

Künstlerische Bändigung des Entsetzlichen : die Kategorien des Erhabenen und des Schönen bei Johann Gottfried Herder und Richard Wagner

Autor(en): **Stollberg, Arne**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **23 (2003)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835110>

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.

Künstlerische Bändigung des Entsetzlichen

Die Kategorien des Erhabenen und des Schönen bei Johann Gottfried Herder und Richard Wagner

Arne Stollberg (Bern)

Dass sich die Kunsttheorie Johann Gottfried Herders in manchen Punkten wie eine Vorwegnahme derjenigen Richard Wagners liest, ist gewiss keine neue Erkenntnis. Besonders die apologetisch ausgerichtete Wagner-Forschung hat es nicht versäumt, auf diesen Umstand hinzuweisen, sah man hierin doch eine Bestätigung für die teleologische Geschichtskonzeption des Komponisten, nach der die verschiedenen Künste – aus einem durch ihre Trennung bedingten Stadium des Verfalls heraus – notwendig zum «musikalischen Drama» hinstreben müssten, um sich dort neu zu verbinden. Unter solchen ideologischen Vorzeichen konnte es nicht ausbleiben, dass Herder die Rolle des «Wegbereiters» zugewiesen wurde.¹ Als Bezugspunkt diente dabei vor allem eine berühmt gewordene Formulierung aus dem zweiten Band der *Adrastea* (1802), die zwar – bereits im historischen Rückblick – auf Gluck und dessen Opernreform gemünzt war, aber in den Augen späterer Betrachter zugleich eine prophetische Dimension zu enthalten schien:

1 Vgl. vor allem Karl Grunsky, *Lessing und Herder als Wegbereiter Richard Wagners* (= Der Aufschwung. Künstlerische Reihe 4), Stuttgart 1933 sowie Wolfgang Nufer, *Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz* (= Germanische Studien 74), Berlin 1929, Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1967, bes. S. 82–92 und 110–116. Nufers Dissertation ist zwar ideologisch weit weniger belastet als die von nationalsozialistischem Ungeist getragene Schrift Grunskys, will jedoch ebenfalls aufzeigen, «mit wie gutem Recht man Herder für Wagners Ideen in Anspruch nahm» (S. 82), und kommt dabei zu dem Resultat, dass Herder sich «zu Worten erhabenster Weitsicht» aufgeschwungen habe, «die frei das künstlerische Ziel seiner Sehnsucht, ja, wie viele sagen, vielleicht der Sehnsucht deutscher Kunst überhaupt enthüllen» (S. 92) – nämlich das Wagnersche Musikdrama. Zur Relativierung dieser teleologischen Betrachtungsweise vgl. Wilhelm Dobbek, «J. G. Herders Musikalität», in: *Musik des Ostens. Sammelbände*, hrsg. v. Fritz Feldmann im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates, Bd. 7, Kassel u. a. 1975, S. 174–256, bes. S. 240 f.

«Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der diesen Trödelkram Wortloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung reinmenschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer; und vielleicht eifert ihm bald jemand vor. Daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwerfe, und ein *Odeum* auf-richte, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind.»²

Es ist hier nicht der Ort, um darüber zu urteilen, ob die Ineinssetzung von Herder und Wagner im Hinblick auf ihr Ideal des «musikalischen Dramas» gerechtfertigt ist oder eine unangemessene Simplifizierung darstellt. Die Gefahr, sämtliche Differenzen einzuebnen und Musikgeschichte aus einer Wagnerschen Perspektive zu schreiben, als ob die Entwicklung über Herder und Gluck notwendig zum *Ring des Nibelungen* geführt hätte, ist freilich gross, sollte jedoch nicht zur Blindheit gegenüber möglichen Parallelen verleiten. Anstatt Herder als einen «Wegbereiter» Wagners aufzufassen, wäre es jedoch vonnöten, die Blickrichtung umzukehren und zu fragen, ob unter den Schriftstellern und Philosophen, durch die Wagners Denken geprägt wurde, auch Herder zu finden ist, und wenn ja, ob die Spuren dieser Beeinflussung weiter reichen, als bisher angenommen wurde.

Auf Aussagen des Komponisten kann man sich dabei allerdings nicht berufen. Angesichts der immer wieder hervorgehobenen Übereinstimmungen mag es fast erstaunen, dass der Name Herder in Wagners theoretischen Schriften kein einziges Mal auftaucht, ebensowenig in der Autobiographie *Mein Leben*. Auch die bisher edierten Briefe sowie Cosimas Tagebücher geben keinen Hinweis auf eine intensive Beschäftigung mit der Ästhetik des vermeintlichen «Vordenkers». Immerhin ist dokumentiert, dass Wagner schon zu seiner Dresdner Zeit einen Band mit ausgewählten Schriften Herders besass (Stuttgart und Tübingen: J. G. Cotta'scher Verlag 1844),³ und die vierbändige Werkausgabe, die sich in Haus Wahnfried erhalten hat (herausgegeben von Heinrich Kurz, Hildburghausen: Verlag des Bibliogra-

2 Johann Gottfried Herder, *Werke in zehn Bänden* (= Bibliothek deutscher Klassiker 1, 41, 60, 63, 93, 95, 105, 106, 147, 154, 170), hrsg. v. Günter Arnold u. a., Frankfurt am Main 1985–2000, Bd. 10, S. 312. Hervorhebungen innerhalb der Zitate entsprechen jeweils dem Original.

3 Curt von Westernhagen, *Richard Wagners Dresdner Bibliothek 1842–1849. Neue Dokumente zur Geschichte seines Schaffens*, Wiesbaden 1966, S. 93 f.

phischen Instituts 1871),⁴ dürfte ebenfalls auf eine Herder-Lektüre des Komponisten hindeuten. Man kann also zumindest vermuten, dass Wagner von Herders Theorien Kenntnis hatte, auch wenn schwer abzuschätzen ist, wie detailliert diese Kenntnis tatsächlich gewesen sein mag.⁵

Ging der Versuch, Wagner und Herder miteinander in Beziehung zu setzen, bisher meistens von Wagners Reformschriften der 1850er Jahre aus, so soll im folgenden ein Text als Grundlage gewählt werden, den man mit Herders «aufgeklärtem» Denken nicht ohne weiteres in Verbindung bringen würde, markiert er doch – auf kunsttheoretischem Gebiet – den Höhepunkt von Wagners Schopenhauer-Rezeption. Gemeint ist die Beethoven-Festschrift von 1870.⁶ Dort entwickelt der Komponist eine spezifische «Philosophie der Musik», die unmittelbar auf Schopenhauers Willensmetaphysik aufbaut, sie aber in wesentlichen Aspekten umdeutet und dabei einen ästhetischen Diskurs etabliert, der um die Kategorien des «Schönen» und des «Erhabenen» kreist, aber auch um die zentrale Frage nach dem Stellenwert musikalischer «Form» in Relation zum temporären «Ereignis» des Klanges – ein Problem, das schon Herder intensiv beschäftigt hatte. Bevor jedoch im dritten Teil des vorliegenden Beitrags gezeigt werden soll, dass sich auf diesem Gebiet – und nicht nur dort – überraschende Berührungspunkte zwischen Wagner und Herder ergeben, an die sich weitreichende Reflexionen knüpfen lassen, ist es notwendig, die einleitenden Passagen der Beethoven-Festschrift näher zu beleuchten und sie – zumindest cursorisch – in den Kontext von Schopenhauers Willensphilosophie einzuordnen.⁷ Vor dem Hintergrund der im vierten Teil zu skizzierenden Auseinandersetzung Wagners mit Eduard Hanslick,

4 Herrn Günter Fischer vom Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth sei herzlich für seine Auskünfte gedankt.

5 Leider enthalten die genannten Bände der Wahnfried-Bibliothek keine Anstreichungen von Wagners Hand. Nicht verschwiegen sei ausserdem, dass jene beiden Schriften, die für Herders Musikästhetik am bedeutsamsten sind, nämlich das (überhaupt erst 1846 erschienene) *Vierte Kritische Wäldchen* und *Kalligone*, in den von Wagner benutzten Editionen fehlen, weshalb es nach gegenwärtigem Kenntnisstand ausgeschlossen sein dürfte, die These einer möglichen Beeinflussung Wagners durch Herder anhand von Quellen belegen zu können.

6 Vgl. hierzu auch den im Vorfeld entstandenen Entwurf *Beethoven und die deutsche Nation*, in: Richard Wagner, *Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865–1882* (= Serie Piper 876) hrsg. v. Joachim Bergfeld, München u. Zürich 1988, S. 210 f.

7 Da im vorliegenden Beitrag nicht Wagners Beethoven-Rezeption thematisiert werden soll, ist es ausreichend, den ersten, allgemein gehaltenen Abschnitt der Schrift ins Auge zu fassen. Zur «Anwendung» der dort entworfenen Musikphilosophie auf Beethovens Werke vgl. Klaus Kropfinger, *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 29), Regensburg 1975, bes. S. 149–163.

die wesentlich als eine Fortführung der von Herder und seinen Widersachern exponierten Debatte erscheint, wird ein fünfter und letzter Schritt schliesslich die ästhetische Theorie mit der kompositorischen Praxis verbinden, nämlich mit den Gesängen des Walther von Stolzing aus Wagners *Meistersingern von Nürnberg*, die – soviel sei vorweggenommen – als Illustration des im Beethoven-Text etablierten Diskurses gelten können.

I. Schopenhauers Willensphilosophie als Grundlage von Wagners Ästhetik

«Wahn! Wahn!
Überall Wahn!
Wohin ich forschend blick'
in Stadt- und Weltchronik
den Grund mir aufzufinden,
warum gar bis aufs Blut
die Leut' sich quälen und schinden
in unnütz toller Wut?
Hat keiner Lohn
noch Dank davon:
in Flucht geschlagen
wähnt er zu jagen;
hört nicht sein eigen
Schmerzgekreisch,
wenn er sich wühlt ins eigne Fleisch,
wähnt Lust sich zu erzeugen! –
Wer gibt den Namen an? –
's ist halt der alte Wahn,
ohn' den nichts mag geschehen,
's mag gehen oder stehen!»⁸

Am Beginn seines sogenannten «Wahnmonologs» im dritten Aufzug der *Meistersinger* entwirft Hans Sachs eine aphoristische Geschichtsphilosophie, die ihn als aufmerksamen Leser von Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* ausweist.⁹ Das Leben bedeutet notwendigerweise Leiden, so besagt

8 Die *Meistersinger*-Dichtung wird hier und im fünften Abschnitt – ohne weitere Seitenangaben – nach dem Wortlaut der Partitur zitiert. Als Grundlage dient der Abdruck des Textbuches in: *Die Meistersinger von Nürnberg. Texte – Materialien – Kommentare*, hrsg. v. Attila Csampai u. Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 35–139.

9 Vgl. hierzu Ulrike Kienzle, «Nürnberg als «Wille und Vorstellung». Auf den Spuren der Philosophie Schopenhauers in Wagners «Meistersinger»-Dichtung», in: *Programmbuch der Bayreuther Festspiele 1997*, S. 106–116, bes. S. 108.

die zentrale These des Philosophen, da alles Dasein, menschliches wie tierisches, aber auch pflanzliches, einem einzigen übergreifenden Prinzip gehorcht: dem Willen. Dieser Wille ist gerade nicht als rational kontrolliertes Streben zu verstehen, sondern als «blinder Drang», als eine Art chaotischer, vernunftloser Naturinstinkt oder unbewusster Trieb, der permanent neues Begehren, neues Verlangen zeitigt und niemals eine dauerhafte Befriedigung zulässt.¹⁰ «So liegt das Subjekt des Wollens beständig auf dem drehenden Rade des Ixion, schöpft immer im Siebe der Danaiden, ist der ewig schmachende Tantalus.»¹¹ Und nicht nur das: Der allen Individuen gemeinsame Wille erzeugt auch einen unaufhörlichen Daseinskampf. Er zehrt als alleiniger Stifter und Vernichter des Lebens gewissermassen von sich selbst, ist, wie Schopenhauer sagt, «in verschiedenen Gestalten seine eigene Nahrung», weshalb «jedes Thier die Beute und Nahrung eines andern wird», aber auch die Menschen – nachdem sie die Natur unterworfen haben – gar nicht anders können, als sich gegenseitig zu zerfleischen.¹² Alle unerklärbaren Greuelthaten, die Hans Sachs in Stadt- und Weltchronik auffindet, sind letztlich Manifestationen dieser «Selbstentzweiung des Willens».¹³ Wer den Teufelskreis durchschaut hat, vermag nach Schopenhauers Überzeugung nur eine Konsequenz zu ziehen: Er muss den «Willen zum Leben» verneinen, also jedes Begehren und Wünschen von sich abstreifen, insbesondere den Geschlechtstrieb, durch den das sinnlose Leid des Daseins nur fortgepflanzt wird; mit einem Wort: Er muss die Askese des Heiligen praktizieren und wird alsdann erkennen, was von der Welt übrigbleibt, wenn der vernunftlose, selbstzerstörerische Wille zum Schweigen gebracht ist: «Nichts» (so lautet, bezeichnenderweise, das letzte Wort des ersten Bandes von Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*).¹⁴

Dasjenige, was Hans Sachs als «Wahn» apostrophiert, bildet durchaus ein Äquivalent zu Schopenhauers Prinzip des Willens, jedoch mit einer charakteristischen Akzentverlagerung: Der von Wagner gewählte Begriff lässt die existentielle Selbsttäuschung des Menschen anklingen, der «wähnt», ein autarkes Individuum zu sein, während er in Wirklichkeit – wie alle Dinge und Lebewesen der Erscheinungswelt – nur eine Objektivation des allumfassenden Willens darstellt. Dieser gleichsam «mystische» Aspekt von Schopenhauers Philosophie hat Wagners Denken nachhaltig beeinflusst: Wenn alles,

10 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Erster Band (= Werke in fünf Bänden, hrsg. v. Ludger Lütkehaus, Bd. 1), Zürich 1988, S. 246.

11 Ebd., S. 266.

12 Ebd., S. 208.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 528.

was auf Erden existiert, einem einzigen Prinzip entspringt, nämlich dem Willen, der auf hierarchisch gestuften Ebenen – von der Pflanze bis zum Menschen – und dort wiederum in verschiedener Gestalt sich materialisiert, so folgt daraus, dass der Mensch nur *scheinbar* anders ist als sein jeweiliges Gegenüber, *tatsächlich* aber mit ihm identisch. Die Trennung von Subjekt und Objekt, von Ich und Du – dies alles erweist sich in letzter Konsequenz als Trug, als «äußere Seite der Welt», nicht aber als ihr «innerstes Wesen». ¹⁵ Das «principium individuationis» – verstanden als «Vielheit des Gleichartigen» ¹⁶ – gilt nur innerhalb des Koordinatensystems von Raum und Zeit, den notwendigen Bedingungen rationaler Erkenntnis, während das «Ding an sich», der Wille, diesem Koordinatensystem entzogen ist und somit einer anderen, nämlich intuitiven Art des Erkennens bedarf, die nicht von der Vernunft, sondern von den «Affektionen» des Leibes ausgehen muss. ¹⁷ Durch sie erfährt jedes fühlende Subjekt die Äusserungen des Willens unmittelbar an sich selbst, und sofern es bei Objekten seiner Anschauung dieselben «Affektionen» wahrnimmt und sympathetisch mitfühlt, erschliesst sich ihm intuitiv die «Gleichartigkeit» in der «Vielheit». Von Schopenhauer konnte Wagner also lernen, dass der Wille «in allen Wesen der Eine und selbe» ist, weshalb man demjenigen Menschen, der einen anderen Menschen – oder auch ein Tier, eine Pflanze – als etwas von ihm Verschiedenes betrachtet, das «große Wort» aus den «heiligen Büchern der Hindu» in Erinnerung rufen müsse: «dieses Lebende bist du». ¹⁸ Jede Verletzung, die der Mensch seinem Gegenüber zufügt, bringt er somit auch sich selbst bei, doch vom Trug der Erscheinungswelt getäuscht, hört er nicht «sein eigen Schmerzgeschrei / wenn er sich wühlt ins eigne Fleisch».

Die in Schopenhauers Philosophie implizierte Möglichkeit einer «unio mystica» durch Aufhebung des «principium individuationis» hat Wagner bekanntlich in *Tristan und Isolde* musikdramatisch ausgestaltet. Grundlegend hierfür war jedoch eine «Korrektur» am Gedankengebäude der *Welt als Wille und Vorstellung*, deren ästhetische Konsequenzen auch in der Beethoven-Festschrift zum Tragen kommen: Während Schopenhauer davon ausgeht, dass der Wille nur durch Askese und Entsagung bezwungen werden kann, also im Zustand absoluter Affektlosigkeit, setzt die «Erhebung über den individuellen Willenstrieb» nach Wagners Ansicht gerade umgekehrt einen rauschhaft erfahrenen Moment «enthusiastische[r] Freudigkeit und Entzücktheit» voraus, in dem «der Gattungswille sich zum vollen Bewußtsein

15 Ebd., S. 65.

16 Ebd., S. 431.

17 Ebd., S. 150.

18 Ebd., S. 294 f.

kommt», die Grenzen des Ich verschwinden und das Subjekt seine Identität mit der Welt erkennt.¹⁹ Entgegen Schopenhauers sinnenfeindlicher Idee der Verneinung des Willens durch Askese wird in *Tristan und Isolde* ausgerechnet die Geschlechtsliebe als Mittel propagiert, um den Trug der Individuation – symbolisiert durch das gleissende Tageslicht – zu durchdringen und das Wesen des Seins – die innige Verschmelzung aller Dinge im Schosse der Nacht – erfahrbar zu machen.²⁰ In der Beethoven-Festschrift führt Wagner diesen Gedanken auf kunsttheoretischer Ebene weiter, indem er der Musik das Vermögen zuspricht, dieselbe «enthusiastische Freudigkeit und Entzücktheit» hervorzurufen, wie sie im höchsten Augenblick der Geschlechtsliebe entsteht, und den Willen als «Ding an sich», als gemeinsamen Urgrund aller sichtbaren Erscheinungen zu enthüllen – ein Axiom, das wiederum in direkter Linie auf Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* zurückgeht. Nach Darlegung des Philosophen kann der Wille – solange das Stadium vollständiger Verneinung noch nicht erreicht ist – durch die ästhetische Kontemplation zumindest für eine begrenzte Zeitdauer überwunden werden, da der in die Betrachtung des Kunstwerks versunkene Mensch sich von seinen individuellen Affekten und egoistischen Interessen löst und zu einem «reinen Subjekt des Erkennens» mutiert.²¹ Voraussetzung dafür ist, dass im Kunstwerk die «platonische Idee» Gestalt annimmt, also – vereinfacht gesagt – das Überindividuelle und Allgemeine jener Gattung von Objekten, die den dargestellten Gegenstand in sich einbegreift.²² Dieses Überindividuelle und Allgemeine, die platonische Idee, darf jedoch nicht mit dem Wesen der Dinge, dem Willen, verwechselt werden, denn die Idee ist ihrerseits nur eine Ausdrucksform des Willens, wie das Einzelobjekt nur eine Ausdrucksform der Idee. Die einzige Kunst, die den Willen «von der erscheinenden Welt ganz unabhängig» abzubilden vermag, also ohne Umwege

19 Eintrag im Tagebuch für Mathilde Wesendonk vom 1. Dezember 1858, in: *Richard Wagner an Mathilde und Otto Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe*, hrsg. v. Julius Kapp, Leipzig [1915], S. 149 f. (vgl. hierzu Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 284 f.).

20 «Selbst – dann / bin ich die Welt», so singen Tristan und Isolde in der grossen Liebesszene des zweiten Aufzugs (Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, Leipzig [1911–1914], Bd. 7, S. 45).

21 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Erster Band, S. 245.

22 So fordert Schopenhauer beispielsweise von einem gemalten Porträt, dass es das jeweilige Antlitz nicht etwa mit seinen individuellen Zügen naturgetreu abbilden, sondern vielmehr die allgemein menschlichen Eigenschaften zur Anschauung bringen solle: «Also muß der Charakter, obzwar als solcher individuell, dennoch idealisch, d. h. mit Hervorhebung seiner Bedeutsamkeit in Hinsicht auf die Idee der Menschheit überhaupt [...] aufgefaßt und dargestellt werden» (ebd., S. 300).

über Ideen und Begriffe, ist für Schopenhauer die Musik.²³ Eine in Begriffe gefasste «Wiederholung dessen[,] was sie [die Musik] ausdrückt», wäre «sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt [...], oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie».²⁴ Dass Schopenhauer der Musik eine metaphysische Würde verlieh, die sie über alle anderen Künste erhob, musste Wagner dazu bringen, seine in den Zürcher Reformschriften entworfene Theorie des «Gesamtkunstwerks» partiell zu revidieren, und ein Ergebnis dieser Revision bildet die Festschrift zur Beethoven-Zentenarfeier von 1870, deren einleitende Passagen im folgenden erörtert werden sollen, um sie anschliessend – sozusagen über Schopenhauer hinweg – auf ästhetische Reflexionen Johann Gottfried Herders zu beziehen.

II. Wagners *Beethoven-Schrift* und das Konzept des *Musikalisch-Erhabenen*

«Im Scheine des Lichtes» erliegen wir nach Wagners Ansicht einer Täuschung, da die umgebende Welt über das Auge «als etwas von uns gänzlich Verschiedenes» wahrgenommen wird.²⁵ Aus den Werken der bildenden Kunst resultiert zwar – im wörtlichen Sinne – eine gewisse «Enttäuschung», also eine graduelle Aufhebung der Täuschung, insofern die (platonische) Idee hinter den zeitlich und räumlich getrennten Objekten der Erscheinungswelt anschaulich zutage tritt.²⁶ Doch die Kluft zwischen Betrachter und dargestelltem Gegenstand wird dadurch nicht überbrückt, sondern vielmehr vergrößert, denn das Kunstwerk muss zwangsläufig jeder Beziehung zu den individuellen Affekten des Rezipienten ausweichen, wenn es dessen Erkenntnisfähigkeit dazu stimulieren will, sich über den Willen zu erheben. Es benutzt lediglich «den täuschenden Schein der durch das Licht vor uns ausgebreiteten Welt, vermöge eines höchst besonnenen Spieles mit dem Scheine, zur Kundgebung der von ihm verhüllten Idee».²⁷ Mit anderen Worten: Die bildende Kunst vermag in der Idee wiederum nur den Schein der Dinge zu zeigen, bei dessen Betrachtung sich das erkennende Subjekt allerdings von der Herrschaft des Willens emanzipiert und in den Zustand der ästhetischen Kontemplation eintritt. Daher sind die von ihr hervorgebrachten Werke nach der Kategorie des Schönen zu beurteilen, also der «Beruhigung beim reinen

23 Ebd., S. 341.

24 Ebd., S. 350.

25 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 70.

26 Ebd.

27 Ebd.

Gefallen am Scheine [...], welche, von der Wirkung der bildenden Kunst auf alle Künste hinübergetragen, als Forderung für das ästhetische Gefallen überhaupt hingestellt worden ist». ²⁸ Als Beleg hierfür nennt Wagner – einer höchst eigenwillig anmutenden Herleitung folgend – die etymologische Wurzel des Wortes «Schönheit», das «deutlich mit dem Scheine (als Objekt) und dem Schauen (als Subjekt) zusammenhängt». ²⁹

Allerdings, so schränkt Wagner ein, würden wir die von den schönen Künsten zur Anschauung gebrachten Ideen unmöglich begreifen können, wenn wir neben dem als «kalt und teilnahmslos» charakterisierten Blick nicht auch einen anderen, affektiven Zugang zu ihnen hätten, nämlich das «unmittelbare Bewußtsein von uns selbst»:

«Durch dieses Bewußtsein sind wir [...] befähigt, das wiederum innere Wesen der Dinge außer uns zu verstehen, und zwar so, daß wir in ihnen dasselbe Grundwesen wieder erkennen, welches im Bewußtsein von uns selbst als unser eigenes sich kundgibt.» ³⁰

Auch wenn das Licht des Tages und die in ihrer blossen Sichtbarkeit von ihm abhängige bildende Kunst den Anschein erwecken, dass alle anderen Dinge und Lebewesen als Fremdes ausserhalb unserer Individualexistenz situiert sind, so spüren wir doch im Inneren, dass ihr Sein mit dem unseren identisch ist. Diese latente, verschwommene Erkenntnis gewinnt aber erst dann an Klarheit, wenn das nach innen gewandte Bewusstsein eine vollständige Abschottung vom Trug der Erscheinungswelt erfahren hat, nämlich im Traum. Dem Träumenden offenbart sich mit grösster Deutlichkeit jener durch das Wort «Wille» bezeichnete, alles Dasein erzeugende Lebensimpuls, der für das wachende, nach aussen gewandte Bewusstsein nur in Gestalt von dunkel spürbaren Affekten, Trieben und Instinkten wahrnehmbar ist. Der Schrei, mit dem wir aus einem beängstigenden Alptraum erwachen und der in verschiedensten Abstufungen die ganze Skala menschlicher Empfindungen vom heftigsten Schmerz bis zur ausgelassensten Freude durchlaufen kann,

28 Ebd., S. 71.

29 Ebd. – Vgl. hierzu den Artikel «schön» im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 9, Leipzig 1899 (Nachdruck München 1984, Bd. 15), Sp. 1464: «J. Grimm vermutete zusammenhang mit *scheinen* [...]; in neuerer zeit hält man *schauen* für urverwandt». Jacob Grimm verstand «scheinen» hierbei jedoch im Sinne von «leuchten» («Ueber den personenwechsel in der rede», in: *Kleinere Schriften*, Bd. 3: *Abhandlungen zur Litteratur und Grammatik*, Berlin 1866, S. 300). Gleichwohl könnte Wagner, der am Entstehen der Germanistik im 19. Jahrhundert bekanntlich regen Anteil nahm, durch die Forschungen der Gebrüder Grimm zu seiner etymologischen Herleitung angeregt worden sein.

30 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 70.

wird von Wagner folglich als erste Äusserung des Willens, als dessen Eintritt in die «Schallwelt» begriffen.³¹ Dem Auge, das nur die vom Tageslicht erhellte Welt des «principium individuationis» zu durchdringen vermag, bleibt der zum Tönen gebrachte Wille jedoch entzogen, während das Gehör ihn unmittelbar aufnimmt. Und nicht nur das: Da sämtliche Formen der Objektivation des Willens ein und demselben Prinzip entspringen, wird der ausgestossene Schrei auch von allen hörenden Wesen ohne Umwege über Begriffe verstanden.

«Das Objekt des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zusammen: wir verstehen ohne jede Begriffsvermittlung, was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freudenschrei sagt, und antworten ihm sofort in dem entsprechenden Sinne. Ist der von uns ausgestoßene Schrei, Klage- oder Wonnelaute die unmittelbarste Äußerung des Willensaffektes, so verstehen wir den gleichen, durch das Gehör zu uns dringenden Laut auch unwidersprechlich als Äußerung desselben Affektes, und keine Täuschung, wie im Scheine des Lichtes, ist hier möglich, daß das Grundwesen der Welt außer uns mit dem unsrigen nicht völlig identisch sei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schließt.»³²

Für Wagner stellt sich vor dem Hintergrund der Philosophie Schopenhauers jedoch die Frage, wie aus der rein affektiven, unartikulierten und amorphen Äusserung des Willens, dem Schrei, letztendlich eine Kunst, die Musik, hervorgehen kann, da jede Kunst zwangsläufig mit einer Abwendung des Bewusstseins von den «Willensaffekten» verbunden ist, und zwar sowohl im Hinblick auf die schöpferische Tätigkeit des Künstlers als auch bezüglich der Rezeption durch das Publikum. Der bildende Künstler ist dazu gezwungen, so Wagner, sich in das «willenfreie, reine Anschauen» des von ihm darzustellenden Objektes zu versenken, wenn er dieselbe Wirkung beim Betrachter hervorrufen will; er muss also während des Schaffensprozesses seinen individuellen Willen durch Kontemplation zum Schweigen bringen.³³ Im Musiker hingegen vollzieht sich ein genau umgekehrter Vorgang: Der individuelle Wille wird im Moment der Inspiration nicht durch das Erkenntnisvermögen betäubt, sondern erfährt vielmehr seine unumschränkte Allmacht, indem er sich selbst als universellen Willen erkennt.

