

Schopenhauer und Wagner

Von Arthur Hübscher (München)

Im Dezember 1854 erhielt Arthur Schopenhauer ein merkwürdiges Huldigungsschreiben aus dem Kreise politischer Flüchtlinge, der sich damals in Zürich versammelt hatte. Der Verfasser, ein ungarischer Publizist, Franz Bizonfy, sprach den Wunsch aus, die persönliche Bekanntschaft des Philosophen zu machen. Leider könne er nicht wagen, Deutschlands Boden zu betreten. „Es bleibt mir also nur übrig, Sie zu bitten, zu uns nach Zürich für einige Tage oder Wochen herzukommen. Ich sage zu uns, denn nicht ich allein bin es, der Sie kennen zu lernen und sprechen zu können wünscht. Herr Jörg Herwegh, der von Vielen gelästerte von Wenigen gekannte civedant Poet, . . . der berühmte Musikant resp. Komponist Wagner, ebenfalls ein ganz intelligentes Haus, und noch andere Leute, an denen Sie mehr Freude haben werden als an allen Professoren zweyer Jahrhunderte, vereinigen ihre Bitte mit der meinen.“ Welche Erinnerung mochte der Name Richard Wagner in Schopenhauer wecken? Er hatte den „Fliegenden Holländer“ gesehen und die Musik der Zukunft kopfschüttelnd verworfen. Man hatte ihm berichtet, daß die Berliner Wochenschrift „Echo“ mit Stellen über Musik aus seinen Schriften gegen die Opern Wagners polemisiert habe, und er glaubte zustimmen zu müssen. Die Antwort auf den Brief Bizonfys ist gegeben. „Höflich, freundlich und kurz“ lehnt er die Einladung ab, da er nicht mehr zu reisen pflege. Bald darauf erhält er durch die Post „ein Buch von Richard Wagner, welches nicht im Buchhandel, sondern bloß für Freunde gedruckt ist, auf superbem dickem Papier und sauber gebunden: es heißt: ‚Der Ring der Niebelungen‘, — ist eine Folge von vier Opern, die er einst komponieren will; — wohl das eigentliche Kunstwerk der Zukunft . . . kein Brief dabei, sondern bloß eingeschrieben: ‚aus Verehrung und Dankbarkeit‘.“ Aber Schopenhauer füllt das Buch mit bösen Glossen. Und als im Sommer 1855 Franz Arnold Wille aus dem Züricher Kreise nach Frankfurt kommt, gibt ihm Schopenhauer wenig tröstliche Worte mit: „Sagen Sie ihrem Freunde Wagner in meinem Namen Dank für die Zusendung seiner Nibelungen, allein er soll die Musik an den Nagel hängen, er hat mehr Genie zum Dichter! Ich, Schopenhauer, bleibe Rossini und Mozart treu.“ Bei diesen Worten ist es geblieben. Eine Begegnung Wagners mit Schopenhauer ist nicht zustande gekommen.

Das Geheimnis um Schopenhauers Nein — ein Nein, wie er es selbst in seiner Jugend von Goethe erfahren hat — ist nicht so einfach zu erklären, wie man es immer wieder lesen kann: der Philosoph habe den jüngeren Meister nicht verstanden, eine der größten Auswirkungen seiner Lehre sei ihm verborgen geblieben, und gleichwohl sei der Jüngere des Älteren getreuester Schüler geblieben, — so sehr, daß er im Jahre 1868 an Lenbach schreiben konnte, er habe „die eine Hoffnung für die Kultur des deutschen

Geistes, daß die Zeit komme, in welcher Schopenhauer zum Gesetz für unser Denken und Erkennen gemacht werde.“

