöpft. Die Verbindung der tradiert-verklärten Vorstellung einer Sündhaftigkeit des profanen fleischlichen

⁷⁸ So transferiert etwa auch Emile Durkheim diese vermeintliche Darwinsche Essenz explizit in den Begriff des *Lebenskampfes*, der das gesellschaftlich notwendige Handeln des Individuums hinsichtlich der organischen Organisation höherer Gesellschaften bestimmt. Vgl. Durkheim, Emile: *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*, Frankfurt a.M. 1992, S. 325-326. In anderer Weise bereitet Otto Weininger den *Kampf ums Dasein* für eine antisemitische Argumentation vor. Vgl. weiter unten.

⁷⁹ Die explizite Berufung von Otto Weininger und Ludwig Klages auf die Schriften Bachofens unterstreicht dabei die besondere Autorität seines Denkens für die eigene Auseinandersetzung mit diesen spezifischen Fragen.

⁸⁰ Vgl. insbesondere Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1963, Erstausgabe: 1918.

Leibes mit ihrer Auswirkung auf göttliche Erlösung nährt und potenziert zusammen mit fortgeschrittenen biologisch-medizinischen Erkenntnissen über die evolutionäre Entwicklung und somatische Funktion des von animalischen Trieben bestimmten menschlichen Körpers die Angst vor jenem philosophisch-spekulativen Fiebertraum⁸¹, jenem „höhern Blödsinn“⁸² der kulturellen Umkehrung der Sitten und ihrer „Entartung“ durch das promiskuitive Weib – und vollzieht sogleich den Gestus ihrer Bannung. Denn jenes Unbehagen artikuliert sich zunehmend in der Sprache der positivistischen Wissenschaft, deren Forschungsfelder sich aufgrund der beschleunigten Institutionalisierung von Psychologie und Psychiatrie mehr und mehr des ganzen Menschen annehmen und zu Tage fördern versuchen, was bislang verborgen erscheint. Als Motor dieser neuen Entwicklung erweist sich vor allem die Forensik, die sich im Blick auf das moralische Handeln und dessen juridischer Bewertung mit der Divergenz von natürlichem Trieb und guter Sitte auseinander setzt.⁸³ Mit dem allmählichen Umbau der sogenannten Irrenanstalten von einstigen Verwahranstalten des Schwachsinnigen zu Heilstätten und Orten der Forschung geht die Inventur der Abirrungen des menschlichen Seins mittels registrativer Techniken der Empirie einher, welche sich gleichsam im Vorgriff auf zu entwickelnde diagnostische und therapeutische Verfahren zuerst in Kompendien pathologischer Begriffe niederschlägt.⁸⁴ Als eine solche terminologische Registratur liest sich Richard von Krafft-Ebing's *Psychopathia sexualis*, deren erstmaliges Erscheinen im Jahr 1886 eine begeisterte Rezeption bis weit in die dreißiger Jahre hinein nach sich zieht. Die auch aus diesem

⁸¹ Vgl. Bachofen, Johann Jakob: *Mutterrecht und Urreligion*, a.a.O., S. 147.

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ Vgl. hierzu etwa exemplarisch für eine Konjunktur der Verbindung von Gerichtsbarkeit und kompendiöser Untersuchung von „Abirrungen“ die zahlreichen, seinerzeit auch in Deutschland populären Schriften des Turiner Anthropologen und Gerichtsmediziners Cesare Lombroso, welcher sowohl die These des „geborenen Verbrechers“ vertritt als auch von kausalen Beziehungen zwischen Genie und Wahnsinn ausgeht. Lombroso, Cesare: *Die Ursachen und Bekämpfung des Verbrechens*, Berlin 1908; Ders.: *Der Verbrecher: in anthropologischer ärztlicher und juristischer Beziehung*, Hamburg o.J.; Ders.: *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*, Leipzig 1887; Ders.: *Entartung und Genie*, Leipzig 1894. Vgl. hierzu auch Becker, Peter: „Die Rezeption der Physiologie in Kriminalistik und Kriminologie: Variationen über Norm und Ausgrenzung“, in: *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Philipp Sarasin und Jakob Tanner, Frankfurt a.M. 1998, S. 453-490. Die größte Beachtung erlangt Lombroso mit seiner vielzitierten Schrift: *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte*, Hamburg 1894, welches sowohl von seinen Gegnern (etwa Karl Kraus) und seinen Befürwortern (Otto Weininger) gleichermaßen leidenschaftlich rezipiert wird.

⁸⁴ In diesem Sinne geht allmählich die tradierte Definitionsbefugnis, aus dem Gebot der Sittlichkeit allgemeingültige Normen abzuleiten, von den Hütern christlicher Moralvorstellungen auf die in der zunehmenden Vergesellschaftung geschaffenen Institutionen gleichsam „objektiver“ Wissenschaften über. Die systematische Ausweitung der Forschung intendiert zwar einerseits die Entwicklung von Methoden der Heilung, schafft andererseits in ihrer öffentlichen Wirkung jedoch ein gleichsam kompendiöses Bewusstsein für Abnormitäten, aus welchem im Kontext forensischer Relevanz neue Restriktionen entstehen. Vgl. hierzu Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a.M. 1973; vgl. weiter: Heinz, Rudolf; Kamper, Dietmar; Sonnemann, Ulrich (Hg.): *Wahnwelten im Zusammenstoß. Die Psychose als Spiegel der Zeit*, Berlin 1993; vgl. weiter Leopold, Silke; Speck, Agnes (Hg.): *Hysterie und Wahnsinn*, Heidelberg 2000 (Heidelberger Frauenstudien, Bd. 7).

Grund stetig erweiterte Darstellung anhand einer die Zeitgenossen beeindruckenden Vielzahl akribisch zusammengestellter Fallbeispiele dokumentiert die ganze Bandbreite des als abnorm klassifizierten Sexualverhaltens, dessen sich die Gerichtsbarkeit um die Zeit der Jahrhundertwende gegenüber gestellt sieht – und letztlich durch ihre Urteilsprechung überdies ratifiziert.⁸⁵

Insbesondere die vierzehnte, neun Jahre nach dem Tod des Autors letztmalig – durch den einstigen Schüler und nunmehrigen Lehrstuhl-Erben Alfred Fuchs – erweiterte Neuauflage⁸⁶ aus dem Jahr 1912, gibt Aufschluss über die ursprünglich unintendierte Konjunktur der kompendiösen Unternehmung über eingeweihte wissenschaftliche Zirkel hinaus. Zunächst an die „Adresse von Männern [sic] ernster Forschung auf dem Gebiete der Naturwissenschaft und der Jurisprudenz“⁸⁷ gerichtet, erlangt die Arbeit im Laufe der Zeit ausgerechnet bevorzugte Aufmerksamkeit im Kreise jener zur Lektüre unberufenen, sogenannten unglücklichen „Stiefkinder der Natur“⁸⁸, die eigentlich allein Gegenstand der Forschung – nicht deren Rezipienten – sein sollten.⁸⁹ Die diesbezüglich ursprünglich getätigte Vorsorge, die Schrift aufgrund ihres anstößigen Gegenstandes mit einer nur für Gelehrte verständlichen Titulierung⁹⁰ zu versehen, „*Terminis technicis*“ zu verwenden sowie bei eindeutig geschlechtlichen Verhaltensbeschreibungen die deutsche Sprache durch die lateinische Übersetzung zu ersetzen,⁹¹ läuft somit augenscheinlich ins Leere. Eine nunmehr aus zahlreichen Zuschriften gewonnene Feststellung, dass der „unerwartet große buchhändlerische Erfolg“ dem Wunsch der Leser nach „Aufklärung und Trost hinsichtlich rätselhafter Erscheinungen ihrer eigenen *Vita sexualis*“⁹² zu verdanken sei, weckt bei dem inzwischen 62-jährigen Autor eine spürbare Irritation, aufgrund derer er anlässlich seines als tiefst bezeichneten Mitleids die Nützlichkeit seiner Schrift für den Gedanken der Humanität hervorhebt, die vermeintlichen Verständnisbarrieren jedoch

⁸⁵ Vgl. hierzu auch Krafft-Ebing, Richard von: *Beiträge zur Erkennung und richtigen forensischen Beurtheilung krankhafter Gemüthszustände für Ärzte, Richter und Vertheidiger*, Erlangen 1867. Vgl. weiter Ders.: *Lehrbuch der gerichtlichen Psychopathologie mit Berücksichtigung der Gesetzgebung von Österreich, Deutschland und Frankreich*, Stuttgart 1875 – beziehungsweise Ders.: *Lehrbuch der gerichtlichen Psychopathologie mit Berücksichtigung der Gesetzgebung von Österreich, Frankreich und Deutschland; mit einem Nachtrag: Die zweifelhaften Geisteszustände vor dem Civilrichter des deutschen Reiches nach Einführung des bürgerlichen Gesetzbuchs*, 3., umgearb. Aufl., Stuttgart 1900.

⁸⁶ Diese dient gleichsam sowohl als Werbefläche als auch legitimierender Ausgangspunkt für Alfred Fuchs und seine publizierten Arbeiten. Vgl. Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung*, hg. v. Alfred Fuchs, Wien ¹⁴1912, Neuausgabe: München 1997.

⁸⁷ Vgl. ebd.: „Vorwort zur ersten Auflage“, S. V.

⁸⁸ Vgl. ebd.: „Vorwort zur zwölften Auflage“, a.a.O., o. S., aus dem Jahr 1902.

⁸⁹ Gerade jener Umstand mag es sein, der den „Vätern“ der Psychiatrie wie Krafft-Ebing den Beinamen eines Aufklärers zuträgt. Nicht aus eigenem, moral- und gesellschaftsveränderndem Impetus, sondern von der aus der eigenen Kontrolle entglittenen Rezeption schmiedet sich allmählich die Bewegung einer Emanzipation, die das Somatisch-Pathologische allmählich ins Gesellschaftlich-Pathologische überführt.

⁹⁰ Vgl. Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*, a.a.O., o.S.

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Ebd.

weiterhin beibehält.⁹³ Überdies zeigt sich anhand der terminologischen Genese die Bedeutung des Buches für eine breite Öffentlichkeit: Die vormals spezielleren Begriffe wissenschaftlichen Gebrauchs wie *Perversion*, *Sadismus* und *Masochismus* gehen allmählich in den alltäglichen Sprachgebrauch über.

Krafft-Ebings Untersuchung beruht im Wesentlichen auf der Unterscheidung zweier unterschiedlicher Ursächlichkeiten für das von ihm als *konträres Sexualempfinden* bezeichnete, von einer Norm des Natürlichen⁹⁴ abweichende, sich nicht selten in strafrechtlich relevanten Praktiken niederschlagende Verhalten, deren erste sich auf angeborene, deren zweite sich auf im Laufe des Lebens erworbene Anomalien zurückführen lasse. Vor diesem Hintergrund entfaltet die Untersuchung anhand mannigfaltiger Fallbeispiele und deren eingehender Kommentierung eine äußerst detaillierte Beschreibung der verschiedensten vom Autor als pathologisch bewerteten sexuellen Handlungen und Neigungen allgemeiner und spezieller Art, ausgehend von einer kurzen Darstellung sogenannter physiologischer und biologischer Tatsachen⁹⁵, mündend in die Erörterung forensischer Relevanz. Dabei erweisen sich die Übergänge zwischen anamnetischer Quellenlage, vermeintlich wissenschaftlich gesicherter Grundlagen über den geschlechtlichen Körper und moralisch abgeleiteter Interpretation des Autors als durchaus fließend, da insbesondere keine kritische Reflexion des Begriffs und des Gegenstandes der *Pathologie* erfolgt. Krafft-Ebings Kompendium ist gerade aufgrund dieser vorraussetzenden Normativität menschlichen Verhaltens im Rekurs auf Prinzipien einer vermeintlich natürlichen Ordnung wertvolles Zeugnis einer kasuistisch⁹⁶ geprägten Auffassung des Sexuellen im öffentlichen Diskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Vor allem die der Untersuchung als „Fragmente einer Psychologie des Sexuallebens“⁹⁷ vorangestellten Überlegungen zu kulturimmanenten Aspekten des fleischlichen Triebes verdeutlichen die innige Verbindung christlich motivierter Sittenlehre und szientifischer Geschichtsphilosophie und gewähren einen besonderen Einblick in die Auffassungen einer Körperlichkeit, deren kultur- und gesellschaftsbildende Kraft ebenfalls in der geschlechtlichen Prädisposition des Männlichen und Weiblichen gefasst wird. Auch auf dieser gleichsam zeitdiagnostischen Folie findet sich die Dimension der Erhebung des Menschen über sein leibliches Sein, welche sich im wesentlichen Unterschied zu Bachofen über die Artikulation des Krankhaften vollzieht. Das Erhabene, Schöne und Sittliche, zu dessen der tugend-

⁹³ Vgl. ebd.

⁹⁴ Eine Norm, die bei Krafft-Ebing keine nähere Erläuterung erfährt und somit wohl wesentlich auf moralischen Vorstellungen fußt.

⁹⁵ Vgl. Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*, a.a.O.

⁹⁶ Vgl. hierzu auch insbesondere Vorwort von Alfred Fuchs, ebd., o. S.

⁹⁷ Ebd., S. 1-22.

hafte Mensch von Natur aus fähig, willens und verpflichtet ist, steht im ständigen Widerstreit mit der Pathologie des zu degenerativen Abnormitäten neigenden *Kulturmenschen*⁹⁸, der den hehren Pfad der Liebe demjenigen der Wollust opfert: „Als entfesselte Leidenschaft gleicht die Liebe einem Vulkan, der alles versengt, verzehrt, einem Abgrund, der alles verschlingt – Ehre, Vermögen, Gesundheit.“⁹⁹ Angesichts dieser existentiellen Bedrohung der zivilisatorischen Errungenschaften vollzieht die Krafft-Ebingsche Untersuchung gleichsam den beschwörenden Gestus einer pandämonischen Bändigung, indem durch die namentliche Nennung des Übels dessen mephistotelisch-magische Kraft wie durch Formeln gebannt erscheint.

Die Ursachen des Pathologischen, soweit sie sich auf die sogenannten erworbenen konträren Sexualempfindungen beziehen, sind demnach auch weitgehend gesellschaftlich-zivilisatorischer Natur und gehen einher mit Formen der kulturellen Degeneration. Großstädte als „Brutstätte der Nervosität und entarteten Sinnlichkeit“¹⁰⁰ werden zum Symbol der als bedrohlich empfundenen Auflösung sozialer Bindungen, die in der Abkehr von der tradierten Form der Familie und dem damit einhergehenden Wandel geschlechtlicher Rollen, die Grundpfeiler der Gesellschaft untergraben.¹⁰¹ Dass die Subversivität sexueller Degeneration sich darüber hinaus auch genetisch auf weitere Generationen überträgt, zeigt sich gerade im Verständnis der *Nervosität*, die als krankhafte Veranlagung des Zentralnervensystems¹⁰² zu Zeiten sittlichen Verfalls die moralisch bedenkliche Virulenz gesteigerter Inanspruchnahme, durch „Verweichlichung, Ueppigkeit und (...) Luxus“¹⁰³ offenkundig werden lässt.¹⁰⁴ Der animalische Naturtrieb mit seiner Potentialität zur gesteigerten Leidenschaft befindet sich somit im ständigen Kampf mit der guten Sitte¹⁰⁵, welche – gerade kraft der Sinnlichkeit des Sexuellen – die Willenskraft des Menschen zum Ideal freigesetzt und herausgefordert sieht, was sich in der Weckung ästhetischer Gefühle niederschlägt.¹⁰⁶ Die Qualität dieses sinnlichen Strebens zum Höheren liegt nach Krafft-Ebings Überzeugung in der Veranlagung des Körpers, im Geboren-Sein als Mann oder Frau. Ist das stürmische, geschlechtlich lebhaftere zur Polygamie neigende naturmächtige Verlangen des Mannes nach dem Weibe erfüllt, so „tritt seine Liebe temporär hinter

⁹⁸ Vgl. ebd., S.44 u. 45: „Uebersaus häufig erweisen sich bei dem Kulturmenschen die sexuellen Funktionen abnorm.“

⁹⁹ Ebd., S. 2.

¹⁰⁰ Ebd., S. 7.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 6 u. 7.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 45.

¹⁰³ Ebd., S. 6.

¹⁰⁴ Vgl. auch Krafft-Ebing, Richard von: *Ueber gesunde und kranke Nerven*, Tübingen 31885. Vgl. weiter zur Geschichte der Nervosität Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München 1998.

¹⁰⁵ Vgl. Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*, a.a.O., S. 5.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., insbesondere S. 10.

anderen vitalen und sozialen Interessen zurück.¹⁰⁷ Kultur- und gesellschaftsbildende Kräfte sind somit natürliches Gebot männlichen Seins, die Ordnung der Welt Ausdruck dieser körperlichen Disposition:

„Anders das Weib. Ist es geistig normal entwickelt und wohlerzogen, so ist sein sinnliches Verlangen ein geringeres. Wäre dem nicht so, so müsste die ganze Welt ein Bordell und Ehe und Familie undenkbar sein. Jedenfalls sind der Mann, der das Weib flieht, und das Weib, welches dem Geschlechtsgenuss nachgeht, abnorme Erscheinungen.“¹⁰⁸

Demnach treibt die übermäßige, sentimentalische Sinnlichkeit des Mannes ihn in die Abhängigkeit vom Weib, wodurch Gefahr besteht, dass Staatswesen und Gesellschaft von Mätressen zugrunde gerichtet werden.¹⁰⁹

Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* kann somit gleichsam als Stellungnahme des Autors zu gesellschaftlichen Fragen seiner Zeit verstanden werden, die aufgrund kasuistischer Interpretation degenerativer Erscheinungen des modernen Menschen eine psychiatrische Perspektive über die Institutionen ihrer Anwendung hinaus im Sinne einer Gesellschaftsdiagnose entfaltet. Hierin liegt überdies das besondere Wechselspiel mit der Wertschätzung einer breiten Öffentlichkeit für die Argumentation sittlichen Verfalls der Kultur, welches im Neuen dieses pathologischen Blicks die selbstvergewissernde Antwort auf vermeintlich bedrohliche Erscheinungen im Zusammenleben der Geschlechter begründet sieht. Die Erkrankung des Geistes am geschlechtlichen Leib wird zur Chiffre einer Übertragung gesellschaftlichen Niedergangs auf den weiblichen Körper, um in der Überwindung durch die männlich-geistige Kraft die sündige Provenienz des Daseins in ein neues Heilsprinzip zu überführen, dessen biologistisch-medizinischer Begriffsapparat Garant für dessen teleologische Relevanz zu sein scheint. Das diagnostische Verfahren entbehrt dabei der Reflexion über Ursachen, da diese bereits vorausgesetzt sind. Therapie ist daher nur möglich kraft der autosuggestiven¹¹⁰ Benennung des vermeintlichen Übels, wie dies in einem der wenigen von Krafft-Ebing – aufgrund des von ihm konstatierten Erfolgs – benannten Fall vollzogen wird:

„Bei der zweiten Sitzung gelingt Somnambulismus durch blosses Anblicken. Patient ist nach jeder Richtung hin suggestibel, man kann durch Streichen der Haut Kontraktionen hervor-

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 12 u. 13.

¹⁰⁸ Ebd., S. 13.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 13-14.

¹¹⁰ Vgl. hierzu auch Krafft-Ebing, Richard von: *Eine experimentelle Studie auf dem Gebiete des Hypnotismus nebst Bemerkungen über Suggestion u. Suggestionstherapie*, 3., durchges., verb. u. verm. Aufl., Stuttgart 1893.

rufen. Die Erweckung geschieht durch Zählen auf drei. Patient hat Amnesie ausserhalb der Hypnose für alles in dieser Geschehene. Diese wird nun jeden zweiten bis dritten Tag behufs Erteilung hypnotischer Suggestionen vorgenommen. Daneben Traitement moral und Hydrotherapie.

Die in Hypnose erteilten Suggestionen sind folgende:

1. Ich verabscheue die Onanie, denn sie macht siech und elend;
2. ich habe keine Neigung mehr zum Manne, denn die Liebe zum Manne ist gegen die Religion, gegen die Natur und gegen das Gesetz;
3. ich empfinde Neigung zum Weibe, denn das Weib ist lieb und begehrenswert und für den Mann geschaffen.

Patient sagt in den Sitzungen jeweils die suggestiven Gebote auf. Schon nach der vierten Sitzung fällt es auf, dass Patient in Kreisen, in welchen er eingeführt ist, Damen die Cour macht. Kurz darauf, als eine berühmte Sängerin gastiert, ist er Feuer und Flamme für sie. Einige Tage später erkundigt sich Patient sogar nach Adresse eines Lupanar.

Gleichwohl sucht Patient noch mit Vorliebe die Gesellschaft der jungen Herren auf, jedoch ergibt die genaueste Ueberwachung durchaus nichts Verdächtiges.

17. Februar. Patient bittet um Erlaubnis, zu koitieren und ist von seinem Debüt bei einer Dame der Halbwelt sehr befriedigt.¹¹¹

Der hypnotische Gestus der therapeutisch intendierten Überzeugungsarbeit gleicht dabei flagrant rituellen Praktiken selbstkasteiender Läuterungen, die in der wiederkehrenden Selbstbeschuldigung die kathartische Kraft einer Erlösung vom Übel sehen. Formelhafte Beschwörungen fungieren als magische Losung des Zugangs zu der tief im Numinosen verborgenen Brutstätte des Unglücks. Ihre exorzistische Qualität öffnet die Pfade zu einer Behandlung, welche durch die moralische Implikation des Auszusprechenden die Erinnerung an das ursprüngliche und natürliche Verhältnis zwischen Körper und Geist wachzurufen und somit wieder zu versöhnen vermag. Dass diese vermeintliche Läuterung im Fall des Krafft-Ebingschen Patienten durch einen Bordell-Besuch erkaufte wird, der gleichsam als Heilsbeweis eines sanatorischen Konzepts gepriesen erscheint, charakterisiert die sublimale Problematik suggestiver Behandlungen, deren Grundfeste im Argument der normativen Sittlichkeit und zugleich auf den Erfahrungen des gedienten Kriegers beruhen.¹¹² Darüber hinaus verweist das affirmative Moment der Wiedererlangung der originären Sexualität¹¹³ im Kontext ihrer Erprobung sowohl auf dem gesellschaftlichen – als auch augenscheinlich therapeutischen Parkett – überdies die genuine Theatralität, die der *Psychopathia sexualis* implizit ist. Krankheit verstanden

¹¹¹ Vgl. Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*, a.a.O., S. 341.

¹¹² Vgl. Krafft-Ebing, Richard von: *Beobachtungen und Erfahrungen über Typhus abdominalis während des deutsch-französischen Krieges in den Lazarethen der Festung Rastatt*, Erlangen 1871.

¹¹³ Krafft-Ebing konstatiert: „Da hier doch Rudimente heterosexuellen Fühlens vorhanden waren und der Fall nicht als hoffnungslos betrachtet werden konnte, erschien mir ein therapeutischer Versuch geboten.“ Vgl. Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*, a.a.O., S. 341.

als Ergriffensein¹¹⁴ artikuliert sich somit in szenischer Analogie zur Wirkung des Schauspiels als deutbares Zeichen, als Code für eine Devianz zur moralisch-sittlichen Integrität – und ihre Behandlung glaubt sich erfolgreich als Umkehrung dieses Prozesses im Sinne eines restitutiven Appells an die Mimesis des Eros, welche derjenigen des Sexus einst gänzlich gewichen ist. Auf der Bühne des Körpers gelangt die sexuell determinierte Erkrankung des Geistes nunmehr szenisch zur Aufführung – mit weitreichender Konsequenz: an ihm vollzieht sich das monströs anmutende Drama des Abnormen für eine stetig zunehmende, lustvoll sich delectierende Öffentlichkeit, deren Interesse an spekulativen Szenarien kulturellen Untergangs maßgeblich beflügelt wird. Die forensische Perspektive der kompendiösen Unternehmung Krafft-Ebing wird somit unversehens von einem breitem Publikum adaptiert, welches die moralisch different konnotierbaren Termini zu eigenen Begriffen gleichsam juristischen Urteilens umgestaltet und auf ihre Zeitgenossen überträgt.

Rhetorik des Niedergangs

Der gegen Ende des 19. Jahrhunderts verstärkt geführte Diskurs des Pathologischen entfaltet in seiner rhetorischen Übertragung auf gesellschafts- und kulturbildende Prozesse – weit über seine medizinhistorische Relevanz hinaus – eine zutiefst modellbildende Kraft hinsichtlich der Deutung geschichtlicher Entwicklung analog krankhaft-degenerativer Veränderungen des Menschen. Paradigmen der mythologischen Restitution und kasuistischen Devianz sind dabei bis weit in die ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hinein elementare Bestandteile verschiedenster Auseinandersetzungen mit Fragen eines Niedergangs abendländischer Kultur. In der Vorwegnahme der pathologischen Ursachen liegt ihre besondere Eigenart: geschlechtliche, soziale oder rassische Merkmale offenbaren ihre gleichsam infektiöse Veranlagung im Vergleich mit dem mythologisch gesteigerten Urbild des menschlichen Seins, welches als Annahme eines seit Urzeiten gültigen und somit unveränderlichen Naturzustandes körperlicher Existenz zum Ausgangspunkt der Suche nach prämorbidem, subkutanen und virulenten Erscheinungen dieser Degeneration avanciert. Insofern stehen diese Diagnosen in subtilem Widerspruch zu den ihnen ebenfalls impliziten Erkenntnisstrukturen biologischer oder darwinistischer Art, als sie diese in die Argumentation der *Regression* überführen, hinter welcher die Vorstellung einer *Evolution* als bereits vollendete – da ihr Ideal bereits zur Realität

¹¹⁴ Vgl. beispielsweise die Fallschilderung masochistischer Veranlagung Jean Jacques Rousseaus, ebd., S. 130f. Vgl. weiter Krafft-Ebing, Richard von: *Die Melancholie. Eine klinische Studie*, Erlangen 1874.

geworden ist – notwendigerweise zurücktritt.¹¹⁵ Die pathologischen Abirrungen werden in ihrer Differenz zu diesem Idealbild begriffen, wodurch sich allmählich die Überzeugung durchsetzt, die solcherart genealogischen und genetischen Veranlagungen müssten sich im Ausdruck des Einzelnen, in der *Physiognomie* als sublimen körperliche Entäußerung des *Charakters* widerspiegeln. Die exemplarisch skizzierten Entwürfe Bachofens und Krafft-Ebings verweisen somit bereits auf die im frühen 20. Jahrhundert zunehmend diskutierte Frage, inwieweit eine Disziplin der *Charakterologie* Relevanz für soziologische, anthropologische und vor allem psychologische Forschung – letztlich aber auch als Instrumentarium des Staates für forensische und militärische Maßnahmen – haben könnte. Auf dem Weg zu dieser Auseinandersetzung kristallisieren sich aus der pathologischen Perspektive zunächst jedoch zwei wesentliche Grundrichtungen, welche die weiteren Diskurse maßgeblich bestimmen. Einerseits steht weiterhin die Vorstellung des gleichsam genetisch prädisponierten und damit unabänderbaren Grundhabitus für die Überzeugung einer kulturellen Abhängigkeit von geschlechtlichen oder rassistischen Merkmalen mit der Angst vor einer daraus resultierenden degenerativen Anfälligkeit für den gesamten gesellschaftlichen Corpus. Andererseits tritt durch die allmählich aufscheinende Tendenz einer gegenteiligen Argumentation ein perspektivischer Wechsel in Kraft, welcher die Ursachen des Pathologischen im unbekannt Verborgenen der menschlichen Seele oder des menschlichen Bewusstseins verortet und erkennt, dass diese aufgrund eines bislang ungenügend entwickelten methodologischen Instrumentariums noch gar keiner eingehenderen systematischeren Untersuchung unterzogen werden konnten. Hierin vollzieht sich die Überführung eines statischen in ein dynamisches Modell, welches sich anstatt der Disziplinierung des Körpers nun der Therapie des Geistes zuwendet.

¹¹⁵ Hierin wurzelt überdies der Kern der Kritik Adornos an Strawinskys *Sacre du Printemps*, der in Bezug auf das „Dritte (...) Reich der ungezählten Menschenopfer“ in der Komposition das gleichsam kulturfeindliche Erbe der bürgerlichen Revolution erkennt: es entspränge wie die Bewegung der *Negerplastik* einem reaktionären Liberalismus. Vgl. Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 136-137.

Traum und Körper

In besonderer Weise setzt dabei Sigmund Freud 1900 in seiner *Traumdeutung*¹¹⁶ wesentliche Impulse für eine grundlegend veränderte Befassung mit dem bislang im Kontext des Begriffs *Seele* terminierten *Un-* oder *Unterbewussten*, deren Phänomenologie sich bislang sowohl Theologie und Philosophie als auch insbesondere die Künste mit großer Intensität widmen. Kräfte des Imaginären und des Wahnsinns werden nun zunehmend mittels einer durch naturwissenschaftliche Paradigmen gewandelten Auffassung einer „wie aus einem Palimpsest“ entzifferbaren „Seelenschrift“¹¹⁷ ihrer pathologischen wie wirklichkeitsstiftenden oder gar wirklichkeitsvernichtenden Funktion überführt, um als eigentliche Konstituenten einer rational gebändigt geglaubten Vernunft in das Verstehen von *Realität*¹¹⁸ mit einbezogen zu werden. Vor allem die durch Freud herausgearbeitete Bedeutung der *Symbolsprache* des Traums verweist auf den neuen Horizont semantischer Deutung des Unbewussten als im Zusammenspiel zwischen *Verdrängung* und *Wunscherfüllung* geleistete *Traumarbeit*. Körperlichkeit zeigt sich dabei in einer veränderten Gestalt: In der Abkehr von der Vorstellung, die Ursachen des Traums seien primär Reaktionen auf äußere, somatische „Nerven-“ und „Leibreize“¹¹⁹ wie Hunger oder Frieren und der Zuwendung hin zu einer Auffassung einer symbolhaften Tätigkeit, einer psychischen Aktion, die auf *Erinnerungsspuren*¹²⁰ der bewussten Wahrnehmung zurückgreift, gelangt der Körper selbst zur szenisch-dramatischen Darstellung im Traum.¹²¹ Auf dieser nächtlichen Bühne des unbewussten Denkens agiert die Psyche im Wirken am Material des Traums gleichsam körperlich. Was Freud als geistige Tätigkeit begreift, setzt in der Analogie zur schöpferischen Arbeit am künstlerischen Objekt durchaus die Nähe zur leiblichen Produktion in Kraft:

„Wir neigen wahrscheinlich in viel zu hohem Maße zur Überschätzung des bewußten Charakters auch der intellektuellen und künstlerischen Produktion. Aus den Mitteilungen einiger höchstproduktiven Menschen, wie Goethe und Helmholtz, erfahren wir doch eher, daß das Wesentliche und Neue ihrer Schöpfungen ihnen einfallsartig gegeben wurde und fast

¹¹⁶ Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Frankfurt a.M. 1996.

¹¹⁷ Wulf, Christoph: „Seele“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 971.

¹¹⁸ Vgl. Freuds Unterscheidung zwischen *psychischer* und *materieller Realität* in Freud, Sigmund: *Traumdeutung*, a.a.O., S. 606. Zu den „Historischen Grenzen des geltenden Realitätsprinzips“ im Hinblick auf Freuds psychoanalytische Schriften vgl. insbesondere Marcuse, Herbert: *Eros und Kultur. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, Stuttgart 1957, S. 129-138.

¹¹⁹ Vgl. insbesondere das Kapitel: „Die somatischen Traumquellen“, in: Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, a.a.O., S. 228-248.

¹²⁰ Ebd., S. 529.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 596-599.

fertig zu ihrer Wahrnehmung kam. Die Mithilfe der bewußten Tätigkeit in anderen Fällen hat nichts Befremdendes, wo eine Anstrengung aller Geisteskräfte vorlag. Aber es ist das viel mißbrauchte Vorrecht der bewußten Tätigkeit, daß sie uns alle anderen verdecken darf, wo immer sie mittut.¹²²

Was Freud mit seiner Traumdeutung nun an Möglichkeiten einer Deutungserweiterung ästhetischer Theorie anstößt, kann er freilich noch nicht ganz ermessen, wie sich anhand des Rekurses auf Helmholtz verdeutlichen lässt.¹²³ Der Physiker Helmholtz verleiht in seiner *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage der Musik* aus dem Jahr 1863¹²⁴ auf den wenigen Seiten, die der umfassenden physikalischen-mathematischen, physiologischen und anatomischen Untersuchung unter der Überschrift „Beziehungen zur Aesthetik“¹²⁵ angefügt sind, mittels der Fragestellung, wie die aufgezeigte Gesetzmäßigkeit der Musik „durch Anschauung wahrgenommen werden kann, ohne dass sie als solche zum wirklichen Bewusstsein kommt“¹²⁶, eben jener Überzeugung Ausdruck, in welcher das Unbewusste, als das *a priori* vorhandene ästhetische Empfindungsvermögen dem Bewussten stets vorausgeht:

„In allen diesen Beziehungen aber ist es eine wesentliche Bedingung, dass der ganze Umfang der Gesetzmässigkeit und Zweckmässigkeit eines Kunstwerkes nicht durch bewusstes Verständniss gefasst werden könne. Eben durch den Theil seiner Vernunftmässigkeit, welcher nicht Gegenstand bewussten Verständnisses wird, behält das Kunstwerk für uns das Erhebende und Befriedigende, von ihm hängen die höchsten Wirkungen künstlerischer Schönheit ab, nicht von dem Theile, welchen wir vollständig analysiren können.“¹²⁷

Doch gerade innerhalb der ästhetischen Rezeption der *Traumdeutung* nimmt die Vorstellung einer schöpferischen Korrelation zwischen Unbewusstem und Bewusstem eine spezifisch veränderte Stellung ein. Die Mechanismen sowohl der künstlerischen Produktion als auch der Perzeption werden dabei zunehmend aus der Perspektive einer Annahme ihrer buchstäblich traumhaften Herkunft interpretiert, wodurch insbesondere eine allmähliche konzeptionelle Integration der Symbolsprache

¹²² Ebd., S. 599-600.

¹²³ Hierzu sind in den folgenden Jahren noch eine weitere Anzahl von Schritten notwendig, die den verschiedensten Autoren überdies eine allmähliche Veränderung der Sprache abverlangt, bevor jene Dimensionen des im Unterbewussten Agierenden in voller Blüte zu Tage treten.

¹²⁴ Helmholtz, Herrmann [Ludwig Ferdinand] von: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863. Dabei mag der Spekulation überlassen bleiben, wieviel Rezeption hierbei über Kant und Nietzsche eingeflossen sein mag.

¹²⁵ Ebd., S. 551-560.

¹²⁶ Ebd., S. 554.

¹²⁷ Ebd., S. 555.

des Traums in die Deutungsmuster der Ästhetik vollzogen wird.¹²⁸ Diese ästhetisch-philosophische Dimension, die erst in den zwanziger Jahren ihre volle Bedeutung hinsichtlich der Bestimmung des sogenannten musikalischen Expressionismus etwa durch Bloch und Adorno entfaltet, zeitigt zu Beginn des 20. Jahrhunderts dergestalt noch wenig Einfluss. Freud konstatiert ergänzend zu dem augenscheinlichen Befremden seiner Fachkollegen im Vorwort zur zweiten Auflage (1908) der *Traumdeutung*:

„... und die Philosophen von Beruf, die nun einmal gewohnt sind, die Probleme des Traumlebens als Anhang zu den Bewußtseinszuständen mit einigen – meist den nämlichen – Sätzen abzuhandeln, haben offenbar nicht bemerkt, daß man gerade an diesem Ende allerlei vorziehen könne, was zu einer gründlichen Umgestaltung unserer psychologischen Lehren führen muß.“¹²⁹

Die eher resignative Schlussfolgerung, die Unternehmung hätte „wenigstens subjektiv die Probe der Zeit“¹³⁰ bestanden und die ähnlich wie Krafft-Ebing geäußerte Verwunderung, dass sein Werk vor allem auf eine öffentliche Resonanz eines Kreises von „Gebildeten und Wißbegierigen“¹³¹ gestoßen sei, deuten auf einen gerade hinsichtlich sich wandelnder ästhetischer Vorstellungen nicht unwesentlichen Mechanismus der Rezeption psychologischer Fachliteratur: die öffentliche Begierde wandelt die begeistert aufgenommenen Erkenntnisse im alltäglichen, deutenden und umdeutenden Diskurs zu einem eigenen Instrumentarium der Anwendung auf vermeintliche Äußerungen menschlichen Seins. Vor allem anhand der argumentativen Übernahme dieses Apparats in die verschiedensten musikästhetischen Auseinandersetzungen des frühen 20. Jahrhunderts beispielsweise bei Paul Bekker und Adolf Weißmann, wird deutlich, dass sich noch vor der Inklusion der philosophischen Traditionen Kants, Schopenhauers und Nietzsches vor allem die Relevanz einer auf alltagspsychologischer Faszination gründender Neugierde ihren Einfluss zeitigt.¹³²

Freuds *Traumdeutung* markiert dabei einen wesentlichen Übergang zu einer biographisch-individuellen Sichtweise des Menschen, wie er sich ähnlich im Anschluss an Emile Durkheims und Max

¹²⁸ Vgl. bei Mersch den Aspekt der Metapher und Metonymie im Kontext der Rezeption der Freudschen *Traumdeutung* bei Lacan, Barthes u.a.; Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2002, S. 159. Vgl. weiter: Kienzle, Ulrike: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper Der ferne Klang und die Wiener Moderne*, Schliengen 1998.

¹²⁹ Freud, Sigmund: *Traumdeutung*, a.a.O., S. 11.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

¹³² Vgl. hierzu Kapitel III.

Webers Untersuchungen für die neu institutionalisierte Disziplin der Soziologie niederschlägt. Der damit verbundene und zunehmend angewendete Begriff der *Persönlichkeit* kann in diesem Zusammenhang skizzenhaft als Ausdruck einer repressiven Beziehung zwischen Gesellschaft und Individuum verstanden werden, welche sich als pathologische Konsequenz im Verhalten des Einzelnen und somit auch der Gesellschaft ausdrückt. Webers Konzeption jenes *stahlharten Gehäuses der Hörigkeit*, in welchem der Einzelne zwischen einer Ethik gleichsam affirmativer Gesinnung oder vereinsamender Verantwortung zu wählen hat sowie Durkheims Selbstmorduntersuchung, welche konfessionell begründete Individualität der Heilskommunikation erstmals als statistisch verifizierbare Neigung zum Suizid ausmacht, korrespondieren mit der Freudschen Systematisierung des Bewussten und Vor- beziehungsweise Unterbewussten, indem sie die Ursachen menschlichen Verhaltens und somit die geschichtliche und kulturelle Entwicklung insgesamt in ihrer Variabilität und Bezüglichkeit zu anderen Lebensbereichen zu verstehen versuchen. In diesem Sinne ließe sich diese Perspektivität zwar deutlich von den Intentionen Bachofenscher und Krafft-Ebingscher Provenienz trennen, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* insbesondere Einfluss auf Ludwig Klages, Emil Lucka und Hans Blüher ausüben, allerdings eint sie wiederum eine nicht unwesentliche Gemeinsamkeit in der Entwicklung und Integration methodologischer Instrumentarien der *Charakterologie*.

Fécondité

Otto Weininger entwickelt in seiner 1903 erstmals erschienen Untersuchung *Geschlecht und Charakter*¹³³ einen weltanschaulichen Entwurf kultureller und geschichtlicher Entwicklung des Menschen hinsichtlich geschlechtlicher Eigenschaften männlicher und weiblicher Art. Es mag als besonderes Einfühlungsvermögen gedeutet werden oder vielmehr als überzogene Koketterie, wenn der Autor im Vorwort seiner Untersuchung über das „Wesen des Weibes und seine Bedeutung im Weltganzen“¹³⁴ möglichen Anfeindungen, sei es aufgrund antifeministischer Darstellungen oder der präntiösen¹³⁵ Anlage des Werkes selbstbewusst auf die vollbrachte Leistung einer „erfahrungswissenschaftlichen“ Beweisführung hinweist, die nicht verhehlt, dass es sich bei diesen „Erfahrungen“ um die eigenen des seinerzeit 23-jährigen handelt, die methodologisch von diesem jeder

¹³³ Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, Wien ³1904.

¹³⁴ Ebd., S. VII.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. VI.

mathematischen oder erkenntnistheoretischen Beweisführung vorgezogen werden.¹³⁶ Durchaus sprachgewandt charakterisiert Weininger die eigene Arbeit als eine zweiteilige Unternehmung, die sich einerseits „biologisch-psychologisch“, andererseits „psychologisch-philosophisch“ mit dem Geschlechtsgegensatz auseinander setzt¹³⁷ und somit gleich einem Kunstwerk Psychologie philosophisch betreibt: „... und da gilt es gleich viel, ob das Phänomen vom Menschen experimentell erzeugt wird oder schon aus der Schöpferhand der Natur fertig vorliegt.“¹³⁸ Die Dignität dieses Anspruchs verdeutlicht den Grad, in welchem der Autor die Untersuchung in ihrer Prinzipialität verstanden haben wissen will: als systematische, auf den Satz vom Grunde rekurrierende, kausale Lösung des Geschlechterproblems. In der Gewissheit um die inszenatorische Gewalt der eigenen Sprache lässt er den Leser mittels des dozierenden Duktus in keinem Augenblick im Zweifel um das Gelingen der Unternehmung und liefert, wie es insbesondere die intensive Rezeption durch Karl Kraus, Peter Altenberg, Arnold Schönberg¹³⁹ oder Alban Berg verdeutlicht, einen weitreichenden Fundus an zitierbaren Aphorismen. Weite Teile dieser „erfahrungswissenschaftlichen“ Beweisführung fußen dabei auf der Inanspruchnahme alltäglicher Beobachtungen und Verhaltensweisen, die dem Leser durch den erinnernden Gestus der Sprache gleichsam als Tatsache ins Gedächtnis gerufen werden. Floskeln wie „Es gibt, wie jeder von der Straße her weiß ...“¹⁴⁰ oder „Wer hat nicht im Freundeskreise oder im Salon, in wissenschaftlicher oder öffentlicher Versammlung die heftigsten Diskussionen ...“¹⁴¹ durchziehen in der Autorität von Quellenangaben die gesamte Untersuchung, zumeist dann, wenn die Hypothesen des Autors durch die Autoritäten anderer Publikationen nicht mehr hinreichend gesichert erscheinen. *Weltanschauung* gilt dem Autor hierbei als zentrales Charakteristikum, welche sich durch die Überlegenheit gegenüber empirischer Methodik als das implizite Produktiv-Werden tieferer Wahrheit auszeichnet.¹⁴²

Vermittels der Überzeugung, durch Mischung naturwissenschaftlicher Argumentation und nicht-positivistischer Introspektion philosophische Fragestellungen in neuer Weise beantworten zu können, entsteht somit ein gleichsam subtiles Dokument psychologischen Denkens, in welchem gerade aufgrund der stets virulenten dogmatischen Attitüde des Autors zeitspezifische Konstellationen von

¹³⁶ Vgl. ebd., S. XI.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. X.

¹³⁸ Ebd., S. XI.

¹³⁹ Schönberg nennt Weininger zusammen mit Maeterlinck und Strindberg im Vorwort seiner *Harmonielehre* einen ernsthaften Denker in der Abgrenzung zur Bequemlichkeit weltanschaulicher Tendenzen um 1911. Vgl. Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien 1997, S. VI.

¹⁴⁰ Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, a.a.O., S. 6.

¹⁴¹ Ebd., S. 4.

¹⁴² Vgl. ebd., S. VIII.

moralischen, ethischen und politischen Haltungen und Meinungen auf der Basis biologistischer Argumentation in deutlicher Schärfe zu Tage treten. Das Interesse Weiningers gründet weniger auf einer systematischen Bestimmung des Geschlechtlichen (etwa durch die Methodologie der Biologie oder Chemie), als vielmehr in der Fruchtbarmachung einer kausal begründbaren Ableitung philosophischer Thesen aus der vermeintlich ergründeten Natur des Menschen.¹⁴³

Weiningers als prinzipiell apostrophierte Untersuchung zeitigt einen enormen Einfluss auf die Rezipienten nachfolgender Generationen gerade aufgrund der eher essayistisch-polemischen Struktur der Abhandlung und ihrer appellativen Grundhaltung an die Interessen und Meinungen der fokussierten Leserschaft. Dabei bereiten neben der misogynen Argumentationshaltung vor allem die antisemitischen Schlussfolgerungen des in den Katholizismus konvertierten jüdischen Autors den Boden für einen lang anhaltenden Erfolg dieses Buches, welches gleichsam zum Standardwerk über Fragen der Geschlechterdifferenz avanciert. Binnen eines Jahres wird bereits eine dritte Auflage notwendig und befördert *Geschlecht und Charakter* somit zu einem der meist gelesenen Titel (vermeintlich) wissenschaftlicher Provenienz, wohingegen Freuds *Traumdeutung* und die 1905 erstmals gemeinsam publizierte *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* rund ein Jahrzehnt benötigen, um in ähnlicher Zahl vervielfältigt zu werden.¹⁴⁴

Im Kontext einer Kulturgeschichte des Körpers und seiner geistesgeschichtlichen Verortung zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist Weiningers Schrift deshalb von grundlegender Bedeutung für eine im öffentlichen Diskurs ausgetragene Verselbständigung der Argumentationshaltung, Männlichkeit und Weiblichkeit seien durch ihre grundlegende Ungleichheit ursächlich für den als virulent empfundenen kulturellen Niedergang im Übergang zur sogenannten Moderne verantwortlich. Die weitreichende Popularität verstärkt sich noch einmal, als Weinger 1903, im selben Jahr des erstmaligen Erscheinens von *Geschlecht und Charakter*, sich mit einer Schrotflinte durch einen Kopfschuss im Sterbehaus Beethovens symbolträchtig und somit öffentlichkeitswirksam das Leben nimmt. Nunmehr wird seine Person zum frühvollendeten, tragischen Genie verklärt, dessen als weitblickend und überdies von tiefer Wahrheit geprägt empfundenen Aussagen gleichsam testamentarische Dignität erlangen und die Aura des Kultischen verdichten.¹⁴⁵

¹⁴³ Vgl. hierzu die Kritik des zu Beginn des 20. Jahrhunderts inflationär mit dem Begriff des Charakters als Kausalbeziehung verbundene Vorstellung eines „Schicksals“ des Menschen vor allem in dem entsprechenden Essay Walter Benjamins von 1919: „Schicksal und Charakter“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II,1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, S. 171-179.

¹⁴⁴ Freuds *Traumdeutung* erreicht nach rund elf Jahren (1911) die dritte Auflage, die *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* nach rund neun Jahren (1914).

¹⁴⁵ Die Auswirkungen der Weiningerschen Thesen auf nachfolgende Generationen und ihrer Vertreter unterschiedlichster Couleur von Karl Kraus bis Adolf Hitler, sind seit den siebziger Jahren Gegenstand zahlreicher Untersuchungen

Bedeutsam für eine weitergehende Betrachtung sind vor allem die in *Geschlecht und Charakter* niedergelegten Vorstellungen einer Körperlichkeit, die im Fahrwasser der Popularität nun verstärkt in die öffentliche Diskussion transportiert und in ihr weiter ausgestaltet werden. Weininger konzentriert sich in der Rezeption wissenschaftlicher Literatur von Bachofen und insbesondere von Krafft-Ebing, dessen persönlicher Bekanntschaft er sich rühmt und dessen *Psychopathia sexualis* gerade aufgrund der kompensiösen Zusammenstellung pathologischer Veränderungen der Sexualität weitgehende Integration erfährt, vor allem auf Schriften misogynen Provenienz wie Paul Julius Möbius' äußerst beliebtes Buch *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*¹⁴⁶ sowie Cesare Lombrosos und Guglielmo Ferreros *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte*¹⁴⁷, aber auch physiologischer Art wie Ernst Mach¹⁴⁸, biologischer wie Charles Darwin¹⁴⁹ und letztlich psychologischer wie Albert Moll¹⁵⁰ und Wilhelm Wundt¹⁵¹. Durch die Zusammenführung dieser unterschiedlichen, jedoch im öffentlichen Bewusstsein durchaus präsenten Forschungen, generiert Weininger gleichsam eine Metatheorie der Geschlechterdifferenz, welche im Rekurs auf die Schriften Houston Stewart Chamberlains überdies besondere politische Brisanz erhalten.¹⁵² Somatische Zusammenhänge, die in den Bereich der Körperlichkeit fallen, zeigen sich hierbei in einer vielfachen Bezüglichkeit zu nahezu sämtlichen Fragen des Lebens.

Geschlechtlichkeit stellt sich für Weininger im Rekurs auf zelluläre Eigenschaften des menschlichen Körpers als graduelles Mischungsverhältnis zwischen männlich und weiblich dar, gekenn-

auf den Gebieten der Theater-, Literatur- und Musikwissenschaften. Gerade die Differenz zwischen wissenschaftlichem Anspruch und polemischer Darstellung bildet hierbei die Essenz einer übergreifenden historiographischen Konstatierung einer aus neuerer Sicht äußerst widersprüchlichen Verknüpfung geschlechtlicher Disposition mit gesellschaftlich-kultureller Entwicklung. Wirkungsgeschichtliche Fragestellungen fokussieren deshalb vor allem die Immanenz der aphoristischen Adaption hinsichtlich ihrer graduellen Reflexion philosophisch-ästhetischer und auch psychologischer Schriften anderer zeitgenössischer Autoren mit der Feststellung, dass es gerade aufgrund der provokativen Qualität Weiningerscher Thesen als schick gilt, diese zu zitieren. Vgl. hierzu ausführlich LeRider, Jacques: *Der Fall Weininger und die Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus*, Wien München 1985.

¹⁴⁶ Möbius, Paul Julius: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Halle 1900. Neben diesem Buch zeitigt überdies *Über Kunst und Künstler* (Leipzig 1901) sowie *Über die Anlage zur Mathematik* (Leipzig 1901) weitgehenden Einfluss auf das Denken Weiningers.

¹⁴⁷ Lombroso, Cesare; Ferrero, Guglielmo: *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte*, a.a.O.

¹⁴⁸ Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena ²1886, in einer Vorform erstmals erschienen als *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* im Jahr 1886.

¹⁴⁹ Darwin, Charles: *The different forms on plants of the same species*, London 1877; erstmals in zwei getrennten Essays erschienen 1844. Eine deutsche Übersetzung (*Die Abstammung des Menschen und die Zuchtwahl in geschlechtlicher Beziehung*) erschien erstmals 1859.

¹⁵⁰ Moll, Albert: *Die konträre Sexualempfindung*, Stuttgart ⁹1899.

¹⁵¹ Wundt, Wilhelm: *Grundriß der Psychologie*, Leipzig ⁴1901.

¹⁵² Weininger rekurriert in weiten Teilen seiner Ausführungen über das Judentum auf Chamberlains Vorstellungen, welche letztlich von einem bevorstehenden Entscheidungs-Kampf zwischen Judentum und Christentum ausgehen. Vgl. hierzu: Chamberlain, Houston Stewart: *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*, München ⁴1903.

zeichnet als *M* und *W*. Als grundlegende These fungiert hierbei die Überzeugung, die Natur brächte diese sexuellen Polaritäten nie in reiner, also letztlich abstrakter Form hervor, sondern konfiguriere sie als Beziehung zueinander in unterschiedlichsten Nuancen. Ausgangspunkt ist hierbei vor allem das im Kontext des seit 1897 erscheinenden, vom Berliner Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld herausgegebenen Periodikum *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* fokussierte Interesse an hermaphroditischen, doppel- oder gar ungeschlechtlichen Formen sexueller Physiologie. Die pathologische Dimension der an Erwachsenen beobachteten sowie die an früher embryonaler Entwicklung konstatierten geschlechtlicher Indifferenz, bedeutet für Weininger ein grundlegendes Indiz einer prinzipiell doppelgeschlechtlichen Anlage der Grundbausteine des Lebens insofern, als in jeder Zelle ein für den jeweiligen Menschen spezifisches Mischungsverhältnis männlicher wie weiblicher Eigenschaften vorhanden sei. Diese Argumentation bildet somit zugleich die Essenz biologischer Auseinandersetzungen der Untersuchung, die nur einen verhältnismäßig geringen Anteil am Gesamtumfang des Buches hat und nun unmittelbar in eine Charakterologie überführt wird. In dem Maße, in welchem die körperlichen „Teile und Qualitäten“ zwischen Ausprägungen des Männlichen und Weiblichen graduell verschoben werden, oszillieren im Verständnis Weiningers – und dies stellt die Grundüberlegung für alle seine weiteren Ausführungen dar – ebenso die psychologischen Eigenschaften. Die als biologisch-philosophisch apostrophierte Untersuchung führt somit über die Vorstellung, „jede Zelle des Organismus ist (...) geschlechtlich charakterisiert, oder hat eine bestimmte sexuelle Betonung“¹⁵³, somit *volens nolens* in eine charakterologische Analogiebildung, welche diese gleichsam genetische Disposition des Geschlechtlichen als Entäußerung im individuellen Verhalten des Menschen erkennbar glaubt. Die als Auswirkung der von Drüsen freigesetzten Keimstoffen verstandene arrhenoplasmatische und thelyplasmatische¹⁵⁴ Einflussnahme des Körpers auf seine sexuellen Funktionen entspricht der zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch weitgehend verbreiteten Sekretionslehre¹⁵⁵, welche darüber hinaus lange Zeit als Erklärungsmodell insbesondere

¹⁵³ Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, a.a.O., S. 16.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. das Kapitel „Arrhenoplasma und Thelyplasma“, S. 14-30.

¹⁵⁵ Der Ursprung der Vorstellung einer sämtliche Körperfunktionen bestimmenden Sekretion liegt in der hippokratischen Lehre von den Temperamenten, in deren Kontext zu Beginn des 20. Jahrhunderts insbesondere bezüglich gradualistischer Argumentationen die Einheit des Menschen weiterhin als Mischungsverhältnis verschiedener grundlegender Bestandteile verstanden wird. Die hieraus erwachsenen Typenlehren im Sinne der Wirksamkeit der vier Körpersäfte (der sanguinischen, cholерischen, melancholischen und phlegmatischen) erlangen in ihrer begrifflichen Spezifität innerhalb der Auseinandersetzungen um die Begründung einer Wissenschaft der Charakterologie und Physiognomik eine neue Dynamik. Vgl. Kutzer, Michael; Riebold, Lars: Art.: „Temperament“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel 1998, Sp. 981-997. Vgl. auch Kretschmer, Ernst: *Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten*, 11. + 12. verb. u. verm. Auflage, Berlin 1936. Vgl. weiter über die anthropologische Bedeutung einer elementaristischen Medizin: Böhme, Hartmut: „Elemente – Feuer Wasser Erde Luft“, in: *Vom Menschen*.

für die Phänomene der Neurasthenie und Hysterie fungiert. Der Schopenhauersche Gradualismus der „Metaphysik der Geschlechtsliebe“¹⁵⁶, von welcher sich Weininger inspiriert zeigt,¹⁵⁷ erfährt hierin eine spezifische Umdeutung hinsichtlich einer Bestimmbarkeit charakterlicher Eigenschaften, die insbesondere in der sogenannten Beweisführung eines universal wirksamen Geschlechtergegensatzes ausschlaggebend wird. Charakterologie versteht sich demnach als „notwendige Ergänzung“ der Psychologie:

„... so steckt in jedem Augenblicke des psychischen Lebens der ganze Mensch, und es fällt nur in jeder Zeiteinheit der Accent auf einen anderen Punkt seines Wesens. Dieses überall in dem psychischen Zustande jedes Augenblickes nachweisbare Sein ist das Objekt der Charakterologie.“¹⁵⁸

Die männliche oder weibliche Sekretion des Körpers wird als kausale Ursächlichkeit in Anspruch genommen für eine Erfahrungswelt oder Weltanschauung, welche die allgemein artikulierte Differenz zwischen Mann und Frau als gleichsam *fait social* missversteht. In Folge dessen verweist die Emanzipation der Frau, deren Unmöglichkeit und Abwegigkeit Weininger nachzuweisen sich anschickt, letztlich auf eine biologistisch ausgelegte, virile Laune der Natur, indem „Emanzipationsbedürfnis und Emanzipationsfähigkeit einer Frau nur in dem Anteile an M begründet liegt, den sie hat.“¹⁵⁹ Da das Weibliche selbst weder Bedürfnis noch die Fähigkeit zur Emanzipation in sich trage, folgert der Autor: „Der größte, der einzige Feind der Emanzipation der Frau ist die Frau.“¹⁶⁰

Die – abgesehen von dieser zitierten Stelle – praktizierte terminologische Neutralisierung der Frau als „das Weib“, verweist hierbei auf die Intention des Autors, Geschlechterdifferenz als eine archetypische Konstante zu manifestieren, deren Ziel in der Erhebung des Mannes über die Prinzipien des Weiblichen ihren Niederschlag findet. In der Weiterführung von Argumentationen Bachofenscher Provenienz ergibt sich scharf umrissen das Bild einer Ausschließlichkeit männlicher Relevanz in den Bereichen Gesellschaft, Kunst und Kultur: „W ist nichts als Sexualität, M ist sexuell und noch etwas darüber.“¹⁶¹ Dieser solcherart genital determinierte Appendix des Mannes als eigentlich schöpferisches Prinzip korrespondiert mit der Überzeugung einer entwicklungsgeschichtlichen Suk-

Handbuch Historische Anthropologie, a.a.O., S. 30-37.

¹⁵⁶ Schopenhauer, Arthur: „Metaphysik der Geschlechtsliebe“, in: Ders.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich 1988, S. 616-660.

¹⁵⁷ Vgl. Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, a.a.O., Anmerkung S. 498-499.

¹⁵⁸ Ebd., S. 103.

¹⁵⁹ Ebd., S. 80.

¹⁶⁰ Ebd., S. 93.

¹⁶¹ Ebd., S. 113.

zession kulturellen Fortschritts eingedenk der Gefahr ihres aufgrund weiblicher Intervention verursachten Scheiterns. Der Duktus des Dogmatischen einer christlich-moralischen Sittlichkeit restituert somit den Sinn des Weibes im Universum in den Schöpfungsakt: „Das Weib ist also Ausdruck des Sündenfalls des Menschen, es ist die objektivierte Sexualität des Mannes und nichts anderes als diese.“¹⁶² Dieses im Bezug zur Genesis formulierte Glaubensbekenntnis begreift die „Priorität des Mannes“¹⁶³ als universalistischen Anspruch auf Wissenschaft und Kunst, Gesellschaft und politischer Macht und dessen körperliche Prädestination somit als Möglichkeit, im Genie die universale Apperzeption der Welt zu vereinen.¹⁶⁴ Weiblichkeit fällt somit in ihrer Devianz von der Männlichkeitsnorm mit einer körperlichen Krankheit in eins. Derivate des Weiblichen bilden als pathologisches Moment den Kern jeglicher Argumentation degenerativer Erscheinungen der Kultur und Gesellschaft und gelangen in der konstatierten Nichtigkeit des Emanzipationsbestrebens, welches einzig Ausdruck der von Weiblichkeit geschwächten Männlichkeit ist, darüber hinaus zur desavouierenden Charakterisierung des Judentums als weibliche und somit minderwertige Kultur. Die Auffassung einer parasitären Schwächung einer sogenannten Volksgemeinschaft, welche vor allem ab den zwanziger Jahren den Nährboden für nazistische Propaganda bildet, erhält hier zu Beginn des 20. Jahrhunderts insbesondere in der Überführung in die Rhetorik des alles überwindenden Kampfes eine argumentative Basis:

„Aber dem neuen Judentum entgegen drängt ein neues Christentum zum Lichte; die Menschheit harret des neuen Religionsstifters, und der Kampf drängt zur Entscheidung wie im Jahre eins. Zwischen Judentum und Christentum, zwischen Geschäft und Kultur, zwischen Weib und Mann, zwischen Gattung und Persönlichkeit, zwischen Unwert und Wert, zwischen irdischem und höherem Leben, zwischen dem Nichts und der Gottheit hat abermals die Menschheit die Wahl. Das sind die beiden Pole: es gibt kein drittes Reich.“¹⁶⁵

Jener *Kampf ums Dasein*¹⁶⁶, welcher aus der charakterologischen Bestimmung des Weibes den Kampf der Geschlechter inauguriert, gründet bei Weininger bezeichnenderweise in einem konstatierten Ekel vor der weiblichen Fruchtbarkeit wie vor dem weiblichen Genital.¹⁶⁷ Die gleichsam hy-

¹⁶² Anmerkung, ebd., S. 598.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 219 u. 220.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 452.

¹⁶⁶ Vgl. insbesondere ebd., S. 3.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 469: „Alle Fécondité ist nur ekelhaft; und kein Mensch fühlt, wenn er sich aufrichtig befragt, es als seine Pflicht, für die dauernde Existenz der menschlichen Gattung zu sorgen.“

gienische Konsequenz einer Erlösung durch Verzicht auf Fortpflanzung¹⁶⁸ korrespondiert mit der geforderten Christianisierung des Judentums insofern, als sie das Menschheitsgeschlecht von der Schuldhaftigkeit des Weibes und der daraus resultierenden männlichen Tragik befreibar glaubt.

Die spezifisch synkretistische Argumentationsform der Untersuchung zielt jedoch nicht zuvorderst auf eine politische Tragweite, sondern vor allem auf einer kulturanthropologischen Bestimmung der Differenz des Männlichen zum Weiblichen. Der Erlösungsgedanke fokussiert die apperzeptive Erkenntnisfähigkeit des Mannes hinsichtlich einer philosophischen Überwindung seiner körperlich-schuldhaften Existenz durch die schöpferisch-geistige Kraft der Kunst. Das teleologische Dilemma der konsequenten Selbstvernichtung löst sich gleichsam in dem, was dem Männlichen über die Sexualität hinaus gegeben ist und durch den (durchaus zeitweiligen) Verzicht ins Transzendente der absoluten Zeitlosigkeit gesteigert werden kann: „Die Verneinung der Sexualität tötet bloß den körperlichen Menschen, und ihn nur, um dem geistigen erst das volle Dasein zu geben.“¹⁶⁹ In diesem Sinne stellt die schöpferische Frau eine Kuriosität¹⁷⁰ dar, in welcher sich das in ihr wirkende Männliche zu erkennen gibt.

Gerade im Hinblick auf eine Artikulation des Körperlichen in produktionsästhetischen Schriften der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts kann Weiningers *Geschlecht und Charakter* vor allem als *Ästhetik der Geschlechterdifferenz* gedeutet werden, welche die theatrale Dimension der schöpferischen Kraft des Menschen zwar auf biologische Termini und vermeintliche Tatsachen zurückgeführt sieht, jedoch prinzipiell eine Restitution viriler Vorstellungen darstellt.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 467.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 219.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 513.

Das dritte Geschlecht

Ebenfalls im Rahmen dieser um die Jahrhundertwende vertretenen Sekretionslehre mit ihrer Spezifität der gradualistischen Mischung der Geschlechtlichkeit¹⁷¹ auf zellulärer wie gesamtomatischer Ebene gelangt der Berliner Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld, der gleichsam als Leitfigur dieser neu institutionalisierten Disziplin fungiert, zu einer wesentlich differenzierteren Auslegung der zu konstatierenden gesellschaftlichen Auswirkungen. Im Jahr 1906 erscheint im Leipziger *Verlag der Monatsschrift für Harnkrankheiten und sexuelle Hygiene* eine aus einem Vortrag hervorgegangene kompakte Zusammenfassung der Forschung des nunmehr 38-jährigen Arztes über *Geschlechtsübergänge* mit dem Untertitel *Mischungen männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere*, wie sie vor allem in den Arbeiten innerhalb des von Hirschfeld begründeten *Jahrbuchs für sexuelle Zwischenstufen* seit knapp einem Jahrzehnt diskutiert werden.¹⁷² Die Besonderheit dieses Bandes liegt in der Gegenüberstellung der wissenschaftlichen Darstellung medizinischer Grundlagen und des Forschungsstandes mit einem umfangreichen Bildteil, in welchem Photographien und Zeichnungen von Körpern und Genitalien als Demonstration der zuvor geschilderten Formen geschlechtlicher Übergangsstufen beigefügt sind. Hirschfelds forschungsleitender Ansatz ist ebenso wie der Weiningers davon bestimmt, in der Geschlechtlichkeit des Menschen eine prinzipielle Variabilität zu erkennen, die je nach erblicher Veranlagung und der durch Keimdrüsen freigesetzten Sekrete, die spezifisch krankhaften Ausdrucksformen des Körpers und des Verhaltens bewirkt. Allerdings nimmt der Berliner Arzt gegenüber dem Wiener Philosophen, von dessen Arbeit er sich höflich distanziert¹⁷³, eine deutlich kritischere Haltung gegenüber der moralischen Bewertung solcherart von geschlechtlichen Mischungsverhältnissen gekennzeichneten Menschen ein. Anhand der mathematischen Eingrenzung des für die Untersuchung in Frage kommenden Personenkreises auf die „Summe des männlichen und weiblichen Anteils zwischen $33 \frac{1}{3}$ und $66 \frac{2}{3}$ “¹⁷⁴ reflektiert Hirschfeld die Schwierigkeit, eindeutig von weiblichen oder männlichen Erscheinungsformen zu sprechen und erörtert die Möglichkeit eines terminologischen Auswegs. Aufgrund der Beobachtung

¹⁷¹ Die Vorstellung eines gradualistischen Mischungsverhältnis gründet wie bei Weininger und Kassner auf einer Typenlehre, die im Sinne der die Temperamente bestimmenden Sekretionen des Leibes den Charakter des Menschen bestimmt. Hiervon zu unterscheiden ist die Max Webersche Vorstellung einer Idealtypologie, welche spezifische Handlungsmuster des Menschen aufgrund ihrer empirisch bestimmbaren Sinnhaftigkeit gleichsam in Ideal-Typen extrahiert, ohne von gleichsam genetischen Gesetzmäßigkeiten auszugehen.

¹⁷² Hirschfeld, Magnus: *Geschlechtsübergänge. Mischungen männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere*, Leipzig 1905.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁷⁴ Ebd., S. 4.

von Fällen, die sowohl weder als männlich noch weiblich als auch zugleich männlich und weiblich bezeichnenbar erscheinen, entwickelt er die Vorstellung eines „dritten Geschlechts“¹⁷⁵ („genus tertium“) um sich vor allem gegen die Diskriminierbarkeit der unter diese Charakteristik fallenden Menschengruppe hinsichtlich der Reichsgesetzgebung zu positionieren, welche einerseits Homosexualität unter Strafe stellt und gleichsam den sogenannten Zwitterparagrafen aufgehoben hat.¹⁷⁶ Das daraus resultierende forensische Dilemma, ob eine Person, „welche als Mann lebt und als solcher getauft ist, sich im Sinne des § 175 R.S.G.B. vergeht, wenn sie mit einem Manne in geschlechtliche Beziehung tritt, weiter auch, ob der normale oder homosexuelle Mann sich strafbar macht, wenn er mit einer derartigen Person eine imitatio coitus vollzieht“, verweist auf die seinerzeit bestehende moralische Brisanz einer gesellschaftlichen Neubewertung sexueller Handlungen aufgrund medizinischer Indikation. Hinsichtlich der charakterologischen Konsequenz körperlicher Eigenschaften für das Verhalten des einzelnen Individuums gelangt Hirschfeld in weitgehende Übereinstimmung mit den Überzeugungen seiner Zeitgenossen. Innerhalb der Rubrizierung der sogenannten genetischen Gesetze, einer sieben Punkte umfassenden Thesensammlung über die „Entwicklung der Geschlechtsunterschiede“¹⁷⁷ formuliert er die kausale Beziehung wie folgt:

„VII. Die Variabilität der Individuen in somatischer und psychischer Hinsicht hängt zum größten Teil von dem sehr variablen Mischungsverhältnis männlicher und weiblicher Attribute ab.“¹⁷⁸

Auch wenn hierin in vorsichtiger Weise noch Raum für einen kleinen Teil anderer Ursachen für charakterliche Eigenschaften offen bleibt, welcher jedoch im Weiteren keine nähere Spezifizierung erfährt, äußert sich in dieser These die Grundüberzeugung einer geschlechtlich prädisponierten Eigenschaft menschlichen Verhaltens, die durch graduelle Verschiebung notwendigerweise zu jeweils unterschiedlichen Ausdrucksformen gelangen muss. Insbesondere in den supplementierten Demonstrationen anamnetisch aufbereiteter Fallschilderungen im zweiten Teil des Bandes, welche photographische Nacktdarstellungen sowohl aus künstlerischer Arbeit als auch aus diversen Kran-

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 4. Der „genus tertium“ unterscheidet sich von dem von Antonin Artaud propagierten „Troisième sexe“, welches das Weibliche zwischen dem Neutralen und dem Männlichen ansiedelt, bei Hirschfeld gerade durch das im Bereich des „Dazwischen“ notwendig erscheinende „Beides“: Sowohl männlich als auch weiblich. Vgl. Artaud, Antonin: *Das Théâtre de Séraphin*, in: Ders.: *Das Theater und sein Double*, München 1996, S. 155-162.

¹⁷⁶ Vgl. Hirschfeld, Magnus: *Geschlechtsübergänge*, a.a.O., S. 33.

¹⁷⁷ Ebd., S. 18.

¹⁷⁸ Ebd.

kenakten zur Ansicht bringen,¹⁷⁹ gelangt diese psycho-somatische Beziehung zur weitgehenden Anwendung. Neben physiologischen, anatomischen und motorischen Schilderungen, in welchen beispielsweise *Hermaphroditismus versus, Pseudohermaphroditismus masculinus, Gyandrie, Gynäkomastie, Androgynie* oder die *weibliche Motilität* König Ludwig II. erörtert werden, greift Hirschfeld überdies auf graphologische Proben zurück, welche anhand femininer Schriftzüge von Männern beziehungsweise viriler Schriftzüge von Frauen, die umfassende habituelle Verknüpfung mit biologischen Eigenschaften beweisen sollen.¹⁸⁰ Gleichsam zur Unterstützung der moralischen Implikationen gegen eine Diskriminierung *conträrer Sexualempfindungen* schließen photographische Belege homosexueller Beziehungen in der Kunst die Dokumentation ab. Auf der letzten Tafel finden sich unter anderem Darstellungen von Walt Whitman und Peter Tschaikowsky, posierend mit ihren „langjährigen Freunden“.¹⁸¹

*

Hierzu lässt sich cursorisch anfügen, dass die politische Haltung Hirschfelds dabei weitgehend mit derjenigen des Wiener Dichters, Satirikers und Publizisten Karl Kraus korrespondiert, dessen scharfzüngige Stellungnahmen in dem von ihm herausgegebenen Periodikum *Die Fackel* vor allem die Doppelmoral einer am sittlich Abnormen sich delectierenden Öffentlichkeit anprangert und überdies eine scharfe Sprachkritik an einer von „Schlagwortwahn und Heuchelei“¹⁸² gekennzeichneten Zeit vollzieht.¹⁸³ Allerdings beansprucht dieser entgegen der pathologischen Dimension des „Mischmasch[s], den die Natur erschaffen und Herr Dr. Hirschfeld kategorisiert hat“¹⁸⁴ eine tiefere Anteilnahme am Einzelfall, der sich gerade aufgrund der sensationslüsternen Verfolgung durch eine Menschheit, „die sich von der Jurisprudenz an die Genitalien greifen läßt“, einer repressiven Diskriminierung durch die Gesellschaft ausgesetzt sieht. Begriffsfelder der *Sittlichkeit und Krimi-*

¹⁷⁹ Diese Photographien stammen sowohl aus medizinischen Forschungsakten als auch öffentlich erwerbbarer Atelier-Produktionen, wie etwa Postkarten. Nur wenige Gesichter der dargestellten Personen werden mittels einer Maske verhüllt. Ein „24jähriges junges Mädchen, das mit 17 Jahren mutierte“ wird von Hirschfeld beim Breslauer Vortrag „persönlich vorgestellt“, ebd., S. 10.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., Tafeln XXI un XXII.

