

Wagner und Goethe

Barbara Kiem

Nachdem das Thema „Wagner und Goethe“ angekündigt war, wurde ich mehrfach gefragt: Gibt es denn da überhaupt etwas Verbindendes? Ich konnte antworten: Ja, es gibt durchaus Bezüge, von denen ich heute Abend gerne berichten möchte. Zuerst aber gestatten Sie mir einige Vorbemerkungen: Ich werde nicht sonderlich auf Biographisches eingehen, aber kurz zu dem heiklen Dauerthema, dem Antisemitismusproblem, Stellung nehmen und dann im Verlauf einige ästhetische Überzeugungen Wagners darlegen. Heute Abend werden Sie keine erläuternden Musikbespiele hören – bekanntlich sind Wagners Werke zeitlich ungeheuer gedehnt und so komplex gearbeitet, dass eine Einführung nur durch mehrere Seminarveranstaltungen zu leisten wäre. Wer Richard Wagners Opern nicht kennt, hat reichlich Gelegenheit, an Aufführungen teilzunehmen; denn Wagners Opern haben schon lange die Bühnen der Welt erobert, trotz der immer wiederkehrenden Bemühungen, seine Person und sein Werk zu nazifizieren. Adolf Hitlers offen gepflegte Verbindung zum Bayreuther Festspielhügel haben Wagners Musikdramen in jenem Dunstkreis verortet – und sein Pamphlet „Über das Judentum in der Musik“ wird oft als Basisschrift angesehen für das Auftreten jenes aggressiven Antisemitismus, der direkt zum Holocaust geführt habe. Gegen solche fragwürdigen Zuschreibungen und Vereinfachungen sind stets Gegenargumente geltend gemacht worden. Aber hier treffen festgefahrene Positionen aufeinander, die jede Differenzierung unmöglich machen. Das kunstinteressierte Publikum ist nachhaltig gespalten.

In den 1970er Jahren fühlten sich einige Autoren veranlasst, Wagner für fast alle Übeltaten der Nazis verantwortlich zu machen. Inzwischen arbeitet man nüchterner; mehrere Studien kommen zu dem Ergebnis: Ein rassistisches Vernichtungsgedanken ist Wagner nicht nachzuweisen. Bei seiner ausgeprägt pazifistischen Haltung hätte er auf keinen Fall Hitlers militärische Zerstörungssorgien gebilligt.

Noch in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts sympathisierte Wagner mit der Emanzipation der jüdischen Bevölkerung und während seines ganzen Lebens pflegte er freundschaftliche Kontakte zu Juden, welche ihn sogar mehrfach auf interessante deutsche Themen aufmerksam machten. Plötzlich, unerwartet gibt er seine Standpunkte auf zugunsten einer antijüdischen Haltung, er reitet diese Attacke gegen seinen Komponistenkollegen Meyerbeer und verwirft alles vermeint-

lich Jüdische in der Musik. Später hat er seine Ansichten modifiziert und teilweise zurückgenommen; aber sie bleiben widersprüchlich.

Es waren keine weltanschaulichen oder politischen Intentionen, sondern sehr persönliche Motive, die ihn zu diesem affektgeladenen Ausbruch trieben. Neid und Konkurrenz spielten eine Rolle, zurückgehend auf seine entbehrungsreiche Leidenszeit in Paris.

Die Empörung über die oberflächlichen und korrupten Pariser Kunstangelegenheiten äußerte Wagner schon in seinem Aufsatz „Kunst und Revolution“. Er geißelt den Kapitalismus als das Schlimmste aller modernen Übel, z. B. schreibt er: „Wundern wir uns daher nicht, wenn auch die Kunst nach dem Gelde geht [...] unser Gott ist das Geld, unsere Religion der Gelderwerb.“ Mit dem Gelderwerb wird Wagner während seines ganzen Lebens das Judentum verbinden als eine verderbliche Kulturmacht, die mit Krediten Staaten unter Druck setzt und Kriege finanziert.

In dem späten Essay über „Religion und Kunst“ finden sich Äußerungen über die jüdische Religion, deren alttestamentarische Härte Wagner entschieden ablehnt: Die religiösen Anweisungen bestünden nur aus Verboten. Demgegenüber lobpreist er die christliche Mitleids- und Versöhnungsreligion, so wie er sie in seinem letzten Werk, dem „Parsifal“ künstlerisch zu überhöhen suchte.

Gerade für Wagners späte Werke konnten sich bis in unsere Zeit hinein auffällig viele jüdische Musiker begeistern, besonders auch berühmte Dirigenten wie z. B. Levi in Bayreuth oder Gustav Mahler, Bruno Walter, Bernstein, Solti bis hin zu Barenboim. Alle fühlten sich auch den Idealen verpflichtet, die Wagner mit spezifisch deutscher Kunst verband.

Für Wagner waren Goethe und Beethoven die beiden Repräsentanten der deutschen Kultur schlechthin. So hat er z. B. in einer Dresdner Aufführung die 9. Symphonie und Texte aus dem Faust miteinander verschränkt, da beide Werke, wie Wagner sagt: „Die ihr zugrunde liegenden höheren menschlichen Seelenstimmungen exemplarisch und wahrhaft auszudrücken vermögen.“ Wagner sah das hochwelthaltige deutsche Kulturleben vornehmlich in Weimar zentriert als einen inspirierenden Kraft-

quell und er spricht vom „Weimarischen Wunder“. Goethe selbst hatte schon auf die „Erwählung“ Weimars hingewiesen in seinem Gedicht: „Auf Miedings Tod“. Hier heißt es: Oh Weimar! Dir fiel ein besonders Los. / Wie Betlehem in Juda klein und groß!

