

Wagner, Nietzsche und die Idee der "absoluten Musik"

Autor(en): **Kalisch, Volker**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **33 (1983)**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858843>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Wagner, Nietzsche und die Idee der «absoluten Musik»

Volker Kalisch

Die Tatsache des Aufeinandertreffens, der Freundschaft und Feindschaft von Wagner und Nietzsche ist seit ihrer ersten gemeinsamen Begegnung am 8. November 1868 im Hause von Prof. *Brockhaus* in Leipzig¹ mit etwas Legendärem behaftet. Vermeintliche Sensationen und Skandale füllten und füllen zahlreiche Bücher, Aufsätze und Klatschspalten, aufgezeichnet und weitergegeben von Kennern, Freunden, Bewunderern, Epigonen der beiden Männer, die je nach Neigung, Information, Lust und Laune lieber einmal mehr aus Wagners bzw. Nietzsches Sicht das „Scheitern einer Heroen-Freundschaft“ schildern. Erst in neuerer Zeit scheint sich das Streiten, wem wohl ein Recht für den Bruch mit dem anderen einzuräumen sei, zu versachlichen, und verschiedene Autoren versuchen nun auch hinter dem persönlichen Konflikt, vor allem nach später gründlicherer Zurkenntnisnahme des hinterlassenen schriftlichen Gesamtwerks beider, eine grundsätzlichere Gegnerschaft als eine lediglich persönlich motivierte (in der für die Nachwelt wichtig inszenierten und so rezipierten Deutung des Auseinanderlebens durch *Elisabeth Förster-Nietzsche* und *Cosima Wagner*) zu vermuten und vorsichtig darzustellen.²

Eine These hat sich dabei durch alle Interpretationen hindurch bis heute als hartnäckig erwiesen, nämlich die, dass der eigentliche Beweggrund in der Entfremdung Nietzsches von Wagner (oder umgekehrt) in einem nicht mehr auflösbaren Rest Psychologie zu suchen sei. Mag die These auch interessant sein – und genügend Material für diese Spekulationen ist vorhanden –, so wenig plausibel erscheint sie zumindest mir, bedenkt man das Format der beiden „streitenden“ Hauptakteure mit ihrem beiderseitigen Hang, Persönliches sehr schnell auf Grundsätzliches zu befragen, um es dann dementsprechend literarisch zu behandeln. Die Gegenthese sei daher gewagt, dass in der Auseinandersetzung Nietzsches mit Wagner ein Aufeinanderprallen unterschiedlich begründeter ästhetischer Positionen, und zwar bereits von einer sehr frühen Zeit ihrer Freundschaft an, zu sehen ist. Beschränkung in der im folgenden versuchten Beweisführung und Behandlung dieser These tut dabei Not; die Analyse und Interpretation von Ausführungen und Überlegungen beider soll sich exemplarisch auf die Darlegung eines zu zeigenden grundsätzlichen Widerspruchs am Begriff der „absoluten Musik“ veranschaulichen.

Das Anliegen, zunächst der terminologischen Wurzel des Schlagworts bei Wagner, welcher wohl den Begriff für das Gemeinte als erster prägend verwendete³, nachzuspüren, führt zugleich in das Zentrum einer der wichtigsten Konstanten seines ästhetischen Denkens. Die Stelle, auf die ich mich im folgenden erörternd beziehen

möchte, heisst in dem 1846 geschriebenen Aufsatz *Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden. . . nebst Programm dazu*:

„Mit diesem Beginne des letzten Satzes nimmt *Beethovens* Musik einen entschieden sprechenderen Charakter an: sie verlässt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kundgibt; der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Notwendigkeit mit diesem erschütternden Rezitativ der Instrumentalbässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt, und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Ströme, die übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. . . Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sicheren Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen. . . Mit diesen Worten wird es Licht in dem Chaos; ein bestimmter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, in dem wir, von dem beherrschten Elemente der Instrumentalmusik getragen, klar und deutlich das ausgesprochen hören dürfen, was dem gequälten Streben nach Freude als festzuhaltendes höchstes Glück erscheinen muss.“⁴

Ich zitiere diese Passage deshalb so ausführlich, weil meiner Auffassung nach in diesen Sätzen bereits der ganze Wagner oder besser, das ganze Problem von Wagners Theorie der „absoluten Musik“ in nuce steckt. Dementsprechend will ich versuchen, auf dieser Stelle insistierend, diese immanent und mit Hilfe weiterer Aussagen Wagners aus anderen Schriften zu interpretieren.