¹⁸¹ Ebd., Tafel XXXII.

¹⁸² Kraus, Karl: *Sittlichkeit und Kriminalität*, hg. v. Christian Wagenknecht, Frankfurt a.M. 1987, S. 12.

¹⁸³ Zur Dämonisierung des Sexus und deren Entlarvung durch den Witz bei Karl Kraus vgl. Benjamin, Walter: „Karl Kraus“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II,1, a.a.O., S. 334-354. Zur Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Karl Kraus sei insbesondere verwiesen auf Wagner, Nike: *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, a.a.O. Des Weiteren empfehlen sich diesbezüglich die autobiographischen Aufzeichnungen Elias Canettis in: Ders.: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, Frankfurt a.M. 1998.

¹⁸⁴ Kraus, Karl: „Perversität“, in: Ders.: *Sittlichkeit und Kriminalität*, a.a.O., S. 302.

nalität erfahren hier zeitgleich, während die kompendiöse Unternehmung pathologischer Rubri- zierung grundlegend für eine Disziplin der Charakterologie fruchtbar gemacht wird, eine harsche Kritik hinsichtlich ihrer überkommenen, normativen Anwendung als Restitution universal geglaub- ter gesellschaftlicher und überdies geschlechtlicher Verhältnisse: „Perversität kann eine Krankheit, sie kann aber auch eine Gesundheit sein.“¹⁸⁵ Das ambivalente Verhältnis Karl Kraus’ zu den Thesen Otto Weiningers, die dieser in zahlreichen seiner berühmt-berüchtigt scharfzüngigen Lesungen aphoristisch in Szene setzt, spiegelt dabei die vielschichtige Verwobenheit des öffentlichen Diskurses mit medizinischen oder psychologischen Erkenntnissen wider, die im Rahmen einer gesellschaftlichen Ordnung die Beziehungen der Geschlechter sowohl irritiert als auch manifestiert. Kraus’ sprachliches Spiel mit den Erscheinungsformen der sexuellen Differenzierungen stellt dabei bereits jene literarisch-ästhetische Transformation einer Artikulation von Körperlichkeit dar, wie sie sich – nicht zuletzt aufgrund seiner Vorreiterschaft – in den musiktheatralen Entwürfen zunehmend Bahn bricht.

Intermediäre Körper

Entscheidend für eine wissenschaftliche Neubewertung der Sexualität des Menschen und insbeson- dere einer methodologisch-terminologischen Verfeinerung des Forschungsinstrumentariums sind die 1905 erstmals gemeinsam publizierten *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*¹⁸⁶ Sigmund Freuds. In ihnen manifestiert sich eine neue Qualität systematischer Auseinandersetzung mit sowohl organischen und psychologischen Ausprägungen der Geschlechtlichkeit aufgrund einer kritischen Positionierung zu Fragen der Prinzipien von Ursache und Wirkung. Freud greift in weiten Teilen auf die selben Quellen zurück, die auch Weininger zugrunde legt. Neben Krafft-Ebing, Moll, Möbi- us und Ellis¹⁸⁷ findet sich auch Hirschfelds Forschung berücksichtigt. Den an diesen kritisierten all- gemeinen Annahmen setzt Freud in der ersten Abhandlung „Die sexuellen Abirrungen“ ein kritisch systematisiertes Begriffsinstrumentarium entgegen, welches sowohl aufgrund einer differenzierten Sprachkritik an Termini wie *Degeneration*, *Inversion* und *Perversion* als auch vor allem einer fundamentalen Kritik des verbreiteten Verfahrens wissenschaftlicher Induktion für eine möglichst

¹⁸⁵ Ebd., S. 303.

¹⁸⁶ Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Frankfurt a.M. 1991.

¹⁸⁷ Ellis, Havelock: *Man and Women. A Study of human secondary characters*, London 1894, deutsch: *Mann und Weib. Anthropologische und psychologische Untersuchung der sekundären Geschlechtsunterschiede*, Leipzig 1895.

präzise Anwendbarkeit geschärft wird. Die diskriminierende Qualität der durchaus populären Bezeichnungen überantwortet er stattdessen einer Kulturanthropologie des Ekels¹⁸⁸ und wendet somit die analog der von Kraus einer urteilenden Öffentlichkeit unterstellte Schamhaftigkeit¹⁸⁹ in einer Fußnote gegen Weininger, dessen in „nicht-fachlichen Kreisen“ gewürdigte Leistung er als Grundlage eines „ziemlich unbesonnenen Buches“ (*Geschlecht und Charakter*) missbilligt.¹⁹⁰ Die Charakterisierung des Sexualtriebs als Verschmelzung verschiedener, auch perverser Komponenten¹⁹¹ bereitet in ihrer weitgehend entpathologisierenden Rückführung auf durchaus „normale“ körperliche Prozesse die veränderte Perspektivität einer Anwendung auf die Klärung psychoneurotischer Störungen vor. Hieraus entwickelt Freud die Grundlagen seines als *Libidotheorie* bezeichneten Modells, demzufolge die energetische Kraft des Sexualtriebes als „Chemismus der Sexualfunktion“ nicht von den „sogenannten Geschlechtsteilen allein, sondern von allen Körperorganen geliefert wird“ und mittels der Bezüglichkeit bezeichnenden Derivate *Ichlibido* beziehungsweise *Objektlibido* zum Deutungsinstrument psychotischer Störungen werden kann.¹⁹² Die immense Bedeutung der Freudschen Sexualforschung für ästhetische Auseinandersetzungen mit den Fragen geschlechtlicher Triebhaftigkeit, insbesondere für die umfassende Reflexion in musiktheatralen Entwürfen rund dreier Jahrzehnte, liegt nicht im Schwerpunkt auf der Rückführung der Sexualität auf infantile Entwicklungsphasen, wie etwa in der medizinhistorischen Rezeption, sondern in umfassender Weise auf der aus der Libidotheorie hervorgehenden Vorstellung einer *Sublimierung* als Ursache einer im Charakter des Künstlers sich ausdrückenden Triebenergie des Schaffensprozesses, „bei welchem den überstarken Erregungen aus einzelnen Sexualitätsquellen Abfluß und Verwendung auf andere Gebiete eröffnet wird, so daß eine nicht unerhebliche Steigerung der psychischen Leistungsfähigkeit aus der an sich gefährlichen Veranlagung resultiert.“¹⁹³

Die Frage nach einer charakterologischen Bestimmung des Genies, wie sie im Anschluss an Weininger nun zunehmend in der geschlechtlichen Disposition des Körpers gesucht wird, erhält hier weitere Nahrung und potenziert die Virulenz einer den Trieben widerstehenden Künstlerfigur für die ästhetische Definition des Prozesses artifizieller Objektwerdung auf maßgebliche Weise. Gleichsam wird aufs Neue die Ursache künstlerischen Wirkens aufgrund pathologischer Erschei-

¹⁸⁸ Vgl. zu Ekel, Scham und Schmerz hinsichtlich ihrer Wirksamkeit in der „Fixierung von vorläufigen Sexualzielen“ Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, a.a.O., S. 58-62. Weiter zu Ekel, Scham und Moral als „psychische Dämme“ ebd., S. 81.

¹⁸⁹ Kraus, Karl: „Perversität“, a.a.O., S. 18.

¹⁹⁰ Vgl. Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, a.a.O., Fußnote 2, S. 45-46.

¹⁹¹ Ebd., S. 65.

¹⁹² Vgl. ebd., S. 117-118.

¹⁹³ Ebd., S. 137.

nungen der menschlichen Natur bekräftigt, welche nunmehr im Akt der Überwindung einer zur degenerativen Hinfälligkeit neigenden Kultur widersteht. Körperlichkeit äußert sich in deutlicher Abgrenzung zur Genitalität als eine den schöpferischen Prozess begünstigende Kraft der „Schönheit“, die als „Reiz“ nicht das Körper-Sein als Leib begreift, sondern den ästhetisierenden Blick auf einen (mit sich selbst) nicht identischen Körper lenkt.

„Die mit der Kultur fortschreitende Verhüllung des Körpers hält die sexuelle Neugierde wach, welche danach strebt, sich das Sexualobjekt durch Enthüllung der verborgenen Teile zu ergänzen, die aber ins künstlerische umgelenkt (»sublimiert«) werden kann, wenn man ihr Interesse von den Genitalien weg auf die Körperbildung im ganzen zu lenken vermag.“¹⁹⁴

Weiningers Überzeugung, dass das weibliche Geschlecht von Grund auf hässlich sei,¹⁹⁵ das Idealisieren des Künstlers also den weiblichen Körper in ein Ideal der Schönheit transformiert, korrespondiert in der Dignität einer Ästhetik der Geschlechterdifferenz mit der Freudschen Vorstellung der ästhetischen Divergenz zwischen Geschlecht und Körper:

„Es scheint mir unzweifelhaft, daß der Begriff des »Schönen« auf dem Boden der Sexualerregung wurzelt und ursprünglich das sexuell Reizende (»die Reize«) bedeutet. Es steht im Zusammenhang damit, daß wir die Genitalien selbst, deren Anblick die stärkste sexuelle Erregung hervorruft, eigentlich niemals »schön« finden können.“¹⁹⁶

Körperlichkeit artikuliert sich somit in einer durch den Blick transformierten Schönheit, die den erotischen Körper des Anderen in seiner objekthaften Abbildbeziehung zur Idee begreift. Denn das über den Tastsinn¹⁹⁷ und die Schaulust¹⁹⁸ gelenkte Begehren wird in der Vorstellung Freuds zur Perversion, wenn es auf dem Objekt des Sexualziels, dem Genital verweilt. Hierdurch, indem der Körper als „intermediäre[s] Sexualziel“¹⁹⁹ begriffen wird, wird dieser bereits zur Projektionsfläche, welche der künstlerischen Tätigkeit, der Phantasie, also der Produktivität des Geistes Raum gibt.²⁰⁰ Losgelöst von diesem gleichsam unsterblichen Schein bleibt lediglich der von Säften und Sekreten

¹⁹⁴ Ebd., S. 59.

¹⁹⁵ Vgl. auch Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, a.a.O., S. 341: „Der Phallus ist das, was die Frau absolut und endgültig unfrei macht. Es ist also gerade jener Teil, welcher den Körper des Mannes recht eigentlich verunziert, welcher allein den nackten Mann häßlich macht – weswegen er auch von den Bildhauern so oft mit einem Akanthus- oder Feigenblatte verdeckt ward – derselbe, der die Frauen am tiefsten aufregt und am heftigsten erregt, und zwar gerade dann, wenn er wohl das Unangenehmste überhaupt vorstellt, im erigierten Zustande. Und hierin liegt der letzte und entscheidenste Beweis dafür, daß die Frauen von der Liebe nicht die Schönheit wollen, sondern – etwas anderes.“

¹⁹⁶ Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, a.a.O., Fußnote 1, S. 59.

¹⁹⁷ Ebd., S. 58.

¹⁹⁸ Ebd., S. 59.

¹⁹⁹ Ebd.

durchflossene sexuell-morbide, subjektive und somit hässliche Leib. Das Pathologische bildet die Differenz zwischen Eros und Sexus als ontogenetische Beziehung des Individuellen zur gesellschaftsbildenden Kraft der Kultur. Hinsichtlich der Rhetorik des um die Jahrhundertwende virulent werdenden Begriffsfeldes der *Moderne* erscheint die solcherart veränderte Perspektivität als Urbanisierung des Körpers durchaus treffend.²⁰¹ Analog der rasant sich vollziehenden technischen Entwicklung auf den Gebieten der Elektrifizierung und Mobilität, verbunden mit einer naturwissenschaftlich grundlegend veränderten Sicht des Elementaren²⁰², bewirkt der radikale Umbau gewachsener Beziehungen durch Arbeitsteilung und Verstärkung der Lebensweise eine funktionale Deutung des Körpers, dessen Innervation und Sekretion gleichsam maschinellen Gesetzmäßigkeiten zu folgen scheint.²⁰³ Kultur wird das Produkt einer durch sexuelle Schmierstoffe effizient gesteuerten Steigerung der Leistungsfähigkeit des Geistes, wodurch in der zugespitzt formulierten Kausalität, mechanische Energie produziert Genialität, durchaus ein elementares Charakteristikum der Vorstellung gesellschafts- und kulturbildender Kräfte in den Auseinandersetzungen des frühen 20. Jahrhunderts getroffen werden kann. Die Triebhaftigkeit des eigenen Leibes korrespondiert mit einer alles betäubenden gleichsam An-Aisthesis des Geistes in Abgrenzung zu dessen Fähigkeit der Perzeption: das Geschlechtliche steht in unheilvoller Beziehung zu den Ahnungen des Numinosen.

Charakterologie – Physiognomik – Graphologie – Morphologie

Entscheidend für die bereits angedeuteten charakterologischen und physiognomischen Modellbildungen, die bis in die dreißiger Jahre hinein eine begeisterte Konjunktur erfahren, ist diese spezifische Form der funktionalen Analogiebildung zwischen Geschlecht, Charakter und Kultur, welche die tradierte Artikulation im Rahmen der Begriffe Körper, Geist und Idee beziehungsweise Seele somit aus ihrer philosophischen gleichsam in eine naturwissenschaftlich-positivistische Systemat-

²⁰⁰ Noch in seinem 1930 entstandenen *Das Unbehagen in der Kultur* wiederholt Freud unverändert diese Ursprungsvorstellung, die geistige Kraft des künstlerischen Schaffens werde aufgrund der durch Sublimation des sexuellen Blicks verlagerten Triebenergie freigesetzt. Ästhetische Grundlage bildet hierbei das durch den „Genuß an der Schönheit“ erlangte Gefühl des Glücks, welches angesichts des durch den Aggressions-, Todes- und Selbstvernichtungstrieb hervorgebrachten Unglücks ernsthaft bedroht ist. Vgl. Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt a.M. 1994, S. 49 u. 96-108.

²⁰¹ Vgl. hierzu auch Freud, Sigmund: „Die ‚kulturelle‘ Sexualmoral und die moderne Nervosität“, in: Ders.: *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*, a.a.O., S. 109-132.

²⁰² Der Physiker Niels Bohr veröffentlicht 1913 sein neues Atommodell, Albert Einstein 1905 die spezielle, 1915 die allgemeine *Relativitätstheorie*.

²⁰³ Vgl. hierzu etwa ausführlich: Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, a.a.O.

tisierung überführt. Diese heuristisch im Begriff der *Kulturalität* zusammenziehbare Beziehung, umfasst hierbei insbesondere eine *morphologisch* intendierte Kausalbeziehung einer hierarchischen Sukzession, die gleichsam als Bewegungsform des Lebens in der Überwindung der menschlichen Körperlichkeit besteht und sich als Ausdruck, als Charakter, als Physiognomie oder in Anlehnung an die Lavatersche Diktion gar als *Pathognomonik* manifestiert und somit als les- und deutbares Zeichen dieses existentiellen Prozesses erscheint. Durch Autoren unterschiedlichster Couleur wie Otto Weininger (*Geschlecht und Charakter*, 1903), Cesare Lombroso (*Handbuch der Graphologie*, 1893), Ludwig Klages²⁰⁴ (*Handschrift und Charakter*, 1917; *Die Grundlagen der Charakterkunde*, 1910), Hans Blüher (*Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, 1919), Ernst Kretschmer (*Körperbau und Charakter*, 1921) sowie Sigmund Freud (*Das Ich und das Es*, 1923), Rudolf Kasser (*Die Grundlagen der Physiognomik*, 1922) und Wilhelm Reich (*Der triebhafte Charakter*, 1925) konstituiert sich im Bewusstsein des frühen 20. Jahrhunderts allmählich die weitreichende Überzeugung, mit Hilfe der Charakterologie gleichsam eine der Philosophie überlegene Disziplin zur Bestimmung sowohl der Geschichte, der Kultur als auch der Pathologie des Menschen entdeckt zu haben. Aber auch sozialwissenschaftliche Untersuchungen von Max Weber (*Protestantische Ethik*, 1904-05), Max Scheler (*Wesen und Formen der Sympathie*, 1912) oder Georg Simmel (*Philosophische Kultur*, 1911) weisen eine deutliche Nähe zu charakterologischen Deutungsmustern auf. Im Kontext des Begriffs *Geschlecht* treten nunmehr die verschiedenen Vorstellungen einer prinzipiellen und universalen Variabilität hervor, die sich in Übergängen, Zwischenstufen, Mischungsverhältnissen²⁰⁵ oder Mannigfaltigkeit²⁰⁶ als Grundrelativität²⁰⁷ des Lebens ausdrücken und modellbildende Wirkung entfalten. Charakterologische Implikationen ergeben sich aus dieser gleichsam zellularen Definition hinsichtlich ihrer erwarteten Relevanz im individuellen Ausdruck des Menschen, dessen Bewegung, Motilität und Physiognomie als Erbe manifestiert sind. Diese Disposition zeichnet sich gleichsam als morphologische Beziehung zwischen Geschlecht und Kultur in der Annahme einer teleologischen Kausalität abendländischer Geschichte ab und äußert sich insbesondere im künstlerischen Schaffensprozess als Ausdruck eben dieses geschlechtlich geformten Charakters. Kulturalität bezeichnet somit den allmählich verschobenen Diskurs des Naturmächtigen

²⁰⁴ Ludwig Klages ist 1896 zusammen mit Hans U. Busse und Georg Meyer Mitbegründer der *Deutschen Graphologischen Gesellschaft*.

²⁰⁵ Vgl. Hirschfeld, Magnus: *Geschlechtsübergänge. Mischungen männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere*, a.a.O.

²⁰⁶ Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, a.a.O.

²⁰⁷ Simmel, Georg: „Zur Philosophie der Geschlechter“, a.a.O., S. 219.

in die zellulare Triebmächtigkeit des Geschlechts, wodurch das Erhabene nicht durch Evokation, sondern Sublimation seine Wirkung entfaltet.

*

Im Rahmen dieser zunehmend bedeutsam werdenden Auseinandersetzung mit Fragen einer morphologischen Beziehung zwischen Geschlecht und Kultur zeigt sich insbesondere in Emil Luckas 1913 erschienenem Entwurf einer trinären Hierarchie menschlicher Liebe mit dem Titel *Die drei Stufen der Erotik*²⁰⁸ paradigmatisch jene diskursive Vermischung historischer, philosophischer und neben biologistischer nun vor allem ästhetischer Argumente, die in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg die öffentliche Diskussion maßgeblich bestimmen. Gerade infolge der leidenschaftlichen Weininger-Rezeption, die um den frühverstorbenen Autor einen gleichsam titanenhaften Geniekult inszeniert, setzt diese apologetische Verehrung vor allem einen weitreichenden und wirkungsvollen Prozess der Meinungsbildung in Bewegung, welcher sich neben der zumeist begeistert wahrgenommenen publizistischen Aufbereitung in zahlreichen Vorträgen und Vortragsreihen zu verselbständigen beginnt. Angesichts der Wirkung Karl Krausscher Darstellungsform, dessen rhetorisch geschliffene, polemisch-satirische Reflexion virulenter Zeitfragen im Wien der zehner Jahre bereits zur öffentlichen Institution avanciert, verdeutlicht sich in subtiler Weise besonders an der im Vergleich hierzu eher ephemeren Gestalt eines Emil Lucka die Perpetuierung und Übertragung geschlechtsspezifischer Perspektivität in die sich solcherart verändernde Wahrnehmung von Geschichte. Von tiefer Verehrung gegenüber Weininger geprägt (1905 erscheint erstmals seine Schrift *Otto Weininger. Sein Werk und seine Persönlichkeit*²⁰⁹), unternimmt der Romancier und Dramatiker den in *Die Grenzen der Seele begonnenen* und in *Die Drei Stufen der Erotik* fortgesetzten Versuch einer dem Sprachduktus seines Vorbilds auffallend ähnelnden Auseinandersetzung der Bestimmung des menschlichen Geistes und seiner Genialität, anhand einer abendländischen Geschichte der Geschlechtlichkeit. Die Vorstellungen eines vorherrschenden, universalen Prinzips gradueller Hierarchie sind hierbei für eine teleologische Auslegung der erörterten Bereiche von grundlegender Bedeutung und stehen in gleichsam exemplarischer Beziehung zum öffentlichen Diskurs dieser Zeit. Dergestalt gliedert Lucka die Ausdrucksformen der Liebe in drei sukzessive Stufen: erstens des *Ge-*

²⁰⁸ Lucka, Emil: *Die drei Stufen der Erotik*, 12. bis 15. Aufl., Berlin 1920.

²⁰⁹ Lucka, Emil: *Otto Weininger. Sein Werk und seine Persönlichkeit*, Wien 1905.

*schlechtstrieb*s, zweitens der *seelischen Liebe* als der ersten Form einer „metaphysischen Erotik“ und schließlich drittens des *Liebestods* als deren zweite Form.

Die im geringen Umfang gehaltenen Ausführungen zu der somit basalen Stufe des Geschlechtstriebs gründet Lucka weitgehend auf die nunmehr 50 Jahre alten Thesen über das *Mutterrecht* Bachofens, ohne diese einer eingehenderen kritischen Reflexion zu unterziehen. Weiten Raum hingegen erhält die Darstellung der sogenannten seelischen Liebe als Rückführung auf die Geschichte der Entstehung der *Persönlichkeit*²¹⁰ durch das abendländische Christentum seit dem Erscheinen und Wirken Jesu. Die europäische Geschichte wird somit durch das Prinzip sittlich gehobenen Empfindens gegenüber der Frau bestimmt, sei es in der Minne der Troubadoure oder in der religiösen Verehrung Mariens, wodurch die „individuelle Seele“ als „letzte Vollendung des Daseins“ die „Vergottung des Menschen“ und somit die „Erhebung des Einzelnen ins Ideelle“ bewirkt wird.²¹¹ Paradigmatische Verkörperung dieses Prinzips ist für Lucka die Figur des Parzival, dies jedoch weniger in Bezug auf Eschenbachs Epos, als vielmehr im Zusammenhang einer leidenschaftlichen Rezeption der Weiningerschen Formulierungen über die Wagnersche Dramatisierung. Der Frau hingegen bleibt jedoch einzig die Rolle des Ewig-Weiblichen als Bezugspunkt der sittlich gehobenen Liebe. Sie bleibt stets das Objekt der Verehrung und wird niemals Subjekt des Erhabenen. Lucka spricht in diesem Zusammenhang von einer „Verfälschung der metaphysischen Erotik“ insofern, als die Anbetung des Mannes als auch die Liebe zu Jesus das pathologische Moment des Hysterischen in sich trägt und das „Liebesleben der Frau“ aufgrund des prinzipiell sexuellen Grundtons²¹² ihres Handelns „im strikten Gegensatz zu dem des Mannes keine Entwicklung und auch keine Geschichte hat“.²¹³

„Man muß aber doch immer wieder hervorheben, daß solche Naivitäten in der primitiven Psychologie der Zeit begründet sind. Gelehrte Männer haben Erstaunliches geleistet – wie hätte ein Mädchen, das nicht einmal schreiben konnte, mit ihrem durch Hysterie verwirrten Verstand zwischen dem mitleidigen Wohlgefallen an einem sterbenden Jüngling und der Liebe zum Blut Christi (das sie sich doch natürlich als eine duftende und berausende Flüssigkeit vorgestellt hat) scheiden sollen?“²¹⁴

²¹⁰ Vgl. hierzu insbesondere Lucka, Emil: *Die drei Stufen der Erotik*, a.a.O., S. 108.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 101 u. 102.

²¹² Ebd., S. 203.

²¹³ Ebd., S. 202.

²¹⁴ Ebd., S. 204.

Aufgrund dieser konstatierten Geschichtslosigkeit der Frau, die somit folglich auch zu keiner Entwicklung fähig, also keine Liebe zu transzendieren in der Lage ist, vollzieht sich in aller Offenheit das Muster alltagspsychologischer Deutung in der Übertragung pathologischer Begriffe und Vorstellungen des frühen 20. Jahrhunderts auf ein verfälschtes Geschichtsbild, indem einerseits die Theatralität der Hysterie, als gesteigerte Emphase ohne sittlichen Urgrund, andererseits das gleichsam promiskuitive Ritual der Bacchantinnen in der umgedeuteten Parallelisierung von Wein und Blut Christi als Beleg einer Unmöglichkeit angeführt werden, als Weib oder Frau dem Heil des Grals und somit der Erlösung teilhaftig werden zu können.

Das hinsichtlich der Entwicklung der dritten und höchsten Stufe der Liebe gezogene Resümee: „Die drei Stufen des Liebeslebens gelten nur für den Mann“²¹⁵ läuten somit jene apotheotische Verklärung des (männlichen) Liebestods ein. Entgegen der weiblichen Erotik als körperlich-seelische Einheit²¹⁶ versteht Lucka die männliche Erotik als durch die seelische Liebe freigesetzte Kraft, durch Kampf und Ringen die Unendlichkeit, das letzte Ziel der Erlösung zu erreichen: „Denn der Liebestod ist der definitive und nicht mehr rückgängig zu machende Sieg des Gefühles, er ist die Ekstase als Lösung des Weltproblems und des Weltprozesses.“²¹⁷

Die moralische Implikation dieses Ansatzes spiegelt in Luckas durchaus synkretistischer Argumentation jedoch zwei wesentliche Topoi der insbesondere um den ersten Weltkrieg bedeutsam werdenden Auseinandersetzung um die Tragödie der Kultur und ihrer vermeintlichen Rettung durch die Katharsis des Krieges.²¹⁸ Zum einen Manifestiert sich aufgrund der angenommenen Geschichts-

²¹⁵ Ebd., S. 212.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 213.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 237.

²¹⁸ Ein besonders eindrückliches Zeugnis der gleichsam ekstatischen Begeisterung für die reinigende Kraft des überfällig geglaubten „Gottesgerichts“ findet sich in dem zu Kriegsbeginn binnen weniger Wochen niedergeschriebenen, 450-seitigem Band des Philosophen und Soziologen Max Scheler: *Der Genius des Krieges und der Deutsche Krieg*, Leipzig 1915. Demgegenüber entwirft Freud zur gleichen Zeit eine durchaus weitblickendere Perspektive hinsichtlich der zu erwartenden Konsequenzen: Freud, Sigmund: „Zeitgemäßes über Krieg und Tod“, in: Ders.: *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt a.M. 1994, S. 153-161. Angesichts der emphatischen Entwürfe, welche wie bei Scheler etwa auch bei Max Weber oder Ernst Jünger zu finden sind, die den Krieg als eine ehrenvolle Notwendigkeit betrachten, bildet das umfassende, anhand einer Vielzahl von Quellen und Materialien belegte zweibändige Kompendium einer *Sittengeschichte des Weltkriegs* von Magnus Hirschfeld einen anschaulichen Gegenentwurf einer durch Mythen des Krieges bedingten Auflösung jeglicher Moral: vgl. Hirschfeld, Magnus: *Sittengeschichte des Weltkriegs*, 2 Bde., Wien 1930. Zur Evidenz einer intendierten Katharsis und der sie begleitenden Begeisterung im Jahr 1914 vgl. insbesondere Fries, Helmut: *Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter*, 2. Bde, Konstanz 1994 u. 1995. Vgl. weiter zur Massenbildung männlicher Körper durch die Institutionen des Krieges: Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1977 u. 1978. Vgl. weiter zur Ritualisierung und Ästhetisierung des Krieges als Folge der Entwicklung der Moderne: Eksteins, Modris: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Reinbek 1990 (Originalausgabe: *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*, Boston 1989). Vgl. weiter Mann, Golo: „Stimmungen“, in: Ders.: *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2000, S. 590-597. Vgl. schließlich den Impetus einer therapeutischen Überwindung des krankhaften Leibs durch den Krieg: Radkau, Joachim: „Die Wende zum Willen und die Entfesselung des Weltkrieges: Die Überwindung der Nervosität als natio-

losigkeit der Frau die Vorstellung, der Mann müsse sich aus ihrer Verklammerung lösen, um zur Erlösung zu gelangen, zum anderen evoziert die organische Parallelisierung aufgrund des notwendigerweise zum Scheitern verurteilten sexuellen Triebs das Bild eines unmittelbar bevorstehenden Untergangs abendländischer Kultur. In der kulturpessimistischen Perspektive, die wie Weininger, die Lösung aller Probleme gleichsam im Heldentod der sexuellen Entsagung²¹⁹ sieht, steht diese eigentümlich morbide Konsequenz symptomatisch etwa auch für Oskar Spenglers Schlussfolgerungen im *Untergang des Abendlandes* und deutet überdies auf den 1930 von Freud rückwirkend auf die vorangegangenen Dezennien extrapolierten Todestrieb, der gleichsam als *Unbehagen in der Kultur* in seiner vermeintlichen Latenz die hervorstechendste Signifikanz zu bilden scheint. Spenglers Unterfangen einer Morphologie der Weltgeschichte mit dem Anspruch, aus vermeintlichen Gesetzmäßigkeiten der Geschichte eine Prognose des nahenden Niedergangs zu entwickeln, fußt weitgehend auf eben jener Vorstellung biologischer Analogie, Kulturen als Organismen²²⁰ zu begreifen, welche in ihrem Leben die Altersstufen des einzelnen Menschen durchlaufen.²²¹ Die Besonderheit des Werkes liegt vor allem in der gleichsam animistischen Hypostasierung, der Morphologie der Weltgeschichte eine Physiognomie zuzuschreiben, eine sprachlich neue Konnotation, die sich insbesondere in allmählicher Umdeutung als Diskurselement der Plastizität und Bewegung von Geschichte in den Schlagworten einer *Physiognomie unserer Zeit*²²² oder *musikalischen Physiognomik*²²³ entsprechend bewahrt und verselbständigt: „Der sichtbare Vordergrund aller Geschichte hat demnach dieselbe Bedeutung wie die äußere Erscheinung des einzelnen Menschen (...). [...] Beschreibende, gestaltende Physiognomik ist die ins Geistige übertragene Kunst des Portraits.“²²⁴ Andererseits erlangt bei Georg Simmel die Vorstellung einer Geschichtslosigkeit der Frau²²⁵ weitreichende Bedeutung in dessen *Philosophie der Geschlechter*, um ihre gleichsam Ungeschiedenheit von Subjekt und Objekt als „Einheit des menschlichen Wesens“ in „substantieller, ruhender Geschlossenheit“²²⁶ entgegen der Differenziertheit des Mannes – bei welchem beide Sphären getrennt

nale Aktion“, in: Ders.: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Wien 1998, S. 356-468.

²¹⁹ Ein Heldentod, der vor allem im Topos des Liebestods seine gleichsam vollkommenste Ästhetisierung erhält.

²²⁰ Vgl. Lucka, Emil: *Die drei Stufen der Erotik*, a.a.O., S. 140.

²²¹ Vgl. ebd., S. 144.

²²² Vgl. Mersmann, Hans: *Musik der Gegenwart*, Berlin 1924.

²²³ Vgl. Adorno, Theodor W.: „Mahler. Eine musikalische Physiognomik“, in: Ders.: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1971, S. 149-320.

²²⁴ Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1963, S. 136. (Erstausgabe: 1918).

²²⁵ Vgl. Simmel, Georg: „Zur Philosophie der Geschlechter“, in: Ders.: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, hg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1996, insbesondere S. 253.

²²⁶ Ebd., S. 255.

sind – als mangelnde Reibungsfläche und somit mangelnder Fähigkeit zur historisch relevanten Entwicklung zu charakterisieren.²²⁷ „Die besondere Art der Absolutheit der Frau versenkt sie in die Einheit des Seins, während die Absolutheit des Mannes ihn vom Sein wegrißt zur Idee.“²²⁸

Die Auseinandersetzung der als Geschlechterdebatte deklarierten Virulenz elementarer und existentieller Fragestellung menschlichen Seins intendiert in dem beleuchteten Zeitrahmen von etwa 1860 bis 1930 stets eine Rekonstruktion von Geschichte, die durch Kampf der vermeintlichen Antagonismen von männlich und weiblich, von physisch und metaphysisch, von Erscheinung und Idee, von Subjekt und Objekt, von Judentum und Christentum, etc., als *Kampf ums Dasein* immer wieder aufs Neue wiederhergestellt und begründet werden muss, soll die Menschheit nicht dem Untergang anheim fallen. Semantiken des Körperlichen fungieren im öffentlichen Diskurs hierbei als Chiffren einer Übertragung des Weltübels auf die Prinzipien des undifferenzierten, unhistorischen Weiblichen und die Aufgabe der Erlösung durch die Differenziertheit des geschichtsmächtigen, zur Objektivität und Transzendenz fähigen Mannes. In den Strudel dieser dualistischen Weltanschauung gelangen überdies insbesondere die Themenkomplexe von Hysterie und Neurasthenie, welche in ihrer jeweils spezifischen Form gerade *theatrale* Ausprägungen des auf das Pathologische übertragenen Diskurses sind. Diese gleichsam szenischen Spuren gilt es im Folgenden in der Musikgeschichte aufzusuchen, um diese Deutungsmuster, die zusammen mit den Möglichkeiten der Darstellung der Figuren wie Maske und Traum im Diskurs der Erotik in der musikalischen Auseinandersetzung transformieren und eben jenen unterschweligen Widerspruch formulieren, der hinter der Apotheose geschichtsphilosophischer Thesen unhörbar zu verklingen drohen. Die zeitgenössische Neigung, den Diskurs als eine Ästhetik des Geschlechterkonflikts zu führen, wie es am deutlichsten insbesondere bei Weininger vollzogen wird, schreibt sich signifikant in die kompositorische und musikästhetische Auseinandersetzung ein. Die Tätigkeit der Phantasie als Verbindung zwischen den Bewusstseinssphären von Traum und Wirklichkeit²²⁹ offeriert das Erotische als Maske an den Ausdruck der Musik.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 253.

²²⁸ Ebd., S. 254.

²²⁹ Vgl. Marcuse, Herbert: *Eros und Kultur*, a.a.O., S. 139

Zur Physiognomie der Musik

Eine durchaus im Sinne der expressionistischen Kunstphilosophie der frühen zwanziger Jahre formulierte Anschauung von Geschichtlichkeit findet sich in der von dem Musikforscher Hans Mersmann schlagwortartig genutzten Formel von der „Physiognomie jener Zeit“. In ihr äußert sich die gleichsam körperliche Vorstellung eines Zeitprozesses, welcher dem distanzierten Betrachter ein Antlitz offenbart. Physiognomie und Charakter sind dabei unabdingbar miteinander verbunden; letzterer wandelt sich in ein physisches Zeichen, dessen Les- und Deutbarkeit in der Vorstellung des frühen 20. Jahrhunderts als Annahme noch unwiderlegt weite Verbreitung findet. In morphologischer Konsequenz knüpft diese öffentlich vielseitig diskutierte forensische Auffassung ihre Hoffnung an eine aus Freuds Lehre vom Unterbewusstsein abgeleitete Vorstellung organischer Transformation des Inneren ins Äußere; gewissermaßen als Überführung des Marsyas-Mythos in die Vivisektion der Moderne. Die Vermessung des Antlitzes in seiner photographischen Stillstellung transferiert in der Entwicklung der noch jungen Disziplin der Kriminalistik die gleichsam durch Märchen sozialisierte Vorstellung einer physiognomischen Sichtbarkeit des Bösen und sucht in den Linien, Kurven und Furchen des Gesichtes nach eindeutigen Zeichen.²³⁰ Das solcherart vollzogene physiognomische Denken folgt dabei den Prinzipien des Abbildes, der Maske. Diese ist von der Prozesshaftigkeit der Mimesis insofern geschieden, als sie die theatrale Präsenz des Gestischen und Mimetischen, auf denen das charakterliche Urteil im Alltag bisher weitgehend beruht, gefriert, ihrer Erfahrungswelt enthebt, um mittels der positiven Wissenschaft dem vagen Gefühl der Antipathie und Sympathie eine signifikante Gewissheit entgegenzustellen.²³¹ Dabei wandelt sich die Lavatersche, durchaus artifizielle Pathognomik²³² zunehmend in eine klinisch-forensische Pathognostik. Gegenüber den theatral zu fassenden Ausdrucks-Handlungen und -Haltungen des Körpers, scheint nun das Abbild des Gesichts als deutlicheres Zeichen. In expressionistischer Lesart bedeutet Physiognomie: objektivierter Ausdruck des Inneren – und folgt den selben Gesetzen wie das Werden von Kunst, das Werden von Geschichte analog also zum Werden des Menschen. Diese organische Subjekt-Objekt-Beziehung als Prozess der Entäußerung bestimmt das Handeln des Einzelnen, des Indi-

²³⁰ Vgl. auch Becker, Peter: „Die Rezeption der Physiologie in Kriminalistik und Kriminologie: Variationen über Norm und Ausgrenzung“, in: *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, a.a.O., S. 453-490.

²³¹ Ein Projekt welches nicht nur scheitert, sondern durch seine Ideologisierung im Nationalsozialismus zum Mythos geriert, indem der Antisemitismus gleichsam „wissenschaftlich“ untermauert werden soll.

²³² Vgl. hierzu auch das Kompendium von Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4 Bde., Leipzig und Winterthur 1775-1778.

viduums, die Theatralität der Bühne und somit auch die Geschichte. Mersmanns Vorstellung dieser physiognomischen Darstellung von Geschichtlichkeit hat als Analogon eine Philosophie der Musik, welche im Prozess der künstlerischen Objektivation die Entsubjektivierung des Künstlers sieht. Die Geschichte wird zum Objekt ebenso wie der Ausdruck der an ihr wirkenden Komponisten:

„Die Summe ihrer typischen Merkmale ist die Physiognomie jener Zeit, deren Kräfte durch sie in gegensätzlichen, einander ergänzenden Strahlenbrechungen reflektieren. Die Gegensätze zwischen ihnen sind vollendet plastisch und überragen alles Persönliche.“²³³

Gegenüber dieser kausalen Beziehung von Geschichtlichkeit und Objektivation tritt das Ereignis als konstituierendes Moment gleichsam politischer Geschichte hinter Prinzipien der Idee und ihrer Erscheinung im Kunstwerk zurück. Mersmanns historiographisches Konzept versteht Musikgeschichte als Ideengeschichte, seine Philosophie der Musik erkennt in den stilistischen Wandlungen der Zeit keine jähen Rupturen, sondern sich nahezu in organischer Notwendigkeit vollziehende Veränderungen von Weltanschauungen²³⁴, in welchen sich zudem die Ziele dieses Wandels andeuten:

„Man könnte das Ziel dieser Entwicklung so umschreiben: an die Stelle der realen und relativen Werte des Kunstwerks treten irrealer und absolute. Der stärkste reale Wert der Musik ist der Klang. Seine im Begriff der Konsonanz wurzelnde Realität wurde im Impressionismus aufgelöst, durchleuchtet, zersetzt. Sie wird bei Schönberg immer mehr gefährdet und schließlich völlig zerstört. Nicht von außen her [...] sondern von innen heraus. Seine Musik wächst vom Klang zur Idee (...).“²³⁵

Mersmanns „Physiognomie jener Zeit“, die in den Entwicklungen Schönbergs überdies eine notwendige Entwicklung zu einer adäquaten Modernität der Musik erblickt, offenbart somit exemplarisch das Grundproblem einer Historiographie der Gegenwart, wie es insbesondere im Rahmen des rasanten ökonomischen, sozialen und technischen Wandels des jungen Jahrhunderts zu Tage tritt. Das Gegenwärtige offenbart sich hier nur in der philosophischen Reflexion des bereits jenseitig gewordenen, eine Physiognomie *dieser* Zeit ist, als im Prozess des Werdens sich befindend, nur anhand der vorgegebenen Richtung des Vergangenen erahnbar, historiographisch jedoch noch nicht bezeichnbar, da sie sich noch nicht im Werk manifestiert. Mersmann gebraucht den Gegenwartsbegriff somit als einen unmittelbar wirkungsgeschichtlichen, der im Gefühl der Unabgeschlossenheit

²³³ Mersmann, Hans: *Musik der Gegenwart*, a.a.O., S. 16.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 33 u. 55.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 56.

eines geschichtlichen und zielgerichteten Projekts zeitliche Nähe und Einheit zurück in eine Vergangenheit datiert, die aus kalendarischer Sicht als weit zurückliegend gefasst werden könnte. Gegenwart umfasst somit, trotz der einschneidenden „Stilwende“²³⁶ der Auflösung der Tonalität, im ideengeschichtlichen Kontext gleichsam Mahler und Strauss sowie Schönberg, Milhaud und Bartók. Der Begriff der Physiognomie dient dabei als Metapher einer Manifestation neuer Charakteristiken im Prozess der Geschichtswerdung von Zeit. Mersmann spricht von „schwankender Physiognomie“²³⁷ in Zeiten des stilistischen Wechsels hin zu einer Veränderung der „Physiognomie des musikalischen Ausdrucks“²³⁸. Bildlich gesehen sind es Prozesse der Reife, die sich in dem allmählich älter werdenden „Gesicht“ der Zeit ihre Spuren hinterlassen.²³⁹

²³⁶ Vgl. ebd., S. 51-54.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 54.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 63.

²³⁹ Vgl. zur Relevanz von Charakter und Physiognomie im musikalischen Prozess die von Adorno Mahler zugeschriebene Eigenschaft einer „musikalischen Physiognomik“; Vgl. Adorno, Theodor. W.: „Mahler. Eine musikalische Physiognomik“, a.a.O.

III

Körperlichkeit im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts

Dem Spieler ist es gegönnt, sich des Gefühls, das ihn beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das sehnliche Ausbrennen, die heitere Kraft und Freude seines Innern zu hauchen. Schon das körperlich Innige, das durch meine Fingerspitzen die innere Bebung unvermittelt an die Saite drückt oder den Bogen reißt oder gar im Gesänge selbsttönend wird, macht den persönlichsten Erguß der Stimmung im Musiciren recht eigentlich möglich.

Eduard Hanslick¹

Dass sich gerade Eduard Hanslick, der Verfechter einer Musik *tönend-bewegter Form*, die bekanntlich aus der Arbeit des Geistes in *geistfähigem Material* hervorgeht,² solcherart emphatisch zu einer Wirksamkeit musikalischer Körperlichkeit bekennt, mag auf den ersten Blick erstaunen. Bei eingehender Betrachtung scheint jedoch die Ursache dieser Verwunderung einer über Generationen fortgewirkten Rezeption zu entstammen, die sich der Ästhetik des Wiener Kritikers zunehmend einseitig bemächtigt und sie schlagwortartig auf lehrbuchtaugliche Klischees reduziert. Jene zumeist überakzentuierte und darüber hinaus überschätzte *Geist-Fähigkeit* trägt für Hanslick selbst Spuren des Körperlichen als konstitutives Merkmal in sich, die für ihn evident, aber in ihrer vollen Bedeutung noch nicht erklärbar erscheinen. So widmet er innerhalb seiner *Revision der Ästhetik der Tonkunst* von 1854 der physiologischen Dimension der Musik ein ganzes Kapitel, in welchem die bisherigen Erkenntnisse, vor allem jedoch jene Merkwürdigkeiten der Beziehung zwischen Körper und Musik, ausführlich zur Darstellung gelangen.³ Es ist gerade jener Zwiespalt einer konstatierten Körperlosigkeit der Musik und ihrer offensichtlichen Wirkung auf Regungen des Körpers, der Hanslick irritiert und welchen er aufzulösen versucht, um die Korrespondenz zwischen den zwei wesentlichen – und in ihren Extremen unzureichenden – Formen der Wahrnehmung, derjenigen des Verstandes (Logos)

¹ Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage Leipzig 1854, Darmstadt 1981, S. 57.

² Vgl. ebd., S. 32 und S. 35.

³ Vgl. ebd., Kapitel IV, S. 52-70.

und derjenigen des Gefühls (Pathos), in eine Beziehung der Ausgewogenheit und somit in eine ästhetische zu überführen.⁴

„Die Musik, durch ihrer körperloses Material die geistigste, von Seite ihres gegenstandslosen Formenspiels die sinnlichste Kunst, zeigt in dieser geheimnisvollen Vereinigung zweier Gegensätze ein lebhaftes Assimilationsbestreben mit den Nerven, diesen nicht minder räthselhaften Organen des unsichtbaren Telegraphendienstes zwischen Leib und Seele.“⁵

In bildhafter Anlehnung an die von Samuel Morse rund zehn Jahre zuvor revolutionierte Form einer weite Distanzen überwindenden Kommunikation, offenbart der Musikkritiker seinen Hang zu den Errungenschaften der Technik und in einem weiteren Schritt überdies zu den modernen Wissenschaften, die das im Verborgenen auf unerklärliche Weise wirksam werdende eines Tages zu entschlüsseln vermögen. Insbesondere die medizinische Seite einer Physiologie erlangt die Aufmerksamkeit Hanslicks, der sich nun ausgiebig mit Fragestellungen einer Heilungsfähigkeit durch Musik befasst und somit das Problem einer Körperlichkeit der Musik auf ihre somatische Resonanz im Nervensystem zurückführt. Aus diesen Überlegungen heraus schließt er jedoch auf eine einseitig antiproportionale Beziehung zwischen Leib und Kunst, welche die zuvor angedachte Ahnung einer Immanenz des Körperlichen wiederum zurückzunehmen beginnt:

„Je stärker eine Kunstwirkung körperlich überwältigend, also pathologisch auftritt, desto geringer ist ihr ästhetischer Antheil; ein Satz, der sich freilich nicht umkehren lässt.“⁶

Bezüglich der im ausgehenden 19. Jahrhundert erwachsenden Konjunktur einer Physiologie der Musik verweisen Hanslicks Ausführungen jedoch bereits in erstaunlicher Deutlichkeit auf die im „Zeitalter der Nerven“ zunehmend praktizierte Überführung des hörenden Menschen gewissermaßen in ein Modell des Maschinen-Menschen, indem die Physiologie des Ohrs in ihrer elektro-mechanischen Transmitterfunktion eines Spiels zwischen akustischem Impuls und Nervenreiz verstanden wird. Auch wenn diese Form der Erklärung einer Funktionsweise der Musik wiederum weitestgehende Geistigkeit impliziert, so gilt es dennoch ein Stück weit von einem Hanslick Ab-

⁴ Vgl. ebd., S. 5: „In reiner Anschauung genießt der Hörer das erklingende Tonstück, jedes stoffliche Interesse muß ihm fern liegen. Ein solches ist aber die Tendenz, Affecte in sich erregen zu lassen. Ausschließliche Bethätigung des Verstandes durch das Schöne verhält sich logisch anstatt ästhetisch, eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist noch bedenklicher, nämlich geradezu pathologisch.“

⁵ Ebd., S. 60.

⁶ Ebd., S. 69.

schied zu nehmen, der ein reiner Apologet des Geistes in der Musik zu sein scheint, denn für diesen ist seine Kunst nicht allein tönend bewegte Form, sondern ebenso „gestaltlos dämonische Gewalt, wie sie mit Zauberaugen glühend an die Nerven unseres ganzen Leibes rückt.“⁷

Hinsichtlich einer eingehenden Untersuchung einer Relevanz des Körpers für das Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts – insbesondere bei Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg, Adolf Weißmann, Paul Bekker sowie in zahlreichen Veröffentlichungen der *Musikblätter des Anbruch* – erscheint es sinnvoll und notwendig, den Faden der Darstellung bereits mit diesem *Versuch einer Revision der Ästhetik der Tonkunst* aufzunehmen. Die Hanslicksche Vorstellung einer Körperlichkeit der Musik erscheint weitgehend exemplarisch für eine Folge weiterer Untersuchungen – etwa bei Hermann von Helmholtz, Guido Adler und Hugo Riemann – die im ausgehenden 19. Jahrhundert den konstatierten Gegensatz zwischen physiologischen und musikalischen Gesetzmäßigkeiten aufzulösen versuchen und zugleich den Boden für äußerst divergente Bestimmungen des Körpers in der Musik zu Beginn des neuen Jahrhunderts bereiten. Dabei verweist vor allem die Heterogenität der Auseinandersetzungen von Physikern, Philosophen, Tänzern, Pädagogen, Musikwissenschaftlern, Musikautoren, Instrumentalisten und Komponisten, etc., die sich diesem Aspekt mit einer Fülle von Publikationen verstärkt zuwenden, auf die Bedeutung einer veränderten Wahrnehmung von Körperlichkeit, wie sie letztlich in der Musik selbst zum Ausdruck gelangt.

Physiologische Musik

Das Interesse am Körper ist um 1862 für Hermann Helmholtz ein spezifisches. Der 41-jährige Physiologe mit ausgeprägtem Forscherdrang auf den Gebieten der Physik, insbesondere der Akustik und Optik,⁸ widmet sich in dieser Zeit seit längerem der Fragestellung, wie Sinneseindrücke des Auges, des Ohres, oder aber auch des Tastsinns über die Nerven in das Gehirn übertragen werden respektive wie die Transmission eines äußerlichen Geschehens in die innere Wahrnehmung vollzogen wird. Nachdem er gegen 1850 mit 120m/sek. die Fortpflanzungsgeschwindigkeit jener von Hanslick noch als überaus rätselhaft empfundenen Nervenreizen ermittelt sowie mehrere Ausein-

⁷ Ebd., S. 59.

⁸ Vgl. hierzu insbesondere Lenoir, Timothy: „Das Auge des Physiologen. Zur Entstehungsgeschichte von Helmholtz' Theorie des Sehens“, in: *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Philipp Sarasin und Jakob Tanner, Frankfurt a.M.1998, S. 99-128.

andersetzungen insbesondere mit der Goetheschen Farbenlehre – der er zumindest skeptisch gegenüber steht – veröffentlicht hat, legt er mit *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*⁹ ein weit über seine Zeit hinausragendes, durchaus bahnbrechendes Grundlagenwerk über die empirisch messbaren Zusammenhänge musikalischer Prinzipien in ihrer Reflexion sowohl hinsichtlich der Vorstellungen zeitgenössischer Harmonielehre als auch in Bezug zu genuin ästhetischen Fragestellungen vor.¹⁰ Insbesondere für die systematische Grundlegung des Fachs *Musikwissenschaft* durch Guido Adler und Hugo Riemann um 1900 manifestieren sich hier bereits elementare Vorstellungen einer Trennung von Physiologie und Ästhetik.¹¹ Der Körper erlangt im Helmholtzschen Denken seine Relevanz vermittels der trinären Qualität der *Gehörempfindung*, welche sich im Kontext der philosophisch-ästhetischen Grundkategorie der *Empfindung* in der Tradition Kantscher, Hegelscher und Schopenhauerscher Auffassung bewegt. In der Instanz eines Transmitters zwischen den äußeren Erscheinungen und dem perzeptiven Geist scheidet sich der Prozess des Hörens in die gleichsam epistemologischen Derivate des physikalischen, physiologischen und psychologischen.¹² Der Begriff des Körpers ist also ein weitestgehend usueller im Sinne seiner physikalischen Eigenschaften:

„Wie in der unorganischen Welt durch die Art der Bewegung die Art der sie treibenden Kräfte offenbart wird, und sogar in letzter Instanz die elementaren Kräfte der Natur durch nichts anderes erkannt und gemessen werden können, als durch die unter ihrer Einwirkung zu Stande kommenden Bewegungen, so ist es auch mit den Bewegungen des Körpers, sei es der Stimme, welche unter dem Einflusse menschlicher Gemüthsstimmungen vor sich gehen. Welche Eigenthümlichkeiten der Tonbewegung daher den Charakter des Zierlichen, Tändelnden oder des Schwerfälligen, Angestregten, des Matten oder des Kräftigen, des Ruhigen oder Aufgeregten u.s.w. geben, hängt offenbar hauptsächlich von psychologischen Motiven ab.“¹³

⁹ Helmholtz, Hermann: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1865 (Erstausgabe: 1862).

¹⁰ Vgl. hierzu auch Mach, Ernst: *Einleitung in die Helmholtzsche Musiktheorie. Populär für Musiker dargestellt*, Graz 1866.

¹¹ siehe weiter unten.

¹² Vgl. Helmholtz, Hermann: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, a.a.O., S. 6: „Zunächst ist zu untersuchen, wie das Agens, welches die Empfindung erregt, also im Auge das Licht, im Ohre der Schall, bis zu den empfindenden Nerven hingeleitet wird. Wir können diesen ersten Theil den physikalischen Theil der entsprechenden physiologischen Untersuchung nennen. Zweitens sind die verschiedenen Erregungen der Nerven selbst zu untersuchen, welche verschiedenen Empfindungen entsprechen, und endlich die Gesetze, nach welchen aus solchen Empfindungen Vorstellungen bestimmter äusserer Objecte, das heißt Wahrnehmungen zu Stande kommen. Das giebt also noch zweitens einen vorzugsweise physiologischen Theil der Untersuchung, der die Empfindungen, und drittens einen psychologischen, der die Wahrnehmungen behandelt.“

¹³ Ebd., S. 3.

Letztere überantwortet der Physiologie auf die Forschertätigkeit nachkommender Generationen in der Beschränkung der eigenen Unternehmung auf die als genuin notwendig erachtete, zunächst zu leistende grundlegende Erarbeitung elementarer Regeln der Musik.¹⁴ Mittels eigens aufwendig konstruierter Apparaturen, etwa eines elektro-magnetischen Versuchsinstruments, einem Obertongenerator zur Bestimmung der Zusammensetzung von Vokalen,¹⁵ widmet sich Helmholtz insbesondere mathematischer Beweisführungen und umfangreicher Messreihen, deren Konfrontation mit physiologischen Eigenheiten etwa der Schnecke im Gehörsinn, ein umfassendes Bild über die Prinzipien der Wahrnehmung von Klängen, Klangfarben, Intervallen, Akkorden, Dissonanzen und Kombinationstönen wiedergeben soll. Ein wesentliches Resultat ist hierbei die Beobachtung, dass jene Naturgewalt, die sich über die Musik unmittelbar auf die sinnlichen Empfindungen zu übertragen scheint,¹⁶ in zeitgenössischen beziehungsweise abendländischen Kompositionsstrukturen nicht in den natürlichen Ordnungsprinzipien ausdrückt, sondern die „Construction der Tonleitern und des Harmoniegewebes“, also der gleichschwebenden Temperatur, vielmehr ein „Product künstlerischer Erfindung“ sei.¹⁷ Auf der Suche nach einer Gesetzmäßigkeit, die dieses von dem Elementaren abweichende hinreichend in eine Erklärung zu überführen in der Lage ist, operiert Helmholtz – weitgehend im Einfluss der Kantschen *Kritik der Urteilskraft* – mit Argumentationsfiguren einer Ästhetik, die aufgrund der Entwicklung der menschlichen Vernunft, das „Wohlgefallen am Schönen“ als „gesetzmäßige Uebereinstimmung mit der Natur unseres Geistes“ erkennt.¹⁸ Somit sind die Bewegungen des Geistes respektive der Vernunft und diejenigen der physikalischen Körper insofern different, als sie über den Transmitter des menschlichen Körpers gleichsam psychologisch in ein System der Ästhetik überführt werden, welches die unmittelbare Empfindung von Musik in ihrer perzeptiven Wahrnehmung als vom Natürlichen weitgehend unabhängiges Konstrukt des Denkens begreift, korrespondierend mit der evolutionären Entwicklung des Menschen. Dass der Physiologe und Naturforscher nach achtjähriger harter Arbeit¹⁹ der Philosophie eine derart weitgehende Konzession erteilt,²⁰ scheint zunächst bemerkenswert, da ein wesentlicher Gegenstand der Forschung,

¹⁴ Vgl. ebd., S. 3 u. S. 560.

¹⁵ Vgl. die Präzise Konstruktions- und Funktionsbeschreibung dieses Gerätes auf den S. 184-196 und die Beilage VII, S. 582-586.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Ebd., S. 551.

¹⁸ Ebd., S. 553., Vgl. hinsichtlich der Nähe zur Kantschen Ästhetik: Kant, Immanuel: „§17. Vom Ideale der Schönheit“ in: Ders.: *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 31997, S. 149-154.

¹⁹ Vgl. Helmholtz, Hermann: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, „Vorrede“, a.a.O., o.S.

²⁰ Die Schlussworte des Bandes lauten: „Freilich beginnt auch hier erst der interessantere Theil der musikalischen Aesthetik – handelt es sich doch darum, schliesslich die Wunder der grossen Kunstwerke zu erklären, die Aeusserungen und Bewegungen der verschiedenen Seelenstimmungen kennen zu lernen. So lockend aber auch das Ziel sein möge,

der menschliche Körper, als bloßer Transmitter von Reizen begriffen wird. Hinsichtlich der sich in den Musikwissenschaften um 1900 etablierenden Auffassung einer *Tonphysiologie* respektive *Tonpsychologie*²¹ perpetuiert sich jedoch diese Vorstellung einer gleichsam unkörperlichen Körperlichkeit der Musik, die einzig die Instanz des Ohres in Bezug auf ihr Wahrnehmungsvermögen untersucht.

Nur wenige Jahre nach Helmholtz' Untersuchung keimt der bereits von Herder unternommene Versuch einer anthropologischen Begründung des gemeinsamen Ursprungs von Poesie, Musik und Gebärde²² in einer Untersuchung des damals 23-jährigen Georg Simmel aufs Neue auf, diesmal genährt durch die Erkenntnisse der deutschen Übersetzung von Darwins *Abstammung des Menschen*.²³ Die Schrift *Psychologische und ethnologische Studien über Musik*²⁴ aus dem Jahr 1881 unternimmt, vermittels einer Vielzahl von Darstellungen außereuropäischer Musikpraktiken, die thetische Annäherung an eine entwicklungstheoretische Rekonstruktion musikalischer Entäußerung als im Anatomischen begründete Affektion elementarer Gefühle wie Angst, Melancholie und Erregung, im Sinne einer Ursprünglichkeit der Musik als Prinzip der gesteigerten Sprache. Simmels Interesse am Körper ist derjenigen Helmholtz', auf dessen *Thatsachen in der Wahrnehmung* er sich in diesem Zusammenhang bezieht,²⁵ weitgehend entgegengesetzt. In der Hypothese, die Affekte drängten aufgrund der veränderten Empfindung bei schnellerer Blutzirkulation und beschleunigtem Herzschlag zu rhythmischer Bewegung,²⁶ impliziert die Vorstellung einer zutiefst im organischen wurzelnden Ursächlichkeit der Musik, die der zukünftige Philosoph und Soziologe vor allem anhand zahlreicher textlicher Überlieferungen von Ritualen extrahiert. Mit der Darstellung einer Art psycho-physischen Reziprozität entwickelt er das Modell einer Wirkmächtigkeit der Musik, die sowohl das Hervor-

ziehe ich es doch vor, diese Untersuchungen, in denen ich mich zu sehr als Dilettant fühlen würde, Anderen zu überlassen, und selbst auf dem Boden der Naturforschung, an den ich gewöhnt bin, stehen zu bleiben.“, ebd., S. 560.

²¹ Vgl. hierzu die grundlegende Schrift des Musikforschers und Psychologen Carl Stumpf: *Tonpsychologie*, 2 Bde., Leipzig 1883 und 1890, auf die sich in weiten Teilen Hugo Riemann bezieht (vgl. weiter unten): Riemann, Hugo: *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*, Leipzig 1873.

²² Vgl. Herder, Johann Gottfried: „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“, in: *Herders sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Berlin 1891, S. 1-154.

²³ Vgl. Darwin, Charles: *The different forms on plants of the same species*, London 1877 (*Die Abstammung des Menschen und die Zuchtwahl in geschlechtlicher Beziehung*, deutsch erstmals 1859).

²⁴ Simmel, Georg: „Psychologische und ethnologische Studien über Musik“, in: *Texte zur Musiksoziologie*, hg. v. Tibor Kneif, Köln 1975, S. 110-139. Erstausgabe: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 13/ 1881, S. 261-305.

²⁵ Vgl. ebd., S. 121-122.

²⁶ Vgl. ebd., S. 116; vgl. weiter ebd., S. 122.

bringen von Musik als auch deren Wahrnehmung vermittelt körperlicher Semantiken zu erklären sich anschickt:

„Wenn wirklich, wie ich vermute, der Rhythmus des gesteigerten Herzschlags den der musikalischen Aeüßerung beeinflusst, so ist es natürlich, daß durch physiologischen Zusammenhang wie durch psychische Association und Reproduction diese auch jenen beim Hörer hervorruft.“²⁷

Das ästhetische Prinzip der Mimesis erlangt für Simmel somit eine neue Begründung, die dem Moment des Ludischen der artifiziellen Musik ein ursprüngliches zutiefst körperliches „Losringen“²⁸ und „Hervorbrechen“²⁹ des Gesangs voraussetzt: „... in der Tat ist sie jetzt ein Spiel, und muß es sein, will sie anders Kunst sein; in ihrem Anfang aber sie Ernst, in demselben Maße Ernst, wie Sprache und Schrei und jeder andre natürliche Laut.“³⁰ Aus dieser gleichsam paläo-anthropologischen Begründung der Musik als basales Element der Entwicklung von Sprache und Poesie leitet der Autor, der in Berlin gerade das Studium der Geschichte, Völkerpsychologie, Philosophie, Kunstgeschichte und Italienisch beendet hat, überdies die Entstehung der Instrumente und ihrer Spielweisen ab, welche je nach rhythmischer Präferenz oder dem Wunsch nach orgiastischer Steigerung des magischen Lärms ihre Nähe zu Bewegungen des Klatschens beziehungsweise „Auftrapsen(s)“ oder zu vokalen Lautbildungen der Stimme offenbart.³¹ Auf dem Weg in eine veränderte Vorstellung des Körperlichen im frühen 20. Jahrhundert vollzieht sich hier bereits – noch vor Mahlers 1. Symphonie (1884-1888, UA: 1889) und Strauss' *Don Juan* (1888) – weitreichend jene, einer musikalischen Moderne zugeschriebene, psychologisierende Umgestaltung der ästhetischen Kategorien von *Ausdruck* und *Empfindung*:³²

„Damit stimmt es auch, daß wir in den Stimmungen der Niedergeschlagenheit und der Spannung, wo der Herzschlag am leisesten respektive am unregelmäßigsten ist, am wenigsten im Stande sind, zu singen, daß es uns dann fast unmöglich ist, in einem Rhythmus zu bleiben, der gegen unser inneres oscillirendes Gefühl contrastirt, und daß ein Clavierspieler,

²⁷ Ebd., S. 122.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., S. 112.

³⁰ Ebd., S. 122.

³¹ Vgl. ebd., S. 119: „Aus demselben Grunde haben überhaupt Naturvölker für Blasinstrumente ein lebhaftes Gefühl; der Rhythmus charakterisirt sich schärfer auf ihnen und sie stehen dem Gesange, der doch wohl ersten Musikform, näher als die Saiteninstrumente.“

³² Vgl. zum emblematischen Charakter des Beginns des *Don Juan* für die Moderne: Dahlhaus, Carl: „Wagner und die musikalische Moderne“, in: Ders: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Salzburg 1983, S. 140.

der sich ängstigt, am ehesten aus dem Tact kommt. Es findet auch eine reziproce Wirkung statt: wenn man in der Angst durch eine große Willensanstrengung sich zu singen zwingt, so lindert das die Angst; (...)“³³

Gewissermaßen lässt sich in dieser einzigen und letzten expliziten Auseinandersetzung Simmels mit Fragen der Musik³⁴ rudimentär eine spezifische Nähe zu den späteren Freunden und Schülern Bloch, Benjamin und Adorno erkennen, die in Grundaspekten ihrer ästhetischen Reflexion durchaus Elemente jener in der Musikwissenschaft gänzlich wirkungslos verhallenden Argumentation wenn nicht aufgreifen, so doch zumindest in einer Ähnlichkeit des Denkens fortzusetzen scheinen. Das traumatisch motivierte, angstvolle „Losringen“ und „Herausbrechen“ des Schreies erinnert an zentrale Topoi der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, wodurch die hier konstatierten, vermeintlich exterritorialen und außereuropäischen Exotismen den Blick auf die eigene kulturelle Fragilität zu lenken beginnen.

Körper der Zukunft

Kurz nach der Jahrhundertwende erscheint mit *Der Tanz der Zukunft*³⁵ 1903 in Leipzig eine kleine, als *Vorlesung* bezeichnete Schrift der amerikanischen Tänzerin Isodora Duncan, die sich, seit ihrem offiziellen Debüt in London 1900, weltweit zunehmender Popularität erfreut und sich gleichsam ständig, insbesondere in Europa, auf Tournee befindet.³⁶ Offensichtlich von einem Zirkel von Verehrerinnen und Verehrern zu diesem Thema gedrängt,³⁷ äußert sie sich in dem sowohl in Originalsprache (*The Dance of the future*) als auch deutscher Übersetzung überliefertem Text zu ihren Vorstellungen einer Notwendigkeit der Veränderung tänzerischer Ausdrucksmittel. Er wird überdies häufig als theoretische Manifestation dessen angesehen, was mit ihr als „Ausdruckstanz“ oder „natürlicher Ausdruckstanz“ in Verbindung gebracht und überdies in zahlreichen Duncan-Schulen Europas gelehrt wird. Obwohl der Begriff Musik nicht einmal fällt, ist diese emphatische Aussage

³³ Simmel, Georg: „Psychologische und ethnologische Studien über Musik“, a.a.O., S. 116.

³⁴ Simmel widmet sich zunehmend der Bildenden Kunst, mit deren Auseinandersetzung er Fragen der Musik tangiert, jedoch nicht im Sinne einer umfassenden ästhetischen Reflexion integriert.

³⁵ Duncan, Isodora: *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the future). Eine Vorlesung*, Leipzig 1903.

³⁶ Vgl. Jeschke, Claudia: Art. „Duncan, Isodora“, in: *MGG2*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 5, Kassel 2001, Sp. 1592.

³⁷ Duncan, Isodora: *Der Tanz der Zukunft, (The Dance of the future). Eine Vorlesung*, a.a.O., S. 11: „I am asked to speak upon the ‘Dance of the future’, – yet how is it possible? In fifty years I may have something to say.“, ebd., S. 11.

gleichsam konstitutiv für die veränderte Wahrnehmung körperlicher Ausdrucksmittel um die Jahrhundertwende, letztlich etwa auch als Indiz für die exzessive Wirkung des *Salomeschen Schleiertanzes* auf die Zeitgenossen der Uraufführung 1904. In Anlehnung an einem Schönheitsideal der Darstellung von Bewegung in der Skulptur und Malerei der griechischen Antike entwickelt die Rednerin rekurrierend auf Fragmente Schopenhauerschen Denkens einen programmatischen Entwurf, um jener durch den Geist vollzogenen *Degeneration* der Körperlichkeit im modernen Ballett, insbesondere hinsichtlich ihrer dementsprechenden Rezeption eines bürgerlichen Publikums, eine *harmonische* Bewegung im Tanz entgegen zu setzen, die sich gleichsam aus dem motorischen Potential des Körpers selbst herleitet:

„To those who nevertheless still enjoy the movements from historical or coreographic or whatever other reasons, to those I answer: They see no farther than the skirts and tricots. But look – under the skirts, under the tricots are dancing deformed muscles. – – Look still farther – underneath the muscles are deformed bones: a deformed skeleton is dancing before you. This deformation through incorrect dress and incorrect movement is the result of the training necessary to the ballet.”³⁸

Insbesondere die Nacktheit des reifen Menschen als harmonischer Ausdruck seines geistigen Wesens („harmonious expression of his spiritual being”³⁹) gewährt jene Natürlichkeit der Bewegung, welche im Begriff der *Harmonie* als energetisches Prinzip der Beziehung von Weltall und Natur zu einem aus der Geschichte befreiten Körper verstanden wird. Das Interesse an diesem Körper greift im Denken Duncans jedoch noch tiefer. Als gleichsam politische oder zumindest gesellschaftskritische Dimension artikuliert sie – nach 1917 wird sie zur begeisterten Anhängerin der Oktoberrevolution – über diesen Weg emanzipatorische Vorstellung einer sich verändern müssenden Weiblichkeit, die entsprechend der Analogie des unter (unausgesprochen: männlichen, da im Englischen *man* zugleich Mensch *und* Mann bedeutet) Schönheitsidealen deformierten und degenerierten weiblichen Körpers eine apothetische Entladung erfährt:

„She will help womankind to a new knowledge of the possible strength and beauty of their bodies and the relation of their bodies to the earth nature and to the children of the future. She will dance the body emerging not in the nudity of primitive man [sic!], but in a new nakedness, no longer at war with spirituality and intelligence in a glorious harmony. This is the mission of the dancer of the future. [...]

³⁸ Ebd., S. 14-15.

³⁹ Ebd., S. 13.

Oh, she is coming, the dancer of the future: the free spirit, who will inhabit the body of new women; more glorious than any woman that has yet been; more beautiful than the Egyptian, than the Greek, the early Italian, than all woman in past centuries: The highest intelligence in the freest body!”⁴⁰

Durchaus bemerkenswert ist die im gleichen Band vollzogene Übersetzung des „primitive man“ in „nackter Wilder“. Duncan hingegen verwendet bei der erstmaligen Nennung – in der tatsächlich der Begriff des „Wilden“ intendiert ist – den Begriff „Savage“, wodurch in Verbindung des im darauf folgenden Satz erwähnten „naked body“, der kolonialistische Instinkt des zeitgenössischen Übersetzers gegenüber der gebotenen Präzision der Sprache zu entgleiten scheint und sich somit auf den gesamten Text überträgt.⁴¹

In Bezug auf die Frage nach einer Körperlichkeit in der Musik deutet die emphatische Ansprache Duncans auf ein verändertes Bewusstsein hinsichtlich der repressiven Bemächtigung tänzerisch sich ausdrückender menschlicher Bewegung durch die Disziplinierung in Ballettschulen jedoch unausgesprochen überdies auf die Kritik einer im Zusammenhang musikästhetischer Vorstellungen einseitig übertragenen Formsprache des Rhythmischen und Melodischen auf die Inszenierungsformen des Tanztheaters. Die Prinzipien der Weiblichkeit und Nacktheit verweisen dabei auf die Enthüllung genuiner Gestaltungsmerkmale der *Plastizität* und *Bewegung*, die in ihrer durch energetische Naturvorstellungen vollzogenen Anlehnung an adorative Gestiken gleichsam an die ästhetische Forderung eines geschlossenen Raums in Einsteins *Negerplastik*⁴² erinnern oder auch der Simmel-schen Darstellung Rodinscher Bewegung⁴³ aufscheinen.

⁴⁰ Ebd., S. 25 u. 26.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 12 u. 29.

⁴² Vgl. Einstein, Carl: *Negerplastik*, hg. v. Rolf-Peter Baacke, Berlin 1992, S. 15.

