

Lexikon Schriften über Musik
Band 2

Lexikon Schriften über Musik

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

Lexikon

Schriften über Musik

Band 2:

Musikästhetik in Europa und Nordamerika

Herausgegeben von

Felix Wörner

und

Melanie Wald-Fuhrmann

BÄRENREITER
METZLER

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

Auch als eBook erhältlich:
epdf: ISBN 978-3-7618-7287-1

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

© 2022 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Berlin
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Korrektur: Daniel Lettgen
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2063-6 (Bärenreiter) • ISBN 978-3-476-02540-1 (Metzler)
www.baerenreiter.com • www.metzlerverlag.de

Inhalt

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

canendi scientia«, fol. A 4r) definierte Musik wird unterteilt in Choral- und Figuralmusik. Zur Erläuterung der »musica figuralis« werden die üblichen Hauptkapitel behandelt (Tonstufen und -silben, Hexachordlehre, Mutationsregeln sowie die Notenzeichen samt Sonderzeichen wie Punkten und Pausen). Die Intervalle sind in wachsender Größe und unter Angabe der verschiedenen Spezies erläutert, bei den Oktaven wird auf die Wichtigkeit der Teilungsarten für die Moduskonstruktion hingewiesen. Die typischen Notationszeichen für »musica choralis« und »figuralis« werden erklärt und auch bei der Choralnotation wird auf die Textverteilung durch Ligaturen eingegangen (in den ersten Ausgaben steht dieser Abschnitt noch vor der Behandlung der Figuralmusik). Nach den verschiedenen Taktarten folgen Kanonarten und einige verbreitete Formulierungen von Kanonanweisungen (ab fol. D Vr, u. a. mit lateinischer Übersetzung der griechischen Bezeichnungen) sowie sechs allgemeine Regeln zum Singen und der Lexikonteil, bevor zahlreiche praktische Übungen (»deductiones« zum Einüben der Intervalle und Fugensexempla für die Mutationen) das Buch abschließen (ab fol. F IIr). Die Singregeln zielen (neben prinzipiellen Hinweisen wie die richtigen Halbtöne zu beachten und in der passenden Lage zu intonieren) v. a. auf einen guten und auf den Inhalt abgestimmten Textvortrag, wenn es heißt, dass durch Verzerrungen des Mundes falsch ausgesprochene Vokale und neu angestoßene, aspirierte Töne, besonders in Koloraturen, zu vermeiden sowie dass traurige und fröhliche Texte mit einer entsprechenden Stimme zu singen seien. Der alphabetisch geordnete Lexikonteil enthält Gattungsbezeichnungen und Aufführungsanweisungen, theoretische Termini sowie Namen von Instrumenten. 100 von 175 stammen aus dem *Syntagma musicum* von Michael Praetorius (3 Bde., Wittenberg und Wolfenbüttel 1614–1619), einige entsprechen dem bei Heinrich Schütz zu beobachtenden Sprachgebrauch (vgl. Eggebrecht 1957), andere erscheinen in ähnlicher Form bei Nikolaus Gengenbach (*Musica nova, Neue Singekunst*, Leipzig 1626).

Kommentar • Aufgrund ihres Adressatenkreises ist die *Isagoge* stark praxisorientiert und bietet nicht den Raum für explizite ästhetische Debatten. In der Rezeption durch die Forschung hat der Schrift v. a. Hans Heinrich Eggebrechts Hinweis auf das »Musiklexikon« im Anhang eine gewisse Prominenz verschafft (vgl. Eggebrecht 1957). Im Kontext ähnlicher Publikationen betrachtet, ist der lexikalische Anhang (für den sich Demantius seinerseits ausdrücklich auf das einflussreiche Vorbild des *Syntagma musicum* beruft, vgl. fol. A 3r) jedoch keine Singularität und hebt sich eher durch die Erweiterungen der Einträge gegenüber Praetorius und auch Gengenbach (dessen Wörterliste systematisch und nach Sprachen geordnet ist) sowie v. a. die alphabetische Ordnung ab.

