

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Musikwissenschaftliches Seminar

Proseminar

Einführung in die Ästhetik und Ethik der Musik

5

PD Dr. Antonio A. Bispo

SS 2004

Carl Dahlhaus

und die Idee der absoluten Musik

10

Begriffsgeschichte und Deutung

I.

Einleitung

15

Der Begriff „Absolute Musik“ gehört zum heute gängigem Repertoire der Musikkategorisierung und wird häufig in Abgrenzung zu musikalischen Kategorien wie Drama, Vokalmusik, oder Programmmusik verwendet. Dabei gilt der Begriff im üblichen Sprachgebrauch der Musikwelt undifferenziert als charakterisierend für die reine Instrumentalmusik. Absolute Musik gilt für gewöhnlich als grundsätzlich zweckfrei und losgelöst von jeglichen außermusikalischen Momenten und wird als Gegenbegriff zur „funktionalen Musik“, mit all ihren Erscheinungsformen, angesehen.¹

20

25

30

Vom musikästhetischen Standpunkt aus hat heute dieser Begriff eine differenziertere aber durchaus kontroverse Bedeutungswelt, die vom allgemeinen Usus abgegrenzt werden muss. Die Vielzahl von Bedeutungen für die dieser Begriff im Laufe der Zeit stand, nötigt zu klärenden Untersuchungen. Diese Untersuchungen finden ihren Platz in diversen Monographien und Essays, die sich theoretisch mit den Charakteristika dieses Begriffes auseinandersetzen und den Versuch der Eingrenzung unternehmen, um die Geltung

¹ Vergleiche hierzu: Brockhaus Riemann, 1,10.

der „Absoluten Musik“ als eigenständige Kategorie im Kanon der Musikästhetischen Begriffe zu sichern.

5 „Das Paradox, dass Zurücknahme Erhöhung bedeute, ist die Dialektik auf dem Grunde der poésie ebsolue wie der absoluten Musik“² Mit diesem resümierendem Satz beendet der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus seine Abhandlung aus dem Jahre 1978 mit dem Titel „Die Idee der absoluten Musik“. Dieser verhältnismäßig kurze Text im Taschenbuchformat bietet nicht nur eine umfassende 10 Darstellung der Begrifflichkeit der „Absoluten Musik“ sondern auch einen kaleidoskopartigen Blick auf die Musikästhetik und Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Man mag einen Text aus den späten Siebzigern als weniger Aktuell einstufen, doch bietet Dahlhaus mit seinem Buch 15 grundlegende und immer noch gültige Sichtweisen auf eine der wichtigsten Epochen der Musikgeschichte und hat mit seiner revolutionär philosophischen Herangehensweise heute noch Referenzcharakter und Aktualität. So ist es heute immer noch ein Bedürfnis sich mit diesem wichtigem Kapitel der 20 musikästhetischen Welt von Dahlhaus auseinanderzusetzen, insbesondere, wenn man sich über seine Bedeutung für die heutige Sicht auf die Musik gewahr wird, denn neben seinem investigativem Blick auf den Ursprung und die Prägung des Begriffes „Absolute Musik“, bietet sein Buch auch Einblick 25 in die Musikästhetischen Paradigmen des späten 19. Jahrhunderts. Somit bietet Dahlhaus neben der nötigen Aufklärungsarbeit über die Bedeutungswelt dieses Begriffes auch eine für ihn ganz charakteristische neue Herangehensweise an musikästhetische Fragen und 30 Begriffklärungen. Sein Text ist mehr als eine Definition in Form eines Essays sondern überwindet die Grenzen üblicher Betrachtungsweisen.

Außer der Wiederaufdeckung Richard Wagners als Prägende Figur in der Begriffgeschichte der „Absoluten Musik“, bietet 35 Dahlhaus auch eine ausführliche Darstellung der Neu- und Umdeutungen mit Bezug auf alle Konnotationen, die dieser Begriff im Laufe der Zeit durchgemacht hat. Dabei ist die Vielfalt der angesprochenen Theorien, in denen die Absolute

² Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, 152.

Musik oft zum zentralen Punkt erklärt und gleichermaßen häufig positiv, wie negativ angeführt wurde, für die Betrachtungen über den Begriff an sich, aber auch über Dahlhaus' Sicht auf die Idee, die sich hinter der Begrifflichkeit verbirgt, essentiell. In seinen Betrachtungen wird insbesondere der Weg dieser Begriffswelt aufgezeigt, die, die heutige allzu schwammige Anwendung der Bezeichnung „Absolute Musik“ möglich gemacht hat.

