

dert, daß der Marxismus in der westlichen Jugend, in ihrer Aufbruchstimmung wieder interessant geworden ist, mehr als bloße Aufbruchs-„Stimmung“ zu werden verspricht, so wie er schon jetzt über das bloß Interessante betroffen hinausreicht. Würden doch außer der Enttäuschung auch warnende, der Entwicklung des Sozialismus hilfreiche Lehren aus dem Stalinismus und seiner Fortdauer gezogen. Ja gerade auf Grund dieser Revision und vor allem eben aus dem Grund dessen, daß die hiesige dirigierte Kon-

sumgesellschaft noch nicht weiter sieht als bis zur Langeweile ihrer Leere, wurde der Marxismus wiedergeboren. Seine Philosophie kann sich nicht aufheben, ohne sich zu verwirklichen, und nicht sie ist veraltet, sondern das, was ihre Anwendung verzögert und gegen sie spricht. In diesem Sinn kann man über die neu entstandene Neigung, auch marxistisch etwas nachzudenken, beruhigt sein; einzig Antimarxismus ist die Torheit der Epoche.

## Richard Wagners poetische Sendung

Zur Problematik des dichtenden Komponisten

Von Helmut Weidbase

Ernst Müller zählt zu jenen Wagnerianern, die nicht zu den Schwärmern und Uberrumpelten gehören. Nicht faszinierte ihn, daß Wagners Kunstmischung narkotisierende Wirkungen hatte, sondern eber die Frage, womit da narkotisiert wird. Er fiel nie auf die Drogen der Modulation herein, denn er kannte ihre Rezepte. Saß man mit ihm in irgendeinem Musikdrama, so klärte er – nicht immer zur Wonne des umsitzenden Genußpublikums – flüsternd, aber eindringlich auf: wann, warum, wie vorbereitet etwa der erste Mollakkord im ‚Rheingold‘ erscheint. Gewiß war er im Banne des 19. Jahrhunderts, das am 1. 1. 1900, dem Geburtstag Ernst Müllers, seine Datumsgrenze erreicht hatte. Aber darüber hinaus fragte er nach der Relevanz und Überwindungsmöglichkeit des 19. durch das 20. Jahrhundert. Diese Fragen stellte er immer wieder auch an Wagners Werke: Wo wird Kunst gefährlich, was sind ihre demagogischen Mittel, wie lange darf man „ästhetisch“ betrachten, warum konnte oder mußte Wagner mißdeutet und mißbraucht werden? Und er stellte die Fragen auf seine Weise, die bestimmt war von wissenschaftlichem Anspruch, von historischem Interesse und von feuilletonistischer Schreibkunst. So verdankt auch dieser Aufsatz viele Anregungen dem, der ihn als Gruß zum 70. Geburtstag empfangen soll.

### I

Wagner konnte nicht verhindern, von Hitler geliebt zu werden. Aber die Liebe der Irren, Fanatischen, Gedankenschwachen und Affektverwirrten ist ein Verhängnis, das weithin über der Wagnerwirkung, -forschung und -betrachtung lag, vielerorts noch liegt. Wer beispielsweise meint, die zweifellos nationalistischen Passagen aus dem Lohengrin streichen zu müssen, beweist

nur, daß er gegen sie noch nicht gefeit ist und Kunst von Propaganda nicht zu unterscheiden vermag. Man wagte zum raffiniertesten, nach Thomas Mann so großen wie leidenden Genie des 19. Jahrhunderts keine angemessene Distanz zu wahren, meinte, entweder ganz Ja oder ganz Nein sagen zu müssen. Wer seiner Musik verfallen war – daß sie ein Narkotikum sei, hatte der Komponist selbst angestrebt und an der Wirkung seiner labyrinthisch bunten Modulationen bestätigt gefunden –, glaubte, auch dem Text eine ungeschmälerte Referenz erweisen zu müssen – selbst ohne ihn gelesen oder verstanden zu haben. Sowohl die ihn befehdeten wie die ihn überschwenglich lobten, gingen auf den Leim eines höchst histrionischen Gesamtkunstwerks, ohne zuvor die Mittel durchleuchtet zu haben, die zu diesem bühnenwelterschütternden „Gesamt“ verschmolzen wurden. Wagners Kunst, stofflich am Mythos orientiert, philosophisch den Grabenbruch zwischen Feuerbachs Materialismus und Schopenhauers Pessimismus füllend, wurde selbst zur mythengleichen Instanz, der man sich näherte wie dem Kulissengral, den man in der gelungensten Illusion der Wagnerschen Magie für real hielt. Wagners ungeheurer Anspruch ließ keinen echten Abstand zu. Erst die blutige Geschichte unseres Jahrhunderts zwang zu einer kritischen vis-à-vis-Betrachtung. Man begann, die Schriften und Dichtungen zu lesen, bevor man räsionierte. Dabei fielen wunderliche Meinungsklischees endlich unter den Tisch, die sich seit Jahrzehnten auf ihm präsentieren konnten. Beispielsweise hatte der dichtende Komponist ein Lustspiel „in antiker Manier“ verfaßt, das er unter dem Titel ‚Eine Kapitulation‘ und dem Pseudonym ‚Aristop Hannes‘ publizieren, ja als Libretto anbieten wollte. Dieses in Paris spielende Opus aus dem Kriegsjahr 1871 ließ

Victor Hugo, Offenbach, Gambetta und andere historische Figuren als Protagonisten erscheinen und galt jahrelang als Verteidigung der deutschen gegen die welsche Kunst, den französischen Geschmack, als Satire schließlich auf französische Ton- und Sprachkünste. Aber es ist diese Farce keineswegs ein deutschmüelndnationales Opus, sondern eine Travestie auf deutsche Geschmacksabhängigkeit. Wagner zeigt – freilich konfus, da die Handlung nicht straff und die Sprache eine französisch-deutsche Mixtur ist –, daß 1871 militärisch Frankreich, künstlerisch aber Deutschland kapitulierte. Hätte man allein das kurze Vorwort gelesen, würde man mindestens in diesem Werk Wagner nicht als Herold pangermanischen Nationalismus' verstanden haben. Dort sagt Wagner nämlich:

„Wenn ich jetzt meinen Freunden den Text der Posse noch mitteile, so geschieht dieß ganz gewiß nicht, um die Pariser nachträglich noch lächerlich zu machen. Mein Stüjet zieht keine andere Seiten der Franzosen an das Licht, als diejenige, durch deren Beleuchtung wir Deutschen im Reflex uns in Wahrheit lächerlicher ausnehmen als jene, welche in allen ihren Thorheiten sich immer original zeigen, während wir in der ekelhaften Nachahmung derselben sogar bis tief unter die Lächerlichkeit herabsinken.“

So groß sind allein die stofflichen, inhaltlichen Mißverständnisse gewesen. Geradezu unheimlich sind die einst plakatierten Deutungen gewesen, die – beispielsweise – alle Dramen Wagners als „Erlösungsdramen“ klassifizierten, ohne zu merken, daß sie daneben noch etwas anderes sind: gemachte *Kunstwerke*. Man suchte die psychologischen Ur-, Ab- und Hintergründe, die Spuren der Philosophie und Weltanschauung. Die sozialen Bedingtheiten des 48er Revolutionärs und späteren Panegyrikers der preußischen Monarchie, die musikalischen Abhängigkeiten von der großen französischen Oper – Wagner wollte ja zunächst kaum mehr als ein Super-Rossini und Über-Meyerbeer sein –, die formalen Schematismen seiner dramatischen Konzeption wurden kaum gründlich erwogen. Über die Sprache Wagners, dieses bis zur Grotteske manierierte Konglomerat aller deutschen Sprach- und Bildungsschichten des 19. Jahrhunderts, das dennoch auch außerhalb Bayreuths seine dramatische Haltbarkeit bewiesen hat, liegen wenige wissenschaftliche Untersuchungen vor. Werke wie Wolfgang Golthers ‚Richard Wagner als Dichter‘ oder Henri Lichtenbergers ‚Richard Wagner als Dichter und Denker‘ sind geistes- und stoffgeschichtlich determiniert. Anregende Analysen bringt dagegen das 1962 erschienene Buch Herbert von Steins ‚Dichtung und Musik im Werk Richard Wagners‘.

Im folgenden sollen einige Gedanken vorgetragen werden, die zur Form, zum Aufbau, zur Theorie des Musikdramas und zur Schaffensweise Stellung nehmen, die sich bezüglich der Werkgenese dem Satz Th. W. Adornos verpflichtet wissen: „Die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts ist das Formgesetz Richard Wagners“.

## II

### Stoffe und Gattungen

Alles, was Wagner las – und er las viel – wurde zum „Stoff“ für seine dramatischen Anstrengungen, ob es Enzyklopädien, Weltgeschichten oder philosophische Traktate, ob es Romane, Versepen, Gedichte oder altermanistische Grammatiken waren. Alles Schaffen Wagners geht, was Inhalt, teilweise sogar Formung betrifft, auf Lesefrüchte zurück. Curt von Westernhagen hat 1966 ‚Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842 bis 1849‘ als Katalog publiziert. Diese ‚Neuen Dokumente zur Geschichte seines Schaffens‘ enthalten allein 169 Titel: Bücher, die Wagner besaß. Diese Revue Wagnerscher Leselust ist um so bedeutsamer, als einmal sich ergibt, daß sämtliche Stoffe vom ‚Leubald‘ bis zum ‚Parsifal‘ schon in der Dresdener Kapellmeisterzeit angelesen und erarbeitet wurden. Zum andern zeigt dieser Katalog: Wagner besaß kaum ein Buch, das nicht irgendwie auf sein dramatisches Schaffen Einfluß gewann: z. B.

1. Grimms ‚Mythologie‘ ist nicht nur Quelle für die mythischen Fabeln, sondern liefert selbst sprachlichen Rohstoff für die Ring-Dichtung. Das vielverspottete, stabreimende Wort der schwimmenden Rheintöchter „weiwaga“ ist keine onomatopoeische Erfindung Wagners, sondern eine Variante des bei Grimm ausführlich behandelten Worts „Heilawac“ (geweihtes Wasser). Wagner schafft daraus, indem er „heila“ begrifflich an „weihen“ orientiert und „wac“ deutlicher an „Woge“ heranführt, eine nach eigenem Bekenntnis „wurzelhaft-syllabische Melodie“. Selbst da also, wo der Dramatiker spielerisch frei zu schalten scheint mit Wortklängen, ist er Vorbildern verpflichtet. Wo man glaubt, einen Erfinder zu erkennen, muß man dann mit einem kombinatorischen genialen Finder zufrieden sein, der sich einer historisierenden, semantischen Montage bedient.

2. Nicht nur Funde, auch Rechtfertigungen entnimmt Wagner den Büchern. So sind die im 19. Jahrhundert vielgebrauchten Formen zu „fragen“: „du frägst“ und im Präteritum „er frug“ – selbst bei so reflektierten Stilisten wie Thomas Mann noch sporadisch zu finden – in Grimms ‚Deutscher Grammatik‘ verzeichnet und gerechtfertigt. Wagner studierte dieses Buch.

