

## Die Metaphysik des Erhabenen. Zu Richard Wagners Schopenhauer-Lektüre

von Márcio Benchimol Barros (*Marília, Brasilien*)

Man kann die Bedeutung der Philosophie Schopenhauers für Wagner nicht leugnen, kann sogar die Wirkung nicht hoch genug einschätzen, die diese auf seine Denkungsart hatte. Für unsere Untersuchung ist es aber das Wichtigste darauf zu deuten, wie sich dieser Zusammenhang in dem speziellen Umfeld der musikalischen Ästhetik darstellt – für Wagner offensichtlich das Entscheidende. Auf diesem besonderen Gebiet kommt ihm Schopenhauer da gerade recht, denn der Denker ermöglicht dem Musiker die philosophische Lösung eines theoretischen Paradoxons, in dem sein eigenes Schaffen stecken blieb.

Die offenkundige Unfähigkeit der Musik, die äußere Welt ‚abzubilden‘, macht sie im neunzehnten Jahrhundert zur unabhängigsten der Künste hinsichtlich aller rationellen Maßstäbe, die für die objektive Welt gelten, und eben dadurch zur mit der Innerlichkeit der menschlichen Seele am stärksten verbundenen. Konnte früher diese Unfähigkeit als Nachteil den visuellen Künsten gegenüber betrachtet werden, so wird sie in der Romantik das Symbol des großen Vorrechts der Musik: Diese gilt dann als privilegierte Ausdrucksform der stürmischen und ungestümen romantischen Seele. In der Unabhängigkeit des Klanges in Bezug auf die äußerliche Welt erblickt diese Seele ihre Möglichkeit, maximale Freiheit zu erlangen.

Mit dieser Auffassung scheint aber die sogenannte *programmatische Musik*, deren Entwicklung durch Berlioz und Liszt u. a. als Voraussetzung des Wagnerischen Musikdramas gilt, in Widerspruch zu stehen. Ihr Versuch nämlich, historische Szenen, Landschaften oder gewisse Situationen klanglich zu malen, scheint den Kompromiss zwischen der Musik und der empirischen Welt wieder zu bejahen, sowie ihre Abhängigkeit von der Sphäre der Vorstellungen zu bestätigen. Für den Musiktheoretiker Wagner galt es also zu erklären, wie man von der Konzeption der Musik als nicht vorstellende Kunst, bis zu einer musikalischen Kunst gelangen konnte, die fähig sein sollte, sich an bestimmte Aspekte der empirischen Realität anzupassen, oder gar imaginative Vorstellungen hervorzurufen.

Die Antwort auf dieses Dilemma fand Wagner bei Schopenhauer. Dem Philosophen zufolge, zeigt sich in der Musik der *Wille* unmittelbar in seinem Ge-

samtcharakter, im Gegensatz zu dem, was bei den bildenden Künsten geschieht, in denen das Wesen der Welt sich mittelbar in seinen vereinzelt Aspekten zeigt. Durch das für den musikalischen Diskurs absolut konstitutive Phänomen der Dissonanz offenbart sich der Wille in seinem wesentlichen Charakter des ewigen Konfliktes mit sich selbst als unstillbare Sehnsucht, die immer wieder nach Befriedigung und Lust verlangt – Zustände, die in der Musiksprache durch Konsonanz ausgedrückt werden. Aber wie jeder Befriedigung des Willens die Wiederherstellung des Bedürfnisses und der Entbehrung folgt, ist die Konsonanz eine momentane Ruhepause, die aus sich selbst wieder die Dissonanz erzeugt und damit auch die Kontinuität des musikalischen Diskurses. Auch wenn die Musik von der äußeren objektiven Welt nichts direkt darstellen kann, ist sie wie ein Fenster, durch welches wir mit vollem ästhetischen Genuss die gesamte Ausdehnung unserer subjektiven, inneren Welt betrachten können, in der sich der Wille unmittelbar manifestiert. Durch die melodischen, harmonischen und rhythmischen Beziehungen zwischen den Tönen chiffriert sich die gesamte chromatische Reihe der menschlichen Gefühle vom Schmerz bis zum Vergnügen, begleitet von Beklemmung, Mut, Angst, Langeweile und Resignation. Aber indem das Wesen, das sich in unserer inneren Welt allgegenwärtig offenbart, *dasselbe* ist, das auch der empirischen Welt zugrunde liegt, gilt die Musik als ein eben solcher unmittelbarer Ausdruck des Willens wie die Welt als Vorstellung selbst. Daraus lässt sich gut erklären, dass, obwohl die Musik sich nicht an die objektiven Formen der empirischen Welt bindet (wie die visuellen Künste), sie uns vereinzelt Aspekte der empirischen Welt suggerieren kann:

Aus diesem innigen Verhältniß, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch Dies zu erklären, [...] daß es Dem, der sich dem Eindruck einer Symphonie ganz hingiebt, ist, als sähe er alle möglichen Vorgänge des Lebens und der Welt an sich vorüberziehen [...].<sup>1</sup>

Auf dieses philosophische Fundament greift Wagner in seiner *Beethovenschrift* zurück, um die problematische Übereinstimmung zwischen Musik und bildlichen oder begrifflichen Vorstellungen zu erklären, die durch sein *musikalisches Drama*, wie auch durch die ganze programmatische romantische Musik vorausgesetzt wird. Diese unterscheidet sich von der bloß beschreibenden Musik, die eine derartige Übereinstimmung vermittels einer Art der Nachahmung der objektiven Welt zu erreichen sucht. Die authentische Musik, argumentiert Wagner, repräsentiert weder die objektive Welt noch irgendeinen Ausschnitt derselben, sondern das metaphysische Wesen, das in der Vorstellungswelt erscheint. Jeder empirischen Situation entspricht eine bestimmte Objektivierung des *Willens*; der

---

1 WI (De), 310, § 52, Bd. I. Verwendet wird die Ausgabe *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke*, hrsg. von Paul Deussen, 16 Bde., München 1911–1942; im Folgenden durch *De* in Klammern kenntlich gemacht.

wahre Musiker sei fähig, die besondere Bewegung des *Willens* unmittelbar zu erahnen, die sich da ausdrückt, und zwar derart, dass er sie in sich selbst zum Widertönen bringt, um sie danach als Musik an den Zuhörer zurückzugeben.

Aber gerade bei dem Versuch, schopenhauerisch den schöpferischen Prozess des wahren Musikers von dem bloß imitierenden Prozess – wie es bei den bildenden Künsten der Fall ist – zu unterscheiden, verlässt Wagner den Boden des Schopenhauerschen Denkens:

Von jenem [dem Schaffen des bildenden Künstlers] hatten wir anzuerkennen, daß ihm das willensfreie, reine Anschauen der Objekte [...] vorangegangen sein müsse. Ein solches Objekt, welches er durch reine Anschauung zur Idee erheben soll, stellt sich dem Musiker nun aber gar nicht dar, denn seine Musik selbst ist eine Idee der Welt, in welcher diese ihr Wesen unmittelbar darstellt, während in jenen Künsten es, erst durch das Erkennen vermittelt, dargestellt *wird*.<sup>2</sup>

Im gleichen Kontext hat Wagner schon vorher den merkwürdigen Ausdruck *Idee der Welt* in Bezug auf das Wesen der Musik benutzt. Die Philosophie Schopenhauers wird hier wörtlich als theoretischer Hintergrund erwähnt:

Daß ihr [der Musik] bloßes Element aber bereits als eine Idee der Welt von uns nicht mehr erschaut, sondern im tiefsten Bewußtsein empfunden wird, lernten wir mit so großem Erfolge durch Schopenhauer sofort erkennen [...].<sup>3</sup>

Man könnte sich fragen, an welcher Stelle Schopenhauer uns das lehrt, da im Kontext der Terminologie seiner Philosophie der erwähnte Ausdruck eine klare Abweichung darstellt. Es ist aber anzumerken, dass die Dissonanz zwischen Wagner und Schopenhauer viel mehr theoretischer als terminologischer Art ist, denn, wie wir gesehen haben, stellt in dieser *Idee der Welt*, welche die Musik ist, „[die Welt] ihr Wesen unmittelbar [dar], während in jenen [bildlichen] Künsten es, erst durch das Erkennen vermittelt, dargestellt *wird*.“

