

# Zur Beziehung von Arthur Schopenhauers Philosophie zu Richard Wagners Musikdramen

Von Christoph Weismüller (Düsseldorf)

## Gemeinsame Themen

Arthur Schopenhauers Philosophie und Richard Wagners Musikdramen sind einander intim verbunden durch eine je spezifische Auseinandersetzung mit den Themen *Musik* und *Traum*.

In *Die Welt als Wille und Vorstellung* entwickelte Schopenhauer eine Musiktheorie, die – kurz umrissen – besagt, daß die Musik, geradeso wie die Ideen selbst, das *innere Wesen* der Welt, den Willen, repräsentiere, während alle anderen Künste nur das Abbild der Ideen darstellen und nur die „erscheinende Welt“<sup>1</sup> betreffen; diese „reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen“<sup>2</sup>.

Ebenfalls sind in seinem Hauptwerk einige verstreute Bemerkungen zum Traum zu finden. Diese streichen insbesondere heraus, daß die Welt des Wachens und die des Traums „doch offenbar aus Einer Form gegossen“<sup>3</sup> sind; nur sei zwischen dem „*lange[n]* Traum (das Leben)“<sup>4</sup> und dem „*kurzen* Träumen“ die „Brücke abgebrochen, und daran unterscheidet man beide“. Schopenhauer verdeutlicht, daß es zwischen Traum und Wirklichkeit keine grundsätzliche Differenz gibt, sie haben beide „in sich durchgängigen Zusammenhang gemäß dem Satz vom Grunde“; gleichnishaft formuliert er: „Das Leben und die Träume sind Blätter eines und des nämlichen Buches“<sup>5</sup>.

Hauptsächlich jedoch äußert Schopenhauer sich zum Traum in seinem *Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt*, der 1851 in den *Parerga und Paralipomena* veröffentlicht wurde. Hier zeigt Schopenhauer unter anderem, daß der „Traum als ein kurzer Wahnsinn“<sup>6</sup> währt, aber nur deswegen, weil in ihm der Wille *unmittelbar wirkt*.

Gleichwohl von Schopenhauer der Traum als das Phänomen, in dem der Wille unmittelbar wirkt, und die Musik als die Repräsentation des innersten Wesens

---

<sup>1</sup> W I, 350; § 52; hier und des weiteren zitiert nach der Lütkehaus-Ausgabe im Hoffmanns Verlag, Zürich 1988.

<sup>2</sup> W I, 341; § 52.

<sup>3</sup> W II, 12, Kapitel 1.

<sup>4</sup> W I, 47; § 5.

<sup>5</sup> W I, 49; § 5.

<sup>6</sup> P, *Versuch über das Geistersehen*, 232.

der Welt aufgefaßt werden, unternimmt er es nicht, seine Musik- und seine Traum-Theorie zu einer sich ergänzenden gemeinsamen Theorie zusammenzuführen. Bei ihm bleiben diese zwei getrennte Theoriesegmente. Erklären läßt sich solche kategorische Aufrechterhaltung einer Trennung aus dem – vor allem Platon und Kant entliehenen – Konzept der ursprünglichen Doppelung, also der Aufspaltung in zwei eigenständige Welten, in a. die der *sichtlichen Erscheinungen*, welche die *Ideen darstellen* und b. die der *Musik, welche das Ding an sich darstellt*. So läßt sich die These herleiten, daß Schopenhauer in Rücksicht auf diese Doppelung seine Philosophie der Musik nicht mit seiner Philosophie des Traums verbindet.

Richard Wagners Werk beschäftigt sich seit 1840 zunächst ausschließlich auf der künstlerischen Ebene explizit mit dem Verhältnis von Musik und Traum: zunächst im Rahmen der *romantischen Opern*, später dann ab 1848 in den *Musikdramen*. Ab 1850 folgen die für den hier thematisierten Zusammenhang besonders wichtigen theoretischen Schriften Wagners: *Das Kunstwerk der Zukunft*; 1851 *Oper und Drama*; 1870 *Beethoven*; 1872 *Über die Benennung 'Musikdrama'*.

Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* lernt Wagner erst 1854 durch die Vermittlung Herweghs kennen, also nachdem *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* und das Textbuch zum *Ring des Nibelungen* bereits vorliegen.

In Wagners romantischen Opern und Musikdramen läßt sich zunächst eine *künstlerische Parallelproduktion* zur Schopenhauerschen Philosophie der Musik und des Traums erkennen. Wagner führt hier einen künstlerischen Diskurs in bezug auf das Verhältnis von *Musik* und *sichtlicher Darstellung*; entsprechend dazu diskutiert er auf dieser ästhetischen Ebene das Verhältnis von *innerer Darstellung*, das heißt von Traum, und *äußerer Darstellung*, das ist die wache Wirklichkeit.