Es soll im folgendem neben der allgemeinen Erkundung des Begriffes an hand Dahlhaus' Erläuterungen, auch die Darstellung der Sichtweise und im Text impliziertem Ästhetischen Paradigmen Dahlhaus' angestrebt werden, wobei die Komplexität des Themas in diesem Rahmen nur Ansatzweise angerissen werden kann.

Betrachtet man den oben zitierten Satz, so bietet sich schon eine erste Sicht auf Dahlhaus' Theorienwelt und der Weg zu einer eingehenden Untersuchung seines Standpunktes scheint geebnet. „Das Paradox, dass Zurücknahme Erhöhung bedeute, ist die Dialektik auf dem Grunde der poésie ebsolue wie der absoluten Musik“. Diese philosophisch anmutende Feststellung hat neben dem Konklusionscharakter auch durch die prominente Platzierung als letzter Satz große Bedeutung und scheint dem Leser eine prägnante und zugleich komplexe Charakterisierung der „Absoluten Musik“ an die Hand zu geben. Für unsere Untersuchungen ist dieser Satz soweit von Bedeutung, dass wir ihn ihm, trotz seinem Bezug auf das Kapitel „Absolute Musik und poésie absolute“, viel über Dahlhaus' Denkweise entdecken können.

Der Satz birgt eine grundsätzliche Kohärenz mit Hegels widerspruchsfordernder Dialektik³, und zeigt auf, wie gegensätzlich wirkende Prozesse (Zurücknahme – Erhöhung) im künstlerischem zu einer gleichgerichteten Wirkung werden können und ihren dichotomischen Sinn in einer als absolute Musik charakterisierbaren „leeren Innerlichkeit“ bekommen können.⁴ Auch wenn Dahlhaus in seiner Sicht weiter zu gehen wünscht als Hegel, und in der „Gehaltlosen

³ Siehe: Wörterbuch der Philosophischen Begriffe, 146, Hegels widerspruchsvermittelte Denkweise ist auf den Satz Dahlhaus' und seine vorhergehenden Gedanken über Hegel zu beziehen.

⁴ Siehe hierzu auch Dahlhaus Idee der Absoluten Musik, 152 Mitte.

Ahnung“ die eigentliche Metaphysische Würde der Musik zu entdecken glaubt, sind seine Gedankenstrukturen am ehesten durch die hegelsche Dialektik erfassbar. „Durch Zurücknahme entsteht Erhöhung“ ist wohl die prägnanteste Stellungnahme zu der Loslösung der Musik und ihrer geistesgeschichtlichen Reduktion zur metaphysischen Ahnung, die als Konsequenz eine Erhöhung nach sich zieht. Nimmt man diesen Satz in seiner Struktur als paradigmatische Reduktion ernst und setzt sie somit als Leitgedanke an die Betrachtungen über Dahlhaus Text, so kann durch die immerwährende dialektische Sichtweise eine deutlichere Ausarbeitung der Thesen in „Die Idee der Absoluten Musik“ erwirkt werden. Durch Erfassung der musikästhetischen Bedeutung dieses Satzes, als Formel für das „Absolute“⁵ in der Musik und der Entdeckung seiner dialektischen Struktur kommt man Dahlhaus schon sehr nah. Doch bevor wir näher auf die Struktur dieses Satzes in Relation zu den Musikästhetischen Grundthesen Dahlhaus' eingehen können, soll erst eine eingehende Begriffsklärung der „Absoluten Musik“ aus Dahlhaus sicht folgen.

20

Zur Herangehensweise:

Wir wollen uns bei unserer Untersuchung auf zwei Richtungen beschränken.

25

1. Die Begriffsgeschichte anhand Dahlhaus Ausführungen.
2. Kurze Analyse von Dahlhaus' implizierten musikästhetischen Thesen an ausgewählten Beispiel-Zitaten.

30

Da hierbei als Hauptquelle der Primärtext dienen soll, wird auf ausführe Sekundärliteratur bewusst verzichtet und nur in Sonderfällen auf Lexika zurückgegriffen.

35

⁵ Absolut im Sinne des Philosophischen Gebrauches dieses Begriffes, Siehe dazu auch Wörterbuch der Philosophischen Begriffe, 6.

II.

5 Die Entwicklung des Begriffes „Absolute Musik“

Im Blickpunkt von Carl Dahlhaus

Umwege der Begriffsgeschichte

10 Wir haben in der Einleitung bereits das Thema des Ursprungs
der Begriffsgruppe der „Absoluten Musik“ angeschnitten und
angedeutet, dass dieser Begriff durch Dahlhaus nicht zuletzt
mit Wagner in Verbindung gebracht wird. Die Assoziation die
man bei diesem Begriff und seinen Derivaten intuitiv erhalten
15 mag, führt allerdings nicht sofort zu dem Gedanken sie mit
Wagner in Verbindung zu bringen, sondern vielmehr zu
Eduard Hanslick. Es wirkt primär etwas befremdlich, einen
Komponisten, für den die Vermischung der Musik mit anderen
Künsten zu einem Gesamtkunstwerk das Credo ist, als
20 prägende Figur der Begriffsgeschichte, oder gar als Urheber
anzusehen.

Doch lässt man in diesem Falle einen wichtigen Punkt außer
Betracht, die Konnotation in der dieser Begriff bei Wagner in
Erscheinung getreten ist. Und eben diese Konnotation ist in
den Betrachtungen von Dahlhaus ganz essentiell, denn in dem
25 Moment, wo man diesen Begriff von dem heute üblichen
positiven, fast schon als Qualitätsmerkmal geltenden
Assoziationen befreit, und eine negative, oder zumindest
neutrale Konnotation im dialektischem Sinne, auch als
Dichotomie zulässt, erscheint die Urheberschaft Wagners
30 nicht mehr so abwegig. Dahlhaus zeigt eben dies in seinem
Kapitel „Umwege der Begriffsgeschichte“ auf die deutlichste
weise auf und betreibt Begriffsarchäologie. Der Titel dieses
Kapitels scheint schon anzudeuten, dass es sich bei der
Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte dieses Begriffes um ein
35 komplexes verworrenes Thema handeln muss.

Wagners Literarische Äußerungen sind für ihre oft brüchige
und nicht selten widersprüchliche Argumentationsweise
bekannt. Vieles scheint als Lösung nur dialektisch deutbar

und trotz allen Versuchen bleiben vermehrt unüberwindliche Paradoxien, die man hinnehmen muss. Auf eben dieses Problem kommt Dahlhaus in seinem Kapitel über die Begriffsgeschichte im Kontext Wagners zu sprechen.⁶

5 Laut Dahlhaus wird die „Absolute Musik“ als Begriff im Ausdruck „Schranken der Absoluten Musik“ in Wagners „Programm“ zu Beethovens neunter Symphonie aus dem Jahre 1846 das erste mal verwendet.⁷ Hier hat dieser Begriff eine verzwickte Bedeutung und steht für eine vom Eindeutigen und 10 Irdischem losgelöste Musiksprache. Eine Musiksprache die Absolut ist, besitzt für Wagner hier jedoch keine positive Konnotation, vielmehr ist sie neutrales Kennzeichen einer Musik, die die „das Erste, den Anfang und den Grund alles Vorhandenen und Denkbaren, das Sinnliche sein“⁸ noch nicht 15 erreicht zu haben scheint. Also eine „Schranke“ darstellt, die für Wagner mit dem letzten Satz aus Beethovens Neunter im Ansatz überwunden werden kann. Wagner assoziiert laut Dahlhaus hier also eine Umwandlung des Unbestimmten in das Bestimmte, eine Rückkehr zum gegenständlichen 20 Ausdruck und eine Abkehr von dem „unendlichen und unentschiedenen“ Ausdruck der „Absoluten Musik“.⁹ Hiermit zeigt Dahlhaus schon die Keimzelle dieses Begriffsfeldes auf, der sich im Weiteren in eine Bestimmte Richtung entwickeln wird, denn um die dialektisch verzwickte 25 Begriffswelt zu charakterisieren referiert Dahlhaus auch auf die Bedeutungsumwandlung die, die „Absolute Musik“ bei Wagners Texten „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1849) und „Oper und Drama“ (1851) erfahren hat. In diesen Texten ist aus dem mehr oder weniger neutralen Kennzeichen aus dem 30 Jahre 1846 ein polemischer durchaus negativer Begriff geworden. „Absolut“ wandelt sich zum Innbegriff der Loslösung. Zur Loslösung der Musik von ihren Wurzeln der Sprache und dem Tanz. Dahlhaus erkennt hier die frappierende Veränderung die dieser Begriff in Wagner 35 Vokabular durchgemacht hat und zeigt auf, dass nunmehr durch Wagner die Kunst als Absolut bezeichnet wird, die sich

⁶ Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, 24 unten.

⁷ Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, 24 mitte.

⁸ Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, ebenda.

