



Die Andere
Bibliothek

Jochen
Hörisch

Weibes

Wonne

und Wert

Richard

Wagners

Theorie-

Theater

**Nichts ist
so reich,
als Ersatz
zu muten
dem Mann
für Weibes
Wonne
und Wert!**

Ich
kann den
Geist
der Musik
nicht

anders
fassen als
in Liebe.

Verachtet
mir die
Meister
nicht.

Jochem
Hörisch

Weibes

Mit
musikanalytischen
Erläuterungen
von Klaus Arp

Wonne
und Wert

Richard
Wagners
Theorie-
Theater

ISBN 978-3-8477-5366-7

AB – Die Andere Bibliothek GmbH & Co. KG, Berlin

www.die-andere-bibliothek.de

Weibes Wonne und Wert von Jochen Hörisch ist im Juni 2015 als dreihundertsechundsechzigster Band der Anderen Bibliothek erschienen. Die musikanalytischen Kommentare stammen von Klaus Arp, die musikalisch-technische Assistenz lag bei Davide Lorenzato, das Korrektorat besorgte Kirstin Skacel.

Francisco José de Goya y Lucientes: Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer (Caprichos 43), Radierung, Aquatinta (1799). © bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Jörg P. Anders. Arnold Böcklin: Die Toteninsel, Gemälde / Öl auf Holz (1883). Dritte Fassung (von fünf). © bpk / Nationalgalerie, SMB / Andres Kilger.

Um keine limitierte gedruckte Ausgabe zu verpassen, empfehlen wir das Abonnement: www.ab-abo.de

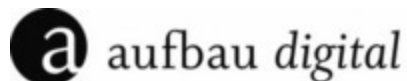
Herausgabe: Christian Döring

Covergestaltung: Friedrich Forssman

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jegliche Vervielfältigung und Verwertung ist nur mit Zustimmung des Verlages zulässig. Das gilt insbesondere für Übersetzungen, die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen sowie für das öffentliche Zugänglichmachen z.B. über das Internet.

E-Book Konvertierung: le-tex publishing services GmbH,
www.le-tex.de

Umsetzung und Vertrieb des E-Books erfolgt über



Für Renate in
glücklicher Erinnerung
an die Sommerabende
in Bayreuth

Inhalt

Vorwort

Einleitung Wagners musikalisches Theorie-Theater

Leitmotiv Nr.1 Das »Schächergewerbe« oder Richard Wagner und Karl Marx **Kommentar**

Leitmotiv Nr.2 Himmlische Familienbande oder Die toten Väter **Kommentar**

Leitmotiv Nr.3 Schuld und Schulden **Kommentar**

Leitmotiv Nr.4 Zugrundegehen oder Die Lust am Verlust – Wagners Todesbilder **Kommentar**

Leitmotiv Nr.5 Geheimnisse und Rätsel oder Lösen, Auslösen, Erlösen **Kommentar**

Leitmotiv Nr.6 »Er sah mir in die Augen« oder Das große (Ver-)Schweigen **Kommentar**

Leitmotiv Nr.7 Wähnen und Träumen **Kommentar**

Leitmotiv Nr.8 Der revolutionäre Rausch und die fatale Selbstunterbietung oder Wagners und Nietzsches Politologie **Kommentar**

Leitmotiv Nr.9 Wagners tantristische Ästhetik oder das Begehren und die Furcht **Kommentar**

Leitmotiv Nr.10 »Pferde sind die Überlebenden der Helden« oder Wagners Metamorphosen-Tiere **Kommentar**

Leitmotiv Nr.11 Tischgemeinschaften oder Wagners Gäste **Kommentar**

Leitmotiv Nr.12 »Die Gefühlswerdung des Verstandes« oder die kluge Unvernunft der Oper