Diese Parallelproduktion, die Wagner insbesondere im Rückgriff auf die griechische Tragödie<sup>7</sup> sowie in Bewunderung vor allem für Beethoven und Shakespeare entwickelt, trifft zum ersten Mal 1854 mit dem Schopenhauerschen Denken zusammen; das führt 1856<sup>8</sup> zur Veränderung des Schlusses der *Götterdäm-*

---

<sup>7</sup> In bezug auf die griechische Tragödie übersetzt Wagner das Drama mit *Tat* oder *Handlung*: „als solche, auf der Bühne dargestellt, bildet sie anfänglich einen Teil der Tragödie, d. h. des Opferchor-Gesanges, dessen ganze Breite das Drama endlich einnahm und so zur Hauptsache ward“ (Wagner [1872]: *Über die Benennung 'Musikdrama'*. In: *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hg. von D. Borchmeyer, Band 9, Frankfurt/M. 1983, 271 – 277, 273).

<sup>8</sup> Im Jahr 1856 entwirft Wagner auch das Konzept für *Die Sieger*; die Handlung hat buddhistischen und brahmanischen Hintergrund und fügt sich zusammen aus Szenen um Buddha, die das Problem

merung. In den Schriften ab 1857, insbesondere in *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen* und auch in „*Zukunftsmusik*“ von 1860, kommt der Einfluß Schopenhauers zwar implizit immer prägnanter zum Ausdruck, zu einer expliziten Aufnahme der Philosophie Schopenhauers auch auf der Theorieebene kommt es jedoch erst um 1870 in Wagners *Beethoven*-Arbeit. In dieser faßt Wagner Schopenhauers Philosophie der Musik und des Traums auf seinen Dramenbegriff, im Sinne des musikdramatischen Gesamtkunstwerks, zusammen.

Den bisher im Rahmen der Wagner- aber auch der Schopenhauerrezeption großzügig ausgesparten Zusammenhang der Musik- und der Traum-Philosophie Schopenhauers durch Wagner möchte ich deswegen ganz besonders hervorheben. Musik und Traum sind die zwei Themen, an denen sich das philosophische Werk Schopenhauers und das künstlerisch-ästhetische Werk Wagners zentral kreuzen, und zwar so, daß bei Wagner die Welt als Wille und die Welt als Vorstellung in der Relation von Musik und sichtlicher Erscheinung zum musikdramatischen *Kunstwerk der Zukunft* und zur Philosophie der Musik als Theorie des Gesamtkunstwerks zusammenfinden.

Die hervorstechende Besonderheit dieser ästhetischen Konzeption des musikdramatischen Gesamtkunstwerks, die sich bei Wagner etwa von 1840, beginnend mit der Arbeit am *Fliegenden Holländer*, bis 1848 und darüber hinaus sicherlich auch immer weiter entwickelt, besteht nicht zuletzt darin, daß sie für ihre angemessene theoretische Formulierung in Begriffen 1870 auf die Philosophie Arthur Schopenhauers zurückgreift; vor allem aber auch darin, daß sie die Philosophie, mit deren Begriffen sie beschrieben werden kann, bereits als Kunstwerk auf und unter der Bühne inszeniert, als sie diese Philosophie noch nicht kennt.

Gesamtkunstwerkliche Konzeptionen sind der Romantik kaum neu; im Gegenteil stehen diese gerade zu ihrer Zeit recht ansehnlich im Kurs. So tritt Wagner zwar in einen Bereich elaborierter Tradition ein, doch seine Platznahme dort geht einher mit deutlichen Absetzungen und Neuorientierungen, die zumal dazu führen, daß sich an Wagners Werk der Ausklang der Romantik vollzieht.

## Das Gesamtkunstwerk

Die Idee des Gesamtkunstwerks wurde nach immer wieder neuen Versuchen der Verwirklichung universeller Spektakel bereits im Ausgang des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem tragenden Gedanken der Romantik: F. W. J.

---

der Erlösung des Erlösers behandeln, und zwar in der Hinsicht auf die Freisetzung von der ewigen Wiedergeburt.

Schelling fand in der Kunst nicht nur den wahren Ausdruck der Philosophie, er lancierte in seiner *Philosophie der Kunst* nicht nur dieser beiden Disziplinen Vermählung, sondern er schlug auch vor, die *Oper* zu einem *Drama* – in der Rücksicht auf die antiken Dramen – fortzuentwickeln, das unter der Vorrangstellung der *Poesie* steht, die mit der Musik im Gesang verbunden sein sollte<sup>9</sup>. Dieses von ihm einflußreich vertretene Konzept der Synthesis der Künste im *Drama* wurde vor allem von Schlegel, Novalis, Tieck, Wackenroder und E. T. A. Hoffmann aufgenommen. Die letzteren drei allerdings wenden das Schellingsche Konzept hin auf eine *Vorrangstellung der Musik*. Damit entstanden die Entwürfe zur *romantischen Oper*. Diese Wende zur Vorrangstellung der Musik aber wird durch Wagner seine sehr spezifische, künstlerische und auch theoretisch wiederum veränderte Ausgestaltung finden, die vor allem von der Schopenhauerschen Rezeption des von Wackenroder und E. T. A. Hoffmann modifizierten Schellingschen Konzeptes beeindruckt ist: Wagner strebt „eine vollgiltige Vereinigung der Poesie und Musik im Drama“<sup>10</sup> an.

## Wagners Philosophie der Musik und des Dramas und Schopenhauers Philosophie der Musik

Die Forschung sieht sich in der glücklichen Situation, daß Wagner seiner künstlerischen Produktion auf diese bezogene theoretische Ausarbeitungen beigelegt hat. Entsprechend besteht die Möglichkeit, Schopenhauer und Wagner auch auf der theoretischen Ebene miteinander zu vergleichen.

### Richard Wagners Philosophie der Musik und des Dramas

Ich formuliere eine Kurzskeizze der Wagnerschen Theorie in zwei Sätzen:

1. „Die *Musik* schließt das *Drama* ganz von selbst in sich“<sup>11</sup>. Das bedeutet: Die *Musik* und das *Drama* gehören untrennbar zusammen; als einzelne isolierte Genres sind sie angemessen nicht möglich.
2. Das *Drama* als die szenische Vorstellung erscheint als die ersichtlich gewordenen Taten der *Musik*. So nämlich hätte Wagner seine Dramen gerne genannt: „ersichtlich gewordene Taten der *Musik*“<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Vgl. Schelling, F. W. J.: *Philosophie der Kunst*. Darmstadt 1976; insbesondere Seite 380.

<sup>10</sup> Wagner, R. (1860): „*Zukunftsmusik*“. An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen. In: *Dichtungen und Schriften*, Band 8, 45 – 101, 62.

<sup>11</sup> Wagner, R. (1870), Beethoven. In: *Dichtungen und Schriften*, Band 9, 38 – 109, 87.

Gemäß diesem Verständnis des Verhältnisses von Musik und Drama wird das Musikdrama als Gesamtkunstwerk einsichtig: Musik und Drama werden in einem ursprünglichen und unentkoppelbaren Verhältnis zueinander begriffen, in welchem sie konstitutiv aufeinander verweisen, insofern sie einander Anfang und Ende sind. Die Musik im Verein mit ihrer visuellen szenischen Darstellung auf der Bühne ergibt also das Gesamtkunstwerk.

### Schopenhauers Philosophie der Musik

Für Schopenhauer ist bekanntlich die Grundkraft der Wille, aus dem sich alles entfaltet. Dessen adäquate Objektivation sind die im platonischen Sinne zu verstehenden *Ideen*. Der Zweck aller Künste, bis auf die eine Ausnahme der Musik, ist es, die Erkenntnis dieser Ideen dadurch anzuregen, daß sie einzelne Dinge darstellen. Im Gegensatz zu allen anderen Künsten versteht Schopenhauer die Musik nicht als durch die Ideen vermittelt, sondern als unabhängig von allen Erscheinungen und letztlich gar von der Welt selber. Für Schopenhauer ist die Musik gewissermaßen eine zweite, eigenständige Welt für sich: Sie gilt ihm als die „unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens“<sup>13</sup>, das heißt als *zweite adäquate Objektivation* neben den Ideen.

Gemäß Schopenhauers Konzeption aber steht die *Musik als unmittelbare Objektivation des Willens* gleichwohl in einem Bezug zu den isolierten Abbildern der Ideen; sie ist nämlich sowohl noch Wille als sie auch Wille bereits nicht mehr ist: Sie strebt auf die Abbildlichkeit des Willens zu: Schopenhauer spricht explizit von ihr als „unmittelbare Objektivation“ und „Abbild des ganzen Willens“; so kann die Musik vor allem verstanden werden als der *Übergang* vom Willen zur Vorstellung, und zwar insofern sie das von aller Erscheinung unabhängige Abbild ist, also eine nicht zu einem eigenständigen Bild geratende Abbildung.