Wagner hatte sogar die Absicht, in der Zusammenarbeit mit Franz Liszt dem Ort etwas von seinem alten Glanz zurückzugeben, was sich aber wegen seiner politischen Aktivitäten nicht verwirklichen ließ; er hatte sich ja an der 1848er Revolution beteiligt, wurde steckbrieflich verfolgt und musste acht Jahre lang in der Emigration leben.

Nach Goethes Tod wollte der Weimarer Hof eine Künstlerpersönlichkeit mit internationalem Ruf gewinnen. Der Weltbürger Liszt fühlte sich dem Anspruch gewachsen, das Erbe Goethes, Herders und Schillers anzutreten und so Elemente der französischen Romantik mit der Tradition der Weimarer, wie auch der Wiener Klassik zusammenzuführen. Mit dem Freund Richard Wagner wollte Franz Liszt das „Weimari-sche Wunder“ wiederholen. Für beide wurde die Auseinandersetzung mit den Weimarer Klassikern richtungweisend. So zieht sich die stete Beschäftigung mit Goethe wie ein roter Faden durch Wagners gesamtes Leben – was durch Briefe, Essays und Cosimas Tagebücher zu belegen ist. Wagner schätzte besonders die großen Dramen wie Torquato Tasso und natürlich ganz besonders den Faust. Die Wilhelm-Meister-Romane oder die Wahlverwandtschaften hat er mehrfach gelesen. Er widmete sich aber auch weniger bekannten Werken wie z. B. der dramatischen Grille „Der Triumph der Empfindsamkeit“. Goethes Lyrik beachtete er dagegen selten, ausgenommen das Jugendgedicht „Hans Sachsens poetische Sendung“, ein wichtiger Inspirationsquell für die Realisation der „Meistersinger“.

Während der wiederholten Lektüre des Tasso bemerkt Wagner staunend zu Cosima: „Das ist doch ein *einziges* Gedicht und ich wüsste ihm durchaus nichts zu vergleichen. Wie das Goethe schreiben konnte!“ Wagner wundert sich, wie Goethe es vermochte, die moralischen Positionen so präzise auszubalancieren: Die feudalen Strukturen und die Mentalität des Künstlers, der sich nicht beugen, sich nicht unterordnen kann, der auch in seiner Liebesleidenschaft alle Konventionen durchbricht und daher von der Gesellschaft krass zurückgewiesen wird. Wagner sinniert: „Wer hat hier recht? Wer unrecht? Es sieht ein jeder, wie er’s sieht und nicht anders sehen

kann.“ Und er konstatiert, nur das Herz könne urteilen, im Recht sei „wer am meisten leidet“.

In Wagners „Tristan“ stoßen auch zwei nicht zu vereinbarende moralische Welten aufeinander: die Ethik der ritterlichen Tugend und die Sphäre der „Heiligen Nacht“, die alle Erscheinungsformen der Tageshelle als täuschenden Schein entlarvt.

Im Zusammenhang mit dem „Tasso“ äußert sich Wagner noch zu einem anderen Problemkreis. Im Unterschied zu Goethes vollkommenem „rein dichterischen Theaterstück“ erzeuge sein musikalisches Gedicht durch das erklärende Element der Musik – es ist das hermeneutische Organ des Orchesters – die Hauptwirkung. Der Text wäre seiner eigentlichen Bedeutung nach fast unverständlich, bevor er sich nicht durch die Musik erschließen würde. Für Wagner hebt der Musiker, wie er sagt, „die Zufälligkeiten und Einzelheiten des Lebens vollständig auf und sublimiert alles in einem Gefühlsgehalt, der sich nur durch die Musik darstellen lässt“. Wie sich Wagner die musikalische Übersetzung eines Lebensvorganges vorstellt, lässt sich z. B. aus seiner Erläuterung zu Beethovens Coriolan-Ouvertüre erkennen. Wagner schreibt: „Aus dem ganzen, an beziehungsreichen Verhältnissen reichen politischen Gemälde dessen Darstellung, wie sie dem Dichter erlaubt war, dem Musiker durchaus verwehrt bleibt, weil dieser nur Stimmungen, Gefühle, Leidenschaften und deren Gegensätze, nicht aber irgendwie politische Verhältnisse ausdrücken kann – griff Beethoven für seine Darstellung nur eine, allerdings entscheidende Darstellung heraus, um an ihr den wahren, rein menschlichen Gefühlsgehalt des ganzen weit ausgedehnten Stoffes wie in seinem Brennpunkt zu fassen und zur ergreifendsten Mitteilung an das wiederum rein menschliche Gefühl zu bringen“, soweit Wagner.

Die höchste lebensvolle dichterische Aussage schreibt Wagner Goethes Faust-Drama zu. In dem Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger“ heißt es: „Ein unbegreifliches Kunstwerk liegt uns Deutschen in Goethes Faust noch als ungelöstes Rätsel vor.“ Und Wagner führt weiterhin aus: Kein Theaterstück der Welt verfüge über eine solche szenische Kraft wie gerade der unverstandene zweite Teil der Tragödie. Das Faust-Drama ist für Wagner das einzige deutsche Originalstück von allerhöchstem dichterischem Wert. Auf Faust und die Symphonien Beethovens könne Deutschland stolz sein. Noch 1873 bemerkt er: „Der Faust sollte eigentlich die Bibel sein, ein jeder