Typisch für Schultexte dieser Zeit ist neben der synoptischen zweisprachigen Präsentation auf Deutsch und Lateinisch außerdem die generelle Adaptierbarkeit durch Ergänzungen (wie die wachsende Zahl der Kanons im Übungsteil) und Kombination mit anderen Texten (wie die Hinzufügung der Modus-Schrift in der zweiten Auflage des Lehrbuchs von Roggius). Die Erläuterungen sind insgesamt pragmatisch und beziehen sich hin und wieder auf die geläufige Praxis (so Vereinfachungen der Notationsweise in Dreiertakten, vgl. fol. C IIIr, oder Verweise auf die »jetzigen Musici«, fol. C IVr). Ebenfalls als Ergebnis einer Praxisorientierung lassen sich die Korrekturanweisung für Druckfehler, die auch andere Autoren bieten, sowie einige Formulierungen werten, die die erklingende Musik betonen (so bei der Definition von »cantus« / »Gesang« als »wohlklingender Musicalischer laut[,] den Ohren lieblich und anmutig zu hören«, fol. [A VII]r, obwohl danach die Hexachordarten behandelt werden). Die Singregeln geben einige Hinweise auf die erwünschten Klangvorstellungen, die nach wie vor auf einen klaren Textvortrag zielen, sind aber ebenfalls in ähnlicher Form seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verbreitet. Die in der *Isagoge* erkennbare Orientierung an der zeitgenössischen Praxis und die Öffnung gegenüber italienischen Einflüssen bestätigt sich darüber hinaus in Demantius' praktischen Musikdrucken, in denen er die Bearbeitung von Werken als Akt der Aemulatio, als künstlerisches Wettstreiten auffasst und einen wichtigen Beitrag zur Adaption italienischer weltlicher Vokalgattungen im deutschen Sprachraum leistet.

Literatur R. Kade, Christoph Demant. 1567–1643, in: VfMw 6, 1890, 469–552 • I. Hasak, Christoph Demantius als Dichter (1567–1643). Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Gesellschaftsliedes, Diss. Univ. Jena 1951 • H. H. Eggebrecht, Das Musiklexikon von Christoph Demantius, in: Mf 10, 1957, 48–60 • B. Meier, Art. Demantius, Johannes Christoph, in: NDB 3 (1957), 590f. • W. Braun, Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, Tl. 2: Von Calvisius bis Mattheson (= GMth 8/2), Dst. 1994 • T. Altmeyer, Art. Demantius, Christoph, in: MGG Online (November 2016), <<https://www.mgg-online.com>> [Erstdruck in: MGG2 P5 (2001), 789–793]

Inga Mai Grootte

Max Dessoir

Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft

Lebensdaten: 1867–1947

Titel: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. In den Grundzügen dargestellt

Erscheinungsort und -jahr: Stuttgart 1906

Textart, Umfang, Sprache: Buch, XII, 476 S., 19 Taf., dt.

Quellen/ Drucke: Neudruck: Stuttgart ²1923 [erw. Ausg.] • Digitalisat: archive.org, BSB

