

De tegenstrijdigheid van Wagners filosofische Beethoven-interpretatie

door Philip Westbroek

Wagners grote essay *Beethoven* (1870) kan beschouwd worden als de culminatie van zijn levenlange interesse voor het werk van deze componist. Wagner ziet hem in feite als zijn enige echte voorganger, afgezien van frequente uitingen van lof voor het werk van Duitse componisten als Bach, Gluck en Weber. Beethoven is voor Wagner de ‘springplank’ voor zijn *kunstwerk van de toekomst*, dat hij expliciet niet presenteert als een hervorming of aanpassing van de bestaande opera, maar juist als een logische en noodzakelijke vervolgstap op de ontwikkeling van de instrumentale muziek. Bij Beethoven, aldus Wagner, ‘barst deze uit haar voegen’, dat wil zeggen: de muziek geraakt in een toestand van oververzadiging ten aanzien van haar uitdrukingskracht en moet haar toevlucht zoeken tot ‘het woord van de dichter’. Dit gebeurt in zijn Negende Symfonie en dit ‘woord’ is de bekende ode *An die Freude* van Friedrich Schiller, ons Europese volkslied. Dit visionaire beeld legt Wagner in de mond van Beethoven zelf, in een Hoffmanniaanse novelle *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* (1840), waarin de stokdove componist in de herfst van zijn leven zijn diepste geheim aan een aanbidder R. uit Leipzig ‘openbaart’.

Wagners eigen muziekdrama vormt in zijn optiek de ware *tragedie*, waar de symfonie met koor van Beethoven de voorbereidende *dithyrambe* op vormt. Hiermee herhaalt Wagner op een eigentijdse wijze de ontwikkelingsgang van het klassieke drama. Het is dan ook veelzeggend dat Wagner op 22 mei 1872 bij de ‘Grundsteinlegung’ van het Bayreuther Festspielhaus de Negende opvoert in het Markgräfliches Theater, als symbolische mijlpaal van een voor hem wezenlijke culturele continuïteit.

Wagners receptie van Beethoven kent echter twee fasen. Aanvankelijk speelt Beethoven een centrale rol in zijn ideeën over het Gesamtkunstwerk, op de wijze die hierboven is geschetst (de muziek ‘baart’ het woord). Deze rol speelt Beethoven in Wagners revolutionaire geschriften uit zijn Züricher ballingschap - m.n. *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) en *Oper und Drama* (1851). Daarna komt Wagner tot zijn filosofisch gesproken meest diepgaande beschouwing van de muziek van Beethoven in het grote jubileumopstel uit 1870. Tussen deze beide fasen bevindt zich Wagners kennismaking met de filosofie van Schopenhauer. Was Wagner aanvankelijk een revolutionaire ‘Links-Hegeliaan’ in de geest van Feuerbach, waarbij Beethoven een dialectische schakel vormt in de ontwikkeling naar het Gesamtkunstwerk, na zijn kennismaking met Schopenhauer in 1854 is het vooral de muziekfilosofie van deze denker die bepalend is voor zijn begrip van Beethovens muziek.

In deze bijdrage wil ik daarom dieper ingaan op de vraag in hoeverre de kennismaking met Schopenhauers gedachtegoed Wagners opvatting over muziekdrama wezenlijk heeft veranderd. Ik zal dit doen aan de hand van zijn filosofische analyse van zijn grote Duitse voorganger.

In de Züricher kunstgeschriften werkt Wagner zijn idee van het Gesamtkunstwerk uit: alle kunstvormen zijn slechts een bestanddeel van een hoger artistiek geheel. Het doel van de integratie van de kunsten is de uitbeelding van de *volledige mens*. In hun isolement kunnen literatuur, muziek of schilderkunst slechts een deel van de mens uitbeelden. Zo neigt de literatuur bijvoorbeeld naar het verstandelijke en de muziek naar het emotionele. De beeldende kunsten leggen volgens Wagner teveel nadruk op de uiterlijke vorm. De kunsten hebben elkaar dus allemaal nodig, als de kunstenaar de mens in al zijn aspecten wil tonen. Voor wat Wagner het ‘Reinmenschliche’ noemt, is bijgevolg het Gesamtkunstwerk het enige adequate medium.

