

Tim Becker

Körperlichkeit und musikalisches Modell – der Körper im Innermusikalischen

In die kulturwissenschaftlichen Diskurse zu Körperlichkeit, Embodiment und Performativität der letzten 10 bis 15 Jahre sind Fragestellungen zur Körperlichkeit von Musik bereits vereinzelt integriert worden, insbesondere im Zusammenhang der Untersuchung von szenischer Darstellung wie Pantomime, Tanz und Performance Art. Jedoch ist die Frage nach einer innermusikalischen Wirksamkeit von Körperlichkeit, d.h. die Frage, ob und inwieweit der Körper innerhalb eines oft als transitiv und durchaus immateriell verstandenen Mediums wie der Musik überhaupt Präsenz entfalten und behaupten kann, bis in die Gegenwart nur äußerst selten Gegenstand diesbezüglicher Analysen. Wie kann dieser Körper aufgefunden werden?

Körper – Hören

Wie können wir Musik noch als immateriell verstehen, wenn wir schon nach ihrer Körperlichkeit fragen? Oder mit Cusanus gefragt: wie lässt sich der Körper denn „ohne Form an einen Körper“ denken?¹ In kulturwissenschaftlichen Diskursen unserer Gegenwart behaupten Begriffe wie ‚Körper‘, ‚Körperlichkeit‘ und ‚Verkörperung‘ seit längerem ihren Platz und sind bereits substantiierter Bestandteil des allgemeinen wissenschaftlichen Beschreibungsapparates.² Aus musikwissenschaftlicher Sicht aber bleibt jedoch eines bemerkenswert: Zwar nehmen wissenschaftliche Studien, die das Begriffspaar ‚Körper und Musik‘ in den Fokus nehmen, an Zahl stetig zu.³ Jedoch wird der Körper hierin weithin als Körper *zur*

¹ Nikolaus von Kues. *Von der Wissenschaft des Nichtwissens*. Freiburg: 1862, S. 111.

² Dies nicht zuletzt durch die Schriften Dietmar Kampers. Vgl. exemplarisch Dietmar Kamper. „Körper“. *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Hg. Christoph Wulf. Weinheim und Basel: Beltz 1997, S. 407-416.

³ Tim Becker/Raphael Woebis: „Alsdann, soll er uns etwas denken?“ – Der

Musik verstanden. Nicht oder nur äußerst selten als Körper *in(nerhalb)* der Musik.⁴ Wie kommt es zu einer solch eigentümlichen Einseitigkeit? Körperlichkeit – auch im unmittelbar musikalischen Zusammenhang – wird vor allem wahrgenommen in ihrer sichtbar szenischen Aktion, auf der Bühne, im Tanz, in der körperlichen Bewegung gesonderter Akteure, die sich *zur* Musik bewegen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen über Kunst, Musik und Körper beschränken sich nicht selten auf eben jenen sichtbaren Teil – obwohl sich das *in* der Musik freigesetzte Körperliche, so kann behauptet werden, nicht selten anders verhält, als die Körperlichkeit *zur* Musik es erwarten ließe.

So ist etwa in der Pantomime *Der Wunderbare Mandarin* op. 19 des ungarischen Komponisten Béla Bartók (UA 1926) Körperlichkeit als musikimmanentes Ausdrucks-Prinzip in einer anderen Weise bestimmbar, als sie im sichtbaren Bühnengeschehen dargestellt werden kann.⁵ Spricht die zugrunde liegende Parabel des Dichters Menyhért Lengyel davon, dass ein von Zuhältern gezwungenes Mädchen ans Fenster tritt, um potentiell zahlungskräftige Freier anzulocken, sucht Bartók in seiner Musik einen anderen Weg der Darstellung. Er entscheidet sich für expressive Klarinettenkadenzen, wodurch er mittels einer gezielt eingesetzten Organizität – das Spiel der Klarinetten ist durchaus als Fellatio deutbar – eben nicht die Szene doppelt, sondern eigene, innermusikalische Ausdrucksmittel sucht. Dabei ist diese ‚Fellatio‘ nicht plakativ pornophonisches Element einer vordergründigen Illustration der Textvorlage, die Bartók ‚ver-tont‘. Sondern der außermusikalische Rahmen des Librettos wird gezielt durch eine eigene innermusikalische Erzählstruktur eines anderen Verstehenshorizonts aufgebrochen. Dadurch verweist er im *Wunderbaren Mandarin* auf die Besonderheit einer Körperlichkeit, die nicht auf eine zu inszenierende Ausdrucksbewegung einer die Musik veranschaulichenden Pantomime gerichtet wird, sondern bereits primäre