Gleichwohl Schopenhauer die Musik und die Welt der Erscheinung kategorisch getrennt hält, läßt die Musik sich somit begreifen als das ursprüngliche Phänomen des *Übergangs*, das allerdings nicht in die Erscheinung übergreift; und damit ist zumal angesprochen: der Übergang vom Willen zum Intellekt, vom Dunkel zum Licht, so auch der Übergang in die Visualität; die Musik wird somit bereits von Schopenhauers Theorie her deutlich als das Initial zur Weiteröffnung.

Von diesen versammelten theoretischen Vorgaben her wende ich mich nun der Darstellung der konkreten künstlerisch-ästhetischen Einlösung der Scho-

---

<sup>12</sup> Wagner, R. (1972), *Über die Benennung 'Musikdrama'*. In: Dichtungen und Schriften, Band 9, 271 – 277, 276.

<sup>13</sup> W I, 341; § 52.

penhauerschen Philosophie im Werk Wagners und in dessen Aufführungskonditionen zumindest seit Bayreuth zu.

## Die Umsetzung der Schopenhauerschen Philosophie in Wagners Technik der Inszenierung

Was sieht der Zuschauer zu Anfang der romantischen Opern oder der Musikdramen? Er sieht nichts: Das ist eine Besonderheit, die tatsächlich erst seit Wagner eine verbindliche Tradition gefunden hat. Das Licht im Zuschauerraum ist verloschen; es herrscht Dunkelheit – im Wagnerschen Sinne ist nicht einmal mehr die Beleuchtung des Orchestergrabens wahrzunehmen, weil dieser verdeckt, damit abgedunkelt und gänzlich der Sicht entzogen ist –; die Dinge haben ihre Klarheit und Distinktheit verloren und drohen dem eigenen Körper näher zu rücken; es gibt nichts mehr in klarer Abständigkeit und Getrenntheit wahrzunehmen; nur das weitaus weniger Abständigkeit gewährende – hier aber nicht virulente – Tasten, Riechen und Schmecken der Außenwelt ist noch möglich: *und das Hören*. Aber es gibt keine spontan vermittle des *Sehens* klar bestimmbar Objekte mehr. Mit Schopenhauer kann man formulieren: Der Zuschauer ist wie in die Sphäre des Willens eingelassen, in eine Sphäre, aus der *heraus* der Intellekt erst wieder *provoziert* zu werden hat.

Aus dieser Enge in der Dunkelheit, in welcher der Wille „als finstere treibende Kraft“<sup>14</sup> wirkt, erhebt sich sodann die Musik, die, ganz im Sinne Schopenhauers, hervordringt: als eine erste Objektivation; aber als eben die *unmittelbare* Objektivation und nicht als ein *isoliertes* Abbild, sondern im Sinne des „Abbilds des Willens *selbst*“. Diese Musik, das Vorspiel, erklingt gleichsam wie die noch unmittelbare Differenzierung des Selbstbezuges des Rezipienten im Dunkel der Sphäre des Willens: und leitet über zum Aufzug des Vorhangs in die Welt ersichtlicher Vorstellung.

Dieses technische Arrangement der Aufführung ist eine sehr konkrete Inszenierung der Schopenhauerschen Worte zum Aufkommen der Erkenntnis und der Vorstellung, welches den Zweck hat, die Gefährdungen innerhalb der *unreflektierten* Sphäre des Willens aufzuheben. Bei Schopenhauer heißt es: „Allein mit diesem Hilfsmittel, dieser *μηχανη*, steht nun, mit einem Schlage, die *Welt als Vorstellung* da, mit allen ihren Formen, Objekt und Subjekt, Zeit, Raum, Vielheit und Kausalität. Die Welt zeigt jetzt die zweite Seite. Bisher bloß *Wille*, ist sie nun zugleich *Vorstellung*, Objekt des erkennenden Subjekts. Der Wille, der bis hierher im Dunkeln, höchst sicher und unfehlbar, seinen Trieb verfolgte,

---

<sup>14</sup> W I, 212; § 27.

hat sich auf dieser Stufe ein Licht angezündet“<sup>15</sup> – es gilt – hinsichtlich Wagners Musikdrama – nur hinzuzufügen: wenn der Vorhang sich öffnet.