Der Berliner Philosoph, Mediziner und Psychologe Max Dessoir arbeitete nach ersten Forschungen im Gebiet der Medizin und Parapsychologie auf dem Gebiet der Ästhetik und wurde zu Lebzeiten einer der einflussreichsten deutschen Ästhetiker. Dessoir, der neben einem Philosophie- auch ein Medizinstudium absolviert und sich intensiv mit psychologischen Themen auseinandergesetzt hatte, stand anfangs noch der empirisch geprägten psychologischen Ästhetik (z. B. Gustav Theodor Fechner, Wilhelm Wundt oder Theodor Lipps) nahe. Unter dem Einfluss von Wilhelm Dilthey wandte er sich später einer verstehenden anstatt einer naturwissenschaftlich erklärenden Psychologie zu und übernahm Grundgedanken des Historismus. Von Edmund Husserl inspiriert kam Dessoir mit dem Objektivismus bzw. der phänomenologischen Methode in Berührung und setzte fortan die Objekte der Kunst ins Zentrum seiner Überlegungen. Dabei knüpfte er stets an die neuesten Forschungen der noch jungen Musik-, Kunst-, Literatur- und Theaterwissenschaften an. Die Idee einer allgemeinen Kunstwissenschaft in Abgrenzung zur philosophischen Ästhetik wurde von Dessoir zwar erstmals ausformuliert, es gab jedoch schon einige Vorüberlegungen dazu bei Hermann Hettner (*Gegen die spekulative Ästhetik*, in: *Wigand's Vierteljahrsschrift* 4, 1845, 3–41), Conrad Fiedler (*Ueber die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst*, Leipzig 1876) und Hugo Spitzer (*Hermann Hettners Kunstphilosophische Anfänge und Literatur-ästhetik*, Bd. 1, Graz 1903), welche er aufgreifen konnte. Mit diesem Projekt zielte Dessoir darauf ab, die sich nach dem Ende des Idealismus vereinzelnden philosophisch-ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Überlegungen in einer sogenannten allgemeinen Kunstwissenschaft wieder zusammenzuführen. Sein Hauptwerk *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* aus dem Jahr 1906 ist geprägt von disparaten Denkschulen und nimmt Aspekte von Idealismus, Psychologismus, Historismus und Objektivismus auf. Dessoir versuchte einerseits, diese Traditionslinien auf abstrakter Ebene zu fusionieren, andererseits war ihm daran gelegen, die konkreten Themen der einzelnen Kunstwissenschaften aufzugreifen. Das Buch führte zur Gründung der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Hamburg u. a. 1906–) und zu mehreren gleichnamigen internationalen Kongressen. Musik war für Dessoir eine unter vielen Künsten; nicht mehr und nicht weniger.

Zum Inhalt • Die Schrift besteht aus zwei deutlich voneinander abgegrenzten Hauptteilen. Im ersten geht es um Ästhetik, im zweiten um eine neu zu formierende allgemeine Kunstwissenschaft. Dessoir untergliedert den Ästhetik-Teil in fünf Kapitel: I. »Die Geschichte der neueren Ästhetik«, II. »Die Prinzipien der Ästhetik«, III. »Der

ästhetische Gegenstand«, IV. »Der ästhetische Eindruck« und V. »Die ästhetischen Kategorien«.

Der Abriss zur Geschichte der neueren Ästhetik (Kap. I) setzt beim Altertum an, aber nur um daran zu erinnern, dass das Nachdenken über die Kunst und das Schöne bereits mit der griechischen Philosophie begonnen habe. Bezugnehmend auf die romantischen bzw. spekulativen Ästhetiken in Deutschland widmet sich der Autor vor allem Georg Wilhelm Friedrich Hegel, seinem Jugendhelden, dem er mit einer Mischung aus Anerkennung und Ablehnung begegnet. Dessen auf das Allgemeinste ausgerichtete, abstraktionsverliebte Ästhetik sei zwar faszinierend, aber sie enthalte »keine wissenschaftliche Wahrheit. Denn dazu gehört die von Punkt zu Punkt fortschreitende Nachweisung eines stetigen Zusammenhanges« (S. 48). Dieser lasse sich noch am ehesten bei der psychologischen Ästhetik (z. B. Fechner) finden, so Dessoir, welche sich bei Erscheinen seines Hauptwerkes noch großer Beliebtheit erfreute und an der sich Dessoir abgearbeitet hat.