⁴³ Vgl. Simmel, Georg: „Rodin“, in: Ders.: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, hg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1996, S. 330-348.

Körperlichkeit und Musikwissenschaft

In den Dezennien um die Jahrhundertwende 1900 vollzieht sich die beschleunigt betriebene Institutionalisierung der Musikwissenschaft als Forschungs- und Lehrdisziplin an deutschen und österreichischen Universitäten: heraus aus ihrem Dasein als „bloßes Schwalbennest der philosophischen Fakultät“⁴⁴. Mit der daraus hervorgehenden enzyklopädischen Aufarbeitung der Musikgeschichte, die sich ab etwa der zehner Jahre beschleunigt in zahlreichen Lexika und Monographien niederzuschlagen beginnt, schließt sich der Kreis einer etwa 40 Jahre andauernden, kraftvollen Anstrengung über die publizistische Aufmerksamkeitsbildung mittels musikwissenschaftlicher Periodika⁴⁵, der Gründung von Gesellschaften und Verbänden sowie der Schaffung von Lehrstühlen und außerordentlichen Professuren hin zu einer Anerkennung als selbständige Wissenschaft. Eine Affinität zu ästhetischen und anthropologischen Fragestellungen etwa Simmelscher oder Duncanscher Provenienz ist zu Beginn der Geschichte der Disziplin in keinster Weise zu erkennen, vielmehr schlägt sich in den systematischen Begründungen des Fachs – und weit darüber hinaus – eine archivarische Tendenz nieder, welche gleichsam als ambiguitäres Gefühl gegenüber einer zunehmend sich abzeichnenden, grundlegenden Veränderung musikalischer Kompositionsprinzipien bezeichnet werden kann. Denn gerade in der insistenten Forderung einer dringlichen Dokumentation einer zu verschwinden drohenden Musikkultur schwingt neben der impliziten Angst vor dem Vergessen gleichsam erhabener *Denkmäler der Tonkunst* (Riemann) respektive *Schätze der alten Musik* (Kretschmar) insbesondere das Unbehagen gegenüber jenem Neuen mit, welches zwar dem Künstler zugestanden wird, dem nunmehr aber mittels des unterstützenden und erinnernden Kunstwissenschaftlers gleichsam ein Berater und Mahner hinsichtlich der zu erwartenden Tragweite zur Seite gestellt werden soll. In dem berühmten Grundlagenartikel des 1885 von Friedrich Chrysander und Philipp Spitta neu begründeten Periodikums *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* wählt der als Redigitor genannte Autor und Musikwissenschaftler Guido Adler in seiner weitreichenden Darstellung von *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*⁴⁶ – als eine in der Forschungsliteratur der Wissenschaftsgeschichte zumeist unberücksichtigte Analogie – das Gleichnis des Gartenbaus

⁴⁴ Schering, Arnold: „Musikwissenschaft und Kunst der Gegenwart“, in: *Bericht über den ersten Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig*, Leipzig 1/1925 (1926), S. 20.

⁴⁵ Vgl. etwa die ab 1885 von Friedrich Chrysander und Philipp Spitta herausgegebenen *Vierteljahrsschriften für Musikwissenschaft* sowie die ab 1894 von Guido Adler herausgegebene Zeitschrift *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*.

⁴⁶ Adler, Guido: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1885, Darmstadt 1966.

zur Beschreibung der Beziehung des Kunstwissenschaftlers zum Künstler. Darin entwickelt der seinerzeit 30-jährige in einer zur sprachlichen Sachlichkeit der synoptischen Unterteilung historischer und systematischer Musikwissenschaft – nebst der Rubrizierung ihrer spezifischen Derivate und Hilfswissenschaften – kontrastierenden Prosaik das Bild einer gleichsam symbiotischen Gemeinschaft, die dem Einen die Aufgabe des handwerklichen Hüters und Verteidigers der Ordnung, dem Anderen die gärtnerische Gestaltungsfreiheit zumisst:

„... der Künstler baut in seinem Haine seinen Tempel auf, in dem Haine, dessen Düfte sich aus den frei wachsenden Blüten immer wieder neu beleben. Der Kunsttheoretiker macht den Boden zugänglich und wegsam, er erzieht den Jünger zu seiner Lebensaufgabe und begleitet den inspiriert Schaffenden als Lebensgefährte. Sieht der Kunstgelehrte, daß es nicht zum Besten der Kunst ausfällt, so will er ihn auf die richtige Bahn führen. Steht das Gebäude da, so hütet und vertheidigt es der Kunsthistoriker, verbessert die schadhaft gewordenen Theile und wird es gar baufällig, so stützt er es, um es der Nachwelt zu erhalten. Er rangirt und ordnet das Ganze und macht es so der Menge zugänglicher. Soll es erstürmt oder niedergerissen werden, dann umzäumt er es oder rückt es in gemessene Ferne und bewahrt es so für Zeiten, die wieder das richtige Verständniß dafür haben.“⁴⁷

Neben dem anekdotischen Reiz, der unter anderem darin begründet liegt, dass in der ungelenten Anlehnung an eine imaginierte griechische Antike⁴⁸ eine Kunstphilosophie inauguriert wird, in welcher – um im Bilde zu bleiben – das Betreten des Rasens polizeilich untersagt ist sowie die Frage etwa nach dem Schicksal wild emporschießender Unkräuter bereits implizit mitbeantwortet scheint, verdeutlicht sich jedoch in dieser konservativen, gleichsam ehelichen Abgrenzung der Aufgabengebiete jene grundlegende Divergenz, welche bis in die zwanziger Jahre hinein – zum Teil sogar weit über die Nachkriegszeit hinaus – die Bewahrung eines (deutschen) Erbes nicht nur zur zentralen Aufgabe der Musikwissenschaft erhebt, sondern diese als Institution überdies erfolgreich gegen andere Strömungen abschottet.⁴⁹ Dies reicht von den kaum über Lippenbekenntnisse herausrei-

⁴⁷ Ebd., S. 15-18. Zwischen diese Ausführungen ist bezeichnenderweise die als „Gesamtgebäude“ bezeichnete Synopsis der Musikwissenschaft eingefügt.

⁴⁸ Insbesondere die Synopsis praktiziert diese Einbindung, die in der Verwendung griechischer Termini sich dem Vorbild der durch Quintillian überlieferten Übersicht über das „musikalische Unterrichtssystem der Griechen“ verpflichtet sieht, vgl. ebd., S. 16 u. 17.

⁴⁹ Allerdings wandelt sich Adlers Auffassung einer der Kunst dergestalt dienenden Musikwissenschaft im Laufe der Jahre insbesondere durch die Freundschaft zu Gustav Mahler, welchem er 1914, vier Jahre nach dessen Tod, eine Monographie widmet. Jedoch bleibt auch hierin die selbstauferlegte wissenschaftliche Distanz zu Entwicklungen der Gegenwart respektive nahen Vergangenheit als Folie des Denkens weiterhin erhalten, indem er die gewählte Methodik der Darstellung in der zweiten Auflage des Büchleins als nicht den strengen Maßstäben der Historik genügend bezeichnet und zugleich hofft: „Vielleicht wird die Zukunft keine Änderungen der von mir angestellten Beobachtungen und Feststellungen vorzunehmen haben.“ Vgl. Adler, Guido: *Gustav Mahler*, Wien ²1915, S. 5. Vgl. zur Rolle Guido Adlers in der zeitgenössischen Musikwissenschaft auch Stefan, Paul: *Neue Musik und Wien*, Leipzig –

chenden Forderungen Riemanns oder Scherings, man müsse die Musikgeschichte bis „hart an die Gegenwart heran“⁵⁰ betreiben oder sich bemühen die Vergangenheit zu verstehen, um den „Schlüssel“ zum Verständnis der Gegenwart zu erlangen⁵¹ – und umgekehrt – hin zu einer weitreichenden Scheidung des Berufsbegriffs des Musikwissenschaftlers vom Musikschriftsteller, deren letzterer sich aufgrund mangelnder Anerkennung für eine institutionelle Aufgabe in Forschung und Lehre nicht zu eignen scheint. Die Begründung des Fachs kann somit als eine direkte Auswirkung des mit der Reichsgründung 1871 aufkommenden Erstarken des Nationalbewusstseins verstanden werden, welches neben der traumatischen Erfahrung einer vermeintlich *verspäteten Nation*⁵² zugleich die Ideologisierung einer Kultur der *Dichter und Denker* betreibt, um der virulenten Empfindung einer defizitären Beziehung zu Staaten wie Frankreich oder Großbritannien eine Gewissheit der Vorherrschaft auf kultureller Ebene zu entgegnen. Diese gleichsam politische Dimension verfestigt sich nachhaltig in der historistischen Ausrichtung des Fachs und vor allem in ihrer methodologischen Bestimmung. Die hilfswissenschaftliche Ephemerisierung ästhetischer Auseinandersetzung durch den Verweis auf ihre vermeintliche Spekulativität⁵³ spiegelt sich insbesondere in jener methodologischen Sukzession, welche Adler für die werkimmanente Untersuchung vorsieht. Am Beginn steht hierin die Analyse konstruktiver Hauptmerkmale der Musik, gefolgt von ihrer gattungstheoretischen Bestimmung und Zuordnung in eine Tektonik der Epochen. Nur nach dieser geleisteten Arbeit ließe sich der „Stimmungsgehalt“ respektive „ästhetische Inhalt“, so Adler, wissenschaftlich erfassen,⁵⁴ am leichtesten bei „musik-dramatischen Werken (...), bei denen die Action einen festeren Stützpunkt bietet.“⁵⁵ Somit leitet sich hieraus ein weiterer Beleg für die vermeintliche Unwissenschaftlichkeit sogenannter Musikschriftsteller ab, welche wie im Fall von Paul Bekker, Adolf Weißmann oder Paul Stefan, von Adorno ganz zu schweigen, nicht selten den umgekehrten Weg beschreiten. Des Weiteren sieht Adler neben der Hilfswissenschaft der Psychologie diejenige einer Physiologie vor, ohne sie jedoch einer genaueren Spezifizierung zuzuführen. Die in diesem Zusammenhang eher rhetorisch gestellte Frage: „gibt es auch Tonsysteme gegen die Natur, wie Goethe behauptet?“⁵⁶, wäre im Rekurs auf Helmholtz’ somit nichtig, da sie im Bezug zur temperierten Musik eindeutig

Wien – Zürich 1921, S. 17: „Adler hat, was wohl das Wichtigste ist, seinen Hörern den Zusammenhalt mit der Gegenwart, besonders mit seinem Jugendfreund Gustav Mahler und allem Neuen, seither gegeben und gefestigt.“

⁵⁰ Riemann, Hugo: *Grundriß der Musikwissenschaft*, Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1914, S. 10.

⁵¹ Vgl. Schering, Arnold: „Musikwissenschaft und Kunst der Gegenwart“, a.a.O., S. 20.

⁵² Vgl. Plessner, Helmuth: *Die verspätete Nation*, Stuttgart 1969.

⁵³ Da sie ansonsten die „Kunstproduktion gefährden“ würde, vgl. Adler, Guido: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, a.a.O., S. 19.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 7-8.

⁵⁵ Ebd., S. 8.

⁵⁶ Ebd., S. 12.

positiv beschieden werden müsste. Adlers einzige Vorstellung einer physiologischen Korrelation zwischen menschlichem Körper und perzeptiver Wahrnehmung gestaltet sich in der Überlegung, ob das Quintenverbot im reinen Satz und die physiologische Beschaffenheit des Ohrs in einer kausalen Beziehung zueinander stehen.⁵⁷

Bereits wenige Jahre zuvor legt Hugo Riemann in Leipzig seine von Helmholtz' *Lehre von den Tonempfindungen* stark beeinflusste Dissertation *Ueber das musikalische Hören* vor, die dort jedoch abgelehnt wird – allerdings nach Umwegen in Göttingen Anerkennung findet.⁵⁸ Bezeichnenderweise implementiert er 35 Jahre später diese von ihm untersuchten *tonphysiologischen* respektive *tonpsychologischen* (Riemann gebraucht beide Begriffe für das selbe Phänomen) Beziehungen des Hörorgans zur perzeptiven Musikwahrnehmung zeitgleich mit seiner Gründung eines musikwissenschaftlichen Instituts in eben jenem Leipzig⁵⁹ seiner gescheiterten Promotion, als eine der tragenden Säulen in seinem *Grundriß der Musikwissenschaft*⁶⁰, den er 1908 gewissermaßen als Arbeitsmanifest und Zusammenfassung von Forschungserfahrungen formuliert. Diese Schrift, die sich weitestgehend an Adlers Systematisierung orientiert, avanciert in den folgenden Jahren zur grundlegenden Autorität in Fragen der methodologischen Organisation des Faches, was sich neben der bis in die Gegenwart auswirkenden institutionellen Tragweite zu jener Zeit, insbesondere an der großen Zahl überarbeiteter Neuauflagen – weit über den Tod Riemanns 1919 hinaus – verdeutlicht. Bezüglich einer Bestimmung körperlicher Semantiken im musikalischen Denken der jungen Disziplin gibt der *Grundriß* in zweierlei Hinsicht Aufschluss. Einerseits begreift Riemann die Ursprünglichkeit musikalischer Äußerungen als „subjektive(n) Ausdruck seelischen Erlebens“ beziehungsweise im Schopenhauerschen Diktum als „Willensemanation“ eines aus dem Gestischen, dem „Gebärdenspiel“ hervorgehenden „Konnex zwischen dem seelischen Empfinden und seiner spontanen Äußerung in Lauten“,⁶¹ andererseits fasst er die hiermit durchaus korrespondierenden Fragestellungen – anders als etwa Simmel – wiederum in sehr enge Grenzen: „Aufgabe der Tonphysiologie (Tonpsychologie) ist eigentlich nur die Feststellung der Reaktionen des Hörorgans auf

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 14.

⁵⁸ Gedruckt wird sie in Leipzig 1873 unter dem Titel: *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*. Noch heute erhält diese Dissertation bezeichnenderweise im Art. „Hugo Riemann“ des von ihm 1882 begründeten Musik-Lexikons eine verhältnismäßig umfassende Darstellung. Vgl. etwa *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 4, hg. v. Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz⁴1992, S. 49.

⁵⁹ Dieses Ereignis bedeutet zugleich eine hohe Anerkennung des seit 1895 in Leipzig lehrenden Musikwissenschaftlers (1901 als außerordentlicher, 1905 als planmäßiger Professor).

⁶⁰ Riemann, Hugo: *Grundriß der Musikwissenschaft*, a.a.O.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 1 u. 2.

Tonreize (...).⁶² Diese Kategorisierung funktionaler Gesetzmäßigkeiten kognitiver Wahrnehmung sieht ähnlich wie Helmholtz, Adler und Carl Stumpf – deren Forschungen über *Tonpsychologie* und *Tonverschmelzungen* er zudem integriert – den Körper einzig in seiner transmittierenden Funktion als akustisches Messinstrument, gewissermaßen als eine dem *bewussten* oder *empfindenden* Hören vorgeschaltete, gleichsam mechanische Instanz der Logik:

„Mit anderen Worten, mit dem Moment, wo die Betätigung logischer Funktionen einsetzt und das Musikhören aufhört, nur ein physisches Erleiden zu sein, vielmehr zu einem Auswahlhören wird, das vieles in den Klangerscheinungen Vorhandene regelmäßig ignoriert, erfolgt der Übertritt vom physiologischen auf das ästhetische Gebiet.“⁶³

Wesentlich widmet sich der 56-jährige Riemann jedoch der Charakterisierung historiographischer Aufgaben, dessen philologisch geprägte Vorstellungen Musikwissenschaft als Bewahrer von Traditionen definiert, die dem „Zerstörungswerk“ der Zeit mittels chronologischer Ordnung der „Denkmäler“ begegnet.⁶⁴ In dieser forschungsleitenden Intention verbirgt sich darüber hinaus einerseits der nachhaltige Wunsch einer Inauguration eines Lebenswerks, andererseits die mit diesem Wunsch verbundene konservative Verlust-Angst vor der vermeintlichen Destruktivität der gegenwärtigen respektive zukünftigen Zeit – in welcher sich die *Rhetorik eines Niedergangs*⁶⁵ abendländischer Kultur bereits niedergeschlagen hat:

„Die historische Forschung auf dem Gebiete der Musik erstreckt sich auf alles, was die Musik der Vergangenheit angeht und zwar bis hart an die Gegenwart heran; denn die Erfahrung hat gelehrt, daß nur allzu schnell die Zeit ihr Zerstörungswerk beginnt, daß Kunstwerke verloren gehen und Traditionen unverläßlich werden, so daß gar nicht früh genug Maßnahmen getroffen werden können, um das, was der Aufbewahrung für die Zukunft wert ist, vor dem Untergange zu bewahren.“⁶⁶

An dieser Aussage erscheint mehrerlei bemerkenswert: das archivarisches-philologische Grundverständnis, einzig den geschichtlich gewordenen Gegenstand der Forschung zu überantworten – und dies nur nach Legitimierung durch wie auch immer begründete Werturteile. Darüber hinaus die Ziehung einer Demarkationslinie zwischen Vergangenheit und Gegenwart als Grenze des wissenschaft-

⁶² Ebd., S. 43.

⁶³ Ebd., S. 7.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 10.

⁶⁵ Vgl. Kapitel II.

⁶⁶ Ebd., S. 10.

lich Zulässigen, deren Verlauf zudem vage bleibt und letztlich die Dominanz der Vorstellung einer vom Untergang bedrohten Kultur, deren Tradierung dem Ende entgegensteht.⁶⁷ Diese programmatische Direktive steht weitgehend exemplarisch für die erste beziehungsweise zweite musikwissenschaftliche Forschergeneration, welche, nunmehr „etabliert“, neben Riemann insbesondere mit Adler (seit 1885 Professor in Prag; seit 1898 Nachfolger Eduard Hanslicks in Wien) und Hermann Kretschmar (seit 1904 Lehrstuhlinhaber für Musik in Berlin) – alle um 1910 in der Nähe ihres 60. Lebensjahrs – die Ausrichtung des Fachs sowohl in der Forschung als insbesondere auch in der Lehre nachhaltig prägt und bestimmt. Während sich diese umfassend mit ihren Lebensprojekten der methodischen Aufarbeitung vergangener Musikstile und -epochen mittels monographischer und enzyklopädischer Gesamtdarstellungen und Einzeluntersuchungen befasst und die Weitergabe ihrer Erkenntnisse, aufbereitet in Grundlegungen des Fachs, an die nächste Generation vorbereitet und durchführt, vollziehen sich innerhalb der seinerzeit gegenwärtigen Musikentwicklung vor allem die mit Busoni, Strawinsky, Skrjabin⁶⁸ und Schönberg einsetzenden, konsequenzreichen Veränderungen. Aufgrund dieser nun über Jahre hinweg fundamentierten historistischen und philologischen Ausrichtung des Fachs mit der konservativen Abgrenzung gegenüber zeitgenössischen Entwicklungen in der Musik (somit auch den Zeitgenossen) findet die reflexive Auseinandersetzung mit ästhetischen und gegenwartshistoriographischen Fragestellungen, bis in die späten zwanziger Jahre hinein, nahezu ausschließlich außerhalb der Universitäten statt. Die durch die sogenannten *Musikschriststeller* Bekker, Weißmann, Stefan, Wellesz, Adorno oder später auch Stuckenschmidt vollzogene methodologische Annäherung an die vermeintliche Aporie, gleichzeitig sich Ereignendem könne aufgrund mangelnder (zeitlicher) Distanz nicht musikwissenschaftlich begegnet werden, schafft somit jedoch gleichsam exterritorial diejenigen Voraussetzungen einer sich vereinzelt bereits in den zwanziger Jahren, wesentlich jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg, zögerlich verändernden Disziplin.⁶⁹

⁶⁷ Dabei erscheint zudem relevant, obwohl von Riemann nicht explizit ausgewiesen, dass der ersten Generation der Musikwissenschaftler gerade die Alte Musik (beispielsweise Monteverdi, Palestrina, Schütz, Schein, Scheidt und Ockeghem, etc.) aufgrund ihrer weitgehenden Neuentdeckung als die eigentliche Neue Musik ihrer Zeit gilt. Die Angst vor dem Verlust dieser Dokumente, die eine über vierhundert Jahre verschüttete Musikkultur, gleichsam die Wurzeln abendländischer Musik ans Tageslicht bringen, bestimmt hierbei das forschungsleitende Interesse, wodurch jedoch die Entwicklungen der Gegenwart aus dem Blickfeld geraten.

⁶⁸ Vgl. zur Bedeutung Skrjamins für den Erneuerungsprozess der Musik – hier vor allem für die russische Avantgarde – im *Blauen Reiter* den Beitrag von Sabanejew, Leonid: „Prometheus“ von Skrjabin“, in: *Der Blaue Reiter*, hg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München⁸2000, S. 107-124.

⁶⁹ Hierin verdeutlicht sich insbesondere die Notwendigkeit einer bislang nicht erfolgten wissenschaftsgeschichtlichen Aufarbeitung der Musikwissenschaft, die einerseits der gleichsam mythisch überhöhten Verdienste der Gründungsväter, andererseits der Mär von der nicht stattgefundenen Gegenwartsauseinandersetzung nach 1907/08 umfassend

Ästhetik des Faustschlags

So erstaunt es wenig, dass die sich in den Jahren 1907 und 1909 luftmachenden Manifestationen einer veränderten Musik- und Kunstästhetik innerhalb der im Rahmen universitärer Forschung entstandenen Publikationen über eine geraume Zeit keine Berücksichtigung finden. Zunächst mit Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*⁷⁰, dann mit Marinettis *Futuristischem Manifest*, welches 1911 von Ballila Pratella um *Die futuristische Musik – Technisches Manifest* ergänzt wird, treten zeitgleich mit Schönbergs kompositorischer Neuorientierung in op. 11 (1909) und Strawinskys Handgreiflichkeiten evozierendem *Sacre du Printemps* (1913), aber auch mit der Russischen Avantgarde um Skrjabin, Wyschnegradsky, Roslawez, Lourié, laute Forderungen einer Notwendigkeit des Wandels musikalischer Komposition zu Tage, welche die junge Musikwissenschaft geflissentlich überhört. Hierin manifestiert sich langfristig eben jene *Historiographie der Diskontinuität*, welche mittels einer Explosion der Epochenbegriffe im genuinen Sinne den Bruch mit einer geschichtsschreibenden Tradition vollzieht und somit das eigentlich Verbindende, Kontinuierliche der Zeit überdeckt.⁷¹

Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* konstatiert im Wesentlichen die Repression des frei schaffenden Künstlers durch die Instrumentalisierung der „musikalischen Werkzeuge“⁷² Instrument, Form, Notation und Tonsystem, von welchen es sich zu befreien gilt. Im sprachlichen Duktus werden hierbei Semantiken des Körperlichen, ohne den Vorlauf epistemologischer Kategorisierung, bewusst in Oszillation zwischen Bedeutungen des Sichtbaren und Unsichtbaren und somit zwischen Erscheinungen von Plastizität und Bewegung gehalten. Insbesondere am Begriff der *Unkörperlichkeit*, den Busoni in Analogie zu Zuständen des Schwebens, der Durchsichtigkeit, der Immaterialität und tönenden Luft als Ausdruck der Freiheit verwendet,⁷³ verdeutlicht sich diese Vorstellung des Pianisten hin zu einer „hindernislosen Technik“ – sowohl des Instruments als auch der Komposition

zu begegnen hat. Letztere perpetuiert sich hartnäckig aus der aus jener Zeit übernommenen Überzeugung, sogenannte *Musikschriststeller* seien keine Musikwissenschaftler (höchstens musikwissenschaftlich tätige Musikschriststeller), da ihnen die institutionelle Legitimität durch ordinare Weihen fehlt. So lange diese nicht in eine gemeinsame Geschichte integriert werden, schlagen sich etwa auch in der als einem ersten Schritt lobenswert differenzierten Darstellung der Wissenschaftsgeschichte im *MGG2* leider noch fundamentale Fehler und Fehleinschätzungen nieder. Vgl. hierzu Cadenbach, Rainer; Jaschinski, Andreas; Loesch, Heinz von: Art. „Musikwissenschaft“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 6, hg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 1789-1834.

⁷⁰ Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Faksimile einer Ausgabe von 1916 mit den handschriftlichen Anmerkungen von Arnold Schönberg, Frankfurt a.M. 1974.

⁷¹ Vgl. Kapitel I, S. 13-15.

⁷² Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, a.a.O., S. 34.

⁷³ Vgl. ebd., S. 8.

– zum „abstrakten Klang“ zur „tonlichen Unabgegrenztheit“,⁷⁴ welche letztlich die zukünftige Überschreitung der Grenze der irdischen Musik ermöglichen soll.⁷⁵ Im Zusammenhang mit einer „theatralischen Situation“, wie es der Komponist im Rekurs auf Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* bezeichnet,⁷⁶ dürfe die Musik, die das „Unsichtbare und Unhörbare“ der „Seelenzustände“ darstellt,⁷⁷ nicht das sichtbare Bühnengeschehen duplizieren, gar das „tragische Schweigen“⁷⁸ brechen. Aus dem Vergleich der theatralen Geste mit dem gesungenen Wort als durch Konventionen bedingte Gemeinsamkeit der Unwahrhaftigkeit des Ausdrucks entsteht nun die Forderung, Musik müsse sich „absichtlich anders gebärden“,⁷⁹ wodurch die Körperlichkeit in der Theatralität des Musikalischen in besonderer Weise Hervorhebung findet und als gleichsam unsichtbare Körpergestik über den Transmitter der Luft als körperliche Anstrengung übertragen wird: „Denn das weiß das Publikum nicht und mag es nicht wissen, daß, um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muß.“⁸⁰ Die Befreiung von den Repressionen der Form, der Instrumente, der Stilistik, des temperierten Tonsystems, etc., folgt somit den Vorstellungen einer *déformation professionnelle*, die sowohl das künstlerische „Formen aus dem Nichts“⁸¹ im Keim zu ersticken droht als auch über die Ausdrucksschrift der Notation den ausübenden Künstler in seinem Vortrag behindert.⁸² „was der Tonsetzer notgedrungen von seiner Inspiration durch die Zeichen einbüßt, das soll der Vortragende durch seine eigene wiederherstellen.“⁸³ In einer in diese Aussage eingefügten Fußnote findet sich überdies ein besonderes Indiz für die allmähliche Überführung der Freudschen *Traumdeutung* und der in ihr entwickelten Symbolsprache des Traums in ein musikästhetisches Denken, anhand der Schilderung Busonis einer für ihn unbegreiflichen Differenz der schwachen, landläufigen und konventionellen Hoffmannschen Kompositionsweise zu seiner überragenden und eindrucksvollen literarischen Darstellung von Musik.⁸⁴ Indem er die Ähnlichkeit der musikalischen Ausdrucksmittel mit der Sprache des Traumhaften, Transzendenten und Mystischen beschwört, vollzieht sich eher unbewusst die Ahnung einer neuen, kommenden Ästhetik, wie sie sich in der Konzeption einer Dritteltonmusik bereits ankündigt.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 35.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 48.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 17.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 16.

⁷⁸ Ebd., S. 17.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 19-20.

⁸¹ Ebd., S. 34.

⁸² Vgl. ebd., S. 20.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. ebd., Fußnote 1, S. 20-21.

Zu dieser sprachlichen Sensibilität diametral entgegengesetzt äußert sich Busonis Landsmann Marinetti im *Futuristischen Manifest*, welches am 20. Februar 1909 gleichsam standesgemäß im Pariser *Figaro* abgedruckt wird, in durchaus gewaltdätigen Metaphern. Das ästhetische Postulat gilt in seiner Radikalität der bewusst ins Groteske überzeichneten Forderungen der körperlichen Opposition gegen bestehende Formen bürgerlicher Kunstrezeption sowie überkommener Gesetzmäßigkeiten der Kunstproduktion. In der Beschwörung des Blutigen, in der Apotheose des Krieges als „einzige Hygiene der Welt“, in der Verehrung der Massen, der Geschwindigkeit und der Maschinen, manifestiert sich nunmehr die Aggression als Gegengewicht zur Repression als zentrales Kunstmittel: „Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein.“⁸⁵ Dieser Werkbegriff orientiert sich gleichsam an der zirkensischen Übersteigerung des modernen Nervotismus als zutiefst eruptive Ungebändigkeit des atemlosen menschlichen Körpers, der sich von der aristotelischen Mimesis des Schönen hin zur Mimesis des Schreckens wendet, um Kunst als Kampf gegen den Ekel der Zeit einzusetzen:

„Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag.“⁸⁶

Angesichts dieser erschlagenden Sprachgewalt nehmen sich die von Pratella wohlfeil überlegten Ergänzungen der *futuristischen Musik* nicht nur brav und bieder aus, sondern sind überdies in ihren 1910-12 erstellten Forderungen längst von Wiener und Moskauer Entwicklungen überholt und übertroffen, sodass sie wohl zurecht in ihrer musikgeschichtlichen Ephemerität betrachtet werden dürfen. Jedoch die im Gründungsmanifest postulierte Faustschlag-Ästhetik bahnt sich 1913 überdies in subtiler Analogie etwa in den Uraufführungsskandalen des *Sacre du Printemps* (Paris) oder der *Altenberglieder* an, das zirkensisch-akrobatische wird ebenso wohl Topos Adornos als auch letztlich in Verbindung mit dem *Salto mortale* Ausgangspunkt der *Lulu*. Die Angst vor vermeintlich körperverletzenden Tendenzen der Musik mag schließlich auch Pfitzner zu der Apostrophierung einer gegen Busoni gewandten *Futuristengefahr* (1917) – von welcher Bekker später bedauerte, dass sie nicht eingetreten war – bewogen haben.

⁸⁵ Marinetti, Filippo Tommaso: „Gründung und Manifest des Futurismus“, in: *Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild. Futurismus 1909-1917*, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1974, o.S.

⁸⁶ Ebd.

Vibrationen

Schönbergs schriftstellerische Äußerungen im Kontext körperlicher Semantiken weisen um das Jahr 1911 zwei differente Bezugspunkte auf. Einerseits lehnt sich die *Harmonielehre*⁸⁷ in der Entwicklung der Obertontheorie im Kapitel „Konsonanz und Dissonanz“ weitgehend an die physiologischen Implikationen, die mit Helmholtz über Stumpf und Riemann das Ohr in seiner Transmitterfunktion begreifen und die Wahrnehmung von Musik als subjektive, gleichsam synästhetische Modifikation des „Material(s) der Wiedergabe“ im „Material oder den Materialien des Anlasses“ kennzeichnen: „sodaß beispielsweise die Wiedergabe von Gesichts- und Tastempfindungen im Material der Gehörsempfindung erfolgen mag“.⁸⁸ Andererseits nähert Schönberg sich durch die Auseinandersetzung mit Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*⁸⁹ beim Verfassen des Beitrags „Das Verhältnis zum Text“⁹⁰ für den *Blauen Reiter* in dem selben Jahr der Vorstellung einer Körperlichkeit, die im Analogon der *Stofflichkeit* das bloß Äußerliche, Oberflächliche artikuliert, dem das Sich-Ausdrücken des Innerlichen entgegnet werden muss, im Analogon des *Organischen* hingegen eine gleichsam charakterologische Beziehung im Kunstwerk als das Prinzip des Einzelnen zum Ganzen sieht:

„Wenn man an irgendeiner Stelle des menschlichen Körpers hineinsticht, kommt immer dasselbe, immer Blut heraus. Wenn man einen Vers von einem Gedicht, einen Takt von einem Tonstück hört, ist man imstande, das ganze zu erfassen. Genauso wie ein Wort, ein Blick, eine Geste, der Gang, ja sogar die Haarfarbe genügen, um das Wesen eines Menschen zu erkennen.“⁹¹

Körperlichkeit wird somit zu jenem Dazwischen – sowohl eines zwischen Plastizität und Bewegung als auch eines der graduellen Mischungs- und Übergangsformen, welches Weininger oder Hirschfeld für die Sexualität des Menschen reklamieren⁹² – zu welchem Kandinsky in einer Fußnote des Kapitels „Die Bewegung“ vermerkt:

⁸⁷ Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien 1997 (Nachdruck der Ausgabe von 1922).

⁸⁸ Ebd., S. 13.

⁸⁹ Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, München ³1912, (Erstausgabe: München 1911). Vgl. zur Beziehung Arnold Schönbergs zu Wassily Kandinsky insbesondere im Zusammenhang des *Blauen Reiters* auch das anlässlich einer Ausstellung veröffentlichte *Journal of the Arnold Schönberg Center: Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde*, hg. v. Christian Meyer, Wien ²2000.

⁹⁰ Schönberg, Arnold: „Das Verhältnis zum Text“, in: *Der Blaue Reiter*, a.a.O., S. 60-75.

⁹¹ Ebd., S. 74.

⁹² Vgl. Kapitel II.

„Es ist hier oft die Rede vom Materiellen und Nichtmateriellen und von den Zwischenzuständen, die ‚mehr oder weniger‘ materiell bezeichnet werden. Ist alles Materie, ist alles Geist? Können die Unterschiede, die wir zwischen Materie und Geist legen, nicht nur Abstufungen nur der Materie sein oder nur des Geistes? Der als Produkt des ‚Geistes‘ in positiver Wissenschaft bezeichnete Gedanke ist auch Materie, die aber nicht groben, sondern feinen Sinnen fühlbar ist. Was die körperliche Hand nicht betasten kann, ist das der Geist? In dieser kleinen Schrift kann nicht darüber weiter geredet werden, und es genügt, wenn keine zu scharfen Grenzen gezogen werden.“⁹³

Ebenfalls 1911 erscheint bei *Breitkopf & Härtel* in Leipzig mit dem Buch *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*⁹⁴ eine bemerkenswert umfangreiche Studie über physiologische Vorgänge des Sprechens und Singens. In ihr unternimmt der Münchner Jurist Ottmar Rutz den Versuch, mittels eines Modells typologischer Charakterisierung eine systematische Bestimmung körperlicher Vorgänge der Lautäußerung zu entwickeln, die sich insbesondere zur *Nutzanwendung* in der Ausbildung für Gesang und Sprechvortrag eignen soll. Neben der erzählerischen Dimensionierung, die durchaus als äußerst mitteilbar bezeichnet werden kann,⁹⁵ sammelt die Untersuchung in gleichsam kompendiöser Akribik Indizien für eine universelle Gültigkeit der entworfenen Thesen und streift neben der Physiologie somit Felder der Anthropologie, Ethnologie, Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft, Kunstwissenschaft, Philosophie, Genealogie, Graphologie, Physik, der allgemeinen Geschichtswissenschaften sowie letztlich auch der Forensik. Als Essenz ergibt sich ein auf charakterologischen und physiognomischen Interdependenzen zwischen Körper und Geist rekurrierendes Modell, welches im Allgemeinen zwischen vier spezifischen Körperhaltungen und der mit ihr verbundenen Aktionsformen unterscheidet, im Besonderen diese in ihren jeweiligen Nuancierung, etwa in Formen sogenannter warmer und kalter Ausdrucksweisen weiter ausdifferenziert. Als Quellen- und Anschauungsmaterial nutzt der 30-jährige Autor eine große Vielzahl unter anderem musikalischer, literarischer Beispiele aus nahezu allen Zeiten der Geschichte sowie Regionen der Erde. Im Kern orientiert sich die Argumentation hierbei jedoch an einer mechanischen Reiz-Reaktionsvorstellung, die, in Anlehnung an physikalische Erscheinungen des Magnetismus und der Elektrizität

⁹³ Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, a.a.O., S. 16.

⁹⁴ Rutz, Ottmar: *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, Leipzig 1911.

⁹⁵ Neben detaillierten Biographien seiner Eltern (die Anregungen zur Untersuchung erhielt er von seinem Vater) finden sich im parlierenden Konversationsston unzählige, umfangreiche, nicht weiter hinterfragte weltanschauliche Stellungnahmen zu den unterschiedlichsten, nicht mit der Untersuchung primär in Verbindung stehender Gebiete, letztlich auch einer äußerst ungelent argumentierenden Rassentheorie. Vgl. auch die Kritik durch Bekker, Paul: „Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung“, in: *Künstlerische Körperschulung*, hg. v. Ludwig Pallat und Franz Hilker, Breslau 1923, S. 87: „Ich glaube das die Typeneinteilung von Rutz (...) teils zu dilettantisch naiv, teils zu künstlich kompliziert ist und daß dieses ganze Beobachtungsgebiet noch viel zu wenig erforscht und erkannt ist, als daß man hier schon mit einem solchen Spezialsystem ernsthaft arbeiten könnte.“

tät, seelische und körperliche Vorgänge in den Über-Begriff des Gemütsausdrucks überführt, welcher somit wiederum im Akt des Sprechens und Singens durch eine spezifische Körperhaltung (anhand zahlreicher Abbildungen dokumentiert) hervorgebracht werden kann, eine Methode, welche Rutz als „Expressionismus“ bezeichnet:

„1. Den sogenannten Typus I der Körperhaltung, den wir, um bunt durcheinandergewürfelt einige Namen zu nennen, an Nachbildungen Cäsars, römischer Kaiser, an Napoleon, Goethe, Heyse, Schubert, Bruckner gewahren, kann willkürlich nach der folgendenden Anweisung nur derjenige annehmen, der ihn nicht schon gewohnheitsmäßig besitzt:

Man schiebe den Unterleib wagerecht nach vorne und behalte diese Vorwölbung bei. Die Stimme erhält hierdurch einen dunklen und weichen Klang. Atem tief. (Dauerzusammenziehung des Lendenteils des Zwerchfells!)

2. Der sogenannte Typus II der Körperhaltung, den wir an Friedrich dem Großen und regelmäßig an den Hohenzollern der Neuzeit, an Schiller, Beethoven, Weber, Schillings gewahren, wird willkürlich von dem, der ihn nicht schon gewohnheitsmäßig besitzt, folgendermaßen angenommen:

Man schiebe die Unterleibsmuskeln gleich oberhalb der Hüften wagerecht nach rückwärts und wölbe die Brust vor. Stimmklang hell und weich. Atem höher als bei Typus I. (Dauerzusammenziehung des queren Bauchmuskels!)

3. Der sogenannte Typus III der Haltung, den wir regelmäßig an den Statuen der alten Griechen, an Liszt, Richard Wagner gewahren, wird willkürlich von dem, der ihn nicht gewohnheitsmäßig besitzt, in folgender Weise angenommen:

Man schiebe die Muskeln an den Seiten des Rumpfes schräg entweder abwärts vorwärts oder abwärts rückwärts. Stimmklang hell und hart. Atem bei Muskelschub nach vorwärts abwärts höher, nach rückwärts abwärts tiefer. (Dauerzusammenziehung entweder der äußeren oder der inneren schiefen Bauchmuskeln!)

4. Der Typus IV der Haltung, der bisher noch nicht bei Völkern oder bei Einzelpersonen unter normalen Umständen beobachtet wurde, läßt sich praktisch in folgender Weise annehmen:

Man schiebe die Muskeln an den Seiten des Rumpfes schräg entweder nach vorwärts aufwärts oder nach rückwärts aufwärts. Stimmklang dunkel und hart. Atem bei Muskelschub nach vorwärts aufwärts höher, bei Muskelschub nach rückwärts aufwärts tiefer. (Dauerzusammenziehung entweder der äußeren oder der inneren Zwischenrippenmuskeln!)⁹⁶

In gewisser Weise handelt es sich hierbei um der Versuch einer performativen Körper-Theorie, welche in ihrem didaktischen Fokus vor allem auf die Reproduzierbarkeit verschiedenster theatraler Ausdruckscharaktere hinarbeitet. Im Bereich der Musik überträgt Rutz die verschiedenen Typologien auf die unterschiedlichsten Komponisten nebst ihrer Werke, etwa auf Mozart und dessen *Requiem*, Wagner und *Parsifal*, *Meistersinger*, *Ring des Nibelungen*, usf. und entwickelt vor allem aus den aus der Textrezitation sich ergebenden Notwendigkeiten der Körperhaltung Anweisungen für

⁹⁶ Rutz, Ottmar: *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, a.a.O., S. 8-9.

den ausübenden Instrumentalisten, Sänger, oder Dirigenten. Neben den offensichtlichen Schwächen der wissenschaftlichen Methodik und Systematik vollzieht sich hierin jedoch der durchaus bemerkenswerte Weg aus dem charakterologischen und physiognomischen Diskurs hin zu einer veränderten Fragestellung sowohl der historischen respektive familialen Vermitteltheit körperlicher Ausdrucksweisen als auch insbesondere der impliziten Korrelation zwischen Körper und Musik, die sich neben der Darstellung der Bedeutung von Körper- und Atemtechniken in der Vokal- wie des Instrumentalmusik in Beobachtungen von Phänomenen des Haptischen in der Wahrnehmung von Klängen niederschlagen. Überdies steht die Untersuchung im Zusammenhang mit zahlreichen zu jener Zeit entwickelten Körperlehren künstlerischer Produktion, die sich insbesondere in den zwanziger Jahren als eigene Schulen herausbilden.⁹⁷

Soziologische Ästhetik

Im Kontext und Sog der mit dem zweiten Jahrzehnt forciert sich manifestierenden Neuorientierungen sowohl hinsichtlich kompositorischer Methoden und Techniken als auch dem damit verbundenen Um- und Neu-Denken musikästhetischer Beziehungen mobilisiert sich allmählich Widerstand gegen die philologisch begründete Aporie einer Gegenwartshistoriographie historisch ausgerichteter Musikwissenschaft. Insbesondere aus der nahezu täglich sich vollziehenden Wandlung des Konzertlebens, welches zunehmend in diese gleichsam musikhistorische Falsifikation – sei es durch emphatische Ablehnung oder Annahme neuer Werke durch das Publikum – mit einbezogen wird, formiert sich vor allem innerhalb der Musikkritik das Bewusstsein einer Begrenztheit bisheriger Deutungssysteme, wodurch sich die Differenz zwischen institutionalisierter und frei schaffender „Zunft“ weiterhin verstärkt. Angesichts der Absenz gegenwartsorientierter Auseinandersetzung innerhalb universitärer Forschung sieht sich zunehmend eine jüngere Generation von Autoren in der Pflicht, der sich allmählich aus dem Zirkel von Experten und Kennern nicht zuletzt aufgrund öffentlichkeitswirksamer Skandale entwindenden musikalischen Entwicklung ein ge-

⁹⁷ Vgl. etwa die diesbezüglichen Entwicklungen durch Rudolf von Laban, Mary Wigman, Isodora Duncan sowie die auf Rudolf Steiners Lehre begründete Anthroposophie. Vgl. weiter die unter der Mitarbeit von Paul Bekker entstandene *Künstlerische Körperschulung*, hg. v. Ludwig Pallat und Franz Hilker, a.a.O. Vgl. weiter ausführlich zu Tanz und Körperlichkeit um die Jahrhundertwende 1900: Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995. Eine weitere Form der Institutionalisierung neuer Körperlehren findet sich überdies beispielsweise in der Form des Mazdanzan, die etwa über den Lehrer Johannes Itten am Weimarer Bauhaus zum Tragen kommt sowie in den verschiedenen Ausprägungen der Wandervogelbewegung.

scharftes sprachliches wie methodologisches Konzept ästhetischen Denkens gegenüberzustellen. Hinsichtlich der Ergebnisse dieser Unternehmungen wird jedoch zumeist der Erste Weltkrieg als maßgebliche Zäsur gedeutet, zumeist aufgrund des vermeintlich erst gegen Ende der zehner, Anfang der zwanziger Jahre feststellbaren buchhändlerischen Niederschlags. Dies verzerrt jedoch weitgehend den Blick auf ursächliche Entwicklungen, die bereits einige Jahre vor dem Krieg, insbesondere auf Gebieten etwa der Mahler- oder Beethoven-Forschung durch Paul Stefan oder Paul Bekker, eine deutliche Abkehr von der philologischen Praxis im Kontext romantischer Kulturauffassung bedeuten. Als Geschichtsschreibung der Diskontinuität verdeckt sie die katalytische Wirkung, welche die Entwicklung vorhandener Virulenzen maßgeblich beschleunigt und somit wesentlich in einem Zusammenhang der Kontinuität steht.

Ein genuines und in seiner Bedeutung weitreichendes Dokument methodologischer und sprachlicher Schärfung einer sich verändernden musikästhetischen Konzeptualisierung ist hierbei Paul Bekkers 1916 erschienene Schrift *Das deutsche Musikleben*⁹⁸, in welchem der aufgrund des Krieges von seiner Arbeit als Musikkritiker der *Frankfurter Zeitung* freigestellte Autor „aus dem Felde“ heraus eine sachliche Analyse gesellschaftlicher Bedingungen von Musik und Musikpraxis aufstellt. In der von ihm konstatierten Distanz zum „einengenden Zwange der Tageskritik“ entwirft der 34-jährige angesichts des seinerzeit noch existenten Kaiserreichs in großer Nüchternheit eine Darstellung, die durchaus als Entwurf einer Nachkriegsordnung des öffentlichen Kulturlebens gedeutet werden kann. Leitend ist hierbei eine in gewisser Nähe zur Arbeiterbewegung sich befindende Vorstellung eines pluralistischen, von konkurrierenden Parteien getragenen Staatswesens, dessen fiskalische Struktur insbesondere auf der Ebene von Städten und Gemeinden die Bedingungen für Theater- und Konzertbetriebe schafft, dem Intendanten eine vom Einfluss politischer Funktionsträger möglichst unabhängige künstlerische Kompetenz zugesteht sowie dem genossenschaftlich organisierten Musiker die Geltentmachung einer angemessenen wirtschaftlichen Absicherung ermöglicht. Grundlage dieser politischen und strukturellen Fragestellungen, die bis in die Organisationsformen von Stadt- und Aufsichtsräten hinein Konstellationen einer möglichst intensiven, umfassenden und nachhaltig finanzierten Kulturarbeit diskutiert, bildet jedoch – dies ist die wesentliche Leistung des Buches – das Modell einer *soziologischen Ästhetik der Musik*. Erstmals tritt in ihr in voller Schärfe jener Paradigmenwechsel zu Tage, der insbesondere in der politischen Ästhetik im Verlauf des Zweiten Weltkrieg zentrale Bedeutung insbesondere bei Adorno erlangt, jedoch bereits in den zwanziger

⁹⁸ Bekker, Paul: *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916.

Jahren maßgebliche programmatische Konzeptualisierung etwa durch die Arbeit von Bertolt Brecht und Kurt Weill erfährt: Kunst als Mittel gesellschaftlicher Reflexion und Veränderung.

Als Grundlage dient Bekker ein vor allem an Simmelsches Denken angelehntes Modell, welches er – im Rekurs auf den musikalischen Formbegriff – als *soziologische Form* bezeichnet. Mit diesem beschreibt er die funktionale Beziehung zwischen Elementen, die am Prozess des Kunstschaffens und Rezipierens maßgeblich beteiligt sind. Das spezifisch Neue an diesem Konzept ist die Vorstellung, dass Kunstschaffen und Rezeption (im Sinne von Perzeption und Apperzeption) keine voneinander unabhängigen Erscheinungen, sondern vielmehr sich wechselseitig bedingende und beeinflussende Prozesse sind, die erst in ihrer Gesamtheit das Kunstwerk sowie dessen Stellung in der jeweiligen Zeit konstituieren. Die *soziologische Form* setzt sich somit aus den Elementen *Gesellschaft*, *Musiker* und *Kritiker* zusammen, und bildet gleichsam eine ästhetische Einheit. In der Gesellschaft, etwa der wahrnehmungstätigen Hörschaft eines Konzerts,⁹⁹ vollzieht sich die Auseinandersetzung mit künstlerisch geformter Materie als eine durch Umweltfaktoren bedingte, über das genuin ins Material Gesetzte hinausgehende, wechselseitige Beziehung respektive Gestaltung:

„Die Gestaltungsgesetze der Materie überhaupt beruhen nicht auf innerorganischen Gesetzen der Materie. Sie sind Ergebnisse der Wechselwirkung zwischen Materie und gesellschaftlichem Wahrnehmungsvermögen: sie sind soziologisch bedingt. Das Klangbild ist ein in Klangmaterie umgesetztes Gesellschaftsbild, kein ästhetisches, sondern ein soziologisches Klangsymbol.“¹⁰⁰

Hieraus folgt unmittelbar, dass der Musiker (Komponist oder Interpret) nur eine Auswahl der durch die Umwelt beeinflussten Materie treffen kann, sie also nicht selbst erzeugt, sondern im Zusammenwirken mit der Gesellschaft entwickelt, woraus sich Bekkers zentrale Überlegung ableitet, Kunst sei der Prozess einer „Wechselwirkung zwischen Musiker und Gesellschaft“ im Sinne einer gleichberechtigten Urheberschaft.¹⁰¹ Dadurch konstituiert sich gleichsam die Vorstellung einer doppelten Räumlichkeit, die sowohl die dreidimensionale Klangentwicklung als auch die gesellschaftliche Wirkung als ästhetische Einheit in der Zeit begreift. In der nicht explizit erwähnten, jedoch äußerst augenfälligen Nähe zum Konzept der *Wechselwirkung* Simmels, welches als wesentliches Paradigma seines soziologischen Denkens gilt, spiegelt sich somit das Bestreben mittels eines neuen in der Musikwissenschaft bislang nicht wirksam gewordenen Instrumentariums methodologisch und be-

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 19.

¹⁰⁰ Ebd., S. 24.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 25.

grifflich die vermeintlichen Grenzen einer Gegenwartshistoriographie zu sprengen, mit Blick auf die eventuelle Möglichkeit einer Projektion künftiger Entwicklung, wie sie etwa im Entwurf institutioneller Notwendigkeiten einer Nachkriegskulturordnung durch Bekker aufscheint. Auf einen Gegenwartsbegriff bezogen bedeutet dies, dass dieser sich wesentlich durch seine konstruktive Beschaffenheit, das heißt nie im strengen Sinne wirklichkeitsbeschreibend auszeichnet, sondern vielmehr die Blickwinkel der Anschauungen tätiger Künstler verdeutlicht.¹⁰² Indem in die *soziologische Form* zudem der Kritiker in seiner Eigenschaft als die Wirkmächtigkeit des Beziehungsgefüge bewusstmachende kognitive Instanz hinzutritt, erlangt die *ästhetische Form* eine neue Dignität: „Kunst ist Gesellschaftskritik“.¹⁰³

„In der Musik findet diese Kritik ihren unmittelbaren, lebendigen, wechselreichsten Ausdruck, denn die Musik vermag nicht anders Form zu gewinnen, als indem sie Gesellschaftserscheinung wird. Ihre Form selbst, sofern wir diesen Begriff richtig in der Totalität seiner Bedeutung erfassen, ist Ausdruck eines lebendigen Gesellschaftswillens. Sie ist kein Fachbegriff, sondern Gesellschaftserscheinung. In ihr stellt die Gesellschaft sich als ästhetische Einheit dar.“¹⁰⁴

Diese Perspektivität offenbart in ihrer Besonderheit vor allem die paradigmatische Veränderung im Denken von Musik, welche nun nicht mehr in der Nähe Schopenhauerscher Ästhetik Musik als unmittelbares Abbild einer Entität, einer Transzendenz des Willens versteht, sondern diese Figur gleichsam materialistisch in einen gesellschaftstheoretischen Diskurs überführt, in welchem die Kontemplation das Bewusstsein nicht hinreichend zu konstituieren in der Lage ist, sondern dieses durch kritisches reflektierendes Handeln stets neu zu schaffen ist. Kunst wird zum dynamischen Prozess einer das Verborgene, Unterbewusste zu Tage fördernden Kraft, welche in ihrer ästhetischen Wirkmächtigkeit den Schlüssel einer lebenswissenschaftlichen, (r)evolutionären und psychologischen Deutung der Gesellschaft in sich trägt. Die methodologische Konsequenz einer von philologischer Praxis sich emanzipierenden Historiographie besteht somit in dem Heraustreten aus der Rolle gleichsam nichtteilnehmender Beobachtung in die aktive und überdies wertende der Partizipation, in welcher der Geschichtsschreiber als ein Element des künstlerischen Prozesses verstanden wird. Die Aporie einer Gegenwartshistoriographie wird somit in ihrem zentralen Argument mangelnder (zeitlicher) Distanz überwunden, in dem diese vermeintlich unabdingbare Abstän-

¹⁰² Vgl. ebd., S. 318.

¹⁰³ Ebd., S. 29.

¹⁰⁴ Ebd., S. 29-30.

digkeit ebenfalls als „Anschauung“ entlarvt und aus ihrer Exterritorialität entlassen wird. Kunst wird nunmehr zur *Zeitkunst*¹⁰⁵. Resultat und Ausgangspunkt dieses Denkens schlägt sich bei Bekker in der im Vorwort zu *Das deutsche Musikleben* erhobenen, zentralen Forderung nieder: „wir müssen lernen, die genießerische Kunstauffassung durch eine tätige zu ersetzen.“¹⁰⁶

In welcher anachronistischen Beziehung die Bekkersche Ästhetik zur historistischen Praxis einer universitären Musikhistoriographie jener Zeit steht, verdeutlicht sich etwa an der 1919 von Kretschmar veröffentlichten *Geschichte der Oper*¹⁰⁷. Die gattungsgeschichtliche Untersuchung des 71-jährigen Berliner Lehrstuhlinhabers endet mit der Darstellung der Werke Wagners und Verdis – bemerkenswerterweise im Bewusstsein einer Gegenwärtigkeit. Der für das „Kunstleben der Gegenwart“ reklamierten „ansehnlichen Stellung“¹⁰⁸ der Oper fügt Kretschmar nicht die Nennung der Namen Strauss' oder Schrekers an, sondern die Feststellung:

„Man muß die Geschichte der Oper kennen, um mitten im Wirrwarr der auseinander gehenden Richtungen sich zurecht zu finden, um Wert oder Unwert neuer Versuche und Entwicklungen, wie sie uns zuletzt beispielsweise Rich. Wagner gebracht hat, sicherer beurteilen zu können.“¹⁰⁹

In der historiographischen Ausblendung von nahezu vierzig Jahren Musikgeschichte findet sich hierin wiederum jene bildungsbürgerliche Verlustangst, welche in Opposition zu zeitgenössischen, als zerstörerisch empfundenen Entwicklungen gleichsam die auf einer an einem griechischen Ideal klassizistischer Provenienz orientierten mütterlichen Funktion der Musikwissenschaft insistiert, um neben den Vorzügen der „Belehrung und des Genusses“ der Aufgabe zu dienen, das „künstlerische

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 335.

¹⁰⁶ Ebd., S. 11. In besonderer Weise korrespondiert mit der Bekkerschen soziologischen Ästhetik die rund zehn Jahre später entwickelte Theater-Form der *Zeitoper*, welche gerade für Kurt Weill die Dimension des Körperlichen als primäres Ausdrucksmittel durch eine Veränderung des Gestischen in sich einschließt: „Ich setze dabei jene Form des Theaters voraus, die mir für eine Oper in unserer Zeit die einzig mögliche Grundlage zu bieten scheint. Das Theater der vergangenen Epoche war für Genießende geschrieben. Es wollte seinen Zuschauer kitzeln, erregen, aufpeitschen, umwerfen. Es rückte das Stoffliche in den Vordergrund und verwandte auf die Darstellung eines Stoffes alle Mittel der Bühne vom echten Gras bis zum laufenden Band. Und was es seinem Zuschauer gewährte, konnte es auch seinem Schöpfer nicht versagen: auch er war ein Genießender, als er sein Werk schrieb, er erlebte den ‚Rausch des schöpferischen Augenblicks‘, die ‚Ekstase des künstlerischen Schaffensdrangs‘ und andere Lustgefühle. Die andere Form des Theaters, die sich heute durchzusetzen beginnt, rechnet mit einem Zuschauer, der in der ruhigen Haltung des denkenden Menschen den Vorgängen folgt und der, da er ja denken will, eine Beanspruchung seiner Genußnerven als Störung empfinden muß.“ Weill, Kurt: „Über den gestischen Charakter der Musik“, in: Ders.: *Musik und Theater. Gesammelte Schriften*, hg. v. Stephen Hinton und Jürgen Scherbera, Berlin 1990, S. 63-64 (Erstveröffentlichung: Die Musik. Berlin. 21/1928/29, Nr. 6, S. 419-423).

¹⁰⁷ Kretschmar, Hermann: *Geschichte der Oper*, Leipzig 1919.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 1

¹⁰⁹ Ebd.

Leben der Gegenwart zu befruchten¹¹⁰ – worin die Differenz einer Ästhetik zwischen *Denkmal* und *Zeitkunst* gleichsam als unüberbrückbares Extrem aufscheint. Als Zuspitzung dieses Konflikts gegen das „reaktionär(e), ... philiströse Akademikertum“ und gegen „Altmeisterlichkeit“ und „erheuchelte Modernität“ in der Musik implementiert Bekker schließlich in seiner polemisch-feinsinnigen Rede von 1919 den Begriff der *neuen Musik* als Konzept einer Notwendigkeit der Abkehr von klassisch-romantischen Musikvorstellungen mittels Erneuerung der Tonsysteme, der rhythmischen Gestaltung und musikalischer Formen.¹¹¹ Die bewusst überzogen skizzierte „Bestandsaufnahme“, die gegenwärtige Musik befände sich – vor allem angesichts des Aufbruchs in allen anderen Künsten – in einem Stillstand, erzielt gerade durch den programmatischen Gestus des Aufrufs zahlreiche Wirkungen. Einerseits trägt die Gründung der *Musikblätter des Anbruch*, für welche Bekker von Beginn an als Autor tätig ist, im selben Jahr maßgeblich zu einer publizistischen Bewusstmachung einer gleichsam *neuen Musikbewegung* bei, andererseits eröffnet vor allem die Forderung eines *neuen Empfindens* im Sinne einer „grundlegende(n) psychische(n) Erneuerung und Erweiterung“¹¹² die Perspektive zu einer veränderten Musikästhetik als Stellungnahme zu „Probleme(n) unseres heutigen Menschentums“¹¹³ – wodurch insbesondere durch Möglichkeiten eines veränderten Sprachinstrumentariums nunmehr neben anderen Erscheinungen allmählich auch jener unterschwellige Diskurs eines sich selbst zur Darstellung bringenden Körpers zunehmenden Niederschlag erfährt. Insbesondere über diese durch die jüngere Generation von Komponisten, Autoren und Wissenschaftler betriebene Aufarbeitung und Begegnung neuerer musikalischer Phänomene, öffnet sich zögernd die universitäre Musikwissenschaft der partiellen Widmung zu Fragen der Gegenwart, zunächst vor allem in enzyklopädischen und lexikalischen Werken. Bereits 1924 findet sich etwa in dem von Adler herausgegebenen *Handbuch der Musikgeschichte*¹¹⁴ ein in nationale Erscheinungen rubriziertes Kapitel unter dem Titel *Die Moderne (seit 1880)*, welche ausführliche und aktuelle Informationen zeitgenössischer Entwicklung enthält. Beim Blick in das Verzeichnis der Mitarbeiter des Bandes wird jedoch deutlich, dass die jeweiligen Beiträge nicht von etablierten Mitgliedern deutscher oder österreichischer Universitäten verfasst sind, sondern weitgehend von Komponisten und den sogenannten Musikschriftstellern. Die Darstellung etwa von dem Londoner Professor Edward Dent – Mitglied der *INGM* – über die Moderne der Engländer beginnt denn auch

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 9.

¹¹¹ Vgl. Bekker, Paul: *Neue Musik*, Reprint Berlin ⁵1920, Nendeln/Liechtenstein 1973, (Tribüne der Kunst und Zeit, Bd. VI), S. 35-36.

¹¹² Ebd., S. 31.

¹¹³ Ebd., S. 80.

¹¹⁴ Adler, Guido (Hg.): *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a.M. 1924.

mit der Feststellung, dass sein Land seit Purcell „wenig Wichtiges für die allgemeine Musikgeschichte“¹¹⁵ beigetragen hat, worüber er hätte schreiben können. Im Rahmen des Beitrags über die als deutsche Moderne bezeichnete Entwicklung erstaunt es daher nicht, dass dessen Autor, der Wiener Komponist Paul A. Pisk, nicht zuletzt aufgrund der persönlichen Bekanntschaft mit Schönberg diesen, zusammen mit dem Blick auf dessen Schüler Berg, Webern, Hába, Schulhoff, Ullmann, Eisler, etc., als zentrale Figur einer Gegenwartsmusik inauguriert, die neben Reger, Busoni und Délius in Mahler und Strauss ihre wirksamsten Repräsentanten sieht.¹¹⁶

Innerhalb der generationenübergreifenden Präsenz der Auseinandersetzung um adäquate Formen und Gegenstände der Musikforschung zeitigt die philosophische Perspektive Blochs, dessen 1918 erschienener *Geist der Utopie* eine Philosophie der Musik als maßgebliches Konstituens integriert, intensive Auswirkungen auf das ästhetische Denken weit über jene Zeit hinaus. Im Hinblick auf die Artikulation körperlicher Semantiken manifestiert sich hierin die Skepsis gegenüber einer zunehmend betriebenen psychologischen Exegese musikalischer Werke einerseits sowie einer physiologischen Theorie des Hörens andererseits und setzt sich somit insbesondere gegen Bekkers Beethovendeutung in Position, die der Philosoph in deutlich spürbarer Verärgerung kommentiert.¹¹⁷ Darüber hinaus trifft der zunehmend konstatierte soziologische Zusammenhang auf Widerstand, indem durch dessen Verhaftung am Gegenwärtigen eine *wahre Geschichtsphilosophie* nicht zu erkennen in der Lage sei:

“Wie Beethoven nur aus sich rollt, wie Mahler schon äußerlich seine achte Symphonie für eine andere Gesellschaft gewissermaßen vorausgeschaffen hat, so erdenkt sich auch Wagner sein Evchen und das Volk auf der Festwiese, ein selbstgewähltes, vom Künstler selbst als inspirativ gesetztes, utopisches Bayreuth, fernab aller zeitgenössischen Soziologie, ihren Inhalten und ihrem Formwillen.“¹¹⁸

¹¹⁵ Ebd., S. 934.

¹¹⁶ Vgl. Ebd., S. 906-934.

¹¹⁷ In der Erstfassung von Blochs *Geist der Utopie* von 1918 ist der namentliche Verweis auf Bekker noch nicht explizit, erst in einer später erfolgten Revision wird er eingefügt. Vgl. Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*, Faksimile der Ausgabe von 1918, Frankfurt a.M. 1971., S. 173. Vgl. weiter die der Gesamtausgabe von 1964 entsprechende Version Bloch, Ernst: *Zur Philosophie der Musik*, hg. v. Carola Bloch, Frankfurt a.M. 1979, S. 98: „Bekker hat die Hilfsmittel mit denen der Klavierlehrer die lahme Phantasie seiner Zöglinge zu verbessern sucht, zur exegetischen Wissenschaft der Musikpoesie erhoben: und das soll bei Beethoven stehen, mehr noch, das soll der ausgedeutete, vorstellungsmäßig klar gewordene Beethoven sein, ein höchst widerwärtiges Zeug, Takt für Takt das Wörtchen bereit, dem gegenüber noch der banalste Zeitungsroman wie eine Aeneis wirkt.“

¹¹⁸ Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*, Faksimile der Ausgabe von 1918, a.a.O., S. 90.

Bloch begreift die ästhetische Funktion der Musik für den Menschen in ihrer hellseherischen Fähigkeit einer Metaphysik der Innerlichkeit.¹¹⁹ Vermittels ihrer Kraft, gleichsam eine korrektivhafte Form zu erschaffen, gilt es, die Blindheit gegenüber der konstitutiven Form der Wirklichkeit zu überwinden,¹²⁰ indem ein „neues mediumloses zu-sich-in-Existenz-Stehen der Subjektivität und ihrer Un-Welt“¹²¹ sich ein utopisches Geisterreich erträumt.¹²² Gewissermaßen die Urtriebe des Musizierens im Singen und im Tanz sieht der Schüler und Freund Simmels, ähnlich wie dieser, in ihrer Verbindung zur dionysischen oder luziferischen Kulthaftigkeit und belegt sie mit Bildern des leiblich Rauschhaften¹²³, der Diktatur des Unterleibs¹²⁴ oder dem An- und Abschwollen bewegter und zeugender Erregung¹²⁵. Er setzt an die Stelle ihrer Verortung in das beschleunigt pulsierende Herz jedoch wieder die griechisch-christliche Lehre vom *pneuma*, als den Leib beseelender Atem, jedoch in ihrer Wendung in die Atemlosigkeit überdies durch die sich diesem Prozess annähernde Diktion der Sprache. In ihrer Nähe zum Nietzscheanischen Denken offenbart Bloch darüber hinaus einerseits sein Misstrauen gegenüber religiösen Erregungsmitteln, welche dazu bestimmt sind, den „Erguß des primus agens“ zu evozieren,¹²⁶ reklamiert jedoch andererseits das verschwundene, „christlich aufhellende Licht“¹²⁷ und findet es als Schrei des Subjekts in der Musik,¹²⁸ welche ihrerseits als Antizipation, als Vorschein, als Sehnen nach dem irdisch nicht Erfüllbaren, durch den inneren Ton des geschichtlich inneren Wegs die Sprengung der Welt vorbereitet.¹²⁹ Hinsichtlich physiologischer, mathematischer oder physikalischer Bestimmung des Musikalischen, wie es etwa von Helmholtz bis Riemann angedacht wird, verhält sich der Philosoph jedoch dahingehend ablehnend, dass er diese Konzepte im Rekurs auf Kepler als „falsche, rein astronomische Theorie“ der Musik bezeichnet.¹³⁰ Bloch artikuliert den Körper hingegen vielmehr als *a priori* der notwendigen Erlösung, wodurch das Utopische der Musik zu demjenigen wird, was letztlich über den über-

¹¹⁹ Vgl. Ebd., S. 228 u. in Bloch, Ernst: *Zur Philosophie der Musik*, a.a.O., S. 161. Alle weiteren Quellenangaben beziehen sich aufgrund der zumeist einer von Bloch – gleichsam aus letzter Hand – vorgenommenen spezifischen Veränderung oder Ergänzung desjenigen Wortlauts von 1918 – um eine größtmögliche Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit zu gewähren – auf die neuere Ausgabe.

¹²⁰ Vgl. Ebd., S. 22 u. 157.

¹²¹ Ebd., S. 109.

¹²² Vgl. ebd., S. 111.

¹²³ Vgl. ebd., S. 59.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 62.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 44.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 59.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 158.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 45.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 161.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 143.

wundenen Leibern und somit über ihren Gräbern klingt.¹³¹ Das Gestische oder Gebärdenhafte der Musik bleibt in seiner Beziehung zum Geist dadurch als Zeichen der noch nicht erfolgten Überschreitung und daher unvollkommen. In ihrer philosophischen Dimension begreift Bloch Musik als Medium des Geschehen-Lassens, wodurch sich die Differenz zur Ästhetik des Tätig-Werdens Bekkers deutlich abzeichnet. Insbesondere gegen Bekkers Beethovenbuch wendet er ein:

„Trotzdem ist sehr zu hoffen, daß sich auch die intellektuellen Menschen bereitwilliger zum Genuß der Musik aufmuntern lassen, sobald ihnen nur erst einmal feste, sachlich weiterleitende Begriffe an die lenkbare Hand gegeben worden sind.“¹³²

Hierin offenbart sich der Kern jener Differenz philosophischen und soziologischen Denkens zwischen den äußerst ungleichen Gestalten, welches einerseits auf das Agens des Jenseitigen, Zukünftigen einer „kommenden Parusie“, auf das Ende der Geschichte zielt, andererseits auf das Gegenwärtige, Diesseitige, gleichsam auf dem Beginn der Geschichte (der *neuen* Geschichte der Musik) insistiert und allein aufgrund dieser zeitlichen Perspektivierungen zu graduell unterschiedlichen Schlussfolgerungen gelangt. Gemeinsam ist ihnen jedoch die Überführung der Erkenntnishaftigkeit der Musik in eine neue Ausdrucksästhetik, die dem weltanschaulichen Schein, der Blindheit für die Wirklichkeit die Notwendigkeit einer inneren, tief empfundenen und ungebändigten Widerständigkeit gegenüberstellt.¹³³

Im musiktheoretischen Denken Josef Matthias Hauers erlangt eine Spezifität des Körperlichen in der 1920 erschienen Schrift *Vom Wesen des Musikalischen*¹³⁴ einen konstitutiven Status. Innerhalb der Auseinandersetzung um phänomenologische Fragestellungen bezüglich der Wahrnehmbarkeit und Erscheinung von Klangfarben entwickelt der Wiener Komponist die Vorstellung eines körperlichen Komplementärs, das sich innerhalb des Intervalls, welches er in seinem Wesen als Bewegung definiert, somit als Gebärde vollzieht. Vermittels des Versuchs der Adaption der Goethischen

¹³¹ Vgl. ebd., S. 161.

¹³² Ebd., S. 82.

¹³³ Die Bedeutung einer Suche sowohl nach dem Konzept der *soziologischen Form* als auch der auf Lukács Begriff des Teppichs rekurrierenden *korrektivhaften Form* kann in gewisser Weise bereits in Schönbergs Orchesterstück op. 16 *Vergangenes* aus dem Jahr 1908 modellhaft verfolgt werden. Vor der Folie der spieluhrartigen Perpetuierung einer gleichsam unmerklich ins Stocken geratenden, gespenstischen, entfernt und doch nah scheinenden Celesta-Figur vollzieht sich neben der Allusion des Traumhaften, Nachtwandlerischen insbesondere der Gestus einer dem rhythmisch akzentuierten, mechanischen Bewegung des Gefangenseins zu entrinnen versuchenden Evokation. Deren Energie jedoch reicht nicht zur Überwindung und Überschreitung der Grenzen, sondern droht in ihrem Ansatz zu versiegen und bleibt letztlich Wirkungslos. Das Traumatische der „Vorgefühle“ klingt dabei nach.

¹³⁴ Hauer, Josef: *Vom Wesen des Musikalischen*, Leipzig-Wien 1920.