Merkwürdig ist zunächst, daß Wagners Bekenntnis zu Schopenhauer in seiner inneren Entwicklung nicht vorbereitet scheint, daß es gleichsam aus einer plötzlichen Erleuchtung kam. Man weiß, daß die entscheidenden theoretischen Schriften Wagners, „Die Kunst und die Revolution“, „Das Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper und Drama“, unberührt von Schopenhauer, noch ganz die Kennzeichen von Feuerbachs Weltsicht an sich tragen. In diesen Schriften ist die Form des Kunstwerks der Zukunft festgelegt, und diese Form bleibt auch späterhin bestehen, als Wagner längst zu Schopenhauer hingefunden hat. Der Übergang von Feuerbach zu Schopenhauer, von Weltbejahung und Sinnenfreude zu Weltverneinung und Verklärung mitleidvoller Liebe vollzieht sich überraschend schnell. Noch im Januar 1854 entwickelt Wagner in einem Brief an Röckel die Grundsätze Feuerbachs; nur in der Liebe werde das Endliche zum Unendlichen. Im Herbst 1854 kommt dann „wie ein Himmels Geschenk“ Schopenhauers Werk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ in seine Einsamkeit. „Sein Hauptgedanke“, schreibt er am 16. September 1854 an Liszt, „die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat mir ihn erst dieser Philosoph.“ Dieses Bekenntnis ist so eindeutig und klar, daß es nicht hätte mißverstanden werden sollen. Man weiß, daß Wagner den größten Teil seiner Dichtungen entworfen, ja vollendet hatte, ehe er zu Schopenhauer kam. „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“ waren vor 1854 vollendet, der ganze „Ring des Nibelungen“ als Dichtung bereits abgeschlossen und gedruckt, — vor der Zeit also, da die Züricher Freunde Wagner auf Schopenhauers Werke hinwiesen, weil der „Ring“ der Weltanschauung Schopenhauers aufs erstaunlichste entgegenkam. Bei Schopenhauer aber fand Wagner nun mit einem Male seine eigenen, geheimsten unverstandenen Regungen ausgesprochen, er glaubte plötzlich das geistige Band, das sich durch sein ganzes Schaffen zog, in der Hand zu halten. Nun erst verstehe er seinen Wotan, schrieb er, 1856, seinem Freunde Röckel.

Eine zweite Merkwürdigkeit: Die Dichtungen, die vor 1854, vor dem Bekanntwerden mit Schopenhauers ~~Lehre~~ entstanden sind, scheinen viel eindeutiger die Züge dieser Lehre an sich zu tragen, als die späteren, die unter Schopenhauers Einfluß stehen. Es hat eine umfangreiche, gewalttätige und gequälte, heute aber fast vergessene Literatur von Erklärungen und Kommentaren gegeben, die über diese Tatsache hinwegtäuschen und den „Ring“, den „Tristan“, den „Parsifal“ bis in alle Einzelheiten als Umschreibungen und systematische Darstellungen von Gedanken Schopenhauers aufzufassen suchen. Das „Rheingold“ ist, in Raoul Richters Deutung, nur Symbol der Macht, des Daseinswillens. In Wotan erscheint der Lebenswille in heroischer, in Alberich und Mime in kurzsichtig-gieriger, lüsterner Gestalt. Brünnhilde endlich durchschaut in mitleidvoller Liebe das Wesen und die Nichtigkeit der Lebensgier und gibt den Ring dem Rhein zurück. Den weiblichen Verkörperungen der erlösenden Liebe, Senta, Elisabeth, Brünnhilde,

Werk

folgt am Ende Parsifal; sinnlich-persönliche Liebe wird mehr und mehr zu befreiender Nächstenliebe gewandelt. Aber schon der „Ring“ schien sich dieser strengen Deutung aus Schopenhauer nicht ganz zu fügen — er endet ja nicht nur mit dem Zusammenbruch der alten Götterwelt, die nach Gold und Macht strebt, sondern auch mit dem Bekenntnis zu der Berge versetzenden, das Leben erneuernden Kraft der Liebe, das ebenso den überlebenden Menschen der Tetralogie wie den Zuschauern und Zuhörern verkündet wird. Und nicht einmal der „Tristan“, das erste Werk, das dem neuen Schopenhauer-Erlebnis folgte, schien sich recht zu fügen; so wenig, daß Chamberlain versuchen konnte, auch dieses Drama der Liebe und des Todes in geradem Widerspruch zu Schopenhauer zu erklären, als eine höchste Verherrlichung, eine Apotheose der Bejahung des Lebenswillens. Und zweifellos: es sind neue Züge in diesen späteren Tondichtungen. Die Erklärung gibt Wagner selbst zuerst in einer Tagebuchaufzeichnung vom 1. Dezember 1858 und in dem unvollendeten Entwurf eines Briefes an Schopenhauer und später mehrfach noch in einzelnen Versuchen einer Abänderung und Erweiterung des Systems: Nicht in der Verneinung, sondern in einer Steigerung und Sublimierung des Willens sei das Heil zu suchen. Gerade in den starken, leidenschaftlichen Äußerungen des Willens liege der Keim zur Veredelung. So lebt im „Tristan“, in den „Meistersingern“, im „Parsifal“ ein neuer, in Schopenhauers Lehre nicht enthaltener Glaube an die Höherbildung des Menschen und die Regenerationsfähigkeit des menschlichen Geschlechts.

