

PHILOSOPHISCHE REFLEXIONEN ZU GLUCKS OPERNREFORM

Stefan Lorenz Sorgner

John Cabot University in Rome
stefan@sorgner.de

Orbis Idearum, Vol. 5, Issue 1 (2017), pp. 9-25.

ABSTRACT

Within 19th century philosophical reflections on music, Gluck's opera reform was met with some doubts. This skepticism can be exemplified by the assessments of Schopenhauer, Wagner and Nietzsche. Whether this skeptical attitude should also be shared against the background of contemporary philosophical reflections is something I discuss in this article. The analysis presented in this article contains three parts. In the first part, I outline the thrust of Gluck's proposed opera reform. In the second part, I analyze the philosophical skepticism of these suggestions by Schopenhauer, Wagner and Nietzsche. In the third and final part, I question the assessment of Gluck's opera reform from a current perspective.

Christoph Willibald Glucks Opernreform unterscheidet sich von den anderen großen Reformvorschlägen in der Geschichte des Musikdramas insofern, dass seine Vorschläge nicht eine außermusikalische Relevanz hinsichtlich der Rezeption in den Mittelpunkt stellen. Als geistiger Urvater des Musikdramas kann Platon verstanden werden, da sich die Erfinder der Oper, d.h. die Mitglieder der *Camerate Fiorentina* intensiv mit seinen Reflexionen auseinandersetzten. Ihre Intention war es, die antike Tragödie wiederzubeleben. Dabei gingen sie davon aus, dass die antiken Tragödien von Anfang bis Ende monodisch gesungen wurden. Heutzutage wird diese Einschätzung nicht mehr geteilt, sondern es wird davon ausgegangen, dass primär die Chorpartien gesungen wurden. Dies liegt darin begründet, dass es zahlreiche Papyrusfunde mit Notationen zu den Chorpartien gibt. Die Protagonisten hatten meist Sprechpartien. Nur vereinzelt wurden bei ihnen Partien mit anderen Versmaßen gefunden. Für die Sprechpartien wurde der jambische Trimeter genutzt, also ein der Umgangssprache ähnlicher Sprechvers. Die Chorpartien hingegen haben Versmaße der Chorlyrik und sind in Strophenform gebaut. Somit kann der Wiederbelebungsversuch der antiken Tragödie

auch als Erfindung der Oper bezeichnet werden. Unter Berücksichtigung von drei großen Musikdramenreformen, nämlich den von Platon, Vincenzo Galilei und Wagner, kann festgestellt werden, dass allen dreien eines gemein ist. Sie analysierten die gegenwärtige Musik, Oper oder das Musikdrama als eine, die alleine unterhält, zum Laster verführt oder das kulturelle und politische Chaos befördert. Durch ihre innermusikalischen Reformvorschläge beabsichtigten sie, eine außermusikalische Wirkung bei den Rezipienten zu erzielen. Diese Wirkung war die primäre Zielsetzung der drei erwähnten Revolutionen. Bei Platon stand die Förderung der politischen Ordnung im Mittelpunkt (W, 8/1, 212-217, Nomoi, 669c–701d; W, 4, 226-229, Politeia, 401d–402a), bei Galilei die Förderung der Tugendhaftigkeit (Galilei, Vincenzo (2003/[1581/1582]; Palisca 2003, xvii–lxix; Pöhlmann 2010, 58-66; Sorgner 2010b, 15-16) und bei Wagner die Förderung einer neuen Kultur (Sorgner 2011a, 152-172). Bei Gluck hingegen war eine solche Zielsetzung nicht gegeben. Er bemühte sich um eine innermusikalische Reform, ohne eine spezielle außermusikalische Wirkung erzielen zu wollen. Innerhalb der musikphilosophischen Reflexionen des 19. Jahrhunderts stand man der Bedeutung von Glucks Opernreform mit einigem Zweifel gegenüber. Exemplarisch veranschaulicht werden kann diese Skepsis durch die Einschätzungen Glucks durch Schopenhauer, Wagner und Nietzsche. Ob diese skeptische Haltung auch vor dem Hintergrund gegenwärtiger philosophischer Reflexionen geteilt werden sollte, werde ich im Rahmen dieses Artikels erörtern. Hierbei gehe ich wie folgt vor. Im ersten Teil skizziere ich die Stoßrichtung von Gluck vorgeschlagener Opernreform. Im zweiten Teil analysiere ich die musikphilosophische Skepsis dieser Vorschläge gegenüber durch Schopenhauer, Wagner und Nietzsche. Im abschließenden dritten Teil hinterfrage ich die Bewertung von Glucks Opernreform aus gegenwärtiger Sichtweise.

GLUCKS VORWORT ZUR ALCESTE

Einstein hat seiner großen Studie zu Gluck bereits treffend das Verhältnis von Glucks Vorschlägen zu denen von Wagner und der *Camerate fiorentina* beschrieben:

„Wie Wagner von Gluck, dessen Reform er in seinen Schriften völlig Missverstanden hat, oder Gluck von Wagner um ästhetische Welten geschieden ist, so hat Gluck auch von der Florentiner Chor-Oper nicht die leiseste Erfahrung gehabt. Er ist ein Kind des 18. Jahrhunderts und nur aus dem 18. Jahrhundert zu begreifen“ (Einstein 1987, 12)