Im Hinblick auf solche Nähen vermag es sehr deutlich zu werden, daß Schopenhauers *Theorie vom Aufkommen der Vorstellung* der Wagnerschen *Inszenierungstechnik* entspricht.

Eine besondere Nähe zeigt sich auch darin, daß das Aufkommen der Vorstellung sich nach Schopenhauer einer Situation der *Bedrängtheit des Willens* verdankt, der durch seine übergroße Nähe zu sich selbst, und zwar wegen eines fehlenden „Erkenntniß“<sup>16</sup>-Abstands, zu einer solchen *Bewegung nach außen* motiviert wird. Wagner inszeniert das Übergehen beziehungsweise das Erwachen aus dem bedrängenden Dunkel in das ersichtliche Bühnendrama *vermittels der Musik*; und diese Inszenierungstechnik ist organisiert im Sinne der Schopenhauerschen *μηχανή*.

<i>Was bei Schopenhauer dies ist,</i>	→	<i>erscheint bei Wagner als:</i>
Nichts / das Innerste des Organismus	→	das Dunkel
Erregung des Innersten des Organismus / Objektivierung / Weckung	→	die Musik
Vorstellung / Intellekt / Erkenntnis	→	das Drama Bühnenergebnis die ersichtliche Darstellung der Taten der Musik

Des Philosophen und des Künstlers Nähe zeigt sich weiterhin insbesondere in deren Beschäftigung mit dem Traum, der neben der Musik das zweite der beiden gemeinsamen Themen Schopenhauers und Wagners ist.

## Schopenhauers Traumphilosophie

Im Traum treffen wir auf ein „unmittelbares Wirken unseres Willens selbst“<sup>17</sup>, sagt Schopenhauer. Hinsichtlich dieser These von der ‘Unmittelbarkeit’ des

<sup>15</sup> W I, 212; § 27.

<sup>16</sup> Ebenda.

<sup>17</sup> P, *Versuch über das Geistesleben*, 265.

Traums zum Willen wirft sich jedoch die wichtige Frage auf: Wie kann in der Unmittelbarkeit die Erkenntnis des Traums möglich sein? Die Bedingung dafür, daß ein Traum erkannt werden kann, ist immerhin die, daß die Unmittelbarkeit, also die erkenntnislose Unabständigkeit, aufgehoben sein muß. Zur Erkenntnis des Traums ist zunächst grundlegend die Unterscheidbarkeit des Träumens von seinem Anderen, vom Wachen, vonnöten; und um diese Unterscheidbarkeit leisten zu können, bedarf es, im Sinne des Übergangs vom Willen zur Vorstellung, des *Erwachens*.

Schopenhauer betont, das „allein sichere Kriterium zur Unterscheidung des Traumes von der Wirklichkeit“ sei „das ganz empirische des Erwachens“<sup>18</sup>, das den „Unterschied bezeichnet“<sup>19</sup> und die Bedingung für alle Erinnerung des Traums ausmacht.

Einen Übergang des Erwachens zeigt Schopenhauer aber nicht nur im Wechsel vom Traum zur wachen Wirklichkeit auf, sondern auch im Transit vom Schlaf zum Traum, und zwar hinsichtlich der Entstehung von Traumgestalten: Die „Traumgestalten“<sup>20</sup> entstehen nach Schopenhauer aus dem Schlaf, und sie verdanken sich einer „Erregung ... aus dem Inneren des Organismus“<sup>21</sup>. Diese *Erregung von innen* spricht das bildende Organ der Repräsentation an, das *Traumorgan*; dies ist in Schopenhauers Verständnis das Gehirn, welches als „bloßer Pensionär oder Parasit des Organismus ... das organische Leben repräsentiert“<sup>22</sup>. Die durch die Erregung erfolgende Repräsentation bildet sich sodann nach der Maßgabe der Kriterien des Traumorgans, insofern dieses nur „seine eigene Sprache reden“<sup>23</sup> kann. Das heißt: Das Traumorgan beginnt in sich die Traumbildung gemäß der Ordnung der Bildung der Welt als Vorstellung, und zwar so, daß es gemäß der apriorischen Formen der Anschauung, Raum und Zeit, des Objekts und des Subjekts, der Vielheit und der Kausalität die Bildung derselben darstellt, so daß auch für die innere Schlafverfassung die bereits zitierten Schopenhauerschen Worte ihre Gültigkeit anmahnen: „Die Welt zeigt jetzt die zweite Seite. Bisher bloß *Wille*, ist sie nun zugleich *Vorstellung*, Objekt des erkennenden Subjekts. Der *Wille*, der bis hieher im Dunkeln, höchst sicher und unfehlbar, seinen

---

<sup>18</sup> W I, 48; § 5., 45.

