

# Warum ich, Schopenhauer, Rossini und Mozart treu bleibe. Versuch einer Deutung

Die Rolle der französischen Enzyklopädisten, der deutschen Frühromantik  
und der aufkommenden Musikpublizistik in der Genese  
der Musikanschauung Schopenhauers

von *Cristóvão S. Marinheiro* (Saarbrücken)

## *Vorspiel mit Dissonanzen*

Die geistesgeschichtliche Bedeutung der Musikphilosophie Schopenhauers liegt zweifelsohne in der inspirativen Wirkung, die sie auf Künstler ausgeübt hat. Ohne Übertreibung kann man mit dem heutigen Rückblick behaupten, daß die Musik- und Literaturgeschichte des 19. und besonders des 20. Jahrhunderts ohne § 52 der *WI* anders verlaufen wäre. Umso erstaunlicher scheint daher das Unverständnis, mit dem Schopenhauer zeitlebens den Musikern begegnete, die er selbst beeinflusste. Das beste und bekannteste Beispiel bleibt wohl das vernichtende Urteil über Richard Wagner, das er ihm durch Franz Arnold Wille übermittelt: „[...] allein er soll die Musik an den Nagel hängen, er hat mehr Genie zum Dichter! Ich, Schopenhauer, bleibe Rossini und Mozart treu.“<sup>1</sup>

Dieser angebliche Widerspruch wirft natürlich Fragen über die Konsistenz seiner eigenen Musikphilosophie zurück: Wie ist diese Vorliebe für Rossini wiederum mit seiner Kritik der Oper zu vereinen? Trifft sein Denken über Musik nur auf einige Komponisten zu, nicht aber auf andere? Diese Fragen lassen das unerhörte Bild eines sich widersprechenden Philosophen entstehen, der anders hörte als er dachte. Wollen wir nun diese Spannungen entschärfen, so müssen wir einen genaueren Blick auf die Genese seiner Musikphilosophie werfen.

Es darf nämlich nicht unterschlagen werden, daß Schopenhauer seinem „einen Gedanken“ stets treu geblieben ist. Dies heißt aber, daß in dem Zeitraum von 1819 bis 1859, – nimmt man das Erscheinungsjahr der ersten und letzten Auflage des Hauptwerkes –, er seine Philosophie, und damit auch seine Musikanschauung, keiner grundlegenden Revision unterworfen hat. In diesen 40 Jahren hat sich die Welt der Musikgeschichte jedoch einige Male um ihre eigene Achse gedreht; 1819 beendet Beethoven die *Große Sonate für das Hammerklavier*

---

1 Hübscher, Arthur: Schopenhauer und Wagner. In: *Jb.* 37 (1956), 26. Siehe auch HN V, 436 f.

in B-Dur, op. 106, die *Achte Symphonie* op. 93 ist bereits 1814 erklingen. 1859 beendet Wagner die Partitur von *Tristan und Isolde*, deren Anfangsakkord in der älteren Forschung bekanntlich als Präfiguration der Atonalität empfunden wurde.

Der bereits 1819 ausgereiften und keiner Änderung bedürftigen Musikphilosophie steht also eine sich ständig entwickelnde Bühne der Musikgeschichte gegenüber, in der Schopenhauer unwissentlich und als *persona abscondita* eine der Hauptrollen übernahm.

Das Fehlen einer Entwicklung gibt uns aber noch einen anderen Hinweis, den Schopenhauer immer wieder betont hat: es geht ihm nicht um eine Gesamtchau der Musik seines Jahrhunderts, eine musikhistorische Analyse oder einen Überblick; seine Musikphilosophie ist unabhängig von irgendeiner Historizität, es geht ihm um eine universal gültige Erklärung des Wesens der Musik.

Der erklingenden Musik, die von Komponisten geschrieben und von Musikern ausgeführt wird, steht ihr ungehörtes in einem philosophischen System entwickeltes Wesen gegenüber. Jene untersteht den Vorstellungen der letzteren und wird nach ihr beurteilt. Auf der anderen Seite entnahmen Komponisten Gedanken aus Schopenhauers Philosophie um ihr praktisches Handwerk, das Schreiben von Musik, weiterzuentwickeln. Es gibt daher eine Mehrdeutigkeit, wenn wir von „Musik“ reden; eine „Musik“ des Philosophen, aus der eine inspirierte sowie erklingende Musik entstand und entsteht, und eine praktische „Philosophie“ der Musiker, die aus den theoretischen Betrachtungen Anleitungen zum Komponieren herauslesen. Diese Schwierigkeit, die sich in den Begriffen von Theorie und Praxis zusammenfassen läßt, deutet aber auch auf eine Spannung hin, die dem Text inhärent ist; die Musik als akustisch-mathematisches Phänomen und die Musik als „Sprache des Gefühls und der Leidenschaft“<sup>2</sup>.

Nimmt man diese Mehrdeutigkeit der Musik als Ausgangspunkt, erkennt man deutlich, daß beide Positionen bereits in der Geschichte vorhanden waren. In der Tradition indes wurde die Musik meist auf ihre akustisch-mathematische Beschaffenheit reduziert, einen Gedanken auf den auch Schopenhauer zurückgreift und als Ausgangspunkt für seine Musikphilosophie nimmt.