31 Ebd., S. 69.

32 Ebd., S. 71.

33 Ebd., S. 72.

«Diese ungeheure Überflutung aller Schranken der Erscheinung muß im begeisterten Musiker notwendig eine Entzückung hervorrufen, mit welcher keine andere sich vergleichen ließe: in ihr erkennt sich der Wille als allmächtiger Wille überhaupt: nicht stumm hat er sich vor der Anschauung zurückzuhalten, sondern laut verkündet er sich selbst als bewußte Idee der Welt.»³⁴

Es findet also eine rauschhafte Entgrenzung statt, die freilich in tiefe Verzweiflung mündet, wenn der Musiker in den Zustand seiner temporär überwundenen Individualexistenz zurückgeworfen wird. Doch die Erfahrung der Schrankenlosigkeit, der Aufhebung des *«principium individuationis»*, spiegelt sich in der geschaffenen Komposition wider, die somit jeden Hörer an der «entzückende[n] Hellsichtigkeit des Musikers» teilhaben lässt.³⁵

Was dem schaffenden Musiker im Augenblick der Inspiration widerfährt, bildet nach Wagners Auffassung ein Analogon zu jenem tiefen, unbewussten Traum, der den Willen – gleich einer Epiphanie – als Grundwesen aller Dinge enthüllt. In Anlehnung an Schopenhauers Traumtheorie führt der Komponist nun weiter aus, dass dieser dem Tagesbewusstsein vollkommen unzugängliche, nicht mehr erinnerbare Traum kurz vor dem Erwachen in einen allegorischen Morgentraum übersetzt wird, dessen Funktion darin besteht, verschiedene Bilder aus dem Bereich der sichtbaren, körperlichen Erscheinungswelt – der Sphäre des *«principium individuationis»* – heranzuziehen, um das, was sich im Traum des Tiefschlafes jenseits aller Anschauung vollzogen hat, dem wachen Bewusstsein anzunähern und es so zum Festhalten des Traumbildes zu befähigen.³⁶ Ähnlich verhält es sich, so folgert Wagner, mit der Arbeit des Musikers, der das im Zustand vollständiger Entgrenzung Wahrgenommene einer Transformation unterziehen muss, sofern er es im Herrschaftsbereich des *«principium individuationis»* zu Gehör bringen will, denn seine Inspiration liegt zunächst, wie der Wille selbst, ausserhalb von Zeit und Raum und somit ausserhalb jeder ästhetischen Rezipierbarkeit.

34 Ebd., S. 73.

35 Ebd.

36 In seinem *Versuch über das Geistersehn* unterscheidet Schopenhauer zwischen dem «theorematischen Traum», der sich zu einem «somnambulen Hellsehn» steigert, aus dem aber «in der Regel [...] kein unmittelbares Erwachen und eben deshalb keine Erinnerung Statt findet», und dem «allegorischen Traum» des «leichtern Schlafs», der den Inhalt des vorhergehenden theorematischen Traums «mittelst Uebersetzung [...] in eine Allegorie [...] ins wachende Bewußtseyn» hinüberträgt, «wo er [...] dann noch der Auslegung, Deutung, bedarf» (Arthur Schopenhauer, «Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt», in: *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften* [= Werke in fünf Bänden, hrsg. v. Ludger Lütkehaus, Bd. 4], Zürich 1988, S. 225–310, hier S. 255).

Bereits in seiner 1849 verfassten Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* – also fünf Jahre vor der ersten Begegnung mit Schopenhauers Philosophie³⁷ – hatte Wagner dieses musikalische Urerlebnis als eine sublimen Entgrenzungserfahrung beschrieben, nämlich als Eintauchen in das unermessliche, aus dem ‹flüssigen› Element der Töne gebildete ‹Meer der Harmonie›:

«In dieses Meer taucht sich der Mensch, um erfrischt und schön dem Tageslichte sich wiederzugeben; sein Herz fühlt sich wunderbar erweitert, wenn er in diese, aller undenkbarsten Möglichkeiten fähige Tiefe hinabblickt, deren Grund sein Auge nie ermessen soll, deren Unergründlichkeit ihn daher mit Staunen und der Ahnung des Unendlichen erfüllt. Es ist die Tiefe und Unendlichkeit der Natur selbst, die dem forschenden Menschaugen den unermeßlichen Grund ihres ewigen Keimens, Zeugens und Sehnsens verhüllt, eben, weil das Auge nur das zur Erscheinung Gekommene, das Entkeimte, Gezeugte und Ersehnte erfassen kann.»³⁸

So offenkundig ist hier die Vorwegnahme zentraler Gedankengänge der Beethoven-Festschrift, dass es scheint, als habe Wagner durch Schopenhauer bloss eine Bestätigung und philosophische Explikation seiner eigenen Ideen erfahren. Dementsprechend kann es nicht verwundern, dass auch in der Abhandlung von 1870 die ‹weder dem Raume noch der Zeit angehörige Harmonie der Töne› als ‹das eigentlichste Element der Musik› bezeichnet wird.³⁹ In der Harmonie als ungestaltetem, amorphem ‹Klangmeer› spiegelt sich gleichsam die Entgrenzung oder – wenn man so will – ‹Verflüssigung› des Individuums, hervorgerufen durch dessen ‹hellsichtige› Erkenntnis der Identität von individuellem und universellem Willen.⁴⁰ Auch wenn die Meeresmetapher in der Beethoven-Festschrift keine explizite Erwähnung findet, so ist es dennoch naheliegend, sie zur Erklärung des von Wagner beschriebenen Vorgangs heranzuziehen, denn es dürfte dem Komponisten nicht entgangen sein, dass Schopenhauer den ontologischen Gegensatz von Individuation und Willen durch ein beziehungsvolles Gleichnis abgebildet hat:

37 Wagner wurde im Herbst 1854 durch seinen Freund Georg Herwegh mit Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* bekanntgemacht.

38 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, S. 83.

39 Ebd., Bd. 9, S. 76.

40 Vgl. hierzu Ulrike Kienzle, ‹Der Meeresklavierspieler. Max Klingers Graphik ‹Accorde› und ihre musikästhetischen Implikationen›, in: *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 24), hrsg. v. Peter Ackermann, Ulrike Kienzle u. Adolf Nowak, Tutzing 1996, S. 386–413, bes. S. 394–399.

«Denn, wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wasserberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt voll Quaalen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das *principium individuationis*.»⁴¹

Es entspricht freilich Wagners ›Korrektur‹ an der pessimistischen Philosophie Schopenhauers, dass er aus diesem Gleichnis eine andere Konsequenz zieht. Der in einer ›Welt voll Qualen‹ befangene Mensch kann sich selbst erlösen, wenn er die scheinbare Sicherheit seines ›Kahns‹ – Sinnbild der Individuation – verlässt und eintaucht in das ›tobende Meer‹ des allumfassenden Willens: «ertrinken –/ versinken –/ unbewußt –/ höchste Lust», so lauten bekanntermassen die letzten Worte Isoldes, bevor sie im «tönenden Schall» eines «Wonnemeeres» ihr Leben aushaucht.⁴² Der ›tönende Schall‹ aber, den Isolde zu hören meint, verweist wiederum auf das Schaffenserlebnis des Musikers, dem seine Identität mit der Welt in einer traumähnlichen Klangvision aufgeht, einer Klangvision, die «das Gesicht [...] depotenziert», also den trügerischen Geltungsbereich des ›principium individuationis‹ so vollständig ausblendet, dass keine Täuschung durch das Auge mehr möglich ist und die «dem Sehen dünkende Kluft» zwischen Ich und Welt «sofort sich schließt». ⁴³

Jedoch ist das ausserhalb von Raum und Zeit liegende ›Meer der Harmonie‹ – nicht anders als der Traum des Tiefschlafes – dem wachen Bewusstsein der im Tageslicht aufscheinenden Individualexistenz entzogen. Der Musiker muss folglich der Erscheinungswelt, wie Wagner formuliert, «die Hand zur Verständigung» reichen, und zwar in Analogie zu dem allegorischen Morgentraum, der das im Unterbewusstsein verharrende Erkenntnispotential des Tiefschlafes übersetzt und an die Oberfläche trägt, so dass im wachen Zustand wenigstens eine Spur davon sichtbar bleibt.⁴⁴ Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit, dem amorphen Klang durch Hinzufügung des Rhythmus eine zeitliche Kontur zu verleihen, wobei der Rhythmus nichts anderes darstellt als die sinnfällige Übertragung der von den sichtbaren Körpern ausgeführten Bewegungen in die Sphäre der Musik. Die ›Harmonie der Töne‹ verbindet sich mit einem ›anschaulichen‹ Moment, das sie dem wachen Bewusstsein der Erscheinungswelt überhaupt erst vernehmbar macht:

41 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Erster Band, S. 457.

42 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 7, S. 80 f.

43 Ebd., Bd. 9, S. 75, 71.

44 Ebd., S. 76.

«Durch die *rhythmische* Anordnung seiner Töne tritt somit der Musiker in eine Berührung mit der anschaulichen plastischen Welt, nämlich vermöge der Ähnlichkeit der Gesetze, nach welchen die Bewegung sichtbarer Körper unsrer Anschauung verständlich sich kundgibt. Die menschliche Gebärde, welche im Tanze durch ausdrucksvoll wechselnde gesetzmäßige Bewegung sich verständlich zu machen sucht, scheint somit für die Musik das zu sein, was die Körper wiederum für das Licht sind, welches ohne die Brechung an diesen nicht leuchten würde, während wir sagen können, daß ohne den Rhythmus uns die Musik nicht wahrnehmbar sein würde.»⁴⁵

Der Rhythmus begründet die Möglichkeit weiterer Formbildung und schafft auf diesem Wege die Voraussetzung dafür, dass sich aus dem ursprünglichen Element der Musik – dem reinen, gestaltlosen Klang als unmittelbarer Äusserung des Willens – eine Kunst zu entwickeln vermag. Zugleich markiert er den ersten bewusst vorgenommenen Eingriff in die durch eine traumähnliche Vision empfangene «Harmonie der Töne». Der Musiker avanciert zum besonnen gestaltenden Künstler, indem er die Klänge so anordnet und organisiert, dass sich fassliche Melodien herausbilden, aus deren Addition wiederum grössere, in einen «architektonischen» Grundriss eingebettete Formkomplexe entstehen. Durch diese «plastische» Arbeit am «Material» des Klanges erhält die Musik eine gewisse Affinität zu den schönen Künsten, die jedoch nach Wagners Auffassung nicht über eine prinzipielle Differenz hinwegtäuschen sollte. Denn das äusserliche «Formenspiel» der Musik weckt die Erkenntnisfähigkeit des Menschen nicht, um ihn – wie es bei den schönen Künsten der Fall ist – in den Zustand der ästhetischen Kontemplation zu versetzen, so dass er dazu gebracht würde, sich über den Willen zu erheben, sondern es erweist sich als Mittel zu einem ganz anderen Zweck:

«Zieht somit die Musik selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr [...] Traumbereich, so geschieht dies doch nur, um die anschauende Erkenntnis durch eine mit ihr vorgehende wunderbare Umwandlung gleichsam nach innen zu wenden, wo sie nun befähigt wird, das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen, gleichsam das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schläfe selbst erschaut hatte.»⁴⁶

Die durch das «architektonische» Moment konstituierte «schöne Erscheinung» stellt somit nicht den Zielpunkt der Musik dar, sondern bildet lediglich eine Art Katalysator, um das Erkenntnisvermögen des Menschen von der Aussenwelt abzuschliessen und in sein Inneres zu lenken – ein Rezeptionsverfahren, das exakt demjenigen des Traumes entspricht. Der Zuhörer vernimmt

45 Ebd.

46 Ebd., S. 77.

nun in der Musik – mit aller Deutlichkeit und ohne begriffliche Vermittlung – eine Spiegelung seines individuellen Willens, den er somit als universellen Willen erkennt. Auf diese Weise teilt sich ihm das ursprüngliche Entgrenzungserlebnis des Musikers mit, ohne dass es jenen Grad an rauschhafter Intensität annehmen würde, der beim Eintauchen in das ‹Meer der Harmonie› zu einer (wenn auch temporären) Aufhebung des ‹principium individuationis› führt.

Um die ästhetischen und philosophischen Implikationen von Wagners Theorie besser nachvollziehen zu können, ist es hilfreich, einen Blick in Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie* zu werfen, die von ihrem Verfasser – wie folgende Passage belegt – als direkte Weiterführung der Beethoven-Schrift konzipiert wurde:

«Auf diese wichtigste Erkenntniss aller Aesthetik [Schopenhauers Bestimmung der Musik als unmittelbares Abbild des Willens im Gegensatz zur plastischen Kunst als Abbild der Erscheinung], mit der, in einem ernstem Sinne genommen, die Aesthetik erst beginnt, hat Richard Wagner, zur Bekräftigung ihrer ewigen Wahrheit, seinen Stempel gedrückt, wenn er im ‹Beethoven› feststellt, dass die Musik nach ganz anderen aesthetischen Principien als alle bildenden Künste und überhaupt nicht nach der Kategorie der Schönheit zu bemessen sei: obgleich eine irrige Aesthetik, an der Hand einer missleiteten und entarteten Kunst, von jenem in der bildnerischen Welt geltenden Begriff der Schönheit aus sich gewöhnt habe, von der Musik eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst zu fordern, nämlich die Erregung *des Gefallens an schönen Formen*. Nach der Erkenntniss jenes ungeheuren Gegensatzes fühlte ich eine starke Nöthigung, mich dem Wesen der griechischen Tragödie und damit der tiefsten Offenbarung des hellenischen Genius zu nahen: denn erst jetzt glaubte ich des Zaubers mächtig zu sein, über die Phraseologie unserer üblichen Aesthetik hinaus, das Urproblem der Tragödie mir leibhaft vor die Seele stellen zu können [...].»⁴⁷

Unter Bezugnahme auf die Dichotomie von Apollinischem und Dionysischem könnte man das Verhältnis von Form und Klang in der Musik, wie es Wagner vorschwebt, dahingehend bestimmen, dass sich die ‹plastische› Form als ‹apollinische Täuschung›⁴⁸ vor den gestaltlosen Klang schiebt, in dem das Dionysische, also die ekstatische Aufhebung des ‹principium individuationis›, zur tönenden Manifestation gelangt.⁴⁹ Die ‹gläserne Hülle des menschlichen

47 Friedrich Nietzsche, ‹Die Geburt der Tragödie›, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München u. a. 1980, Bd. 1, S. 9–156, hier S. 104.

48 Ebd., S. 137.

49 Nietzsche selbst spricht von dem ‹ungeheueren[n] Gegensatz [...] zwischen der plastischen Kunst als der apollinischen und der Musik als der dionysischen Kunst› (ebd., S. 103).

Individuums» müsste «jählings zerbrechen», so Nietzsche, wenn die Tragödie nicht «zwischen die universale Geltung ihrer Musik und den dionysisch empfänglichen Zuhörer ein erhabenes Gleichniss» stellen würde, «den tragischen Mythos und den tragischen Helden [...], der dann, einem mächtigen Titanen gleich, die ganze dionysische Welt auf seinen Rücken nimmt und uns davon entlastet». ⁵⁰ Die «apollinische Täuschung» besteht in der Tragödie folglich darin, dass die Musik vorgibt, «nur ein höchstes Darstellungsmittel zur Belebung der plastischen Welt des Mythos» zu sein, während sie in Wirklichkeit den «Mythos» aus sich heraus erzeugt, und zwar als anschauliches Gleichnis ihrer selbst. ⁵¹

«Dieser edlen Täuschung vertrauend darf sie [die Tragödie] jetzt ihre Glieder zum dithyrambischen Tanze bewegen und sich unbedenklich einem orgiastischen Gefühle der Freiheit hingeben, in welchem sie als Musik an sich, ohne jene Täuschung, nicht zu schwelgen wagen dürfte. Der Mythos schützt uns vor der Musik, wie er ihr andererseits erst die höchste Freiheit giebt.» ⁵²

Es liegt nahe, Nietzsches Tragödienmodell auf die in Wagners Beethoven-Festschrift formulierte Musikauffassung anzuwenden. Die aus der «anschaulichen plastischen Welt» entlehnte Form tritt gleichsam als Mittlerin zwischen das Dionysische des amorphen Klanges und den «dionysisch empfänglichen Zuhörer», der solchermassen davon «entlastet» wird, die «gläserne Hülle» seiner Individualexistenz zu sprengen. Gleichwohl bleibt der dionysische Ursprung durch den Schleier der «apollinischen Täuschung» hindurch wahrnehmbar, so dass sich – wie Wagner sagt – dem nach innen gewandten Bewusstsein der eigentliche Charakter der Musik zu enthüllen vermag, welcher «einzig nach der Kategorie des *Erhabenen* beurteilt werden» kann, da die Musik, «sobald sie uns erfüllt, die höchste Ekstase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt». ⁵³

«Demnach hätte also das Urteil über eine Musik sich auf die Erkenntnis derjenigen Gesetze zu stützen, nach welchen von der Wirkung der schönen Erscheinung, welche die allererste Wirkung des bloßen Eintritts der Musik ist, zur Offenbarung ihres eigensten Charakters, durch die Wirkung des Erhabenen, am unmittelbarsten fortgeschritten wird.» ⁵⁴

50 Ebd., S. 135, 134.

51 Ebd., S. 134.

52 Ebd.

53 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 78.

54 Ebd.

Das Musikalisch-Erhabene ist also mit der Auflösung des «principium individuationis» verknüpft, da es den Hörer gewissermassen über die Schranken der Erscheinung «erhebt», während die Wirkung des Musikalisch-Schönen gerade darin liegt, den Trug der Individuation zu stützen und den Menschen in seiner «gläsernen Hülle» festzubannen.⁵⁵ Dennoch stehen beide ästhetischen Kategorien, was den Wirkungsmodus der Musik anbelangt, weniger in einem antinomischen als vielmehr in einem komplementären Verhältnis zueinander, denn das Musikalisch-Erhabene des amorphen Klanges bedarf der Vermittlung durch die «schöne Erscheinung» der Form, welche zugleich den Kunstcharakter der Musik garantiert. Wenn Nietzsche in bezug auf die Tragödie sagt, dass der «Mythus» uns vor der Musik schützt, so liesse sich diese Formulierung auch auf die Musik selbst anwenden, und zwar dahingehend, dass die Form gleichsam das Individuum davor bewahrt, im «Meer der Harmonie» zu zerrinnen, denn Rhythmus und Melodie – als Grundbausteine musikalischer Architektur – sind «die Ufer, an denen die Tonkunst die beiden Kontinente der ihr urverwandten Künste erfaßt».⁵⁶

Die Notwendigkeit des dionysisch-apollinischen Wechselspiels von Erhabenem und Schöнем, von Klang und Form, erfährt ihre Begründung darin, dass hinter der «erhabenen» Totalitätserfahrung des Musikers, wie Wagner sie beschreibt, ein Abgrund des Schreckens lauert, der nur durch die «schöne Form» überbrückt werden kann.⁵⁷ Die «ungeheure Überflutung aller Schranken der Erscheinung» beim Eintauchen in das «Meer der Harmonie» ruft zwar zunächst eine «Entzückung» hervor, «mit welcher keine andere sich vergleichen ließe»; doch der Preis dafür ist hoch, insofern «die entzückende Hellsichtigkeit des Musikers mit einem stets wiederkehrenden Zustande des individuellen Bewußtseins abzuwechseln hat, welcher um so jammervoller gedacht werden muß, als der begeisterte Zustand ihn höher über alle Schranken der Individualität erhob».⁵⁸ Noch klarer bringt Nietzsche die zwischen Ekstase und Entsetzen changierende Ambivalenz des Dionysischen zum Ausdruck. In Übereinstimmung mit Wagner begreift er den «Zustand der Individuation» – metaphorisch gefasst im Bild des zerstückelten

55 Bei Schopenhauer wird die ästhetische Erfahrung des Erhabenen gänzlich anders gefasst, nämlich als «bewußtes und gewaltsames Losreißen» vom individuellen Willen, um in den «Zustand des reinen Erkennens» zu gelangen – ein Prozess, der beim Schönen «ohne Widerstand und daher unmerklich» vonstatten geht (*Die Welt als Wille und Vorstellung*. Erster Band, S. 273).

56 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, S. 83.

57 Im Entwurf *Beethoven und die deutsche Nation* (*Das Braune Buch*, S. 210) hatte Wagner diesen Gedanken wesentlich schärfer formuliert: «Der Schrecken über die innere Welt Grund des Erhabenen.»

58 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 73.

Dionysos Zagreus – als «Quell und Urgrund alles Leidens».⁵⁹ Doch der dionysische Rausch, durch den das «principium individuationis» aufgehoben und die Einheit des Seins wiederhergestellt wird, führt deshalb nicht zur Überwindung des Leidens, sondern macht dieses Leiden vielmehr erst erfahrbar, da er die dem Menschen zuteil gewordene «Erlösung» durch den «apollinischen Schein» ausser Kraft setzt.

«Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde, um so mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner steten Erlösung braucht: welchen Schein wir, völlig in ihm befangen und aus ihm bestehend, als das Wahrhaft-Nichtseiende d. h. als ein fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Causalität, mit anderen Worten, als empirische Realität zu empfinden genöthigt sind.»⁶⁰

Die «Erlösung durch den Schein», so trugvoll sie sein mag, rettet den Menschen davor, das Leiden der Individuation an sich selbst zu erfahren.⁶¹ Wer aber, wie der Musiker, den Schleier gelüftet und einen Blick auf das Wesen der Dinge geworfen hat, so dass er «gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins geworden» ist,⁶² dem offenbart sich dieses Leiden als erschütternde Wahrheit, und er kann – um wieder auf Wagners Formulierung zurückzugreifen – den «Zustand des individuellen Bewusstseins» nicht anders als «jammervoll» empfinden.

Wie aus der Äusserung Nietzsches weiter ersichtlich ist, bringt die «Sehnsucht zum Schein» zugleich die «allgewaltigen Kunsttriebe» hervor, und dies bedeutet, auf die Musik projiziert, dass der reine, gestaltlose Klang – das «Meer der Harmonie» (Nietzsche spricht analog von der «plötzlich anschwellende[n] Fluth des Dionysischen»⁶³) – künstlerisch geformt und umgrenzt werden muss, sofern das «Bewusstsein der Schrankenlosigkeit» beim Hörer nicht in blosses Grauen angesichts des «Urleiden[s] der Welt» umschlagen soll.⁶⁴ Unter dieser Prämisse lässt sich Nietzsches Definition des Erhabenen «als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen» auf das bei Wagner

59 Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie», S. 72.

60 Ebd., S. 38 f.

61 Ebd., S. 39.

62 Ebd., S. 43 f.

63 Ebd., S. 70.

64 Ebd., S. 137.

angegebene Verhältnis von Klang und Form in der Musik beziehen.⁶⁵ Erst wenn der Klang als das Wesenhaft-Musikalische vom ‹Schein› der Form umkleidet ist, wobei er diese Form zugleich aus dem Innern heraus durchdringt und erfüllt, stellt sich die ästhetische Wirkung des Erhabenen ein. Folgt man Wagners Ausführungen, so bildet das Erhabene also weder eine Steigerung des Schönen, noch stellt es dessen Gegensatz dar, sondern innerhalb des Rezeptionsvorgangs greifen Musikalisch-Schönes und Musikalisch-Erhabenes vielmehr ineinander, wobei das Schöne am Erhabenen teilhat, insofern es ihm als notwendige Vorstufe vorausgeht: «Die Wirkung des Schönen ist erst die Bedingung für den Eintritt der wahren Wirkung des Kunstwerkes, nämlich der erhabenen.»⁶⁶

Dass der ‹erhabene› Klang in eine ‹schöne› Form gebracht werden muss, um ihn der äusseren Erscheinungswelt anzunähern und damit überhaupt erst rezipierbar zu machen, hat nach Wagners Ansicht zu einer grundfalschen ästhetischen Kategorisierung geführt, da die Musik wider ihre eigentliche Natur auf den Geltungsbereich der schönen Künste beschränkt wurde:

«Wirklich ist der Musik eine andauernde Entwicklung einzig nach dieser Seite hin gegeben worden, und zwar durch ein systematisches Gefüge ihres rhythmischen Periodenbaues, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, anderseits ihr eine Überschaulichkeit gegeben hat, welche sie eben dem berührten falschen Urteile nach Analogie der bildenden Kunst aussetzen mußte.»⁶⁷

Es kann nicht übersehen werden, dass der Komponist hier – wenn auch nur implizit – seine eigene, zehn Jahre zuvor in dem Aufsatz *Zukunftsmusik* dargelegte Konzeption der ‹unendlichen Melodie› philosophisch zu untermauern sucht, indem er alle melodischen Formulierungen, die in das Prokrustesbett des Perioden- oder Satzschemas eingepasst sind, ohne es von innen heraus mit dem ‹eigentlichen Geiste der Musik› zu erfüllen, ob ihrer ‹Überschaulichkeit› verwirft, da sie sich selbst in ein falsches Abhängigkeitsverhältnis zur bildenden Kunst bringen.⁶⁸ Wenn Wagner abschätzig vom ‹systematischen Gefüge› des ‹Periodenbaues› spricht, so hat er zweifellos jene Formauffassung im Blick, nach der – wie es in *Zukunftsmusik* heisst – ‹aus einer kurzen Periode von wesentlichen vier Takten, welche verdoppelt

65 Ebd., S. 57.

66 Wagner, *Das Braune Buch*, S. 211.

67 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 78 f.

68 Ebd., S. 80.

oder auch vervierfacht» wird, schliesslich das symmetrisch abgezielte «Gebäude» eines Sonatensatzes oder einer Opernarie hervorgeht, in dem die Konfiguration der einzelnen Teile immer auf das ursprüngliche Schema der Viertakt-Gruppierung zurückbezogen bleibt.⁶⁹ Diesem Nebeneinander von melodischen «Bausteinen», also von geschlossenen Periodenbildungen, die durch leeres Formelwerk miteinander verbunden sind, setzt Wagner bekanntlich seine Idee der «unendlichen Melodie» entgegen, die über die «Säulenordnung der rhythmischen Einschnitte» hinwegflutet,⁷⁰ indem sie gliedernde Zäsuren weitestgehend vermeidet bzw. verschleiert und Phrasen von unterschiedlicher Ausdehnung so aneinanderfügt, dass sich – im Gegensatz zum ausbalancierten Verhältnis von Vorder- und Nachsatz innerhalb einer modellhaft achttaktigen Periode – keine syntaktischen Entsprechungen ergeben, die den Eindruck symmetrischer Regelmässigkeit befördern könnten. Statt dessen intendiert Wagner den Effekt eines ungehinderten melodischen Fliessens, in dem sich die quasi skulpturale Statik des «rhythmischen Periodenbaues» dynamisiert und «verflüssigt». Vor diesem Hintergrund ist es gewiss kein Zufall, dass im Aufsatz *Zukunftsmusik* die bedeutungsvolle Meeresmetapher mit der «unendlichen Melodie» zusammengedacht wird:

«Wo also selbst der Symphoniker noch mit Befangenheit zur ursprünglichen Tanzform zurückgriff, und nie selbst für den Ausdruck ganz die Grenzen zu verlassen wagte, welche ihn mit dieser Form im Zusammenhang hielten, da wird ihm nun der Dichter zurufen: «Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir, kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion, und diese Aktion im Moment der szenischen Darstellung ist das unmittelbar Verständlichste aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergießt: in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich alles sagen, weil ich dich an der Hand führe.»