Seine Vorschläge sind primär aufgrund der Opernpraxis der italienischen *opera seria* zu verstehen und insbesondere auf der Basis der Opern, die auf den Gedichten und Libretti des Pietro Metastasio geschaffen wurden. Dieser wurde als Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi geboren und erhielt bereits als 11-jähriger durch seinen Entdecker, dem Juristen Giovanni Vincenzo Gravina, den Beinamen *Metastasio*, altgriech. f. Verschiebung. Jedoch nutzte Metastasio seine sprachliche, musikalische und poetische Begabung nicht dafür, Jurist zu werden, sondern setzte er sie ein, um Vorlagen für eine bestimmte Art von Musik zu erschaffen. Seine Texte prägten entscheidend die Opern der *opera seria*, die durch eine starke Abgrenzung zwischen Rezitativen und Arien gekennzeichnet sind und so komponiert wurden, dass die Soprane und Kastraten ihre besonderen gesanglichen Fähigkeiten darstellen können. Diesbezüglich unterscheidet sich die *opera seria* entscheidend von dem Opernschaffen der *Camerata Fiorentina*, durch die um 1600 die Geburt der Oper realisiert wurde, da die Übergänge von den langen Rezitativen zu den kürzeren Arien in den Musikdramen Peri und Caccinis noch fließende waren. Die fließenden Übergänge wurden im Laufe des 17. Jahrhundert immer stärker aufgelöst, wodurch es zur Entstehung der *opera seria* kam. Vor diesem Hintergrund der historischen Entwicklung der Oper ist Glucks Opernreform zu verstehen. Ohne den italienischen Dichter Ranieri Simone Francesco Maria de' Calzabigi sind die Opernreformen Glucks wohl nicht zu denken, wobei Einstein sogar davon ausgeht, dass sogar das für die Reform zentrale Vorwort Glucks zur *Alceste* auf entscheidende Weise auf Calzabigi zurückgeht (Einstein 1987, 82). Ohne mich hier direkt mit der Frage der Urheberschaft auseinandersetzen zu wollen, so kann in jedem Fall herausgestellt werden, dass Calzabigi die Libretti für Glucks Reformopern *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) und *Paride ed Elena* (1770) verfasst hat. Wagner war am meisten an der *Iphigénie en Tauride* von 1779 interessiert, in der Gluck die verschiedenen Neuerungen der zuvor genannten Opern verarbeitet. Entscheidend für Glucks Opernreform ist die Überwindung der Vorherrschaft der Sänger, wie sie in der *opera seria* gegeben war (Gluck nach Einstein 1987, 117). Dieser Opernform stellt er entgegen, den Fokus auf das Drama zu richten, so dass es wichtig wird, alle dem Drama nicht dienlichen und somit aus dramatischen Sinne redundanten Stellen aus seinen Opern zu verbannen (Gluck nach Einstein 1987, 117). Bereits in der Ouvertüre sollte dieses Anliegen deutlich werden. Innerhalb der *opera seria* besaß die Ouvertüre eine musikalische Eigenständigkeit und bereitete noch nicht auf die darauf folgende musikalische Handlung vor. Dieses sollte sich fortan ändern (Gluck nach Einstein 1987, 117). Glucks Kompositionen stimmen durchaus mit seinen theoretischen Intentionen

überein, insofern er in seinen Ouvertüren Motive des dramatischen Konflikts der Oper aufgriff, um diesen so bereits im Voraus zu thematisieren. Hierdurch und auch durch zahlreiche andere Neuerungen brach er die damals vorherrschenden Regeln der Oper (Gluck nach Einstein 1987, 118).

Nun stellt sich noch die Frage, welcher Wirkung wegen Gluck seine Neuerungen einführte? Was sollte das neue *telos* sein, auf das hin seine Opernreformen ausgerichtet waren? Diesbezüglich unterscheidet sich Gluck auf entscheidende Weise von den Zielsetzungen der anderen großen Revolutionen des Musikdramas:

„Der gefeierte Autor, im Kopfe eine neue Vorstellung des Dramatischen, hat an die Stelle der zierlichen Beschreibungen, der überflüssigen Vergleiche, der gemeinplätzig und frostigen Moralsprüche die Sprache des Herzens, die starken Gemütsbewegungen, die fesselnden Situationen und ein immer wechselndes Schauspiel gesetzt. Der Erfolg hat meine Grundsätze gerechtfertigt, und die allgemeine Billigung in einer so erleuchteten Stadt hat klar gezeigt, daß Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit die großen Ursprünge sind in allen Äußerungen der Kunst.“ (Gluck nach Einstein 1987, 118)

Es geht Gluck also nicht darum, eine spezielle ethische, politische, gesellschaftliche oder kulturelle Wirkung im Rezipienten hervorzurufen, wie dies bei Platon, Galilei oder Wagner der Fall war, sondern es waren „die Sprache des Herzens, die starken Gemütsbewegungen, die fesselnden Situationen und ein immer wechselndes Schauspiel“ (Gluck nach Einstein 1987, 118), an denen Gluck gelegen war. Die Wirkung der Musikdramen hatte es somit auf keine ethischen, politischen, kulturellen oder sozialen außermusikalischen Zielsetzungen abgesehen, sondern es sollte eine Offenheit der Rezeption durch authentische Empfindungen der Rezipienten gegeben sein. Statt die Rezipienten durch gesangliche Meisterleistungen zu begeistern, wie innerhalb der *opera seria*, so sollte nun das Drama im Mittelpunkt stehen, auf das die Rezipienten durch authentische emotionale Reaktionen reagieren konnten. Beide Arten der Oper wollten das Publikum unterhalten. Jedoch kann unterschieden werden zwischen einer Begeisterung, die aufgrund von herausragenden Leistungen von Sängern entsteht, und einer authentischen Form von Empfindung, die durch bestimmte dramatische Handlungen hervorgerufen wird und die bezüglich einiger Merkmale sogar stark an die aristotelische Beschreibung der Tragödie erinnert, die durch die Reaktion von Furcht und Mitleid gekennzeichnet sind. Eine Begeisterung aufgrund von schillerndem Glanzwerk sollte bei Gluck durch die Erfahrung der emotionalen Authentizität ersetzt werden.

BEWERTUNG VON GLUCKS REFORMEN IN DEUTSCHEN, MUSIKPHILOSOPHISCHEN REFLEXIONEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Insbesondere im 19. Jahrhundert kam im deutschsprachigen Raum der Reflexion zur Musik eine besondere Bedeutung unter Philosophen zu. Im Folgenden konzentriere ich mich auf drei von ihnen (Schopenhauer, Wagner und Nietzsche), die Glucks Opernreform eher skeptisch gegenübergestanden haben. Insbesondere in Wagners Schriften zur Musik spielt Gluck eine durchaus wichtige Rolle, jedoch auch in seiner Deutung wird Glucks Konzeption durchaus kritisch betrachtet.