Wie man weiß, ist für Schopenhauer die Musik keine *Idee der Welt*, sondern eine unmittelbare Objektivation des *Willens*, daher eine Vorstellung derselben. Genau deswegen ist die ästhetische Wahrnehmung von ihr ein Akt des Erkennens, obwohl nicht mehr des Erkennens einer *Idee*, wie im Falle der bildenden Künste, sondern des *Willens* selbst. Gemäß der *Welt als Wille und Vorstellung*, stellt die *Musik* unmittelbar den Willen dar, während die anderen Künste dies nur mittels der *Idee* und dadurch indirekt bewerkstelligen. Aber genau deshalb, weil es sich in beiden Fällen um Vorstellungen handelt, unterscheidet die Auswirkung der Musik sich nicht dem Wesen nach von jener der anderen Künste.<sup>4</sup>

---

2 Wagner, Richard: Beethoven. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Band IX, Leipzig 1911, 72.

3 Ibid., 72.

4 W I (De), 302, § 52.

Wagner will dennoch einen viel tieferen Graben zwischen der Auswirkung der Musik und jener der anderen Künste ziehen, selbst wenn er dafür die von Schopenhauer festgestellten Möglichkeitsbedingungen jeder ästhetischen Erfahrung zu ignorieren hat:

Es ist nicht anders zu fassen, als daß der im bildenden Künstler durch reines Anschauen zum Schweigen gebrachte *individuelle* Wille im Musiker als *universeller* Wille wach wird [...]. Daher denn auch der sehr verschiedene Zustand des konzertierenden Musikers und des entwerfenden Bildners, daher die so grundverschiedene Wirkung der Musik und der Malerei. Hier tiefste Beschwichtigung, dort höchste Erregung des Willens [...].<sup>5</sup>

Für Schopenhauer jedoch kann es die ästhetische Erfahrung, welcher Art auch immer sie sein möge, nur geben, wenn wir uns als *reine Subjekte des Erkennens* verhalten, und eben deshalb, weil wir unseren *Willen* auf Schweigen reduzieren. Wie im Kapitel 39 der Ergänzungen zur *Welt als Wille und Vorstellung*, das den Titel *Zur Metaphysik der Musik* trägt, klar festgestellt wird, ist dies auch für die Tonkunst gültig:

Wir sehen also hier die Willensbewegungen auf das Gebiet der bloßen Vorstellung hinüberspielt, als welche der ausschließliche Schauplatz der Leistungen aller schönen Künste ist; da diese durchaus verlangen, daß der Wille selbst aus dem Spiel bleibe und wir durchweg uns als rein Erkennende verhalten [...].<sup>6</sup>

Während für Schopenhauer das *reine Subjekt des Erkennens*, subjektive Bedingung aller ästhetischen Erfahrung, mit dem Aufgeben des empirischen Bewusstseins hervortritt, das dem individuellen Willen dient und sich nur innerhalb der Grenzen des *Satzes vom Grunde* bewegt, verlangt für Wagner die eigentliche musikalische Erfahrung die Aufhebung auch jener allgemeinen Form der Subjektivität. Das Paar Subjekt-Objekt, auf das Schopenhauer als Bedingung aller Vorstellungen hinweist, muss aufgehoben werden, und, mit ihm, alle mögliche Trennung zwischen dem Ich und der Welt. Der individuelle Wille schweigt, aber nur um in der Brust des ekstatisch begeisterten Individuums als universeller Wille weiter zu klingen. Der illusorische Schleier der Individuation ist gerissen und gibt Raum für das tiefe Gefühl der Einheit alles Existierenden.

