

Abbate
Adorno
Aristoteles
Babbitt
Bach
Baudelaire
Berlioz
Brecht
Burney
Debussy
Diderot
Eco
Hanslick
Hegel
Heine
Hoffmann
Kant
Koch
Lachenmann
Mann
Mattheson
Mendelssohn
Mozart
Nietzsche
Ovid
Nono
Platon
Praetorius
Quantz
Riemann
Rihm
Rousseau
Schopenhauer
Schumann
Strawinsky
Tieck
Wagner
Weber

Felix Wörner · Melanie Wald-Fuhrmann (Hrsg.)

Lexikon Schriften über Musik

Band 2

Musikästhetik
in Europa und Nordamerika

BÄRENREITER
METZLER

2

Lexikon

Schriften über Musik

Herausgegeben von
Hartmut Grimm †,
Melanie Wald-Fuhrmann
und
Felix Wörner

Lexikon

Schriften über Musik

Band 2:

Musikästhetik in Europa und Nordamerika

Herausgegeben von

Felix Wörner

und

Melanie Wald-Fuhrmann

BÄRENREITER

METZLER

Redaktionsleitung: Janine Wiesecke, Annette van Dyck-Hemming (ab 2022)
Redaktionelle Mitarbeit: Flavia Hennig, Maren Hochgesand, Iris Sophie Simon,
Anna Lahusen, Taren Ackermann, Daniel Fleisch, Alexis Ruccius, Jan Eggert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2022
© 2022 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Berlin
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Korrektur: Daniel Lettgen
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
ISBN 978-3-7618-7287-1
DBV 342-01
www.baerenreiter.com • www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort	VII
Einleitung zu Band 2	IX
Hinweise zum Gebrauch	XII
Abkürzungsverzeichnis	XIII
Verzeichnis der digitalen Plattformen	XVII
Lexikon	
Artikel von A bis Z	1
Anhang	
Autorinnen und Autoren	924
Übersetzerinnen und Übersetzer	925
Verzeichnis der besprochenen Schriften (Band 1 und 2)	926
Personen- und Schriftenregister	939

Vorwort

Schriften über Musik stellen neben Kompositionen und dokumentierten Aufführungen die wohl wichtigste Quellengruppe der Musikgeschichte dar. Sie bieten überdies einen entscheidenden Zugang zum Verständnis von Musik. Lexikalische Projekte, die sich auf die systematische Erfassung und Darstellung von herausragenden Schriften zur Musik konzentrieren, gehören jedoch bislang zu den Desideraten der Fachliteratur. Mit dem dreibändigen Nachschlagewerk *Schriften über Musik* wollen wir in konzeptioneller Anlehnung an *Kindlers Literatur Lexikon* diese Lücke zu schließen helfen, indem hier zwei zentrale Bereiche des Schreibens über Musik kommentierend bedacht werden: Musiktheorie und Musikästhetik.

Im 2017 erschienenen ersten Band sind die Artikel zu dezidiert musiktheoretischen Texten der europäisch-nordamerikanischen Musikliteratur seit der Antike zusammengefasst. Der vorliegende Band 2 ist den vor allem musikästhetisch relevanten Schriften desselben geographisch-kulturellen Raums gewidmet. Band 3 wird Artikel zu musiktheoretischen und musikästhetischen Texten aus den persisch-arabischen, indischen und ostasiatischen Musiktraditionen versammeln und damit dieses Korpus erstmals systematisch in größerem Umfang erschließen und zugänglich machen. Eine solche thematische Einteilung ist alles andere als normativ oder exklusiv gemeint, bietet aber den praktischen Vorteil, dass Leser, die sich vornehmlich für eines der beiden Fachgebiete oder einen bestimmten geographischen Raum interessieren, die jeweiligen Teilbände separat rezipieren können.

Dass die Zuordnung einzelner Texte zu den musiktheoretischen oder musikästhetischen Schriften in vielen Fällen nur eine tendenzielle sein konnte und in manchen auch anders hätte erfolgen können, liegt auf der Hand. Dies ist vor allem in der Geschichte der Musiktheorie begründet, die in verschiedenen Epochen maßgeblich durch philosophische bzw. ästhetische Prämissen geprägt wurde. So partizipierte die antike und mittelalterliche Konsonanzlehre mit der Gleichsetzung von mathematischer Proportion, Harmonie und ethischer Wirkung an der spekulativ vorausgesetzten Koinzidenz von Wahrheit, Schönheit und Tugend. Kontrapunktlehren der Renaissance basieren zum

Teil auf ästhetischen Urteilen, die festlegten, welche Komponisten als mustergültige »auctores« zu betrachten seien und welche nicht. Spätestens seit dem »Zeitalter der Ästhetik«, also seit dem 18. Jahrhundert, orientieren sich Theorien des Tonsatzes verstärkt am ästhetischen Postulat des individuell und originell gestalteten Sinnzusammenhangs eines musikalischen Werks. Und schließlich ist Musiktheorie seit der Antike immer auch dort mit Ästhetik im Bunde, wo sie den Bereich der deskriptiv oder konstruktiv geordneten Reflexion zu Tonsystemen, Kontrapunkt, Tonsatz und musikalischer Form mit Betrachtungen zum sinnlichen Wirken von Musik ergänzt oder gar fundiert. In verschiedenen Fällen musste sich deshalb die Entscheidung, ob ein Text besser der Theorie oder der Ästhetik zuzuordnen wäre, von der quantitativen oder auch qualitativen Gewichtung der beiden Aspekte im jeweiligen Text sowie von den Schwerpunkten der Rezeption leiten lassen, was manche bestreitebare Festlegung gezeitigt haben mag. So wurden Gesangs- und Instrumentallehren in der Regel Band 2 zugeordnet. Bei Texten, deren Gehalt oder Rezeption aus unserer Sicht nahezu gleichermaßen durch musiktheoretisch wie musikästhetisch relevante Problemstellungen bestimmt wurde, haben wir uns ausnahmsweise für verschieden akzentuierte Einträge in beiden Teilen des Nachschlagewerkes entschieden. So etwa im Falle von Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus*, Marin Mersennes *Harmonie universelle* oder Johann Matthesons *Der Vollkommene Capellmeister*.

Die Auswahl der Schriften, die berücksichtigt wurden, umfasst zum einen – und gewissermaßen selbstverständlich – Abhandlungen, die zu den kanonisierten, herausragenden und umfangreich rezipierten Schriften der Musikgeschichte gezählt werden können. Dabei ließ die Begrenzung des Umfangs unseres Lexikons schon im Hinblick auf diesen Kanon freilich keine vollständige Erfassung aller infrage kommenden Schriften zu. Insofern galt es, vor allem Texte auszuwählen, die sich im Laufe der Geschichte der Musiktheorie und Musikästhetik als repräsentativ für entscheidende Strömungen oder Tendenzen hervorgetan und damit zumeist auch wirkungsmächtig das Nachdenken über Musik und über kompositorische Praxis beeinflusst haben. Und selbst dieses Kriterium der Auswahl konnte lediglich annäherungsweise im gebotenen Rahmen erfüllt werden. So werden interessierte Musikliebhaber, Musik- und Musikwissenschaftsstudierende, Musikerinnen, Musiker oder Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler vielleicht einige Artikel zu Texten vermissen, die auch wir gerne einbezogen hätten.

Zum anderen hat uns der Zwang zur Auswahl bei der Gesamtkonzeption des Unternehmens nicht davon abgehalten, ein Spektrum an Texttypen zu bedenken, das weit

über den üblichen Kanon hinausreicht. Neben musiktheoretischen Abhandlungen, Kompositionslehren, Instrumentalschulen und Texten zur Musikästhetik und Musikphilosophie beziehen wir insbesondere im Ästhetik-Band etwa auch herausragende Musikkritiken sowie Schriften aus den Sphären von Ritus, herrschaftlicher Repräsentation und allgemeiner Wissenschaft ein, des Weiteren auch kleinere Artikel aus Zeitschriften und belletristische Texte. Denn gerade in den letztgenannten Textgattungen finden sich oft originelle, aber zum Teil wenig bekannte Schriften, deren Gedanken über Musik auch eine gewisse Repräsentativität aufweisen.

* * *

Die einzelnen Artikel schlüsseln die behandelten Schriften in einer dreiteiligen Gliederung mit Vorspann (Daten mit Quellenangaben), Haupttext (Einleitung, Inhalt der Schrift, Kommentar) und Literaturangaben auf. Dem Haupttext ist jeweils eine kleine Einleitung vorangestellt, die Besonderheiten der Schrift benennt, die sich auf ihren historischen Stellenwert, auf exklusive Inhalte oder auch auf rezep-tionsgeschichtliche Aspekte beziehen können und auf den nachfolgenden Haupttext hinleiten. Besonders wichtig war uns eine möglichst klare Trennung zwischen sachorientierten Angaben zum Inhalt des jeweils behandelten Textes und seiner notwendig auch subjektiv gefärbten Kommentierung. Wir betrachten diese – keineswegs übliche – Praxis in verschiedener Hinsicht als vorteilhaft: Sie ermöglicht einen schnellen Zugriff auf weitgehend wertungsfrei präsentierte Fakten, was insbesondere auch einen Adressatenkreis ansprechen mag, dem vorläufig vor allem an bequem verfügbarer und verlässlicher Information gelegen ist. Leser, die mit der jeweiligen Schrift noch nicht vertraut sind, können sich somit zunächst einen Überblick über ihre wesentlichen Fragestellungen und Zielsetzungen verschaffen, während sich für Personen, die die Schrift schon kennen, insbesondere im Kommentarteil neue Zusammenhänge und Einsichten eröffnen mögen. Sodann sollte sich diese Gliederung speziell in Artikeln zu Schriften bewähren, die in der Fachwelt stark kontrovers diskutiert werden oder zum Beispiel in ethischer Hinsicht problematische Inhalte aufweisen. Gerade im Umgang mit solchen Schriften erscheint es besonders wichtig, zunächst einmal festzuhalten, was wirklich geschrieben steht und was nicht.

* * *

Wir haben vielfältig zu danken. Unser größter Dank gilt zunächst den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus aller Welt, die sich mit ihren Artikeln kompetent und engagiert dem Konzept dieses Nachschlagewerkes angeschlossen haben und dem Projekt teilweise über viele Jahre

die Treue gehalten haben. Aus den umfangreichen Korrespondenzen, die wir mit den Autorinnen und Autoren im Laufe der Jahre geführt haben, ergaben sich auch zahlreiche Anregungen für thematische Erweiterungen und Hinweise auf mögliche Verfasser von Beiträgen; besonders danken möchten wir dafür Christoph Flamm, Adolf Nowak, Ullrich Scheideler und Caroline Torra-Mattenklott. Der Leiterin des Buchlektorats im Bärenreiter-Verlag, Jutta Schmoll-Barthel, danken wir für ihre engagierte und höchst konstruktive Betreuung des Projektes.

Die größte Last der redaktionellen Arbeit lag auch beim zweiten Band bei unseren wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern an der Musikabteilung des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik. Janine Wiesecke und Annette van Dyck-Hemming haben das Redaktionsteam betreut, den Kontakt mit den Autorinnen und Autoren aufrechterhalten und die redaktionellen Arbeiten umsichtig, sorgfältig und fachkundig geleitet. Ohne sie wäre dieser Band schlechterdings nicht zustande gekommen. Flavia Hennig, Maren Hochgesand, Iris Sophie Simon, Anna Lahusen, Taren Ackermann, Daniel Fleisch, Alex Ruccius und Jan Eggert haben als wissenschaftliche Hilfskräfte mit großem Einsatz die einzelnen Beiträge eingereicht und sämtliche Informationen, Nachweise und Zitate geprüft, um ein höchstmögliches Maß an Zuverlässigkeit zu gewährleisten. Bei den Abschlussarbeiten wurde die Redaktion zudem von Leonie Krempien, Moritz Behner und Marit Kleinert unterstützt. Sophie Braun und Tetiana Tuchynska unterstützten uns bei der Prüfung der kyrillischen Transliteration. Das Bibliotheksteam des MPIEA, vor allem Nancy Schön und Stefan Strien, hat uns unermüdlich bei der Literaturrecherche und -beschaffung unterstützt. Daniel Lettgen hat alle Texte gelesen und uns mit seinen kritischen Nachfragen vor dem einen oder anderen Missgeschick bewahrt. Das umfangreiche und komplexe Manuskript wurde schließlich von Dorothea Willerding trotz großem Zeitdruck mit bewunderswerter Sorgfalt und Umsicht in einen druckfertigen Satz gebracht. Ihnen allen danken wir für die gute Zusammenarbeit sehr herzlich.

Das gesamte Projekt wäre nicht möglich gewesen ohne die von Großzügigkeit und Freiheit geprägten finanziellen und strukturellen Rahmenbedingungen eines Max-Planck-Instituts.