Notenbeispiele

Literaturverzeichnis

DIE ANDERE BIBLIOTHEK

Die 1984 von Hans Magnus Enzensberger und dem Verleger und Buchgestalter Franz Greno begründete Buchreihe DIE ANDERE BIBLIOTHEK ist längst zum Bestandteil unserer deutschsprachigen Lesekultur geworden. Monat für Monat ist seit Januar 1985 ein Band erschienen - »Gepriesen und geliebt« (Frankfurter Allgemeine Zeitung). An dem Anspruch, intellektuelles und visuelles Vergnügen zu verbinden, hat sich bis zum heutigen Tag nichts geändert:

DIE ANDERE BIBLIOTHEK ist die »schönste Buchreihe der Welt« (Die Zeit).

Seit Januar 2011 wählt der Herausgeber Christian Döring monatlich sein Buch aus und gibt es im Verlag DIE ANDERE BIBLIOTHEK unter dem Dach des Aufbau Hauses am Berliner Moritzplatz heraus. In Haltung, Gestaltung und Programm hat sich am Anspruch seit drei Jahrzehnten nichts geändert: »Wir drucken nur Bücher, die wir selber lesen möchten.«

Das Programm der ANDEREN BIBLIOTHEK folgt inhaltlich seit Anbeginn nur einem Maßstab: Genre-, epochen- und kulturraumübergreifend wird entdeckt und wiederentdeckt, die branchenübliche Einteilung in

Sachbuch und Literatur hat nie interessiert, der Klassiker zählt so viel wie die Neuerscheinung. Es gilt der »Kanon der Kanonlosigkeit«, nur Originalität und Qualität sollen zählen.

- Jeden Monat erscheint ein neuer Band, von den besten Buchkünstlern gestaltet.
- Die Originalausgabe erscheint in einer Auflage von 4.444 Exemplaren – limitiert und nummeriert.
- Werden Sie Abonnent, so erhalten Sie jede Originalausgabe garantiert und zum Vorzugspreis.

Die Mindestlaufzeit des Abos beträgt ein Jahr (zwölf Bände), danach können Sie jederzeit kündigen. Als persönliches Dankeschön erhalten Sie eine exklusive Abo-Prämie.

Bitte informieren Sie sich bei Ihrem Buchhändler oder direkt bei uns:

DIE ANDERE BIBLIOTHEK

030 / 639 66 26 90 oder 030 / 28 394-227

info@die-andere-bibliothek.de

www.die-andere-bibliothek.de

www.ab-abo.de

Liebe Leserinnen und Leser,
die im E-Book eingebetteten Noten- und Hörbeispiele sind
durch ► Buttons im Text hervorgehoben. Diese ermöglichen
Ihnen direkt zu den genannten Noten- und Hörbeispielen
zu springen. Eine Rückkehr zum Text ist durch Anwahl der
Buttons an den Beispielen möglich.

Viel Spaß beim Lesen,
Ihr AB-Team

Ohne
Musik
wäre
das
Leben
ein
Leetum.

Friedrich Nietzsche

Vorwort

»Nichts ist so reich, /als Ersatz zu muten dem Mann/für Weibes Wonne und Wert!« Diese dichten Worte erklingen in Wagners Musikdrama *Rheingold* aus dem Mund eines Gottes, dessen Name bereits zu erkennen gibt, dass er der klügeren Götter einer ist: Loge. Der dem Logos und dem logischen Denken verschriebene Gott stellt nicht weniger als eine weitreichende, wenn nicht allumfassende These auf, die stark genug ist, eine ganze Theorie in sich zu bergen, deren Entfaltung lohnt. Und die lautet: »Weibes Wonne und Wert« haben nicht ihresgleichen. Für sie gibt es keinen Ersatz, kein Äquivalent. »Weibes Wonne« ist ein Wert dies- und jenseits aller Werte, buchstäblich ein absoluter, von allen Vergleichskontexten ab-solvierter, los-gelöster Wert. Weibes Wonne erlöst Männer von all ihrer Fixierung auf Erlöse, auf Werte wie Reichtum, Prestige oder Macht. Weibes Wonne und Wert erlösen von der Logik des Erlöses und der Werte, die Ersatz für anderes sein könnte. Weibes Wonne ist kein Wert wie andere, sondern der Wert an sich. Die Formel »Weibes Wonne« hat einen doppelten Aussagewert. Denn man kann sie als Genitivus objectivus und als Genitivus subjectivus lesen. Weibes Wonne meint die spezifische Lust, die Frauen (anders als Männer) erfahren, und die Wonne, die sie Männern