sollte jeden Vers auswendig wissen.“ Wagner lobt die Sprachgewalt und vor allem die gesamte Dramaturgie, während er die Figur des Faust durchaus kritisch betrachten kann. Für Wagner ist Faust die Personifikation der modernen Entfremdung zwischen Ich und Welt, die erst im Erlösungsmythos der Liebe aufgehoben wäre. In einem Brief an Mathilde Wesendonk von 1858 wehrt sich Wagner dagegen, dass die Freundin aus der Figur des Faust einen edelsten Menschentypus machen wolle. Es sei gut, dass der unentwickelte Faust in die Welt geschickt werde, um zu lernen, was einzig wichtig sei, nämlich zu lieben. Wagner schreibt in diesem Brief: „Ach, wie glücklich ist aber der Dichter, als er ihn aus der Seelentiefe dieser Liebe (nämlich Gretchens) heraus hat, um ihn eines Morgens die ganze Geschichte spurlos vergessen zu lassen, damit er nun die eigentlich große Welt, die antike Kunstwelt, die praktisch-industrielle Welt mit möglichstem Behagen vor seiner recht objektiven Betrachtung *abspielen* lassen könne. So heißt dieser Faust für mich eigentlich nur die versäumte Gelegenheit; und diese Gelegenheit war keine geringere, als die einzige des Heiles und der Erlösung. Das fühlt auch der graue Sünder schließlich, und sucht das Versäumte recht ersichtlich durch ein Schlusstableau nachzuholen – so außerhalb liegend, nach dem Tode, wo’s ihn nicht mehr geniert, sondern nur recht angenehm sein kann, von dem Engel an die Brust genommen, und gar wohl zu neuem Leben geweckt zu werden.“

25 Jahre später greift Wagner im Gespräch mit Cosima das Thema wieder auf: Er könne nicht begreifen, wie Goethe nach dieser furchtbaren Erschütterung durch Gretchen Faust mit einer dürftigen Werkstätigkeit enden lasse.

Wagner war der Überzeugung, dass für dieses Drama ein eigenes Faust-Theater erforderlich sei. Auf einer Guckkastenbühne sei Faust nicht zu realisieren. Er formuliert: „Vor dieser Bühne bleibt der Zuschauer gänzlich unwirksam in sich zurückgezogen, und erwartet praktische Phantasmagorien, die ihn mitten in eine Welt hineinreißen sollen, welcher er andererseits ganz unberührt fernbleiben will.“ Wagner prangert den Theaterbetrieb seiner Zeit an: Die luxuriöse Prunksucht, die Erwerbsspekulation und Platzkategorien, die das Publikum in die unterschiedlichsten Stände und Staatsbürgerkategorien zersplittern. Durch alles dies wird, so Wagner, „das absolute Interesse der Kunst auf das Empfindlichste beeinträchtigt“. Er erwähnt weiterhin, dass Goethe die Anregung zu seinem Faust durch ein Puppenspiel erhalten habe,

ein Volkstheater, belebt durch improvisatorische Stegreifelemente, das eine Abgrenzung von Zuschauer- und Bühnenbereich nicht kennt. Wagner wünscht sich eine fundamentale Umwandlung der Bühnenpraxis, die keine illusionistischen Ausführungen, sondern nur zeichenhafte Andeutungen zu setzen habe. Von allen Seiten soll die Bühne von Zuschauern umgeben und die Spielfläche beweglich sein, wie in einem Zirkus. Manche der theatralischen Vorgänge müssten sich auch hinter dem Publikum abspielen, um die mitgestaltende Fantasie zu fördern. Nicht frontal von vorne soll das Geschehen vorgeführt werden, vielmehr „uns von allen Seiten gleichsam umdrängen“, so postuliert Wagner. Bei Goethe findet er eine Aussage über die Commedia dell'arte, sie lautet: „Die Zuschauer spielen mit, und die Menge verschmilzt mit dem Theater in ein Ganzes.“ Hier zeichnen sich schon moderne Regiekonzepte ab.

Wie bereits erwähnt, die Beschäftigung mit Goethes Faust gehört zu den Konstanten in Wagners Leben. Als Kenner der antiken Verstragödien galt seine Liebe besonders dem zweiten Teil, der klassischen Walpurgisnacht. In den Gesprächen mit Cosima hat er immer wieder seine Konzeption des Musikdramas auf Goethes Faust bezogen. Was den Faust und Wagners Ring verbindet: Beide Dramen verweisen nicht nur auf archaische Zeiten zurück, sondern machen aktuelle, auch künftige Erlebnisse erfahrbar. Faust wie auch der Ring brechen mit den konventionellen Theatertraditionen und sprengen alle bisherigen Maße, wie Kunst sich darzustellen hat. Wagner sieht sich in einer ähnlichen Situation wie Goethe, auch er gestaltet in der Breite seiner Tetralogie eine komplexe weitverzweigte Handlung; er erfindet einen umfassenden Weltmythos. Nicht erst die Komposition des Rings ist ein Wunderwerk, sondern innerhalb von zwei Jahren eine Dichtung zu schaffen, die es durchaus mit dem Faust aufnehmen kann. Dabei musste Goethe nicht auf die Eignung zu einem musikalischen Drama achten.

Wagners eigene Laufbahn hatte mit Goethe-Anlehnungen begonnen. Sein Schauspiel „Leubald und Adelaide“ ist sicher von Goethes „Götz“ beeinflusst. Der erste Opernversuch, die „Schäferoper“, ist durch Goethes Schäferspiel „Die Laune des Verliebten“ angeregt. 1831 auch noch zu Lebzeiten des Dichters, entstanden die „Sieben Kompositionen zu Goethes Faust“ und die Ouvertüre mit der Titulierung „Eine Faust Ouvertüre“, was wiederum Liszt veranlasste, seine Symphonie „Eine Faust-

Symphonie“ zu nennen. Die Formulierung „Eine“ meint: Eine Annäherung von vielen, denn es können immer nur Teilaspekte umgesetzt werden, die vollständige Vertonung des Riesenwerkes kann nicht gelingen. Auch Schumanns oder Mahlers Musikalisierungen greifen nur einzelne Szenen auf.

