

## MUSIK ALS ORGANISMUS (POLITISCHE) IMPLIKATIONEN EINES PARADIGMAS UND DIE NEUDEUTSCHE SCHULE

von Nina Noeske, Hannover

Unschwer ist erkennbar, dass die folgenden Stellungnahmen des Musikhistorikers August Reissmann aus dem Jahre 1864 auf Persönlichkeit und Musik Franz Liszts zielen, dessen Symphonische Dichtungen zu diesem Zeitpunkt bereits vollständig veröffentlicht waren:

Er hat sich durch seine beispiellose praktische Tätigkeit eine Menge musikalischer Ausdrucksmittel angeeignet, aber der Organismus des ganzen Darstellungsmaterials ist ihm nicht erschlossen worden. Er reiht sie an einander im Sinne des Programms, und alle die Gewaltigkeiten, die er sich hierbei zu Schulden kommen lässt und die eine nothwendige Folge jenes Mangels an Beherrschung des Materials sind, finden selbst im Programm nur selten eine scheinbare Rechtfertigung. [...] Ueberall begegnet uns auch hier ein feines Empfinden und Denken, das nach ungewöhnlichem Ausdruck ringt, ohne diesen anders, als durch die vollständigste Auflösung des gesammten künstlerischen Organismus erreichen zu können. [...]

Auch die Musikformen gewinnt man nicht, dass man das Darstellungsmaterial in beliebigen Massen willkürlich oder nach außerhalb desselben liegenden Bedingungen zusammenstellt, hie und da auch wol durch Schlußformeln abrundet, sondern nur dadurch, dass man es seinem innersten Organismus, den Gesetzen seiner Wahlverwandschaft gemäss zusammenstellt; dass man auch die kleinsten Einheiten wolgebildet abrundet, und dass durch die größere und geringere Wechselbeziehung, in welche sie treten, neue Einheiten sich bilden, die wiederum durch Neben- und Unterordnung zum harmonischen Ganzen sich gestalten. [...]

Wie himmelweit verschieden auch die Formen der verschiedenen Jahrhunderte unter einander sind, es lebt in allen derselbe Organismus, dieselbe Gesetzmässigkeit. Es giebt gewisse Gesetze der Kunstgestaltung, die viel mehr im Material, als in der Idee des Kunstwerks begründet sind und die nicht verletzt werden dürfen, wenn der Begriff Kunstwerk nicht ganz verloren gehen soll.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> August Reissmann, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 3, Leipzig 1864, S. 333, 344 und 349.

Bereits innerhalb dieser kurzen Zitatmontage kommt der Begriff ‚Organismus‘ viermal vor; man muss sich jedoch nur eine beliebige musikästhetische Abhandlung aus dem 19. Jahrhundert vornehmen, und die Organismus-Metapher lässt, wörtlich oder sinngemäß, nicht lange auf sich warten. Auch im 20. Jahrhundert erlebte jenes Begriffsfeld, auf Musik bezogen, so manche Konjunktur: Man denke nur an August Halm, Heinrich Schenker<sup>2</sup> und schließlich – ohne dass die Organismus-Metapher damit zwangsläufig politisch diskreditiert wäre – an das Vokabular weiter Teile der Musikwissenschaft und Musikkritik im Vorfeld und während, teilweise auch nach der Nazi-Zeit. Doch der Vergleich des Kunstwerks mit einem Organismus ist viel älter: So finden sich derartige Konzepte bekanntlich bereits bei Platon und in der Tragödientheorie des Aristoteles.

Die folgenden Ausführungen sollen und können keinen, und sei es nur oberflächlichen, Abriss der Organismus-Metapher in der Musikgeschichte des Abendlandes liefern. Ebenso wenig möchte ich den verschiedenen bereits vorliegenden, erhellenden, aber auf bestimmte Aspekte beschränkten Untersuchungen zur ‚organischen Form‘ in der Musik eine weitere dieser Art hinzufügen: Zu nennen wären für den deutschsprachigen Raum vor allem die beiden (unabhängig voneinander konzipierten) Dissertationen von Lotte Thaler<sup>3</sup> und Lothar Schmidt<sup>4</sup>, die während der 1980er-Jahre entstanden. Beide gehen den zahlreichen Verästelungen der Metapher und ihres Gebrauchs zwischen Karl Philipp Moritz, Heinrich Christoph Koch, Johann Wolfgang von Goethe, Christian Friedrich Michaelis, Moritz Hauptmann, Adolph Bernhard Marx, Heinrich Schenker und einigen anderen genauestens nach, wobei das begriffliche Raster der Untersuchung insbesondere bei Schmidt mitunter etwas zu feinmaschig geraten zu sein scheint, um erkenntnisfördernd zu sein. Bemerkenswerterweise hat das Thema ‚Organismus in der Musik‘ vor allem im anglo-amerikanischen Raum Resonanz gefunden: Als wegweisend kann Ruth A. Solies Aufsatz *Organicism and Musical Analysis*<sup>5</sup> von 1980 gelten, der gewissermaßen als Startschuss für zahlreiche Qualifikationsarbeiten<sup>6</sup> und kleinere Beiträge<sup>7</sup> fungierte und als solcher bis heute

<sup>2</sup> Sehr aufschlußreich hierzu Robert Fink, „Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface“, in: *Rethinking Music*, hrsg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford 2001, S. 102–137.

<sup>3</sup> Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 25), München u. a. 1984.