In Wahrheit ist die Grösse des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die *unendliche Melodie.*»⁷¹

69 Ebd., Bd. 7, S. 109.

70 Ebd., Bd. 9, S. 80.

71 Ebd., Bd. 7, S. 129 f.

Weniger die Formel des ›laut erklingenden Schweigens‹ ist im Hinblick auf Wagners späteren Beethoven-Text von Interesse, sondern vielmehr die Beschreibung der ›unendlichen Melodie‹ als eines ›ununterbrochenen Stromes‹, der sich ›durch das ganze Werk ergiesst‹. Nach Wagners Geschichtskonzeption drängt die ›symphonische Melodie‹ Beethovens zwar zum musikalischen Drama hin, da sie die regelmässig periodisierte Tanzweise «durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke» ausweitet, dessen Verlauf – anders als etwa bei Mozart – keine schematisch zu füllenden ›Leerstellen‹ mehr kennt, da die «Verbindungen der Hauptmelodien selbst den vollen Charakter der Melodie» haben.⁷² Doch so weit Beethoven sich auch vom Ursprung des Symphonischen, nämlich der Tanzform, entfernt haben mag, so wenig konnte er doch deren Grenzen ganz verlassen, denn solange seine Musik nicht durch eine ›dramatische Aktion‹ gleichsam abgesichert war, musste sie indirekt auf den Tanz, also auf die sichtbaren Körperbewegungen bezogen bleiben, wodurch sich in formaler Hinsicht die Notwendigkeit ergab, das syntaktische Gefüge geschlossener Periodenbildung – eben die ursprüngliche Tanzweise – als Grundgerüst bestehen zu lassen. Erst wenn sich dem Musiker ein Dichter zugesellt, der «das unerschöpfliche Ausdrucksvermögen der symphonischen Melodie vollkommen inne hat», seine «poetische Konzeption mit fesselloser Freiheit» entwirft und die «enge Form der Opernmelodie» nicht länger als strukturbildendes Moment des Textes gelten lässt, kann die Bindung an den Tanz entfallen.⁷³ Der Dichter gibt dem Komponisten die Möglichkeit, sich ›zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik‹ zu stürzen, was nichts anderes bedeutet, als dass sein Drama die Musik von dem Zwang entlastet, durch periodische Formung mit der ›anschaulichen plastischen Welt‹ in Verbindung bleiben zu müssen, wenn sie nicht ›den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten‹ verlieren will.

Liest man die entsprechenden Passagen in *Zukunftsmusik* solchermassen aus der Perspektive der zehn Jahre später entstandenen Beethoven-Festschrift, so erfährt der Begriff ›unendliche Melodie‹ nachträglich eine metaphysische Aufladung, die mit der Meeresmetapher korreliert. In dem Aufsatz *Zukunftsmusik* selbst ist der Argumentationszusammenhang noch ein anderer, da Wagner die Notwendigkeit des Schrittes von der Symphonie zum musikalischen Drama – ganz in aufklärerischer Manier – damit begründet, dass die Musik, wenn sie sich vom Tanz löst, die Frage nach dem ›Warum‹, also nach ihrem Gegenstand und Inhalt, nicht befriedigend beantworten könne

72 Ebd., S. 127, 126 f.

73 Ebd., S. 129.

und daher im Zuhörer ein Gefühl der Beunruhigung erzeuge.⁷⁴ So altmodisch dieser Rückgriff auf das rationalistische Deutlichkeitspostulat auch anmutet, so wenig ist zu übersehen, dass hier bereits das Fundament für die Musikphilosophie der Beethoven-Festschrift gelegt wird und auch Nietzsches Tragödientheorie sich am Horizont abzuzeichnen beginnt, denn die «dramatische Aktion» bewahrt das hörende Subjekt zugleich davor, den «Wogen des Meeres der Musik» rettungslos ausgeliefert zu sein, wie sie der Musik andererseits erst die Freiheit gibt, ihr eigenes Wesen voll zu entfalten – eine Konstellation, die unmissverständlich auf das Zusammenspiel von Dionysischem und Apollinischem in der Tragödie vorausweist. Das Meer steht in diesem Kontext sowohl für die Aufhebung des «principium individuationis» als auch für die Überwindung eines eng umrissenen, an der sichtbaren Erscheinungswelt orientierten Formbegriffs durch die «unendliche Melodie».

Dass es berechtigt ist, die «unendliche Melodie» als kompositionstechnisches Gegenstück zu der im Anschluss an Schopenhauer entwickelten Musikphilosophie zu betrachten, belegt im übrigen folgender, von Cosima am 13. November 1878 festgehaltener Ausspruch Wagners: «Unbewußt wie im Traum ist vieles von Bach niedergeschrieben; die unendliche Melodie ist da prädestiniert.»⁷⁵ Der Traum – als unbewusstes Medium der Offenbarung des Willens – wird hier ganz selbstverständlich mit dem Terminus «unendliche Melodie» in Beziehung gesetzt, und damit auch die traumähnliche Inspiration des schaffenden Musikers, der auf dem «Meer der Harmonie» über die Schranken des «principium individuationis» hinausgelangt. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Wagner mit diesen Worten auf seinen eigenen ästhetisch-philosophischen Entwurf anspielte, denn nur zwei Tage zuvor, am 11. November 1878, hatte er gegenüber Cosima geäußert, Bachs Musik sei «wirklich unter dem Begriff des Erhabenen [zu] verstehen, ich sehe dabei immer die alten Dome, und es ist wie die Stimme des Ding an sich».⁷⁶

74 Ebd., S. 128 (vgl. Fritz Reckow, «Richard Wagner und der esprit d'observation et d'analyse. Zur Charakteristik aufgeklärter Operntheorie», in: *AfMw* 34 [1977], S. 237–259, bes. S. 257).

75 Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, ediert und kommentiert v. Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack, Bd. 2 (1878–1883), München u. Zürich 1977, S. 229.

76 Ebd., S. 227. Zur Bedeutung von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* für Wagners Idee der «unendlichen Melodie» vgl. das Kapitel «Wagner und Bach» in: Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 440–458, bes. S. 445–449. Dahlhaus weist anhand anderer Äußerungen Wagners nach, dass der Komponist die Sonatenform gegenüber den Präludien und Fugen als Verflachung ansah, da mit ihr ein Verlust an melodischer «Kontinuität» verbunden gewesen sei und sie somit das Vordringen der «quadratischen», in Zwei-, Vier- und Achttaktgruppen gegliederten Syntax begünstigt habe. Einmal mehr kommt dabei die Metapher des «ununterbrochenen Stromes» ins Spiel: «Es liegt in dieser Kontinuität (wie z. B. im Präludium in C dur von Bach) etwas, dem man nicht müde wird

Folgt man jedoch Wagners Gedankengang in der Beethoven-Schrift, so stellt die «unendliche Melodie» bereits eine Transformation jenes amorphen Klages dar, in dem der Wille sich unmittelbar abbildet, denn sie entfaltet ihn als Sukzession von Tönen, so dass er in das zeitliche Kontinuum der Erscheinungswelt eintritt. Doch diese Sukzession von Tönen wird eben nicht nach dem Muster der bildenden Kunst in «überschaubare» Formeinheiten gegliedert, sondern wälzt sich als «ununterbrochener Strom» durch das gesamte Werk, weshalb das ursprüngliche Moment, die «Überflutung aller Schranken der Erscheinung», gewahrt bleibt. Die «unendliche Melodie» generiert somit einen Modus der musikalischen Formgebung, durch den sich das Erhabene realisieren kann, ohne hinter der «schönen» Fassade des symmetrisch abgezielten «Periodenbaues» zu verschwinden.⁷⁷

Wird die Musik aber – unter dem Primat des Schönen – als blosses Formenspiel begriffen, so verliert sie ihre Fähigkeit, das «Ding an sich», den Willen, tönend zu verkünden, da sie im «kühlen Scheine» der bildenden Kunst befangen bleibt und somit auf paradoxe Weise zu einem Objekt der Anschauung mutiert, während ihr eigentliches Wesen doch nur wie im Traum empfunden werden kann.⁷⁸ Indem sie den Hörer dazu animiert, sich an das «übersichtliche» Konstrukt der formalen Organisation zu halten, an

zu folgen, wie man einem Strom endlos zusehen kann» (Wagner zu Cosima am 27. Oktober 1878, in: Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 2, S. 211). «Wie flach und konventionell erscheint die Sonatenform dagegen, dieses italienische Produkt; nur dadurch, daß er das Beiwerk dieser Form so ungeheuer belebte, näherte sich Beethoven wieder Bach» (Wagner zu Cosima am 13. Juli 1872, in: Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 1, München u. Zürich 1976, S. 547 f.).

77 Die häufig diskutierte Frage, ob es sich bei dem Begriff «unendliche Melodie» um einen dezidiert kompositionstechnischen oder eher – wie z. B. Carl Dahlhaus annimmt (*Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971, S. 35) – um einen philosophisch-ästhetischen Terminus handelt, ist insofern müßig, als beide Lesarten zutreffen. Ohne bezweifeln zu wollen, dass kompositorische Praxis und philosophisches Raisonement bei Wagner nicht immer vollkommen deckungsgleich sind, kann zumindest gesagt werden, dass der hinter dem Begriff «unendliche Melodie» aufscheinende Formgedanke spätestens durch die Beethoven-Schrift eine philosophische Überhöhung erfährt, wie umgekehrt diese philosophische Überhöhung immer auf das kompositorische Verfahren bezogen bleibt. Die These Fritz Reckows, dass Wagner «mit seinem Ausdruck «unendliche Melodie» nicht mehr hat sagen wollen, als daß diese Melodie zeitlos, «ewig gültig» und «ewig verständlich» sei», erscheint in jedem Fall ergänzungsbedürftig (Fritz Reckow, «Zu Wagners Begriff der «unendlichen Melodie»», in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk* [= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 23], hrsg. v. Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 81–103, hier S. 103; vgl. auch Kropfinger, *Wagner und Beethoven*, S. 118–132).

78 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 72.

die «regelmäßige Anordnung in der Wiederkehr rhythmischer Perioden», leugnet sie gleichsam ihre ursprüngliche Identität.⁷⁹ Sie zieht den Intellekt des Rezipienten von dessen affektiven Willensäußerungen ab und versetzt ihn somit in den Zustand der ästhetischen Kontemplation, der sich durch die rationale Hingabe an den schönen Schein konstituiert, verweigert ihm aber jenes traumähnliche Entgrenzungserlebnis, welches allein die erhabene Wirkung der Musik ausmacht:

«Hingegen wird da, wo jener zur Genüge bezeichnete innere Geist der Musik, zugunsten dieser regelmäßigen Säulenordnung der rhythmischen Einschnitte, in seiner eigensten Kundgebung sich abschwächt, nur jene äußerliche Regelmäßigkeit uns noch fesseln, und wir werden notwendig unsre Forderungen an die Musik selbst herabstimmen, indem wir sie jetzt hauptsächlich nur auf jene Regelmäßigkeit beziehen. – Die Musik tritt hierdurch aus dem Stande ihrer erhabenen Unschuld; sie verliert die Kraft der Erlösung von der Schuld der Erscheinung, d. h. sie ist nicht mehr Verkünderin des Wesens der Dinge, sondern sie selbst wird in die Täuschung der Erscheinung der Dinge außer uns verwebt.»⁸⁰

Nach Wagners Auffassung war es eben Beethoven, der dieses Missverständnis beseitigt, die verabsolutierten Formen mit dem «eigentlichen Geiste der Musik» erfüllt und somit die Musik selbst aus dem Bereich des Schönen wieder in den des Erhabenen geführt habe.⁸¹

Wenn man die quasi «mystische», aus Schopenhauers Willensmetaphysik hervorgegangene Komponente von Wagners Musikbegriff einmal beiseite lässt, so kann die Beethoven-Schrift als Beitrag zu einer ästhetischen Grundsatze debatte gelesen werden, deren Wurzeln – wie Wilhelm Seidel gezeigt hat – in der Zeit um 1800 liegen.⁸² Gegenstand dieser Debatte war das generelle Problem des Verhältnisses zwischen dem materiellen, klanglich-affektiven Aspekt der Musik und ihrer Form. Aus der Perspektive idealistischer Kunstbetrachtung, etwa bei Friedrich Schiller, musste die emotional überwältigende Kraft der Musik notwendig als Gefahr für die sittlich-moralische Freiheit erscheinen, und es ist höchst aufschlussreich, dass Schiller gerade die Metapher der niederstürzenden Flut gebraucht, um die zugleich faszinierende und bedrohliche «Macht des Gesanges» in dem gleichnamigen Gedicht zu beschreiben:

79 Ebd., S. 80.

80 Ebd., S. 80 f.

81 Vgl. ebd., S. 102.

82 Vgl. Wilhelm Seidel, «Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800», in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Hermann Danuser u. a., Laaber 1988, S. 67–84.

«Ein Regenstrom aus Felsenrissen,
 Er kommt mit Donners Ungestüm,
 Bergtrümmer folgen seinen Güssen,
 Und Eichen stürzen unter ihm;
 Erstaunt, mit wollustvollem Grausen,
 Hört ihn der Wanderer und lauscht,
 Er hört die Flut vom Felsen brausen,
 Doch weiß er nicht, woher sie rauscht;
 So strömen des Gesanges Wellen
 Hervor aus nie entdeckten Quellen.»⁸³

Das von Schiller gezeichnete Bild ruft die Topoi des Erhabenen ab, aus denen sich im 18. Jahrhundert, erstmals bei Edmund Burke, eine Gegenwelt zur Kategorie des Schönen formiert hatte.⁸⁴ Wenn dabei von «wollustvollem Grausen» die Rede ist, so kommt jene «erotische Schwingung der Angstlust» ins Spiel, die Hans-Thies Lehmann als geheimes Zentrum aus der Beschreibung des Erhabenen bei Immanuel Kant herauschält, jenes merkwürdige Changieren zwischen Verzückung und Entsetzen, das noch in Nietzsches Begriff des Dionysischen nachhallt.⁸⁵ Zu verstörend war diese «Angstlust», zu bedrohlich für die moralische Freiheit, als dass sie nicht hätte gebändigt werden müssen. Im 22. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* stellt Schiller daher die kategorische Forderung auf, dass «Musik in ihrer höchsten Veredlung [...] Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken» müsse.⁸⁶ Denn: «Ohne Form würde sie über uns blind gebieten; ihre Form rettet unsre Freiheit.»⁸⁷ In dem Masse also, wie die

83 Friedrich Schiller, «Die Macht des Gesanges», in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Bd. 1, München ⁸1987, S. 209.

84 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757. Deutschsprachige Neuausgabe: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (= Philosophische Bibliothek 324). Übers. v. Friedrich Bassenge. Neu eingeleitet und hrsg. v. Werner Strube, Hamburg ²1989. Vgl. etwa S. 121: «Das Geräusch gewaltiger Wasserfälle oder tosender Stürme, das Dröhnen von Gewittern oder Geschützen erweckt im Gemüt eine Empfindung von Großem und Furchtbarem, obgleich wir nichts Feines und Kunstvolles in dieser Art Musik bemerken können.»

85 Hans-Thies Lehmann, «Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses», in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 43 (1989), S. 751–764, hier S. 753.

86 Friedrich Schiller, «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München ⁸1989, S. 570–669, hier S. 639.

87 Friedrich Schiller, «Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik», ebd., S. 1044–1046, hier S. 1046.

«brausende Flut» des Klanges durch die Form gleichsam eingedämmt wird, gerinnt sie nach Schillers Überzeugung zu einem ebenso festen wie konturierten Objekt, das den Werken der bildenden Kunst an die Seite zu stellen ist.⁸⁸ Das Unbehagen an der Musik konnte durch solche Überlegungen freilich nicht ganz beseitigt werden. Die Domestizierung des Klanges durch die Form blieb ein prekäres Unterfangen, da Schiller sehr wohl erkannte, dass die «Macht der Musik» – aller Formgebung zum Trotz – «auf ihrem körperlichen materiellen Teil» beruht, auf dem affektiven Eigenwert der Töne, weshalb «auch die geistreichste Musik *durch ihre Materie* noch immer in einer größern Affinität zu den Sinnen steht, als die wahre ästhetische Freiheit duldet».⁸⁹ Bereits Immanuel Kant hatte argumentiert, dass die Musik zwar gemäss einer «mathematischen Form» proportioniert sei, dass aber diese «mathematische Form» an ihrer emotionalen Kraft, welche allein den Tönen und Klängen zugeschrieben werden müsse, «nicht den mindesten Anteil» habe.⁹⁰ Da nun – so Kant – «in aller schönen Kunst [...] das Wesentliche in der Form» besteht, nicht aber «in der Materie der Empfindung [...], wo es bloß auf Genuß angelegt ist», so «hat Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten [...] Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt».⁹¹ Zugleich macht Kant die wirkungsästhetische Prävalenz des Stoffes gegenüber der Form dafür verantwortlich, dass die Musik – im Unterschied zur bildenden Kunst – nur transitorische Eindrücke vermittelt; «diese aber erlöschen entweder gänzlich, oder, wenn sie unwillkürlich von der Einbildungskraft wiederholt werden, sind sie uns eher lästig als angenehm».⁹²

Wilhelm Seidel hat in dem erwähnten Aufsatz nachdrücklich herausgearbeitet, dass sich an Kants Bemerkungen über die Musik rasch eine Diskussion entzündete, in deren Verlauf jene beiden «ästhetischen Positionen» entstanden, «die die deutsche Musikästhetik des 19. Jahrhunderts durchführen wird: die Ästhetik des Musikalisch-Schönen und des Musikalisch-Erhabenen».⁹³ Schiller tritt dabei als erster Verfechter des Musikalisch-Schönen auf den Plan, indem er der Musik – bei aller Skepsis – zumindest potentiell die Fähigkeit zuspricht, die «brausende Flut» der Töne in eine fest umrissene «Gestalt» zu überführen, auf dass sie nicht länger das «wollustvolle Grausen» des Erhabenen entfaltet, sondern «mit der ruhigen Macht

88 Vgl. Seidel, «Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik», S. 75.

89 Schiller, «Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik», S. 1046; «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», S. 639.

90 Immanuel Kant, «Kritik der Urteilskraft», in: *Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Sonderausgabe Darmstadt 1983, Bd. 8, S. 233–620, hier S. 432 f.

91 Ebd., S. 428, 433.

92 Ebd., S. 433.

93 Seidel, «Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik», S. 82.

der Antike» auf uns wirkt.⁹⁴ Von dieser Denkfigur aus verläuft der Faden bis hin zu Eduard Hanslicks 1854 publizierter Schrift *Vom Musikalisch-Schönen*, der sich Wagners Beethoven-Aufsatz – wie noch zu zeigen sein wird – in direkter Konfrontation entgegenstellt. Wenn Wagner aber für das Musikalisch-Erhabene eintritt, so setzt er damit eine Argumentationskette fort, die ihren Ursprung bei einem anderen Autor findet, einem Autor, der – im Gegensatz zu Schiller – die Sinnenfeindlichkeit von Kants Ästhetik als grundsätzliche Verfehlung brandmarkt und energisch gegen die Kolonialisierung der Musik durch einen aus der bildenden Kunst gewonnenen Schönheitsbegriff zu Felde zieht: Johann Gottfried Herder.

III. Herder und Wagner: Ästhetische Berührungspunkte

Bereits im *Vierten Kritischen Wäldchen* aus dem Jahr 1769 plädiert Herder für eine Ästhetik, die nicht von übergeordneten, gleichsam abstrakten Begriffen ausgeht, sondern den Wirkungsmodus jeder Kunst empirisch aus deren eigenen Gesetzmässigkeiten abzuleiten sucht, wobei besonders die unterschiedliche Beschaffenheit der menschlichen Sinnesorgane in Rechnung gestellt wird.⁹⁵ Das Auge sei «der kälteste unter den Sinnen», da die von ihm erfassten Gegenstände «mehr vor und nicht so tief in uns sind»; sie treffen «uns nur durch die feinen Stäbe der Lichtstrahlen [...], ohne uns näher und inniger zu berühren».⁹⁶ Eben aus diesem Grund ist dem «Gesichtssinn» aber auch eine besondere Klarheit eigen: Im Gegensatz zum verklingenden Ton entzieht sich das Erschaute dem Betrachter nicht, sondern bleibt in der Distanz unverändert bestehen, bis alle Einzelheiten deutlich voneinander unterschieden werden können. Hieraus ergibt sich wiederum die Möglichkeit zur Reflexion und begrifflichen Zergliederung, und «aus allen diesen Ursachen hat man sich der Sprache des Gesichts bemächtigt, um durch sie

94 Christian Gottfried Körner hat in seinem 1795 veröffentlichten Text *Über Charakterdarstellung in der Musik* bekanntlich den Versuch unternommen, Schillers Postulat einzulösen und musiktheoretisch zu präzisieren. Vgl. hierzu Seidel, «Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik», S. 74–76; Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 55–59; Wolfgang Seifert, *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik* (= Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 9), Regensburg 1960; Jacob de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850* (= BzAfMw 29), Stuttgart 1989, bes. S. 127–174.

95 Vgl. Rudolf Bockholdt, «Von unten herauf, nicht von oben herab». Zu Herders Betrachtungen über Kunst und Musik», in: *Mth* 15 (2000), S. 247–254.

96 Herder, *Werke*, Bd. 2, S. 290.

die Beziehung alles dessen, was wohlgefällig auf die ganze Seele würkt, zu bezeichnen».⁹⁷

Dies aber ist für Herder die Crux jeder normativen Ästhetik, denn die in das Auge einfallenden Lichtstrahlen zeichnen zwar Umrisse und Farben eines Objektes auf der Netzhaut ab, doch handelt es sich dabei letztlich um ein Trugbild. Mit dem Gesicht sehen wir «nur Plane, nur Figuren, nur Farben; nicht aber unmittelbar körperliche Räume, Winkel und Formen». Das «Körperliche, Wohlförmige, und das solide Gefällige» hingegen wird ausschliesslich «mit Beihülfe des Gefühls», also des Tastsinns erkannt.⁹⁸ Wenn wir mit dem Auge, das «an einem Körper nichts, als Fläche» wahrnimmt, dennoch Formen und Räume zu erblicken glauben, so handelt es sich nach Herders Auffassung um einen empirischen Wert, der sich aus taktilen Erfahrungen speist, dergestalt, dass wir «durch Gefühl und Bewegung, Größen und Weiten und Entfernungen endlich schätzen lernen, und diese endlich dem Gesicht so zur Gewohnheit werden, daß es sie unmittelbar mit den Gegenständen selbst siehet».⁹⁹ Diese physiologische Betrachtung überträgt Herder nun auf das Gebiet der bildenden Kunst, indem er zum einen das «Gefühl» – und nicht das Auge – als jenen Sinn definiert, aus dem die Gesetze der Bildhauerei abgeleitet werden müssten, und zum anderen die Zentralperspektive in der Malerei mit dem Phänomen vorgetäuschter Räumlichkeit in Beziehung setzt, «denn *Trug* ist das Wesen dieser Kunst, die nur Trugbilder von Körpern auf einer Fläche dichtet».¹⁰⁰ Einzig die Malerei ist also unter solchen ästhetischen Prämissen zu beurteilen, die aus der spezifischen Disposition des «Gesichtssinns» erwachsen. Wie das Auge die unterschiedliche Grösse der wahrgenommenen Objekte als Massstab für deren Verteilung im Raum heranzieht, so muss der Maler den Betrachter täuschen, indem er durch richtige Proportionierung aller auf der Leinwand gezeigten Gegenstände und Figuren «eine Welt des Sichtbarschönen auf einer Fläche» vorgaukelt, «als ob es nicht Fläche wäre».¹⁰¹

Da nun aber der gängige Schönheitsbegriff nach Herders Auffassung zwangsläufig aus dem «Gesichtssinn» hervorgehen musste, insofern die Sprachbildung – und damit die Nomenklatur der Ästhetik – eine zergliedernde Reflexion voraussetzt, die wiederum zur Bedingung hat, dass der Gegenstand einerseits in genügender Distanz zum Beobachter verbleibt und andererseits lange genug vorhanden ist, um einer ruhig analysierenden

97 Ebd., S. 291.

98 Ebd., S. 290.

99 Ebd., S. 308, 324.

100 Ebd., S. 404.

101 Ebd., S. 403.

Betrachtung dauerhaft zugänglich zu sein, so ergibt sich eine Definition bzw. etymologische Herleitung, die den Leser von Wagners Beethoven-Schrift aufhorchen lässt:

«Da ist der Begriff des Worts ›Schön, Schönheit!‹ Er ist hier seiner Abstammung nach: denn schauen, Schein, Schön, Schönheit sind verwandte Sprößlinge der Sprache: er ist hier, wenn wir recht Acht geben auf seine eigentümliche Anwendung, da er sich bei Allem, was sich dem Auge wohlgefällig darbietet, am ursprünglichsten findet. Nach dieser ersten Bedeutung ist der Begriff der Schönheit ›ein Phänomenon‹ und also gleichsam als ein angenehmer Trug, als ein liebliches Blendwerk zu behandeln.»¹⁰²

Auch wenn Herder die Doppelbedeutung des Wortes ›Schein‹ – einerseits im Sinne von ›Leuchten‹, andererseits im Sinne von ›Trug‹ – nicht metaphysisch oder ontologisch gedeutet wissen will, so ist die Nähe zu Wagners Theorem unverkennbar. Herders Überzeugung, dass der ›Gesichtssinn‹ – von Wagner nicht zufällig als «kalt und teilnahmslos» bezeichnet¹⁰³ – eine künstliche Distanz zwischen Subjekt und Objekt etabliert, wodurch er zwar in besonderem Masse zur ›ästhetischen Kontemplation‹ Anlass gibt, zugleich aber nur die Oberfläche der Dinge streift und somit ein scheinhaftes Bild von der Welt liefert, lässt sich ohne weiteres mit Schopenhauers Willensphilosophie verknüpfen, um dann als ästhetisches Postulat auf Wagners Beethoven-Schrift bezogen werden zu können.

Mit noch grösserer Deutlichkeit zeigt sich diese erstaunliche Querverbindung, wenn man die Konsequenzen bedenkt, die Herder aus seiner Bestimmung der Kategorie des Schönen zieht. Dass «Schönheit [...] fast in allen Sprachen Hauptbezeichnung und der allgemeinste Begriff [...] für alle feinen Künste des Wohlgefallens und Vergnügens» geworden ist, lässt sich zwar – so Herder – aus der besonderen Beschaffenheit des ›Gesichtssinns‹ erklären, der aufgrund seiner ›Kälte‹ die Entstehung von reflexiver Sprache am ehesten begünstigt und daher auch solche Sinneseindrücke «allegorisiert», die nicht durch das Auge auf die Seele wirken.¹⁰⁴ Doch wäre es grundsätzlich verfehlt, einen solchermassen gewonnenen Schönheitsbegriff auf alle Künste undifferenziert anzuwenden. Und dies gelte vor allem für die Musik, denn «Gehör und Gesicht» seien «auf gewisse Art Feinde», weshalb die «Ästhetik des Gehörs» und die «Philosophie des Sichtbarschönen» so wenig miteinander zu tun hätten wie «Auge und Ohr, Ton und Farbe,

102 Ebd., S. 289 f.

103 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 70.