⁹ Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, ebenda.

vom, für Wagner anstrebenswertem, Gesamtkunstwerk losgerissen hat. Eine Abstrakte, somit minderwertige Musik, die nur noch unvollkommene Teilkunst sei. Die Polemik dieser Begriffsprägung ist nicht übersehbar.¹⁰

5 Um diese Wandlung deutlicher zu schildern geht Dahlhaus im weiteren Verlauf auf die Hintergründe in Wagners Denkweise ein, die zu so einer Prägung des Begriffes führen können. Wagners Bestreben die griechische Tragödie neu zu beleben spielt hier eine essentielle Rolle. Harmonia allein, also die
10 „Absolute Musik“ sei nicht der Weg zur „eigentlichen Musik“, denn sie müsse mit Rythmos und Logos zusammenwirkend als Gesamtkunstwerk in Erscheinung treten um ihre Wahre Form und Sinnggebung zu erhalten.¹¹ Gleiches gilt für Rythmos und Logos allein. Der Bezug zu dem Trios
15 der Harmonia, Rythmos und Logos, als Charakteristika von der eigentlichen Gesamtkunst als Musik im Sinne Wagners, führt Dahlhaus weiterhin auch zu der Feststellung, dass eine Musik, die zwar Vokal sei, aber nicht im engerem Sinne mit den dichterischem Zusammen verankert, im Denkgebilde
20 Wagners auch als negativ „absolut“ anzusehen sei.¹² Somit wird klar, dass egal welche Paarung Harmonia Rythmos oder Logos Rythmos, usw. nicht das Ziel des Gesamtkunstwerkes erreichen kann, solange nicht alle Elemente organisch zusammenwirken. Doch bleibt auch hier, wie Dahlhaus
25 aufzeigt eine gewisse Schwammigkeit in Wagners Theorie, da der Begriff „Absolute Musik“ und seine Derivate generalisierend als negatives Gegenstück zum Gesamtkunstwerk aufgeführt werden, und so eine Differenzierung oft nicht angestrebt wird.
30 Um die Position von der „Absoluten Musik“ in Wagners Verständnis weiter zu skizzieren, sei hier noch auf die These Dahlhaus’ eingegangen, dass Wagner in der „Absoluten Musik“ einen Zwischenzustand auf dem Weg zur wahren, vollkommenen Kunst sieht. Wonach Wagner in der „ewige
35 Sehnsucht“ der Instrumentalmusik einen dialektischen Prozess auf dem Wege zur wahren Kunst erkennt. Instrumentalmusik sei eine Vorläufige Stufe im Prozess der Musikgeschichte die

¹⁰ Zum Abschnitt siehe Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, 25.

¹¹ Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, 26.

¹² Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, 27.

ihre Wurzeln verloren, aber ihr endgültiges Ziel noch nicht erreicht habe, demnach sei sie zwar unumgänglich aber noch nicht Vollkommen, ein Dialektisches Moment im Hegelschen Sinne; ein Moment das unumgänglich sei zur Entwicklung der Musik und eine Zwischenphase zwischen dem Archaischem und Zukünftigem.¹³

Doch ist hiermit die in sich paradoxe Sicht Wagners noch nicht ganz erschöpft und Dahlhaus führt seine Betrachtungen über Wagners Begriffswandlungen fort um zu zeigen, dass das Absolute im Verlaufe Wagners geistiger Entwicklung noch weitere Wandlung durchlaufen wird. Auf diese Betrachtungen sei nur soweit eingegangen, das Dahlhaus aufzeigt, das der Zwiespalt zwischen geschichtsdialektischem Verständnis und einer Ontologie, in der Absolute Musik die Ahnung des Unendlichen sei, und eine metaphysische Konnotation besitzt, nicht geschlichtet wird. Romantische Ästhetik und Erhöhung des eigenen Werkes, des Gesamtkunstwerkes, zum Höhepunkt der dialektischen Entwicklung von Musik verzwicken Wagner in unumgängliche Widersprüchlichkeiten, die Dahlhaus deutlich skizziert.¹⁴ In späteren Schriften Wagners wird sogar eine fast schon gegensätzliche Begriffsverwendung deutlich.¹⁵

Im Weiteren soll nun auf die Entwicklung des Begriffes der „Absoluten Musik“ bei anderen Autoren als Wagner eingegangen werden um einen breiten Überblick über Dahlhaus differenzierte Arbeit zu gewährleisten.

Als Gegenfigur zu dem Tondichter Wagner steht seit jeher der Name: Eduard Hanslick. Hatte bei Wagner der Begriff „Absolute Musik“ noch durchaus negative, oder zumindest verworren defizitäre Entwicklungen gefunden, auch wenn durch den Hegelschen Bezug im späteren eine metaphysische Aura den Begriff relativierte, so ist bei Hanslicks Begriffswelt eine völlige Umdeutung des Begriffes erkennbar. Neben dem Umstand, das Hanslicks ästhetische Grundhaltung durch E.T.A Hoffmans sieht auf die Instrumentalmusik, als „eigentliche Musik“, d.h. als erhöhendes Ziel der Musikgeschichte, essentiell geprägt wurde, führt auch seine

¹³ Vergleiche hierzu: Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik 28f.