Eine dritte Merkwürdigkeit: Das nachträgliche, bestätigende und erfüllende Einverständnis mit Schopenhauers Lehre, das die Wendung vom Herbst 1854 kennzeichnet, ist nicht von einem nachträglichen Einverständnis mit Schopenhauers Auffassung der Musik begleitet. Die Abweisung des Kunstwerks der Zukunft durch Schopenhauer hatte ihren guten Grund. Für Schopenhauer nimmt die Musik allen anderen Künsten gegenüber eine Sonderstellung ein. Wo die anderen Künste nur von den Erscheinungen sprechen, ist die Musik allein Ausdruck des inneren Wesens der Erscheinungen, des Willens. Und darum müsse, so meint er, die Musik, wenn sie dem Besten und Höchsten zustrebe, das sie leisten könne, von jeder Bindung an die anderen Künste, die nur die Erscheinungen wiedergeben, freigehalten werden. Reine Musik stehe über der Verbindung von Musik und Wort, wie sie im Liede, über der Verbindung von Musik und Handlung, wie sie in der Oper herrsche, — der Oper, die im Grunde nur, „eine barbarische Erhöhung des ästhetischen Genusses mittelst Anhäufung der Mittel“ sei. Wagner, umgekehrt, tadelt am absoluten Musiker, er irre auf dem unabsehbaren Nebelfelde reiner absoluter Erfindung. Und das Gesamtkunstwerk soll eben zeigen, wie sehr die Verbindung von Musik, Wort und Szene die reine Musik übertreffe, wie sehr in der Gemeinschaft die Künste sich wechselseitig stützen und zusammen vollbringen, was keine einzelne vollbringen könnte. Wagner strebt kein bloßes Miteinander der geschwisterlichen Künste an, bei dem man zu Zeiten wohl der einen oder anderen entraten könnte, er will die Wechselwirkung, bei der Wort und Bild von der Musik geradezu gefordert werden, so wie sie umgekehrt auch immer wieder die Musik zu einer deutenden, kommentierenden, ergänzenden Rolle herausfordern. Wagners dramatische Melo-

die will der Ausdruck von Empfindungen, Worten und Handlungen dramatischer Gestalten sein, sie stellt sich in den Dienst von Rede und Gebärde, sie fügt hinzu, was Rede und Gebärde nicht sagen können. Vom „Holländer“ über den „Tannhäuser“ und den „Lohengrin“ hinweg läßt sich eine immer innigere Bindung des musikalischen Ausdrucks an den Rhythmus der Sprache und des Verses feststellen. Und führend in dieser Bindung ist zunächst nicht die Musik, sondern, in seiner höheren Bewußtseinsheit, das Wort.

Von der Musik her gab es für Schopenhauer eine Möglichkeit, die Gattung der Oper irgendwie zu retten: dann nämlich, wenn die Musik allein zum formgebenden Prinzip würde. Die höhnende Verachtung, so meinte er, mit der Rossini bisweilen den Text behandelt habe, sei wenn auch nicht gerade zu loben, doch echt musikalisch. Wagner aber mußte die alte Form der Oper auflösen, um die neue Form des Musikdramas zu schaffen, in dem nicht die Musik, sondern die Poesie das leitende Prinzip bilden sollte. Der Poesie entnimmt die Musik ihre Formen, und so wird sie von selbst befähigt, zu leisten, was Schopenhauer für unmöglich halten mußte: einer geist- und gedankenvollen Poesie nachzukommen.