Die „reine Instrumentalmusik“, verstanden als das „unendliche Ausdrucksmöglichkeiten“ bergende „uferlose Meer“ (im Sinne von absoluter Potentialität)⁵, ist dem Gehalt nach von dem „Entdecker-Kolumbus“ *Beethoven* in aller scheinbar unendlichen Weite „bis an seine Grenzen“ hin durchschiff⁶ bzw. kompositorisch erschlossen und erschöpft worden.⁷ Um sich aber nicht in dem Reservoir der unbestimmten Gefühle zu verlieren, wie ein der inhumanen Ideologie der Autonomie-Ästhetik⁸ verpflichteter Komponist immer Gefahr laufe, muss „unendlicher“, aber „unentschiedener“ Ausdruck endlich und notwendig aus dem „Chaos“ auf „Neuland“ geführt werden. Denn die „absolute Musik“ ist,

„in ihrer unendlichsten Steigerung, doch immer nur Gefühl; sie tritt im Geleite der sittlichen Tat, nicht aber als Tat selbst ein; sie kann Gefühle und Stimmungen nebeneinander stellen, nicht aber nach Notwendigkeit eine Stimmung aus der anderen entwickeln“,⁹

mit anderen Worten: Musik ohne das konkretisierende Wort bleibt auf immer und ewig ein unbestimmter und defizienter Modus¹⁰, unfähig Handlung oder Handlungszusammenhänge, im Sinne von „Taten“, aus sich heraus zu begründen.

Will also „musikalische Dichtung“ = Komponieren einen sinnvollen, sinnlich wahrnehmbaren „Fortgang“ nehmen, bedarf sie eines Grundes, einer „Ursache“, eines Motivs, eines „Formmotivs“.¹¹ „Tonmalerei“, als Abart der „absoluten Musik“,

scheidet allerdings wegen ihrer „empfindlich erkälteten“ unselbständigen Momenthaftigkeit, Zufälligkeit, ihrer sich fälschlich an die „Phantasie“ statt Gefühle wendenden Absicht als unbefriedigende Lösungsmöglichkeit aus.¹² Konkretion oder, religiös gewendet, „Erlösung“ erlangt Musik allein durch Sprache, durch die hinzutretende „Dichtkunst“, indem sich eine Verbindung von Musik und Sprache hin zum „Musikdrama“ einstellt.¹³ „Allein“ will nach Wagners Definition besagen, dass „Dichtkunst nicht der Anfang, sondern das Ende [ist], das ist das Höchste: sie ist das bewusste Einverständnis aller Künste zur vollsten Mitteilung an die Allgemeinheit“¹⁴ und damit auch normativ-ästhetisch als das Notwendige der Musik mehr als gleichberechtigt zur Seite gegeben.

Selbstverständlich ist mit „Dichtung“ nicht die „absolute Wortsprache“¹⁵, ebenfalls ja defizient, gemeint, sondern das Produkt aus einem „unbewussten“, besser wäre vielleicht „vorbewussten“ Schaffensprozess, „wo der Dichter die ästhetische Form nicht mehr“, ich füge ein: individuell „bestimmt, sondern diese aus seiner inneren Anschauung der [*Schopenhauerschen*] Idee selbst“, gleichsam medial „bestimmt wird“.¹⁶ Um die Schwierigkeit der Benennung des ästhetischen Gebildes als „Musikdrama“ weiss Wagner, klärt diese aber intentional dahingehend, dass die „geistige Betonung des Wortes“ auf Drama liege und nicht auf Musik, das heisst, dass „die musikalische Konstruktion durch die charakteristischen Bedürfnisse eines wirklichen Drama's bestimmt werden sollte“.¹⁷

Die kompositorische Praxis, um zusammenzufassen, muss also auf eine Musik drängen, die einen „Empfindungsgehalt“ vergegenwärtigend ausdrückt, indem der Komponist ein-sieht, dass die musikeigene „Kundgebung von der dichterischen Absicht bedingt ist, und diese wiederum sich nicht als eine nur gedachte, sondern zunächst durch das Organ des Verstandes, die Wortsprache, klar dargelegte offenbart“¹⁸ – daher die Forderung nach Überwindung des „Irrtums“, der nach Wagner darin besteht, dass ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zweck und der Zweck des Ausdrucks (das Drama) zum Mittel gemacht worden sei.¹⁹

Bei Nietzsche stösst das geradlinige terminologische Herausarbeiten des Begriffs „absolute Musik“ hingegen auf Schwierigkeiten. Nicht nur, weil Nietzsche unter Nichtnennung des Schlagwortes trotzdem an zahlreichen Stellen in seinen Schriften der Sache nach von „absoluter Musik“ spricht, sondern weil auch das Gemeinte, im Gegensatz zu Wagner, in das komplexe Gefüge seiner gesamten „Ästhetik“ eingebettet ist und somit nur vergröbernd isoliert und dargestellt werden kann. Eine zentrale Definition bietet sich allerdings in dem Aphorismus 215 von *Menschliches, Allzumenschliches* an, den ich, ähnlich wie zuvor bei Wagner, zum Ausgangspunkt einer versuchsweise systematischen Interpretation des Ausgesagten heranziehen möchte:

„Die ‚absolute Musik‘ ist entweder Form an sich, im rohen Zustand der Musik, wo das Erklingen in Zeitmass und verschiedener Stärke überhaupt Freude macht, oder die ohne Poesie schon zum Verständnis redende Symbolik der Formen, nachdem in langer Entwicklung beide Künste verbunden waren und endlich die musikalische Form ganz mit Begriffs- und Gefühlsfäden durchspannen ist.“²⁰ Als zusätzlich erläuternde Definition wähle ich aus Aphorismus 216 die

Passage: „Man redet dann von absoluter Musik, das heisst von Musik, in der alles ohne weitere Beihilfe [wie erklärender Tanz und Mimus] sofort symbolisch (sinnbildlich) verstanden wird.“²¹