Felix Wörner und Melanie Wald-Fuhrmann
Lörrach und Frankfurt am Main, im Oktober 2022

Das Erscheinen des vorliegenden Bandes wurde verzögert durch den plötzlichen Tod von Hartmut Grimm im Jahr 2017. Als Ideengeber und ursprünglicher zweiter Generalherausgeber trägt das *Lexikon Schriften über Musik* weiterhin in vielem seine persönliche Handschrift, und wir widmen es seinem Andenken. Ich kann Felix Wörner gar nicht genug dafür danken, dass er – als Mitherausgeber des ersten Bandes mit dem Projekt bereits tiefgehend vertraut – daraufhin die Rolle als zweiter Generalherausgeber übernahm und mit seinem nie ermüdenden konzeptuellen wie redaktionellen Einsatz die Fortsetzung des Projekts erst möglich machte. Gemeinsam haben wir die Auswahl der zu behandelnden Schriften noch einmal revidiert und ergänzt.

Melanie Wald-Fuhrmann

Einleitung zu Band 2

Von Musikästhetik sui generis lässt sich bekanntlich erst seit dem 18. Jahrhundert sprechen. Als Begriff für eine Reflexion von Kunst, sinnlich-ästhetischer Erfahrung und Urteilsbildung kam »Ästhetik« 1750 durch Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* in die Welt und entwickelte sich rasch zu einer neuen philosophischen Teildisziplin neben Ethik, Metaphysik und Logik. Der früheste Beleg als Titelwort einer musikalischen Monographie findet sich dann mit Christian Friedrich Daniel Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* von 1806. Dennoch sind die frühesten in diesem Band behandelten Schriften mehr als 2000 Jahre älter. Denn das, was später dann »Ästhetik« genannt wird, nämlich das Nachdenken über das Wesen und die Wirkungen der Musik, ihre Stellung im Komplex der Wissenschaften und Künste, ihre Funktionen und Verwendungsmöglichkeiten, mögliche Gründe für divergierende Urteile und Vorlieben sowie die Legitimierung von der musikalischen Kreativität zu setzenden außermusikalischen Grenzen, reicht nachweislich bis in die antiken Stadtkulturen des östlichen Mittelmeerraums zurück. Zugleich hatten und haben musikästhetische Diskurse und die mit ihnen verbundenen Begriffs- und Kategorienbildungen einen nicht unmaßgeblichen Anteil an der Erschaffung und Konturierung des Gegenstandes »Musik«. Dieses weite Verständnis von Musikästhetik haben wir der Auswahl der 435 in diesem Band vorgestellten Texte zugrunde gelegt.

Die geographische und sprachliche Herkunft der Texte ist dabei nicht völlig ausgewogen. Es gibt ab dem 17./18. Jahrhundert ein Übergewicht deutschsprachiger Texte, was nur teilweise die tatsächliche Bedeutung der entsprechenden Debatten widerspiegelt, daneben aber auch der Sprache dieses Lexikons und damit seiner überwiegenden Leserschaft Rechnung trägt.

Es ist hier nicht der Ort, eine Geschichte der westlichen Musikästhetik zu skizzieren, obwohl das zur tiefergehenden Einordnung der in diesem Lexikon besprochenen Texte sicher hilfreich wäre. Zudem existieren zwar zahlreiche Einzelstudien und Übersichtsdarstellungen zu einzelnen Themen und Epochen der Musikästhetik, doch nur wenige Gesamtdarstellungen wie etwa Rudolf Schäfkes *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen* (Berlin-Schöneberg 1934, 3. Auflage Tutzing 1982), Stanislav A. Markus' *Istorija muzikalnoi estetiki* (2 Bde., Moskau 1959 und 1968, dt. Berlin 1967), Enrico Fubinis vielfach übersetzte und neu aufgelegte *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* (Turin 1964) und *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* (Turin 1968; beide dt. Stuttgart 1997), Dénes Zoltais *A zeneesztétika története. I. Étosz és affektus* (Budapest 1969, dt. als *Ethos und Affekt: Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*, Berlin 1970) sowie das gerade erst erschienene *Oxford Handbook of Western Music and Philosophy* (Oxford 2021). Ein paar Stichpunkte zur Ordnung und Kontextualisierung der Fülle des in diesem Lexikon nachfolgend Gebotenen scheinen dennoch angemessen.

Ein erster Punkt betrifft die in diesem Band versammelten Textsorten. Sie umfassen nicht nur fachlich orientierte Monographien, sondern auch allgemein ästhetisch ausgerichtete Texte wie die großen Systeme von Gottfried Wilhelm Hegel oder Theodor Vischer, die sich auch zur Musik äußern, sowie eigentlich religiös, ethisch, pädagogisch, politisch oder naturwissenschaftlich orientierte Texte, in denen auch einzelne Aspekte der Musik angesprochen werden. Daneben berücksichtigen wir Textgattungen, die eher nicht den Charakter von Traktaten aufweisen, wie Essay, Dichtung, Belletristik, Brief, Kritik, künstlerisches Manifest oder religiöse Schrift. Viele dieser Textgattungen stellen vor allem vor dem Aufkommen einer eigenständigen Musikästhetik zentrale Quellen für die Rekonstruktion musikalischen Denkens dar – in Ergänzung zu dem oft primär theoretisch oder praktisch ausgerichteten musikalischen Fachschrifttum. Sie ergänzen aber auch später noch die genuin musikästhetischen Diskurse durch Akzentuierung, Filterung, Zuspitzung oder Ausblendung.

Die Vielfalt der musikästhetisch relevanten Textsorten geht, dies ist ein zweiter Punkt, mit einer großen Diversität an Autorstimmen einher: Neben Komponisten und

Musikerinnen äußern sich Philosophinnen, Theologen, Gelehrte der verschiedensten Disziplinen sowie Literaten zum Thema, deren musikalische Expertise stark variiert. Welche dieser Personengruppen den Diskurs besonders stark prägen, unterscheidet sich von Epoche zu Epoche, was mit dem jeweiligen System der Wissenschaften und Künste ebenso zusammenhängt wie mit der epistemologischen Verortung von Musik bzw. der Reflexion über sie. So stammen die maßgeblichen antiken Texte allesamt von Nicht-Musikern. Im Mittelalter existiert eine gewisse Arbeitsteilung, insofern Musiker primär musikpraktisch relevante theoretische Themen behandeln, während Philosophen und Theologen Musik in Anlehnung an die weiterhin geltende platonische Musikauffassung mathematisch-spekulativ angehen. In der Reflexion von und kritisch-ästhetischen Auseinandersetzung mit kompositorischen Neuerungen konnten sich beide und weitere Personenkreise indes verschränken, nicht zuletzt, weil Musiker überwiegend Kleriker waren und beide Personenkreise zusammen mit weltlichen Akademikern im Wesentlichen dieselbe Ausbildung im mathematischen Quadrivium, im sprachlichen Trivium sowie in der Philosophie erhielten. Ein frühes Beispiel dafür ist die Debatte um die sogenannte »ars nova« zu Beginn des 14. Jahrhunderts, eine neue Form der Mensuralnotation, durch die sich auch die kompositorischen Möglichkeiten erweiterten. Ihre Einführung wurde durch notationstechnische Schriften begleitet, deren wichtigste in einigen Quellen Philippe de Vitry zugeschrieben wird, der in erster Linie Kleriker war, aber auch mit einigem Anspruch Motetten komponierte. An der Auseinandersetzung darum beteiligten sich bald auch Gelehrte wie Jacobus von Lüttich und Johannes de Muris. In der Renaissance und frühen Neuzeit stammen die bedeutendsten musikalischen Monographien sowohl von Komponisten (Tinctoris, Gaffurio, Zarlino) wie auch von Gelehrten (Galilei, Mersenne, Kircher), während im 18. und 19. Jahrhundert die Philosophen ein Übergewicht gewinnen (Kant, Nietzsche, Schopenhauer) und sich eine dann besonders im 20. Jahrhundert produktive Musikphilosophie entwickelt, deren Abgrenzung von der Musikästhetik nicht immer ganz klar wird (weshalb wir in diesen Band auch als musikphilosophisch deklarierte Schriften aufgenommen haben). Eine musikalische Belletristik entsteht im 17. Jahrhundert und bleibt bis in die Gegenwart relevant. Genuin musikästhetische Beiträge kommen nun überwiegend von Komponistinnen und Komponisten, auch hier oft genug, um die eigene kompositorische Praxis ästhetisch zu begründen und gegen Vorwürfe zu verteidigen, ein Impetus, der sich durch die kompositionstechnischen Brüche seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts noch einmal verstärkte; daneben stammen sie von Philosophinnen und Philosophen. Mathematiker,

Theologen, Politiker und Gelehrte anderer Disziplinen zogen sich nach der Frühen Neuzeit hingegen weitgehend aus dem Gespräch über Musik zurück. Ausnahmen stellen etwa die Beiträge von vor allem katholischen Theologen zur Entwicklung und Regulierung der liturgischen Musik dar oder von Politikern in totalitären Staaten, die Einfluss auf die Musikausübung und auf die ästhetische Gestalt von Kompositionen und Interpretationen zu nehmen versuchten. In den Hintergrund tritt jeweils die Betrachtung der künstlerischen Form von Musik um ihrer selbst willen; eher interessieren die vermuteten Wirkungen von Musik, die man erreichen bzw. vermeiden will. Jüngst scheint mit Psychologen, Kognitions- und Neurowissenschaftlern eine neue Personengruppe in das Gespräch über Wesen und Wirkungen der Musik und über daraus abzuleitende ästhetische Prinzipien eingetreten zu sein.

Mit den Textsorten und Autorengruppen sind, drittens, auch bereits wichtige Themen der Musikästhetik (und Musikphilosophie) angesprochen, von denen viele durch die Jahrhunderte hinweg relevant blieben, aber jeweils neu und anders ausgeführt und beleuchtet wurden. Zu diesen Themen gehört die zunächst mathematische, seit der Frühen Neuzeit auch physikalische Rationalisierung der Musik bzw. des ihr zugrunde liegenden Tonsystems. Mit diesem Ordnungsdiskurs verbunden sind Themen der musikalischen Gefühlswirkung, der Charakterbildung sowie der Staats- und Weltordnung. Weitere Themen sind der Ursprung der Musik sowie die sich aus diesem ableitenden primären Funktionen und Wirkungen der Musik. Dieser Fragenkomplex war seit der Antike präsent, gewann aber ab dem 18. Jahrhundert – als der mathematische Zugriff auf die Musik massiv an Relevanz verlor – noch einmal enorm an Bedeutung. Die mathematische Rationalisierung der Musik als Ordnung wird dadurch bis zu einem gewissen Grad abgelöst durch eine Biologisierung der musikalischen Elemente und ihrer Wirkungen auf den Menschen. Beide Auffassungen führten implizit wie explizit zu normativen Vorstellungen von der konkreten ästhetischen Gestalt musikalischer Werke. Immer wieder neu reflektiert wurde auch die Frage danach, worum es in Musik eigentlich geht: Ob sie wie die anderen Künste als nachahmende Kunst zu verstehen sei, und wenn ja, was sie dann auf welche Weise nachahme, oder ob sie sich auf eine anders vorzustellende Weise zur Wirklichkeit verhalte, etwa als Ausdruck oder Exemplifikation, oder ob sie nicht vielmehr als rein selbstbezügliches Formspiel verstanden werden müsse. Die konkreten Antworten darauf fallen keineswegs vollständig mit der ideen- und musikgeschichtlichen Epochengliederung zusammen, sondern wurden durchaus auch innerhalb einer Epoche kontrovers diskutiert. Ein weiteres Thema betrifft die Stellung der Musik als Reflexionsform und künstle-

rische Praxis in ihrem Verhältnis zu den anderen Wissenschaften und Künsten. Hier bildet das 17. Jahrhundert ein Scharnier zwischen der primär mathematischen und damit theoretisch-quadrivialen Auffassung von Musik und ihrem moderneren Verständnis als Ausdruckskunst. Eine Folgeerscheinung dieser epistemologischen Verpflanzung der Musik ist eine enorme Zunahme der Auseinandersetzung mit konkreten Stilen, Werken und Komponisten in der musikästhetischen Literatur. Meist steht dabei das musikalische Repertoire der jeweiligen Zeit im Mittelpunkt, teilweise in Form einer kritischen bis kontroversen Gegenüberstellung älterer und neuerer Kompositionstechniken und -stile. Damit tritt die Musikästhetik bzw. treten Teile von ihr auch verstärkt in einen Dialog mit Veränderungen im Bereich von Komposition und Vortrag, reflektieren und kommentieren diese, gehen ihnen womöglich auch einmal voraus. Außerdem rücken genuin ästhetische Themen in den Fokus wie die Frage nach dem Schönen, dem Geschmack, dem ästhetischen Urteil und dem Eigencharakter der Musik als Kunst. Im musikalischen Fachschrifttum entstehen seit der Renaissance neue Formen wie die Kompositions- und Vortragslehre sowie Schulen für die wich-

tigsten Instrumente, die notwendig auch eines ästhetischen Fundaments bedurften, da sie Musikern helfen sollen, nicht nur richtig, sondern auch gut zu musizieren.

Insgesamt changiert die Geschichte der Musikästhetik zwischen normativen Aussagen, die nicht selten Anspruch auf überzeitliche und kulturunabhängige Geltung erheben, auf der einen und gedanklichen Abtastungen des Wesens von Musik, ihres Bedeutungsspektrums und ihrer Erschließungsmöglichkeiten auf der anderen Seite.

Das *Lexikon Schriften über Musik* soll den Leserinnen und Lesern einerseits den Einstieg in die behandelten Schriften der Musikästhetik und Musikphilosophie und in die durch sie vertretenen musikbezogenen Diskurse erleichtern. Die Herausgeber verstehen das Lexikon andererseits als eine Einladung an alle Benutzerinnen und Benutzer, auf Entdeckungsreise zu gehen und beim Blättern neue und unbekannte Gebiete zu erkunden. Auch ohne den stringenten Faden einer Erzählung, wie sie eine überzeugende Gesamtdarstellung bietet, eröffnen die Artikel faszinierende Einblicke. Sie erleichtern Zugänge zu musikästhetischen und musikphilosophischen Texten, die zu häufig das Image tragen, hermetisch und unzugänglich zu sein.

Hinweise zum Gebrauch

Ordnungskriterium sämtlicher Einträge des Lexikons ist der Verfassersname. Bei mehreren besprochenen Schriften desselben Verfassers orientiert sich die Reihenfolge ebenfalls am Alphabet. Jeder Eintrag ist in drei Abschnitte untergliedert: Vorspann mit wesentlichen Daten zur besprochenen Schrift, Haupttext, knappes Literaturverzeichnis.

In der Regel wird die erste Auflage einer Schrift besprochen. Nur in Ausnahmefällen, bei denen sich spätere Auflagen in der Rezeptionsgeschichte als bedeutender erwiesen haben, ist von dieser Regel abgewichen worden. In einigen wenigen Fällen sind mehrere zusammengehörende Schriften (meist Aufsätze) in einem Artikel gemeinsam behandelt worden. Neben einem Register der Personen, Schriften und musikalischen Werke ist dem Lexikon ein alphabetisches Verzeichnis der besprochenen Schriften beigegeben.

Vorspann

Der Vorspann enthält neben Autornamen und Lebensdaten die Rubriken Titel, Erscheinungsort und -jahr (bei Drucken) bzw. Entstehungsort und -zeit (bei Handschriften) sowie Textart, Umfang, Sprache. In der Regel ist als letzte Rubrik Quellen / Drucke angefügt.

Der Titel ist gemäß dem originalen Titelblatt wiedergegeben, auf eine modernisierende Umschrift (und auch etwa auf die Hinzufügung von Akzenten in französischen Titeln) wurde verzichtet. Zeilenumbrüche wurden nur dann als Kommata in eckigen Klammern umgesetzt, wenn sie eine syntaktische Gliederung implizieren. Sofern die Originalsprache weder Deutsch noch Englisch ist, wurde eine Übersetzung ergänzt. Als Rubrikentitel des jeweiligen Lemmas und im Fließtext wird aber der Lesbarkeit zuliebe eine gängige kurze Form des Titels verwendet und die Schreibweise angepasst.

Unter der Rubrik Quellen / Drucke sind verschiedene Informationen (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) versammelt. Dazu gehören Mitteilungen über den Aufbewahrungsort der wichtigsten Handschriften (gemäß RISM-Siglen), spätere Auflagen (dabei meint »Neudruck« wichtige, meist veränderte oder revidierte Neuauflagen, »Nachdruck« in der Regel Reprints oder Faksimileausgaben), Editionen, Bearbeitungen (etwa zum Lehrgebrauch) und Auszüge, wichtige Übersetzungen und verfügbare Digitalisate (die Auflösung der Siglen ist im Verzeichnis der digitalen Plattformen enthalten).

Haupttext

Der Haupttext besteht aus einem einleitenden Passus sowie aus den Teilen »Zum Inhalt« und »Kommentar«. Während der Abschnitt über den Inhalt vor allem referierender Charakter besitzt und der Darstellung der wichtigsten Fakten und Thesen dient, werden im Kommentarteil ausgewählte Themen wie etwa der (institutionelle oder entstellungsgeschichtliche) Kontext und die Rezeption besprochen. Auf Querverweise innerhalb der Texte wurde verzichtet. Mithilfe des Registers, das Personennamen, Schriftentitel und Titel musikalischer Werke enthält, ist es möglich, Erwähnungen von Personen über den Haupteintrag hinaus zu ermitteln und so Querverbindungen zu erschließen.

Literaturverzeichnis

Die Literaturangaben sind meist knapp gehalten und beschränken sich in der Regel auf die wichtigste neuere Sekundärliteratur.

Internet-Links

Alle nachgewiesenen Links im Verzeichnis der digitalen Plattformen und in den Literaturangaben wurden vor der Drucklegung (Oktober 2022) geprüft.

Register

In das Verzeichnis der besprochenen Schriften (Anhang) wurden die Lemmata von Band 1 und Band 2 des *Lexikon Schriften über Musik* aufgenommen. Das Personen- und Sachregister weist hingegen nur den Inhalt von Band 2 nach.

Abkürzungsverzeichnis

AA	[Immanuel] Kant's gesammelte Schriften [Akademie-Ausgabe], begonnen von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1900–	BjBHM	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis
Abb.	Abbildung	Bl.	Blatt
Abs.	Absatz	Bln.	Berlin
Abschn.	Abschnitt	Briefw.	Briefwechsel
Abt.	Abteilung	Brs.	Brüssel
ADB	Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. durch die Historische Commission bei der Königlich Akademien der Wissenschaften, 56 Bde., Leipzig 1875–1912	bspw.	beispielsweise
Adm.	Amsterdam	BullSIM	Bulletin français de la S. I. M. (Société Internationale de Musique)
AdornoGS	Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften in 20 Bänden, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1997	c., ca.	circa
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft	Česká divadelní encyklopedie Online	hrsg. von Kabinetu pro studium českého divadla (IDU)], Prag [2000–] < http://encyklopedie.idu.cz >
Agb.	Augsburg	chin.	chinesisch
altgriech.	altgriechisch	CM	Current Musicology
AMl	Acta musicologica	Cod.	Codex
AmZ	(Leipziger) Allgemeine musikalische Zeitung	Conn.	Connecticut
AMz	Allgemeine Musikzeitung	CS	Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi, 4 Bde., Paris 1864–1876
Anh.	Anhang	D.C.	District of Columbia
Anm.	Anmerkung	d.J.	der Jüngere
AnMl	Analecta Musicologica	DAM	Dansk årbog for musikforskning
Anon., anon.	Anonymus, anonym	dat.	datiert
ao.	außerordentlich	DBI	Dizionario biografico degli Italiani, 42 Bde., begründet von Giovanni Treccani, Rom 1960–
Arbeitsms.	Arbeitsmanuskript	DDR	Deutsche Demokratische Republik
Arr., arr.	Arrangement, arrangiert	dems., dens., ders.	demselben, denselben, derselbe
Art.	Artikel	DHA	Heinrich Heine, Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, 16 Bde., hrsg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1973–1997
AT	Altes Testament	DiderotGA	Denis Diderot, Œuvres complètes, 25 Bde., hrsg. von Jean Fabre u. a., Paris 1975–2004
Aufl.	Auflage	DiltheyGS	Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften, Bde. 1–14, hrsg. von Georg Misch, Herman Nohl, Bernhard Groethuysen u. a., Leipzig und Berlin 1914–1958; Bde. 15–17, hrsg. von Karlfried Gründer, Göttingen 1970–1974; Bd. 18–26 hrsg. von Karlfried Gründer und Frithjof Rodi, Göttingen 1975–2005
Ausg.	Ausgabe	dies.	dieselbe(n)
Bd., Bde., Bdn.	Band, Bände, Bänden	Diss.	Dissertation
Bearb., bearb.	Bearbeitung, bearbeitet	Dok.	Dokumente
Beil.	Beilage	Dr. i. Vorb.	Druck in Vorbereitung
bes.	besonders	Dst.	Darmstadt
BjB	Bach-Jahrbuch	dt.	deutsch
		DVfLG	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
		EA	Erstaufführung
		ebd.	ebenda

Einf.	Einführung	IMS	International Musicological Society
Einl.	Einleitung	IMSCR	IMS Congress Report
EM	Early Music	inkl.	inklusive
EMH	Early Music History	insb.	insbesondere
engl.	englisch	IPEM	Instituut voor Psychoakoestiek en Elektronische Muziek, Gent
enth.	enthält	IRASM	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
ersch.	erschienen	IRCAM	Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique
erw.	erweitert	ital.	italienisch
Ffm.	Frankfurt am Main	JAMS	Journal of the American Musicological Society
Flz.	Florenz	jap.	japanisch
fol.	folio	Jb.	Jahrbuch
fortges.	fortgesetzt	JbP	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters
Fr. i. Br.	Freiburg im Breisgau	JbSIMPK	Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz
frz.	französisch	Jg.	Jahrgang
Fs.	Festschrift	JM	The Journal of Musicology
G.	Genf	JMT	Journal of Music Theory
GerberATL	Ernst Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, 2 Bde., Leipzig 1790 und 1792	JSCM	Journal of Seventeenth-Century Music
get.	getauft	K.	Köln
GMth	Geschichte der Musiktheorie, 15 Bde., hrsg. von Frieder Zaminer u. a., Darmstadt 1984–2021	Kap.	Kapitel
griech.	griechisch	KdG	Komponisten der Gegenwart, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992– [Loseblattsammlung]
Grove Music Online	hrsg. von Deane Root, Oxford 2002– < https://www.oxfordmusiconline.com/ >	Kgl.	Königlichen
Gs.	Gedenkschrift	Kgr.Ber.	Kongressbericht
GSJ	The Galpin Society Journal	Kindlers Literatur Lexikon Online	hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Stuttgart 2020 < https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0 >
Gtg.	Göttingen	Kindlers Neues Literatur Lexikon	20 Bde., hrsg. von Walter Jens, München 1988–1992
H.	Heft	Kl.A.	Klavierauszug
Hab.Schr.	Habilitationsschrift	KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
Hb.	Handbuch	kor.	koreanisch
Hbg.	Hamburg	kroat.	kroatisch
Hdbg.	Heidelberg	KV	Ludwig Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, Leipzig 1862, Wiesbaden ⁶ 1964
Hdh.	Hildesheim	L.	London
hebr.	hebräisch	lat.	lateinisch
hist.	historisch	Lfg.	Lieferung
HJb	Händel-Jahrbuch	Lgr.	Leningrad
HMT	Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1972–2006 [Loseblattsammlung, Digitalisat: Bayerische Staatsbibliothek (BSB)]	LmL	Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie
Hob.	Anthony van Hoboken, Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, 3 Bde., Mainz 1957–1978		
Hrsg., hrsg.	Herausgeber(in), herausgegeben		
Hs.	Handschrift		
Hz	Hertz		
IGNM	Internationale Gesellschaft für Neue Musik		

	des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, 29 Bde., hrsg. von Michael Bernhard, München 1992–[2019], < https://woerterbuchnetz.de/?sigle=LmL#0 >	Mz.	Mainz
Lpz.	Leipzig	n. Chr.	nach Christi Geburt
M.	Moskau	N.C.	North Carolina
MA	Master of Arts	N.F.	Neue Folge
Mass.	Massachusetts	N.H.	New Hampshire
MD	Musica Disciplina	N.J.	New Jersey
Md.	Maryland	N.Y.	New York
Mf	Die Musikforschung	Nachw.	Nachwort
MFA	Master of Fine Arts	NDB	Neue Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1953–2005 < http://www.ndb.badw-muenchen.de >
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte	ndl.	niederländisch
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 17 Bde., hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986	NGroveD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 Bde., hrsg. von Stanley Sadie, London 1980
MGG2 P	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, 17 Bde., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1999–2008	Nhdb	Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 13 Bde., hrsg. von Carl Dahlhaus, fortgeführt von Hermann Danuser, Laaber 1980–1995
MGG2 S	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2., neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, 9 Bde., hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel und Stuttgart 1994–1998	NMZ	Neue Musikzeitung
MGG Online	MGG Online. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart und New York 2016–, < https://www.mgg-online.com >	Notentaf.	Notentafel
Mich.	Michigan	Nr., Nrn.	Nummer, Nummern
Minn.	Minnesota	NRMI	Nuova Rivista Musicale Italiana
MJb	Mozart-Jahrbuch des Zentralinstituts für Mozart-Forschung	NT	Neues Testament
Mk	Die Musik	NZfM	Neue Zeitschrift für Musik (Jahrgang 1 erschien als: Leipziger Zeitschrift für Musik)
MK	Musik-Konzepte	O.	Ohio
ML	Music and Letters	o. A.	ohne Angabe
Mld.	Mailand	o. J.	ohne Jahr
Mn.	München	o. O.	ohne Ort
MQ	Musical Quarterly	o. S.	ohne Seitenangaben
MR	The Music Review	ÖMZ	Österreichische Musikzeitschrift
Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte	Orig., orig.	Original, original
mschr.	maschinenschriftlich	Oxd.	Oxford
MT	The Musical Times	Oxford DNB	Oxford Dictionary of National Biography, 60 Bde., hrsg. von Colin Matthew und Brian Harrison, Oxford 2004
Mth	Die Musiktheorie	P.	Paris
MTO	Music Theory Online	Pa.	Pennsylvania
MTS	Music Theory Spectrum	PL	Patrologiae cursus completus, series latina, 221 Bde., hrsg. von Jacques Paul Migne u. a., Paris 1844–1864, 5 Supplementbände 1958–1974
MuB	Musik und Bildung	PMA	Proceedings of the Music Association
MuK	Musik und Kirche	PNM	Perspectives of New Music
MWG	Max Weber Gesamtausgabe, 47 Bde., hrsg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften [H. Baier u. a.], Tübingen 1984–2020	poln.	polnisch
		portug.	portugiesisch
		Prof.	Professor
		Ps., Pss.	Psalm, Psalmen