gewähren; Weibes Wert meint den intrinsischen wie den in jedem Wortsinne objektiven Wert, der Frauen zu Objekten für andere macht. Wagner gelingt es nicht nur hier, in einer Formel – »Weibes Wonne und Wert« – ein Problemparadox zu verdichten, das der Analyse wert ist: Auch absolut gesetzte Werte sind relative Werte. Mit der dichten Alliterationsformel »Weibes Wonne und Wert« ist nicht nur Wagners musikdramatische Kunst, sondern die Oper überhaupt im exzentrischen Zentrum ihrer Stärke angekommen. Denn das, was Loge da verkündet, ist der heiße Kern der spezifisch musischen und opernhaften Vernunft bzw. Unvernunft bzw. Vernunftkritik. Dieser Glutkern macht die Musik und die Oper zumal für viele so unwiderstehlich und faszinierend. Musik beschert Wonne – aber sie beschert eben auch und zumal dann, wenn sie mit Wagner zum Musikdrama wird, Einsichten, welche höher sind denn alle konventionelle Vernunft, sei's gesunde Alltags-, sei's wissenschaftliche, sei's theologische Vernunft.

Man muss sich den irritierenden Grundimpuls der Gesamtkunstwerke Richard Wagners vergegenwärtigen: Sie streben ernsthaft nach der Vermittlung von theorienahen Einsichten und Erkenntnissen, die sich aber gängigen Theorieformen entziehen. Wagners Musikdramen sind wundersame Erkenntnisdramen, weil sie ihre Theorielastigkeit in musikalischer Lust aufheben. »Ohne

Musik wäre das Leben ein Irrtum«,¹ lautet eine ebenso apodiktische wie pathetische Wendung Nietzsches, der sich zeitlebens von Wagners Werken faszinieren, aber auch irritieren ließ und schließlich vom klügsten Wagner-Bewunderer zum entschiedensten Wagner-Kritiker (nicht nur) seiner Zeit mutierte. Mit dieser hochambivalenten Reaktion auf Wagners Werk steht Nietzsche nicht allein. Die Reihe der Wagner-Bewunderer, die zugleich scharfe Wagner-Kritiker waren, ist lang. In diese Reihe gehören, um nur einige wenige zu nennen, Mark Twain und George Bernard Shaw, Ernst Bloch und Theodor W. Adorno, Thomas Mann und Marcel Proust, Luchino Visconti, Hans-Jürgen Syberberg, Manfred Frank, Alain Badiou und Slavoj Žižek. Die Schar der Wagnerianer, die den Meister kultisch verehren und jede Kritik an ihm als Sakrileg empfinden, ist nicht geringer. Sie ist abschreckend, gehören zu ihr doch neben liebenswert exotischen und exzentrischen Gestalten wie dem bayerischen König Ludwig II. auch wüste Antisemiten wie Houston Stewart Chamberlain und kaltblütige Massenmörder wie Adolf Hitler.² Es dürfte bis heute kein zweites künstlerisches Werk geben, das so sehr polarisiert wie das Richard Wagners. Gerade weil dies so ist, haben die ritualisierten Argumente für und gegen den (nach Thomas Manns viel zitierten Worten) »schnupfenden Gnom mit dem Bombentalent und dem schäbigen Charakter«³ wenig Überraschendes zu bieten. Überfällig

aber ist der Versuch, den Poeta doctus, den ambitionierten Theoretiker, den passionierten Debattierer Richard Wagner ernst zu nehmen, der auf Augenhöhe mit Philosophen wie Kant, Hegel, Feuerbach, Schopenhauer, Marx und Nietzsche Musikdramen komponierte und dem es dabei gelang, noch das auszudrücken, worüber andere Ausdrucksformen nur schweigen können. »Wagner kann alles«, stellte Thomas Mann lakonisch fest.⁴