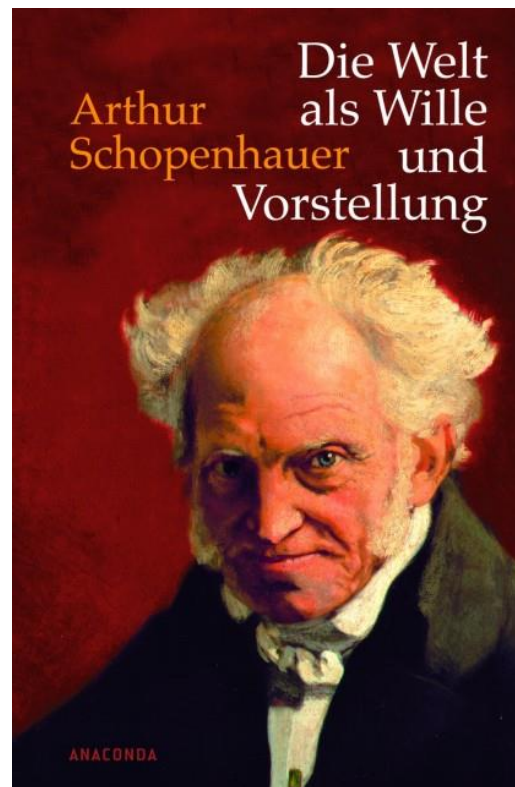
In *Das Kunstwerk der Zukunft* illustreert Wagner de wederzijdse afhankelijkheid van de kunstvormen. De dans toont het fysieke (het lichaam), de muziek het gevoel (het hart) en de dichtkunst het mentale (het verstand). Wanneer ieder van deze kunstvormen op haar grenzen stuit, wordt ze geholpen door de aangrenzende kunstvorm. De kunstvormen gaan ‘dialectisch’ in elkaar over en hangen daarmee als thesen en antithesen met elkaar samen. Muziek wordt in deze opvatting als een ‘zee’ omgeven door de



‘oevers’ van de dans (ritme) en de poëzie (het melodische dichtvers). Vooral de nauwe samenhang tussen melodie en vers - om met Wagner te spreken: Ton- und Wortvers - is een van de centrale thema's van *Oper und Drama* (1851). In deze maritieme metafoer is Beethoven de moedige zeeman, die net als Columbus onbedoeld een nieuwe wereld ontdekt: door het woord aan de symfonische muziek toe te voegen is de eerste stap gezet naar het *kunstwerk van de toekomst*.

In de herfst van 1854 las Wagner voor het eerst Schopenhauers hoofdwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/1844). Naar eigen zeggen had hij het voor de zomer van het daarop volgende jaar wel viermaal gelezen. Deze merkwaardige, pessimistische studie naar het wezen van de werkelijkheid vond vruchtbare voedingsbodem in het Duitsland van vlak na de mislukte revoluties van 1848 en 1849. Schopenhauer stelt dat wij door een machtig, ongrijpbaar en onbegrijpelijk natuurprincipe worden beheerst: de Wil. De waarneembare werkelijkheid en ons begrip daarvan zijn niets meer dan een verschijning en een ‘voorstelling’ van de dieper liggende Wil, die uitstijgt boven ieder individueel wezen. Voor ons betekent dit een permanente toestand van onbevredigdheid, van lijden. Ons individuele begrip en onze mogelijkheden om de Wil, die wij in onszelf waarnemen, te bevredigen zijn volgens Schopenhauer tot mislukken gedoemd. We kunnen ons dus het beste afwenden van de Wil. Hiervoor bestaan twee manieren: in de kunst kan het slechts tijdelijk, zolang wij het kunstwerk waarnemen. Een duurzame bevrijding van de Wil kunnen we in de religie vinden, en wel in onthechting en ascese, zoals deze vooral in het boeddhisme wordt onderwezen.