r	recto	UA	Uraufführung
R.	Reihe	Übs., Teilübs., übs.	
RB	Revue belge de Musicologie		Übersetzung, Teilübersetzung, übersetzt
Reg.	Register	umgearb.	umgearbeitet
rev.	revidiert	undat.	undatiert
Rgsbg.	Regensburg	Univ.	Universität, University, Université, Università, Universiteit
RIDM	Rivista Italiana di Musicologia		
RISM	Répertoire International des Sources Musicales	unveröff.	unveröffentlicht
RM	La Revue musicale	v	verso
RMA	Royal Musical Association	V.	Vers
RMI	Rivista Musicale Italiana	v. a.	vor allem
RMI	Revue de musicologie	v. Chr.	vor Christi Geburt
russ.	russisch	Vdg.	Venedig
S.	Seite	verb.	verbessert
S.C.	South Carolina	Verf., verf.	Verfasser(in), verfasst
Ser.	Serie	verm.	vermehrt
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft	vermutl.	vermutlich
SJbMw	Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft	veröff.	veröffentlicht
SKS	Søren Kierkegaards Skrifter, 55 Bde., hrsg. von Niels Jørgen Cappelørn u. a., Kopenhagen 1994–2012	versch.	verschollen
SM	Studia musicologica	VfMw	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft
sog.	sogenannt	vgl.	vergleiche
SovM	Sovetskaja muzyka	vollst.	vollständig
Sp.	Spalte	Vorb.	Vorbereitung
Sr.	Senior	Vorw.	Vorwort
Stg.	Stuttgart	vs.	versus
StMw	Studien zur Musikwissenschaft (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich)	Wa.	Washington
Strbg.	Straßburg	Wbdn.	Wiesbaden
T.	Takt	Wfbl.	Wolfenbüttel
Tab.	Tabelle	Wiener AmZ	Wiener allgemeine musikalische Zeitung
Taf.	Tafel	WoO	Werk ohne Opuszahl
Tbg.	Tübingen	Wzbg.	Würzburg
Teilbd.	Teilband	Z.	Zürich
Tex.	Texas	z. B.	zum Beispiel
Tl., Tle., Tl.s	Teil, Teile, Teils	z. T.	zum Teil
TroJa	Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik	zahlr.	zahlreiche
TU	Technische Universität	ZfÄallgKw	Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft
türk.	türkisch	ZfM	Zeitschrift für Musik
TWV	Martin Ruhnke, Georg Philipp Telemann. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke, 3 Bde., Kassel 1984–1999	ZfMth	Zeitschrift für Musiktheorie
u. a.	und andere	ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
u. a. m.	und andere mehr	ZGMTH	Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie
		ZIMG	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft
		zit.	zitiert
		Zle.	Zeile
		Zs.	Zeitschrift

Verzeichnis der digitalen Plattformen

Alle Adressen wurden zuletzt am 12.10.2022 überprüft. Nicht verzeichnet ist der Status der Zugänglichkeit; angegeben werden sowohl frei zugängliche als auch registrier- oder kostenpflichtige Adressen.

- AdK-Archiv Digitale Sammlungen des Archivs der Akademie der Künste Berlin
<<https://digital.adk.de>>
- archive.org Internet Archive
<<https://archive.org>>
- ALO austrian literature online
<<http://www.literature.at/default.alo>>
- ARTFL Project for American and French Research on the Treasury of the French Language
<<http://artfl-project.uchicago.edu>>
- ASC Arnold Schönberg Center, Wien, Archiv
<<https://schoenberg.at/index.php/de/archiv/texte>>
- BA Bibliotheca Augustana
<<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/augusta.html>>
- BBA Budapest Bartók Archives, Béla Bartók Writings
<<http://bartok-irasai.zti.hu/en/irasok/>>
- BDH Biblioteca Digital Hispánica
<<http://www.bne.es/en/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>>
- Beck beck-eLibrary. Die Fachbibliothek
<<https://www.beck-elibrary.de>>
- Bibliotheca Mozartiana
Bibliotheca Mozartiana digital
<<http://digibib.mozarteum.at>>
- BLB Digitale Sammlungen Badische Landesbibliothek Karlsruhe
<<https://digital.blb-karlsruhe.de>>
- BL British Library
<<https://www.bl.uk>>
- BSB Bayerische Staatsbibliothek, Münchener Digitalisierungszentrum
<<http://www.digitale-sammlungen.de/de>>
- Busoni-Nachlass
Ferruccio Busoni – Briefe und Schriften
<<https://busoni-nachlass.org/de/Index>>
- CAG Corpus Augustinianum Gissense
<<https://www.cag-online.net>>
- Cornell Univ.
Cornell University Library, Ithaka, N. Y., Digital Collections
<<https://digital.library.cornell.edu/>>
- CRL Center for Research Libraries
<<https://dds.crl.edu>>
- CUL Columbia University Libraries
<<https://library.columbia.edu>>
- DBG Deutsche Bibelgesellschaft
<<https://www.die-bibel.de>>
- De Gruyter De Gruyter, e-dition
<<https://www.degruyter.com/>>
- dilibri dilibri Rheinland-Pfalz
<<https://www.dilibri.de>>
- digi-hub Digitale Sammlungen Humboldt-Universität zu Berlin
<<https://www.digi-hub.de/viewer/index/>>
- DigiZss DigiZeitschriften. Das deutsche digitale Zeitschriftenarchiv
<<https://www.digizeitschriften.de/>>
- DLO Deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts Online, De Gruyter
<<http://db.saur.de/DLO/>>
- DNB Deutsche Nationalbibliothek
<<https://www.dnb.de>>
- DTA Deutsches Textarchiv
<<http://www.deustextarchiv.de>>
- DVL DigiVatLib, Digital Vatican Library
<<https://digi.vatlib.it/>>
- e-codices Virtuelle Handschriftenbibliothek der Schweiz
<<http://www.e-codices.unifr.ch/de>>
- E-newspaperarchives.ch
Plattform der Schweizerischen Nationalbibliothek und der Médiathèque Valais
<<https://www.e-newspaperarchives.ch/>>
- e-rara Plattform für digitalisierte Drucke aus Schweizer Bibliotheken
<<http://www.e-rara.ch>>
- ECCO Eighteenth Century Collections Online
<<http://www.gale.com/primary-sources/eighteenth-century-collections-online/>>
- ECHO ECHO – Cultural Heritage Online
<<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/home>>
- EDL Estense Digital Library
<<https://edl.beniculturali.it/home/cover>>
- EEBO Early English Books Online
<<https://www.proquest.com/eebo>>

eKGWB	Friedrich Nietzsche: Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe < http://www.nietzschesource.org/#eKGWB >	IMSLP	International Music Score Library Project (Petrucci Music Library) < https://imslp.org/wiki/Main_Page >
ENC CRE	Édition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie < http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/ >	IRCAM	Institut de Recherche et de Coordination Acoustique / Musique < https://www.ircam.fr >
EPFL	École polytechnique fédérale de Lausanne, Collections patrimoniales numérisées de la Bibliothèque de l'EPFL < https://plume.epfl.ch/records >	JSTOR	JSTOR Digital Library < https://www.jstor.org/ >
ETD OhioLINK	Electronic Theses & Dissertations Center < https://etd.ohiolink.edu/ >	KBR	Royal Library of Belgium < https://www.kbr.be/en/ >
FrHistBest	Freiburger Historische Bestände digital < https://www.ub.uni-freiburg.de/recherche/digitale-bibliothek/freiburger-historische-bestaende/ >	Korpora.org	Kooperation mit der Arbeitsstelle Edition und Editionstechnik (AEET) der Universität Duisburg-Essen < https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/Leitseite/ >
FSA	Friedrich Schiller Archiv < https://www.friedrich-schiller-archiv.de >	Kramerius	Kramerius. National Library of the Czech Republic < http://kramerius.nkp.cz/kramerius/Welcome.do >
Gallica	Digitalisierungsprojekt der Bibliothèque nationale de France < https://gallica.bnf.fr/ >	KSW	Klassik Stiftung Weimar, Digitale Sammlungen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek < https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/ >
Gaspari	Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna: Gaspari on line (Catalogo storico) < http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/src_aut.asp >	Kunsthau s Zürich	Digitale Bibliothek < https://opac.kunsthau s.ch/libero/WebOpac.cls >
GDZ	Göttinger Digitalisierungszentrum < https://gdz.sub.uni-goettingen.de/ >	LBC	Landesbibliothek Coburg < https://www.landesbibliothek-coburg.de >
Gutenberg.org	Project Gutenberg Online Library < https://www.gutenberg.org >	Lib UGent	Universitätsbibliothek Gent < https://lib.ugent.be >
Harvard	Harvard Library < https://library.harvard.edu >	LOC	Library of Congress < https://www.loc.gov >
Hathi	HathiTrust Digital Library < https://www.hathitrust.org/ >	Lyriktheorie BUW	Lyriktheorie Bergische Universität Wuppertal < http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/beiwerk/liste.html >
HFVO	Harald Fischer Verlag Online. Die Musikdrucke der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 1488–1630 < https://www.haraldfischerverlag.de/hfv/online_editionen/ >	Mozarteum	Digitale Mozart-Edition < https://dme.mozarteum.at/ >
HhB	Heidelberger historische Bestände – digital, Universitätsbibliothek Heidelberg < https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/digilit.html >	MPIWG	Sound & Science: Digital History (Digitalisierungsprojekt als Fortführung des Projekts »Episteme of Modern Acoustics«) < https://soundandscience.de/ >
HHP	Heinrich-Heine-Portal der Universität Trier < http://www.hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/ >	musiconn	Portal des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft < https://www.musiconn.de/recherche/?direct=11 >
IC	Internet Culturale, Cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche Italiane < http://www.internetculturale.it >	Olms	Olms Online. Das Portal für Bibliotheken und wissenschaftliche Institutionen < https://www.olmsonline.de >

ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek < https://www.onb.ac.at >	The Ovid Collection Ovid Text Collection at the University of Virginia < https://ovid.lib.virginia.edu/ >
OSEO	Oxford Scholarly Editions Online < http://www.oxfordscholarlyeditions.com >	TmiWeb Thesaurus musicarum italicarum < http://euromusicology.cs.uu.nl/index.html >
OSO	Oxford Scholarship Online < https://oxford.universitypressscholarship.com >	TML Thesaurus Musicarum Latinarum. Online Archive of Music Theory in Latin < https://chmtl.indiana.edu/tfm/search.html >
PBC	Pomorska Biblioteka Cyfrowa / Pomeranian Digital Library < https://pbc.gda.pl/dlibra?language=en >	UB Bielefeld Digitale Sammlungen der Universitätsbibliothek Bielefeld < http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/ >
PEO	Papal Encyclicals Online < https://www.papalencyclicals.net >	UB EI-IN Universitätsbibliothek Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt < https://www.ku.de/Bibliothek/ >
Perseus	Perseus Digital Library; Gregory R. Crane, Editor-in-chief, Tufts University < http://www.perseus.tufts.edu/hopper/ >	UB JCS Digitale Sammlungen der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Archiv der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg < https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/ubarchiv/nav/index/all >
RoHo Digital Repository	Royal Holloway University of London, Digital Repository < https://repository.royalholloway.ac.uk/access/home.do >	UB LMU Open-Access-Angebot der Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München < https://epub.ub.uni-muenchen.de >
Ros Dok	Dokumentenserver der Universität Rostock < http://rosdok.uni-rostock.de >	UB Mannheim Die digitalen Sammlungen der Universitätsbibliothek Mannheim < https://digi.bib.uni-mannheim.de >
RSL	Russische Staatsbibliothek < https://www.rsl.ru/en >	UB Uni Frankfurt Publikationsserver der Goethe-Universität Frankfurt am Main < http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/home >
SBB	Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Digitalisierte Sammlungen < http://digital.staatsbibliothek-berlin.de >	UBA Universitätsbibliothek Augsburg < https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/ >
Schott Campus	Musikforschung im Open Access < https://schott-campus.com/ >	UDK Dokumentenserver der Universität der Künste Berlin < https://opus4.kobv.de/opus4-udk/home >
SeS	Sydney eScholarship Repository < https://ses.library.usyd.edu.au >	UIUC University of Illinois Urbana-Champaign Library < https://www.library.illinois.edu >
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden < https://www.slub-dresden.de >	ULB Bonn Digitale Sammlungen der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn < http://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de >
SMI	Saggi Musicali Italiani. A Database for Texts on Music Theory and Aesthetics < http://www.chmtl.indiana.edu/smi/ >	ULB Darmstadt Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Digitale Sammlungen < http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/_md_search >
SML	Sibley Music Library < https://urresearch.rochester.edu/viewInstitutionalCollection.action?collectionId=25 >	
SpringerLink	SpringerLink, Springer Nature < https://link.springer.com/ >	
Stoa	The Stoa Consortium < http://www.stoa.org >	
Texas ScholarWorks	University of Texas at Austin, Texas Scholar Works, University of Texas Libraries < https://repositories.lib.utexas.edu >	
Tfm	Traité français sur la musique < http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/ >	

ULB Düsseldorf	Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Digitale Sammlungen < http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ >	VLP MPIWG	The Virtual Laboratory, Digitalisierungsprojekt des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte und der Universitäten Regensburg und Weimar < http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/ >
ULB Sachsen-Anhalt	Digitales Angebot der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg < http://bibliothek.uni-halle.de >	WBP	Biblioteka Cyfrowa, Wojówodzka Biblioteka Publiczna < http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra >
ULB Tirol	Digitale Bibliothek der Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Universität Innsbruck < https://diglib.uibk.ac.at >	WDB	Wolfenbütteler Digitale Bibliothek < https://opac.lbs-braunschweig.gbv.de/DB=2/ >
Uni Weimar	Digitale Sammlungen der Bauhaus-Universität Weimar < https://digitalesammlungen.uni-weimar.de/viewer/ >	WLB	Digitale Sammlungen der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart < http://digital.wlb-stuttgart.de/start/ >
University of Chicago Press Journals	University of Chicago Press Journals < https://www.journals.uchicago.edu/ >	ZAF	Zentrum für Augustinus-Forschung an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg < https://www.augustinus.de/einfuehrung/uebersetzungen-im-www >
UNT	University of North Texas Digital Library < http://www.digital.library.unt.edu/ >	ZAS Berlin	Leibniz Zentrum Allgemeine Sprachwissenschaft < https://www.leibniz-zas.de/de/ >
USC Digital Library	University of Southern California Digital Library < http://digitallibrary.usc.edu >	ZBK	Zentralbegriffe der klassisch-romantischen ›Kunstperiode‹ (1760–1840). Wörterbuch zur Literatur- und Kunstreflexion der Goethezeit, Universität Vechta < http://www.zbk-online.de/ >
UU NL	Universiteitsbibliotheek Utrecht < https://www.uu.nl/en/university-library >		
Vatican	Vatican. Acta Sanctae Sedis < https://www.vatican.va/archive/ass/index_en.htm >		

Lexikon

Artikel von A bis Z

Carolyn Abbate

Music – Drastic or Gnostic?

Lebensdaten: geb. 1956

Titel: Music – Drastic or Gnostic?

Erscheinungsort und -jahr: Critical Inquiry 30, 2004, 505–536

Textart, Umfang, Sprache: Aufsatz, 32 S., engl.

Quellen / Drucke: Digitalisat: JSTOR, University of Chicago Press Journals

Der mit polemischem Impetus verfasste Aufsatz entstand als Postskriptum zu Carolyn Abbates Übersetzung von Vladimir Jankélévitchs Schrift *La Musique et l'Ineffable* (Paris 1961; engl. Übers.: Jankélévitch 2003). Es handelt sich um einen besonders häufig und kontrovers diskutierten Beitrag zum performative turn in der Musikforschung, der zugleich eine im selben Zeitraum vielfach ausformulierte Ästhetik der Präsenz- und Ereigniskultur (vgl. u. a. Gumbrecht 1996; Mersch 2002) auf den Musikdiskurs überträgt und dabei wesentliche anti- bzw. posthermeneutische Motive in die Debatte einbringt (vgl. Urbanek 2018, S. 59–66).

Bereits drei Jahre zuvor hatte sich Abbate in ihrer zweiten Monographie, *In Search of Opera*, v. a. in den beiden Schlusskapiteln, mehrfach auf Jankélévitch bezogen (Princeton 2001, S. 145–184, 185–246), zum einen, um die Ungreifbarkeit von Sinn in Claude Debussys *Pelléas et Mélisande* vor dem Hintergrund symbolistischer Ästhetik und der Tradition entkörperlichter Stimmen in Opern-, Theater- und Filmgeschichte zu betonen, zum anderen, um im Anschluss an Jankélévitchs Ravel-Exegese (*Maurice Ravel*, Paris 1939) die Funktion des Mechanischen als »hidden nightmare and [...] fragile mask« (C. Abbate, *In Search of Opera*, Princeton 2001, S. 242) im Werk Maurice Ravels zu erhellen. Im Vorwort zu ihrer Übersetzung nimmt Abbate Jankélévitchs Musikphilosophie dann zum Anlass, um den »lack of obvious or concrete meaning« (Abbate 2003, S. XIII) von Musik hervorzuheben, dem ihre »intense materiality« gegenübergestellt wird (»the hands and throats of the musicians, [...] performance [...] as visceral, physical work«, ebd., S. XVIII) sowie die bei Jankélévitch zentrale Figur des Charme, »an aesthetic phenomenon to which we react not passively but actively, by being changed, changing ourselves« (ebd.). Daneben werden Jankélévitchs Schriften, denen ein grundlegender Einfluss auf Roland Barthes und Catherine Clément zugesprochen wird, mit ihrer Tendenz zur Polarisierung französischer und deutscher Kultur als willkommenes Gegenmodell einer als »empty, incontinent« abqualifizierten »German music« (ebd., S. XIII) gedeutet. Dies spitzt Richard Taruskin im Klappentext noch weiter zu und preist Jankélévitch als »anti-Adorno«, der »allergic to gassy Teutonic grandiloquence« sei (ebd., Klappentext; vgl. Bork 2013, S. 394 f.). Neben der großen Wirkung des hier be-

handelten Aufsatzes haben viele Einseitigkeiten in Abbates Jankélévitch-Rezeption in der Folge zu nachhaltiger Kritik geführt (vgl. u. a. Berger 2005; Ayrey 2006; Kabisch 2014).

Zum Inhalt • Ausgangspunkt des Aufsatzes ist die Frage, in welcher Weise sich die Musikwissenschaft mit musikalischen Aufführungen befassen kann, wobei gleich zu Beginn die Oper als Modell einer »live and unfolding in time« erfahrenen »actual performance« dient, das in einen Gegensatz zu »great works as unperformed abstractions« gerückt wird (S. 505). Diese Polarität wird mit einem Satz aus Abbates Übersetzung von Jankélévitchs *La Musique et l'Ineffable* unterstrichen, dem der Aufsatz seinen Titel verdankt: »Composing music, playing it, and singing it; or even hearing it in recreating it – are these not three modes of doing, three attitudes that are drastic, not gnostic, not of the hermeneutic order of knowledge« (S. 505, zit. nach Jankélévitch 2003, S. 77). Die polemische Absicht zeigt sich bereits in Abbates Übersetzung durch den Zusatz »not of the hermeneutic order of knowledge«, der im französischen Original nicht vorhanden ist (vgl. Linke 2021, S. 21 f.).

Jede Form von Sinn, der durch Musik erzeugt wird, entsteht für Abbate durch die »irreversible experience of playing, singing, or listening« (S. 505). Das Zurückgreifen auf den Werkbegriff und technische oder hermeneutische Analysen führen hingegen lediglich zur Domestizierung einer solchen drastischen, also unvermittelten, existenziellen Erfahrung. Im ersten (längeren) Teil des Aufsatzes (S. 506–533) rekapituliert Abbate die Voraussetzungen, die zu diesem nachhaltigen Ausschluss des Drastischen aus der Musikologie geführt haben, durch eine umfangreiche Kritik des Schrifttums seit den 1980er-Jahren, insbesondere aus dem Kontext der New Musicology. Im abschließenden Ausblick (S. 533–536) versucht die Autorin dann Eindrücke einer Beschreibung von »music not as a work but as an event« (S. 533) zu geben, indem sie die eigene Erfahrung dreier Musiktheateraufführungen in autoethnographischer Weise analysiert (Laurie Anderson, *Happiness*, 15. 3. 2002; zwei Aufführungen von Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* an der New Yorker Metropolitan Opera im Dezember 2001).

Joseph Kermans Begründung eines »new music criticism« (*Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass. 1985) habe wie die von ihm verworfenen Disziplinen Biographik, philologisch begründete Musikgeschichtsschreibung und (analytischer) Formalismus die in Aufführungen gründende »real music« marginalisiert. Selbst in der Tendenz zum »embodied criticism« – exemplarisch ausgeprägt in Suzanne Cusicks musikologischer Adaption von Judith Butlers Performing-gender-These (*On Musical Performances of Gender and Sex*, in: *Audible Traces. Gender, Identity, and Music*, hrsg. von E. Barkin und L. Hamessley,

Zürich 1999, 25–48) – würden kaum Beispiele einer »actual performance« verhandelt (vgl. S. 506). Auch den zu diesem Zeitpunkt im Kern bereits formulierten Thesen Nicholas Cooks zu »analyzing music as performance« (S. 507; vgl. Cook 2001, [30]) mittels ethnographischer oder soziologischer Methoden wirft Abbate vor, das »Wilde« zu domestizieren, indem »actual live, unrecorded performances« weitgehend ausgeschlossen würden (S. 508 f.). Abbate zielt auf die Präsenzmomente einer Aufführung, die über die Deutung eines Werkes oder die Ausführung eines Skriptes hinausweisen. Eine mögliche problematische Konsequenz dieses neuen Fokus sieht sie darin, dass am Ende die ephemere, einzigartige Aufführungssituation doch wieder zu einem »text« werden könne, »to be examined for import via a performance science« (S. 509). Voraussetzung dafür, diesen Irrweg zu meiden, ist zum einen ein Eingehen auf – seither in der Performance-Forschung intensiv thematisierte – Formen des intuitiven und prozeduralen Wissens, zum anderen ein weitgehender Ausschluss von Partituren, Graphiken, Ton- oder Videoaufnahmen als Forschungsmaterial (»the tactile monuments in music's necropolis«, S. 510).

Abbate macht grundlegende Unterschiede zwischen dem Hören und dem Ausführen von Musik aus. Die vermeintliche Unmöglichkeit, während des Musikmachens hermeneutische Überlegungen anzustellen, wird veranschaulicht durch ein teils satirisch beschriebenes autoethnographisches Experiment, in dem die Autorin eine Arie aus Wolfgang Amadé Mozarts *Idomeneo* am Klavier begleitete (vgl. S. 510 f.). Die von Taruskin (*Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York 1995, S. 22 f., 52, 55) konstatierte Trennung eines (reflexiv und gegebenenfalls wissenschaftlich-hermeneutisch geweiteten) Hörens und den pragmatischen Handlungen und Absichten von Ausführenden entwickelt Abbate, indem sie ein anti-hermeneutisches Hören von Live-Aufführungen beschreibt, das sich stärker den Ausführenden als dem Werk hingibt (vgl. S. 512). Der »clandestine mysticism« der musikalischen Hermeneutik wird dabei mit Bezug auf Jankélévitch als eine Art Abwehrreaktion gegenüber den intensiven Wirkungen von (Live-)Musik begründet (diese seien »devastating, physically brutal, mysterious, erotic, moving, boring, pleasing, enervating, or uncomfortable, generally embarrassing, subjective, and resistant to the gnostic«, S. 513 f.). In der Diagnose der eigenen Gegenwart erscheint für Abbate die hermeneutische Deutung von Musik generell als ein nostalgisches Beharren auf bürgerlichen Scheinwelten angesichts einer schwindenden gesellschaftlichen Relevanz klassischer Musik (vgl. S. 515 f.).

Jankélévitchs Begriff des Unaussprechlichen wird dann mit einer grundlegenden Mehr- und Vieldeutigkeit von Musik assoziiert, was musikalische Werke zugleich anfällig

für Gebrauch und Missbrauch mache, konkret in Filmmusik und Werbung oder »subliminal« durch ihre Abstraktion in der Wissenschaft oder Psychoanalyse (vgl. S. 517 f.). Auch Wagners antisemitische Schrift *Das Judenthum in der Musik* (in: *NZfM* 17, 1850, Bd. 33, S. 101–107, 109–112) sieht Abbate in der unheilvollen hermeneutischen Tradition, Musik mit »ineradicable signs« auszustatten; Wagners Pamphlet sei »musical hermeneutics on the side of the devil« (S. 519). Davon ausgehend werden die ubiquitären musikologischen Voraussetzungen hinterfragt, die Musikgeschichte auf »embedded signification« und den »cultural or poetic associations« von Musik aufbauen möchten (S. 521). Diese Art hermeneutischer Mystifizierung von Musik (der »clandestine mysticism«) beruhe auf einer multimodalen Wahrnehmungsweise, wie sie in Oper oder Film ausgeprägt sei und aus der sich die Grundüberzeugung einer Korrespondenz von Klang und Sinn ableite (vgl. S. 523). Eine Beeinflussung musikalischen Sinns durch physische, visuelle oder verbale Kodierungen wird auch keineswegs in Abrede gestellt, die Annahme von in Musik kodierten (historischen oder soziologischen) konkreten Botschaften wird jedoch als »cryptographic sublime« (S. 524) ironisiert, u. a. mit Bezug auf Theodor W. Adornos musiksoziologische Thesen: Diese schwankten zwischen der Überzeugung einer Unübersetzbarkeit von Musik einerseits und der Notwendigkeit ihrer soziologischen Dekodierung andererseits (vgl. S. 525 f.). Auch die starke Tendenz jüngerer musikologischer Schriften zur Dekodierung von Sinn-schichten in der New Musicology wird auf Adornos Erbe bezogen, der mit seiner Wende zur Soziologie als Leitmodell die Methode der musikalischen Hermeneutik zu nobilitieren versucht habe, ohne deren metaphernreiche Sprache, etwa in Form von technologieaffinen Motiven (»Seismograph«), aufzugeben (vgl. S. 526–529). Diese Art der Metaphorik kaschiere aber genau jene »material presence and carnality« (S. 529) von Musik, um die es Abbate geht.

In den abschließenden Erlebnisberichten, die versuchen, die Qualitäten einer »music-as-performed« zu fassen, sind es in erster Linie subjektive Assoziationen der Hörerin / Zuschauerin Abbate, die einzigartige Qualitäten, den Charme des Live-Erlebnisses ausmachen. So bewirkt die elektronische Verstärkung von Kopfbewegungen von Anderson während der Performance in der Autorin drastische Assoziationen mit einem Dokumentarfilm über die Zerstörung des World Trade Centers am 11. 9. 2001, in dem man Körper aus großer Höhe auf den Boden fallen hörte (vgl. S. 533 f.). In der ersten thematisierten *Meistersinger*-Aufführung an der Met wird von der Autorin die Entschlossenheit des Tenors Ben Heppner bewundert, trotz Stimmproblemen in der hohen Lage das Preislied bis zum Ende zu singen; dies führt bei einer zweiten Aufführung

drei Tage später, in der der Sänger keine Stimmprobleme mehr aufweist, dann zur Halluzination einer weitaus dunkleren und tragischen Inszenierungsvariante der an der Met unbeschwert heiter gegebenen Schlusszene der Oper (vgl. S. 535 f.). Die radikale Aufmerksamkeit, die hier der Aufführung – und nicht dem Werk – gewidmet wurde, verwandelt sich in eine intuitive Erkenntnis dessen, was Werk und Inszenierung verbergen.

Kommentar • Es wurde nicht zu Unrecht darauf hingewiesen, dass die von Abbate zugespitzte Polarisierung von Präsenzerfahrung und hermeneutischer Sinnsuche eine lange Vorgeschichte hat. Die Tendenz zur Begründung des Musik- bzw. Werkbegriffes in (Live-)Aufführungen (und damit Stationen in der Polarisierung von Text und Performance) wurde u. a. auf Paul Bekker (*Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916), Alfred Schütz (*Making Music Together*, in: *Social Research* 18, 1951, S. 76–97) und die Lebensphilosophie um 1900 zurückgeführt (vgl. Bork 2013, S. 383 f.; Jost 2013, S. 292; Kabisch 2014, S. 39); Motive des Präsenzhörens sind spätestens seit der Frühromantik in der Musikästhetik nachweisbar (vgl. Utz 2014). Neben solcher historischen Relativierung wurde die Polarisierung von Sinn und Performance in Abbates Anti-Hermeneutik aber auch aus philosophischer Sicht grundsätzlich angezweifelt, da ästhetische Erfahrung ohne eine Konstitution von Sinn nicht möglich sei (»There is no such thing as pure experience, uncontaminated by interpretation. [...] In any experience of a temporal object, the imaginary future and past invade the real present, contaminating the immediacy of presence with interpreted meaning«, Berger 2005, S. 497; vgl. Urbanek 2018, S. 51). Schließlich wurde die einseitige Vereinnahmung Jankélévitchs für die Sache der Drastik durch Abbate zurückgewiesen (vgl. Gallope und Kane 2012, S. 217). Jankélévitch sucht in seiner Schrift nicht nach einer normativen Bestimmung von Musik, sondern vielmehr nach »Konflikten, die im Innern des Musikalischen wirken [...]. Die leitende Vorstellung einer ganzheitlichen Unmittelbarkeit des Erlebens [...] ist bei Jankélévitch außer Kraft gesetzt« (Kabisch 2014, S. 41). Andreas Vejvar wies darauf hin, dass der Autor Bezug nimmt auf Henri Bergsons »Intuition, die zugleich *gnostisch* und *drastisch* ist« (Jankélévitch 2004, S. 118 f.; vgl. Vejvars Nachwort in: Jankélévitch 2016, S. 225–236). Cosima Linke betonte, dass »das Begriffspaar gnostisch und drastisch [...] weniger als sich gegenseitig ausschließende Haltungen bzw. Wissensformen zu denken [ist] denn als sich komplementär ergänzende Wissensformen im Sinne eines ›wissenden Handelns‹ oder ›handelnden Wissens« (Linke 2021, S. 22). Linke arbeitete schließlich auch ganz besonders Gemeinsamkeiten in den Musikphilosophien Adornos und Jankélévitchs (sowie Barthes') heraus und

entwickelte daraus ein Modell performativer musikalischer Analyse, die »den ästhetischen Gegenstand und dessen ästhetische Erfahrung mitkonstituiert« (ebd., S. 23).

Damit seien abschließend noch einige der zahlreichen produktiven Fortsetzungen und Konsequenzen von Abbates Intervention zusammengefasst. Die von Abbate (implizit) favorisierte autoethnographische Methode war bereits in der frühen New Musicology zentraler Baustein einer Kritik an etablierten hermeneutischen Paradigmen (vgl. etwa Kramer 1995, Subotnik 1996). Auch in der musikwissenschaftlichen Performance-Forschung war diese Methode zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Abbates Text bereits angewandt worden, wenn auch erst in Einzelfällen (vgl. u. a. Chaffin / Imreh / Crawford 2002). In den Theaterwissenschaften gehört sie seit längerer Zeit zum Repertoire der Standardmethoden, insbesondere im deutschsprachigen Raum infolge der nachhaltigen Thematisierung von performativen Aspekten der Theaterpraxis (vgl. Fischer-Lichte 2004), und ist heute zu einer breiten Strömung in den Kunst- und Sozialwissenschaften (vgl. Jones / Adams / Ellis 2016) sowie in der Künstlerischen Forschung (vgl. de Assis 2018) geworden. Auch jüngere Tendenzen der Opern- und Musiktheaterforschung haben, teilweise unter explizitem affirmativem Bezug auf Abbate (vgl. Marx 2007), die von ihr geforderte Methodik weiterentwickelt.

Cook verteidigt 2013 in *Beyond the Score* die (sein Buch wesentlich prägende) Fundierung musikologischer Performance-Forschung auf Tonaufnahmen, die nicht notwendigerweise als neue Texte, sondern als »traces of how past performances went, or [...] of how someone [...] thought a performance should go« (Cook 2013, S. 329) aufgefasst werden könnten. Zudem hinterfragt Cook aus Sicht einer Kulturgeschichte des Hörens, in der sich live und medial vermittelte Hörererfahrung vielfach überlagern, nachhaltig die von Abbate etablierte Hierarchie, an deren Spitze die vermeintliche Authentizität von Live-Performances steht (ebd., 353 f.).

Von Abbates Schlüsseltext sind bis in die jüngste Gegenwart grundlegende Impulse ausgegangen, die eine Neugewichtung und -verhandlung von nicht weniger als dem Gegenstand der Musikforschung provoziert haben: »Über die Frage, ob die primäre Aufgabe der Musikwissenschaft darin bestehe, das Geheimnis der Musik zu lüften, [lässt] sich trefflich streiten« (Janz 2015, S. 74).

Literatur V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable*, P. 1961 [Übs.: *Music and the Ineffable*, übers. von C. Abbate, Princeton 2003 • *Die Musik und das Unausprechliche*, übers. von U. Kunzmann, Bln. 2016] • L. Kramer, *From the Other to the Abject. Music as Cultural Trope*, in: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley 1995, 33–66 • H. U. Gumbrecht, *Form without Matter vs. Form as Event*, in: *MLN* 111, 1996, 578–592 • R. R. Subotnik,

How Could Chopin's A-Major Prelude Be Deconstructed?, in: Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society, Minneapolis 1996, 39–147 • N. Cook, Between Process and Product. Music and/as Performance, in: MTO 7/2, 2001, <<https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>> • R. Chaffin, G. Imreh und M. Crawford, Practicing Perfection. Memory and Piano Performance, Mahwah 2002 • D. Mersch, Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Ffm. 2002 • C. Abbate, Jankélévitch's Singularity, in: Jankélévitch 2003, XIII–XXII • E. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Ffm. 2004 • V. Jankélévitch, Hört nicht, was sie sagen, seht, was sie tun, in: Bergson lesen. Auszug aus der französischen Anthologie ›Premières et dernières pages‹ [1959], übers. von J. Brankel, Wien 2004, 117–121 • K. Berger, Musicology According to Don Giovanni, or: Should We Get Drastic?, in: The Journal of Musicology 22, 2005, 490–501 • C. Ayrey, Jankélévitch the Obscure(d), in: Music Analysis 25, 2006, 343–357 [Rezension von Jankélévitch 2003] • W. Marx, ›Don Giovanni‹ inszenieren im 21. Jahrhundert, in: Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse, hrsg. von A. Kreutziger-Herr, K. 2007, 128–141 • M. Gallope und B. Kane, Colloquy. Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music, in: JAMS 65, 2012, 215–256 • C. Bork, Text versus Performance – zu einem Dualismus der Musikgeschichtsschreibung, in: Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven, hrsg. von M. Caella und N. Urbanek, Stg. 2013, 383–401 • N. Cook, Beyond the Score. Music as Performance, N.Y. 2013 • C. Jost, Der ›performative turn‹ in der Musikforschung. Zwischen Desiderat und (teil)disziplinärem Paradigma, in: MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 28, 2013, 291–309 • T. Kabisch, ›Verschwindendes Erscheinen‹ als Prinzip einer Musik der Moderne. Vladimir Jankélévitch über Debussy, Fauré und Ravel, in: Musik & Ästhetik 18/72, 2014, 38–64 • C. Utz, Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse, in: AMI 86, 2014, 101–123 • T. Janz, Claude Debussy. ›Douze études pour piano‹. Musikalische Poetik eines Anti-Akademikers, in: AfMw 72, 2015, 55–75 • Handbook of Autoethnography, hrsg. von S. Holman Jones, T. E. Adams und C. Ellis, L. 2016 • P. de Assis, Logic of Experimentation. Rethinking Music Performance through Artistic Research, Leuven 2018 • N. Urbanek, Vom Sinn des Klangs. Ein Vortrag aus posthermeneutischer Perspektive, in: Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, hrsg. von J.P. Hiekel und W. Mende, Bielefeld 2018, 47–70 • C. Linke, Sprechen über das Unausprechliche mit Jankélévitch, Adorno und Barthes, in: Musik & Ästhetik 25/97, 2021, 5–25

Christian Utz

Guido Adler

Der Stil in der Musik

Lebensdaten: 1855–1941

Titel: Der Stil in der Musik. Buch I: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils

Erscheinungsort und -jahr: Leipzig 1911

Textart, Umfang, Sprache: Buch, VII, 279 S., dt.

Quellen / Drucke: Neudruck: Leipzig ²1929 [Nachdrucke: Walluf bei Wiesbaden 1973, Vaduz 1985] • Nachdruck: Hamburg 2012 • Digitalisat: archive.org

In seiner Antrittsrede an der Wiener Universität, die ihn 1898 zum ordentlichen Professor berufen hatte, betonte Adler die Bedeutung einer auf der Erforschung musikalischer Quellen beruhenden Musikwissenschaft, deren Hauptaufgabe es sei, mittels Quellenvergleich »die Stilgesetze der verschiedenen Epochen« zu eruieren (*Musik und Musikwissenschaft*, in: *JbP* 1898, Leipzig 1899, S. 34). Mit den unter seiner Leitung seit 1894 erscheinenden *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* trug er entscheidend zur Verbreiterung der Quellenbasis bei. Noch ohne den Stilbegriff zu verwenden, hatte er bereits in seinem Grundlagenaufsatz von 1885 die Bildung von Gesetzen nach naturwissenschaftlichem Vorbild mittels Induktion zum höchsten Ziel erklärt (vgl. *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *VfMw* 1, 1885, S. 5–20). Aber auch der normative juristische Gesetzesbegriff spielte bei Adler, der vor dem Musikwissenschaftsstudium ein juridisches Studium absolviert hatte, eine große Rolle.

In seinem Stilbuch von 1911 ging er daran, die »Prinzipien« und »Arten« musikalischer Stilbildung grundlegend zu behandeln. Ein weiterer Band sollte dann die »historischen Stilperioden« erörtern (S. [III]). Mitten in der Arbeit an diesem Buch (vgl. *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien 1935, S. 84) zog er – noch immer unsicher über prinzipielle Fragen – diesem Vorhaben ein weiteres vor (vgl. *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919), bevor er statt eines zweiten Bandes – nicht mehr allein, sondern unter Einbeziehung zahlreicher Autoren – das *Handbuch der Musikgeschichte* (Frankfurt a. M. 1924; 2 Bde., Berlin ²1930) in Angriff nahm.

Stilanalysen vom Mittelalter bis zu seiner Gegenwart waren das Thema zahlreicher von Adler betreuter Dissertationen. Seine Stilkritik wurde geradezu zum Kennzeichen des Wiener Musikhistorischen Instituts. Sie konzentrierte sich auf musikalische Werke, ohne den Einfluss außermusikalischer Faktoren auf die Stilbildung zu leugnen, und sah diese primär unter einem entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkt nach dem Muster »Stilaufstieg, -höhepunkt oder -abstieg«. Als »höchste Synthese in Einzel- und Gesamterscheinungen« (Adler 1919, S. 113) wurde der Begriff des Stils bei Adler zum Dreh- und Angelpunkt musikwissenschaftlicher Forschung und damit zugleich zum Garant ihrer disziplinären Autonomie.

Zum Inhalt • Adler, der sich als Pionier musikwissenschaftlicher Stilforschung sah, beabsichtigte mit seinem Buch eine Art »Rahmengesetz« (S. 2) zu geben, da man, wie er in der »Einleitung« schreibt, »noch nicht den Bruchteil der stilbildenden Momente, der leitenden Prinzipien, nicht

die Ursachen und Zusammenhänge der Stilwandlungen, der Vervollkommnung, der Hochblüte und des Niederganges der einzelnen Stilepochen und Schulen« (S. 1 f.) kenne.

Im Kapitel »Stilprinzipien« setzt er sich zunächst mit dem Stilbegriff verschiedener Disziplinen auseinander (als Vertreter nennt er u. a. Gottfried Semper, Hippolyte Taine, Theodor Lipps und Heinrich Wölfflin), bevor er seine organologische Auffassung von Musik zum Motor jeder stilistischen Entwicklung erklärt: »Der Stil [...] entsteht nicht zufällig, [...] sondern basiert auf Gesetzen des Werdens, des Auf- und Abstieges organischer Entwicklung. Die Tonkunst ist ein Organismus, eine Pluralität von Einzelorganismen, die in ihren Wechselbeziehungen, in ihrer Abhängigkeit voneinander ein Ganzes bilden« (S. 13). Unter dem Gesichtspunkt einer steten Veränderung betrachtet er Phänomene wie Stilbildung, -wandel, -übergang, -übertragung, -mischung und -kreuzung. Bei der Erörterung musikalischer Grundbegriffe (Motiv, Tonalität, Rhythmus, Metrik, Takt etc.), aber auch sonst, wird seine Abgrenzung zu Hugo Riemann überdeutlich, etwa zu dessen Auffassung von einer verabsolutierten Rolle des Auftaktes (vgl. S. 87 ff.).

Das Kapitel »Stilarten« leitet Kriterien einzelner Stile (wie für kirchliche bzw. weltliche Musik, Vokal- bzw. Instrumentalmusik) entweder aus ihrer inneren Beschaffenheit (Sangbarkeit für Vokalmusik) oder äußeren Abhängigkeit (liturgisches Gebet für Kirchenmusik) ab. Stilnormen fixieren so einen Rahmen, der wohl eine stete Entwicklung erlaubt, nicht dagegen größere Ausbrüche. Am Beispiel des von Hector Berlioz ausgehenden virtuoseren Orchesterstils, den Adler als einen solchen Ausbruch darstellt, versucht er zu zeigen, dass dieser »der Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Hinblick auf Störung und Gefährdung organischer Fortführung der klassischen Orchestermusik zum Nachteil gereicht« (S. 165). Für derartige Erscheinungen, zu denen er etwa auch die Salonmusik zählt, prägt er den Begriff der »Stilentartung« (ebd.). Ähnlich qualifiziert er mehrchörige Werke (den »polychoren Stil«) am Endpunkt des polyphonen A-cappella-Stils als »Monstregestaltungen und Exzesse« (S. 253) und kritisiert an Komponisten seiner Zeit (wie Arnold Schönberg), dass sie »die Freiheit [...] zur Aufhebung der nach jahrhundertelanger Erarbeitung gewonnenen Normen« (S. 257) über Gebühr ausnützen würden.

Den Unterschied zwischen Stilaufbau und -vollendung exemplifiziert Adler am Beispiel von Wolfgang Amadé Mozart, »diesem größten, reichsten Musikgenie aller Zeiten«, der zwar »entwicklungsgeschichtlich [...] in der Instrumentalmusik hinter Haydn, in der dramatischen Musik hinter Gluck« (S. 192) rangiere, diese beiden aber »in künstlerischer Beziehung« übertrage. Von untergeordneter Bedeutung ist für ihn dagegen der Begriff des »Werkstils«, da er die

Aufgabe der Musikgeschichte weniger in der »Individualisierung« als vielmehr darin erblickt, »die gemeinsamen Eigenschaften der künstlerischen Erscheinungen in richtiger Weise zusammenzufassen und zu beleuchten« (S. 239).

Kommentar - Adlers Anleihen bei der Evolutionsbiologie (konkret aus der Botanik, kaum aus der Zoologie) zeitigten eine Reihe von Implikationen. Sie erleichterten erstens die Wertschätzung stilvorbereitender sogenannter Kleinmeister, relativierten aber damit zugleich die Leistung sogenannter Musikheroen, während sie die Manieristen und Epigonen vollends abwerteten. Zweitens konnten Entwicklungen, die »außerhalb des organischen Versuchsfeldes« (S. 6) stehen, zu verfehlten Experimenten erklärt werden, über die der als Akteur der Musikgeschichte hypostasierte evolutionäre (und nicht revolutionäre) Stilfortgang letztlich hinwegschreitet. Damit wird aber der um diese Mechanismen wissende Stilforscher zum »Wächter der Ordnung« (Adler 1885, S. 18), der die kompositorische Entwicklung seiner Zeit reglementierend begleiten möchte, was misslingen muss: Während ihm die Einordnung Richard Wagners mit Verweis auf dessen Abhängigkeit von zeitgenössischen und vergangenen Entwicklungen gerade noch gelingt (vgl. S. 6), muss Adler schon bei Gustav Mahler auf ethische Kategorien ausweichen, wenn er etwa grotesk oder trivial anmutende Passagen nicht musikalisch, sondern nur mehr vor dem Hintergrund »ernster Lebensauffassung« toleriert (*Gustav Mahler*, Leipzig² 1916, S. 74), um letztlich bei Schönberg (vgl. S. 254–257), von Adler auch als »Großexperimentier- und Berufssucher« titulierte (*Oesterreichische Musik im letzten Jahrzehnt* [Ms. vermutlich 1922], zit. nach Eder 2005, S. 113), und dessen Schülern zu scheitern.

Während die Evolutionsbiologie einerseits modellhaften Charakter für Adlers musikhistoriographischen Zugang hatte, bereiteten ihm doch andererseits Quellen große Schwierigkeiten, die zu seiner Zeit gerne als (primitiver) Ausgangspunkt westlicher Musikentwicklung gesehen wurden. Dazu zählen Tierlaute (vgl. S. 102; mit Bezug auf Charles Darwin, S. 140) ebenso wie Phonogrammaufnahmen bzw. Notate außereuropäischer Musik (S. 17, 242 f.). Anders als Riemann, der von allgemeingültigen Grundlagen des westlichen Tonsystems ausgeht (vgl. *Grundriß der Musikwissenschaft*, Leipzig 1908, S. 13 f.), mahnt Adler bei der Einordnung dieses »musik-ethnographischen Materiales in die historischen Stiletappen« (S. 56) aus methodischen Gründen sowie aufgrund ungenügender Quellsituation zur Vorsicht.

Adler war um 1910 nicht der Einzige, der Stiluntersuchungen zum Zentrum musikwissenschaftlicher Arbeit erkor. Riemann war 1908 (vgl. *Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen*, Leipzig 1908; dazu Adler 1935, S. 85), Hubert Parry wie

Adler 1911 mit einer entsprechenden Monographie hervorgetreten (vgl. *Style in Musical Art*, London 1911). Es war aber Adler vorbehalten, durch gezielte Verbreitung seiner Methode (nicht zuletzt mithilfe seiner Schüler) das Wiener Institut bis zu seiner Emeritierung 1927 zum Zentrum der Stilforschung zu machen. Letztere wurde zum Kennzeichen der »Wiener Schule der Musikwissenschaft« (Ficker 1946). Galten Adlers Schriften seinen Anhängern auch als »Gesetzbücher der modernen musikalischen Stilforschung« (Jeppesen 1941, S. 1), so kam substantielle Kritik v. a. aus zwei Richtungen: Einerseits forderte eine mehr den Geisteswissenschaften verpflichtete Musikwissenschaft seit den 1920er-Jahren abseits der Feststellung stilistischer Merkmale eine stärkere Kontextualisierung von Musik, andererseits forderte die Hinwendung zur Werkanalyse nach dem Zweiten Weltkrieg die Berücksichtigung der besonderen Qualitäten einzelner Kunstwerke. Adlers Betonung von Stilgemeinschaften – ihm schwebte gar ein »lexikon formularum« vor (1919, S. 34) – versagte zwangsläufig bei der Bestimmung des künstlerischen Eigenwertes (vgl. Dömling 1973, S. 42–45).

Trotz dieser berechtigten Einwände besteht Adlers Verdienst darin, der historischen Musikwissenschaft eine eigene, nur von ihr selbst handzuhabende Methodik gegeben zu haben, die in der Lage ist, musikalische Werke zu klassifizieren und in einen Entwicklungszusammenhang einzuordnen. Seinen Anspruch eines umfassenderen Stilbegriffs, der auch individuelle und außermusikalische Faktoren berücksichtigen sollte, konnte er dagegen nicht erfüllen.

Literatur K. Jeppesen, Guido Adler in Memoriam, in: AML 13, 1941, 1 f. • R. Ficker, Guido Adler und die Wiener Schule der Musikwissenschaft, in: ÖMZ 1, 1946, 185–187 • W. Dömling, Musikgeschichte als Stilgeschichte. Bemerkungen zum musikhistorischen Konzept Guido Adlers, in: IRASM 4, 1973, 35–50 • R. Heinz, Guido Adlers Musikhistorik als historisches Dokument, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen, hrsg. von W. Wiora, Rgsbg. 1969, 209–218 • V. Kalisch, Entwurf einer Wissenschaft von der Musik. Guido Adler, Baden-Baden 1988 • B. Boisits, Historismus und Musikwissenschaft um 1900. Guido Adlers Begründung der Musikwissenschaft im Zeichen des Historismus, in: Archiv für Kulturgeschichte 82, 2000, 377–389 • G. J. Eder, Guido Adler. Grenzgänger zwischen Musikwissenschaft und Kulturleben, in: Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Damals und heute, Kgr.Ber. Wien 1998, hrsg. von T. Antonicek und G. Gruber, Tutzing 2005, 101–123 • B. Boisits, Kulturwissenschaftliche Ansätze in Adlers Begriff von Musikwissenschaft, in: ebd., 125–139 • B. Boisits, Historisch/systematisch/ethnologisch: die (Un-)Ordnung der musikalischen Wissenschaft gestern und heute, in: Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven, hrsg. von M. Calella und N. Urbanek, Stg. 2013, 35–55 • R. Mundy, Evolutionary Categories and Musical Style from Adler to America, in: JAMS 67, 2014, 735–768

Barbara Boisits

Theodor W. Adorno

Ästhetische Theorie

Weitere Autornamen: Theodor Wiesengrund, Hektor Rottweiler (Pseudonym)

Lebensdaten: 1903–1969

Titel: Ästhetische Theorie

Erscheinungsort und -jahr: Gesammelte Schriften, Bd. 7, hrsg. von R. Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1970

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 544, [4] S., dt.

Quellen/Drucke: Neudruck: Frankfurt a. M. 1973, 1997 [maßgebliche Ausg.; digitale Edition: Digitale Bibliothek 97, Berlin 2004, 1 CD-ROM] • Übersetzungen: *Théorie esthétique*, übers. von M. Jimenez, Paris 1974 • *Teoria estetica*, übers. von E. De Angelis, Turin 1975 • *Aesthetic Theory*, übers. von C. Lenhardt, London 1984 • *Aesthetic Theory*, übers. von R. Hullot-Kentor, Minneapolis 1997 • *Estetická theorie*, übers. von D. Prokop, Prag 1997 • *Αισθητική θεωρία* [Esthítikí theoría], übers. von L. Anagnostou, Athen 2000 • *Эстетическая теория* [Ėstetičeskaja teorija], übers. von A. V. Dranova, Moskau 2001 • *Aesthetic Theory*, übers. von R. Hullot-Kentor, London 2004 • *Teoría estética*, übers. von J. Navarro Pérez, in: *Obra completa*, Bd. 7, Tres Cantos, Madrid 2004 • *Teoria estetica*, übers. von G. Matteucci, Turin 2009 • *Nazariya istiġiqiya*, übers. von N. 'Unilli, Freiberg a. Neckar 2017

Die im Jahr 1970 postum erschienene *Ästhetische Theorie* ist das Fragment gebliebene Spätwerk Theodor W. Adornos und eine der bedeutendsten Schriften zur Reflexion der autonomen Kunst, wie sie sich seit dem 18. Jahrhundert herausgebildet hat, mit einem Fokus auf der Moderne und Nachkriegsmoderne. Die Schrift steht unter dem Eindruck der Diskreditiertheit aller Kultur, wie ihr Adorno in dem vielfach irritierenden Diktum »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch« Ausdruck gegeben hatte (*Kulturkritik und Gesellschaft*, in: *AdornoGS* 10.1, S. 30; Erstdruck: Köln 1951). Von dieser dilemmatischen Situation, die die zeitgenössische Kunst nicht weniger als das philosophische Denken über sie betrifft, geht Adorno aus, wenn es im eröffnenden Satz der *Ästhetischen Theorie* heißt: »Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht« (S. 9). Adornos methodischem Prinzip gemäß, wonach »von den jüngsten Phänomenen her Licht fallen soll auf alle Kunst anstatt umgekehrt« (S. 533), reflektiert die *Ästhetische Theorie* in enger Orientierung an konkreten Werken den Begriff des Kunstwerks und das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft. Mit einem deutlichen Schwerpunkt auf den Adorno selbst am nächsten stehenden Künsten Musik und Literatur reicht der von der *Ästhetischen Theorie* in den Blick genommene Zeitraum etwa von Bach und Beethoven bis Brecht und Beckett. Letzterem hatte Adorno das Buch widmen wollen (vgl. »Editorisches Nachwort«, *Adorno/Tiedemann* 1997, S. 544). Die *Ästhetische*

Theorie ist jedoch weitaus mehr als eine Philosophie der modernen Kunst. Nicht nur kommt der Erörterung der ästhetischen Erfahrung, wie sie etwa auch für das Phänomen des Naturschönen konstitutiv ist, eine Schlüsselrolle zu; es werden neben einer Theorie des Ästhetischen auch die ästhetischen Potentiale von Theorie zum Ausdruck gebracht, was sich im prägnant doppelsinnigen Titel der Schrift indiziert findet. Als Adorno im August 1969 verstarb, war die *Ästhetische Theorie* gemäß letzten brieflichen Äußerungen des Autors der inhaltlichen Substanz nach weitgehend fertiggestellt; wobei es nach seiner Prognose allerdings »noch einer verzweifelten Anstrengung« bedurft hätte, die Inhalte zu organisieren (ebd., S. 537). Diese »verzweifelte Anstrengung« fiel nach Adornos Tod in unvorhergesehener Besetzung seiner Frau Gretel Adorno und Rolf Tiedemann zu, wobei beider Verdienste um Adornos Werk nicht allein in Bezug auf die von ihnen besorgte Publikation der *Ästhetischen Theorie* kaum hoch genug eingeschätzt werden können. Eine kritische Edition des opulenten Typoskript-Konvoluts, die den Fragmentcharakter der Schrift exponiert, ist in Planung (vgl. Endres / Pichler / Zittel 2013).

Zum Inhalt • Aufmerksamkeit verdient in zweifacher Hinsicht zunächst die Textgestalt der *Ästhetischen Theorie*: Das so betitelte Buch gliedert sich in der in den *Gesammelten Schriften* Adornos publizierten Lesefassung in den Haupttext (*AdornoGS* 7, S. 7–387) und die »Paralipomena« (ebd., S. 389–490) – das »Ausgegliederte« –, das Adorno noch in den Text hätte integrieren wollen; eine Aufgabe, die sich jedenfalls für die Herausgeber als »undurchführbar« erwies (vgl. »Editorisches Nachwort«, Adorno / Tiedemann 1997, S. 543). Der Haupttext enthält die editorisch bearbeitete Letztfassung der *Ästhetischen Theorie*, wie sie 1969 vorlag; er ist ein Torso, für den noch weitreichende Überarbeitungen geplant gewesen wären. Darüber hinaus enthält das Buch die »Frühe Einleitung« (*AdornoGS* 7, S. 491–533), die Adorno noch hätte ersetzen oder modifizieren wollen, und einen als Exkurs bezeichneten Text mit »Theorien über den Ursprung der Kunst« (ebd., S. 480–490), der u. a. das für Adornos Ästhetik wesentliche Naheverhältnis von »Eros und Erkenntnis« thematisiert (ebd., S. 490).

Gegenüber dieser äußeren Struktur des Buchs, die dessen Fragmentcharakter geschuldet ist, ist aber insbesondere jene innere Struktur des Textes bemerkenswert, die Adorno dezidiert vorgesehen hatte. So kennt der mit knapp 400 Seiten nicht eben schlanke Haupttext keine Kapitel im eigentlichen Sinn, sondern ist graphisch allein durch Spatien in inhaltlich mehr oder weniger distinkte, tatsächlich mannigfach überlappende Teile gegliedert. Die provisorische Inhaltsübersicht der Herausgeber gibt dabei zwölf kapitelähnliche Abschnitte an. Unterhalb dieser Struktur liegt ein Variationenwerk, das einige Kernkonzepte

kaleidoskopartig in immer wieder neuen Zusammenhängen und Perspektiven reflektiert, wobei sich die Begriffe vielfach als janusköpfig zu erkennen geben. Gemäß Äußerungen Adornos, die im »Editorischen Nachwort« wiedergegeben sind und den Ausführungen in seinem schriftstellerischen Selbstportrait, *Der Essay als Form* (Frankfurt a. M. 1958) entsprechen, sollte die Schrift nicht in der Art eines argumentativen Stufengangs aufgebaut, sondern »aus einer Reihe von Teilkomplexen« montiert sein, »die gleichsam gleichgewichtig sind und konzentrisch angeordnet, auf gleicher Stufe«, wobei »deren Konstellation, nicht die Folge, [...] die Idee ergeben« sollte (Adorno, zit. nach »Editorisches Nachwort«, Adorno / Tiedemann 1997, S. 541). Adorno entwickelte jenes Stilprinzip, das in der *Ästhetischen Theorie* seine konsequenteste Ausprägung erhielt, bereits früh, zum einen unter dem Eindruck von Walter Benjamins Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Berlin 1928), zum anderen, nicht minder wichtig, unter dem Eindruck des »Schönbergischen Ideals« der Zwölftonkomposition, wonach im musikalischen Werk »jeder Takt gleich nah zum Mittelpunkt« sein sollte (*Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron*, Erstdruck in: *AdornoGS* 16, Frankfurt a. M. 1963, S. 472). Zudem wies Adorno darauf hin, dass sich seine eigene literarische Methode mit jener des späten Friedrich Hölderlin, wie Adorno sie in seinem Aufsatz *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins* (Frankfurt a. M. 1964) erläutert hatte, engstens berühre (vgl. »Editorisches Nachwort«, Adorno / Tiedemann 1997, S. 541). Mit diesem Darstellungsprinzip ist eine der Dimensionen bezeichnet, in der die *Ästhetische Theorie* keineswegs nur eine Theorie über das Ästhetische oder die Kunst formuliert, sondern, in einem mimetischen Naheverhältnis zu ihren Gegenständen, selbst an ästhetischen Ideen partizipiert, freilich im Medium begrifflich-philosophischer Reflexion. Diese Ausrichtung war bereits in Adornos *Musikalischen Schriften* maßgeblich gewesen, für die er einen ebenso doppelsinnigen Titel fand wie für die *Ästhetische Theorie*.

Charakteristisch für Adornos größere Textkompositionen im Allgemeinen, für die Form der *Ästhetischen Theorie* aber im Besonderen, ist das Aufeinandertreffen eines senzenhaft-pointierten Aussageduktus mit einer ausladenden, ununterbrochenen und damit hermetisch anmutenden Form der Textgestaltung, die im Fall der *Ästhetischen Theorie* nicht nur ohne Zwischenüberschriften, sondern auch mit einem Minimum an Absätzen auskommt. Dabei geben der apodiktisch-aphoristische Gestus und die dialektisch durchkomponierten Argumentationsketten dem Text eine auffällige Rhythmusgestalt; literarisch ausgedrückt präsentiert sich das Buch wie eine spannungsreiche Synthese von Slogan und Roman. Die Maxime der

Negativen Dialektik »Denken [...] vermag gegen sich selbst zu denken, ohne sich preiszugeben« (*AdornoGS* 6, S. 144; Erstdruck: Frankfurt a. M. 1966) ist auch maßgeblich für die *Ästhetische Theorie*. In der skizzierten Weise spricht ihr Autor nicht nur als Kunst- und Sozialphilosoph, der Immanuel Kant und Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Nietzsche und Karl Marx weiterdenkt und mit der Gegenwart der Spätmoderne konfrontiert, sondern zudem als Musikkritiker und Künstler, der die künstlerische Praxis und ihre Probleme aus erster Hand kennt und mit normativen Kriterien an die Werke herantritt, insofern Adorno für Kunstwerke, die ihrem Begriff gerecht werden, etwa eine welterschließende Kraft und Wahrheitsgehalt reklamiert. Aus all dem ergibt sich die besondere Sprachform der *Ästhetischen Theorie*: Resolute begriffliche Setzungen, die an Themen in Sonatenwerken erinnern, werden in spannungsreichen Bögen entwickelt. Bereits die *Negative Dialektik* hatte die philosophische Schrift mit einer Komposition verglichen: »Was in ihr sich zuträgt, entscheidet, nicht These oder Position; das Gewebe, nicht der deduktive oder induktive, eingeleisige Gedankengang« (ebd., S. 44).

Das Gesagte lässt sich an Bestimmungen des Kunstwerks wie den folgenden verdeutlichen: »Der Begriff des Kunstwerks impliziert den des Gelingens. Misslungene Kunstwerke sind keine, Approximationswerte der Kunst fremd, das Mittlere ist schon das Schlechte« (S. 280). Ohne dass die entschiedenen Aussagen, in denen der Philosoph und Kunstkritiker Adorno zugleich zu Wort kommen, eigentlich revidiert würden, bleibt der Text allerdings bei diesen momenthaften Feststellungen gerade nicht stehen; denn schon kurz darauf sieht Adorno nicht nur den an die historisch obsoleete Regelästhetik anklingenden Begriff des Gelingens durch »die Assoziation mit dem sich abzappelnden Musterschüler verunstaltet« (S. 281); ein bruchloses Gelingen – Adornos Chiffre dafür ist der theologisch konnotierte Begriff der »Versöhnung«, in welcher die »Idee der Kunst« recht eigentlich bestünde (S. 87) –, sei in der Kunst auch gar nicht zu bewerkstelligen, solange in der empirischen Realität, d. i. in der Gesellschaft, ein unversöhnter Zustand herrsche (vgl. Wellmer 1985). Adorno denkt hierbei im Anschluss an Marx an die Klassengesellschaft, an die Gräueltat in Krieg und Genozid, an die fortschreitende Vernichtung von Natur, aber auch, wie insbesondere in der *Dialektik der Aufklärung* (zus. mit M. Horkheimer, Amsterdam 1947) ausformuliert, an die Tendenzen zur Selbstunterdrückung und Selbstausbeutung im modernen Subjekt. Kunst könne, nach Adornos Einsicht, überhaupt nicht gelingen, sie könne das Schöne nicht ungebrochen zum Ausdruck bringen, in einer Welt, in der, wie es in einem seiner letzten, unter dem Eindruck des Kalten Krieges verfassten Texte heißt, »jeden Augenblick die Bombe fallen kann« (*Spätkapitalismus oder*

Industriegesellschaft?, in: *AdornoGS* 8, S. 366; Erstdruck in: Stuttgart 1969, S. 12–26). Versuchte sie es, so käme sie herab zur Ideologie oder zum Kitsch; auf der anderen Seite allerdings hätte Kunst die Idee der Schönheit, die Adorno mit einem Moment des sinnlichen Glücks verschmolzen sieht (vgl. S. 412), auch nicht einfach preisgeben, sonst würde sie sinnlos: »Daß darauf heute das Verbot sich erstreckt, involviert wohl die wahre Krisis der Kunst« (ebd.). Die Idee des Schönen, Beglückenden, Lustvollen wäre in der gegenwärtigen Situation negativ festzuhalten – »mehr Lust ist bei der Dissonanz als bei der Konsonanz« (S. 66). Auf diese Weise kommt Adornos frühere Feststellung aus der *Philosophie der neuen Musik* – »die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind« (in: *AdornoGS* 12, S. 37; Erstdruck: Tübingen 1949) – auch in der *Ästhetischen Theorie* zum Tragen. Zwar ist sie wesentlich eine Werkästhetik, die normative Kriterien für den Begriff des Kunstwerks zu formulieren versucht, doch die Kategorie des Werks wird allenthalben infrage gestellt: »Kunst obersten Anspruchs drängt über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische« (S. 221). »Denkbar, heute vielleicht gefordert sind Werke, die durch ihren Zeitkern sich selbst verbrennen, ihr eigenes Leben dem Augenblick der Erscheinung von Wahrheit drangeben und spurlos untergehen« (S. 265). »Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten« (S. 41).

Zu bedenken ist insgesamt, dass Adorno, wenn er vom Kunstwerk sprach, nicht primär ein in sich ruhendes Gemälde, sondern maßgeblich das musikalische Zeitkunstwerk im Sinn hatte, das, selbst für einen eminenten Verfechter des Partiturlesens wie Adorno, seine Aufführung und sinnliche Aktualisierung impliziert. Dass Kunstwerke in ihrer Rezeption zum Leben erweckt werden und nicht unabhängig von dieser und dem geschichtlichen Prozess, in den sie eingelassen sind, zu begreifen sind, wird in der *Ästhetischen Theorie* immer wieder reflektiert. Den Werken wird ein »Leben sui generis« zugesprochen: »Die bedeutenden kehren stets neue Schichten hervor, altern, erkalten, sterben« (S. 14). Lebendig werden sie in der Erfahrung des Rezipienten, im Rezeptionsprozess: Die Kunstwerke »schlagen die Augen auf«, wie es mit Referenz auf Rainer Maria Rilkes Gedicht *Archaischer Torso Apollos* in mehrerlei Variationen heißt (S. 104; vgl. S. 172).

Das Gravitationszentrum der *Ästhetischen Theorie* wie der Kunstphilosophie Adornos insgesamt ist die Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft. Das Kunstwerk sei in seinem Doppelcharakter zu begreifen, als einerseits autonom und andererseits, wie es Adorno mit dem Begriff des französischen Soziologen Émile Durkheim