3. Aus Schopenhauers Philosophie schließlich, die Wagner in der Dresdener Zeit noch nicht studiert und amalgamiert hatte, entnimmt er nicht nur weltanschauliche Haltungen und Nirwana-Versionen wie im Tristan-Finale, sondern die Philosophie des Pessimisten geht zugleich in die *musikalische* Form ein. Darauf hat in einem gedankenreichen Schopenhauer-Essay Ernst Müller hingewiesen:

„Schopenhauer erfindet in seinen Betrachtungen über Takt und Rhythmus die ‚musikalische Periode‘, die im zwanzigsten Jahrhundert Alfred Lorenz als eine Reihung von Bar-Abgesangsschemen in der Ring-Partitur entdeckt hat . . . Die breiten Adagio-Flächen der in

Trauermärschen gehenden Ring-Musik haben wohl ihren Erkenntnisgrund in Schopenhauers Lehre, das Adagio allein sei Ausdruck der höchsten heldischen Musik und ihres Pathos.“

Sieht man von den Frühwerken – etwa dem Jugenddrama ‚Leubald und Adelaide‘ („aus Hamlet und Lear zusammengesetzt“), den Opern ‚Die Feen‘ nach Gozzi, dem ‚Liebesverbot‘ nach Shakespeares ‚Measure for Measure‘ und ‚Rienzi‘ nach Bulwers Roman ab –, so bleiben vom ‚Fliegenden Holländer‘ bis zum ‚Parsifal‘ zehn Bühnenwerke, die samt und sonders im Mittelalter spielen, also in der Zeit zwischen Völkerwanderung und Renaissance. Doch auch außerhalb dieser Zeit tastete Wagner nach Stoffen. Die Extrempunkte – die mythischen Zeitalter sollen hier unberücksichtigt bleiben – wären das geplante Buddha-Drama ‚Der Sieger‘ und das erwähnte Lustspiel in antiker Manier ‚Eine Kapitulation‘: das 5. vorchristliche Jahrhundert und die Gegenwart wurden dramatisch verplant. Wo er nur Stoffe fand, griff er sie auf, verwandelte, deutete und bearbeitete sie. Originalfabeln entwarf er nicht, aber jedes Werk wurde zu einem unverwechselbaren Original. Sogar die angewandten Formen und Bauweisen des Dramatischen sind bekannten Mustern nachgeschaffen. Da faszinierte ihn die pointenreiche Struktur der orientalischen Spieltechnik – er lernte sie am Beispiel in Riga kennen –, sogleich bastelt er sie nach: Der unausgeführt gebliebene Komödienplan ‚Männerlist größer als Frauenlist oder die glückliche Bärenfamilie‘ ist Reflex dieser Begegnung mit morgenländischem Theaterkolorit. Als er Glucks ‚Iphigenie in Aulis‘ bearbeitete (1846), packte ihn sofort der Wille, direkt nach antikem Plan ein Drama zu bauen. Er entwirft einen ‚Achilleus‘ – und verwirft ihn wieder. Neben den germanischen und klassischen Studien faszinieren den Dichterkomponisten die Evangelistenberichte des Neuen Testaments – der Plan zu einem Drama ‚Jesus von Nazareth‘ (der Heiland als Empörer aus Liebe) konnte nicht ausbleiben.

Die Pläne zählen zum Gesamtkunstwerk, das nicht nur ein formaler Terminus für jedes einzelne Musikdrama – dies übrigens ein von Wagner nicht akzeptierter Name! – ist, sondern zugleich das gesamte Schaffen Wagners meint. Immer wieder und von fast allen Wagner-Forschern, besonders ausführlich in Hans Mayers 1959 erschienener ‚Monographie in Selbstzeugnissen und Dokumenten‘, wird auf die Kontinuität des Stofflichen verwiesen, das freilich auch ins Formale gewandelt werden konnte, wie etwa die Beschäftigung mit der Antike. Immer wieder sind kongruente Situationen zu finden: Der Titel der ersten Oper ‚Das Liebesverbot‘ wird zum Fixpunkt des Gehalts im ‚Parsifal‘. Die Parallelen zwischen dem ‚Lohengrin‘ und der ‚Götterdämmerung‘ sind so bekannt weil auffallend: Ortrud ist die Lady Macbeth Telramunds, wie Alberich der böse Einflüsterer Hagens wird; Siegfried wie Lohengrin kommen aus unbestimmten Fernen (Personen ohne

Sozialstatus, damit frei und revolutionär im Sinne der Vormärz-Ideale), beide sind den finstren, heidnischen Gewalten unterlegen. In beiden Dramen schließlich steht etwa in der formalen Mitte der gestörte Brautzug. Beliebig weiter ließen sich die Querverbindungen zwischen den Werken ziehen, Verbindungen, die keinesfalls zufällig oder unbeabsichtigt sind. Wagner wollte im Amfortas den siechen Tristan dramatisch noch einmal steigern, die Meistersinger-Festwiese sollte erklärtermaßen das „beziehungsvolle Satyrspiel“ auf den Wartburg-Sängerkrieg sein!

Wie die Stoffe hängen auch die Gattungen zusammen. Wagner mußte das Wort „Musikdrama“ ablehnen – „Bühnenfestspiel“ ist die von ihm bevorzugte Nomenklatur –, weil es zu eng wäre, seine Formen zu fassen. Da gibt es die Tragödien, die Komödien, die romanistischen Libretti und Dichtungen. Aber weiter noch führen die Bezeichnungen. Den Tristan heißt er eine „Handlung“, weil er den Text dem Calderonschen ‚auto‘ nachzubilden vorhatte, der Ring wird zur „Tetralogie“, um auch durch den Gattungsnamen auf die Antike, besonders auf die „Oresteia“ hinzuweisen, der ‚Parsifal‘ schließlich heißt „Bühnenweihfestspiel“, um das Anknüpfen an das Mysterienspiel anzudeuten. Wagner aber schrieb mehr als vertonbare Dramen. Prosawerke wie Novellen, Essays und zwei autobiographische Schriften füllen Bände. Sind die Gedichte, Widmungsverse an den Bayernkönig nicht bedeutend, so doch um so mehr die poetologischen Abhandlungen, allen voran „Oper und Drama“. Nach Seiten- und Bandzahlen hat Wagner mehr Worte als Töne hinterlassen. Dies und die Tatsache, daß sein erstes und letztes Werk dem rein sprachlichen Bereich seines Schaffens angehören (‚Leubald‘ und ‚Über das Weibliche im Menschen‘), zwingen zu literarischem Röntgen dieses widerspruchüberlasteten Lebenswerkes. Wagner selbst drängt sich in die Literaturgeschichte mehr als in die der Tonkunst. Er wollte nicht nur – keinesfalls allein in der Jugend – reine Wort-Dramen verfassen (Plan: ‚Friedrich Rotbart‘), er bekannte auch:

„Ich war von nun an (gemeint ist das Schaffen nach dem ‚Fliegenden Holländer‘) in bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker.“

### III

#### Die poetische Konzeption des Dramas

Zwischen Dramenscylla und Musikcharybdis galt es hindurchzusteuern. Das Ziel dieser halsbrecherischen Fahrt zum totalen Bühnenwerk aber war nichts anderes als die Erfüllung aristotelischer Forderungen. In der „Poetik“ des Aristoteles wird im 6. Kapitel die Definition der Tragödie und ihre unabdingbaren Ingredienzien geboten:

„Eine Tragödie ist also die Nachahmung einer ernsten und in sich geschlossenen Handlung, der eine gewisse

Größe eigen ist. Ihre Sprache muß künstlerische Würze haben . . . die Handlung wird nicht durch bloßen Bericht erzählt . . . Die Tragödie hat also sechs Bestandteile, durch die ihre Güte bestimmt wird: Die Fabel des Stückes, die Charaktere, das Sprachliche, das Gedankliche, die szenische Ausstattung, das Musikalische.“

Wagner – er besaß Aristoteles-Schriften in der Dresdener Bibliothek –, fand wohl in der klassischen Dichtung die Bestandteile Fabel, Charaktere, Sprachliches. Neu aber waren nun die szenische Ausgestaltung und mehr noch die Musik wieder in das Drama einzuschmelzen. Dabei ergaben sich zwei Schwierigkeiten: einmal die Gefahr des „theatralischen Pleonasmus“, denn Bild und Musik durften ja nicht die andern Elemente verdoppeln, es sollte nicht mit zwei Medien dasselbe gesagt werden (etwa Teichoskopie plus sprachliche Beschreibung); zum anderen widersprachen sich die herkömmlichen poetischen Gesetze des Musik- und Wortdramas. Diesen Widerspruch sah Wagner scharf:

„Der charakteristische Unterschied zwischen Wort- und Tondichter besteht darin, daß Wortdichter unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einem, dem Gefühle möglichst erkennbaren Punkt zusammengedrängte; wogegen nun der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalte zur höchsten Fülle auszudehnen hat.“

Das Drama also braucht die Konklusion, die Musik die Expansion. Das Musikdrama muß einen Kompromiß finden. Da bot sich der Chor nach antikem Vorbild als vermittelnde Möglichkeit an. Er konnte das auf „möglichst erkennbaren Punkt zusammengedrängte“ Geschehen reflektieren, dehnen, ohne damit die dramatische Handlung zu zerstören, denn die Szene verstummt nicht.

*Beispiel:* ‚Lohengrin‘ I. Akt, 2. Szene.

Graf Telramund hat Elsa des Brudermordes verklagt. Der König soll Gericht halten. Elsa wird vors Tribunal gefordert. Sie erscheint – das ist der zusammengedrückte dramatische Moment, wo sich die Gegenspieler begegnen: der Machtpolitiker und die romantische Träumerin. Sie kommt fast somnambul daher – der Chor kommentiert ihren Zustand und manipuliert zugleich die Wertung des Publikums:

„Seht hin! Sie naht, die hart Beklagte!

Ha! wie erscheint sie so licht und rein!

Der sie so schwer zu zeihen wagte,

wie sicher muß der Schuld er sein!

...

Wie wunderbar! Welch seltsames Gebahren!“

Ähnlich werden die Chöre im ‚Tannhäuser‘, wiewohl hier noch recht opernhafte und pompös-ornamentale, in den ‚Meistersingern‘ und in der ‚Götterdämmerung‘ eingesetzt. Im ‚Ring der Nibelungen‘ jedoch ist Wagner weitergegangen: der Chor der antiken Tragödie – die „orchestra“ – wird ins „Orchester“ gelegt. Nun aber wäre die Gefahr zu groß gewesen, mit dem Orchester

einfach Zustände zu längen, zu illustrieren (der ‚Walkürenritt‘ wird außerhalb der Szene musiziert!). Das machte notwendig, eine Orchestersprache zu entwickeln, die nicht mehr Musik nur als „tönend bewegte Form“ einsetzte, sondern ihr nahezu begriffliche, zumindest zeichenhafte, symbolische Prägnanz abverlangte. Das *Leitmotiv* – ein von Wolzogen, nicht von Wagner gebildeter Terminus – bot sich als dramatisches Agens an und bewahrte vor sinfonischer Entwicklung wie vor bildhafter, klingender Statuarik. Wagner konnte nun mit diesem zweiten Mittel des musikdramatischen Kompromisses den Chor ersetzen – ja, er mußte es, um nicht der Gefahr des theatralischen Pleonasmus zu unterliegen.

Den „zusammengedrängten dichten Punkt“ möchte man dem Bayreuther ungerne abnehmen. Wie kann man von Konklusion sprechen angesichts etwa des „Ringes“, der eine Ausdehnung von fast einem ganzen Tag hat, dessen erster „Götterdämmerungsakt“ fast so lange dauert wie der ganze ‚Don Giovanni‘ samt Pause? Es sollen etliche Längen, etwa die Ehekonflikte der Götter in der ‚Walküre‘, nicht verteidigt werden, so wesentlich sie Weltanschauungsdeutern Wagners sein mögen, doch liegt es in der Zweifelt Musik und Drama begründet – sie fordert ein anderes Zeitmaß. Würde man Wagners Dramen ohne Musik aufführen – man hat diesen werkverkennenden Versuch in den 30er Jahren in Wien gemacht –, so würde die Aufführungsdauer bei weitem geringer sein als etwa die des ‚Don Carlos‘, des ‚Faust‘ oder gar des Hebbelschen Nibelungenzyklus. Wagner verstand es, ungeheure Stoffe zu raffen, aus riesigen Versepden die bühnsensichersten und dramatischen Ereignisse herauszuschälen, ohne den Kern zu zerstören. Mit eminentem Geschick hat er die Expositionen gebaut, in ihnen ganze „Novellen“ dargelegt, ohne je ins epische Berichten oder in romanhafte Episodik abzugleiten.

*Lohengrin:* Hier wird die Vorgeschichte in der dramatischsten Form überhaupt expliziert: in der Gerichtsszene. Wären Telramund und Ortrud *eine* Person, so hätte man die dem „Odius Rex“ nachgebildete Situation des Dorfrichters Adam aus Kleists ‚Zerbrochenem Krug‘ ins Tragödienhafte gewendet: der Täter als Vertreter der Anklage. In wenigen Minuten wird die Geschichte der Ermordung des brabantischen Thronfolgers gebracht. Wenn Elsa erscheint, so als Mörderin.

*Walküre:* Hier findet man die wohl komplizierteste Exposition. Sie steht – wie in Kriminalromanen – zunächst unter Zeitdruck, denn Hunding verfolgt den Widersacher Siegmund. Dieser verirrt sich in die Hütte des Feindes. Sieglinde – und die Zuschauer im Parkett – wissen nicht, wer der Eindringling ist. Mehr noch – er weiß es selber kaum. Das wird in der Exposition geklärt. Sie hat zwifache Funktion, denn sie macht nicht nur die Zuschauenden, sondern auch die Handelnden erst zu Wissenden. Die Geschwister erkennen sich, der

Inzest beginnt – und damit ist gleichzeitig die Präzipation gewonnen, die zur ‚Götterdämmerung‘ führen muß. Muß: denn das Zwangsläufige ist in der „Exposition der Exposition“, dem ‚Rheingold‘, begründet worden. Das ist Wagners Polyphonie des Dramatischen – die theatralische Doppelfuge!

*Tristan und Isolde*: Wie die eben gewagten Bezeichnungen, so ist die Exposition hier ein Drama der Musik. Isolde berichtet Vorgeschichte. Doch der Stoff wird unterbrochen von Zornesausbrüchen, die sich mit der Erzählung steigern. Diese dichterische Sequenzierung ist das perfekte Analogon der Musik – und diese Exposition erklärt nicht nur das Geschehen – die „Handlung“, wie Wagner dieses Werk nannte –, sondern auch den philosophischen Anspruch des Opus: der Wille muß zur Raserei aufgestachelt werden, zu jener psychischen Quantität, die umschlagen kann in die Qualität der Selbstverneinung des Willens. So könnte diese erste Szene des Tristan als Muster einer dramatischen konkretisierten Philosophie gelten.

Die poetische Konzeption des Dramas bei Wagner ist folglich von aristotelischen Ansprüchen genährt: die dramatische Technik, der dramaturgische Bau bringt das Kunststück zuwege, Wort- und Tondrama sich ergänzen, erläutern zu lassen, ohne im Tautologischen zu ertrinken. Es entstand eine Einheit der sechs aristotelischen Bedingnisse, doch diese selbst bewahrten Autonomie. Das ist neu: Wagner erfand das Doppel-drama – die simultane Zweisprachigkeit von Wort- und Tondrama. Von hier aus ergeben sich Konsequenzen für die Inszenierungspraxis:

Man muß alle Teile als autonom verstehen, nichts dient, nichts ist unterwürfig. Man darf nicht alles zu einer perfekten Geschlossenheit zwingen, denn Gesamtkunstwerk ist nicht die Bebilderung synästhetischer Vision! Nur ein Beispiel sei gegeben: Tristan liebt im neuen Bayreuth Wieland Wagners nicht mehr in der Minnegrotte, sondern in einer Welt schweigender, deswegen um so vieldeutigerer Symbole, die ihrerseits fast selbständige Plastiken von Riesenformat sind – sie stehen gegen das Drama und geben dem Kunstwerk dennoch Halt und Einheit. Aber es ist die Einheit des trotzig Disparaten.

#### IV

##### *Die sprachliche Erscheinung des Dramas*

Über Wagners Sprache gibt es mehr Spott als Untersuchungen. Er selbst hat sich oft zu dramaturgischen und Gattungsproblemen geäußert, doch selten über die Worte, Maße oder Metaphern geschrieben. Dennoch findet man in seinen Schriften eine aufschlußreiche Unterscheidung: er stellt die „poetische Anschauung“ der „poetischen Mitteilung“ entgegen. Die Anschauung dokumentiert sich in der dramatischen Form, in der dramaturgischen Technik, im Bild, in der szenischen Konzentration wie in der Konstellation der Figuren. Die „poetische Mitteilung“ aber ist das Wort,

der Vers, die Strophe . . . Diese sprachlichen Gesten aber sind bei Wagner im Detail oft mit Manier befrachtet. Er hatte, weil er alles übertrieb, die Forderung des Aristoteles hypertroph verwirklicht: „Die Sprache muß künstlerische Würze haben“. Solche Würzen finden sich von Anfang an, zuerst die selbst im 19. Jahrhundert verwunderlichen Archaismen:

ich pflag – der Helde mein – ihr Antlitz trüb und bleiche –

ich frug . . .

sodann die Schatzgräbereien im altdeutschen Vokabular:

freislich – Brünne – wabern – Minne – Maid – Friedel – kiesen . . .

schließlich die überstrapazierte Stabreimtechnik:

Weia! Waga!

Garstig glatter

Woge, du Welle,

glitschriger Glimmer

walle zur Wiege! . . .

Wie gleit ich aus . . .

(Rheingold I, 1)

Man hat derlei gern mit Witz und Hohn übergossen – und mancherlei entbehrt auch der Komik nicht. Doch darf die Sprache nicht von ihrem Zweck abstrahiert werden: das Drama auszusprechen und vertont zu werden.

##### 1. *Dramatische Formung:*

Wagner mußte, da er sich ungeheure Stoffmassen vorgenommen hatte, raffen, und, da er sich zudem Gedankenprogramme – Philosophie und Psychanalyse – aufgebürdet hatte, motivieren. Handlung galt es nicht hinzustellen, apodiktisch etwa oder gar elementar, sondern als notwendig erscheinen zu lassen. Das zwang einerseits zur Straffung vorgegebener Sprache, andererseits zu Dehnung. Es soll ein Beispiel aus dem Parsifal dies verdeutlichen. Wagners Vorbild war das Wolframsche Epos, das er im Original (Lachmannsche Ausgabe 1833) und in der Übersetzung (San-Marte 1836) besaß. Man kann viele Details auf den Wortlaut der epischen Sprache zurückleiten. Wir betrachten zwei Passagen:

- a) sich begôz des landes vrouwe  
mit ir herzen jâmerstouwe:  
ir ougen regenden ûf den knaben:  
sie kunde wibes triuwe haben:  
beidiu siufzen unde lachen  
kunde ir munt vil wol gemachen.  
si vrûete sich ir suns geburt:  
ir schimph ertranc in riuwen vurt.  
*Wolfram*, Parzival III, 113/114

Sich begoß des Landes Frau  
mit ihres Herzens Jammertau.  
Ihre Augen regneten auf das Kind;  
getreuer war kein Weib gesinnt.  
Seufzen Lachen konnt ihr Mund  
beides wohl zu seiner Stund!  
Des Sohns Geburt erfreut ihr Herz,  
in der Klage Furt ertrank ihr Schmerz. . . .  
Übersetzung von Wilhelm Hertz

Das Leid im Herzen  
 wie lachte das auch Herzeleide,  
 da ihren Schmerzen  
 zujauchzte ihrer Augen Weide.  
 Den hold geschláfert sie mit Kosen  
 ihn weckt am Morgen  
 der heiÙe Tau der Muttertränen.  
 Wagner

Diese drei Textfassungen zeigen einmal, wie unmöglich es ist, mittelhochdeutsche Verse übersetzend in neuhochdeutsche umzugießen: Hertz – ein Mann des 19. Jahrhunderts, bei dem der junge Thomas Mann in München noch Vorlesungen über „Höfische Epik“ hörte, – landet einmal bei barocker Metaphorik (Herzens Jammertau), dann im Archaischen (beides wohl . . .), was bei einer Übertragung besonders miÙlich scheint, die ja modernisieren will! Wagner dichtet nicht um, sondern neu, das VersmaÙ ändert sich, der Reim fällt in den letzten Zeilen fort, damit die strengen Zeilenzäsuren, es wird verkürzt, ohne auszulassen: Wolfram 43 – Hertz 43 – Wagner 32 Wörter. Aber es wird auch umfunktioniert, die gesperrten Gegensätze (siefzen und lachen) werden zu Paradoxen verschmolzen: „Das Leid . . . wie lachte . . .“ / „Schmerzen – zujauchzte . . .“, auch das Oxymoron „heiÙer Tau“ gehört in diese rhetorische Verdichtung.

b) bogen unde bölzelin  
 die sneit er mit sîn selbes hant  
 und schôz vil vogele die er vant.  
 Wolfram, III, 118

Bogen und Bolzen viel  
 schnitt er sich mit eigener Hand  
 und schoÙ die Vögel, die er fand.  
 Hertz

(Wer gab dir den Bogen?)  
 Den schuf ich mir selbst,  
 vom Forst die rauhen  
 Adler zu verscheuchen.  
 Wagner

Hier sind drei Zeilen mit drei Zeilen wiedergegeben: aber sie haben eine dramatische Form bekommen: Frage und Antwort, ja im Zusammenhang mehr noch: Verhör und Verteidigung. Wagners Parsifal ist nicht mehr der Dümmling – er ist „reiner Tor“ nur bezüglich eines Ethos, nicht aber in dem Sinne, daÙ er weltfremd wäre, denn er weiß wohl, daÙ er sich mit der Gefährlichkeit der „rauen Adler“ zu verteidigen hat, auch, daÙ er nicht töten zu wollen zugibt – daher „verscheuchen“! – ist Verteidigung.

## 2. Vertonbarkeit der Sprache:

Wie Wagner Verse dramatisiert, so ändert er auch ihre MaÙe. Er bevorzugt Kurzzeilen, denn er sucht möglichst viele Zäsuren, um Formen deutlich werden zu lassen,

um das Prosaische selbst im Gesang zu meiden. Daher lehnt er den fünffüÙigen Blankvers ab. Die Länge dieses Verses, in dem nach seiner Beobachtung meist nicht mehr als zwei Silben sinngemäÙ hervorzuhoben sind, verführt zur Prosa. Es lieÙe seinem Konzentrationsstreben zuwider, solche Zehnsilber zu bringen, in denen nur zwei Silben sinntragend verstanden würden. Er wählt den Kurzvers und dazu die Alliteration, die zusammen mehr Verständlichkeit gewähren und die sinntragenden Wörter zusammenzwingen. Man kann also das Drama quasi an den reimenden oder stabenen Worten ablesen, das unbetonte, in den Versenkungen liegende Sprachmaterial ist meist knapp und ohne sinngebietende Wichtigkeit. Hagens Wacht in der Götterdämmerung zeigt solche Dichte:

„Hier sitz ich zur Wacht,  
 wahre den Hof,  
 wehre die Halle dem Feind.“

Zum Schluß sei noch einer Besonderheit der Wagnerischen Sprache gedacht: der Lautsymbolik. Gerade weil er Musiker war und den Gefahren des Pleonastischen aus dem Weg gehen wollte, verwendet er nicht nachdrücklich die melodischen, klingenden, selbstlautenden Mittel der Worte, die Vokale, sondern die exponiert sprachlichen Erscheinungen, die Konsonanten. Er unterschied bewußt – und handelte als Dichter danach – zwischen „energischen Konsonanten“ (k, r, p, t), den „verstärkten Konsonanten“ (sch, sp, st, pr) und den „schlafferen Konsonanten“ (g, l, b, d, w). So werden Zuspitzungen des dramatischen Geschehens mit energischen oder gar verstärkten Konsonanten angereichert:

Rheingold: die Riesen führen Freia davon, Loge kommentiert:

„Über Stock und Stein zu Tal  
 stapfen sie hin:  
 durch des Rheines Wasserfurt  
 waten die Riesen.  
 Fröhlich nicht  
 hängt Freia  
 den Rauhen über den Rücken . . .“

Ebenso energisch sind Wotans letzte Worte in der Walküre:

„Wer meines Speeres  
 Spitze fürchtet  
 durchschreite das Feuer nie.“

Doch vorher schon hat Wotan allein mit sprachlichen Mitteln seine Resignation bekundet, so stark, so gehäuft mit den „schlafferen Konsonanten“ geredet, daÙ die vom letzten Vers suggerierte Stärke nicht mehr glaubhaft ist:

„ . . . wenn Hoffnungssehnen  
 das Herz mir sengte,  
 nach Weltenwonne  
 mein Wunsch verlangte  
 aus wild webendem Bangen:  
 Zum letzten Mal

letz' es mich heut  
mit des Lebewohles  
letztem Kuß . . .“

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Wagner hier in den W-Alliterationen bis zur Sinnentstellung – was ist „webendes Bangen“? – wühlt, um eine Identität von Wotans Seelenlage und ihrem Sprachausdruck zu konstruieren. Mag also mancher Vers, verabsolutiert man ihn als selbstgenügsame Sprachkunst, verdienen, einer philologisch richtenden Lächerlichkeit preisgegeben, ja der linguistischen Absurdität geziehen zu werden, so ergibt ein synthetisches Betrachten der Sprache im Zusammenhang mit dem Gesamtkunstwerk, daß jedes Wort, jeder noch so anlautfreundige Stabreim gerechtfertigt ist, wenn nicht gar notwendig.

## V

### Beispiel ‚Lohengrin‘

Stoffe, Gattungen, die poetisch-dramatische Konzeption und die sprachliche Mitteilung wurden punktuell beleuchtet. Es gilt nun zu illustrieren. Es wird der ‚Lohengrin‘ gewählt, weil er das Werk auf der Grenze von Oper und Musikdrama ist, weil in ihm vieles schon, manches noch nicht da ist. Schon: die dramaturgische Konzeption, die sich zu antikem Vorbild bekennt, und die zweigleisige Dramatik des Gesprochenen und des Orchestralen. Noch nicht: die umgreifende mythische Perspektive, die stabreimende Manier der Sprache, die Perfektion des Leitmotivischen.

#### 1. Stoff und Gattung:

Wagner, dem „glückliches Finden“ über Erfinden ging, fand die stofflichen Grundlagen in Grimms ‚Deutscher Mythologie‘, dann in der Ausgabe des Vaticanischen Lohengrin-Manuskripts von J. Görres (1813), in deren Vorwort er zugleich jene Mythenklitterung fand, die er später (mit größerem Kunstingenium) praktizierte. Daneben dienten als stoffliche Grundlagen die Grimmschen ‚Weisthümer‘ und ‚Deutschen Rechtsaltertümer‘ und für die Handlung in Brabant auch noch Warnkönigs ‚Flandrische Staats- und Rechtsgeschichte‘. Es geht, wie in einem Gerichts-drama um die Identifizierung, hier jedoch nicht die eines Übel-, sondern die eines Wohltäters, Retters. So ist die erste Szene ein brabantischer Gerichtstag. Doch der „Punkt“, auf den das Drama, damit die Auflösung des Rätsels der Lohengrin-Identität hinsteuert, ist von der Tribunalszene abgetrennt. Lohengrin tritt als Verteidiger und Zeuge auf, keiner fragt nach seinen Personalien. Keiner darf es, nur Elsa hat das Recht zu wissen. Sie macht nach der Brautnacht Gebrauch von diesem Recht – und Lohengrin erzählt wenige Minuten vor dem Dramaende, was eigentlich in die Exposition gehört: seine Vorgeschichte, Abkunft. Doch diese Aussagen Lohengrins sind musikalisch nicht neu – das Vorspiel, die ersten Takte des ganzen Opus,

verkündete längst die mythische Genealogie. Die musikalische Exposition und die dramatische Katastrophe werden mit denselben Klangchiffren vorgeführt. Das Musikdrama scheint in seiner Grundkonzeption reziprok dem Worddrama angelegt.

#### 2. Konzeption des Dramatischen:

Es sei an die „Einheit des Disparaten“ erinnert, da von hier aus die Konzeption des Lohengrin-Dramas zu beleuchten sein wird. Disparat: das sind psychologische Vorgänge mit aller Empfindlichkeit des seismographisch reagierenden *décadent* gegeben, da wird aber auch der Chor der antiken Theatralik eingeführt, da weisen präzise Szenenangaben auf naturalistische Zukunft hin, da findet schließlich die mittelalterliche Simultanbühne eine Renaissance in den musikalischen Regiemöglichkeiten. Nehmen wir das „Disparate“ nicht allgemein und formal, sondern wenden wir es auf den dramatischen Moment an, so zeigt es sich im zweiten Akt: Telramunds und Ortruds Schmach – das Gottesurteil zeugte wider sie – wird kontrastiert mit dem Festlärm der Hochzeitsfeier. Vordergrund und Hintergrund bringen das Doppeldrama – eines mit Worten, eines mit puren Trompetenklängen, die aber mehr als Zeichen fernen Festes, mehr als Klangbilder oder impressionistische Theaterertöne sind. Formal halten Jubelkontraste und Stereophonie die ganze Szene zusammen.

Das musikalische und das sprachliche Drama ergänzen sich – nur mit einem Wort wird der „Glanz des Festes“ genannt, der die Szene musikalisch-dramatisch festigt und formt.

#### 3. Die vertonte Sprache:

Wagner hat hier den Schematismus der Großen Oper noch nicht überwunden, was übrigens für die Popularität des Lohengrin sich als Vorteil erwies. Der Endreim ist noch konstitutiv für die rezitativischen Partien, das heißt: eine Periodisierung der melodischen Phrasen ist noch gegeben nach dem *Maß der Texte*. Diese Ansprache ist nach dem sicheren Muster demagogischer Rhetorik gebaut: Jede Zeile eine plakathafte Überschrift:

„Wie fühl ich stolz mein Herz entbrannt,  
find ich in jedem deutschen Land so kräftig rei-  
[chen Heerverband!  
Nun soll des Reiches Feind sich nahn,  
wir wollen tapfer ihn empfahn . . .“

Jede Zeile wird, wie es dem deutschen protestantischen Choral gemäß wäre, durch Reim und musikalische Zäsur voneinander getrennt, die Form der Sprache wird von der der Musik aufgesogen: zwei Weisen der Poesie begegnen sich im Pathos des Moments, in der nationalen Geschwollenheit, die vom Chor weiter bekräftigt wird.

Dieser Passus zeigt auch die Konzentrierung auf sinn-

tragende Worte, ja schon alliterierende Figuren in der Versmitte („öden Ost“) oder in den Reimen („Herz brannt“ – „Heerverband“), aber noch fehlt die Kalkulation – und die Philosophie hat das Agitorische der revolutionär determinierten Kunst Wagners noch nicht aufgesogen – noch verdeckt das Produkt nicht vollkommen das Produktionsverfahren.

## VI

### Poetische Sendung?

Sobald man über Wagners Gesamtkunstwerke zu reflektieren beginnt, gerät man in Konflikte, die ihre Ursachen in den Stoffen, Formen oder weltanschaulichen Ansprüchen gründen. Da sind satte Widersprüche, da zeigt sich, wie verwundbar auch Wagners Kunst ist durch Analyse, wie sehr sie die Brüche und Schäden eines Jahrhunderts konserviert wie seine Größe. Nichts, wogegen man, wie Oskar Walzel formulierte, keine „Verstandeseinwände erheben könnte“. Daß man überall Fakten und Formen findet, die getadelt, gescholten werden können, beweist zugleich die Durchschaubarkeit einer gigantischen Kunst. Diese

Durchschaubarkeit war es auch, die so viele Epigonen provozierte.

Von Thomas Mann stammt die Tristan-Charakterisierung: es sei „parfümierter Qualm, in dem es blitzt“. Der Blitz aber erleuchtet grell, zerreißt Qualm und Nebel und vordergründige Dämpfe, sein sekundenkurzes Licht gibt ein Kunstwerk zur Besichtigung frei, das eben deshalb an Verstandeseinwänden nicht gescheitert ist, weil es mit noch perfekterem Verstand, mit noch klügerer Berechnung, mit der *Rationalität des Romanikers* konstruiert wurde.

Das Gebäude des musikdramatischen Gesamtkunstwerkes steht, riesenhaft von Architektur, kühn und artistisch das Interieur, überladen die Stukkaturen, unwohnlich die Räume. Die Poetik Wagners, seine Lehre des Machens, die freilich nur er zu praktizieren vermochte, hat gehalten, weil sie von der Autonomie der Künste ausging, nicht von Mischungen, wo eins das andere unterjochte, nicht von Collagen und Pasticcen, von Potpourris und happenings. Die poetische Sendung? Man nenne sie den ungestutzten Reichtum der Mittel, die Souveränität des Eklektizismus der Künste, die Dissoziation in der vorgetäuschten Harmonie.

## August Halm - 1969

Von Ulrich Siegele

Die August-Halm-Gesellschaft und das Archiv der Stadt Stuttgart haben des schwäbischen Komponisten und Musikschriftstellers August Halm (26. 10. 1869–1. 2. 1929) dieses Jahr mit einer Ausstellung im Wilhelmspalais gedacht. Bei der Eröffnung am 31. Januar begrüßte Stadtarchivdirektor Dr. Leipner die zahlreichen Gäste und dankte Frau Emma Rahn, Stuttgart, für die kollegiale Zusammenarbeit beim Aufbau der Ausstellung. Richard Kommerell, Ravensburg (vertreten von Frau Mathilde Halm, Korntal), und Botschafter a. D. Dr. Rudolf Rahn, Düsseldorf, sandten Grußworte, Dozenten der Pädagogischen Hochschule Esslingen spielten Halms Suite D-Dur für Violine, Cello und Klavier. Die folgende Rede stützt sich auf Halms Schriften und auf Heft 1 des X. Jahrgangs der Zeitschrift „Die Freie Schulgemeinde“, das ihm im Oktober 1919 zum fünfzigsten Geburtstag gewidmet ist.

Sie, lieber Herr Doktor Müller, haben diese Rede gehört und in der Südwest Presse vom 22. Februar 1969 darüber geschrieben. Wenn ich Ihnen nun gedruckt auf den Geburtstagstisch lege, was Sie schon kennen, so deshalb, weil der Name des Mannes, von dem die Rede geht, beziehungsreich auf das anspielt, was uns verbindet.

In Esslingen haben Sie die Unterweisung August Halms genossen, in einer anderen schwäbischen Reichsstadt, in Ulm, ist mein Vater, den Sie gut gekannt haben, ihm

nahegekommen. Was Sie in Esslingen gelernt haben, hat in der Tübinger Umlandstraße weitergewirkt: hörbar in Ihrem Geigenspiel, sichtbar in Ihrer Zeitung, die allem Musikalischen verschwenderisch fast offenstand, die auch die erste Serie meiner journalistischen Arbeiten aufgenommen und, zumal mit Helmut Weidhases Essays, meine Aufführungen und Vorträge regelmäßig und kritisch fördernd begleitet hat. So wollen diese Zeilen Ihnen Dank und Glückwunsch sagen.

### 1

Das Gedächtnis eines Menschen, das Gedächtnis an einen Menschen unterliegt einer Zäsur, die in das Bild seiner geistigen Erscheinung stärker vielleicht eingreift als selbst der physische Tod. Vor dieser Zäsur, die wie zeitlich so auch räumlich zu begreifen ist, stehen Menschen, die von diesem Leben berührt worden, die diesem Leben nahegekommen sind, Menschen, die als Zeitgenossen unzulänglich nur, als Lebensgenossen zutreffender bezeichnet würden. Neutral ist ihre Stellung kaum gewesen; fasziniert oder abgestoßen sind sie in Parteien auseinanderge-