Voor onze discussie van Wagners Beethoveninterpretatie is vooral het derde boek van Schopenhauers hoofdwerk van belang, waarin de filosoof de verschillende kunsten bespreekt wat betreft hun vermogen om ons tijdelijk te vrijwaren van de macht van de Wil. Schopenhauers analyse van de werking van kunst komt op het volgende neer: als individu ervaren we continu de discrepantie tussen de macht van de Wil en onze mogelijkheden om deze te bevredigen. In de kunst heffen we de Wil niet op, maar worden we uitgetild boven onze individualiteit (het ‘principium individuationis’), waardoor deze discrepantie niet meer voelbaar is (in Schopenhauers terminologie worden we ‘een zuiver subject van willoos kennen’, wanneer we een kunstwerk waarnemen). De kunsten tonen ons wat Schopenhauer de ‘idee’ van de dingen in de concrete werkelijkheid noemt (cf. Plato): de bovenindividuele oervormen der dingen. De muziek neemt echter een aparte positie bij Schopenhauer in, want deze kunst werkt niet met ideeën, maar ‘beeldt’ de Wil zelf direct ‘uit’. Hierdoor is haar werking het sterkst op ons en staat ze boven aan de hiërarchie van de kunsten. Let wel: het gaat voor Schopenhauer om de ‘absolute’, dat wil zeggen zuiver instrumentale muziek. Over het lied of de opera merkt hij in paragraaf 52 van het derde deel van de eerste band van *Die Welt als Wille und Vorstellung* het volgende op:



‘Dit [sc. de neiging van de mens om de abstracte muziek met behulp van de fantasie met concrete inhoud in te vullen - PW] is de oorsprong van de zang met tekst en uiteindelijk van de opera - waarvan de tekst daarom deze ondergeschikte positie nooit mag verlaten om zichzelf tot het belangrijkste en de muziek alleen maar tot een middel van uitdrukking te maken. Dit is een misvatting en een onjuiste stand van zaken.’

Zoals gezegd, is de menselijke fantasie geneigd om het universele en ongrijpbare van de muziek specifiek en tastbaar te maken. Schopenhauer ziet dit als afbreuk aan de werking van de muziek. Hij stelt de instrumentale muziek dus boven de vocale of dramatische. De enige positieve opmerking die

hij voor de opera over heeft betreft Rossini. Deze Italiaan begreep als geen ander dat het bij opera uitsluitend om de muziek gaat en bij hem is het 'verhaal' zo onbeduidend, dat je volledig van zijn opera's kunt genieten zonder ook maar iets van de handeling te begrijpen of van de tekst te verstaan. Dit alles staat uiteraard haaks op Wagners positie. Hij stelt nadrukkelijk dat het 'drama' (lees: het nieuwe muziekdrama van hemzelf) het doel is van de kunst en dat alle andere kunsten, waaronder de muziek, hier slechts een middel voor zijn (*Das Kunstwerk der Zukunft*). Daarnaast stelt hij dat juist Rossini's amusementsopera's het symptoom zijn van het volledig gedegeneerde muziekdrama van zijn tijd (*Oper und Drama*). Wat kunnen we dus met Schopenhauer als het gaat om Wagners filosofische opvatting van Beethoven en zijn betekenis voor zijn eigen werk? Het Beethoven-opstel biedt hierop een opmerkelijk antwoord.

Beethoven (1870) is met een zeventigtal bladzijden naast *Über das Dirigieren* (1869) en *Über Schauspieler und Sänger* (1872) een van de grotere opstellen uit Wagners latere periode. Toch zullen zijn geschriften niet meer de omvang van *Das Kunstwerk der Zukunft* en vooral *Oper und Drama* aannemen. De latere geschriften bevatten niet zozeer een overkoepelend revolutionair artistiek plan, als wel de behandeling van individuele onderwerpen of verdere uitwerkingen van eerdere thema's. De concrete aanleiding van het opstel *Beethoven* was de viering van de honderdste geboortedag van de componist. Wagner geeft aan dat men hem had uitgesloten van bepaalde festiviteiten in het jubileumjaar en dat hij daarom slechts in geschrift uiting kon geven aan zijn bewondering voor de jubilaris. De inhoud van de tekst is tweeledig: een hulding van de componist tegen de achtergrond van de contemporaine historische 'grote gebeurtenissen' (de oorlog tegen Frankrijk van 1870-1871 en het daarin ontstane Tweede Keizerrijk van Wilhelm I) en een filosofische interpretatie van Beethoven aan de hand van Schopenhauer. Wat het eerste aangaat, sluit Wagner het opstel af met een schimprede tegen de macht van de mode en kan daarbij niet verhehlen dat het eigentijds wapengekletter hier een in zijn optiek terechte afrekening mee is. Dit laten we voor wat het is.

Interessanter is het artikel als filosofisch onderzoek naar de werking van muziek. Wagner wil de tien jaar eerder overleden Schopenhauer 'aanvullen', omdat deze alleen een theoretisch en geen praktisch begrip van de muziek had. Dit is een van de belangrijke momenten die het voor de Wagnerinterpret lastig maken om vast te stellen in hoeverre Wagner nu werkelijk is beïnvloed of gestuurd door Schopenhauers gedachtegoed of dat hij diens filosofie van meet af aan al had aangepast aan zijn eigen ideeën. Al in 1858 had Wagner Schopenhauer per brief willen 'corrigeren', omdat Wagner ervan overtuigd was dat verlossing in de liefde in termen van Schopenhauers 'Verneinung des Willens' wel degelijk mogelijk is, zoals uit *Tristan und Isolde* moet blijken (volgens Schopenhauer was de zinnelijke liefde slechts een heilloze bevestiging van de Wil). Deze brief had Wagner nooit verstuurd. De 'correctie' of 'aanvulling' in *Beethoven* is vele malen omvangrijker en complexer, want voor Wagner staat hier de gehele *raison d'être* van zijn muziekdrama op het spel: is muziekdrama (tekst plus muziek) de vervolmaking van de muziek of doet het hier juist afbreuk aan? Wagner stelt in het begin van het opstel de vraag of een 'nationale' componist überhaupt mogelijk is. De musicus spreekt immers een taal die iedereen verstaat en scheidt zijn werk vanuit een innerlijke aanschouwing en hoeft deze niet 'aan te kleden' met uiterlijke, cultuurgebonden vormen, zoals een schrijver of een schilder. Het antwoord op deze vraag is ontkennend, ofschoon Wagner in de loop van het opstel wel beweert dat alleen de Duitse (dus nationale) cultuur in staat is om het universele, 'Reinmenschliche' van de muziek te doorgronden en in de muziek of het muziekdrama tot uitdrukking te brengen (hieruit spreekt de typische ambivalentie - nationaliteit als belichaming van universaliteit - van het Duitse negentiende-eeuwse zelfbegrip, dat in de twintigste eeuw desastreuze gevolgen zal hebben). Op pagina 207 tot 225 van de Nederlandse vertaling (*Geschriften over kunst, politiek en religie*, IJzer 2013) gaat Wagner in op Schopenhauer. In de poëzie (literatuur) probeert de kunstenaar met begrippen van het verstand (Kantiaans opgevat) algemene ideeën concreet te maken (zie boven). De muziek is echter 'een idee van de wereld zelf', dat wil zeggen: het is een rechtstreekse uitdrukking van de Wil. Schopenhauer stelt zich de vraag hoe we met begrippen kunnen praten over iets wat zich juist aan het verstand onttrekt. Wagner stelt voor - of 'vult aan' - dat dit mogelijk is met behulp van de muziek van Beethoven, die Schopenhauer volgens Wagner onvoldoende kende of begreep. Hiermee gaat Wagner op de hem typerende wijze als filosoof te werk: hij gebruikt zowel Schopenhauer om Beethoven te doorgronden als Beethoven om Schopenhauer inzichtelijk te maken.

Wagner verbindt Schopenhauers bewustzijnsfilosofie vervolgens met de muziek. Enerzijds is ons bewustzijn op de verschijnselen in de werkelijkheid gericht, die we begrijpen met de begrippen van ons verstand. Anderzijds is ons bewustzijn op onszelf gericht door de wijze waarop de Wil zich in ons direct openbaart (via ons lichaam). Dit laatste kunnen we niet geheel in begrippen vatten. Wanneer ons bewustzijn meer naar buiten is gericht, neemt het onze innerlijke wereld minder waar en andersom. Wagner stelt nu voor om de muziek te begrijpen met deze naar binnen gerichte kant van ons bewustzijn. Hij gebruikt voor deze uitleg Schopenhauers droomtheorie, die de filosoof uitwerkt in het geschrift *Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt*, gepubliceerd in *Parerga en Paralipomena I*, 1851 (overigens zonder expliciete verwijzing naar dit werk). In dit opstel werkt Schopenhauer zijn ideeën uit over de wijze waarop we onder bepaalde omstandigheden ons bewustzijn dusdanig naar binnen richten, dat we ‘helderziend’ worden of ‘geestverschijningen’ zien. Dit is volgens Wagner - en hier vult hij Schopenhauer met zijn eigen theorieën aan - ook van toepassing op de wijze waarop muziek op ons inwerkt en er wat Wagner een ‘Depotenzierung’ van ons normale, alledaagse gezichtsvermogen optreedt en we onze blik naar binnen richten. Hierdoor kunnen wij muziek ondanks haar ongrijpbare karakter ‘begrijpen’. Wagner vergelijkt dit met de manier waarop wij dromen onthouden:

‘Zoals de droom van de diepste slaap alleen in de taal van een tweede allegorische droom, die direct voorafgaat aan het wakker worden, in het wakende bewustzijn kan overgaan, zo scheidt de Wil voor het directe beeld van zijn zelfreflectie een tweede communicatie-orgaan. Dit communicatie-orgaan is met zijn ene kant op de innerlijke aanschouwing gericht, maar raakt met zijn andere kant - door de unieke directe gevoelsmatige uitdrukking van de toon - de buitenwereld, die zich bij het ontwaken weer manifesteert.’ (pagina 216).



De genoemde ‘toon’ in dit citaat licht Wagner toe met een persoonlijke ervaring van eind jaren ’50 in Venetië. Vol van zowel Schopenhauer als Mathilde Wesendonck kan hij de slaap niet vatten, opent zijn raam op het Canal Grande en hoort in de verte een gondelier een lied zingen van ongekende melancholie. Omdat Wagner verwijst naar Torquato Tasso als tekstdichter, vermoed ik dat het moet gaan om het lied ‘In tanto, Erminia’, naar de eerste verzen van het zevende boek van

diens *Gerusalemme liberata* (1575). Dit lied inspireerde Wagner tot de klagelijke herdersmelodie, gespeeld op de Engelse hoorn (althobo) in de derde akte van *Tristan und Isolde*. Deze ‘alte Weise’ is volgens Wagner de stem van de Wil zelf.

Wagner past deze droomtheorie toe op de relatie tussen muziek en de buitenmuzikale dramatische handeling. Onze ervaring van de muziek vergelijkt hij met de droom, die we in onze diepste slaap beleven, maar niet kunnen navertellen bij het ontwaken. Daarvoor scheidt ons ‘droomorgaan’ de allegorische droom, die een verbinding maakt tussen onze onuitsprekelijke droomervaring en de beelden en begrippen van ons verstand in wakende toestand.

De verdere toelichting op deze ‘oplossing’ werkt Wagner uit op pagina 247 tot 263 van de genoemde vertaling. Hierbij verlaat Wagner echter het voor zijn doen strenge gebruik van Schopenhauers terminologie bij zijn uiteenzetting van de droomtheorie en is zijn betoog associatiever. Om te beginnen stelt hij dat in de Negende Symfonie ‘de idee van de wereld’ (of het ‘an sich’ van de wereld, de Wil), die in het openingsdeel van de symfonie wordt uitgewerkt, nauw samenhangt met het verlossende slotkoor. Het vierde deel is in Wagners beeldspraak de jubelkreet die men bij het ontwaken uit een beangstigende droom slaakt. Het buitenmuzikale komt volgens Wagner hierbij voort uit ‘de geest van de muziek’. Opvallend is hierbij dat Wagner in afwijking van zijn opvattingen uit de

Züricher periode opmerkt dat de exacte woorden in het slotkoor van secundaire betekenis zijn ten opzichte van de muziek. Om de onduidelijkheid in het betoog opnieuw het aanschijn van filosofische strengheid te geven, zegt Wagner vervolgens in Schopenhaueriaanse terminologie dat de muziek ons begrip van het drama a priori vormt, zoals volgens Kant de structuur van ons kenvermogen (ruimte, tijd en de categorieën van het verstand) a priori onze kennis vormgeeft.

Als aanvullende illustratie past Wagner de droomtheorie toe op het werk van Shakespeare. De ‘echte’ droom van de diepe slaap is in deze uitleg de muziek (Beethoven) en de allegorische droom het drama (Shakespeare). Het drama, het bijzondere of particuliere, is de ‘zichtbaar geworden afbeelding van de muziek’, het universele. Dit laat de muziek in haar waarde ten aanzien van haar universele zeggingskracht (haar ‘abstracte’ natuur), maar bouwt tegelijkertijd een brug naar het ‘concrete’ van de dramatische handeling. Wat betreft de aard van de relatie tussen beide domeinen is Wagner echter een andere opvatting toegedaan dan Schopenhauer. Volgens Wagner kan het drama het wezen van de muziek uitbeelden, waardoor deze relatie een *noodzakelijk* karakter heeft. Volgens Schopenhauer is deze relatie echter *willekeurig* (een product van de fantasie van de luisteraar). Nietzsche neemt in *Die Geburt der Tragödie* (1872) Wagners formulering over door de Griekse tragedie de Apollinische zichtbare afbeelding of het ‘Traumbild’ (de mythologische handeling) van de Dionysische muziek te noemen, waarin de ‘Urschmerz’ van de werkelijkheid tot uitdrukking komt. Hierbij wordt net als bij Wagner echter de tegenspraak bedekt door de universele zeggingskracht van de mythe als dramatische stof, die echter altijd gedwongen is een specifieke vorm aan te nemen. Later zal Nietzsche zijn voormalige idool onder andere op grond van deze theoretische inconsequentie fel bekritisieren. Concluderend kunnen we opmerken dat Wagners redenering niet geheel sluitend is. Wagner past Schopenhauers denken aan zijn eerdere opvattingen over Beethoven aan wat betreft de relatie taal-muziek, hetgeen tot begripsmatige onduidelijkheid in zijn betoog leidt. Niettemin slaagt hij er wel in op een indrukwekkende manier Schopenhauers muziekfilosofie aan te vullen met diens droomtheorie, die bij Schopenhauer zelf geen deel uitmaakt van zijn analyse van de muziek. Wagner is hiermee tegelijkertijd minder en meer Schopenhaueriaans dan Schopenhauer zelf, hetgeen typerend is voor de wijze waarop hij als kunstfilosoof te werk gaat. ♪