

selten nachzuweisen ist. Die Franzosen bleiben — offenbar bewußt und mit voller Absicht, das beweisen die vielen theoretischen Auseinandersetzungen seit Ende des 17. Jh. — bis zum Neuansatz mit der klassischen Variation in den Doubles für alle Instrumente der mehr oder minder strengen Diminuierung treu. Sie spiegelt einen Teil ihres Wesens, dem Logik und präzisierte Ordnung von jeher viel gegolten haben. Der Sinn der Variation besteht für sie darin, ein Thema hörbar und vor allem kontrollierbar zu verändern. Das setzt voraus, daß es in seinem Kern erhalten bleibe. Eine Variation, die das Thema so verwandelt, daß es nicht mehr kenntlich ist, oder es gar völlig verläßt, hebt ihnen den Sinn der Variation überhaupt auf. Und nach der strengsten Logik haben sie nicht unrecht.

Fassen wir das wesentliche Ergebnis dieser vielseitigen Untersuchungen noch einmal knapp zusammen, so erhellt: Die Variation ist in allen musikübenden Ländern Europas zwischen 1510 und 1650 das überragende Gestaltungsprinzip für die Lied- und Tanzkomposition aller gebräuchlichen Instrumentengattungen, d. h. sie vertritt etwa die Hälfte allen Spielgutes. Sie baut die Form im großen wie im kleinen, und zwar in allen Ländern nach gleichen Prinzipien. Sie ist nennenswert beteiligt am Ausbau der kleinen, geschlossenen Lied- und Tanzform als solcher; sie ist fast ausschließlich beteiligt an der Errichtung des Gesamtbaus der Komposition im großen; sie bindet schließlich die einzelnen Themen der Variationen (Richtung der Variationssuite) wie die einzelnen Variationen selbst noch einmal zyklisch zusammen oder wendet gar beide Möglichkeiten in einer und derselben Komposition an. Für die Darbietung der Variationen gilt — wiederum für alle Länder — das reine Auswahlverfahren, dessen Spielformen jeweils ablesbar sind an der Mannigfaltigkeit der Variationsverwendung. Dagegen herrscht Personalunterschied der Länder in der Art und Weise, wie die Vorlage variiert wird. Diese umfaßt als äußerste Pole die starrste Festhaltung des Themas, vertreten im französischen Double, und die völlige Aufgabe des Themas, vertreten in der italienischen Partita und vornehmlich der spanischen Diferencia. In der Mitte etwa liegt die thematische Verarbeitung, die besonders Italien an England und Deutschland weitergibt.

## *Richard Wagner und die Griechen*

VON WALTHER VETTER, BERLIN

Auf der Dresdener Kreuzschule lernte Richard Wagner das griechische Altertum lieben. Dieses frühe Erlebnis klingt in allen Abschnitten seines bewegten Lebens wider. Sein tieferes Verhältnis zur klassischen Antike fand er jedoch nicht als reiner Musiker, vielmehr als allgemein interessierter, sich geschichtlich und philosophisch unterrichtender Künstler. Im losgelösten Notenbilde seiner Partituren findet man die wesentlichen Spuren seiner Beschäftigung mit den alten Griechen nicht. Der Weg, der zur tieferen Erkenntnis der meisten Komponisten führt, verschließt sich uns hier: der rein musikalische.

Einem Bach oder Beethoven, Schubert oder Brahms hätte eine unserer humanistischen Bildung entsprechende Erziehung nichts Vergleichbares vermitteln können,

denn das griechische Altertum versagt bekanntlich im entscheidenden Punkte, dem rein musikalischen. Für Wagner aber gab dieser Punkt nicht den Ausschlag. Als er sich zum ersten Male ausgiebig mit der hellenischen Kultur beschäftigte, stand für ihn der künftige musikalische Beruf noch längst nicht fest. Für seinen Lehrer des Griechischen auf der Kreuzschule war es eine ausgemachte Sache, daß er dereinst klassische Philologie studieren würde<sup>1</sup>. Auch später spiegelte sich für den ehemaligen Kreuzschüler die antike Kultur im homerischen Epos, in der attischen Tragödie und in den Schriften des Platon so vollkommen, daß ihn nach keiner Ergänzung durch klingende Denkmäler verlangte.

Es hätte für Wagner nahe gelegen, Unterrichtung bei jenen zu suchen, die mit besonderem fachmännischen Rüstzeug den Zugang zur musikalischen Seite der griechischen Kultur zu erschließen unternahmen, wenn nicht bei Boeckh, so wenigstens bei Westphal —, nichts von dem. Seine Gewährsleute sind der Historiker Droysen, der Archäologe Feuerbach<sup>2</sup>, auch Nietzsche<sup>3</sup>; dieser bezeichnenderweise nicht als Musiker, ebensowenig als Philosoph, vielmehr als Philologe.

In dieser Einstellung Wagners liegt seine Stärke. Von ihr aus kommt er zu merkwürdig zutreffenden Urteilen über die Musik der Griechen. Sie stehen zuweilen in beachtenswertem Gegensatze zu manchen Übertreibungen der Zeit, und zwar deshalb, weil Wagner das spezifisch Musikalische überhaupt nicht in den Brennpunkt seiner Betrachtung rückt. An die Stelle wissenschaftlicher Genauigkeit und geschichtlichen Weitblicks tritt bei ihm die Intuition des Genies, dem es nicht darauf ankommt, wichtige Entwicklungsstationen, ja ganze Zeitabschnitte zu überspringen und beispielsweise das Drama Shakespeares unmittelbar an die attische Tragödie anzuschließen<sup>4</sup>, ohne von den Leistungen des Mittelalters Notiz zu nehmen. In seiner egozentrischen Einstellung erkennt Wagner die künstlerischen Epochen der Vergangenheit lediglich als Vorstufen zu seinem Gesamtkunstwerk an. Unsere Kritik darf sich freilich nicht auf die Prüfung der von ihm angewandten Mittel versteifen, sondern sie hat von den künstlerischen Ergebnissen auszugehen.

## I

Instinktiv und unbefangen deutet Wagner das verwickelte Verhältnis von Wort, Melodik und Rhythmik in der griechischen Musik; sein Instinkt bewahrt ihn davor, das heikle Thema der Harmonik auch nur anzuschneiden. Er betrachtet das Problem zunächst unter dem Gesichtspunkt einer Entwicklung, die vom Melodischen ausgeht, um schließlich in die nackte Wortsprache<sup>5</sup> einzumünden. Diese Entwicklung verfolgt er sowohl im Verlaufe des einzelnen tragischen Kunstwerks, wo der Chorgesang ganz allmählich zur gesprochenen Rede hinführe, als auch im großen Ablaufe der geschichtlichen Ereignisse, wo sich die Poesie immer absichtlicher gebärde, um Rhetorik und schließlich Literaturprosa zu werden; aus der Melodie werde am Ende die Wortsprache.

<sup>1</sup> An Friedrich Nietzsche: Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, 2.—4. Aufl., Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Bd. IX, S. 295. — Wagners Schriften werden im folgenden nur mittels Band- und Seitenzahl zitiert.

<sup>2</sup> Max Koch, Richard Wagner II, Berlin 1913, S. 201.

<sup>3</sup> Vgl. den Brief an Nietzsche IX 195 ff.

<sup>4</sup> Max Koch II 218.

<sup>5</sup> Oper und Drama, Dritter Teil: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft, IV 144 f.



Das Überraschende an diesem Gedankengange sind nicht gewisse anfechtbare Einzelheiten, sondern die sich in ihm zeigende Einsicht in die unlösliche Verbindung des dichterischen Wortes mit den beiden vornehmsten Elementen der griechischen Musik, der Melodik und der Rhythmik. Der Rhythmus vertritt in der antiken Musik bis zu einem bestimmten Grade die Funktion der heutigen Harmonie; er hat vor dieser den Vorzug voraus, daß er im Worte, dem Wirkungsmittel des Dichters, unmittelbar erscheinen kann. Der höchste Ausdruck eines poetischen Gedankens äußert sich in einer musikalisch irgendwie durchtränkten Form, und die Griechen hatten dank dem rhythmischen Reichtum ihrer gebundenen Rede nach Wagners Meinung jederzeit die Möglichkeit, diesen höchsten Ausdruck zu erzielen. Aischylos ist für Wagner Inbegriff dieses Ausdrucks; sein dichterisches Schaffen — Geburt aus der Musik<sup>6</sup>.

Diesem geistigen Geburtsakte gibt der Komponist eine tiefsinnige Deutung. Die Musik ist nach ihm berufen, die Gestalten und Taten der homerischen Helden einem Publikum zu verdeutlichen, das die dramatischen Vorgänge, wenn es sie bloß *scha*u*t*, nicht als Spiegelung der inneren Gesichte des Dichters wiedererkennt. Der Zauber der Musik leiht den Menschen die auch ihnen notwendige Hellsichtigkeit des blinden Dichters<sup>7</sup>. Wagner erblickt in Homer keinen Künstler im menschlichen Sinne und in dem, was sein Seherauge sieht, keine menschliche Kunst, sondern die deutlichste Manifestation eines göttlichen Bewußtseins von allem Lebenden<sup>8</sup>. Alle späteren Dichter aber werden erst dank Homers geistiger Vaterschaft zu Künstlern, und ihr Künstlertum offenbart sich in der Beherrschung und Anwendung der höchsten Kunst, das heißt, der zum tieferen Verständnis namentlich der Tragödie unerläßlichen *Musik*.

Wagner rückt das Musikalische bei Homer in den Hintergrund und würdigt ihn als Seher und Dichtererzähler. In den homerischen Epen hat der dichterische Gehalt in der Tat das Übergewicht über die musikalische Einkleidung. Gleichwohl strahlt das hellenische und Wagnersche Ideal der Gesangsmusik von Homer als Urlicht aus. Hier war die Vokalmusik vielfach noch bloßes, wenn auch klangdurchtränktes und rhythmusdurchpulstes Wort. So ist es erklärlich, daß sich Wagner bei der Würdigung des musischen Gesamtbildes der Antike an Platon hält als denjenigen Gewährsmann, der das Panier der Gesangsmusik bis zuletzt hochgehalten und gegen die neue Zeit verteidigt hat. Trotz gelegentlichen Hinweisen auf Platons utopische Forderung, daß die Gesetze der Musik den Staat zu leiten hätten<sup>9</sup>, ist Wagners Kunstbetrachtung dem Leben und der Praxis nahe genug, um sich enger an die ästhetischen als an die politischen und staatstheoretischen Lehren Platons anzuschließen.

Platon verfißt leidenschaftlich den Standpunkt, daß die Musik ein unwegdenkbarer Teil der die allgemeine Bildung ausmachenden Wissenschaften sei. Diese These steht im Zusammenhange mit der Gesangsmusik als musischem Ideal: nur diejenige Musik konnte ihre bildende Aufgabe erfüllen, die sich dem Worte und damit dem

<sup>6</sup> Der Anklang dieses Wagnerschen Satzes (1850) an Nietzsches Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1870) ist zufällig.

<sup>7</sup> Über das Dichten und Komponieren, X 145.

<sup>8</sup> X 143.

<sup>9</sup> Beethoven, IX 121.

Begriffe vermählt. Diese platonischen Gedanken kehren zugespitzt wieder, wenn Wagner erklärt, daß die Musik der Hellenen die Erscheinungswelt innig durchdringe und sich mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit verschmelze<sup>10</sup>. Auch die Regeln des Bildhauers will Wagner aus der musikalischen „Harmonie“ abgeleitet wissen, und auch in diesem Zusammenhange betont er, daß die melodischen Regeln es seien, die aus dem Dichter den Sänger werden ließen. Das überall waltende innere Gesetz versteht er ausschließlich aus dem Geiste der Musik, und dieses Gesetz ist es nach seiner platonisch anmutenden Überzeugung allein, welches das äußere, die Welt der Anschaulichkeit ordnende Gesetz bestimmt.

Wagner unterscheidet zwischen Musik im allgemein bildenden Sinn und Tonkunst im engeren Verstande. Ihn und die Vertreter des altgriechischen musischen Ideals verbindet eine merkwürdige Wahlverwandtschaft. Die Quellen für Wagners Unterscheidung zwischen Musik (Musenkunst, musischer Wissenschaft) und Tonkunst liegen im Mutterboden seiner ureigenen Theorie und Praxis. Die Erlösung der Musik im Rahmen des Gesamtkunstwerks gehört zu den Grundvoraussetzungen seiner Kunstanschauung; die ein Sonderdasein führende unerlöste Musik ist abstrakt, von beschränkter Wirkung und begrenzter Bedeutung. Ähnliche Folgerungen ziehen die Griechen, obwohl Ausgangspunkt und Ziel ihrer Überlegungen andersgeartet sind.

## II

Wagner geht aus von der Verherrlichung des menschlichen Leibes durch die Griechen. Er sieht die leibliche Erscheinung des Menschen als die Grundlage der griechischen Kunst überhaupt an. Stillschweigend setzt er voraus, daß die Einzelkünste in Hellas ihre Stellung von dem Grade herleiten, in welchem sie solche ideale Leiblichkeit versinnlichen<sup>11</sup>. Er zeichnet eine steil ansteigende Entwicklungslinie von der Lyrik über das Drama zur Plastik und fragt in diesem Zusammenhange nach der Stellung der Tonkunst. Er spricht ausdrücklich von Tonkunst, nicht von Musik; er zielt auf die „unerlöste“ Einzelkunst. Er stellt befriedigt fest, daß die Griechen auf eine eigentliche Ausbildung der Tonkunst verzichteten, weil sie, eingedenk der Versinnlichung und Verherrlichung des Leibes, der Musik nur so weit nachtrachteten, als sie die Geste des Schauspielers unterstützte.

Wagner unterstreicht diese These, indem er die griechische Musik im wesentlichen als Begleiterin des Tanzes anspricht. Ohne die Bewegungen des Tanzes würde der gebildete Hellene der Blütezeit die Musik als Abstraktion, ja als Bruchstück empfunden haben. Irgendwie ist dem deutschen Musiker die aristoxenische Lehre von den praktischen Künsten und ihre Spezialisierung zur Lehre von den musischen Künsten zu Ohren gekommen<sup>12</sup>. Die Verwandlung des Tanzes in Töne und Worte wird für ihn zum Inbegriff der griechischen Musik. Diese Definition erhält besonderes Gewicht durch die bekannte Kennzeichnung der Siebenten Sinfonie Beethovens als einer Apotheose des Tanzes<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> IX 120.

<sup>11</sup> Oper und Drama, Dritter Teil, IV 104 f.

<sup>12</sup> Aristides Quintilianus Über die Musik, Meibom 1652, I 31.

<sup>13</sup> Das Kunstwerk der Zukunft, III 94: „Diese Sinfonie . . . ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste Tat der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung. Melodie und Harmonie schließen sich auf dem markigen Gebeine des Rhythmus wie zu festen, menschlichen Gestalten, die . . . fast vor unsern Augen den Reigen schließen . . .“

Der Komponist erblickt in der Zuordnung der antiken Musik zum Tanze einen wichtigen Wesenszug, nicht jedoch ihr Wesen überhaupt. Er hat es nicht auf eine wie auch immer idealisierte Tanzmusik abgesehen; dies verböte bereits jene Deutung der A-dur-Sinfonie. Wagner schenkt der antiken Kultur nur dort eine tiefere Aufmerksamkeit, wo er sie zu seinem Gesamtkunstwerk glaubt in Beziehung setzen zu können; umgekehrt ist sein Verhältnis zum griechischen Altertume so lebendig, daß er jede Erscheinung der modernen Kultur, die zu ihr irgendwie in entwicklungsgeschichtliche Beziehung gebracht werden kann, mit dem fernen Ideale vergleicht. Bereits 1849 formuliert er den Satz: „Wir können . . . in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang . . . mit der Kunst der Griechen zu treffen. In Wahrheit ist unsere moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwicklung des gesamten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen“<sup>14</sup>. Diesen Standpunkt muß kennen, wer die Art würdigen will, in welcher Wagner die Musik unter ihre Schwesterkünste einreihet. Nicht von ungefähr stellt er sie in die Mitte von Tanz- und Dichtkunst. Er vergleicht sie mit dem Meere, das gleichzeitig trennt und verbindet. Natürlich liegt ihm im Hinblick auf das Gesamtkunstwerk die verbindende Funktion am Herzen. Im rhythmisch geordneten Tanz, im melodisch bestimmten Lied erblickt er die elementaren Formen, an denen sich die vereinigende Kraft der Musik bewährt. Tanz und Sprache symbolisieren ihm die polaren Fähigkeiten des Menschen, nämlich, wie er es ausdrückt, die sinnliche Empfindung und das geistige Denken; indem die (Vokal-)Musik beide Pole umfaßt, verbindet sie sie zugleich.

Wagner trifft hiermit haarscharf den musikalisch-chorischen Reigentanz, die Choreia, ohne ihn zu nennen. Um diese Choreia, die vom Schauspieler ein Letztes an rhythmisch-gymnastischer Körperbeherrschung fordert, gruppiert sich das griechische Drama; sie ist sein Mittelpunkt. Wenn wir sie als Synthese von Rhythmus und Melodie erläutern, stoßen wir im musischen Zentrum der griechischen Kultur auf genau die Verbindung, die Wagner im Sinne hat. Der Rhythmus hat zunächst die nach bestimmten Regeln geordnete körperliche Bewegung zum Inhalte, zugleich aber ist er als entscheidende musikalische Funktion die den gymnastischen Vorgang ordnende Kraft. Die Melodie ihrerseits ist zunächst ein primär musikalisches Element, sie kann aber — als Sprachmelodik — bereits im bloß rezitierten Vers (Wort) enthalten sein, und sie ist als musikalische Melodie im engeren Sinn in jedem Falle, da es sich stets nur um Gesangsmusik handelt, wortverbunden, ja wortgezeugt. Hier ergibt sich zwischen sinnlicher Empfindung und geistigem Denken, auf die Wagner solchen Wert legt, eine folgenreiche Verbindung. Die Musik versöhnt nach Wagners Theorie die polaren Gegensätze, sie steht, indem sie dem Tanze das Seine und der Sprache das Ihre gibt, auf der Grenzscheide zwischen Empfindung und Gedanke.

Ohne sich ausdrücklich auf ein Volk, ein Zeitalter oder eine Kunstgattung zu beziehen, gibt Wagner der Choreia und gleichzeitig dem modernen Gesamtkunstwerk eine tiefsinnige Deutung. Gerade hier, wo er einmal darauf verzichtet, seine kunst-

<sup>14</sup> Die Kunst und die Revolution, III 9. — Ähnlich erinnert Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, Reden und Vorträge, 4. Aufl., II 108, daran, „daß die griechische Kultur auf ziemlich allen Gebieten . . . das Fundament der unseren ist . . . es wäre ein schwerer Irrtum, . . . wenn man . . . den Tempel der Geschichte erst mit der Bildung der romanischen und germanischen Nationen beginnen und die frühe Zeit nur als Vorhalle gelten lassen wollte. Das Verständnis unserer gesamten Kultur würde dadurch geradezu enturzelt.“



theoretische Beweisführung durch Parallelen zur Antike ausdrücklich zu stützen, erscheint die innere Verbindung mit dem griechischen Altertum in besonders hellem Lichte. Er wird nicht müde, auf den Bruchstückcharakter der überlieferten lyrisch-dramatischen Kunst Griechenlands hinzuweisen. Was wir vielfach nur als literarisches Denkmal deuten, kennen und anerkennen, war nach dem Willen seiner Schöpfer mehr: der Verlust der Musik hat diese Kunst auch dort, wo einzelne Werke scheinbar vollständig überliefert wurden, zum Torso gemacht. Wagner verlangt daher von dem modernen Menschen, insonderheit dem modernen Künstler, der den höchsten Leistungen der griechischen Lyrik und Dramatik gerecht werden will, daß er die nur dem Anscheine nach literarischen Denkmäler Griechenlands aus dem Geiste der verlorengegangenen tönenden Musik erklärt, um die Vitalität des hellenischen Poietes voll zu erfassen, der mehr sein mußte als bloßer Vertoner, der aktiv in die Schranken trat, bereit und fähig, als Gestalter und Führer der Choreia zu wirken.

Um den Chor und seine Betätigung innerhalb der Orchestra kreisen Wagners Gedanken immer aufs neue. Er läßt nicht ab, die Orchestra, dem Gleichklang der Bezeichnung folgend, mit dem modernen Orchester, mehr noch, mit *seinem* Orchester in Beziehung zu bringen. Hier liegt der seltene Fall vor, daß Wagner einen von ihm hoch gewerteten Wesenszug des antiken Kunstwerks unmittelbar auf sein Gesamtkunstwerk zu übertragen versucht. Er erblickt in der Orchestra den eigentlichen Zauberherd, den gebärenden Mutterschoß<sup>15</sup> des griechischen Dramas und behauptet geradezu, daß sich der griechische Chor zum modernen Orchester entwickelt habe<sup>16</sup>. Ein andermal erläutert er das Verhältnis des antiken Chors zu seinem eigenen Werk ausdrücklich<sup>17</sup>. Das Orchester, sagt er, werde zu seinem Drama in ein ähnliches Verhältnis treten wie der griechische Chor zur Handlung. Aber auch hier bleibt der Komponist sich selbst treu. Er sieht zwar das Gleiche und das Verwandte, ja, er läßt ihm eine gewisse Überbewertung angedeihen; aber er hat auch ein feines Gefühl für das Unterscheidende. Er erkennt zwar die dramaturgische Bedeutung der in der Orchestra dargebotenen Chorgesänge an, beurteilt sie jedoch als wesentlich retardierende Kräfte; sie behindern die Entfaltung des Dialogs und sind das eigentlich unproduktive Element der griechischen dramatischen Musik. Ganz anders das moderne Orchester; es bleibt, so will es Wagner, der Handlung im Drama stets zur Seite<sup>18</sup>.

### III

Die Vielseitigkeit des griechischen Künstlers, wie Wagner sie sieht, gewinnt ihren tieferen Sinn angesichts der Vielgestaltigkeit des tragischen Kunstwerks der Hellenen. Diese steht in inniger Beziehung zur Wagnerschen Idee des Gesamtkunstwerks, ohne sie, das ist wichtig, vorwegzunehmen. Wagner ist es niemals eingefallen, die Antike zu kopieren. Der Florentiner Renaissance, dem geistigen Klima der frühen Oper, steht er kritisch gegenüber. Er erklärt kategorisch, daß wir etwas ganz anderes zu schaffen haben, als nur das Griechentum wiederherzustellen<sup>19</sup>: das, was dem Griechen der

<sup>15</sup> Über Schauspieler und Sänger, IX 196.

<sup>16</sup> IX 199. — Vgl. auch Oper und Drama, Dritter Teil, IV 190—191.

<sup>17</sup> Zukunftsmusik, VII 130.

<sup>18</sup> Einleitung zu einer Vorlesung der Götterdämmerung, IX 309. — Vgl. auch Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth, IX 338.

<sup>19</sup> Die Kunst und die Revolution, III 9.

Erfolg natürlicher Entwicklung gewesen sei, könne uns nur das Ergebnis geschichtlichen Ringens, das heißt aktivsten Bemühens, nicht bequemen Abklatsches sein<sup>20</sup>. Auch das Shakespearesche Drama, zu welchem er jenen kühnen Sprung von der attischen Tragödie aus macht, beurteilt Wagner keineswegs als Nachahmung des antiken, sondern er betont den Gegensatz. Das eigentümliche Theater des deutschen Geistes soll sich zwischen den beiden Gegensätzen der antiken Tragödie und des Shakespeareschen Dramas vollkommen selbständig als unnachahmliches Kunstwerk erheben<sup>21</sup>. Wagners Ausspruch, man könne der griechischen Kunst nur Formensinn, nicht idealen Gehalt entnehmen, ist zwar zunächst Polemik gegen Wilamowitz' Wort vom Gehalt in ihrem Busen und der Form in ihrem Geist; sein innerer Wahrheitsgehalt bleibt unberührt.

Deutlicher prägt sich Wagners Standpunkt in seiner Ablehnung der damals verbreiteten Sucht zur musikalischen Bearbeitung antiker Stoffe aus. Insbesondere war es ein Begebnis aus dem Anfange der vierziger Jahre, das ihn veranlaßte, Farbe zu bekennen. Felix Mendelssohn schrieb auf Wunsch Friedrich Wilhelms IV. eine Musik zu Sophokles' Antigone. Das musikalisch zurechtgestutzte antike Drama erwies sich, wie Wagner bemerkt, unserem Leben gegenüber als eine grobe künstlerische Notlüge<sup>22</sup>. Später, in seinem auch sonst aufschlußreichen Brief an Nietzsche, wird der Komponist noch drastischer<sup>23</sup>. Nicht ohne Ironie verneigt er sich vor der fertigen philologischen Bildung des Tondichters, um alsdann seine Verwunderung darüber auszudrücken, daß ihn gerade diese Bildung nicht an der Vertonung des Sophokles gehindert habe; er, Wagner, habe trotz den Lücken seiner klassischen Bildung zu viel Achtung vor dem Geiste der Antike, um sich auf diese Weise an ihrem Erzeugnisse zu vergreifen. Es sind Mendelssohns Vielgewandtheit und Anpassungsfähigkeit, die den Meister abstoßen. Mendelssohn währte sich der Schreibart eines jeden Landes und einer jeden Zeit anpassen zu können; hierin erblickt Wagner einen unverzeihlichen Verstoß gegen den griechischen Geist. Nach seiner Überzeugung zeigt sich das schlimmste Mißverständnis der Antike in dem Versuche, einen Kompromiß zwischen ihr und der Gegenwart zu schließen<sup>24</sup>.

Wagner tritt also nicht für blinde Nachahmung des antiken Vorbildes ein, wenn er von der attischen Tragödie als Gesamtkunstwerk spricht. Der Formgedanke der Vereinigung aller Künste hat es ihm angetan; er betreibt die Verwirklichung dieses Gedankens jedoch mit durchaus anderen Mitteln als die Griechen. Er bleibt sich seiner Verpflichtung unserem Leben gegenüber bewußt. Das höchste erdenkliche Kunstwerk, die von Chorgesang, Tanz und Dichtkunst getragene griechische Tragödie, verdankt sein Dasein der für uns unnachahmlichen, typisch antiken Anschauung des heiter-ernsten, schönen, aber starken, das heißt: trotz seiner Schönheit nicht weichlichen Apollon<sup>25</sup>.

Wagner sagt klipp und klar, worauf das Unnachahmliche des griechischen Kunstwerks, nämlich des Dramas, beruht: auf der Tatsache, daß es Inbegriff alles aus

<sup>20</sup> III 34.

<sup>21</sup> Über Schauspieler und Sänger, IX 193.

<sup>22</sup> Oper und Drama, Zweiter Teil, IV 29.

<sup>23</sup> IX 296.

<sup>24</sup> Vgl. auch Oper und Drama, Zweiter Teil, IV 64.

<sup>25</sup> Die Kunst und die Revolution, III 10 f.



dem griechischen Wesen Darstellbaren ist<sup>26</sup>. Aus dem griechischen Wesen. Diesen entscheidenden Punkt hat Wagner im nämlichen Grade erkannt, wie Mendelssohn ihn verkannt hat. Er zog die einzig mögliche Folgerung daraus: der Grieche schuf sein tragisches Kunstwerk aus dem griechischen Geiste —, der Deutsche wird, das griechische Ideal vor Augen, sein Gesamtkunstwerk gleichfalls aus dem nationalen, also aus dem deutschen Geiste heraus schaffen. Zu diesem Zwecke darf seine Musik sich nicht um den Torso einer sophokleischen Tragödie ranken, sondern der Schöpfer des Gesamtkunstwerkes muß fähig sein, den Mythos seines Volkes, so wie der griechische Tragiker, dichterisch zu entbinden.

Die Vereinigung aller Künste, wie sie Wagner im griechischen Drama verwirklicht sieht, veranlaßt ihn zu der Folgerung, daß das Bemühen, durch die Mittel der einen Kunstart allein das nur beiden Mögliche auszudrücken, zur Ausartung, zum Verderbnis der einzelnen Kunst selbst führen müsse<sup>27</sup>. Auf diese Erkenntnis stützt er sich bei seiner Beurteilung aller Künste, insonderheit der einzelnen musikalischen Gattungen und ihrer Vertreter. Oper, Sinfonie und Kirchenmusik wertet er entsprechend; auch vor Mozart, Beethoven und Bach macht er nicht halt.

Beethoven, wie Wagner ihn sieht, spielt seinen letzten Trumpf damit aus, daß er die reine Instrumentalmusik durch Hereinnahme des Wortes (in der Neunten Sinfonie) aus ihrem Sonderdasein erlöst und sie dadurch befähigt, Vorstufe des Gesamtkunstwerks zu werden. Im Grunde aber klingt durch diese Konstruktion ebenso wie durch die respektvolle Bewunderung, die Wagner lebenslang dem Beethovenischen Genius gezollt hat, der grundsätzliche Einwand gegen eine Kunst hindurch, die sich nicht, wie das Gesamtkunstwerk, auf eine Überlieferung von Jahrtausenden berufen kann; die zwar auch das Ergebnis einer längeren geschichtlichen Entwicklung ist, auf den Adel einer Ahnenreihe aber verzichten muß, die bis ins griechische Altertum zurückreicht. Letztlich bekundet sich in diesem unverrückt festgehaltenen Standpunkte die äußerste, zugleich schmerzlichste Konsequenz von Wagners innerer Bindung ans klassische Griechentum.

Wagners Verehrung der Wiener Klassiker ist echt, ungleich wärmer und unmittelbarer als sein Verhältnis zu Bach, dem etwas Kühles, Distanziertes anhaftet. Es kostet ihn einen beträchtlichen Aufwand an Dialektik, diese Verehrung auf einen Nenner zu bringen mit jenen Einwänden gegen die Wiener klassische Musik, die sich aus seiner Theorie des Gesamtkunstwerks ergeben. Namentlich was sein Verhältnis zu Beethoven anbelangt, dem er zum hundertsten Geburtstag seinen schönen und tief sinnigen Aufsatz widmete<sup>28</sup>, mußte Wagner sicherlich manchen inneren Kampf durchstehen, ehe er auch gegenüber diesem Meister offen seine Überzeugung bekannte und sich zu wiederholten Formulierungen der Unzulänglichkeit auch der Beethovenischen Kunst durchrang.

In einem Brief an Liszt lüftet Wagner den Schleier<sup>29</sup>: „Für die Neunte Sinfonie (als Kunstwerk) ist der letzte Satz mit den Chören entschieden der schwächste Teil, er ist bloß kunstgeschichtlich wichtig...“ Der mit Wagners Gedankengängen näher Bekannte traut zunächst seinen Ohren nicht. Bloß kunstgeschichtlich wichtig!

<sup>26</sup> III 28.

<sup>27</sup> Ein Brief an Hector Berlioz, VII 85.

<sup>28</sup> Beethoven, IX 61 ff.

<sup>29</sup> Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 2. Aufl., Leipzig 1900, II 78 f.



Diese kunstgeschichtliche Wichtigkeit ist es bekanntlich, die der Komponist an unzähligen Stellen seiner Schriften, wo er das Beethovensche Schaffen unter der Perspektive des Gesamtkunstwerkes betrachtet, als entscheidendes Moment in den Vordergrund rückt —, im vertrauten Briefwechsel mit Liszt entgleitet ihm das Bekenntnis, daß die eigentlichen künstlerischen Werte der letzten Sinfonie Beethovens in ihren rein instrumentalen Teilen beschlossen sind und das Finale künstlerisch abfällt: es ist bloß kunstgeschichtlich wichtig! Hier, im Privatbriefe, spricht Wagner tendenzlos, sehr im Gegensatze zu seinen öffentlichen Bekundungen mit ihrem kämpferischen Gehalt, und infolgedessen erkennt er die musikalische Stärke Beethovens dort, wo sie wirklich liegt, und nicht dort, wo er sie als Verfechter des Gesamtkunstwerks um jeden Preis gelegen wissen möchte.

In seiner Bewertung des antiken Gesamtkunstwerks ist Wagner griechischer als die Griechen; gerade dadurch bekommt seine Einschätzung der Beethovenschen Kunst jenen etwas gequälten Zug. Auch gegenüber den Leistungen der griechischen Einzelkünste bleibt er konsequent. Während er als Praktiker besonnen genug ist, sich stets zu fragen, wie sich das griechische Vorbild unserem Leben gegenüber verhält, stellt er als Kunsttheoretiker keineswegs die umgekehrte Frage, wie die Idee des Gesamtkunstwerks in allen ihren Auswirkungen zum wirklichen griechischen Leben paßt. Mit anderen Worten: er zieht aus dem in mehrtausendjähriger Tradition verankerten Gesamtkunstwerke zwar diejenigen Folgerungen, die er als moderner deutscher Mensch ziehen zu müssen glaubt, aber er übersieht den Fehlschluß, der darin liegt, daß er die Folgerungen auch auf das von ihm so genannte antike Gesamtkunstwerk überträgt.

Die Beethovensche Kunst als eine wenn auch erhabene Einseitigkeit zu kennzeichnen, die einer tiefreichenden Ergänzung fähig, ja bedürftig sei, war das Recht des großen nationalen Drama erstrebenden deutschen Künstlers; die antike Architektur und Plastik jedoch als entsprechende Einseitigkeiten, ja Halbheiten zu charakterisieren, vermochte nur ein Künstler, der so deutsch war, daß er keinen Augenblick zögerte, dem Griechen vorzuenthalten, was des Griechen war. Mit gutem Recht geht Wagner vom musikalisch durchtränkten Worte der attischen Tragödie aus und weigert sich, diesem Worte selbständige ästhetische Bedeutung zuzubilligen. In naiver Überspitzung dieser Theorie leugnet er, daß in Griechenland Dichtung ohne versöhnende Melodie überhaupt daseinsberechtigt gewesen sei<sup>30</sup>. Wie die Architektur zum farbigen Schmuck, so verhalte sich die Dichtung zur Musik<sup>31</sup>. Am krassesten beurteilt Wagner die Wirkung der aus dem Gesamtkunstwerke losgelösten Plastik. Ihr vornehmster Gegenstand, der schöne Mensch, wirkt im „egoistischen Einzelsein“ auf ihn unschön, bewegungslos und kalt, wie eine versteinerte Erinnerung, wie die Mumie des Griechentums!<sup>32</sup>

Die Erlösung der Plastik aus ihrer Vereinzelung vollzieht sich natürlich im Rahmen des Gesamtkunstwerks. Wagner denkt sich diesen Vorgang nun nicht etwa so, daß Marmor und Erz als solche ihren Platz im Drama erhalten. Die marmornen Schöpfungen des Phidias müssen sich vielmehr erst in Fleisch und Blut verwandeln, auf

<sup>30</sup> Ironisch bezweifelt Wagner zum Beispiel, daß die Lyrik des Orpheus in Form gedruckter Gedichte die wilden Tiere besänftigt hätte. Das Kunstwerk der Zukunft, III 103.

<sup>31</sup> Oper und Drama, Dritter Teil, IV 105.

<sup>32</sup> Das Kunstwerk der Zukunft, III 137.

daß sowohl der Bildhauer wie der Dichter, sowohl die Plastik wie die Dichtung erlöst werden. In der neueren Zeit aber findet Wagner diesen Vorgang symbolisiert in Shakespeare, der die Körper belebte, und in Beethoven, der die Sprache durch seine Musik beseelte: „erst wo diese beiden Prometheus' . . . sich die Hand reichen“, dort ist Raum für das moderne Gesamtkunstwerk<sup>33</sup>. Dieses wendet sich nicht an Verstand, Phantasie und Einbildungskraft wie die deutungsbedürftige reine Instrumentalmusik und das „Literaturgedicht“, sondern unmittelbar an die Sinne. Es braucht daher auch nicht die von Lessing gezogenen Grenzen zu respektieren, weil sich diese nur auf die abstrakte Dichtung, auf den dürftigen Todesschatten des wirklichen Kunstwerks beziehen<sup>34</sup>.

#### IV

Indem Wagner die Bedeutung des mythischen und religiösen Grundcharakters der attischen Tragödie würdigt, berührt er ein ihm von Jugend auf vertrautes Thema. Bereits den achtjährigen Knaben bewegten die Berichte über den zeitgenössischen Freiheitskampf der Griechen. Diesen Vorgängen der Gegenwart widmete er begeisterte und schmerzliche Teilnahme; sie weckten seine Liebe für Griechenland, die ihn später bewog, sich mit Mythologie und Geschichte des alten Hellas näher zu beschäftigen<sup>35</sup>. Der Gymnasiast warf sich eifrig aufs Griechische, weil er die Helden der Sage in der Ursprache verstehen wollte<sup>36</sup>.

Auch bei Wagners Würdigung des mythischen Grundcharakters der attischen Tragödie zeigt sich wieder, wie wenig ihn die Einfühlung in das Wesen des griechischen Kunstwerks zu einer bloß mechanischen Nachahmung verleiten kann. Er ist sich von vornherein im klaren, daß das wirkliche dramatische Kunstwerk nur auf dem Boden der griechischen Weltanschauung erblühen konnte<sup>37</sup>. Diese Weltanschauung den Menschen seiner Zeit aufzuzwingen, ist ihm natürlich niemals in den Sinn gekommen, und jenes einmalige Kunstwerk wiederzuerwecken, hat er niemals den Versuch gemacht. Wenn er jedoch den Mythos als den Stoff des griechischen Dramas bezeichnet<sup>38</sup> und hinzufügt, aus seinem Wesen könnten wir allein das höchste griechische Kunstwerk und seine uns berückende Form begreifen, berührt er allerdings den Kernpunkt der inneren Verwandtschaft seines und des griechischen Gesamtkunstwerks, denn dieses wie jenes nährt sich vom Wesen des Mythos, dieses vom griechischen, jenes vom deutschen. Dieses Wesenhafte hat Wagner in seinen Betrachtungen über die Ödipussage zu ergründen versucht<sup>39</sup>.

Ödipus erschlägt seinen Vater, den er nicht kennt, aus Notwehr, und er heiratet seine ihm ebenso unbekannt, durch seinen Vaternord verwitwete Mutter. Diese Handlungsweise erfüllt uns mit Abscheu und Grauen, weil sie, so formuliert es Wagner, unsere gewohnten Beziehungen zu unseren Eltern unversöhnlich verletzt. Wagner verneint jedoch entschieden die Frage, ob sich Ödipus, als er seine Mutter

<sup>33</sup> III 110. — Vgl. auch Deutsche Kunst und Deutsche Politik, VIII 64. — Wagners Leugnung der Ganzheit der Beethovenschen Kunst ist prägnant im Kunstwerk der Zukunft, III 95, formuliert: „Waren des Prometheus Bildungen nur dem Auge dargestellt, so waren die Beethovens es nur dem Ohre. Nur wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden.“

<sup>34</sup> Oper und Drama, Zweiter Teil, IV 1 f.

<sup>35</sup> Mein Leben, München 1911, S. 12.

<sup>36</sup> Mein Leben, S. 22.

<sup>37</sup> Oper und Drama, Zweiter Teil, IV 31.

<sup>38</sup> Vgl. auch IV 33: „Die griechische Tragödie ist die künstlerische Verwirklichung des Inhaltes und des Geistes des griechischen Mythos.“

<sup>39</sup> Oper und Drama, Zweiter Teil, IV 55—64.



heiratete, gegen die menschliche Natur verging. Er begründet diese Verneinung biologisch: die Natur, weit entfernt, daß sie die Ehe zwischen Ödipus und Iokaste hätte unfruchtbar bleiben lassen, ließ zwei kräftige Söhne und zwei edle Töchter aus ihr hervorgehen. Hier tritt die Natur in deutlichen Gegensatz zur Gesellschaft. Kreon befiehlt, daß der Leichnam des Polyneikes, des einen Ödipussohnes, unbegraben den Hunden<sup>40</sup> und Vögeln preisgegeben werde. Antigone trotz diesem Gebote, sie bestattet den Bruder, obwohl sie weiß, daß ihr grausamste Todesstrafe droht. Kreon läßt sie lebendig begraben. Hier tritt der durch den König verkörperte Staat in deutlichen Gegensatz zur Gesellschaft. Nach Wagner sehen wir ihn, der einst aus der Gesellschaft hervorwuchs, sich an ihrer Anschauung genährt hat und mit der Kraft dieser Gewohnheit ausgestattet ist, sich nun vernichtend gegen die Gesellschaft selbst wenden.

Die Entwicklung des Streites der Brüder Eteokles und Polyneikes gibt dem Komponisten Anlaß zur Überlegung, wie nachsichtig die Thebaner gegen wirkliche Frevel seien, solange diese die ruhige bürgerliche Gewohnheit nicht störten. Das hatten sie bereits gegenüber den Taten des Laios und des Kreon bewiesen: Ruhe und Ordnung, belehrt uns Wagner, gingen ihnen über alles, selbst um den Preis des niederträchtigsten Verbrechens gegen die menschliche Natur. Die schönste Rechtfertigung dieser Natur durch den Mythos der Griechen erblickt Wagner darin, daß das Individuum, welches gegenüber der verderbten Gesellschaft naturnotwendig handelt und sie moralisch verneint, ihr die Sittlichkeit, das wahrhaft Menschliche, wieder zuführt. Die Idealgestalt aber dieses Individuums erkennt der konsequent seinen Gedankengang verfolgende Kunsttheoretiker in Antigone. Sie weiß nichts von Politik; sie kümmert sich nicht um die Beweggründe des Bruders und um ihre Triftigkeit; sie fragt auch nicht nach der Natur ihrer Beziehungen zu Polyneikes oder nach der Fragwürdigkeit verwandtschaftlicher Bande überhaupt (wozu sie sich als fluchbeladene Enkelin des Laios sehr wohl hätte bewogen fühlen können)· sie liebt ganz einfach den Mann, dessen Leichnam der Schändung preisgegeben werden soll, und erweist ihm daher, der Folgen nicht achtend, die letzte Ehrung. Sie weiß und hat es erlebt, daß die bürgerliche Sittlichkeit ihr Maß einzig in der Gewohnheit und im Ruhe- und Ordnungsbedürfnis der Beteiligten findet; sie läßt sich ihrerseits mit diesem Maße nicht messen. Mit einer feierlichen Apostrophierung der Heiligen Antigone beendet Wagner seine Betrachtung der Ödipussage.

Die Nutzenanwendung auf das Wagnersche Gesamtkunstwerk und seine Verankerung im Mythos ist klar. Wenn der deutsche Musikdramatiker die Läuterung der Antigoneliebe zu reiner Menschlichkeit als ausschlaggebendes Moment schildert, vergißt er darüber nicht, daß die Voraussetzungen dieser Menschlichkeit dem national-griechischen Volkstum entstammen. Das unkünstlerische Verhalten eines Mendelssohn beruht ja gerade auf der bloß äußerlich-artistischen Herübernahme des durch Sophokles gestalteten antiken Stoffes in eine ihm völkisch ungemäße Sphäre: das unkünstlerische Verhalten wird gleichzeitig undeutsch. Das aus dem Griechentum abgezogene rein menschliche Ideal Wagners hat weder zwischenstaatlichen noch winternationalen oder übervölkischen Charakter. Er selbst hat es im Gesamtkunstwerke verwirklicht. Die Voraussetzungen entstammen dem deutschen Volkstum, dem ger-

<sup>40</sup> IV 58 findet sich der Druckfehler *W i n d e n* statt *H u n d e n* ; s. Sophokles' Antigone Vers 206.

manischen Sagenkreise. Sie fehlen in den Frühwerken, der Hochzeit, den Feen, dem Liebesverbot und auch im Rienzi, sind aber bereits im Holländer gegeben, wo der Meister den Bruch mit der historischen Oper und ihren Willkürlichkeiten vollzieht, um sich der deutschen Sage zu verschreiben.

Die menschliche Natur, verkörpert in der idealen Gestalt Antigones, tritt dem Staate, der Gesellschaft, der Gewohnheit, der Konvention schroff gegenüber. Die gesteigerte, überwirkliche Sprache der Wagnerschen Musik vermag sich nur der schlackenlosen Wahrhaftigkeit solcher Natur vollkommen zu vermählen; innerhalb der Zufälligkeiten der großen historischen Oper würde sie als bloßer Aufputz, als Fremdkörper, wirken.

Wagners Gesamtkunstwerk ist reich an idealen Gestalten vom mythischen Gewicht Antigones: Senta, Elisabeth, Isolde, Sieglinde, Lohengrin<sup>41</sup>, Siegfried, Parsifal. In irgendeinem wesentlichen Punkte verteidigen diese menschlichen Naturen, diese naturhaften Menschen stets eine höhere Wahrheit gegen eine zufällige Konvention, ein unwillkürliches Bewußtsein gegen eine willkürliche Gewohnheit. Der Bund Siegmunds und Sieglindes vermag nur bei denjenigen Anstoß zu erwecken, die der Walküre mit den gleichen Voraussetzungen gegenübertreten wie dem Rienzi oder gar den Hugenotten, ja bei ihnen wirkt er notwendigerweise anstößig. Seinen natürlichen menschlichen Gehalt und seine sittliche Berechtigung leitet er aus dem Mythos ab; die Natur ist es, die hier, ähnlich wie in der Ödipussage, schützend vor den Liebesbund tritt und ihn durch Siegfried, die Frucht dieses Bundes, rechtfertigt. Der Antigonegedanke des griechischen Mythos ersteht neu im Siegfried der von Wagners Musik durchbluteten deutschen Sage.

Sein brennendes Interesse für die griechische Mythologie mußte den Komponisten auch mit religiösen Fragen in Berührung bringen. Es handelt sich dabei freilich, genau wie bei seinen sonstigen Beziehungen zur Antike, nicht um die Suche nach einem Vorbild. Das Wagnersche Musikdrama hat kein Verhältnis zur Religion, das sich mit dem religiösen Grundzuge der griechischen Tragödie vergleichen ließe. Hermann Abert betont mit Recht<sup>42</sup>, daß diese sich durch ihren religiösen Zug von allen jüngeren dramatischen Gattungen unterscheidet und viel eher mit Bachs Passion als mit Wagners Musikdrama verglichen werden könne. Wagner selbst hat sich übrigens über das Problem so klar ausgesprochen, daß es jedem Mißverständnis entrückt sein sollte: Erst wenn das moderne Theater dem innersten Motive der heutigen Kultur ebenso entspreche wie das griechische Theater der griechischen Religion, werde die Kunst an dem Quell angelangt sein, woraus sie sich bei den Griechen speiste<sup>43</sup>. Kein Wort also von der Notwendigkeit eines näheren Verhältnisses des modernen Theaters zur Religion; um so schärfer wird die entsprechende Beziehung des griechischen Theaters beleuchtet.

Das von Wagner herangezogene innerste Motiv der heutigen Kultur ist mehrdeutig. Zunächst kommt der Komponist sogar auf religiöse Momente zu sprechen, nicht jedoch ohne zuvor die Neugeburt des Dramas (des Dramas im Gegensatze zur Oper)

<sup>41</sup> Eine Mitteilung an meine Freunde, IV 289: „Lohengrin ist kein . . . nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uraltes menschliches Gedicht.“ Wir treffen „im griechischen Mythos . . . auch schon auf den Grundzug des Lohengrinmythos. Wer kennt nicht Zeus und Semele?“

<sup>42</sup> In Guido Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt/M. 1924, S. 50.

<sup>43</sup> Deutsche Kunst und deutsche Politik, VIII 64 f.



aus dem Volksgeiste betont zu haben. Er kennzeichnet die kluge Politik der katholischen Kirche, die die Passionsfeier mit Hilfe der Gaukler volkstümlich machte. Im Anschluß an Shakespeare sieht er Schiller und Goethe den attischen Tragikern über die Jahrtausende hinweg die Hand reichen, und er erklärt feierlich, daß wir auf diesem Gebiete am Quell aller Erneuerung und Befruchtung der volksbildenden Kunst wiederangelangt seien<sup>44</sup>. Dieses volksbildende Element des aus dem Volksgeiste geborenen Dramas ist es auch, das er im Zeichen Bayreuths seinem Gesamtkunstwerk einzupflanzen trachtet, und zwar im Gegensatze sowohl zur Hoftheaterkunst seiner Zeit wie zur aristokratischen Oper der Vergangenheit.

Wagner verschließt sich nicht gewissen realpolitischen Konsequenzen des Zusammenhangs von Kunst und Volk. Bereits im Kunstwerk der Zukunft hält er sich nachdrücklich an die Tatsache, daß die Blüte der attischen Kunst so lange währte, wie sie aus dem Geiste des Volkes heraus gedichtet wurde, und er fügt hinzu, daß dieser Geist ein wirklicher Volksgeist, nämlich ein gemeinsamer, gewesen sei. Als die Volksgenossenschaft sich selbst zersplitterte, habe auch das Volkskunstwerk aufgehört<sup>45</sup>.

In der religiösen Bindung der attischen Tragödie erblickt Wagner nicht so sehr ein Glaubensproblem als vielmehr die ihn ungleich mehr interessierende Frage des Verhältnisses von Theater und Publikum. Mit anderen Worten: nicht der religiöse, sondern der soziale Charakter der (religiösen) Bindung ist es, auf welchen er sein Augenmerk richtet. Das religiöse Motiv wird Mittel zum Zweck; den Zweck übernimmt er aus der Antike, die Mittel zu seiner Durchführung paßt er den gewandelten Zeitverhältnissen an. Bei Bach ist es gerade umgekehrt. Für seine Musik ist das religiöse Motiv mitentscheidend, und jene Parallele zur Antike gründet sich einzig auf dieses Motiv. Hier „bewegt“ es die Passion, dort die Tragödie.

Beim griechischen Publikum findet Wagner Andacht und innere Sammlung, bewundernd entdeckt er seine Bereitschaft zum Aufnehmen des Höchsten, was der menschliche Geist faßt. Den tiefsten Grund hierfür erkennt er in dem Umstand, daß das Theater in Athen seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, wo mit der künstlerischen zugleich eine religiöse Feier begangen worden sei<sup>46</sup>. Im schroffen Gegensatz hierzu findet Wagner beim Publikum seiner Zeit Sucht nach Unterhaltung, Zerstreung und Genuß, und den Grund hierfür erblickt er in der Tatsache, daß das moderne Theater ein wirtschaftliches Unternehmen, ein auf Geldgewinn angewiesenes Institut sei<sup>47</sup>. Aus dieser Antithese zieht er seine Folgerung. Das Theater des alten Athen wird ihm Modell für das Verhältnis zur Öffentlichkeit. Auch er will an geweihter Stelle, einem Priester gleich, vor der versammelten Stadt- und Landbevölkerung erscheinen, die von dem erhabenen Kunstwerke das Höchste erwartet. Von diesem Bekenntnisse führt eine gerade Linie zum Parsifal und zum Bayreuther Festspielgedanken überhaupt.

Für Wagner ist die griechische Tragödie ein religiöser Akt, die Religion der Griechen aber ist ihm eine schöne, menschliche Religion. Gleichzeitig übt er am Walten dieses religiösen Momentes Kritik; er führt es auf eine Befangenheit des andächtigen

<sup>44</sup> VIII 65.

<sup>45</sup> III 105.

<sup>46</sup> Zukunftsmusik, VII 99.

<sup>47</sup> VII 98.

Zuschauers zurück, wenn er sagt, der Mensch habe sich in Hellas wie durch einen mythischen Schleier gesehen.

Ermöglicht wurde die religiöse Durchtränkung der antiken Tragödie bei gleichzeitiger lebendiger Darstellung des Menschen und des Menschlichen nach Wagners Meinung dadurch, daß im griechischen (religiösen) Mythos das Band noch bestand, durch welches der Mensch der Natur verhaftet war. Als der naturhafte Kern bedroht wurde, entartete auch das religiöse Drama. Der von der Religion sich lösende Mensch verzichtete schließlich auch auf Kothurn und Maske, verlor dadurch zwar den Zusammenhang mit der religiös gebundenen Allgemeinheit, wurde aber als isolierter, aufgeklärter Mensch Gegenstand der plastischen Kunst: „ihr war der Mensch Stoff, dem Kunstwerk der Zukunft werden die Menschen Stoff sein.“

Wagners Gesamtkunstwerk befreit den Menschen wieder aus seiner Isolierung. Es kehrt zum Prinzip des Mythos zurück, entkleidet diesen jedoch, da es sich nicht um den griechischen, sondern um den germanischen Mythos handelt, seines religiösen Charakters im engeren Sinne. Es hieße den Komponisten mißverstehen, wollte man annehmen, daß er als Deutscher jener allmählichen Verflüchtigung des religiösen Kerns des antiken Kunstwerks nachgetrauert hätte. Wenn er erklärt, daß der griechischen Kunst nur Formensinn, nicht idealer Gehalt entnommen werden könne, zielt er nicht zuletzt darauf, daß die Einheit der griechischen Kunst mit der antiken Religion in der neueren Zeit unwiederherstellbar sei<sup>48</sup>. Einmal freilich kommt Wagner auf die verwandtschaftlichen Beziehungen der modernen Musik zu einer reinsten Religion zu sprechen; da hat er aber nicht die Musik des Gesamtkunstwerks im Sinne, sondern — die Sinfonie Beethovens . . .<sup>49</sup>

## V

Die antike Kunst, wie Wagner sie sah, hat ihn als schöpferischen Menschen tief beeinflußt. Die Spuren dieser Beeinflussung im Notenbilde zu suchen, ist, wie gesagt, zu widerraten. Einen Grund hierfür haben wir im komplexen Charakter des Wagnerschen Schaffens zu erblicken. Aber auch noch aus einem zweiten Grunde ist dies unratsam. Man machte nämlich den Fehler, einem Wagner gewissermaßen Mendelssohnsche Tendenzen zu unterschieben, wenn man unmittelbar musikalische Folgerungen aus seiner eingehenden Beschäftigung mit dem griechischen Altertum zu ziehen versuchte.

Der Niederschlag von Wagners geistigem Umgange mit der Antike findet sich an zahllosen Stellen seiner Schriften. Der zweite Teil seiner Abhandlung *Oper und Drama* kreist geradezu um die Antike, um den Ödipusmythos, um Sophokles, um die Gestalt der Antigone. Aber es gibt überhaupt keine wichtigere Schrift Richard Wagners, und behandle sie einen noch so entlegenen Gegenstand, etwa die Kunst und die Revolution, Deutsche Kunst und deutsche Politik, Beethoven, worin der Verfasser nicht wesentliche Argumente aus seinem Wissen um die griechische Kultur entlehnte. Seine Beweisführung entspricht durchaus dem allgemeinen Charakter seiner ästhetisierenden und philosophierenden Aufsätze: sie ist niemals spezifisch musikalisch. Es ist angesichts des beträchtlichen Umfangs von Wagners literarischer

<sup>48</sup> Religion und Kunst, X 220.

<sup>49</sup> X 223.



Betätigung bemerkenswert, daß er in seinen Abhandlungen alle denkbaren Fragen der Geschichte, Ästhetik und Philosophie, sogar der Politik, behandelt, musikalische Probleme im engeren Sinne aber nur selten erörtert und auf die eigentliche musikalisch-technische Seite seiner Kunst kaum jemals eingeht. Bei seinen Erläuterungen der Dritten Sinfonie und der Coriolan-Ouvertüre von Beethoven, ebenso der Holländer-, Tannhäuser- und Lohengrin-Ouvertüre<sup>50</sup>, könnte man, wenn man um Wagners Verfasserschaft nicht wüßte, zweifeln, ob sie aus der Feder eines Musikers stammen. Die Bemerkungen über Glucks Ouvertüre zur Aulischen Iphigenie<sup>51</sup> sind etwas spezieller gehalten, vermeiden jedoch ebenfalls jedes nähere sachliche Eingehen auf die musikalische Substanz, und während die Ausführungen zum Vortrage der Neunten Sinfonie<sup>52</sup> wenigstens zahlreiche wertvolle Winke zur Aufführungspraxis geben, könnte das mit Faust-Zitaten gespickte Programm zur selben Sinfonie<sup>53</sup> ebensogut der Feder eines Literaten entstammen.

Unter diesen Umständen kann nichts verfehlt sein, als hinter der eingehenden Auseinandersetzung Wagners mit der griechischen Antike das Verlangen zu vermuten, direkte Anregungen für ein Musikdrama zu gewinnen, dessen musikalischer Gehalt nicht unterschätzt werden darf, denn auch hier gilt der Satz, der ganz allgemein auf das Verhältnis des Theoretikers Wagner zum Praktiker zutrifft: daß sich die Idee in der Theorie stärker auswirkt als in der Praxis. Das Gesamtkunstwerk steht zwar im Mittelpunkt sämtlicher Kunstschriften des Meisters, hat aber bei all seiner Großartigkeit als gedankliche Konstruktion den Komponisten niemals verleitet, des Lebens goldenen Baum verdorren zu lassen. Wie allen außermusikalischen Mächten, hat Wagner auch den Kräften der altgriechischen Kunst den Zugang zu seiner eigenen Kunst nur so weit gestattet, als diese nach Maßgabe seines künstlerischen Instinktes dafür praktisch geeignet war.

Als Schöpfer des Rings erinnert sich Wagner gern, daß, wie er es ausdrückt, die fränkische Stammsage den Lichtgott das Ungetüm der chaotischen Urnacht besiegen läßt; er erblickt hierin die ursprüngliche Bedeutung von Siegfrieds Drachenkampf, und er vergleicht diesen mit dem Kampfe, den Apollon gegen den Drachen Python bestand<sup>54</sup>. Ein andermal knüpft er an die Trojanische Sage an und betont, daß eine solche der uralten Götterstadt nachgebildete heilige Stadt und ihre spätere Zerstörung den meisten alten Völkern bekannt sei; hierin sieht er den ersten Streit um den Hort der Nibelungen<sup>55</sup>. Derartige Einzelparallelen gehören bei Wagner allerdings zu den Ausnahmen. Bezeichnend dabei ist der ganz allgemeine Charakter der Beziehung. Nicht zufällig ist in beiden Fällen ein mythischer Vorgang Grundlage des Vergleichs. Auch den Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, die alle drei noch in höherem Grade Oper als Gesamtkunstwerk sind, setzt Wagner zum griechischen Mythos in Beziehung. Die mythische Grundlage gerade auch dieser Werke hat für den Komponisten entscheidende Bedeutung. Beim Holländer sind ihm volkstümlicher und rein menschlicher Charakter gleich wichtig. Er spricht vom mythischen Gedichte des

<sup>50</sup> V 169 ff.

<sup>51</sup> V 111 ff.

<sup>52</sup> IX 231 ff.

<sup>53</sup> II 56 ff.

<sup>54</sup> Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage, II 131.

<sup>55</sup> II 139.

Volkes, worin sich ein uralter Zug des menschlichen Wesens ausspreche<sup>56</sup>. Dieser Zug sei die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens, klassisch vorgebildet in der Sehnsucht des Odysseus nach Heimat, Haus, Herd und Weib<sup>57</sup>. Seinen Lohengrin schreibt Wagner in einer Zeit, da er gerade versponnen ist in die geistige Atmosphäre der Antike: Aischylos' Agamemnon erschütterte ihn tief, und seine Gedanken über die Bedeutung des Theaters formten sich, wie er bekennt, in der Lohengrin-Zeit unter diesen Eindrücken<sup>58</sup>. Im übrigen teilte er den Tag zwischen der Arbeit am Lohengrin und der ihn belustigenden Lektüre des Aristophanes. Den Lohengrin-Mythos findet er in der Sage von Zeus und Semele vorgebildet<sup>59</sup>. Den Tannhäuser bringt er wiederum mit den Schicksalen des Odysseus in Verbindung. In dessen Loswinden aus den Armen der Kalypso, in seiner Flucht vor Kirke und in seiner Sehnsucht nach dem Weibe in der Heimat erblickt er ein Verlangen, das er im Tannhäuser gesteigert und inhaltlich bereichert wiederfindet.

Hinter all diesen Parallelen steht mehr als ein geistreich konstruierendes Spiel. Sie beweisen die in allen Lebenslagen und Schaffensabschnitten gleich innige Vertiefung Wagners in den Geist des griechischen Altertums. Ihre Intensität ist unabhängig von dem ihn jeweilig beschäftigenden Gegenstande. Sie beweisen ferner die vollkommene Souveränität in der Verarbeitung der gewonnenen Eindrücke. Wagner geht in bestimmter Hinsicht durchaus unkritisch an die griechische Kunst heran; seine aus der Anschauung gewonnenen Folgerungen sind oftmals erstaunlich zutreffend, zuweilen merkwürdig einseitig und schief, in allen Fällen naiv und egozentrisch. Aber auch für den Kunsttheoretiker Wagner gilt, was er selbst für die Franken und ihre Mythenbildung in Anspruch nimmt: nicht auf den absoluten Wahrheitsgehalt seiner Theorien kommt es an, vielmehr auf ihr Ethos, ihre innere Überzeugungsgewalt, mit anderen Worten auf das, was Wagner von sich und seiner Kunst g l a u b t <sup>60</sup>.

Aus der Stärke dieses Glaubens schöpfte Richard Wagner die Kraft zur Durchsetzung seiner großen künstlerischen Ziele gegen eine Welt von Widerständen. Die Souveränität in der Verarbeitung seiner beim Studium der Antike gewonnenen Eindrücke offenbart sich nicht zuletzt in der stofflichen, dichterischen, musikalischen und allgemein künstlerischen Selbständigkeit seines Lebenswerkes. An diesem Werke bewährt sich der Geist der Griechen dort am leuchtendsten, wo jede gegenständliche Beweismöglichkeit seines Vorhandenseins fehlt.

---

<sup>56</sup> Eine Mitteilung an meine Freunde, IV 265.

<sup>57</sup> Vgl. auch IV 268.

<sup>58</sup> Mein Leben, S. 407.

<sup>59</sup> Eine Mitteilung an meine Freunde, IV 289.

<sup>60</sup> Die Wibelungen, II 137.