¹⁴ Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, 31 und siehe zum Vergleich auch eigener Text Seite 6 Zeile 12.

¹⁵ Siehe hierzu Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, 35.

empiristische Haltung zu einer gänzlich anderen Anwendung des Wagnerschen Begriffes „absolute Tonkunst“.¹⁶ Die negative Konnotation hat sich in eine äußerst positive Kategorisierung von einer reinen Instrumentalmusik gewandelt: „Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst.“¹⁷ Mit diesem Satz aus Hanslicks Buch „Vom Musikalisch Schöner“ gelingt Dahlhaus die frappierendsten Unterschiede zwischen Wagners und Hanslick „Absoluter Tonkunst“ aufzuzeigen. Demnach ist hier der Begriff „Absolut“ ein Kennzeichen für Instrumentalmusik in seiner reinsten Form. Doch muss Hanslicks Ästhetik in Bezug auf diesen Begriff etwas differenzierter betrachtet werden, um auf die vielschichtigen Begriffsassoziationen eingehen zu können. Dies geschieht in Dahlhaus „Idee der Absoluten Musik“ auf eingehende Weise. Auf den ersten Blick erscheint der Begriff bei Hanslick bloß noch als eine Kategorisierung reiner Instrumentalmusik, doch zeigt Dahlhaus, dass der Begriff tiefer geht. Neben der empirisch anmutenden Kategorisierung von reiner Instrumentalmusik kommt bei Hanslick laut Dahlhaus auch ein Hauch des Metaphysischen ins Spiel, das für einen Formalisten vorerst ungewohnt erscheinen mag. Doch bezieht sich Dahlhaus bei seiner These, das Hanslicks Ästhetik, und somit sein Begriff des „Absoluten“, eine metaphysische Ader in sich habe, auf einen bemerkenswerten Abschnitt, dem Abschließendem Teil, in der ersten Auflage (1854) „Vom Musikalisch Schöner“.¹⁸ Der Satz: „Ihm wirkt die Musik nicht bloß und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegung im Weltall“, zeigt neben der von Hanslick bekannten These von den „Tönend Bewegten Formen“, auch, dass dem Begriff des absoluten eine fast magische metaphysische Bedeutung zukommt. Absolute, also von aller Funktion losgelöste Musik, sei so, nach Dahlhaus, für Hanslick mögliches Abbild des philosophisch „Absoluten“¹⁹;

¹⁶ Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, 32f.

¹⁷ Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, 33.

¹⁸ Vergleiche hierzu, Dahlhaus Idee der Absoluten Musik, 33.

¹⁹ Hier als Erläuterung: Wörterbuch der Philosophischen Begriffe, 6: Das Absolute, im Sinne von „erste Bedingung alles Seienden“, dazu sehe auch Heideggers Metaphysik.

in anbetracht dieser Assoziation ist eine Metaphysische Deutung nicht mehr zu verleugnen. So muss man in Hanslicks „Absoluter Tonkunst“ eine unterschwellige Verbindung des Formalismus und der metaphysischen Deutung des Selbigen durch das Verständnis des „Absoluten“ in der Musik als Vollendete, in sich und aus sich Schlüssige, Form erkennen. Uns zeigt diese These, dass Hanslicks Konnotation mit dem Begriff die Bahn für das überhöhende Pathos der „Absoluten Musik“ im weiteren Verlauf der Begriffsgeschichte ebnete. Soviel zu Hanslick.

Interessant, besonders im vergleichenden Blickpunkt Dahlhaus' erscheint Nietzsches Verwendung des Begriffes, die auch deutlich zu der späten Kehrtwende in Wagners Sicht auf das „Absolute“ in der Musik führte. Im Gegensatz zum Frühen Wagner und Hanslicks Bezug auf die reine Instrumentalmusik, geht Nietzsches Begriff einen abstrakteren Weg und sieht in der „Absoluten Musik“ eine sich vom Irdisch-Bedingten, d.h. von der Funktion, dem Wort und schließlich auch allem irdisch Greifbaren emanzipierte Musik, die so ihre Metaphysische Bestimmung erreiche, dabei aber wie im Tristan der Dichtung bedürfe um für den Menschen erträglich zu sein. Für Nietzsche also ist eine Oper wie Tristan auch Absolute Musik, weil sie sich für ihn, Symphonisch, als von der Bindung der Sprache losgelöst verstehen lasse. Dies scheint für einen Opernhasser wie Nietzsche erstmal befremdlich, doch zeigt Dahlhaus, dass Nietzsches Sicht durchaus sich mit der Verachtung der „Gaukelei“ in der Oper verbinden lässt. Für ihn hat Absolute Musik keine Grenzen, sie mag auch von vielen störenden Faktoren umgeben sein, doch die Charakteristik einer Musik, die in sich das Potential des „absoluten“, also des Losgelösten, Für-sich-stehenden habe, würde als Gleichnis in sich gelten und durch Drama und ähnliches nur zum Ausdruck gebracht, sozusagen Übersetzt werden.²⁰ So kann nachvollzogen werden, wenn für Nietzsche der Begriff „Absolute Musik“, in Beibehaltung seiner philosophisch Metaphysischen Bedeutung im Sinne eines Gleichnisses für das Unnennbare, auch für ein Werk wie den Tristan stehen kann, wenn das Außermusikalische verächtlich