Selbst bei einer oberflächlichen Bekanntschaft mit Schopenhauers Denken ist es nicht verwunderlich, dass er Glucks Reformopern nicht hat bejahend gegenüberstehen können, schließlich ist weithin bekannt, dass nur die Musik, und er verweist diesbezüglich explizit auf die Instrumentalmusik, die einzige Kunst ist, die einen unmittelbaren Konnex zum Willen an sich, dem Wesen der Welt repräsentiert. (Sorgner 2011b, 61-84) Alle anderen Künste werden ontologisch *via* den platonischen Ideen den Menschen vermittelt, weshalb die Möglichkeit, in dem Zustand der ästhetischen Betrachtung zu gelangen, durch Instrumentalmusik viel eher gegeben ist als bei den anderen Künsten. Aus diesem Grund steht er auch der Oper als Gattung eher kritisch gegenüber. Da Gluck der Musik innerhalb seiner Musikdramen im Vergleich mit dem Drama eine untergeordnete Rolle zukommen lässt, dies jedoch im Konflikt mit Schopenhauers Auffassung der ontologischen Bedeutung und der damit einhergehenden Wirkmächtigkeit von Künsten steht, ist seine radikale Ablehnung der Opern Glucks wenig überraschend:

„Strenge genommen also könnte man die Oper eine unmusikalische Erfindung zu Gunsten unmusikalischer Geister nennen, als bei welchen die Musik erst eingeschwärzt werden muß durch ein ihr fremdes Medium, also etwa als Begleitung einer breit ausgesponnenen, faden Liebesgeschichte und ihrer poetischen Wassersuppen: denn eine gedrängte, geist- und gedankenvolle Poesie verträgt der Operntext gar nicht; weil einem solchen die Komposition nicht nachkommen kann. Nun aber die Musik ganz zum Knechte schlechter Poesie machen zu wollen, ist ein Irrweg, den vorzüglich Gluck gewandelt ist, dessen Opernmusik daher, von den Ouvertüren abgesehen, ohne die Worte gar nicht genießbar ist. Ja, man kann sagen, die Oper sei zu einem Verderb der Musik geworden. Denn nicht nur, daß diese sich biegen und schmiegen muß, um sich dem Gange und den unregelmäßigen Vorgängen einer abgeschmackten Fabel anzupassen; nicht nur, daß durch die kindische und barbarische Pracht der Dekorationen und Kostüme, durch die Gaukeleien der Tänzer und die kurzen Röcke der Tänzerinnen der Geist von der Musik abgezogen und zerstreut

wird: nein, sogar der Gesang selbst stört oft die Harmonie, sofern die *vox humana*, welche, musikalisch genommen, ein Instrument wie jedes andere ist, sich nicht den übrigen Stimmen koordinieren und einfügen, sondern schlechthin dominieren will“. (GA, PP, 5, 473-474)

Schopenhauer, wie später auch Wagner, lobt ausschließlich die musikalische Bedeutung von Glucks Ouvertüren. Jedoch die Vermischung von Sprache und Ton ist für Schopenhauer ein so großes ästhetisches Übel, dass selbst Opernkompositionen, bei denen das musikalische Moment dominant ist, wie dies bei Mozart und Rossini der Fall sei, das Problem zwar mildern, aber nicht aufheben können:

„Die Melodie ist das natürliche Vorrecht der höchsten Stimme und muß es bleiben. Daher, wann, in der Oper, auf eine so erzwungene und erkünstelte Baryton- oder Baß-Arie eine Sopran-Arie folgt, wir sogleich, mit Befriedigung, das allein Natur- und Kunstgemäße dieser empfinden. Daß große Meister, wie Mozart und Rossini, den Uebelstand jener erstern zu mildern, ja, zu überwinden wissen, hebt ihn nicht auf“. (GA, PP, 5, 474)

Dass es sich bei dem prinzipiellen Konzept des Musikdramas um ein Übel handelt, teilt Nietzsche nicht. Der Nietzsche der „Geburt der Tragödie“ geht sogar davon aus, dass durch Wagners Musikdramen und seiner eigenen Philosophie die Grundpfeiler einer neuen, einer tragischen Kultur begründet werden können. (Sorgner 2003, 115-134; 2006, 59-76.) Diese Einschätzung teilt der späte Nietzsche jedoch nicht mehr. Hier wendet er sich der Musik des Südens zu, die der des Nordens gegenübersteht, die durch die Musikdramen Wagners¹ personifiziert wird. Mit dieser Re-evaluierung geht auch eine Neubewertung des Dramatischen in der Musik einher, wobei Nietzsche sich auch mit dem Kampf der Gluckisten gegen die Piccinisten auseinandersetzt (KSA, MA2, 2, 620). Dieser Gegensatz spiegelt auch den zwischen der italienischen und der französischen Musik wieder, wobei er Gluck, der französischen Tradition zuordnet. (KSB, 8, 191) Auch Wagner betont die Bedeutung Glucks für die französische Tradition.² Nietzsche stellt sich hier jedoch auf die Seite der italienischen Musik, auf die Seite der Piccinisten (KSB, 8, 191). Auch eine Aufwertung des Tones gegenüber dem Wort ist aus Nietzsches Perspektive Teil dieser Neubewertung:

„Vielleicht hat es ihnen nur an Mut gefehlt, um ihre letzte Geringschätzung

¹ Vgl. KSA, NF, 12, 522-522.

² Vgl. SSD, 12, 2.

des Wortes ganz auszudrücken: ein wenig Frechheit mehr bei Rossini, und er hätte durchweg la-la-la-la singen lassen - und es wäre Vernunft dabei gewesen! Es soll den Personen der Oper eben nicht »aufs Wort« geglaubt werden, sondern auf den Ton!“. (KSA, FW, 3, 437)

Rossini, Piccini und die italienische Tradition, in der der Ton in der Oper eine zentrale Rolle spielt, repräsentieren für den späten Nietzsche seine Musik des Südens (KSA, EH, 6, 291). Die Heiterkeit der Musik des Südens steht der Dramatik der Musik des Nordens gegenüber.³ Der große Stil und die Dominanz der Musik stehen dem Drama und dem Verzicht auf musikalischen Stil gegenüber.⁴ Welche Bedeutung dieser Gegensatz beim späten Nietzsche hat, ist jedoch wesentlich weniger klar als die Wertschätzung von Wagners Musikdramen beim frühen Nietzsche. Damals ging er davon aus, dass bestimmte Musikdramen zur Erschaffung einer neuen Kultur notwendig sind. Es ist zwar auch noch das Anliegen des späten Nietzsche, den Nihilismus zu überwinden, ob jedoch eine solche Überwindung ausschließlich seine Musik des Südens benötigt, kann bezweifelt werden. Nietzsche spricht durchaus davon, dass *er* diese Art von Heiterkeit nötig hat und es sich um seinen Süden in der Musik handelt:

„Ein Mensch, der mir gleichgeartet ist, profondement triste, kann es auf die Dauer nicht mit Wagnerischer Musik aushalten. Wir haben Süden, Sonne, um jeden Preis, helle, harmlose, unschuldige Mozartische Glückseligkeit und Zärtlichkeit in Tönen nötig. Eigentlich sollte ich auch Menschen um mich haben, von derselben Beschaffenheit, wie diese Musik ist, die ich liebe: solche, bei denen man etwas von sich ausruht und über sich lachen kann.“ (Brief an Rohde nach Förster-Nietzsche 1914, 480)

Andererseits identifiziert er die Musik des Südens auch mit der Gabe der Melodie und dem großen Stil, der der Dekadenz der dramatischen, kranken Musik Wagners gegenübersteht,⁵ woran wiederum die kulturelle Bedeutung

³ Vgl. KSA, NF, 13, 349.

⁴ Vgl. KSA, NF, 13, 490.

⁵ Vgl. Brief an Carl Fuchs aus dem Winter 1884/85, Nietzsche 1954, Bd. 3, S. 1225-8: „Das letzte, was ich mir gründlich angeeignet habe, ist Bizets Carmen – und nicht ohne viele, zum Teil ganz unerlaubte Hintergedanken über alle deutsche Musik (über welche ich beinahe so urteile wie über alle deutsche Philosophie); außerdem die Musik eines unentdeckten Genies, welches den Süden liebt, wie ich ihn liebe, und zur Naivität des Südens das Bedürfnis und die Gabe der *Melodie* hat. Der Verfall des melodischen Sinns, den ich bei jeder Berührung mit deutschen Musikern zu riechen glaube, die immer größere Aufmerksamkeit auf die *einzelne* Gebärde des Affekts (ich glaube, Sie heißen *das* »Phrase«, mein lieber Herr Doktor?), eben-

der Musik auch beim späten Nietzsche deutlich wird. Vielleicht lässt sich diese anscheinende Spannung insofern auflösen, dass Musik für ihn nun keine Kultur mehr begründen kann,⁶ jede „originale Musik“ vielmehr einen „Schwanengesang“ darstellt und damit ein Repräsentant einer „alsbald versunkenen Kultur“ ist. (KSA, NW, 6, 424)

Es hat sich gezeigt, dass Nietzsche die französische Musik Glucks in die Nähe der deutschen Musik Wagners rückt und beide die Musik des Nordens repräsentieren. Ihnen steht die italienische Musik des Südens gegenüber, zu der neben Piccini, Rossini auch der Franzose Bizet zählt, da die Nationalität bei Nietzsche unabhängig vom Geist einer Musik ist. Auch Wagner sieht in Gluck einen Komponisten französischer Musik. Er distanziert sein eigenes Musikschaffen, das auf das Drama ausgerichtet ist, jedoch rigide von dem Glucks, der ausschließlich dramatische Musik geschaffen habe. Hierdurch findet eine starke Abgrenzung von dem musikalischen Schaffen Glucks statt, die, wenn man die Worte Glucks analysiert, in dieser Rigidität nicht gegeben ist. Gluck und Wagner unterscheiden sich in anderen Hinsichten, wie etwa

falls die immer größere Fertigkeit im Vortrage des einzelnen, in den *rhetorischen* Kunstmitteln der Musik, in der Schauspieler-Kunst, den *Moment* so überzeugend wie möglich zu gestalten: das, scheint mir, verträgt sich nicht nur miteinander, es bedingt sich beinahe gegenseitig. Schlimm genug! man muß eben alles Gute in dieser Welt etwas *zu teuer* kaufen! Das Wagnersche Wort »unendliche Melodie« drückt die Gefahr, den Verderb des Instinkts und den guten Glauben, das gute Gewissen dabei allerliebste aus. Die rhythmische Zweideutigkeit, so daß man nicht mehr weiß und wissen *soll*, ob etwas Schwanz oder Kopf ist, ist ohne allen Zweifel ein Kunstmittel, mit dem wunderbare Wirkungen erreicht werden können: der »Tristan« ist reich daran –, als Symptom einer ganzen Kunst ist und bleibt sie trotzdem das Zeichen der Auflösung. Der Teil wird Herr über das Ganze, die Phrase über die Melodie, der Augenblick über die Zeit (auch das *tempo*), das Pathos über das Ethos (Charakter, Stil, oder wie es heißen soll –), schließlich auch der *esprit* über den »Sinn«. Verzeihung! was ich wahrzunehmen glaube, ist eine Veränderung der Perspektive: man sieht das Einzelne viel zu scharf, man sieht das Ganze viel zu stumpf – und man hat den *Willen* zu dieser Optik in der Musik, vor allem man hat das Talent dazu! Das aber ist *décadence*, ein Wort, das, wie sich unter uns von selbst versteht, nicht verwerfen, sondern nur bezeichnen soll. Ihr Riemann ist mir ein Zeichen davon, ebenso wie Ihr Hans von Bülow, ebenso wie Sie selbst, Sie als der feinsinnigste Interpret von Bedürfnissen und Veränderungen der *anima musica*, welche, alles in allem, zuletzt doch der beste Teil von dem sein mag, was die *âme moderne* ist. Ich drücke mich verdammt schlecht aus, zum Unterschiede von Ihnen; ich meine, es gibt auch an der *décadence* eine Unsumme des Anziehendsten, Wertvollsten, Neuesten, Verehrungswürdigsten – unsre moderne Musik zum Beispiel, und wer nur nach der Art der *drei* eben Genannten ihr treuer und tapferer Apostel ist. Verzeihung, wenn ich noch hinzufüge: wovon ein Dekadenz-Geschmack am entferntesten ist, das ist der *große Stil*: zu dem zum Beispiel der Palazzo Pitti gehört, aber *nicht* die Neunte Symphonie. Der große Stil als die höchste Steigerung der Kunst der Melodie.“

⁶ Vgl. KSA, MA2, 2, 450.