Nietzsche begreift „absolute Musik“ in einer historischen und historisch nachprüfbar sein sollenden Entwicklung: ausgangs als archaisch-ursprünglicher Zustand der Musik (1.), „wo das Erklingen in Zeitmass und verschiedener Stärke überhaupt Freude macht“, zu dem sich die verdeutlichende und formende Sprache gesellt (2.), um in der Verbindung beider eine „lange Entwicklung“ zu durchlaufen (3.), wobei Musik schliesslich wiederum, jetzt allerdings mit der Fähigkeit versehen („mit Begriffs- und Gefühlsfäden durchspinnen“), deutlich einen Inhalt ohne „Beihilfe“ (Wortsprache) zum Ausdruck zu bringen, in „absolute Musik“ zurückkehre (4.). Die vierte Entwicklungsstufe wird als eigentliches historisches Bestimmungsziel der Musik angegeben.²²

Dieser erste schematische Abriss reicht jedoch nicht aus, eine Wesensbestimmung der Musik, genauer der „absoluten Musik“, nach Nietzsche durchzuführen. In dem bedeutenden Fragment *Über Musik und Wort* aus dem Entstehungs-Umfeld der *Geburt der Tragödie* erklärt Nietzsche, sich mit *Schopenhauer* auseinandersetzend, den „Ursprung der Musik jenseits aller Individuation“ im Dionysischen, den „Willen“ in seiner „ursprünglichsten Erscheinungsform“ als Gegenstand der Musik, verneint weiter die Möglichkeit, dass der „Wille“ selbst und die Gefühle aus sich heraus Musik zu erzeugen vermöchten und charakterisiert letztlich die sich im Rezeptionsakt von Musik einstellenden Gefühle als ein „symbolisches Zwischenreich“ der Musik, das zwar einen „Vorgeschmack von der Musik geben kann, doch ihn [den Rezipienten] zugleich aus ihren innersten Heiligthümern ausschliesst“.²³ Mit diesen „Gefühlen“ oder an anderer Stelle „Bildern“ sind gleichsam nur konkretisierte, damit eingeschränkt gültige „Stellvertreter“ für den „eigentlichen allgemeinen Inhalt“ der Musik gemeint.²⁴

Mit der Möglichkeit der direkten „Willens“-Abbildung unterscheidet sich die Musik gleichzeitig qualitativ von anderen Künsten, indem letztere nur das Abbild der Erscheinung (= „der adäquaten Objektivität“) des „Willens“ seien²⁵; Wille, verstanden als das sublime „Etwas-Wollen“ eines ethisch motivierten Überlebensdranges aus der allgemeinen Erfahrung und Überwinden-Wollens des „Leidens“ an der Welt.²⁶ Nietzsche setzt für dieses metaphysische Vermögen der Musik in Anlehnung an die Scholastik die Formel: „die Begriffe sind die universalia post rem, die Musik aber gibt die universalia ante rem, und die Wirklichkeit die universalia in re.“²⁷ Musik ist daher auch darauf verpflichtet, den in ihr selbst begründeten „Zweck“ zur Wirkung zu bringen und nicht etwas ausser ihr Liegendes – sich selbst darstellen, nicht etwas darstellen ist die Aufgabe; „Tonmalerei“ ist das Gegenstück zur „absoluten Musik“.²⁸

Die Frage nach dem komponierenden Musiker nimmt sich in einem solchen Konzept merkwürdig aus. Der Musiker ist, ähnlich wie bei Wagner, das erlebende Medium, in dem sich die Musik in „allgemeiner Sprache“²⁹, als „Wille“ offenbart.

Freiheit hingegen erwächst dem „Subjekt“ in der erlaubten Setzung des gleichsam persönlichen Stils, Zwang hinsichtlich der inneren Folgerichtigkeit und einheitlichen Gestaltung³⁰ des Musikstücks mittels Reflexion auf den „dionysisch“ erfahrenen „Willen“. Eine Subjekt-Objekt-Problematik scheint in dieser „Ästhetik“ aufgehoben zu sein:

„Wir behaupten vielmehr, dass der ganze Gegensatz, nach dem wie nach einem Wertmesser auch noch *Schopenhauer* die Künste einteilt, der des Subjektiven und Objektiven, überhaupt in der Ästhetik ungehörig ist, da das Subjekt, das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann. Insofern aber das Subjekt Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt [der Wille] seine Erlösung im Scheine [also im Musikwerk] feiert. Denn dies muss uns vor allem, zu unserer Erniedrigung und Erhöhung, deutlich sein, dass die ganze Kunstkomödie [man denke sich vorstehendes Wort in Anführungszeichen gesetzt] durchaus nicht für uns, etwa unsrer Besserung und Bildung wegen, aufgeführt wird, ja dass wir ebensowenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind [der Ursprung der Musik liegt jenseits aller Individuation im Dionysischen]: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, dass wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projektionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben – denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt: – während freilich unser Bewusstsein über diese unsre Bedeutung kaum ein andres ist, als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben. Somit ist unser ganzes Kunstwissen im Grunde ein völlig illusorisches [hier negativ verstanden], weil wir als Wissende mit jenem Wesen nicht eins und identisch sind, das sich, als einziger Schöpfer und Zuschauer jener Kunstkomödie, einen ewigen Genuss bereitet. Nur soweit der Genius im Aktus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt [dem aus dem Leid geborenen Willen] verschmilzt, weiss er etwas über das ewige Wesen der Kunst; denn in jenem Zustande ist er wunderbarerweise dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen dreht und sich selber anschauen kann; jetzt ist er zugleich Subjekt und Objekt, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.“³¹