<sup>4</sup> Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850* (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel u. a. 1990.

<sup>5</sup> Ruth A. Solie, „Organicism and Musical Analysis“, in: *19th-Century Music* 4 (Herbst 1980), S. 147–156.

<sup>6</sup> Marva Duerksen, *Organicism and Music Analysis: Three case studies*, Diss. (masch.), New York 2003.

nachwirkt. Erwartungsgemäß steht dabei vor allem – so auch bei Solie – die Ästhetik Heinrich Schenkers im Zentrum der Aufmerksamkeit; doch auch Immanuel Kant und dessen Echo in der Musikästhetik des 19. Jahrhundert findet jenseits des Atlantiks reges Interesse. Sämtliche genannten Arbeiten gehen jedoch der Frage, in welchem gesellschaftlich-sozialen Kontext sich die Idee des Organischen bewegt, nicht weiter nach.<sup>8</sup> Die Gründe für die Inflation der Organismus-Metapher im 19. Jahrhundert bleiben damit weiterhin im Dunkeln.

Im Folgenden sei ein bislang weitgehend unbeackertes Feld abgesteckt, wobei vor allem Fragen gestellt werden und naturgemäß vieles vorerst offen bleiben muss. Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Beobachtung, dass die Organismus-Metapher in den Diskussionen der Neudeutschen Schule um Liszt, Richard Wagner und Hector Berlioz offenbar eine zentrale Rolle spielt und von nahezu jedem Autor herangezogen wird, der sich, sei es affirmativ oder kritisch, zum Kreis der ‚Zukunftsmusiker‘ äußerte. Auch die Protagonisten der ‚Schule‘ selber bedienten sich des betreffenden Vokabulars; Wagner in geradezu exzessiver Weise.<sup>9</sup> So unterschiedlich die Einschätzung der ‚neudeutschen‘ Musik dabei ausfiel: Einige waren sich sämtliche Autoren darin, dass das ‚organische Werk‘ einen nicht zu hinterfragenden Wert darstellte. Ob etwa Liszts Symphonische Dichtungen das Prädikat ‚wertvoll‘ und damit ‚gute Kunst‘ erhielten, entschied sich fast immer an der Gretchenfrage, wie sie’s mit der Organizität hielten. Zur Verdeutlichung seien einige zeitgenössische Stellungnahmen angeführt. So konstatiert der universell gebildete, gegenüber den Neudeutschen skeptisch eingestellte Musikhistoriker August Wilhelm Ambros 1860, nachdem er die von Liszt erfundene Gattung sarkastisch als ganz dem gegenwärtigen – eiligen, an Eisenbahnen und Telegraphen gewöhnten – Zeitgeist gemäß beurteilt, welcher die Geduld für vier Symphoniesätze leider nicht mehr aufzubringen vermöge: „An sich ist gegen die Form der symphonischen Dichtung Nichts einzuwenden, so lange sie eine organische Gestaltung erkennen läßt und sich nicht in

<sup>7</sup> John Daverio, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, New York u. a. 1993 (hier vor allem das Kapitel „Tristan, Parsifal, and the ‚New‘ Organicism“); Judit Frigyesi, „Organicism as a Theory of Modernism in the Writings of Schoenberg, Webern and Bartók“, in: *International Journal of Musicology* 6 (1997), S. 319–358; Jeffrey Perry, „Music, Evolution, and the Ladder of Progress“, in: *Music Theory Online* 6 (November 2000) Nr. 5, [http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.00.6.5/mto.00.6.5\\_perry\\_frames.html](http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.00.6.5/mto.00.6.5_perry_frames.html). – Zugriff am 28.7.2007.

<sup>8</sup> Nichtsdestotrotz finden sich in der musikwissenschaftlichen Literatur immer wieder Hinweise und Anhaltspunkte, so bei Stephen Rumph, „A Kingdom Not of This World: The Political Context of E. T. A. Hoffmann’s Beethoven Criticism“, in: *19th-Century Music* 19 (Sommer 1995), S. 50–67, hier: S. 61.

<sup>9</sup> Vgl. Tibor Kneif, „Die Idee des Organischen bei Richard Wagner“, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 63–80.

kunstwidrige Formlosigkeit und Willkühr verliert.“<sup>10</sup> In Liszts Symphonischer Dichtung *Die Ideale* gehe die Musik, ganz in diesem Sinne, „in einem Zuge ohne Unterbrechung fort und ein Theil geht und wächst in den andern hinein“; da es jedoch erst die ‚ganze‘ Symphonische Dichtung als Einheit von Musik und Programm sei, welche im besten Fall als „geschlossen“ und „gerundet“ bezeichnet werden dürfe, sei dem Werk letztlich ein positives Urteil abzusprechen.<sup>11</sup> Ob eine Komposition dieser – für Ambros ansonsten eher zweifelhaften – Gattung ‚gelingen‘ ist, entscheidet sich also am ‚organischen‘ und stimmigen Zusammenspiel von literarischer Idee auf der einen und akustisch Wahrnehmbarem auf der anderen Seite.<sup>12</sup> Auch Liszt selber beteuerte 1855, als rhetorische Frage formuliert, dass das Programm einen „integrirenden organischen Theil des Ganzen“ zu bilden habe.<sup>13</sup>

Skepsis gegenüber der Gattung ‚Symphonische Dichtung‘ ist also zumindest von zwei Seiten möglich: Erstens kann, wie es Ambros, aber auch etwa Heinrich Adolf Köstlin in seiner Musikgeschichte von 1874<sup>14</sup> tat, bezweifelt werden, dass die Seite des Erklingenden, der Musik also, ‚organisch‘ in sich gerundet sein kann, wenn sie zu wesentlichen Teilen von einem Programm ergänzt wird; zweitens ist fraglich, ob die verschiedenen Ebenen (programmatische Idee und erklingende Musik) jemals miteinander ‚organisch‘ verbunden sein können, wenn die Verknüpfung nicht erst im Kopf des Rezipienten geschehen soll – dies der Standpunkt Eduard Hanslicks, der Mitte der 1850er-Jahre bekanntlich davon

<sup>10</sup> August Wilhelm Ambros, *Culturbistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1860, S. 156.