Körper zwischen Anathema und interdisziplinärem Modell innerhalb der Musikwissenschaft“. *Diskurse des Theatralen*. Hg. Erika Fischer-Lichte u.a. (*Theatralität*. Bd. 7). Tübingen und Basel: Francke 2005, S. 49-64.

⁴ Entsprechende Ausnahmen finden sich etwa in den Heften „Körper“. *Neue Zeitschrift für Musik*. 4/2006 oder „Schmerz“. *Neue Zeitschrift für Musik*. 6/2007.

⁵ Vgl. hierzu und im Folgenden ausführlich Tim Becker. *Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts*. Berlin: Frank und Timme 2005, hier: S. 233-252.

Ausdrucksintention der Musik selbst ist.⁶ Bartók erreicht dies an anderer Stelle etwa durch die Komposition eines perspektivisch aufgesprengten Raums, in welchem die Musik in ihrer Bewegung gezielt auf den Hörer zukommt und ihm durch die gesteigerte Intensität des Physischen durch massive Veränderung der akustischen Druckverhältnisse nahezu buchstäblich an den Kragen will.

Dieses Beispiel verweist exemplarisch auf die Möglichkeiten einer Brechung zwischen Bühnengeschehen und musikalischer Erzählstruktur, in welcher die Raum, Körper und Zeit sprengende Kraft der Musik nicht mehr durch tänzerische Bewegungen, Gebärden, Gesten darstellbar ist, sondern die Körperbewegungen gewissermaßen als Kontrafaktur, als Aufführung einer zweiten Partitur ihren Widerspruch in-szenieren⁷ – oder wie Ferruccio Busoni es in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* von 1907 fordert: sich „absichtlich anders gebärden“.⁸

Mit Blick auf die häufig praktizierte, einseitige Fokussierung auf das sichtbare Bühnengeschehen scheint es nachvollziehbar, warum wissenschaftliche Untersuchungen zu Körperlichkeit in Musiken *ohne* szenische Aktion, *ohne* Tanz und sichtbare Bewegung – etwa in Streichquartetten oder Klaviersonaten – an Zahl bislang noch recht überschaubar sind. Und so ist auch zu verstehen, dass grundlegende Texte zum Tanz sich nur selten genuin musikalischen Aspekten der Körperlichkeit widmen. In ihrer enthusiastischen Rede *The dance of the future* etwa kommt die Tänzerin Isadora Duncan, eine der Mütter des modernen Ausdruckstanzes, 1903 noch gänzlich ohne Musik aus⁹ – was sich 100 Jahre später in entsprechenden neueren Texten zum Tanz zuweilen fortzusetzen scheint.

Die Wahrnehmung von Körperlichkeit durch den Hörsinn hingegen erscheint zunächst wesentlich schwieriger. Körperlichkeit von Musik ohne das etwa für das Theater so entscheidende Moment der Aufführung, vielleicht sogar ohne leibliche Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer zu denken, wird zur Herausforderung.¹⁰ Dabei gibt die Erfahrung etwa ei-

⁶ Vgl. Ebd., S. 246.

⁷ Vgl. Ebd., S. 246.

⁸ Ferruccio Busoni. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Faksimile einer Ausgabe von 1916 mit den handschriftlichen Anmerkungen von Arnold Schönberg, Frankfurt a.M.: Insel 1974, S. 17.

⁹ Isadora Duncan. *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the future). Eine Vorlesung*, Leipzig: 1903.

¹⁰ Vgl. zu den Aufführungsparametern „Körperlichkeit“, „Räumlichkeit“,

ner haptischen Wahrnehmung von Musik, der Übertragung des Schalldrucks auf die Oberfläche des Körpers bis hinein in die Magengrube bereits Hinweise über die vielfältigen Wahrnehmungsmöglichkeiten des Mediums Musik außerhalb des Sichtbaren. Und für eine Aisthesis, welche sich unvoreingenommen den verschiedenen Möglichkeiten der sinnlichen Wahrnehmung widmet, ist die Auseinandersetzung mit Körperlichkeit in der Musik trotz einer seit dem 19. Jahrhundert zunehmend überbetonten Geistigkeit der Musik (etwa im Anschluss an Eduard Hanslick) eben nicht undenkbar. Denn noch bei Immanuel Kant ist die Präsenz des Körpers im Medium der Musik konkret vorgedacht. In seiner Kritik der Urteilskraft betont er zwar einerseits den niederen Rang der Musik gegenüber den anderen Künsten, da sie lediglich von „transitorischem Eindrücke“ sei, ein „bloß körperlich(es)“ „Spiel [...] mit ästhetischen Ideen“.¹¹ Andererseits diene sie aber dem „Gefühl der Gesundheit“, weil durch einen entsprechenden Affekt, ähnlich wie infolge eines Witzes, vergnüglich „die Eingeweide und das Zwerchfell bewegt“ würden.¹² In der Musik nun gehe jenes „Spiel von der Empfindung des Körpers zu ästhetischen Ideen [...], von diesen alsdann wieder zurück, aber mit vereinigter Kraft, auf den Körper“.¹³ Musik und Körper gehören hier also noch untrennbar zusammen. Und das Wahrnehmen von Musik zielt auf den Körper.

Durch die diametrale Umkehrung des Kant'schen Musikverständnisses durch Arthur Schopenhauer wird die Musik gleichsam entkörperlicht und zielt nunmehr auf die Idee: Musik ist nicht mehr „Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektivität des Willens“, wie etwa Bildhauerei oder Poesie, „sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst“.¹⁴ Diese Gleichsetzung von Musik und Idee begründet in der Musikgeschichtsschreibung bis ins 20. Jahrhundert hinein die Dominanz einer behaupteten *Geistfähigkeit* gegenüber einer möglichen *Körperfähigkeit* der Musik.

„Zeitlichkeit“ und „Lautlichkeit“ sowie der „Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“ im Theater Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.

¹¹ Vgl. Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*. Hg. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 269 u. 272.

¹² Vgl. ebd., S. 272.

¹³ Vgl. ebd., S. 272.

¹⁴ Arthur Schopenhauer. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. 1. Hg. Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmans 1988, S. 347.

Zu unterscheiden ist der sicht- und begreifbare Körper also von dem einkomponierten Körper, dessen mediale Präsenz eben nicht primär durch Text, Bild oder leibliche Gegenwart erzeugt wird, sondern seine Gegenwart im Klang selbst gewinnt: nicht *sicht-*, sondern vielmehr *hör-*bar wird.

Zu unterscheiden ist zugleich also zwischen einer außermusikalischen Sinnzuschreibung und einer innermusikalischen Präsenz des Körpers.

Wie aber kann der Körper innerhalb eines oft als transitorisch und durchaus immateriell verstandenen Mediums wie der Musik überhaupt Präsenz entfalten? Auf dem Weg zur Skizzierung einiger diesbezüglicher Aspekte widmen wir uns zunächst einem kleinen ideengeschichtlichen Rekurs auf ein maßgeblich verändertes Körper-Denken zu Beginn des 20. Jahrhunderts, welches bis heute auch maßgeblichen Einfluss auf unser Musik-Denken ausübt.