der Zielsetzung des Schaffens von Musikdramen, die bei Gluck eine innermusikalische, bei Wagner jedoch eine außermusikalische ist. Aufgrund der Nähe von Glucks Überlegungen zu denen Wagners, war es für Wagner wohl zentral, sich klar von Gluck zu distanzieren. Ähnlich behandelte er auch andere wichtige Komponisten, wie Gluck, Mozart und Beethoven, die er, wenn er sie lobte, auch gleichzeitig meist kritisierte, um die Unterschiede zum eigenen Schaffen hervorzuheben. (SSD, 1, 206) Besonderes Lob ließ er den Ouvertüren Mozarts und Glucks zukommen. (SSD, 1, 196) Bei beiden zeige sich aus Wagners Sicht ein anderer Aspekt der Möglichkeit, eine reiche dramatische Dichtkunst realisieren zu können (SSD, 3, 122). Es zeige sich bei den Werken dieser beider Komponisten diese Möglichkeit, jedoch ist hiermit auch gesagt, dass eine Realisierung dieser Zielsetzung, der dramatischen Kunst, noch nicht erreicht wurde. Bei Gluck stellt er speziell die Ouvertüre zur Oper *Iphigénie en Aulide* heraus („des vollendetsten Instrumentaltonstückes von Gluck, der Ouvertüre zu »Iphigenia in Aulis«.“ (SSD, 5, 112)), in der die Hauptgedanken und Motive auf besonders spezifische und treffende Weise kontrastiert wurden.⁷ Das Hauptmotiv werde hier mit den anderen Themen und Motiven auf so gekonnte Weise verknüpft, dass die „große Idee der griechischen Tragödie“ (SSD, 1, 203) vermittelt werden könne und abwechselnd die Furcht und das Mitleid vermittelt werden⁸, wie dies bereits Aristoteles herausstellte.⁹ Trotz dieses Lobes relativiert Wagner es auch wieder, indem er betont, dass die „Entwicklung des musikalischen Hauptgedankens“ keine Bewegung sei, „wie sie nur die dramatische Aktion bietet“, sondern nur eine solche, „wie sie im Wesen der Instrumentalmusik liegt.“ (SSD, 1, 203) Dramatische *Kunst* sei hier somit noch nicht realisiert worden, sondern ausschließlich dramatische *Musik*.

Mozart hingegen erfasste „den leitenden Hauptgedanken des Drama’s, entkleidete ihn von allem Nebensächlichen und Zufälligen des thatsächlichen Ereignisses, um ihn als musikalisch verklärtes Gebilde, als in Tönen personifizierte Leidenschaft, jenem Gedanken als rechtfertigendes Gegenbild hinzustellen, in welchem dieser, und somit die dramatische Handlung selbst, eine dem Gefühle verständliche Erklärung gewann“, wodurch „ein ganz selbstständiges Tonstück“ entstand (SSD, 1, 196-197). Auf Grund dieser Einschätzungen kann Wagner weiter folgende Überlegungen anschließen lassen.

Glucks und Mozarts Ouvertüren

⁷ Vgl. SSD, 1, 196.

⁸ Vgl. SSD 1, 202.

⁹ Vgl. SSD, 5, 118.

„deckten nur die Fähigkeit und den nothwendigen Willen der Musik auf, ohne von ihren Schwesterkünsten verstanden zu werden, ohne daß diese gemeinschaftlich, und aus gleich wahr empfundenem Drange nach Aufgehen in einander, zu jenen Thaten beigetragen, oder ihrerseits sie erwidert hätten. Nur aus gleichem, gemeinschaftlichem Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk, somit dieses Kunstwerk selbst ermöglicht werden. Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzugehen; erst wenn jede sich selbst nur in der anderen zu lieben vermag; erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben.

Somit wird das Drama der Zukunft genau dann von selbst dastehen, wenn nicht Schauspiel, nicht Oper, nicht Pantomime mehr zu leben vermögen; wenn die Bedingungen, die sie entstehen ließen und bei ihrem unnatürlichen Leben erhielten, vollständig aufgehoben sind. Diese Bedingungen heben sich nur durch das Eintreten derjenigen Bedingungen auf, welche das Kunstwerk der Zukunft aus sich erzeugen. Nicht vereinzelt können diese aber entstehen, sondern nur im vollsten Zusammenhange mit den Bedingungen aller unserer Lebensverhältnisse. Nur wenn die herrschende Religion des Egoismus, die auch die gesamte Kunst in verkrüppelte, eigensüchtige Kunstrichtungen und Kunstarten zersplitterte, aus jedem Momente des menschlichen Lebens unbarmherzig verdrängt und mit Stumpf und Stiel ausgerottet ist, kann aber die neue Religion, und zwar ganz von selbst, in das Leben treten, die auch die Bedingungen des Kunstwerkes der Zukunft in sich schließt.“ (SSD, 3, 122)

Die Ouvertüren Glucks und Mozarts weisen daher in die richtige Richtung, bleiben jedoch auf den Bereich der Musik beschränkt und gehen noch nicht über diesen zur wahren dramatischen Kunst hinaus. Nur Beethovens Ouvertüre zu *Leonore* führe uns das Drama „bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden gebrochenen Handlung geschieht. Dieß Werk ist nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst“ (SSD, 1, 197). Die Sonderstellung Beethovens im Denken Wagners wird also auch hinsichtlich der Ouvertüre deutlich. Dessen Schaffen weise unmittelbar auf das von Wagner hin.