<sup>19</sup> W I, 49; § 5.

<sup>20</sup> P, *Versuch über das Geistersehen*, 234.

<sup>21</sup> Ebenda; vgl. auch 303.

<sup>22</sup> Ebenda, 261. Das 'Gehirn' im Sinne des Gedächtnisses und Traumorgans imponiert gewissermaßen als das (innere) 'Bühnen-Organ': Es stellt in diesem Sinne die Instanz der Sicherung der Objektivierung – und mithin auch der Reproduzierbarkeit – dar. Insofern kann das Gehirn hier auch nicht als schier positiv isolierbares organisches Phänomen verstanden werden, sondern muß als das Organ der Vorstellungs- und Repräsentationsbildung des – sich aus respektive vermittels seiner Objektivierung bestimmenden – Willens erfaßt werden.

<sup>23</sup> Ebenda, 237.



Trieb verfolgte, hat sich auf dieser Stufe ein Licht angezündet.“ Damit wird der Traum von Schopenhauer geradezu daraufhin pointiert, so etwas wie die *innere Schöpfung* von Welt zu sein, und zwar als eine *nachstellende Wiederholung* dieser Schöpfung der Welt der Erscheinung.

In diesem Sinne ist der Mensch nächstens im Übergang vom Schlaf zum Traum und weiter dann auch im Traum in der Situation des *Komponisten*, wie zunächst Schopenhauer ihn begreift und im Anschluß an ihn auch Wagner: Bei Schopenhauer heißt es bereits: „der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht“<sup>24</sup>: Das ist es, was, wie bisher zu erfahren war, der Traum nach der Maßgabe der Erregung des Traumorgans aus dem inneren des Organismus leistet.

Wagner geht nun ein Stück weiter. Nach ihm ist es der Komponist, in dem sich die „Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt“<sup>25</sup> ereignet, zu der das Drama sich als ein „im Wachen fortträumen“<sup>26</sup> verhält. Bei Wagner kommt dergestalt das *Schopenhauersche Traumorgan* als der *Komponist* zu sich, und zwar in der Weise, daß dieser die Außenwendung des Innenvorgangs einzuleiten vermag.

Wagner adaptiert Schopenhauers Theorie dergestalt, daß er die Musik begreift als die erste objektive äußere Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt; und dieses *Wesen der Welt*, das ist der Wille, der nun genauer noch darin erkannt werden kann, ständig im *Übergang in die Welt der Erscheinung* zu sein; die Musik offenbart nach Wagner eben diesen Übergang.

Diese Übergangsverhältnisse möchte ich des weiteren hinsichtlich der Entstehung der Traumgestalten in Wagners frühem Werk darstellen, das noch von Schopenhauerkennnissen unberührt ist.

---

<sup>24</sup> W I, 344; § 52. Im Anschluß an diese Textstelle gibt Schopenhauer selbst einen Hinweis auf die Zusammenführbarkeit seiner Musik- mit der Traum-Theorie, insofern er sagt, daß der Komponist „wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat.“

<sup>25</sup> Wagner, R.: *Beethoven*, 89f.

<sup>26</sup> Ebenda, 90. Das Musikwerk selbst vergleicht Wagner in seinem der Musikphilosophie zugerechneten Beethovenaufsatz „dem Gesichte der hellsehend gewordenen Somnambule, als das von ihr erschaut, und nun im erregtesten Zustand des Hellsehens auch nach außen verkündete, unmittelbare Abbild des innersten Wahrtraumes“ (91) und stößt damit auf „den Kanal zu dieser seiner Mitteilung auf dem Wege der Entstehung und Bildung der Klangwelt“.

## Die Entstehung der Traumgestalten in Wagners frühem Werk

Mit der folgenden Darstellung einer Wagnerschen Dramenszene soll insbesondere deutlich werden, wie die Schopenhauersche Philosophie auf der Wagnerschen Bühne erscheint, und zwar lange bevor Wagner Einblick in Schopenhauers Werk genommen hat.