### *I. Analogie zwischen Musik und Welt*

Indem Schopenhauer auf Leibniz' Satz, die Musik sei eine „unbewußte Rechenübung“, zurückgreift, schreibt er sich bewußt in eine pythagoräische Tradition ein, die ein Verhältnis zwischen Musik und Welt annimmt. Dies aber, und damit bricht Schopenhauer mit der Tradition, sei der Musik nicht wesentlich; vielmehr betrifft dies alleine ihre „äußere Bedeutung, ihre Schale“<sup>3</sup>. Ihr Wesen verbirgt

---

2 W I, § 52, 343. Alle Angaben nach *Lü.*

3 W I, § 52, 339.

sich also hinter ihrer arithmetisch-akustischen Beschaffenheit. Dieses allerdings kann Schopenhauer nicht logisch beweisen, sondern nur durch eine Analogie oder Parallelismus herleiten<sup>4</sup> und überzeugend beschreiben.

Die Schwierigkeit dieser „Analogie“ scheint ihm gegenwärtig gewesen zu sein, sieht man die Nuancierung mit der das Thema in seinen Vorlesungen behandelt wird, in welchen er sie zur subjektiven Hypothese abschwächt:

[...] allein dieser Aufschluß [d. h. diese Beziehung von Musik und Ideen] ist von der Art, daß er nie bewiesen werden kann, weil er ein Verhältnis annimmt und feststellt zwischen der Musik, die doch immer im Gebiete der Vorstellung liegt und dem was wesentlich nie Vorstellung werden kann, dem Ding an sich selbst, dem Willen selbst: sonach stellt mein Aufschluß die Musik dar als Nachbild eines Vorbildes, welches selbst nie vor die Vorstellung gebracht werden kann. Ich kann also diesen Aufschluß, so überzeugend er auch für mich ist, Ihnen doch nur als eine Hypothese vortragen, welcher beizustimmen oder sie zu verwerfen einem Jeden selbst anheim gestellt ist.<sup>5</sup>

Diese subjektive Hypothese, die in W I als Analogie die rhetorische Funktion eines Beweises übernimmt, stellt die Musik in eine „nachbildliche Beziehung“<sup>6</sup> zu den Ideen. Der Analogiebeweis wird mit dem 4-stimmigen Satz, den erst die Wiener Klassik zum Paradigma erhob, untermauert und setzt somit die Musik in Beziehung zu den Objektivationen des Willens, bekanntlich die platonischen Ideen. Der Baß erscheint als die „niedrigste Stufe der Objektivation des Willens wieder, die unorganische Natur, die Masse der Planeten“. Die Melodie als Hauptstimme hat

[...] alleine bedeutungsvollen, absichtsvollen Zusammenhang von Anfang bis Ende. Sie erzählt folglich die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens, dessen Abdruck in der Wirklichkeit die Reihe seiner Thaten ist; aber sie sagt mehr, sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles Das, was die Vernunft unter den weiten und negativen Begriff Gefühl zusammenfasst.<sup>7</sup>

In den Mittelstimmen, die er Ripienstimmen nennt, welche die Bestimmbarkeit der Harmonie ergeben, erkennt er die gesamte Stufenfolge der Ideen.

Dieser Vergleich vom 4-stimmigen Satz zu der Stufenfolge der Ideen wird erst durch die rameausche Harmonielehre ermöglicht. Der Baß, der als eine *Materia prima* verstanden wird, in der und aus der alles andere potentiell be- und entsteht, entspricht genauestens der rameauschen *basse fondamentale*; im Baßton,

---

4 In seinen Vorlesungen spricht er von einer Hypothese. Siehe *Metaphysik des Schönen. Philosophische Vorlesungen*, Teil III. München 1985, 216. Im Folgenden als VMS angegeben.

5 VMS, 215 f.

6 W I, § 52, 339.

7 W I, 343.

so Schopenhauer, ‚erklingt‘ bereits die Obertonreihe, die Nebenschwingungen, wie er sie nennt, aus dem die Harmonie gesetzt werden muß. Daher ist der Baß unfähig eine Melodie zu übernehmen und schreitet in großen Intervallen fort. Die Mittelstimmen (Ripienstimmen) erlauben erst die Modulationen. Dies wiederum wird dadurch bestätigt, daß die Stufenleiter mit den Species in der Natur verglichen wird. Das wohl-temperierte System, (‚Temperatur‘ in der Terminologie Schopenhauers), das den Ton leicht abweichen läßt von dem, dem er arithmetisch sein sollte, entspricht der Abweichung des Individuums vom Typus Species.

Obwohl Schopenhauer hier einige Ungenauigkeiten unterlaufen sind – die *basse fondamentale* entspricht nicht dem Ton, den die unterste Stimme spielt, sondern einem ‚angedeuteten und ungehörten‘ Ton (*sous-entendu* bei Rameau), der Baß kann daher in kleinen Intervallen fortschreiten und eine melodische Funktion übernehmen; die Modulationen geschehen nicht alleine durch die Mittelstimmen, sondern ergeben sich durch die gesamte Harmonie – weisen diese Unstimmigkeiten klar darauf hin, daß diese Beschreibung des 4-stimmigen Satzes schon nicht mehr eindeutig auf Beethovens spätere Werke anzuwenden ist, sondern sich alleine auf Schulbeispiele der Wiener Klassik beziehen können.