²⁰ Hierzu Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, 36,38,39.

als Beiwerk angesehen wird. Dahlhaus geht hier auch auf die interessante Polemik Nietzsches ein, wo deutlich wird, welche Kritik er am verblendenden Charakter der herkömmlichen Oper, jedoch nicht der Musik, übt. Wichtig ist Nietzsches Sicht in soweit, dass wir hier das erste Mal eine Trennung zwischen der Musik an sich und dem der Musik umgebenden Momente haben, und somit Musik mit Dichtkunst gepaart nicht zwangsläufig aus der Kategorie der „absoluten Musik“ herausfallen müsse, wenn die Musik an sich dem Kriterium „absolut“, auf dessen besondere Eigenschaften in der Ästhetik Nietzsches hier nicht weiter eingegangen werden sollte, gerecht wird.

Betrachtet man die Schriften Wagners aus der Zeit und vergleicht sie mit Nietzsches Grundhaltung, so entdeckt man erstaunliche Ähnlichkeiten, die weiterhin darauf zu deuten scheinen, dass Wagners Ästhetik im Laufe seines Lebens grundlegende Veränderungen erfahren hat. So wird die Widersprüchlichkeit seiner Thesen nur noch deutlicher.²¹

Nun wollen wir im Überblick die weitere Entwicklung des Begriffes skizzieren. Im späteren 19. Jahrhundert beginnt die Begrifflichkeit der „Absoluten Musik“ langsam ihren differenzierten Sinn, mit allen philosophischen Konnotationen zu verlieren und wird hauptsächlich als Kennzeichen „rein formaler“ Instrumentalmusik verwendet.²² Doch erfährt der Begriff noch interessante Prägungen, die erwähnenswert, seien, eben weil sie sich vom herkömmlichen, sich langsam zu Usus emanzipierendem undifferenziertem Gebrauch unterscheiden. Hierzu sei Ferruccio Busoni erwähnt, dessen Terminus „Absolute Musik“ in eine völlig neue und gegensätzliche Richtung zeigt, als alle vorherigen Begriffprägungen. Für Busoni, ist eben die formalistisch, bzw. kategoristisch geprägte Sicht auf den „absoluten“ Charakter der Musik eine völlige Fehldeutung von „Absolut“. Er sieht in der herkömmlich als Absolut bezeichneten Musik ebendiese Musik, die durch ihren Formenzwang ganz und gar nicht absolut sein kann. Vielmehr erkennt er in einer sich von allen Zwängen und Regeln emanzipierenden Musik, das für

²¹ Hierzu Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, 39 (Wagner über seine Dramen:“ ersichtlich gewordene Taten der Musik“)

²² Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik,40ff.

ihn „Absolute“. Somit erhält in Busonis Ästhetik „absolut“
wiederum eine wortnahe Deutung die jedoch konträr, d.h. im
Ziele gegenläufig zu dem Absolutheits-Verständnis seiner
Zeit steht. Absolut ist für Busoni „freie‘, Musik, losgelöst
5 von überlieferten Formen und insofern ‚absolut‘“²³ Dahlhaus
Bringt seine Sicht auf diese Art von Absolutem
Musikverständnis mit dem prägnanten Satz „[Absolute
Musik], lässt als erbrochene Hülse gerade das zurück, was im
konventionellen Wortgebrauch das Wesen ‚absoluter Musik‘
10 ausmacht: die ‚architektonische‘ Form“, auf den Punkt.²⁴
Abschließend seien noch August Halm und Ernst Kurth
erwähnt, mit denen Dahlhaus seine Begriffsgeschichte
abschließt. Für beide steht das Absolute der Musik für eine
religiös, somit durchaus metaphysisch anmutende
15 Charakterisierung von einer Musik, die an sich dem
„Losgelösten“ schlechthin, einer Ontologischen „Idee der
Absoluten Musik“ Raum gebe. Dabei zählt die Art der Musik
nur vordergründig und der Schwerpunkt liegt auf einer
Seelischen Ahnung, vom Absoluten.
20 Das Dahlhaus, seine Untersuchung über die Prägungen des
Begriffes mit diesen Gedanken beendet kommt nicht von
ungefähr, denn diesen höchst prominenten Platz erhalten
Halm und Kurth mit Sicherheit auch wegen ihrer Wichtigkeit
für Dahlhaus’ Verständnis vom Absoluten in der Musik. Wir
25 gehen auf diese Wichtige Richtung hier weiter nicht ein, da in
den Folgenden Untersuchungen noch ähnliche Richtungen
eingeschlagen werden müssen.