Bei Wagner wird das Aufkommen der Vorstellung zunächst als die Bühneneröffnung aus der Musik inszeniert, und des weiteren wird diese Vorstellungseröffnung als die stetig sich wieder darstellende Grundstruktur des Dramas auf der Bühne nochmals aufgenommen: Das Musikdrama imponiert dergestalt als die ständige Variation der Inszenierung seiner Genese, es gestaltet sich als die Dauerdarstellung von Übergangs- und Weckensmomenten, insofern immer wieder neu die Entstehung des Gesamtkunstwerks als musikalisch hervorgerufenes Bühnenergebnis vorgeführt wird. In Anlehnung an Schopenhauer kann man sagen: Geradeso wie das Traumorgan nur in seiner eigenen Sprache reden kann, wiederholt sich auch das Musikdrama ständig und kann, einmal erregt, nichts anderes sagen, als sich selbst beziehungsweise seine Erregung, das heißt, die Vorstellung gibt Bericht von der Genese ihrer selbst. So kommt es zu einer dauernden Vervielfältigung des Initialgeschehens auf der Bühne. Dabei mögen zwar die Inhalte wechseln, aber thematisiert wird doch stets nur das eine Problem des *Übergangs* in die Vorstellung: und eben dieser Übergang imponiert als das *Aufkommen von Traumgestalten*.

Der Zuschauer ist in diesem Zusammenhang bemerkenswerterweise so dabei, als wäre es ihm möglich, Einblick zu nehmen in die Träume der anderen.

Gleich in der ersten Szene des *Fliegenden Holländers* sieht es folgendermaßen aus: Der Steuermann von Dalands Schiff soll wachen; gegen den Schlaf singt er ein weckendes Lied; aber er schläft dennoch ein, und aus dem Schlaf, aus dieser Einkehr in die Sphäre des Willens, treiben wie von einem Innen her, wie aus der Musik und wie aus dem Traum des Steuermanns, große Gestalten hervor: Das Schiff des Holländers erscheint. Wie somit die Welt der sichtlichen Erscheinung erweckt ist durch Klang und in ersichtliche Bewegung, so wird von dieser 'erweckten' Erscheinung des Schiffs der Steuermann selbst geweckt; der nimmt kurz sein Lied auf und schläft sogleich wieder ein: Aus diesem erneuten Schlaf erscheint der erweckte Holländer, und wieder wird der Steuermann geweckt, wieder setzt er sein Lied fort: Spätestens dadurch wird die Musik deutlich als die Gewährung des *Transits ins Erwachen*. Während also die Musik allgemein den Übergang ins Drama leistet, wird im Besonderen diese Erkenntnis der Musik als 'Transit ins Erwachen' als *ersichliches Bühnendrama* vorgestellt.

In dessen Szene wird endlich der Steuermann aufgeweckt, und in dieser Situation zitiert der Aufgeschreckte den *Teufel*: Damit ist explizit auf eine Darstellung des von Schopenhauer – circa zehn Jahre später in seiner Traumtheorie – angeführten initialen Bezeichnungsvorgangs des Erwachens gestoßen: auf das Erwachen, das den „Unterschied bezeichnet“<sup>27</sup>. Gleichsam nun im Austritt aus der unmittelbaren Sphäre des Willens – im Sinne geradezu eines Sündenfalls – ruft der Steuermann die bislang dunkle Welt in die Sicht: und neue Traumgestalten erscheinen: Bald macht die Mannschaft des Holländers mit jubelndem Gesang das Schiff zum Absegeln bereit, nachdem der erste Sturm des Willens sich scheinbar gelegt hat, indem er sich Traumgestalten bildete, das Schiff, den Holländer und seine Mannschaft, die nun die stürmende Gefährdung an andere Orte tragen.

Ein weiteres sehr klares und deutliches Beispiel zur Entstehung von Traumgestalten im Wagnerschen Werk stellt der *Lohengrin* dar, das ist eine reine Traumgestalt: Elsa betet singend, selbst noch ist sie wie im Traum, den Lohengrin herbei. Das weitere Drama zehrt dann davon, diesen Traum nicht enden lassen zu wollen, und dementsprechend bricht es ab mit der Rückkehr des Traumhelden nach Monsalvat, mit der Heimkehr an den Ort, von dem her ihn die Träumerin in die Erscheinung der sichtbaren Welt gerufen hatte.

Es ist mithin zu erkennen: Bei Wagner wird die Musik als *Transit ins Erwachen* auf zwei Ebenen relevant: 1. *funktioniert* sie als solcher Transit in Traum und Wachen – ganz im Sinne der „unmittelbaren Objektivation des Willens“ – und 2. wird sie als solcher *dargestellt*, und zwar auf der Bühnen-Ebene des Dramas mit dem Aufkommen von Traumgestalten.