Die Objektivation des Körpers im Medium der Musik

Beginnen wir mit einer Überlegung Jean-Paul Sartres. In seiner Schrift *Das Sein und das Nichts* unterscheidet er die Faktizität des Körpers einerseits als das „bloße *Fleisch*“, welches in seiner Gegenwart mit „Physiognomie“, „Aussehen“ und „Figur“ im Betrachtetwerden durch den Anderen Ekel evoziert, andererseits versteht er den gegebenen Körper in seiner Bewegung auf ein künftiges Ziel hin, als *Überschreitung* des Vergangenen, wodurch wir in der Bewegung des menschlichen Körpers „das Substrat der Bewegung“ zu erfassen suchen.¹⁵ Diese Auffassung einer leibphilosophischen Unterscheidung von Körper-Sein und Körper-Bewegung gründet nicht unwesentlich in der Philosophie Georg Simmels, der im Umfeld des Beginns des 20. Jahrhunderts eben diese Bewegung hin auf ein „Losringen“ plastischer Körper im Kunstwerk untersucht und zugleich danach fragt, wie der Körper des Künstlers sich im Schaffensprozess im Kunstwerk selbst objektiviert und darin erhalten bleibt.¹⁶ Jene Frage nach der Objektivation des Körpers im Werk ändert mit Beginn des 20. Jahrhunderts also zugleich maßgeblich die Vorstellung der Präsenz des menschlichen Körpers im vermeintlich körperlo-

¹⁵ Vgl. Jean-Paul Sartre. *Das Sein und das Nichts*. Reinbek bei Hamburg: 2000, S. 612-613 u. 628.

¹⁶ Vgl. Georg Simmel. „Rodin“. *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Hg. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 330-348.

sen, immateriellen und transitorischen Medium der Musik.¹⁷

Für Simmel zeigt sich Körperlichkeit in der Skulptur (etwa bei Rodin) idealiter als „Zeitlosigkeit der reinen Bewegung“.¹⁸ Sie entspricht somit einem Moment des „Fliegenwollen[s]“¹⁹, welcher der Schwerkraft des Körpers zu entkommen wünscht – was jedoch mittels einer „bloß elegischen Kontemplation“²⁰, wie sie die Ästhetik Schopenhauers noch vorsieht, nicht mehr erreichbar erscheint. Die Schopenhauer'sche Formel „Man könnte demnach die Welt ebenso wohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen“²¹ wandelt sich u.a. durch Simmel zu der Vorstellung oder gar Gewissheit, dass sich im Kunstwerk nicht mehr das Reich der Ideen objektiviert, sondern dass sich im Schaffensprozess des *Lebens*-Künstlers die Bruchstückhaftigkeit und Unvollkommenheit des Lebens offenbart.

Die ideale Plastizität der durch Komposition des Rhythmischen veräumlichten Gebärde, wie sie noch von Richard Wagner verstanden wird,²² tritt zugunsten eines Sich-Losringens und Hervorbrechens der inneren *Stimme*, einer ungebändigten und eruptiven Unmittelbarkeit des inneren Empfindens des Subjekts in den Hintergrund.²³

Im Blick auf die Musik bedeutet dies, dass Gesten und Gebärden in ihr nicht mehr im Sinne eines Zusammenhalts von Rhythmus und Harmonie als immediate Wirkmächtigkeit aus dem Reich der Ideen in unsere diesseitige Welt hineingreifen – vermittelt durch den Genius des Komponisten –, sondern dass sie sich zu intermediären Gebilden wandeln, die kraft ihrer Bewegung auf den Schrei des Subjekts verweisen, welcher die Ephemierität und Fragmentarität des Lebens gleichsam als Trauma²⁴ in

¹⁷ Vgl. ausführlich Becker. *Plastizität und Bewegung* (wie Anm. 5).

¹⁸ Simmel. „Rodin“ (wie Anm. 16), S. 340.

¹⁹ Ebd., S. 347.

²⁰ Georg Simmel. „Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik“. *LOGOS. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*. 1/1916/17, S. 39.