Trotz der Anerkennung gewisser Verdienste der Revolution Glucks so relativiert er diese noch weiter, wenn Wagner herausstellt, dass sie eigentlich nur darin bestand, „daß der musikalische Komponist sich gegen die Willkür des Sängers empörte.“ (SSD, 3, 237) Eine Konsequenz hiervon sei auch eine Aufwertung der Rolle des Komponisten im Vergleich zu der des Sängers gewesen, jedoch sei, in die sonstige Anlage „in Bezug auf den ganzen unnatürlichen Organismus der Oper durchaus beim Alten“ geblieben. „Arie,

Rezitativ und Tanzstück stehen, für sich gänzlich abgeschlossen, ebenso unvermittelt neben einander in der Gluck'schen Oper da, als es vor ihr, und bis heute fast immer noch der Fall ist.“ (SSD, 3, 238) Auch habe sich an dem Verhältnis des Dichters zum Komponisten „nicht das Mindeste geändert; eher war die Stellung des Komponisten gegen ihn noch diktatorischer geworden, da er, bei ausgesprochenem Bewußtsein von seiner – dem virtuosen Sänger gegenüber – höheren Aufgabe, mit vorbedachterem Eifer die Anordnungen im Gefüge der Oper traf.“ (SSD, 3, 238)

Die durch Gluck und seine Nachfolger bestimmte französische Tradition der dramatischen Musik bezeichnete Wagner als reflektierte, die italienische hingegen als die naive. (SSD, 3, 244-245) Jene bestand aus machtlosen Revolutionären, diese aus Reaktionären, wie etwa Rossini. (SSD, 3, 254)¹⁰ Glucks Revolution sei jedenfalls eine erfolglose gewesen und mit „Rossini ist die eigentliche Geschichte der Oper zu Ende.“ (SSD, 3, 255)

Wie Schopenhauer so erkennt auch Wagner eine gewisse Bedeutung der Ouvertüren Glucks an. Die Gründe der beiden Denker sind diesbezüglich selbstredend unterschiedliche. In der Konzeption der Oper sei Gluck eben nicht über die Tradition hinausgegangen sondern habe die übliche Unterteilung in Arien und Rezitative beibehalten. Glucks Arien hätten sich an den Textunterlagen orientiert, aus denen sich jedoch nur „absolut ohrgefällige“ tonweisen ergeben hätten. (SSD, 3, 257) Somit hätten sich Gluck und auch seine Nachfolger „mehr oder minder selbst belogen, wenn sie die Wirkung ihrer Musik weniger der rein melodischen Essenz ihrer Arien, als der Verwirklichung der, von ihnen denselben untergelegten, dramatischen Absicht zuschrieben.“ (SSFD, 3, 257) Dass das Publikum alleine durch die „Reize der Arienmelodie“ in dieser Tradition angetan sei, hätte es sich erst eingestanden als es „durch Rossini emanzipiert“ worden sei. (SSD, 3, 257-258) So fasst Wagner das Opern Schaffen Glucks wie folgt zusammen:

„Gluck war wissentlich bemüht, im deklamirten Rezitativ wie in der gesungenen Arie bei voller Beibehaltung dieser Formen und neben der instinktmäßigen Hauptsorge, den gewohnten Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt zu entsprechen, die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch den musikalischen Ausdruck wiederzugeben, vor Allem aber auch den rein deklamatorischen Accent des Verses nie zu Gunsten dieses musikalischen Ausdruckes zu entstellen. Er gab sich Mühe, in der Musik richtig und verständlich zu sprechen.“ (SSD, 3, 287)

¹⁰ Der von Wagner hier entwickelte Gegensatz erinnert ein wenig an den Adorno in seiner „Philosophie der neuen Musik“ entwickelten von der reaktionären Musik Stravinskys und der avantgardistischen von Schönberg.

An dieser Stelle bemüht sich Wagner darum, sein Verständnis von dramatischer Kunst von der dramatischen Musik Glucks zu unterscheiden, obwohl er davon ausgeht, dass der „Ausgangspunkt für seine, so angesehenen, Reformbestrebungen in der französischen »Tragédie« liege. (SSD, 9, 203) Eine entscheidende Differenz dramatischer Kunst und dramatischer Musik bestünde jedenfalls darin, ob sich die Musik aus dem *Instinkte der Sprache* ergebe, wobei diese die Muttersprache sein müsse, oder ob Musik ausschließlich die *lebendige Rede nachahme*. Bei Gluck sei nur das letztere der Fall. Wenn sich die Musik „durch die Rede auch bis auf den Organismus der Sprache selbst [hätte; Einfügung durch Autor] durchdringen können, so hätte sie allerdings sich vollkommen umgestalten müssen.“ (SSD, 3, 294) Dies sei bei Gluck nicht der Fall gewesen. Bei ihm sei es nur auf die zu imitierende lebendige Rede angekommen, „da er in ihr allein eine Rechtfertigung für die Melodie fand“. (SSD, 3, 294) Diese Vorgehensweise habe er mit Meyerbeer gemein, der auch „durch seine Gleichgiltigkeit gegen den Geist jeder Sprache und durch sein hierauf begründetes Vermögen, ihr Äußerliches mit leichter Mühe sich zu eigen zu machen“, bestimmt gewesen sei. (SSD, 3, 294) Der melodische Accent sei hierbei unmittelbar an den der gesprochenen Rede geknüpft. (SSD, 4, 113)

Diese Vorgehensweise hätte jedoch nicht die Entstehung eines Dramas zur Folge, sondern „hiermit löste der Musiker aber nicht nur den Vers, sondern auch seine Melodie in Prosa auf, denn nichts Anderes als eine musikalische Prosa blieb von der Melodie übrig, die nur den rhetorischen Accent eines zur Prosa aufgelösten Verses durch den Ausdruck des Tones verstärkte. - In der That hat sich der ganze Streit in der verschiedensten Auffassung der Melodie nur darum gedreht, ob und wie die Melodie durch den Wortvers zu bestimmen sei.“ (SSD, 4, 114)

Auch an dieser Vorgehensweise Glucks werde deutlich, dass es sich bei Glucks Reform nur um eine Dramatisierung der Musik handelte und nicht um eine Erschaffung von dramatischer Kunst. (SSD, 5, 86) Bei Rossini sei „die dramatische Absicht der Oper vollkommen“ verloren gegangen und „das in dem Genre liegende frivole und absolut sinnliche Element“ habe sich als zentrales herausgestellt. (SSD, 5, 86) Dass bei Gluck die Oper noch nicht zu einem Drama werden konnte, hätte jedoch auch mit den geringen musikalischen Fähigkeiten Glucks zu tun gehabt. Der zunehmende musikalische Reichtum, wie er sich in den Opern Mozart zeigte, sei ebenso „entscheidend für die Befähigung der Musik im dramatischen Sinne“ gewesen. (SSD, 9,

147) Somit betont Wagner weiter: Auch wenn im Opern-Schaffen Mozarts und Glucks die musikalische Ebene nie verlassen worden sei, so sei eine Berücksichtigung der musikalischen Errungenschaften von beiden Komponisten wiederum eine treffende Voraussetzung für die Erschaffung von dramatischer Kunst:

„Wollt ihr euch aber an Vorbildern erwärmen, läutern und bilden, wollt ihr musikalisch-lebendige Gestalten schaffen, so vereint z.B. Gluck's meisterhafte Deklamatorik und effektuierende Dramatisirkunst mit Mozart's kontrastierender Melodik, Ensemble- und Instrumentalkunst, und ihr werdet dramatische Werke liefern, die selbst der strengsten Kritik genügen.“ (SSD, 12, 11)

Eine Synthese aus dem Schaffen von Gluck, der „den Triumph der französischen dramatischen Musik erkämpfte“, und Mozart, der als „die veredeltste Potenz der italienischen Schule betrachtet werden muß“ (SSD, 12, 23), ergebe somit die Möglichkeit von dramatischer Kunst, die Wagner in Ansätzen bei Beethoven und in Vollendung ihm selbst und damit auch der Erschaffung der deutschen Tradition erkannte.¹¹ (SB, 2, 636, 637)

Dass Wagner Kultur verändernde Musikdramen erschuf oder dass es dem späten Wagner darum ging, bezweifelte der späte Nietzsche. Aber auch Wagner war sich durchaus der problematischen Spannung zwischen den dramatischen Ereignissen auf der Bühne und den sozialen Randbedingungen eines Konzerthauses bewusst (SSD, 5, 111-112). Die detaillierte hier nur in Ansätzen wiedergegebene Auseinandersetzung Wagners mit Gluck macht jedenfalls auch deutlich, was dieser auch selbst kundtat, nämlich, dass er sich „mit Gluck'schen Opern die größte Mühe gab“ (SB, 4, 64). Es war für Wagner eine dringende Notwendigkeit sein eigenes Schaffen klar von dem Glucks zu unterscheiden, auch wenn viele andere, wie z.B. Nietzsche, die auf dem ersten Blick auch offenkundigen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden theoretischen Ansätzen betonten. So erarbeitet Wagner die Unterscheidung zwischen der dramatischen Kunst Glucks und der dramatischen Kunst, auf die er selbst abzielte. Auch Mozart habe eine Form der dramatischen Musik erschaffen, jedoch eine andere Facette als die, die Gluck betonte. Erst eine Verbindung aus dem musikdramatischem Schaffens des italienischen Mozarts und des französischen Gluck sollte hin führen zu der wahren dramatischen Kunst, die eine kulturelle Revolution mit sich bringen könnte. In Beethovens Musik wurde diese dramatische Kunst bereits angedeutet, jedoch

¹¹ Vgl. SSD, 12, 421-422.

erst bei Wagner selbst sollte sie zu ihrem vollkommenen Ende gelangen, so deutete Wagner zumindest die musikhistorischen Prozesse. Wie Schopenhauer und Nietzsche so hatte auch Wagner den Opernreformen Glucks gegenüber eine eher reservierte Grundhaltung.

REFLEXIONEN ZU EINER NEUBEWERTUNG DER OPERNREFORM GLUCKS

Schopenhauer hat Glucks Reformen kritisiert, da Musikdramen, bei denen das sprachliche Moment das primäre ist, aus seiner Sicht keine Kunstwerke darstellen, die es dem Rezipienten ermöglichen, den Zustand der ästhetischen Kontemplation zu erreichen, ein Zustand, der auch mit der kurzzeitigen Befreiung vom *principium individuationis* verbunden ist. Nietzsche hat sie kritisiert, da dramatische Musik zum einen seine eigenen Bedürfnisse nicht erfüllt und zum anderen die Eigenschaften fehlen, um über den Nihilismus hinausweisen zu können. Wagner hat sie kritisiert, da sie nur einen Wandel von melodischer zur dramatischen Musik darstelle, jedoch ein dramatisches Kunstwerk notwendig sei, um zu einer neuen Form von kultureller Gemeinschaft gelangen zu können. Gluck hingegen ging es nur darum, von einer einfachen Unterhaltung zu einer feineren Form der Erbauung zu gelangen, die mit der Erfahrung von authentischen Gefühlen einhergeht. Gluck selbst sprach davon, dass durch seine Opernreform „die Sprache des Herzens, die starken Gemütsbewegungen, die fesselnden Situationen und ein immer wechselndes Schauspiel“ durch seine Änderungen gefördert werden solle. Es ging ihm weder darum, bei allen Rezipienten einen mystischen Zustand wie ihn Schopenhauer beschreibt, eine ethische Wirkung, wie sie in Nietzsches Ausführungen thematisiert wird, oder einen kulturellen Effekt, wie er von Wagner gefordert wird, hervorzurufen. Auch die anderen Vorstellungen von Musikdramen-Revolutionen hatten spezielle, universal gültige Zielsetzung: Bei Platon war dies eine politische und bei den Mitgliedern der *Camerata Fiorentina* die Förderung der Tugend. Glucks Intentionen forderten keine universal gültige einheitliche Rezeption. Vielmehr betonte er die authentische Gefühlsregung, die beim Publikum erzielt werden solle. Die Sprache des Herzens und des Gemüts unterscheidet sich jedoch stark von Individuum zu Individuum. Dies ist keine Einsicht, die Denkern erst im 20. Jahrhundert bewusst wurde. Er betont somit die Offenheit der möglichen authentischen Erfahrungen, die beim Publikum erzielt werden könne. Es ging ihm ausschließlich darum, dass es keine einfache Form der Unterhaltung ist, die aufgrund einer besonders bemerkenswerten Stimme eines Kastraten oder herausragender technischer Fähigkeiten einer Primadonna erreicht werden

könne. Hiermit wendet sich Gluck deutlich davon ab, von einer bestimmten Anthropologie beim Rezipienten auszugehen und dass ein spezielles ethisches, politisches, gesellschaftliches und kulturelles Ideal durch die Opernreform gefördert werden sollte. Solche potentiell bevormundenden Anliegen waren nicht die seinen. Durch die Betonung der Vielfältigkeit der möglichen authentischen Erfahrungen, die beim Rezipienten durch seine innermusikalischen Änderungsvorschläge gefördert werden sollen, ist Gluck viel eher unser Zeitgenosse als dies bei den anderen Denkern der Fall ist. Damit sind auch die von Schopenhauer, Nietzsche und Wagner pointiert dargestellten Kritikpunkte entschieden als viel zu stark anthropologisch und ethisch inhaltlich aufgeladene zurückzuweisen.