In seinem Brief an Marie von Sayn-Wittgenstein vom 28. Mai 1854 aus Zürich hat Wagner für diesen seinen Impuls eine glückliche Formel gefunden, sprach er doch von einem »melodischen Gedanken«, der sein Werk und paradigmatisch den *Ring des Nibelungen* durchzieht. Man muss sich die Pointe dieser Formulierung vergegenwärtigen. Sie lässt die alte, aber nach wie vor gängige Suggestion hinter sich, Musik sei eine Gefühlsangelegenheit und Emotionsäußerung, die antithetisch zur Sphäre des Denkens und der Gedanken steht. Und sie artikuliert die weitreichende These, dass Töne, welche höher sind denn alle Vernunft, dennoch bzw. gerade deshalb gedankenvoll sein können, und dass Gedanken, so sie denn gehaltvoll sein sollen, musische Qualitäten aufweisen müssen. »Das Rheingold ist fertig./Als ich es begann, stand ich noch ganz im Zauber der Erinnerung an unsere Pariser Fahrt: alle Martern des Daseins haben sich bis heute wieder um das Vorrecht auf

meine Empfindungen gestritten .../Es gibt einen recht traurigen Zug, der durch meine Musica geht: ›Nur wer der Minne Macht versagt‹, heißen die Worte der schauerlich tiefen, oft herzzerreißenden Klage; derselbe melodische Gedanke bildet sich aber auch zu dem ›Weibes Wonne und Wert‹ um; er half mir, dem armen Fasolt eine rührende Verklärung zu geben ... Lächeln Sie mir, liebes Kind, zum Lohn meiner Mühe.« SB 6, 131⁵ Um das »Vorrecht auf (Wagners) Empfindungen« streiten sich, seiner hellsichtigen Selbstdiagnose zufolge, »alle Martern des Daseins«. Richard Wagner ist und erfährt sich selbst als ein Besessener. Obsessiv kreisen seine romantischen Opern, Musikdramen, Essays und Abhandlungen eben nicht nur um Stimmungen, Emotionen und Affekte, sondern auch um »melodische Gedanken« und um Denkbilder, die sein Werk leitmotivisch grundieren. Was hat es mit Familienbanden auf sich; warum sind Menschen erlösungsbedürftig; sind Götter gar noch mehr auf Erlösung angewiesen als Menschen; was verbindet ökonomische Erlöse mit religiösen Erlösungsversprechen, was Schulden mit Schuld; ist Endlichkeit und Sterblichkeit eine Zumutung oder ein Geschenk; kann, soll, muss jemand ein anderer werden und sein; wann sind Führergestalten Heils- und wann sind sie Unheilbringer; (wie) passt Heterosexualität zu Männerbünden; (wie) kann man frühe Traumatisierungen überwinden; muss man zugrunde gehen, wenn man letzte

Gründe erschließen will; warum ist Inzest ein ästhetisch unwiderstehliches Motiv; kann und soll man der Entsagung entsagen? Fragen wie diese treiben Wagners Werke immer erneut und stets in obsessiver Weise um. Sie durchziehen leitmotivisch nicht nur je eines seiner Werke, sondern sein Werk insgesamt. Auffallend ist dabei, dass die Subtilität seiner Kompositionen ungleich größer ist als die Komplexität seiner Essayistik – Letztere ist ein klassischer Fall von (interessanter, aufschlussreicher!) Selbstunterbietung.