²¹ Schopenhauer. *Die Welt als Wille und Vorstellung* (wie Anm. 14), S. 347.

²² Vgl. Richard Wagner. „Beethoven“. *Dichtung und Schriften*. Bd. 9. Hg. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M.: Insel 1983, S. 38-109.

²³ Vgl. Georg Simmel. „Psychologische und ethnologische Studien über Musik“. *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. 13/1881, S. 261-305.

²⁴ Das Traumatische wird u.a. in Folge der Theorien Sigmund Freuds und Georg Simmels zur zentralen Kategorie einer ideengeschichtlichen Umdeutung der Musik durch die *Philosophie der neuen Musik* Theodor W.

sich trägt.²⁵ Körperlichkeit, wie sie in der Musik dergestalt in veränderter Weise zum Ausdruck gelangt, steht im Sinne einer Spannung von *Plastizität* und *Bewegung* nicht mehr in einer Beziehung zur Idee, sondern sie wird zunehmend in eine soziologische und anthropologische Bedeutung überführt.

Plastisch erscheint nun vielmehr die Kumulation ihrer gleichsam inkommensurablen Ausdrucksformen durch kompositorische Schichtung und schnittartige Aneinanderreihung, durch Dekonstruktion, Aufbrechung und Neuorganisation vertrauter Formen des Hörens. Musik entledigt sich des Verbindenden, des zwischen den Ausdrucksnuancen vermittelnden und sich lehrbuchartig entwickelnden Überganghaften. Und gerade dieses Gewaltsame, Mechanische oder Collagehafte dieser Art des Komponierens wird zum Ausdrucksmittel der Darstellung. *Plastizität* und *Bewegung* werden somit aus ihrer am Ideal ausgerichteten Schönheit zu Kategorien des Subjektiven, die sich im Moment der schöpferischen Entäußerung als Körperlichkeit im Artefakt objektivieren – in welchem, mit den Worten Simmels, das „Geschaffene seinen Schöpfer auf das inzigste bewahrt“.²⁶

Körperlichkeit und musikalisches Modell

Was ist innerhalb einer (kultur-)wissenschaftlichen Auseinandersetzung über die Präsenz des Körpers im Innermusikalischen also zu beachten? Wie ist an das musikalische Modell heranzugehen?

Körperlichkeit als mögliches forschungsleitendes Paradigma oder heuristisches Konzept sollte in der Lage sein, Prozesse und Wirkmächtigkeiten der Komposition, der Aufführung, der Rezeption sowie der musikalischen Faktur des jeweiligen Werks aufzusuchen und dadurch *innermusikalische* Evidenzen aufzuzeigen, die bisherigen Forschungsansätzen bislang (noch) weitgehend verschlossen bleiben. D.h. eine Präsenz des Körpers dort aufzusuchen, wo sie auf den ersten Blick nicht vermutet

Adornos. Musik wird nunmehr verstanden als unterbewusster und subjektiver Ausdruck des traumatisierten, entfremdeten Menschen, der durch das Fragmentare und Brüchige des musikalischen Kunstwerks auf den gesellschaftlichen Widerspruch verwiesen wird.

²⁵ Vgl. hier und im Folgenden Becker. *Plastizität und Bewegung* (wie Anm. 5), S. 154-155.

²⁶ Georg Simmel. „Weibliche Kultur“. *Philosophische Kultur* (wie Anm. 16), S. 440.

wird, dort wo ein genaues Hinhören notwendig wird.