Dessoir beschreibt nun die beiden grundlegenden Prinzipien der Ästhetik (Kap. II): Objektivismus und Subjektivismus. Unter ästhetischem Objektivismus verstehe er »den Inbegriff aller Theorien, die das Eigentümliche des Untersuchungsgebietes hauptsächlich in der Beschaffenheit des Gegenstandes, nicht im Verhalten des genießenden Subjekts finden« (S. 60), wie es der ästhetische Subjektivismus tue. Der Autor plädiert für eine Kombination der beiden inhaltlichen Perspektiven sowie für einen methodischen Pluralismus (normativ systematisierend, historisch beschreibend etc.).

Im Kapitel über den ästhetischen Gegenstand (Kap. III) widmet sich der Autor der »Grundfrage nach dem Verhältnis des Schönen, Ästhetischen und Künstlerischen zueinander« (S. 104). Er will unter anderem aufzeigen, »daß es ästhetische Gegenstände [...] gibt, die mit der Kunst schlechterdings nichts zu tun haben« (S. 108), und denkt dabei bspw. an Naturgegenstände. Zudem thematisiert er in diesem Zusammenhang den Unterschied von Kunst und Kunstgewerbe sowie die Ästhetik von sozialen Ordnungen, Lebensformen und Objekten des täglichen Lebens. Schließlich benennt Dessoir Eigenschaften, welche helfen sollen, ein Objekt als ästhetischen Gegenstand zu beschreiben: 1. Harmonie und Proportion, 2. Rhythmus und Metrum, 3. Größe und Grad, wobei letzterer Begriff den Intensitätsgrad in der Wahrnehmung der Beobachter meint.

Der ästhetische Eindruck (Kap. IV) wird im nächsten Kapitel verhandelt. Dem Autor geht es um das ästhetische Wahrnehmen aufseiten des rezipierenden Subjekts. Er offeriert vier Kategorien für die Analyse dieser Wahrnehmung: 1. Zeitverlauf und Gesamteindruck (Stichwort: erster Eindruck), 2. Sinnesgefühle (Stichworte: Geruch, Geschmack,

Temperatur etc.), 3. Formgefühle (Stichworte: Proportionen, Raum, Zeit etc.) sowie 4. Inhaltsgefühle (Stichworte: Sachvorstellungen, Tätigkeiten, Assoziationen etc.).

Ästhetische Kategorien (Kap. V) werden im letzten Kapitel der ersten Buchhälfte behandelt, welche sich mit klassischen Themen der philosophischen Ästhetik auseinandersetzt. Dessoir versteht unter ästhetischen Kategorien Stimmungen bzw. zusammengesetzte ästhetische Gefühle. Eklektisch benennt er sechs gängige Kategorien und setzt diese zueinander ins Verhältnis: 1. das Schöne, 2. das Niedliche, 3. das Erhabene, 4. das Tragische, 5. das Hässliche und 6. das Komische.

Zu Beginn der zweiten Hälfte des Buches, in der es um die sogenannte allgemeine Kunstwissenschaft geht, umreißt Dessoir sein Programm: »Kunst entsteht durch keine Verdichtung des Ästhetischen. Diese unschuldige Wahrheit [...] ist nunmehr aus dem Wesen des Künstlers, der Entstehung, Beschaffenheit und Wirkung der Kunst zu rechtfertigen« (S. 229). Der Autor wählt dafür folgende Kapitelüberschriften: I. »Das Schaffen des Künstlers«, II. »Entstehung und Gliederung der Kunst«, III. »Tonkunst und Mimik«, IV. »Die Wortkunst«, V. »Raumkunst und Bildkunst« sowie VI. »Die Funktion der Kunst«.

Im Kapitel über das Schaffen des Künstlers (Kap. I) nimmt Dessoir eine genuin kunstpsychologische Perspektive ein und beschreibt 1. den Zeitverlauf und Gesamtcharakter des künstlerischen Schaffens, 2. die Unterschiede der Anlagen bei Künstlern, 3. die Seelenkenntnis des Künstlers sowie 4. die Seelenverfassung des Künstlers.