<sup>11</sup> Ebd., S. 158.

<sup>12</sup> Solie macht darauf aufmerksam, dass im Zuge des philosophischen Idealismus weniger Wert auf die Stimmigkeit des ‚Materials‘ als auf die Einheit und Stimmigkeit des Zusammenspiels von ‚Idee‘ und ‚Material‘ gelegt wurde: „For the philosophers, the point of calling something ‚organic‘ was not to describe the arrangement of its physical attributes but, on the contrary, to elevate it to a status transcendent of the physical. They stressed that the ideal quality of living organisms was the element of soul or *Geist*, and wished to attribute this quality to works of art“ (Solie, *Organicism*, S. 150).

<sup>13</sup> Franz Liszt, „Berlioz und seine Haroldsymphonie“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 22 (1855), Bd. 43, S. 25–32; 37–46; 49–55; 77–84; 89–97, hier: S. 40. So seien Titel und Programm nur gerechtfertigt, wenn sie „eine poetische Nothwendigkeit, ein unablösbarer Theil des Ganzen und zu seinem Verständniß unentbehrlich sind. [...] Und wenn das Programm ein Auswuchs ist, wenn es nicht einen integrirenden organischen Theil des Ganzen bildet, ist dann sein Vorhandensein ein gleichgültiges? Kann es dem Tonwerk nicht mehr oder minder schaden?“ Die anschließenden – berühmten – Ausführungen bejahen die Frage. Wenn demnach ein Programm schadlos aus dem Werk herausgebrochen werden kann, ist es entsprechend überflüssig.

<sup>14</sup> Heinrich Adolf Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriß*, hrsg. von Wilibald Nagel, Leipzig 1910 [1875], S. 569f.

ausging, dass Musik naturgemäß weder bestimmte Ideen noch Gefühle in sich enthalte.<sup>15</sup>

Ähnliche Probleme wurden mit Blick auf Wagners Musikdrama diskutiert: Aufschlussreich ist die Metaphorik, mit der wiederum Ambros das projektierte Wagnersche ‚Kunstwerk der Zukunft‘ beschreibt: „Der Centaur des Zukunftskunstwerkes tragt trüchtig genug vor Wagners Phantasie herum, prüft man ihn aber näher, und findet die zweierlei Organismen, den poetischen und musikalischen, jeden mit seinem eignen Herzen, seiner Lunge u.s.w., so stirbt das Phantasiegeschöpf.“<sup>16</sup> Der entsprechend ‚unnatürlichen‘ Zusammenstellung von „Ton-, Ticht- [sic] und Tanzkunst“<sup>17</sup> sei also von vornherein mit Skepsis zu begegnen. Allein in *Tannhäuser* und *Lohengrin* hätte Wagner es bei allen Schwachstellen vermocht, „organisch in sich geschlossene bedeutend-angelegte“ Kunstwerke zu schaffen; Opern, „welche aus ganzem Holze geschnitzt“<sup>18</sup>. Dagegen moniert ein anonymen Kritiker 1854 in den *Grenzboten*, dass die Wagnersche Leitmotivtechnik jedweden musikalischen Fluss vermissen lasse, denn „um einen künstlerischen Organismus zu Stande zu bringen, müßten die zu wiederholenden Motive nicht fix und fertig dazu gethan, sondern von neuem in Fluß gebracht werden, um dem Bedürfniß der Form gemäß modificirt, mit der Umgebung verschmolzen, kurz verarbeitet zu werden“<sup>19</sup>. Stattdessen finde sich bei Wagner – ganz im Gegensatz etwa zu Johann Sebastian Bach oder Ludwig van Beethoven, wo Teil und Ganzes fest verwoben seien – aber nur ein „rohe[r] Materialismus äußerlicher Kennzeichen, der noch dazu prätendirt geistreich zu sein“<sup>20</sup>. Auf den ersten Blick erstaunt es, dass der hiermit gemeinte Komponist selber das Begriffsfeld um ‚Organismus‘ in seinem schriftstellerischen Opus magnum *Oper und Drama* (1852) stellenweise auf jeder

<sup>15</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854. – Nachdruck Darmstadt 1991.