Interessant ist: Kein anderes Sprechdrama ist so sehr von unhörbarer Musik durchklungen wie gerade Goethes Faust – wie eine imaginäre Oper.

Vor allem im zweiten Teil nähert sich die Faust-Dichtung einem musikalischen Gesamtkunstwerk an. Goethe hat ja der Opernform eine wichtige Bedeutung zuerkannt. 1779 schreibt er: „Diese reine Opernform, welche vielleicht die günstigste aller dramatischen bleibt, war mir so eigen und geläufig geworden, dass ich manchen Gegenstand darin behandelt.“ Durch die Opernform lässt sich für Goethe das „Kunstwahre“ vom „Naturwahren“ unterscheiden. So spricht auch Schiller in einem Brief an Goethe über sein Vertrauen in die Oper; dieser Gattung könne es gelingen, durch die Macht der Musik sich zu wappnen gegen eine reine Naturnachahmung.

Bereits Faust I enthält vielfältige musikanaloge Strukturen – wie der Prolog im Himmel oder die Osterfeier mit Glockenklang und Chor, dann der Gesang der Bettler, der Bauern oder die Geister im Studierzimmer. Weiterhin das Flohlied des Mephisto, die Lieder der Studenten in Auerbachs Keller – ich überspringe einige Inzidenzmusiken – auf jeden Fall zu nennen ist: das Dies irae des Chors, das einer Opernszene ähnelt, und schließlich die Kerkerszene: Gretchens Wahnsinnsgesang.

Im zweiten Teil der Dichtung steigert sich die musikbezogene Ausgestaltung; der Helena-Akt vertauscht die antike Tragödienform gegen die einer Oper. Goethe und Schiller vertraten ja die Ansicht, dass die bildende Kunst sich besonders ausgeprägt in der Antike entfalten konnte, während zu ihrer Lebenszeit die Musik zur exemplarischen Kunst aufsteigen sollte. Diese neue musikalische Poesie wird bei Goethe durch die Vermählung von Faust und Helena geboren.

In diesem Akt spricht Phorkyas – eigentlich Mephisto – zu der antiken Menschenverammlung:

Höret allerliebste Klänge,
Macht euch schnell von Fabeln frei,
Eurer Götter alt Gemenge,
Laß es hin, es ist vorbei.

Die Musik verdrängt die antike Mythologie – und jetzt wieder Goethe bzw. Phorkyas:

Niemand wird euch mehr verstehen,
Fördern wir doch höhern Zoll,
Denn es muß von Herzen gehen,
Was auf Herzen wirken soll.

Jetzt fühlt sich der antike Chor durch die Wirkung des Musikalischen „zur Tränenlust erweicht“.

Der Genius der neuen musikalischen Poesie, Euphorion, der Sohn Helenas und Fausts erscheint. Es folgt ein doppeltes Duett zwischen Faust und Euphorion – und Helena und Euphorion, das durch den Chor abgeschlossen wird. Wechselgesänge und Tänze vereinigen sich zu einem Ensemble.

Eine Anweisung Goethes lautet: „Ein reizendes, rein melodisches Saitenspiel erklingt aus der Höhle. Alle merken auf und scheinen bald innig gerührt. Von hier an bis zur bemerkten Pause durchaus mit vollstimmiger Musik.“ So Goethe. In die vollstimmige Musik mischen sich plötzlich Klagerufe Euphorions und der Trauergesang des Chores. Die Szene endet mit dem tödlichen Sturz Euphorions. „Völlige Pause. Die Musik hört auf“, bemerkt Goethe. Auch nach der Pause erklingt keine Musik mehr – die Antike nimmt wieder Gestalt an. Es ist eine der eindrucksvollsten Musikszenen des zweiten Teils der Tragödie.

Goethes Drama hatte begonnen mit der *musica mundana*, durchmisst verschiedenste musikalische Möglichkeiten, vom Trinklied bis zur Musik der Engel, und kehrt am Ende zurück zur Uridee als Ausdruck der Sinnenfreude oder der kathartischen Sphärenmusik. Zum Schluss wird das Tragische aufgehoben – der Titelheld wird erlöst durch die Macht der Liebe. Versöhnliche Klänge der Sphärenmusik werden hörbar

bis zu den vielzitierten Schlussversen; in der Verehrung des „Ewig-Weiblichen“, das uns hinanzieht, lässt der Chorus mysticus jenen Stufenweg höchster Liebe ahnen, wie ihn auch der Gral lehrt.

Es ist eine Gemeinsamkeit der beiden Künstler Goethe und Wagner: ihre Ausnahmestücken sind apothetisch von der Liebe überwölbt.

Wie bei Goethe wird auch in Wagners Musikdramen die Liebe in all ihren Schattierungen glorifiziert – die irdische und die himmlische Liebe, die als erlösende kosmogonische Urmacht erscheint – ihr gehören die letzten Momente des Faust-Dramas wie die Schlussklänge der Götterdämmerung und die mystischen Stimmen aus der Kuppel im Parsifal – Liebe und Erlösung preisend.