Die Entstehung der Kunst (Kap. II) lässt sich, so der Autor, aus drei Perspektiven betrachten: historisch, entwicklungspsychologisch und ethnologisch. Merkwürdigerweise blendet Dessoir die naheliegende historische Herangehensweise weitgehend aus und beschränkt sich auf »Tatsachen, die sich noch jetzt an Kindern und Naturmenschen feststellen lassen«, um »aus ihnen Folgerungen über den Ursprung der Kunst« abzuleiten (S. 276). Daher sinniert er über 1. die Kunst des Kindes und 2. die Kunst der Naturvölker. Sein Fazit zum Ursprung der Kunst (3.) fällt jedoch stark relativierend aus: »Ein Rückblick auf das weitschichtige Material der Völkerkunde zeigt, daß die Naturvölker in einer ganz anderen Lage sind und deshalb nicht denselben Gang gehen können, auf dem unsere Kinder sich bewegen. [...] Aus diesem Grunde kann auch nicht ohne weiteres ein Rückschluß auf die früheste Gestaltung und Bedeutung der künstlerischen Tätigkeit gezogen werden« (S. 295). Auch im Abschnitt über 4. das System der Künste ist diese skeptische Grundhaltung Dessoirs zu erkennen. Nachdem er ausführlich verschiedene Kunstsystematiken bzw. Theorien über die historische Entwicklung der Künste dargestellt und verworfen hat, bietet er eine eigene, prag-

mathe Systematik an, die bewusst auf »Sonderkünste« (S. 309) wie bspw. das Kunstgewerbe verzichte. Im Folgenden soll vor allem auf die – hier relevanten – Ausführungen zur Musik eingegangen werden. Musik zählt der Autor einerseits zu den Zeitkünsten bzw. »Künsten der Bewegung und des Nacheinander«, andererseits zu den »Freien Künsten der unbestimmten Assoziationen und irrealen Formen« (S. 310). Zudem gehöre sie zu den »Musischen Künsten«, welche in erster Linie auf das »Wirkungsmittel [Laut-]Gebärde« (ebd.) setzen würden.

Im Kapitel zur Tonkunst und Mimik (Kap. III) stellt Dessoir lakonisch fest, dass eine enge Verwandtschaft zwischen der »Ton- und Gebärdenkunst« (S. 312) bzw. der Musik, dem Tanz, der Schauspielerei und der Pantomime bestehen würde. Er führt vier wesentliche Wirkungsmittel der Musik auf: 1. den Rhythmus, 2. die Tonhöhe, 3. die Klangfarbe und 4. die Harmonie. In Bezug auf 5. die allgemeinen Formen der Musik verliert sich Dessoir in kursorischen Betrachtungen über die Wandlungsfähigkeit der (Orchester-)Instrumente und Spieltechniken. Typische Musikformen seien bspw. die Wiederholung, die Nachahmung, die Umkehrung, die Variation, die Durchführung und die Fuge. Offenbar zählt der Autor auch die Melodie zu den allgemeinen Formen und nicht, wie etwa die Harmonie und den Rhythmus, zu den Wirkungsmitteln der Musik. Die Melodie sei sogar die wichtigste musikalische Form. »Dies eigentümliche Gebilde ist deshalb so wichtig, weil es allen Bedingungen ästhetischer Wertigkeit genügt und aufs vollkommenste die harmonische und rhythmische Ordnung verbindet« (S. 324 f.). Über die Kombination von Tonkunst und Dichtung bzw. Musik und Text äußert sich Dessoir wohlwollend. Überhaupt gewinne Musik durch die Verknüpfung mit anderen Künsten. Demzufolge sei die Idee einer absoluten Musik eigentlich ein Trugschluss, denn niemals könne ein Komponist einen Gedanken, ein Bild oder ein Gefühl eindeutig über Musik vermitteln. Reine Musik verbleibe zwangsläufig in einer gewissen Unbestimmtheit. Der sechste Sinn der Musik gehe nichtsdestotrotz über die bloße Darstellung außermusikalischer Inhalte hinaus. »Vielmehr entfaltet der Schaffende [Komponist oder Interpret] neue, vordem nie geöffnete Seiten, indem er in seiner Art und mit den Mitteln seiner Kunst [der Musik] die Sache weiterführt« (S. 328 f.). Selbstverständlich gebe es auch Musik, die als eine feinere und organisiertere Form des Geräusches angesehen werden könne, nicht aber als sinnträchtig. Sie löse beim Hörer Freude am Geräusch aus, das von ihm als diffuses Zeichen des Lebens wahrgenommen werde. Es zeige sich hierbei wie bei der praktischen Musikausübung eine sinnliche Gewalt von Musik. Außerdem gebe es auch eine formale Selbstständigkeit innerhalb der Musik, die sich gewissermaßen

selbst genüge. Diese zeige sich bspw. an frühreifen Genies, welche die abstrakten Formen von Musik allerdings nicht bewusst durchdringen, sondern diese nur intuitiv erspüren könnten. Neben der sinnlichen Gewalt und der formalen Selbstständigkeit gebe es zudem einen dritten Sinn der Musik, nämlich den Ausdruck der Gemütsbewegungen (des Komponisten, des Interpreten und des Rezipienten).

Diese Überlegungen führen schließlich zu allgemeinen Gedanken über die Funktion der Kunst (Kap. VI) im letzten Kapitel des zweiten Hauptteils (Dessoirs Ausführungen in den Kapiteln zur Wortkunst im Kap. IV sowie zur Raum- und Bildkunst im Kap. V müssen an dieser Stelle ausgespart bleiben). Der Autor schildert jeweils eine 1. geistige, eine 2. gesellschaftliche und eine 3. sittliche Funktion der Kunst bzw. der einzelnen Künste. Hierbei setzt er diese in Relation zur Wissenschaft, zur Gesellschaft sowie zur Moral.

Kommentar • Eine Stärke des Textes ist die vergleichende Perspektive, welche der Verfasser einnimmt. Musik wird nicht aus ihrer Tradition heraus betrachtet und absolut gesetzt, sondern als eine Kunstform gesehen, die frappierende Ähnlichkeiten mit anderen Künsten hat. Dessoir hebt insbesondere die Verwandtschaft zum Tanz bzw. zur Gebärdenkunst hervor: »Aber nicht nur auf primitiven Stufen sind Ton- und Gebärdenkunst mit- und füreinander da, sondern sie sind bis auf den heutigen Tag verbündet geblieben. Musik und Tanz, Klang und Bewegung, Freude für das Ohr und Lust an der Mitbewegung – wie könnte man das zerreißen?« (S.312). Folgerichtig verhandelt er Musik in einem Kapitel zusammen mit der Mimik bzw. dem Schauspiel/dem Theater/der Bühnenkunst im weitesten Sinne, wozu er auch den Tanz zählt. Von dort aus ist es nicht mehr weit bis zur Poesie, welche von Dessoir, wie die Musik, zu den Zeitkünsten gerechnet wird. Freilich bewegt sich der Autor mit derartigen Vergleichen auf einer hohen Abstraktionsebene. Obwohl er an einigen Stellen sogar Notenbeispiele in seinen Text einbaut und auf einzelne Werke von Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Johannes Brahms, Franz Liszt, Robert Schumann oder Richard Wagner eingeht, ist sein Erkenntnisinteresse mehr auf die Gemeinsamkeiten mit anderen Künsten gerichtet als auf die Spezifika der Musik. Gleichwohl tritt Dessoirs Musik-Expertise offen zutage, die auf seine intensive Beschäftigung mit der Violine zurückzuführen ist (vgl. Dessoir 1946, S.253). Zudem war Dessoir mit der um die Jahrhundertwende recht bekannten Konzertsopranistin Susanne Dessoir (geb. Triepel) verheiratet (vgl. Kutsch/Riemens 2004, S.1133). Die Rezeption der Dessoir'schen Überlegungen erfolgte vor allem über seine beiden philosophischen Schüler Emil Utitz und Kaarle Sanfrid Laurila sowie über die von Dessoir selbst – im Jahr

1906 – gegründete und bis heute fortbestehende *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. In der Gegenwart wirkt Dessoirs allgemein-kunstwissenschaftlicher Ansatz nur noch vereinzelt nach, bspw. bei der Komparatistin Maria Moog-Grünewald, welche sich der Idee einer *Wechselseitigen Erhellung der Künste* (vgl. Walzel 1917) weiterhin verpflichtet fühlt und Dessoir als deren Urheber ausmacht (vgl. Moog-Grünewald 2010). Die Bedeutung von Dessoirs Hauptwerk für die Musikforschung war und ist jedoch als gering einzuschätzen (vgl. Gurlitt 1959, Seeger 1966, Thom 2010, Rötter / Stephan 2016).

Literatur O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe, Bln. 1917 • M. Dessoir, *Buch der Erinnerung*, Stg. 1946 • Art. Dessoir, Max, in: *Riemann Musik-Lexikon*, hrsg. von W. Gurlitt, Mainz ¹²1959, Bd. P1 ¹²1959, 393 • H. Seeger, Art. Dessoir, Max, in: *Musiklexikon in zwei Bänden*, hrsg. von dems., Lpz. 1966, Bd. 1, 204 • Art. Dessoir, Susanne, in: *Großes Sängerlexikon*, hrsg. von K. Kutsch, L. Riemens und H. Rost, Mn. ⁴2003, 1133 • *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre ›Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft‹*, hrsg. von J. Früchtel und M. Moog-Grünewald, Hbg. 2007 • M. Moog-Grünewald, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Überlegungen zu einer Erneuerung der ›comparative arts‹ im Anschluss an Max Dessoir*, in: *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 2, 2010, 101–107 • N. Thom, *Zwischen Idealismus und Psychologismus. Max Dessoirs Theorie der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft*, M. 2010 • G. Rötter und R. Stephan, Art. Dessoir, Max, in: *MGG Online* (November 2016), <<https://www.mgg-online.com>> [Erstdruck in: *MGG2 P5* (2001), 914ff.] • *Die Allgemeine Kunstwissenschaft (1906–1943)*. Max Dessoir – Emil Utitz – August Schmarsow – Richard Hamann – Edgar Wind. *Grundlagentexte*, hrsg. von B. Collenberg-Plotnikov, Hbg. 2021

Nico Thom

Диалектик [Dialektik; Dialektiker] Über das Reaktionäre und Progressive in der Musik

Weitere Autornamen: Dialecticus, Nikolaj Andreevič Roslavec [mit großer Wahrscheinlichkeit]

Lebensdaten: 1881–1944 [1881^{greg.}/1880^{hil.}–1944]

Titel: О реакционном и прогрессивном в музыке (О реакционном и прогрессивном в музыке; Über das Reaktionäre und Progressive in der Musik)

Erscheinungsort und -jahr: Музыкальная культура [Музыкальная культура; Musikalische Kultur] 1, 1924, 45–51

Textart, Umfang, Sprache: Zeitschriftenartikel, 7 S., russ.

Quellen / Drucke: Übersetzung: ›Dialecticus‹: Über das Reaktionäre und Progressive in der Musik, übs. von D. Gojowy in: *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber 1980, 400–407

Nach den Wirren der Revolution und des Bürgerkriegs formierte sich um 1923 in der Sowjetunion das Musikleben neu – und mit ihm auch ein Fachdiskurs, in dem erstmals