Im Mittelpunkt von Wagners Werk, im exzentrischen Zentrum »(s)einer musica« und seiner »melodischen Gedanken« steht, nein: kreist die Einsicht, dass Erotik, Theologie und Ökonomie in der Moderne eine eigentümlich dreieinige Konstellation bilden, die ausdifferenzierten wissenschaftlichen Diskursen wie der Psychologie, der Theologie und der Ökonomie intransparent bleiben muss, die sich aber musikdramatisch erschließen lässt. Wagner bringt die tradierten Konstellationen von Werten und Wonnen, Weibern und Männern, Göttern und Menschen, Gründen und Abgründen, Minne und Musik zum Erklingen und zum Tanzen. Diese These möchte das vorliegende Buch entfalten.

Einleitung

Wagners musikisches Theorie-Theater

Wagners Musik ist besser, als sie klingt – so lautet ein viel zitiertes, Mark Twain zugeschriebenes Bonmot.¹ Es ist weniger kalauerhaft, als es seinerseits klingt. Denn der ebenso kluge wie nüchterne Mark Twain ahnt immerhin, dass Wagners romantische Opern und Musikdramen sich trotz all ihrer überwältigenden Suggestivität, gegen die sich viele aufgeklärte Köpfe geradezu instinktiv verwehren, nicht beim ersten Hören erschließen, weil sie auf buchstäblich unerhörte Einsichten verweisen. Wagners Werke sind starke Attacken auf die mentale, kognitive und intellektuelle Integrität ihrer Hörer. Doch sie sind keineswegs antiintellektuell; so viel Lust an theoretischen, theologischen, kulturanalytischen, ökonomischen, psychologischen und philosophischen Einsichten, wie sie in Wagners Werken zum Ausdruck kommt, ist in der Literatur-, Musik- und Kunstgeschichte (mit der halben Ausnahme der *Zauberflöte*² und mit der Viertelausnahme der Libretti, die Hugo von Hofmannsthal für Richard Strauss schrieb) bis heute einzigartig. Wagner wird, wie schon Nietzsche feststellte, von seiner Theorie- und Philosophielust, wenn nicht Theoriesucht umgetrieben;

unablässig und eindringlich will er etwas zeigen, beweisen, demonstrieren, vor Augen und Ohren führen.

Nun gilt die Oper nicht gerade als die intellektuellste unter den Kunstgattungen. Wer tiefsinnige Kunstwerke verfassen will, die theoretisch und philosophisch belastbar sind, schreibt in der Regel wie Wieland, Dostojewski, Musil, Proust, Joyce und Oswald Wiener einen umfangreichen Roman oder wie Pindar, Hölderlin, Yeats, Mallarmé, Rilke oder Celan hermetische Lyrik – nicht aber eine Oper. Denn diese Gattung gilt über lange Epochen hinweg als intellektuell nicht satisfaktionsfähig. Das Prestige der Oper in der frühen Goethezeit und lange darüber hinaus ist denkbar schlecht. Daran lässt die zwischen 1771 und 1774 erschienene *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* von Johann George (sic) Sulzer keinen Zweifel. Ihr denkender Verfasser ist ersichtlich kein Opernfreund. Heißt es doch im einschlägigen Artikel: »**Oper; Opera.** Bey dem außerordentlichen Schauspiel, dem die Italiäner den Namen *Opera* gegeben haben, herrscht eine so seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmakten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon schreiben soll. In den besten Opern siehet und höret man Dinge, die so läppisch und so abgeschmakt sind, daß man denken sollte, sie seyen nur da um Kinder, oder einen kindisch gesinnten Pöbel in Erstaunen zu setzen (...) In dem man von dem Unsinn, der sich so oft in der Oper zeigt,