Goethe-Nachklänge, Reminiszenzen, lassen sich bis in die Vergestalt des „Tristan“ verfolgen: So wie die an den Schluss des Faust erinnernden Kurzverse, wenn Tristan und Isolde im zweiten Akt den Hymnus auf die Liebe singen:

Ohne Gleiche / Überreiche

Eine beinahe wörtliche Übernahme aus der Schlusszene des Faust II, wenn der Chor der Büsserinnen die Himmelskönigin anbetet:

„Du Ohnegleiche / Du Gnadenreiche“

Ähnlich beginnt auch das Gebet Gretchens im ersten Teil:

„Du Ohnegleiche, Du Strahlenreiche“

Und in der Bergschluchten-Szene zum Ende des Faust-Dramas sieht der Doktor Marianus inmitten der nach oben schwebenden heiligen Frauen die Mater gloriosa:

„Die Herrliche mittenin / im Strahlenkranze, die Himmelskönigin / ich seh's am Glanze!“

Der Sternenkrans ist das Symbol der Himmelskönigin, der Assunta.

Auch eine aufwärtsstrebende Bewegung zeichnet Isoldes Gesang zum Ende des „Tristan“. Sie singt: „Säht ihr's nicht: Immer lichter wie er leuchtet / Stern umstrahlend hoch sich hebend?“ Die Apotheose der Liebe – ein Transzendieren, ein entzücktes Verklären – ähnlich den anderen großen Werken Wagners.

Wagner hat seine Isolde mehrfach zu Tizians „Assunta“ in Beziehung gesetzt, die ihn bei seinen Aufenthalten in Venedig fasziniert hatte. 1879 äußert er sich über Raffaels „Sixtinische Madonna“, er sagt: „Die Schönheit bei Raffael ist begehungslos, ich vergleiche dagegen die himmelfahrende Maria von Tizian mit Isoldens Verklärung.“

Wie Goethe schreibt auch Wagner der Aura von Madonnendarstellungen eine Wirkung auf die eigene kreative Arbeit zu. Schon im „Tannhäuser“ findet man diese eigentümliche Marienverehrung und er verweist wiederum auf Goethe, wenn er schreibt: „dass der größte deutsche Dichter mit der beseligenden Anbetung der Mater gloriosa als höchstem Ideal des fleckenlos Reinen sein Drama beschloss.“ Wagners „Marienlob“ ist zweifellos keine Sache des Glaubens, sondern der Kunst. In seiner Schrift über „Religion und Kunst“ von 1880 erläutert er, dass da, wo die Religion droht, künstlich zu werden, es der Kunst vorbehalten sei, den eigentlichen Kern der Religion darzustellen und im Fall des Christentums die christliche Mitleidsreligion vor der dogmatischen Kirche zu retten, indem durch die musikalische Kunst die in den mythischen Symbolen verborgenen Wahrheiten sich offenbaren können durch die Macht des Klanglichen. Auch über das Schicksal der Figuren entscheide allein die Musik. Zu Cosima äußert Wagner: „Die Musik verklärt alles bis zum Grässlichen des Wortes lässt sie es nie kommen, selbst nicht beim furchtbarsten Gegenstande.“ In dieser Einschätzung des Musikalischen fühlt sich Wagner durch die Weimarer Klassiker bestätigt. In seinem Traktat „Über naive und sentimentalische Dichtung“ spricht Schiller von der doppelten Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst, eine Formulierung, die Wagner immer besonders wichtig war. Schiller führt weiterhin aus: „Wenn die Poesie entweder einen Gegenstand bezeichnet, wie die bildenden Künste, oder wenn sie, wie die Tonkunst, einen Zustand des Gemütes hervorbringt, ohne dazu einen bestimmten äußeren Gegenstand nötig zu haben, kann sie bildend oder musikalisch genannt werden.“

Seine eigenen ästhetischen Positionen legt Wagner in seinen zahlreichen Schriften, vor allem in der großen Abhandlung „Oper und Drama“ dar, nach der er in der folgenden Zeit programmatisch seine Musikdramen gestalten wird.

Bedeutende Persönlichkeiten haben sich zu dieser Abhandlung anerkennend geäußert, z. B. Arnold Schönberg oder Richard Strauss, der emphatisch „Oper und Drama“ als das „Buch aller Bücher über Musik“ bezeichnet hat. Auch Thomas Mann rühmt „die erstaunliche Gescheitheit und denkerische Willenskraft“ der Schrift.

Ich will versuchen, zusammenfassend einige Gedankengänge aufzuzeigen:

Wagner knüpft an Vorstellungen der Frühromantiker an, die ja die musikalische Kunst als Medium des in der Wortsprache nur unvollkommen Darstellbaren betrachteten. Als Ausdruck des Gefühls wurde der Musik eine hohe Mitteilungsqualität zugesprochen; sie kann Geheimnisvolles und Unsagbares dennoch erlebbar machen. „... da wo die menschliche Sprache aufhört, fängt die Musik an“, postuliert Wagner. Was heißt: Die eigentliche essenzielle Aussage vollzieht sich jenseits der Worte. Was sprachlich nicht zu fassen ist, wird durch die Musik unmittelbar verständlich – sie kann direkt Schmerz, Erhebung oder Glückseligkeit zum Ausdruck bringen. Die Vokale der gesprochenen Worte tragen die Gefühlsinhalte als bereits latente Musik in sich: Durch das tönende Klingen wird der Gedanke erst dem Gefühl begreiflich zugeführt. Wagner schreibt: „Durch die Fähigkeit der harmonischen Modulation kann die Musik einen bindenden Zwang auf das sinnliche Gefühl ausüben, zu dem keine andere Kunst die Kraft besitzt. Eine Kundgebung ureinheitlicher Empfindungen an das Gefühl.“ Wagner spricht auch von der Gefühlswerdung des Verstandes. Diese musikalischen Gefühlswegweiser sind Mitwisser der dichterischen Absicht, es sind die Verflechtungen der sogenannten Leitmotive. Hier konvergieren Vergangenes und Zukünftiges, aufgerufen in der Gegenwart des dramatischen Augenblicks. Momente, in denen das Vergangene als Erinnerung, das Zukünftige als Ahnung durch die hörbare und sichtbare szenische Situation zusammenfließen. Dieses musikalische Sprachvermögen leistet das Orchester, wodurch sich ein weitgespanntes Netz von semantisch-klanglichen Beziehungen aufspannt. Es entsteht ein Gewebe von Grundthemen und die Verflechtung verwandter Themen in Überlagerungen und Verwandlungen, alle voneinander abgeleitet und sinnhaft aufeinander verweisend.