30

35

²³ Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, 43.

²⁴ Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, ebenda.

III.

Dahlhaus Auffassung von der „Absoluten Musik“

5 *Kurz erarbeitet anhand Exemplarischer Zitate*

Nach eingehenden Betrachtungen über die Begriffsgeschichte anhand des Kapitels „Umwege der Begriffsgeschichte“ in Dahlhaus „Idee der Absoluten Musik“ soll nun der Versuch
10 unternommen werden, mehr über Dahlhaus Musikästhetische persönliche Sicht auf die „Absolute Musik“ in Erfahrung zu bringen. Hierzu bietet sich, wie bereits in der Einleitung erwähnt, besonders der Letzte Abschnitt des Kapitels „Absolute Musik und poési absolue“ an.

15 Wir wollen uns nun dem schon bekannten Satz „Das Paradox, dass Zurücknahme Erhöhung bedeute, ist die Dialektik auf dem Grunde der poésie ebsolue wie der absoluten Musik“ widmen.²⁵ Was sagt uns dieser Satz über Dahlhaus sicht auf die „Absolute Musik“?

20 Die verzwickte Dialektik dieses Satzes haben wir schon in der Einleitung angeschnitten, doch verrät er uns noch mehr, wenn wir ihn im Kontext des gesamten Abschnittes sehen. Dahlhaus führt in diesem Abschnitt eine geschickte Argumentationslinie, indem er seine eigenen Sichtweisen gegen die von Hegel abgrenzt, sie aber unterschwellig durch Hegel legitimiert.

Dahlhaus stellt als Ausgangsthese die Musik als „Abstraktionsprozeß“ dar. Ein Abstraktionsprozess in dem Dahlhaus eine fortschreitende Auflösung des Inhalts versteht.
30 Dies sei, so Dahlhaus auch von Hegel erkannt worden. Dieses Abstrahieren, was im Grunde eine Reduzierung des Kontextes und eine Hervorhebung der Intension statt des extensiven ist, führt zwangsläufig zu dem ersten Ausdruck des obigen Satzes nämlich der „Zurücknahme“. Abstraktion, eine „graduelle
35 Entfernung vom Positiven und Substanziellem“ ist die

²⁵ Zu Folgendem vergleiche immer: Dahlhaus, Idee der Absoluten Musik, 152 letzter Abschnitt.

Zurücknahme, die zur „Erhöhung“ führen soll, oder vielmehr an sich sie schon bedeutet.

Doch wieso bedeutet Zurücknahme als Abstraktion Erhöhung?

Hier kommen wir zu Dahlhaus zweiter These, die als
5 Konsequenz der Rücknahme, einen Rückgang ins Innere und
Formale sieht. Dahlhaus lässt diesen Satz auch durch Hegel
legitimieren, der dies gleichermaßen als notwendige
Geistesgeschichtliche Stufe erkannt habe. Doch im Gegensatz
10 zu Hegel, für den diese Konsequenz einen verdächtigen
Beigeschmack habe, führt Dahlhaus genau diesen Rückgang in
die „leere Innerlichkeit“ als Bedingung für die
„Metaphysische Würde“ der Musik an. Somit sei eine Musik,
die sich zur „leeren Innerlichkeit“ abstrahiert, sozusagen der
redundanten Selbstkohärenz preisgibt, eben durch diesen
15 Umstand metaphysisch. Metaphysisch wird hiernach durch das
erlangen des Attributes „Absolut“ definiert, im Sinne von „zu
sich selbst gekommen“, sich selbst und ausschließlich
bedingend. Wieso fast nun Dahlhaus diese „Metaphysische
Würde“ der Musik, die so „Absolut“ sei, als Erhöhung auf?

