

das heute den Zeitungen entgegenschlägt. Und doch ist dieses Stellungnehmen notwendig, damit sich formelle öffentliche Meinung überhaupt bilden kann. Die Zeitungen sind jene Organe, die auch die quasi-öffentliche Meinung der „intermediären Mächte“ über den verhältnismäßig engen Kreislauf der Mitglieder hinaus ins Spiel der breiten Öffentlichkeit bringen. Sie leisten damit dem demokratischen Staat einen unverzichtbaren Dienst. Denn sie ermöglichen Herrschaft dadurch, daß sie einen wesentlichen Beitrag zur Integrierung der pluralistischen Gesellschaft in den demokratischen Staat leisten.

Der Ort dieser kritischen Publizistik liegt heute nicht mehr im Bereich des Gesellschaftlichen, sondern sie ist zwischen Gesellschaft und Staat als Institution besonderer Art angesiedelt. Allerdings gibt es gewisse Unterschiede. Der Rundfunk gehört schon wegen seiner öffentlich-rechtlichen Organisation mehr in die Nähe des Staates als der gesellschaftlichen Gruppen. Die Zeitungen hingegen tendieren mehr zur Gesellschaft, ohne aber wie früher einmal Organ der Gesellschaft zu sein.

Die Publizistik braucht heute ein hohes Maß von Verantwortungsbewußtsein schon deshalb, weil sie zum zentralen Bereich demokratischer Kritik geworden ist. Wahre Kritik lebt von der sauberen Unterscheidung. Wer dazu nicht bereit ist, weil ihm der Blick und die Verantwortung für das Ganze fehlen, der hat trotz vielleicht blendender Feder seinen Beruf als Journalist verfehlt. Selbstloser Dienst für die Gemeinschaft und damit auch für den Staat muß vielmehr die innere Triebfeder journalistischer Arbeit sein. Vielleicht könnte die Erkenntnis von der beschränkten Aussagekraft der einzelnen Medien ein erster Schritt zur Selbstbescheidung und zum selbstlosen Dienst sein.

## Richard Wagner

† 13. Februar 1883

Willibald Götze

So gegensätzliche Reaktionen Richard Wagners Werke seit ihrem Erscheinen ausgelöst haben, so verschieden der Sinneswandel der Zeiten den Sinngehalt der künstlerischen Aussagen inzwischen gewertet hat und in Zukunft noch werten wird, unvermindert bewirkt der große Magier durch eine rätselhafte Verzauberung Hingabe oder Abwehr, Zustimmung oder Widerspruch – heute wie ehemals.

Als harte Caesur trennte der erste Weltkrieg von der materialistisch-positivistischen Lebensanschauung des vergangenen Jahrhunderts. Man kehrte den Trümmern den Rücken, suchte einen „Neuen Klang“; die Welt Richard Wagners schien versunken. Ihre Wiedererweckung im Laufe der dreißiger Jahre beruhte – die Gerechtigkeit gebietet das zu sagen – wenigstens teilweise auf einem törichtem Mißverständnis. Wieder erschütterte ein Krieg die Welt, seine Trümmer begruben viel – aber Wagners Werke hielten stand. Wie überall, klärte auch hier Distanz die Sicht, half Ursachen und Wirkungen neu abschätzen. Biographische und musikwissenschaftliche Forschungen haben zudem Kenntnis und Würdigung der Lebensleistung Richard Wagners vertieft. Seine unerhörte Fähigkeit, geistige und materielle Kräfte – die eigenen, wie die seiner Zeit – für die Realisierung künstlerischer Visionen zu organisieren, ist unbestritten. Dabei schonte er niemanden, am wenigsten sich selbst. Nie wurde er müde, auf die Tribüne zu steigen, zur Welt zu sprechen, mochte sie ihn hören wollen oder nicht. Um überreden zu können aber bedarf der Redner des Hörers. Einsamkeit, wenn auch vorübergehend ersehnt, wird auf die Dauer zur Last: „Ruhe ist mein Tod. Wenn ich sie oft so sehr suche, die andere Ruhe, die schöne, wonnvolle, so fühle ich, daß das eigentlich doch wohl auch nur der Tod sein kann, der wirkliche, noble, vollständige Tod –, nicht dieser Tod im Leben, den ich jetzt täglich sterbe.“ Der Ruf bleibt ohne Echo. Der tiefe Zwiespalt des romantischen Künstlers, der die Alleingültigkeit seines Ichs postulierte, offenbart sich: Gegensatz zur Welt, Loslösung von der Gemeinschaft führt notwendig in Vereinsamung. Wer erträgt sie?

Der Aufstieg war steil – 1842 „Rienzi“, 1843 „Der fliegende Holländer“, 1845 „Tannhäuser“ – in wenigen Jahren drei Uraufführungen im Dresdner Hoftheater, einer der ersten deutschen Bühnen. Wagner war mit einem Schlage bekannt. Man diskutierte für und wider, aber er bewegte die Öffentlichkeit. 1849 Teilnahme an der Revolution, Flucht und Verbannung. Doch sofort greift der Rastlose zur Feder, um der Welt seine Vorstellungen vom „Kunstwerk der Zukunft“ mitzuteilen. Drei große theoretische Schriften sind die Frucht der nächsten Jahre: 1849 „Das Kunstwerk der Zukunft“, 1851 „Oper und Drama“ und „Eine Mitteilung an meine Freunde“. Der Stil ist schwer überschaubar. Neigung zu Superlativen, die der Darstellung äußerste Eindringlichkeit geben sollen, alle Mittel der Überredung werden bis zur Erhitzung eingesetzt: „Das Ausrufungszeichen ist im Grunde die einzige mir genügende Interpunktion, sobald ich meine Töne verlasse!“ Die rhetorische Geste drängt sich auf, erschreckt, überwältigt vielleicht, überzeugt aber keinesfalls immer. Doch eines erreicht sie – auch Widerstrebende zwingt sie, wenigstens hinzuhören.

Alles schien damals verloren. Geblieben war Wagner nur der Glaube an sich selbst, und der mußte sich bekunden. Dabei waren die bisherigen Erfahrungen des Theaterkapellmeisters und Komponisten für die Zukunft nicht ermutigend. Aber wenn die Theater nicht wollten, dann sollte und mußte ein eigenes her! Wagner

war kein Projektemacher, der heute diesem, morgen jenem Gedanken nachjagte – im Gegenteil: in der Konzentration auf einen Punkt liegt seine Größe. Mit der dämonischen Kraft eines Sogs zog er unerbittlich an, was in seine Nähe kam. Viele fühlten sich beglückt, getragen, andere versuchten, sich zu befreien und wieder ruhigere Gewässer zu gewinnen – ungezeichnet kam keiner davon.

\*

Im Musiktheater kreuzten sich damals zwei grundverschiedene Einflüsse: der italienisch-französische und der deutsche. In den Opern italienisch-französischen Stils war die Musik wesentlich in Rücksicht auf die Sänger geschrieben, die Handlung bevorzugte glanzvolle „Haupt- und Staatsaktionen“ wie noch in Wagners „Rienzi“. Die deutschen Opern, ausgehend vom frühen deutschen Singspiel, hatten seit Webers „Freischütz“ (1821) Boden gewonnen. Daß Carl Maria von Weber aber durchaus nicht bei der Spieloper stehenbleiben wollte, zeigte er in „Euryanthe“, von der er schrieb, sie sei ein dramatischer Versuch, „seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, aber sicher wirkungslos, wenn ihrer Hilfe beraubt“. Die Tendenz, die „Schau“ zugunsten einer vertieften Wirkung zu überwinden, lag in der Luft. Wirkung ist der Sinn jedes Spiels, und darum war Wagner wie jeder Theatermensch ständig auf der Suche nach wirksamen Stoffen. Aus der ersten Pariser Zeit: „Gefällt Ihnen oder Scribe das Sujet nicht, mein Gott!, so bin ich gleich mit einem anderen da.“ Über der Trias „Fliegender Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“ sollte nicht vergessen werden, daß sich Wagner außerdem mit Entwürfen zu einem Hohenstaufendrama („Sarazenin“), Jesus von Nazareth, Friedrich Barbarossa, Siegfrieds Tod, Wieland der Schmied beschäftigt. Zweifellos hat Wagners Bühnennerv besonders auf die Wirksamkeit spezifisch „romantischer“ Elemente reagiert, ihnen mit untrüglichem theatralischen Instinkt nachgespürt und zum Durchbruch verholfen.

Drei solcher Elemente kennzeichnen den genialen Wurf des „Fliegenden Holländer“: das Sagengut des eigenen Volkes, „Das war das erste Volksgedicht, das mir tief ins Herz drang und mich als künstlerischen Menschen zu seiner Deutung und Gestaltung im Kunstwerk mahnte“, die Natur als mitbestimmende dramatische Kraft, die Grenzgebiete menschlicher Existenz. Wohl gibt der deutsche Wald dem „Freischütz“ seine Atmosphäre, wohl erfüllen natürliche und übernatürliche Kräfte die einzigartige Wolfsschluchtszene mit gewaltiger Spannung, aber Wagner geht einen großen Schritt weiter. Das Meer ist im „Holländer“ in jedem Augenblick der Handlung gegenwärtig. Selbst in der Spinnstube des 2. Aktes – und da fast noch unheimlicher, noch drohender als unter freiem Himmel, weil angesichts der kargen Behausung Unsicherheit und Bedrohung des Menschen durch die Elemente verstärkt fühlbar werden.

Das Ungenügen an der Gegenwart zeugt im romantischen Menschen einen zwiespältigen Drang nach vorwärts und nach rückwärts. Ständig in Unruhe, im Aufbruch begriffen, revolutioniert dieser Menschentyp gegen das Bestehende oder

schafft sich durch Versenkung in die Vergangenheit seines Volkes eine Welt, die zu erfüllen scheint, was ihm die Gegenwart versagen muß. Sie, ein unheroisches Zeitalter, das emsiger Arbeit zugetan, in der Freizeit das gepflegte Interieur bevorzugt. In der Sagenwelt wiederum zieht nicht so sehr der strahlend-sieghafte als der verhängnisbedrohte Held den Romantiker an. Damit ist der Vorstoß in jene Zwischenreiche eingeleitet, in deren Hell-Dunkel, in deren Dämmerung sich die Konturen auflockern bis zur Auflösung ins Nichts. Ihre Gestalten leben bald noch, bald schon nicht mehr in dieser Welt und lassen deren ethische Normen natürlich auch für sich nicht mehr gelten. Sie sind in einem oft eigenartigen Schwebезustand, im Handeln noch werden sie davongetragen – wie im Traum. Er ist denn auch für Wagner eines der wesentlichsten psychologischen Mittel, um seine Gestalten von der Gegenwart zu lösen und dem „Zwischenreich“ anzunähern. Bei Eriks Traumerzählung von der Ankunft des Holländers „versinkt Senta wie in magnetischen Schlaf, so daß es scheint, als träume sie den von ihm erzählten Traum ebenfalls.“ Auch Elsa schildert den Ritter, der für sie streiten soll, wie er ihr im Traume erschienen ist: „ich sank in süßen Schlaf.“ Ihre Mienen gehen im Laufe der Erzählung „von dem Ausdruck träumerischen Entrücktseins zu dem schwärmerischer Verklärung über“. Darum auch bei Senta wie Elsa die gleiche Reaktion, als sie die Traumgestalt in Wirklichkeit sehen: ein Schrei.

Das Hell-Dunkel übt seine stärkste Faszination, wenn es als Aura einer Gestalt wie der des Holländers auch im Tageslicht spürbar bleibt oder wenn es mit dem Diesseits in einer Art szenischer Spiegelung konfrontiert wird. So zu Beginn des 3. Aktes im „Fliegenden Holländer“: In heller Nordlandnacht liegen das holländische und das norwegische Schiff nebeneinander. Die Norweger singen, tanzen und necken die Mädchen, die auch den Holländern Speise und Trank bieten wollen, vor der beklemmenden Stille auf dem fremden Schiff aber zurückweichen. Da geraten Meer und Wind um das Geisterschiff in Bewegung, eine bläuliche Flamme lodert als Wachtfeuer auf und immer schauerlicher und wilder singt jetzt die holländische Mannschaft ihr Lied. Die Norweger versuchen vergeblich, dagegen anzugehen. Mit gellendem Hohngelächter der fremden Seeleute bricht der Spuk ab – Totenstille. Schon hier sind Bild, Musik und Text untrennbar verbunden. So packende theatralische Momente üben bei der ersten Begegnung eine umwerfende Wirkung aus („die Leute waren bald warm, bald kalt vor Schauern der Ergriffenheit“), und um die geht es Wagner: „Meine Absicht ist demnach, das Publikum zu allererst an die dramatische Aktion zu fesseln, und zwar in der Weise, daß es diese keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genötigt ist, im Gegenteil aller musikalischer Schmuck ihm zunächst nur ein Darstellungsmittel dieser Handlung zu sein scheint.“

Im „Fliegenden Holländer“ taucht zum ersten Male in Richard Wagners Werken der „Erlösungsgedanke“ auf, der bis zum „Parsifal“ in unterschiedlicher Gestaltung und Deutung wiederkehren wird. Senta singt in ihrer Ballade, dem Kernstück

der Oper (und einem Musterbeispiel für einen prachtvollen Operntext), zunächst nur von des Holländers „Erlösung auf Erden“: er wäre dann von dem Zwange befreit worden, die Meere zu befahren. Ein Mißverständnis läßt ihn an Sentas Treue zweifeln, sie besiegelt sie am Schluß der Oper durch freiwillige Hingabe ihres Lebens. Dazu die Szenenangabe Wagners:

„Das Meer schwillt hoch auf und sinkt in einem Wirbel wieder zurück. Im Glührot der aufgehenden Sonne sieht man über den Trümmern des Schiffes die verklärten Gestalten Sentas und des Holländers sich umschlungen haltend dem Meere entsteigen und aufwärts schweben.“

Hier liegt eine gefährliche Begriffstrübung vor. Denn was tat der Holländer? Er begnügte sich mit seiner Sehnsucht nach Erlösung. Kein Wort, keine Tat zeigt an, daß er auch nur versucht, aus seiner schuldhaften Verstrickung durch Wandel der Gesinnung sich zu lösen. Ohne diese Voraussetzung aber bleibt die „Verklärung“ ein Theatereffekt.

Die Todessehnsucht des erlösungsbedürftigen „Helden“, der ertragen, aber nicht überwinden kann, der Ruhe (sprich: Erlösung) von sich aus nur in ewiger Vernichtung zu finden glaubt, ist ein typisch romantisches Motiv: „Seit Byron hat kein Poet ein so bleiches Phantom in düsterer Nacht aufgerichtet“ (Franz Liszt). Und noch heute übt er von der Bühne seine verzaubernde Wirkung. Sei es, wenn sie nur als solche erkannt wird.

Auch im „Tannhäuser“ sind die Triebkräfte wieder charakteristisch romantische Elemente: der Hang zum Extremen, das Vordringen bis an die Grenzen der Empfindung, die Belastung der zwischenmenschlichen Beziehungen bis zu deren Sprengung. Es mag die biographische Untersuchung interessieren, inwiefern Wagner selbst eine Tannhäuser-Natur gewesen sei („In meiner Natur liegt es ursprünglich, schnell und stark in den Extremen der Stimmung zu wechseln.“) und deshalb dem Tannhäuser besondere Unmittelbarkeit habe geben können – die packende Wirkung der Oper liegt darin, daß nicht nur die Zentralgestalt handelt und in ihrer Umgebung Reaktionen auslöst, sondern daß auch die Personen dieser Umgebung in klar umrissenen dramatischen Funktionen reagieren. Die Grundspannung aus dem Kontrast zweier Welten wird demnach vervielfacht durch die Spannungen innerhalb dieser Welten selbst. Die „Fesselung des Publikums an die dramatische Aktion“ gelingt restlos, weil der ideelle Kern des Werkes in jeder Handlungsphase in Erscheinung tritt. Daß dem Höhepunkte des II. Aktes, da eine einsame Frau das Gebot des Mitleids gegen eine Welt von Männern vertritt, im III. Akt mit Tannhäusers Romerzählung noch ein weiterer folgt, daß auch Nebenaktionen nie den Zusammenhang mit dem Ganzen verlieren, das gibt dem Werke einen dramatischen Bogen, der seinesgleichen sucht.

Resultiert im „Tannhäuser“ die Konzentration der Wirkung aus den Impulsen zweier widerstreitender Welten innerhalb einer Zentralfigur, so treffen im „Lohengrin“ die Repräsentanten dreier verschiedener Sphären aufeinander: das Span-

nungsdreieck Lohengrin-Elsa-Ortrud. Erleben und Erleiden dieser drei ist durch ihren Charakter, ihr Wesen bestimmt. Die Begegnung muß zum Konflikt führen, denn keiner kann aus seiner Existenz heraus anders handeln, wie er es tut. Bewundernswert sind die Hebungen und Senkungen der Handlung, sind ihre Steigerungen innerhalb des immerhin vierstündigen Stückes disponiert. Das romantische Element strahlt aus den Herkunftsländern Lohengrins und Ortruds ins Diesseits hinein, also von außen her, aber so kontrastreich, daß sich noch in jeder Aufführung Wagners beglückte Worte an seinen Bruder nach Abschluß der Dichtung bestätigt haben: „... welch ein glückliches Opernbuch ist es! Wirkungsvoll, anziehend, imponierend und rührend in jedem Teile“. Wahrhaftig, keinem Stück sind so viel Parodien angehängt worden! Und es hat sie alle überstanden. Zugegeben, der fremde Ritter stellt eine Bedingung, die keine liebende Frau erfüllen kann, und mag sie es im Augenblicke der Verzauberung aus reinstem Herzen versprechen. Diese Bedingung der Lichtgestalt Lohengrin gibt denn auch der Nachtgestalt Ortrud das Sprungbrett zum Gegenangriff, dem der Mensch Elsa zum Opfer fällt.

Das also hatte Richard Wagner bis zu seiner Lebensmitte geschaffen – da riß ihn die Verbannung aus der Welt des Theaters, seiner Welt, der er mit allen Fibern anhing und in der allein seine Magie der Verzauberung ihren Ort finden konnte. Noch heute rührt die Vorstellung, daß dieser Mann, der als Verbannter der Weimarer Uraufführung des „Lohengrin“ durch seinen Freund Liszt fernbleiben mußte, am 28. August 1850 in Luzern gesessen hat, vor sich die Uhr auf dem Tisch, um wenigstens in der Phantasie einer Handlung zu folgen, die aus eben dieser Phantasie ihre Bühnengestalt empfangen hatte.

\*

„Niemand als Ihnen, verehrter Herr, kann ich diese Arbeit zueignen, denn mit ihr habe ich Ihr Eigentum Ihnen zurückgegeben!...“ Mit diesen Worten widmete Richard Wagner seine Abhandlung „Das Kunstwerk der Zukunft“ dem Philosophen Ludwig Feuerbach. Dessen materialistisch-anthropozentrische Lehre hat Wagner tief beeinflusst. Wo auch hätte er eine umfassendere Bestätigung seiner Egozentrik finden können, als wenn der Mensch anstelle des Glaubens an Gott den Glauben an sich selbst setzt? Aber hatte das nicht schon viel früher begonnen, wenn Wagner von seiner Jugend schreibt: „Vor der Abwehr eines Vaters, der an meiner Wiege starb, sicher, schlüpfte vielleicht die so oft verjagte Norn an meine Wiege und verlieh mir ihre Gabe („den nie zufriednen Geist, der stets auf neues sinnt“), die mich Zuchtlosen nie verließ, und, voller Anarchie, das Leben, die Kunst und mich selbst zu meinem einzigen Erzieher machte.“ Von Selbstbeschränkung, von Verbindlichkeit der Mitwelt gegenüber ist da keine Rede mehr. Ein so diesseitig gerichtetes Naturell mußte leiden, solange es sich nicht im sinnlich-realen Leben erfüllen konnte. Auf das Schaffen übertragen: erst wenn es von der Bühne herunter wirkte, war sein Sinn erfüllt. Wer für die Bühne schafft, darf so denken. Was dagegen einnahm, war der Ausschließlichkeitsanspruch, mit dem Wagner sein

„Kunstwerk der Zukunft“ verfocht. Ausgehend vom Zusammenwirken der Künste im griechischen Drama, die sich auf Grund seines Verfalls verselbständigt haben sollen (!), wird gefordert:

„Der künstlerische Mensch kann sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke vollkommen genügen.

Das wahre Streben der Kunst ist daher das allumfassende: jeder vom wahren Kunsttriebe Beseelte will durch die höchste Entwicklung seiner besonderen Fähigkeit nicht die Verherrlichung dieser besonderen Fähigkeit, sondern die Verherrlichung des Menschen in der Kunst überhaupt erreichen.

Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist.“

Das mußte Widerspruch herausfordern. Sollten Wert und Wirkung eines Kunstwerks, eines künstlerischen Erlebnisses nur von der Summation der verwendeten Mittel abhängen? So materialistisch konnte nur ein Theatraliker denken, der sein Endziel in der Steigerung sinnenhafter Wirkung sah. Aber Massierung ist weit entfernt von Monumentalität.

Und die Inhalte dieses Kunstwerks? Wieder findet Wagner eine Stütze für seine Vorstellungen in Feuerbachs anthropozentrischer Philosophie. Der Mensch wird als ursprünglich konfliktlos, gut und zum Glücke geschaffen angenommen. Nur äußerliche, nicht im Wesen des Menschen begründete Verhältnisse haben die Identität von Ideal (rein-menschliche Natur) und Wirklichkeit verhindert und es bedarf lediglich revolutionärer Umwälzung dieser äußeren Verhältnisse, um den Weg für die Entwicklung zu einem idealen Zustand freizumachen. Ein Stoff, eine Handlung wird demnach nur wirken, wenn sie, aus dem natürlichen Wesen des Menschen entspringend, auf „rein-menschlichen“ Motiven beruht: „Hiernach bestimmt sich ganz von selbst, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche.“ Die Suche nach diesem „von allem Historisch-Formellen Losgelöste“ führte Wagner zum Mythos: „Was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessieren muß; sondern der wirkliche, nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freier Bewegung erkennen durfte; der wahre Mensch überhaupt.“ Als seine Inkarnation erschien ihm der Held der Nibelungensage, Siegfried. Frei, seinen Trieben folgend, stand er der Welt gegenüber, die unfrei war durch „Verträge“. Zunächst hatte Wagner nur „Siegfrieds Tod“ (später „Götterdämmerung“) entworfen, fürchtete aber, daß die Belastung mit der zum Verständnis notwendigen Vorgeschichte die Bühnenhandlung gefährden könnte und entschloß sich zur Darstellung des Nibelungenmythos in vier Teilen im „Ring des Nibelungen“. Wenn mit „der Aufdeckung des ersten Unrechtes, aus dem eine ganze Welt des Unrechtes entsteht, die deshalb zugrunde geht“, eine „Lehre“ gegeben werden sollte, mußte Wotan, der kraft seines Willens durch Verträge diese Welt zusammenhält, zur

Zentralfigur werden (vorübergehend dachte der Dichter sogar an den Gesamttitel „Wotan“). Wotans Wille zur Macht, Ursache des ersten Unrechts in der Welt, liegt in Konflikt mit seinem Liebeswillen. Macht oder Liebe allein genügen ihm nicht, sein Wille begehrt beide und verwickelt den Gott in Situationen, die sich nur im Ende der Götterherrschaft, in der Weltvernichtung lösen können. Daß Wotan diese „Götterdämmerung“ selbst herbeiführt und damit sein ursprüngliches Wollen verneint, steht im Gegensatz zu Wagners Absicht bei der Konzeption, in der Heldengestalt des Siegfried „ein schmerzloses Dasein“ darzustellen, das in der Erfüllung aller Sehnsüchte das Paradies auf Erden findet. Ihm unbewußt, hatte sich dem Dichter während der Arbeit der optimistische Grundzug in einen pessimistischen gewandelt. Jahre später, am 23. August 1856, schreibt Wagner an seinen Freund Röckel: der Künstler stehe „vor seinem Kunstwerke, wenn es wirklich ein solches ist, wie vor einem Rätsel, über das er in dieselben Täuschungen verfallen kann, wie der Andere“.

1853 hatte Wagner die Nibelungen-Dichtung in 50 Exemplaren für seine Freunde drucken lassen, ein Jahr später lernte er durch den Dichter Georg Herwegh die Philosophie Arthur Schopenhauers kennen. Wagners Appell in seinen kunsttheoretischen Schriften war der ersehnte Widerhall versagt geblieben. Die schwungvollen Wogen der Revolutionsjahre hatten sich in kleine Rinnsale verlaufen – das Leben ging weiter. Einsam arbeitete der Verbannte an der Komposition seiner Ring-Tetralogie. Aber wer sollte sie aufführen? Im künstlerischen Wirken gehemmt, sah er sich auch im Leben einem unüberwindbaren Hemmnis gegenüber: die Liebe zu Mathilde Wesendonck mußte unerfüllt bleiben. Die Briefe an Freunde zeigen, daß damals Wagner Erlösung einzig in der Verneinung des Willens zum Leben zu finden glaubte. Doch nicht nur der Mensch, in seinem Leiden bestätigt, auch der Musiker Wagner fühlte sich von Schopenhauer gestützt: „Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht, wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat“ (Die Welt als Wille und Vorstellung, I, 307). Extrem im Denken und Handeln negierte Wagner angesichts „der Nichtigkeit der Welt“ seine früheren, materialistisch-sensualistischen Anschauungen. Aber Sinnhaftigkeit, Aufschwung und Angriffslust sollten sich auch weiterhin in seiner Natur schicksalhaft durchkreuzen mit Pessimismus und Depression: Abbild der gespaltenen Welt, in der er lebte.

Intensiver als in jedes andere Werk Wagners hat Schopenhauers Philosophie in „Tristan und Isolde“ hineingewirkt, ebenso stark aber kommen Grundkräfte der Romantik zum Tragen: Leiden des Menschen an sich selbst, an der Zeit, der er sich ausgeliefert fühlt, und an der Welt, aus deren Tagungsumklammerung er deshalb hinausdrängt; Hingabe an einen Kult der Nacht, der die Dichter in Hymnen, die Musiker in phantastischen Nachtstücken (Schumann) oder ziselierten Nocturnes (Chopin) huldigen, und noch einmal exaltierte, einen Mittelpunkt immer wieder

umkreisende Gefühlssteigerungen, vergleichbar einer sich ständig höherschraubenden Spirale. Nur das „Wunderreich der Nacht“, in dessen Lautlosigkeit die Grenzen des Tages sich auflösen, kann jenes Vergessen, jene Loslösung von der Welt schenken, in der Liebende eins werden. Darum ihre Feindschaft gegen den „tückischen Tag“, der sie trennt, darum Isolde's wilder Entschluß, mit dem Löschen der Fackel die Nacht herbeizuzwingen, die die Seelen der Liebenden ineinanderfließen läßt:

„O sink hernieder, Nacht der Liebe,  
gib Vergessen, daß ich lebe;  
nimm mich auf in deinen Schoß,  
löse von der Welt mich los!“

Nie wieder hat Wagner so ideale Entsprechung zwischen sprachlicher und musikalischer Diktion gefunden, nie wieder ist so die Melodie schon in der Sprache vorgeformt, keines seiner Werke aber ist auch in solchem Zuge entstanden. Angekündigt 1854 in einem Briefe an Franz Liszt, ruhte der Stoff noch drei Jahre, bis Dichtung und Musik eruptiv hervorbrachen. 1859 war das einzigartige Werk vollendet. Überblickt man in der Zeittafel des Wagnerschen Lebens das Jahrzehnt zwischen 1845 und 1855, so finden sich dort in Begegnungen mit Stoffen und Gestalten – teils skizziert, teils ausgeführt – die Grundsteine für den Bau des Lebenswerkes. 1845 „Tannhäuser“, Entwürfe zu „Lohengrin“ und „Meistersinger“ (zunächst als Satyrspiel zum „Sängerkrieg“ gedacht), Beschäftigung mit Wolfram von Eschenbachs „Parzival“, 1848 „Lohengrin“ Abschluß der Partitur, Nibelungenmythos, „Siegfrieds Tod“, 1851 „Jung Siegfried“, Konzeption der Nibelungen als Tetralogie, 1853 Veröffentlichung der Ring-Dichtung, 1854 „Rheingold“, „Walküre“ (Beginn der Komposition), erster Entwurf zu „Tristan und Isolde“, 1855 Verbindung des gralsuchenden Parzival mit Tristan. Daneben noch Stoffe, die aufgegriffen, aber nicht ausgeführt worden sind. Das Bewußtsein eines solchen „Lebenspensums“ macht Schwankungen zwischen schöpferischer Hochstimmung und Zweifeln an der notwendigen Kraft begreiflich. Dazu ein Leben, das nicht nur durch äußere Einwirkungen, sondern mehr noch durch die innere Gespaltenheit dessen, der es lebte, die Un-Ruhe geradezu heraufbeschwor, zu seinem „Leitmotiv“ machte. Selbst die Begegnung mit König Ludwig II., die Wagner 1864 aus einer wirtschaftlich wieder einmal verzweifelter Situation befreite, hellte nur für kurze Zeit den Himmel auf – der Traum des eigenen Theaters sollte sich verwirklichen, gerade damit aber versanken nicht etwa die Sorgen: sie blieben, nur das Format vergrößerte sich. 1876 die ersten Bayreuther Festspiele, 1882 „Parsifal“ – in 16 Aufführungen. Ein „Bühnenweihfestspiel“ als Serienvorstellung? Schon der Titel gab dem Werk eine Sonderstellung. Sie gebührt ihm auch, allein der Vermengung heterogener geistiger Einflüsse nach, die sich dem Dichter im Laufe seines Lebens eingeprägt hatten und die er in seinem letzten Werke noch einmal mit verwirrender Täuschungskraft heraufbeschwor. Nicht, daß Wagner hätte „täuschen“

wollen. Verlangte es ihn doch zeitlebens danach, die Dissonanz zwischen Sinnhaftigkeit und Sehnsucht nach sittlicher Läuterung in sich selbst einer Konsonanz zuzuführen. Nur reichte dazu der Schritt von der Entwicklungsidee der frühen Jahre zur Regenerationsidee der späteren nicht aus, weil weder diese noch jene sich verbindlichen sittlichen Geboten unterstellte. An ihnen allein aber können immanente Lebenskräfte sich orientieren und bewähren. Dabei sind Härten unvermeidlich und die Frage, warum Richard Wagner, durch Härten des Lebens vielfach mitgenommen, deren formenden Kräften letzten Endes sich nicht stellte, findet wiederum Antwort in der Gespaltenheit seiner Natur und seiner Zeit. Sie hatte ihn bis in die letzte Faser durchtränkt. Aber selbst ihr robuster „Fortschritts-Glaube“, dem Religionsbekenntnisse als Mythos erschienen, spürte ein geistiges Vacuum – und griff nach der Kunst. Das Theater wurde zum Tempel. Dort löste man sich von der Welt und glaubte sich damit schon auf dem Wege zur Erlösung: „Dieser Erlösung selbst glauben wir in der geweihten Stunde, wenn alle Erscheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traume zerfließen, vorempfindend bereits teilhaftig zu werden.“

Kein Zweifel, daß Wagner von der läuternden Kraft seiner Werke überzeugt war, wenn auch Weihestimmung den Irrtum, daß Mitleid zur Erlösung des sündigen Menschen ausreiche, nur zart und verführerisch verschleiert. Doch die Zeit erlag gern der Verführung: man „pilgerte“ nach Bayreuth. Merkwürdig nur, daß man „der Erlösung vorempfindet teilhaftig zu werden“ gedachte angesichts eines Spieles, dessen Gestalten fast alle aus einer Summation widersprüchlicher Eigenschaften und Kräfte emporwachsen, handeln und darum ausgesprochene „Grenzfälle“ darstellen. Kundry, Klingsor, Amfortas wie Parsifal steigern denn auch sich und die Vorgänge immer wieder in Extreme, die nur in blitzartigen Umbiegungen sich auffangen lassen. Die Kombination indischer, heidnischer, christlicher Elemente bringt eine Atmosphäre hervor, in der seltsame Gefühls-Synthetik und hektische Ausbrüche für naturhaftes Werden und großbogige Steigerungen stehen. Aber „in der geweihten Stunde“ übt, wie das Feuer, auch der Karfreitag seinen „Zauber“.

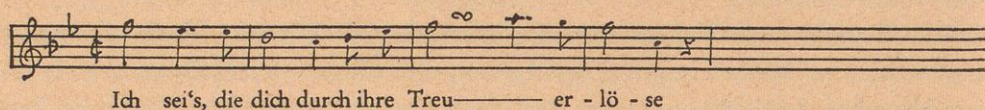
\*

Die rhetorische Geste, auf jeder Seite der Wagnerischen Schriften spürbar, spricht als Teil seines Wesens auch aus Wagners Musik. Man würde ihr nicht gerecht, versuchte man nicht, sich ihre Verbindung mit der Szene, mit lebendiger Bewegung jederzeit gegenwärtig zu halten: Musik, deren Themen „immer im Zusammenhang und nach dem Charakter einer plastischen Zeichnung“ entstanden sind. Auf die Dauer des Wagnerschen Komponistenlebens ist das „immer“ nicht sklavisch festzuhalten, vieles ist ihm unabhängig von szenischer Vorstellung eingefallen. Aber im Theatraliker vom Wesen her – überzeugt, daß „der künstlerische Mensch sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke vollkommen genügen könne“ – durchdringen sich musikalische und szenische Invention

in bisher noch nicht gekannter Weise. In den frühen Werken deckt sich der musikalische Umriß noch oft mit der überlieferten Periodik. Man sprach von „Primitivität“. Aber wem ist denn ein Thema eingefallen, in dem vom ersten Takt der Ouvertüre an die Zentralgestalt und das ganze Stück dasteht, wie im „Holländer“:

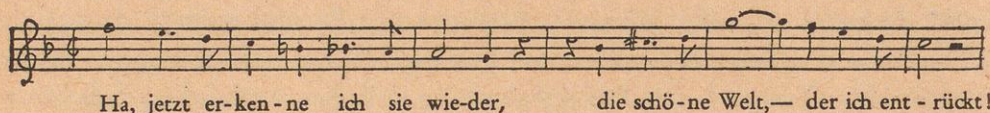


Es sollte ja keine Symphonie werden, sondern eine Oper! Ihr thematisches Kernstück, die Senta-Ballade, steht als geschlossene Form im musikalischen Gesamtgefüge wie Matrosenchor oder Spinnlied. Daß andere „Nummern“ noch opernhaft sind, ist viel weniger interessant, als daß die dramatische Essenz des Ganzen schon hier mancher Melodie jenen extatischen Schwung gibt, der wiederum das Bild mit beredter Geste erfüllt. So Sentas Melodie:



Oder zwei weitere Beispiele aus

„Tannhäuser“



und „Lohengrin“



Die Intensität solcher Aggression kann fortreißen, oder Abwehr hervorrufen — entscheidend ist, daß sie wirkt. In dem Maß, als die primär akkordische Melodik später zur linear gelösten wird, sublimiert sich die Vehemenz der musikalisch-szenischen Gestik, aber sie bleibt ein wesentliches Ingrediens Wagnerscher Diktion. Daß sie in den „Leitmotiven“ besonders excelliert, erklärt sich aus deren szenisch-musikalischer Zielsetzung, ob sie nun eine Idee, eine Persönlichkeit oder eine Situation repräsentieren. Erinnerungsfunktionen innerhalb großer dramatischer Komplexe sind ja nur ein Teil ihrer Bestimmung. Viel ausschlaggebender ist ihr Beitrag zur

Versinnlichung psychischer Vorgänge im Klang. Strukturell und klanglich verbunden oder verwandelt, erhellen sie den Gang der Handlung von innen her. Als Material der Wagnerschen Polyphonie wirken sie in die Formbildung hinein. Sie hat seinerzeit viele Vorwürfe, bis zur „Formlosigkeit“, auf sich gezogen, aber die sind inzwischen korrigiert. Die Fehleinschätzungen beruhten zum Teil darauf, daß man Dichtung, Musik und auch die Szene getrennt, nach herkömmlichen Maßstäben, von außen kommend beurteilte, statt nach den Gesetzen im Werk zu suchen. Sie werden zum ersten Mal im „Lohengrin“ deutlich erkennbar. Die in sich geschlossene musikalische „Nummer“ ist verschwunden, die musikalische Gliederung der Akte beruht auf szenischen Komplexen, musikalischer und szenischer Verlauf treten in jene Wechselwirkung, die Wagner im Laufe seines Schaffens immer intimer gestalten wird. Die Elastizität der Gesangslinie fängt den Sprachrhythmus auf und der Verfeinerung der orchestralen Mittel gelingt es zunehmend, die Atmosphäre einer Stimmung zu „treffen“.

Der Klangapparat hatte seit der Klassik vor allem seine Grenzgebiete bedeutend erweitert, hohe und tiefe Klanglagen waren dazugewonnen, der Instrumentenbau bereichert worden. „Klang“ hatte schon bei Weber, Berlioz u. a. die zeichnerischen Linien der Themen und Motive farblich-charakterisierend ergänzt. Licht und Schatten, Dämmerung, alle Arten von Stimmungsübergängen lockten Farben und ihre Mischwerte hervor. Der Sinn für virtuose Behandlung des Materials fand sich im Sensualismus jener Zeit bestätigt. In der Musik Wagners dienten Klangwerte vor allem der Verdichtung der Bühnenatmosphäre. Je intensiver diese gelang, desto wirksamer griff sie auf den Hörer über. Die Bereicherung der Orchesterpalette durch Richard Wagner wird noch lange weiterwirken. Entscheidend aber ist, daß er nicht bei tonmalerischen Wirkungen im Sinne der französischen Romantik stehenblieb. Er gab dem Klang auch symbolisch-ausdeutende Funktionen und steigerte seine Leuchtkraft nicht nur von den Instrumenten her sondern durch Individualisierung der instrumentalen Linien. Das wird oft mit verblüffend einfachen Mitteln erreicht. Wer erinnerte sich nicht der schwebenden Helligkeit des Lohengrin-Vorspiels, seines durch-sichtigen Stimmengeflechts, des Eindrucks, der mit einer durch mehrere Oktaven absteigenden A-dur-Tonleiter, der Gegenbewegung in den Bässen und den sparsam eingesetzten Mittelstimmen erreicht wird? (Takt 58 ff.) Hier kündigt sich an, was im Tristan seine Vollendung finden sollte, Wagners kühnstem Werke: „Tristan ist und bleibt ein Wunder! Wie ich so etwas habe machen können, wird mir immer unbegreiflicher...“ Während der Ausführung war ihm bewußt geworden, „wie er sein System weit überflügelte“. War das der Weg zur Anarchie? Nein – nichts anderes vollzog sich in der Musik als eine Spiegelung des Verhältnisses der Menschen zur Welt und der menschlichen Beziehungen zueinander. Die Einzelexistenz hatte sich aus der Ordnung eines festgefügtten Weltbildes gelöst. Damit änderten sich alle Beziehungen zur Umwelt, sie wurden mehrdeutig. Was sie an subjektiver Wandelbarkeit gewan-

nen, büßten sie an objektiver Geschlossenheit ein. In der Musik empfingen Töne oder deren Zusammenklänge in Akkorden ihre „Bedeutung“ aus der Situation, in der sie funktionierten und aus der Wirkung, die sie gerade in dieser Situation aufeinander ausübten. Das bisher geltende Verhältnis zwischen Konsonanz und Dissonanz lockerte sich, die Dissonanz mußte sich nicht mehr notwendig in eine Konsonanz auflösen, sondern konnte in eine andere Dissonanz einmünden. Der Verzicht auf ein tonales Zentrum gab den Tonlinien und damit der Polyphonie eine bisher ungekannte Freizügigkeit. Die Umrisse des musikalischen Geschehens erhielten etwas Gleitendes, Fließendes, Steigerungen folgten einander in immer neuen Ansätzen wie Wogen, die einander überrollen und sich nach wildester Bewegung wieder fangen – auch Wagner gelang es, sie immer wieder aufzufangen und große Orientierungspunkte in einer Ausdruckswelt zu setzen, die ihre Lebenskräfte im „Tristan“ allein aus „der Tiefe der inneren Seelenvorgänge“ empfing – eine Welt, die Wagner nie wieder betreten hat, zu deren leidenschaftlichen Erschütterungen er sich eine Gegenwelt im hellen Dur der „Meistersinger“ schuf. Gewonnen aber war eine Sensibilität des Klanges mit scheinbar unerschöpflichen Reizwirkungen. „Jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle“ trug dazu bei, im Hörer jedes Gefühl der Begrenzung aufzuheben. Man lehnte sich zurück und ließ sich davontreiben wie die „traumentrückten Helden“ selbst: das Leben verschwand hinter einem Klangvorhang. Seine magische Wirkung übt er auch im „Parsifal“. Nur zwei Beispiele: Im Wunderwerk des Vorspiels mit seinen seidigen Streicher- und feierlichen Bläserklängen teilt sich durch die Sprachfähigkeit des Orchesters jene weihevoll erwartung mit, in der Spannung und Ruhe sich vereinen; in der Blumenmädchen-Szene naturhafte Spielfreude („... es ist hier auf einen ungemeinen Stimmzauber durch Fülle des zartesten Wohlklanges gerechnet.“) fern jedem erotischen Akzent, dadurch um so stärker zur späteren Kundry-Szene kontrastierend. – Und sollte der „mystische Abgrund“ des Orchesterraumes im Bayreuther Haus nicht geradezu einer Steigerung der Klangmagie dienen, um gemeinsam mit Wort und Bild jene „Entrückung“ hervorzurufen, deren Wesen auch Wolframs Frage an den zurückgekehrten Tannhäuser nachspürt: „War's Zauber, war es reine Macht...?“

\*

Es war eine rauschlustige Epoche. Sie hat die Frage, ob sie lieber Kathedralen oder Fabrikhallen bauen wolle, eindeutig beantwortet. Und diese Epoche bereite Wagner seine großen Erfolge. Wagners Publikum war das Bürgertum seiner Zeit: arbeitsam, erfolgreich, oft unentschieden, ob nicht doch den Sach-Werten der Vorzug vor denen des Geistes zu geben sei. Diese wurden allenfalls zum Schmuck des Lebens zugelassen. Dazu gehörte auch das Theater. Ein Theaterbesuch war zwar nicht billig (schon gar nicht in Bayreuth), doch man erfüllte damit ein gesellschaftliches Bedürfnis und war um so zufriedener, das im Schatten „reinmenschlicher“ Ideen tun zu können, die zu nichts verpflichteten. Diesem Publikum mußte Wagner andererseits in oft schweren Kämpfen die Lebensbedingungen für seine Werke

geradezu abtrotzen, weil er für dieses Schaffen, mit so vielen Fäden seiner Zeit eng verbunden, in der Zeit und über sie hinaus eine Sonderstellung beanspruchte. Auch das einer der Widersprüche, die Wagners Leben und Schaffen kennzeichnen. Konnte das anders sein bei der Widersprüchlichkeit einer Natur, in der ein grenzenloses Mitteilungsbedürfnis in Theorie und Kunst zur Wirkung nach außen drängte und dafür diesem Leben eine ungeheure Arbeitslast auferlegte? Sammlung und Ausgleich aber nicht in der Einsamkeit suchte – die war und blieb Wagner unerträglich –, sondern in jener „komplizierten Ruhe“, deren materielle Voraussetzungen recht anspruchsvoll waren. Um so erschütternder ein Ausspruch Wagners gegen Ende seines Lebens: „Jetzt habe ich zu schweigen gelernt.“

Aber andere erhoben ihre Stimme. Als Richard Wagner im Jahre 1883 starb, waren Gustav Mahler und Hugo Wolf 23, Claude Debussy 21, Richard Strauß 19 Jahre alt. Doch auch Hans Pfitzner, 1869, zehn Jahre nach der Vollendung des „Tristan“ geboren, Max Reger (geb. 1873), Arnold Schönberg (geb. 1874) und viele später Geborene sollten ihre Kräfte an Wagners Werk messen müssen. Es hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine gewaltige Bewegung ausgelöst, Tore aufgestoßen in eine verlockende Freiheit, und das in einer Zeit, die auf allen Gebieten erfolgstrunken vorwärtsdrängte. Aber die Zentralgestalt Richard Wagners warf einen riesenhaften Schatten, nur schwer waren in seinem Raum die Wege zu finden. Viele begnügten sich damit, sich in diesem Schatten nur zu bergen, die wenigen, die ihn durchdringen, ja aus ihm hervortreten sollten, ließen an ihren Werken die Spuren mühevollen Ringens, harter Kontroversen erkennen.

Die Reaktionen zeigten sich so verschieden wie die Lebensrhythmen und die naturgegebenen Resistenzkräfte der Künstler. Claude Debussy fand von den Baudelaire-Gesängen über das „Prélude à l'après-midi d'un faune“ aus thematischen und klanglichen Beziehungen zu Wagner schließlich in „Pelleas und Melisande“ einen persönlichen Stil. Symbolhafte Bedeutung haben auch hier die Töne und Klänge, aber sie dienen im Gegensatz zu Wagners leidenschaftlich ausbrechenden pathetischen Steigerungen nicht der dramatischen Aktion, sondern sie stehen für jene leise wirkenden Urkräfte, aus denen Gestalten und Klänge ihr Dasein empfangen. Darum sind im „Pelleas“ die „Parsifal“-Spuren (Vorspiel) deutlicher erkennbar als etwa solche des „Tristan“. Der Durchgangs-Charakter des Wagner-Erlebnisses mindert nicht seine Bedeutung – in der Auseinandersetzung erstarkten Debussys romanisches Gefühl für Maß wie sein Traditionsbewußtsein. Er wurde als Repräsentant eines neuen Zeitgefühls eine der entscheidenden Gegenkräfte zur Überwindung der Wagnereinflüsse.

Ganz stark empfand der romantische Musiker zu jeder Zeit das Verhältnis zwischen Dichtung und Musik als geschwisterliche Bindung. Wortklang und Wortsinn, Hebungen und Senkungen der Sprache sollten in Musik symbolhaft aufgefangen werden. Die Angleichung des musikalischen an den dichterischen Verlauf führt im romantischen Stimmungslied vom Strophenlied zur durchkomponierten

Form. Solcher Entwicklung eröffnete die aus der Chromatik gewonnene Freizügigkeit auch in der Intimsphäre des Liedes neue Wege. Die Melodielinie erfährt mannigfache Brechungen, die Harmonik deutet und verdichtet wechselnde Stimmungen. Einsam steht Hugo Wolf als Liederkomponist in einer Zeit, die glaubt, nur in monumentalen Formen ihre Entsprechung zu finden. Wolfs künstlerische Substanz war so eigenartig und so stark, daß sie aufnehmen konnte, ohne in Abhängigkeit zu geraten. Psychologische Vorgänge in Klänge zu übersetzen hatte Wagner gelehrt, und insofern schließt Hugo Wolf an den großen Bahnbrecher an. Daraus ergibt sich von selbst die musikalisch-deklamatorische Verschmelzung von Wort- und Singmelodie sowie deren Verkettung mit den harmonischen Abläufen im Klavierpart. Er wächst aus der Begleitfunktion heraus und wirkt gleichberechtigt mit dem Gesang zur Interpretation der Dichtung. Im Verlaufe dieses Vorgangs aber verwandelt sich die Dichtung in Musik, die nur ihren Gesetzen folgt. Träger der thematischen Entwicklung ist der Klavierpart, seine prägnant charakterisierenden Motive verdeutlichen noch, was der Dichter ungesagt ließ. Sehr zu Recht nannte Hugo Wolf darum seine Werke „Gedichte für eine Singstimme und Klavier“.

Das Lied wurde auch für Gustav Mahler zum Ausgangsort seines Schaffens. Aber Mahler schließt an das Volkslied an. Seine diatonische Melodik bleibt auch in harmonischer und rhythmischer Differenzierung noch erkennbar, und wenn Mahler Orchesterlieder schreibt, dann nicht um des Klangaufwandes willen, sondern um in kammermusikalischer durchsichtiger Instrumentation das Klangbild dem Empfindungsgehalt der Texte noch erschöpfender anzugleichen, als das Klavier es vermag. Liedthemen finden sich immer wieder in Mahlers Symphonik, ja sie wird geradezu gekennzeichnet durch die Verbindung vokaler mit instrumentalen Elementen. Monumentalisierung in Form und Ausdruck will nicht in erster Linie imponieren, sondern den Hörer erschüttern, überwältigen, zur Prüfung seiner selbst hinlenken. Diese ethische Wirkung durch Musik unterscheidet sich grundlegend von den Wirkungstendenzen Wagners. Seinen Musikdramen war Gustav Mahler eine überzeugter und überzeugender Interpret, Wagners Klangapparat hat er mitunter noch vergrößert, aber in seiner Handhabung und in der Schreibweise ist Mahler Symphoniker. Diese Schreibweise ist primär kontrapunktisch, darum sind Kanons und Fugen keine Seltenheiten. Die Stimmführung läßt um der Folgerichtigkeit willen jede Härte gelten. Die Instrumentation ist auf Klarheit der Linien bedacht, Klangpolster, Füllstimmen, Mischklänge bleiben ausgeschaltet. Daß Wollen und Vollbringen nicht immer im Einklang stehen, daß romantische Ironie den Stimmungsbruch als künstlerisches Mittel oft überspitzt, daß die Themen mitunter banal, dann wieder von unleugbarer Qualität sind – dies alles hat eine Zeit mitgeprägt, unter deren Zwiespalt zwischen Idealität und Realität Gustav Mahler gelitten hat, den im Werk zu lösen ihm aber nicht gegeben war.

Ganz ein Mensch seiner Zeit, drängte Gustav Mahler in Werk und Wirken doch immer über ihre Begrenzungen hinaus. An seiner Erscheinung haftet etwas Irreales.

Ganz ein Mensch seiner Zeit, erkannte Richard Strauß ihre Begrenzungen und gab ihr in diesen Grenzen, was sie erwartet; mehr noch: der große Realist bestand den Abschluß einer Epoche, an deren Ende er sich gestellt sah. Sie stand in vollem Glanze, als er den Genieblitz seiner symphonischen Dichtung „Don Juan“ (1888) aufzucken ließ. Schon in diesem ersten Werk entwickelte Strauß die aus dem romantischen Realismus Frankreichs hervorgegangene Symphonische Dichtung nach Form und Stil weiter. Er begnügte sich nicht mit tonmalerischer Schilderung eines außermusikalischen literarischen Vorwurfs, sondern suchte und fand bei der Entfaltung des Themenmaterials – ausgehend vom Wagnerschen Motiv – Verbindung zu Formen der absoluten Musik. Problematisch bleibt das Verhältnis zwischen Sinnhaftigkeit der Darstellung, bez. der dafür aufgewendeten Mittel und dem Sinn des Vorwurfs. Die nachtdunklen Farben der Wagnerschen Klangpalette, die Dämmerungsklänge, weichen leuchtenden Tagesfarben, scharf konturierten Umrissen – alles ist real, lebensnah. Eine bis zur Ruhelosigkeit verfeinerte Kontrapunktik verbindet sich mit schillernder Harmonik – ständig wechseln die Aspekte der thematischen Substanz. Bereits in den symphonischen Dichtungen dringt im Treffen der Situationen der Bühnenkomponist durch. Sein Lebenssinn stellt nicht den Helden, sondern den Menschen in den Mittelpunkt der Handlung. Aber er findet vom psychologischen Sonderfall (Salome, Elektra), um dessen Darstellung willen die Klangbereiche mit unerhörter Kühnheit erweitert werden, zur Gestaltung menschlicher Beziehungen, in denen der Hörer auch eigene Erlebnisse aus persönlicher Bindung gelöst wiederfinden kann. Ohne an fesselnden Momenten einzubüßen, verwandelt sich die nervös-vibrierende Diktion in sangliche Melodik von klassischem Maß. Wie der jüngere Hans Pfitzner hat sich auch Richard Strauß durch die Wandlungen, die sich in der Musik nach dem ersten Weltkrieg vollzogen haben, nicht berühren lassen. Das Erlebnis Richard Wagner hatte im jungen Strauß den persönlichen Kräften Bahn gebrochen, ihm ist er treu geblieben.

Als der erste Weltkrieg ausbrach, war Arnold Schönberg 40 Jahre alt. Er hatte schon bedeutende und anerkannte Werke geschaffen: das Streichsextett „Verklärte Nacht“ (1899), die symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande“ (1905), die „Gurrelieder“ (1900/1911), um nur einige zu nennen. Sie lassen sich auf Grund des bis dahin gültigen Tonalitätsbegriffes erfassen, Tristan-Spuren sind unverkennbar, aber weder Rang noch Eigenart des persönlichen Duktus werden dadurch gemindert. Doch schon Klavierstücke und die Kammersymphonie aus dem Jahre 1909 zeigen einen anderen, suchenden, experimentierenden Schönberg, der kompromißlos und unbittlich, unbeirrt von der öffentlichen Meinung, die in ihm oft genug nur einen zerstörerischen Umstürzler sehen wollte, seinen Weg gegangen ist. Neben der musikalischen Begabung besaß Schönberg eine starke analytische Denkfähigkeit. Dank ihrer gelang es ihm, bei der Suche nach strengeren Bindungen das Töne-material nicht nur neu zu ordnen, sondern diese Neuordnung auch so zu unterbauen, daß ein Lehrsystem errichtet werden konnte. Die auf dem Dur-Moll-

System beruhende Tonalität hatte die Tonbeziehungen an einem Grund- oder Hauptton als festem Punkt orientiert. Die Lockerung dieser Beziehungen steigerte die Mehrdeutigkeit der Ton- und Klangfunktion zu so verwirrender Fülle, daß Ernst Kurths Wort von der „Krise der romantischen Harmonik in Wagners Tristan“ ins Schwarze trifft. Der Musikdenker Arnold Schönberg wies mit der Zwölftontechnik einen Weg (später wurden auch andere Wege gesucht und beschritten): die 12 gleichschwebenden Halbtöne der Oktave werden nicht mehr nach der Ordnung der Tonleiter aufeinander bezogen, sondern jeder einzelne Halbton „wird unabhängig vom anderen als selbständiger musikalischer Faktor betrachtet und gehört“ (K. H. Wörner). Für jede Komposition sind die 12 Halbtöne in neuer Folge zu einer „Reihe“ zu ordnen, deren weitere Verwendung in technischer Beziehung streng geregelt ist. Der Phantasie des Komponisten aber bleibt die notwendige Freiheit, denn die Zwölftontechnik ist ein Mittel zur Komposition, und Schönberg selbst hat als Voraussetzung ihrer Anwendung nur innere Notwendigkeit anerkannt. Seine Worte: es gäbe noch sehr viel gute Musik in C-dur zu schreiben, erübrigen jede Erklärung.

Als einziger der genannten nachwagnerischen Komponisten hat Arnold Schönberg eine „Schule“ gebildet, der als markanteste Erscheinungen Anton von Webern und Alban Berg angehörten. Anton von Weberns Stil, seine Differenzierung der Klang- und Motivbestandteile und deren Verwendung als Bauelemente musikalischer Form sind erst nach seinem Tode (1945), dann aber um so entscheidender für die Musik der Gegenwart zur Wirkung gelangt. Alban Bergs Oper „Wozzeck“ (nach Georg Büchner) ist aus dem geistigen Boden der Romantik hervorgewachsen, aber der Komponist hat das „Musikdrama“ und die „ewige Melodie“ hinter sich gelassen. Jede Szene ist nach absolut musikalischen Prinzipien durchkomponiert; auch Episoden, in denen die Musik tonmalerisch wirkt oder psychologische Vorgänge deutet, gliedern sich der zugrundeliegenden Form ein. Die Verbindung melodischer und rezitativer Diktion gibt dem Text schmerzhaft Deutlichkeit. Hier wirken Wagnersche Prinzipien nach, werden aber durch geändertes Zeitbewußtsein und durch Stilgesetze der Komposition gewandelt. Auch Alban Berg führt den Hörer in menschliche Grenzgebiete, aber nicht um ihn in eine idealisierte Welt zu entrücken, sondern um ihm mit der Not und Vereinsamung eines armen, gequälten Menschen ein Stück Leben ins Herz zu drängen. Seit der berühmten Uraufführung (1925) unter Erich Kleiber in der Berliner Staatsoper ist dem „Wozzeck“ eine immer breitere Publikumswirkung zugewachsen – was als Experiment erschien, ist zum Zeitdokument geworden.

\*

Seit ihren Ursprüngen ruhen in der Musik Kräfte der Entfesselung wie der Bändigung, und je nachdem die eine oder andere besonders hervortrat, hat sie gleichzeitig sich als „Meßinstrument“ ihrer Zeit erwiesen. Auch die Zeit Richard Wagners ist an seiner Musik zu messen, allerdings auch an den Kräften, die ihr entgegen-

wirkten. Die Linie geht von Brahms über Reger zu Hindemith. Das Gedankengut, die kunsttheoretischen Anschauungen, auf denen die Konzeption des „Gesamtkunstwerkes“ beruhte, sind von anderen Anschauungen abgelöst worden. Musik sollte im Rahmen jener Konzeption nur eine der wirkenden Kräfte sein. Einmal aber sprengte Wagners musikalische Phantasie den Rahmen und erhob sich zu selbstherrlich-kühnem Vorstoß in Neuland: die Wellen des „Tristan“ sind auch heute noch nicht verebbt. Und in jeder Aufführung eines Wagnerschen Werkes wird jener gewaltige theatralische Wille spürbar, der nie müde geworden ist, der illusionistischen Bühnenwelt immer neue Zauberwirkungen abzugewinnen.

Solche Magie ist ein Geschenk an alle Zeiten. Bei ihnen liegt es, zu empfangen, ohne zu unterliegen.

---

Literatur: Richard WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Leipzig; *Briefsammlungen*; sein *Gesamtwerk*, Herausgeber Erich RAPPL, München. — T. W. ADORNO, *Versuch über Wagner*, Frankfurt/Main 1952. — Arthur DREWS, *Der Ideengehalt von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ in seinen Beziehungen zur modernen Philosophie*, Leipzig 1898. — Ernst KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Berlin 1923. — Alfred LORENZ, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, 4 Bände, Berlin 1924–1933. — Rudolf LOUIS, *Die Weltanschauung Richard Wagners*, Leipzig 1898. — Thomas MANN, *Leiden und Größe Richard Wagners*, Fischer-Bücherei 1933. — Julius MEIER-GRAEFE, *Grundstoff der Bilder*, München 1959. — Curt von WESTERNHAGEN, *Richard Wagner, sein Werk, sein Wesen, seine Welt*, Zürich 1956. — Karl H. WÖRNER, *Musik der Gegenwart*, Mainz 1949.

## Methaphysik und Wissenschaft<sup>1</sup>

Emerich Coreth SJ

Seit altersher galt die Metaphysik als die erste Wissenschaft: als tragender Grund und als vollendende Krönung aller Wissenschaften. Diese ihre Stellung ist in neuerer Zeit auf vielfache Weise fragwürdig geworden. Metaphysik schien als Wissenschaft nicht mehr möglich und berechtigt zu sein. Sie schien neben den anderen Wissenschaften keinen Platz mehr behaupten zu können. Und doch ist Metaphysik nicht endgültig überwunden; immer von neuem beansprucht sie ihr Recht und ihre Geltung, sogar ihren Vorrang vor allen anderen Wissenschaften. So stellt sich von neuem die Frage nach dem Verhältnis zwischen Metaphysik und Wissenschaft.

---

<sup>1</sup> Ein Vortrag, der unter dem Titel „Ist Metaphysik als Wissenschaft überwunden?“ an der Technischen Hochschule Stuttgart am 6. Februar 1962 gehalten wurde, liegt diesem Aufsatz zugrunde.