Folgende vier Aspekte können für ein Verstehen von Körperlichkeit in der Musik womöglich hilfreich sein. Sie seien in gebotener Kürze skizziert und ganz allgemein formuliert, um als Mögliche methodische Anregung zu dienen:²⁷

1. *Komponieren* ist in der Regel ein sehr lebendiger, körperlicher Prozess. Die unmittelbare Impulsivität im Schaffensprozess, ein mögliches Winden und Ringen um einen musikalischen Ausdruck, konzentriertes Hin- und Herschreiten, die Arbeit an einem Instrumentalkorpus wie dem Klavier usw. müssen im schreibenden Akt der Skizzierung und der Notation – der ebenfalls ein körperlicher ist – nicht unbedingt verloren gehen. Komponieren kann zudem verstanden werden als strukturierende Be- und Vermessung des Körpers des Komponisten, als ein Akt des *Überschreitens* körperlicher Bewegung auf ein Ausdrucksziel hin.
2. In der *Aufführung* von Musik wird einerseits das vielseitige Bewegungs-Repertoire der Instrumentalisten abgerufen, ihr über viele Jahre antrainiertes Körpergedächtnis, ihr Wissen um die adäquate Klangerzeugung. Andererseits werden die aus dem Notentext heraus zu verkörpernden Bewegungen und Impulse am Klangkörper des Instruments freigesetzt. Instrumente wiederum sind auf den Körper des Menschen und dessen Bewegungsspektrum zugemessene Klangwerkzeuge. Und umgekehrt: durch die gezielte Komposition neuer Spielweisen und den Einsatz neuer Instrumentarien kann der ausführende Musiker gezwungen werden, das Spielen des Instruments gänzlich neu zu erlernen. Zudem kann die menschliche Stimme als eine überaus körperliche Art Klangerzeugung verstanden werden.
3. Das *Rezipieren* von Musik kann ein überaus körperlicher Prozess sein. Sei es durch ein empathisches Mitbewegen musikalischer Strukturen mittels eines eigenen Körper- und Impuls-Gedächtnisses, sei es durch den räumlich-körperlichen Übergriff von Musik auf den Körper des Zuhörers – etwa durch die haptische Textur der Klänge und ihrer Resonanzen auf der Haut.
4. Letztlich ist Körperlichkeit eine wesentliche Dimension der *Aisthesis* der Musik – sei es als Geste oder Gebärde oder als Moment bzw. inszenatorischer Strategie einer musikalischen Konzeption. Die Prä-

²⁷ Eine ausführliche und weiterführende Darstellung findet sich bei Becker „Aspekte einer Körper-Fähigkeit der Musik“. *Plastizität und Bewegung* (wie Anm. 5), S. 193-204.

senz des Körpers *in* der Musik wird zum Medium der Erkenntnis und somit des Verstehens eines Werks, welche durch keine szenische Aktion eines Körpers *zur* Musik dargestellt werden könnte.

Literatur

- Becker, Tim. *Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts*. Berlin: Frank und Timme 2005, S. 233-252.
- Becker, Tim/Woebis, Raphael: „'Aldann, soll er uns etwas denken?' – Der Körper zwischen Anathema und interdisziplinärem Modell innerhalb der Musikwissenschaft“. *Diskurse des Theatralen*. Hg. Erika Fischer-Lichte u.a. (*Theatralität*. Bd. 7). Tübingen und Basel: Francke 2005, S. 49-64.
- Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Faksimile einer Ausgabe von 1916 mit den handschriftlichen Anmerkungen von Arnold Schönberg, Frankfurt a.M.: Insel 1974, S. 17.
- Duncan, Isadora. *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the future). Eine Vorlesung*, Leipzig: 1903.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Kamper, Dietmar. „Körper“. *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Hg. Christoph Wulf. Weinheim und Basel: Beltz 1997, S. 407-416.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hg. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Kues, Nikolaus von. *Von der Wissenschaft des Nichtwissens*. Freiburg: 1862.
- Sartre, Jean-Paul. *Das Sein und das Nichts*. Reinbek bei Hamburg: 2000, S. 612-613 u. 628.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 2 Bde. Hg. Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmans 1988.
- Simmel, Georg. „Psychologische und ethnologische Studien über Musik“. *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. 13/1881, S. 261-305.

Simmel, Georg. „Der Fragmentcharakter des Lebens. Aus den Vorstudien zu einer Metaphysik“. *LOGOS. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*. 1/1916/17, S. 29-40.

Simmel, Georg. *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Hg. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 330-348.

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