Merkwürdig wieder nur, daß die Idee des Gesamtkunstwerks, so streng sie als Idee und als gewordene Form bis an das Ende der Laufbahn Wagners festgehalten wird, so streng sie auch den Nachfahren in genauen szenischen Anweisungen als Verpflichtung übermitteln ist, doch gewissen Schwankungen unterliegt: daß Wagner in der Frühzeit die Neunte Symphonie über Beethovens absolute Musikwerke stellt, weil sie Schillers Worte zu Hilfe nimmt, daß er im Gegensatz dazu später von der „Geringstellung“ der Dichtkunst spricht, die ihr zufalle, wenn sie mit der Musik verbunden werde; daß auch im Gesamtkunstwerk selbst später der Musik die Führung anvertraut wird und daß es Aussprüche des späten Wagner gibt, die den begleitenden Künsten, der Szene vor allem, nur mehr symbolische Bedeutung zuerkennen, und schließlich, daß schon seit der Jahrhundertmitte mehr und mehr als Gegenbegriff zum Gedanken des Gesamtkunstwerks wieder bedeutend der Gedanke der absoluten Musik an Geltung gewinnt.

Schopenhauers Abweisung des Gesamtkunstwerks trifft über Wagner hinweg Feuerbach und über Feuerbach hinweg den alten romantischen Gedanken einer Vermischung und Verbindung der verschiedenen Künste.

Wagners Gesamtkunstwerk aber steht gegen einen anderen romantischen Gedanken: ^{gegen} die Wertung der reinen Instrumentalmusik als der höchsten aller Künste, die wir bei Solger, Novalis, Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann antreffen und die bei Schopenhauer ihre Erhöhung ins System erfährt.

Der Wagner von 1854, der eben zu Schopenhauer hingefunden hat und in seiner Lehre die Bestätigung seines eigenen Werkes sieht, — er sieht, er will nicht sehen, was ihn von Schopenhauer trennt. Der späte Wagner aber, der die Willenslehre Schopenhauers deuten und selbständig weiterbilden möchte, dieser späte Wagner nähert sich, so sonderbar es scheinen mag, mehr und mehr der Kunstanschauung Schopenhauers und zeichnet in diesem Näherkommen auch bereits die Wege vor, auf denen die Musik des 20. Jahrhunderts sich bewegen wird.

Denn die Musik des 20. Jahrhunderts steht im Zeichen der Instrumentalmusik. Im Zeichen einer Musik, die rein mit musikalischen Kräften bewegt und durch musikalische Formen gegliedert wird. Die Händel-Bewegung, die nach dem ersten Weltkriege von Göttingen ausging, hat auch die Oper zu einer Form zurückgeführt, die den Ausdruck von Gefühlen, Leidenschaften nur mehr musikalischen Formen unterwirft. Von hier aus führen die Verbindungen zum modernen Operschaffen, zu Alban Bergs „Wozzek“, mit seiner betonten Wendung zum Konzertanten, zu Strawinskys „Oedipus Rex“, in dem die Musik eindeutig ihren Vorrang feststellt, ohne im Grunde nach szenischer Verwirklichung zu verlangen. Man empfindet, aus welchen Gründen immer, den Widerspruch zwischen Klang und Bild, den die frühen Romantiker, den Schopenhauer und der späte Wagner empfunden haben und der, nicht anders, zu den Grunderlebnissen gehört, von denen der neue Bayreuther Stil getragen wird.

Dieser Stil stellt Wagners Werk deutend in die musikalische Entwicklung der Gegenwart hinein. Er befolgt ein Prinzip des Weglassens, Andeutens, Stilisierens, er verdichtet die Vorgänge auf das Innere hin, er inszeniert aus der Partitur. Die Musik erhält den Vorrang, den ihr Schopenhauer zugemessen haben wollte, — eine Musik, gewiß, die aus dem Unbewußten ins Begriffliche hinübergeht, die eine ordnende, zusammenschauende, Vergangenes und Künftiges bindende Funktion erhält, die aber, in dieser neuen Ausdrucksfähigkeit, noch immer die ästhetische Forderung Schopenhauers zu erfüllen sucht, Geheimnisse zu künden, die sonst keiner wissen und sagen kann.