Aus diesem Zusammenhang läßt sich ein Begriff der Kunst ableiten: *Kunst zeigt sich als der Traum, der ins Wachen mitgenommen wird.*

## Vergleichende Zusammenfassung

Aus dem Dunkel des Nichts, das wie das Innerste des Organismus – im Sinne Schopenhauers – eine Erregung provoziert, erklingt bei Wagner erweckend die Musik; und aus der Musik ersteht die Welt der Vorstellung nach jedem Vorspiel mit dem Aufzug des Bühnenvorhangs, und an ihr und in bezug auf sie führt sich alle dramatisch-szenische Handlung im Sinne eines *im Wachen inszenierten Traums* fort, der die von Schopenhauer vorgestellte Unmittelbarkeit des Wirkens

---

<sup>27</sup> W I, 49; § 5.

des Willens als Erweckung der objektiven Außenwelt im Innen darzustellen bemüht ist.

Im Gesamtkunstwerk werden bei Wagner immer wieder aufs neue Musik und Drama erregt, und zwar im Sinne der doppelten und untrennbaren Objektivation des Willens: Es erscheinen von Musik getragene Traumgestalten.

Somit möchte ich nochmals betonen, daß Wagners Musikdramen und romantische Opern eine Entsprechung zu dem vorstellen, was Schopenhauer philosophisch formuliert, sie sind gewissermaßen die Syn-Aisthesis von Schopenhauers Grundgedanken: Die *Welt als Wille und Vorstellung* erscheint als Gesamtkunstwerk auf der Bühne.

Vermittels dieses künstlerischen Gegenstücks gelangte Wagner auch auf theoretischer Ebene zu einer bemerkenswerten Fortsetzung des Schopenhauerschen Denkens, insofern er dessen eher separat gehaltene Theorien von der Musik und vom Traum in seiner Philosophie der Musik zusammenführte. Als Konsequenz daraus, daß er die *Analogie* von Musik und Traum radikal betonte, nahm er einerseits den Vorrang der Musik in der Hierarchie der Künste deutlich zurück und hob sie andererseits hinsichtlich ihrer Erweckensvalenz als Übergangs- und Vermittlungsphänomen hervor; dergestalt verband Wagner die Musik als *Transit in Traum und Wachen* auch mit der Welt der Erscheinungen und nahm ihr den separierten Status einer zweiten eigenständigen Welt, den Schopenhauer ihr noch zugedacht hatte.

Dieses Übergangsphänomen, das des weiteren bei Schopenhauer im Sinne der *Erkenntnis als Hilfsmittel zur Erhaltung* den Namen *μηχανή* erhielt, gewann für Wagner noch eine besondere Realität mit dem *Festspielhaus* auf dem Grünen Hügel in Bayreuth. Dieses kann wohl einsichtig werden als die in ihrer technischen Version ausgestaltete und abgesicherte *μηχανή*: Das Festspielhaus imponiert als die *objektive Reproduktionsmaschinerie von Träumen im Wachen*.

## Aktuelle Relevanzen

Die Diskussion der Beziehung von Arthur Schopenhauers Philosophie zu Richard Wagners Musikdramen konnte nicht nur geistesgeschichtliche Korrekturen und Komplettierungen erbringen, sondern es lassen sich schließlich von dieser her auch Kunst- und Medien-philosophische Aspekte für ein vertiefteres Verständnis der modernen, maschinellen Medien herausstellen. Meine These ist diesbezüglich die, daß der Umgang mit der Reproduktionsmaschinerie von Träumen, also mit der gesamtkunstwerklichen Fortsetzung des Träumens im

Wachen, längst nicht mehr den Charakter der Besonderheit trägt; vielmehr ist uns diese intim nahegerückt als *demokratisiertes* und *sozialisiertes* Alltagsprogramm: Vor allem Film, Fernsehen, Video, des weiteren aber auch Computersimulation, Multimedialität, Internet imponieren als die aktuellen Fortentwicklungen dieser musikdramatisch-gesamtkunstwerklichen Konzeption.

Meines Erachtens macht gerade die Anbindung der modernsten Medientechnik an Traditionen wie das Schopenhauersche oder das Wagnersche Werk viel Sinn, weil damit ein philosophisches Bedenken derselben im Spiel gehalten wird, das auch nach der inneren Genese dieser heute fast wie autark erscheinenden Medientechnik fragt und dabei auf die körperlichen menschlichen Vermögen selbst stößt, insbesondere auf die Erscheinungs- beziehungsweise Repräsentationsbildung und deren Veräußerung. Dieses *humane Selbstverhältnis* der subjektiven Vermögen und der objektiven Erscheinungen insbesondere als Medientechnik sollte meines Erachtens philosophisch stets zentral mitbedacht bleiben.