Nietzsche exponiert in dieser Standortbestimmung für die Funktion der Kunst die gleichfalls in *Adornos* ästhetischer Theorie konstitutive Dialektik des „Scheins“³², auch an manchen Stellen als „Illusion“ oder „metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit“³³ angesprochen. Der Möglichkeiten also sind da zwei: „Schein“ als Lüge und „Schein“ als Wahrheit bzw. Wahrheit ermöglichend. Lüge insofern, als das Erleben von Kunstwerken mit unberechtigter Inanspruchnahme des Prädikats „Kunst“ für den Zeitgenossen Nietzsche „leidvoll“ in der alltäglichen Musikrealität des 19. Jahrhunderts bestand. Wahrheit hingegen, als „wirkliche“ Musik das zum Handeln dazugehörige Wollen aus dem notwendigen „Umschleiertsein“ vermittele, indem sich Realität zwar vielleicht im (Wider-)Schein von Musik verkürzt, aber erleidbar, ertragbar und schliesslich veränderbar für den Menschen gibt.³⁴

Mit den vorangeschickten, möglichst immanent gehaltenen Bestimmungen der „absoluten Musik“ im ästhetischen Denken Wagners und Nietzsches habe ich die Voraussetzungen zum Verständnis des gewichtigen Unterschieds in den beiden Auf-

fassungen systematisch herauszuarbeiten versucht. Dem Wagnerschen Paradigma, dass Musik eine allgemein verständliche Bestimmtheit erst durch die notwendig hinzutretende Wortsprache erlange, wobei der Musiker gleichsam als Verwirklicher der Absicht des Dichters fungiere³⁵, steht Nietzsches Postulat einer von aussermusikalischen Zwängen befreiten, nur sich selbst darstellenden Musik unvermittelt gegenüber. Auf die im wesentlichen von Nietzsche gezogenen Konsequenzen soll im weiteren eingegangen werden.

Durch das Erlebnis „Wagner“, womit sich für Nietzsche konkret biographisch vor allem Bayreuth verbindet³⁶, sieht sich Nietzsche gezwungen, Partei zu ergreifen; Partei gegen Wagner, den er als den herausragenden, personifizierten und mit grosser Wirksamkeit versehenen Stellvertreter einer „falschen“ Ästhetik versteht.³⁷ Der wesentliche Vorwurf Nietzsches äussert sich darin, dass seine Analyse des Komponisten und Theoretikers Wagner unter dem Aspekt der „absoluten Musik“ zu dessen kompositorischen Wirklichkeit führe als einer von sprachlich-logischen, mimisch-szenischen usw., kurz: aussermusikalischen Erwägungen ausgehende und sich leiten lassende „Schöpfung“³⁸ – also genau jenen Tatbestand aufdecke, den Wagner sich selbst als ästhetische Norm, trotz *Schopenhauer*beschwörung usw., gesetzt hatte. Diese Verkehrung und für Nietzsche permanente Zuwiderhandlung³⁹ an der philosophisch begründeten und vehement verfochtenen Maxime: „die Musik ist die eigentliche Idee der Welt, das [Musik-]Drama nur ein Abglanz dieser Idee, ein vereinzeltes Schattenbild derselben“⁴⁰ fordert Nietzsche konsequenterweise zu „unzeitgemässer“ Stellungnahme gegen Wagner und den „Wagnerismus“ heraus. Und dies keinesfalls erst nach dem Festspielbesuch 1876, sondern bereits zu der Zeit, als die *Geburt der Tragödie* verbunden mit den grossen Wagner-Hoffnungen 1871/72 entstand.

„Was sollen wir. . . von jenem ungeheuerlichen ästhetischen Aberglauben halten, dass *Beethoven* mit jenem vierten Satz der Neunten selbst ein feierliches Bekenntniss über die Grenzen der absoluten Musik [hinaus] abgegeben, ja mit ihm die Pforten einer neuen Kunst gewissermassen entriegelt habe, in der die Musik sogar das Bild und den Begriff [= aussermusikalische Artefakte] darzustellen befähigt und damit dem ‚bewussten Geiste‘ erschlossen worden sei? . . . Vielmehr gilt von diesem Satze genau dasselbe, was [der durch *Schopenhauer* bekehrte] Richard Wagner in Betreff der grossen *Missa solemnis* sagt [jedoch für sich selbst nicht umsetzt], die er ‚ein rein symphonisches Werk [im Sinne der absoluten Musik] des echtsten *Beethoven*’schen Geistes‘ nennt“,

schreibt Nietzsche in dem bereits mehrfach zitierten, aber von Nietzsche zurückgehaltenen und erst nach seinem Tode publizierten Fragment 1871!⁴¹