Den jeweiligen Motiven verleihen die Farben der Instrumentation eine spezielle Aussagefähigkeit. Wagner war bemüht, dem jeweiligen Instrumentarium ein neues Raffinement der Klangfarben zuzuordnen. Zu seinen Innovationen bemerkt Richard Strauss: „Wagner hat für jedes Werk ein eigenes Orchester ersonnen.“

Für diese vielfältigen Ansprüche braucht der Tondichter eine schon musikalisierte Sprache, um dem abgenutzten Alltagsjargon neue klangliche Reize zuzuführen. Im Gegensatz zu Goethe muss Wagner seine Sprachdichtung schon auf die Synthese mit der Musik vorbereiten; eine musikalische Stimmung ist der vorangehende Quell für das Auffassen des Wortsinnes. Wagner schreibt also nicht zuerst ein Drama, um es dann nachträglich in Musik zu setzen.

Als eine Möglichkeit der Verdichtung gilt Wagner z. B. die Verwendung des Stabreimes. Er spricht vom „phantastischen Trug des Endreims“, mit dessen monotonem Wiederholen ein Substanzverlust einhergehe.

Der Stabreim wird von ihm zur semantischen Verknüpfung benutzt und zur Steigerung des Verwandten durch die gleichen Konsonanten. Für ihn sind die Stabreimverse poetische Energiepunkte. Er spricht vom Hervorwachsen der Sprachwurzeln durch den Reim des Anlautes, was er vergleicht mit dem Sprießen von Keimen unter einer Schneedecke. Für Wagner besteht auch eine Entsprechung zwischen den Motivgeflechten und der Alliteration. Er deutet auf die, wie er sagt, „befähigende Kraft, selbst die anscheinend verschiedensten Gegenstände und Empfindungen durch die Macht des gleichen Klanges als verwandt vorzuführen“.

Als Lesetext wird häufig über den Stabreim gespöttelt, z. B. über das „Weia! Waga“ zu Beginn des Rheingolds. Zuvor suggeriert das Orchestervorspiel das Fließen des Rheins als einen archaischen Schöpfungsraum, bis die Rheintöchter mit ihrem Gesang beginnen. Dadurch wird aber keine Handlung in Gang gesetzt, vielmehr unterhalten sie sich mit sich selbst, wie sie es schon seit Ewigkeiten tun. Woglindes „Weia, Waga, woge du Welle“ ist rein pentatonisch komponiert und steht für uralte Formeln.

Wagners weitgespannte Melodiebögen kennen selten ein festes Metrum. Versuche, die Gesangssprache metrisch zu standardisieren, wie es die Weimarer Bühnendeklamation anstrebte, lehnte Wagner entschieden ab.

Die von Goethe und Schiller begründete Weimarer Schule des Bühnenvortrags zeichnete sich durch ein hohes Maß an Stilisierung aus, was das Sprechen wie auch die Gestik betrifft. Der Deklamationsstil wurde hauptsächlich auf die Verstragödien angewandt. Dem Publikum durfte beim Sprechen nie der Rücken oder die Körperseite zugewendet werden. Die Armbewegungen waren ausladend in genau gemessenen Gesten auszuführen. Die Schauspieler praktizierten ein standardisiertes Deklamieren; Versmaß und Betonung wurden überdeutlich hervorgehoben. Rhythmus und Melodie sollten gleichförmig fließen in langsamem Sprechtempo und in tiefer Stimmelage. Eine betonte Silbe war deutlich länger zu halten als eine unbetonte. Die Dauer der Pausen richtete sich ebenso nach einem Schema. Tonhöhen und Dynamik sind in den Proben von Goethe genau festgelegt worden.

Außerhalb von Weimar setzte sich dieser Deklamationsstil nicht durch und ab 1850 wurde er auch dort nicht mehr gepflegt.

Die Zeitgenossen, wie z. B. Laube, Devrient oder Tieck, übten Kritik an Goethes Anweisungen: Die Ergebnisse würden ein falsches Pathos fördern durch die eintönige Manier und die überzogene Normierung der schauspielerischen Darstellung. Wagner schloss sich diesen Ansichten an, wenn er schreibt: „In Weimar sind die Verse nach einer schnell banal werdenden Melodieform vorgetragen“ und er erwähnt Berichte, die schildern, dass Goethe beim Vorlesen seiner eigenen Poesie peinlich wirkte und Schiller „durch übertriebenes Pathos seine Stücke ganz unkenntlich machte“. Auch kritisierte Wagner die genormte Gestik, denn sie erzeuge, wie er sagt, nur „mechanische Puppen“ und kein wirklich lebendiges Spiel, sondern sei nur eine Marter für die Zuschauer.

Vor der Bayreuther Ring-Uraufführung fordert der Regisseur Wagner von seinen Sängern: „Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer dem anderen; in Selbstgesprächen nach unten oder nach oben blicken, nie geradeaus.“ Während einer Pro-

be schrie Wagner einen Sänger aufgebracht an: „Das Publikum geht Sie gar nichts an, ein Publikum existiert für Sie nicht!“

Wagner war durch und durch Theatermensch. Er stammte ja auch aus einer Schauspieler- und Sängerfamilie. Gerühmt wurde seine eigene Charakterisierungskunst als Vorleser. Er setzte sein mimisches Können voll ein und konnte zahlreiche stimmlich-klangliche Wandlungen gezielt realisieren. Auch war er sich der suggestiven Wirkung seines Sprechvortrags bewusst, der extrovertiert, dynamisch und in wechselndem Tempo verlief. Der Hang zu exquisiter Kleidung, eine ausgesuchte luxuriöse Einrichtung seiner jeweiligen Räume zeugt vom Drang zu theatralischer Darstellung der eigenen Person. Seine fabelhafte Bühnenpräsenz konnte Wagner als engagierter Dirigent und als Regisseur ausleben. Die nachhaltige Regietätigkeit kann auch als eine Gemeinsamkeit zwischen Wagner und Goethe angesehen werden.

Goethes Einfluss wird wiederum konkret fassbar bei der Gestaltung der „Meistersinger“. Diese Oper ist wie kein anderes Werk Wagners von den Nazis vereinnahmt worden. Der politische Missbrauch der „Meistersinger“ erfolgte bereits nach dem Ersten Weltkrieg. Ganz allmählich färbte sich der Bayreuther Hügel braun ein und die „Meistersinger“ wurden immer mehr politisiert. 1933 bei den Bayreuther Festspielen hielt Goebbels eine Rede, mit der er dieses Werk endgültig für den Nationalsozialismus beschlagnahmte. Der „Wach auf-Chor“ wird als Aufruf zur nationalen Revolution umgewidmet. Zehn Jahre später während der sogenannten Kriegsfestspiele 1943 und 1944 werden in Bayreuth nur noch die „Meistersinger“ gegeben. Unter Beteiligung von Hitler-Jungen und BDM-Mädchen wird die Festwiesen-Szene im Stil der NS-Aufmärsche als Großkundgebung inszeniert. Hitler trieb die Indienstnahme auf die Spitze, als er das Werk „zum Festspiel der Reichsparteitage für alle Zeiten“ erklärte.

Die einzige Oper Wagners mit auffällig komischen Zügen wirft also besonders lange dunkle Schatten und wird abwertend mit dem schlimmsten schwärzesten Abschnitt der deutschen Geschichte in Verbindung gebracht.

Historisch noch völlig unbelastet, konnte sich Hugo von Hofmannsthal in einem Brief an Richard Strauss über die „Meistersinger“ äußern. Er schreibt: „... Das eigentlich

entscheidende Element, das alle anderen trägt, ist Nürnberg. Dieses Stadtganze, die deutsche bürgerliche Geistes-, Gemüts- und Lebenswelt von 1500 nicht bloß widerspiegelnd, sondern wahrhaft vergegenwärtigend, das war eines der großen entscheidenden Erlebnisse der Romantik, von Tieck-Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ mit der Dürergestalt im Hintergrund, über Arnim und E.T.A. Hoffmann zu dem Vollender der Romantik: Richard Wagner. Das nun gibt dieser Oper ihre unzerstörbare Wirklichkeit: dass sie eine echte geschlossene Welt wieder lebendig macht. Das ist das so zu sprechen Homerische an den „Meistersingern“, das, was sie mit „Hermann und Dorothea“ in Verwandtschaft setzt und – cum grano salis – auch mit dem „Faust I“ und sicher auch mit dem „Götz“, und was sie so fest und solid frischbleibend macht. Auch für andere Elemente dieser schönen Dichtung ist leicht der Ursprung nachzuweisen. Das Geistige, das den Sachs umwiltert, und das Nationale zugleich das Repräsentative, das dankt Wagner Goethes wunderbarer Interpretation der Sachs-Gestalt in dem Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung“. Lesen Sie es nach, es hat einen unerschöpflichen Gehalt und auch die beiden allegorischen Frauengestalten des Preisliedes finden Sie darin schon vorgebildet“, soweit der Brief an Richard Strauss.

Die beiden allegorischen Frauengestalten, von denen Hofmannsthal spricht, werden bei Wagner im Preislied des Ritter Stolzing kunstvoll besungen. Goethes Jugendgedicht kann als eine der Quellen der „Meistersinger“ gelten. Hier erscheinen sogar drei Frauengestalten, drei Musen. In seinen Schriften würdigt Wagner Hans Sachs in Zusammenhang mit der Faust-Dichtung. Goethes Begegnung mit dem Nürnberger Meister sei der Grund für das „ungeheuer Volkstümliche“ des Faust. Im Charakter des Altvertrauten malt Goethe in seinem langen Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung“ ein holzschnittartiges Bild des sinnenden Poeten und Schuhmachers.

In seiner Werkstatt sonntags früh
Steht unser treuer Meister hie:
Sein schmutzig Schurzfell abgelegt,
Einen saubern Feierwams er trägt,
Läßt Pechdraht, Hammer und Kneipe rasten,
Die Ahl steckt an dem Arbeitskasten;

Er ruht nun auch am siebten Tag
von manchem Zug und manchem Schlag.

Wie er die Frühlings-Sonne spürt
Die Ruh ihm neue Arbeit gebiert:
Er fühlt, daß er eine kleine Welt
In seinem Gehirne brütend hält,
Daß die fängt an zu wirken und leben,
Daß er sie gerne möcht von sich geben.

Er hätt ein Auge treu und klug
Und wär auch liebevoll genug
Zu schauen manches klar und rein
Und wieder alles zu machen sein;
Hätt auch eine Zunge, die sich ergoß
Und leicht und fein in Worte floß;
Des täten die Musen sich erfreun,
Wollten ihn zum Meistersänger weihn.

Ich kürze ab:

Eine Muse tritt heran. Die Muse der Ehrbarkeit und des Großmuts, sie gibt ihm Rat-
schläge für sein Schreiben. Er soll, jetzt wieder Goethe:

Frömmigkeit und Tugend beider preisen,
Das Böse mit seinem Namen heißen.
Nichts vermindern und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt;
Sondern die Welt soll vor dir stehn,
Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn.

Später erscheint ihm dann die andere der allegorischen Frauengestalten, ein altes
Weiblein, man nennt sie „Historia“. Und dann – nach einigen Strophen – steigt auf

einer Wolke die dritte Muse herein und verspricht Sachs ein neues Jugendglück. Und nun wieder Goethes Worte:

Doch das Leben, das dich treibt,
Immer bei holden Kräften bleibt,
Hab ich deinem innern Wesen
Nahrung und Balsam auserlesen,
Dass deine Seele sei wonnereich,
Einer Knospe im Taue gleich.

Im Garten zeigt sie ihm ein holdes Mägdlein und nun kehrt ihm wieder Jugend und Schalkheit zurück. Die letzte Strophe lautet dann bei Goethe:

Wie er so heimlich glücklich lebt
Da droben in den Wolken schwebt
Ein Eichkranz, ewig jung belaubt,
Den setzt die Nachwelt ihm aufs Haupt;
In Froschpuhl all das Volk verbannt,
Das seinen Meister je verkannt!

Das Volk verkennt seinen Meister nicht, sondern liebt und achtet Hans Sachs und setzt ihm den Eichkranz aufs Haupt.

Die Genese aus dem produktiven Volksgeist ist eine der ästhetischen Überzeugungen Wagners. In der „Mitteilung an meine Freunde“ von 1851 schreibt er: „Ich fasste Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf und stellte ihn mit dieser Geltung der meistersingerlichen Spießbürgergesellschaft entgegen.“

Mit den „Meistersingern“ wollte Wagner nicht nur die Vergangenheit aufleben lassen, sondern ebenso den Blick für die Gegenwart schärfen, im Wunsch nach utopischer Veränderung des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens. Die Bewohner der Stadt Nürnberg verehren den dichtenden Schuster und ein Ritter, ein Adliger, durchläuft einen künstlerischen Lernprozess, im Sinne der seit Goethe gepflegten Tradition ei-

nes Bildungsromans. Wagner lässt das Volk gegen den Merker entscheiden und führt den Ritter Stolzing in eine bürgerliche Gemeinschaft, die ihre Erfüllung in Hans Sachs' Kunstschaffen sieht.

Im Glanz der Festwiese beschließt Sachs seinen Gesang: „Zerging in Dunst / das heil'ge römische Reich / uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst.“

Die Kunst, nicht der Nationalstaat vermittelt die Identität.

Wagner hatte Zeit seines Lebens eine republikanische Gesinnung. Mit dem Deutschtum verband er nicht den deutschen Staat mit seinem Militär. Zwar hat er 1870 wie viele Zeitgenossen – so auch Nietzsche und Brahms – mitgefiebert im Krieg gegen Frankreich, sich dann aber ganz entschieden gegen Bismarcks Staatsgründung ausgesprochen. Was das spezifisch Deutsche für Wagner ausmachte, war wiederum an den Weimarer Klassikern und den Frühromantikern orientiert. Wagners Idee des „Deutschen“ ist deutlich von Äußerungen Goethes beeinflusst und auch von Schiller, der z. B. in seinen Xenien „Deutscher Nationalcharakter“ schreibt: „zur Nation euch zu bilden, ihr hofft es, Deutsche, vergebens. / Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus“. Und in dem Fragment „Deutsche Größe“ formuliert Schiller: Deutsche Eigenart sei es, nicht mit dem Schwert zu siegen, sondern in das Geisterreich zu dringen. Wagner wird, indem er auf die übernationalen Bestrebungen Schillers und Goethes verweist, jene, wie er sagt: „allgemein verständliche, jeder Nation zugängliche Sprache“ mit deutscher Musik identifizieren.

Ich möchte meinen Beitrag mit einer Äußerung von Thomas Mann beschließen. Bei ihm klingt eine ähnliche überregionale Tendenz auf. Thomas Mann sucht das „Europäische auf Deutsch“. Im Deutschen habe er „immer die Welt, immer Europa gesucht“. Dieses Deutschland zeigt sich für ihn im krassen Gegensatz zu jener Schreckensinspiration, die ihn aus Deutschland vertrieb. Thomas Mann verteidigt Wagner gegen seine nationalsozialistische Verhuzung. Er sucht die beiden polaren Gestalten Goethe und Wagner in ein anderes Deutschland zu integrieren, was er so ausdrückt: „Es tut wohl, den Wagnerschen Genius sich hier [...] vor dem Goethes neigen zu sehen; es ist ein hochmerkwürdiges Vorkommnis, die Berührung dieser beiden sonst so entgegengesetzten, so polarisch voneinander entfernten Sphären; es beru-

higt und beglückt, dies Erlebnis, zwei gewaltige und kontradiktorische Ausformungen des vielumfassenden Deutschtums, die nordisch-musikalische und die mittelländisch-plastische auf einmal befreundet zusammentreten zu sehen. Denn beides sind ja wir – Goethe und Wagner –, beides ist Deutschland.“