20 Wir haben bereits erkannt, dass die Zurücknahme eine
Metaphysische Konsequenz sei, und weiter, dass sie die
Musik somit zu Sich selber führe. Dahlhaus zeigt nun, dass
diese beiden Ausgangsthesen dialektisch in dem Gedanken
aufzugehen haben, dass Musik, die als Absolut angesehen
25 werden müsse, eine gestaltlosen Ahnung gleichkomme, die
sich nicht im „fest umrissenen Worten“ zeige. Seine
Emanzipation von einer Fremden Idee, nämlich der festen
Umrissenheit, die sie nicht zu sein braucht, wenn sie für sich
stehend in sich schlüssig, und gleichzeitig leer, als „leere
30 Innerlichkeit“ erscheint, ist für Dahlhaus nun genau das
offenkundige Merkmal für eine „Erhöhung“ eine Erhöhung im
metaphysischen Sinne. Diese Erhöhung sei hier jedoch eher
im Sinne einer Zu-sich-Findung angesehen, einer Rückkehr
zum philosophisch Absoluten.

35 Betrachtet man nun das Paradox, das „Zurücknahme“, (also
Reduktion zum Absoluten im metaphysischen Sinne, d.h. eine
Sinnentleerung im vordergründigem und eine Sinnfindung im
eigentlichen Sinne,) Erhöhung,(also das Ergebnis der
Reduktion zum Eigentlichen,) sei, so versteht sich unser Satz
40 schon sehr deutlich als Charakterisierung einer Ästhetischen

Grundhaltung. Die Dialektik, die diesem Gedanken zu Grunde liegt verbirgt sich hinter der Zusammenführung, oder besser gesagt der Auflösung einer Antithese aus Reduktion und Entwicklung. Die Reduktion, dass absolute Musik von dem Inhalt entleert und so sich Weiterentwickelt wird dann deutlich, wenn man den Qualitativen Unterschied zwischen der Reduktion und der Erhöhung erkennt. Nur so kann Dahlhaus Idee richtig aufgefasst werden. Dieser Qualitative Unterschied nämlich, dass einerseits bei der Reduktion es sich um immanentes Ontologisches und bei der Erhöhung um transzendentes Handle, zeigt uns, dass gerade durch das Verlassen der Dinglichkeit, Dahlhaus für die Musik die Chance sieht, in sich Schlüssig also Absolut zu werden. Diese Chance spielt sich jedoch auf einer anderen Ebene ab, ist also qualitativ verschieden von der Zurücknahme. Sie ist eine Chance der Erhöhung im Bereich des metaphysischen Ganzen, also eine Erhöhung im Sinne einer Erlangung der zgedachten Form im Weltengebilde, d.h. einer Zu-Sich-Findung im sinne einer Autoauthentizität.

Sieht man nun den Satz „Das Paradox, dass Zurücknahme Erhöhung bedeute, ist die Dialektik auf dem Grunde der poésie ebsolue wie der absoluten Musik“ unter diesen Gesichtspunkten, zeigt sich neben der offenkundigen Vermutung, dass Dahlhaus seine Ästhetik auf einer Hegelschen Dialektik begründet, auch die Auflösung des Paradoxons, schlicht durch die qualitative Unterscheidung von „Zurücknahme“ und „Erhöhung“ im Kontext dieses Satzes.

Man kann somit in Dahlhaus Ästhetik soweit sie durch diese kurze Passage in seinem Buch „Die Idee der Absoluten Musik“ ersichtlich ist, folgendermaßen charakterisieren. Die Idee, also die metaphysische Transzendenz des Absoluten in der Musik führt zu einer werkimmanenten Betrachtung, für die Kontext, eben weil sie Zurückgenommen werden müsse als Hindernis erscheint. Auch wenn Dahlhaus in seinen Betrachtung immer wieder auf den Kontext eingeht, über den Eigentlichen metaphysischen Wert eines Werkes, im oben erklärtem Sinne, den er als Ideal überhöht, entscheidet, so unsere Auffassung über Dahlhaus Ästhetik, allein seine Autoauthentizität. Die enorme Wichtigkeit die der Begriff

„Absolute Musik“ in Dahlhaus Denkweise einnimmt zeigt sich somit nicht nur durch seine Bemühungen um die Aufklärung seiner Charakteristika und Begriffsgeschichte, sondern auch in diesem allzu kurzen Abschnitt, der doch soviel über Dahlhaus Gedanken verraten kann.

5

Liest man analytisch diesen Satz, so kommt man an seiner Konsequenz für Dahlhaus' Denken nicht vorbei:

„Das Paradox, dass Zurücknahme Erhöhung bedeute, ist die Dialektik auf dem Grunde der [poésie absolue wie der] absoluten Musik“

10