Besonders hätte die Kritik, wäre sie zu einem so frühen Zeitpunkt der gemeinsamen Freundschaft in die Öffentlichkeit gedrungen, auch deshalb treffen müssen, weil über die Entzauberung des Wagnerschen „Aberglaubens“ von der unvollkommenen „absoluten Musik“, der „erschöpften Instrumentalmusik“ hinaus, die mit der *Beethoven*-These verfolgte Legitimierung des anscheinend letztlich historisch notwendigen Vollzugs der „Überführung“ der Instrumentalmusik in das Musikdrama durch Wagner kläglich in Frage gestanden hätte. Zudem denkt sich und postuliert

Nietzsche den Akt des praktischen Opernkomponierens diametral entgegengesetzt zu Wagner als ein „Heran-Dichten“ des Textes an die Musik und nicht als einen musikalisch-kompositorischen Nachvollzug einer ausserhalb der Musik stehenden poetischen Idee; nämlich indem

„der eigentliche Text erst gedichtet werden [müsste], nachdem die Musik fertig ist, in einer fortwährenden Anpassung an die Musik: während bis jetzt das Wort es war, das die Musik mit sich fortschleppte.“⁴²

Nietzsche weist mit diesem Vorwurf auf einen besonders heiklen Punkt, nicht nur in Wagners Theorie, sondern auf ein von ihm generell so verstandenes kompositorisches Unvermögen des 19. Jahrhunderts, zwar auf syntaktischer Ebene (Satztechnik) manch Originelles, Eigenartiges, Neues, Einmaliges, auch Regeln-Entsprechendes usw. zu leisten, Gehalt oder Semantik in musikalischen Gebilden hingegen erst via hinzugefügter bzw. vor-gedachter Sprache zu erzeugen und eben nicht umgekehrt. Form beispielsweise, um auf den „unbedingten Notwendigkeitsaspekt“ im Kompositionsprozess nach Nietzsche zurückzukommen, versteht sich als das adäquate musikalische Korrelat des vom Subjekt erlebten und sich durch das Subjekt hindurch gleichsam medial manifestierenden „Willens“ in seiner gleichermassen Sinnlich- und Sinnhaftigkeit.⁴³ Sie ist Inhalt eines mit musikalischem Material prozesshaft und definitorisch verfahrenen Komponierens, das im Kompositions-Geschehen Gehalt erzeugt.

Gerade weil die Idee der „absoluten Musik“ wesentlich auf der Überzeugung beruht, Musik dürfe nur sich selbst und nichts anderes zum Ausdruck bringen, besteht der weitere Eckpfeiler der Kritik am Phänomen Wagner in der schonungslosen Sektion alles lediglich propagandistisch wirksamen Ideenguts, um das Unwahre, Vernebelnde und den „falschen Schein“ in der zur Anwendung gelangenden Ästhetik blosszulegen. Wagners Narzissmus⁴⁴, seine Rhetorik⁴⁵, seine Schauspielerei⁴⁶ veranlasst Nietzsche schliesslich, dem schon immer als Anlage gehegten Verdacht, auch Narzisstisches, Unwahres, Affirmatives, Moralisches, Rhetorisches, Schauspielerhaftes im theoretischen und kompositorischen Oeuvre aufspüren zu können, nachzuforschen; genau dies zu überprüfen und das dann nicht mehr Erahnte, sondern analytisch Vorfindbare unerbittlich, aber mit grosser Hochachtung vor der Persönlichkeit Wagners⁴⁷, im Interesse der Wahrheit mit herber Kritik zu bedenken, macht sich Nietzsche zu einer Lebensaufgabe. Diese Kritik, der hier nicht weiter nachgegangen werden soll, erhält dann Tiefe, bemüht man sich, sie im ästhetischen Kontext der – zugegeben nur grob – skizzierten Positionen zu verstehen. Über die teils heftigen Angriffe gegen das Prinzip Wagner jedoch verliert Nietzsche in keinem Moment das eigens in drei Forderungen angesprochene Ziel aus den Augen,

„Dass das Theater nicht Herr über die Künste wird. Dass der Schauspieler nicht zum Verführer der Echten wird. Dass die Musik nicht zu einer Kunst zu lügen wird.“⁴⁸

Bleibt das Resümieren. Mit Wagner und Nietzsche fand die Idee der absoluten Musik im 19. Jahrhundert jeweils ihre deutlichste und im gewissen Sinne abschliessende

Formulierung in zwei gleichzeitig nebeneinander existierenden, aber heterogenen ästhetischen Konzepten. Wagners Standort besass dabei zweifellos den Vorzug, an der kompositorischen Realität nicht nur des „Musikdramas“ seiner Zeit näher zu sein als Nietzsche, sondern er konnte sich auch aufgrund seines theoretisch betriebenen Eklektizismus' theoretische und kompositorische Gefolgschaft sichern. Damit soll sein kompositorisches Oeuvre keineswegs herabgesetzt, aber in der ästhetischen Beurteilung der Gesamtheit Wagners auf den von Nietzsche aufgedeckten eklatanten Widerspruch zwischen ästhetischem Anspruch und praktischem Vollzug aufmerksam gemacht werden. Nietzsche hingegen blieb sich und einer von ihm konsequent gedachten philosophischen Ästhetik der „absoluten Musik“ treu. Der Vorwurf, Nietzsches ästhetischer Entwurf sei zur Unrealisierbarkeit für die kompositorische Praxis verdammt, zielt dabei ins Leere, war es doch gerade sein historisch vielleicht notwendiger Beitrag, der wesentlich den Boden für eine Verstehens- und Betrachtungsweise der Musik bereitete, die heute in der Faktur eines (eben auch textlosen) musikalischen Werkes den Ort für Gehalt analytisch erblickt.

- 1 So lt. einem Brief von Nietzsche an *Erwin Rohde* vom 9. 11. 1868, mitgeteilt in: Elisabeth Förster-Nietzsche, *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft*, München 1915, S. 4–8.
- 2 Hier sind vor allem zu nennen: Carl Dahlhaus, *Die doppelte Wahrheit in Wagners Ästhetik*, in: derselbe, *Zwischen Romantik und Moderne* (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 7), München 1974, S. 22–39 und derselbe, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978. Leider lag mir das Buch von Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982 während der Entstehung meines Festschrift-Beitrags noch nicht vor.
- 3 Dahlhaus, *Idee der absoluten Musik*, a. a. O., S. 24: „Der Ausdruck ‚absolute Musik‘ stammt nicht, wie immer wieder behauptet worden ist, von *Eduard Hanslick*, sondern von *Richard Wagner*.“
- 4 Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Band II, Leipzig, 6. Auflage (ohne Jahresangabe), S. 60–62.
- 5 Richard Wagner, *Oper und Drama* (1851), in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Band IV, Leipzig, 6. Auflage (ohne Jahresangabe), S. 149: „Von dem Grundtone der Harmonie aus war die Musik zu einer ungeheuer mannigfaltigen Breite aufgeschossen, in der dem zweck- und ruhelos daherschwimmenden absoluten Musiker endlich bang zu Mute wurde: er sah vor sich nichts wie eine unendliche Wogenmasse von Möglichkeiten, in sich selbst aber ward er sich keines, diese Möglichkeiten bestimmenden Zweckes bewusst. . .“
- 6 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Band III, Leipzig, 6. Auflage (ohne Jahresangabe), S. 85–86: „. . . so sind durch den Helden, der das weite, uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Grenzen durchschiffte, die neuen, ungeahnten Küsten gewonnen worden, die dieses Meer von dem alten urmenschlichen Kontinente nun nicht mehr trennt, sondern für die neugeborene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft verbindet; und dieser Held ist kein anderer als – *Beethoven*. –“
- 7 Ebd., S. 96: „So drang der Meister durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Ton-sprache, – nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeischlüpfte, sondern indem er sie vollständig, bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefster Herzensfülle aussprach, – bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt. . .“

- Ich versage es mir an dieser Stelle auf Wagners *Beethoven*-Bild einzugehen, möchte aber darauf hinweisen, dass der Mythos *Beethoven* bei Wagner deutlich erkennbare Züge einer musikgeschichtlichen Konstruktion trägt, der in seiner Funktion letztendlich mit grösster Selbstverständlichkeit und Selbstgefälligkeit auf den Meister Wagner hin eingelenkt wird.
- 8 Ebd., S. 88: „In seiner Erfindung gefiel sich die abstrakte Tonkunst dermassen, dass sie sich einzig und allein als absolute, für sich bestehende Kunst ausgab; – als Kunst, die durchaus keinem menschlichen Bedürfnisse, sondern rein sich, ihrem absoluten göttlichen Wesen, ihr Dasein verdanke.“
 - 9 Ebd., S. 93.
 - 10 Wagner, *Oper und Drama*, a. a. O., S. 198: „... so ist das Werk des absoluten Musikers dagegen als ein der dichterischen Absicht gänzlich bares zu bezeichnen, da durch den rein musikalischen Ausdruck das Gefühl wohl vollständig angeregt, nicht aber bestimmt werden konnte.“
 - 11 Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, *Wagners Ästhetik*, Bayreuth 1971, S. 59/60.
 - 12 Wagner, *Oper und Drama*, a. a. O., S. 187/188: „Die sogenannte ‚Tonmalerei‘ ist der ersichtliche Ausgang der Entwicklung unsrer absoluten Instrumentalmusik gewesen: in ihr hat diese Kunst ihren Ausdruck, der sich nicht mehr an das Gefühl, sondern an die Phantasie wendet, empfindlich erkältet, und jeder wird diesen Eindruck deutlich wahrnehmen, der auf ein *Beethovensches* Tonstück eine *Mendelssohnsche* oder *Berliozsche* Orchesterkomposition hört.“
 - 13 Richard Wagner, *Beethoven* (1870), in: derselbe, *Beethoven / Über das Dirigieren*, Darmstadt 1953, S. 48: „Die Musik, welche nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, dagegen selbst eine, und zwar eine umfassende Idee der Welt ist, schliesst das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt.“
 - 14 Richard Wagner, *Künstlertum der Zukunft – Zum Prinzip des Kommunismus* (1849), in: derselbe, *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt 1974, S. 134.
 - 15 Vgl. Wagner, *Oper und Drama*, a. a. O., S. 103 f.
 - 16 Wagner, *Beethoven*, a. a. O., S. 11: „... auch dieser Punkt wird sich gerade an der Stelle verwischen, wo dieses Schaffen aus einem bewussten in ein unbewusstes übergeht, d. h. wo der Dichter [Komponist] die ästhetische Form nicht mehr bestimmt, sondern diese aus seiner inneren Anschauung der Idee selbst bestimmt wird.“
 - 17 Zitiert nach Dahlhaus, *Wagners Ästhetik*, a. a. O., S. 73.
 - 18 Wagner, *Oper und Drama*, a. a. O., S. 184/185.
 - 19 Ebd., S. 231.
 - 20 Friedrich Nietzsche, *Menschliches – Allzumenschliches* Bd. I (1878), München (Goldmann) o. J., S. 177.
 - 21 Ebd., S. 179.
 - 22 Friedrich Nietzsche, *Ausführungen und Gedanken zu einer späteren Disposition* („Musik und Tragödie“). I. Über Musik und Wort (1871), in: derselbe, *Nachgelassene Werke aus den Jahren 1869–1872*, Stuttgart 1921 (im folgenden zitiert als *Fragment*), S. 212–229; hier S. 213: „Die Musik jedes Volkes beginnt durchaus im Bunde mit der Lyrik, und lange bevor an eine absolute Musik gedacht werden kann, durchläuft sie in jener Vereinigung die wichtigsten Entwicklungsstufen.“
 - 23 Vgl. ebd., S. 219.
 - 24 Ebd., S. 216: „Die Musik kann Bilder aus sich erzeugen, die dann immer nur Schemata, gleichsam Beispiele ihres eigentlichen allgemeinen Inhaltes sein werden.“
 - 25 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), Stuttgart 1976, S. 100: „Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Künsten verschieden,

- dass sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man könnte demnach die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen: daraus also ist es erklärlich, warum Musik jedes Gemälde, ja jede Szene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten lässt. . .”
- 26 Maria Bindschedler, *Nietzsches Suche nach der Wahrheit*, in: Schweizer Monatshefte 60 (1980), S. 939–955; hier S. 945: „Das Stichwort ‚Wille‘ hat Nietzsche. . . von seinem Lehrmeister und ‚Erzieher‘ *Schopenhauer* übernommen. Doch hier zeigt sich schon früh ein Unterschied zwischen den beiden Denkern, den Nietzsche später so formuliert: ‚Es gibt kein Wollen, sondern nur ein Etwas-Wollen: man muss nicht das Ziel auslösen aus dem Zustand‘; und: ‚Man hat den Charakter des Willens weggestrichen, indem man den Inhalt, das Wohin? heraus subtrahiert hat — das ist im höchsten Grade bei *Schopenhauer* der Fall: das ist ein blosses leeres Wort, was er Wille nennt‘.”
- 27 Nietzsche, *Tragödie*, a. a. O., S. 101.
- 28 Ebd., S. 107: „Die Tonmalerei ist also in jeder Beziehung das Gegenstück zu der mythen-schaffenden Kraft der wahren Musik: durch sie wird die Erscheinung noch ärmer, als sie ist. . .”
- 29 Ebd., S. 99: „Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen.”
- 30 Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth* (1876), in: derselbe, *Richard Wagner in Bayreuth — Der Fall Wagner — Nietzsche contra Wagner*, Stuttgart 1973, S. 31: „Überall, wo man jetzt ‚Form‘ verlangt, . . . versteht man darunter unwillkürlich einen gefälligen Anschein, den Gegensatz des wahren Begriffs von Form als von einer notwendigen Gestaltung, die mit ‚gefällig‘ und ‚ungefällig‘ nichts zu tun hat, weil sie eben notwendig und nicht beliebig ist.”
- 31 Nietzsche, *Tragödie*, a. a. O., S. 41.
- 32 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt 1952 (1974), S. 80: „Die Vollendung des Scheins ist zugleich die Vollendung des illusionären Charakters des Kunstwerks als eines Wirklichen sui generis, das im Bereich der absoluten Erscheinung sich konstituiert, ohne doch auf Abbildlichkeit zu verzichten.” Bei Nietzsche, *Wagner in Bayreuth*, a. a. O., heisst es auf S. 26: „Die Kämpfe, welche sie [die Kunst] zeigt, sind Vereinfachungen der wirklichen Kämpfe des Lebens; ihre Probleme sind Abkürzungen der unendlich verwickelten Rechnung des menschlichen Handelns und Wollens. Aber gerade darin liegt die Grösse und Unentbehrlichkeit der Kunst, dass sie den Schein einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebens-Rätsel erregt.”
- 33 Nietzsche, *Tragödie*, a. a. O., S. 147.
- 34 Ebd., S. 51: „Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt. . .”
- 35 Hierzu Dieter Jähnig in seinem äusserst lesenswerten Aufsatz: *Nietzsches Kunstbegriff* (erläutert an der „Geburt der Tragödie”), in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert Bd. II, Frankfurt 1972, S. 56: „Wagner begreift ‚den Musiker als Verwirklicher der Absicht des Dichters‘. Die Musik ist ‚Ausdruck‘ der Dichtung; aber auf diesen Ausdruck kommt es gerade an: Wagner versteht den Unterschied zwischen Musik und Dichtung als den zwischen Gefühl und Gedanken. Und so besteht für ihn die Funktion des gefühlsmässigen (musikalischen) Ausdrucks darin, den gedanklichen (poetischen) Inhalt zu vergegenwärtigen.” Ich stimme allerdings mit Herrn Jähnigs Herausarbeitung des Unterschieds zwischen Wagner — Nietzsche nur

- im ersten Gesichtspunkt überein, nämlich, dass „Nietzsches These, das ‚Bühnengeschehen‘ entspringe der ‚Musik‘, einen Vorrang des rein Musikalischen gegenüber dem Gedachten und Gewollten der Handlung [Wagner]“ bedeute (S. 57). Den zweiten Gesichtspunkt, dass „der wesentliche Unterschied zwischen den Theorien Nietzsches und Wagners darin“ bestehe, „dass bei Nietzsche überhaupt nicht ein Element das andere konstituiert (in seinen Dienst nimmt), sondern dass der Gegensatz das in Wahrheit Konstitutive ist“ (S. 58) finde ich weder in Nietzsches frühen noch späten Schriften zum Problem Musik und Sprache bestätigt – im Gegenteil.
- 36 Nietzsche nach Förster-Nietzsche, a. a. O., S. 242: „Mein Fehler war der, dass ich nach Bayreuth mit einem Ideal kam; so musste ich denn die bitterste Enttäuschung erleben. Die Überfülle des Hässlichen, Verzerrten, Überwürzten stiess mich heftig zurück.“
- 37 Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* (1888), in: derselbe, Richard Wagner in Bayreuth – Der Fall Wagner – Nietzsche contra Wagner, Stuttgart 1973, S. 97: „Wie verwandt muss Wagner der gesamten europäischen *décadence* sein, dass er von ihr nicht als *décadent* empfunden wird! Er gehört zu ihr: er ist ihr Protagonist, ihr grösster Name.“
- 38 Ebd., S. 103: „Bei Wagner steht im Anfang die Halluzination: nicht [die] von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er erst die Ton-Semiotik.“
- 39 Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, in: derselbe, Richard Wagner in Bayreuth – Der Fall Wagner – Nietzsche contra Wagner, Stuttgart 1973, S. 132: „Und, beiläufig gesagt, wenn es Wagners Theorie gewesen ist ‚das Drama ist der Zweck, die Musik ist immer nur das Mittel‘ –, seine Praxis dagegen war, von Anfang bis Ende, ‚die Attitüde ist der Zweck; das Drama, auch die Musik, ist immer nur ihr Mittel‘.“
- 40 Nietzsche, *Tragödie*, a. a. O., S. 133.
- 41 Nietzsche, *Fragment*, a. a. O., S. 221/222. Interessant ist die Tatsache, dass Nietzsche Wagner nach seiner *Beethoven*-Schrift mit genauer Ortsangabe zitiert – er argumentiert also mit dem durch „*Schopenhauer* bekehrten“ Wagner gegen Wagner!
- 42 Brief Nietzsches an *Peter Gast* (*Heinrich Köselitz*) vom 10. 1. 1883, zitiert nach: Dietrich Fischer-Dieskau, *Wagner und Nietzsche*, Stuttgart 1974, S. 197.
- 43 Nietzsche zitiert nach: Walther Dahms, *Die Offenbarung der Musik*, München o. J., S. 64: „Man ist um den Preis Künstler, dass man das, was alle Nichtkünstler ‚Form‘ nennen, als Inhalt, als ‚die Sache selbst‘ empfindet. Damit gehört man freilich in eine verkehrte Welt: denn nunmehr wird einem Inhalt zu etwas bloss Formalem, – unser Leben eingerechnet.“
- 44 Nietzsche, *Fall Wagner*, a. a. O., S. 116 Anmerkung: „Das, was bisher als ‚Leben Wagners‘ in Umlauf gebracht ist, ist *fable convenue*, wenn nicht Schlimmeres. Ich bekenne mein Misstrauen gegen jeden Punkt, der bloss durch Wagner selbst bezeugt ist. Er hatte nicht Stolz genug zu irgendeiner Wahrheit über sich, niemand war weniger stolz. . .“
- 45 Ebd., S. 111: „Wagner hatte Literatur nötig, um alle Welt zu überreden, seine Musik ernst zu nehmen, tief zu nehmen, ‚weil sie Unendliches bedeute‘; er war zeitlebens der Kommentator der ‚Idee‘.“
- 46 Ebd., S. 102: „. . . der Musiker wird jetzt zum Schauspieler, seine Kunst entwickelt sich immer mehr als ein Talent zu lügen.“
- 47 Ebd., S. 120: „Wenn ich in dieser Schrift Wagner den Krieg mache – und, nebenbei, einem deutschen ‚Geschmack‘ –, wenn ich für den Bayreuther Kretinismus harte Worte habe, so möchte ich am allerwenigsten irgendwelchen andern Musikern damit ein Fest machen. Andre Musiker kommen gegen Wagner nicht in Betracht.“
- 48 Ebd., S. 115.