<sup>16</sup> Ambros, *Culturhistorische Bilder*, S. 137.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Ebd., S. 138f.: „Mag man an beiden Werken im Einzelnen viel oder wenig Tadelhaftes zu finden wissen, mag man sich beklagen, man vermisse an beiden Melodie und Form, mag man unnütze Häufung der Tonmassen, raffiniert künstliche, eigentlich außermusikalische Effekte, überwürzte oder fehlerhafte Harmonien, einzelne Längen und Langweiligkeiten und was sonst noch Alles einzuwenden haben, der Eindruck überwiegt, daß man hier einmal organisch in sich geschlossene bedeutend-angelegte, wirklich durch ihren Inhalt und nicht bloß durch den äußeren Umfang große Kunstwerke, daß man Opern vor sich hat, welche aus ganzem Holze geschnitzt, und nicht wie so viele andere aus bunten Stücken und Stückchen zusammengeleimt sind und die Gewalt der Begeisterung, die Kraft der Wahrheit sichert den bedeutenden Erfolg, wie er sich bisher noch überall gezeigt hat.“

<sup>19</sup> Anonym, „Lohengrin“, Oper von Richard Wagner“, in: *Die Grenzboten* 13 (1854), 1. Quartal, S. 81–100 sowie S. 121–139, hier: S. 128.

<sup>20</sup> Ebd.

Seite gebraucht; tatsächlich stellt das ‚Organische‘ auf allen Ebenen des Wagnerschen Theoriegebäudes einen unverzichtbaren Pfeiler dar. Auktoriale Theorie und zeitgenössische Rezeption klaffen demnach auseinander.

Was verbirgt sich jedoch hinter der Metapher des ‚Organischen‘, wenn sie auf Musik angewendet wird? Bereits anhand der vergleichsweise knappen Zitatensammlung dürfte klar geworden sein, dass es sich weniger um ein einheitliches und schlüssiges Konzept handelt, als vielmehr um eine diffuse Sammlung von Ideen, die hiermit verbunden sind, und von denen meist jeweils ein bestimmter Aspekt in den Vordergrund gerückt wird.<sup>21</sup> Einige Merkmale des ‚Organischen‘ seien hier genannt: Immer wieder taucht als zentraler Gedanke jener der ‚Einheit‘ auf,<sup>22</sup> was impliziert, dass jene Einheit zu einem gewissen Grade von der Außenwelt abgeschlossen ist – so sehr sie der Umgebung als ‚Lebenswelt‘ bedarf. Außerdem muss jene per definitionem ‚in sich geschlossene‘ Einheit – denn sonst wäre es keine Einheit – von ‚Leben‘ durchdrungen sein; ein lebloser Organismus wäre etwas Totes, mithin kein Organismus mehr, sondern bloße Materie. Es finden sich entsprechend auch in musikästhetischen Texten als pejorative Kontrastfolie immer wieder Hinweise auf das Gegenmodell des Leblosen, Mechanischen, willkürlich Zusammengestückelten, welchem sich insbesondere die von einem Programm abhängige Musik ausliefern: Köstlin zufolge verhalte sich eine solche Musik „wie ein künstlich konstruierter Mechanismus zum lebendigen Organismus, wie Mosaikarbeit zum lebensvollen Entwürfe eines Meisters“<sup>23</sup> – um nur eine von vielen ähnlichen Stellungnahmen herauszugreifen.

Wichtig für die in sich abgeschlossene, lebendige Einheit des Organismus ist außerdem der Gedanke der Natürlichkeit: Ein Organismus entsteht weder absichtsvoll noch willkürlich, sondern, um mit Kant zu sprechen, aufgrund in sich zweckmäßiger Naturgesetze und somit mit einer gewissen Notwendigkeit. (Hiermit erklärt sich auch Wagners ständiger Rekurs auf den Mythos, den er der ‚Geschichte‘ entgegensetzt.) Die Spuren der Herstellung hat ein Kunstwerk somit, in Anlehnung an Kants berühmten § 45 der *Kritik der Urteilskraft*, ebenso wie der Baum seine

<sup>21</sup> In diesem Sinne auch Ahlrich Meyer, „Mechanische und organische Metaphorik politischer Philosophie“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 13 (1969), S. 128–199, hier: S. 132: „Man wird also sagen müssen, daß bei der Untersuchung mechanischer und organischer Metaphorik die Angabe eines gewissen eidetischen Restbestandes, der für alle Metaphern – hier organisch, dort mechanisch – reklamiert werden kann, schlecht möglich ist.“

<sup>22</sup> Vgl. Solie, *Organicism*, S. 148: „Generally, the principal canon of an organic aesthetic can be formulated in the following deceptively simple terms: a work of art should possess unity in the same way, and to the same extent, that a living organism does. Such a criterion, however, raises more questions than it answers.“ Lotte Thaler zufolge stellt die Formel von der ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit‘ die „allgemeinste Ausprägung des Organismus-Modells“ dar (Thaler, *Organische Form*, S. 9).

<sup>23</sup> Köstlin, *Geschichte der Musik*, S. 570.

Wurzeln schamhaft zu verbergen; der Schaffensprozess des von der Natur begünstigten „Genial-Organismus“<sup>24</sup> ist per definitionem rätselhaft und gedanklich undurchdringbar.