Einhergehend mit seiner Idee der Aufhebung der Subjektivität in der ästhetischen Wahrnehmung der Musik, erklärt Wagner auch den Begriff der *Schönheit* – deren subjektive Voraussetzung nach Schopenhauer die Erscheinung des *reinen Subjekts des Erkennens* ist – als inadäquat für das theoretische Verständnis der wahren Bedeutung dieser Kunst. Ein derartiges Verständnis wäre nur möglich, argumentiert der Musiker, durch den Begriff des *Erhabenen*<sup>7</sup>. Mit seiner eindeu-

---

5 Wagner, 72.

6 W II (De), 514, § 39.

7 Vgl. Wagner, 78 f.

tigen Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen distanziert sich Wagner noch weiter von Schopenhauer, für welchen das Erhabene nichts anderes ist als eine *Modifikation* oder *spezielle Art* des Schönen. Das das Gefühl des *Erhabenen* verursachende Objekt, lehrt *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ist, *per definitionem*, schön, aber auch gleichzeitig erschreckend, wegen der potentiellen Bedrohung, die es für das menschliche Leben darstellt.<sup>8</sup> Die Erfahrung des Erhabenen, so können wir daraus folgern, *besteht* in der Wahrnehmung der schönen Form, erweitert außerdem um ein weiteres Element, nämlich das der bewussten Anstrengung des Subjekts, trotz der natürlichen Angst, hervorgerufen durch das betrachtete Objekt, reines Subjekt des Erkennens zu bleiben, versunken in die Betrachtung der Schönheit. Konsequenterweise operiert Schopenhauer in seinen Reflexionen über die Musik nur mit dem Begriff der Schönheit, niemals sie an den Begriff des Erhabenen bindend, ein Begriff, der übrigens nicht einmal in den drei paradigmatischen Texten vorkommt, die der Philosoph über die Tonkunst geschrieben hat.<sup>9</sup>

Noch immer im Zwist mit seinem angeblichen Meister bleibt Wagner aber sich selbst treu, weil die Wahrnehmung der Form, sei sie schön oder nicht, immer ein Subjekt voraussetzt, welches sie erfasst; das Subjekt ist aber nach ihm genau das, was eliminiert werden soll durch die essenzielle und notwendige Wirkung der wahrhaftigen Musik. Nicht zufällig befindet sich Wagners explizite Bevorzugung des Begriffs des Erhabenen, im Kontext der *Beethovenschrift*, gerade zwischen zwei anderen Textstellen, in welchen der Komponist den in der historischen Entwicklung der Musik eingeschlagenen Weg beklagt, in dem sie, durch einen exzessiven Kult der formalen und strukturellen Aspekte der Tondichtung aus der Bahn geworfen, ihre höchste Aufgabe aufgegeben und sich von ihrem wahren Sinn distanziert habe, der viel ernster als das bloß frivole Vergnügen an der Wahrnehmung der schönen Form sei.<sup>10</sup> Was Wagner im Folgenden ausführt, muss man als philosophisches Fundament dieser historischen Einschätzung betrachten. Wenn er auch nicht die extreme Behauptung aufstellt, die Musik könne auf die Form verzichten, macht der Komponist dennoch klar, dass die Form ein unwesentliches Element der wahrhaften musikalischen Erfahrung

---

8 W I (De), § 39.

9 Gemeint sind nämlich § 52 von W I (De), § 39 von W II (De) und die letzte der unter dem Titel *Metaphysik des Schönen* zusammengefassten Vorlesungen von 1820 über Kunst und Ästhetik. Auch in den wenigen Paragraphen, die Schopenhauer der Musik in *Parerga und Paralipomena* widmet (P II (De), *Vereinzelte, jedoch systematisch geordnete Gedanken über vielerlei Gegenstände*, Kapitel 19, *Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik*, von § 218 bis zu § 220), wird diese in keinen Zusammenhang mit dem Begriff des Erhabenen gebracht. Zwar enthalten diese Paragraphen keinen wahren theoretischen Zusatz zu den in den zuerst erwähnten Texten ausgelegten Hauptthesen, vielmehr werden diese Thesen als Basis für die kritischen Bemerkungen vorausgesetzt, die der Philosoph da gegen manche Aspekte der Musik seiner Zeit richtet.

10 Wagner, 77–79.

ist, und weist ihr und der darauf beruhenden Schönheit nur eine untergeordnete Rolle zu. Die Funktion der Schönheit besteht nach Wagner lediglich darin, uns aus der Welt der Augen und des Sehens wegzuführen, unsere Vorstellungsfähigkeit für die Wahrnehmung eines jeglichen äußeren Objekts zu entkräften, um dem berauschten Zuhörer den Weg frei zu machen, der direkt zum verborgenen, außerhalb von Zeit und Raum liegenden Wesen seiner selbst und aller Dinge führt. Einen Ausdruck Schopenhauers parodierend, den Wagner so geschickt für seinen Vorteil gebraucht,<sup>11</sup> würde man sagen, die Schönheit sei nur die hypnotische Bezauberung, die die hellseherische Trance vorbereitet, in welcher es sich schon nicht mehr weder um die Form noch um die Wahrnehmung der Form handelt. Sowohl die Schönheit als auch die musikalischen Formen, auf denen sie beruht, gehören nur der äußeren Seite der Musik an, denn sie betreffen nur die Weise, wie sich die Töne in der Zeit anordnen.

Damit befürchte ich, etwas ziemlich Merkwürdiges gesagt zu haben, denn nicht nur für Schopenhauer, sondern auch (möchte ich meinen) für meine Leser *ist* die Musik gerade ein Modus der Anordnung der Töne in der Zeit! Für Wagner gilt aber etwas anderes: Für ihn ist jenes, was wir fälschlicherweise *Musik* nennen, nur die Art, durch welche die wahre Musik wahrnehmbar wird und nur ihre Widerspiegelung in der Sphäre der Vorstellung, oder besser noch, in einem Aspekt dieser Sphäre, nämlich der Zeit. Frei Schopenhauers *Versuch über Geistersehn und was damit zusammenhängt* interpretierend, also einen Text der nichts mit musikalischer Ästhetik zu tun hat,<sup>12</sup> lehrt Wagner, dass die musikalische Komposition der „Übersetzung des Inhalts“ der tiefsten Träume ähnlich ist, die weit entfernt von dem wachen Bewusstsein und für das Gedächtnisvermögen unerreichbar sind, in die Sprache der allegorischen Träume, die einfach zu merken sind, und unmittelbar vor unserem Erwachen vorkommen. Seiner Meinung nach, übersetzt auch der Komponist vermittle der Organisation der Töne in der Zeit eine tiefe, in seinem tiefsten Innern gelebte musikalische Erfahrung, in welcher ihm das zeitlose Wesen der Welt aufgedeckt wird. Die Tondichtung muss daher ihren Ausgangspunkt in einer Versenkung in den wesentlicheren Bestandteil der Musik nehmen, nämlich in die *Harmonie*, die als Komplex der Beziehungen von Attraktion und Repulsion, Eintracht und Zwietracht zwischen den Tönen, konzipiert wird, die unabhängig von ihren zeitlichen Erscheinungen, ja sogar unabhängig vom Lauf der Zeit ist:

Während die weder dem Raume noch der Zeit angehörige Harmonie der Töne das eigentlichste Element der Musik verbleibt, reicht der nun bildende Musiker der

---

11 W I (De), 307, § 52: „[...] der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat.“

12 P I (De), 251 ff. Vermutlich hat der in der vorigen Anmerkung zitierte Satz Schopenhauers Anlass für Wagners fragwürdiges Zurückgreifen auf den hier erwähnten Text gegeben.

wachenden Erscheinungswelt durch die *rhythmische* Zeitfolge seiner Kundgebungen gleichsam die Hand zur Verständigung [...]. Durch die *rhythmische* Anordnung seiner Töne tritt somit der Musiker in eine Berührung mit der anschaulichen plastischen Welt [...].<sup>13</sup>

Nach Wagner ist es lediglich die Übertragung des ewigen musikalischen Wesens auf die Erscheinungswelt, was die Entstehung des *Rhythmus* als Träger der Temporalität in der Musik verursacht. Demzufolge, und mit voller Kohärenz, wird der *Rhythmus*, also das Grundelement aller möglichen musikalischen Strukturierung, als ganz äußerlicher und unwesentlicher Aspekt der Musik erklärt. Wie wir gesehen haben, ist er sozusagen nur die Hand, die der Komponist der Vorstellungswelt reicht, um das unaussprechliche Innere der Musik festzuhalten und mitzuteilen.

Natürlich stoßen wir auf diesem Weg auf ein anderes Paradoxon, welches viel tiefgründiger zu sein scheint, als jenes der Möglichkeit der programmatischen Musik. Denn wir sehen, dass das, was Schopenhauer – und nicht nur Schopenhauer! – als Musik betrachtete, nämlich die zeitliche und dem Gehör zugängliche Organisation der Töne, auch für Wagner tatsächlich als Vorstellung gilt, aber nicht mehr als Vorstellung des Willens, sondern der wahren Musik selbst, der wesentlichen und zeitlosen Musik. Diese wahre Musik kann ihrerseits nicht mehr den Willen darstellen, da sie, als *Idee der Welt* von der Sphäre des Sinnlichen abgesondert, sich jetzt auf das stumme Betrachten des Wesens der Welt von Angesicht zu Angesicht beschränken muss, dessen metaphysische Heimat mit zu bewohnen, sie eingeladen war.

Wagners häufig wiederholte Behauptung, dass sich seine philosophische Auffassung der Musik direkt auf der Schopenhauerschen *Metaphysik des Willens* gründe, wirft im Ausgang von unseren Betrachtungen gewisse Fragen auf, darunter eine sehr bedenkliche, nämlich: Haben möglicherweise die aufgezeigten Unterschiede zwischen Wagners und Schopenhauers musikalischen Ästhetiken ihren Grund schon in einer fehlerhaften Interpretation der Schopenhauerschen Philosophie durch den Komponisten, oder liegt dieser Grund vielmehr in einem absichtlichen Versuch Wagners, seine eigene Musikauffassung, *als* eine spezifische, ästhetische *Ergänzung* zu jener Philosophie zu präsentieren, *trotz* ihrer (ihm bewussten) Unverträglichkeit damit?

Es handelt sich hierbei freilich um eine Frage, die nicht leicht zu beantworten ist und es wird wahrscheinlich auch andere verschiedene Möglichkeiten der Beantwortung geben. Ich muss mich daher hier darauf beschränken, auf die Motive hinzuweisen, die mich stärker zu der zweiten Position als zu der ersten tendieren lassen.

---

13 Wagner, 76.

Zuerst scheint es mir, dass die nicht zu unterschätzende Begabung Wagners für das feine Verständnis philosophischer Thesen und Schriften – die er gerade in seiner *Beethovenschrift* (aber nicht nur dort) demonstriert – die Hypothese einer so fehlerhaften Lektüre als fragwürdig erscheinen lässt. Ich halte es eben für einen Beweis dieses Talents, dass Wagner gerade in den entscheidenden Punkten seiner Argumentation, nämlich dort, wo er sich von Schopenhauers Denken weiter zu entfernen scheint, versucht, sich nicht auf die ‚kanonischen‘ Texte des Philosophen über Musik zu stützen (wahrscheinlich war er sich dessen bewusst, dass die für seine Argumentation erforderliche Unterstützung dort nicht zu finden ist!), wohl aber auf einen anderen Text, der von Dingen handelt, die rein gar nichts mit den Problemen der musikalischen Ästhetik zu tun haben, wie Geistersehen, Nachtwandeln, Hypnose und hellseherischen Träumen.

Nichtsdestoweniger gewinnt meiner Meinung nach die Hypothese einer von Wagner bewussten ‚Anpassung‘ der Gedanken Schopenhauers an seine eigene Konzeption ein entscheidendes Gewicht, wenn wir uns daran erinnern, dass es sich für den Musiker nicht um eine bloß philosophische Frage handelt, sondern vielmehr um die Zukunft der Musik selbst. Der Komponist betritt selbstverständlich nicht als Schopenhauersches „rein erkennendes Subjekt“ den unsicheren Pfad der philosophisch-musikalischen Ästhetik, sondern als höchst interessierter Künstler, der besonders bestrebt ist, seine eigenen, künstlerischen Prinzipien zu verteidigen und ihnen allgemeine Geltung zu verleihen. Es ist auch selbstverständlich, dass jegliche derartige Bemühung viel an Stärke gewinnt, wenn jemand wie Schopenhauer, wenn auch nur indirekt, sie zu unterstützen scheint.

Jene Wagnerschen Kunstprinzipien orientieren sich aber an der Tendenz einer fortwährenden Ablehnung des Begriffs der *musikalischen Form*, der im 18. Jahrhundert als gestaltendes Prinzip der musikalischen Sprache vorherrschte. Diese Tendenz ist ihrerseits nicht anders zu verstehen, denn als geschichtliche Folge der schon erwähnten Auffassung der Musik, als privilegiertes Ausdrucksmittel menschlicher Gefühle und Impulse. Sie rührt also von der Rolle her, die ihr die Romantik zuschrieb, nämlich intimste Sprache der Seele zu sein. Als freier Diskurs der Innerlichkeit versucht die romantische Musik tendenziellerweise alle formalen Vorbilder musikalischer Struktur abzulehnen, die ‚a priori‘ und von außen her die Strömung der Töne einzusperren versuchen, indem sie diese Strömung mit Rationalität und Verständlichkeit ausstatten.

Die ästhetische Folge dieser sich so ausdrückenden Sehnsucht nach Freiheit ist die fortwährende Schwächung des Formbegriffs als strukturierenden Faktor der Musik. Aber ebenso wie im Umfeld des deutschen Denkens des 19. Jahrhunderts lassen sich auch in der Musikgeschichte, die Widersprüche zwischen einer neo-klassischen Tendenz und einer radikaleren Romantik ausmachen. Die neo-klassische Tendenz, deren größte Vertreter Mendelssohn und Brahms sind,

versucht, das neunzehnte mit dem achtzehnten Jahrhundert zu versöhnen; die Vehemenz des Gefühls versucht ein Zusammenleben mit der Erhaltung der Form. Die radikale Romantik dagegen sucht die maximale Spontaneität eines musikalischen Diskurses, der sich in jedem Augenblick von innen her selbst erschafft und sich keinem bestehenden Muster irgendwelcher Strukturen unterordnet. Je schwächer aber die rein musikalischen, strukturierenden Prinzipien werden, desto stärker zeigt sich bei manchen Komponisten der Zwang das dramatische Element als leitenden Faden der Musik zu benutzen. Andererseits, je enger sich der musikalische Diskurs an die dramatische Folge anknüpft, desto entbehrlicher wird die Form in der komponierenden wirklichen Praxis. Die Musik Wagners gilt als bedeutendstes Beispiel beider Erscheinungen.

Die philosophische Erhebung der *unendlichen Melodie* (dieses *Polypen in der Musik*, wie Nietzsche gesagt hat) zum höchsten Musterbild der Tondichtung verlangt, dass die Form zu einem äußerlichen und unwesentlichen Aspekt der Musik gemacht wird. Demzufolge könnte der *Rhythmus* als Grundbedingung aller formalen Organisation der Töne in der Zeit nicht zum Wesen der Musik gehören. Das heißt, ein derartiges Wesen kann sich nicht in der Zeit befinden, sonst müsste es schon das rhythmische Element in sich einschließen. Das Wesen der Musik muss also auf demjenigen ihrer Aspekte beruhen, der abstrakter und unabhängiger von der Vorstellung der Zeit gedacht werden kann, nämlich auf der *Harmonie* im Sinne Wagners, das heißt, als bloße zeitlose Beziehung der Töne untereinander konzipiert.

An diesem Punkt muss ich es dem in der Musik versierten Leser überlassen, zu entscheiden, ob man sich wirklich eine nicht in Abhängigkeit vom Rhythmus stehende *Harmonie* vorstellen kann und auch ob so grundlegende Begriffe wie *Kadenz* oder *Harmonische Progression* noch irgendeine Bedeutung behalten, wenn wir sie als vom Verlauf der Zeit losgelöst oder loslösbar betrachten.