CONCLUSIO

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die vehemente Kritik an der Opernreform Glucks im deutschen Musik-Denken des 19. Jahrhunderts zurückgewiesen werden sollte. Die von Gluck geforderte Offenheit hinsichtlich der emotionalen Reaktionen beziehungsweise die Fokussierung auf authentische Gefühle im Rahmen der Rezeption seiner reformierten Musikdramen lassen Gluck vielleicht sogar eher zu einem unserer Zeitgenossen werden als dies hinsichtlich der geforderten Wirkung von Musik auf das Publikum von Platon, Galilei, Schopenhauer, Wagner oder Nietzsche der Fall ist.

BIBLIOGRAPHIE

Nietzsches Werke

Sigle der Werkausgabe, Sigle des Textes, Bandzahl, Seitenzahl (Beispiel: KSA, GT, 1, 46.).

KSA - 1967ff: Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. G. Colli u. M. Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, München/ New York.

KSB - 1975ff: Sämtliche Briefe – Kritische Studienausgabe. Hg. v. G. Colli u. M. Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, München/ New York.

Siglen der einzelnen Werke

AC - Der Antichrist; BA - Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten; CV - Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern: PW – Ueber das Pathos der Wahrheit; GZA – Gedanken über die Zukunft unserer Bildungsanstalten; GS – Der griechische Staat; VSPC – Das Verhältnis der Schopenhauerschen Philosophie zu einer deutschen Cultur; HW – Homer's Wettkampf; DD - Dionysos-Dithyramben; DS - David

Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller (Unzeitgemäße Betrachtungen 1); DW - Die dionysische Weltanschauung; EH - Ecce homo; FW - Die fröhliche Wissenschaft; GD - Götzen-Dämmerung; GG - Die Geburt des tragischen Gedankens; GM - Zur Genealogie der Moral; GMD - Das griechische Musikdrama; GT - Die Geburt der Tragödie; HL - Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Unzeitgemäße Betrachtungen 2); IM - Idyllen aus Messina; JGB - Jenseits von Gut und Böse; M - Morgenröthe; MA - Menschliches, Allzumenschliches (I und II); NF - Nachgelassene Fragmente; MD - Mahnruf an die Deutschen; NH - Ein Neujahrswort an den Herausgeber der Wochenschrift Im neuen Reich; NW - Nietzsche contra Wagner; PHG - Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen; SE - Schopenhauer als Erzieher (Unzeitgemäße Betrachtungen 3); SGT - Sokrates und die griechische Tragödie; ST - Sokrates und die Tragödie; VM - Vermischte Meinungen und Sprüche; WA - Der Fall Wagner; WB - Richard Wagner in Bayreuth (Unzeitgemäße Betrachtungen 4); WL - Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne; WS - Der Wanderer und sein Schatten; WzM - Wille zur Macht; Za - Also sprach Zarathustra.

Nietzsche, Friedrich (1954): *Werke in drei Bänden*. Herausgegeben von Karl Schlechta. München: Hanser.

Platons Werke

Sigle der Werkausgabe, Bandzahl, Seitenzahl; Texttitel (Beispiel: W, 5, 212–219; Parmenides, 132a–b, 132c–133a)

W 1990: Werke in 8. Bd. Griechisch/Deutsch, WBG, Darmstadt.

Arthur Schopenhauer

Sigle der Werkausgabe, Sigle des Textes, Bandzahl, Seitenzahl (Beispiel: GA, GE, 3, 631).

GA 1911–1926: Sämtliche Werke. Hg v. Paul Deussen, Piper, München, Bd. I–VI.

PP Parerga und Paralipomena (GA, 4, 1–5, 724)

Wagners Werke

Sigle der Gesamtausgabe, Bandzahl, Seitenzahl (Beispiel: SSD, 1, 46.)

SSD – 1911/1914: Sämtliche Schriften und Dichtungen. 16 Bd., Volksausgabe, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

SB - 1967ff.: Sämtliche Briefe. VEB Deutscher Verlag für Musik/Breitkopf & Härtel, Wiesbaden/Leipzig.

Einstein, Alfred (1987): Gluck: Sein Leben – Seine Werke. Bärenreiter, Kassel, Basel.

Förster-Nietzsche, Elisabeth (1914): Der einsame Nietzsche. Kröner Verlag, Leipzig.
Galilei, Vincenzo (2003/[1581/1582]): Dialogue on Ancient and Modern Music. Übersetzt von Claude V. Palisca. Yale University Press, New Haven et al.

Palisca, C. V. (2003): Introduction. In: Galilei, Vincenzo (2003/[1581/1582]):

- Dialogue on Ancient and Modern Music. Übersetzt von Claude V. Palisca. Yale University Press, New Haven et al., xvii – lxix.
- Pöhlmann, Egert (2010): Altgriechische Musik und ihr Aufleben in der Neuzeit. . In: Sorgner, Stefan Lorenz/Schramm, Michael (2010) (Hg.), 33-70.
- Sorgner, Stefan Lorenz (2010b): Einige Überlegungen zur antiken und modernen Musikphilosophie. In: Sorgner, Stefan Lorenz/Schramm, Michael (2010) (Hg.), 15-32.
- Sorgner, Stefan Lorenz (2011a): Reflexionen zum Musikdrama. Richard Wagner, Thomas Mann und der Posthumanismus. In: Pils, Holger/Ulrich, Christina: Liebe ohne Glauben: Thomas Mann und Richard Wagner. Wallstein Verlag, Göttingen, 152-172.
- Sorgner, Stefan Lorenz (2011b): Musik und Ethik in Schopenhauers Philosophie. In: Kossler, Matthias (Hg.): Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik. K&N, Würzburg 2011, S. 61-84.
- Sorgner, Stefan Lorenz (2003): Nietzsches Musikphilosophie. In: Sorgner, Stefan Lorenz/Fürbeth, Oliver (Hg.): Musik in der deutschen Philosophie: Eine Einführung. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 115-134.
- Sorgner, Stefan Lorenz (2006): Musik und Ethik in Nietzsches „Geburt der Tragödie“. In: Gerhardt, Volker/Reschke, R. (Hg.): Friedrich Nietzsche: Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment. Akademie Verlag, Berlin, 59-76.