Auch ist ein Organismus kein Fertigprodukt, sondern entsteht vor unseren Augen in der Zeit (was die Metapher insbesondere für die Kunstform Musik geeignet macht).<sup>25</sup> Das – zudem meist annähernd symmetrische – Gebilde entwickelt sich zudem ‚aus einem Keim‘, dem das Endprodukt inhärent ist, und offensichtlich zentral für die Praxis der musikalischen Analyse bis in die heutige Zeit, jeder Teil des Ganzen existiert mit einer gewissen Notwendigkeit und kann nicht weggedacht werden, ohne den Gesamt-Organismus zu beschädigen.<sup>26</sup> (Insbesondere hier setzten zahlreiche Kritiker Liszts an: Man misstraute der zwingenden Notwendigkeit einzelner musikalischer Momente seiner Werke.) Je beziehungsreicher das Gebilde, desto besser:

There are two qualitative dimensions that yield organic standards of beauty – the degree of integration and the amount of the material integrated. [...] The maximum of integration is a condition where every detail of the object calls for every other. [...] Or negatively, it is a condition where no detail can be removed or altered without marring or even destroying the value of the whole. Such a whole is called an organic unity.<sup>27</sup>

Konstitutiv für den Organismus-Gedanken ist außerdem die Tatsache, dass einige Teile für das Funktionieren des Ganzen weniger wichtig sind als andere; Haupt- und Nebengedanken in der Musik hätten somit eine gewisse Analogie etwa zu den wichtigen Organen wie Herz und Niere auf der einen, Körperteilen wie Händen und Füßen auf der anderen Seite.

<sup>24</sup> Vgl. u. a. Walter Gebhard, „Die Erblast des 19. Jahrhunderts. Organismuskritik zwischen Goethes Morphologie und Nietzsches Lebensbegriff“, in: *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*, hrsg. von Hartmut Eggert, Erhard Schütz und Peter Sprengel, München 1995, S. 13–36, hier: S. 18.

<sup>25</sup> Vgl. Kneif, *Die Idee des Organischen*, S. 73: „Musik soll, nicht anders als ein lebendiges Naturgebilde, aus den ersten Keimen allmählich erwachsen und einen progressiven Gestaltwandel eingehen, statt sogleich sich wie etwas Fertiges dem Hörer aufzudrängen.“

<sup>26</sup> Vgl. hierzu den in jüngerer Zeit insbesondere von Martin Geck heftig kritisierten Anspruch Dahlhaus', in seinen Analysen nachzuweisen, dass ein bestimmtes musikalisches Kunstwerk „nicht anders sein kann, als es ist“, weil „sämtliche Teile eines Werkes sinnvoll aufeinander und auf das Ganze bezogen sind und [...] jeder von ihnen in der Funktion aufgeht, die er erfüllt.“ (Carl Dahlhaus, *Schönberg und andere*, Mainz 1978, S. 277). Kritisch hierzu: Martin Geck, „Das wilde Denken. Ein strukturalistischer Blick auf Beethovens op. 31/2“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 64–77, S. 68f. und S. 76.

<sup>27</sup> Stephen Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge (Mass.) 1946, zit. nach Solie, *Organicism*, S. 148.

Was das Organizitätsparadigma aber so überaus bedeutsam für ein ganzes Jahrhundert machte und sogar moralische Autorität erlangte,<sup>28</sup> scheint ein anderer Aspekt zu sein, der für den deutschen Idealismus zentral ist: Gemeint ist jener der Vereinigung von Körper und Geist, Sinnlichkeit und Vernunft, Zufälligem und Notwendigem, Kreatürlichem und Göttlichem (man kann die Liste beliebig fortführen). Dieser Gedanke spielte vor allem – um nur zwei Werke herauszugreifen – in Schillers *Ästhetischer Erziehung*, aber auch in Hegels *Phänomenologie des Geistes* eine zentrale Rolle. Hier scheint – zumindest theoretisch – endlich die Versöhnung gelungen zu sein, an der die Menschheit seit Anbeginn laboriert, und warum sollte dem Kunstwerk als höchstes Ideal jene Vereinigung versagt bleiben?

Offenbar galt die Kunst als eine Art vollkommenes Ebenbild des Menschen; Musik sollte so beschaffen sein, wie das Individuum sein wollte: Ein beseelter, vollständig harmonisch sich bewegender Körper, der zudem, um Schiller zu zitieren, den Eindruck einer gewissen „Freiheit in der Erscheinung“ hervorrufen sollte: Das „Gezwungene, Gehemmte, Gedrückte“ kann demnach nicht ‚schön‘ sein: „Das ist die *Freiheitsähnlichkeit* in den organischen Formen, die deshalb als schön empfunden werden können.“<sup>29</sup> Namentlich der den ‚Neudeutschen‘ verbundene Königsberger Musiktheoretiker und Klavierpädagoge Louis Köhler verglich 1864 die musikalische Komposition mit dem Geist- und Naturwesen ‚Mensch‘:

Der menschliche Körper in seiner äußeren Gestalt und inneren Beschaffenheit, bis in die kleinste Zelle, ist ein entsprechendes Beispiel zu einem Musikstück, und die Geistesart in jedem Moment gehört noch dazu. Die Form ist also Alles, sie ist der Ausdruck und folglich der Geist; Form und Inhalt sind, wie Leib und Seele: E i n e s.<sup>30</sup>

Wenn jedoch stimmt, was der Hegelianer Franz Brendel für seine ‚Partei‘ als ‚fortschrittliche‘ konstatierte, dass nämlich bei Wagner und Liszt sich der Geist in sich selbst bereits zurückziehe, zwischen Idee und Erscheinung also ein Bruch herrsche, dann kann von Organizität nicht mehr die Rede sein. So heißt es bei Brendel 1859 mit Blick wiederum auf Liszts Symphonische Dichtungen: „Die Seite des Gedankens ist bis zur Spitze fortgeführt, so sehr daß derselbe als über dem Werke schwebend erscheint, zugleich aber hat eine Rückwendung zum Sinnlichen stattgefunden. Es ist also nicht mehr dieses unmittelbare Verwachsen sein zwischen

<sup>28</sup> Vgl. parallel hierzu u. a. Schmidt, *Organische Form in der Musik*, wonach auch die ästhetische Autonomie „doch recht eigentlich als Spiegelbild einer utopischen moralischen Autonomie konzipiert ist“ (ebd., S. 47).

<sup>29</sup> Rüdiger Safranski, *Schiller oder Die Erfindung des deutschen Idealismus*, München 2004, S. 358.

<sup>30</sup> Louis Köhler, *Die neue Richtung in der Musik*, Leipzig 1864, S. 25.

beiden vorhanden, die Idee ist das Uebergreifende trotz der äußeren Fülle.<sup>31</sup> (Man nehme zum Vergleich einmal Adornos Texte zum späten Beethoven zur Hand – hier schlägt das Pendel in die andere Richtung, also in Richtung ‚Materie‘, aus.) Auffallend ist, dass Brendel ungeachtet dieser Einschätzung, wo immer möglich, am Organizitätsparadigma festhält: So beschreibt er beispielsweise – wie es fast im gesamten nach-Hegelschen 19. Jahrhundert üblich scheint – den Verlauf der (Musik-)Geschichte als ‚organisch‘<sup>32</sup> und charakterisiert das Wagnersche „Gesamtkunstwerk“, was wiederum als Qualitätskriterium gelten kann, als ein „aus einer Wurzel hervorgegangenes organisches Ganze“<sup>33</sup>. Der ‚Chefideologe‘ der Neudeutschen Schule erscheint hier merkwürdig inkonsequent, und es ist zweifelhaft, ob ihm dies bewusst war.

Es scheint, so lässt sich auch mit Blick auf Brendel sagen, als erlebe die Organismus-Metapher, gewissermaßen als Kompensation, immer dann eine Konjunktur, wenn bestimmte Bereiche der Wirklichkeit als defizitär erscheinen. So wurde das Newtonsche mechanistische Weltbild der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgerechnet mit der Aufklärung und beginnenden Industrialisierung durch eine biomorphe Betrachtungsweise abgelöst;<sup>34</sup> die mit der Industriearbeit einhergehende, schon früh als belastend wahrgenommene Arbeitsteilung wiederum, die Schiller in seinem 6. Brief zur *Ästhetischen Erziehung* bekanntlich mit der Uhrwerk-Metapher beschrieb, führte zu einer Konjunktur des ‚beseelten Organismus‘ als ideales Gegenbild, bemerkenswerterweise auch in den Theorien von Gesellschaft, Staat und Nation.<sup>35</sup> Genannt seien hier, gewissermaßen als ‚Vordenker‘, nur Johann Gottfried Herder, Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Gottlieb Fichte, Friedrich Schleiermacher und Friedrich Schlegel,

<sup>31</sup> Franz Brendel, *Liszt als Symphoniker*, Leipzig 1859, S. 39.

<sup>32</sup> Ebd., S. 30.

<sup>33</sup> Franz Brendel, „Die bisherige Sonderkunst und das Kunstwerk der Zukunft“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 38 (1853), S. 77–79, 89–92, 101–104, 109–113, 121–126, 133–136.

<sup>34</sup> Klaus R. Scherpe, „Zur Faszination des Organischen“, in: *Faszination des Organischen*, S. 7–11. Siehe auch Schmidt, *Organische Form in der Musik*, S. 164: „Ideengeschichtlich hängt die Entgegensetzung von organischer, genetischer Entwicklung und ‚mechanischer Aneinanderreihung‘ mit der Ablösung der naturhistorischen Klassifikation durch die idealistische Morphologie zusammen.“ Ahlrich Meyer macht darauf aufmerksam, dass der „Naturalismus AUGUSTE COMTES [...] die Soziologie anfällig für organische Metaphern gemacht“ habe (Meyer, *Mechanische und organische Metaphorik*, S. 134).

<sup>35</sup> Für diesen Komplex sei global auf Meyer, *Mechanische und organische Metaphorik* verwiesen. Siehe auch Terry Eagleton, *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, aus dem Engl. von Klaus Laermann, Stuttgart u. a. 1994, S. 23: „In dieser Hinsicht ist die bürgerliche Gesellschaft die groteske Parodie eines ästhetischen Kunstgebildes“. Außerdem heißt es hier: „Schiller sieht diese Parallelen selbst ausdrücklich, wenn er das Verhältnis von Vernunft (die die Einheit vorschreibt) und Natur (die eine Vielfältigkeit verlangt) mit dem wünschenswerten Verhältnis von politischem Staat und Gesellschaft vergleicht“ (ebd., S. 118).

teilweise sogar Claude Henri de Saint-Simon, Heinrich Heine und Karl Marx.<sup>36</sup> Die Antithese von Staat (als tote Maschine) und Nation (als lebendige Ganzheit) war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in aller Munde (und Feder) – insbesondere die Deutschen, damals noch aufgeteilt in zahlreiche zersplitterte Einzelterritorien, nahmen die Organismus-Metapher dankbar auf, um den gewünschten und zugleich weit entfernten Zustand einer deutschen Nationalstaatlichkeit zu charakterisieren. Der ideale deutsche Staat sollte beschaffen sein wie ein Organismus: Einheitlich, funktionierend, hierarchisch gegliedert, beseelt von deutschem ‚Gemüt‘ und möglichst nicht durch ‚künstliche‘ Revolution herbeigeführt,<sup>37</sup> sondern evolutionär, gewissermaßen ‚natürlich‘ sich entwickelnd. Das Gegenbild hierzu war Frankreich.

Wenn man berücksichtigt, wie sehr das deutsche Bürgertum im Anschluss an die gescheiterte Revolution von 1848 bestrebt war, die deutsche Einheit zumindest ideell, d. h. kulturell zu forcieren, so gewinnt die damalige Einschätzung des Werks von Hector Berlioz eine eminente Bedeutung für die Rolle der Organismus-Metapher im Diskurs um die ‚Neudeutschen‘: Während Liszt und Wagner, wie oben gezeigt, Organizität zumindest in Teilen meist zugestanden wurde (dem Deutschen Wagner stets mehr als dem Ungarn Liszt!), war man sich beim Franzosen Berlioz weitgehend einig: *Er* war nicht dazu in der Lage, das ‚organische Kunstwerk‘ herzustellen, wofür er aber letztlich nichts könne; schließlich sei er Franzose. In diesen Chor stimmten selbst die Parteigänger Wagner und Brendel mit ein. Ein beliebiges Zitat, hier aus der Brendelschen Musikgeschichte von 1852:

Bei Berlioz zerfällt das Ganze in Theile, die einzelnen charakteristischen Momente treten so sehr hervor, dass der Gesamteindruck verloren geht. [...] Hierzu kommt sein französisches Naturell, der Mangel deutscher Innerlichkeit, das überwiegend Äusserliche seiner Richtung, dass z. B. die Instrumentation nicht Ausdruck des Innern ist, sondern wie bei den Virtuosen, der Gedanke durch die Instrumente bestimmt wird. Wir haben keine organischen Gebilde vor uns, wir haben mehr äusserlich Zusammengefügt. Darum sehen wir auch ein Uebergewicht der Reflexion. Die Objecte sind nicht innerlich entstanden,

<sup>36</sup> Vgl. hierzu auch Walter Hinderer, „Das Kollektivindividuum Nation im deutschen Kontext. Zu seinem Bedeutungswandel im vor- und nachrevolutionären Diskurs“, in: *Volk – Nation – Europa. Zur Romantisierung und Entromantisierung politischer Begriffe*, hrsg. von Alexander von Bormann, Würzburg 1998, S. 179–198 und Meyer, „Mechanische und organische Metaphorik“, S. 130 (zu Saint-Simon).

<sup>37</sup> Siehe u. a. Gebhard, *Die Erblast des 19. Jahrhunderts*, S. 15.

Resultate der inneren Entwicklung [...] Es fehlt das deutsche Gemüth, diese innerliche Einheit, die Instrumentalmusik aber vermag nur auf diesem Boden sich zu bewegen.<sup>38</sup>

Dass ‚der Franzose‘ mehr zur ‚äußerlichen Reflexion‘ als zu ‚echtem innerlichen Gefühl‘ imstande sei, war offenbar ein Gemeinplatz: Joseph Rubinstein spricht kritisch von der ‚Verstandesschärfe‘ Berlioz<sup>39</sup>, Köstlin ebenfalls von dessen „be-rechnende[m] und reflektierende[m] Verstand“<sup>40</sup>, und Wagner zufolge lag Berlioz bereits 1851 „rettungslos unter dem Wuste seiner Maschinen“, d. h. seines ‚mechanischen Orchesterapparates‘<sup>41</sup> begraben. Noch Alfred Einstein sprach 1950 von der „erhitzten Retorte“, mit welcher in Frankreich Musik produziert werde. Der Außenseiterstatus Berlioz‘ innerhalb der Neudeutschen Schule ist offenbar in wesentlicher Hinsicht durch den Ausschluss aus dem ‚Organizitätsdiskurs‘, der sich, wie gezeigt, auf mehreren Ebenen manifestiert, erklärbar.<sup>42</sup>

Zumindest die These sei hier gewagt, dass das ‚organische Werk‘, auch und gerade weil als vermeintlicher Garant für ‚große Kunst‘ so hartnäckig daran festgehalten wurde, mit und im Umkreis der Neudeutschen Schule erstmals grundsätzlich in Frage gestellt wird – erst späteren Zeiten ist es jedoch vorbehalten, es etwa mit Hilfe von Ironie und Collagetechniken deutlich zu relativieren, oder, wie es Ambros mit Blick auf Liszts Symphonische Dichtungen formulierte: „Diese Werke sind nicht, sie bedeuten.“<sup>43</sup>

<sup>38</sup> Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850*, Leipzig 1852, S. 513f.

<sup>39</sup> Joseph Rubinstein, „Symphonie und Drama“, in: *Bayreuther Blätter* 4 (1881), S. 53–61, hier: S. 59: Berlioz quäle demnach die Musik „auf die hartnäckigste Weise, um ihr das Wort, das verstandesscharfe, den blossen Begriff repräsentirende Wort selbst abzuwingen; aber das blieb nun ganz unmöglich“.

<sup>40</sup> „Die Musik leistet in der Treue des Kolorits, im Reichtume der Farbenpracht, in der Schärfe der Beleuchtung und Sicherheit der Zeichnung vorher noch nie Erreichtes; aber es fehlt ihr die organische Einheit und damit die musikalische Seele: es sind einzelne Glieder, die sich nicht zu einem einheitlichen und aus sich selbst gestalteten Organismus zusammenfügen wollen. Die Schuld hieran trägt offenbar nicht die Gattung [...], sondern das Naturell des Künstlers, dem es nicht gegeben war, die Objekte seiner Phantasie poetisch, d. h. nach ihrer Wirkung auf Phantasie und Gemüt aufzufassen, der sie vielmehr unmittelbar darstellen wollte. Es fehlte ihm eben an lyrischer Begabung. Berlioz wurde einseitig vom berechnenden und reflektierenden Verstande geleitet.“ (Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriss*, S. 559).