104 Herder, *Werke*, Bd. 2, S. 291.

Raum und Zeit».¹⁰⁵ (Noch in der dreissig Jahre später verfassten *Kalligone* wird Herder auf diesen zentralen Gedanken zurückkommen und mit einer pointierten Formulierung schreiben: «Sehr uneigentlich nennt man z. B. die Musik schön».¹⁰⁶) Während die «Gegenstände des Gesichts» ausserhalb des Betrachters verbleiben und sich in ihren Verhältnissen und Proportionen dauerhaft dem Blick des Auges darbieten, trifft der flüchtige Ton den Menschen in seinem Innern; «die Wollust der Tonkunst liegt tief in uns verborgen; sie würkt in der Berauschung».¹⁰⁷ Was in der Malerei «kalte Anschauung» war (um nicht zu sagen: «ästhetische Kontemplation»), wird also beim Hören von Musik «Wollust» und «Rausch». Doch anders als etwa Schiller beurteilt Herder das überwältigende, die Reflexion ausser Kraft setzende Moment des Klanges nicht negativ, sondern spricht ihm eine Qualität zu, die auf Schopenhauers und Wagners Kunstphilosophie vorauszuweisen scheint:

«Hier öffnet sich ein neuer Sinn, eine neue Pforte der Seele, und empfindet Ton, Töne: Töne, die in jedem einfachen Momente das Ohr mit Wohlust in sich zieht: Töne, die in jedem einfachen Momente auf tausend neue Arten die Seele berühren, und tausend neue, verschiedene, aber innige, unmittelbare Empfindungen geben: Töne, die das unmittelbarste Instrument auf die Seele sind. Wogegen also der Ausdruck der anschaulichen Kunst nichts als Oberfläche war, wird hier inniges Wesen [...]»¹⁰⁸

Die Musik verkündet also «sympathetische Wahrheit in Tönen»,¹⁰⁹ während die «anschauliche Kunst» nicht nur auf die «Oberfläche» der Dinge verwiesen ist, sondern sogar – unter dem Primat des «schönen Scheins» als angemessener ästhetischer Kategorie – ein «liebliches Blendwerk» liefert, einen «angenehmen Trug». Auch wenn Herder mit dieser Einschätzung, wie gesagt, zunächst keine metaphysische Spekulation verbindet, ist der Weg zu Schopenhauers und Wagners Theorie, dass die Musik das «Ding an sich» zur Darstellung bringe, die bildende Kunst hingegen nur die «Erscheinung», nicht weit, denn die von Herder angenommene «sympathetische Wahrheit» des Klanges schreibt sich unter anderen Vorzeichen in der Willensphilosophie fort.

105 Ebd., S. 293, 336 (vgl. hierzu Ulrike Zeuch, «Ton und Farbe, Auge und Ohr, wer kann sie commensurieren?» Zur Stellung des Ohrs innerhalb der Sinneshierarchie bei Johann Gottfried Herder und zu ihrer Bedeutung für die Wertschätzung der Musik», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 41 [1996], S. 233–257).

106 Herder, *Werke*, Bd. 8, S. 941.

107 Ebd., Bd. 2, S. 336.

108 Ebd., S. 405 f.

109 Ebd., S. 406.

In seiner 1772 erstmals gedruckten *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* führt Herder aus, dass die durch das Ohr auf die Seele einwirkenden Empfindungslaute aller lebenden Wesen für Mensch und Tier nicht nur unmittelbar verständlich seien, sondern auch sympathetisch mitempfunden würden, und um diese «Mechanik fühlender Körper» zu erläutern, greift er – keineswegs zufällig – auf ein genuin musikalisches Phänomen zurück, nämlich das der gleichschwingenden Saiten.¹¹⁰

«Je harmonischer das empfindsame Saitenspiel selbst bei Tieren mit andern Tieren gewebt ist: desto mehr fühlen selbst diese mit einander; ihre Nerven kommen in eine gleichmäßige Spannung, ihre Seele in einen gleichmäßigen Ton, sie leiden wirklich mechanisch mit.»¹¹¹

Hier wird ein Erklärungsmodell etabliert, das auch im *Vierten Kritischen Wäldchen* dazu dient, die affektive Wirkung der Musik auf physiologische Ursachen – auf eine «innere Physik des Geistes»¹¹² – zurückzuführen. Herder nimmt an, dass sich im Innern des Ohres ein «Saitenspiel von Gehörfibern» befindet, welches durch die Schallwellen des erklingenden Tones erschüttert wird und solchermassen ein «widriges» oder «angenehmes» Gefühl hervorbringt, je nachdem, ob die «Gehörfibern» in eine ungleichartige oder gleichartige (homogene) Bewegung geraten.¹¹³ Im letzteren Fall erzeugt die Schwingung des Klanges entweder eine Anspannung oder eine Erschlaffung der Nervenstränge, und hieraus ergibt sich nach Herder «die Haupteinteilung der Musik in *harte* und *weiche* Schälle, Töne und Tonarten».¹¹⁴

Weniger Herders anthropologisch fundierter Versuch, eine Erforschung der «Physiologie der Menschlichen Seele» anzuregen,¹¹⁵ ist jedoch im Zusammenhang mit Wagners Beethoven-Schrift von Interesse, sondern vielmehr die daraus gezogene Konsequenz, dass nämlich die Musik als natürliche Sprache der Empfindung zugleich die verborgene Einheit der fühlenden Natur beglaubigt – ein Gedanke, der nur mit Schopenhauers Willensmetaphysik verbunden werden musste, um für Wagners Argumentation fruchtbar zu sein. Bedeutungsvoll ist dabei vor allem die in der Beethoven-Schrift enthaltene Schilderung eines Erlebnisses in Venedig. Mitten in der Nacht, so

110 Ebd., Bd. 1, S. 697.

111 Ebd., S. 705 f.

112 Ebd., Bd. 2, S. 343.

113 Ebd., S. 347.

114 Ebd., S. 349.

115 Ebd., S. 351.

Wagner, habe er auf seinem Balkon den fernen Klagegesang eines Gondolieri vernommen, dem andere Gondolieri in gleicher Weise antworteten, bis ein «weithin tönende[r] Dialog» die Luft erfüllte, der schliesslich «im Einklang zu verschmelzen» schien.¹¹⁶ Wagner illustriert mit dieser Anekdote, wie sich der zum Tönen gebrachte Wille an dem Echo, das er hervorruft, selbst erkennt, bis ihm «Ruf und Gegenruf ein tröstendes, endlich ein entzückendes Spiel» werden.¹¹⁷

«So erwacht das Kind aus der Nacht des Mutterschoßes mit dem Schrei des Verlangens, und antwortet ihm die beschwichtigende Liebkosung der Mutter; so versteht der sehnsüchtige Jüngling den Lockgesang der Waldvögel, so spricht die Klage der Tiere, der Lüfte, das Wutgeheul der Orkane zu dem sinnenden Manne, über den nun jener traumartige Zustand kommt, in welchem er durch das Gehör das wahrnimmt, worüber ihn sein Sehen in der Täuschung der Zerstreuung erhielt, nämlich daß sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen eines ist, und daß nur in *dieser* Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird.»¹¹⁸

Der Automatismus von «Ruf» und «Gegenruf» bildet aber auch für Herder eine Grundkonstante in der Natur, weshalb er sogar zu dem Schluss kommt, dass ein Wesen selbst dann seine Empfindung mit Tönen ausdrücken würde, wenn es nicht auf eine Reaktion hoffen dürfe. Denn: «Die geschlagne Saite tut ihre Naturpflicht: – sie klingt! sie ruft einer gleichfühlenden Echo: selbst wenn keine da ist, selbst wenn sie nicht hoffet und wartet, daß ihr eine antworte.»¹¹⁹

Gemäss Schopenhauers Philosophie dehnt Wagner die «sympathetische Wahrheit» des Klanges auf Phänomene der unbelebten Natur aus, indem er selbst zwischen dem Geheul des Orkans und dem menschlichen Empfinden eine Korrespondenzbeziehung herstellt. Freilich hätte er sich dabei auch auf Herder berufen können, heisst es doch in *Kalligone*, dass jeder Schall, den die Natur hervorbringt, ein Inneres ausdrücke, ganz gleich, welcher Art der durch einen Bewegungsimpuls in Schwingung geratene Körper sein mag,¹²⁰ so dass also «die ganze bewegte Natur mittelst des Schalles oder Lauts zu harmonischen Wesen» spricht.¹²¹ In diesen Worten wird Herders Auffassung sichtbar, dass die Bewegung bzw. das dynamische Zusammenspiel von

116 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 74.

117 Ebd.

118 Ebd., S. 74 f.

119 Herder, *Werke*, Bd. 1, S. 698.

120 Vgl. ebd., Bd. 8, S. 702: «Ein Stoß erschüttert den Körper; was sagt sein Schall? – Ich bin erschüttert; so vibrieren meine Teile und stellen sich wieder her.»

121 Ebd., S. 698.

Kräften oder Energien (beispielsweise der Wechsel von Anspannung und Erschlaffung, von Zurückstossung und Anziehung¹²²) nicht nur als Paradigma der ästhetischen Wahrnehmung, sondern als integratives Grundprinzip aller psychischen und physischen Prozesse anzunehmen ist.

«Die Macht des Tons, der Ruf der Leidenschaften gehört dem ganzen Geschlecht, seinem Körper- und Geistesbau sympathisch. Es ist die Stimme der Natur, Energie des Innigbewegten, seinem ganzen Geschlecht sich zum Mitgefühl verkündend; es ist *harmonische Bewegung*.»¹²³

Rafael Köhler hat ausführlich dargestellt, wie die Musik, in deren «Verlaufsstruktur [...] sich [...] das Urbild der Bewegung als Abbild» spiegelt, bei Herder infolgedessen eine Aufwertung erfährt, die sie im Kanon der Künste an die oberste Stelle rücken lässt.¹²⁴ Zugleich aber eröffnet sich hierdurch eine Perspektive, die über den Bereich der blossen «Wahrnehmungspsychologie» hinausweist und im Hinblick auf die Musik eine metaphysische Dimension erkennbar macht, deren Nähe zu Schopenhauer nicht geleugnet werden kann. Denn dasjenige, was Herder «Kraft» oder «Energie» nennt, ist – laut Rafael Köhler und Emil Adler – im Sinne einer «Urkraft» zu verstehen, die sich «nicht nur in jedem einzelnen Ding, sondern auch im Zusammenhang der Dinge äußert, der für uns in den Formen von Zeit und Raum wahrnehmbar ist».¹²⁵ Nicht anders betrachtet Schopenhauer die «allgemeinsten Kräfte der Natur» als Erscheinungsformen des Willens im Geltungsbereich von Zeit, Raum und Kausalität.¹²⁶ Hieraus folgt, dass der Wille – in seiner Objektivation als umfassendes dynamisches Prinzip¹²⁷ – die Emotionen und Handlungen der Menschen ebenso hervorbringt wie die Naturgesetze, denen die unbeseelte Materie unterworfen ist:

122 In *Kalligone* schreibt Herder unter Bezugnahme auf Edmund Burke, dass dem Schönen und dem Erhabenen «zwei Tendenzen der menschlichen Seele» entsprechen, «fast ähnlich den beiden Grundkräften des Universum nach Newton, Anziehung und Zurückstoßung» (ebd., S. 864).

123 Ebd., S. 813.

124 Rafael Köhler, «Johann Gottfried Herder und die Überwindung der musikalischen Nachahmungsästhetik», in: *AfMw* 52 (1995), S. 205–219, hier S. 217, sowie ders., *Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie* (= *BzAfMw* 37), Stuttgart 1996, bes. S. 21–53.

125 Emil Adler, *Herder und die deutsche Aufklärung*, Wien u. a. 1968, S. 175 (vgl. auch Köhler, *Natur und Geist*, S. 49).

126 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Erster Band, S. 187.

127 Vgl. Köhler, *Natur und Geist*, S. 164.

«Spinoza sagt [...], daß der durch einen Stoß in die Luft fliegende Stein, wenn er Bewußtseyn hätte, meinen würde, aus seinem eigenen Willen zu fliegen. Ich setze nur noch hinzu, daß der Stein Recht hätte. Der Stoß ist für ihn, was für mich das Motiv, und was bei ihm als Kohäsion, Schwere, Beharrlichkeit im angenommenen Zustande erscheint, ist, dem innern Wesen nach, das Selbe, was ich in mir als Willen erkenne, und was, wenn auch bei ihm die Erkenntniß hinzuträte, auch er als Willen erkennen würde.»¹²⁸

Insofern die Musik als hörbar gemachte Bewegung das in der Natur waltende Kräftespiel, welches zugleich den Empfindungen des Menschen eingeschrieben ist, vergegenwärtigt, ohne – wie die dramatische Dichtkunst – an «Formen der Vorstellung» gebunden zu sein, wird sie für Herder zu einem vollkommenen Abbild der «Akzentuationen des Weltgeistes, des Weltalls».¹²⁹ Nietzsches Theorie einer «Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» scheint unmittelbar vorweggenommen, wenn Herder ausführt, dass der «dramatische Dichter [...] hierin den Verwicklungen und Auflösungen reiner Töne, ihren gewaltigen Katastrophen» nacheifert und sie durch die szenische Aktion «dem Auge anschaulich» macht.¹³⁰ Auch Wagners vielzitiertes Diktum, dass seine Dramen als «ersichtlich gewordene Taten der Musik» anzusehen seien, als szenische Gleichnisse der aus dem «Mutterschoß [...] des Dramas» hervorströmenden Töne und Klänge, lässt sich ohne Gewalttätigkeit mit Herders Ästhetik in Verbindung bringen.¹³¹

Es ist gewiss kein Zufall, dass Herder die Idee eines aus der musikalischen Bewegung generierten Dramas ausgerechnet in jenem Kapitel der *Kalligone* entwickelt, das vom «Erhabnen hörbarer Gegenstände» handelt. Hierbei kommt er zunächst auf den im *Vierten Kritischen Wäldchen* etablierten Gegensatz zwischen Auge und Ohr sowie auf die damit verbundenen ästhetischen Folgerungen zurück, indem er feststellt, dass es töricht wäre, von der Musik als einer Zeit- und Bewegungskunst zu fordern, sie solle «feste Umrisse» und «Formen» ausbilden, das heißt – im Sinne Schillers – «Gestalt» werden:

128 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Erster Band, S. 183.

129 Herder, *Werke*, Bd. 8, S. 904, 819.

130 Ebd., S. 904. An anderer Stelle heisst es: «Die Musik ist Bewegung und liebt Bewegung. Sie will nicht nur stark nuancirt seyn, sondern fodert Abwechselung, Handlung. Ihrer Natur selbst nach ist sie Melodrama; dies schafft sie in Tönen, die Griechen belebten es mit Gestalten» (Johann Gottfried Herder, *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Bernhard Suphan, Bd. 20, Berlin 1880, S. 323).

131 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 306, 305.

«Von festen Umrissen und Formen, wie sie das Auge zeigt, kann bei Empfindungen, sogar bei Gestalten, die durchs Gehör zu uns kommen, [...] nicht die Rede sein, da das Ohr eigentlich nie fest gestaltet. Könnten aber auch Töne Formen oder Teile der Form bilden; sie dauern alle nur Momente; jeder nimmt seine Form mit sich und begräbt sie. Eine böse Kunst wäre es, die durch lauter Zerstückungen wirkte, d. i. in einem Endlosen Maße anlegte, die nichts messen und kein Maß wären, die fließendes Wasser oder zerrinnenden Sand mit Tantalus und Sisyphus Mühe zu nicht-bestehenden Maßen formte.»¹³²

Form und Gestalt sind Hauptmerkmale des Schönen und somit, folgt man den Erörterungen Herders im *Vierten Kritischen Wäldchen*, zuvörderst für die bildende Kunst von Bedeutung. Die Musik hingegen erscheint auf den ersten Blick als das schlechthin Masslose, Ungestaltete, Überwältigende, mit einem Wort: als Inbegriff des Erhabenen. Es gilt jedoch zu bedenken, dass Herder die Kategorie des Erhabenen keineswegs als eine den Menschen zerrüttende Schreckenserfahrung begreift, der das Ich hilflos und ohnmächtig ausgeliefert wäre. Denn: «Zur Natur gehören wir; völlig außer und über ihr kennen wir kein Erhabnes.»¹³³ Der Mensch trägt die Gesetze und Kräfte, von denen die ungebärdige Natur bewegt wird, in sich, weshalb er sogar beim Anblick des tobenden Meeres eine höhere Ordnung zu erkennen vermag, die sein eigenes Dasein ebenso bestimmt wie dasjenige der Sonnen und Planeten. Das anfängliche Grauen angesichts des Aufruhrs der Elemente weicht somit der verzückenden Einsicht, dass auch im Meeressturm «von allen Kräften der Natur in ihrer wirksamsten Bewegung» etwas hervorgebracht wird, das einer «innern ewigen Regel» folgt, an der alles Seiende teilhat: «In jeder Pflanze, in jedem Baum, vom Ysop bis zur Zeder, vom Wurm zum Walfisch [...] wird uns diese lebendige Regel sichtbar.»¹³⁴

Gerade hier zeigt sich die Nähe zu Wagners Konzept des Erhabenen besonders deutlich, nicht nur deshalb, weil der Komponist – wenngleich mit Bezugnahme auf Schopenhauers Willensmetaphysik – eine Totalitätserfahrung beschreibt, die dem Subjekt Einblick in jene «innere ewige Regel» verschafft, aus der alles Seiende entsteht, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass diese Erfahrung zunächst mit einem Gefühl des Entzückens verknüpft ist, dem (im Vergleich zu Schiller) jeder Schrecken ausgetrieben wurde. Doch damit sind die Parallelen keineswegs erschöpft, denn weder Herder noch Wagner denken das Erhabene – wie es auf den ersten Blick

132 Herder, *Werke*, Bd. 8, S. 902.

133 Ebd., S. 898.

134 Ebd., S. 868, 867, 871.

scheinen könnte – schlechthin mass- und grenzenlos, denn in diesem Fall wäre es jeder sinnlichen Wahrnehmung entzogen, «das absolute Nichts», wie Herder sagt, «die rohe Natur, das Uning in wildester Unordnung», und es würde keine Erhebung des Gemüts verursachen, sondern «Trauer, Grimm, Abscheu, oder gar eine Verzweiflungsvolle Leere der Seele, Verdruß und Überdruß» – also nichts als Schrecken und Entsetzen.¹³⁵

Dem Musiker obliegt es nach Wagners Ansicht, der Erscheinungswelt «die Hand zur Verständigung [zu] reichen»,¹³⁶ indem er das grenzenlose «Meer der Harmonie» in eine von den sichtbaren Körpern entlehnte Form einfasst, da das Erhabene, wenn es überhaupt wahrnehmbar sein soll, vom Schleier der schönen Erscheinung umhüllt werden muss, ohne sich der bildenden Kunst ganz zu unterwerfen. Ähnlich heisst es bei Herder, das Unmessbare, Unendliche und Unerreichbare gäbe «keine Darstellung, und das außer allem Maß Große» habe «keine Größe». Daher gehöre es wesentlich zur Musik, dass sie «dem Unermessenen Umriß, Schranken, Bestimmung, Maß» verleiht, und zwar – trotz der prinzipiellen «Feindschaft» von Auge und Ohr – über das Regulativ des optischen Sinns.¹³⁷

«Das Auge ist, wenn man will, der kälteste, der äußerlichste und oberflächlichste Sinn unter allen; er ist aber auch der schnellste, der umfassendste, der hellste Sinn; er umschreibt, teilt, bezirkt und übt die Meßkunst für alle seine Brüder. Das Ohr dagegen ist ein zwar tiefdringender, mächtigerschütternder, aber auch ein sehr abergläubiger Sinn. In seinen Schwingungen ist etwas Unabzählbares, Unermeßliches, das die Seele in eine süße Verrückung setzt, in welcher sie kein Ende findet. Behüte uns also die Muse vor einer bloßen *Poesie des Ohrs* ohne Berichtigung der Gestalten und ihres Maßes *durchs Auge*.»¹³⁸

Legt man die ästhetischen Theorien Wagners und Herders übereinander, so erweisen sie sich in diesem Punkt als nahezu deckungsgleich. Die Musik muss bis zu einem gewissen Grad Form annehmen, um nicht im Unermesslichen zu verschwimmen und den Hörer dorthin mitzureissen, wo seine Verzückung in Grauen umschlägt. Dazu ist es notwendig, sie «in eine Berührung mit der anschaulichen plastischen Welt» zu bringen, wie Wagner es formuliert.¹³⁹ Aber auch bei Herder findet sich die Einschränkung, dass dieses unerlässliche Mass an Skulpturalität keinesfalls in ein Diktat der bildenden Kunst einmünden dürfe, dem sich die Musik zu beugen habe. Denn unter Bezugnahme auf den aristotelischen Gegensatz von «εργον» und «ενεργεια» zählt

135 Ebd., S. 891, 878.

136 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 76.

137 Herder, *Werke*, Bd. 8, S. 905.

138 Ebd., Bd. 7, S. 464.

139 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 76.

Herder die Musik, neben Poesie und Tanz, zu den «energischen» Künsten, da sie sich in einer «Folge von Augenblicken» entfalte und – anders als die bildende Kunst – nicht darauf angelegt sei, «stehende Formen» hervorzu- bringen.¹⁴⁰ Für Herder wäre es daher eine falsche Rezeptionshaltung, sie ausschliesslich nach dem Kriterium formaler Kohärenz zu beurteilen, denn das hiesse, «ohne Teilnahme [...] die Hammerschläge einen Bau erschaffen» hören, «der nie ganz vor uns steht, bei dem wir der Muse danken, wenn der letzte Hammerschlag austönet».¹⁴¹

Wie aber ist unter solchen Umständen ein musikalischer Formbegriff zu denken, der einerseits dem Wesen der Musik als «energischer» Kunst gerecht wird und andererseits mit den fest umrissenen Konturen sichtbarer Objekte zusammenhängt, insofern er nur vom optischen Sinn abgeleitet werden kann? Eine überzeugende Antwort auf diese Frage gibt Rafael Köhler, dem es aufzuzeigen gelingt, dass Herder den Akt der musikalischen Formbildung nicht als kompositionstechnische Frage diskutiert, sondern als wahrnehmungs- psychologisches Phänomen auf seiten des Zuhörers.¹⁴² Köhler verweist da- rauf, dass die Poesie – unter dem Vorzeichen des zum Prinzip erhobenen Kräfteantagonismus (Anspannung und Erschlaffung, Zurückstossung und Anziehung usw.) – für Herder nicht nur durch Sukzession geprägt ist, sondern auch durch das gegenläufige Moment der Kohäsion, und zwar dahingehend, dass der Hörer die aufeinanderfolgenden Sinnesdaten zu einem imaginären dreidimensionalen Gebilde zusammenzieht, um seine Phantasie – wie es bei Herder wörtlich heisst – «mit dem Anblicke zu täuschen».¹⁴³ Obwohl Herder das Phänomen der im Wahrnehmungsakt sich vollziehenden «Ver- räumlichung» des Sukzessiven zunächst nur als Eigentümlichkeit der Poesie beschreibt, liegt es nahe, von hier aus eine Brücke zur Musik zu schlagen, heisst es doch im *Ersten Kritischen Wäldchen*, die Poesie wäre von den Griechen als «Musik der Seele» bezeichnet worden, denn sie erzeuge eine «Melodie der Vorstellungen», deren Teile sich zwar «nach und nach äussern», die aber dennoch «Eines Ganzen fähig» sei.¹⁴⁴ Insofern ist Rafael Köhlers Schlussfolgerung, der Begriff «Poesie» meine bei Herder «sehr viel mehr als nur Dichtkunst im engeren [...] Sinne», nämlich ein grundsätzliches «Modell ästhetischer Wahrnehmung», das ebenso auf die Musik angewendet wer- den könne, zweifellos berechtigt.¹⁴⁵

140 Herder, *Werke*, Bd. 2, S. 138; Bd. 8, S. 905.

141 Ebd., Bd. 8, S. 905.

142 Köhler, *Natur und Geist*, S. 42–45.

143 Herder, *Werke*, Bd. 2, S. 195.

144 Ebd.

145 Köhler, *Natur und Geist*, S. 43.

«Die musikalische wie die poetische Form stellen in ihrem zeitlichen Verlauf einen imaginären Körper dar, worin sich das Musikalisch-Schöne objektiviert. Indem der Wahrnehmende durch Erinnerung und einen auf Zukünftiges gerichteten Erwartungshorizont die Zeiteinheiten seiner Wahrnehmung verknüpft, stiftet er ästhetischen Zusammenhang, der sich ihm als quasi-räumliches Gebilde mitteilt. [...] Alle Möglichkeiten sinnlicher Wahrnehmung treten [...] zu einem «Gewebe» der Sinne zusammen, indem sich ihre Funktionen wechselseitig komplementieren, und erzeugen hieraus *Form* in der Verschränkung von zeitlichen und räumlichen Wahrnehmungsfunktionen.»¹⁴⁶

Vor dem Hintergrund von Wagners Beethoven-Schrift zeichnet sich besonders klar ab, dass diese imaginäre «Verkörperung» eines ursprünglich Gestaltlosen bei Herder einerseits als notwendige Bedingung ästhetischer Rezeption begriffen wird und andererseits – da sie den Gesetzmässigkeiten des optischen Sinns unterworfen ist – auf dem Prinzip der Scheinhaftigkeit beruht, denn die quasi-räumliche Synthese dessen, was nur in der Zeitfolge sich entfaltet, dient eben dazu, die Phantasie «mit dem Anblick zu täuschen». Denkt man Herders Argumentation konsequent zu Ende, so lässt sich das in der gleichsam virtuellen «Form» begründete «Musikalisch-Schöne» letztlich als notwendiger Trug auffassen, als «liebliches Blendwerk», durch das die unermessliche, unendliche Welt der Töne – vom Mass des Auges in ihren Dimensionen begrenzt – «anschaulich» gemacht und an die sinnliche Wahrnehmung vermittelt wird.

Das Wesenhaft-Musikalische aber, daran lässt Herder keinen Zweifel, ist nicht die «schöne» Form, sondern einzig und allein das temporäre Ereignis des Klanges. Besonders im *Vierten Kritischen Wäldchen* wird er nicht müde, die Qualität des flüchtigen Tones und dessen unmittelbar affektive Wirkung mit immer neuen Bildern zu beschreiben, wobei sich wie selbstverständlich auch die Meeresmetapher einstellt, als es darum geht, das – im Sinne rationaler Erkenntnis – zwar undeutliche, aber gerade deshalb um so tiefere Empfinden beim Hören musikalischer Klänge sprachlich einzufangen, ein Empfinden, von dem Herder bezeichnenderweise sagt, es sei «wahr, aber nicht [...] anschauend». «Alles regte sich nur im dunkelsten Abgrunde deiner Seele, wie ein lebender Wind die Tiefe des Ozeans erreget.»¹⁴⁷ Mit Vehemenz schreibt Herder solchermassen gegen den von rationalistischer Seite erhobenen Vorwurf an, die fehlende «Deutlichkeit» der Musik sei als ästhetisches Defizit, wenn nicht gar – wie Schiller fürchtet – als Gefahr für die sittlich-moralische Freiheit des Individuums zu werten. Nichts ist für Herder so

146 Ebd., S. 44.

147 Herder, *Werke*, Bd. 2, S. 407.

innig mit den Empfindungen verbunden wie der Ton, in dessen unmittelbarer ‹Gefühlsverständlichkeit› sich die Korrespondenzbeziehung zwischen allen Lebewesen und Dingen offenbart. Mehr noch: Die Macht des Tones beruht gerade darauf, dass seine ‹sympathetische Wahrheit› im wiederholenden Resonanzraum der Natur weder an konkrete Vorstellungen noch an Kausalzusammenhänge geknüpft ist. Wie die Gondolieri in der von Wagner geschilderten Venedig-Episode einander antworten, ohne die Ursache des Klagerufes zu kennen, auf den sie wechselseitig reagieren, so ist die Mitempfindung auch für Herder nicht vom Wissen um das ‹Warum› der vernommenen Töne abhängig. Im Gegenteil: Wenn der Musik ein ‹willkürliches› Zeichensystem wie dasjenige der Wortsprache an die Seite tritt, gewinnt der Ausdruck zwar an Deutlichkeit und Klarheit, aber er verliert zugleich an Intensität, denn die Sprache wird zwar ‹aufklären, aber nicht verstärken: sie wird eher abwenden und schwächen›.¹⁴⁸

Was hier in bezug auf den Gegensatz von Sprache und Musik gesagt wird, gilt in noch stärkerem Masse für die ‹Feindschaft› zwischen Auge und Ohr. Der tief in das Gemüt des Hörers eindringende Ton hat – so argumentiert Herder – keinen Berührungspunkt mit der äusseren Welt, wie sie sich dem ‹kalten› Blick des Auges darbietet, und je weiter der zur Abstraktion neigende ‹Gesichtssinn› entwickelt ist, desto unempfindlicher wird der Mensch für die affektive Macht der Töne.