Die Schwierigkeit dieser Analogie stammt natürlich aus der Einzigartigkeit der Musik; sie ist eine

[...] so *unmittelbare* Objektivation und Abbild des ganzen *Willens*, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern *Abbild des Willens selbst*, dessen Objektivität auch die Ideen sind.<sup>8</sup>

Die Musik als „unmittelbares Abbild“ kann in keinem Verhältnis zu den Ideen, die sie „übergeht“, stehen. Daher die Notwendigkeit dieses scholastischen Begriffes der Analogie, der bislang zu vielen Mißverständnissen geführt hat, wobei er unserer Ansicht nach sehr bewußt eingesetzt wurde und daher ein Schlüssel zum Verständnis dieser Stelle ist. Zur Verdeutlichung kann man anachronistisch Thomas von Aquins Analogie der Attribution (*analogia attributionis*) anwenden, nach der die verschiedenen in das Analogieverhältnis gesetzten Gegenstände sich auf einen einheitlichen Terminus beziehen lassen müssen: Musik und Ideen haben keine Beziehung zueinander, beide aber haben eine Beziehung zum Willen.

Indem die Abbild-Beziehung von Idee zum Willen erstellt und begründet wurde, kann die Beziehung der Musik zum Willen als Abbild analog gesetzt werden und damit bewiesen werden. In seiner Vorlesung zur Metaphysik des Schönen erklärt Schopenhauer sie in eigenen Worten, ohne die scholastische Tradition zu bemühen:

---

8 W I, § 52, 341.

Die Sache selbst, der Wille, ist daher das allein *Vermittelnde der Analogie* beider, das *tertium comparationis*, dessen Erkenntniß erfordert wird, um jene Analogie einzusehen.<sup>9</sup>

Diese Analogie begründet die schopenhauerische Musikphilosophie in ihrem Dualismus; die Musik ist zuerst ein akustisch-mathematisches Phänomen, das sie in Verbindung mit der Vorstellung bringt. Doch bereits hiermit eröffnet sich ein physikalisches Problem, das für die Argumentation eine erhebliche Wichtigkeit erlangen wird: die Rolle des „wohl-temperierten Systems“. Musik in „reiner Stimmung“ ist für ihn unmöglich:

Nämlich ein vollkommen reines harmonisches System der Töne ist nicht nur physisch, sondern sogar schon arithmetisch unmöglich.<sup>10</sup>

Damit denkt Schopenhauer natürlich an das Problem des pythagoräischen Kommas im Quintenzirkel. Deswegen läßt für ihn eine

[...] vollkommen richtige Musik sich nicht einmal denken, geschweige ausführen; und dieserhalb weicht jede mögliche Musik von der vollkommenen Reinheit ab: sie kann bloß die ihr wesentlichen Dissonanzen, durch Vertheilung derselben an alle Töne, d. i. durch Temperatur, verstecken.<sup>11</sup>

Wer sich auch nur ein wenig mit Musikgeschichte befaßt hat, weiß, daß dieser Gedanke nicht stimmt; Musik in reiner Stimmung ist nicht nur möglich, sie wurde praktiziert vom Aufkommen der Polyphonie bis Andreas Werckmeister (1645–1706) 1681 die wohltemperierte Stimmung einführte. Damit konnte man die Tonarten des gesamten Quintenzirkels auf einem Tasteninstrument, dem „wohl-temperierten“ Klavier, dem J.-S. Bach zwei ganze Zyklen gewidmet hat, spielen, ohne daß das Instrument neu gestimmt werden musste. Dissonanzen wie Sekunden und Septimen konnten durchaus erklingen, mit dem einzigen Unterschied, daß sie „rein“ erklangen und nicht „temperiert“<sup>12</sup>.

Die physikalische Unmöglichkeit einer reinen Musik durch das pythagoräische Komma wird somit für Schopenhauer zur notwendigen Vorbedingung der Dissonanz, und somit, seiner gesamten Musikästhetik.

Ein weiterer Punkt der Analogie betrifft die Melodie, die allein den Sinnzusammenhang trägt. Nur sie

[...] erzählt [...] die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens, [...] sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Bewegung des Willens, [...]

---

9 VMS, 221.

10 W I, § 52, 351.

11 W I, § 52, 351.

12 Die Quint bspw. erklingt dann einen Hauch tiefer.

alles Das, was die Vernunft unter den weiten und negativen Begriff Gefühl zusammenfaßt.<sup>13</sup>

Der Melodie alleine kommt somit die Sinnstiftung zu, sie alleine ist Bedeutungsträger und drückt die Gefühle aus. Diese Sinneinheit schlägt eine Brücke zur Analogie zwischen Musik und Sprache, mit der sich Schopenhauer in die Tradition der französischen Enzyklopädisten und der deutschen Frühromantik einfügen läßt.

## II. Musik und Sprache: Die französische Enzyklopädie, ihre Rezeption und Vulgarisation durch die Musikpublizistik in Deutschland

Beachtet man die musiktheoretischen Diskussionen der französischen Enzyklopädisten, erkennt man, daß Schopenhauer ein direkter Erbe dieser Tradition ist. Diese hebt mit dem Buffonistenstreit an, dessen Beginn meist auf das Jahr 1754 mit der Aufführung von Pergolesis *Serva padrona* festgeschrieben wird. Hinter dem Spannungsfeld, ob der Vorrang der französischen *bien-séance* oder dem italienischen *Pathos* zukommt, verbirgt sich die Frage, was das Wesen der Musik sei. Musikhistorisch ist dies sicherlich nicht dem Zufall zu verdanken, denn die bis dahin durch Mattheson als *Klangrede* aufgefaßte Musik, die sich der *musikalischen Rhetorik* bediente, wurde ab 1730 von der „*freyen Schreibart*“ (H. Ch. Koch) abgelöst. Die polyphone Schreibweise vereinfachte sich zur homophonen, musiktheoretisch wurde dies durch die rameausche Harmonielehre untermauert. Darüber hinaus kommt der reinen Instrumentalmusik, die funktionsabhängig war (Gebrauchs- und Unterhaltungsmusik am Hofe oder Andachtsmusik im Gottesdienst) eine neue Stellung zu. Das Wesen der Musik wird somit in der Frage artikuliert, welcher Stellenwert der Instrumentalmusik im Vergleich zur Vokalmusik zukomme, wobei *implicite* die Analogie zwischen Musik und Sprache, die bereits durch die *musikalische Rhetorik* im Barock auflebte, vorausgesetzt wird.

Diderot erkannte bereits, daß unter den drei Künsten, Malerei, Poesie und Musik, die letztere es sei, welche „die Seele am stärksten anspricht“<sup>14</sup>. In der Frage, welche Rolle die Instrumentalmusik spiele, erklärt Diderot, diese „*sage* genau wie die Dichtung, *etwas aus*, nur nicht so deutlich wie diese“<sup>15</sup>. D’Alembert sieht sie als „eine Art Rede oder sogar Sprache, durch die man die verschiedenen Gefühle der Seele, oder mehr ihre verschiedenen Affekte ausdrückt“<sup>16</sup>.

---

13 W I, § 52, 343.

14 Diderot, Denis: Brief über die Taubstummen. In: *Ästhetische Schriften*, hrsg. u. übers. v. Friedrich Bassenge, Bd. 1. Frankfurt am Main 1968, 79.

15 Ebd., 17.

16 D’Alembert, Jean Baptiste Le Rond: *Discours préliminaire à l’encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*. Paris: Garnier-Flammarion 1986, 104.

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde dieses Thema auch in Deutschland diskutiert. Johann Nikolaus Forkel, der an der Göttinger Universität von 1779 bis 1815 Universitätsmusikdirektor war (also am Studienort Schopenhauers), schrieb in einem Einführungstext zum akademischen Winterkonzert 1780/81 in Göttingen:

Die Instrumentalmusic steht ihr [der Vokalmusic] weit nach. [...] Man nehme auch an, daß solche Stücke [der Instrumentalmusic] sich bis zu den feinsten und bedeutungsvollsten Idealen erheben: bleiben ihre Schönheiten dem ohngeachtet nicht immer zu sehr in dem innern Kreis der Kunst eingeschlossen, als daß der Liebhaber, der in diesem innern Kreis nicht recht bekannt ist, sie so bemerken und fühlen könnte, wie sie es vielleicht verdienen? – Der Liebhaber muß einen Dollmetscher haben, der ihm den Ausdruck der Kunst begreiflich macht: dazu dient ihm die Poesie. Folglich bleibt es unstreitig wahr, daß Instrumentalmusic in Absicht auf Eindruck, Wirkung und Nutzen, auf alle Weise der Vokalmusic weit nachstehe.<sup>17</sup>

Forkel, selbst Komponist, spricht der Instrumentalmusik zu, daß sie sich zum „Idealen erhebt“. Dennoch bleiben seine Gedanken der Musikanschauung der Enzyklopädisten verpflichtet.

Eine weitere, nicht zu unterschätzende Quelle für die Rezeption der Problematik zwischen Instrumental- und Vokalmusik ist die musikalische Publizistik. In einem Bericht der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* heißt es in einem 1802 veröffentlichten Bericht Friedrich Rochlitz' über die Vokalfassung des ursprünglich nur instrumental gesetzten Werkes Joseph Haydns, *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (1796):

Das Werk, nur für Instrumente gearbeitet, ist längst bekannt als Eins der vorzüglichsten dieses großen Mannes. [...] Wie Haydn die allerdings seltsame Idee, sieben lange Adagiosätze, nur für Instrumente, unmittelbar aufeinander folgend, und sie versuchen zu lassen, ob sie die Worte des Erlösers darzustellen vermochten – wie ihm die Idee gekommen ist, erklärt er nun selbst in der Vorrede zu der neuen Auflage. [...] Das Werk [hat] durch diese neue Bearbeitung [gemeint ist die Textunterlegung] größtentheils ganz ungemein gewonnen – nicht nur, weil es an den Worten nur gleichsam einen fortlaufenden Kommentar und mithin Gemeinverständlichkeit erhalten hat, sondern auch die baare Bereicherung an den Singstimmen, wodurch alles mehr zusammengefaßt, wodurch den reichen Figuren der Instrumente ein fixirter und fixirender Gehalt gegeben worden ist.<sup>18</sup>