<sup>41</sup> Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. von Klaus Kropfinger, Stuttgart 2000, S. 81.

<sup>42</sup> Vgl. Scherpe, *Zur Faszination des Organischen*, S. 11: „Die Abwehr und die Verfolgung des Fremden läßt sich immer aufs Neue organologisch begründen.“

<sup>43</sup> Ebd.

Ich fasse zusammen: Der ‚Organismus-Diskurs‘ in der Musik im 19. Jahrhundert, offenbar ein Erbe des Idealismus, greift meines Erachtens ins Zentrum der musikästhetischen Debatten zwischen Neudeutschen und Konservativen; enthalten ist hierin die berüchtigte, naturgemäß zu keinem befriedigenden Abschluss gebrachte Inhalt-Form-Diskussion, welche sich offensichtlich ihrerseits auf die Frage nach der Einheit von Leib und Seele, letztlich nach der Subjekt- bzw. Menschenähnlichkeit von Kunst und Musik zurückführen lässt.<sup>44</sup> Die ästhetische Diskussion wird jedoch zugleich überlagert von politischen Einstellungen und Ereignissen, in diesem speziellen Fall der fehlgeschlagenen Einigung Deutschlands, welche zumindest in der Musik stattfinden sollte, wozu sich Berlioz‘ Kunst dem damaligen Verständnis nach kaum eignete, Liszts Universalismus mit Einschränkungen, Wagners Gesamtkunstwerk am ehesten. Laut Brendel vereint das Wagnersche ‚Kunstwerk der Zukunft‘ verschiedene „Nationalitäten und Individualitäten“<sup>45</sup> in sich – ebenso, wie der deutsche Geist dazu berufen sei, den Weltgeist in sich zu kristallisieren. Wenn also in diesem Zeitraum der Geschichte mit großer Hartnäckigkeit das organische Kunstwerk verhandelt wird, findet zugleich eine Verhandlung über die Beschaffenheit des menschlichen Subjekts ebenso wie über Staat und Nation statt; beides voneinander zu trennen, ist schwerlich möglich. Musikalischer und politischer Diskurs durchdringen einander. Nur am Rande sei auf den Wagnerschen Satz verwiesen, wonach ‚deutsch‘ zu sein bedeute, eine Sache um ihrer selbst willen zu tun – die Diskussion um das integrale und ‚autonome‘ musikalische Werk gewinnt hier, ebenso wie die Abwehr einer Musik, die auf Wirkung schießt, eine völlig neue Dimension.

<sup>44</sup> Vgl. hierzu Fink, *Going Flat*, S. 136, der zeigt, „how making a totality-machine out of music does powerful cultural work: it provides a way of reinforcing the bounded, interior self, perpetually under attack in modern and postmodern society.“

<sup>45</sup> Brendel, „Die bisherige Sonderkunst“, S. 136.

# MUSIK – POLITIK – ÄSTHETIK

Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag

herausgegeben von Axel Schröter

in Zusammenarbeit mit Daniel Ortuño-Stühling

STUDIO ● VERLAG

Bibliographische Information der  
Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;  
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der  
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar,  
des Instituts für Musikwissenschaft Weimar-Jena

und der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen

 **Sparkassen-Kulturstiftung  
Hessen-Thüringen**

Umschlagabbildung:  
Paul Klee Gift, 1932, 13  
Aquarell und Bleistift auf Papier auf Karton  
61,3 × 48,6 cm  
Zentrum Paul Klee, Bern

Alle Rechte einschließlich der Vervielfältigung,  
Übersetzung, Mikroverfilmung und  
Einspeicherung in elektronische Systeme sowie  
des auszugsweisen Nachdrucks vorbehalten.  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Axel Schröter  
Druck: docupoint Magdeburg

**STUDIO • SINZIG 2012**

ISBN 978-3-89564-149-7

## Inhalt

I	VORWORT	11
II	UNTER DEM „GENIUS LOCI“ DETLEF ALTENBURG ZUM 65. GEBURTSTAG	13
III	ÄSTHETISCHE GESCHICHTSWAHRNEHMUNG	21
	Geschicht(en) und ihre Musik. Elizabeth I. zwischen „Gloriana“ und „The Virgin Queen“ (Silke Leopold)	23
	Ästhetische Geschichtsdeutungen. Friedrich von Schiller und Carl Theodor von Piloty über den Dreißigjährigen Krieg (Georg Schmidt)	36
	Die Jungfrau unterm Regenbogen. Aktualisiert Schiller das historische Drama? (Klaus Manger)	49
	Weltuntergang mit Zuhörern (Wolfgang Dömling)	60
	Kulturrevolution als ästhetische Erfahrung. <i>Der Ring des Nibelungen</i> als postrevolutionäres „Kunstwerk der Zukunft“ (Helmut G. Walther)	65
	Musik als Organismus. (Politische) Implikationen eines Paradigmas und die Neudeutsche Schule (Nina Noeske)	92
	Erinnerungen an das mitunter gewaltsam Verdrängte. Alfred Schnittke und die Postmoderne (Michael Berg)	104