«Der Blindgeborne hat ein ungleich tieferes Gefühl für die ersten Momente des Wohllauts, als der zerstreute Sehende, den tausend äussere Flächenbilder von seinem innern Sinn des Tongefühls abrufen. Jener ist von diesem weggewandt; natürlich und ewig also in der ungestörten Stille, die wir uns in einer Sommernacht erschleichen, um den Wohllaut der Laute oder einer Bendaschen Geige Grundauf zu fühlen. Er, ewig in dieser Stille, so ganz in sein inners fühlendes Ich versammelt, und ohne Unsinn zu sagen, ganz Ohr – was fühlet der Unzerstreuete nicht in dem mächtigen Wohllaut Eines Tons? [...] Er fühlet vielleicht in einem einfachen Antone unmittelbar, der ihn bis auf den Grund erschüttert und in Entzückung aus sich reißet, Millionenmal mehr, als wir in der bunten Verwirrung eines ganzen Stücks.»¹⁴⁹

Diese Passage liest sich gleich in mehrfacher Hinsicht wie eine Antizipation der hundert Jahre später entstandenen Beethoven-Schrift. Die von Herder beschworene Antinomie zwischen ‹innerem Tongefühl› und ‹zerstreutem Sehen› kehrt bei Wagner fast wörtlich wieder, wenn es heisst, dass der in

148 Ebd. (vgl. hierzu das Kapitel ‹Die Ästhetik der Unmittelbarkeit› bei Köhler, *Natur und Geist*, S. 26–29).

149 Herder, *Werke*, Bd. 2, S. 352.

einen «traumartige[n] Zustand» versetzte Mensch «durch das Gehör das wahrnimmt, worüber ihn sein Sehen in der Täuschung der Zerstretheit erhielt, nämlich daß sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen eines ist».¹⁵⁰ Die Feststellung dieser Antinomie bringt Herder wiederum dazu, einen Topos zu formulieren, den die Romantik aufgreifen und der besonders in *Tristan und Isolde* tiefe symbolische Bedeutung erlangen wird, nämlich den Topos der Nacht als einer Gegenwelt zur blendenden Helligkeit des Tages, als einer Gegenwelt, in der das scheinbar Getrennte zusammenfließt und sich im gemeinsamen Ursprung wieder vereinigt. Die Wahrheit des Daseins, so lautet die Botschaft der romantischen Nachtmystik wie auch diejenige von Wagners *Tristan und Isolde*, kommt nicht «ans Licht», sondern enthüllt sich in der Dunkelheit, wenn das Auge nichts Vereinzelt mehr wahrnehmen kann und alles verschmilzt, was im «Schein» der Sonne voneinander isoliert ist. Damit aber wird die Nacht zu einem symbolischen Korrelat der Musik, und es ist kein Zufall, dass Wagner die in der Beethoven-Schrift zur Illustration herangezogene Venedig-Episode als «tönende[n] Nachttraum» beschreibt, den das «von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages» niemals hätte gewähren können.¹⁵¹ Die beim Hören von Musik sich einstellende «Depotenzierung des Gesichts», durch die das innere Bewusstsein – wie im theorematischen Traum – vom trügerischen Geltungsbereich des «principium individuationis» abgeschottet wird, findet in der Nacht gleichsam eine Verbündete, und es scheint, dass Herder diesen Gedanken vorwegnimmt, wenn er sagt, dass wir in einer «Sommernacht» gewissermassen «ganz Ohr» werden und erst dann imstande sind, den «mächtigen Wohllaut» der Musik in unser «unzerstreutes» Inneres dringen zu lassen. Noch in der dreissig Jahre späteren *Kalligone* heisst es, dass ein «einzelner Ton, zur Nachtzeit gehört, [...] mit Wenigem Viel» gibt, aber auf eine «dem Auge verborgne, geistige Weise».¹⁵² Doch damit sind die Parallelen zwischen Herder und Wagner keineswegs erschöpft. Hatte Herder die Wirkung von Musik an einer früheren Stelle des *Vierten Kritischen Wäldchens* bereits als «Berauschung» charakterisiert und damit einen Begriff ins Spiel gebracht, der zumindest von ferne an Nietzsches Konzept des Dionysischen denken lässt,¹⁵³ so präzisiert er seine Beobachtung nun dahingehend, dass der «in sein inneres fühlendes Ich» versammelte Blinde durch den gehörten Ton «in Entzückung aus sich» gerissen wird. Introspektion schlägt um in Entgrenzung, nicht anders, als Wagner es in der Beethoven-Festschrift definiert.

150 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 74 f.

151 Ebd., S. 74.

152 Herder, *Werke*, Bd. 8, S. 902 f.

153 Ebd., Bd. 2, S. 336.

Es mag übertrieben anmuten, aus Herders rhapsodisch hingeworfenen Bemerkungen, die sich kaum zu einer kohärenten Musikphilosophie verbinden, solche metaphysischen Implikationen herauszulesen. Doch dass Herder bei seiner Beschreibung auf eine Totalitätserfahrung abzielt, in der sich dem Hörenden die ›innere ewige Regel‹ jenseits aller sichtbaren Dinge enthüllt, daran lässt folgende Passage aus *Kalligone* kaum einen Zweifel, zumal unter dem Gesichtspunkt, dass auch hier wieder die für Wagner so zentrale Meeresmetapher auftaucht:

«Und wenn sich [...] Stimmen und Töne wie Wogen des Meers *sammeln* und *steigen* und schwellen hinauf, uns hebend und tragend über der Flut des Gesangs; neue Wellen des Stroms strömen hinan und brechen jene, uns höher und höher zu tragen, [...] bis wir [...], wie über der Schöpfung schwebend, all' ihre Harmonien im Zusammenklang zu empfinden glauben; wie verschweben uns alsdann Bilder und Formen [...]: denn das Unnennbare, Herzerfassende der Stimme hat keine Gestalt; es ist selbst der erquickende Atem des Lebens.»¹⁵⁴

Es ist offenkundig, dass Herder mit seiner nachgerade exaltierten Formulierung mehr auf die Idee der Sphärenharmonie anspielt als auf ein Prinzip, das dem Schopenhauerschen ›Willen‹ ohne weiteres gleichzusetzen wäre.¹⁵⁵ Und doch geht der ›erquickende Atem des Lebens‹, von dem hier die Rede ist, in dieser Bestimmung nicht auf, sondern er muss – wie unter Berufung auf die Arbeiten Rafael Köhlers gezeigt – eher im Sinne einer ›Urkraft des Daseins‹ verstanden werden, die sich in der Musik als einer ›energischen‹ Kunst unmittelbar abbildet.

Im Anfang – dies sei nochmals betont – war für Herder der Klang.¹⁵⁶ Legt man sich jedoch die Frage vor, was genau unter dem Begriff ›Klang‹ zu verstehen ist, so könnte man bei der Lektüre des *Vierten Kritischen Wäldchens* versucht sein, einen schroffen Gegensatz zwischen Herder und Wagner zu konstruieren, denn dort wird das Wesen der Musik einzig und allein aus der Wirkungsqualität des ›unteilbaren Ton[s]‹ bestimmt, wobei das Adjektiv ›unteilbar‹ darauf bezogen ist, dass Herder jede Art der physikalischen oder mathematischen Erklärung musikalischer Phänomene als unzureichend verwirft.¹⁵⁷ Physik und Mathematik fördern nach seiner Meinung nur quantitative Verhältnisse zutage, indem sie Schwingungszahlen miteinander in

154 Ebd., Bd. 8, S. 903.

155 Zur Rezeption der Sphärenharmonie beim späten Herder vgl. Walter Wiora, «Herders Ideen zur Geschichte der Musik», in: *Im Geiste Herders* (= Marburger Ostforschungen 1), hrsg. v. Erich Kayser, Kitzingen am Main 1953, S. 73–128, bes. S. 81–83.

156 Zu der folgenden Darstellung vgl. auch den Aufsatz von Ulrike Zeuch, «Ton und Farbe, Auge und Ohr», bes. S. 249–257.

157 Herder, *Werke*, Bd. 2, S. 336.

Beziehung setzen oder aus der Teilung des Monochords die Proportionen der Intervalle ableiten. Damit aber sei nichts über die ästhetische Wirkung der Musik gesagt, denn das Ohr nehme – im Gegensatz zum Auge – keine Verhältnisse wahr, weshalb es sich als fruchtlos erweisen müsse, den Ton «wie eine Farbe [zu] zergliedern».¹⁵⁸ Jean-Philippe Rameaus theoretische Begründung der Harmonie kann für Herder daher niemals zu einem tragfähigen Axiom musikalischer Ästhetik werden, denn selbst der aus den «harmonischen Töne[n]» (Grundton, Terz und Quinte) gebildete Dreiklang, so argumentiert Herder, bleibt immer ein zusammengesetzter «Schall», nach mathematisch-physikalischen Gesetzen proportioniert und deshalb «schön und Verhältnismäßig für den Geist, aber grob und kalt für das Ohr».¹⁵⁹ Spitzt man diesen Gedankengang zu, so erscheint die Harmonie, genauer gesagt die Dreiklangsharmonik, als ein von aussen herangetragenes, musikfremdes Prinzip, da sie einen «Begriff von Proportion» vermittelt, der letztlich – wie die Zentralperspektive in der Malerei – auf genau regulierten Verhältnissen gründet und somit den abstrakten Schönheitsgesetzen des Auges unterworfen ist, aber mit der «sympathetischen Wahrheit» des einzelnen Tones und seiner unmittelbaren Wirkung auf die «Gehörfibern» nichts zu schaffen hat.¹⁶⁰ Es versteht sich daher von selbst, dass die Harmonie in Herders Denken «so wenig Grundbegriff der Musik sein [kann], als Zusammensetzung das Wesen des Körpers».¹⁶¹ In diesem Punkt scheinen Wagners und Herders Theorien erstmals weit auseinanderzuklaffen, bildet doch gerade die Harmonie für Wagner das «eigentlichste Element der Musik», welches zwar – wie es im *Kunstwerk der Zukunft* heisst – aus der «flüssigen» Materie der Töne entsteht, aber dennoch ohne Zweifel als etwas Unteilbares, Ursprüngliches zu begreifen ist, nicht aber – im Sinne Herders – als künstliche Synthese.

Um Herders fast obsessive Fixierung auf den einzelnen Ton¹⁶² und seine damit einhergehende Abneigung gegen jede Art von Zusammenklang ver-

158 Ebd.

159 Ebd., S. 340, 359 (vgl. hierzu Bockholdt, «Von unten herauf, nicht von oben herab», S. 252–254).

160 Herder, *Werke*, Bd. 2.

161 Ebd.

162 Ebd., S. 339: «Lasset einen Ton, den verfeinerten und gleichsam einfach gemachten Stoß der Luftwelle zu ihm [dem Ohr] dringen; was fühlt es in ihm für Verhältnisse? Keine! Und doch fühlet es im ersten Momente, abstrahiert von allen Folgetönen, die ursprüngliche einfache Macht einer einzelnen unmittelbaren Sensation. Und doch kann ein solcher Ton, ohne Verbindung und Folge, uns so tief erschüttern, so innig rühren, so gewaltsam bewegen, das dies Eine Erste Moment der Empfindung, dieser einfache Akzent der Musik an innerer Masse mehr ist, als das Produkt aller Empfindungen, aus allen Verhältnissen, allen Harmonien eines großen langen Stücks?»

stehen zu können, muss man sich die geschichtsphilosophische Grundthese des *Vierten Kritischen Wäldchens* vergegenwärtigen, die Überzeugung nämlich, dass das Wesen von Musik und Sprache nur zu bestimmen sei, indem man ihren gemeinsamen Ursprung am Beginn der Menschheitsgeschichte aufsucht, während alle späteren historischen Entwicklungen – zumindest tendenziell – als Verfallsprozess ausser acht gelassen werden könnten.¹⁶³ Die genetische Identität von Sprache und Gesang, festgehalten im antiken Begriff der *ᾠδὴ*, ist für Herder eine solch unumstössliche Tatsache, dass jede ästhetische Reflexion dort ihren Ausgang zu nehmen hat. Manche Passagen im *Vierten Kritischen Wäldchen* beschwören aus dieser Perspektive das Bild eines *paradiesischen* Urzustandes herauf, in dem der natürliche *Sprachgesang*, wie ihn etwa noch die Griechen kannten, von allen Menschen auf die gleiche Weise ausgesandt und unmittelbar verstanden wurde, da ihr Gehör wesentlich sensibler war für die Nuancen der klingenden Sprachlaute und sie *«im Grundgefühl eines Tons tiefer empfanden als wir»*.¹⁶⁴ Aber nicht nur die Menschen, sondern alle fühlenden Wesen waren Teil des übergreifenden Resonanzgewebes der Natur, in dem jeder Ton seinen bestimmten Platz hatte und, zum Klingen gebracht, sich eines *mitfühlenden* Echos sicher sein konnte. Voller Emphase beschreibt Herder den *«Sohn der Natur»*, der *«als Knabe schon Toneinfalt lieben, und sie in den unharmonischen Melodien der Nachtigall und aller himmlischen Sängler mitempfinden, und sie in den unharmonischen Akzenten aller Leidenschaft der Natur mit jeder neuen holden Biegung und Verschiedenheit, wie eine gleichgestimmte zarte Saite, innig erkennen, und sympathetisch wiederholen, und auf ewig in sich einbeben, und mit jedem Momente eines Tons ein fühlbares Geschöpf werden»* wird.¹⁶⁵ Im Laufe der Zivilisationsgeschichte ging diese glückliche *Toneinfalt* jedoch mehr und mehr verloren, so Herder, und mit ihr die naturgegebene Fähigkeit des Menschen, jeden Ton in seiner Einzigartigkeit wahrzunehmen und auf die hervorgerufene Erschütterung *sympathetisch* zu reagieren. War die Musik noch bei den Griechen ein unmittelbarer und lebendiger Ausdruck der Leidenschaften in einfachen melodischen Gängen, so wurde sie später zu einer blossen *«Kunst der Verhältnisse und Gelehrsamkeit»* herabgewürdigt, insbesondere bei den nordischen Völkern, die sich vorrangig der harmonischen Vertikale widmeten und über *«Tonwissenschaft, Setzkunst und*

163 Rudolf Bockholdt (*«Von unten herauf, nicht von oben herab»*, S. 253 f.) sieht in dieser Gleichsetzung von *Ursprung* und *Wesen* der Musik den Grund dafür, dass Herder im *Vierten Kritischen Wäldchen* die kompositorischen Entwicklungen seiner eigenen Zeit geflissentlich ignoriert.

164 Herder, *Werke*, Bd. 2, S. 353.

165 Ebd., S. 355, 354.

Fingerwerk» die melodische Horizontale vergassen, bis sie jedes Gespür für die Wirkungsqualität des einzelnen Tones verloren hatten.¹⁶⁶ «Sie hören nicht Töne, sie hören nur Schälle: sie fühlen nicht Akzente, sie denken sich also Gotische schwere Harmonien und gelehrte Verhältnisse.»¹⁶⁷ Lediglich im einstimmigen Volkslied fand Herder zu seiner Zeit noch Reste des ursprünglichen «Sprachgesangs» aufbewahrt, Relikte einer längst vergangenen Epoche, in der die Menschen nicht «durch Abstraktionen und tausend andre Dinge am Gefühl» geschwächt und «von Jugend auf lieber tiefern Eindrücken, als überhinrauschenden Bildern offen» waren.¹⁶⁸ Wenn Herder die Abstumpfung des inneren «Tongefühls» mit der Gewöhnung an «überhinrauschende Bilder» begründet, so heisst dies nichts anderes, als dass die Dominanz des Auges über das Ohr – und damit die Vorherrschaft der Abstraktion über die Empfindung, des «schönen Scheins» über die «sympathetische Wahrheit» – zugleich für den Verfall der Musik verantwortlich gemacht wird, insofern sich die zunehmende Neigung zur «Gelehrsamkeit» in einer übermässigen Betonung des Harmonischen bzw. einer Vernachlässigung des Melodischen niederschlägt. An dieser Stelle zeigt sich, dass die Gedankengänge Wagners und Herders keineswegs so weit auseinanderliegen, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte, denn Herders ästhetischer Feldzug gegen die Dreiklangsharmonik, so seltsam er auch anmuten mag, steht unter dem Vorzeichen eines generellen Kampfes um die Befreiung der Musik von einem ihr wesensfremden, nämlich aus den Gegebenheiten der sichtbaren Welt abgeleiteten Schönheitsbegriff, der auf Verhältnis, Zusammensetzung und Proportion gründet und sowohl die musikalische Horizontale (Form) als auch die Vertikale erfasst (Harmonie). Für Wagner wie für Herder besteht das Wesen der Musik in der unmittelbaren, die Reflexion ausser Kraft setzenden Erschütterung durch den elementaren Klang, dessen «sympathetische Wahrheit» das hörende Subjekt «in Entzückung aus sich reisst». Die Differenz zwischen beiden ist lediglich darin zu erblicken, dass Herder dem Akkord – im Gegensatz zu Wagner – die Qualität des Elementaren abspricht und statt dessen nur den einzelnen Ton als Inbegriff der Musik gelten lassen will. Mit diesen Vorbehalten gegen «gotische schwere Harmonien» bleibt Herder freilich mehr als an jedem anderen Punkt des *Vierten Kritischen Wäldchens* dem musikästhetischen Konsens seiner Zeit verhaftet, reiht er sich doch in die breite Phalanx derjenigen ein, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts «Einfachheit» und «Natürlichkeit» zum alleinigen Ideal erheben und «gesuchte» Harmoniefortschreitungen ebenso als

166 Ebd., S. 365, 354.

167 Ebd., S. 354.

168 Ebd., S. 352.

«Künstelei» verwerfen wie dichte polyphone Strukturen (etwa bei Johann Sebastian Bach).¹⁶⁹ Spätestens aber in den Ohren E.T.A. Hoffmanns und anderer Romantiker wird die Klangfülle ruhig ausgebreiteter Akkorde, von allem melodischen Zierrat befreit und sozusagen als «reiner Klang» in den Raum geworfen, eine auratische Wirkung entfalten, die gewiss nicht mehr als «trockner Begriff des Geistes» anzusprechen ist,¹⁷⁰ sondern jene elementare Qualität erhält, die Herder nur dem Einzelton zugestehen will. Nicht zuletzt daran entzündet sich, wie ein Blick in den Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* zeigt, Hoffmanns Vorliebe für den «stile antico»:

«Die Folge konsonierender, vollkommener Dreiklänge ist uns jetzt in unserer Verweichlichung so fremd geworden, daß mancher, dessen Gemüt dem Heiligen ganz verschlossen, darin nur die Unbehülflichkeit der technischen Struktur erblickt. [...] In Palestrinas Musik trifft jeder Akkord den Zuhörer mit der ganzen Gewalt, und die künstlichsten Modulationen werden nie so wie ebenjene kühnen, gewaltigen, wie blendende Strahlen hereinbrechenden Akkorde auf das Gemüt zu wirken vermögen.»¹⁷¹

Während es für Herder noch der einfache Ton war, dessen plötzliches Erklängen den Hörer «bis auf den Grund erschüttert und in Entzückung aus sich reisset», so ist es für Hoffmann – bezeichnenderweise – der Akkord. In Hoffmanns berühmter Rezension von Beethovens 5. Symphonie findet sich dementsprechend die Bemerkung, es sei der Fehler vieler Instrumentalkomponisten gewesen, «die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln»¹⁷² – ein Verdikt, das nicht nur von ferne an Wagners sechzig Jahre später entstandene Beethoven-Schrift erinnert.

Wenn sich also auf diese Weise eine direkte Verbindungslinie zwischen Wagner und E.T.A. Hoffmann ziehen lässt, so muss dennoch hervorgehoben werden, dass derselbe Gedanke – die Idee des elementaren, ungeformten Klanges, der das Individuum in seinem Innersten stärker erschüttert als

169 Peter Schleuning beschreibt diese allgemeine Tendenz – den «Dauerkampf gegen die Fluten der Akkordmächte» – ausführlich und mit zahlreichen Quellenzitaten in seinem Buch *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich* (Reinbek bei Hamburg 1984, S. 331–362, hier S. 334). Zum pejorativen Gebrauch des Begriffes «gotisch» vgl. insbesondere S. 361 f.

170 Herder, *Werke*, Bd. 2, S. 358.

171 E. T. A. Hoffmann, «Alte und neue Kirchenmusik», in: *AmZ* 16 (1814), Nr. 35–37 (31. August, 7. und 14. September). Hier zitiert nach Hoffmanns eigener Wiederverwendung des Beitrags im zweiten Band der *Serapionsbrüder* (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Berlin u. Weimar 1994, Bd. 4, S. 499).

172 E. T. A. Hoffmann, «[Rezension von Ludwig van Beethovens 5. Symphonie]», in: *AmZ* 12 (1810), Nr. 40–41 (4. und 11. Juli). Zitiert nach: Hoffmann, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, hrsg. v. Friedrich Schnapp, München 1977, S. 34–51, hier S. 34.

jedes formal ausgearbeitete Musikstück – erstmals bei Johann Gottfried Herder auftaucht, nur mit dem Unterschied, dass Herder diese spezifische Qualität ausschliesslich dem Einzelton zuspricht, während Hoffmann und Wagner die unbezwingbare Macht des Musikalischen (und damit des Musikalisch-Erhabenen) im terzgeschichteten Akkord lokalisieren, der für sie offenbar eine naturgegebene Grösse darstellt und kein Konstrukt rationaler Erwägungen. Man denke hierbei nicht zuletzt an das Orchestervorspiel zum *Rheingold*, in dem der nach und nach sich aufbauende und über 136 Takte festgehaltene Es-Dur-Dreiklang als tönendes Emblem einer unberührten, elementaren Natur erscheint.

Herders Auffassung der Musik als genuin «energischer» Kunst hat, wie bereits verschiedentlich dargestellt worden ist, eine weitgehende Erosion des musikalischen Werkbegriffs zur Folge, denn: «Bei allen vorübergehenden Künsten sind seine [des Künstlers] Produkte *Wirkungen* (ενεργειαί), nicht Werke; dagegen, wo ein bleibendes *Werk* (opus) sein Ziel ist, seine Energie solange unvollendet ist, als er wirkt.»¹⁷³ Damit ist freilich nicht nur gemeint, dass ein musikalischer Verlauf – im Gegensatz zu den Hervorbringungen der bildenden Kunst – niemals als fest umrissenes Ganzes «vor Augen steht», was mit Herders Relativierung des Formgedankens korrespondiert, sondern auch, dass bei der Musik einzig das hic et nunc des klingenden Ereignisses zählt.¹⁷⁴ Für sie gilt in noch stärkerem Masse, was Herder im *Vierten Kritischen Wäldchen* von der «energischen» Poesie sagt: «Das Gedicht, als ein dargestelltes vollendetes Werk, als ein gelesener oder geschriebner Kodex ist Nichts, die Reihe von Empfindungen während der Wirkung ist Alles [...]»¹⁷⁵ Keineswegs fegt Herder damit die schriftlich überlieferten Dichtungen vergangener Epochen als «totes Papier» vom Tisch, aber er verweist darauf, dass sie nur in einer lebendigen Verwirklichung jene Realität zurückgewinnen, die ihnen ursprünglich eigen war, denn nicht für die stumme Lektüre oder gar für die trockene Auslegung ihrer Formgesetze wurden sie geschaffen, sondern für den emotional bewegten und bewegenden Vortrag. Die Niederschrift einer «energischen» Progression – sei sie musikalischer oder poetischer Natur – ist für Herder somit nichts weiter als das blosses Substrat des tönenden Ereignisses. Hieraus lässt sich folgern, dass die überlieferte Textgestalt der «Energie» nur einen Zustand ihrer flüchtigen

173 Herder, *Werke*, Bd. 8, S. 759 (vgl. vor allem Bockholdt, ««Von unten herauf», nicht «von oben herab»», S. 251 f.).

174 An anderer Stelle (*Werke*, Bd. 2, S. 341) spitzt Herder diesen Gedanken zu, indem er sagt, dass «die ganze Kraft der Musik nur *eigentlich aus lauter solchen einzelnen, ersten Momenten bestehen kann*».

175 Ebd., S. 375 f.

Existenz fixiert, keinesfalls aber ein *«opus perfectum et absolutum»* im emphatischen Sinne darstellt, das – gleich einem Werk der bildenden Kunst – für alle Zeiten unverändert bestehen müsste. Walter Wiora hat darauf hingewiesen, dass Herder gerade die Veränderlichkeit des Volksliedes als Zeichen von dessen ursprünglicher Lebenskraft ansah, als Gegensatz zum *«steifen Rezitieren auswendig gelernter Verse»*, in denen sich die musikalisch-poetische *«Energie»* wider ihre Natur zum *«Werk»* verhärtet und damit erstarrt.¹⁷⁶ Im lebendigen Vortrag sei das Volkslied – je nach Situation – immer wieder umgebildet, ausgeschmückt und variiert worden, ein ebenso vollkommener wie wandelbarer Ausdruck jener Empfindungen, von denen Sänger und Zuhörer im Moment des Erklingens eingenommen waren. Wird das Volkslied aber niedergeschrieben, so dass es in genau gleicher Gestalt wiederholt werden kann, handelt es sich demnach um eine *«fixierte Improvisation»*. Dieses paradoxe Begriffspaar stammt freilich nicht von Herder, sondern von Richard Wagner, der es in seinem – nur wenige Monate nach der Beethoven-Festschrift vollendeten – Aufsatz *Über die Bestimmung der Oper* als Erklärungsmodell für die Dramen Shakespeares etabliert. Dahinter steht, wie Dieter Borchmeyer gezeigt hat, eine weitreichende Konzeption des *«Volks-theaters»*, die sich der prominenteren Festspielidee als komplementäres Gegenstück an die Seite stellen lässt.¹⁷⁷

Sämtliche grossen Erscheinungsformen des Theaters, besonders die antike griechische Tragödie, sind nach Ansicht Wagners unmittelbar aus dem *«Volksgeist»* hervorgegangen, kannten also in ihrem Ursprung keine institutionelle Trennung von Dichter, Theaterdirektor und Schauspieler. Alle drei Funktionen waren in der Person des *«Mimen»* vereint, dessen improvisierte Darbietung in ständiger Interaktion mit den Zuschauern stattfand. Das Publikum betrachtete die Vorführung nicht etwa aus der Distanz, sondern nahm aktiv am Spiel teil, mischte sich lebhaft in die Handlung und beeinflusste so die Gestalt des aus dem Stehgreif sich entwickelnden Stückes. Nicht der Dichter stand somit am Anfang des Theaters, sondern eben der kollektiv dichtende *«Volksgeist»* und seine jedesmal neu geformte Schöpfung, die *«mimische Improvisation»*. Nach Wagners Auffassung ist der wahre Dramatiker, wie er sich einzigartig in der Figur Shakespeares offenbart habe, nichts anderes als ein in die *«höhere Besonnenheit des Dichters»* eingetretener *«Mime»*, das echte Drama folglich eine *«fixierte mimische Improvisation»* und als solche immer noch mit dem schöpferischen *«Volksgeist»* untrennbar verbunden.¹⁷⁸ Erst die Selbstentfremdung des modernen Menschen habe

176 Wiora, *«Herders Ideen zur Geschichte der Musik»*, S. 114.

177 Vgl. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 40–63.

178 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 142, 143.

diese Einheit von Dichter, Schauspieler und Publikum gewaltsam zerstört, das Drama von seinem mimisch-improvisatorischen Ursprung abgezogen und es in die Gefilde der hohen Literatur verbannt. Aus dem «Schauspiel», so Wagner, wurde dadurch im Grunde genommen ein bebildertes «Hörspiel», eine bloße Demonstration pathetisch gestelzter Rhetorik, die sich ohne jede Wechselwirkung mit dem passiven Publikum auf einer vom Zuschauerraum strikt getrennten Bühne vollzieht.¹⁷⁹

Dieter Borchmeyer weist darauf hin, dass Wagner mit seiner Theorie, insbesondere mit der Idee des kollektiv dichtenden «Volksgeistes», an Herder und die Romantik anknüpft, ist doch bei Herder explizit vom schöpferischen «Genius des Volks» die Rede, der sich vor allem in den «Nationalliedern» unmittelbar ausformuliere.¹⁸⁰ Höchst bedeutsam ist nun, dass die kunstphilosophisch aufgeladene Ästhetik der «fixierten Improvisation», wie Wagner sie – keineswegs zufällig – im direkten Anschluss an die Beethoven-Schrift entwirft, auch für die Musik Gültigkeit besitzt. In dem Aufsatz *Über die Bestimmung der Oper* erläutert Wagner seine Auffassung bezeichnenderweise damit, dass er vorschlägt, sich die «möglicherweise aufgeschriebene Improvisation eines großen Musikers» zu vergegenwärtigen, und als Beispiel nennt er – wie könnte es anders sein – Ludwig van Beethoven, dessen «längeres Improvisieren auf dem Klaviere seinen Freunden» einen «mit nichts zu vergleichenden Eindrucke» hinterlassen habe.¹⁸¹ Die bereits in der Beethoven-Schrift konstatierte Verwandtschaft zwischen Beethoven und Shakespeare¹⁸² wird in dem quasi als Fortsetzung entstandenen Text solchermassen zu einem Vehikel, um das Prinzip der «fixierten mimischen Improvisation» auch musikphilosophisch fruchtbar machen zu können. Den vermeintlich improvisatorischen Ursprung von Beethovens Musik, insbesondere des Spätwerks,¹⁸³ begreift Wagner nun als Kristallisationskeim für die Befreiung der

179 Vgl. hierzu Wagners Klage über das künstliche «Pathos in der Rede», mit dem sich die Schauspieler nach seiner Meinung der *Faust*-Tragödie nähern, obwohl Goethes Dichtung ihren «volkstümlichen» Ursprung niemals verleugne und daher einer «natürlichen» Deklamation bedürfe (ebd., S. 183–185).

180 Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 42; Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Bernhard Suphan, Bd. 9, Berlin 1893, S. 379.

181 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 142.

182 Ebd., S. 106–110.

183 Gegenüber Cosima bemerkt Wagner am 4. Dezember 1870: «Was ist das Geschriebene gegen die Inspiration, was ist gegen das Phantasieren das Notieren; letzteres tritt unter bestimmte Gesetze der Konvention, ersteres ist frei, grenzenlos; und das ist das Ungeheure an Beethoven, daß er in seinen letzten Quartetten das Phantasieren festzuhalten gewußt hat, was nur durch höchste höchste Kunst zu erreichen war» (Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 1, S. 319).

Form «von jeder ihr etwa noch anhaftenden Fessel». Zwar sei in Beethovens Instrumentalkompositionen «immer noch deutlich [...] das Gerüste eines Baues übrig geblieben [...], dessen Grundplan nicht im eigentlichen Wesen der Musik» liege; doch – und hier wiederholt Wagner die entsprechende These aus dem Aufsatz *Zukunftsmusik* – könne sich die Musik durch eine Verbindung mit der «erhabenen Unregelmäßigkeit» des Shakespeareschen Dramas zu höchster Freiheit entfalten und vollständig die «Quadratur einer konventionellen Tonsatzkonstruktion» abstreifen, die bei Beethoven schon «so wunderbar lebensvoll» überwachsen sei.¹⁸⁴ Was daraus entstehen würde, nennt Wagner – den Aufsatztitel *Über die Bestimmung der Oper* einlösend – eine «durch die höchste künstlerische Besonnenheit fixierte mimisch-musikalische Improvisation von vollendetem dichterischen Werte», und es bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung, dass er dabei sein eigenes musikdramatisches Schaffen im Auge hat, wobei die Bezeichnung «erhabene Unregelmäßigkeit» – als Gegenentwurf zur «schönen» Symmetrie der Tonsatz-Quadratur – mit dem Terminus «unendliche Melodie» zusammengedacht werden kann.¹⁸⁵

Durch die Rückbindung des Musikalisch-Erhabenen an das Prinzip der «fixierten Improvisation» erreicht Wagner zweierlei. Zum einen wird der musikalische Werkbegriff, den Herder radikal in Frage gestellt hatte, indem er die Verfestigung des Klangereignisses zu einer definitiven Formgestalt mit dem «energischen» Wesen der Musik für unvereinbar erklärte, durch eine neue – wenngleich paradoxe – Begründung gerettet. Das musikalische «opus», dessen Existenz von Herder noch bestritten wurde, gewinnt als «fixierte Improvisation» nicht nur seine bedrohte Legitimität zurück, sondern erlangt darüber hinaus eine Würde, die es über alle anderen Kunstprodukte erhebt. Zum zweiten gelingt es Wagner, die aus Schopenhauers Philosophie abgeleitete Ästhetik des Musikalisch-Erhabenen von einer anderen Seite her abzusichern, indem er sie indirekt – nämlich über den Umweg seiner Reflexionen zum Theater – auf den schöpferischen «Volksgeist» bezieht. Die historisch «letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes» aber sei, wie es bereits 1851 in *Eine Mitteilung an meine Freunde* heisst, niemand anderer als Hans Sachs gewesen, Antipode der «meistersingerlichen Spießbürgerschaft [...], deren durchaus drolligem, tabulatur-poetischem Pedantismus» Wagner – nach eigener Aussage – «in der Figur des «Merkers» einen ganz persönlichen Ausdruck» verliehen habe.¹⁸⁶ Unter diesen Vorzeichen muss es naheliegen, gerade in Partitur und Text der *Meistersinger*

184 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 149.

185 Ebd., S. 149 f.

186 Ebd., Bd. 4, S. 284 f.

von Nürnberg nach Spuren jenes ästhetisch-philosophischen Diskurses zu suchen, den Wagner – wissentlich oder unwissentlich auf zentrale Denkfiguren Johann Gottfried Herders abgestützt – in der Beethoven-Schrift entfaltet.

IV. Wagner und Hanslick: Das Musikalisch-Erhabene als Gegenentwurf zum Musikalisch-Schönen

Wie sich Johann Gottfried Herder im *Vierten Kritischen Wäldchen* mit Friedrich Just Heinrich Riedels *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* auseinandersetzt und in *Kalligone* die *Kritik der Urteilskraft* Immanuel Kants zu widerlegen sucht, so hat auch Wagner beim Verfassen der Beethoven-Schrift einen konkreten ‹Gegner› vor Augen: Eduard Hanslick, dessen Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen* gleichsam die Negativfolie bildet, auf der sich einige der Gedankengänge des Komponisten erst in ihrer vollen ästhetischen Tragweite abzeichnen.¹⁸⁷ In der skizzenhaften Vorstudie *Beethoven und die deutsche Nation*, vermutlich zwischen dem 3. und 19. Juli 1870 im sogenannten *Braunen Buch* notiert, lässt Wagner keinen Zweifel daran, an wessen Adresse seine Theorie des Musikalisch-Erhabenen gerichtet ist, nämlich an den prominentesten Verfechter des Musikalisch-Schönen:

«Was aber von einer Nation denken, in welcher derjenige, der solch elendes Zeug schwatzt, sobald er dafür gebührend zurechtgewiesen, für diese Kränkung sogleich zu einem höheren akademischen Grad als Tröstung, befördert wird. Gehört diese Beethoven an?»¹⁸⁸

Es ist offenkundig, worauf Wagner mit diesen Sätzen Bezug nimmt, hatte doch Eduard Hanslick, seit 1861 bereits ausserordentlicher Professor der Universität Wien, kurz zuvor die Ernennung zum Ordinarius erhalten. Bei der ‹gebührenden Zurechtweisung› dürfte es sich um die 1870 erschienene, ebenfalls *Vom Musikalisch-Schönen* betitelte Dissertation Friedrich Stades handeln, die – als Gegenentwurf zu Hanslicks Abhandlung konzipiert – von Wagner in einem Brief an den Autor mit lobenden Worten bedacht wurde.¹⁸⁹ In der endgültigen Fassung der Beethoven-Schrift hat Wagner

187 Als erster hat Klaus Kropfinger in seiner Studie *Wagner und Beethoven* auf diese versteckte polemische Dimension aufmerksam gemacht (S. 157–163).

188 Wagner, *Das Braune Buch*, S. 211.

189 Friedrich Stade, *Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift* (Phil. Diss. Freiburg), Leipzig [1870] (vgl. hierzu Kropfinger, *Wagner und Beethoven*, S. 157).

diese Anspielung zwar getilgt, doch verfolgt er die Umkehrung und Negation von Hanslicks Thesen so konsequent, dass sein Text gleichsam in einen virtuellen Diskurs eintritt, der unter der Oberfläche verborgen bleibt und erst durch die vergleichende Lektüre beider Abhandlungen rekonstruiert werden kann.

Freilich befand sich Wagner in einer Situation, die es ihm als notwendig erscheinen lassen musste, auf den Kontrahenten zu reagieren, denn 1865 hatte er in Hanslicks Vorwort zur dritten Auflage des *Musikalisch-Schönen* lesen können, dass seine «Lehre von der *unendlichen Melodie* [...] die zum Princip erhobene Formlosigkeit» sei, «die systemisirte Nichtmusik, das auf 5 Notenlinien verschriebene melodische Nervenfieber».¹⁹⁰ Auch wenn Wagner den Begriff «unendliche Melodie» in der Beethoven-Schrift nicht explizit erwähnt, so macht es Hanslicks polemische Äusserung doppelt wahrscheinlich, dass es dem Komponisten – wie im zweiten Teil des vorliegenden Beitrags gezeigt – um eine philosophisch-metaphysische Begründung der unter diesem Schlagwort subsumierten Kompositionstechnik zu tun war. Dass er sich dabei auf Beethoven berief, dürfte nicht nur der Intention gedient haben, die Allgemeingültigkeit der dargelegten Musikphilosophie zu illustrieren, sondern kann darüber hinaus als besonders schmerzhafter Seitenhieb gegen Hanslick verstanden werden, sind es doch gerade Beethovens Werke, an denen der Wiener Kritiker seine Ästhetik der «tönend bewegten Formen» exemplifiziert.¹⁹¹

Zudem bietet Wagners implizite Auseinandersetzung mit Hanslick eine plausible Erklärung dafür, dass seine Gedanken zur Musik so auffällig denjenigen Herders gleichen, denn in Hanslicks Ästhetik wiederum schreibt sich eine Denkrichtung fort, die bei Kant und Schiller ihren Ausgang nimmt und deren Projekt darin besteht, die Gefahr der affektiven Überwältigung des Hörers, wie sie vom «materiellen Teil» der Musik ausgeht, durch eine «schöne Form» zu bannen, um so die sittlich-moralische Freiheit unversehrt aus den bedrohlichen Klangfluten emporzutauchen zu lassen. Herder setzt diesem idealistischen Vorbehalt gegen das sinnliche Moment der Musik eine vollkommen konträre Auffassung entgegen, indem er die irrationale Gefühlsunmittelbarkeit des erklingenden Tones zum Zentrum seiner Musikphilosophie erklärt und alle weiteren Folgerungen aus ihr ableitet, sei es

190 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Vorwort zur dritten Auflage, Leipzig 1865. Wie alle folgenden Textausschnitte zitiert nach der von Dietmar Strauß besorgten historisch-kritischen Ausgabe, Mainz u. a. 1990, S. 11.

191 Vgl. Hanslicks Ausführungen zur Ouvertüre *Die Geschöpfe des Prometheus* (ebd., S. 49 f. und S. 157) sowie zum Hauptthema des ersten Satzes der vierten Symphonie (S. 166).

die Priorität des Klanges gegenüber der Form, des Ereignisses gegenüber dem Werk oder des «Energischen» gegenüber der Architektur. Und mehr als ein halbes Jahrhundert nach Herders Auseinandersetzung mit Kant scheint es, dass dieselbe Debatte neu aufgerollt wird, mit zwei anderen Protagonisten zwar, aber einer durchaus ähnlichen Konstellation von widerstreitenden Standpunkten, von Argumenten und Gegenargumenten. Nicht ausgeschlossen, dass die Affinität Wagners zu Herder – wie diejenige Hanslicks zu Schiller und Kant – weniger auf einer Rezeption konkreter Schriften beruht, als vielmehr auf der kontinuierlichen Wechselwirkung zweier Denktraditionen, die in der deutschen Musikästhetik des 19. Jahrhunderts so lange im Widerstreit lagen, dass die kontrastierenden Thesen durch gegenseitige Reibung zugeschliffen wurden, ohne dabei ihre Form grundsätzlich zu ändern.

Es kann daher nicht verwundern, dass sich Hanslicks Abhandlung ebensogut als Ausdruck einer «Fundamentalopposition» gegen Johann Gottfried Herder lesen lässt, obwohl dessen Name in *Vom Musikalisch-Schönen* kein einziges Mal genannt wird. Bereits im ersten Kapitel weist Hanslick das Axiom der musikalischen Gefühlsunmittelbarkeit zurück, indem er konstatiert, dass die Musik «unmittelbar nur die Phantasie» beschäftige und erst in zweiter Linie das Gefühl.¹⁹² Die Phantasie begreift er dabei als «Thätigkeit des reinen Schauens», den Akt des «aufmerksamen Hörens» dementsprechend – und in schärfstem Gegensatz zu Herder – als «successive[s] Betrachten der Tonformen».¹⁹³ Hatte sich Herder im *Vierten Kritischen Wäldchen* darum bemüht, die physiologische Verschiedenheit von Auge und Ohr zum Ausgangspunkt einer ästhetischen Differenzierung zu machen, so sucht Hanslick bei seiner Bestimmung des Musikalisch-Schönen gerade umgekehrt den Anschluss an bildende Kunst und Architektur, wobei das Auge, dessen Vorherrschaft von Herder noch konsequent hinterfragt worden war, in der Sinneshierarchie wieder an die oberste Stelle rückt. Unter der Prämisse einer Dominanz des Optischen gelangt Hanslick schliesslich dahin, jenes freie Spiel der Tonformen, das er als alleinigen Inhalt der Musik ansieht, mit einem Kaleidoskop zu vergleichen, da die Bewegung der Farben und Formen in dem «sinnreich-mechanische[n] Spielzeug» einem musikalischen Verlauf sehr ähnlich sei. Dieser vollziehe sich zwar «auf incommensurabel höherer Erscheinungsstufe», ruhe aber nichtsdestoweniger «auf gleicher Basis», zumindest von seiner «formelle[n] Seite» her.¹⁹⁴

192 Ebd., S. 30.

193 Ebd., S. 28.

194 Ebd., S. 75 f.

Damit wird die Prävalenz des Auges als dem massgeblichen Organ ästhetischer Wahrnehmung erneut bestätigt, und es ist nur konsequent, dass Hanslick die von ihm favorisierte Art des Musikhörens letztlich unter den Begriff der ‹reinen Anschauung› bringt, wobei er zwischen der Musik und den übrigen Künsten – anders als Herder – keinen prinzipiellen Unterschied macht, sondern im Gegenteil die ‹allgemeinen Schönheitsbedingungen› auch als Massstab für die Tonkunst festlegen will:

«Je stärker aber eine Kunstwirkung körperlich überwältigend, also pathologisch auftritt, desto geringer ist ihr *ästhetischer* Antheil [...]. Es muß darum in der musikalischen Hervorbringung und Auffassung ein anderes Element hervorgehoben werden, welches das unvermischt Aesthetische dieser Kunst repräsentirt, und als Gegenbild zu der specifisch-musikalischen Gefühlsregung sich den allgemeinen Schönheitsbedingungen der übrigen Künste annähert. Dies ist die *reine Anschauung*.»¹⁹⁵

Genau hier setzt Wagner in der Beethoven-Schrift mit seiner impliziten Kritik an, indem er – auf Schopenhauers Philosophie zurückgreifend – die sichtbare Gestalt der Dinge als Trug, ihre hörbare Äusserung im Klang hingegen als metaphysische Wahrheit definiert und damit dem Ohr eine Vorrangstellung gegenüber dem Auge einräumt, die den Transfer skulpturaler Formvorstellungen auf die Musik, wie ihn Hanslicks Ideal eines ‹ebenmäßig schönen Tonkörpers› nahelegt, als grundsätzlichen Irrtum erscheinen lässt.¹⁹⁶ Dabei kommt ihm entgegen, dass Hanslicks Postulat, die Musik sei nur in ‹reiner Anschauung› angemessen zu rezipieren, also bei weitgehender Unterdrückung aller ‹nebenbei› entstehenden Affekte, mit Schopenhauers Modell der ‹ästhetischen Kontemplation› zusammengedacht werden kann, zumal auch Hanslick eine platonisch gefärbte Ideenlehre ins Spiel bringt, wenn er sagt, dass sich in jedem Kunstwerk, auch im musikalischen, ‹eine bestimmte Idee als Schönes in sinnlicher Erscheinung› verkörpere.¹⁹⁷ Die Ästhetik Schopenhauers gipfelt jedoch gerade in der Erkenntnis, dass sich die Musik in diesem Punkt von allen anderen Künsten fundamental unterscheidet, indem sie nicht die platonische ‹Idee›, sondern den Willen als ‹Ding an sich› unmittelbar verkündet und daher – so folgert Wagner – keineswegs zu einer temporären Betäubung des Willens durch die ‹ästhetische Kontemplation› führt, sondern ganz im Gegenteil eine Totalitätserfahrung zeitigt, in der die subjektive Empfindung des Hörers mit dem Wesen der Dinge zusammenfällt

195 Ebd., S. 126.

196 Ebd., S. 169.

197 Ebd., S. 42.

und verschmilzt. Grundlage hierfür ist die bereits von Herder festgestellte «sympathetische Wahrheit» des Klanges, an der alle fühlenden Geschöpfe von Natur aus partizipieren und die durch zivilisatorische Prozesse eher beeinträchtigt als gefördert wird. Dies aber steht in krassem Widerspruch zu Hanslicks Auffassung, dass die Elementarbestandteile der Musik mit Ausnahme des Rhythmus, also Ton, Melodie und Harmonie, nicht in der Natur zu finden seien, sondern als künstliche «Schöpfungen des menschlichen Geistes» erst langsam hätten entwickelt werden müssen.¹⁹⁸ Man vergleiche etwa Herders emphatische Beschreibung des Jünglings, der die Melodien der Nachtigall «wie eine gleichgestimmte zarte Saite» empfängt, in sich «einbebt» und so ein «fühlbares Geschöpf» wird, mit folgender Bemerkung Hanslicks:

«Nicht die Stimmen der Thiere, sondern ihre Gedärme sind uns wichtig [als «rohes Material, welches der Mensch zum Tönen zwingt»], und das Thier, dem die Musik am meisten verdankt, ist nicht die Nachtigall, sondern das Schaf.»¹⁹⁹

Die radikale Abkehr Hanslicks von jeder musikalischen Gefühlsästhetik macht es notwendig, das Verhältnis von (elementarem) Klang und (geistig erschaffener) Form auf eine Art und Weise zu bestimmen, die sich im Vergleich mit derjenigen Wagners als das exakte Gegenteil ausnimmt. Obwohl er das «Elementarische» der Musik, zumindest was den Klang betrifft, nicht als naturgegeben ansieht, räumt Hanslick – durchaus im Sinne Herders – ein, dass zwischen den Tonschwingungen und der Erschütterung des menschlichen Nervensystems eine physiologische Korrespondenz bestehe, die der Musik unleugbar einen «Machtüberschuß» vor allen anderen Künsten verleihe.²⁰⁰ Doch dieser Effekt ist für ihn nicht nur sekundär, gleichsam eine zu vernachlässigende Eigenheit des Materials, die im Dunkel des Unerforschbaren liegt und daher keine ästhetische Relevanz besitzt, sondern bedeutet darüber hinaus eine grosse Gefahr für das «wahre», nämlich rein ästhetische Aufnehmen der «Tonformen». Wenn wir uns beim Hören von Musik in «schmerzhaft aufgeregter Stimmung» befinden, so Hanslick, treten die «tönend bewegten Formen» gänzlich hinter den elementaren Klang zurück; wir werden dann zu einem willenlosen Spielball überwältigender Affekte und spüren «die gestaltlos dämonische Gewalt, wie sie glühend an die Nerven unseres ganzen Leibes rückt».²⁰¹ Die «Angstlust» des Erhabenen, das «wollustvolle Grausen», von dem Schiller in seinem Gedicht *Die Macht*

198 Ebd., S. 148.

199 Ebd., S. 152 [146].

200 Ebd., S. 113.

201 Ebd., S. 112.

des Gesanges spricht – sie zittern in diesen Worten überdeutlich nach. Aber wenn die «dämonische Gewalt» der Musik gerade auf ihrer «Gestaltlosigkeit» beruht, so ergibt sich hieraus das adäquate Gegenmittel, um die Grenzen des Ich vor den herantosen Klangfluten zu sichern. Hanslick hätte Schiller wörtlich zitieren und den Satz anschliessen können: «Musik in ihrer höchsten Veredlung muss Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken», denn seine klassizistische Formästhetik versucht im Grunde nichts anderes, als diese Zielsetzung einzulösen. Wagner zumindest hat das theoretische Projekt des Widersachers so verstanden und entsprechend gedeutet, nämlich als eine Art «Feigheit» gegenüber jener musikalisch vermittelten Entgrenzungserfahrung, die das «principium individuationis» auslöscht und den Blick auf die allumfassende Kraft des Willens freigibt:

«In diesen konventionellen Formen mit dem ungeheuren Vermögen der Musik nur so spielen zu können, daß ihrer eigentlichen Wirkung, der Kundgebung des inneren Wesens aller Dinge, gleich einer Gefahr durch Überflutung, ausgewichen werde, galt lange dem Urteile der Ästhetiker als das wahre und einzig erfreuliche Ergebnis der Ausbildung der Tonkunst.»²⁰²

Der dem «Ästhetiker» Hanslick unterstellten Intention, einer «Gefahr durch Überflutung» ausweichen zu wollen, setzt Wagner das «Meer der Harmonie» entgegen, welches zwar einer gewissen melodisch-rhythmischen, auch architektonischen Formung unterzogen werden müsse, um dem Individuum der Erscheinungswelt überhaupt wahrnehmbar zu sein, aber als «eigentlichstes Element der Musik» niemals hinter der Fassade eines «schönen» Formgebäudes verschwinden dürfe. Dass Wagner dabei in solch starkem Masse die Inspiration des schaffenden Musikers und dessen visionäre Verzückung hervorhebt, mag auf Hanslicks gegenläufige Forderung gemünzt sein, der Komponist habe sich «überwältigende[r] Affecte» zu enthalten, denn seine «Thätigkeit [...] ist eine in ihrer Art *plastische* und jener des bildenden Künstlers vergleichbar».²⁰³ Wagner lässt den Musiker in das «Meer der Harmonie» eintauchen, so dass er gleichsam sein Ich mit dem Klang verschmilzt, bevor die «besonnene» Arbeit des Komponierens beginnt, während Hanslick von ihm verlangt, er dürfe nicht «mit seinem Stoff unfrei verwachsen sein; denn [...] er [hat] ja sein (musikalisches) Ideal objectiv hinzustellen, zur reinen Form zu gestalten».²⁰⁴ Und auf Hanslicks Hinweis, der

202 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 79.

203 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 104 f.

204 Ebd., S. 105.

Schaffensprozess des Komponisten sei kein «begeistertes Extemporieren», sondern ein bewusstes «Formen in Tonverhältnissen»,²⁰⁵ antwortet Wagner mit dem Gegenkonzept der «fixierten Improvisation» als einem probaten Mittel, um verkrustete Formkonventionen aufzusprennen. Mit der Rezeption verhält es sich entsprechend: Die rauschhaft-entrückte Stimmung, in welche die Musik «uns Halbträumende einlullt»; die «üppige Traumseligkeit» ergriffener Zuhörer – für Hanslick ist beides ein Zeichen jenes tendenziell krankhaften Aufnehmens von Musik, das er als «pathologisch» bezeichnet und vom «ästhetischen» Hören abgrenzt.²⁰⁶ Bei Wagner hingegen, in dessen Musik der Wiener Kritiker denn auch einen «gesungenen und gezeiteten Opiumrausch» zu hören meint,²⁰⁷ kehren sich die Vorzeichen um: Gerade der Traum wird zum Musterbeispiel wahrhaft musikalischer Empfindung, zum Inbegriff einer irrationalen «Hellsichtigkeit», die das Auge nie zu erlangen vermag.

Schon diese wenigen Beispiele, die durch weitere ergänzt werden könnten, machen deutlich, wie passgenau Wagner seine Musikphilosophie auf Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* zugeschnitten hat. Abschliessend wird es nun darum gehen, die *Meistersinger von Nürnberg* als ein «Ideen-drama» zu thematisieren, in dem die widerstreitenden Standpunkte des zwischen Wagner und Hanslick ausgetragenen Diskurses musiktheatralische Gestalt gewinnen, wobei Wagner selbstredend der eigenen Auffassung den Lorbeerkranz des Sieges zukommen lässt.

205 Ebd., S. 104.

206 Ebd., S. 37, 143. Auch in diesem Punkt knüpft Hanslick unmittelbar an Schiller an, dessen Beschreibung ergriffener Konzertbesucher in dem Aufsatz *Über das Pathetische* nachgerade von Abscheu und Ekel geprägt ist: «Alles Schmelzende wird [...] vorgezogen, und wenn noch so großer Lärm in einem Konzertsaal ist, so wird plötzlich alles Ohr, wenn eine schmelzende Passage vorgetragen wird. Ein bis ins Tierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Atem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berausung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Prinzip der Freiheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird. Alle diese Rührungen, sage ich, sind durch einen edeln und männlichen Geschmack von der Kunst ausgeschlossen, weil sie bloß allein dem Sinne gefallen, mit dem die Kunst nichts zu verkehren hat» (Friedrich Schiller, «Über das Pathetische», in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1989, S. 512–537, hier S. 516).

207 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 17 (Vorwort zur vierten Auflage, Leipzig 1874). Bereits in der ersten Auflage von 1854 hatte Hanslick allen Hörern, die «nur den Gefühlsniederschlag der Musik suchen», geraten, lieber gleich zum «Schwefeläther» zu greifen, um jenen «süßtraumhaft durchbebenden Rausch» zu geniessen, den sie sich von der Tonkunst erwarten (ebd., S. 129).

V. Auf dem Weg zum apollinisch-dionysischen Kunstwerk:
Die Stolzing-Gesänge in den «Meistersingern von Nürnberg»

Es ist bekannt, dass die Figur des Merkers, der am Ende mit Schimpf und Schande den Ort seiner Niederlage, die Festwiese vor den Toren Nürnbergs, räumen muss, noch im dritten Prosa-Entwurf der *Meistersinger* vom 18. November 1861 den Namen «Veit Hanslich» trägt. Zwar nahm Wagner bei der kurz danach begonnenen Versdichtung von dieser plakativen Namensgebung Abstand und verhalf statt dessen dem historisch verbürgten Sixtus Beckmesser zu zweifelhaftem Ruhm, doch wirkt es wenig überzeugend, wenn er sich in *Mein Leben* mit Unschuldsmiene daran erinnert, dass der Wiener Kritiker die Gestalt des Beckmesser als Anspielung auf seine eigene Person empfunden habe, als ob dies keineswegs beabsichtigt gewesen wäre:

«Ich hatte der Familie Standhartner [...] meine «Meistersinger» vorzulesen: da Herr Hanslick jetzt als mir befreundet galt, glaubte man gut zu tun, auch diesen dazu einzuladen; hier bemerkten wir im Verlaufe der Vorlesung, daß der gefährliche Rezensent immer verstimmter und blässer wurde, und auffallend war es, daß er nach dem Beschlusse derselben zu keinem längeren Verweilen zu bewegen war, sondern alsbald in einem unverkennbar gereizten Tone Abschied nahm. Meine Freunde wurden darüber einig, daß Hanslick diese ganze Dichtung als ein gegen ihn gerichtetes Pasquill ansähe und unsere Einladung zur Vorlesung derselben von ihm als Beleidigung empfunden worden war. Wirklich veränderte sich seit diesem Abend das Verhalten des Rezensenten gegen mich sehr auffällig und schlug zu einer verschärften Feindschaft aus, davon wir die Folgen alsbald zu ersehen hatten.»²⁰⁸

Tatsächlich konnte es Hanslick kaum entgehen, dass Wagner ihm mit dieser Dichtung gleichsam den Fehdehandschuh hinwarf, repräsentiert doch die Meister-Zunft exakt das von dem «gefährlichen Rezensenten» verfochtene Ideal der Musik als einer «schönen», dem Primat der Form unterworfenen Kunst. Die Meister, und allen voran Sixtus Beckmesser alias Veit Hanslich, sehen in ihrem «Gesangshandwerk» keinen klanglichen Ausdruck von Affekten und verweigern sich jener traumähnlichen Rezeptionsweise, die den Hörer am Entgrenzungserlebnis des Komponisten und somit am Musikalisch-Erhabenen partizipieren lässt. Für sie stellt das jeweilige musikalische «opus» nichts weiter dar als ein Objekt «reiner Anschauung» im schlechtesten Sinne, einer Anschauung nämlich, die auf dem ebenso sicheren wie beherrschbaren Fundament normierter Formgesetzmäßigkeiten ruht und jede Abweichung von diesen Vorgaben als ästhetischen Mangel verurteilt.

208 Richard Wagner, *Mein Leben (1813–1868)*. Vollständige, kommentierte Ausgabe, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, München u. Leipzig 1994, S. 720.

Die strenge Regelpoetik der Meister gründet sich dabei auf die in den *Leges Tabulaturae* niedergelegte Barform, die im allegorischen Kosmos der *Meistersinger von Nürnberg* als Sinnbild für jede zum Dogma erstarrte Formkonvention begriffen werden kann. Bevor der Junker Walther von Stolzing im ersten Aufzug sein Probelied anstimmt, wird er von Fritz Kothner genau über das einzuhaltende Schema in Kenntnis gesetzt:

«Ein jedes Meistergesanges Bar
stell' ordentlich ein Gemäße dar
aus unterschiedlichen Gesätzen,
die keiner soll verletzen.
Ein Gesätz besteht aus zweenen Stollen,
die gleiche Melodei haben sollen;
der Stoll' aus etlicher Vers' Gebänd',
der Vers hat seinen Reim am End'.
Darauf so folgt der Abgesang,
der sei auch etlich' Verse lang,
und hab' sein' besondre Melodei,
als nicht im Stollen zu finden sei.
Derlei Gemäßes mehre Baren
soll ein jed' Meisterlied bewahren;
und wer ein neues Lied gericht',
das über vier der Silben nicht
eingreift in andrer Meister Weis',
dess' Lied erwerb' sich Meisterpreis!»²⁰⁹

Legt man das hier beschriebene Formmodell – verstanden als Abfolge von Strophen, die jeweils aus zwei melodisch gleichen, aber vom Text her unterschiedlichen *«Stollen»* sowie einem musikalisch und textlich eigenständigen *«Abgesang»* bestehen – zugrunde, so erscheint das Lied, mit dem sich Walther von Stolzing zuerst um die Aufnahme in die Zunft bewirbt, absolut *«formlos»*, allerdings nur, worauf Alfred Lorenz und später Carl Dahlhaus hingewiesen haben, wenn man die Perspektive Beckmessers und der anderen Meister einnimmt.²¹⁰ Denn tatsächlich führt die Art und Weise, wie Stolzing seinen Gesang nach der Unterbrechung durch Beckmesser und dem sich anschließenden Disput fortsetzt, am Ende doch zur Herausbildung einer stark modifizierten und erweiterten Barform. Was zunächst wie die Reprise einer dreiteiligen *Da capo*-Arie anmutet (*«Doch: fanget an! / So rief es mir*

209 Siehe Anm. 8.

210 Vgl. Alfred Lorenz, *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners «Die Meistersinger von Nürnberg»* (= Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner 3), S. 9, sowie Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen* (= Serie Piper 752), München u. Zürich 1988, S. 77 f.

in die Brust», T. 1759–1795),²¹¹ ist in Wirklichkeit der Beginn des Gegenstollens, unter der Prämisse, dass die Stollen jeweils zwei kontrastierende Teile umfassen, das Schema AAB sich also – formelhaft gesprochen – zu ABABC auffächert.

- A T. 1700–1739 («Fanget an!» – So rief der Lenz in den Wald»)
- B T. 1742–1757 («In einer Dornenhecken»)
- A' T. 1759–1795 («Doch: fanget an! / So rief es mir in die Brust»)
[...]
- B' T. 2010–2028 («Aus finst'rer Dornenhecken»)
- C T. 2029–2082 («Auf da steigt, / mit gold'nem Flügelpaar»)

Man mag es als ironischen Seitenhieb Wagners gegen seine Kritiker werten, dass Beckmesser den zwar nicht schulmässigen, aber durchaus regelkonformen Aufbau von Stolzings Probelied aus blosser Ungeduld verkennt und die unvollendet gebliebene Barform (T. 1700–1795) im Sinne einer geschlossenen ABA-Struktur interpretiert: «Wer meint hier im Ernst einen Bar?» Indessen wäre es übereilt, dieses Missverständnis bloss der Voreingenommenheit des eifersüchtigen Merkers zuzuschreiben.²¹² Stolzing hält sich zwar rein äusserlich an den vorgegebenen Grundriss der Barform, doch spielt dies für den Eindruck, den sein Gesang hinterlässt, nur eine nachgeordnete Rolle. Wenn die Meister auf den Vortrag des jungen Ritters mit schierem Entsetzen reagieren, so spiegelt sich darin der Umstand, dass die formale Hülle – ein blosses Zugeständnis an den Regelkanon der Tabulatur – gleichsam von innen heraus gesprengt wird, nämlich durch die Verschleierung jeder fasslichen und «überschaubaren» Periodik innerhalb des melodischen Flusses, der ab T. 1718 mit weitläufig ausgefalteten Sequenzierungen buchstäblich über die «Säulenordnung der rhythmischen Einschnitte» hinwegflutet (um Wagners eigene Formulierung aus der Beethoven-Schrift zu zitieren).²¹³ Beckmesser bringt es auf den Punkt: «Kein Absatz wo» – dies ist es, was er dem Ritter, neben etlichen anderen Verstössen gegen die Tabulatur, vorwirft, und die übrigen Meister ergänzen mit einer beziehungsreichen Anspielung auf das von Hanslick favorisierte «Betrachten der

211 Die Taktzählung richtet sich nach den drei von Egon Voss herausgegebenen *Meistersinger*-Bänden der Wagner-Gesamtausgabe (Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 9, I–III, Mainz 1979/1983/1987).

212 Carl Dahlhaus meint, das Lied errege Beckmessers Zorn, «ohne daß man recht wüßte, warum» (*Richard Wagners Musikdramen*, S. 70).

213 Besonders eindrücklich bei den Worten: «nun laut und hell, / schon nah zur Stell', / wie wächst der Schwall! / Wie Glockenhall» (T. 1722–1726).

Tonformen», also die quasi optische Wahrnehmung melodischer Gebilde: «Ein Ende konnte keiner *erseh*n.» (Hervorhebung A. S.) Dabei lässt gerade der Beginn des Liedes eine Affinität zur «konventionellen» Gruppierung in Zwei- und Viertaktphrasen erkennen, wenn auch durch drängende Auftakte und vor allem durch die unablässig wogende Achtelbewegung des Orchesters gleichsam unterhöhlt, so dass an keiner Stelle der Eindruck verweilenden Innehaltens entsteht, zumal in den ersten vierzehn Takten (ab T. 1705 gerechnet) drei «öffnende» Halbschlüsse unmittelbar aufeinanderfolgen, ohne in einem korrespondierenden Ganzschluss ihre syntaktisch-harmonische Entsprechung zu finden. Die folgenden Kadenz nach F-Dur, also in die Tonika der Grundtonart, bei den Worten «von holder Stimmen Gemenge» (T. 1721/1722) und «ertost des Jubels Gedränge» (T. 1727/1728) bilden ebenfalls keine exponierten Ruhepunkte, da sie von der Sequenzbewegung dieses Abschnittes aufgesogen werden und nicht als markante Zäsuren im Sinne periodischer Gliederung zu hören sind, durch die der dominantische Überhang des vorausgehenden Formteils ausgeglichen und das Lied insgesamt in eine symmetrische Balance gebracht würde.

Wenn Wagner in der Beethoven-Schrift ironisch bemerkt, die «Ästhetiker» hätten es vorgezogen, das «ungeheure Vermögen der Musik» hinter «konventionellen Formen» verschwinden zu lassen, um einer «Gefahr durch Überflutung» auszuweichen, so wirft diese Äusserung ein bezeichnendes Licht auf Stolzings Probelied einerseits sowie auf die Reaktion der versammelten Meister andererseits, denn was der genialische Junker besingt, ist eben eine solche akustische «Überflutung», ein gewaltig sich ausbreitendes Meer von Tönen und Klängen:

«Fanget an! –
 So rief der Lenz in den Wald,
 daß laut es ihn durchhallt:
 und, wie in fern'ren Wellen
 der Hall von dannen flieht,
 von weit her naht ein Schwellen,
 das mächtig näher zieht.
 Es schwillt und schallt,
 es tönt der Wald
 von holder Stimmen Gemenge;
 nun laut und hell,
 schon nah zur Stell',
 wie wächst der Schwall!
 Wie Glockenhall
 ertost des Jubels Gedränge!
 [...]
 Das Blut, es wallt
 mit Allgewalt,
 geschwellt von neuem Gefühle;

aus warmer Nacht,
mit Übermacht,
schwillt mir zum Meer
der Seufzer Heer
in wildem Wonnegewühle.»

Nicht zufällig erinnern die rhythmische Struktur der Kurzverse, das Vokabular und die evozierten Bilder an den Text von *«Isoldes Liebestod»*, und es dürfte keineswegs übertrieben sein, in Stolzings Probelied eine aufgehellte Variante dieses todestrunkenen Schlussgesangs zu erblicken, eine Variante, die – mit Nietzsches berühmter Formel²¹⁴ – als veritables *«opus metaphysicum»* angesprochen werden kann. Wie Isolde *«in des Wonnemeeres wogendem Schwall»* versinkt,²¹⁵ so wird auch hier das *«lyrische Ich»* – Stolzing selbst – von heranrauschenden Klangwellen eingehüllt, und man geht wohl nicht fehl, die Meeresmetapher in beiden Fällen auf die Entgrenzung des *«principium individuationis»* zu beziehen, auf ein ekstatisches Verschmelzen von Ich und Welt, wie es Nietzsches Begriff des Dionysischen bezeichnet. Diese Entgrenzung aber kann die Musik nur dann vermitteln, wenn ihr dionysisches Wesen, um bei Nietzsches Terminologie zu bleiben, nicht hinter dem Schleier des apollinischen Scheins zum Verschwinden gebracht wird, der sich – Wagners Beethoven-Schrift zufolge – in einem plastisch-architektonischen Formbegriff manifestiert. Wie unmittelbar Nietzsche mit seinen Gedanken an Wagner anknüpft, lässt sich folgender Passage des Tragödienbuches entnehmen, in der davon die Rede ist, dass die dionysische Musik bei den Griechen *«Schrecken und Grausen»* verbreitet habe, bis die *«bildnerische Kraft [des Rhythmus] zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde»*.

«Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Tönen [...]. Behutsam ist gerade das Element, als unapollinisch, ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie. Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Aeusserung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur.»²¹⁶

214 In der vierten seiner *Unzeitgemässen Betrachtungen* mit dem Titel *Richard Wagner in Bayreuth* bezeichnet Nietzsche *Tristan und Isolde* bekanntlich als das *«eigentliche opus metaphysicum aller Kunst»* (in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 1, S. 429–510, hier S. 479).

215 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 7, S. 80 f. (bei der Vertonung hat Wagner diesen Wortlaut nicht beibehalten).

216 Nietzsche, *«Die Geburt der Tragödie»*, S. 33.

In Stolzings Probelied realisiert sich – zumal vor dem Hintergrund der streng <architektonisch> gefassten Barform – genau jener <einheitliche Strom des Melos>, dem Nietzsche die Fähigkeit zuspricht, das <Einssein der Natur> zu offenbaren. Die Vorstellung aber, dass es allein der Musik zukommt, die hinter dem <Schleier der Maja> verborgene Identität alles Seienden zu verkünden, wurzelt letztlich in der von Herder bereits am Ende des 18. Jahrhunderts ausführlich diskutierten <sympathetischen Wahrheit> des Klanges. Wenn in *Kalligone* mit emphatischen Worten beschrieben wird, wie «der Ton von der getroffenen Saite oder aus seinem engen Rohr losgemacht, frei in den Lüften hallet, sicher, daß er jedes mitfühlende Wesen ergreift und allenthalben widerhallend, im Kampfe des Widerhalls sich neu gebiert, neu mittheilet», so gilt es zu bedenken, dass Herder nicht nur Mensch und Tier, sondern «die ganze bewegte Natur» in dieses Spiel von Hall und Widerhall einbezieht: «Die Luft, der Wald ist voll Gesanges, und jeder Aufmerksame vernimmt sie» – eine Beobachtung, die schliesslich in dem Satz gipfelt: «Alles also, was in der Natur tönt, ist Musik».²¹⁷ Um so mehr fällt auf, dass Wagner in *Zukunftsmusik* gerade das naturhafte Klingen des Waldes heranzieht, um seinen Begriff der <unendlichen>, nämlich «das ganze dramatische Tonstück umfassenden Melodie» dem Leser zu erläutern:

«Zunächst soll sie [die <unendliche Melodie>] daher etwa die Wirkung [...] ausüben, wie sie ein schöner Wald am Sommerabend auf den einsamen Besucher hervorbringt, der soeben das Geräusch der Stadt verlassen. [...] Wie nun [...] der Besucher des Waldes, wenn er sich überwältigt durch den allgemeinen Eindruck zu nachhaltender Sammlung niederläßt, seine vom Druck des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen, im Walde wach werdenden Stimmen; immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke; lauter und lauter schallt es, und so viel der Stimmen, der einzelnen Weisen er hört, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte, der, je länger er sich in das Schauspiel versenkte, desto deutlicher, heller und immer klarer seine zahllosen Sterneneere wahrte. Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie ganz wieder zu hören, muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabende.»²¹⁸

217 Herder, *Werke*, Bd. 8, S. 819, 698, 812.

218 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 7, S. 131 f.

Fast unheimlich wird die Analogie zu Herder, sobald man sich daran erinnert, dass auch im *Vierten Kritischen Wäldchen* ausdrücklich von der «Sommernacht» die Rede war, in die wir «zerstreute Sehende» uns zurückziehen müssten, «um den Wohllaut der Laute oder einer Bendaschen Geige Grund auf zu fühlen».²¹⁹ Noch wesentlicher als diese fast wörtliche Übereinstimmung ist jedoch, dass Stolzings Probelied im ersten Aufzug der *Meistersinger* das von Herder und Wagner theoretisch formulierte Ideal in Versen nachzudichten sucht: die Vorstellung eines elementaren Klanges nämlich, der, einmal ausgesandt, bei allen Erscheinungen der Natur «sympathetischen» Widerhall findet und zu einem mächtigen Tönen anschwillt, das in all seiner Vielfalt doch nur die «eine grosse Melodie» bildet, in der das «Ding an sich» – von Herder als «Atem des Lebens», von Schopenhauer als «Wille» bezeichnet – unmittelbaren Ausdruck erlangt. Der Lenz ruft «in den Wald, / daß laut es ihn durchhallt», und der Wald, aus winterlicher Erstarrung befreit, antwortet «dem Ruf / der neu ihm Leben schuf», indem er «das süße Lenzeslied» zu singen beginnt (es fällt schwer, hierbei nicht an Wagners Beschreibung der «Waldesmelodie» zu denken). Dieses «Lenzeslied» wiederum findet seine Resonanz in der menschlichen Brust, die – «geschwellt von neuem Gefühle» – den wahrgenommenen Naturklang aufnimmt und ihn gleich einem Echo zurückwirft:

«Die Brust
wie bald
antwortet sie dem Ruf,
der neu ihr Leben schuf;
stimmt nun an
das hehre Liebeslied!»

So verschmelzen Mensch und Natur in einem alles überflutenden Gleichklang. Um es mit einer bereits zitierten Formulierung aus Wagners Beethoven-Schrift auszudrücken: «Er [der Wille] ruft; und an dem Gegenruf erkennt er sich auch wieder: so wird ihm Ruf und Gegenruf ein tröstendes, endlich ein entzückendes Spiel mit sich selbst.»²²⁰ Doch die hieraus zu folgernde Tatsache, dass es – gemäss Schopenhauers Philosophie – eben nur der selbstzerstörerische, vernunftlose Wille sein kann, der sich als Prinzip des ewigen Werdens und Vergehens in dem vielhörigen «Lenzeslied» spiegelt, lenkt den Blick zurück auf die gefährliche Ambivalenz der von Stolzing besungenen Entgrenzungserfahrung. Ulrike Kienzle hat in ihrer Studie über

219 Herder, *Werke*, Bd. 2, S. 352.

220 Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, S. 74.

den Einfluss Schopenhauers auf die *Meistersinger*-Dichtung gezeigt, dass es Wagner nicht zuletzt darum ging, die notwendige Disziplinierung des Eros zu veranschaulichen, dessen blind wirkende, chaotische Kraft in die Bahnen eines geregelten bürgerlichen Lebens umgeleitet werden muss, wenn sein zerstörerisches Potential nicht das Gemeinwesen zum Einsturz bringen soll.²²¹ Die Grundlage hierfür bildet Schopenhauers Theorem, dass der Geschlechtstrieb den «Kern des Willens zum Leben» darstellt, insofern dasjenige, was der Mensch als erotischen Impuls empfindet und rücksichtslos auszuleben sucht, in Wahrheit nur der unaufhörlichen Selbstfortpflanzung des Willens dient.²²²

«Ja, man kann sagen, der Mensch sei konkreter Geschlechtstrieb; da seine Entstehung ein Kopulationsakt und der Wunsch seiner Wünsche ein Kopulationsakt ist [...]. Der Wille zum Leben äußert sich zwar zunächst als Streben zur Erhaltung des Individuums; jedoch ist dies nur die Stufe zum Streben nach Erhaltung der Gattung [...].»²²³

Es ist nicht anzuzweifeln, dass die Beziehung zwischen Walther von Stolzing und Eva Pogner genau in diesem Sinne aufgefasst werden muss, nämlich als Ausdruck der unkontrollierbaren, dem rationalen Zugriff vollständig entzogenen Kraft des Willens.²²⁴ Evas hellsichtige Bemerkung gegenüber Hans Sachs kurz vor Ende der Schusterstuben-Szene spricht für sich:

«Denn, hatte ich die Wahl,
 nur dich erwählt' ich mir;
 du warest mein Gemahl,
 den Preis reicht' ich nur dir. –
 Doch nun hat's mich gewählt
 zu nie gekannter Qual;
 und werd' ich heut vermählt,
 so war's ohn' alle Wahl: –
 das war ein Müssen, war ein Zwang! –
 Euch selbst, mein Meister, – wurde bang.»

Dadurch aber gewinnt die Liebe in Wagners Denken eine höchst ambivalente Bedeutung: Einerseits birgt sie die Kraft zur Erlösung vom Schein der Individuation und erfährt somit – gegenüber Schopenhauer – eine Aufwertung,

221 Vgl. Kienzle, «Nürnberg als ‹Wille und Vorstellung›», bes. S. 109 f. sowie S. 112–114.

222 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zweiter Band (= Werke in fünf Bänden, hrsg. v. Ludger Lütkehaus, Bd. 2), Zürich 1988, S. 596.

223 Ebd., S. 596 f.

224 Vgl. Kienzle, «Nürnberg als ‹Wille und Vorstellung›», S. 109.

die sie zur «ersehnte[n] Utopie» schlechthin werden lässt.²²⁵ Andererseits ist ihr jedoch die ganze zerstörerische Gewalt des Willens eingeschrieben, dessen wirkungsmächtigste Äusserung sie bildet. Dieser Doppelaspekt spiegelt sich auf ästhetischer Ebene in der Janusköpfigkeit des Musikalisch-Erhabenen wider, das dem Komponisten wie auch seinen Zuhörern gleichzeitig Verzückung und Entsetzen bereitet, und spätestens bei Betrachtung der Schusterstuben-Szene wird ersichtlich werden, dass Wagner in den *Meistersingern* lebensphilosophische und ästhetische Fragestellung untrennbar miteinander verknüpft.

Legt man die Thesen der Beethoven-Schrift zugrunde, so erscheint es plausibel, Stolzings Probelied als Ausdruck jener Entgrenzungserfahrung zu deuten, die dem von einer Klangvision überwältigten Musiker im Augenblick rauschhafter Inspiration zuwächst. Diese Inspiration allerdings wird mit der ungezügelter Herrschaft des Eros gleichgesetzt und bezeichnet somit auch einen Zustand, in dem der blinde, vernunftlose Wille sich am stärksten zu entfalten vermag. Im zweiten Aufzug sinniert Hans Sachs über die Wirkung, die das Lied des jungen Ritters auf ihn gemacht hat, und er beschreibt dabei sehr genau, dass sich die Musik in ihrer elementaren, ursprünglichen Beschaffenheit – eben als unmittelbare Manifestation des Willens – der «Anschauung» (und damit auch der Kontrolle) durch das kognitive Bewusstsein vollständig entzieht. Ihre «sympathetische Wahrheit» wird zwar im Moment des Erklings dunkel empfunden, kann aber – wie der Traum des Tiefschlafes – nicht festgehalten werden, da sie sich im Unermesslichen verliert, wohin die ästhetische Wahrnehmung ihr nicht zu folgen vermag:

«Ich fühl's und kann's nicht verstehn; –
kann's nicht behalten, – doch auch nicht vergessen:
und fass' ich es ganz, kann ich's nicht messen! –
Doch wie wollt' ich auch messen,
was unermesslich mir schien.»

Stolzing hat gesungen, wie ihm «der Schnabel [...] gewachsen» ist, um die launigen Worte Hans Sachs' aus dem «Fliedermonolog» zu zitieren, also ohne Rücksichtnahme darauf, dass seine im Zustand der Inspiration erfahrene Verzückung – nicht anders als der Wille selbst – jenseits dessen liegt, was vom Individuum der Erscheinungswelt aufgefasst werden kann. Dort aber, wo die ekstatische Auflösung des «principium individuationis» im alles überwuchernden Klang sich gleichsam ohne Hülle zeigt, durch keinerlei «schöne

Form» begrenzt, wo also – um mit Nietzsche zu sprechen – die dionysische Musik sich ohne Bändigung durch den apollinischen Schein entfaltet, erregt das Musikalisch-Erhabene weniger rauschhafte Begeisterung als vielmehr «Schrecken und Grausen». Daher kann man die Meister durchaus beim Wort nehmen, wenn sie im ersten Aufzug das Probelied erschrocken mit der Bemerkung kommentieren:

«Wer nennt das Gesang?
Es ward einem bang!»

Im ersten Bild des dritten Aufzugs belehrt Hans Sachs den Ritter darüber, dass der Musik ein Mass angelegt, dass ihr eine nachvollziehbare Form gegeben werden muss, wenn sie dazu geeignet sein soll, das im Augenblick der Entgrenzung Wahrgenommene zu einer fasslichen Gestalt auszuprägen und es dem «Tagesbewusstsein» der Erscheinungswelt anzunähern. Dabei beruft er sich gleichnishaft auf jenes Phänomen, mit dem auch Wagner die in der Beethoven-Schrift entworfene Ästhetik des Musikalisch-Erhabenen illustriert, nämlich den Traum:

«Mein Freund! Das grad' ist Dichters Werk,
daß er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgetan –
all' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraumdeuterei.»

Dass es konkret ein «Morgentraum» ist, den Stolzing auf Vorschlag von Hans Sachs in seinem Lied gestalten soll, macht den Rekurs auf Schopenhauers Traumtheorie unbezweifelbar. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass Schopenhauer von zwei Traumtypen ausgeht: erstens dem «theorematischen Traum», der einem «somnambulen Hellsehn» gleicht, aber vom wachen Bewusstsein nicht erinnert werden kann, und zweitens dem «allegorischen Traum», der – an der Grenze zum Erwachen angesiedelt – die Fähigkeit besitzt, den vorhergehenden theorematischen Traum in eine zwar nicht unmittelbar verständliche, aber interpretierbare Allegorie zu übertragen.²²⁶

226 Siehe Anm. 36.

Als Sachs den Ritter freilich dazu animiert, seinen Morgentraum nach den Regeln der Meistersingerkunst in einer Barform festzuhalten, beklagt Stolzing, dass der Gedanke an die Zwänge der Tabulatur das Traumbild verwischt hätte. Hierauf entgegnet Hans Sachs, die in der Kunst sich vollziehende Formgebung sei durchaus kein willkürlicher, sondern ein notwendiger Akt, denn sie diene gerade dem Zweck, das unbewusste Traumerlebnis bewusst zu machen und ihm eine Dauer zu verleihen, die über den flüchtigen Moment der Inspiration hinausreiche:

«Die Meisterregeln lernt beizeiten,
daß sie getreulich euch geleiten
und helfen wohl bewahren,
was in der Jugend Jahren
mit holdem Triebe
Lenz und Liebe
euch unbewußt ins Herz gelegt,
daß ihr das unverloren hegt!»

Kurz zuvor hatte Hans Sachs bemerkt, dass es in «holder Jugendzeit» vielen Menschen gelungen sei, «ein schönes Lied zu singen», denn «der Lenz, der sang für sie». Es wäre verkürzt, diese Worte bloss als nostalgische Verklärung jugendlicher Leidenschaft und Kreativität aufzufassen; vielmehr ist zu bedenken, dass sich in der individuellen Biographie des Ritters auch ein Stück Menschheitsgeschichte spiegelt. Durchaus im Sinne Johann Gottfried Herders wird die genialische Inspiration, aus der heraus Stolzing sein Probelied zu singen vermochte, als Zeichen einer ursprünglichen Symbiose von Mensch und Natur gedeutet, die sich mit dem Eintritt in die Zivilisation zwangsläufig verliert. Im ersten Aufzug ist Stolzing – um mit Herder zu sprechen – noch ganz ein «Sohn der Natur», der die «Melodien der Nachtigall und aller himmlischen Sänger» sympathetisch mitempfindet, sie «wie eine gleichgestimmte zarte Saite» empfängt und in sich «einbebt». Von den Meistern befragt, in welcher Schule er das Singen gelernt habe, antwortet der Ritter unbefangen:

«Wann dann die Flur vom Frost befreit,
und wiederkehrt' die Sommerszeit;
was einst in langer Winternacht
das alte Buch mir kund gemacht,
das schallte laut in Waldes Pracht,
das hört' ich hell erklingen:
im Wald dort auf der Vogelweid'
da lernt' ich auch das Singen.»

Beckmesser kann diese Erklärung, wie sein reales Vorbild Hanslick, nicht nachvollziehen, begreift er die Musik doch als eine Schöpfung des menschlichen Geistes, die vom blossen Naturlaut streng zu unterscheiden sei:

«Oho! Von Finken und Meisen
lerntet ihr Meisterweisen?
Das wird denn wohl auch danach sein!»

Nicht anders als Herder ist Hans Sachs sich allerdings der Tatsache bewusst, dass aus der Zivilisation kein Weg in diesen «Naturzustand» zurückführt. «Kindtauf», Geschäfte, Zwist und Streit» machen es dem Menschen mit der Zeit unmöglich, die ursprüngliche Sensibilität für das «Lenzeslied» zu bewahren, und daher bedarf es der «Meisterregeln», um das Verlorene – in fixierter Gestalt – wiederzufinden, wie man sich an einen vergessenen Traum erinnert («Erzählt mir euren Morgentraum. – Durch eurer Regeln gute Lehr’/ ist mir’s, als ob verwischt er wär’. – Grad’ nehmt die Dichtkunst jetzt zur Hand: / Mancher durch sie das Verlor’ne fand.»).

Keineswegs ist damit gesagt, dass die «Meisterregeln» nur den Zweck erfüllen würden, das kreative Potential des Künstlers vor der Austrocknung durch eine verderbliche Zivilisation zu retten. Das Festhalten der Inspiration in einer «schönen Form» dient vielmehr dazu, die zerstörerische Kraft des Willens, der sich im «Lenzeslied» der erwachenden Natur unmittelbar äussert, zu disziplinieren, wie auch die ungezügelte Macht des Eros in die beschaulichen Gefilde eines geregelten Familienlebens umzuleiten ist. Der Allmacht des blinden, vernunftlosen Willens mit bürgerlichem Gemeinsinn entgegenzutreten und gleichzeitig den Schrecken des Musikalisch-Erhabenen durch eine «schöne Form» künstlerisch zu bändigen – diese beiden Ziele sind in Hans Sachs’ Lehre untrennbar miteinander verflochten. So beantwortet der Schuster die Frage seines Schützlings, warum der erste Stollen dem zweiten gleichen müsse, mit den Worten:

«Damit man seh’,
ihr wähltet euch gleich ein Weib zur Eh’.»

Und Stolzings Zweifel an der Notwendigkeit, jeden Bar mit einem Abgesang zu beenden, zerstreut Hans Sachs durch die Bemerkung:

«Ob euch gelang,
ein rechtes Paar zu finden,
das zeigt sich an den Kinden;
den Stollen ähnlich, doch nicht gleich,
an eignen Reim' und Tönen reich;
daß man's recht schlank und selbstig find',
das freut die Eltern an dem Kind;
und euren Stollen gibt's den Schluß,
daß nichts davon abfallen muß.»

Liest man diese Passage vor dem Hintergrund von Wagners Beethoven-Schrift, so fordert Hans Sachs den Ritter also dazu auf, der sichtbaren Erscheinungswelt aus seiner traumhaft-unbewussten Inspiration heraus «die Hand zur Verständigung» zu reichen, indem er das «Meer der Harmonie» durch eine klar umrissene Form begrenzt und damit zugleich das unkontrollierbare Movers des Willens – mit anderen Worten: seine irrationale, blinde Liebe zu Eva Pogner – in die geordneten Bahnen eines bürgerlichen Familienlebens lenkt. Als Ausgangspunkt dieser Reflexion dient – wie in der Beethoven-Schrift – die Analogie des theorematischen Traumes, der sich in einen allegorischen Morgentraum verwandeln muss, um überhaupt rezipierbar zu sein, da er andernfalls dem wachen Bewusstsein entzogen bleibt. In der Formgebung konstituiert sich entsprechend das Moment des «schönen Scheins» als einer notwendigen Instanz, die das Musikalisch-Erhabene des gestaltlosen Klanges an die «anschauliche plastische Welt» vermittelt.

Stolzings Preislied fügt sich also zunächst der vorgegebenen Barform, so dass die einzelnen Abschnitte dank ihrer relativen Kürze ein hohes Mass an «Überschaulichkeit» garantieren, ohne deshalb in das syntaktische Gleichmass der «Tonsatz-Quadratur» zu verfallen (siehe Schema A, S. 310). Die Stollen umfassen – vom Eintritt der Singstimme an gerechnet – jeweils elf Takte, bewahren aber in dieser Unregelmässigkeit zugleich die Erinnerung an das Bezugsmodell der achttaktigen Periode.

Notenbeispiel 1 (T. 655–667)²²⁷

655 WALTHER *p*
«Mor - gen - lich leuch - tend in ro - - - si - gem

Nicht schleppend
dolcissimo *poco cresc.*

659 *anschwellend* *voll*
Schein, von Blüt' und Duft ge - schwellt die Luft, voll al - ler Won - nen, nie er - son - nen, ein

molto cresc. *f* *dim.*

664
Gar - ten lud mich ein, Gast ihm zu sein.»

pp

Die ersten vier Takte («Morgenlich leuchtend in rosigem Schein», T. 656–659) schliessen sich, vom Orgelpunkt C in den Celli getragen, zu einem regulären Vordersatz zusammen, wobei jedoch die dominantische Zäsur, die der Melodieverlauf zweifellos suggeriert, nur in einer flüchtigen Vorhaltsbewegung zur Tonika gestreift wird und daher – entgegen ihrer strukturellen

227 Sämtliche Notenbeispiele sind dem dritten Aufzug der *Meistersinger* entnommen. Die Taktzählung orientiert sich entsprechend an Band 9, III der *Sämtlichen Werke* (siehe Anm. 211).

Funktion – kaum als Halbschluss wahrzunehmen ist (T. 659, 1. Zählzeit). Statt nun – wie es durchaus naheliegend gewesen wäre – eine symmetrische Balance auszuprägen, überwölbt der Nachsatz das konventionelle Periodenschema (4 + 4), indem er sich mittels freier Fortspinnung auf sieben Takte dehnt. Betrachtet man die Melodie allerdings genauer, so lässt sich eine bemerkenswerte formale Kohärenz entdecken: Das mit den Worten «von Blüt' und Duft» unterlegte Binnenmotiv (T. 659/660) wird zunächst auf anderer Tonstufe wiederholt («geschwellt die Luft», T. 660/661), bevor es in einen grossen melodischen Bogen ausmündet, der zur Schlusskadenz des ersten Stollens hinführt. Somit ergibt sich innerhalb des Nachsatzes, auf den Melodieverlauf projiziert, wiederum eine Art Barform (AAB). Anders als beim Probelied im ersten Aufzug ist die Orchesterbegleitung nicht mehr darauf angelegt, den Eindruck permanenten Wogens und Fliessens hervorzubringen, sondern webt statt dessen einen ruhigen Klangteppich, aus dem einzelne Instrumentengruppen hervortreten, um die Singstimme zu verdoppeln und der melodischen Linie dadurch eine starke Plastizität zu verleihen (1. Violinen in T. 656–666, Klarinette bzw. Oboen in T. 675–685). Dass der Ritter den zweiten Stollen («Wonnig entragend dem seligen Raum», T. 675–685) auf der Dominante G-Dur beendet, wird von Hans Sachs zwar als Verstoss gegen die Regeln moniert («Ihr schlosset nicht im gleichen Ton: / das macht den Meistern Pein»), zugleich aber augenzwinkernd geduldet, da die Barform dadurch nicht ernstlich ins Wanken gerät («doch nimmt Hans Sachs die Lehr' davon, / im Lenz wohl müss' es so sein»). Den Abgesang («Sei euch vertraut», T. 704–726) gestaltet Stolzing so, wie Hans Sachs es ihm geraten hatte: «den Stollen ähnlich, doch nicht gleich, / an eignen Reim' und Tönen reich». Die ersten vier Takte (T. 704–707) paraphrasieren den Vordersatz des Stollens, diesmal sogar mit einem deutlich ausgeprägten Halbschluss auf der Dominante (T. 707). Ein ebenfalls viertaktiger Nachsatz schliesst sich an (T. 708–711), der zwar nicht auf die Tonika zuläuft, aber am Ende in die Subdominantparallele d-Moll kadenziert, so dass die ersten acht Takte des Abgesangs sich insgesamt zu einer «modulierenden Periode» runden, die mit ihrer Korrespondenz von Halb- und Ganzschluss konventionellen Formvorstellungen durchaus Genüge tut.

Notenbeispiel 2 (T. 704–711)

704 WALTHER

«Sei euch ver - traut, welch heh - res Wun - der mir ge - sehn: an mei - ner

p *dolce* *p* *zart*

708

Sei - te stand ein Weib, so hold und schön ich nie ge - sehn:

cresc.

Die folgenden fünfzehn Takte sind – wie schon der Nachsatz des Stollens – freier gestaltet und bewegen sich in rhapsodischer Steigerung auf den Spitzenon *a'* zu (T. 723–725), bevor der erste Bar schliesslich mit einer zarten Trugschluss-Kadenz ausklingt.

Was Stolzing hier vorträgt, lässt sich im wahrsten Sinne des Wortes als «schönes Lied» charakterisieren, da die Barform – in den *Meistersingern* allegorisches Sinnbild der musikalischen Form schlechthin – zwar nicht pedantisch, aber doch mit unverkennbarem Bezug auf die Konventionen der Tabulatur nachvollzogen wird. Kein Zufall, dass Eduard Hanslick in seiner Rezension der Wiener Erstaufführung gerade diesen Strophengesang positiv hervorhebt, und zwar bezeichnenderweise deshalb, weil die «schöne, zarte Melodie» sich «zum Glücke nicht schon mit dem dritten Tacte [...] in den Ocean der «Unendlichkeit» verliert».²²⁸ Zur rauschhaften Verzückung, die sich

228 Eduard Hanslick, «Die Meistersinger von Richard Wagner» [Rezension der Wiener Erstaufführung vom 27. Februar 1870], zitiert nach: Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Berlin ³1877, S. 292–305, hier S. 297. Generell wirft Hanslick dem Komponisten «das bewußte Auflösen aller festen Form in ein gestaltloses, sinnlich berauschendes Klingen, das Ersetzen selbstständiger, gegliederter Melodien durch ein unförmlich vages Melodisieren» vor, wodurch das Werk insgesamt als «knochenlose Ton-Molluske» erscheine (ebd., S. 302, 303).

im Probelied des ersten Aufzugs eruptiv entladen hatte, ist Besonnenheit getreten; das «Meer der Harmonie», unmittelbare Manifestation des Willens, findet sich nunmehr von einer «schönen Form» umsäumt, die es zugleich bändigt und begrenzt. Der Schaffensprozess des Musikers, vom Eintauchen in das «Meer der Harmonie» bis hin zur Vermittlung der dort gewonnenen Inspiration an die «anschauliche plastische Welt» durch melodisch-rhythmische Formgebung, wird dabei von Wagner klanglich vergegenwärtigt: Bevor Stolzing sein Lied beginnt, ertönen im Orchester, gleichsam präludierend, zwei flächig ausgebreitete, von weichen Harfenarpeggien umspielte C-Dur-Akkorde, zuerst in den Streichern, dann in Hörnern und Holzbläsern.

Notenbeispiel 3 (T. 651–654)

Mässig langsam

651

p

cresc.

f dim.

pp

cresc.

f dim.

sehr lange

In der Partitur hat Wagner ausdrücklich vermerkt, dass die jeweils angebrachten Fermaten «von besonders langer Dauer» sein müssen, «um nach dem schnelleren Anschwellen ein sehr allmähliches Abnehmen ausführen zu lassen».²²⁹ Nicht zuletzt des intendierten «Anschwellens» und «Abnehmens» wegen, vom piano bzw. pianissimo zum forte und wieder zurück, aber auch aufgrund der variablen Dauer, die das metrische Zeitmass für einen Augenblick suspendiert, liegt es nahe, diese beiden Akkorde als Repräsentanten des elementaren «Meeres der Harmonie» zu deuten, in dem sich der Wille – als reiner, amorpher Klang – unmittelbar abbildet und somit jenes Entgrenzungserlebnis zeitigt, das dem Musiker im Zustand der Inspiration zuteil wird. Die Inspiration wiederum steht in Analogie zum Traum, und so kann man die betreffende Stelle der Partitur auch dahingehend auffassen, dass Stolzing sich an seinen «Morgentraum» erinnert, bevor er die damit verbundene, gestaltlose Klangvision zu einer fasslichen Melodie ausformt, die durch ihre rhythmisch-syntaktische Gliederung das Bedürfnis des wachen Bewusstseins nach «Anschaulichkeit» erfüllt.

Dass der Traum in dieser Weise mit der Idee des gestaltlosen Klanges verbunden ist, belegt auch die Orchesterpassage am Beginn der zweiten Szene des dritten Aufzugs. Stolzing, soeben aus seinem «Morgentraum» erwacht,

229 Zitiert nach Bd. 9, III der *Sämtlichen Werke*, S. 62 (Fussnote).

tritt durch die Kammertür ein, und es scheint, als würde er buchstäblich dem ›Meer der Harmonie‹ entsteigen: Holzbläser, Hörner und Streicher verharren über vier Takte auf einem mediantisch exponierten B-Dur-Terzquartakkord, der vom piano zum mezzoforte anschwillt und wieder zurücksinkt, ›gekräuselt‹ nur von sanften ›Wellenbewegungen‹ der Harfe. Langsam erlischt der ätherische Klang, bis allein die von den Celli gehaltene Septe übrigbleibt, sich aufbäumt (molto crescendo) und fast gewaltsam abreisst, als Hans Sachs zu seiner burschikosen Begrüssung ansetzt.

Notenbeispiel 4 (T. 438–444)

438 SACHS

441

Ziemlich bewegt Grüss Gott, mein Jun-ker!

più p *f ausdrucksvoll*

molto cresc. *p*

Wenig später erwähnt Stolzing zum ersten Mal, dass er einen «wunderschönen Traum» gehabt habe, und auf das Wort «Traum» mündet die angedeutete C-Dur-Kadenzwendung – bei gleichzeitigem Wechsel der Instrumentation (von Streichern zu Holzbläsern und Hörnern) – in einen pianissimo aufleuchtenden E-Dur-Dreiklang, der für kurze Zeit ohne jedes melodische Beiwerk im Raum steht. Und weiter scheint sich der Klang – gewissermassen als Klangfarbe – zu verselbständigen: Bei Hans Sachs' Antwort («Das deutet Gut's») folgt eine mediantische Rückung nach As-Dur, während sich zu den gehaltenen Noten der Holzbläser und Hörner ein Harfenarpeggio gesellt. Wiederum einen Takt später schliesst sich ein Es-Dur-Akkord an, der jedoch

an dieser Stelle kaum in funktionalem Zusammenhang mit As-Dur gehört wird, sondern eher als Farbnuance erscheint. Langsam löst sich in T. 457 die akkordische Erstarrung des Klangbildes, indem die 1. Violinen (*pp*, *dolcissimo*) eine Phrase des Preisliedes andeuten, das bald aus dem «wunderschönen Traum» – wie die Melodie aus der Harmonie – hervorgehen wird.

Notenbeispiel 5 (T. 453–458)

453 WALTHER

Ich hatt' ei-nen wun-der-schö-nen Traum. SACHS

Das deu - tet Gut's: er - zählt mir den!

Etwas zurückhaltend

p *piu p* *pp* *dolcissimo*

Die mit Stolzings Traumvision verbundene Akkordfolge E-Dur – As-Dur – Es-Dur fungiert später auch, vom Chor der Holzbläser und Hörner in ganztaktiger Progression entfaltet, als klangliches Emblem der «selige[n] Morgenraum-Deutweise», die somit immer auf den Traum als ihrem Ursprung zurückbezogen bleibt, wie die «schöne Form» immer vom «eigensten Geiste der Musik», dem Erhabenen, erfüllt sein muss, will sie nicht zur geistlosen Pedanterie verkommen.

Notenbeispiel 6 (T. 1675–1677)

1675 SACHS

Die «se - li - ge Mor - gen-traum - Deut - wei - se»

p

Damit scheint das Ideal des musikalischen Kunstwerks aufgerichtet, und in der Tat hatte Wagner ursprünglich geplant, Stolzing auf der Festwiese das Preislied in genau gleicher Gestalt wiederholen zu lassen. Dank einem Brief Cosimas an Ludwig II. vom 31. Januar 1867 wissen wir, dass er sich erst in letzter Minute – wenige Tage vor Abschluss der Kompositionsskizze des dritten Aufzugs, die laut Wagners eigenem Vermerk am 7. Februar beendet wurde – für eine andere Lösung entschied:

«Ich erlaube mir die Abschrift des von Walther auf der Festwiese gesprochenen [sic!] Traumes beizulegen. Der Freund [Wagner] fand neulich, daß es durchaus unmöglich sei, zweimal in demselben Akt dasselbe Gedicht sagen zu lassen. Nun mußte es gleich sein und doch verschieden [...]»²³⁰

Es ist die Frage, ob man sich mit dieser pragmatischen (wenn auch zweifellos einleuchtenden) Erklärung zufriedengeben kann, denn die von Wagner vorgenommenen Änderungen sind nicht nur zu schwerwiegend, um beiläufig abgetan zu werden, sie tangieren auch die gerade erst gefundene «schöne» Formkonzeption (siehe Schema B, Seite 311).

In Gegenwart der geliebten Eva Pogner, so scheint es, holt Stolzing der traumähnliche Zustand entgrenzender Inspiration wieder ein. Statt sich an seine Vorlage zu halten, verlässt er das fixierte Modell, und zwar genau an jener Stelle, die Wagner mit der Regieanweisung «wie entrückt» markiert (T. 2624) (vgl. Bsp. 7, Seite 308). Bis dahin entspricht der melodische Ablauf exakt demjenigen in der Schusterstube (T. 2615–2623, vgl. T. 656–664). Doch als der erste Stollen mit einer Kadenz geschlossen werden müsste, um in den zweiten überzugehen, entledigt sich Stolzing des Schemas und setzt eine freie melodische Fortspinnung in Gang, die wiederum nach dem Prinzip der Barform gebaut ist: Eine neue Phrase wird zunächst exponiert («dort unter einem Wunderbaum, / von Früchten reich behangen», T. 2624–2627) und anschliessend – mit geringfügigen Abweichungen am Ende²³¹ – wiederholt («zu schaun in sel'gem Liebestraum, / was höchstem Lustverlangen», T. 2627–2631), so dass sich die charakteristische Stollenverdopplung ergibt, gefolgt von einem kurzen Abgesang («Erfüllung kühn verhieß, / das schönste Weib: / Eva – im Paradies», T. 2631–2637). Derselbe Prozess wiederholt sich

230 Zitiert nach John Deathridge, Martin Geck u. Egon Voss, *Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen (Wagner-Werk-Verzeichnis)*, Mainz u. a. 1986, S. 484 f.

231 Die melodische Abwärtsbewegung aus T. 2626 wird chromatisiert und nicht mehr zur Subdominantparallele d-Moll weitergeführt (T. 2627), sondern zur Doppeldominante in Gestalt eines verkürzten Nonakkordes (T. 2631) – zweifellos eine musikalische Reaktion auf das im Text beschworene «Lustverlangen».

im zweiten Stollen, dessen Text von Anfang an modifiziert erscheint («Abendlich dämmernd umschloß mich die Nacht», T. 2645–2667). Mit grösstem Nachdruck unterstreicht Wagner den Moment der Aufspaltung des Formschemas durch einen Trugschluss, der die erwartete G-Dur-Kadenz nach H-Dur umbiegt («dort unter einem Lorbeerbaum», T. 2654) und damit eine völlig neue Klangsphäre öffnet, in die sich Stolzing mehr und mehr verliert, ohne dass sein Gesang deshalb «formlos» würde. Denn die durch den Trugschluss eingeleitete Fortspinnung (T. 2654–2667) ist mit der entsprechenden Passage des ersten Stollens, von der harmonischen Ausweichung abgesehen, nahezu identisch, sie lässt sich also in ihrem melodischen Verlauf ebenfalls auf das Modell der Barform zurückführen (AAB) und kadenziert am Ende – wie die jeweils zweiten Stollen der ursprünglichen Strophen – nach G-Dur. Der Abgesang (T. 2675–2706) bleibt im Vergleich zur Schusterstube musikalisch unverändert (vgl. T. 704–726), wird jedoch komplett neu textiert und durch einen jubelnden Anhang von zwölf Takten erweitert (ab T. 2695).

Die Barform geht somit nicht verloren, sondern wandelt sich. In der Schusterstube sang Stolzing drei vergleichsweise kurze Strophen von jeweils 45 Takten (11 + 11 + 23), die – bei aller Freiheit im Detail – streng nach dem Bauprinzip «Stollen-Stollen-Abgesang» konstruiert waren. Auf der Festwiese hingegen trägt er nur mehr einen einzigen, grossdimensionierten Bar vor, der insgesamt 78 Takte umfasst (23 + 23 + 32). Durch diese Ausweitung des «schönen» Formgebäudes verlieren die einzelnen Abschnitte ihre unmittelbare «Überschaulichkeit» und treten gänzlich hinter den «einheitlichen Strom des Melos» zurück, der das «systematische Gefüge des rhythmischen Periodenbaues» zwar überwölbt, zugleich aber von ihm getragen wird. Musikalisch-Schönes und Musikalisch-Erhabenes greifen ineinander, ergänzen sich zum apollinisch-dionysischen Kunstwerk: Die Wahrnehmung des Hörers bleibt nicht an der äusseren Hülle des musikalischen Formenspiels haften, sondern dringt bis zu jenem Punkt vor, an dem sich das «Wesen der Dinge» – gleich einem Traumbild – im Klang offenbart. Und dennoch bedarf es der «plastischen» Formgebung, des apollinischen Scheins, um das Musikalisch-Erhabene nicht in Schrecken und Entsetzen umschlagen zu lassen. Das Gestaltlose muss bis zu einem gewissen Grad Gestalt annehmen, will es an die Erscheinungswelt vermittelt werden, aber nicht in der Masse, dass es selbst zu einer Erscheinung erstarrt. Entsprechend reagiert das Volk am Ende von Stolzings Preislied mit den Worten:

«Gewiegt wie in den schönsten Traum,
hör' ich es wohl, doch fass' es kaum!»

Notenbeispiel 7 (T. 2614–2637)

2614 WALTHER *anschwellend*

«Mor - gen - lich leuch - tend in ro - si - gem Schein, von Blüt' und

p dolce *cresc.*

2619 *f*

Duft ge - schwellt die Luft, voll al - ler Won - - - nen, nie er - son - nen, ein

molto cresc. *f* *sehr ausdrucksvoll* *dim.*

2623 *wie entrückt*

Gar - ten lud mich ein, dort un - ter ei - nem Wun - der - baum, von Fruch - ten reich be - han - gen, zu

ein wenig zurückhaltend *p sehr zart*

2628

schaun in sel' - gem Lie - bes - traum, was höch - stem Lust - ver - lan - gen Er - ful - lung kühn ver -

p *cresc.* *dim.* *p* *cresc.* *Allmählich wieder im etwas bewegteren*

2633

hiess, das schön - ste Weib: _____ E - va im Pa - ra - dies!»

früheren Zeitmass

f *dim.* *tr pp* *dolcissimo*

Im Gegensatz zum «dionysischen» Probelied des ersten Aufzugs, von dem Hans Sachs gesagt hatte, er könne es weder fassen noch messen, ist das Preislied, wie Stolzing es auf der Festwiese vorträgt, *kaum* fasslich – und diese Nuance macht allen Unterschied. Zusammengehalten durch eine «schöne» Barform, die sich aber nicht um ihrer selbst willen in den Vordergrund drängt, sondern nur eine Gerüstfunktion für das frei strömende Melos übernimmt, wird die «selige Morgentraum-Deutweise» zum Inbegriff dessen, was Wagner – legt man seine Beethoven-Schrift zugrunde – unter der Wechselwirkung von Musikalisch-Schönem und Musikalisch-Erhabenem versteht, eben die «künstlerische Bändigung des Entsetzlichen». Oder um es mit einer Formulierung Johann Gottfried Herders zu sagen: «Das Erhabne wird schön, das Schöne wird uns erhaben.»²³²

232 Herder, *Werke*, Bd. 8, S. 871.

Schema A (Schusterstube)

(T. 656–666)

Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,
 von Blüt' und Duft
 geschwellt die Luft,
 voll aller Wonnen,
 nie ersonnen,
 ein Garten lud mich ein,
 Gast ihm zu sein.

1. Stollen (A)

(T. 675–685)

Wonnig entragend dem seligen Raum,
 bot gold'ner Frucht
 heilsaft'ge Wucht,
 mit holdem Prangen
 dem Verlangen,
 an duft'ger Zweige Saum,
 herrlich ein Baum.

2. Stollen (A)

1. Bar

(T. 704–726)

Sei euch vertraut,
 welch hehres Wunder mir geschehn:
 an meiner Seite stand ein Weib,
 so hold und schön ich nie gesehn:
 gleich einer Braut
 umfaßte sie sanft meinen Leib;
 mit Augen winkend,
 die Hand wies blinkend,
 was ich verlangend begehrt,
 die Frucht so hold und wert
 vom Lebensbaum.

Abgesang (B)

(T. 746–756)

Abendlich glühend in himmlischer Pracht
 verschied der Tag,
 wie dort ich lag:
 aus ihren Augen
 Wonne saugen,
 Verlangen einz'ger Macht
 in mir nur wacht'.

A

(T. 758–768)

Nächtlich umdämmert, der Blick mir sich bricht:
 wie weit so nah,
 beschienen da
 zwei lichte Sterne
 aus der Ferne,
 durch schlanker Zweige Licht,
 hehr mein Gesicht.

A

2. Bar

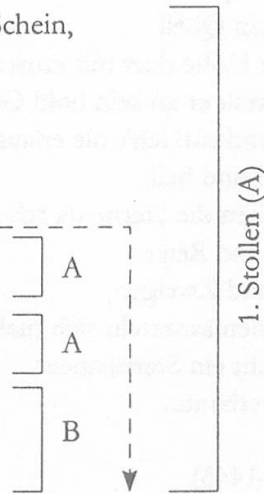
Schema B (Festwiese)

(T. 2615–2637)

Morgentlich leuchtend in rosigem Schein,
 von Blüt' und Duft
 geschwellt die Luft,
 voll aller Wonnen,
 nie ersonnen,

ein Garten lud mich ein –

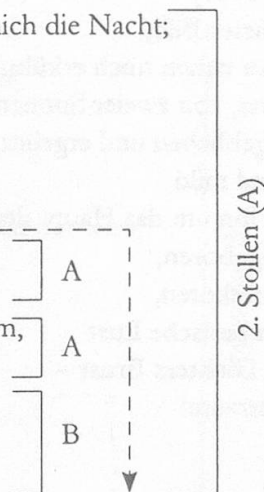
dort unter einem Wunderbaum,
 von Früchten reich behangen,
 zu schau'n in sel'gem Liebestraum,
 was höchstem Lustverlangen
 Erfüllung kühn verhieß,
 das schönste Weib:
 Eva – im Paradies.



(T. 2645–2667)

Abendlich dämmernd umschloß mich die Nacht;
 auf steilem Pfad
 war ich genah't
 zu einer Quelle
 reiner Welle,
 die lockend mir gelacht: –

dort unter einem Lorbeerbaum,
 von Sternen hell durchschienen,
 ich schaut' im wachen Dichtertraum,
 von heilig holden Mienen,
 mich netzend mit dem edlen Naß,
 das hehrste Weib,
 die Muse des Parnaß!



(T. 770–792)

Lieblieh ein Quell
 auf stiller Höhe dort mir rauscht;
 jetzt schwellt er an sein hold Getön',
 so stark und süß ich's nie erlauscht:
 leuchtend und hell,
 wie strahlten die Sterne da schön!
 Zu Tanz und Reigen
 in Laub und Zweigen,
 der gold'nen sammeln sich mehr,
 statt Frucht ein Sternenheer
 im Lorbeerbaum.

B

(T. 1435–1445)

Weilten die Sterne im lieblichen Tanz?
 So licht und klar
 im Lockenhaar,
 vor allen Frauen
 hehr zu schauen,
 lag ihr mit zartem Glanz
 ein Sternenkranz.

A

(T. 1447–1457)

Wunder ob Wunder nun bieten sich dar:
 zwiefachen Tag
 ich grüßen mag;
 denn, gleich zwei'n Sonnen
 reinster Wonnen,
 der hehrsten Augen Paar
 nahm ich da wahr.

A

(T. 1459–1481)

Huldreichstes Bild,
 dem ich zu nahen mich erkühnt!
 Den Kranz, von zweier Sonnen Strahl
 zugleich geblichen und ergrünt,
 minnig und mild
 sie flocht ihn um das Haupt dem Gemahl:
 dort huldgeboren,
 nun ruhmerkoren,
 gießt paradiesische Lust
 sie in des Dichters Brust –
 im Liebestraum!

B

3. Bar

(T. 2675–2706)

Huldreichster Tag,
dem ich aus Dichters Traum erwacht!
Das ich erträumt, das Paradies,
in himmlisch neu verklärter Pracht,
hell vor mir lag,
dahin lachend nun der Quell den Pfad mir wies;
die, dort geboren,
mein Herz erkoren,
der Erde lieblichstes Bild,
als Muse mir geweiht,
so heilig ernst als mild,
ward kühn von mir gefreit;
am lichten Tag der Sonnen,
durch Sanges Sieg gewonnen
Parnaß und Paradies!

Abgesang (B)