Literatur:

- Richard Wagner: Mein Leben. Privatdruck 1871/72, dann München 1911 und (Volksausgabe München) 1914.
- Karl Friedrich Glasenapp: Das Leben Richard Wagners, Leipzig 1877-83. 5. Aufl. 1911.
- Hans Herrig: Wagner und Schopenhauer. Die Station. Feuille. Wochenblatt des Berliner Börsen-Couriers Nr. 45 und 46 vom 5. und 6. Nov. 1871. (Wiederholt in: Ges. Aufsätze über Sch., Leipzig [1894], S. 11 ff.)
- Friedrich von Hausegger: Richard Wagner und Schopenhauer. Leipzig 1878; 2. Aufl. Leipzig 1892.
- Otto Eiser: Andeutungen über Wagners Beziehung zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christentums. Sonderabdruck aus den Bayr. Blättern. 1878.
- [Randglossen Schs zum „Ring“]: M. Goldstein. Deutsches Montagsblatt 1882.
- Hugo Dinger: Versuch einer Darstellung der Weltanschauung Richard Wagners mit Rücksichtnahme auf deren Verhältnis zu den philosophischen Richtungen der Junghegelianer und Arthur Schopenhauers. Leipzig 1892.
- Houston Stewart Chamberlain: Das Drama Richard Wagners. 1892, 6. Aufl. 1921.
- Houston Stewart Chamberlain: Richard Wagner. 1896, 6. Aufl. München 1919.
- Arthur Drews: Der Ideengehalt von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ in seinen Beziehungen zur modernen Philosophie. Leipzig 1898 (S. 27-51: Wagner und Schopenhauer).
- Houston Stewart Chamberlain: Richard Wagners Philosophie. Beilage zur Allg. Zeitung, Nr. 47, 48, 49. Febr. 1899.

- [Randglossen]: Hermann Ritter. Neue Musikzeitung, XXVI. Jg., Nr. 2. Stuttgart 1904.
- Raoul Richter: Kunst und Philosophie bei Richard Wagner. Leipzig 1906.
- Oskar Walzel: Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit. München 1913.
- Felix Gotthelf: Schopenhauer und Richard Wagner. IV. Jahrb. 1915, S. 24-42.
- Arthur Prüfer: Arthur Schopenhauers Abhandlung „Transzendente Spekulation . . .“ im Lichte zur Weltanschauung Richard Wagners. X. Jahrb. 1921, S. 122-128.
- Karl Völker: Nietzsche, Schopenhauer, Richard Wagner und der Erlösungsgedanke. Wien 1922.
- Ernst Bloch: Über das Ding an sich in der Musik. Die Dioskuren, 1. Bd. München 1922, S. 325-337.
- Kurt Hildebrandt: Wagner und Nietzsche, ihr Kampf gegen das 19. Jahrhundert. Breslau 1924.
- Arthur Drews: Der Ideengehalt von Richard Wagners dramatischen Dichtungen im Zusammenhange mit seinem Leben und seiner Weltanschauung. Leipzig 1930.
- Richard Wagner im Kampf um den Ring. Dresdner Anzeiger, 8. Mai 1931.
- Kurt Engelbrecht: Wagners Weg von Feuerbach zu Schopenhauer. Deutschlands Erneuerung, 16. Jahrg. 1932, S. 554-558.
- Rudolf Grisson: Herrscherdämmerung und Deutschlands Erwachen in Wagners „Ring des Nibelungen“. Leipzig 1934. (S. 187-199: Die Zeit der Ringvertonung und die Bekanntschaft mit Sch.)
- Paul Th. Hoffmann: Richard Wagners Tristan und Schopenhauers Erlösungslehre. XXII. Jahrb. 1935, S. 327-332.
- Rudolf Grisson: Der Komponist und der Philosoph. Schopenhauer und Richard Wagners „Ring“. Frankfurter Zeitung, 27. Febr. 1941, Nr. 107.
- Ernst Niekisch: Im Vorraum des Faschismus. Aufbau, Jg. 1946, H. 2, S. 122-137.
- Paul Th. Hoffmann: Sch. und Richard Wagners Erlösungsgedanke. XXXII. Jahrb. 1945-48, S. 123-139.
- André Fauconnet: Essai sur une œuvre inachevée de Richard Wagner „Les Vainqueurs“ et la genèse de Parsifal, XXXIII. Jahrb. 1949-1950, S. 66-81.
- Alexandre Baillot: Les idées politiques de Richard Wagner. XXXIII. Jahrb. 1949-50, S. 82-94.