beleidigt wird, kann man sich nicht entschließen, darüber nachzudenken.«³ Sulzer kann sich seiner massiven Bedenken zum Trotz denn doch entschließen, über die Oper nachzudenken, hat sie doch das Potential zum anspruchsvollen Gesamtkunstwerk – ein Begriff, den erst Wagner prägen und erfolgreich in Umlauf bringen sollte, der aber seine Vorgeschichte hat. So heißt es vergleichsweise versöhnlich bei Sulzer, dem Opern-Verächter: »Die Oper kann das Größte und Wichtigste aller dramatischen Schauspielere seyn, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinn der Neuern, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedriget und verächtlich gemacht haben.«⁴ Wagner wird mit seiner Konzeption des Gesamtkunstwerks versuchen, den Leichtsinn seiner Zunftgenossen in schwer überbietbaren Tiefsinn zu konvertieren.

Mit seiner Verwerfung der Oper steht Sulzer auf der Theoriebühne nicht einsam und verlassen da. Er hätte sich bei seinem vernichtenden Urteil auch auf Voltaires 1759 erschienenen philosophischen Roman *Candide* berufen können, in dem Prococurante, der soeben seine Hofkapelle moderate Kammermusik aufspielen ließ, ausführt: »Die *Oper* würde mir vielleicht besser gefallen, hätte man nicht die Kunst entdeckt, ein Ungeheuer daraus zu machen, das mich wahrhaft anwidert. Gehe hin wer da will, um jene

jämmerlichen in Musik gesetzten Tragödien anzusehen, wo keine Scene einen andern Zweck hat, als mir nichts, dir nichts, der Gesang mag nun dahin passen, wie die Faust aufs Auge, zwei oder drei abgeschmackte Arien anzubringen, wodurch die Actrice ihre Kehle geltend machen kann. Falle vor Entzücken in Ohnmacht, wer da will oder kann, wenn er einen *Kastraten* die Rolle eines *Cäsar* oder *Cato* herkrähen hört und ihn mit linkischer Haltung auf den Brettern einherstolzieren sieht. Ich meinerseits habe längst auf diese Armseligkeiten verzichtet, die heutzutage den Stolz *Italiens* ausmachen und die mehr als *ein* Fürst so theuer bezahlt.«⁵ Auch ein denkbar dezidierter Antipode zum aufgeklärten Spötter Voltaire wie Leo Tolstoi denkt über die Oper nicht viel anders. In *Krieg und Frieden*, einem Roman, dessen Handlung bekanntlich in die Jahre kurz vor Wagners Geburt fällt, die ja vom Kanonendonner der Völkerschlacht bei Leipzig begleitet wurde, finden sich Passagen, die aus der Verachtung des tiefsinnigen Autors für die oberflächliche Frivolität der Oper kein Hehl machen. »Im zweiten Akt stellten die Pappwände Grabmäler vor, und es war ein Loch in der Leinwand, das den Mond vorstellte, und das Licht der Lampen an der Rampe war durch hochgeschobene Schirme gedämpft, und die Trompeten und Kontrabässe spielten in tiefen Tönen, und von rechts und von links kamen viele Leute in schwarzen Mänteln.

Diese Leute schwenkten die Arme hin und her und hatten eine Art von Dolchen in den Händen; dann kamen noch einige Leute herbeigelaufen und schickten sich an, jenes Mädchen wegzuschleppen, das vorher ein weißes Kleid angehabt hatte und jetzt ein himmelblaues trug. Sie schleppten sie aber nicht sofort weg, sondern sangen lange mit ihr, und dann schleppten sie sie wirklich weg, und hinter den Kulissen wurde dreimal auf etwas Metallisches geschlagen, und alle fielen auf die Knie und sangen ein Gebet. Mehrmals wurden alle diese Handlungen von begeisterten Beifallsrufen der Zuschauer unterbrochen.«⁶