---

17 Forkel, Johann Nikolaus: Genauere Bestimmung einiger musicalischen Begriffe. Zur Ankündigung des academischen Winterconcerts von Michaelis 1780 bis Ostern 1781. In: *Magazin der Musik*, 1. Jg., 2. Hälfte. Hrsg. v. Carl Friedrich Cramer, Hamburg 1783. Nachdruck Hildesheim 1971, Bd. II, 1068 f. und Reimer, Erich: Hermann Kretzmars musikalische Hermeneutik. In: *Die Musikforschung* 3 (Kassel 1990), 213.

18 Rochlitz, Friedrich: Übersicht dessen, was in Leipzig von Neujahr bis Ostern für Musik gethan worden. In: Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* (1801/02), Sp. 501 f.

Der gleiche Verfasser wird 1818, in dem Jahr, in dem Schopenhauers Hauptwerk bei Brockhaus in Leipzig erscheint, den Ausdruck „fortlaufender Kommentar“ nochmals verwenden. Er schreibt in einer Rezeption des Streichquintetts des Haydn-Schülers Sigismund Neukomm, *Une fête de village en Suisse*, daß

[...] der Componist solcher Stücke einen beträchtlichen Vortheil aus der Hand giebt, wenn er, wie Hr. N[eukomm] bloß für Instrumente schreibt, und nicht, wie Haydn in den *Jahreszeiten*, zugleich den Gesang – wo [...] der Text seiner Musik als fortlaufender Commentar dient.

Gerade dieses Werk Haydns, das Rochlitz als Beispiel wegen des Textes lobend angibt, tadelt Schopenhauer wegen des Textes in der ersten Fassung seines Hauptwerks; die Musik sei dort „mit bewußter Abbildlichkeit, durch Begriffe vermittelte Nachahmung; sonst spricht die Musik nicht das innere Wesen, den Willen selbst aus, sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenügend nach“<sup>19</sup>.

Schopenhauer vertritt bekanntlich eine andere Sicht, was die Stellung der Instrumentalmusik angeht.

Der Instrumentalmusik wird ein *Sinnmangel* vorgeworfen, der durch das Wegfallen vom bedeutungstragenden Wort die Frage aufwirft, was die Musik ohne Worte nun *bedeute*. Das 19. Jahrhundert hebt diesen Sinnmangel mehr und mehr durch eine blühende Assoziationskraft auf. Ein „assoziatives Hören“ war noch zu der Zeit, als Schopenhauer sein Hauptwerk verfaßte, ungewöhnlich. Erst die romantische Literatur zeigt eine Veränderung des Hörens auf; ein „assoziatives Hören“ wird nach und nach zur verbreiteten Hörweise. Dies ist deutlich in den Werken Wackenroders zu spüren, die Schopenhauer als junger Mensch gelesen hatte. Besonders im Hinblick auf die Begriffsskepsis sprechen Schopenhauer und Wackenroder wie mit einer Stimme, wobei die Gründe, die zu diesen Gedanken führen, sehr verschieden sind.

Die Sprache ist für Wackenroder und Tieck ein „ärmliches Werkzeug, um Gefühle zu beschreiben: die Kunst wird zur eigentlichen *Sprache* des Gefühls“. Innerhalb dieser *Sprachen* ist die Instrumentalmusik die Höchste:

Traditionsgemäß waren es die Oper, der Chor, das Lied, die an das Gefühl appellierten. Sie sprachen ja von Glück, Schmerz, oder Verzweiflung, so daß der Hörer jeweils wußte, was er fühlen sollte. Aber so sehr die Worte auch Empfindungen aussprechen – im Grunde hemmen und begrenzen sie das Fühlen nur. Die höchste Form der Musik ist nach der neuen Kunstauffassung unbedingt die Symphonie.<sup>20</sup>

Dieser hohe Wert der Instrumentalmusik versteht sich zu dieser Zeit nicht von selbst. Wackenroder muß seine Position begründen. Der Grund, warum die

---

19 W I, § 52, 348 f.

20 Nehring, Wolfgang: *Nachwort*. In: Wackenroder, Wilhelm Heinrich u. Tieck, Ludwig: *Phantasien über die Kunst*. Stuttgart 2000, 153.



Vokal- und Instrumentalmusik noch so sehr miteinander verglichen und diskutiert werden, liegt seiner Ansicht nach daran, daß „die Musik, so wie wir sie besitzen, [...] offenbar die jüngste von allen Künsten [ist]; sie hat noch keine wirklich klassische Periode erlebt“. Seiner Ansicht nach müssen sich Instrumental- und Vokalmusik entwickeln, indem sie sich voneinander trennen. Die Instrumentalmusik wird noch „zu sehr als ein verbundenes Wesen [betrachtet], und daher kömmt es auch, daß die Musik selbst oft nur als Ergänzung der Poesie betrachtet wird“<sup>21</sup>. Die Instrumentalmusik muß ihren eigenen Weg gehen, sich um keinen Text kümmern, um keine untergelegte Poesie. Sie muß für sich selbst dichten, und sich selber poetischer kommentieren.