Farbenlehre für eine *Lehre von den Intervallen* – mit der Überführung in einen synästhetisch-charakterologischen Quintenzirkel – gelangt Hauer zu der Überzeugung, dass jedes Intervall als Bewegung des Geistes somit eine sinnhafte, auf die Natur verweisende Bedeutung in sich trägt.¹³⁵ Im Rekurs auf den Maler Johannes Itten entwickelt er hieraus die These einer raum-zeitlichen Reziprozität von Malerei und Musik, deren eine „die ‚Bewegung‘ im Raum zur Ruhe“ bringe, während die andere sie dort wieder herauslöst.¹³⁶ Eine Korrespondenz zwischen Plastizität und Bewegung ergibt sich infolgedessen in der Vorstellung einer Proportionalität, deren Argumentation darauf beruht, „daß die Maßverhältnisse der Linien, Kurven, Winkel, Farben usw. sehr oft mit den Schwingungsverhältnissen der gleichschwebend temperierten Intervalle übereinstimmen.“¹³⁷

Eros und Weltkrise

Im Hinblick auf eine Artikulation und Virulenz körperlicher Semantiken im Denken von und über Musik vollzieht sich zu Beginn der zwanziger Jahre nun eine Zunahme einer mit den Phänomenen *Sinnlichkeit* und *Erotik* in Zusammenhang stehende Publikationen, Artikel und Aufsätze. Stuckenschmidts Beobachtung, dass die „Betonung des Körperlichen und Sexuellen (...) ein Zug dieser Nachkriegszeit“ sei,¹³⁸ deutet hierbei auf die sich verändernden Paradigmen einer Musikästhetik, die in Folge etwa der Bekkerschen Gesellschaftsfunktion von Kunst Zeitfragen zunehmend in ihre Auseinandersetzungen zu integrieren sich anschickt. *Sinnlichkeit* und *Erotik* stehen hierbei in ähnlicher Beziehung zueinander wie die von Einstein, Simmel oder Kandinsky gefassten Vorstellung von *Plastizität* und *Bewegung*, als sie die bildnerische Ausdrucks- und Empfindungskraft als eine spezifisch musikalische Oszillation zwischen Geistigem und Organischem begreifen und in das Sprechen über Musik überführen. Diese Begriffe stehen in enger Korrespondenz zu den seit Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend öffentlich geführten Diskursen über Fragen der Sexualität, einer etwaig geschlechtlich bedingten Kausalität der Geschichte und der pathologischen Beziehung zwischen Mann und Frau. Insbesondere unmittelbar nach Beendigung des Ersten Weltkrieges treten diese spezifischen Zeitfragen aufs Neue in die Mitte der Auseinandersetzungen, gebrochen durch die trauma-

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 17.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 61.

¹³⁷ Vgl. ebd.

¹³⁸ Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Neue Musik*, Frankfurt a.M. 1981, S. 179 (Erstausgabe: *Neue Musik zwischen den beiden Kriegen*, Frankfurt a.M. 1951).

tischen Erfahrungen des Krieges. Weiningers *Geschlecht und Charakter* behauptet ebenso seine Präsenz als argumentativer Ausgangspunkt wie die von Krafft-Ebingscher Pathologie oder Spenglerscher Morphologie geprägte Rhetorik des Niedergangs. Die stets latent empfundene Bedrohung eines bevorstehenden kulturellen als auch gesellschaftlichen Untergangs, die sich bis 1914 zunehmend artikuliert und in der Institution des Krieges die kathartisch-reinigende Kraft herbeisehnt, perpetuiert sich durch die traumatische Erfahrung gleichsam katalytisch im Bewusstsein der jungen Nachkriegsgeneration, nicht in der Auseinandersetzung mit dem Körper in seiner massenhaften Instrumentalisierung der Vernichtung, sondern stellvertretend in der intensivierten Fortführung der Debatte um die degenerative Kraft des Sexuellen, insbesondere in der Beziehung des Weibes zum Mann. Indizien jener Verstärkung finden sich in einer neuerlichen Konjunktur etwa der Begriffe der *Sublimation* und des *Traums*, welche beide aus der Freudschen Terminologie als künstlerisches Paradigma extrahiert und als Ausdruck zeitgenössischer Ästhetik manifestiert werden, aber auch in der Darwinistischen Formel des *Kampfs ums Daseins*, welcher nach dem verlorenen Kampf des Krieges im *Kampf der Geschlechter* erneut seine zweite Heimat findet. Die neu sich bildende Form der Gegenwartshistoriographie entdeckt neben der unmittelbaren Nähe der künstlerischen Produktion nun vor allem die ungebrochene Virulenz musikästhetischer Fragestellungen im Musiktheater der vergangenen 20 Jahre. Die Befassung mit Werken Strauss', Schrekers oder Zemlinskys, bedeutet hierin nicht eine Aufarbeitung im Sinne philologischer Pflichterfüllung gegenüber dem Zurückliegenden vergangener Tage, sondern ganz im Gegenteil die teils erstaunte, teils begeisterte Konstatierung einer Modernität der Musik, die sich in den Fragen der Zeit widerzuspiegeln scheint.¹³⁹

Indizien einer konstruktiven Bestimmung einer gleichsam *neuen* Gegenwart finden sich nun zunehmend in diversen Schriften und Büchern, die sich nicht selten einer großen Auflage erfreuen. Ähnlich wie der Gegenwartsbegriff Pisks im *Handbuch der Musikgeschichte*, welcher Mahler und Schönberg in ihrer zeitlichen Zusammengehörigkeit betrachtet, schlägt sich dieses Bewusstsein etwa auch in Schriften Julius Korngolds, Paul Stefans, Hans Mersmann, und neben Adolf Weißmanns letztlich auch Paul Bekkers nieder. Die Stimmung des Aufbruchs, wie sie in der *Neuen Musik* und den *Musikblättern des Anbruchs* ausgerufen wird, führt somit neben der sezessionistischen Heteronomisierung der Bewegungen in Formen etwa des Expressionismus oder der Neuen Sachlichkeit vor allem zu einer Neuorientierung und Bestimmung der eigenen Gegenwart als Zusammenhang, der im vermeintlich Romantischen, von dem es sich abzuwenden gilt, ihren genuinen Ursprung

¹³⁹ Fragen, die sich gegen Ende der Zwanziger Jahre in der „Zeitoper“ gleichsam ein eigenes Genre schaffen.

sieht. Die historiographische Selbstbestimmung eröffnet zunächst eben nicht jenes „totschlägerische Nacheinander“¹⁴⁰ Blochs, welches die Zäsur als einen „Volksglauben der Intellektuellen“ entlarvt, der sich beim näheren Hinsehen „im Nebel auflöst“,¹⁴¹ sondern begreift sich in einem Bedeutungszusammenhang der Kontinuität. Hierin manifestiert sich eben jene Dimension einer Historiographie der Diskontinuität, die in der Opposition zur institutionalisierten, historistischen Geschichtsschreibung die Bewegung gleichsam als Einsprucherhebendes Gegenmittel entdeckt – und eben darin von jener später unhinterfragt übernommen wird.¹⁴²

Eine frühe Form dieser Auseinandersetzung findet sich in der 1921 erschienen Sammlung „Kritischer Aufsätze“ mit dem Titel *Deutsches Opernschaffen der Gegenwart*¹⁴³ des Wiener Hanslick-Nachfolgers Julius Korngold in der *Neuen Freien Presse*. In diesem Band vereinigt der Autor zahlreiche, einstmals im tagesaktuellen Kontext entstandenen Reflexionen über spezifische Aufführungen an der Wiener Hofoper ab dem Jahr 1903. Neben Kritiken über die Strauss'schen Opern von *Salome* bis *Frau ohne Schatten*, Pfitzners *Palestrina*, oder Zemlinskys *Florentinische Tragödie*, findet sich neben Werken Schrekers etwa auch Max Schillings *Mona Lisa*. Auffallend ist hierin die zunehmende Integration jener körperlichen Semantik, welche die Sinnlichkeit als Differenz zwischen Sexualität und originär musikalischer Kraft als wesentliches Kriterium der Beurteilung der beschriebenen Musiktheaterwerke versteht. Korngolds Buch verdeutlicht insbesondere aufgrund der zeitnah an den Werken orientierten, für eine breite, Feuilleton-interessierte Leserschaft konzipierten Auseinandersetzung die zunehmende Orientierung des Denkens an den vermittels Krafft-Ebing, Weininger, Spengler oder Freud sich entzündenden zeitgenössischen Diskursen des Pathologischen, des kulturellen Niedergangs sowie der Sexualität im Hinblick auf den Kampf der Geschlechter. Sinnlichkeit reklamiert in der Musik hierbei die Dignität des Authentischen, welche als Verbindung der Handlung mit dem musikalischen Geschehen gleichsam den Ausdruck des Wahrhaftigen widerspiegelt. Die Gefühlsästhetik insistiert somit auf szenischer Plausibilität einer literarisch-dramatischen Gattung, die sich dem Scheitern preisgibt, vermag die Musik sich nicht mit ihr zu vereinigen. Das Moment dieser Gradwanderung steht somit im Brennpunkt der Kritiken Korngolds, wie sich etwa in einer der vielen Auseinandersetzungen mit dem Schaffen des österreichischen

¹⁴⁰ Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*, Faksimile der Ausgabe von 1918, a.a.O., S. 96.

¹⁴¹ Vgl. Luhmann, Niklas: „Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie“, in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. v. Hans-Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer, Frankfurt a.M. 1985, S. 26. Vgl. Kapitel I, S. 13-15.

¹⁴² Vgl. ebd..

¹⁴³ Korngold, Julius: *Deutsches Opernschaffen der Gegenwart*, Leipzig – Wien 1921.

Komponisten Julius Bittner, in diesem Fall an dem Kommentar zu *Die rote Gred* aus dem Jahr 1907, exemplarisch und umfassend verdeutlicht:

„Man braucht nur zu sagen, daß die Heldin das Weib vorstellen soll, das ganz Geschlecht ist, verzehrende Sinnlichkeit atmet und erregt, den Mann entwurzelt und verdirbt – und sofort stellt sich rechts neben die rote Gred Carmen, links etwa Manon, während im Hintergrunde Wedekinds Lulu erscheint. Bittner entwickelt in der losen Szenenreihe, in der er seine Idee darstellt, kräftige Realistik; poetische Anschaulichkeit des sprachlichen Ausdrucks, der gut den Zeitton trifft und herzhafte zum Dialekt greift, tritt hinzu. Nur wo der Dichter das Bedürfnis gefühlt hat, dem ‚bösen Weibchen‘ den unentwegten Mann der Pflicht entgegenzustellen, schwächt er Grundgedanken wie Gestaltung. [...]

Im dritten Akte weiß der tüchtige Stadthauptmann das flüchtige Paar zu stellen. Hans' Gegenwehr wird durch das Mädchen verhindert, das mit dem Holzprügel den tödlichen Stoß auffängt, der Heinz getroffen hätte. Denn ihm fühlt sie sich untertan, ihm dienend zu folgen, wird ihre höchste Lust sein. Fällt hier nicht die rote Gred aus der Rolle? Noch mehr der Stadthauptmann, der Mann des Gesetzes, der sie mit großen Worten davonschickt, statt sie ihren Richtern zu überantworten. Er will sie in ihrer ‚Sehnsucht‘ – wahrhaftig ‚Sehnsucht‘ mit Gänsefüßchen im Textbuche! – den Begierden, den trüben Gluten ihres Leibes lassen. Herr Heinz Krafft klügelt und stolpert in seinem sechzehnten Jahrhundert über allermodernste Spekulationen in sexuellen Dingen. Das trübt das Bild der roten Gred und das trübt sein eigenes. Zum Glück besinnt sich der Dichter wieder in der Schlußszene.“¹⁴⁴

Die Vorstellungen einer Adäquatheit musikalischen Theaters folgen hierbei einer Verschränkung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, die das Drama hinsichtlich einer moralisch gebotenen Scheidung von Eros und Sexus beurteilen. Augenfällig wird dies insbesondere anhand der zweifach vollzogenen Besprechung der Strauss'schen *Salome*, deren erste 1907 ein imaginiertes, von Zwiespälten kündendes Gespräch darstellt, deren zweite im Jahr 1918, im letzten Kriegsjahr, die erstmalige Aufführung in der Wiener Hofoper kommentiert. Neben dem Eingeständnis einer über die Jahre vollzogenen Wandlung von Ablehnung zu kritischer Akzeptanz des Werks sticht jedoch als verbindendes Merkmal die Betonung des dem Sittlichen Entgegenstehenden – sowohl in der Handlung als auch innerhalb der Musik – hervor. Diese die Kriegsjahre umfassende Klammer verweist auf die umfassende Bedeutung, die der Kritiker den jeweils konstatierten Zeitfragen des Sexuellen beimisst und steht somit paradigmatisch für jene ungebrochene Perpetuierung des Diskurses der Vorkriegszeit als gleichsam unabgeholtes Problem der Gegenwart. Die sexualisierte Atmosphäre verleiht der unbewältigten „Sexualkatastrophe“¹⁴⁵ einen gleichsam verschobenen Schauplatz, welcher dem Fokus des Entsetzens stellvertretend wieder denjenigen der Sittlichkeit anvertraut. Im zwischenzeit-

¹⁴⁴ Ebd., S. 197-198 u. 199.

¹⁴⁵ Vgl. Hirschfeld, Magnus: *Sittengeschichte des Weltkrieges*, 2 Bde., Wien 1930, S. 437.

lich gemilderten Urteil des Kritikers spiegelt sich somit zunächst die resignative Akzeptanz des Unangenehmen oder „Peinlichen“, wie Korngold es im Hinblick auf das verlangsamte Wühlen der Strauss'schen Musik in Stimmungen und Situationen bezeichnet, die das von ihm ohnehin schon als unangenehm empfundenen Dramas Wildes verschärft, anstatt zu mildern.¹⁴⁶ Vor allem die Dimension des Pathologischen offenbart das Unbehagen gegenüber dem an Perversionen sich delectierendem öffentlichen Diskurs und argumentiert durch die Brille des vermeintlich Moralischen. So heißt es 1907:

„Das mysteriöse Prinzeßchen hat das Haupt des Täuflers für einen Tanz verlangt – wo ist das Motiv? Der Dichter suchte nach dem originellsten. Hätte ja beinahe seine Salome sanft und keusch gebildet, (...) die verhängnisvolle Ballettbegabung ihr von Jehova eingeben lassen, dessen Feind vernichtet werden sollte. Aber dann gab er ihr noch die kranken Nerven. Damit war sie nun sehr aktuell geworden in unserer Zeit der Neurasthenie, der hysterischen Disposition, der sexuellen Probleme.“¹⁴⁷

Im Abstand von nunmehr rund zehn Jahren erkennt Korngold trotz der stofflichen Aversion in der Musik die „Logik des schöpferischen Ohres“¹⁴⁸, um sie bemerkenswerterweise unmittelbar als Schwert gegen eine neu erstarkende, vermeintlich schlimmere Pathologie zu wenden:

„Sehr im Gegensatz zu jener Impotenz, die geflissentlich auf das ‚Andersmachen‘ ausgeht, schwitzend und stümpernd ‚moderne‘ Klänge fabriziert, eine gefährliche Grippe, die die Produktion unserer Tage ergriffen hat. Der Vollblutmusiker Strauß kennt auch den Wahn der Atonalität nicht.“¹⁴⁹

Dieser im unerwähnten Rekurs auf Pfitzner – und dessen 1920 verfasste Spottschrift gegen Bekker – ausgeführten Desavouierung der neuesten Wiener Entwicklungen, welcher im selben Jahr wiederum Berg vehement ironisch entgegentritt, haftet die bewusst diskriminierende Intention einer bildhaft an den arbeitenden, mechanisierten und instrumentalisierten Körper angelehnten Vorstellung an, welche jegliches Schaffen als gleichsam infektiös brandmarkt. Als bezeichnend erweist sich hierbei vor allem der Begriff der *Impotenz*, welcher in der sublimen Affichierung einer dem Geistigen zuwiderlaufenden physisch-sexualisierten Kunst und der damit einhergehenden Sublimationsverweigerung die Strafe des sexuellen Versagens auf dem Fuße folgen lässt. In wieweit die körperliche

¹⁴⁶ Vgl. Korngold, Julius: *Deutsches Opernschaffen der Gegenwart*, a.a.O., S. 180 u. 181.

¹⁴⁷ Ebd., S. 137.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 182.

¹⁴⁹ Ebd.

Semantik der Dysfunktion den Diskurs eines sich selbst zur Darstellung bringenden Körpers in der Musik beschleunigt, wird sich wenige Jahre später an der gleichsam leidenschaftlich ausgefochtenen Gegnerschaft zwischen Anhängern der Neuen Musik und national-konservativen Kräften anhand ihres publizistischen Niederschlags in den *Musikblättern des Anbruch* und der zum „Kampfblatt“ umgestalteten *Neuen Zeitschrift für Musik* in besonderer Weise verdeutlichen.¹⁵⁰

Zunächst jedoch erscheinen 1922 gleich zwei Bücher, welche in ihrer Auseinandersetzung mit Fragen des Sinnlichen, Erotischen im Kontext der öffentlichen Diskurse den Körper in seiner theatralen und vor allem musikalischen Bedeutung erstmals umfassend ins Zentrum des Blicks stellen und damit eine zentrale Thematik der folgenden Jahre initiieren. Neben Bekkers *Klang und Eros*¹⁵¹, einer Sammlung von kritischen Artikeln zu Musiktheaterwerken, Spielplanpolitik, Komponisten und Ästhetik, legt der Berliner Autor Adolf Weißmann mit *Die Musik in der Weltkrise*¹⁵² ebenfalls einen zeitkritischen Spiegel des Musikgeschehens vor, wodurch sich „die beiden führenden deutschen Kritiker von Weltrang“¹⁵³ unabhängig voneinander mit ästhetischen Komplexen des Theaters, der Musiktheorie sowie der Gesellschaft befassen und dadurch das Denken von Musik in den zwanziger Jahren in nicht unwesentlicher Weise beeinflussen.

Der in kulturpessimistischer Anlehnung an den Weltkrieg von Weißmann verwendete Begriff der *Weltkrise* vereinigt in seiner Anwendung auf zeitgenössische Musikentwicklungen zwei Bedeutungen. Einerseits reklamiert er aus deutscher Perspektive eine gleichsam universale Krisis der Musik – europäische Musik wird hingegen als *Weltmusik* deklariert, im Sinne „außerdeutscher Musik in Europa“ – andererseits setzt er sich wiederum gegenüber einer allzu negativen Sicht des Untergangs abendländischer Kultur in ausdrückliche Distanz: „Der Geist Oswald Spenglers geht um. Aber man soll ihn nicht allzu tragisch nehmen. Die nationalistische Welle fällt und steigt. Sie wird verfließen.“¹⁵⁴ Diese ambiguitäre Sicht des ‚es ist hoffnungslos – aber nicht ernst‘ markiert weitgehend Weißmanns Denken, welches insbesondere vor dem Hintergrund des seit der Jahrhundertwende schwelenden Diskurses des modernen Nervotismus mit seinen Derivaten der Neurasthenie und Hysterie agiert. Zunehmende „Reizsamkeit“ lautet in diesem Kontext somit die grundlegende Diagnose des zeitgenössischen Wandels in der Kunst, der sich als Kampf zwischen Sinnlichkeit und

¹⁵⁰ Siehe weiter unten, S. 121-130.

¹⁵¹ Bekker, Paul: *Klang und Eros*, Stuttgart 1922.

¹⁵² Weißmann, Adolf: *Die Musik in der Weltkrise*, zweite, erweiterte Auflage, Berlin und Leipzig 1925.

¹⁵³ Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Neue Musik*, a.a.O., S. 159.

¹⁵⁴ Weißmann, Adolf: *Die Musik in der Weltkrise*, a.a.O., S. 267.

Intellektualismus, zwischen Nerven und Rhythmus mit der Tendenz zur Verweichlichung des Menschen, letztlich als Kampf zwischen Form und Inhalt niederschlägt. In dieser organisch bedingten Steigerung des sinnlichen Empfindens mittels „neuer Nerven“ zeichnet sich in der Verbindung von Klang und Farbe die Entwicklung einer neuen Kunst ab, welche zuerst im höfischen Ballett Frankreichs ihren Ausdruck als das sich-selbst-Ausspielen des Menschen in seiner „erhöhten Körperlichkeit“ und schließlich über Berlioz und Liszt bei Wagner ihre Erfüllung findet.¹⁵⁵ Wagners *Tristan* deutet Weißmann hierbei als die Grenze des Romantischen, welche in der klangfarbenschöpferischen Verbindung von „Rausch der Farbe“ und „ethisch-metaphysischer Idee“¹⁵⁶ gleichsam als „formvollendete Reizsamkeit“¹⁵⁷ zugleich den Gipfel markiert. Als musikimmanenten Ausdruck dieser Entwicklung versteht er die sich zwischen körperlichem Rhythmus und der Erregung des Akkords bewegende Sequenz:

„Die ins Unbegrenzte schweifende Erotik macht sie zur Sprecherin psycho-physiologischer Vorgänge. Sie zeigt, im Vorspiel und im Liebestod, durch immer sich steigernde Bewegung auf höchster Stufe, der alle Kräfte der Dynamik und des Klanges zu Hilfe kommen, das Zusammenklingen aller seelischen und körperlichen Kräfte im Dienste ekstatischer Sehnsucht bis zur Erfüllung.“¹⁵⁸

Weißmanns Denken orientiert sich an jener Rhetorik des Kampfes, welche in ihrer Verbindung zwischen einem von Darwin abgelösten Diskurs und einer sich alltagsästhetisch perpetuierenden Vorstellung psychologischer respektive pathologischer Steigerung des Empfindens aufgrund einer Sensibilisierung des vegetativen, das heißt dem Willen nicht unterliegenden Nervensystems, Körperlichkeit als Sinnbild des tragischen Kampfes zwischen Kraft und Erregung deutet. Die Krisis der Musik offenbart sich somit in der zunehmenden Restriktion dieses Ausdrucksempfindens durch die modernen Formen der *Musikverwertung*, welche als niederziehende Kräfte der Entwicklung einer neuen Tonkunst widerstreben.¹⁵⁹ Als Ursache dieses Niedergangs kritisiert der Autor die im Rahmen der Gründung der Weimarer Republik gescheiterte Revolution des Künstlers gegen die Bürgerlichkeit, wodurch aufgrund von Bequemlichkeit nunmehr das *Artistentum* hervorgeht, welches dem Menschen durch kunsthandwerkliche Steigerung der Ausdrucksmittel und der damit einherge-

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 5.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 6.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 21.

¹⁵⁸ Ebd., S. 22.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 29.

henden Massenproduktion von Kitsch den Weg zu leichtem Genuss ebnet.¹⁶⁰ Weißmanns weiteres Vorgehen markiert den Versuch, innerhalb zeitgenössischer Komponisten diejenigen Neuerer auszumachen, welche gleichsam als „Führer“ gegen die bürgerliche Musikkultur aufbegehren.¹⁶¹ Über das Epigonentum der Wagnerianer, der Ideologiemusik Pfitzners sowie der Auseinandersetzungen mit dem Schaffen Mahlers, Regers, Strauss', Debussys und deren Auswirkungen auf die Gegenwart, gelangt der Kritiker von Schönberg, dem „stärksten Anreger dieser Zeit in ihrer schwersten Krise“¹⁶² zu Strawinsky, welcher nach dem Wiener Komponisten die Musik wieder auf ihren „Mutterboden“ zurückführt.¹⁶³ Das Wirken Schönbergs deutet Weißmann als den Willen nach „absolutester Ausdruckskunst“ und gleichsam bedeutsame Neuerung, wenngleich er ihre Grenzen wiederum in der Beschaffenheit des Ohrs konstatiert, welches sich diesem nicht mehr fügen wolle.¹⁶⁴ Im Zusammenhang einer Abwesenheit der Begriffe wie *Reizsamkeit* oder *Nerven* offenbart sich zudem die Vorstellung des Kritikers von der prinzipiellen Unkörperlichkeit der Musik des Wiener Komponisten:

„Denn keiner hat wie dieser die Freiheit der Musik als sich selbst erfüllender, nicht darstellender Unkörperlichkeit und ihre Uneingeschränktheit im Gebrauch der Mittel, wenn sie einem Wesentlichen dienen, verkündet.“¹⁶⁵

In Strawinskys *Sacre du Printemps* hingegen bemerkt Weißmann ein „sinnliches Aufbegehren“ aufgrund der spannungsreichen Schichtung von Rhythmen und Klängen.¹⁶⁶ Die Bestimmung der spezifischen Bedeutung des Begriffs der *Sinnlichkeit*, wie er insgesamt in *Die Musik in der Weltkrise* Verwendung findet, bleibt hingegen weitgehend offen. Körperlichkeit konstituiert sich in ihrem Kontext als Argument der durch Nervenreizung bedingten Sensibilisierung des Geistes für genuine Veränderungen in der sogenannten modernen Gesellschaft und stellt sich somit als Indiz einer zeitdiagnostisch verifizierbaren Veränderung in den Dienst einer musikästhetischen Reflexion. Kraft und Erregung scheinen nunmehr sinnliches Abbild einer am Physischen orientierten Vorstellung als direkte Entäußerung eines leiblichen Wirkens zu sein. Korrespondenzen zwischen Körper und Geist, die Forderung nach ihrer Vereinigung im Sinne einer „Synthese von Geist und Sinnlichkeit“ respektive „Eros und Geist“ zielen in ihrer rhetorischen Funktion letztlich auf die Implementierung

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 49-50.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 62.

¹⁶² Ebd., S. 191.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 192

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S.191.

¹⁶⁵ Ebd., S. 203.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 200-201.

einer neuen Genieästhetik, die nach jener genuinen Gestalt ruft, welche die verschiedensten zeitlichen Strömungen und Wandlungen gleichsam antizipatorisch in sich vereinigt.¹⁶⁷ Mit der Perspektive auf Bekkers *Das deutsche Musikleben* konstatiert Weißmann denn auch die Vergeblichkeit musiksoziologischer Fragestellungen:

„So wichtig die Masse, die Gesellschaft für die künstlerische Atmosphäre sind: die Wenigen in der Welt entscheiden. Und so wertvoll die soziologische Bestimmung der Musik sein mag: alles Große, Unvorhergesehene, Phantastische, kurz Irrationale bringt der geniale Mensch, der immer als Überraschung auftritt und die großen Umwälzungen in der Kunst hervorruft.“¹⁶⁸

In der hierin implizit geäußerten Vorstellung einer Aporie der Historiographie von Gegenwart, erlangt Sinnlichkeit überdies die Dignität einer göttlichen Gabe, vermittelt derer, wie es Weißmann im Hinblick auf Mahler formuliert, die Nerven immer bereit sind, „den Körper zu sprengen.“¹⁶⁹

Bekkers *Klang und Eros* hingegen lässt die Beziehung zwischen Körper und Sinnlichkeit in der Musik erstmals in aller Deutlichkeit explizit werden. In dem gleichlautenden letzten Aufsatz der Sammlung wendet sich der Autor an einen in der Ferne sich befindenden, imaginären Freund, der gleichsam als seelenverwandter Leser den Argumentationen des inneren Monologs folgt, um – in Anlehnung an Schrekers Oper *Der ferne Klang* – mit den Mitteln der Phantasie die traumwandlerische Suche nach dem innerlich empfundenen Zusammenhang der Musik nachzufühlen. Darüber hinaus intendiert die veränderte sprachliche Stilistik die Distanzierung von den ansonsten stets in Nähe zur tagesaktuellen Geschehen verfassten Kritiken und Kommentaren und schafft durch die Exterritorialisierung des Gegenstands den Sprung in eine ästhetische Reflexion, welche der modellhaften Gemeinsamkeit musikalischen Schaffens auf der Spur ist. Bekkers leitendes Paradigma fokussiert hierbei die *Körperlichkeit der Stimme*, welche vermittelt ihres Klangs eine unmittelbare, begriffslose, sinnliche Erscheinung im Akt des Hörens evoziert und im „Menschenlaut, als weich vibrierende, schwellende, entfliehende und wieder nahende, unsichtbare und doch fast körperlich fühlbare Schwingung der Seele“¹⁷⁰ den menschlichen Eros als Urkraft der musikalischen Kunst offeriert.¹⁷¹ Die Wirkmächtigkeit des alles Schaffende Durchdringenden wird somit zum energetischen

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 265-267.

¹⁶⁸ Ebd., S. 266.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 106.

¹⁷⁰ Bekker, Paul: *Klang und Eros*, a.a.O., S. 338.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 339.

Konzept eines stets die Geschlechtlichkeit repräsentierenden Prinzips der Musik, welche nicht den Sexualtrieb, sondern die „Blutwärme des Klanges“ als „Zauber des Lebendigen“ von Mensch zu Mensch strömen lässt.¹⁷² Von dem Eros der Stimme scheidet Bekker den Eros des Instrumentalklangs, welcher in seiner geschichtlichen Entwicklung zunehmend als Spiegelung, als Täuschung, als Illusion den „Naturton des Leibes“¹⁷³ nachzuahmen sich anschickt und somit eine organische Wandlung vollzieht: als unkörperliches Weiterleben des Geschlechts der Menschenstimme im Klang des singenden Instruments.¹⁷⁴ Durch das Heranwachsen des „Urtrieb(s) der Natur zu neuer Formung“¹⁷⁵ wird der Atem des Gesangstons, der den „körperlichen Mechanismus der Stimmbänder“ durchströmt, durch die Veränderung der Sinneskräfte und der Menschenpsyche durch die „Rivalin der Stimme“,¹⁷⁶ der Violine als solcherart vollkommenstem Instrument vom einst naturalistischen zum nunmehr illusionistischen Eros.¹⁷⁷

„An die Stelle des Atemzuges tritt der Bogenstrich, an Stelle des Stimmbandes die Darmsaite, die Tonerzeugung aber bewirkt der aufgesetzte, die sinnliche Emotion aus dem Körper auf die Saite übertragende Finger. Es ist ein ganz anderer Mitteilungsprozeß als beim Singen, es ist ein ganz anderes, neues Sinnesorgan, das sich hier äußert. Diese Kunst des Streichinstrumentes empfängt die Gesetze ihrer Klangbildung und demnach auch ihres Gefühlsablaufes von bisher unbekanntem psycho-physischen Erregungskräften, die mit der Stimme keine Verbindung finden konnten: der Violinton ist schwingender Nerv.“¹⁷⁸

Körperlichkeit wird zum unmittelbar wirksamen Konstituens der Musik sowie ihrer historischen Entwicklung und somit zu einem Modell, welches nicht mehr die Sinnlichkeit des Geistes fokussiert, sondern das Hören und Erzeugen von Musik als eine organische, leibliche Einheit begreift. Die genuine Neuerung dieser Vorstellung liegt in dem paradigmatischen Wandel des Verstehens und Denkens des Körpers, welcher aus seiner Transmitterfunktion heraustritt und *selbst* zur Ursache und Wirkung von Empfindung und Ausdruck wird. Seine haptische, gestische und geschlechtliche Natur wird *selbst* zum geschichtlichen Gegenstand, wodurch die Art seiner Veränderung diejenige der Musik bedingt. Hierin spiegelt sich Bekkers Auffassung der Musik als *soziologische Form*, welche nunmehr die Dimension des Körperlichen integriert, um diese in der Wechselwirkung zwischen

¹⁷² Vgl. ebd., S. 340.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 342.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., 339, 341 u. 342.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 341-342.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 342.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 346-347 u. 342.

¹⁷⁸ Ebd., S. 342-343.

Musiker, Gesellschaft und Kritiker als gleichsam soziogenetisches Merkmal des Wandels und der repressiven Beziehung sowohl im Prozess der Perzeption, Apperzeption als auch der Reflexion in ihrer bislang „kaum bemerkten“, „elementaren Bedeutung“¹⁷⁹ zu einer zentralen Fragestellung der Musik zu erheben. Diesbezüglich steht diese Perspektive in enger Verbindung mit den zeitgenössischen Diskursen um eine Vibration der Seele (Kandinsky) oder des geschichtlich inneren Tons (Bloch), welche den Menschen gleichsam in eine neue Oszillation zwischen der scheinhaften Wirklichkeit einerseits und der Notwendigkeit eines innerlich bedingten Sich-Ausdrückens (Schönberg) andererseits bringt sowie dem Wunsch nach schwebender Unkörperlichkeit im Busonischen Denken eine neue Bedeutung verleiht.

Vermittels des solcherart herausgearbeiteten Verständnisses eines musikalischen Eros widmet sich Bekker nun den verschiedenen Eigenschaften der Klangerzeugung in ihrer gleichnishaften Beziehung zur Stimme. Während sich beim Streichinstrument die Tonquelle im Körperlichen des Fingers verbirgt, der Atemzug des Bogens jedoch aufgrund seiner künstlichen Verlängerung des rechten Arms dem Körper nicht mehr direkt angehört, ist die Tonquelle des Blasinstruments ein „lebloser Mechanismus“, während der Atem im Körper verbleibt:¹⁸⁰

„Man könnte sagen, daß in diesen beiden instrumentalen Gattungen die Menschenstimme sich aufteilt: beim Streichinstrument ist die Tonerzeugung unmittelbare leibliche Funktion entsprechend dem körperlichen Apparat der Stimmbänder, während die bewegende Kraft auf mechanischem Umwege gewonnen wird, beim Blasinstrument wird der Apparat mechanisiert, aber der Atem bleibt lebendig.“¹⁸¹

Aus dieser Distanzbeziehung zur Stimme vollzieht Bekker eine Reduktion der sinnlichen Intensität um die Hälfte, wodurch die Ursprünglichkeit der Blutwärme und des Geschlechts zwar verloren gehen, der historische Gewinn jedoch in der „Übertragbarkeit in Ausdrucksgebiete des Phantasiespiels der Ideen“¹⁸² besteht. Im Tasteninstrument der Orgel findet sich somit größtmögliche Entfernung vom organischen Menschenlaut. Während das Klavier trotz seiner äußeren Struktur durch die Klangerzeugung im Niederdrücken des Fingers dennoch im ideellen Charakter eher ein Saiteninstrument ist, manifestiert sich in der Orgel aufgrund der Mechanisierung sowohl der Tonquelle als auch der Klangbewegung, die Projektion der Stimme in eine „tote Konstruktion“, deren vokale

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 353

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 343.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 346.

Nachahmung einem die Brust zerspringen ließe.¹⁸³ Die solcherart vollzogene Dämonisierung des Eros, in welchem alles Lebendige erstorben ist, steht gleichsam in Korrespondenz zum Außermenschlichen als einem Zwischenreich zwischen dem Irdischen und Göttlichen.¹⁸⁴ Hierin begreift Bekker den Kern des geschichtlichen Wandels der menschlichen Sinnlichkeit als Wandel der Orchestermittel. In der neuen Musik offenbart sich für ihn ein verändertes Kunst- und Klangverständnis, als Bemühung um die musikalische Erschließung der Phantasiegebiete des Eros¹⁸⁵ – wofür die Mittel vergangener Musik, „so vollkommen sie ihrem ursprünglichen Zwecke dienten, zu erdhaf, zu gradlinig, zu kompakt waren.“¹⁸⁶ Im instrumentalen Wachstum des modernen Orchesters spiegelt sich somit der Vorgang einer in spirituellen Sphären sich übertragenden „Auflösung des materiell sensualistischen Klangreizes.“ Bekker überführt das Prinzip der Körperlichkeit in seinem Denken in eine instrumentale Aporie, welche den menschlichen Eros aufgrund ihrer im Vergleich zur *vox humana* reduzierten Ausdruckskraft nie gänzlich darzustellen in der Lage ist, woraus sich gewissermaßen die Gesetzmäßigkeit einer objektivierenden, transzendierenden Kraft ergibt:

„Der Instrumentalton ist niemals Leib und kann nie Leib werden. Er ist eine Faser des Lebendigen, eine unkörperliche Luftwelle, und wenn tausend Instrumente ineinanderspielen, so werden sie schwebende Geisterchen bleiben und nie die sinnliche Gegenständlichkeit einer einzigen Menschenstimme erreichen können.“¹⁸⁷

In dieser Differenz der um künstlich-mechanische Vorgänge erweiterten und zur Hälfte ins Äußere verlagerten Bewegung des Körperlichen zur genuinen und umfassenden Innerlichkeit des Ausdrucks in der Stimme vollzieht sich ein wesentlicher Wandel ästhetischen Denkens. Zur expliziten Plastizität des Naturtons des Leibes im Menschenlaut verhält sich die mechanisierte Bewegung in präzisiertem Sinne als Instrumentalisierung und wirkt folglich als illusionistische Kraft, welche die Beziehung des Menschen zu sich selbst und zu der ihn umgebenden Gesellschaft gleichsam historisch symbolisiert. Somit bedeutet die Transgression in das Reich der Ideen immer zugleich einen Verlust an Kreatürlichkeit, die aufgrund des überbegrifflichen Spiels der Phantasie die Natur des individuellen sinnlichen Empfindens preisgeben muss. Bemerkenswert ist überdies Bekkers argumentativer Zugang zum Sublimativen im künstlerischen Schaffensprozess. Zum einen reflektiert er diesen aus

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 344.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 344-345.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 345-347.

¹⁸⁶ Ebd., S. 347.

¹⁸⁷ Ebd., S. 346.

den Bedingungen des musikalischen Materials und seiner Hervorbringung, zum anderen sieht er im Schöpferischen nicht die Vermeidung des Sexualaktes zugunsten eines Höheren, sondern versteht jenen Vorgang als dem Geschlechtlichen äquivalent. In ihrem unmittelbaren Entstehen begreift Bekker künstlerisches Schaffen als Zeugungsakt – und dies „nicht nur im bildlichen, übertragenen Sinne – sondern als naturgesetzliche Handlung.“¹⁸⁸ Die Triebkraft des Menschen wird somit nicht überwunden, um im geistigen Prozess des Schaffens sich an einem Objekt zu verlieren, sondern Kunst bleibt im Verstehen Bekkers stets körperlich. Der Geschlechtsakt muss demnach auch im Kompositionsprozess bewusst durchlebt werden, wodurch das Körperliche im Werk erhalten bleibt und als solches wiederum vom Rezipienten wahrgenommen werden kann:

„Schaffen und Zeugen sind ein Einziges, Untrennbares, und wie in der Klang- und Farbenvorstellung der Zeiten sich der Erosbegriff dieser Zeiten darstellt, so fließt beim einzelnen Künstler Natur und Kraft seines persönlichen Eros in das Geschaffene über und aus diesem wieder zu uns.“¹⁸⁹

In einem weiteren Schritt „phantasiert“¹⁹⁰ Bekker zusammen mit dem imaginierten Leser über die Modellhaftigkeit dieses genuin körperlichen Produktionsprozess für den Eros dreier unterschiedlicher Naturen von Musikern respektive Komponisten. Erstens charakterisiert er den Typus der sogenannten *Sinfonischen Natur*, welcher, den Prinzipien des Kollektivismus zugehörend die Subjektivität von seiner Persönlichkeit abstrahiert, um wie in Beethovens *Neunter* oder Mahlers *Achter Symphonie* im dionysisch ekstatischem Rausch die Menschenstimme sich zu Diensten zu zwingen.¹⁹¹ Zweitens verwendet die Intensität der individualistischen *Kammermusik-Natur* den Eros gleichsam monomanisch und überführt die Stimme, wie in Schönbergs *Fis-moll-Quartett* als „Organ einer fremdartigen Geistersprache“ oder mittels der schattenhaften Andeutung des Klangs im *Pierrot Lunaire* in „Sprachmittel anderer Empfindungsgebiete“.¹⁹² Und drittens zeigt sich die *Opernnatur* dem Eros „am stärksten verhaftet“ und widmet sich – außer in Pfitzners „geschlechtsfeindlicher Männeroper“ *Palestrina*¹⁹³ – dem Urproblem des Geschlechterkampfes.¹⁹⁴

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 347.

¹⁸⁹ Ebd., S. 348.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 349.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 349-350.

¹⁹² Vgl. ebd., S. 350-351.

¹⁹³ Hier nun Bekkers dezidierte Antwort auf Pfitzners Impotenz-Vorwurf, Vgl. ebd., S. 351.

¹⁹⁴ Vgl. ebd.

„Ich spreche nicht vom Stoff, er ist mir im höheren Sinne gleichgiltig. Ich spreche von dem musikalischen Schicksal, das uns die Oper bewußt machen muß, weil sie, rein als klangliches Phänomen betrachtet, das Schicksal der Menschenstimmen zum Gegenstand ihrer Klanghandlung macht und weil jede Neugestaltung dieses Stimmchicksals die Neugestaltung des erotischen Problems zum Mittelpunkt haben muß.“¹⁹⁵

Die Bekkersche Ästhetik inauguriert somit die menschliche Stimme kraft ihrer gleichsam performativ wirksamen Sinnlichkeit, welche den Eros im Akt des Hörens unmittelbar zur Erscheinung bringt, als das Paradigma des Musiktheaters. Darüber hinaus wird Körperlichkeit zum Konstituens von Musik sowohl im Schöpferischen des Komponierens oder Aufführens als auch im Rezipieren. Der im Verschwinden begriffene Körper reklamiert somit das Lebendige und überführt im Vollzug des sich-selbst-zur-Darstellung-Bringens das vermeintlich Mechanische des emittierenden Reflexes empfangener Geschichte in die Reflexivität des künstlerischen Prozesses.

Kontroversen

Nach ihrem Erscheinen müssen *Die Musik in der Weltkrise* und *Klang und Eros* auf heftige Kritik nicht allzu lange warten. Durch die Übernahme der Hauptschriftleitung der *Zeitschrift für Musik* durch Alfred Heuß im Jahr 1921 sowie deren sukzessiven Umbenennung von *Illustrierte Halbmonatsschrift für Konzert, Theater, Lehrfach und Verlag* (bis 1921) über *Halbmonatsschrift für Musiker und Freunde der Tonkunst* (ab 1921) zu *Kampfblatt für Deutsche Musik und Musikpflege* (ab 1924), mutiert das auf den Gründungsvater Robert Schumann sich berufende Organ innerhalb weniger Jahre zum zentralen Instrument einer nationalistischen Opposition gegen eine als undeutsch empfundene Musikentwicklung, namentlich den Vertretern der Neuen Musik wie Schönberg und als deren vermeintlich zentralen „Apologeten“ Bekker.

Insbesondere die auf den Ursprung des Blattes als publizistische Repräsentantin der *Neudeutschen Schule* mit ihrer Zugehörigkeit zur sogenannten *Fortschrittspartei* zielende Ironisierung¹⁹⁶ ver-

¹⁹⁵ Ebd., S. 351-352.

¹⁹⁶ In der Faschingsausgabe des kurzfristig in *Musikblätter des Abbruch* umbenannten Organs aus dem Februar 1925 stellen sich die Autoren die Leipziger Redaktion Heuß' wie folgt vor: „An der linken Wand ein Bild des Musikschriftstellers Petschnig, an der rechten das Portrait des Chefredakteurs. Die gesamte Mittelwand nimmt ein großes Bild ein, das dem Beschauer mit der Rückseite zugewendet ist: es ist ein Portrait Robert Schumanns, der sich umgedreht hat.“ Vgl. „Europa. Eine Mystische Revue“, in: *Musikblätter des Anbruch (Mda)*, Nr. 3, 6/1925, S. 11. Gewissermaßen ergibt sich hier jene ironisierende Korrespondenz zu dem im *Blauen Reiter* abgedruckten Selbstbildnis Schönbergs, welches ihn vom Betrachter abgewandt, mit Hut und Stock in den hinter dem Rücken verkreuzten Händen eine Straße entlangschreitend darstellt. Vgl. Kandinsky, Wassily; Marc, Franz: *Der Blaue Reiter*, a.a.O., S.

mittels des Begriffs der *Reaktion*¹⁹⁷ bestimmt die schwelende Rivalität zwischen dem Leipziger Traditionsblatt und den 1919 in Wien gegründeten *Musikblättern des Anbruchs* – mit ihren Schriftleitern Otto Schneider (bis 1922) und Paul Stefan – über die zwanziger Jahre hinaus. Im Rahmen dieser Polarisierung begibt sich vor allem die *Zeitschrift für Musik* unter Heuß zunehmend in die Rolle des offensiven Angreifers und Verteidigers deutscher Musikkultur, wodurch in nahezu jeder Ausgabe diesbezügliche Polemiken und Auseinandersetzungen – mit Vorliebe gegen den Frankfurter Kritiker und Autor des *Anbruchs* Bekker – ihren Niederschlag finden. Nach einer Glosse über Weißmanns *Die Musik in der Weltkrise* als eine kommunistisch motivierte Herbeiredung einer nicht erkennbaren Krise gegen „ernste deutsche Musiker“ im Jahr 1922¹⁹⁸ erscheint erst Mitte 1924 ein über drei Hefte gestreckter Verriss der Bücher *Klang und Eros* sowie der 1923 erschienen dritten Aufsatzsammlung *Neue Musik*.¹⁹⁹ Gegen Bekkers Denken wendet der Autor, welcher sich diesem gegenüber stets selbst als „fortschrittlicher Reaktionär“²⁰⁰ bezeichnet, jenes Arsenal pathologisierender Begriffe, welches bereits im Vorfeld in zahlreichen Artikeln der Zeitschrift allmählich Gestalt annimmt und insbesondere eine ins Negative gewendete Semantik des Körperlichen erkennen lässt. Innerhalb der Dichotomie von *Krankheit* und *Gesundheit*²⁰¹ entwickeln sich in Leitartikeln sowie zentralen Uraufführungs- und Buchkritiken vor allem die Derivate *Unfruchtbarkeit*²⁰², *Perversion*²⁰³, *Irrsinn*²⁰⁴, *Entseelung*²⁰⁵ und *Judentum*²⁰⁶, welche aufgrund ihrer vermeint-

158.

¹⁹⁷ Während man in der *Zeitschrift für Musik* äußerst empfindlich und gekränkt den Begriff des Reaktionärs zu positivieren versucht, führt die Dichotomie zwischen Fortschritt und Reaktion in den *Musikblättern des Anbruch* insbesondere zur ästhetischen Auseinandersetzung mit musikimmanenten Fragestellungen der Zeit. Bekker setzt sich etwa in dem Artikel „Die Fortschrittspartei“ (*MdA*, Nr. 3, 6/1924, S. 87-91) hiermit auseinander. Letztlich schärft sich dieses begriffliche Instrumentarium insbesondere hinsichtlich der Philosophie der neuen Musik Adornos vor allem im Juni-Heft 1930 in den aufeinander bezogenen Artikeln „Reaktion und Fortschritt“ (Theodor Wiesengrund-Adorno) und „Fortschritt und Reaktion“ (Ernst Křenek). Vgl.: *MdA*, Nr. 6, 12/1930, S. 191-195 u. S. 196-200. Adorno verfasst kurioserweise auch in der *Zeitschrift für Musik* unter Heuß den Leitartikel „Richard Strauß. /Zum 60. Geburtstag: 11. Juni 1924“, welcher u.a. auf spezifisch Bekkersches und Weißmannsches Denken rekurriert: in: *ZfM*, Nr. 6, 91/1924, S. 289-295.

¹⁹⁸ Vgl. Göhler, Georg: Art. „Die Musik in der Weltkrise“, in: *ZfM* Nr. 13/14, 89/1922, S. 295-298.

¹⁹⁹ Vgl. Art. Friedland, Martin: „Eine musikästhetische Irrlehre“, in: *ZfM* Nr. 10, 11 und 12, 91/1924, S. 553-556, S. 630-633 u. S. 697-700.

²⁰⁰ Zuvor bereits im Artikel: Friedland, Martin: Art. „Die ‚Neue Musik‘ und ihr Apologet. Gedanken eines fortschrittlichen Reaktionärs zum ‚Düsseldorfer ‚Tonkünstlerfest‘“, in: *ZfM*, Nr. 15/16, 89/1922, S. 334-338.

²⁰¹ Vgl. Herforth, Carl: Art. „Die Kunst als Mittel zur Gesundung unseres Deutschtums. Eine kritische Betrachtung über die Krankheit unserer modernen Kunst“, in: *ZfM*, Nr. 12, 88/1921, S. 305-307.

²⁰² Vgl. Brunck, Constantin: Art. „Unfruchtbarkeit des zeitgenössischen Musikschaffens?“, in: *ZfM*, Nr. 17, 89/1922, S. 361-364.

²⁰³ Vgl. Heuß, Alfred: Art. „Über Franz Schrekers Oper ‚Der Schatzgräber‘, seine Geschäftspraxis, die Schreker-Presse und Anderes“, in *ZfM*, Nr. 22, 88/1921, S. 567-570.

²⁰⁴ Vgl. Friedland, Martin: Art. „Eine musikästhetische Irrlehre“, in: *ZfM*, a.a.O.

²⁰⁵ Vgl. Heuß, Alfred: Art. „Die Entseelung der Musik /Betrachtung über das Frankfurter Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins“, in: *ZfM*, Nr. 7, 91/1924, S. 353-360.

²⁰⁶ Vgl. Heuß, Alfred: Art. „An die Leser der Zeitschrift für Musik“, in: *ZfM*, Nr. 19, 88/1921, S. 485-486.

lich gefährdenden Kraft für Deutschtum und Schönheit aus der Rhetorik des Niedergangs in die Rhetorik des Kampfes respektive der Vernichtung überführt werden.²⁰⁷ Innerhalb dieses dumpfen, von offenem Hass geprägten – und leider auch letztlich überaus konsequenzreichem – Nationalismus und Antisemitismus erstaunt es daher nicht, im hygienischen Impetus des *Kampfblatts* Bekkers Denken als „musikästhetische Irrlehre“ sowie Schönbergs Musik als Sekret eines kranken Gehirns²⁰⁸ diffamiert zu finden. Körperlichkeit kennzeichnet sich somit als pathologisches, dem Gegner innerhalb des politischen Diskurses affiziertes Zeichen der Minderwertigkeit, um an ihm gleichsam ein Exemplum zur Besinnung auf deutsche Tugenden zu vollziehen. Die Suche einer Offenlegung des Peinlichen, welche mittels der Vokabularien des Schwachsinn und des Geschlechtlichen durch ostentative Belustigung ihre desavouierende Kraft freisetzen soll, appelliert somit letztlich an die Sittlichkeit der an alltagspsychologischen Diskursen sich delectierenden Öffentlichkeit. In diesem Kontext verbleibt der *Zeitschrift für Musik* Körperlichkeit als Positivum nur als eine im Sinne energetischer Bewegung verstandene Form des Tanzes und des Sports, welchem 1923 etwa ein großer Leitartikel mit zahlreichen Abbildungen gewidmet ist: der „Schule Hellerau für Rhythmus, Musik und Körperbildung“ und ihrem Begründer und Leiter Émile Jaques-Dalcroze.²⁰⁹ Hierin gelangt der Autor zu folgendem Resümee:

„Es kann m. E. nur eine Frage der Zeit sein, der rhythmischen Gymnastik Eingang in die Volksschule zu verschaffen. Versuche mit minderwertigen Kindern haben einen äußerst wohltätigen Einfluß auf den Gesamtorganismus erkennen lassen. Wie vielmehr müßten demnach Vollwertige gewinnen! Kaum irgendeine andere Betätigungsweise löst überdies das gleiche hochgespannte Gefühl der Freude aus wie die rhythmische Bewegung des Körpers, keine entwickelt so wie sie das schöpferische Vermögen im Menschen.“²¹⁰

Entgegen dieser auf die Massenbindung geformter Körper hinwirkendes Missverständnis einer rhythmischen Erziehung zum Gleichschritt, welche exemplarisch für die in den zwanziger Jahren

²⁰⁷ Vgl. etwa: „Der auf diese Weise großgezogene neue Geist wäre rücksichtslos und würde Werke, wie wir sie heute unter dem Dadaismus finden und die ihre Anbeter haben, einfach vernichten, und mit Recht! So und nur so wäre eine Gesundung unserer deutschen Kunst noch möglich, ja selbst die Gesundung unseres ganzen Deutschtums kann ich mir auf diese Weise verwirklicht denken, denn nicht allein der wirtschaftlichen Neugestaltung unseres Charakters bedarf es, um unser ganzes Volk vor einem völligen Niedergange und einer vollständigen Versklavung zu retten.“, in: Herforth, Carl: Art. „Die Kunst als Mittel zur Gesundung unseres Deutschtums“, a.a.O., S. 307.

²⁰⁸ Genau heißt es: „Ihr Kleingläubigen, die ihr die Kunst der Romantik für ‚rational‘ erklärt, weil sie von gedanklichen, außermusikalischen Vorstellungen befruchtet, weil sie charakterisierte und philosophierte, während ihr die Gehirnssekrete eines Schönberg für ‚irrational‘ ausbeut, jenes Musikers, bei dem durch gewaltsame, im Wahn verübte pathologische Selbstverstümmelung die Seele extirpiert wurde und das kranke Gehirn ihren Platz ergriffen hat!“, in: Friedland, Martin: Art. „Eine musikästhetische Irrlehre“, in: *ZfM*, a.a.O., S. 555.

²⁰⁹ Vgl. Kappler, Hans: Art. „Bei Jaques-Dalcroze in Hellerau“, in: *ZfM*, Nr. 3, 88/1921, S. 50-55.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 55.

forcierte Körperauffassung einer Jugendbewegung etwa im Sinne Gräsers oder Blüchers steht und sich weitgehend übergangslos in die Instrumentalisierung durch den Nationalsozialismus fügt, führt der musikästhetische Diskurs in eine andere Richtung. Hierin steht nicht der energetische Träger eines Glücksgefühl auslösenden Harmoniegedankens, sondern stets das in repressiver Beziehung zu Gesellschaft, Technik und Maschine stehende Subjekt.

Tanz der Maschinen

Im Zusammenhang einer Konstatierung der Beziehung zwischen Körper und Musik, können hierbei insbesondere zwei Sonderausgaben der *Musikblätter des Anbruch* hervorgehoben werden, welche im Jahr 1926 im Abstand nur weniger Monate aufeinander folgen: *Tanz in dieser Zeit*²¹¹ sowie *Musik und Maschine*²¹². Ersteres hinsichtlich des ungewöhnlich großen Umfangs, wie es vom Schriftleiter Stefan im Vorwort angedacht wird, als *Tanzbuch* zu bezeichnen, erscheint durchaus sinnvoll und naheliegend.²¹³ Neben diesem quantitativen Aspekt liegt die genuine Bedeutung dieser Publikation jedoch insbesondere in der redaktionellen Intention eines weitgehenden Verzichts journalistischer Darstellung durch die eigenen Mitarbeiter, zugunsten einer möglichst perspektivreichen Zusammenstellung von Berichten, welche jeweils von Angehörigen der maßgeblichen Schulen und deren Institutionen verfasst sind. Hierdurch ergibt sich ein äußerst heterogenes, gleichsam dokumentarisches Bild der verschiedenen, nicht selten divergierenden Richtungen der jeweiligen Tanz-Konzeptionen, vor allem im Hinblick auf ihre ihnen zu Grunde liegenden Vorstellungen von Körperlichkeit und der ihr zugeschriebenen Ausdruckskraft. Sowohl kontrastierend als auch koinzidierend treten hierin die unterschiedlichen Auffassungen etwa Mary Wigmans, Rudolf von Labans oder Oskar Schlemmers zueinander in Beziehung und offerieren in ihrer je szenischen, methodologischen oder energetischen Perspektivität die Grundintentionen einer im organischen wurzelnden Ausdruckskunst, welche sich in einer veränderten Zeit einem veränderten Menschen annimmt, um diesen mittels spezifischer Bewegungen neu zu gestalten. Hierin liegt die zentrale, zumeist deutlich gekennzeichnete Überzeugung als Gemeinsamkeit der verschiedenen Argumentationen, die in historischen Prozessen insbesondere eine forcierte Repression des Körpers konstatieren. Analog zu einer veränderten Vorstellung einer Kulturalität des Menschen, welche nunmehr die Geschichte als mor-

²¹¹ *Tanz in dieser Zeit*, *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926.

²¹² *Musik und Maschine*, *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926.

²¹³ Vgl. Stefan, Paul: Art. „Tanz in dieser Zeit“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S. 93.

phologische Kausalbeziehung und somit in ihrer charakterologisch und physiognomisch deutbaren Gestalt begreift, artikuliert sich der Körper im Denken der verschiedenen Autoren des Tanzbuchs als Zeichen, welches in der historisch veränderten Körperkultur als Verlust der Freiheit, als abhanden gekommenes Natur- und Körpergefühl „im Gesicht der Zeit“²¹⁴ seine Spuren hinterlassen hat. Bemerkenswerterweise tritt hierbei der Tanz nahezu ausschließlich in Kontexte anthropologischer und pädagogischer – seltener in szenischer – Fragestellungen und überantwortet die Musik sowohl innerhalb der Auseinandersetzungen als auch innerhalb des Sonderhefts der Ephemerität, sodass neben den umfassenden Darstellungen der verschiedenen Schulen und der darin gefassten Strömungen lediglich auf rund zehn Seiten die Antworten auf eine Rundfrage an Komponisten zu ihrer Herangehensweise mit Formen des Tanzes in der Musik abgedruckt werden.²¹⁵ Körperlichkeit wird somit nicht in seiner musiktheaterspezifischen Relevanz oder seiner primär ästhetischen Dimension diskutiert, sondern vielmehr als *gesellschaftspolitische Problemstellung von Institutionen* gedeutet. In diesem Kontext tritt folglich die Schule respektive Tanzschule als Organisationsform zur Erziehung Jugendlicher weitgehend ins Zentrum der Betrachtungen. Die Vorstellungen einer solcherart existenten und durch systematisches Training überdies beeinflussbaren Körperkultur orientieren sich weitgehend an drei Dimensionen der diesbezüglich gedachten Beziehung des Menschen zu seinem Leib, welche jeweils in den Begriffen Sport, Hygiene und Seelenheil gefasst werden können. Turnen und Wandern implizieren hierin zugleich zwei Formen der *Bewegung*, deren erste die individuelle Betätigung der rhythmischen Gymnastik²¹⁶, der Leibesübung²¹⁷ als Körper-Bildung²¹⁸ beinhalten, deren zweite darüber hinaus die institutionalisierten, gemeinschaftsbildenden Formen der Turn- und Wandervogelbewegungen einer bündisch organisierten Jugend im Blick haben.²¹⁹ Die Körperpflege des zivilisatorisch degenerierten Leibs als Gebot der Reinheit verweist neben der medizinischen Implikation der Herstellung und Bewahrung von Gesundheit²²⁰ überdies auf die moralische und tugendhafte Lebensweise einer Vervollkommnung der Seele²²¹ mit-

²¹⁴ Stefan, Paul: a.a.O., S. 94.

²¹⁵ Die Befragten sind: Friedrich Wilckens, Alfredo Casella, Ernst Křenek, Egon Wellesz, Erwin Schulhoff, Felix Petyrek, Heinz Tiessen, Vittorio Rieti und Jaap Kool.

²¹⁶ Vgl. etwa Ferand, Franz: Art. „Rhythmus und Tanz“, in: *MdA*, a.a.O., S. 131.

²¹⁷ Vgl. etwa Trümpy, Berthe: Art. „Erziehung zum Tänzer“, in: *MdA*, a.a.O., S.135.

²¹⁸ Nicht nur die massive Bildung und Formung körperlicher Kraft, gleichsam als formale Bildung, sondern insbesondere der Bildungs-Begriff der geistigen, inhaltlichen Bildung birgt sich in dem Wort der Körperbildung. Vgl. hierzu etwa Merz, Max: Art. „Körperbildung und Rhythmus“, in: *MdA*, a.a.O., S.119-122.

²¹⁹ Wie sie etwa bei Blüher in den Antagonismen von *Eros* und *Logos* gefasst sind: vgl. Blüher, Hans: *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, Jena 1919.

²²⁰ Vgl. etwa Hoffmann, R. St.: Art. „Tanz als Krankheit“, in: *MdA*, a.a.O., S. 162-164.

²²¹ Vgl. Merz, Max: Art. „Körperbildung und Rhythmus“, a.a.O.S. 120.

tels energetischer, gleichsam magisch wirksamer Übungen.²²² Hierin liegt die spezifische Parallelität zu den verschiedenen Formen der Rekonstruktion von Geschichte im öffentlichen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts, welche sich wesentlich auf einen Zustand der Ursprünglichkeit bezieht, den es nunmehr wiederherzustellen gilt.²²³ Vorherrschendes Paradigma innerhalb des Sonderhefts ist demzufolge die Vorstellung einer Anamnese, die der Leib durch die Bewegung im Tanz vollzieht und durch eben diese Erinnerung – gleichsam als körperliches Denken – in das Bewusstsein überführt und darin neue Kräfte freisetzt. Gewissermaßen institutionalisieren sich in den zahlreichen Tanzschulen diese energetische Überzeugungen durch methodologische Umsetzungen performativer Theorie, welche vermittels einer wiederentdeckten Mimesis im Sinne der aristotelischen Katharsis die Sittlichkeit als Befreiung des Leibes über dessen Erschütterung anstreben, um hieraus nachhaltig die Sittlichkeit und Freiheit des Geistes zu konstituieren. Tanz artikuliert sich somit als äußere Formerscheinung der Bewegung des Körpers²²⁴ respektive als Ausdrucksbewegung,²²⁵ die durch das organische (Natur-)Empfinden des Körpers²²⁶ die Ursprünglichkeit menschlichen Seins zu ergründen und darzustellen sucht: „Tanz ist durch geistige Arbeit in rhythmische Form gebannter, bewegungsmäßiger Ausdruck seelischen und künstlerischen Erlebens und Schauens.“²²⁷ Verbindend wirkt hinsichtlich der Beziehung zur Musik allein der *Rhythmus*, welcher als grundlegender Impuls des Lebens, als Geräusch des Körpers,²²⁸ diesen zum Instrument stummer Gebärden²²⁹ macht. Korrespondierend zu dieser Theorie des Tanzes in den diesbezüglichen Artikeln und Darstellungen artikuliert sich der Körper in der Musik innerhalb der Antworten der Komponisten auf die Rundfrage der *Anbruch*-Herausgeber in seiner sinnlich-geistigen Dichotomisierung. Als der musikalischen Ausdrucksform aufgrund seiner szenischen respektive räumlichen Präsenz unterlegen,²³⁰

²²² Vgl. Klein, Walther: Art. „Von der Magie des Tanzes“, in: *MdA*, a.a.O., S. 100-101.

²²³ Vgl. Kapitel II.

²²⁴ Vgl. Wigman, Mary: Art. „Tänzerisches Schaffen der Gegenwart“, in: *MdA*, a.a.O., S.96.

²²⁵ Vgl. etwa Skorondel, Vera: Art. „Ziele und Aufgaben der Tanzregie“, in: *MdA*, a.a.O., S.112; vgl. weiter Laban, Rudolf von: Art. „Vortragsbezeichnungen und Bewegungsbegriffe“, in: *MdA*, a.a.O., S.117.

²²⁶ Vgl. etwa Cleve-Petz, Ellen von: Art. „Arbeit in der Oper“, in: *MdA*, a.a.O., S.143.

²²⁷ Vgl. ebd.

²²⁸ Zum Verhältnis von Geräusch und Klang, Rhythmus und Körper vgl. Kool, Jaap: Art. „Geräuschinstrumente“, in: *MdA*, a.a.O., S. 167-169.

²²⁹ Vgl. zu den Kategorien des Schweigens und der stummen Gebärde den Vergleich von Tanzpantomime und (Stumm-) Film von Béla Balázs: „Anscheinend gibt es da einen Unterschied, der so tiefgehend ist, daß die Pantomime aufhört eine zu sein, wenn sie gefilmt wird. Denn die Stummheit eines Bildes ist natürlich und selbstverständlich. Eine unmittelbar eindrucksvolle, besondere Bedeutung hat nur das Schweigen eines lebendig gegenwärtigen Menschen, der auch sprechen könnte. Schweigen ist keine Eigenschaft, sondern ein Ereignis. Schweigen vermag nur der lebendige Mensch. Bilder sind, wie die Dinge, bloß stumm.“ In: ders.: Art. „Tanzdichtung“, in: *MdA*, a.a.O., S. 110. In dieser Ereignishaftigkeit des Schweigens kann der Körper somit nur gleichsam performativer Augenblick sein, der als Abbild jedoch unmittelbar erstirbt, bevor er seine Wirkung entfaltet. Vgl. hierzu weiter Kapitel IV.

²³⁰ Vgl. Wilckens, Friedrich, in: *MdA*, a.a.O., S. 172 und Křenek, Ernst, in: *MdA*, a.a.O., S. 173.

wandelt der Körper den ihn bestimmenden und den von ihm bestimmten Rhythmus, vermöge seines erotischen und gestischen Ursprungs in der Empfindung,²³¹ in „potentielle, stilisierte Bewegung“²³². Plastizität und Bewegung kulminieren nunmehr in einer Vorstellung der körperlichen Musik als *rhythmische Plastik*²³³, welche im Akt des Komponierens zugleich die zentrale darstellerische Aufgabe des Komponisten bedeutet, wohingegen der Tanzregisseur und Körperlehrer *Bewegungschöre*²³⁴ formiert. Hinsichtlich einer als virulent empfundenen Repression des menschlichen Körpers durch den technischen Wandel moderner Zeit, deutet sich bereits ein wesentlicher Aspekt des nächsten Sonderheftes an, welcher die musikalische und szenische Gestaltung des Körpers entweder, wie es Schlemmer im Rekurs auf sein *Triadisches Ballett* intendiert, als körpermechanische respektive mathematische Gestaltung des Körperausdrucks im Blick zu behalten hat,²³⁵ oder im Sinne des musikalischen Leiters der Duncan-Schule in Potsdam Max Merz die Grenze zum organischen Verlust der Freiheit markiert:

„Dem Takte der leblosen Maschine, der streng gemessenen Gleichartigkeit der sich automatisch wiederholenden und zur Kette reihenden mechanischen Funktionen, steht der dynamisch akzentuierte Rhythmus des organisch fließenden Lebens gegenüber. Takt gegen Rhythmus, tote Maschine gegen lebendigen Körper. Daß erstere uns vergewaltigen, dem müssen wir Einhalt gebieten. Die Maschine darf uns nicht versklaven, sondern muß uns befreien. ‚Der Mensch ist nur ganz Mensch wenn er spielt.‘ Soll der Mensch die hüpfende Freude am Spiel ganz empfinden, wie sie dieser Ausspruch Schillers umschreibt, soll er eindringen in jenes ewige Kinder-Neuland, in dem der als sündhaft gestempelte Körper heilig und sündlos erscheint, weil er, vom messenden Geist unverführt, nicht der Zwiespältigkeit verfällt, zwischen sich und Natur zu unterscheiden, dann kann er dies nur dadurch, daß er seinen Körper im Sinne einer organischen Rhythmik wieder beherrschen kann.“²³⁶

Im zweiten Sonderheft des Jahres 1926, der Oktober-November-Ausgabe der Nummer *Musik und Maschine*, richtet sich der Blick der Autoren von dieser zuvor aus der Perspektive des Tanzes erörterten Fragestellung einer Notwendigkeit institutionalisierter Körper-Bildung auf jene durch fortschreitende Technisierung nun forciert sich verändernden Möglichkeiten musikalischer Gestaltung. Der künstlerische Ausdruck wird nunmehr nicht rückwirkend als Wiedergewinnung einer

²³¹ Vgl. Stuckenschmidt, Hans Heinz: Art. „Lob der Revue, in: *MdA*, a.a.O., S. 155 und Schulhoff, Erwin: Art. „Erwin Schulhoff“, in: *MdA*, a.a.O., S. 175.

²³² Casella, Alfredo: Art. „Alfredo Casella“, in: *MdA*, a.a.O., S. 173.

²³³ Tiessen, Heinz: Art. „Heinz Tiessen“, in: *MdA*, a.a.O., S. 178.

²³⁴ Vgl. Anzeige der Schule: „Hamburger Bewegungschöre Rudolf v. Laban / Leitung Ernst Albrecht Knust“, in: *MdA*, a.a.O., o.S.

²³⁵ Vgl. Schlemmer, Oskar: Art. „Tänzerische Mathematik“, in: *MdA*, a.a.O., S. 124.

²³⁶ Merz, Max: Art. „Körperbildung und Rhythmus“, a.a.O., S. 122.

ursprünglichen Freiheit diskutiert, sondern vielmehr in der spezifischen Differenz zwischen individueller Variabilität und mechanischer Präzision im Sinne einer Neubestimmung der Menschheit²³⁷ gesucht. Fortschritt bestimmt sich hierdurch als Vorstellung eines immensen Innovationsschubes,²³⁸ welcher insbesondere in der Elektrifizierung die Möglichkeit der Annäherung an die gleichsam zum Urbild stilisierten Hoffmanschen „Automate“ vermutet, jedoch nicht mehr als Abbild des Menschen im realen Raum, sondern insbesondere in den Medien Schallplatte, Rundfunk und Film als eine vom Alltäglichen abgelöste *neue Wirklichkeit*.²³⁹ Die *Photographie des lebendigen Klangs*²⁴⁰ intendiert somit die von einer rein mechanischen Beschränktheit der Mittel (etwa in Walzensystemen) sich emanzipierende Darstellungskraft, die vermittels der gesteigerten Möglichkeit durch die Entwicklung der Kathodenröhre nunmehr den Diskurs einer bloß äußeren Formgestaltung zunehmend auf die Suche nach einer Innerlichkeit des Ausdrucks lenkt. An dieser thetisch konstatierten Potentialität reiben sich die Auseinandersetzungen der Autoren des *Anbruch*-Heftes, welche die Fragestellungen nach den genuinen Fähigkeiten der Reproduktionstechniken Schallplatte, Kinetographie und Rundfunk nunmehr einerseits hinsichtlich einer möglichen *Entseelung*²⁴¹ der Musik durch den Verlust von Plastizität²⁴² im Prozess der Klangtransformation oder andererseits bezüglich der aufgrund der Wiederholbarkeit des Augenblicks zu erwartenden Steigerung der Anforderungen an Exaktheit und Intensität der Interpretation ausloten. Wesentliches Argument beider Positionen ist die jeweils auf den Körper bezogene Vorstellung einer Unvollkommenheit, die zum einen die Sinnlichkeit des Ereignisses gleichsam als untrennbare atmosphärische Einheit aller beteiligten Parameter reklamiert, zum anderen geradezu die Grundposition des symbolischen Interaktionismus in der Bestimmung des Menschen als sinnliches Mangelwesen übernimmt, dessen Existenz nur kraft technischer Hilfsmittel möglich ist. Innerhalb der Befürchtung einer Entkopplung von Seele und Leib durch die mediale Dekontextualisierung, welche im Verfahren der raumzeitlichen Trennung von Aufnahme und Wiedergabe vollzogen wird, spiegelt sich das Denken einer unauflösbaren Korrespondenz zwischen Interpret und Rezipient wider:

„Es gibt so erschreckend wenig ganz große Plattensänger. Viele schöne Stimmen. Wohlklänge fürs Ohr und doch ohne die zwingende Urkraft des suggestiven Menschen. Wenn ihnen die Elemente Publikum und Kulisse genommen sind, verhält der schöne Gesang wohl

²³⁷ Vgl. Stuckenschmidt, Hans Heinz: Art. „Mechanisierung“, in: *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926, S. 346.

²³⁸ Vgl. Bagier, Guido: Art. „Der sprechende Film“, in: *MdA*, a.a.O., S. 381-82.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 384.

²⁴⁰ Vgl. Toch, Ernst: Art. „Musik für mechanische Instrumente“, in: *MdA*, a.a.O., S. 346.

²⁴¹ Vgl. Heinsheimer, Hans: Art. „Kontra und Pro“, in: *MdA*, a.a.O., S. 354.

²⁴² Vgl. Warschauer, Frank: Art. „Musik im Rundfunk“, in: *MdA*, a.a.O., S. 376.

gehört, doch ungefühlt. Das Cantabile ihrer Stimme bleibt *Espressivo* ohne Ausdruck. Bei den weiblichen Stars noch mehr. Das Strahlen geht so oft vom körperlichen Reiz aus, sie singen nicht allein mit dem Kehlkopf, sie lassen den Körper mitschwingen im Ton. Der Körper wird Resonanzboden ihrer Empfindung. Wie kann die Platte dies wiedergeben?²⁴³

Diese Unmittelbarkeit körperlicher Präsenz des Ausdrucks als Konstituens der Musik zielt überdies auf die performative Vorstellung einer Notwendigkeit des unvollkommenen Spiels, welches sowohl durch implizit agogische Prozesse des Zeitempfindens als auch der damit verbundenen Persönlichkeit des Ausdrucks einer möglichen Instrumentalisierung durch Perfektion der Klangerzeugung und metronomischer Vermessung entgegenwirkt. Fortschritt wird zur Repression, deren mechanische Unfehlbarkeit, einem Golem gleich, als tote Maschine über das Ziel hinaus schießt.²⁴⁴ Dementgegen proklamiert Moholy-Nagy aus den Programmen des Bauhauses heraus und im Rekurs auf die Erfahrungen sowohl mit Antheils als auch Stuckenschmidts Kompositionen mechanischer Ballette die Exaktheit der Maschine als Ausweg aus der „mißverstandenen Bedeutung der Ichform“²⁴⁵ und ihrer unvollkommenen handwerklichen Darstellungsmittel:

„Es ist heute unser Wunsch: Allgemein gültige (Harmonie- und Gleichgewichts-) Gesetze allgemein gültig zu formulieren. Diese Formulierung vermengt sich aber noch – überall und in überwiegendem Maße – mit der Art des persönlichen Ausdruckes. Einer exakten Notation widerstreben unsere vorsintflutlichen Instrumente und Werkzeuge, oft aber auch unser unvollkommener (natürlich nur in technisch-mechanischen Relationen unvollkommener) Körperaufbau.
So mußte es mit der Maschine versucht werden.“²⁴⁶

Die solcherart intendierte Kraft einer unbestechlichen Objektivität der Maschine korrespondiert schwerpunktartig mit der überwiegenden Zahl der Auseinandersetzungen innerhalb des Sonderheftes, welche gleichsam die Vermessung des bislang Inkommensurablen als Potential einer neuen Wissenschaft erkennt. Neben den Erwägungen Moholy-Nagys zur Konstruktion und Beschaffenheit eines Grammophons, welches durch eine *Ritzschrift* vom Reproduktions- in ein Produktionsinstrument gewandelt werden kann, finden sich des Weiteren Artikel zu Entwicklungen von *Notenmaschinen*²⁴⁷ oder *Musikchronometern*²⁴⁸. Letztlich dominieren die gleichsam von Faszination gepräg-

²⁴³ Viebig, Ernst: Art. „Zur Psychologie der Sprechmaschinen-Aufzeichnung“, in: *MdA*, a.a.O., S. 361.

²⁴⁴ Vgl. Jemnitz, Alexander: Art. „Antiphonie“, in: *MdA*, a.a.O., S. 353.

²⁴⁵ Moholy-Nagy, László: Art. „Musico-mechanico, Mechanico-optico“, in: *MdA*, a.a.O., S. 364.

²⁴⁶ Ebd., S. 363.

²⁴⁷ Vgl. Nettel, Paul: Art. „Notenmaschinen“, in: *MdA*, a.a.O., S. 397-399.

²⁴⁸ Vgl. Blum, Robert: Art. „Musikchronometer“, in: *MdA*, a.a.O., S. 393-396.

ten Darstellungen, welche die zukünftigen Möglichkeiten einer neuen Technologie sehen. Wie etwa im *Sphärophon*²⁴⁹, welches außer der Herstellbarkeit sämtlicher Frequenzen nun auch die Schönbergschen Klangfarbenmelodie zu verwirklichen scheint²⁵⁰ oder im Grammophon, in welchem das Potential vermutet wird, dass dieses „über den Weg der vergleichenden Musikwissenschaft zu einem Völkerverständigungsmittel ersten Ranges werden kann.“²⁵¹ Im Kontext jener neuen Wirklichkeit erscheint jedoch insbesondere das Medium des „sprechenden Films“ als gleichsam phantastischste Erweiterung der musikalischen Darstellungsmittel:

„Man löse sich von der Vorstellung des Tones als harmonisch-rhythmisch gebundenen Wesens und bediene sich der Photographie im Trick, im Überblenden, in Zeitlupe und Zeitraffer, in der mannigfachen Art des Ein- oder Überkopierens. Es ergibt sich hieraus die völlige Ungebundenheit der Musik von dem Begriff der ‚Form‘ im bisherigen Sinn. Man wird die Töne den Bildern anheften als grausige Begleiter ihrer Gesten, den Menschen als Spiegelbild ihrer innersten Geheimnisse, den Dingen als phantastische Attribute ihres scheinbar sinnlosen Daseins. Man wird sich abwenden von den Schablonen unserer Musik als Klang-Zusammensetzung in Orchester, Chor oder Einzelinstrument. Die frei herumirrenden Töne wird man einfangen können und mischen in Klangfarben, die bisher, durch die natürliche Produktion, niemals zu hören waren. Man wird sich – mit einem Wort – abkehren müssen von dem Begriff der Musik in der Wirklichkeit, ihrer Nachahmung durch die Maschine, – sondern diese viel verlästerte Maschine wird sich einen eigenen akustischen, ihrem Wesen gemäßen Inhalt schaffen.“²⁵²

Hierin liegt die genuine Perspektivität eines möglichen ästhetischen Wandels der Körperlichkeit durch die Musik in der gleichsam medialen Dekonstruktion vermeintlich wirklichkeitsstiftender Funktionen, welche das Verhältnis der Repression von Mensch, Maschine und Gesellschaft in ein neues künstlerisches Darstellungsmittel überführt. Der noch bei Busoni konstatierten Unwahrhaftigkeit des Ausdrucks einer durch Konventionen bedingten Gemeinsamkeit von theatraler Geste und gesungenem Wort wird nunmehr eine neue Technik gegenübergestellt, welche die Sphären des Traums und des Unbewussten ohne Verdoppelung des Szenischen unmittelbar darzustellen vermag. Körperlichkeit erscheint somit nicht als direktes Abbild einer Wirklichkeit, sondern im dialektischen Ausdruck einer Differenz, die nunmehr in der realen Musik das Prinzip der Montage erblickt, die sie mit Hilfe der Maschine ihres inneren Zusammenhangs bewusst werden lässt.

²⁴⁹ Eine mit einer Kathodenröhre ausgestattete künstliche Klangquelle, Vorläufer elektronischer Instrumente.

²⁵⁰ Vgl. Weiskopf, Herbert: Art. „Das Sphärophon“, in: *MdA*, a.a.O., S. 390. Vgl. weiter Mager, Jörg: Art. „Biographisches zum ‚Sphärophon‘“, in: *MdA*, a.a.O., S. 391-392.

²⁵¹ Heinitz, W.: Art. „Die Sprechmaschine im Dienste der Musikwissenschaft und Ästhetik“, in: *MdA*, a.a.O., S. 373.

²⁵² Bagier, Guido: Art. „Der sprechende Film“, in: *MdA*, a.a.O., S. 384.

IV

Plastizität und Bewegung

Der Raum ist der Leib der Zeit,
die Zeit die Seele des Raumes.

Ludwig Klages¹

Die veränderte Wahrnehmung von Dimensionen des Körperlichen sowohl in der Musik als auch im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts harret, wie in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt, trotz ihrer Evidenz innerhalb der verschiedensten Diskurse noch ihrer spezifisch musikwissenschaftlichen respektive musikästhetischen Bestimmung. Sowohl die beschleunigt sich wandelnde Artikulation eines Kulturverständnisses, welche aufgrund einer konstatierten Geschlechterdifferenz zunehmend in die Rhetorik des Niedergangs überführt wird,² als auch die nunmehr jäh aufscheinende Divergenz zwischen der philologischen Praxis einer nationalistisch orientierten Musikgeschichtsschreibung auf der einen und den außeruniversitären Entwürfen einer gegenwartsorientierten, gleichsam ins Offene gedachten Musik-Ästhetik auf der anderen Seite,³ schaffen eine Kluft vor allem hinsichtlich *musikimmanenter* Fragestellungen, die bis in die heutige Zeit noch nicht überwunden ist. Dies liegt zum einen in der bislang weitestgehend vermiedenen Fruchtbarmachung des kulturanthropologischen oder kulturästhetischen Paradigmas der *Körperlichkeit* für die Musikwissenschaft,⁴ zum anderen wesentlich in der gleichsam paradoxalen Perpetuierung Schopenhauerischer Ästhetik in den unterschiedlichen produktionsästhetischen Entwürfen des beginnenden Jahrhunderts, die weiterhin, trotz eines sich immer deutlicher abzeichnenden Eintritts des subjektiven Körpers in die Kunst, an einer über Hanslick weitergetragenen Geistigkeit der Musik festhalten. Jener grundlegende Widerspruch zwischen einem im ausgehenden 19. Jahrhundert – und insbesondere durch die Wagner-Rezeption – zum zentralen Kanon avancierendem Musikverständnis einer kontemplativen, Relationen der Zeit, des Raumes und der kausalen, das heißt begrifflichen Definition sich entziehenden, unmittelbaren Wahrnehmung von Musik und der in Formeln einer *Moderne* sich ausdrückenden Vorstellung subjektbezogener, gleichsam pathologisch sich entäußernder Evi-

¹ Klages, Ludwig: *Vom kosmogonischen Eros*, Stuttgart ⁵1951, S. 61.

² Vgl. Kapitel II.

³ Vgl. Kapitel III.

⁴ Vgl. Kapitel I.

denzen des von seiner repressiven Umwelt sich zunehmend entfremdenden Menschen, gründet in der gleichsam insgeheim vollzogenen Ersetzung dessen, was dem Reich der platonischen und somit unkörperlichen Ideen zugeschrieben wird durch die physisch spürbaren Verwundungen einer traumatisierten Seele.⁵ Es erscheint bezeichnend, dass Simmel in seinem Aufsatz *Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik* aus den Jahren 1916/1917 eben jenes Aufeinandertreffen einer Welt des Absoluten mit der des alltäglichen Lebens als Moment der Erfahrung des Fragmentaren und Brüchigen beschreibt:

„So erscheint mir das immer empfundene ‚Bruchstückhafte‘ des Lebens einen weltanschauungsmäßigen Sinn jenseits der bloß elegischen Kontemplation zu offenbaren. Wir kursieren fortwährend durch sehr mannigfache Ebenen, deren jede prinzipiell die Welttotalität nach einer besonderen Formel darstellt, von deren jeder aber unser Leben nur jeweils ein Bruchstück mitnimmt. Gerade dieses ideelle – aber als ideelles durchaus objektive – Ergänztsein jedes Lebensinhaltes macht ihn zu einem Fragment. [...] Das Leben ist eine Vollständigkeit und jede Welt ist Vollständigkeit; aber wo sie sich schneiden, umgrenzen die Schnittflächen ein Fragment – ein Fragment ebenso des Lebens wie eines der Welt.“⁶

In dieser zunächst schlagwortartigen Beleuchtung der im Laufe von wenigen Jahrzehnten sich entwickelnden Veränderung sowohl des Eintritts des Körpers in die Kunst als auch dessen Wahrnehmung – charakterisierbar als der Weg vom ‚klassischen‘ Ideal der Schönheit zur Protokollation traumatischer Schocks⁷ oder vom Künstler als Kalligraph zum Seismograph – steckt jedoch der Kern jener grundlegenden Parameter, vermittels derer die basalen Neuerungen einer zunehmend körperlich sich gebärdenden Musik verstanden und darüber hinaus argumentativ begründet werden können.

Innerhalb genuin ästhetischer Auseinandersetzungen erlangt somit der Vergleich grundlegender ästhetischer Schriften Schopenhauers und Simmels eine Exemplarität, welche paradigmatisch die

⁵ Ein Prozess, den Adorno bereits bei Mahler konstatiert: „Der Ton des Traumatischen an Mahlers Musik, ein subjektives Moment der Gebrochenheit, ist nicht zu verleugnen, und er hat ihn gegen die Ideologie des mens sana in corpore sano gefestigt.“ Adorno, Theodor W.: Mahler. „Eine musikalische Physiognomik“, in: Ders.: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1986, S. 173.

⁶ Simmel, Georg: „Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik“, in: *LOGOS. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, herausgegeben von Richard Kroner und Georg Mehlis, Band VI, 1916/17, Heft I, S. 39 und 40.

⁷ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M. 1997, S. 44: „Es sind nicht Leidenschaften mehr fingiert, sondern im Medium der Musik unverstellt leibhaftige Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert. Sie greifen die Tabus der Form an weil diese solche Regungen ihrer Zensur unterwerfen, sie rationalisieren und sie in Bilder transponieren.“

wesentlichen Dimensionen dessen zu beleuchten vermag, was schließlich, von einem allgemeinen in einen speziellen Begriff überführt, als *Körperlichkeit* in der Musik bezeichnet werden kann. Denn die aus den 1840er Jahren stammenden und hinsichtlich ihrer Tragweite insbesondere für die gleichsam genealogische Linie von Wagner über Mahler bis Schönberg bedeutsamen Ausführungen in Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* entfalten ihre Wirksamkeit weit über diese Komponisten hinaus – bis nahezu in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein – und bleiben somit weitgehend konstitutiv für die Entwicklung neuer musikalischer Konzeptionen. Dennoch, und hierin liegt die grundlegende Differenz zu jener weitgehend unverändert tradierten produktionsästhetischen Vorstellung, emanzipiert sich im Sog umfassender gesellschaftlicher und technischer Veränderungen in der Nähe der Jahrhundertwende 1900, vor allem bezüglich einer Neubestimmung des Subjekts als (pathologisch determinierter) Persönlichkeit, gerade jene Nuance eines Kulturbegriffs, welche die vermeintlich überindividuelle Bedeutung der objektiven Kunstwerke in eine spezifische Relation zu ihrer subjektbedingten Ursprünglichkeit setzt. Hieraus entsteht die immer nachdrücklicher geäußerte Forderung, die Kunst als Ausdruck des sich beschleunigt verändernden Lebens in ihrer umfassenden Wirkmächtigkeit zu erhalten, um *für den Menschen* weiterhin relevant zu sein – und sich nicht in eine verschlossene und dadurch bedeutungslose Welt zu verkehren. Parallel zu Freuds Schriften über das Unterbewusste sowie insbesondere zu der teils ethnologisch motivierten Perspektivierung innerhalb des *Totem und Tabu* oder Malinowskis *Das Geschlechtsleben der Wilden im Nordwest-Melanesien* sowie zu Einsteins *Negerplastik* und dem *Blauen Reiter* vollzieht sich ein Prozess einer Anthropologisierung der Kunst, die das Körperliche jenseits des Scheins der Vollkommenheit als Ausdruck des fragmentaren Lebens und dessen Berührung mit dem Unendlichen begreift. Gerade in Simmels 1911 erstmals innerhalb der *Philosophischen Kultur* zusammengefassten Aufsätze über *Michelangelo, Rodin* und die *Philosophie der Kultur*⁸ wird dieser Wandel hinsichtlich einer Inklusion gleichsam subjektbezogener Körperlichkeit in die Ästhetik als Abgrenzung zu der an den platonischen Ideen orientierten Schopenhauerschen Kunstvorstellung in besonderer Weise deutlich. Vor allem die Ausdrucks-kategorien von *Plastizität* und *Bewegung* erweisen sich im Blick auf die anhand der *Laokoon*-Problematik zu diskutierende Virulenz darstellungsästhetischer Fragestellungen als zentral. Daher soll nun mittels einer Versuchsanordnung, der Gegenüberstellung von Schopenhauerschem Denken mit demjenigen Simmels, im Folgenden exemplarisch untersucht werden, in welcher Weise – insbesondere im Hinblick auf die Musik – Ästheten der Körperlichkeit mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts einem Wandel unterzogen werden.

⁸ Der Aufsatz über Rodin erscheint erstmals 1909 in: *Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift*.

Insbesondere die Fragestellung, wie Ausdrucksformen körperlicher Bewegung als Moment des Plastischen im Medium der Kunst zur Darstellung gelangen, soll dabei im Vordergrund stehen.⁹

Laokoon

Angesichts der Deutungsversuche Winckelmanns¹⁰, Lessings¹¹ und Goethes¹² bezüglich der Frage, warum der *Laokoon* in der gleichnamigen, berühmten Skulpturengruppe nicht schreit, zeigt sich der Philosoph Schopenhauer in seiner *Welt als Wille und Vorstellung* nach eigenem Bekunden verwundert.¹³ Insbesondere die Heranziehung unzulänglicher, das heißt *psychologischer* und *physiologischer* Gründe erscheint ihm als eine aus der Ferne getätigte Argumentation, welche die naheliegende, primäre Klärung dieser Frage übersieht.¹⁴ Denn nicht, ob die gleichsam stoische, würdevolle Duldung des körperlichen Schmerzes den der Natur gemäßen Schrei unterdrückt oder der Biss der Schlange durch die Lähmung des Unterleibs einen solchen unmöglich mache sei der ursächliche Grund für die Vermeidung der bei Vergil geschilderten Lautentäußerung,¹⁵ sondern dies sei „in Hinsicht auf die Gruppe zu entscheiden, dass das Schreien in ihr nicht dargestellt werden durfte, allein aus dem Grund, weil die Darstellung desselben außer dem Gebiete der Skulptur liegt.“¹⁶ Hierin fußt, rekurrierend auf den Satz vom Grunde, die ästhetische Deutung Schopenhauers, welche die materiale Liminalität der Darstellung vor psychologische und physiologische Motivationen setzt. Ein schreiender *Laokoon* sei aus Marmor nicht hervorzubringen, da allein das

⁹ Vgl. auch den die Spannung zwischen Torso und Figur fokussierenden Aufsatz von Martin Zenck, der ausgehend von Simmels Rodin-Essay und dessen Konzeptionalisierung figuraler Bewegung, Spezifika der Kompositionen von Johann Sebastian Bach und Helmut Lachenmann aufsucht. Auch wenn gegenüber jenem, der Autor dieser Untersuchung – bezogen auf den Vergleich von Schopenhauerschem und Simmelschem Denken hinsichtlich einer veränderten Körperlichkeit respektive Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts – zu teilweise differenten Ergebnissen gelangt, so schuldet er dem Anreger dieser Auseinandersetzung nicht nur trotzdem, sondern gerade deshalb großen Dank. Vgl. Zenck, Martin: „Die mehrfache Codierung der Figur. Ihr defigurativer und torsohafter Modus bei Johann Sebastian Bach, Helmut Lachenmann und Auguste Rodin“, in: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, hg. v. Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters, München 2003, S. 265-288.

¹⁰ Winckelmann, Johann Joachim: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, hg. von Helmut Holtzhauer, Berlin und Weimar 1969 S. 1-37.

¹¹ Lessing, Gotthold Ephraim: „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, in: *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, Bd. 9, hg. v. Karl Lachmann, Stuttgart 1839, S. 1-177.

¹² Goethe, Johann Wolfgang von: „Über Laokoon“, in: *Goethes Werke*, hg. i. Auftr. d. Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 47, Weimar 1896, S. 97-118.

¹³ Vgl. Schopenhauer, Arthur: § 46, in: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich 1999, S. 303.

¹⁴ Vgl. ebd.; vgl. weiter: Kapitel 36, in: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, a.a.O., S. 492.

¹⁵ Vgl. Bd. 1, S. 303; Vgl. weiter Bd. 2, S. 492.

¹⁶ Bd. 1, S. 304.

„nothwendig begleitende Phänomen“ des Lauts die Wirkung desselben auf den Zuschauer entfalte und somit in der Skulptur nur das „Mundaufsperrn“ als gleichsam lächerlicher und abgeschmackter Anblick bleibe.¹⁷ Schopenhauer überantwortet die Schönheit der Darstellung vielmehr in die Bewegung, in welche der Künstler, da er den Schmerz des *Laokoon* nicht durch Schreien ausdrücken dürfe, „jeden andern Ausdruck“ setzen muss, wodurch sowohl eine „zu schreien sich fruchtlos bemühende“ Figur, der „die Stimme im Halse stecken geblieben“ intendiert ist,¹⁸ als auch der Augenblick des Schlangensbisses: „nicht als schon erfolgt, auch nicht als noch drohend, sondern gerade jetzt und zwar in die Seite geschehend.“¹⁹

Daher ergibt sich aus dem Aspekt der Ruhe, welcher für Winckelmann hinsichtlich der „edle[n] Einfalt und stillen Größe“²⁰ griechischer Statuen insbesondere bei *Laokoon* Kriterium der Schönheit ist – als „Aktion, die dem Stande der Ruhe in solchem Schmerze der nächste“ ist²¹ – bei Schopenhauer die Vorstellung einer Adäquatheit der Darstellung von Bewegung, die durch das Medium der Kunst, in welcher sie zur Ausführung gelangt, begründet sein muss:

„Hingegen ein gemalter oder steinerner stummer Schreier wäre noch viel lächerlicher, als gemalte Musik, die schon in Goethes Propyläen gerügt wird; da das Schreien dem übrigen Ausdruck und der Schönheit viel mehr Abbruch thut, als die Musik, welche meistens nur Hände und Arme beschäftigt und als eine die Person charakterisirende Handlung anzusehn ist, ja insofern ganz füglich gemalt werden kann, sobald sie nur keine gewaltsame Bewegung des Körpers, oder Verziehung des Mundes erfordert: so z.B. die heilige Cäcilia an der Orgel, Raphaels Violinspieler in der Gallerie Sciarra zu Rom u.a.m.“²²

Anhand dieser Betonung der ästhetischen Spannung zwischen Ruhe und Bewegung im Schopenhauerschen *Laokoon*-Diskurs deutet sich bereits die spezifische Differenz zu einer allmählichen Veränderung grundlegender Paradigmen innerhalb der Künste zu Beginn des 20. Jahrhunderts an, welche zunehmend die Darstellung und Darstellbarkeit des Schreis – insbesondere vermittelt eben jener „gewaltsamen Bewegung des Körpers“ – als Topos artifizierlicher Auseinandersetzung einsetzt und gerade in den bildnerischen Kontexten das Mimesis-Verbot aufhebt.²³ Grundet die Beziehung von

¹⁷ Vgl. ebd. u. Bd. 2, S. 491.

¹⁸ Vgl. Bd. 1, S. 304 u. 305.

¹⁹ Bd. 2, S. 491-492.

²⁰ Winckelmann, Johann Joachim: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, a.a.O., S. 20.

²¹ Ebd., S. 19.

²² Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, a.a.O., S. 305.

²³ Vgl. hierzu etwa Edvard Munchs Bild *Der Schrei* sowie Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit*, Ernst Blochs *Geist der Utopie* oder Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*.

Plastizität und Bewegung im ‚klassischen‘ Denken noch auf dem Gebot einer nach den „Proportionen der Alten“²⁴ herzustellenden Ausgewogenheit idealer Schönheit, fungieren sie innerhalb der modernen Skulptur vielmehr als Mittel der Subversion, die in Abgrenzung zur antiken Plastik in der figuralen Komposition nicht mehr die „Logik des Körpers“, sondern „seine Psychologie“ zu ergründen suchen und somit den Psychologismus als das „Wesen der Moderne“ markieren.²⁵

Diese darstellungsästhetische Neuorientierung am vereinsamten und entfremdeten Individuum mit der Abkehr von einem klassischen Ideal der Schönheit steht jedoch in eigentümlicher Beziehung zu der weitgehend vollzogenen Perpetuierung Schopenhauerscher Produktionsästhetik. Denn einerseits treten in den verschiedenen Diskursen des frühen 20. Jahrhunderts Maske und Traum, Skulptur und Malerei, Atem, Stimme und Musik zunehmend in Widerspruch zu jener gleichsam statuarischen Physiognomie²⁶, andererseits zeigen sich die Prozesse des künstlerischen Schaffens und der rezeptiven Anschauung weiterhin in den Gesetzmäßigkeiten der Objektivierung, die das Subjekt im Augenblick der Erkenntnis aufhebt.

Diese darstellungs- und produktionsästhetische Abweichung tritt insbesondere in der ästhetischen und kulturphilosophischen Konzeption einer die menschliche Existenz zunehmend bestimmenden Kluft zwischen *subjektiver* und *objektiver Kultur* im Denken Simmels in Erscheinung, welche im Zusammenhang mit dem *Laokoon*-Problem exemplarisch anhand der innerhalb der 1911 erschienenen *Philosophischen Kultur* gefassten Aufsätze über *Michelangelo* und *Rodin* skizziert, gerade auch auf musikalische Evidenzen verweisen. Hierin markieren die Fragestellungen einer Darstellbarkeit körperlicher Bewegungen, verstanden als Ausdruck subjektiver Empfindung, sowohl die spezifische Differenz zur Schopenhauerschen Theorie der Plastik als auch die aus der Objektivationsästhetik hervorgehende Gemeinsamkeit einer Vorstellung des Prozesses ihrer schöpferischen Entäußerung am Artefakt:

„Und innerhalb des Körpers bevorzugt die Moderne das Gesicht, die Antike den Leib, weil jenes im Menschen in dem Fluß seines inneren Lebens, dieser ihn mehr in seiner beharrenden Substanz zeigt. Aber diesen Charakter des Gesichts hat Rodin dem ganzen Leib verliehen; die Gesichter seiner Figuren sind oft wenig ausgeprägt und individuell, und alle

²⁴ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, a.a.O., S. 489.

²⁵ Simmel: Georg: „Rodin“, in: Ders.: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, hg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1996, a.a.O., S. 346.

²⁶ Schopenhauer begreift die Physiognomie des Menschen in der Ursprünglichkeit und Ganzheit des Menschengesichts als idealisiertes Abbild der Natur, (Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, S. 489-490), bei Simmel verweist sie nunmehr in der *natürlichen* respektive individuellen Bewegung des Körpers auf den spezifischen Ausdruck einer existentiellen, überdies subjektiven Erfahrung. Vgl. Simmel, „Rodin“, a.a.O., S. 346-347.

seelische Bewegtheit, alle Kraftstrahlen der Seele und ihrer Leidenschaft, die sonst am Gesicht der Ort ihrer Äußerung fanden, werden in dem Sichbiegen und Sichstrecken des Leibes offenbar, in dem Zittern und Erschauern, das über seine Oberfläche rinnt, in den Erschütterungen, die sich von dem seelischen Zentrum aus in all das Krümmen oder Aufschnellen, in das Erdrücktwerden oder Fliegenwollen dieser Leiber umsetzen. Das Sein eines Wesens hat für das andre immer etwas Verschlossenes, in seinem tiefsten Grunde Unverständliches; seine Bewegung aber etwas, das zu uns hinkommt oder dem wir nachkommen können. Wo deshalb die *psychologische* Tendenz das Bild des ganzen Leibes formt, hält sie sich an seine Bewegung.²⁷

Die Verschlossenheit und Unverständlichkeit des *Subjekts* eines Wesens, welches zur Darstellung gelangen soll, löst sich hier nunmehr in Bewegung, die an das Objekt verliehen ihre Form wiederum, gleichsam als ein aus der Innerlichkeit transformierter Ausdruck, als „Idee“ eines bestimmten Lebens nach Sinn, Stimmung, Schicksal²⁸ im Subjekt des Beschauers wiedergibt, wodurch die Skulpturen das „sind (...), was sie *darstellen*“ und nicht etwas nachahmen, „was außerhalb dieser Nachahmung vielleicht anders charakterisiert sein könnte; was ihnen als Kunstwerk zukommt, kommt ihnen ganz und gar zu.“²⁹ Die bei Schopenhauer als schlimm, lächerlich oder abgeschmackt gekennzeichnete Darstellung vergeblicher Mühen, die den Körper in einer gewaltsamen Bewegung bannen, werden bei Simmel zum Dreh- und Angelpunkt einer veränderten Deutung skulpturaler Ästhetik, die sowohl die Materialität des Steins als auch die Motivation des Leibs in eine neue Perspektivität des Denkens stellt und nunmehr den Ausdruck des *Seins* des „reinen Körpers“ in seiner abstrakt-plastischen Struktur in das *Werden* der Bewegung überführt sieht.³⁰

„Gegenüber den Körpern Michelangelos kommt einem gar nicht der Gedanke, dass sie sich auch anders bewegen könnten; und umgekehrt: der seelische Vorgang, sozusagen der Satz, den die Bewegung aussagt, kann kein anderes Subjekt haben als eben diesen Körper. Trotz aller Gewalt, ja Gewalttätigkeit der Bewegung weist sie doch nirgends über die geschlossene Umrißlinie des Körpers hinaus. Er hat eben, was dieser Körper seiner materialen Struktur nach, seiner Formung als ruhende Substanz nach ist, zugleich in der Sprache der Bewegung ausgedrückt.[...]

Ebenso ist das Sichherausheben der Figur aus dem Stein, den Rodin oft noch Teile von ihr umfassen lässt, die unmittelbare Versinnlichung des *Werdens*, in dem jetzt der Sinn ihrer Darstellung liegt. Jede Figur ist auf einer Station eines unendlichen Weges erfaßt, durch die sie ohne Aufenthalt hindurchgeht – oft aus so frühen, daß sie nur in schwer erkennbaren Umrissen aus dem Block herausragt.“³¹

²⁷ Ebd., S. 346-347.

²⁸ Simmel, Georg: „Michelangelo“, in: Ders.: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, a.a.O., S. 304-329.

²⁹ Ebd., S. 312-313.

³⁰ Vgl. Simmel, Georg: „Rodin“, a.a.O., S. 337.

³¹ Ebd., S. 336-337.

In diesem Zusammenhang besteht eine enge Verbindung mit der Forderung Carl Einsteins nach adorativen Kunstwerken, die in der Abgeschlossenheit des Raums unmittelbare Empfindung seien,³² eine Vorstellung, die Simmel als ontologische Gemeinsamkeit mit der Skulptur ebenfalls für die Musik reklamiert.³³

Was bei Schopenhauer als Heranziehung psychologischer und physiologischer Motivationen als sekundärer Grund ästhetischer Darstellung Bezeichnung findet, wandelt sich nunmehr zur zentralen Deutungsfigur eines in Vorstellungen einer *Moderne* sich bewegenden Denkens. Jene „psychologische Tendenz“, welche „das Bild des ganzen Leibes formt“,³⁴ versteht Simmel als Ausdruck des Kampfes „zwischen dem Willen des Geistes und der Notwendigkeit der Natur“³⁵, in welchem die seelischen Energien sich der herabziehenden Schwere der Körper durch Bewegung entgegenstellen müssen.³⁶ Die solcherart verstandene Aufgabe der Kunst als Symbol des Lebens kollidiert nunmehr mit jener Ästhetik, welche die Abbildung der platonischen Ideen – in ihrer gleichsam Schwerelosigkeit – als ihr genuines Agens begreift, wodurch sich überdies allmählich weitreichende Konsequenzen für die Entwicklung des Musiktheaters ergeben.³⁷

Insbesondere bei Wagner zeitigt das Schopenhauersche Denken einer spezifischen Korrespondenz zwischen *Plastizität* und *Bewegung*, wie sie sich innerhalb des *Laokoon*-Diskurses zeigt, einen umfassenden Einfluss auf dessen musikalisches Denken. In seiner Beethovenschrift³⁸ von 1870 bildet diesbezüglich die Auseinandersetzung um den Ursprung des *Schreies* den Kernpunkt einer Argumentation, welche die unmittelbare Wirkmächtigkeit der Ideen im Medium der Musik als spezifisch körperliches Moment der Vermittlung zwischen Traum und Wachbewusstsein zu deuten versucht. Wagner verortet den Traum in jenes Schopenhauersche *Traumorgan*³⁹, welches der Philosoph in

³² Vgl. Einstein: Carl: *Negerplastik*, hg. v. Rolf-Peter Baacke, Berlin 1992 (Erstausgabe 1915), S. 15-16. Vgl. auch Kapitel II, S. 29-31.

³³ Vgl. Zenck, Martin: „Die mehrfache Codierung der Figur. Ihr defigurativer und torsohafter Modus bei Johann Sebastian Bach, Helmut Lachenmann und Auguste Rodin“, a.a.O., S. 275. Bei Simmel heißt es: „Man kann die Bewegtheit der plastischen Figur, in ihrem Verhältnis zu deren beharrender Form, mit dem musikalischen Faktor der Lyrik und ihrem Verhältnis zu dem Gedankengehalte des Gedichtes vergleichen. [...] Dieselbe Entwicklung aber des modernen Geistes wie bei Rodin verratend, wird in der Lyrik Stefan Georges die Musik des Gedichts – nicht nur die äußerlich-sinnliche, sondern auch die innere – zum beherrschenden Ausgangspunkt. Nicht als ob der Inhalt darüber zu kurz kommen müßte; aber das Gedicht wirkt, als ob ihn die Musik, die rhythmisch-melodische Bewegtheit, von sich aus erwachsen ließe.“ Simmel, Georg: „Rodin“, a.a.O., S. 338.

³⁴ Ebd., S. 347.

³⁵ Simmel, Georg: „Die Ruine“, in: Ders.: *Philosophische Kultur*, a.a.O., S. 287.

³⁶ Vgl. Simmel, Georg: „Michelangelo“, a.a.O., S.314.

³⁷ Ebd., S. 313.

³⁸ Wagner, Richard: „Beethoven“, in: Ders.: *Dichtung und Schriften*, Bd. 9, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1983, S. 38-109.

³⁹ Ebd., S. 46.

seinem *Versuch über das Geistersehn*⁴⁰ im Gehirn gegeben sieht und misst ihm ein im inneren Organismus gründendes Leben zu, „durch welches wir (...) des Wesens der Dinge“⁴¹ teilhaftig sind:

„Aus den beängstigendsten solcher Träume erwachen wir mit einem *Schrei*, in welchem sich ganz unmittelbar der geängstigte Wille ausdrückt, welcher sonach durch den Schrei mit Bestimmtheit zunächst in die Schallwelt eintritt, um nach außen hin sich kundzugeben.“⁴²

Diese Unmittelbarkeit des Traums als einer Tätigkeit des vom Wachbewusstsein abgegrenzten, von Zeit und Raum unabhängigen Schauens des Wesens der Welt bildet den Ausgangspunkt der Wagnerschen Vorstellung, dass die Musik durch eine ähnliche Gehirntätigkeit in das Bewusstsein tritt und die Harmonie – wie der Schrei – die „allerunmittelbarste Äußerung des Willens“ ist.⁴³ Die Evokation der Angst im Augenblick des Erwachens überführt somit die in der verschlossenen Welt des Traums erlangten Eindrücke in das Bewusstsein des Erwachenden. In der Analogie zwischen Traum und Musik erkennt Wagner die Wirkmächtigkeit der Musik als Sukzession der Übertragung und Mitteilung der dem Wachenden sonst sich allein als „dunkle Gefühle“⁴⁴ andeutenden Erkenntnisse der zutiefst inneren Wahrnehmung, die sich dem träumenden Menschen sowie dem Musiker in ihrer unmittelbaren Objektivität offenbart. Aus der Schopenhauerschen Traumtheorie übernimmt er die Vorstellung einer vermittelnden Instanz, die zwischen dem tief entrückten Traum und dem Zustand des wachen Bewusstseins: als *allegorischer Traum*, in seiner bildhaften Darstellung als Vorgang der Übersetzung, die Annäherung an das wache Gehirn vollzieht und somit im Augenblick des Erwachens die Erinnerung daran bewahrt.⁴⁵ Diese Näherung beschreibt Wagner als Mitteilung, die – um nicht unmittelbar in Unkenntlichkeit zu vergehen – durch den *bildenden Musiker* aus ihrer Zeit- und Raumlosigkeit herausgeführt werden muss, um den Schrei respektive die Harmonie als „das eigentliche Element der Musik“ in die Welt des wachen Bewusstseins zu überführen und gleichsam dauerhaft zu machen.⁴⁶ Hierin fußt das spezifische Verständnis einer Korrespondenz von *Plastizität* und *Bewegung*, die einer dem allegorischen Traum entsprechenden Wahrnehmung der Musik, Zeitlichkeit und Räumlichkeit als genuin körperliche, das heißt gestische und gebärdenhafte Dimensionen

⁴⁰ Vgl. Schopenhauer, Arthur: „Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt“, in: Ders.: *Parerga und Paralipomena*, Bd. 1, hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich 1988, S. 239ff.

⁴¹ Wagner, Richard: „Beethoven“, a.a.O., S. 47.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. ebd., S. 46-47.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 54.

⁴⁶ Vgl. ebd.

versteht, indem der Harmonie durch den bildenden Akt der Rhythmisierung neben der Anordnung in der Zeit überdies leibliche Plastizität verliehen wird:

„Durch die *rhythmische* Anordnung seiner Töne tritt somit der Musiker in eine Berührung mit der anschaulichen plastischen Welt, nämlich vermöge der Ähnlichkeit der Gesetze, nach welchen die Bewegung sichtbarer Körper unserer Anschauung verständlich sich kundgibt. Die menschliche Gebärde, welche im Tanze durch ausdrucksvoll wechselnde gesetzmäßige Bewegung sich verständlich zu machen sucht, scheint somit für die Musik das zu sein, was die Körper wiederum für das Licht sind, welches ohne die Brechung an diesen nicht leuchten würde, während wir sagen können, daß ohne den Rhythmus uns die Musik nicht wahrnehmbar sein würde. Eben hier, auf dem Punkte des Zusammentreffens der Plastik mit der Harmonie, zeigt sich aber das nur nach der Analogie des Traumes erfaßbare Wesen der Musik sehr deutlich als ein von dem Wesen namentlich der bildenden Kunst gänzlich verschiedenes; wie diese von der Gebärde, welche sie nur im Raume fixiert, die Bewegung der reflektierenden Anschauung zu supplieren überlassen muß, spricht die Musik das innerste Wesen der Gebärde mit solch unmittelbarer Verständlichkeit aus, daß sie, sobald wir ganz von der Musik erfüllt sind, sogar unser Gesicht für die intensivste Wahrnehmung der Gebärde depotenziert, so daß wir sie endlich verstehen, ohne sie selbst zu sehen.“⁴⁷

Die Gebärde wird somit zum Traumbild jener Wesensschau, die der Musiker mittels seines Traumorgans als unmittelbare Kundgebung in die Komposition übersetzt, wodurch sie wiederum im Hörer als solche freigesetzt werden kann, ohne je zum bloßen Abbild zu werden. Wagners Vorstellung einer Körperlichkeit der Musik sieht in der rhythmischen Periodisierung neben der Kraft, das Verborgenste der gleichsam somnambulen Wahrnehmung in plastischer Weise mitteilbar zu machen, zudem das Moment ihres Scheiterns, wenn das solcherart zeitlich strukturierte Gefüge die Kundgebung des Geistes der Musik zugunsten äußerlicher Regelmäßigkeit preisgibt, denn „zu *dieser* Musik will man nun auch etwas *sehen*, und dieses Zusehende wird dabei zur Hauptsache, wie es die ‚Oper‘ recht deutlich zeigt (...).“⁴⁸

In spezifischer Nähe zur Diskussion der Darstellbarkeit des Schreies in der *Laokoon*-Gruppe zeigt sich hier ebenfalls die Vorstellung einer Adäquatheit körperlicher Bewegung, die nunmehr im Hinblick auf ihre Wirkmächtigkeit im Medium der Musik begründet wird, als eine Differenz zwischen fesselndem Spektakel auf der einen und minimaler Bewegung auf der anderen Seite. Denn für Wagner besteht das Ideal musikalischer Bewegung in einer Art Farbenmusik⁴⁹, die er am Beispiel Pale-

⁴⁷ Ebd., S. 54-55.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 59-60.

⁴⁹ Vgl. hierzu insbesondere die Verbindung zu Schönbergs synästhetischer Konzeption der Klangfarbenmelodie, den 3. Satz der Fünf Orchesterstücke op. 16 mit dem Titel „Farben“ sowie den *Blauen Reiter*.

strinas als fast „zeit- und raumloses Bild“⁵⁰ charakterisiert, deren Rhythmus erst durch den „Wechsel der harmonischen Akkordfolgen“ wahrnehmbar wird und somit gewissermaßen dem Traumbild im Moment des Erwachens am nächsten kommt.⁵¹ Das Traumorgan des Musikers kennzeichnet sich somit als ein „nach innen gewendetes Auge, welches nach außen gerichtet zum Gehör wird“.⁵² Die Versenkung in das Kunstwerk offeriert für Wagner die unmittelbare Wirkung des Erhabenen, wodurch die „höchste Ekstase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit“ freigesetzt wird.⁵³

Die genuine Exemplarität dieser anhand der *Laokoon*-Problematik skizzierten Differenz einer sich verändernden Darstellungsästhetik liegt für die musiktheatralen Auseinandersetzungen des frühen 20. Jahrhunderts vor allem in der sich wandelnden Evidenz einer szenischer Darstellbarkeit des Körpers in der Komposition, die, wie schon bei Wagner, weiterhin aus der Schopenhauerschen Philosophie der Objektivierung ästhetisch hergeleitet wird. Denn durch die von Simmel für die Plastik reklamierte Aufhebung der bloßen Abbildfunktion platonischer Ideen gerät diese von Schopenhauer allein der Musik zugeschriebene, immediate Wirkmächtigkeit in einem zentralen Aspekt ins Wanken: in der Frage der Körperlichkeit des Musiktheaters, oder genauer: der musikimmanenten Korporalität, der nun nicht mehr im herkömmlichen Verständnis der Oper als verkörperte Phantasie oder Bekleidung und Befleischung einer Geisterwelt eine eher ephemere Stellung zugeschrieben wird⁵⁴ – wie sie ebenfalls Busoni noch mittels der konstatierten Divergenz zwischen musikalischer und körperlicher Gebärde begründet – sondern als in Bewegung versetzter Ausdruck, als den ganzen Leib betreffende Physiognomie jetzt vielmehr zum basalen Konstituens ihrer Gestaltungsmittel avanciert. Die noch von Wagner intendierte Auflösung der Szene, die konsequenterweise auf das Verschwinden des Orchesters hätte folgen müssen, tritt hinter eine gewissermaßen gewalttätige Körperlichkeit der Szene zurück. An die Stelle der ewigen Ideen, die sich vermittelt des Traumorgans im Innersten des Menschen gleichsam im Zustand somnambuler Ekstase offenbaren, tritt nunmehr das durchaus in pathologischen Dimensionen sich zu erkennen gebende Unterbewusstsein des traumatisierten Menschen, dessen Innerlichkeit zum Spiegel einer repressiven Umwelt wird, deren Gewalttätigkeit das Individuum in die Entfremdung treibt. Die zentrale Problematik eines sich vom

⁵⁰ Vgl. hierzu weiterführend den Begriffs des *Tableaus*, wie er insbesondere für die neuere Musik des 20. Jahrhunderts maßgebliche Relevanz erhält: Zenck, Martin: „Dialektik im Stillstand. Zur Konzeption des ‚Tableaus‘ in neuen musik-theatralen Werken von Paul-Heinz Dittrich, Wolfgang Rihm und Helmut Lachenmann“, in: *Stillstand und Bewegung. Studien zur Theatralität von Text, Bild und Musik*, hg. v. Günther Heeg, München 2002, S. 117-127. Vgl. weiter Heeg, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Stroemfeld 2000.

⁵¹ Vgl. Wagner, Richard: „Beethoven“, a.a.O., S. 58.

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, a.a.O. Bd. 1, S. 346.

klassischen Schönheitsideal zur Darstellung pathologischer Erfahrungen wendenden Musiktheaters harrt zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihrer Lösung, um letztlich einer Preisgabe der Lächerlichkeit, wie sie Schopenhauer anhand des Bewegungstheaters pointiert formuliert, durch eine Veränderung der Kunstmittel zu entgehen:

„Wer es noch deutlicher haben will, denke sich eine pantomimische Darstellung auf der Bühne, und in irgendeiner Scene derselben einen dringenden Anlaß zum Schreien einer der Personen: wollte nun der diese darstellenden Tänzer das Geschrei dadurch ausdrücken, daß er eine Weile mit weit aufgesperrtem Munde dastände; so würde das laute Gelächter des ganzen Hauses die Abgeschmacktheit der Sache bezeugen.“⁵⁵

An der Schwelle der Lösung dieses Problems steht gleichsam Richard Strauss' *Salome*, dessen Inszenierung eines schwül-erotischen Schleiertanzes noch mittels einer Musik zur Darstellung gelangt, welche die Adäquatheit der sinnlichen Bewegung, wie sie die Dramaturgie fordert, musikalisch noch nicht zu erreichen in der Lage ist. Die körperliche und sexuelle Gewalttätigkeit, wie sie im öffentlichen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts Raum einnimmt und als Topos in die szenische Konzeptionen musiktheatraler Entwürfe zunehmend eindringt – etwa in Strawinskys *Sacre du Printemps*, Schönbergs *Die glückliche Hand*, Bergs *Wozzeck* oder in Bartóks *Wunderbarem Mandarin* – bedingt jene Veränderung kompositorischer Mittel, deren Merkmale sich nicht zuletzt in Schlagwörtern wie dem *Expressionismus* zu entladen beginnen. Die Aufgabe dieser Veränderung obliegt jedoch weiterhin der nicht minder selten als *Genialität*⁵⁶ apostrophierten Gestaltungskraft des Künstlers, der diese Erfahrungen durch die gleichsam gewaltige Durchdringung im Schaffensprozess als Objektivation in neue Artefakte entäußert – eine Energie, die angesichts des technischen und gesellschaftlichen Wandels allmählich zu erlöschen droht.

⁵⁵ Bd. 2, S. 491.

⁵⁶ Vgl. die zahlreichen Genialitäts- und Genius-Diskurse etwa bei Otto Weininger, Ludwig Klages oder Cesare Lombroso, etc. Exemplarisch für das Verhältnis des geschlechtlichen Körpers zur Genialität sei Weiningers Konzeption angeführt: „In der Heldenanbetung des Mannes kommt abermals zum Ausdruck, daß Genialität an die Männlichkeit geknüpft ist, daß sie eine ideale, potenzierte Männlichkeit vorstellt; denn die Frau hat kein originelles, sondern ein ihr vom Manne verliehenes Bewußtsein, sie lebt unbewußt, der Mann bewußt: am bewußtesten aber der Genius. [...] Hierin betrachte ich denn in jeder Beziehung den Nachweis als geführt, daß Genialität höhere Sittlichkeit überhaupt ist. Der bedeutende Mensch ist nicht nur der sich selbst treueste, der nichts von sich vergessende, der, dem Irrtum und Lüge am verhaßtesten, am unerträglichsten sind; er ist auch der sozialste, der einsamste zugleich der zweisamste Mensch. Das Genie ist eine höhere Daseinsform überhaupt, nicht nur intellektuell, sondern auch moralisch. Der Genius offenbart ganz eigentlich die Idee des Menschen. Er kündigt, was der Mensch ist: das Subjekt, dessen Objekt das ganze Universum, und stellt das fest für ewige Zeiten.“ Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, Wien und Leipzig³1904, S. 144 u. 235.

Um jedoch zu verstehen, warum dieser innerhalb einer *Moderne* sich vollziehende Wandel auch jene Bereiche des Schöpferischen erfasst, welche eigentlich vor den Usancen der Lebenswelt geschützt sein müssten, erscheint es sinnvoll, zunächst die Schopenhauersche Ästhetik der Objektivierung eingehender zu betrachten, die noch von einer Beziehung der Ungebrochenheit des künstlerisch Tätigen zu seiner Umgebung ausgeht.

Schopenhauer

Ausgangspunkt der Schopenhauerschen Ästhetik in *Die Welt als Wille und Vorstellung* ist die Fragestellung, wie ein Individuum durch das Objekt der Kunst Erkenntnis der platonischen Ideen erlangen kann, obwohl der *Satz vom Grunde*, „der das letzte Princip aller Endlichkeit, aller Individuation und die allgemeine Form der Vorstellung, wie sie in die Erkenntniß des Individuums als solchen fällt, ist“, dieses ausschließt, da sich die Ideen „also insgesamt (...) in unzähligen Individuen und Einzelheiten dar[stellen], als deren Vorbild sie sich zu diesen ihren Nachbildern verhalten.“⁵⁷ Soll daher die Idee *Objekt* der Erkenntnis werden, so kann dies, so die Schlussfolgerung, nur „unter Aufhebung der Individualität im erkennenden Subjekt“ geschehen.⁵⁸ Diese Veränderung des anschauenden Individuums vollzieht sich vermittels der Aufgabe der gewöhnlichen, relationalen „Betrachtungsart der Dinge“ durch die kontemplative Versenkung in das *Was* der Idee, jenem Verlieren an einen Gegenstand, durch welches „mit Einem Schlage das einzelne Ding zur *Idee* seiner Gattung und das anschauende Individuum zum *reinen Subjekt des Erkennens*“ wird.⁵⁹

„Das reine Subjekt der Erkenntniß und sein Korrelat, die Idee, sind aus allen jenen Formen des Satzes vom Grunde herausgetreten: die Zeit, der Ort, das Individuum, welches erkennt, und das Individuum, welches erkannt wird, haben für sie keine Bedeutung.“⁶⁰

Indem nun diese Kontemplation durch die Aufhebung des Individuums die Erkenntnis der platonischen Ideen ermöglicht, Subjekt und Objekt also gleichsam zeit- und raumlos in eins fallen respektive sich gegenseitig durchdringen,⁶¹ vollzieht sich im Schopenhauerschen Denken die Erhe-

⁵⁷ Vgl. Schopenhauer, Arthur: § 30, in: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, a.a.O., S. 233.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 234.

⁵⁹ Vgl. ebd., § 34, S. 244 u. 245.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 246.

bung des betrachteten Objekts zur Adäquanz seiner Objektivität,⁶² das heißt das einzelne Ding, welches sich in der dem Satz vom Grunde entsprechenden Anschauung dem Individuum in der realen Welt als bloße Erscheinung, als traumartige Existenz zeigt, nun als das Sein der Idee selbst offenbart.⁶³ Im Gegensatz zur Wissenschaft, welche aufgrund ihres dem Satz vom Grunde unterworfenen Fragens nach Zeit, Raum und Kausalität das letzte Ziel nie zu erreichen vermöge, inauguriert der Philosoph nunmehr die Kunst als die stets am Ziel seiende Erkenntnisart, da sie das „Objekt ihrer Kontemplation“ durch Stillstellung der Zeit als relationslose Repräsentation der Ganzheit isoliert zur Betrachtung führt.⁶⁴ Das reine Subjekt des Erkennens schaut somit nicht vermittelt einer für das praktische Leben dienlichen Vernunft die adäquate Objektivität, sondern es ist die Fähigkeit des *Genius*, die unmittelbare Erkenntnis der ewigen Ideen im Stoff des künstlerischen Werks als Wiederholung derselben zur Mitteilung zu bringen.

Diesbezüglich versteht Schopenhauer Genialität als graduelles, allen Menschen innewohnendes, jedoch in unterschiedlicher Intensität zum Ausdruck gelangendes Erkenntnisvermögen, wodurch die Kunst als „Erleichterungsmittel“ dem gewöhnlichen Menschen die Erkenntnis aufgrund der Reinheit ihrer Darstellung leichter entgegenzubringen vermag. Der Genius schaut nunmehr allein die Ideen in ihrer Vollkommenheit und mit ihnen den Menschen in seiner Allgemeinheit, das Individuum hingegen bleibt ihm verborgen,⁶⁵ wodurch, mit anderen Worten, die Kunst sich stets des Wesens des Menschen annimmt und allein aus diesem Grund nie ein spezifisches, einzelnes Subjekt zur Darstellung bringt. Hieraus folgt, das somit Körperlichkeit nur als dem reinen Subjekt des Erkennens adäquat, als reine Körperlichkeit im Sinne antiker Vorbilder gestaltet werden kann.

Schopenhauer differenziert diese Besonderheit mittels der Antagonismen des *Erhabenen* und des *Reizenden*, indem er neben jenem ersten Begriff, der die Erhebung des Betrachters durch die kontemplative und somit zeit- und raumlose Wahrnehmung des Kunstwerks in einen Zustand des reinen und somit erkennenden Subjekts intendiert,⁶⁶ im zweiten nunmehr den Akt der Täuschung hervorhebt, um sowohl im *Positiv-Reizenden* der durch das Kunstwerk affizierten sexuellen oder kulinarischen Begierde als auch im *Negativ-Reizenden* des Ekels gleichsam den Moment des Scheiterns von Kunst aufzuzeigen.⁶⁷

⁶² Vgl. ebd., S. 245.

⁶³ Vgl. ebd., § 35, S. 248.

⁶⁴ Vgl. ebd., § 36, S. 252

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 263.

⁶⁶ Vgl. ebd. § 39, S. 271-279.

⁶⁷ Vgl. ebd. § 40, S. 279-281.

„In der Historienmalerei und Bildhauerei besteht das Reizende in nackten Gestalten, deren Stellung, halbe Bekleidung und ganze Behandlungsart darauf hinzielt im Beschauer Lüsterheit zu erregen, wodurch die rein ästhetische Betrachtung sogleich aufgehoben, also dem Zweck der Kunst entgegengearbeitet wird. [...] Die Antiken sind, bei aller Schönheit und völliger Nacktheit der Gestalten, fast immer davon frei, weil der Künstler selbst mit rein objektivem, von der idealen Schönheit erfülltem Geiste sie schuf, nicht im Geiste subjektiver, schnöder Begierde. – Das Reizende ist also in der Kunst überall zu vermeiden.“⁶⁸

Reine Körperlichkeit im Schopenhauerschen Sinne intendiert somit stets den Moment der Erhebung des Subjekts über seinen eigenen Leib. Die Mimesis des Sexuellen, die an die subjektive Affirmation des Beschauenden appelliert, wird zum Prozess einer Täuschung, die das Ästhetische durch das Organische ersetzt. Denn das Schöne zeigt sich im Betrachter allein durch die Objektivität des Gegenstands, welcher entindividualisiert nicht mehr auf eine Einzelheit verweist, sondern nunmehr die Idee repräsentiert:

„Indem wir einen Gegenstand schön nennen, sprechen wir dadurch aus, daß er Objekt unserer ästhetischen Betrachtung ist, welches zweierlei in sich schließt, einerseits nämlich, daß sein Anblick uns objektiv macht, das heißt daß wir in der Betrachtung desselben nicht mehr unserer als Individuen, sondern als reinen willenlosen Subjekts des Erkennens uns bewußt sind; und andererseits, daß wir im Gegenstande nicht das einzelne Ding, sondern eine Idee erkennen, welches nur geschehn kann, sofern unsere Betrachtung des Gegenstandes nicht dem Satz vom Grunde hingegeben ist, nicht seiner Beziehung zu irgend etwas außer ihm (welche zuletzt immer mit Beziehung auf unser Wollen zusammenhängt) nachgeht, sondern auf dem Objekte selbst ruhet. Denn die Idee und das reine Subjekt des Erkennens treten als notwendige Korrelata immer zugleich ins Bewußtsein, bei welchem Eintritt auch aller Zeitunterschied sogleich verschwindet (...).“⁶⁹

Dennoch stehen Körperlichkeit und Musik im Schopenhauerschen Denken durchaus in enger Verbindung. Dies zeigt sich vor allem im Hinblick auf das grundlegende Verständnis der *Objektivierung des Willens* als das „Sichdarstellen in der realen Körperwelt“⁷⁰. Der Leib bedeutet somit die Objektivierung des Willens,⁷¹ wodurch der Wille das Ansich des Leibs bildet⁷², eine Differenzierung, die der Philosoph insbesondere hinsichtlich der Scheidung des Physischen vom Metaphysischen vollzieht. Da der Wille das Metaphysische, der Intellekt – gleichsam als Organ der Wahrnehmung – das

⁶⁸ Ebd., S. 280.

⁶⁹ Ebd., S. 281-282.

⁷⁰ Schopenhauer, Arthur: „Objektivierung des Willens im Thierischen Organismus“, in: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, a.a.O., S. 286.

⁷¹ Vgl. etwa ebd., S. 303.

⁷² Vgl. Schopenhauer, Arthur: „Vom Primat des Willens im Selbstbewusstseyn“, in: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, a.a.O., S. 248.

Physische ist,⁷³ erlangt jene Korrelation zwischen dem reinen Subjekt des Erkennens und der Idee die Dimension des Körperlichen, indem die Musik als unmittelbares Abbild des Willens „zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt.“⁷⁴ Innerhalb der Künste nimmt somit die Musik für Schopenhauer den höchsten Rang ein, da sie nicht „Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektivität des Willens“, wie etwa Malerei oder Poesie, „sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst“ ist.⁷⁵ Ausgangspunkt dieser Überlegung ist die vom Satz vom Grunde abgeleitete Vorstellung, dass die Perzeption von Musik allein der Dimension der Zeit, nicht jedoch des Raumes und der Kausalität des anschaulichen Denkens verhaftet sei.⁷⁶ Musik ist für Schopenhauer demnach eine allgemeine Sprache, welche gleichsam unabhängig von der Existenz der Welt die unmittelbare Objektivierung des Willens augenblicklich und ohne Begriff verständlich macht – deutlicher als dies die anschauliche Welt selbst vermag.⁷⁷ Da die Musik also das Metaphysische zur dinglichen Welt darstellt, drückt sie deren Ansich stets „in der Allgemeinheit bloßer Form, ohne den Stoff“ und aufgrund dessen – so die zentrale Schlussfolgerung des Philosophen – ohne Körper aus.⁷⁸ Dennoch ist die Verbindung von Körperlichkeit und Musik in spezifischer Weise gegeben, nämlich in ihrer Beziehung zur Welt:

„Man könnte demnach die Welt ebenso wohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen (...)“.⁷⁹

Das leibliche Wirken des Subjekts am Objekt bedingt somit jene Objektivierung, die im Prozess des Erhebens das Objekt zur Adäquanz seiner Objektivität, die Individualität und somit die anschauliche Welt durch das zeit- und raumlose Schauen der Ideen überwindet. Körperlichkeit im Sinne von Leiblichkeit wird überwunden, um aus der Objektivierung des Willens das Ansich zu extrahieren. Körperlichkeit im Sinne der reinen Subjektivität des Erkennens schlägt sich jedoch gleichsam als reine Körperlichkeit im Artefakt als Moment des Schönen nieder, um als solches im Prozess der Wahrnehmung im Betrachter wiederum freigesetzt zu werden. Die Komposition von Musik versteht sich solcherart als ein gradueller Prozess, in welchem der Leib als objektivierter Wille gleichsam in Ekstase seiner Stofflichkeit enthoben wird:

⁷³ Vgl. ebd., S. 247.

⁷⁴ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, a.a.O., S. 347.

⁷⁵ Ebd., S. 347.

⁷⁶ Vgl. ebd. §52, S. 352.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 339 u. 341.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 347.

⁷⁹ Ebd.

„Hieraus entspringt es, daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern. Dies ist der Ursprung des Gesanges mit Worten und endlich der Oper, – deren Text eben deshalb diese untergeordnete Stellung nie verlassen sollte, um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel seines Ausdrucks zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist. Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen.“⁸⁰

An dieser Stelle wird deutlich, inwieweit sich etwa die Simmelsche Ästhetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts von einem solcherart verstandenen Begriff der Schönheit zu entfernen beginnt. Denn an die Stelle der Sprache der Idee, die der künstlerische Gegenstand im Bewusstsein des Betrachters evoziert, tritt nunmehr allmählich die Sprache des Privaten respektive des Unterbewussten, welche nicht mehr das Wesen der Dinge in ihrer Allgemeinheit zu ergründen sucht, sondern vielmehr das spezifisch Subjektive – oder in der Diktion der Zeit: das Seelische – in dessen repressiver Gefangenheit zu artikulieren sich anschickt. Gleichsam das Reizende, dessen Darstellung Schopenhauer verbietet, wird zum Agens einer sich verändernden Produktionsästhetik.

Simmel

Die im Simmelschen Rodin-Aufsatz entwickelte Perspektive einer *Ästhetik der Bewegung*, welche unter der Prämisse einer veränderten Darstellung und Darstellbarkeit von Körperlichkeit die psychologische Tendenz des Leibes als Charakteristikum der *Moderne* ausweist, steht im Gegensatz zur Schopenhauerschen Vorstellung einer gleichsam *reinen* Körperlichkeit, die als körperlose Gebärde in ihrer Unmittelbarkeit die Verbindung zwischen den Ideen und der Erkenntnis durch die Musik herzustellen vermag, wie es insbesondere durch Wagner verdeutlicht wird. Das Verhältnis zwischen dem anschauenden, sich zum reinen Subjekt der Erkenntnis erhebenden Individuum zu den Objekten der Kunst, gerät durch den Berliner Philosophen und Soziologen nunmehr gerade vor dem Hintergrund evidenter gesellschaftlicher Fragestellungen in eine spezifische Neubestimmung. Hierin bildet eben jene „Bewegtheitstendenz“, welche die „tiefstgründige Beziehung der modernen Kunst

⁸⁰ Ebd., S. 346.

überhaupt zum Realismus“ aufweist, die veränderte Folie einer nunmehr die Stilisierung von „Beunruhigung“ und „Unerträglichkeit“ fokussierenden Auseinandersetzung.⁸¹

Allein der bereits dreißig Jahre zuvor von Simmel unternommene Versuch einer Bestimmung der Ursprünglichkeit der Musik in der anatomischen Beschaffenheit des Menschen lenkt hinsichtlich des *sich losringenden* und *hervorbrechenden* Gesangs⁸² bereits den Blick auf den gleichsam *entsetzten* Schrei des entfremdeten, vereinsamten Menschen – 1911 nunmehr in einen umfassenderen Begriff der Kultur überführt. Die im Rahmen der Essay-Sammlung *Philosophische Kultur* wesentlich am Modellcharakter des Artefakts respektive gesellschaftlichen Relevanzen von Lebenskontexten wie Religion, Mode und Abenteuer entwickelten Einzelbetrachtungen, erfahren in der die Publikation abschließenden Auseinandersetzung *Zur Philosophie der Kultur* eine gleichsam metatheoretische Zusammenführung und Verdichtung, die überdies für Simmels philosophisches und soziologisches Denken weithin programmatische Bedeutung erlangt. Denn sowohl die Theorie der Kreuzung sozialer Kreise (1890), welche die Auswirkungen der veränderten Formen von Individualisierung und Vergesellschaftung auf die Lebenswirklichkeit des Einzelnen untersucht als auch die zur großen Berühmtheit gelangten *Philosophie des Geldes* (1900), in welcher die Usancen des Lebensstils einer eingehenderen Bestimmung zugeführt werden, tragen die nun als Tragödie der Kultur bezeichnete Abhängigkeit von vermeintlichen Errungenschaften der Technik und der Arbeitsteilung und der damit einhergehenden Entsubstantialisierung der Bedeutung der Kunst für das Individuum als Kern in sich. Weiter noch zeitigen sie Einfluss auf das Denken Bekkers und Weißmanns und bilden nicht zuletzt deshalb einen der zentralen Texte für das kritische Kulturverständnis der zehner und zwanziger Jahre. Darüber hinaus erscheinen sie als Gegenmodell zur Schopenhauerschen Ästhetik insofern höchst relevant, als sie gerade in Bezug zu den Entwicklungen in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts auf die grundlegenden Irritationen einer allmählich veränderte Ästhetik verweisen. Diese sind es, welche bei Simmel aufgrund der durch den technischen Wandel beschleunigten Marginalisierung des Individuums zu einer Neubestimmung künstlerischer Notwendigkeit führen. Kunst wird zum Gegengewicht einer durch massive Vergesellschaftung betriebenen Ephemerisierung des einzelnen Lebens⁸³ und avanciert somit zum

⁸¹ Vgl. Simmel, Georg: „Rodin“, a.a.O., S. 347.

⁸² Vgl. Simmel, Georg: „Psychologische und ethnologische Studien über Musik“, in: *Texte zur Musiksoziologie*, hg. v. Tibor Kneif, Köln 1975, S. 110-139. Erstaussgabe: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 13/ 1881, S. 112 und S. 122. Vgl. hierzu weiter Kapitel III, S. 82-84.

⁸³ Eine Ephemerisierung, wie sie etwa in Fritz Langs *Metropolis* in ihrer aufs äußerste getriebenen Radikalität darstellt, indem er den Arbeiter auf das Räderwerk einer Maschine flechtet, die durch die mit der Vermessung des Körpers einhergehenden Vermessung der Zeit immer mehr Ähnlichkeit mit einem Uhrwerk erlangt. Vgl. Kapitel II, S. 21-22.

gleichsam programmatischen Mittel, den drohenden Verlust von Persönlichkeit und Kultiviertheit wenn nicht aufzuhalten, so zumindest zu verlangsamen. Kunst, im Schopenhauerschen Sinne noch als „Erleichterungsmittel“ des Verständnisses des Wesens der Welt verstanden, wird nunmehr zum Orientierungspunkt eines zunehmend aus der sinnlich erfahrbaren Welt fallenden Lebens, welches diese Welt vermittels der Kunst nicht mehr in ihrer Gesamtheit, sondern nur noch im Ausschnitt, als Bruchstück wahrnehmen kann. Hierin wurzelt die zentrale Instanz einer eben lebenserhaltenden Notwendigkeit, welche Simmel in der Wechselbeziehung zwischen Individuum und Kultur und der dadurch entstehenden Ausformung einer Persönlichkeit begründet sieht:

„Was heißt Persönlichkeit? Wie mir scheint: die Erhöhung und Vollendung, die die Form des körperlichen Organismus durch die Fortsetzung in das seelische Dasein gewinnt.“⁸⁴

Der Begriff der Kultur gründet bei Simmel in jener Form des sich zur Persönlichkeit erhebenden Individuums und mithin in der Vorstellung einer Subjekt-Objekt-Beziehung, welche die Seele des Individuums in der Auseinandersetzung mit dem zu Objekten der Kultur geronnenem Geist im Prozess des Lebens in einen Zustand der Kultiviertheit überführt.⁸⁵ Der „Weg der Seele zu sich selbst“⁸⁶ umfasst somit die grundlegende Bewegung des menschlichen Lebens hin zu einer nie vollendeten personalen Einheit, welche über die Stationen objektiv geistiger Gebilde wie „Kunst und Sitte, Wissenschaft und zweckgeformte Gegenstände, Religion und Recht, Technik und gesellschaftliche Normen“ dasjenige, was Simmel als den Eigenwert der Kultur bezeichnet, in sich einbezieht.⁸⁷

„Kultur entsteht – und das ist das schlechthin Wesentliche für ihr Verständnis – indem zwei Elemente zusammenkommen, deren keines sie für sich enthält: die subjektive Seele und das objektiv geistige Erzeugnis.“⁸⁸

Zwischen diesen beiden Polen sieht Simmel einen Graben, der nur überwunden oder überbrückt werden kann, wenn Subjekt und Objekt beide Geist sind. Indem der „subjektive Geist zwar seine Subjektivität“, nicht aber seine „Geistigkeit“ verlässt, vermag er es im Verhältnis zum Objekt den Prozess seiner Kultivierung zu erleben, wodurch das „Objektivwerden des Subjekts“ und das „Sub-

⁸⁴ Simmel, Georg: „Zur Religionssoziologie“, in: Ders.: *Philosophische Kultur*, a.a.O., S. 351.

⁸⁵ Vgl. Simmel, Georg: „Der Begriff und die Tragödie der Kultur“, in: Ders.: *Philosophische Kultur*, a.a.O., S. 385 u. 387.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 387.

⁸⁷ Vgl. ebd., S.389.

⁸⁸ Ebd.

jektwerden eines Objekts“ eben jener „metaphysischen Form“ entspricht, die diesen Vorgang auszeichnet.⁸⁹ Diese Erkenntnisform stellt im Gegensatz zu Schopenhauers Moment der Kontemplation, in welchem das reine Subjekt der Erkenntnis die dem Individuum im Alltag verborgenen platonischen Ideen schaut, keine einseitige Bewegung mehr zu einer von ihm unbeeinflussbaren Abso-
lutheit dar, die dann im Kunstwerk als Abbildung zum Ausdruck gelangt, sondern Kunst ist nunmehr ein Resultat der aus der Subjektivität jenes Alltags stammenden Wertschöpfung, die sich als Moment der Stabilität, gegenüber dem stetig sich wandelnden Leben bewährt:

„Dem vibrierenden, rastlosen, ins Grenzenlose hin sich entwickelndem Leben der in irgendeinem Sinne schaffenden Seele steht ihr festes, ideell unverrückbares Produkt gegenüber, mit der unheimlichen Rückwirkung, jene Lebendigkeit festzulegen, ja erstarren zu machen; es ist oft, als ob die zeugende Bewegtheit der Seele an ihrem eigenen Erzeugnis stürbe.“⁹⁰

Kultur erlangt die Bedeutung einer Sammlung objektiver Gebilde, die „das Leben aus sich heraus verkörpert hat“, wodurch das solcherart vom Subjekt hingestellte Objektive wiederum zum sachlichen Orientierungspunkt einer auf dem Weg zur ihrer Kultivierung voranschreitenden Persönlichkeit wird.⁹¹ Innerhalb der Kunst vollzieht sich eben jener Prozess der Auseinandersetzung, der als Wechselwirkung zwischen subjektiver und objektiver Kultur, die durch Arbeitsteilung und Technisierung zunehmend einander entfremdet werden, die Bedeutung des künstlerischen Schaffens sowohl für die Gesellschaft als auch insbesondere für den Künstler selbst umso mehr hervorhebt:

„In dem Glück des Schaffenden an seinem Werk, so groß oder gering dies sei, liegt neben der Entladung der inneren Spannungen, dem Erweise der subjektiven Kraft, der Genugtuung über die erfüllte Forderung wahrscheinlich immer noch eine sozusagen objektive Befriedigt-
heit darüber, daß dieses Werk nun um dieses Stück reicher ist. Ja vielleicht gibt es gar keinen sublimeren persönlichen Genuß des eigenen Werkes, als wenn wir es in seiner Unpersönlichkeit und seiner Gelöstheit von all unserem Subjektiven empfinden.“⁹²

Das Schaffen eines Kunstwerkes ist somit ein ins Metaphysische zielender Akt, wodurch dem subjektiven Genuss daran ein Wert besonderer Art innewohnt, der, obwohl das Artefakt nun „jenseits der subjektiven Lebensprozesse“ existiert, im Wissen darum begründet liegt, „daß der Geist sich

⁸⁹ Ebd., S. 390.

⁹⁰ Ebd., S. 390-391.

⁹¹ Vgl. Ebd., S. 391.

⁹² Ebd., S. 392.

diese Gefäß geschaffen hat“.⁹³ Diese Eigenschaft bezeichnet Simmel als den *Kulturwert* eines Werkes, welches durch die Schaffung einer Einheit von subjektivem und objektiven Geist einen Beitrag zur individuellen Vollendung des Einzelnen leistet. Denn nur an einem überpersönlichen, außerhalb des Subjekts gelegenen Gebilde, kann sich diese vollziehen.

Hier setzt Simmel seine Kritik an der Kultur der Gegenwart ein, deren durch Spezialisierung und Arbeitsteilung beschleunigter Wandel er als Tragödie⁹⁴ ausweist. Denn krankt der einzelne Mensch an Desinteresse sowie eine ganze Zeit, eine „müde gewordene Epoche“ an Dekadenz, zeitigt die kulturelle „Nahrung“⁹⁵ keine Wirkung mehr. Dem Kunstwerk kommt nicht mehr der „Nebenertrag“ zu, der Entwicklung der Persönlichkeit zu dienen.⁹⁶ Hierin liegt jene spezifische Differenz zwischen einer Sach- und einer Kulturbedeutung eines künstlerischen Objekts: der Mensch wird reicher an Genuss und Fähigkeiten, seine Kultiviertheit hält damit jedoch nicht Schritt.⁹⁷ Die Tragödie der Kultur vollzieht sich in der zunehmenden Spaltung von Subjekt und Objekt, die durch die „Formlosigkeit des objektivierten Geistes“⁹⁸ weiter beschleunigt wird. Indem sich der Mensch durch Arbeitsteilung und Technik dem originären Schaffensprozess entfremdet, verselbständigen sich die objektiven Gebilde in gleicher Weise:

„Der Typus dieser Erscheinungen ist, absolut ausgedrückt, der: durch die Wirksamkeit differenter Personen entsteht ein Kulturobjekt, das als ganzes, als dastehende und spezifisch wirksame Einheit, *keinen Produzenten hat*, nicht aus einer entsprechenden Einheit eines seelischen Subjekts hervorgegangen ist. Die Elemente haben sich zusammengetan wie nach einer ihnen selbst, als objektiven Wirklichkeiten, innewohnenden Logik und Formungsintention, mit denen ihre Schöpfer sie nicht geladen haben.“⁹⁹

Durch diesen Prozess der Arbeitsteilung wandelt sich die Kultur für Simmel zu einer Sammlung von zufälligen, aus einer Ahnungslosigkeit gespeisten Schöpfungen, die dem Spiel des Kindes mit Buchstaben gleicht, welches diese „zufällig zu einem guten Sinn anordnet“.¹⁰⁰

⁹³ Vgl. Ebd.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 411: „Dies ist die eigentliche Tragödie der Kultur. Denn als ein tragisches Verhängnis – im Unterschied gegen ein trauriges oder von außen her zerstörendes – bezeichnen wir doch wohl dies: daß die gegen ein Wesen gerichteten vernichtenden Kräfte aus den tiefsten Schichten eben dieses Wesens selbst entspringen; daß sich mit seiner Zerstörung ein Schicksal vollzieht, das in ihm selbst angelegt und sozusagen die logische Entwicklung eben der Struktur ist, mit der das Wesen seine eigene Positivität aufgebaut hat.“ Vgl. hierzu auch Freuds Konzeption des Todestriebs in Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt a.M. 1994.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 396.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 400.

⁹⁷ Ebd., S. 401.

⁹⁸ Ebd., S. 414.

⁹⁹ Ebd., S. 406.

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

Körper und Musik

Für die Musik und der ihr eigenen Immanenz des Körpers zeichnet sich im Zusammenhang mit Simmels – gegenüber Schopenhauer deutlich differenten – Ästhetik der Bewegung jener grundlegende Wandel ab, welcher vor allem innerhalb des Musikdenkens des frühen 20. Jahrhunderts zunehmend zu Tage tritt. Hierin liegt überdies der wesentliche Unterschied einer die Physiologie des Hörens fokussierenden Auseinandersetzung, wie sie bei Hanslick, von Helmholtz und Riemann vollzogen und gleichsam als Dispositiv in die Grundlagen der institutionalisierten Musikwissenschaft integriert wird, zu den Gegenentwürfen einer den ganzen sinnlichen Leib betreffenden Psychologie des Ausdrucks, die nunmehr in den außerhalb universitärer Forschung entstehenden Schriften von Adolf Weißmann, Paul Bekker und den Sonderausgaben der *Musikblätter des Anbruch* verstärkt aufscheinen. Kunst wandelt sich im Verständnis Simmels vom Abbild der Idee zum Spiegel des Lebens, wodurch dem Gefühl des Fragmentaren in der Berührung der Welt des Absoluten respektive der Ideen mit der Welt des Alltäglichen und Persönlichen in eben jener Schnittfläche eine neue Bedeutung zukommt, in welcher nun die Umrisslinien, die diese Fläche umgrenzen sowie diese selbst, verstärkt in Vibration geraten und zu verschwimmen drohen. Diese Divergenz zwischen einer Luzidität des sogenannten ‚klassischen‘ Ideals der Schönheit und der Opazität einer auf die individuelle Seele des Menschen geworfenen Ephemerität des Lebens, deren dieser sich durch stetige Kultivierung erwehren muss, markiert die weitgehend vorherrschende Grundintention der Schriften, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts einer Neu-Bestimmung der Musik widmen. Gerade das diesbezügliche physiognomische und charakterologische Denken verweist auf die gewandelte Vorstellung einer zwischen *Plastizität* und *Bewegung* neu aufscheinenden Spannung, die durch die Musik angegangen und verwandelt werden muss.

Die durch Schopenhauer dem Plastischen zugeschriebene Liminalität, welche Simmel als „Logik des Körpers“¹⁰¹ ausweist, erscheint in ihrer Klarheit und Geschlossenheit, insbesondere aufgrund ihres innerhalb kausaler Umrisslinien sich bewegenden Ausdrucks zunehmend als inadäquates Darstellungsmittel. Ihre Ausgewogenheit, wie sie für Wagner etwa auch in der Harmonie eines in die Musik überführten Schreies gilt, gerät bezüglich des ästhetischen Gebots der Minimalität und Liminalität der Bewegung zunehmend in Widerspruch einer diese Grenzen sprengen wollenden Gestaltungskraft. Nicht mehr der Schrei des aus dem Traum Erwachenden, der von der Wesenschau aus einem dem Wachbewusstsein verborgenen Unterbewusstsein ins Leben zurückkehrt, sondern

¹⁰¹ Simmel, Georg: „Rodin“, a.a.O., S. 346.

der Schrei des sich bewusst seienden Individuums, welchem seine repressive Gefangenheit in der Gesellschaft klar vor Augen steht, wird zum Initiator eines veränderten Ausdrucks, der die Darstellbarkeit des Körpers nun auch in seiner gewaltsamen Bewegung ermöglicht. Entgegen einer bildenden Kraft, welche die kontemplativ geschaute Gebärde aus ihrer Zeit- und Raumlosigkeit in die Gegenständlichkeit überführt, schafft sich nunmehr die Bewegung, die „zu uns hinkommt“¹⁰² Raum, indem sie die Umrisslinien, die eine Adäquanz der Plastik gebietet, gewaltsam durchbricht – oder im Analogon der Stimme aus der Seele des Individuums hervorbricht – und den Schrei nicht wie in der Laokoon-Gruppe *in statu nascendi* auf Dauer stellt, sondern in seiner Flüchtigkeit und Vergänglichkeit in einem überaus intensitätsreichen Stadium der Bewegung gefriert – in Bewegungen eines „vorüberfliegenden Momentes.“¹⁰³ Dergestalt ist auch jegliches Fragmentare, welches wie in der Skulptur Rodins gleichsam aus dem Stein herausragt, nicht Bruchstück im Sinne eines Torsos, „indem von einem vorbestehenden Ganzen Teile in Wegfall gekommen sind“,¹⁰⁴ sondern ein Augenblick der Bewegung, die im Werden begriffen, durch die Phantasie des Betrachters selbst zu vervollständigen ist,¹⁰⁵ wodurch sie nicht auf ein Absolutes oder Stillgestelltes zielt, sondern die „Zeitlosigkeit der reinen Bewegung“¹⁰⁶, von welcher sie einen Ausschnitt darstellt, aufsucht.¹⁰⁷ Hierdurch bleibt sich die Plastik gerade aufgrund ihrer Korrespondenz zum Inneren der menschlichen Seele der gravimetrischen Kräfte, denen sie sich durch eben jenes „Sichherausheben“¹⁰⁸ aus dem Stein entgegenstellt, gewissermaßen bewusst. Denn für Simmel stellt gerade die gotische Plastik, für welche die „Eigenschwere“ des Körpers nicht existent ist – vielmehr nur die „sich selbst aufwärts tragende Kraft“ – aufgrund des christlichen „Radikalismus“ der Scheidung zwischen Körper und Seele einen Widerspruch dar:¹⁰⁹

„All diese gedrückten und in die Länge gezogenen, verzerrten und ausgebogenen, verdrehten und disproportionierten Körper sind wie die plastisch gewordene Askese. Der Körper soll leisten, was er nicht leisten kann: der Träger des ins Transzendente strebenden, ja, im Transzendenten wohnenden Seele zu sein. Ein so ergreifend seelischer Ausdruck auch für uns in diesen Figuren wohnt: er kommt daher, daß ihre Seele eigentlich nicht mehr *ihre* Seele ist,

¹⁰² Ebd., S. 347.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 340.

¹⁰⁴ Simmel, Georg: „Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik“, a.a.O., S. 29.

¹⁰⁵ Vgl. Simmel, Georg: „Rodin“, a.a.O., S. 337.

¹⁰⁶ Ebd., S. 340.

¹⁰⁷ Vgl. demgegenüber Zenck, Martin: „Die mehrfache Codierung der Figur. Ihr defigurativer und torsohafter Modus bei Johann Sebastian Bach, Helmut Lachenmann und Auguste Rodin“, a.a.O., S. 274-276.

¹⁰⁸ Simmel, Georg: „Rodin“, a.a.O., S. 337.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 334-335.

sondern irgendwo jenseits ihrer ist, so daß der Körper mit den unmöglichsten Bemühungen versucht, ihr nachzukommen.¹¹⁰

Jene „Zeitlosigkeit der reinen Bewegung“¹¹¹ entspricht somit jenem „Fliegenwollen“¹¹² und in ihrer Bannung in Stein jenem „vorüberfliegenden Moment“¹¹³, welcher der Aufhebung aller Kräfte der Schwerkraft zu entkommen wünscht – was jedoch durch eine „elegische(...) Kontemplation“ nicht mehr erreichbar erscheint und hierdurch das Bruchstückhafte des Lebens offenbart.¹¹⁴ Übertragen auf die Musik bedeutet dies, dass Gesten und Gebärden in der Musik nicht mehr im Sinne eines Zusammenhalts von Plastizität und Harmonie als immediate Wirkmächtigkeit aus dem Reich der Ideen in unsere diesseitige Welt hinein greifen, sondern dass sie sich zu intermediären Gebilden wandeln, die kraft ihrer Bewegung auf den Schrei des Subjekts verweisen, welcher die Ephemierität und Fragmentarität des Lebens gleichsam als Trauma in sich trägt. Körperlichkeit, wie sie in der Musik dergestalt in veränderter Weise zum Ausdruck gelangt, steht im Sinne einer Spannung von *Plastizität* und *Bewegung* nicht mehr in einer Beziehung zur Idee, sondern sie wird zunehmend in eine soziologische und gar anthropologische Bedeutung überführt, die im Analogon des Physiognomischen und Charakterologischen auf den Leib und das Gesicht des Individuums respektive Subjekts Zeichen geschrieben glaubt, welche durch spezifische Techniken der Dechiffrierung von diesem ablesbar erscheinen. Insbesondere die Gebärde, wie sie nun Simmel als Ausdruck künstlerischen Schaffens begreift, eröffnet in ihrer auf das Leben verweisenden „Bewegtheitstendenz“¹¹⁵ den Weg zu einer veränderten Deutbarkeit und Wahrnehmbarkeit körperlicher Evidenzen in der Musik:

„Wir zweifeln nicht mehr daran, daß alle bildende Kunst von den psychisch-physischen Verhältnissen abhängt, von der Umsetzungsart der seelischen Bewegungen in körperliche, von den Innervationsempfindungen, von dem Rhythmus des Blickens und Tastens. [...] Wenn es für die theoretische Erkenntnis richtig ist, daß der Raum in der Seele ist, so zeigt die Geste, daß die Seele im Raum ist. Die Gebärde ist nicht die Bewegung des Körpers schlechthin, sondern die daraufhin angesehene, daß sie der Ausdruck des Seelischen ist. Darum ist sie eine der wesentlichsten Brücken und Voraussetzungen der Kunst, deren Wesen doch ist, daß das Anschauliche der Träger und die Offenbarung eines Seelischen, Geistigen, wenn auch nicht immer im Sinne der Psychologie, sei. Mit der Gebärde nimmt der Mensch einen durch sie designierten Teil des Raums gleichsam in geistigen Besitz. Wir würden

¹¹⁰ Ebd., S. 335.

¹¹¹ Ebd., S. 340.

¹¹² Ebd., S. 347.

¹¹³ Ebd., S. 346-340.

¹¹⁴ Simmel, Georg: „Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik“, a.a.O., S. 39.

¹¹⁵ Simmel, Georg: „Rodin“, a.a.O., S. 347.

Räumlichkeit ganz anders oder gar nicht verstehen, wenn wir uns nicht in ihr bewegten, und die Art dieser Bewegungen trägt die Art dieses Verständnisses.¹¹⁶

Die Plastizität der durch Komposition des Rhythmischen verräumlichten Gebärde, wie sie Wagner noch versteht, tritt zugunsten eines Hervorbrechens der inneren Stimme, einer ungebändigten und eruptiven Unmittelbarkeit des inneren Empfindens des Subjekts in den Hintergrund. Plastisch erscheint nun vielmehr die Kumulation ihrer gleichsam inkommensurablen Ausdrucksformen durch kompositorische Schichtung und schnittartige Aneinanderreihung, die sich des Verbindenden, des zwischen den Ausdrucksnuancen entwickelnden Überganghaften entledigt und gerade dieses Gewaltsame, Mechanische oder Collagehafte der Aneinanderreihung zum Ausdrucksmittel der Darstellung bestimmt. *Plastizität und Bewegung* werden somit aus ihrer am Ideal ausgerichteten Schönheit zu Kategorien des Subjektiven, die sich im Moment der Schöpferischen Entäußerung als Körperlichkeit im Artefakt objektivieren – in welchem das „Geschaffene seinen Schöpfer auf das innigste bewahrt.“¹¹⁷

¹¹⁶ Simmel, Georg: „Weibliche Kultur“, in: Ders: *Philosophische Kultur*, a.a.O., S. 440.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 414.

V.

Der Körper in der Musik

1. Aspekte einer Körper-Fähigkeit der Musik

Der Musiker, mochte er sich schaffend oder ausübend betätigen, ist von jeher durch die besondere Vernachlässigung des Körpers aufgefallen. Harmonie will aus einem disharmonischen Körper dringen.

Adolf Weißmann¹

Angesichts des im musikgeschichtlichen Kontext zumeist überakzentuierten Hanslickschen Apodiktums einer „Geist-Fähigkeit“ des musikalischen Materials – welches der Wiener Kritiker in seiner *Revision einer Ästhetik der Tonkunst* bereits selbst durch die detaillierte Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Erkenntnissen und Fragestellungen bezüglich physiologischer Eigenschaften des Musikalischen relativiert² – erscheint es sinnvoll und notwendig, nunmehr den Blick auf eine „Körper-Fähigkeit“ zu richten, die der Musik nicht nur in jenem sogenannten musikalischen Material, sondern in allen sie betreffenden Bereichen der Produktion, Notation, Reproduktion/Interpretation und Rezeption zu eigen ist. Wesentlich ist hierbei die Fokussierung rein innermusikalischer Aspekte, die den Körper in der Musik nicht aus der Perspektive des Tanzes oder des Theaters unter der Maßgabe seiner szenischen Wirksamkeit auf der Bühne aufsuchen.³ Entscheidender ist die Frage, wie dieser in der Musik selbst zum Ausdruck gelangt.⁴ Dabei gilt die Aufmerksamkeit nicht der

¹ Weißmann, Adolf: *Die Entgötterung der Musik*, Berlin und Leipzig 1928, S. 18.

² Vgl. hierzu Kapitel III, S. 77-79.

³ Vgl. etwa Isodora Duncans Entwurf *Der Tanz der Zukunft* (1903), der gänzlich ohne die Nennung des Begriffs *Musik* auskommt, vgl. Kapitel III, S. 84-86.

⁴ Vgl. auch Becker, Tim; Woebis, Raphael: „Musikwissenschaftliche, historische als auch sozialwissenschaftliche Fragestellungen müssen sich im Zusammenhang mit gesellschaftlichen, insbesondere künstlerischen Inszenierungen des Körper im 20. Jahrhundert, [dem] ‚Phantasma des Körpers‘ rationalistisch-abendländischer Herkunft kritisch entgegenstellen, um den Körper aus der rein empirischen Erfahrbarkeit heraus zu lösen. Dabei soll vor allem die Beschränkung der Phänomene einer Körperlichkeit auf Körperausdruck, Bewegung, ‚Gemütsausdruck‘, also der medial vermittelten Präsenz des zeichenhaften Körpers in seiner theatral-inszenatorischen Dimension (z.B. Tanz) überwunden werden zugunsten einer Ästhetik des Performativen, welche die Leiblichkeit innermusikalischer Erzählstrukturen in ihrer Immanenz erkennt.“ Becker, Tim; Woebis, Raphael: „’Alsdann, soll er uns etwas denken?’ – Der Körper zwischen Anathema und interdisziplinärem Modell innerhalb der Musikwissenschaft“, erscheint in: *Theatralität*, Bd. 7, hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a., Francke Verlag Tübingen und Basel 2003.

Entwicklung einer Theorie des Körpers in der Musik,⁵ vielmehr wird davon ausgegangen, dass gerade in Bezug zu Dimensionen des Körperlichen das jeweilige Artefakt selbst theoriebildend ist, wodurch die Komposition zum spezifischen Modell der in ihr entfalteten corporalen Zustände wird und somit zugleich zum Ausgangspunkt der Untersuchung werden muss. Entgegen der Anwendung und Übertragung vorgefasster, normierter Körper-Schemata *auf* die Musik steht nunmehr eine Inventur grundlegender Indizien, welche eine Immanenz des Körpers *in* der Musik in spezifischer Weise auszuweisen vermögen, im Vordergrund des Interesses. Kompositionen werden daher als Archive von corporalen Zuständen und Bewegungen verstanden, in welchen die mannigfaltigen Prozesse eines Ein- und Austritts von Körper – sowie die Potentiale seiner Transformation – gespeichert sind und im Akt der Aufführung und Wahrnehmung immer wieder aufs Neue und variiert freigesetzt werden. Das heißt Partituren sind nicht als Dispositive einer maßstabgerechten Reproduktion von minutiös ausgemessenen Körperbewegungen anzusehen, sondern gerade in ihrer Offenheit zu betrachten, innerhalb der Beschränkungen des Zeichensystems der Notation weitgehende Freiräume für den Körper des Interpreten sowie des Rezipienten zu lassen. Eine Inventur dient hierbei der Sammlung gleichsam idealtypischer Ausdrucksformen von Körperlichkeit, die als Orientierungspunkte eine neue Möglichkeit der Untersuchung und Deutung von musikalischen Modellen eröffnen sollen. Das Paradigma des Körpers in der Musik sollte gerade im Hinblick auf die diesbezüglich zu untersuchenden Werke unter heuristischen Gesichtspunkten angewandt werden, um der Neigung, bereits im Vorfeld gesetzmäßige Allgemeingültigkeit zu beanspruchen, entgegen zu wirken.

In diesen Zusammenhang wird sich jede Begrifflichkeit notwendigerweise im Sinne eines offenen Horizonts als denkbar unabgeschlossen erweisen müssen, da die Deskription körperlicher Evidenzen in der Musik eine Sprache zu wählen hat, die dem jeweiligen Werk angemessen erscheint. Das heißt den im Folgenden untersuchten Kompositionen von Alban Berg und Béla Bartók ist in anderer Weise zu begegnen, als Entwürfen neuerer Musik, die, wie etwa bei Helmut Lachenmann oder Adriana Hölszky, Körperlichkeit in einer genuin veränderten Weise zum Ausgangspunkt der Komposition machen.⁶ Überdies erscheinen genaue Grenzziehungen zwischen den einzelnen darge-

⁵ Als eine diesbezügliche Theorie kann vielmehr die von Dieter Mersch entwickelte *Ästhetik des Performativen* angesehen werden, in welcher Körperlichkeit als generatives Moment etwa der *performance art* erkannt und problematisiert sowie hinsichtlich ihrer Evidenz im Prozess der Ereignis-Werdung untersucht wird. Eine Erweiterung dieser Theorie bezüglich einer Anwendbarkeit auf musikalische Modelle müsste dabei innermusikalische Zusammenhänge integrieren, welche Körperlichkeit im Artefakt maßgeblich konstituieren. Vgl. Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M., 2002.

⁶ Vgl. zum Aspekt der Körperlichkeit bei Helmut Lachenmann: Becker, Tim; Woebis, Raphael: „Die Amplificatio der Phantastik durch die Explanatio der Signatur. Zur transepochalen Präsenz von Michael Praetorius und Leonardo da

stellten Ausdrucksformen von Körperlichkeit nicht sinnvoll, da diese in den jeweiligen Kompositionen stets in veränderter Weise wirksam werden und nicht selten ineinander wirken oder sich überlagern. Das Interesse gilt somit einer vorsichtigen Schärfung des Begriffsinstrumentariums, mit welchem Evidenzen des Körpers in der Musik aufgezeigt werden können, ohne sich durch die Theoreme des Artefakts gewissermaßen gewaltsam zu bemächtigen.

Erste systematische Annäherungen an das Paradigma der Körperlichkeit in der Musik werden in der neueren Forschungs-Literatur bislang in zwei Schritten vollzogen. Zum einen gilt die zunehmende Aufmerksamkeit der Räumlichkeit der Instrumentalkörper sowie den zu ihrem Spiel erforderlichen Bewegungen. Diese Perspektive verdankt sich insbesondere verschiedener Entwürfe neuerer Musik, die vor allem durch das Aufbrechen traditioneller Spielweisen sowohl die Instrumentalkörper als auch die Körper der Instrumentalisten in zunehmend veränderter Weise zum Ausgangspunkt musikalischen Ausdrucks machen.⁷ Hierdurch erlangen die Fragen nach einer „Erweiterung der Spieltechniken durch unüblichen Gebrauch der Instrumente“, nach einer „Forcierung exekutorischer Ansprüche an Virtuosität durch Ausdifferenzierung spieltechnischer Parameter“ sowie der Spezialfall „Körper als Instrument“ eine neue Bedeutung, welche sich nunmehr in einer veränderten Bewusstwerdung einer „Körperlichkeit von Klängen“ niederschlägt.⁸ Zum anderen tritt in den Untersuchungen überdies der Aspekt der Vermessung des Körpers durch die kompositorische Strukturierung von Zeit hinzu, etwa durch Formen der „chronometrischen Zeit“, welche die Bewegungen des Körpers in der Zeit mittels eines Uhrwerks bestimmen, des „tempo ordinario“, welches sich aus thematischen Aspekten der Komposition herleitet und des „tempo rubato“, welches den Körper des Interpreten aus der „strengen Bemessung der zu artikulierenden Zeit“ befreit.⁹ Beide Dimensionen, die Räumlichkeit des Instrumentalkörpers respektive der Bewegungen des Instrumentalisten sowie die sowohl strenge als auch freiere Vermessung des Körpers durch die Komposition der Zeit, ver-

Vinci bei Helmut Lachenmann“, erscheint in: *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der Renaissance und des Barock*, hg. v. Martin Zenck. Vgl. weiter zur Dissimilation körperlicher Spielprozesse und der Entwicklung neuer Instrumentarien im Musiktheater Adriana Hölszkys Becker, Tim; Woebis, Raphael: „Adriana Hölszkys ‚Message‘ – oder von der frischen Luft ans Reißbrett ...“, in: *Ritualität und Grenze, Theatralität* Bd. 5, hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a., Tübingen und Basel 2003, S. 164-176.

⁷ Vgl. hierzu im Zusammenhang mit den Entwicklungen einer diesbezüglichen *Musique concrète instrumentale* exemplarisch Lachenmanns *Pression für einen Cellisten* (1969/70) oder im Kontext sogenannter Atem-Stücke Heinz Holligers *Pneuma* (1970).

⁸ Vgl. Hilberg, Frank: „Körperlichkeit“ in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*, hg. v. Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, S. 198.

⁹ Vgl. Zenck, Martin u.a.: „Gestisches Tempo. Die Verkörperung der Zeit in der Musik – Grenzen des Körpers und seine Überschreitungen“, in: *Verkörperung, Theatralität* Bd. 2, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat, Tübingen und Basel 2001. S. 345-368., S. 346.

weisen neben den gleichsam traditionelleren Untersuchungen – die sich insbesondere Instrumental- und Körperlehren¹⁰ sowie einer Physiologie¹¹ oder Anthropologie¹² der Musik widmen – auf die genuine Bedeutung, die dem Aspekt der Körperlichkeit in der Musik zukommt. Gerade vor dem Hintergrund der äußerst vielschichtigen Auseinandersetzungen um eine neue Körperlichkeit im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts lassen sich die diesbezüglichen Aussagen und Untersuchungen um einige Gesichtspunkte erweitern.

Im Hinblick auf eine Inventarisierung gleichsam idealtypischer Wirksamkeiten des Körpers in der Musik können im historischen Rekurs auf essentielle Schriften sechs Aspekte skizziert werden:¹³

Erstens erscheint als eine zumeist unberücksichtigte Dimension die *Körperlichkeit im Akt des Komponierens* respektive das *inkorporierende Komponieren*¹⁴. Im Fall einer Komponiertätigkeit am Klavier vollzieht die an die Gegebenheiten des Instruments und des Raums gebundene Bewegung des Komponisten – zumeist in der Haltung des Sitzens¹⁵, eventuell mit den Füßen auf den Pedalen, mit den Händen und Fingern tastend, greifend, schlagend – eine gleichsam mimetische Entladung des im inneren gehörten und empfundenen Klangs an dem Objekt der Klangerzeugung, sodass einer Setzung des Geschaffenen in die Notation bereits eine Vielzahl körperlicher Aktionen vorausgeht. Das Gestische, welches im Schaffensprozess etwa aus einer ungerichteten, schießenden Bewegung¹⁶ oder aus einem besonnenen und einfühlsamen Agieren¹⁷ die Klangvorstellungen in der Übertragung

¹⁰ Vgl. hierzu insbesondere den Versuch einer Systematisierung körperlicher Ausdrucksweisen bei Ottmar Rutz (*Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*), dessen Bemühen um die Entwicklung einer allgemeingültigen Körperlehre des Singens gleichsam exemplarisch für zahlreiche ähnliche Versuche steht, Vgl. Kapitel III, S. 96-99. Vgl. Hierzu auch die verschiedenen Beiträge der 1922 in Berlin abgehaltenen Tagung *Künstlerische Körperschulung*, vgl. Kapitel I, S. 5-8.

¹¹ Vgl. hierzu die in Kapitel III eingehender untersuchten Schriften von Hermann von Helmholtz (*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, vgl. Kapitel III, S. 75-78) und Hugo Riemann (*Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems; Grundriß der Musikwissenschaft*, vgl. Kapitel III, S. 90-92)

¹² Vgl. etwa Georg Simmels Versuch einer Begründung der Musik in anatomischen Gegebenheiten des Menschen (*Psychologische und ethnologische Studien über Musik*, vgl. Kapitel III, S. 82-84)

¹³ Die Folgende Darstellung beschränkt sich auf die Integration wesentlicher Schriften des frühen 20. Jahrhunderts, die in Kapitel III eingehend behandelt werden. Zum neueren Forschungsstand zur Körperlichkeit, insbesondere jener, die sich nicht explizit mit Musik auseinandersetzen vgl. ausführlich Kapitel I.

¹⁴ Vgl. Zenck, Martin u.a.: „Gestisches Tempo. Die Verkörperung der Zeit in der Musik – Grenzen des Körpers und seine Überschreitungen“, a.a.O., S. 349.

¹⁵ Vgl. zur Kulturanthropologie des Sitzens und dessen Bedeutung für den Schaffensprozess Eickhoff, Hajo: „Sitzen“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 489-500.

¹⁶ Eine Eruptivität der Bewegung wie sie insbesondere im *Futuristischen Manifest* als Urgrund des Schöpferischen reklamiert wird, vgl. Kapitel III, S. 95.

¹⁷ Vgl. hierzu insbesondere Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, in welchem die Vorstellung eines von gravimetrischen Kräften weitgehend unabhängigen, schwebenden Körpers zum Ausdruck gelangt, vgl. Kapitel III, S.

auf das Instrument erstmals zu artikulieren beginnt – und sich somit allmählich an eine adäquat ästhetische Ausgestaltung herantastet – weist den Körper als ein generatives Moment von Musik aus. Dabei spielt es keine Rolle, ob das Komponieren über das Medium eines Klangerzeugers oder nur im Auf- und Abschreiten oder lediglich gleichsam kontemplativen Sitzen erfolgt.¹⁸ Es ist nicht allein der Prozess des Denkens, sondern vielmehr der sich zum Ausdruck bringende Körper selbst, der im Rekurs auf Potentialitäten der Spontaneität sowie ein antrainiertes Körper-Gedächtnis die musikalischen Bewegungen, die Aktionen des Spiels in räumlichen und zeitlichen Dimensionen hervorbringt.¹⁹ Er ist wesentlicher noch als das Instrument zentraler Arbeitsgegenstand, da er die Vorstellungen einer Musik durch die Gerichtetheit seiner Bewegung erst außerhalb des Schaffenden zur Existenz bringt²⁰ – wohingegen der Anschlag einer Taste am Klavier oder die Bewegung des Bleistifts auf dem Papier bereits intermediäre Bedeutung erlangt. Diese nahezu unmittelbare Verbindung von Klangeindruck und Bewegung des Körpers deutet darauf hin, dass der Prozess der Einschreibung des Körpers in die Partitur nicht erst als Akt der Setzung in der Notation erfolgt, sondern dass diese bereits als Zeichen auf ein performatives Gedächtnis verweist, welches aus einer Resonanz oder Vibration des Leibes gleichsam osmotisch von innen nach außen drängt.²¹ Komposition wird zum Prozess der Artikulation und Transformation von Körperlichkeit, welche ausgehend vom Körper des Komponisten, gerichtet auf einen Instrumentalkörper – wie etwa ein Streichquartett oder ein Orchester – im Sinne einer imaginären Übertragung der Bewegungsimpulse in räumliche und zeitliche Strukturen vermessen wird. Daneben erlangt vor allem der Atem eine wesentliche, überdies generative Bedeutung für die Strukturierung von Musik, die nicht erst durch ordinale Erwägungen des Schaffenden Relevanz erlangt, sondern bereits im Körperlichen selbst angelegt ist.²²

92-94.

¹⁸ Vgl. zur haptisch-taktilen Dimension des Komponierens sowie der vor-artikulatorischen Körperlichkeit im Schaffensprozess Zenck, Martin u.a.: „Gestisches Tempo. Die Verkörperung der Zeit in der Musik – Grenzen des Körpers und seine Überschreitungen“, a.a.O., S. 349

¹⁹ Vgl. hierzu auch die Scheidung eines Gedächtnisses des Gestischen und der Hervorbringung des Gestischen im Akt der Spontaneität im Sinne eines Übergangs vom „spontanen Akt zur geregelten Geste“ bei Boulez, Pierre: „Die Komposition und ihre Gesten“, in: Ders.: *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*, Kassel 2000, S. 94.

²⁰ Dies ist es, was insbesondere Komponisten Neuer Musik wie Lachemann oder Globokar aufzeigen, dass der komponierende Körper und der Körper als Instrument weitgehend identisch sind. Vgl. insbesondere Hilberg, Frank: „Körperlichkeit“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*, a.a.O.

²¹ Vielleicht erscheint er sogar in dem Maße, wie es Mersch durch die Scheidung des Körperlichen des Performativen vom Zeichenhaften im Ort des Auratischen in der *performance art* verdeutlicht, dass die Körperlichkeit im Augenblick des Geschehens (Ereignis der Präsenz) nicht auf etwas bereits Vorhandenes verweist oder als solches konstruiert wird und somit nicht Zeichen ist, sondern gerade als „Bruch oder Unterbrechung im Spiel der Bezeichnungen und ihren Verweisungen“ die Subversivität der „ästhetischen Körperarbeit“ ausmacht. Mersch, Dieter: „Körper zeigen“, in: *Verkörperung, Theatralität* Bd. 2, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat, Tübingen und Basel 2001, S. 89. Vgl. zum Aspekt des Verhältnisses von Körper und Vibration bei Kandinsky und Schönberg Kapitel III, S. 96-97, bzw. bei Bloch: Kapitel III, S. 105-107.

²² Vgl. zum Verhältnis von Körper, Atem und Stimme Paul Bekker (*Klang und Eros*) Kapitel III, S. 116-121.

Zweitens verweist die *Notation als Bewegungsschrift* des Körpers²³ auf eine im Akt des Spielens freigesetzte Erinnerung an ein antrainiertes Körpergedächtnis des Instrumentalisten oder Sängers, welche die Bewegung, die im Zeichenhaften der Partitur eingefroren erscheint, wieder ins Lebendige transformiert.²⁴ Zeichen der Notation können somit verstanden werden als Abkürzungen körperlich auszuagierender respektive ausagierbarer Bewegungen im Spiel, ohne deren Wissen Partituren nicht aufführbar oder gar verstehbar wären. Der Akt des Lesens bedeutet somit bereits das Erinnern an ein Körpergedächtnis, welches über Generationen des Unterrichts tradiert und verfeinert wurde.²⁵ Das Spiel nach Noten wird in körperlicher Hinsicht vielmehr zu einem Spiel aus einem (Körper-)Gedächtnis,²⁶ wodurch überdies die Differenz zu einem literaturwissenschaftlichen Textbegriff, der sich wesentlich auf hermeneutisch dechiffrierbare Semanteme bezieht, offen zu Tage tritt.²⁷

Drittens können *Klangkörper* der Instrumente als auf den Körper und die Motorik des Spielers angepasste Apparaturen der Klangerzeugung²⁸ bezeichnet werden und zeugen als solche von einer

²³ Vgl. zum mechanischen Aspekt der Notation und Aufzeichnung von Klängen und Körperbewegungen insbesondere die Darstellung verschiedener Apparaturen im Sonderheft *Musik und Maschine* der *Musikblätter des Anbruch* sowie die Darstellung einer Bewegungsschrift des Tanzes beispielsweise von Rudolf von Laban im Sonderheft *Tanz in dieser Zeit*, vgl. Kapitel III, S. 124-130.

²⁴ Vgl. zur Körperlichkeit der Notation und dem Verhältnis Körper – Schrift (im Rekurs auf Kant) insbesondere Zenck, Martin; Becker, Tim; Woëbs Raphael: „Streng genommen ist die musikalische Notation lediglich in metaphorischer Hinsicht eine Schrift, d.h. eine Verschriftlichung von korporal-aktionsmäßigen Vorgängen, die durch das Notieren eben nicht im Sinne einer Schriftsprache denotiert werden können – was sie ausdrückt, geht aus einem System von Konnotationen hervor. [...] In diesem performativen Grundzug der darstellenden Künste (Theater/Musiktheater, bildende Kunst und Skulptur, Choreographie, *land-* und *performance art*) werden also ganz alte Formen non-verbaler Kommunikation wirksam, die durch den Abstraktionsprozess der Schrift, welche auch immer präskriptive Aktionsanweisung war, zunehmend verdeckt wurde.“ Zenck, Martin; Becker, Tim; Woëbs Raphael: „Theatralität. Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen“, erscheint in: *Die Musikforschung*, Heft 3, 56/2003, S. 272-281.

²⁵ Vgl. ebd. Vgl. weiter Zenck, Martin (Hg.): *Körpermusik – Kunstkörper – Körpertheater. Körperinszenierungen in den schönen und in den nicht mehr schönen Künsten*, erscheint voraussichtlich 2004.

²⁶ Vgl. hierzu auch Wittgenstein: „Der Vorgang der Übersetzung – etwa des Spielens nach Noten – wird durch die Worte beschrieben: Er, der Übersetzende, richtet sich nach den Noten. Ist das nun die eigentliche, rein sachliche Beschreibung des Vorgangs oder ist in sie schon ein Bild (Gleichnis) hineingetragen (gleichsam ein Anthropomorphismus)? Er richtet sich nach den Noten heißt vor allem nicht, daß er „richtig“ spielt. Wohl aber beschreibt es seine Absicht.“ Wittgenstein, Ludwig: *Bemerkungen. Philosophische Bemerkungen*, Wien 1995 S. 149 (Wiener Ausgabe, Band 3).

²⁷ Die nähere Unterscheidung zwischen einem literaturwissenschaftlichen und musikwissenschaftlichen Textbegriff sei an dieser Stelle ausgeklammert. Es sei vielmehr auf die Diskussion einer Differenz zwischen Programm/Libretto und genuin innermusikalischen Wirksamkeiten in der Untersuchung von Alban Bergs *Lyrischer Suite* verwiesen: Vgl. Kapitel V/3, S. 156-164.

²⁸ Vgl. zum Aspekt des Maschinellen im Instrumentalspiel sowie der Weiterentwicklung diesbezüglicher Apparaturen das Sonderheft *Mensch und Maschine* der *Musikblätter des Anbruch* (vgl. Kapitel III, S. 127-130) sowie die Schrift Adolf Weißmanns *Die Entgötterung der Musik*, vgl. Kapitel I, S. 8-10.

präzisen Vermessung von Bewegungsvorgängen im Hinblick auf eine zu erzielende Adäquanz des Klangs. Diese Bewegungen – und dies ist das Ziel jeder Virtuosität²⁹ – wiederum müssen trainiert werden, um mit möglichst geringer Anstrengung die Möglichkeiten des Instruments in vollem Umfang nutzen zu können.³⁰ Als Klangkörper finden darüber hinaus Ensembles von Instrumenten Bezeichnung, die etwa wie im Quartett oder im Orchester durch ihre spezifischen Eigenschaften des klanglichen Zusammenspiels Körperlichkeit in einer über das einzelne Instrument hinausgehenden Weise entstehen lassen. Eine Besonderheit hierbei bildet der Klangkörper des Sängers, welcher zugleich Instrument und Interpret ist und somit die Bewegungen des Spiels an sich selbst vollzieht.³¹

Viertens bedeutet *Körperlichkeit im Akt des Spielens* respektive Interpretierens von Musik die wesentliche Voraussetzung einer Schaffung der im Prozess des Komponierens entstandenen Körperlichkeit, die jedoch nie diese im Sinne eines Identischen wiederherstellt oder rekonstruiert, sondern stets eine Transformation gleichsam in die eigene Motilität des Spiels darstellt. Die Bewegungen der Musiker in der Interpretation von Musik gleichen gewissermaßen jener „geteilten Geste“³², die den durch den Komponisten in die Notation gelegten Impuls durch das eigene Körperwissen in neuer Weise freisetzen und ausgestalten. Eine diesbezüglich manifestierbare Körperlichkeit im Akt der Aufführung – als gestisches Spiel – findet sich etwa auch bei Hermann Scherchen, der in seinem *Lehrbuch des Dirigierens*³³ Gebärde und Bewegung hinsichtlich einer Adäquanz der zu erzielenden Wirkung des Klangs untersucht:

„Es ist ein Gesetz, daß gesteigerte psychische Energie in Form von gesteigerter physischer Energie nach außen drängt. Physische Energie ist antimusikalisch: die Musik als die Kunst des Geistes und der geistigen Spannungen kann die physische Energie als Selbstzweck nicht ertragen.

Nachlassen der inneren Intensität bei gleichbleibender Stärke, bei gleichbleibendem Tempo und gleichbleibendem Rhythmus wirkt als Abschwächung dieser Faktoren.“³⁴

²⁹ Vgl. zum Aspekt des Virtuositäts als Zeichen des Niedergangs abendländischer Musikkultur bei Adolf Weißmann neben seiner Schrift *Die Musik in der Weltkrise* (vgl. Kapitel III, S. 113-121) auch Ders.: *Die Musik der Sinne*, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1925.

³⁰ Zum Aspekt der Instrumentalisierung des Spielers durch die Signaturen tradierter Bewegung und ihrer Befreiung durch die Dissimilation von Bewegungs- und Klangerzeugungsprozessen vgl. Becker, Tim; Woebs, Raphael: „Die Amplificatio der Phantastik durch die Explanatio der Signatur. Zur transepochnalen Präsenz von Michael Praetorius und Leonardo da Vinci bei Helmut Lachenmann“, erscheint in: *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der Renaissance und des Barock*, a.a.O.

³¹ Vgl. zum Verhältnis des Körpers zum Instrument sowie den Körper als Instrument der Stimme die Ausführungen von Paul Bekker in seiner Schrift *Klang und Eros*; Vgl. Kapitel III, S. 116 -121.

³² Boulez, Pierre: „Die Komposition und ihre Gesten“, a.a.O., S. 92.

³³ Scherchen, Hermann: *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig 1929.

³⁴ Ebd., S. 30.

Fünftens erlangt die *Körperlichkeit im Akt des Rezipierens* insbesondere durch die zumeist als Ergriffensein bezeichnete Empfindung eine zentrale Bedeutung in der Wahrnehmungsbeschreibung von Musik.³⁵ In dieser Weise versteht sie sich zumeist als Resonanz oder Vibration, die in der ästhetischen Wahrnehmung – unterschieden von der physiologischen, welche die physikalische Schallwelle im Ohr in Impulse der Sinne transformiert – Regungen im Körper wachruft und unwillkürlich freizusetzen beginnt.³⁶ In neuerer Forschung gelangt hierbei vor allem der Moment der Taktilität sowie des Haptischen in den Vordergrund, wodurch der Wahrnehmungsprozess von Klängen nicht als rein auditives Phänomen begriffen wird, sondern die gesamte Oberfläche der Haut zum Wahrnehmungs-Organ des Hörens wird, mit welchem die Texturen der Klänge – seien sie aufgeraut, gesplittert oder eingeritzt – in spezifischer Weise korrespondieren. Letztlich zeichnet sich hier in der Fragestellung eine Beziehung zur Simmelschen Vorstellung einer im anatomischen gründenden Wirksamkeit von Musik erneut ab.³⁷

³⁵ Vgl. zur Körperlichkeit des Ergriffenseins im Kontext des Theaters exemplarisch die Darstellung von Fischer-Lichte, Erika: „Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie“, in: *Körperinszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, hg. v. Erika Fischer Lichte u. Anne Fleig, Tübingen 2000, S. 19-34.

³⁶ Dass der Akt des Rezipierens ein anderer sei als bloß die Umwandlung physikalischer Reize (Luftschwingung) über das Organische des Ohrs in die Ästhetische Wahrnehmung des Geistes, lässt sich exemplarisch etwa an Aussagen Hanslicks und Schönbergs verdeutlichen. In seinem *Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* vermerkt Hanslick 1854: „Unläugbar ist, daß Tanzmusik in jungen Leuten, deren natürliches Temperament nicht durch die Uebung der Civilisation ganz zurückgehalten wird, ein Zucken im Körper, namentlich in den Füßen hervorruft. Es wäre einseitig, den physiologischen Einfluß von Marsch- und Tanzmusik zu läugnen und ihn lediglich auf psychologische Ideenassociation reduciren zu wollen. Was daran psychologisch ist, – die wachgerufene Erinnerung an das schon bekannte Vergnügen des Tanzes, – entbehrt nicht der Erklärung, allein diese reicht für sich keineswegs aus. Nicht weil sie Tanzmusik ist, hebt sie die Füße, sondern sie ist Tanzmusik, weil sie die Füße hebt. Wer in der Oper ein wenig um sich blickt, wird bald bemerken, wie bei lebhaften, faßlichen Melodien die Damen unwillkürlich mit dem Kopfe hin- und herschaukeln, nie wird man dies aber bei einem Adagio sehen, sei es noch so ergreifend oder melodisch. Läßt sich daraus schließen, daß gewisse musikalische, namentlich rhythmische Verhältnisse auf motorische Nerven wirken, andere nur auch Empfindungsnerven?“ Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage Leipzig 1854, Darmstadt 1981, S. 65-66. Jedoch sieht Hanslick die Physiologie nicht in der Lage, diese Frage zu beantworten. Bei Schönberg hingegen verbindet der körperliche Akt der Rezeption sich mit dem durch den Verstand Wahrgenommenen zu einem Ganzen, der nicht im Hanslickschen Sinne Musik zu einem Körperlichen ist, sondern diesen eben durch die Gestaltungsmittel der Musik den Leib ergreift: „Ich erinnere mich genau daran, daß, als ich die *II. Symphonie* von Mahler zum erstenmal hörte, ich, insbesondere an gewissen Stellen, von einer Aufregung ergriffen wurde, die sich sogar körperlich durch heftiges Herzklopfen äußerte. Trotzdem, als ich aus dem Konzert ging, unterließ ich es nicht, das Gehörte auf jene Anforderungen hin zu prüfen, die mir als Musiker bekannt waren und denen, wie man ja glaubt, ein Kunstwerk unbedingt entsprechen müsse. Denn ich hatte die wichtigste Tatsache aus dem Gedächtnis verloren, nämlich die, daß mir ja das Werk einen unerhörten Eindruck gemacht hatte, daß es ja keine höhere Wirkung eines Kunstwerks geben kann, als wenn es die Bewegung, die seinen Schöpfer durchtoste, so auf den Hörer überträgt, daß es auch in diesem tobt und tost. Daß ich ja ergriffen war; im höchsten Grade ergriffen. [...] Es ist ganz ausgeschlossen, daß eine musikalische Ergriffenheit auf unlautere Mittel zurückzuführen ist, denn die Mittel der Musik sind unreal und unlauter ist nur die Wirklichkeit!“ Schönberg, Arnold: „Mahler“, in: Ders.: *Stil und Gedanke*, hg. v. Ivan Vojtech, Frankfurt a.M. 1992, S. 15-16.

³⁷ Vgl. den Entwurf einer anthropologischen Bestimmung der Musik bei Simmel (*Psychologische und ethnologische Studien über Musik*) Vgl. Kapitel III, S. 82-84.

„In all diesen Wandlungen geschehen eben jene Veränderungen der Druckverhältnisse: daß der Klang mal massiv andrängend begegnet, man seine Vibration förmlich auf der Haut spürt, ja in ihren extremen Momenten die Musik tatsächlich unter die Haut geht; daß Klänge mal impulsivhaft erschüttern oder mehr ziehend bewegen; daß die Schwingungen mal mehr umflattern, mal auch sanft umfassen (...).“³⁸

Der sechste Aspekt schließlich markiert das *ästhetische Verhältnis zwischen Körper und Klang* und ist gerade im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung hinsichtlich der Bestimmung neuer Musik- und Ausdrucksformen. Exemplarisch hierfür können die Schriften Adolf Weißmanns³⁹, Paul Bekkers⁴⁰ oder die Sonderausgaben der Musikblätter des Anbruch⁴¹ genannt werden, in denen sowohl die Beziehung des Leiblichen zum Ästhetischen etwa in der Frage der Organizität sowohl der Instrumente und der Bewegungen ihres Spiels respektive des Tanzes als auch der Konsequenz einer zunehmenden gleichsam maschinellen Bindung des Körpers durch neue Prozesse musikalischer Darstellung ins Zentrum der Auseinandersetzung rückt. Gerade hinsichtlich der fünf anderen Aspekte des zum- Ausdruck-Gelagens des Körpers scheint das Interesse jener Zeit vor allem an produktionsästhetischen Fragestellungen zu erwachsen, die das körperliche Moment des Schaffens durch das geschaffene Werk überwunden sehen.

Diese sechs kursorisch beleuchteten Aspekte einer Immanenz des Körpers innerhalb von Produktion, Notation, Reproduktion/Interpretation und Rezeption von Musik gilt es im Folgenden vor allem im Hinblick auf ästhetische Kriterien als heuristische Ebene in der Untersuchung der Kompositionen dergestalt zu vergegenwärtigen, dass sie als Indizien für eine mögliche Bestimmbarkeit von Körperlichkeit den Weg zu einer veränderten Deutung musikalischer Prozesse eröffnen, für die bislang die Zugangswege weitgehend noch verschlossen erscheinen.

³⁸ Schnebel, Dieter: „Der körperliche Klang“, in: *Edgar Varèse. Rückblick auf die Zukunft*, hg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1978, S.10 (Musikkonzepte, 6).

³⁹ Vgl. die Ausführungen zu Adolf Weißmanns *Die Entgötterung der Musik* (Kapitel I, S. 8-10) und *Die Musik in der Weltkrise*, vgl. Kapitel III, S. 113-116.

⁴⁰ Vgl. hierzu vor allem Paul Bekkers Aufsatz *Klang und Eros*, vgl. Kapitel III, S. 116-121.

⁴¹ Vgl. die Sonderhefte *Tanz in dieser Zeit* sowie *Musik und Maschine*, vgl. Kapitel III, S. 124-130.

2. Alban Bergs *Lyrische Suite für Streichquartett*

Der Zufall, der Buchstaben mit Tonhöhen verbindet, geht über das Motto, die Widmung, das Akrostichon mit sentimentalem Beigeschmack nicht hinaus. [...]

Ich bin übrigens durchaus der Meinung, dass hinter diesen formalen Tricks ein geheimer Humor steckt; man glaubt daran, ohne allzusehr daran zu glauben, dass man daran glaubt, und ohne je daran zu denken, dass man völlig daran glaubt ... Aberglaube, Ausflucht, Mystagogie? Ein Schlaukopf, wer das Wahre vom Falschen unterscheidet, Exorzismus und Obsession voneinander trennt, dem unnützen Zwang und der Zuflucht zur Allmacht der Zahl Rechnung trägt!

Pierre Boulez¹

Neben der nun längst nicht mehr geheimen Widmungspartitur der *Lyrischen Suite*² – in welcher Alban Berg seiner Geliebten Hanna Fuchs durch intime handschriftliche Annotationen das Werk auf persönlichste Weise übereignet³ – und ihrer geradezu ausufernden Gegenständlichkeit in For-

¹ Boulez, Pierre: „Die Schreibweise des Musikers: Der Blick des Tauben?“, in: Ders.: *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*, Kassel 2000, S. 292.

² Bezüglich jenes offengelegten Geheimnisses müsste nunmehr anstatt von einer „geheimen“, vielmehr von einer „geheimnisvollen“ Partitur im Sinne eines „Mysteriums“ die Rede sein, da sie sich gemäß des gern verwendeten Adjektivs „geheim“ für die jeweiligen Betrachter in vielerlei Hinsicht einer umfassenden Kommunikation des in ihr Verborgenen weitgehend zu entziehen scheint – wodurch sich sicherlich auch auf den Umstand schließen ließe, warum sich die Suite innerhalb wissenschaftlicher Erörterungen so großer Beliebtheit erfreut. Im Folgenden soll nunmehr jedoch, um den Anschein des Sensationellen zu vermeiden, lediglich von der *Widmungspartitur* die Rede sein. Vgl. hierzu Hahn, Alois: „Geheimnis“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 1107.

³ Für Uneingeweihte seien die Ereignisse um dieses einstige Geheimnis in gebotener Kürze zusammengefasst: Im Jahr 1925 kommt es im Hause des Prager Industriellen Herbert Fuchs-Robettin zu einer intimen Begegnung zwischen dessen Gattin Hanna (Schwägerin Alma Mahler-Werfels) und Alban Berg. Der Wiener Komponist, verheiratet und anlässlich einer Aufführung der drei Bruchstücke aus *Wozzeck* durch Zemlinsky mehrwöchiger Gast im Hause des passionierten Weinkenners und Familienvaters, verliebt sich in die Mutter zweier Kinder – eine Liaison, die sowohl durch mehrmalige Besuche in Prag als auch insbesondere durch Briefe (u.a. fungiert Adorno als Postillion d’Amour) bis zu Bergs Tod gleichsam im Verborgenen aufrecht erhalten wird. Aus Anlass des beiderseitigen Liebesgeständnisses am 25. Mai 1925 (beim zweiten Besuch Bergs in Prag) komponiert dieser die *Lyrische Suite für Streichquartett*, ein Werk, welches offiziell Zemlinsky zugeeignet wird. Für Hanna Fuchs-Robettin jedoch fertigt er eine mit mehrfarbig markierten Kommentaren versehene intime Widmungspartitur an, in welcher er als „Denkmal einer großen Liebe“ unzählige Verweise der privaten Begegnungen sowie Gefühle der durch räumliche und zeitliche Trennung hervorgerufenen Einsamkeit und Verzweiflung „hineingeheimnist“ (Vgl. die Faksimile-Auszüge der Widmungspartitur in: Berg, Alban: *Lyrische Suite. Die geheime Gesangsstimme*, hg. v. Perle, George, o.O., 1999). Seit dem Auffinden dieser Partitur durch George Perle im Jahr 1976 überschlägt sich die Begeisterung für diese Liebesgeschichte in einer Vielzahl sowohl musikwissenschaftlicher als auch vielmehr biographisch orientierter Veröffentlichungen – bis hin zu Fernsehproduktionen. Eine erzählerisch detailliert ausgestaltete Darstellung unter Einbeziehung wissenschaftlicher Quellen findet sich etwa in Monson, Karen: *Alban Berg. Musikalischer Rebell im Kaiserlichen Wien*, Frankfurt a.M. 1989, S. 206-231 (Originalausgabe: Boston 1979).

schungen seit Mitte der siebziger Jahre, scheint die für die Aufführung ursprünglich konzipierte und bis heute konsequent vertriebene Erstausgabe der Universaledition⁴ ihrerseits immer geheimnisvoller zu werden. Gleichsam palimpsesthaf schichtet sich im Bewusstsein von Ausführenden, Rezipienten und Musikologen die handschriftlich ergänzte Fassung in ihrer vermeintlich interpretatorischen Immanenz über das zugegebenermaßen an spektakulären „Offenbarungen“ eher ärmere Dispositiv und verdrängt im Prozess der Programmatisierung zunehmend die eigentlich substantielleren Fragestellungen nach den dramatischen Erzählstrukturen der innermusikalischen Konzeption der Suite.⁵ Ungeachtet des eher prohibitiven Appellcharakters eines häufig zitierten Bonmots Adornos („Ein Hermeneutiker, der der *Lyrischen Suite* sich bemächtigt, hätte für den Rest seines Lebens daran zu tun“⁶) wirkt die Musikologie mit akribischer Fleißarbeit stetig an der Bewältigung einer gleichsam *schlechten Unendlichkeit*⁷ musikalischer Verweisstrukturen, wodurch in Erwartung einer Aufdeckung aller Geheimnisse der Partitur diese unversehens in einen literarischen Text deformiert wird. Dadurch setzt die tagebuchartige Lemmatisierung Formen eines Musikverstehens in Kraft, welches in der Forderung gipfelt, man könne das Werk nur vermittelt der Biographie seines Schöpfers verstehen. Angesichts der einst existenten Lebenswirklichkeit⁸ ein eher anachronistisch anmutender Versuch der Verlebendigung einer nunmehr von Fleisch und Bein losgelösten Hülle eines überdies höchst unvollständig überlieferten „Datensets“⁹ – ein Unterfangen, welches die gebotene Trennung zwischen autobiographischer Überlieferung und Biographik aufhebt.

In Folge des Auffindens der Widmungspartitur durch George Perle im Jahr 1976 steigt die Zahl der Versuche der programmatischen Dekodierung der Suite sprunghaft an, welche aufgrund der vermeintlichen Legitimisierung durch die Handschrift des Komponisten bis heute weitgehend unkri-

⁴ Die aktuelle Ausgabe dieser Studienpartitur gründet auf der Erst-Ausgabe von 1927.

⁵ So sind die ersten Auseinandersetzungen um die Aufdeckung innermusikalischer Zusammenhänge etwa von Erwin Stein und Adorno in ihrer Bedeutung innerhalb wissenschaftlicher Diskurse nahezu marginalisiert (Vgl. Stein, Erwin: Vorwort zur Partitur der *Lyrischen Suite*, in: Berg, Alban: *Lyrische Suite für Streichquartett*, Partitur, Wien o.J., o.S.; sowie Adorno, Theodor W.: „Lyrische Suite“, in: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1971, S. 451-462.) Dementgegen geistert das Schlagwort von der „Musik als Autobiographie“ noch weitgehend unkritisiert in den Köpfen ansonsten maßgeblicher Autoren. Die diesbezüglich angebrachte Gegenfrage, wie diese Musik überhaupt aufgeführt werden müsste, um der autobiographischen Dimension gerecht zu werden, ist demnach noch nicht gestellt worden.

⁶ Zitiert nach Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer: „Statt eines Nachworts zur Kontroverse“, in: Dies. (Hg.): *Alban Berg. Kammermusik II*, München 1979, S. 10 (Musik-Konzepte, 9). Offensichtlich – so klingt es auch bei Metzger un Riehn im Begriff der „Überdetermination“ an – wird zumeist das durchaus kritische Wörtchen „bemächtigt“ in seiner genuinen Bedeutung zumeist überlesen.

⁷ Vgl. Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*, Faksimile der Ausgabe von 1918, Frankfurt a.M. 1971, S. 97.

⁸ Vgl. hierzu das von Simmel seinen Zeitgenossen attestierte fragmentare Lebensgefühl, welches überdies die Biographie als Bestätigung des Bruchstückhaften erscheinen lässt. Vgl. Kapitel II S. 22-23.

⁹ Vgl. zur Konstruktion von Identitäten durch Biographie: Böhme, Gernot: „Identität“, in: *Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 695-697.

tisiert bleiben. Vielmehr erwächst aus ihnen eine Gewissheit, Musik als Autobiographie verstehen zu können, wodurch nicht zuletzt das wohl eher einem Faible für Liebesgeschichten als dem Wunsch nach adäquater Beschreibung entstammende Klischee, Berg sei der Romantiker unter den Modernen¹⁰, ungeahnte Popularität selbst im wissenschaftlichen Diskurs erhält.

Auch ungeachtet der Annahme, in der *Lyrischen Suite* eine biographische Situation vorzufinden, gründet die in zahlreichen analytischen sowie essayistischen Auseinandersetzungen dokumentierte Begeisterung für dieses Artefakt weitestgehend auf einer gewissen Irritation, welche durch die Beschaffenheit der Musik selbst hervorgerufen wird. Ähnlich der Betrachtung eines Vexierbilds durchdringen sich in den verschiedenen Zugeweisen dabei Ebenen des Erwarteten und Unerwarteten, wodurch das vermeintlich Unvereinbare gleichzeitig gegenwärtig erscheint. Verunsichernd wirkt hierbei die geradezu programmatisch anmutende Beredtheit der musikalischen Sprache Bergs,¹¹ was bezüglich dodekaphoner und frei-atonaler Kompositionsprinzipien durchaus Widersprüche provoziert. Insbesondere die Frage, wie ein material so streng konzipiertes Werk, welches sich gleichsam in doppelter Hinsicht von *Geschichte* dispensiert zeigen müsste,¹² eine Vorstellung von solcherart intimer, außermusikalisch-thematischer Gebundenheit evozieren kann – als handle es sich um ein Kind neudeutscher Schule – scheint dabei die Gemüter am nachdrücklichsten zu beschäftigen. Der daraus resultierende Drang nach programmatischer Dekodierung der Suite erinnert hierin durchaus an die ab Mitte des 19. Jahrhunderts leidenschaftlich geführte Diskussion um das Wesenhafte der Musik, in deren widerstreitenden Standpunkten einerseits poetischer Sinn und Gehalt für die Musik reklamiert und somit die Gattung der symphonischen Dichtung als „erhabenste“ Kunstform deklariert wird, andererseits gerade das eigengesetzliche, „reine“ Prinzip einer „absoluten“ Musik, vor allem in der Gattung des Streichquartetts, als das ihr Eigentümliche gilt.

Dabei dient die entdeckte Widmungspartitur nur auf den ersten Blick als Ausweg aus dieser Irritation, da die Annotate kaum einer Überführung in eine adäquate Theorie oder Ästhetik der dodekaphonen respektive frei-atonalen Komposition stand halten, welche insbesondere – und dies ist ein bislang weitestgehend unbeachteter Umstand – die Deutung der musikalischen Verläufe gerade *zwi-*

¹⁰ Eine andere Spielart ist die des: *der am stärksten der Tradition verpflichtete Komponist der Wiener Schule*. Vgl. Budday, Wolfgang: *Alban Bergs Lyrische Suite. Satztechnische Analyse ihrer zwölfstimmigen Partien*, Neuhausen-Stuttgart 1979, S. 9.

¹¹ Ein aus dem innermusikalischem Zusammenhang erwachsender Eindruck, der jedoch nicht mit dem von außen der Widmungspartitur beigelegten „Programm“ zu verwechseln ist. Die Annahme einer Sprachähnlichkeit der Musik kann nicht mit einem Textbegriff in eins gesetzt werden, der gleichsam die Annotate als Musik begreift.

¹² Das heißt frei von Momenten des Erzählhaften und Historischen.

schen den begrifflich konnotierbaren Ereignissen hinreichend zu beschreiben in der Lage ist.¹³ Demgegenüber stellen Interpretationen, die sogar soweit gehen, „Reihentabellen als Programm“¹⁴ auszuweisen oder von einer „gänzlich semantisiert[en]“¹⁵ Musik zu sprechen, die vermeintliche Beziehung von Sprache und Musik dergestalt auf den Kopf, dass sie im Sinne einer *Explicatio textus* den einzelnen Ton als Repräsentanten eines konkret benennbaren Ereignisses verstehen, welcher in Beziehung zu den ihn umgebenden Tönen eine gleichsam authentisch¹⁶ rekonstruierbare Geschichte erzählt, als sei sie das genuine Medium der Schilderung von Ereignissen. Der Hinweis Hans Heinrich Eggebrechts, im wissenschaftlichen Sinne programmatisch könne nur ein solches Werk betrachtet werden, welchem einerseits ein vom Komponisten *öffentlich* beigefügtes Programm zugrunde liege und andererseits nur mittels eines verbindlichen Kanons der Interpretation begegnet werden könne, da „Programm“ ansonsten ein uneigentlicher Begriff sei, scheint somit hinsichtlich der *Lyrischen Suite* nur wenig Beachtung zu finden.¹⁷

Die Evidenz einer dem Quartett zugrunde liegenden, biographisch fundierten Liebesthematik entwickelt im Jahr 1975 zuerst Floros¹⁸, dessen Thesen durch die Entdeckung der Widmungspartitur durch Perle¹⁹ 1976 weitgehende Bestätigung zu finden scheinen.²⁰ Floros' Konzept einer *seman-*

¹³ Vgl. bezüglich der musikalischen Inskription von Personennamen mittels Tonbuchstaben die aufschlussreiche Fragestellung von Boulez: „Da in Deutschland die Noten durch Buchstaben bezeichnet werden, hat sich die musikalische Namenkunde im Laufe der Jahrhunderte um zahlreiche Bildungen bereichert, von denen einige zu Berühmtheit gelangt sind: die ‚Signatur‘ B-A-C-H der *Kunst der Fuge*, die *ABEGG*-Variationen von Schumann unter anderen, und seit kurzem das B-A-F-H der *Lyrischen Suite*, die drei A des *Kammerkonzerts* ... Namen verwenden oder Buchstaben? Muss man sie noch eigens anpassen? Dazu muss eine Sprache auf Kosten der anderen überwiegen. So hat Bach, um der Tonart d-moll zu genügen, dem B-A-C-H als Appendix ein Cis-D hinzugefügt, das lediglich musikalische Stichhaltigkeit besitzt ... So verstümmelt Berg, um das Variationenthema im *Kammerkonzert* zu bilden, den Namen und Vornamen Schönbergs um ihrer musikalischen ‚Brauchbarkeit‘ willen bis zur Unkenntlichkeit: ADSCHBEG! Ist noch mehr dazu zu sagen?“, Boulez, Pierre: „Die Schreibweise des Musikers: Der Blick des Tauben?“, a.a.O., Ebd., S. 292.

¹⁴ Vgl. König, Werner: *Der erste Satz der Lyrischen Suite von Alban Berg und ihre fast belanglose Stimmung*, Tutzing 1999, S. 25-28.

¹⁵ Floros, Constantin: *Der Mensch – Die Liebe – Die Musik*, Zürich-Hamburg 2000, S. 107.

¹⁶ Zur Evidenz eines authentisch geglaubten Programms als Grundlage von Reihenanalysen vgl. das Vorwort von Buday, Wolfgang: *Alban Bergs Lyrische Suite*, a.a.O., S. 9.

¹⁷ Vgl. dazu vor allem Eggebrecht, Hans Heinrich: *Die Dichotomie von Form und Inhalt in der Musik und die Symphonische Dichtung*, in: Ders.: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991, S. 665-676.

¹⁸ Vgl. Floros, Constantin: „Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse“, in: Metzger, Heinz-Klaus; Riehn Rainer (Hg.): *Alban Berg, Kammermusik I*, München 1978, S. 5-48 (Musik-Konzepte, 4).

¹⁹ Vgl. Perle, George: „Das geheime Programm der Lyrischen Suite“, in: *Alban Berg, Kammermusik I*, a.a.O., S. 49-74.

²⁰ Vgl. hierzu überdies die eigentümliche Kontroverse zwischen Floros und Perle über die Verdienste ihrer jeweiligen Analyse der *Lyrischen Suite*, welche innerhalb eines eigens publizierten zweiten Alban-Berg-Bandes der *Musik-Konzepte* subtile Blüten treibt. Vgl. Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (Hg.): *Alban Berg. Kammermusik II*, a.a.O.

2. Alban Bergs *Lyrische Suite für Streichquartett*

tischen Analyse gründet wesentlich auf der Untersuchung musikalischer Bezüge zu anderen Werken, deren inhaltliche Deutung allerdings, so kann durchaus kritisiert werden, bereits auf sprachlich existenten Assoziationsfeldern beruht, die das genuin innermusikalische weitgehend außer Acht lässt. So handelt es sich zudem ausschließlich um vor-dodekaphonische Bezugnahmen, die etwa das Schönbergsche Oeuvre gänzlich vernachlässigen. Dadurch erfahren einerseits die Zitate aus Zemlinskys *Lyrischer Symphonie* aufgrund des Tagoreschen Gesangstexts ihre Interpretation, andererseits scheint es unvermeidlich, die motivischen Bruchstücke aus Wagners *Tristan und Isolde* – obwohl von Berg als dem „Meister des kleinsten Übergangs“ sparsamst eingearbeitet – gerade aufgrund ihrer umfangreichen Wirkungsgeschichte gleichsam in Bedeutungs-Kosmologien aufzulösen. Zur Untermauerung des biographischen Ursprungs des Werks greift Floros zudem auf die in Briefen überlieferten Äußerungen Bergs zurück, um sowohl formale Strukturen mittels der bekanntermaßen praktizierten Zahlensymbolik²¹ als auch die emotionale Grundstruktur mit der gegenüber dem Kolischquartett angedeuteten Thematik „Schicksal erleidend“²² zu charakterisieren. Dieses Verfahren einer inhaltlichen Analyse der *Lyrischen Suite* wählt auch Perle, der seine Argumentation nun durch die Entdeckung der Widmungspartitur auf die programmatischen Hinweise Bergs, also auf die Annotate stützt.

Die grundlegende Problematik dieses Ansatzes liegt jedoch zuvorderst in der Übernahme der in ihr niedergelegten Autorenintention, welche im Sinne eines „authentischen“ Dispositivs musikalischer Deutung verstanden und nur unzureichend anhand einer analytisch aufzeigbaren Instanz der Werk-Intention verifiziert wird – geschweige denn, an den aus den verschiedensten Aufführungen und Einspielungen hervorgegangenen Interpretationen, die eine ganz eigene Lektüre der Partitur vollziehen.²³

Denn die Virulenz innermusikalischer Vorgänge im Kompositionsprozess mag, ähnlich wie es Schönberg im *Blauen Reiter* als das *Verhältnis zum Text* beschreibt, ihrer Verbalisierung voranschreiten: er habe bei der Komposition von Gedichten zunächst den Klang der Sprache wahrgenommen, bevor er „erst nach Tagen darauf kam, nachzusehen, was denn eigentlich der poe-

²¹ Vgl. hierzu ausführlich Floros, Constantin: *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992 und Monson, Karen: *Alban Berg. Musikalischer Rebell im Kaiserlichen Wien*, a.a.O.

²² Vgl. hierzu das Faksimile des ersten Blattes der von Berg für das Kolischquartett angefertigten „Neun Blätter zur Lyrischen Suite für Streichquartett“ bei Rauchhaupt, Ursula von (Hg.): *Schoenberg. Berg. Webern. Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation*, Hamburg 1971, S. 105.

²³ Vgl. hierzu insbesondere bei Umberto Eco erstens die Unterscheidung zwischen *intentio operis* und *intentio auctoris* (Werk- und Autorenintention) und zweitens die Unterscheidung zwischen dem semantischen und dem kritischen Leser: Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*, München 1995, S. 148-163 und S. 43-46.

tische Inhalt meines Liedes sei“²⁴. Diese durchaus dem eigenen Genius schmeichelnde Aussage bezüglich einer eher intuitiv und inspiriert gearteten Arbeitsweise korrespondiert jedoch in ihrem Kern mit jener Beziehung, in welcher die Widmungspartitur zur Suite steht. Sie ist als nachträgliche Versprachlichung – überdies wohl nur einer Auswahl speziell an die Person Hanna Fuchs gerichteter Hinweise²⁵ – eine spezifische Form der Rezeption. Die Bemühungen um eine programmatische Dechiffrierung gründen also ihrerseits auf einer Interpretation, die – auch wenn sie vom Komponisten stammt – *eine* unter vielen *möglichen* darstellt, wodurch zu hinterfragen bleibt, ob eine biographisch orientierte Form der Analyse, die bis in die Solmisationssymbolik der Reihen hinein²⁶ nach der „authentischen“ Liebesgeschichte sucht, nicht eher einer Lemmatisierung folgt, wie sie noch vereinzelt in diversen Schulbüchern und Konzertführern Smetanas *Moldau* widerfährt.

Ein weiterer kritisierbarer Aspekt der semantischen Analyse liegt in der Annahme einer unmittelbaren Wort-Ton-Beziehung, die insbesondere im Hinblick auf das von Berg einkomponierte Zitat aus dem dritten Satz von Zemlinskys *Lyrischer Symphonie* gleichsam auf eine falsche Fährte geführt wird. Die Aufnahme der musikalischen Gestalt des Refrain: „Du bist mein eigen, mein eigen“ deutet eben nicht auf eine an Hanna Fuchs adressierte Übernahme dieser Aussage, als sei Berg unmittelbar der Sprecher dieses Satzes und *meine* ihn in seinem ureigensten Sinn der Besitznahme. Er repräsentiert vielmehr in der kompositorischen Integration – sowohl im instrumentalen Gestus als auch im klanglichen Ausdruck – die Auseinandersetzung mit dem gesamten Part der Symphonie.²⁷ Hierbei könnte viel eher der in der dritten Strophe des Tagore-Gedichts ausgeführte Gedanke: „Ich hab’ dich gefangen und eingesponnen, Geliebte, in das Netz meiner Musik“ auf jene kompositorische Intention verweisen, die gerade im Hinblick auf den Schluss der *Lyrischen Suite*, der Komposition der George-Übersetzung des Baudelaireschen Gedichts *De profundis clamavi*: „So langsam

²⁴ Vgl. Schönberg, Arnold: *Das Verhältnis zum Text*, in: *Der Blaue Reiter*, hg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 82000, S. 60-75.

²⁵ Darin mag nicht die In-Bezug-Setzung der Geliebten zur Musik, sondern vielmehr umgekehrt, die In-Bezug-Setzung der Musik zur Geliebten liegen, das heißt Bergs Hinweise annotieren nicht die Partitur, sondern eine persönliche Beziehung, deren Text in der Erinnerung beider gründet und hierdurch in der spezifischen Erzählweise des sich gemeinsamen Erinnerns wach gerufen werden soll.

²⁶ Vgl. hierzu auch insbesondere Budday, Wolfgang: *Alban Bergs Lyrische Suite*, a.a.O., worin der Autor „eine satztechnische Analyse aller zwölfstimmigen Partien unter Berücksichtigung des authentischen Programms“ (ebd. S. 9) vorstellt, welche wie bei Floros und Perle semantische Bezüge aus der Verwendung der Tonbuchstaben A(lban), B(erg), H(anna) und F(uchs) innerhalb der Reihen herstellt. Vgl. weiter die Analyse: König, Werner: *Der erste Satz der Lyrischen Suite von Alban Berg und ihre fast belanglose Stimmung*, a.a.O., welche einen gleichsam ins Extrem gesteigerten Versuch der Solmisationsdechiffrierung darstellt.

²⁷ Insbesondere der musikalische Charakter des im schwebenden Gestus gestalteten 3. Satzes erlangt in Bergs *Lyrischer Suite* eine neue Bedeutung, sodass die von Adorno Berg zugeschriebene Nähe zu Mahlers *Lied von der Erde* („Dunkel ist das Leben, ist der Tod“) gerade aus der Rezeption Zemlinskys *Lyrischer Symphonie* zu entstammen scheint.

rollt sich ab der Zeiten Spindel“, gleichsam die handwerkliche Dimension des Knüpfens von Beziehungen angesichts des stets drohenden Verlusts des Fadens fokussiert. Hermeneutisch wäre dieser Hinweis somit innerhalb musikalischer Parameter dergestalt zu verstehen, dass nicht die authentische Repräsentanz biographischer Figuren,²⁸ sondern gerade angesichts der im Nichts endenden Perpetuierung des geschichteten, katabatischen Pendelmotivs in den letzten Takten die drohende Gewissheit eines Nicht-Einspinnen-Könnens der Gestalt eines Menschen den Kern der musikalischen Auseinandersetzung bestimmt. Diese Fäden, die nicht mehr ineinander greifen und das Gewebe der Komposition – um im Bilde zu bleiben – nunmehr gleichsam von hinten aufzuziehen beginnen, finden überdies in jener spiegelsymmetrischen Anlage des *Largo desolato* ihre Entsprechung, die in der krebsläufigen Komposition gerade die Rückführung des zuvor Ausgeführten anstrebt. Hierin von Konkretismen eines konzipierten Liebestods auszugehen,²⁹ mag aus semantischer Perspektive (bezogen auf das Tristan-Zitat) plausibel erscheinen, kompositorisch ergibt sich hieraus jedoch kein Sinn, da sie sich dergestalt in der Musik nicht verifizieren lässt.³⁰

Letztlich erscheint ein erneutes Aufgreifen des Diskurses um die Divergenz zwischen absoluter Musik und symphonischer Dichtung wenig geeignet, der *Lyrischen Suite* hinsichtlich der in ihr tatsächlich wirksam werdenden konstitutiven Momente zu begegnen. Eine assoziative Holistik der Zuordnung außermusikalischer Begebenheiten erscheint überdies im Sinne der von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn als *Überdetermination* bezeichneten Potentialität zur Mehrfachdeutbarkeit eher geeignet, nichts auszuschließen, als dementsgegen zu stichhaltigen Aussagen zu gelangen.³¹ Als durchaus weitblickend erweist sich diesbezüglich vielmehr – um erst- und letztmalig eine Aussage des Komponisten als Beleg anzuführen – das Phänomen einer gleichsam in ihrer vermeintlichen Sukzessivität umgekehrten biographischen Richtung, wie sie Berg in einem Brief an Schönberg, gerade in Bezug auf die *Lyrische Suite* beschreibt:

²⁸ Die auch intendiert ist, wenn es sich um die Einspinnung von Initialen handelt. Vgl. Floros, Constantin: *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, a.a.O., S. 271. Vgl. auch Hinweis auf den andeutenden, nicht erschöpfenden Charakter der Annotationen, ebd. S. 238.

²⁹ Vgl. ebd., S. 291: „Wollten wir die Ergebnisse der semantischen Analyse auf die knappste Formel bringen, so müßten wir sagen: Die ‚Schlußakkordfolge‘ T. 9-13 und das Schlummermotiv in T. 41/42 (I.VI.) konnotieren die Übereinstimmung mit den letzten drei Versen des Baudelaireschen Gedichtes die Sehnsucht nach Schlaf und Vergessen. Die vielen Anspielungen auf Wagners *Tristan und Isolde* konkretisieren aber, daß Berg bei der Konzeption des *Largo desolato* von der Idee des Liebestods ausgegangen ist.“

³⁰ Wagners „Isoldes Liebestod“ und Bergs Komposition stellen zwei genuin unterschiedliche Konzeptionen dar, welche im direkten Vergleich unmittelbar deutlich werden.

³¹ Vgl. Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer: „Statt eines Nachworts zur Kontroverse“, a.a.O., S. 10.

2. Alban Bergs *Lyrische Suite für Streichquartett*

„Wenn das, was ich schreibe, nicht das ist, was ich erlebt habe, richtet sich vielleicht mein Leben einmal nach Kompositionen, die ja dann die reinsten Prophezeiungen wären.“³²

Diese Prophetie, welche auf das Schaffen Bergs bezogen, vor allem bezüglich der Komposition der *Lulu* an Evidenz zu gewinnen scheint, mäße somit der *Lyrischen Suite* eben jene szenische Qualität zu, die ihr allein im programmatischen Sinn nicht zu entlocken wäre.

Dass die kammermusikalische Suite einer Welt der absoluten Musik auf jeden Fall enthoben sei, davon künden ohnehin alle bisher angewandten Begriffe, welche sich auf eine lyrisch-dramatische³³, esoterische³⁴, autobiographische³⁵, geheime³⁶ Programmatik oder die theatrale Latenz einer zweiten Sinnlichkeit³⁷ beziehen. Jedoch sind die Intentionen und Ausgangspunkte der jeweiligen analytischen Deutung musikalischer Vorgänge in einer Hinsicht verschieden: Die seit den 70er Jahren betriebene Fokussierung auf die biographische Dimension³⁸ der Komposition verdeckt eben jene früheren und eigentlich substantielleren Fragestellungen nach den grundlegenden Erzählstrukturen, welche sich nicht aus einem äußeren Programm, sondern vielmehr konstitutiv aus innermusikalischen Notwendigkeiten ergeben – wie es bereits einer Uraufführungskritik der *Musikblätter des Anbruch* zu entnehmen ist:

„Die sechssätzliche Tondichtung zeigt schon durch die Untertitel der einzelnen Teile, daß hier tief erfüllte menschliche Seelenzustände ihren Ausdruck in Tönen finden. Die von der Musik Bergs ausgehende unmittelbare Gefühlswirkung wird verstärkt, wenn es gelingt, den formalen Aufbau und die Kompositionstechnik, also den bewußten Ausschnitt des künstlerischen Schaffens zugleich mit dem unbewußten aufzunehmen. Dann wird jedem klar, daß Berg nicht nur einer der bedeutendsten Erfinder, sondern auch einer der bedeutendsten Gestalter unter den modernen Komponisten ist. Die Wirkung des Werkes, das in verzweifelter Stimmung (an die des „Tristan“ gemahnend) schließt, war ungeheuer.“³⁹

³² Berg, Alban: Brief an Schönberg: März 1914, zitiert nach Hilmar, Rosemary: *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist*, Graz 1978, S. 111.

³³ Vgl. das Vorwort zur Partiturausgabe der *Lyrischen Suite für Streichquartett* von Erwin Stein, in: Berg, Alban: *Lyrische Suite für Streichquartett*, Partitur, Universal Edition Wien 1955.

³⁴ Vgl. Floros, Constantin: „Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse“, a.a.O., S. 5-48.

³⁵ Vgl. Floros, Constantin: *Alban Berg – Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992.

³⁶ Vgl. Perle, George: „Das geheime Programm der Lyrischen Suite“, a.a.O., S. 49-74.

³⁷ Adorno bezeichnet Bergs Quartett als „latente Oper“ und reklamiert für jenes wie für die später folgende Oper *Lulu* die Stilistik einer „zweiten Sinnlichkeit“; Vgl. Adorno, Theodor W.: „Lyrische Suite“, a.a.O., S. 452.

³⁸ Vgl. Floros, Constantin: „Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse“, a.a.O. sowie Perle, George: „Das geheime Programm der Lyrischen Suite“, a.a.O.

³⁹ Besprechung der Uraufführung der *Lyrischen Suite* am 8. Januar 1927 durch das Kolischquartett in den *Musikblättern des Anbruch*: „Musik in Wien“, in: *MdA*, Nr. 3, 9/1927, S. 144.

Zusammenfassend und systematisierend lassen sich in den seit den siebziger Jahren entwickelten Deutungsversuchen vier Kriterien kennzeichnen, die für die programmatische Dechiffrierung der *Lyrischen Suite* maßgebliche Ausgangspunkte bilden:

Erstens erlangt die Widmungspartitur den Status eines *interpretatorischen Dispositivs*, wodurch die von Berg eingefügten, an Hanna Fuchs adressierten Annotate ungeachtet ihres intentionalen Kontextes für die Deutung basale Autorität erlangen – was zur Folge hat, dass die Aufführungspartitur als Ausgangspunkt der Untersuchung nunmehr weitestgehend abgelöst wird. Der beigegefügte Text, welcher bereits eine Interpretation des Komponisten darstellt, wird als autobiographisches Dokument verstanden, zu welchem die Musik sich im Sinne einer *Explicatio textus* verhält. Musikalische Strukturen werden demnach nur hinsichtlich ihrer Bestätigung für das Programm untersucht und nicht dahingehend, ob sie eventuell dieses widerlegen.⁴⁰ Darüber hinaus dienen überdies die Briefwechsel zwischen Berg und Schönberg sowie Webern – insbesondere jedoch derjenige mit der Ehefrau Helene Berg – als weiterer Fundus der Entdeckung vermeintlich maßgeblicher Indizien, mittels derer das Geheimnis der verbotenen Liebe aufgedeckt werden soll.⁴¹ Hier verschieben sich Dimensionen des als Zeugnis des Autobiographischen verstandenen Programms und der interpretatorischen Vorgehensweisen der Biographik untrennbar ineinander, wodurch die gewonnenen Aussagen in streng wissenschaftlichem Sinne nicht mehr einer adäquaten Beweisführung folgen. Denn das vermeintliche Tagebuch einer großen Liebe hat im Laufe der Jahre viele Autoren bekommen, die an der Geschichte im Impetus der Aufklärung geheimnisvoller Zusammenhänge stetig weiter wirken.

Zweitens erweist sich die Untersuchung von *Solmisation* als eine Übertragung der Zeichenhaftigkeit der Tonbuchstaben in Dimensionen des Szenischen. Dabei wandelt sich die auf Guido von Arezzo zurückgehende mnemotechnisch motivierte Systematisierung⁴² von Tonhöhenbeziehungen von ihrer

⁴⁰ Eine kleine, jedoch nicht umfassende Ausnahme stellt die Untersuchung des *Largo desolato* durch Perle dar, in welcher der Autor durchaus verwundert konstatiert, dass es sich bei der Komposition der Baudelaireschen Vorlage nicht um eine lineare Übertragung handelt, sondern Momente des Musikalischen (etwa das Tristan-Zitat) in einem größeren, das heißt vor- oder rückgreifenden Zusammenhang ihren spezifischen Sinn hinsichtlich des Textes erlangen. Vgl. Perle, George: *Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg*, New York 1995, S. 49-56.

⁴¹ Bei Perle wird diesbezüglich ausführlich ein in den Tagen des Ehebruchs von Berg an seine Frau verfasste Brief mit dem darin enthaltenen Treueschwur behandelt. Des Weiteren wertet er die bezüglich der *Lyrischen Suite* aber auch der Vollendung des letzten Akts der *Lulu* ausnehmend kontraproduktive Zusammenarbeit der Witwe als Indiz, dass diese von der Liaison Kenntnis besaß und somit das Programm eine weitere, gleichsam von höchster Instanz – derjenigen der betrogenen Ehefrau – autorisierte Bestätigung erfährt. Vgl. hierzu ausführlich: Perle, George: „Das geheime Programm der Lyrischen Suite“, a.a.O.

⁴² Vgl. hierzu die Guidonische Hand.

rein innermusikalischen Verbindung von Silbe und Bedeutung zu einem theatralen Argument einer außermusikalischen Szene, deren Handlungsstruktur gleichsam durch Buchstaben repräsentiert wird. Allerdings erscheint diese Repräsentation äußerst brüchig, offenbart die eher willkürliche Beziehung von Klang und Zeichen die methodologische Schwachstelle einer möglichen Interpretation. Somit verbindet sich mit den von Berg systematisch in Verbindung gesetzten Tonbuchstaben A-B-H-F (die Initialen von Alban Berg und Hanna Fuchs) sowohl das im Wissen um Musik verankerte Erkennen im Lesen von Musik (also die Identifizierung einer außermusikalisch begründeten Bedeutung) als auch die damit einhergehende approximative Färbung eines doch eigenständigen Klanges, der die Zeichenhaftigkeit seiner Notation in seiner Schwingung nicht aufnimmt.

Drittens ergibt sich aus der *Zahl* eine durchaus im etymologischen Sinne zu verstehende *Er-Zählung*, welche in der Rücknahme einer verallgemeinernden Bedeutung die ordinale Struktur von Handlungsfolgen betont, an Daten orientiert und als Einkerbung, als Zeichen deutet.⁴³ Die vielerorts erörterte symbolisch-zahlhafte Beziehung von den sogenannten Schicksalszahlen Bergs (23) und Hanna Fuchs' (10) sowie das entscheidende Datum der Liebesbegegnung (20.05.1925) spiegelt sich in formalen Proportionen wieder. Dabei bleibt die Frage offen, ob durch diese Art der Strukturierung der Zeit musikalische Spannung evoziert wird oder nicht primär musikalische Vorstellungen des Komponisten im Prozess des Komponierens dem körperlichen Formprozess die zahlhafte Struktur beimisst, das heißt ob der Akt des Zählens in seiner anthropologischen Bedeutung für den Schaffenden gegenüber einem kardinalen Prinzip eines zu dechiffrierenden Artefakts an Bedeutung vorausgeht.

Viertens bleibt das Kriterium des *Zitats*, welches zwar auf ein Innermusikalisches eines anderen Werkes verweist, jedoch eher durch die Rezeptionsgeschichte außermusikalischer Bedeutung gekennzeichnet ist. Allein die Zitation des Tristanakkords im *Largo desolato* eröffnet einen reichhaltigen Interpretationskontext, der schon einzig im Begriff des „Liebestods“ deutlich wird. Dabei bedeutet der Akkord nicht „Liebestod“, sondern mit seiner Bewegung wird die szenisch-dramatische Handlung gleichsam leitmotivisch gleichgesetzt. Der Tristan-Akkord selbst erscheint bekanntermaßen durch seine weitgehende Unbestimmbarkeit (Vagieren) als dem funktionalen Hören sich entziehend. Das Motiv der Verklärung durch den Tod findet sich somit zumeist in allen

⁴³ Vgl. Zirfas, Jörg: „Zahl“, in: *Handbuch Historische Anthropologie*, a.a.O., S. 619.

Deutungen, unhinterfragt jedoch dessen, was Berg tatsächlich im *Largo desolato* musikalisch zum Ausdruck bringt.

Im Rahmen dieser vier Kriterien programmatischer Deutung öffnet sich für die musikwissenschaftliche Forschung innerhalb der *Lyrischen Suite* gewissermaßen der Vorhang zu einer theatralen Szene: Das *Dramma per musica* lässt Figuren agieren, deren Proxemie durch szenische Anweisungen (Libretto) mittels Solmisation festgelegt wird und entspinnt einen Handlungsablauf, der sowohl durch ordinale Strukturen als auch durch zahl- und zitathaften Erzählweise angelegt ist. Immer in der Annahme, es handele sich um eine authentische Autobiographie, entspinnt sich eine Geschichte, in welcher ein bürgerlicher Berg als Don Juan das Schicksal Tristans zu erleiden scheint.

*

Angesichts der verschiedenen Deutungsversuche der *Lyrischen Suite* soll nun im Folgenden der Versuch unternommen werden, durch Fragestellungen nach einer Immanenz von Körperlichkeit in der Bergschen Komposition, dieser in veränderter Weise zu begegnen. Dabei dient die Suite als Modell, also nicht als Verifikationsgebilde, auf welches ein deduktiv entwickeltes Instrumentarium übertragen und angewandt wird. Die Exemplarität der Lyrischen Suite für diese Art der Untersuchung liegt hierbei in drei wesentlichen Kriterien begründet:

Erstens stellt sie kein genuin szenisches Werk im Sinne einer Bühnenkomposition dar, ihre theatrale Prozesshaftigkeit verdankt sie allein den innermusikalischen Strukturen. Momente des Körperlichen können hierin, so die Ausgangsüberlegung, ungeachtet eines Librettos, eines Programms und ungeachtet einer Choreographie in der Musik selbst manifestiert werden.

Zweitens erlaubt die kammermusikalische Konzeption, das heißt die Reduktion der Instrumentation auf sparsamste Parameter, eine Konzentration auf fundamentale Kompositionskriterien, welche innerhalb symphonischer Satzweisen durch Doppelungen und klangmalerische Aspekte überdeckt werden könnten.

Drittens erscheint die zentrale Stellung der Suite sowohl innerhalb kompositorischer Entwicklungen (etwa bezüglich Schönbergs op. 16., Bartoks *Der wunderbare Mandarin*, Bergs *Wozzeck* und *Lulu*) als auch jener Virulenz eines aus wissenschaftlichen und öffentlichen Debatten vermischten

Diskurses um Elemente von Körperlichkeit – deren Kulminationspunkt Mitte der zwanziger Jahre mit Bergs Komposition nahezu in eins fällt – in besonderer Weise geeignet, gleichsam paradigmatisch jene Spuren des Körpers aufzusuchen, die womöglich auch in anderen Werken wirksam sind.

Aus dem Ansinnen, Momente des Körperlichen in der Musik der *Lyrischen Suite* aufzuzeigen, sollte freilich keineswegs der Impetus erwachsen, dem Streichquartett nunmehr ein neues Programm zu unterlegen, welches anstelle biographisch konnotierter Episoden, den von Blut durchflossenen Leib des Komponisten zu rekonstruieren sich anschickt. Gerade angesichts jener Vorstellung, im Kunstwerk die Repräsentanz von Privatheit verborgen zu wissen⁴⁴ – welche es vermittels semantischer Dekonstruktion zu entschlüsseln gilt – erscheint es vielmehr notwendig, Körperlichkeit im paradigmatischen Sinne gleichsam anthropologisch zu verstehen. Dies, um nicht der Versuchung zu erliegen, *den* Körper Bergs oder *denjenigen* seiner Geliebten nachweisen zu wollen, sondern Körperlichkeit als eine Eigenschaft der Musik zu denken, die außerhalb der leiblichen Existenz des Komponisten und ungeachtet biographischer Bezüge in der Komposition konstitutiv wirksam wird. Denn der Wunsch nach der Herstellung einer direkten Verbindung zwischen einer durchaus konstatablen erotischen Geladenheit der Suite auf der einen sowie eines dementsprechend körperlichen Produktivwerdens der Protagonisten auf der anderen Seite verschöbe die intentionale Adäquanz der Untersuchung auf das Terrain des Absurden. Wenn im Folgenden Körperlichkeit dennoch als generatives Moment der Musik verstanden wird, so bedeutet dies nicht, die zeugenden Lenden des Komponisten in ihrer Bewegung aufzuspüren, sondern den in *statu nascendi* wirksamen Motivationen eine Immanenz zuzuweisen, die innerhalb des vermeintlich Abstrakten der Notation gleichsam zu verschwinden droht.

Aus diesem Grund soll nicht von einem Gattungsbegriff des Streichquartetts ausgegangen werden, der die formalen Aspekte der Komposition ins Visier nimmt, sondern von den in ihr wirksam werdenden Dimensionen des Körperlichen, welche im Spiel des Ensembles der vier Musiker mit ihren Instrumenten angenommen und durchlebt werden. Nicht unwesentlich mag hierbei das Prinzip einer expansiblen Leiblichkeit sein, welches vermittels einer nahezu sämtliche Parameter umfassenden Multiplikation der Maße den Corpus der Violine mit demjenigen der Viola und des Cellos in eine proportionale Beziehung setzt. Die vier Instrumente tragen somit als verbindendes

⁴⁴ Vgl. Mössmer, Günter: „Autobiographische und private Verweisungsrelationen in Werken Alban Bergs“, in: *Musica Privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben*, Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen, hg. v. Monika Fink, Rainer Strein und Günter Mössmer, Innsbruck 1991, S. 271-282.

Moment eine gemeinsame Signatur ihrer räumlichen wie klanglichen Eigenschaften und bilden somit in ihrer Gesamtheit einen gemeinschaftlichen Körper, der sich durch koordinierte Bewegungen des Spiels in seiner Inhärenz verfestigt. Zudem gewährt die Einheit der Stimmen die Verhinderung des Fortschreitens der Einzelnen, was sowohl die sinnhafte Verwobenheit des von einander abhängigen gemeinsamen Agierens markiert, aber auch die Möglichkeit eröffnet, durch ihr bewusstes Entgegensetzen eine Schraffur, einen Widerstand oder eine Auflösung des homogenen Körpers zugunsten einer Hervorhebung des Fragmentaren, Brüchigen oder Fragilen zu bewirken. In diesem Sinne ist eben jener ins Nichts treibende Schluss des *Largo desolato*, der die Fäden der musikalischen Bewegung gleichsam aus ihrer kompositorischen Verknüpfung löst, ein deutliches Indiz auch für eine zutiefst korporale Vorstellung Bergs. Durch diese Auflösung des gemeinschaftlichen Zusammenhangs der Stimmen, die wiederum durch die auf sich selbst geworfene Entdimensionalisierung des Klangs (in seiner räumlichen wie körperlichen Beziehung) mit einer Fahlheit des bloßen Ausschwingens antworten, erlischt jegliche integrative Wirkung, die – um im Bilde zu bleiben – den Leib beisammen hält, wodurch die widerstrebenden Kräfte, die zuvor noch ohne die ordnende Gewalt der Komposition in alle Richtungen zerstoßen wären (etwa im *Adagio appassionato*, *Presto delirando*), einfach erlöschen. Analog zu Schönbergs Auffassung eines pars-pro-toto-Prinzips der Musik, in welchem jeder Ton, jede Melodie das Charakteristische des gesamten Stücks offenbart, erstirbt mit den verebbenden Schlusstakten zugleich das organische Wesen der Musik.⁴⁵

Bezogen auf das Spiel der Instrumentalisten sind neben dem konzentrierten Hören, welches das gemeinsame Agieren im Sinne einer weitestgehenden Einheit ermöglicht, insbesondere die Dimensionen des Blicks und des Atems von ausschlaggebender Bedeutung. Das Schauen der Bewegung des Anderen koordiniert die eigene im Sinne einer gemeinsamen Motorik, die, wenn sie nicht von allen Mitspielern gleichsam im Spiel erlernt wird, zudem ins Stolpern gerät, wird sie nicht durch einen gemeinsamen Atem verbunden, der auch in den notwendigerweise unterschiedlich gesetzten Impulsen (rhythmisch verschieden akzentuierte Bewegungen und Pausen) eine durchaus körperliche Verbindung herstellt.⁴⁶ In Bergs *Lyrischer Suite* verdeutlicht sich dies am eindringlichsten in den *Tenebroso*-Passagen, die im auskomponierten Stillstehen der Bewegung durch einen zu

⁴⁵ Vgl. Kapitel III, S. 96.

⁴⁶ Als anekdotischer Exkurs möge der Hinweis gestattet sein, dass gerade alteingespielte Quartette zu einem intensiven Schnaufen neigen, ein Umstand der insbesondere während der Erkältungszeit und in trockenen Räumen zu Tage tritt. Es erinnert an den Vergleich der Quartettgemeinschaft mit einer spezifisch eheähnlichen, in welcher die Marotten und Geräusche des Anderen je nachdem als charakteristische Liebenswürdigkeit oder ihrem Gegenteil wahrgenommen werden können.

ersticken drohenden Atem den Körper des Quartetts in seinem Nicht-Weiter-Können auf äußerste Weise belastet.

Eine hinsichtlich körperlicher Aspekte herausragende Besonderheit des Quartetts liegt in der minutiösen Ausgestaltung spezifischer Spielanweisungen, die Berg zur Aufbrechung des „Gewöhnlichen“⁴⁷, als welches er in der Partitur das gebräuchliche Spiel der Instrumente mit dem Bogen apostrophiert, in weite Teile seiner Komposition integriert und somit eine vielschichtige Nuancierung des Ausdrucksspektrums erlangt. In der Verbindung von Bewegungsimpulsen mit den durch die Verlagerung in Grenzbereiche des Klangcorpus erzeugten Texturen entsteht eine geradezu taktile Musik, die das Körperliche des Klangs abtastend gewissermaßen auf eine neue Weise zu *begreifen* beginnt.

Ein Ausdruck dieser ins Haptische verlagerten Ausdruckssphäre ist das *col legno*-Spiel, welches durch die Klangerzeugung mit dem Holz des Bogens durch die Abschattung eines zuvor volleren Klangs die Deutlichkeit der Artikulation in einen fahleren, weniger prononcierten Ausdruck überführt. Ähnliche Wirkung erzielt die Bogenführung am *Steg*, die durch ihre Ausführung nahe am Endpunkt der Saite die Entfaltung ihres Vibrationspotentials zugunsten einer raueren und weniger gesättigten Textur zurücknimmt. Je nach erwünschtem Ausdruckscharakter nuancieren die Spielanweisungen *Dämpfer* oder *Frosch* den Klang entweder in Richtung einer Verdunkelung, eines weicheren Timbres oder einer blitzartigen Aufhellung durch das härtere, akzentuierte Anschlagen der Saiten. Überdies erscheinen die bei Berg häufig verwendeten *Pizzicati* sowie das Spiel am *Griffbrett* und insbesondere die mit dem Bogen ausgeführten *Schläge* in ihrer rhythmischen Betonung gewissermaßen jenes Geräuschhafte des Quartett-Körpers zu markieren, welches in der vorübergehenden, huschenden oder pendelnden, pedalierenden Bewegung einerseits, andererseits im Ausdruck des Insistierens wesentliche Momente des Gestischen erzeugt, welches nunmehr entweder als Tendenz des Fortstrebens oder des Beharrens gleichsam körperlich spürbar wird.

Als solches können die Darstellungsmittel der Komposition verstanden werden: nicht als primär aus formalen Aspekten hergeleitete Notwendigkeiten einer gleichsam am Modell sich entlanghangenden Sukzession, sondern vielmehr als aus einer Unmittelbarkeit sich entladende Impulse, die das musikalische Agieren in einer zumeist unvorhersehbaren Weise bestimmen. Körperlichkeit wird zum basalen Konstituens der Komposition, die sowohl das Evokative als auch das gänzlich Zurück-

⁴⁷ Die Bezeichnung „gewöhnlich“ findet bei Berg häufige Verwendung hinsichtlich der Beendigung der in Grenzbereichen agierenden Spielweisen.

genommene ihrer Bewegungen wesentlich aus dem Kompositionsprozess selbst schöpft und nicht erst in einem zweiten Schritt aus einer formalen respektive szenischen Konzeption herleitet. Das gleichsam sinnliche Abtasten des Instrumentalkörpers durch die im Spiel der Instrumentalisten sich nuancenreich verändernden Bewegungen und Haltungen – gekoppelt an eine sich dementsprechend verändernde Intensität des Atems und des Blicks – verdeutlichen die spezifische Differenz, die sich zwischen einem zum Ausdruck bringen und einem *sich* zum Ausdruck bringen des Körpers eröffnet. Die von Berg im Augenblick der Komposition am Klavier ertasteten⁴⁸ Klangvorstellungen – die gleichsam eruptiv den eigenen Körper zum Instrument machen, der durch seine Bewegungen die Musik auch physikalisch zum Erklängen bringt – sind somit zugleich körperliche *Bewegungsvorstellungen*, die sich nun zudem über das haptische Medium der Tastatur und das Reflexive der Partitur einen nicht anwesenden und somit in diesem Moment imaginären Körper des Quartetts anzueignen beginnen.

Hieran wird wiederum deutlich, dass sich die Annotationen und das mit ihnen bezeichnete Programmatische als nachträgliche Interpretation erweisen, welche die kompositorischen Vorgänge nicht erzeugen, sondern eine reflektierende Reaktion auf diese darstellen, die sich das Durchlebte dieses Prozesses gewissermaßen in einer plausiblen Weise zu erklären suchen. Als nichts anderes sollte diese Widmungspartitur verstanden werden: als sprachlicher Versuch der Klärung dessen, was sich musikalisch ereignet hat und den Komponisten als gleichsam ersten Rezipienten seines Werks spürbar überwältigt oder irritiert. Es scheint dieser Moment der Erregung, der aus dem Durchlebten verbleibt und sich nunmehr dem Wunsch seiner Mitteilung an die Geliebte Luft verschafft, wodurch die Widmungspartitur eher im Sinne eines Briefes⁴⁹, denn als Programm verstanden werden kann.

In dem gleichsam transkorporalen Aspekt der Quartettkomposition, eines sich über mehrere Stationen erstreckenden Prozesses der musikalischen Verkörperung, manifestiert sich diese zudem in einem weiteren Aspekt. Ein zentrales musikalisches Ausdrucksmittel der *Lyrischen Suite* findet sich in der von Berg häufig verwendeten Spielanweisung *flautando*. Jener hauchartige, an ein luftreiches Spiel der Flöte (*flageolet*) erinnernde Klang, welcher *sulla tastiera*, gewissermaßen auf Fingerspitzen daherkommt, verleiht diesem neben dem Moment des Sphärischen zudem durch die Reduktion der Grundtondominanz sowie der Anzahl geradzahliger Obertöne eine Nuance des Schwerelosen. Neben den gleichsam gravimetrischen Figuren des zupfenden und schlagenden Spiels, vor allem in den für die *Lyrische Suite* charakteristischen, mehrere Oktaven umfassenden pedalierenden

⁴⁸ Es können auch die Bewegungen des im Raum Hin- und Herschreitenden sein.

⁴⁹ Vgl. auch Hofstadter, Dan: *Die Liebesaffäre als Kunstwerk*, Berlin 1996 (*The Love Affair as a Work of Art*, New York 1996).

2. Alban Bergs *Lyrische Suite für Streichquartett*

Bewegungen, erscheinen diese Ausdruckscharaktere als Kulminations- oder Endpunkte, in welchen sie für einen Augenblick jeglicher irdischen Kraft widerstehen. Gerade diese Spezifität der musikalischen Raumgestaltung, die zugleich mit Momenten ihrer Auflösung operiert, bezeichnet die Dynamik einer zwischen Plastizität und Bewegung changierenden Gestaltungskraft, welche insbesondere in den *flautando*-Klängen durch die zudem vollzogene Stillstellung der Zeit ein Höchstmaß an Spannung erzeugt.

Diese Spielweisen, die den Corpus des Quartetts – bezogen auf die zwanziger Jahre – in einer nie da gewesenen Intensität gestalten, verleihen den verschiedenen Klängen je unterschiedliche Momente des Haptischen, die sich als Vibrationen, als wellenartige und pulsierende Bewegungen aus dem Resonanzraum der Instrumente gewissermaßen auf die Haut des Klangs übertragen und somit auch für den Hörer ihre Körperlichkeit spürbar werden lassen.

Vor dem Hintergrund dieser von Berg in einer weitreichenden Vielseitigkeit ausgenutzten Eigenschaften, lassen sich in einem weiteren Schritt nun wesentliche Elemente der Komposition bezeichnen, die sowohl maßgebliche Bausteine für die formale Gestaltung bilden als auch vielmehr – und hierauf liegt das primäre Augenmerk – Konstituenten einer Körperlichkeit sind. Es kann hierbei zwischen fünf unterschiedlichen Bewegungsfiguren differenziert werden, die in ihrer Kombination, in ihrer Schichtung, ihrer Sukzession oder ihrer Entgegensetzung für die musikalische Faktur der Suite grundlegend erscheinen.

Die folgende tabellarische Darstellung skizziert diese Elemente anhand einer auf ein Minimum reduzierten, beispielhaften Notation, um somit exemplarisch auf basale Parameter der Bewegung zu verweisen.

a) *Flautando-Klang*



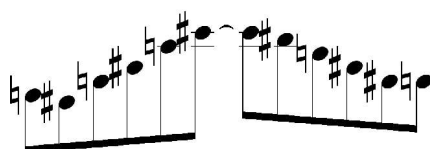
- Das Klangprinzip markiert sowohl die in den Zustand des Stillstehens übergehende Bewegung als auch den Moment des nahezu erreichbaren Schwerelosens;
- Zugleich Atemfigur, die den Moment des Erstickens in sich trägt.

b) *Vibrations-Klang*



- Flatternder, zitternder, flirrender, gutturaler, erregter Bewegungsimpuls;
- Unentschiedene Gerichtetheit; steht bei höchster Intensität in der Bewegung gleichsam still;
- Die Klangoberfläche erhält eine haptische Textur, erzeugt körperliche Resonanz.

c) *Pendel-Klang*



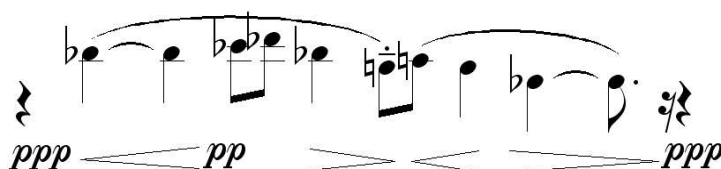
- Raumgreifende, überaus gestische Figur, sehr plastisch;
- Bewegungsimpuls erscheint kurbelnd, pedalierend, drehend;
- Gravimetrische Figur, die sowohl die zum Boden herabgezogene als auch die sich der Schwerkraft entwindende Bewegung markiert;
- Je nach Komposition entweder huschend, flüsternd, eher beiläufig oder expressiv, prononciert, ausgreifend;
- Teils mechanischer Gestus: deklamatorisch abzählend an Übe-Figuren erinnernd; teils organischer Gestus: agogisch, weiche Übergänge;
- Führt die Bewegungen gleichsam in die Senkrechte;
- Weitere Formen oder Ausschnitte: Umkehrung der Bewegung oder katabatisches Hinabsteigen.

d) *Insistenz-Klang*



- Rhythmische Figur: aufstampfend, beharrlich;
- Gegenläufig zu organischen Bewegungsimpulsen;
- Bewegung agiert gleichsam im Waagerechten.

e) *Cantabile-Klang*



- Gesangsfigur, lyrisch ausgestaltet;
- Artikulierter Ausdruck, Zitat;
- *vox humana*;
- Von Berg nicht selten mit dem Begriff „gewöhnlich“ charakterisiert.

Diese exemplarisch auf wenige Parameter reduzierten Kompositionselemente verweisen in ihrer jeweils spezifischen Ausführung innerhalb der Komposition auf jene basalen Konstituentien, die das Körperliche in ihrer Gestaltung, als Moment des Gestischen an den Raum offerieren, wodurch den musikalischen Bewegungen eine über ihr Medium hinausreichende Plastizität verliehen wird. Im Simmelschen Sinne könnte dies gewissermaßen als eine auf den gesamten Corpus des Quartetts übertragene Physiognomie verstanden werden, die das Plastische im Augenblick des Spiels aus einer Unmittelbarkeit der Bewegung, aus einem Hervorbrechen innerer Notwendigkeit erlangt, welche in der Partitur lediglich als Impuls, nicht als ausgeformtes Dispositiv aufscheint. Körperlichkeit wäre demnach nicht die Bekleidung und Befleischung einer Geisterwelt, die Schopenhauer als Resultat erregter Phantasie noch als „arge Verkehrtheit“ brandmarkt, sondern vielmehr Teil jener Blochschen korrektivhaften Form, welche sich durch ein „neues mediumloses zu-sich-in-Existenz-

Stehen der Subjektivität und ihrer Un-Welt⁵⁰ in der Überwindung der Wirklichkeit ein utopisches Geisterreich erträumt.⁵¹ Wobei die hier formulierte Mediumlosigkeit einer Unmittelbarkeit des Körperlichen im Moment der Bewegung entspräche,⁵² wohingegen der Quartett-Corpus gewissermaßen intermediäres Ziel seines Hervorbrechens bliebe. Physiognomische Musik wäre hierbei nicht eine im Sinn einer charakterologischen Dechiffrierung zu verstehende Kunst, die in ihrem Antlitz Züge des Programmatischen offenbart, sondern eine auf formale Strukturen übertragene Kraft des Ausdrucks, die sich im Kunstwerk als radikale Verkörperung – und nicht als reine Objektivierung niederschlägt. Ihr käme als Analogon das Bild des Schreis, der sich dem Körper im Moment des Bewusstwerdens des Traumhaften (Wagner) oder Schmerzhaften (*Laokoon*) entwindet⁵³ am nächsten, jedoch bei Berg mit der Perspektive auf eine artikulatorische Vielfalt, welche sowohl das nach innen gewendete, gleichsam entrückte Flüstern als auch das emphatische Singen auf einem sich entziehendem Boden zum Ausdruck bringt. Es erscheinen hierbei die verschiedenen Formen der gravimetrischen Beziehungen, welche die Kompositionselemente untereinander verbindet, im Blick auf eine sie überwindende Kraft des Schwerelosen, die gleichsam im Traum erreicht werden kann, bezogen zu werden, als könnte der Zustand, in welchem sie zur Auflösung gelangen, durch Bewegungen eingefangen, eingefroren und über den Augenblick hinaus bewahrt werden.

In diesem Zusammenhang erlangt für die gesamte Konzeption der Suite wiederum der letzte Satz des *Largo desolato* Bedeutung, diesmal neben der in ihr einkomponierten Auflösung jeglichen Zusammenhalts (von Stimmen und Körpern) vor allem hinsichtlich der Komposition des Baudelaire-schen *de profundis clamavi*. In ihr entlädt sich in einer angesichts des zuvor im *Presto delirando* trotz des Changierens zwischen den Extremen einer absoluten Lähmung und der Sprengung des Körpers erlangten Stillstands musikalischer Entwicklung eine Vokalität, die den Schatten des drohenden Scheiterns zwar nicht zu durchdringen vermag, jedoch ein letztes Mal gleichsam Nuancen des Irisierenden auf die gesamte Suite wirft. Diese Konfrontation eines überaus emphatischen Singens in diesem *Lied ohne Worte* mit einer sich zunehmend in mechanischen Drehbewegungen⁵⁴ zu verfangen drohenden Musik offenbart eben jene Brüchigkeit oder Fragilität, die aus dem Schrei

⁵⁰ Bloch, Ernst: *Zur Philosophie der Musik*, hg. v. Carola Bloch, Frankfurt a.M. 1979, S. 109.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 111.

⁵² Im Sinne Merschs als Performativität im Ereignis der Präsenz. Vgl. Mersch, Dieter: „Körper zeigen“, in: *Verkörperung*, Theatralität Bd. 2, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Tübingen und Basel 2001, S. 75-89.

⁵³ Vgl. ausführlich Kapitel IV.

⁵⁴ Diese jeweils in 1. und 2. Violine sowie Viola und Cello entgegengesetzte Dreh- oder Pendelbewegung (Takt 31-32) stellt gerade hinsichtlich ihres jähen Aufhaltens auf D (1. Violine, Takt 32-33) und leichten Nachschwingens (auf Fis, 2. Violine, Takt 32) eines der eigentümlichsten Passagen der Suite dar, nach welchem sukzessive alles zum Zusammenbruch gelangt.

einerseits und aus der sich der Schwerkraft entgegenstimmenden Kraftverschwendung andererseits buchstäblich das Ziel verfehlen lässt: sie löst sich auf und verschwindet im Nichts.

Hiervon scheint das erste Stück der Suite, das *Allegretto gioviale*, in seiner Ausgestaltung weit entfernt zu sein. Die Besonderheit des Satzes liegt in der Verwendung der von Fritz Heinrich Klein stammenden Allintervallreihe, die gleichsam als Symbol dodekaphoner Vollkommenheit eben auf der Eigenschaft gründet, neben der Verwendung der zwölf Töne der Oktave zudem jedes in ihr mögliche Intervall zu integrieren. Womöglich liegt jenes irritative Moment ihrer vermeintlich programmatischen Beredtheit, welches durch die Forschungsliteratur geistert, in der ihr trotz des mathematischen Prinzips der Berechnung ihrer Parameter – die eher an eine Maschinenmusik denken lassen würde – anhaftenden Eigenschaft, Dreiklangsstrukturen zu beinhalten und somit tonale Anklänge zu ermöglichen.⁵⁵ Im kompositorischen Gestus jedoch könnte das scherzoartige Allegretto am ehesten mit den jeweils zweiten Sätzen „Assez vif et bien rythmé“ aus dem g-moll Quartett op. 10 Debussys (1893) und dem „Assez vif – Très rythmé“ aus dem F-Dur Quartett von Ravel (1902) verglichen werden, in welchen markante Akzentuierung der Rhythmen durch Pizzicati-Figuren, Arpeggios und einfache Repetitionen im Kontrast zu überaus schillernd geführten Cantabile-Passagen der Hauptstimmen jene Färbung erlangen, die Bergs Komposition eben als jenes Moment des Irisierens innewohnt, welches im letzten Satz die Schatten nicht mehr zu durchdringen vermag. Hierin verrät der Eröffnungssatz der Suite seinen Ursprung im Tanz, der durch den überaus gestischen Charakter und dem stetigen Wechsel zwischen Momenten des Innehaltens und den daraus unmittelbar hervorschießenden Bewegungen das Scherzohafte seiner Anlage offenbart, gleichsam als Note des Unbeschwerten, dem weder die Schwerkraft als Belastung, noch die Schwerelosigkeit als Ziel notwendig erscheint.

Das *Andante amoroso* hingegen kann in zweierlei Hinsicht als der zentrale lyrische Part der Suite gedeutet werden. Zum einen erscheint dies naheliegend durch die überaus starke Anlehnung an Zemlinskys *Lyrische Symphonie*, aus der Berg verschiedene Zitate übernimmt und eingedenk dessen kompositorischer Ausgestaltung des Tagore-Gedichts „Du bist die Abendwolke, die am Himmel meiner Träume hinzieht“ jene Stimmung schafft, die Adorno an den ersten Satz des *Lieds von der Erde* von Mahler denken lässt.⁵⁶ Zum anderen spiegelt sich insbesondere in der Wahl der Rondo-

⁵⁵ Zu den Beschaffenheiten der von dem Berg-Schüler Fritz Heinrich Klein entlehnten Allintervallreihe und ihrer Verwendung im *Allegretto gioviale* vergleiche ausführlich Floros, Constantin: *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, a.a.O., S. 230 und 249-252 sowie Budday, Wolfgang: *Alban Bergs Lyrische Suite*, a.a.O., S. 24-47.

⁵⁶ Vgl. Adorno, Theodor W.: „Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs“, a.a.O., S. 452.

Form, welcher gerade für Schönberg aufgrund ihrer geschlossenen Form der Ausdruck des Lyrischen innewohnt, eine besondere Eigenschaft:

„Dreiteilige Formen, Rondos und andere geschlossene Formen erscheinen in der dramatischen Musik nur gelegentlich, als Episoden, meistens an lyrischen Ruhepunkten, wo die Handlung stillsteht oder sich zumindest verlangsamt – an Stellen, wo ein Komponist nach formalen Vorstellungen verfahren und wiederholen und entwickeln kann ohne den Druck der fortschreitenden Handlung, ohne gezwungen zu sein, Stimmungen und Ereignisse wiederzuspiegeln, die im Charakter seines Materials nicht enthalten sind.“⁵⁷

Dies erscheint zudem für Adorno, der das Moment des Lyrischen bei Berg und Schönberg mit Mahlers „lange[m] Blick“ auf die „entschwindende Wirklichkeit“ vergleicht, intentionaler Ausgangspunkt der Suite, die bezogen auf ihr Scheitern im letzten Satz, den lyrisch Einsamen bereits jetzt zu fangen droht:

„Das lyrische Ego selber, das sich ausdrückt, frei von aller programmatischen Verdinglichung, ist dialektisch in sich: es muß nur singen, was es fühlt, und schon ist, kraft der realen Humanität, die ihm innewohnt, ein Stück Welt, wovon es singt. Eine schmerzvolle Welt: eine, die dem Selbst unerreichbar bleibt, das ihr doch sehnsüchtig verschworen ist. Das Tasso und Antonio, als lyrisches Selbst eines sind, hindert nicht, daß als dramatisches jener an diesem scheitert. So schließt wie Tasso die Suite, ohne schließen zu können, endlos offen; verzweifelt, weil die musikalische Bezugsperson – auch Wozzek, auch Alwa sind solche Bezugspersonen – der fremden Welt in Liebe nicht Herr wird; endlos offen, weil die Verzweiflung sie zurückwirft einzig in die Phantasmagorie ihrer selbst, aus der kein Entrinnen ist.“⁵⁸

Dieses weltlich Verbundene, welches zudem an Simmels Auffassung einer Kunst als Spiegel des Lebens sowie dem Bekkerschen Entwurf einer soziologischen Ästhetik erinnert, die in der Musik eine Kritik von Wirklichkeit vollzogen sieht,⁵⁹ steht gerade in Bezug zu jenem Lyrischen in enger Beziehung zu Momenten einer Körperlichkeit, die im *Andante* stetig gegenwärtig werden. Diese Kombination aus Tanz und lyrischem Ruhepunkt zeigt sich bei Berg insbesondere durch die Komposition des kurzen Wiener-Walzer-Anklangs, der in der Bezeichnung *flautando* (Takt 62-65) über zwei Drehungen ein leichtes Auf- und Abwiegen im Dreierschritt vollzieht. Des Weiteren besteht die besondere Eigenart des *Andante* in der gleichsam zeitlich gedehnten Verwendung der Dreh- oder Pedalbewegung (*non strascinato*, Takt 48, „Zeit lassen“, Takt 147), die im Gestus des

⁵⁷ Schönberg, Arnold: „Brahms der Fortschrittliche“, in: Ders.: *Stil und Gedanke*; Frankfurt a.M. 1995, S. 63.

⁵⁸ Adorno, Theodor W.: „Lyrische Suite“, a.a.O., S. 452.

⁵⁹ Vgl. auch die *Philosophie der neuen Musik* Adornos.

langsamen Auf- und Absteigens an einigen Stellen insbesondere durch die artikulierte Komposition des Herabschreitens – erstmals angedeutet in Takt 13-14, (Takt 22-23: 2. Violine: „geworfen“) dann Takt 48-52, dann in besonderer Weise am Schluss (Takt 147-150), in der rund zweieinhalb Oktaven beinahe Ton für Ton hinabgeschritten werden – einer Katabasis gleicht, die solcherart ausgeführt ist, als ginge es darum, eine lange Treppe hinabzuschreiten: nicht mehr als infernalischer Sturz, sondern als Weg des modernen Menschen.⁶⁰ Zudem verwendet Berg hier gleichsam in einem vorbereitendem Schritt nahezu das gesamte Ausdruckspektrum der durch die Spielanweisungen *flautando*, am *Steg*, *Dämpfer*, *Pizzicato*, *Griffbrett*, etc. erwirkten Nuancierungen des Klangs, welche in den nächsten Sätzen den musikalischen Ausdruck zu dominieren beginnen.

In besonderer Weise gelangt dies bereits im *Allegro misterioso* zum vollen Ausdruck. Der im *pianissimo* dahinhuschenden Bruchstücke einer Drehbewegung, die sich aus der anfänglichen Zusammenhanglosigkeit allmählich in eine (in den Violinen und der Viola gegenläufigen) kontinuierliche Bewegung zu entwickeln beginnt (Takt 1-10), haftet gerade durch das Spiel mit *Dämpfer* und am *Steg* eine klangliche Unwirklichkeit an. Das sich anschließende, gleichsam auf unzähligen Fingerspitzen voraneilende *Pizzicato*-Gewirr, das in Bruchteilen von Sekunden ganze Leiber abzutasten und sich jeder prononcierten Artikuliertheit im Klang flüsternd zu entziehen scheint (Takt 11-19), erweckt durch die Einmündung in die katabatischen Tremoli (Takt 19-21) gänzlich den Eindruck der Dissoziation, welcher verstärkt durch die sich immer stärker aufschaukelnden Schattenbewegungen (Spielanweisungen: *col legno*, *Griffbrett*, *flautando*) den gesamten Satz bestimmen, bis in einer unvermittelten Plötzlichkeit das *Trio estatico* fast als ihr Gegenteil hervorbricht („ausbrechend“). Allein die rhythmische Bass-Pulsation zu Beginn – die für sich genommen eine Tanzfigur darstellen könnte – verleiht dem *Allegro* den Anschein eines Strukturierten, der sich jedoch alsbald verliert. Das *Trio* hingegen, das sich als Einschub oder Mittelpunkt zwischen dem nunmehr im Krebsgang rückläufigen *Allegro*-Teil befindet, artikuliert nun in voller Schärfe (mit starkem Bogenstrich und *fortissimo*) nahezu in Reinform die oben genannten Bewegungsimpulse des *Flautando*-, *Vibrations*-, *Pendel*-, *Insistenz*- und *Cantabile*-Klangs, wodurch auf dichtestem Raum und in kürzester Zeit sämtliche Zustände der Körperlichkeit, welche in der Suite zum Ausdruck gelangen, durchschritten werden, als wären sie fast schon montageartig, mit Hilfe einer schnellen Schnitttechnik hinsichtlich unterschiedlichster Perspektivierungen zusammengestellt. Diese Zentrierung

⁶⁰ Der wie in Langs *Metropolis* durch seine maschinelle Vermessung selbst Treppen hinuntersteigt, als bewege er damit ein normiertes Hebelwerk.

der Exaltation innerhalb eines sich am Rande der Auflösung befindenden Dahinfließens bewirkt sowohl die Konzentration aller Kräfte auf einen gemeinsamen Kulminationspunkt als auch die Zeichnung eines überaus scharfen Kontrasts zwischen Introversion und Ekstase, die im Gestus des sich plötzlichen Entwindens den Körper fast zum Zerplatzen bringt, um anschließend wieder in sich zusammenzufallen – was bereits auf wesentliche Eigenschaften des fünften Satzes (*Presto delirando – Tenebroso*) verweist.

Im *Adagio appassionato* findet nunmehr das Prinzip einer polyphonen respektive kanonartigen Schichtung der rhythmisch korrespondierenden, pedalerenden Bewegungen, welche jedem Impuls unmittelbar eine Antwort im Sinne eines Wiederaufgreifens folgen lässt („Echo“, Takt 14), eine differenzierte Ausgestaltung. Insbesondere die durch eine Atempause respektive Fermate erwirkte Trennung dieses perpetuumartigen Ablaufs (Takt 45) sucht in einem allmählichen Neuanfang, welcher in seinem Klang einer auf einem Orgelpunkt aus Dampf (Quint-Parallelen im Cello) rostig in Bewegung sich versetzenden Maschine gleicht, ihren schärfsten Gegensatz: Das im *pianissimo* ausgeführte Spiel der Viola, welches *col legno* und „weich gezogen“ eine Brüchigkeit und Luftintensität der Textur erzeugt, die an erste Violinstunden erinnern mag, wird mit dem anschließenden, gleichsam brilliantesten und ins *piano-pianissimo* (mit Dämpfer) zurückgenommenen *Cantabile* konfrontiert, das „ganz frei recitativisch“ wie aus einer anderen Welt erklingt – bevor wieder das Räderwerk die Oberhand gewinnt.

Das Prinzip der Kontrastierung zweier extremer Körperzustände erlangt schließlich im *Presto delirando – Tenebroso* eine weitere Ausgestaltung. Im *Presto* findet die rhythmische Schichtung der oben als *Pendel-* und *Insistenz-Klänge* deklarierten Bewegungen gleichsam eine Überführung in den Stillstand, als einem nicht-von-der-Stelle-Kommen trotz großer Kraftanstrengungen. Dieser kanonartige, immer wieder angeworfene Impuls gelangt im *Tenebroso* zum unmittelbaren Erlischen, indem in einer weitreichenden Dehnung von *Flautando-Klängen* die Körperlichkeit des Quartettcorpus durch die Unmöglichkeit der Aufrechterhaltung des gemeinsamen Atmens auf unheimliche Weise gespannt wird. Die von Berg beigefügte Anweisung: „Die Einsätze immer so leise, daß die Akkorde erst (*ppp*) hörbar werden, wenn die anderen Instrumente pausieren. Dann erst etwas crescendieren bis *p*“⁶¹ scheint die Klänge aufgrund ihres nicht ortbaren Beginns in ihrer entgegengesetzte Richtung zu treiben, gleich einer rückwärts abgespielten Aufnahme eines von einem Balg betriebenen Akkordeons. Dem unmittelbar in die Vorwärtsbewegung übergehenden *Presto* folgt im Wechsel wiederum ein *Tenebroso*, welches die Verfinsterung, die dieses Epitheton intendiert, ange-

⁶¹ Anmerkung zu Takt 55.

2. Alban Bergs *Lyrische Suite für Streichquartett*

sichts der grellen und gewaltsamen Insistierungen deutlich zum Ausdruck bringt. Beide Formteile durchziehen die in schnellen Bewegungsfolgen aneinander gereihten Tremoli, die sowohl durch ihre Intensität den Körper des Quartetts in Resonanz versetzen als auch jene Vibrationen bewirken, die sich als Moment des Haptischen auf die Haut des Klanges zu legen beginnen und im Akt des Hörens körperlich spürbar werden. Die in den Takten 355-365 solcherart über zwei Bewegungsimpulse – bis auf den Bass – parallel geführten, weit ausholenden und im Ambitus weit ausbrechenden Figuren erinnern in ihrem zutiefst sinnlichen Moment an jenes im Duett zwischen *Lulu* und *Alwa* komponierte, buchstäbliche Entrücken: „das Dir die Sinne vergehen“ und verweisen in ähnlicher Weise auf die in Takt 407-415 gleichsam entrückt taumelnden Glissandi, denen lediglich das Insistieren des Cellos einen Rest Bodenhaftung gewährt. Das *Presto delirando* endet schließlich abrupt im Abbruch einer sich nicht mehr weiterentwickelnden, unendlichen Bewegung, auf welche der Fugato-Beginn des *Largo desolato* zunächst den Eindruck eines sich diesem Wahnsinn entgegensetzenden sakralen Moments erweckt, der sich jedoch unmittelbar wieder zerstreut, durch die von Berg minutiös auskomponierte Diminution und dem darauf folgenden Einsatz der exaltierten Stimme des *Lied ohne Worte*.

3. Béla Bartóks *Der wunderbare Mandarin*

... statt Leiber mit Geist zu füllen, kaufte man (möglichst bunte) Häute für Geister auf, und statt in den Leibern die (wie man argwöhnte: verkannte) Seele aufzuzeigen, machte man die Seelen zu Leibern, vergrößerte sie, materialisierte sogar noch den Geist.

Bertolt Brecht¹

Béla Bartóks Pantomime *Der wunderbare Mandarin* (*A csodálatos mandarin*) behauptet ihren Platz innerhalb musikwissenschaftlicher Auseinandersetzungen nahezu gänzlich aufgrund ihrer außergewöhnlichen Wirkungsgeschichte, die in einem handfesten Uraufführungsskandal im Jahr 1926 in Köln ihren nicht selten als legendär gepriesenen Auftakt findet. Die Hintergründe jener Geschehnisse, welche die Stadt samt der mitteleuropäischen Musikwelt über Wochen in Atem hält – neben der gleichsam anekdotischen Pointe, dass die Absetzung des Stücks vom Spielplan durch den damaligen Oberbürgermeister Konrad Adenauer veranlasst wird – finden sich somit hinlänglich anhand eines umfangreichen Quellenmaterials aufgearbeitet und dokumentiert.² Allerdings wirft der bezüglich einer Konstitutivität der Körperlichkeit für die Musik und das Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts geschärfte Blick für eine veränderte Bestimmbarkeit musikalischer Evidenzen einige nicht unerhebliche Fragen auf, welche etwa angesichts der zahlreich vorhandenen Äußerungen der Zeitgenossen, warum sie dieses Werk als anstößig, obszön und sittenwidrig empfinden, noch gänzlich unbeantwortet erscheinen. Dass es diesbezüglich bislang verborgene Schichten des Werks gibt, liegt wiederum – ähnlich wie bereits bei der Erforschung der *Lyrischen Suite* Alban Bergs, die nur wenige Monate später uraufgeführt wird – in einer diesbezüglich durchaus konstatierbaren Vorliebe der modernen Musikwissenschaft für Programmatiken und Libretti.³ Zum einen fußen die Argumentationen der verschiedenen Auseinandersetzungen wesentlich auf den szenischen Anweisungen der Partitur, die als Dispositiv einer Deutung der Musik Verwendung finden und nicht, im Sinne einer gebotenen Verifikation, durch die Komposition selbst hinterfragt werden. (Hierdurch wird deutlich, dass die Pantomime – wie sich auch im Folgenden zeigen wird – als bloße

¹ Brecht, Bertolt: „Über den Expressionismus“, in: Ders.: *Schriften zum Theater 2. 1918-1933*, Frankfurt a.M. 1963, S. 9.

² Vgl. hierzu die ausführliche Dokumentation der Uraufführungsumstände anhand einer umfassenden Sammlung von Kritiken, Briefen und Verwaltungsvorgängen bei Wangenheim, Annette von: *Béla Bartók – „Der wunderbare Mandarin“*. *Von der Pantomime zum Tanztheater*, Overath 1985.

³ Vgl. hierzu ausführlich die Erörterung der diesbezüglichen Fragen in Kapitel V/2.

Doppelung des Musikalischen nicht aufführbar ist, es sei denn, sie wird nur vor einem an delikate Freizügigkeiten gewöhntem, überdies volljährigem Publikum dargeboten.⁴⁾ Zum anderen schreiben sie die Wirkmächtigkeit etwa der anstößig empfundenen Glissandi der Posaunen – sie setzen bei einigen Zeitzeugen, so lässt sich aus deren Aussagen erahnen, die Assoziation an Erektionen frei – der Instanz der Bühnen-Inszenierung und somit den Bewegungen der Pantomimen zu, wodurch die Fragen nach einer innermusikalischen Ursprünglichkeit des Gestischen und Körperlichen nicht aufkommen oder zumindest im Keim erstickt werden. So lassen bei näherem Hinsehen auch die sogenannten „Lockrufe“ des Mädchens, die laut Textbuch die Aufmerksamkeit zahlungskräftiger Freier auf sich lenken soll, auch musikalisch an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, weshalb es nicht sonderlich überrascht, dass es die seinerzeit zumeist von konservativer Seite geführte, äußerst emotional aufgeladene Diskussion – womöglich aus gebotenem Scham- oder Sittlichkeitsgefühl – neben dem Hinweis auf die Posaunengebärden vor allem bei der Benennung des als Schock empfundenen, dreimaligen Mordversuchs auf offener Bühne belässt.

Die zentrale Fragestellung, die sich in diesem Zusammenhang geradezu aufdrängt, verweist jedoch auf die aus den verschiedenen Stellungnahmen erwachsende Beobachtung, dass jenes provozierende Moment des Kölner Theaterskandals offensichtlich weitestgehend innermusikalische Ursachen birgt. Zwar wird außermusikalisch die Ansiedlung des Stücks im Halbweltmilieu kritisiert, ebenso die langwierige Ermordung des Mandarins am Lampenhaken,⁵ jedoch erscheint dies als Argument eines ungeheuren Vorgangs bereits dem Uraufführungskritiker der *Musikblätter des Anbruch* nicht stichhaltig:

„Ganz wie in dem vorangeschickten ‚Herzog Blaubarts Burg‘ ist hier das äußere Spiel nur Beiwerk: im Blaubart leuchtet als Grundgedanke durch das alte Lied von der Einsamkeit des unverständenen Mannes, im Mandarin das von der Unsterblichkeit der Liebesssehnsucht. Wer also will hier Sittenrichter spielen? Der es wollte, müßte mit gleichem recht Puccinis

⁴ Für den uninformierten Leser sei zur Orientierung die der Partitur der Universal Edition vorangestellte, etwas eigentümliche Zusammenfassung wiedergegeben – mit dem Hinweis darauf, dass sich hierin der „Inhalt“ der Pantomime nicht erschöpft: „In einem ärmlichen Vorstadtzimmer zwingen drei Strolche ein Mädchen, Männer, die ausgeraubt werden sollen, von der Straße heraufzulocken. Ein schäbiger Kavalier und ein schüchterner Jüngling, die der Lockung Folge leisten, werden als arme Schlucker hinausgeworfen. Der dritte Gast ist der unheimliche Mandarin. Das Mädchen sucht seine angsterregende Starrheit durch einen Tanz zu lösen, aber da er sie ängstlich umfängt, flieht sie schauernd vor ihm. Nach wilder Jagd holt er sie ein, da stürzen die Strolche aus ihrem Versteck, plündern ihn aus und versuchen, ihn unter Kissen zu ersticken. Aber er erhebt sich und blickt sehnsüchtig nach dem Mädchen. Da durchbohren sie ihn mit dem Schwert; er wankt, aber seine Sehnsucht ist stärker als die Wunden: er stürzt sich auf das Mädchen. Da hängen sie ihn auf; aber er kann nicht sterben. Erst als man den Körper losgelöst und das Mädchen ihn in die Arme genommen hat, fangen seine Wunden an zu bluten, und er stirbt.“

⁵ Vgl. hierzu die zahlreichen Uraufführungskritiken im Anhang von Anette Wangenheims Dokumentation: *Béla Bartók – „Der wunderbare Mandarin“*, a.a.O.

„Tosca‘ mit ihren Folterszenen, d‘Alberts ‚Tiefland‘, Korngolds ‚Tote Stadt‘ ablehnen, die hier sämtlich immer und immer wieder ihr schaulustiges Publikum fanden und finden.“⁶

In der Tat ist für die fortgeschrittenen zwanziger Jahre die Darstellung einer Halb- und Unterwelt längst nichts Ungewöhnliches mehr, Wedekinds *Büchse der Pandora* erfreut sich bereits seit rund einem Vierteljahrhundert theatraler Präsenz.⁷ Und auch das an Eindringlichkeit prinzipiell nicht mindere Siechtum des durch das Schwert verwundeten *Tristan* ist nicht unbekannt, sondern findet sogar in bewusster Parallelität in der Figur des Mandarins mitsamt des Kontextes einer Erlösung durch Liebe eine latente Entsprechung. Auch in musikalischer Hinsicht vollzieht sich, zunächst vordergründig betrachtet, in der Bartókschen Komposition nichts eigentlich Neues. Die frei-atonale Kompositionsweise verweist mittels zahlreicher rhythmischer und thematischer Anklänge deutlich auf Strawinskys *Le Sacre du Printemps* – der bereits 1913 seinen Skandal in Paris erlebt – sowie in den tänzerischen Passagen überdies auf Debussys *Prélude à l‘après-midi d‘une faune*. Bei eingehenderer Betrachtung hingegen – und insbesondere im Vergleich der Handlungsebene der Pantomime mit der Erzählstruktur der Musik – sprechen die Indizien vielmehr dafür, dass die Ursachen für die zum Teil radikal ablehnenden Haltungen jener Zeit wesentlich in der Musik selbst Wurzeln, das heißt dass in ihr das Potential angelegt zu sein scheint, eine immediate Körperlichkeit freizusetzen vermag, auf welche die Premierenbesucher aufgrund des buchstäblich bis dato Unerhörten unter anderem mit eben jenen sexualen Assoziationen begegnen:

„In heller Entrüstung kam meine Tochter nach Beendigung der Aufführung nach Hause und erzählte mir kurz das dort gegebene, und die daraufhin erfolgten Vorgänge. Sie schämte sich, mir den genauen Hergang der Aufführung zu schildern, weil dieselbe von einer derartigen Gemeinheit gewesen sei, daß eine erwachsene Tochter, solche ihrem Vater nicht schildern könne. Sie erklärte mir aber, daß sie bei dieser Gelegenheit bedauert habe, nicht zum männlichen Geschlecht zu gehören, denn dann würde sie so stark wie möglich mitgepfiffen haben.“⁸

⁶ Unger, Hermann: Art. „Uraufführung des ‚Wunderbaren Mandarin‘ von Béla Bartók“, in: *MdA*, Nr. 10, 8/1926, S. 446.

⁷ Wedekinds Drama gilt der Kritik gleichsam als Referenzstück, weshalb das Sujet des Mandarin häufig als Wedekindsch apostrophiert wird. Vgl. die Uraufführungskritiken im Anhang von Wangenheim, Annette von: *Béla Bartók – „Der wunderbare Mandarin“*, a.a.O.

⁸ Brief eines entrüsteten Vaters an die Direktion der Vereinigten Stadttheater Köln-Rhein, der dem Adressaten zudem nahelegt, „diejenigen Leute, welche es nach solchen Aufführungen gelüstet, dahin zu verweisen, wo sie hingehören.“ Zitiert nach Wangenheim, Annette von: *Béla Bartók – „Der wunderbare Mandarin“*, a.a.O., Anhang Nr. 44.

Zwecks einer Untersuchung der Frage nach einer Immanenz des Körpers in der Musik des *Wunderbaren Mandarin* ist deshalb zuallererst zwischen dem durch die Pantomimen dargebotenen Handlungsverlauf und der innermusikalischen Erzählstruktur der Komposition zu unterscheiden. Denn die äußerst knappen szenischen Anweisungen, die Bartók skizzenhaft in Anlehnung an eine Groteske des ungarischen Autors Menyhért Lengyel in seine Bühnenkomposition integriert, treten angesichts der eigentlichen Szenerie der Musik bewusst ins Vordergründige, wodurch die Bewegungen und Gebärden der sprachlos agierenden Körper, die diesen Verlauf tänzerisch und mimisch nachstellen, begleiten oder auch konterkarieren, nicht als Spiegel oder Amplifikation, sondern als dialektische Brechung des Musikalischen fungieren, als Übermalung im Medium einer differenten Ereignishaftigkeit. Diesbezüglich ist die Pantomime durch die Komposition nicht als Doppelung der musikalischen Ausdrucksebene angelegt, sondern im Sinne einer durch die Akteure zu erstellenden *zweiten Partitur* zu dieser in bewusste Spannung gesetzt. Der für die Komposition adaptierte Text dient, da er sich nicht direkt an ein Publikum wendet, als Moment der Orientierung einer möglichen Inszenierung auf der Bühne. Die szenische Realisierung zielt somit – durchaus im Sinne eines „gymnastischen Hörens“ Bekkers, welches die Wahrnehmung der Musik zugleich durch Ohr und Gebärde intendiert⁹ – auf ein gestisches Denken und körperliches Verstehen des Rezipienten und umgeht im gezielten Verzicht auf eine Textdeklamation die kognitiven Muster einer Musiktheaterrezeption, welche sich die Handlungsabläufe über eine Sukzession von begrifflich erfassbaren Kausalitäten erschließt. Obwohl die Musik in ihrer Beziehung zu diesen knappen Anweisungen äußerst assoziativ und szenisch angelegt erscheint, formt sie weder ein naturalistisches Sittengemälde, noch lässt sie sich definitorisch den Idealtypen einer Programm- oder Ballett-Musik zuordnen, vielmehr verwischt Bartók bewusst die Grenzen vermeintlich feststehender Genres.

Die namenlosen Figuren dieser dramatisch einfachen, parabelhaften Geschichte agieren gleichnishaft und folgen hierin dem Gedanken einer für das Musiktheater der zwanziger Jahre charakteristischen Archetypisierung von Handlungen und Gestalten. In diesem Sinne verweist dies zwar einerseits auf das einem musikalischen Expressionismus zugeschriebene Merkmal der Entliterarisierung von Handlungsstrukturen, wie es ebenfalls etwa für Schönbergs *Glückliche Hand* oder Kandinskys Entwurf des *Gelben Klangs* gilt. Andererseits – und hierin liegt das Besondere in Bartóks Konzeption – entwickelt die Komposition ein spezifisches Gegenmodell zu den verschiedenen zeitgenössischen Körper-Theorien des Ausdrucks, indem hierin die Differenz zwischen einer durch die

⁹ Vgl. Bekker, Paul: „Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung“, in: *Künstlerische Körperschulung*, hg. v. Ludwig Pallat und Franz Hilker, Breslau 1923, S. 90. Vgl. auch Kapitel I, S. 7.

Pantomime freigesetzten szenischen Körperlichkeit und einer genuin musikalisch wirksamen unmittelbaren Körperlichkeit zum zentralen Agens der Komposition wird. Diesbezüglich erweist sich der *Wunderbare Mandarin* als Entwurf einer Körperkomposition, die sich den in den öffentlichen, in der unmittelbaren Nachkriegszeit verstärkt geführten Diskursen manifestierten Vorstellungen einer „neuen Körperlichkeit“¹⁰ widmet (innerhalb des Spannungsverhältnisses zwischen der Befreiung durch Sport und rhythmischer Gymnastik auf der einen und der Vermessung durch maschinell genormte Abläufe der Arbeit auf der anderen Seite), um sie zugleich durch die musikalisch vollzogene, stetige Verletzung von Erwartungshorizonten oder deren Übererfüllung zu unterlaufen. Eine Deutung der Figuren allein aus der Handlungsstruktur des Libretto – ohne die Berücksichtigung musikalischer Evidenzen – muss daher zwangsläufig scheitern.

Für eine eingehendere Untersuchung einer spezifisch wirksamen Körperlichkeit in der Musik Bartóks erscheinen drei Formteile des *Wunderbaren Mandarin* in besonderer Weise geeignet, exemplarisch auf die Faktur der gesamten Komposition zu verweisen. Erstens lohnt der Blick auf den diesbezüglich vermeintlich entferntesten Punkt der Komposition, der im Einsatz des Chors gegen Ende des Stücks beginnt. Zweitens verweisen die bereits dort aufzeigbaren corporalen Aspekte auf die wesentlichen Konturen unmittelbarer Wirkmächtigkeit des Körpers im Prolog des *Mandarin*. Und drittens lässt sich verdeutlichen, dass es sich bei den drei sogenannten „Lockspielen“ um genuine Körperkompositionen handelt, die ihre Gestalt nicht primär aus Erwägungen motivisch-thematischer Art erhalten, sondern aus organischen Bewegungsimpulsen, die sich aus zentralen Ausdruckstentionen herleiten.

Dass Bartóks zumeist als eigenwillig oder rätselhaft apostrophierte Pantomime zugleich als eines der ungewöhnlichsten Werke für Chor – zumindest für das frühe 20. Jahrhundert – angesehen werden kann, ist in diesbezüglichen Untersuchungen bislang kaum berücksichtigt worden. Dabei bilden jene gerade einmal 18 Takte (Ziffer 101-103), in welchen binnen kurzer Zeit – knapp drei Minuten – die Sänger die Vokale „O“ und „A“ zum Klingen bringen, gewissermaßen eine Schlüsselstelle, die überdies zur Klärung der überaus irritativen Wirkung des Werks nicht nur auf das Uraufführungspublikum von 1926 beitragen kann.

Denn mit dem Eintritt der Stimmen im letzten Viertel der Komposition lenkt Bartók den gleichsam musikalischen Blick, der zuvor mittels wellenförmiger Glissandi der Pauken, des Klaviers und der

¹⁰ Vgl. Kapitel I, S. 5-10.

Posaunen auf ein unablässiges Schwanken gerichtet ist (Ziffer 97-101), plötzlich in eine unerwartete Richtung. Die solcherart vorbereitete drohende Bodenlosigkeit mündet in einen kurzen Moment jenes Zerfalls, welcher im Entzug aller Basalen, unmittelbar vor dem freien Fall in den Flöten, Klarinetten und Oboen Akzente Offenbachscher Provenienz zum Erklingen bringt, die für diesen gleichsam vor-katabatischen Augenblick auf einen nun folgenden *Galop Infernal* und seiner Wendung ins Groteske schließen lassen.¹¹ Jedoch setzt Bartók dieser Ahnung einer bevorstehenden energetischen Entladung, die dem Zuhörer erlösend die über lange Zeiträume aufgestaute Anspannung abnimmt und stellvertretend für ihn zur Explosion bringt, etwas durchaus Unerhörtes entgegen.

Durch den unmittelbaren Einsatz der *vox humana*, die zunächst im *pianissimo* und in der dunkleren Stimm-Färbung von Alt und Bass in parallelen Oktaven beginnt und kaum wahrnehmbar erscheint, richtet sich die klangliche Perspektive auf die Tiefe des Raums, welcher durch die luftreichen und zugleich fahlen Vokalismen allmählich in Vibration gerät. Takt für Takt steigert Bartók sowohl die Intensität des Gesangs, der zudem durch gedämpftes Horn gedoppelt wird als auch den diesen begleitenden Gestus des schleppenden, gleichsam ungelinkten Gehens, welcher durch einen jeweiligen Impuls auf den unbetonten Takteilen (2 und 4) des im *molto moderato* gehaltenen Viervierteltakts erzeugt wird. Dem ersten Schritt – aufblitzende *pizzicati* der Celesta sowie scharf akzentuierte Stakato-Doppelschläge der Holzbläser – folgt ein in den tiefsten Bassregistern von Harfe und Klavier ausgeführter Sekund-Akkord-Schlag, der durch die Resonanz der im unteren Frequenzbereich schwingenden Saiten in den Instrumentalkörpern eine akustische Raumtiefe erzeugt, die in ihrem metallenen, scheppernden Klang an wuchtige Aufschläge von schweren Gegenständen in leeren Fabrikhallen erinnert.

Dieses allmähliche Hervortreten aus der Ferne, als sukzessive Steigerung der musikalischen Intensität durch das Auffüllen der Stimmen – im Chor wandeln sich die zunächst in Alt und Bass gesungenen Oktavparallelen allmählich in vier- bis sechsstimmige Akkorde – und die stetige Zunahme der Lautstärke, suggeriert überaus plastisch eine Bewegung, die gewissermaßen aus dem Horizont des Bühnenraums auf den Rezipienten leibhaftig überzugreifen droht. Als eine auf den Körper des Zuhörers sich legende und stärker werdende Vibration evoziert sie somit einen Impuls des instinktiven Zurückweichens, wodurch Bartók geradezu filmisch die Perspektive eines außer Kontrolle geratenen und ungebremst auf den Betrachter zumarschierenden Golems zu intendieren scheint.

¹¹ Vgl. den charakteristischen Beginn von Jacques Offenbachs *Galop Infernal* in dessen *Orphée aux Enfers*.

Die Besonderheit dieses unerwarteten Wechsels der Perspektive – und ein wesentlicher Grund für die irritative Wirkung des Stücks bei vielen Zeitgenossen – liegt insbesondere in der Wahl jenes gestischen Ausdrucks, den Simmel im Rekurs auf Rodin als für die Plastik neuartige Bewegung kennzeichnet, die nunmehr auch in der Musik Bartóks „zu uns hinkommt“.¹² Hierin liegt das gänzlich Unerwartete, dass das in sicherer Distanz geglaubte Geschehen die imaginäre Linie zwischen Bühne und Zuhörerraum durchbricht sowie buchstäblich der durch das Spiel mit Hörerwartungen vorbereitete Moment des Ergriffen-Seins nun durch ein gleichsam handgreifliches Ergriffen-Werden umgeformt wird – ähnlich, wie es Weill für eine gestische Musik der zwanziger Jahre fordert:

„Ich setze dabei jene Form des Theaters voraus, die mir für eine Oper in unserer Zeit die einzig mögliche Grundlage zu bieten scheint. Das Theater der vergangenen Epoche war für Genießende geschrieben. Es wollte seinen Zuschauer kitzeln, erregen, aufpeitschen, umwerfen. Es rückte das Stoffliche in den Vordergrund und verwandte auf die Darstellung eines Stoffes alle Mittel der Bühne vom echten Gras bis zum laufenden Band. Und was es seinem Zuschauer gewährte, konnte es auch seinem Schöpfer nicht versagen: auch er war ein Genießender, als er sein Werk schrieb, er erlebte den ‚Rausch des schöpferischen Augenblicks‘, die ‚Ekstase des künstlerischen Schaffensdrangs‘ und andere Lustgefühle. Die andere Form des Theaters, die sich heute durchzusetzen beginnt, rechnet mit einem Zuschauer, der in der ruhigen Haltung des denkenden Menschen den Vorgängen folgt und der, da er ja denken will, eine Beanspruchung seiner Genußnerven als Störung empfinden muß.“¹³

Diesbezüglich erscheint auch die Bekkersche Forderung einer *soziologischen Ästhetik*, die das Heraustreten des Komponisten aus seiner beobachtenden Position, sein Tätigwerden gegen das Genießeriische verlangt, in der Bartókschen Komposition weitgehend umgesetzt.¹⁴ Das gleichsam unerhörte in dieser kurzen Chorpartie gründet dabei auf einer Kombination des sakral-archaischen Scheins der Vokalismen mit den mechanisch-metallenen Schritten der Orchesterschläge, welche die Ausgewogenheit der szenischen Mittel zugunsten einer bewusst körperlich agierenden Musik zurücknehmen, um – bezogen auf das Genre des Balletts – die Bewegung schöner Körper in ihr Gegenteil zu verkehren, dem Zuschauer gleichsam die Angstvision eines *ballet russe* vor Augen und Ohren zu stellen, welches die Bühne verlässt, um mit ihm einen Totentanz zu vollziehen.

¹² Simmel, Georg: „Rodin“, in: Ders.: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, hg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1996, S. 347. Vgl. hierzu überdies ausführlich Kapitel IV.

¹³ Weill, Kurt: „Über den gestischen Charakter der Musik“, in: Ders.: *Musik und Theater. Gesammelte Schriften*, hg. v. Stephen Hinton und Jürgen Scherbera, Berlin 1990, S. 63-64 (Erstveröffentlichung: Die Musik. Berlin. 21/1928/29, Nr. 6, S. 419-423).

¹⁴ Vgl. ausführlich Kapitel III, S. 99-103.

Im kompositorischen Aufbau dieser Musik beschreitet Bartók gleichsam lehrbuchartig den Weg einer Steigerung der „psychischen Intensität“, die Hermann Scherchen in seinem *Lehrbuch des Dirigierens* an einem idealtypischen Beispiel als Technik der Steigerung durch Zurückhaltung der „physischen Intensität“ beschreibt.¹⁵

„Eine Anwendung des genannten Gesetzes wäre ein Crescendo-Aufbau nach etwa folgendem Plane:

Angenommen, die Streichergruppe vollziehe das ganze Crescendo einer Steigerung; nach und nach treten Holzbläser hinzu, und kurz vor dem Höhepunkt fügen Blech und Schlagzeug ihre Stärke der letzten Steigerung bei. Man lasse die allmählich hinzu kommenden Holzbläser ohne Crescendo im Piano beginnen; das bloße Vermehren der spielenden Stimmen ergibt eine deutliche Crescendo-Wirkung. Dann, wenn die Streicher das Forte erreicht haben, hemme man das Tempo ihres Crescendo und lasse die Holzbläser in der gleichen Zeit, in der die Streicher aus dem Forte zum Fortissimo gelangen, das Piano zum Forte steigern. Hier spare man wieder, und während das Holz vom Forte zum Fortissimo übergeht, führe man das Blech vom Piano zum Forte. Das Schlagzeug lasse man aber doppelt so langsam crescendieren, so daß es bei dem allgemeinen Fortissimo erst Mezzoforte erreicht. Den Höhepunkt kröne nun ein Schlußcrescendo, während alle anderen Instrumente der erreichten physischen Stärke erhöhte Energie des Rhythmus, der Akzente und der melodischen Bewegung, kurz ein allgemeines Crescendo der psychischen Intensität hinzufügen.“¹⁶

Bereits im Fokus auf diese wenigen Takte des *Wunderbaren Mandarin* wird gerade im Hinblick auf Scherchens Erwägungen einer Adäquanz orchestraler Intensitäts-Steigerung deutlich, dass Körperlichkeit, insbesondere aufgrund ihrer immediat räumlichen Wirkmächtigkeit, zu einem konstitutiven Bestandteil der Bartókschen Musik geworden ist. Die solcherart vollzogene Veränderung der Ausdrucksmittel durch jene energetische Kraft des „Rhythmus, der Akzente und der melodischen Bewegung“ – oder im Bekkerschen Sinn des Rhythmus, der Dynamik und der musikalischen Linie¹⁷ – vollzieht sich bereits im Prolog des *Wunderbaren Mandarin* durch eine diese Faktoren nahezu exemplarisch betreffende kompositorische Ausgestaltung.

Jener einschneidende Beginn gleicht einem ohrenbetäubenden Höllenfanal¹⁸, in welchem sich nichts entwickelt – nicht die sukzessive und minutiöse Motivvorstellung einer Ouvertüre im Sinn einer dramaturgisch begründeten Hinführung – sondern alles vom ersten Schlag an in größter Intensität gegenwärtig ist. Eine ostinate Folie der gesamten Komposition bilden hierin die montageartig und

¹⁵ Vgl. Scherchen, Hermann: *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig 1929, S. 30.

¹⁶ Ebd., S. 30-31.

¹⁷ Vgl. Bekker, Paul: „Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung“, a.a.O., S. 91.

¹⁸ Vgl. zum Moment des Lärms in der Kritik Wangenheim, Annette von: *Béla Bartók – „Der wunderbare Mandarin“*, a.a.O., S. 86-87.

sukzessiv übereinandergeschichteten Figuren einerseits der in Septolen arpeggierenden Wellenbewegungen der Streicher und andererseits der martialischen 6/8-Staccati der Holzbläser, welche trotz ihres hohen Tempos gleichsam im rhythmischen Stillstand zu stehen scheinen und dadurch ein Höchstmaß an Spannung erzeugen. Zudem wird der ebenfalls erweckte Eindruck des Mechanischen, der diesem Orchesterwirbel des Kurbelns und Ratterns anhaftet, durch die in der Mitte des Parts unmittelbar vollzogene Vertauschung von Rhythmus und Bewegung in den Streichern und Holzbläsern verstärkt, sodass dieser Augenblick wie eine per Knopfdruck ausgelöste unmittelbare Veränderung der Beleuchtung erscheint, die sich hierdurch des Mittels des größtmöglichen Kontrasts bedient (Ziffer 3).

Zwischen diesen beiden Ausdrucksebenen komponiert Bartók fanfarenartige Akzente der Posaunen, welche in ihrer konzeptuellen Anlage als stetig wiederkehrende, jedoch leicht versetzte Signale zugleich die Aufgabe der Blechbläser vorbereiten. Jene bewirken neben den scharf rhythmisierten, schneidenden Trompetenklängen, die in ihrer maschinenhaften Repetitivität allein im Ohr bereits physiologisch den Moment des Betäubenden auslösen, insbesondere durch die allmähliche Hinzufügung der Bass-Tuben eine allmähliche Veränderung der Druckverhältnisse,¹⁹ die sich vom Hörorgan auf den gesamten Körper des Zuhörenden zu übertragen beginnt. Die voluminöse und druckvolle Kraft der tieffrequenten Blasinstrumente, die zeitweise durch zirkuläre Einsätze des Atems den selben Pedal-Ton über viele Takte vorantreiben (Ziffer 4-6), versetzt alles ihn Umgebende in Vibration, wodurch Instrumentalkörper und Körper der Zuhörer in gleicher Weise zu Schwingen beginnen: als „jene Vibration, jenes Schweben, jene zitternde Erregung, in der die für das Kunstwerk unentbehrliche Reizempfindlichkeit gedeiht“²⁰

Währenddessen wandert die gestisch raumgreifende Wellenbewegung von den Streichern über das Klavier bis hin zu den Flöten, wird in ihrem Ambitus gesteigert, gebärdet sich zunehmend rhythmisch-akzentuierter und agiert schließlich im dreifachen Forte (Ziffer 5). Durch die Auffächerung des Klangspektrums des Orchesters von den höchsten Lagen der Piccoloflöten, dem tiefen Blech der Posaunen und Tuba bis hin zu den einstimmigen Pedaltönen der nur zu Beginn verwendeten Orgel, setzt Bartók direkt mit einem raumspregenden Tuttiklang des *Zarathustra* von Richard Strauss

¹⁹ Vgl. auch Schnebel, Dieter: „Der körperliche Klang“, in: *Edgar Varèse. Rückblick auf die Zukunft*, hg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1978, S. 10 (Musikkonzepte, 6): „In all diesen Wandlungen geschehen eben jene Veränderungen der Druckverhältnisse: daß der Klang mal massiv andrängend begegnet, man seine Vibration förmlich auf der Haut spürt, ja in ihren extremen Momenten die Musik tatsächlich unter die Haut geht; daß Klänge mal impulsivhaft erschüttern oder mehr ziehend bewegen; daß die Schwingungen mal mehr umflattern, mal auch sanft umfängen (...).“

²⁰ Weißmann, Adolf: *Die Entgötterung der Musik*, Berlin und Leipzig 1928, S. 20.

oder eines *stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz* in Gustav Mahlers fünfter Symphonie ein. Die gestische Suggestionskraft der äußerst expressiven Musik schafft somit eine auf das Zerreißen gespannte Atmosphäre und zieht alles in ihr Befindliche wie ein Strudel in ihren Sog, wodurch das sich hieran anschließende Öffnen des Vorhangs (Ziffer 6) nur noch als Makulatur erscheint.

Bartók reduziert dieses Höllenfanal allmählich über die ersten, aus dem Vorangegangenen musikalisch sich herleitenden Motiven, parallel zu den ersten Aktionen der sogenannten Strolche auf der Bühne, nun innerhalb weniger Takte auf einen theatralen Erwartungshorizont: Die ostinate Folie der Celli-Tremoli, einer verminderten Quint (*cis-g*) im *pianissimo*, erinnert im ausgeführten „*colla parte*“ an jenen, den entsetzt-begeisterten, halbabgewandten Blick begleitenden, flüsternden Trommelwirbel vor der Erwartung halsbrecherischer zirkensischer Akrobatiken. Das nun eintretende Kunststück des sogenannten „Lockspiels“ (Ziffer 13) inszeniert Bartók vermittelt dreier Klarinetten in *a*, deren eine als Orgelpunkt ebenfalls das tief irdene *cis* intoniert, während die anderen in gemeinsamer Linie wechselseitig als ein Instrument agieren, um den Prozess des Atemholens der Hörwahrnehmung vorzuenthalten. Dem Rubato leicht erregter Moderato-Pulsation entwinden sich allmählich in Quint-Sekund-Schritten arpeggierende Evokationen, deren organische, auf- und abpendelnde Bewegungsbögen in minutiös ausgearbeiteter zeitlicher Organisation zwischen Acceleration und Retardierung wesentlich und in mehrerlei Hinsicht durchaus gleichsam als Charakterstück einer Fellatio gedeutet werden können. Die dem Phallischen konnotierbare Bauart des Blas-Instruments Klarinette,²¹ deren physikalische Klangerzeugung sich im Mundstück mittels der sogenannten aufschlagenden Zunge des Rohrblatts auf den Schnabel vollzieht, verbindet sich kompositorisch nun einerseits mit der prononcierten Ausführung von Zungenschlägen in Sekundbewegungen, andererseits in der sich pendelartig aufschaukelnden Extension des Ambitus, die den manuellen Spielprozess gleichsam zwischen völliger Umklammerung und völligem Loslassen des Instruments changieren lässt. Es erstaunt daher wenig – um für einen Augenblick im Sinne der im Textbuch niederlegten Handlungsstruktur zu argumentieren – dass im Anschluss an dieses Spiel jener in der Regieanweisung der Partitur als „schäbig“ apostrophierte „alte Kavalier“, der im Taktschlag von 150 die Treppen heraufstürmt UND das Mädchen mit „komischen Liebesgebärden“ bedrängt – zum Leidwesen der Strolche jedoch kein Geld bei sich trägt und somit wieder rüde der Schwerkraft der Treppe überantwortet wird (Ziffer 16-22). Dieses Spiel wird nun noch zweimal fortgeführt, in mu-

²¹ Vgl. zur Klarinette als phallisches Symbol respektive deren libidinöse Besetzung Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M. 1991, S. 63-65.

sikalischer Hinsicht mehrfach gesteigert, bis jenes dritte Opfer, der „wunderbare Mandarin“ erscheint.

Im zweiten „Lockruf“ (Ziffer 22) wird das noch eher zögerliche Verhalten des ersten Rufs²² zugunsten eines gleichsam gefassteren Ausdrucks verändert. Die Sechstolen-Bewegung, die jetzt ausgeführt von der B-Klarinette; klanglich etwas heller erscheint, wird in eine reine Quint-Sekund-Phrase überführt. Als Moment des Irisierens tritt die Flatterzunge in den Flöten hinzu, die später (6. Takt in Ziffer 23) von den Klarinetten übernommen wird, während nun das Klavier in immer schnelleren Bewegungen die arpeggierende Klarinetten-Geste weiterführt. Der zirzensisch anmutende Orgelpunkt findet sich nun im Hornregister, während die 64tel Repetitionen der Celli und Kontrabässe (bei letzteren im Flageolett) durch Paukenwirbel verstärkt werden.

Der hierauf eher unvermittelt einsetzende Tanz (Ziffer 26-29) klingt in seiner sinnlichen Atmosphäre gleichsam als Reminiszenz an den Debussyschen *Faun* und offenbart im scharfen Kontrast zur vorherigen rhythmisch-akzentuierten Komposition eine Doppelbödigkeit, in welcher der Körper aufgrund der Unwirklichkeit und Opazität des Ausdrucks geradezu diffundiert. Hinzu tritt eine Kette aufsteigender verminderter Terzen in Streichern und Harfe, mit welcher sich die Melodie des Tanzes schließlich zu vereinigen beginnt. Der dritte „Lockruf“ schließlich (7. Takt, Ziffer 30) mutiert mit verstellter Stimme (eine Quinte höher) zur exaltierten Kadenz. Rhythmische Unterbrechungen, chromatische Durchgänge, anfänglich noch den Klarinetten vorbehalten, gehen schließlich auf die gesamten Holzbläser über und schaffen so eine Atmosphäre unkontrolliert rauschhaften, penetrierenden Gebärens, wodurch eine gänzlich andere Version des Tanzes entsteht, welcher nunmehr in immer schnelleren Drehbewegungen aus den Fugen und gänzlich außer Atem gerät.

Diese drei Aspekte, erstens der perspektivisch gesprengte Raum in der Bewegung des auf-einen-Zukommens, zweitens die kompositionstechnisch gesteigerte Intensität des Physischen durch Veränderung der Druckverhältnisse und drittens die Organizität der Klarinettenkadenzen deuten zusammengenommen auf die Spezifität einer Körperlichkeit, die nicht auf eine zu inszenierende Ausdrucksbewegung der Pantomime gerichtet wird, sondern bereits primäre Ausdrucksintention der Musik selbst ist. Hierin liegt jene Brechung zwischen Bühnengeschehen und musikalischer Erzählstruktur, in welcher sich die Raum, Körper und Zeit sprengende Kraft der Musik nicht mehr durch tänzerische Bewegungen, Gebärden, Gesten darstellen lässt, sondern dass die Körperbewegungen

²² Spürbar an den retardierenden Abwärtsintervallen, die sich der Quint-Sekund-Phrase entziehen.

vielmehr als Kontrafaktur, als Aufführung einer zweiten Partitur ihren Widerspruch in-szenieren – oder wie Busoni es fordert: sich „absichtlich anders gebärden“²³:

„Denn das weiß das Publikum nicht und mag es nicht wissen, daß, um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muß.“²⁴

In der Palimpsesthaftigkeit beider Ausdrucksebenen, deren eine durch die andere hindurchschimmert, erwirkt Bartók eine spannungsvolle Oszillation zwischen verschiedenen Ausdrucksnuancen von Körperlichkeit, die für das gesamte Werk charakteristisch sind.

Angesichts der aufgezeigten Konstitutivität des Körpers für die Musik erscheinen zudem bisherige, nahezu ausschließlich aufgrund des Librettos entwickelten Deutungsmuster der Figuren, in drei zentralen Aspekten in einem anderen Licht.

Erstens bildet die Komposition keine Folie für die Darstellung eines *Millieurismus*, die im Sinne naturalistischer Darstellung der Pantomime Szenerien der Halb- oder Unterwelt gleichsam bebildern unterlegt. Vielmehr verweisen die Interpretationen, die das Stück im Raum des Städtischen angesiedelt sehen, auf die zentralen kompositions-technischen Aspekte, die in den gewissermaßen mit dem Lineal gezogenen rhythmisch-dynamischen Bewegungen und ihrer Montage mittels blitzartiger Perspektivwechsel, kontrastreicher Einfärbungen und abrupter Schnitte – und insbesondere der hierdurch streng vermessenen Zeit – den Eindruck des Mechanischen erwecken. Zugleich lenkt die Bartóksche Musik den Blick jedoch auf eine veränderte Wahrnehmung des Körperlichen, wodurch in der Komposition nicht ein gleichsam geographischer Ort gezeichnet wird, sondern die klanglichen Bewegungen, Gesten und Gebärden den Ort einer „neuen Körperlichkeit“ des sich verändernden Menschen markieren. In Analogie zum 1924 vollendeten kinematographischen Projekts eines *Ballet mécanique* des Malers Fernand Léger, des Photographen Man Ray und des Filmemachers Dudley Murphy steht diesbezüglich nicht die Mechanisierung des Körpers, sondern vielmehr die Mechanisierung des Blicks und der Perspektive auf den Körper im Vordergrund.²⁵ Im Sinne einer Körperkomposition erweist sich die konstatierte Urbanität des Szenischen als eine in veränderte

²³ Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Faksimile einer Ausgabe von 1916 mit den handschriftlichen Anmerkungen von Arnold Schönberg, Frankfurt a.M. 1974. S. 17 (Vgl. auch Kapitel III, S. 93-94).

²⁴ Ebd., S. 19-20.

²⁵ Vgl. auch Kapitel II, S. 32-33.

Bahnen gelenkte Aufmerksamkeit auf musikalische Wirksamkeiten, die in ihrer Schroffheit und vermeintlichen Plakativität das Verhältnis zwischen Aufführenden und Rezipienten in neuer Weise bestimmen. Die Musik Bartóks wird vielmehr zum Ort des Erlebens eines Fragmentaren, in welchem nicht zwei geistige Welten gleichsam atmosphärisch in Berührung kommen, sondern die Musik leibhaftig auf den Zuhörer übergreift und diesen in Resonanz versetzt: „Die Kunst spiegelt nicht nur eine bewegtere Welt, sondern ihr Spiegel selbst ist beweglicher geworden.“²⁶ Dergestalt erscheint auch die Figur des Mädchens in einem anderen Licht:

„Hier wird (...) die Rolle der Frau in der modernen Gesellschaft aufgegriffen, ihre Verfügbarkeit als Sexualobjekt, ihre Abhängigkeit von der Männerwelt, aber auch ihre unbesiegbare natürliche Lebenskraft.“²⁷

Diese Lesart erweist sich angesichts korporaler Evidenzen in der Musik bei näherem Hinsehen als nicht stichhaltig. Bartók komponiert in den entsprechenden „Lockrufen“ weder eine diesbezügliche Emotionalität der Angst oder Verzweiflung, noch eine Verfügungsgewalt, die außerhalb der Gestalt der Figur angelegt ist. Vielmehr entzieht sich jene Vitalität, die dem musikalischen respektive pornophonischen Gestus eigen ist, bewusst einer Sublimation des Geschehens, wodurch die Musik nicht die moralische Deutung selbst vollzieht, sondern gerade im Gegensatz dazu die Drastik noch verschärft und es dem Hörer überlässt, hieraus die Schlussfolgerungen zu ziehen.

Zweitens erscheint vor allem die *Archetypisierung der Figuren* in einer anderen Weise als in den bisherigen Deutungen angedacht. Der Symbolgehalt der drei Strolche und des Mädchens konzentriert sich nicht vordergründig auf eine Täter-Opfer-Perspektive, welche im Sinne einer Schwarz-Weiß-Malerei die Männer in der Schattierung des Dunklen und Bösen, die Frau im Licht der Reinheit und als Prinzip des Guten darstellt, sondern in einer durchaus wechselseitigeren Bedeutung, die sich etwa durch eine im Verlauf der Komposition zunehmende Verbindung musikalischen Gestalt des Mädchens mit derjenigen ihrer angelockten Opfer aufzeigen lässt.²⁸ Zudem deutet sich die sexuelle Begierde, welche die ersten beiden Freier – der „schäbige alte Kavalier“ und der „schüchterne Jüngling“ – womöglich noch auszeichnen mag, im Mandarin wesentlich komplexer.

²⁶ Simmel, Georg: „Rodin“, a.a.O., S. 347. Vgl. zu der Beziehung von Körper, Bewegung und Kunst bei Simmel ausführlich Kapitel IV.

²⁷ Wangenheim, Annette: *Béla Bartók – „Der wunderbare Mandarin“*, a.a.O., S. 75

²⁸ Vgl. auch ebd., S. 142-153.

„Mit dem *Mandarin* wird das Thema der Geschlechterbeziehung, das für alle drei Bühnenwerke Bartóks bestimmend ist, auf eine neue Weise angegangen. Zwar ist auch dieses Werk (...) von ‚Männernot und -weh‘ bestimmt, indessen gibt es einen entscheidenden Unterschied: Am Ende stirbt der Mann und nicht die Frau. Da die Figur des Mandarin nicht im mindesten individualisiert ist, vielmehr als nahezu abstraktes Schemen des getriebenen Mannes erscheint, stirbt am Ende nicht eigentlich ein Mensch, sondern geht ein bestimmter Typus Mann unter. (...) Das ganze Stück steht da wie ein Schrei der Kreatur. Vom ersten Auftritt des Mandarin an gibt es einen nicht nachlassenden Druck, dessen Triebkraft der reine Sexus ist und dessen Lösung der Tod nach vollendetem Orgasmus erbringt.“²⁹

Von einer solcherart vollzogenen Charakterisierung ist die musikalische Ausgestaltung der Figur des Mandarin denkbar weit entfernt. Hierin spiegelt sich die Lesart des Monströsen, welche in der vermeintlich archaischen oder gar primitiven Anlage der Figur einen Ort des Anderen ausmacht, in welchem sich jene negativen Triebenergien des Sexus bündeln, die nun durch einen ultimativen Kampf besiegt werden müssen. Bartók gestaltet den *Mandarin* vielmehr als einen Ort des Eigenen, wodurch diese Figur in dem Übergriff des Musikalischen auf den Zuhörer nicht mehr als ein zum Untergang verdammtes Exot – vor dem jeder erschauert – erscheint, sondern durch diesen Perspektivwechsel ein Erschauern des Selbst, im Sinne des Blochschen zu-sich-in-Existenz-Stehen evoziert wird.³⁰ Die orientalisches anmutende Pentatonik und die Tritoni-Quarten-Schichtung intonieren dabei nicht das Fremde einer vermeintlich fernöstlichen Musik, sondern zielen auf den gleichsam archetypischen Moment des Entfremdet-Seins, auf die Entfremdung des Menschen von seiner eigenen Körperlichkeit und Sexualität. Nicht die Figur des Mandarin ist ungewöhnlich, sondern die Umgebung auf die er trifft, die sublimierte Gesellschaft der Zuhälter, Verbrecher, Dirnen, alten Kavaliere und schüchternen Jünglinge. Zu dieser Welt rechnet Bartók das Publikum. Er rückt diesem durch die auditiv-haptische Steigerung der körperlichen Intensität, durch die Veränderung der spürbaren Druckverhältnisse zu Leibe, wodurch der Tod des Mandarin nicht im Sinne eines fulminanten Finales als Katharsis oder gar Orgasmus erscheint, sondern als barmherzige Geste – als ein Tod ohne Verklärung.³¹

²⁹ Petersen, Peter: „Am Ende stirbt der Mann. Ein vergleichender Blick auf Bartóks Bühnenwerke“, in: *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie: Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, Band 2, hg. v. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech und Gerhard Scheit, Hamburg 1993, S. 174.

³⁰ Bloch, Ernst: *Zur Philosophie der Musik*, hg. v. Carola Bloch, Frankfurt a.M. 1979, S. 109.

³¹ Vgl. hierzu die letzten Takte (Ziffer 111) in denen in einem zum Stillstand tendierenden Diminuendo lediglich einige Pulsationen im *pianissimo* verbleiben, die Musik gleichsam auf dem Weg ins Nichts erstirbt.

Dergestalt folgt drittens die als *Parabel auf die Moderne* deutbare Komposition nicht einer Rhetorik des Niedergangs,³² die im Geschlechterkonflikt und der durch Repression veränderten Umwelt des Menschen die Zivilisation am Abgrund wöhnt, sondern sie lenkt den Blick auf das dahinter Verborgene, das nicht Wahrgenommene einer unterdrückten Leibhaftigkeit.

„Das Mädchen, das menschlichste Wesen des Stückes, ist im Grunde genommen zwischen zwei Barbarismen eingekeilt. In ihrer Verzweiflung erkennt sie jede Lösung an, wichtig ist ihr nur, daß dieses Grauen ein Ende nimmt. Der Haß Bartóks wendet sich auch dieses Mal gegen die hinter der städtischen Zivilisation versteckte Unmenschlichkeit. Der Mandarin ist für ihn kein exotisches Ungeheur, sondern die Verkörperung der primitiven, barbarischen Urkraft, eine neue Form des ihm so lieben ‚natürlichen‘ Menschen. So muß das Mädchen bei Bartók auch nicht zwischen zwei Übeln wählen, sie wählt die echte Menschlichkeit, die sich hinter dem verzerrten Äußeren verbirgt. Für sie bringt das Ende die Katharsis.“³³

Weder bedient sich Bartók den gängigen Klischees des Geschlechterkampfes sowie einem Mythos oder einem Rätsel „Weib“, noch charakterisiert er das Mädchen als genuines Opfer, welches entweder Erniedrigung erfährt oder gar entsexualisiert wird. Bartóks *Mandarin* nimmt sich vielmehr in sublimier Weise des „Rätsels Mensch“ an. Denn allein das im Titel apostrophierte Wunderbare dieser Gestalt verweist weniger auf einen Moment des Seltsamen im Sinne eines Wunderlichen oder als Hinweis auf eine Liebesmystik, sondern verweist auf das Potential einer hinter den Schichten des entfremdeten Seins verborgenen Reichums menschlicher, das heißt sinnlicher Erfahrung.

Schließlich erscheint im Blick auf die Komposition des Körpers im *Wunderbaren Mandarin* vor allem zweierlei bemerkenswert. Zum einen verdeutlicht sich hierin die Immanenz einer unmittelbaren Körperlichkeit der Musik, die nicht aus dem Libretto, sondern aus der innermusikalischen Struktur ihre Wirksamkeit entfaltet, zum anderen manifestiert sich darüber hinaus in der kompositorischen Konzeption das diametrale Gegenteil produktionsästhetischer Überzeugungen des frühen 20. Jahrhunderts, wonach, vereinfacht formuliert, das Körperliche im Schaffensprozess der Kunst sich am Objekt verliert, entleiblicht und sich als reiner, objektiver Geist, als „das Schöne“ vergegenständlicht. Nicht nur die pornophonischen Anklänge verweisen implizit auf die zentrale Differenz einer tatsächlichen „Leibhaftigkeit“ der Musik in Bezug zu jener zeitgenössisch propagierten sublimatorisch-kathartischen Ästhetik, sondern der gesamte fragmentare Raum³⁴, der in der Kompositi-

³² Vgl. zur Rhetorik des Niedergangs Kapitel II, S. 48-49.

³³ Ujfalussy, József: *Béla Bartók*, Budapest 1973, S. 158.

³⁴ Im Gegensatz zu dem unfragmentarischen Raum, den Einstein in seiner *Negerplastik* fordert. Vgl. Kapitel II, S. 30.

on durchmessen wird, evoziert eine Erfahrung des Subjektiven, wie sie durch die Veränderung kompositorischer Mittel, die nunmehr auch gewaltsame Bewegungen des Körpers zulässt, zudem körperlich spürbar wird.³⁵ Es ist der Exotismus der eigenen Kultur, der im *Wunderbaren Mandarin* angesichts des vermeintlichen Fortschritts des Geistes, der die triebhaften Regungen des Körpers unter sich begraben hat, als ein Fremdes, Unheimliches und Monströses ans Tageslicht tritt. Das traumatisch motivierte, angstvolle „Losringen“ und „Herausbrechen“ des Schreies, wie Simmel ihn versteht,³⁶ erinnert an zentrale Topoi der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, wodurch die vermeintlich exterritorialen und außereuropäischen Exotismen den Blick auf die eigene kulturelle Fragilität zu lenken beginnen.

Im Hinblick auf die aufgezeigte Bedeutung des Körpers in der Musik des *Wunderbaren Mandarin* kann im Rekurs auf die Frage nach einer szenischen Aufführung und ihrer Adäquanz die Pantomime in einer spezifischen Weise neu bestimmt werden. Im Sinne des im frühen 20. Jahrhundert sich verändernden Körperdenkens entfaltet die Bartóksche Musik in ihrer Intensität der Bewegung eine gleichsam physiognomische und physiologische Wirksamkeit, die sich – im Vergleich zur Statuarik der Plastik – nicht allein auf den Körper des gesamten Artefakts, sondern zugleich auf den Körper des Zuhörers überträgt. Diesbezüglich hätte sich eine Pantomime – um die zeit- und raumsparenden musikalischen Bewegungen nicht durch eine Doppelung zu kompensieren – durch die Konzentration auf minimale Gesten, Impulse und Akzente in bewussten Gegensatz zur Musik zu stellen, um durch die Gegensätzlichkeit der visuellen zur auditiv-haptischen Erfahrung den gesamten szenischen Raum in Vibration zu versetzen und diesen Widerspruch tänzerisch zu verkörpern. Denn sowohl die Simmelsche Vorstellung eines rastlos vibrierenden Lebens,³⁷ dessen Seele sich am Kunstwerk kultiviert als auch die von Kandinsky als Vibration der Seele³⁸ oder von Bloch als geschichtlich innerer Ton³⁹ verstandene Oszillation des Menschen zwischen der scheinhaften Wirklichkeit einerseits und der Notwendigkeit eines innerlich bedingten, Schönbergschen Sich-Ausdrückens⁴⁰ andererseits, verweisen auf die zentrale Absicht des Bartókschen *Mandarin*: diesen bedeutenden Fragen der Zeit mit der Musik zu Leibe zu rücken.

³⁵ Vgl. ausführlich Kapitel IV.

³⁶ Vgl. Kapitel III, S. 81-84.

³⁷ Vgl. Simmel: „Der Begriff und die Tragödie der Kultur“, in: Ders.: *Philosophische Kultur*, a.a.O., S. 90.

³⁸ Vgl. Kandinsky, Wassily: „Über Bühnenkomposition“, in: *Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 2000, S. 191.

³⁹ Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*, Faksimile der Ausgabe von 1918, Frankfurt a.M. 1971, S. 81.

⁴⁰ Schönberg, Arnold: „Das Verhältnis zum Text“, in: *Der Blaue Reiter*, a.a.O., S. 74.

Literaturverzeichnis

1. Zitierte Literatur

Partituren

Bartók, Béla: *Der wunderbare Mandarin* op.19, Boosey & Hawkes, New York. 1994.

Berg, Alban: *Lyrische Suite für Streichquartett*, Universal Edition, Wien o.J.

–: *Lyrische Suite. Die geheime Gesangsstimme*, hg. v. Perle, George, o.O., 1999.

Primärliteratur

Adler, Guido: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1885, Darmstadt 1966.

–: *Gustav Mahler*, Wien ²1915.

Adler, Guido (Hg.): *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a.M. 1924.

Adorno, Theodor W.: „Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs“, in: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1971, S. 321-490.

–: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M. ⁸1997.

Anonymus: „Europa. Eine Mystische Revue“, in: *Musikblätter des Anbruch (Mda)*, Nr. 3, 6/1925, S. 9-12.

–: „Musik in Wien“, in: *Mda*, Nr. 3, 9/1927, S. 142-145.

Bachofen, Johann Jakob: *Mutterrecht und Urreligion. Eine Auswahl*, hg. v. Rudolf Marx, Leipzig 1926.

Bagier, Guido: „Der sprechende Film“, in: *Mda*, Nr. 8-9, 8/1926, S. 380-384.

Balázs, Béla: „Tanzdichtung“, in: *Mda*, Nr. 3-4, 8/1926, S. 109-112.

Bekker, Paul: *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916.

–: *Neue Musik*, Reprint der Ausgabe Berlin ⁵1920, Nendeln/Liechtenstein 1973.

- : *Klang und Eros*, Stuttgart und Berlin 1922.
- : „Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung“, in: *Künstlerische Körperschulung*, hg. v. Ludwig Pallat und Franz Hilker, Breslau 1923, S. 81-93.
- Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*, Faksimile der Ausgabe von 1918, Frankfurt a.M. 1971.
- : *Zur Philosophie der Musik*, hg. v. Carola Bloch, Frankfurt a.M. 1979.
- Blum, Robert: „Musikchronometer“, in: *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926, S. 393-396.
- Brecht, Bertolt: „Über den Expressionismus“, in: Ders.: *Schriften zum Theater 2. 1918-1933*, Frankfurt a.M. 1963, S. 9.
- Brunck, Constantin: „Unfruchtbarkeit des zeitgenössischen Musikschaaffens?“, in *ZfM*, Nr. 17, 89/1922, S. 361-364.
- Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Faksimile einer Ausgabe von 1916 mit den handschriftlichen Anmerkungen von Arnold Schönberg, Frankfurt a.M. 1974.
- Casella, Alfredo: „Alfredo Casella“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S. 173.
- Cleve-Petz, Ellen von: „Arbeit in der Oper“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S.143-145.
- Duncan, Isodora: *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the future). Eine Vorlesung*, Leipzig 1903.
- Durkheim, Emile: *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*, Frankfurt a.M. 1992.
- Einstein, Carl: *Negerplastik*, hg. v. Rolf-Peter Baacke, Berlin 1992 (Erstausgabe 1915).
- Ferand, Franz: „Rhythmus und Tanz“, in: *MdA*, Nr. Nr. 3-4, 8/1926, S. 130-133.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Frankfurt a.M. 1996 (Erstausgabe 1900).
- : *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Frankfurt a.M. 1991 (Erstausgabe 1905).
- : *Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt a.M. 1994.
- Friedland, Martin: „Die ‚Neue Musik‘ und ihr Apologet. Gedanken eines fortschrittlichen Reaktionsärs zum ‚Düsseldorfer ‚Tonkünstlerfest‘“, in: *ZfM*, Nr. 15/16, 89/1922, S. 334-338.
- : „Eine musikästhetische Irrlehre“, in: *ZfM* Nr. 10, 11 und 12, 91/1924, S. 553-556, S. 630-633 u. S. 697-700.
- Göhler, Georg: „Die Musik in der Weltkrise“, in: *ZfM* Nr. 13/14, 89/1922, S. 295-298.

- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage Leipzig 1854, Darmstadt 1981.
- Hauer, Josef: *Vom Wesen des Musikalischen*, Leipzig-Wien 1920.
- Heinitz, W.: „Die Sprechmaschine im Dienste der Musikwissenschaft und Ästhetik“, in: *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926, S. 371-373.
- Heinsheimer, Hans: „Kontra und Pro“, in: *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926, S. 353-356.
- Helmholtz, Hermann: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig²1865 (Erstausgabe: 1862).
- Herforth, Carl: „Die Kunst als Mittel zur Gesundung unseres Deutschtums. Eine kritische Betrachtung über die Krankheit unserer modernen Kunst“, in: *ZfM*, Nr. 12, 88/1921, S. 305-307.
- Heuß, Alfred: „An die Leser der Zeitschrift für Musik“, in: *ZfM*, Nr. 19, 88/1921, S. 485-486.
- : „Über Franz Schrekers Oper ‚Der Schatzgräber‘, seine Geschäftspraxis, die Schreker-Presse und Anderes“, in *ZfM*, Nr. 22, 88/1921, S. 567-570.
- : „Die Entseelung der Musik / Betrachtung über das Frankfurter Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins“, in: *ZfM*, Nr. 7, 91/1924, S. 353-360.
- Hilker, Franz: „Was uns not tut“, in: *Künstlerische Körperschulung*, hg. v. Ludwig Pallat und Franz Hilker, Breslau 1923, S. 9-13.
- Hirschfeld, Magnus: *Geschlechtsübergänge. Mischungen männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere*, Leipzig 1905.
- : *Sittengeschichte des Weltkriegs*, 2 Bde., Wien 1930.
- Hoffmann, R. St.: „Tanz als Krankheit“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S. 162-164.
- Horckheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1998.
- Jemnitz, Alexander: „Antiphonie“, in: *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926, S. 350-353.
- Kandinsky, Wassily; Marc, Franz (Hg.): *Der Blaue Reiter*, hg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München⁸2000.
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, München³1912 (Erstausgabe: München 1911).
- Kappler, Hans: „Bei Jaques-Dalcroze in Hellerau“, in: *ZfM*, Nr. 3, 88/1921, S. 50-55.
- Kassner, Rudolf: *Die Grundlagen der Physiognomik*, Leipzig 1922.

–: *Physiognomik*, Wiesbaden und Darmstadt 1951.

Klages, Ludwig: *Vom kosmogonischen Eros*, Stuttgart ⁵1951, S. 61.

Klein, Walther: „Von der Magie des Tanzes“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S. 100-101.

Kool, Jaap: „Geräuschinstrumente“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S. 167-169.

Korngold, Julius: *Deutsches Operschaffen der Gegenwart*, Leipzig–Wien 1921.

Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung*, hg. v. Alfred Fuchs, Wien ¹⁴1912, Neuauflage: München 1997.

Kraus, Karl: *Sittlichkeit und Kriminalität*, hg. v. Christian Wagenknecht, Frankfurt a.M. 1987.

Křenek, Ernst: „Ernst Křenek“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S. 173.

Kretschmar, Hermann: *Geschichte der Oper*, Leipzig 1919.

Laban, Rudolf von: „Vortragsbezeichnungen und Bewegungsbegriffe“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S.115-118.

Loos, Adolf: „Ornament und Verbrechen“, in: Ders.: *Sämtliche Schriften*, hg. v. Franz Glück, Band 1, Wien 1962, S. 276-288.

Lucka, Emil: *Die drei Stufen der Erotik*, 12. bis 15. Aufl., Berlin 1920.

Mager, Jörg: „Biographisches zum ‚Sphärophon‘“, in: *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926, S. 391-392.

Mann, Klaus: „Körpersinn“, in: Ders.: *Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933*, hg. v. Uwe Naumann und Michael Töteberg, Reinbek 1992, S.187-193.

Marinetti, Filippo Tommaso: „Gründung und Manifest des Futurismus“, in: *Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild. Futurismus 1909-1917*, Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1974, o.S.

Mersmann, Hans: *Musik der Gegenwart*, Berlin 1924.

Merz, Max: „Die Erneuerung des Lebens- und Körpergefühls“, in: *Künstlerische Körperschulung*, hg. v. Ludwig Pallat und Franz Hilker, Breslau 1923, S. 14-27.

–: „Körperbildung und Rhythmus“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S.119-122.

Moholy-Nagy, László: „Musico-mechanico, Mechanico-optico“, in: *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926, S. 363-367.

Musik und Maschine, *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926.

- Nettl, Paul: „Notenmaschinen“, in: *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926, S.397-399.
- Pallat, Ludwig, Hilker, Franz (Hg.): *Künstlerische Körperschulung*, Breslau 1923.
- Pallat, Ludwig: „Körper und Kunst“, in: *Künstlerische Körperschulung*, hg. v. Ludwig Pallat und Franz Hilker, Breslau 1923, S. 5-8.
- Riemann, Hugo: *Grundriß der Musikwissenschaft*, Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1914.
- Rutz, Ottmar: *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, Leipzig 1911.
- Scherchen, Hermann: *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig 1929.
- Schering, Arnold: „Musikwissenschaft und Kunst der Gegenwart“, in: *Bericht über den ersten Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig*, Leipzig 1/1925 (1926), S. 9-20.
- Schiller, Friedrich: „Über das Erhabene“, in: Ders.: *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*, hg. v. Klaus L. Berghan, Stuttgart 1970, S. 83-100.
- Schlemmer, Oskar: „Tänzerische Mathematik“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S. 124.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien 1997 (Nachdruck der Ausgabe von 1922).
- : „Mahler“, in: Ders.: *Stil und Gedanke*, hg. v. Ivan Vojtech, Frankfurt a.M. 1992, S. 15-16.
- : „Brahms der Fortschrittliche“, in: Ders.: *Stil und Gedanke*; Frankfurt a.M. 1995, S. 54-104.
- : „Das Verhältnis zum Text“, in: *Der Blaue Reiter*, hg. v. Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 2000, S. 60-75.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2 Bde., hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich 1988.
- : „Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt“, in: Ders.: *Parerga und Paralipomena*, Bd. 1, hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich 1988, S.225-310.
- Schulhoff, Erwin: „Erwin Schulhoff“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S. 175.
- Simmel, Georg: „Psychologische und ethnologische Studien über Musik“, in: *Texte zur Musiksoziologie*, hg. v. Tibor Kneif, Köln 1975, S. 110-139 (Erstausgabe: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* 13/ 1881, S. 261-305).

- : „Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik“, in: *LOGOS. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, herausgegeben von Richard Kroner und Georg Mehlis, Band VI, 1916/17, Heft I, S. 39.
- : *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, hg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1996.
- Skorondel, Vera: „Ziele und Aufgaben der Tanzregie“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S.112-114.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: „Lob der Revue“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S. 153-155.
- : „Mechanisierung“, in: *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926, S. 345-346.
- : *Neue Musik*, Frankfurt a.M. 1981 (Erstausgabe: *Neue Musik zwischen den beiden Kriegen*, Frankfurt a.M. 1951).
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1963 (Erstausgabe: 1918).
- Stefan, Paul: *Neue Musik und Wien*, Leipzig – Wien – Zürich 1921.
- : „Tanz in dieser Zeit“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S. 93-94.
- Tanz in dieser Zeit*, *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926.
- Tiessen, Heinz: „Heinz Tiessen“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S. 178.
- Toch, Ernst: „Musik für mechanische Instrumente“, in: *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926, S. 346-349.
- Trümpy, Berthe: „Erziehung zum Tänzer“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S.135-136.
- Unger, Hermann: „Uraufführung des ‚Wunderbaren Mandarin‘ von Béla Bartók“, in: *MdA*, Nr. 10, 8/1926, S. 445-446.
- Viebig, Ernst: „Zur Psychologie der Sprechmaschinen-Aufzeichnung“, in: *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926, S. 359-362.
- Wagner, Richard: „Beethoven“, in: Ders.: *Dichtung und Schriften*, Bd. 9, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1983, S. 38-109.
- Warschauer, Frank: „Musik im Rundfunk“, in: *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926, S. 374-379.
- Weill, Kurt: „Über den gestischen Charakter der Musik“, in: Ders.: *Musik und Theater. Gesammelte Schriften*, hg. v. Stephen Hinton und Jürgen Scherbera, Berlin 1990, S. 63-67 (Erstveröffentlichung: *Die Musik*, Nr. 6, 21/1928/29, S. 419-423).
- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, Leipzig ³1904.

Weiskopf, Herbert: „Das Sphärophon“, in: *MdA*, Nr. 8-9, 8/1926, S. 388-390.

Weißmann, Adolf: *Die Musik der Sinne*, Berlin und Leipzig 1925.

–: *Die Musik in der Weltkrise*, Zweite, erweiterte Auflage, Berlin und Leipzig 1925.

–: *Die Entgötterung der Musik*, Berlin und Leipzig 1928.

Wigman, Mary: „Tänzerisches Schaffen der Gegenwart“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S.95-97.

Wilckens, Friedrich: „Friedrich Wilckens“, in: *MdA*, Nr. 3-4, 8/1926, S. 171-172.

Winckelmann, Johann Joachim: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“, in: *Winckelmanns Werke in einem Band*, hg. von Helmut Holtzhauer, Berlin und Weimar, 1969 S. 1-37.

Sekundärliteratur

Becker, Tim; Woebis, Raphael: „'Aldann, soll er uns etwas denken?' – Der Körper zwischen Anathema und interdisziplinärem Modell innerhalb der Musikwissenschaft“, erscheint 2004 in: *Theatralität*, Bd. 7, hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a., Francke Verlag Tübingen und Basel.

Boulez, Pierre: „Die Komposition und ihre Gesten“, in: Ders.: *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*, Kassel 2000, S. 89-121.

–: „Die Schreibweise des Musikers: Der Blick des Tauben?“, in: Ders.: *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*, Kassel 2000, S. 289-313.

Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977.

Floros, Constantin: „Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse“, in: *Alban Berg, Kammermusik I*, hg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1978, S. 5-48 (Musik-Konzepte, 4).

–: *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992.

–: *Der Mensch – Die Liebe – Die Musik*, Zürich-Hamburg 2000.

Hahn, Alois: „Geheimnis“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 1105-1118.

Hilberg, Frank: „Körperlichkeit“, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*, hg. v. Helga de la Motte-Haber, Laaber 2000, S. 198-206.

- Hilmar, Rosemary: *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist*, Graz 1978.
- Jeschke, Claudia: „Duncan, Isodora“, in: *MGG2*, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 5, Kassel 2001.
- Kamper, Dietmar: „Phantasie“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 1007-1014.
- Köpping, Klaus-Peter: „Obszönität“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 568-585.
- Luhmann, Niklas: „Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie“, in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. v. Hans-Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer, Frankfurt a.M. 1985, S. 11-33.
- Mersch, Dieter: „Körper zeigen“, in: *Verkörperung, Theatralität* Bd. 2, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Tübingen und Basel 2001, S. 75-89.
- Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer: „Statt eines Nachworts zur Kontroverse“, in: Dies. (Hg.): *Alban Berg. Kammermusik II*, München 1979, S. 8-10 (Musik-Konzepte, 9).
- Perle, George: „Das geheime Programm der Lyrischen Suite“, in: *Alban Berg, Kammermusik I*, hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1979, S. 49-74.
- Petersen, Peter: „Am Ende stirbt der Mann. Ein vergleichender Blick auf Bartóks Bühnenwerke“, in: *Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie: Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, Band 2, hg. v. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech und Gerhard Scheit, Hamburg 1993, S.171-184.
- Schnebel, Dieter: „Der körperliche Klang“, in: *Edgar Varèse. Rückblick auf die Zukunft*, hg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1978, S. 6-10 (Musikkonzepte, 6).
- Ujfalussy, József: *Béla Bartók*, Budapest 1973.
- Wangenheim, Annette von: *Béla Bartók – „Der wunderbare Mandarin“*. *Von der Pantomime zum Tanztheater*, Overath 1985.
- Wulf, Christoph: „Seele“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 967-974.
- Wittgenstein, Ludwig: *Bemerkungen. Philosophische Bemerkungen*, Wien 1995.

Zenck, Martin u.a.: „Gestisches Tempo. Die Verkörperung der Zeit in der Musik – Grenzen des Körpers und seine Überschreitungen“, in: *Verkörperung*, Theatralität Bd. 2, hg. v. Erika Fischer-Lichte Christian Horn und Matthias Warstat, Tübingen und Basel 2001. S. 345-368.

Zenck, Martin; Becker, Tim; Woebis, Raphael: „Theatralität. Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen“, in: *Die Musikforschung* Heft 3, 56/2003, S. 272-281.

2. Weiterführende Literatur

Primärliteratur

Adorno, Theodor W.: „Richard Strauß / Zum 60. Geburtstage: 11. Juni 1924“, in: *ZfM*, Nr. 6, 91/1924, S. 289-295.

–: „Reaktion und Fortschritt“, in: *MdA*, Nr. 6, 12/1930, S. 191-195.

–: „Mahler. Eine musikalische Physiognomik“, in: Ders.: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1986, S. 267-286.

Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*, München 1996.

Bekker, Paul: „Physiologische Musik“, in: *FZ*, 67/Nr. 863, 1. Morgenblatt 2.12.1922, S. 1f.

–: *Neue Musik*, Gesammelte Schriften Bd. 3, Stuttgart und Berlin 1924.

–: „Die Fortschrittspartei“, in: *MdA*, Nr. 3, 6/1924, S. 87-91.

Benjamin, Walter: „Schicksal und Charakter“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II,1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, S. 171-179.

–: „Karl Kraus“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II,1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, S. 334-354.

–: „Johann Jakob Bachofen“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II,1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, S. 211-233.

Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, GA Bd. 5, Frankfurt a.M. 1959.

- Blüher, Hans: *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft. Eine Theorie der menschlichen Staatsbildung nach Wesen und Wert*, 2 Bde., Jena 1919.
- Chamberlain, Houston Stewart: *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*, München ⁴1903.
- Darwin, Charles: *The different forms on plants of the same species*, London 1877 (*Die Abstammung des Menschen und die Zuchtwahl in geschlechtlicher Beziehung*, erstmals 1859).
- Ellis, Havelock: *Man and Women. A Study of human secondary characters*, London 1894 (*Mann und Weib. Anthropologische und psychologische Untersuchung der sekundären Geschlechtsunterschiede*, Leipzig 1895).
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt a.M. ³1920.
- : *Das Ich und das Es*, Leipzig 1923.
- : „Die ‚kulturelle‘ Sexualmoral und die moderne Nervosität“, in: Ders.: *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt a.M. 1994, S. 109-132.
- : „Zeitgemäßes über Krieg und Tod“, in: Ders.: *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt a.M., 1994, S. 153-161.
- Fuchs, Eduard: *Geschichte der erotischen Kunst*, 3 Bde., München 1908 – 1912.
- Goethe, Johann Wolfgang von: „Über Laokoon“, in: *Goethes Werke*, hg. i. Auftr. d. Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 47, Weimar 1896, S. 97-118.
- Gräser, Wolfgang: *Körpersinn. Gymnastik, Tanz, Sport*, München ²1930.
- Herder, Johann Gottfried: „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“, in: *Herders sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Berlin 1891, S. 1-154.
- Klages, Ludwig: „Vom Wesen des Rhythmus“, in: *Künstlerische Körperschulung*, hg. v. Ludwig Pallat und Franz Hilker, Breslau 1923, S. 94-137.
- : *Vom Wesen des Rhythmus*, Zürich und Leipzig ²1944.
- : *Die Grundlagen der Charakterkunde*, Vierte Aufl., Leipzig o.J. (Erstausgabe 1926).
- Krafft-Ebing, Richard von: *Beiträge zur Erkennung und richtigen forensischen Beurtheilung krankhafter Gemüthszustände für Ärzte, Richter und Vertheidiger*, Erlangen 1867.
- : *Beobachtungen und Erfahrungen über Typhus abdominalis während des deutsch-französischen Krieges in den Lazarethen der Festung Rastatt*, Erlangen 1871.

- : *Die Melancholie. Eine klinische Studie*, Erlangen 1874.
- : *Lehrbuch der gerichtlichen Psychopathologie mit Berücksichtigung der Gesetzgebung von Österreich, Deutschland und Frankreich*, Stuttgart 1875.
- : *Ueber gesunde und kranke Nerven*, Tübingen ³1885.
- : *Eine experimentelle Studie auf dem Gebiete des Hypnotismus nebst Bemerkungen über Suggestion u. Suggestionstherapie*, 3., durchges., verb. u. verm. Aufl., Stuttgart 1893.
- : *Lehrbuch der gerichtlichen Psychopathologie mit Berücksichtigung der Gesetzgebung von Österreich, Frankreich und Deutschland; mit einem Nachtrag: Die zweifelhaften Geisteszustände vor dem Civilrichter des deutschen Reiches nach Einführung des bürgerlichen Gesetzbuchs*, 3., umgearb. Aufl., Stuttgart 1900.
- Křenek, Ernst: „Fortschritt und Reaktion“, in: *MdA*, Nr. 6, 12/1930, S. 196-200.
- Kretschmer, Ernst: *Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten*, 11. + 12. verb. u. verm. Auflage, Berlin 1936.
- Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4 Bde., Leipzig und Winterthur 1775-1778.
- Lessing, Gotthold Ephraim: „Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, in: *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, Bd. 9, hg. v. Karl Lachmann, Stuttgart 1839, S. 1-177.
- Lombroso, Cesare: *Der Verbrecher: in anthropologischer ärztlicher und juristischer Beziehung*, Hamburg o.J.
- : *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*, Leipzig 1887.
- : *Entartung und Genie*, Leipzig 1894.
- : *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte*, Hamburg 1894.
- : *Die Ursachen und Bekämpfung des Verbrechens*, Berlin 1908.
- Lucka, Emil: *Otto Weininger. Sein Werk und seine Persönlichkeit*, Wien 1905.
- Mach, Ernst: *Einleitung in die Helmholtzsche Musiktheorie. Populär für Musiker dargestellt*, Graz 1866.
- : *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena ²1886.
- Malinowski, Bronislaw: *Das Geschlechtsleben der Wilden im Nordwest-Melanesien*, Leipzig 1929.

- Möbius, Paul Julius: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Halle 1900.
–: *Über Kunst und Künstler*, Leipzig 1901.
–: *Über die Anlage zur Mathematik*, Leipzig 1901.
- Moll, Albert: *Die konträre Sexualempfindung*, Stuttgart ⁹1899.
- Moreck, Curt: *Kultur- und Sittengeschichte der neuesten Zeit. Geschlechtsleben und Erotik in der Gesellschaft der Gegenwart*, Dresden 1928.
- Musik und Maschine*, *Der Auftakt* Nr. 8, 4/1926.
- Placzek, Siegfried: *Erotik und Schaffen*, Berlin und Köln 1924.
- Reich, Wilhelm: *Der Einbruch der sexuellen Zwangsmoral*, Köln 1972 (Erstausgabe 1932; 1935 und 1951 erweitert und überarbeitet).
- Riemann, Hugo: *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*, Leipzig 1873 .
- Scheler, Max: *Der Genius des Krieges und der Deutsche Krieg*, Leipzig 1915.
- Schopenhauer, Arthur: „Metaphysik der Geschlechtsliebe“, in: Ders.: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich 1988, S. 616-660.
- Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1908.
–: *Philosophie des Geldes*, Frankfurt a.M. 1989 (Erstausgabe: 1900).
- Stumpf, Carl: *Tonpsychologie*, 2. Bde, Leipzig 1883 und 1890.
- Weber, Max: *Politik als Beruf*, 2. Aufl., München 1926.
–: „Die protestantische Ethik und der ‚Geist‘ des Kapitalismus“, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 1, Tübingen 1920.
- Wundt, Wilhelm: *Grundriß der Psychologie*, Leipzig ⁴1901.

Sekundärliteratur

- Ariès, Philippe; Béjin, André (Hg.): *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*, Frankfurt a.M. 1984.

- Baumann, Max Peter: „Musik“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 974-984.
- Becker, Peter: „Die Rezeption der Physiologie in Kriminalistik und Kriminologie: Variationen über Norm und Ausgrenzung“, in: *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Philipp Sarasin und Jakob Tanner, Frankfurt a.M.1998, S. 453-490.
- Becker, Tim; Woebis, Raphael: „Adriana Hölszkys ‚Message‘ – oder von der frischen Luft ans Reißbrett ...“, in: *Ritualität und Grenze, Theatralität* Bd. 5, hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a., Tübingen und Basel, S. 163-176.
- : „Die Amplificatio der Phantastik durch die Explanatio der Signatur. Zur transepochalen Präsenz von Michael Praetorius und Leonardo da Vinci bei Helmut Lachenmann“, erscheint in: *Signatur und Phantastik in den schönen Künsten und in den Kulturwissenschaften der Renaissance und des Barock*, hg. v. Martin Zenck.
- Bielefelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte (Hg.): *Körper Macht Geschichte. Geschichte Macht Körper. Körpergeschichte als Sozialgeschichte*, Bielefeld 1999.
- Blacking, John (Hg.): *The Anthropology of the body*, London 1977.
- Blumenberg, Hans: „Epochenschwelle und Rezeption“, in: *Philosophische Rundschau*, 6. Jg. 1958, Tübingen 1959, S. 94-120.
- : *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1966.
- Body and Ritual in Buddhist Musical Culture, the world of music* 44(2)/2002.
- Böhme, Gernot: „Identität“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 668-697.
- : *Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*, Zug 2003.
- Böhme, Hartmut: „Elemente – Feuer Wasser Erde Luft“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 30-37.
- : „Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs“, in: *Kulturwissenschaft – Literaturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*, hg. v. Renate Glaser u. Matthias Luserke, Wiesbaden 1996, S. 48-68.
- : „Konjunkturen des Körpers“, in: *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*, Ausstellungskatalog, hg. v. Jan Gerchow, Stuttgart 2002, S. 27-36.

- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a. M. 1979.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995.
- : „Le Sacre du printemps. Choreographie und Ritual“, in: *Rituale heute. Theorien – Kontroversen – Entwürfe*, hg. v. Corina Caduff und Joanna Pfaff-Czarnecka, Frankfurt a.M. 1999, S. 127-148.
- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.
- : *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, Berlin 1998.
- Budday, Wolfgang: *Alban Bergs Lyrische Suite. Satztechnische Analyse ihrer zwölfstimmigen Partien*, Neuhausen-Stuttgart 1979.
- Cadenbach, Rainer; Jaschinski, Andreas; Loesch, Heinz von: „Musikwissenschaft“, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 6, hg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 1789-1834.
- Canetti, Elias: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, Frankfurt a.M. 1998.
- Dahlhaus, Carl: „Wagner und die musikalische Moderne“, in: Ders.: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München und Salzburg 1983, S. 139-144.
- : „Zur Dramaturgie der Literaturoper“, in: Ders.: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München-Salzburg 1983, S. 238-248.
- Delaere, Mark: *Die Musikgeschichtsschreibung und das Neue. Untersuchung über die Verarbeitung der tonsystematischen Wandlungen der Musik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im damaligen Musikschritfttum*, Brüssel 1991 (Klasse der schöne Kunste, Jg. 53, Nr. 52).
- Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*, München 1995.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: „Die Dichotomie von Form und Inhalt in der Musik und die Symphonische Dichtung“, in: Ders.: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991, S. 665-676.
- Eiblmayr, Silvia u.a. (Hg.): *Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, Köln 2000.
- Eichhorn, Andreas: „Annäherung durch Distanz: Paul Bekkers Auseinandersetzung mit der Formalästhetik Hanslicks“, in: *AfMW* 1/1997, S. 194-209.

- Eickhoff, Hajo: „Sitzen“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 489-500.
- Eksteins, Modris: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Reinbek 1990 (Originalausgabe: *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*, Boston 1989).
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1998.
- Eschenburg, Barbara: *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930*, Ausstellungskatalog, hg. v. Helmut Friedel, München 1995.
- Fischer-Lichte, Erika: „Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie“, in: *Körperinszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, hg. v. Erika Fischer Lichte u. Anne Fleig, Tübingen 2000, S. 19-34.
- : (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart 2001.
- Fischer-Lichte, Erika, Horn, Christian; Warstat, Matthias (Hg.): *Verkörperung, Theatralität Bd. 2*, Tübingen und Basel 2001.
- Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.): *Performativität und Ereignis, Theatralität Bd. 4*, Tübingen und Basel 2003.
- Fleig, Anne: „Körper-Inszenierungen. Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis“, in: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig, Tübingen 2000, S. 7-17.
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a.M. 1973.
- Fries, Helmut: *Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter*, 2 Bde., Konstanz 1994 u. 1995.
- Fuchs, Thomas: *Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*, Stuttgart 2000.
- Gauthier, Xavière: *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit*, Wien – Berlin 1980.
- Genge, Gabriele (Hg.): *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*, Tübingen und Basel 2000.

- Heeg, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Stroemfeld 2000.
- Heinz, Rudolf; Kamper, Dietmar; Sonnemann, Ulrich (Hg.): *Wahnwelten im Zusammenstoß. Die Psychose als Spiegel der Zeit*, Berlin 1993.
- Herman, Jost: „Musikalischer Expressionismus“, in: Ders: *Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst*, Wiesbaden 1978, S. 65-79.
- Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M. 1991.
- Hofstadter, Dan: *Die Liebesaffäre als Kunstwerk*, Berlin 1996 (*The Love Affair as a Work of Art*, New York 1996).
- Jung-Kaiser, Ute (Hg.): „... das poetischste Thema der Welt“? *der Tod einer schönen Frau in Musik, Literatur, Kunst, Religion und Tanz*, Bern 2000.
- Kamper, Dietmar; Wulf Christoph (Hg.): *Der andere Körper*, Berlin 1984.
- : *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989.
- Kamper, Dietmar: „Körper“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim und Basel 1997, S. 407-416.
- : *Die Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*, München 1999.
- Kienzle, Ulrike: *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper ‚Der ferne Klang‘ und die Wiener Moderne*, Frankfurt a.M. 1997.
- König, Werner: *Der erste Satz der Lyrischen Suite von Alban Berg und ihre fast belanglose Stimmung*, Tutzing 1999.
- Kramer, Fritz: *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1981.
- Kutzer, Michael; Riebold, Lars: „Temperament“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel 1998, Sp. 981-997.
- Laquer, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt a.M., 1992.
- Lenoir, Timothy: „Das Auge des Physiologen. Zur Entstehungsgeschichte von Helmholtz' Theorie des Sehens“, in: *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftli-*

chung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, hg. v. Philipp Sarasin und Jakob Tanner, Frankfurt a.M.1998, S. 99-128.

Leopold, Silke; Speck, Agnes: *Hysterie und Wahnsinn*, Heidelberg 2000 (*Heidelberger Frauenstudien*, 7).

LeRider, Jacques: *Der Fall Weininger und die Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus*, Wien München 1985.

Mann, Golo: *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. ⁷2000.

Marcuse, Herbert: *Eros und Kultur. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, Stuttgart 1957.

Merriam, Allen P.: *The anthropology of music*, Evanston ³1980.

Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M., 2002.

–: „Das Ereignis der Setzung“, in: *Performativität und Ereignis*, Theatralität Bd. 4, hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a., Tübingen und Basel 2003, S. 41-56.

Meyer, Christian (Hg.): *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde*, Wien ²2000.

Mössmer, Günter: „Autobiographische und private Verweisungsrelationen in Werken Alban Bergs“, in: *Musica Privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben*, Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen, hg. v. Monika Fink, Rainer Strein und Günter Mössmer, Innsbruck 1991, S. 271-282.

Monson, Karen: *Alban Berg. Musikalischer Rebell im Kaiserlichen Wien*, Frankfurt a.M. 1989, S. 206-231 (Originalausgabe: Boston 1979).

Plessner, Helmuth: *Die verspätete Nation*, Stuttgart ⁵1969.

Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Wien 1998.

Rauchhaupt, Ursula von (Hg.): *Schoenberg. Berg. Webern. Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation*, Hamburg 1971.

Rode, Susanne: *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der „Lulu“*, Frankfurt a.M. 1988.

- Sarasin, Philipp; Tanner, Jakob (Hg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1998.
- Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt a.M. 2001.
- Scarry, Elaine: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt a.M. 1992.
- Scheit, Gerhard: *Dramaturgie der Geschlechter. Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper*, Frankfurt a.M. 1995.
- Schläder, Jürgen: „Gegen Wagner. Theatrale und kompositorische Innovation im Musiktheater der klassischen Avantgarde“, in: Bermbach, Udo (Hg.): *Oper im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2000, S. 50-74.
- Starobinsky, Jean: *Kleine Geschichte des Körpergefühls*, Frankfurt a.M. 1991.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Musik am Bauhaus*, hg. v. Hans M. Wingler, Berlin 1978/79.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1977 u. 1978.
- Unsel, Melanie: *„Man töte dieses Weib“. Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart 2001.
- Wagner, Nike: *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a.M. 1982.
- Wulf, Christoph (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim und Basel 1997.
- Zenck, Martin; Becker, Tim; Woebis, Raphael: „Freisetzung des Ereignisses im performativen Ritual? Zu Tadashi Suzukis Nô-Theater-Inszenierung von Shakespeares ‚King Lear‘ (1998/99) und zur musik-theatralen Komposition ‚Vision of Lear‘ von Toshio Hosokawa (1998/99)“, in: *Performativität und Ereignis*, Theatralität Bd. 4, hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a., Tübingen und Basel 2003, S. 67-82.
- Zenck, Martin (Hg.): *Music, the Arts and Ritual. the world of music* 40(1)/1998.
- : „Dialektik im Stillstand. Zur Konzeption des ‚Tableaus‘ in neuen musik-theatralen Werken von Paul-Heinz Dittrich, Wolfgang Rihm und Helmut Lachenmann“, in: *Stillstand und Bewegung. Studien zur Theatralität von Text, Bild und Musik*, hg. v. Günther Heeg, München 2002, S. 117-127.

- : „Die mehrfache Codierung der Figur. Ihr defigurativer und torsohafter Modus bei Johann Sebastian Bach, Helmut Lachenmann und Auguste Rodin“, in: *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, hg. v. Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters, München 2003, S. 265-288.
 - : „Artaud – Boulez – Rihm – Hosokawa. Zur Re- und Transritualität im europäischen Musiktheater des 20. Jahrhunderts“, in: *Musiktheater heute: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, hg. v. Hermann Danuser, Mainz 2003, S. 234-261.
 - : *Klassik in der Musik*, unveröffentlichtes Manuskript.
- Zenck, Martin (Hg.): *Körpermusik – Kunstkörper – Körpertheater. Körperinszenierungen in den schönen und in den nicht mehr schönen Künsten*, erscheint voraussichtlich 2004.

Lebenslauf

Tim Becker

Geboren	2. März 1973 in Daun
01.06.92	Abitur am Thomas-Morus-Gymnasium Daun
Juli 1992- September 1993	Zivildienst in der Fachklinik Thommener Höhe, Darscheid
November 1993 – April 1995	Studium der Historischen Musikwissenschaft und Soziologie an der Universität Bayreuth mit Abschluss <i>Zwischenprüfung</i>
Mai 1995 – April 2000	Studium der Historischen Musikwissenschaft, Soziologie und Ethnomusikologie an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg mit Abschluss <i>Magister Artium</i>
seit Mai 2000	Lehrbeauftragter und Mitarbeiter an der Professur für Historische Musikwissenschaft der Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Martin Zenck). Unter anderem Co-Autor im Teilbereich „Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen“ (Leitung: Martin Zenck) innerhalb des Schwerpunktprogramms „Theatralität“ der Deutschen Forschungsgemeinschaft
März 2001- August 2003	Promotionstipendiat der Friedrich Naumann Stiftung
März 2001 - Februar 2004	Promotionsstudium an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg