

KULTURWISSENSCHAFTEN

Plastizität und Bewegung
Körperlichkeit in der Musik
und im Musikdenken
des frühen 20. Jahrhunderts

Tim Becker

T Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Inhalt

I.	Der Körper in der Musik?	7
II.	Bruchstücke einer Kulturgeschichte des Körpers	27
	<i>Masken, Maschinen, Identität (35) · Körper, Geist, Geschichte (44) · Abirrungen (51) · Niedergang (60) · Traum, Körper, Persönlichkeit (62) · Fécondité (66) · Genus tertium (75) · Intermediäre Körper (79) · Charakterologie, Physiognomik, Graphologie, Morphologie (83) · Zu einer Physiognomie der Musik (90)</i>	
III.	Körperlichkeit im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts	95
	<i>Physiologische Musik (98) · Tanz ohne Musik (104) · Körperlichkeit und Musikwissenschaft (106) · Ästhetik des Faustschlags (114) · Vibrationen (117) · Soziologische Ästhetik (122) · Eros und Weltkrise (133) · Kontroversen (148) · Tanz der Maschinen (152)</i>	
IV.	Plastizität und Bewegung	161
	<i>Laokoon (165) · Schopenhauer (176) · Simmel (181) · Körper und Musik (187)</i>	
V.	Der Körper in der Musik	193
	1. Aspekte einer Körper-Fähigkeit der Musik	193
	2. Alban Bergs <i>Lyrische Suite für Streichquartett</i>	205
	3. Béla Bartóks <i>Der wunderbare Mandarin</i>	233
	Literaturverzeichnis	253
	Personenregister	267

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
Billy Wilders *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 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

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

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

³Bekker, 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.

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 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 Körpererziehung 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

⁴Ebd., S. 81.

⁵Ebd., S. 91.

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

⁷Vgl. 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.

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 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 zusammenhängenden „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 von 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

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

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

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

¹¹Vgl. 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.

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

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 generatives Moment der Musik begreift und den Theoretikern und Praktikern des Tanzes, welche die Ausdrucksbewegung lediglich als rhythmische Bewegung und Instrument der Erziehung verstehen, entschieden entgegentritt.¹⁴

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

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

¹⁴Angeregt 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 Distanz: Paul Bekkers Auseinandersetzung mit der Formalästhetik Hanslicks“, in: *AfMW* 1/1997, S. 194-209.

¹⁵Vgl. 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.

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 religiöses Erleben (...). Vielleicht wird sogar

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

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

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

¹⁹Vgl. Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1963, Erstausgabe: 1918.

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

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 [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 Maschinerisierung zunehmend vereinnahmte Massenbewegung ins Feld zieht. Diese Aus-

²¹Ebd., S. 190.

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

²³In 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 Kottieren mit dem Faschismus‘ etwas ausführlicher kommentiert wird.“; vgl. Mann, Klaus: *Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933.*, a.a.O., S. 469.

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

²⁵Ebd., S. 190-191.

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

einandersetzung, 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:

„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.

²⁷Vgl. das Sonderheft *Musik und Maschine*, *MdA* Nr. 8-9, 8/1926. Vgl. hierzu ausführlich Kapitel III, S. 152-160.

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

²⁹Vgl. 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*, Berlin und Leipzig 1925.

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

³¹Ebd., S. 16.

³²Vgl. 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.“

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

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 auf ein vermeintlich Natürliches bezogenen 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 veröffentlicht der zum Zwecke des Kriegs-

³⁴Ebd., S. 15.

³⁵Ein 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. 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“,

dienstes 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 dem Grundgedanken der *Welt als Wille und Vorstellung*⁴³, welcher im Akt der Kontemplation die Möglichkeit der Erkenntnis der „Objektivität des Willens“ sieht – und die Musik gar als unmittelbares, metaphysisches 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, gewisserma-

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

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

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

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

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

⁴⁰Ebd., S. 25.

⁴¹Ebd., S. 11.

⁴²Simmel, 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.

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

ßen 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 Materialismus‘ Benjamins und letztlich in der als Fortsetzung der *Dialektik der Aufklärung*⁴⁶ 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 Mandarin* 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 die Musikgeschichtsschreibung dazu bewegt, 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

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

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

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

⁴⁷Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M. ⁸1997.

⁴⁸Vgl. hierzu Kapitel V/3, S. 251.

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

⁵⁰Vgl. 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.

wird, fußt wesentlich in der Musik Wagners und Mahlers 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 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 dementsgegen 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

⁵¹Vgl. 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.

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

⁵³Vgl. 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.

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 Ausgangspunkt bilden: Die deutlichste Veränderung wird hierbei erstens mit der Abkehr von der Musiksprache 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 treten Vorstellungen einer Kontinuität musikalischer Ideengeschichte deutlich in den Hintergrund. Gerade in den zeitgenössischen Publikationen der zehner und zwanziger Jahre erhärtet sich das Gefühl einer ungebroche-

⁵⁴Vgl. hierzu ausführlich Kapitel III, S. 106-114.

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

⁵⁶Am 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.

⁵⁷Vgl. 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 Musikschritfttum*, Brüssel 1991 (Klasse der schöne Künste, Jg. 53, Nr. 52). Vgl. hierzu auch die Aufsatzsammlung Becker, Paul: *Neue Musik*, Gesammelte Schriften Bd. 3, Stuttgart und Berlin 1924.

nen 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. 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 Rubrizie-

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

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

⁶⁰Vgl. 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.

⁶¹Vgl. 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.“

⁶²Vgl. 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.“

rungen 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 delectierenden Öffentlichkeit über pathologische Konsequenzen des Sexuellen,⁶⁴ welche im Kontext eines Wagner-Enthusiasmus, den man nach Dahlhaus „ohne Übertreibung als Taumel bezeichnen kann“⁶⁵, 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 misogynen Debatten um den „Kampf der Geschlechter“, die „Geschlechterdifferenz“ und das sogenannte „Rätsel Weib“,⁶⁸ die „Hysterie“ und „Neurasthenie“⁶⁹ sowie „Sublimation“ und

⁶³Vgl. 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.“

⁶⁴Vgl. hierzu ausführlich Kapitel II.

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

⁶⁶Vgl. 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.

⁶⁷Vgl. 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 ‚Lulu‘*, Frankfurt a.M. 1988.

⁶⁸Vgl. zur musikalischen Relevanz einer auf dem Mythos vom „Kampf der Geschlechter“ beruhenden Spezifität des Weiblichen im Musiktheater der Jahrhundertwende ausführlich Unseld, 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*

„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 Objektivation 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, Sig-

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.

⁶⁹Vgl. 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 Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München 1998.

⁷⁰Vgl. 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.

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

mund 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 weitestge-

⁷²Vgl. 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 ebnen und abzukürzen, sie will von ihr immer bloß, daß sie den Ast abgebe, an dem er sich leichter zur Erlösung emporschwingt.“

⁷³Vgl. 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 1934.

⁷⁴Vgl. 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.

hend um ein Anathema handelt⁷⁵ – 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

⁷⁵Vgl. zur Körperlichkeit als Anathema in der Musikwissenschaft ausführlich den Grundlagenartikel von Becker, Tim; Woebis, Raphael: „'Alsdann, soll er uns etwas denken?' – Der Körper zwischen Anathema und interdisziplinärem Modell innerhalb der Musikwissenschaft“, in: *Diskurse des Theatralen, Theatralität* Bd. 7, hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a., Tübingen und Basel 2005, S. 49-64. 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, 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 (Behaviorismus) konstituieren, erscheinen dementsprechend 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.

⁷⁶Neuere 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. 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.

⁷⁷Vgl. 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

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 keine Erzählung 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 gegenzulesen. 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

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.

⁷⁸Vgl. 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 Graduiert-

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 paradigmatische Integration der Körperlichkeit in die musikwissenschaftliche Methodologie, mittels derer herkömmliche Analyseverfahren (sowohl musikalische als auch hermeneutische) eine mögliche Erweiterung erfahren können. 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 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.

tenkollegs 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.

⁷⁹Vgl. 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.

⁸⁰Vgl. hierzu ausführlich Kapitel II.

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 mittels 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 mittels des diesbezüglich geschärften Blicks neue Evidenzen musikimmanenter Erzählstrukturen für die musikwissenschaftliche Forschung eröffnet.

⁸¹Vgl. 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 Epoche machendem Stummfilm *Metropolis* (1927) den Weg zu den Aufzugschächten beschreitet, erscheint in seiner Uniformiertheit und Freudlosigkeit gleichsam als der symptomatische 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 ausdrucksleeren Gesichtern, werden die Körper im mechanischen Gleichschritt dem Schlund ih-

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

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