Wackenroder und Tieck lassen also die Meinung der Enzyklopädisten hinter sich und erheben die Instrumentalmusik zur *eigentlichen* Sprache des Gefühls. Liest man das Kapitel „Symphonien“ in den *Phantasien über die Kunst*, erkennt man, daß die Position Diderots paraphrasiert wird, ohne daß er erwähnt wird. Wackenroder stellt seine Position als Überwindung dar.<sup>22</sup>

Nach der Auffassung Diderots ist „der ganze Umfang musikalischer Gegenstände [...] die Nachahmung der leidenschaftlichen Akzente, der Naturakzente, durch Gesang und Stimme und durchs Instrument“. Die französischen Denker des 18. Jahrhunderts gingen von einem gemeinsamen Ursprung von Sprache und Musik sowie von einem mimetischen Modell aus, nach dem jede Kunst eine Nachahmung der Natur sei. Diderots Interpretation zufolge ahmt die Musik nicht unmittelbar die Natur nach, sondern ein *Modell* der Natur. Dieses Modell ist das gleiche für Musik und Dichtkunst: die Deklamation (*déclamation*). Diese richtet sich aber hauptsächlich an die Vokalmusik.

Man muß die Deklamation wie eine Linie ansehen und den Gesang wie eine andre Linie, die sich um die erste herumschlängelt. Je mehr diese Deklamation, Muster des Gesangs, stark und wahr ist, an je mehr Punkten den Gesang, den sich ihr gleichstellt, sie durchschneidet, desto wahrer, desto schöner wird er sein.<sup>23</sup>

Die Deklamation ist also wie eine vom Affekt vorgeschriebene Linie gedacht, die der Komponist aufsuchen muß, um diese affektgemäß darzustellen. Deshalb kann nach Diderot einer Melodie das Kriterium *wahr* zugesprochen werden. Ein Instrument kann diese jedoch nur *nachäffen*:

[...] eben als wenn die Symphonie sich nicht zum Gesang verhielte, [...] wie sich der Gesang zur natürlichen Deklamation verhält. Ist der Violinist nicht der Affe

---

21 Ebd., 108.

22 Ebd.

23 Diderot: *Rameaus Neffe*, übers. v. J. W. v. Goethe. Frankfurt 1984, 155: „Il faut considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie ; plus le chant qui s’y conforme la coupera en un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai ; et plus il sera beau.“

des Sängers, der, wenn künftig das Schwere an die Stelle des Schönen treten wird, sich gewiß zum Affen des Violonisten macht?<sup>24</sup>

Wackenroder nimmt den Begriff der Deklamation auf, beschränkt ihn aber auf die Vokalmusik:

Viele Künstler haben ihre ganze Lebenszeit darauf verwandt, diese Deklamation zu erhöhen und zu verschönern, den Ausdruck immer tiefer und gewaltsamer hervorzuheben, und man hat sie oft als einzig wahren und großen Tonkünstler gerühmt und verehrt. [...] Ich will dergleichen hier nicht tadeln und die eigentliche Vokalmusik muß vielleicht ganz auf den Analogien des menschlichen Ausdrucks beruhen.<sup>25</sup>

Für Diderot war die Vokalmusik immer noch das Vorbild für die Instrumentalmusik, dessen Verhältnis Wackenroder jedoch ins Gegenteil umkehrte:

Diese Kunst [gemeint ist die Vokalmusik] scheint mir aber bei allem diesem immer nur eine bedingte Kunst zu sein: sie ist und bleibt erhöhte Deklamation und Rede, jede menschliche Sprache, jeder Ausdruck der Empfindung sollte Musik in einem mindern Grade sein. In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunklen Trieben und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit Ihren Tändeleien aus. Die vollen Chöre, die vielstimmigen Sachen, die mit aller Kunst durcheinander gearbeitet sind, sind der Triumph der Vokalmusik: der höchste Sieg, der schönste Preis der Instrumente sind die Symphonien.<sup>26</sup>

Die Enzyklopädisten und die Frühromantiker scheinen den Hintergrund zu liefern, auf dem Schopenhauer seine Musikauffassung aufbaute, obwohl sie in § 52 der *WI* nicht zitiert werden. Wir wissen jedoch, daß Diderots *Rameaus Neffe* in der Übersetzung Goethes unserem Philosophen bekannt war, und daß Wackenroder und Tieck zu den Lektüren des jungen Schopenhauer gehört hatten. Der Umstand, daß Haydns *Jahreszeiten* besprochen werden, lassen uns darauf schließen, daß Schopenhauer durchaus die zeitgenössischen Diskussionen, die in der aufkommenden Musikpublizistik diskutiert wurden, zur Kenntnis nahm.

Schwieriger erscheint der Nachweis seiner Kenntnis von Rousseaus musiktheoretischen Werken<sup>27</sup>. Der Name des französischen Denkers wird jedoch *en*

---

24 Ebd., 161: »[...] comme si la symphonie n'était pas au chant, à un peu de libertinage près inspiré par l'étendue de l'instrument et la mobilité des doigts, ce que le chant est à la déclamation réelle. Comme si le violon n'était pas le singe du chanteur, qui deviendra un jour, lorsque le difficile prendra la place du beau, le singe du violon.«

25 Wackenroder u. Tieck, *Phantasien über die Kunst*, 109 f.

26 Ebd., 110.

27 Das Namensregister im *Beibuch zur Schopenhauer-Ausgabe* von Lütkehaus gibt verschiedene Werke an, indes keines, das mit musikästhetischen Fragen in Berührung käme.

*passant* gegen Ende des § 52 von W I, wo es um den Vorrang von Melodie oder Harmonie geht, erwähnt.<sup>28</sup> Dieses Problem ist zentral für Rousseau und erst in der Auseinandersetzung mit Rameau zu verstehen; Jean-Philippe Rameau hält die Harmonie für das der Musik Wesentliche, Rousseau hingegen die Melodie. Die Position Rousseaus erscheint besonders scharf in dem *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, das posthum 1781 in Genf herausgegeben wurde und als das Hauptwerk seiner Musikästhetik gelesen werden kann. Wenn auch unausgesprochen, so steckt in diesem Werk doch die letzte Abrechnung gegen „diesen Rameau, der mir weiterhin unartig zusetzt und die Ehre einer unmittelbaren Antwort ersucht, die ich ihm sicherlich nicht geben werde“<sup>29</sup>, wie man in der Korrespondenz lesen kann. Der Meinungsunterschied ist für unser Anliegen wichtig; für Rameau liegt das Wesen der Musik in der Harmonie, auch wenn diese nicht erklingt. Jede Melodie ist Rameau zufolge bereits harmonisch konstruiert, da ihr eine grundsätzliche harmonische Struktur unterliegt. Der Komponist versucht beim Harmonisieren einer Melodie diese nach seinem Geschmack herauszuarbeiten. Rousseau hingegen sieht die Melodie als Wesen der Musik an, weil sie seiner Ansicht nach auch ihr Ursprung ist. Diese ursprüngliche Melodie ist aber auch an die menschliche Stimme gebunden und damit an die Sprache. Die Stimme (*voix*) ermöglicht sowohl die rationale Sprache wie auch den Gesang, sie ist Ursprung von Sprache und Musik:

Somit werden Takt, Tempo [*cadence*] und die Töne mit den Silben geboren, die Leidenschaft [*passion*] läßt alle Organe sprechen und schmückt die Stimme [*voix*] mit all deren Glanz; somit haben die Verse, die Gesänge, das Wort [*parole*] einen gemeinsamen Ursprung. [...] Sprechen und Singen waren früher das Gleiche.<sup>30</sup>

Bei Diderot und Rameau wird die Diskussion des Wesens der Musik mit der des Ursprungs vermischt. Für Rameau gibt es einen akustischen Ursprung, der ihr Wesen bestimmt, bei Rousseau einen leidenschaftlichen. Hiermit ergeben sich zwei grundlegende Positionen, die Schopenhauer nicht als widersprüchlich, sondern als komplementär erkannte und für sein System ausnutzte; die Harmonie betrifft die Physik und Metaphysik der Musik, die Melodie die Ethik:

---

28 Für diesen Hinweis bin ich Prof. Dr. Günter Zöller dankbar. Ein genauer Vergleich der Positionen Schopenhauers und Rousseaus würde den Rahmen dieser Publikation sprengen, da es unserer Ansicht nach viele Gemeinsamkeiten gibt, die auch philologisch untermauert werden müßten.

29 „[...] À cause de ce Rameau qui continue à me tarabuster vilainement et qui cherche l'honneur d'une réponse directe qu'assurément je ne lui ferai pas.“ Brief von Rousseau an Malesherbes vom 25. September 1761. In: Rousseau, J.-J.: *Essai sur l'Origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, suivi de *Lettre sur la musique française* et *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. Paris 1993, 49.

30 „Ainsi la cadence, et les sons, naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes et pare la voix de tout leur éclat ; ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune. [...] Dire et chanter étaient autrefois la même chose.“ In: J.-J. Rousseau, *Essai*, Chapitre 12, 102 f.

Und wenn wir endlich diese Ansicht an unsere obige Deutung der Harmonie und Melodie bringen, so werden wir eine bloße Moralphilosophie ohne Erklärung der Natur, wie sie Sokrates einführen wollte, einer Melodie ohne Harmonie, welche Rousseau ausschließlich wollte, ganz analog finden, und im Gegensatz hievon wird eine bloße Physik und Metaphysik ohne Ethik einer bloßen Harmonie ohne Melodie entsprechen.<sup>31</sup>

Die Ethik wiederum fußt in der Metaphysik und die Metaphysik auf der Physik; damit läßt sich dieser Gedanke wiederum auf die Physik und Metaphysik der Musik reduzieren. Die Melodie ist Träger des Leides und der Leidenschaft, die Harmonie ermöglicht, ihr Bedeutungsträger zu sein. Damit übernimmt die Harmonie die Funktion der Grammatik im analogischen Denken Schopenhauers:

Auch die Grammatik jener allgemeinen Sprache [d. h. der Musik] ist auf's Genaueste reguliert worden; wiewohl erst seitdem *Rameau* den Grund dazu gelegt hatte.<sup>32</sup>

Damit ist die Musik nicht eine unbegreifliche, sondern eine un-begriffliche Wiedergabe der Welt und man könnte sagen,

[...] daß gesetzt es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen was sie ausdrückt in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie seyn würde.<sup>33</sup>

#### *Nachklang: Mozart, Rossini und Wagner?*

Die Genese der Musikphilosophie Schopenhauers erlaubt uns, die Treue, die er Mozart und Rossini schwört, zu verstehen. Die „große Oper“<sup>34</sup>, die er als „barbarischen Begriff von Erhöhung des ästhetischen Genusses mittels Anhäufung der Mittel“<sup>35</sup> definiert, erlaubt ihm dennoch, Rossini eine Sonderstellung zuzuweisen: „Die höhnende Verachtung, mit welcher der große Rossini bisweilen den Text behandelt hat, ist, wenn auch nicht gerade zu loben, doch ächt musikalisch.“<sup>36</sup> Mit der Verachtung des Textes denkt Schopenhauer natürlich an die melismatische Bearbeitung der Textgrundlage in den Arien: Der natürliche Duktus der Sprache wird auf dem Altar der Musik geopfert, der Text der Musik untergeordnet. Dem Komponisten kommt es mit der Zusammenreihung der Silben nicht mehr darauf an, daß diese als Wörter Sinn ergeben. Vielmehr werden sie

---

31 W I, § 52, 350.

32 P II, § 218, 378.

33 W I, § 52, 350.

34 P II, § 220, 380 ff.

35 Siehe P II, § 220, 380.

36 P II, § 220, 383.

zur Affektdarstellung ausgenutzt. Die Silben werden zu Gesangsträgern, die Vokale, die sie zusammensetzen, werden zu kunstvollen Vokalisieren. Die Sprache ist somit nicht mehr Bedeutungsträger des Wortes, sondern der Gesang deutet sich selbst mehr und mehr als Musik. Der Text wird zum bloßen Träger des Affekts. Damit ist Rossini, auch wenn er sich als Komponist einer unedlen Gattung widmet, doch ein hervorragender Komponist in den Augen unseres Philosophen. Die Melodie, die er als Träger des Willens definiert, trägt fast ausschließlich das *Pathos*, wobei die Harmonie mit wenigen, aber gezielten Mitteln, der Melodie zu ihrer Wirkung verhilft. Die Diskussion, die den Buffonistenstreit in Paris auflodern ließ und die die Enzyklopädisten zu ihrem theoretischen Streit verleiteten mit der Frage nach dem Vorrang der französischen, rationalistischen *bien-séance* oder dem italienischen, expressiven *Pathos*, wirkt somit noch auf Schopenhauers Musikphilosophie nach.<sup>37</sup>

Die Vorliebe für Mozart läßt sich einfacher erklären. Als Komponist instrumenteller Musik war er nicht nur bekannt, sondern seine Musik wurde zum Schulbeispiel der Wiener Klassik erhoben. Das obligate Akkompagnement, das den vierstimmigen Satz zum Paradigma erhob, und die motivisch-thematische Arbeit erlaubten dem Zuhörer, ein Musikstück als einfach strukturierte Einheit zu erfassen und zugleich als gefühlsreiches und tiefsinniges Kunstwerk. Das Aufkommen der symphonischen Gattung ermöglichte aufgrund der Sonatensatzform und der durchbrochenen Instrumentation die Einheit zu erhalten, wobei die Eindrücke auf den Zuhörer und das assoziative Hören verstärkt wurden. Die Begeisterung, die diese Musik auslöste, findet sich in der gesamten deutschen Frühromantik. Schopenhauer gehört zu der Generation, die diese Schriften mit dieser Musik unmittelbar verband.

Dagegen mußten Entwicklungen, wie Wagners unendliche Melodie, so eng sie sich auch an die Willensmetaphysik anlehnte, Schopenhauer unverständlich klingen. Schopenhauer war ein Zuhörer des 18. Jahrhunderts, der durch sein Denken die Pforten des musikalischen 19. Jahrhunderts eröffnete, ohne sie zu durchschreiten. Er suchte in der Musik, die er beeinflusste, Strukturen zu erkennen, die er mit seinem Denken weggespült hatte. Damit hat er, der zeitlebens Rossini und Mozart treu blieb, Wagner auf die Bühne der Musikgeschichte gebracht, auch ohne ihn zu verstehen. Auch dafür sind wir ihm dankbar.

---

37 Dies wird übrigens auch klar, wenn man schaut, welchen Komponisten Schopenhauer in P II § 220 zur Kritik der Oper anführt: es handelt sich um Christoph Willibald Gluck (1714–1787), einen Komponisten also, der in Paris wirkte und sich dort auch in den besagten Streit einmischte.