Doch nicht nur spöttische oder gedankenschwere Romane wie die von Voltaire und Tolstoi, auch die Ästhetiken von Kant, Schelling oder Hegel lassen kein großes Vertrauen in das theoretisch-philosophische Potential der Oper erkennen. So hegt Kant im § 52 seiner *Kritik der Urteilskraft*, der den schönen Titel *Von der Verbindung der schönen Künste in einem und demselben Produkte* trägt, Zweifel daran, ob die Kombination vieler Künste in einem (Gesamt-)Kunstwerk dieses schöner mache: »Die Beredsamkeit kann mit einer malerischen Darstellung ihrer Subjekte sowohl, als Gegenstände, in einem *Schauspiele*; die Poesie mit Musik, im *Gesange*; dieser aber zugleich mit malerischer (theatralischer) Darstellung, in einer *Oper*; das Spiel der Empfindungen in einer Musik mit dem Spiele der Gestalten, im *Tanz* u. s. w.

verbunden werden. Auch kann die Darstellung des Erhabenen, sofern sie zur schönen Kunst gehört, in einem *gereimten Trauerspiele*, einem *Lehrgedichte*, einem *Oratorium* sich mit der Schönheit vereinigen; und in diesen Verbindungen ist die schöne Kunst noch künstlicher: ob aber auch schöner (da sich so mannigfaltige verschiedene Arten des Wohlgefallens einander durchkreuzen), kann in einigen dieser Fälle bezweifelt werden.«

Eine halbe Ausnahme in der langen Reihe der denkenden Opern-Verächter macht Schopenhauer mit seinem 1819 erschienenen Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung*, das Wagner wohl nicht zuletzt aus diesem Grund in seinen Bann schlug. Wagner leuchtete, wie er in seinem *Beethoven*-Essay darlegt, unmittelbar ein, »was Schopenhauer vom Musiker überhaupt sagt: dieser spreche die höchste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht verstehe.« ^{9,83⁷} Der Ehrgeiz von Wagner ist unverkennbar. Er will als »denkender Künstler« und als Schöpfer von Gesamtkunstwerken dafür sorgen, dass die Sprache der Musik, die höher ist denn alle Vernunft, für die Theorie-Vernunft erschließbar wird. Schopenhauers Argumentation ist übersichtlich. Musik, wenn sie denn nicht Vokalmusik ist, hat keine spezifischen Themen. Sie drückt, so Schopenhauers Worte, nicht »dieses oder jenes« Besondere (dieses Ereignis, jenes Erlebnis, diese These, jenes Argument), sondern in seltsam ergreifender

Verdichtung das Verallgemeinerbare, also *die* Freude, *die* Trauer, *die* Gemütsruhe etc. schlechthin aus. Musik und die Instrumentalmusik zumal unterhält ein intimes Verhältnis zum Willen, zum »inneren Wesen«, zum »Ansich«, nicht zu den Erscheinungen. Wenn sie denn Vokalmusik, gar Opernmusik wird, muss die Willenswelt der asemantischen Klänge und Töne die Erscheinungswelt der Worte dominieren – so lautet Schopenhauers philosophische Begründung des alten Satzes »prima la musica, poi le parole« (zuerst die Musik und dann die Sprache), der in Antonio Salieris gleichnamiger einaktiger Oper, die am 7. Februar 1786 in der Orangerie von Schloss Schönbrunn uraufgeführt wurde, programmatisch erklang. Für Schopenhauer steht fest, dass die Musik »nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das Ansich aller Erscheinung, den Willen selbst, ausspricht. Sie drückt daher nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemütsruhe aus; sondern *die* Freude, *die* Betrübniß, *den* Schmerz, *das* Entsetzen, *den* Jubel, *die* Lustigkeit, *die* Gemütsruhe *selbst*, gewissermaßen *in abstracto*, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu. Dennoch verstehn wir sie, in dieser abgezogenen Quintessenz vollkommen. Hieraus entspringt es, daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun