

ECKARD LEFÈVRE

Wagners Drama zwischen Tragödie und Epos

ECKARD LEFÈVRE

WAGNERS DRAMA ZWISCHEN TRAGÖDIE UND EPOS

Die Frage, ob Richard Wagner Tragödien im Sinn des antiken beziehungsweise neuzeitlichen Verständnisses geschrieben habe, ist nicht leicht zu beantworten. Auch wenn man nicht engherzig vor jeder Verallgemeinerung zurückschreckt, indem man meint, daß es so viele Bestimmungen der Gattung gebe, wie es Tragödien gibt, wird man feststellen müssen, daß eine umfassende Definition der antiken oder neuzeitlichen Tragödie nicht möglich ist – es sei denn, man weitet den Begriff so aus, daß er letztlich nichtssagend wird. Aber erhob denn Wagner überhaupt Anspruch, Tragödien zu schreiben? Den *Ring* nannte er ein »Bühnenfestspiel«, den *Parsifal* gar ein »Bühnenweihfestspiel«, *Tristan* war dagegen nur eine »Handlung«. Davor dominierte der Begriff »Oper«. *Die Meistersinger* waren eine »Komische Oper« bzw. »Große komische Oper«, der *Lohengrin* eine »Romantische Oper«. Ebenso verhält es sich mit den frühen Werken: *Das Liebesverbot* (1834) war eine »Große komische Oper«, *Männerlist größer als Frauenlist* (1837) eine »Komische Oper«, *Die Sarazenin* (1843) eine »Oper«, ebenso der Entwurf *Die Bergwerke zu Falun* [1841/42]. Ein eindeutiges Ergebnis? Soll man also antworten: Richard Wagner schrieb gemäß seinem Selbstverständnis keine Tragödien?

WAGNER UND DER BEGRIFF DES TRAGISCHEN

Es ist bemerkenswert, daß Wagner dennoch zweimal im Hinblick auf seine Werke den Begriff des Tragischen verwendet hat – und zwar in Fällen, die geradezu als klassisch anzusprechen sind. Geht man nämlich von einer strengen Auslegung des Tragischen aus, wird man es nur dort gelten lassen, wo Normen, Prinzipien oder Mächte in eine Kollision geraten, durch die der Mensch – mehr oder weniger schuldig – wesentlich Schaden erleidet. Es braucht sich hierbei nicht in Hegels Sinn um sittlich gleichberechtigte Mächte zu handeln: Entscheidend ist vielmehr, daß sie unabhängig und unbeeinflussbar vom Individuum wirken.

RIENZI: Dieses frühe Werk hat Wagner selbst eine »Große tragische Oper« genannt (1838). Von ihr führt somit eine Spur zur Tragödie. In diesem Zusammenhang ist eine Eintragung in Cosima Wagners Tagebuch zum 26. Juli 1878 von Interesse. Man sprach anlässlich ihrer und Blandines Lektüre von Schillers *Jungfrau von Orléans* auch über die Liebesthematik: »Von dem kurzen Gespräch von La Hire und Dunois sagt er: »Das ist noch ein Schwanzknochen von der fr. Tragödie, wo immer ein *amour* sein mußte, wie zwischen Achill und Iphigenie, meinem Rienzi fehlte für die Franzosen dieser *amour*, und doch hatte ich auch da den Schwanzknochen.« (Fürwahr, eine seltsame Metapher: Sie kam Wagner selbst singular vor, denn Cosima trug am Rand nach: »R. erzählt gestern (Donnerstag), er habe im Lexikon nach Schwanzknochen gesucht und habe dafür Schumann gefunden! »Gott! der ist nun auch 22 Jahre tot.«) Von der französischen Tragödie unterschied sich Wagner dadurch, daß er den »*amour*« nicht im Hinblick auf seine Hauptgestalt, sondern auf Adriano und Irene zur Darstellung brachte. Und das hatte einen guten Grund. In Bulwers Roman, den Wagner mit sicheren Strichen dramatisierte, ist Rienzi glücklich verheiratet, Es ist bezeichnend, daß Wagner das änderte. Ein biederer Ehemann als Held paßte nicht in seine Konzeption. Dennoch ist Rienzi nicht ganz einsam. Ihm ist seine Schwester Irene treu ergeben, sie ist sein – wie Brünnhilde Wotans – Geschöpf:

Mein Bruder, ja, noch kenne ich die Lehren,
in denen du mich schwaches Weib erzogst.
Du machtest mich zu einer Römerin: –
Sieh denn, ob ich die Lehre treu befolgt,
den letzten Römer laß ich nie, sei auch
der Preis das Glück des Lebens und der Liebe!
Rienzi, sag, hab' ich mich stark bewährt?

Fast treffen wir hier auf ein Liebespaar – Siegmund und Sieglinde *ante portas*!
Für Rienzi hat die Idee absoluten Primat. Auf Irenes Vorwurf, er habe nie geliebt,
antwortet er:

Wohl liebt' auch ich, o Irene, –
kennst du nicht mehr meine Liebe?
Ich liebte glühend meine hohe Braut,
seit ich zum Denken, zum Fühlen erwacht;
seit mir, was einst ihre Größe war,
erzählte der alten Ruinen Pracht.
Ich liebte schmerzlich meine hohe Braut,
da ich sie tief erniedrigt sah –
schmählich mißhandelt, grau'nvoll entstellt,
geschmäht, entehret, geschändet und verhöhnt!
Ha! Wie ihr Anblick meine Wut entflammte!
Ach, wie ihr Jammer Macht gab meiner Liebe!
Mein Leben weihte ich einzig nur ihr,

ihr meine Jugend, meine Manneskraft;
denn sehen wollt' ich sie, die hohe Braut,
gekrönt als Königin der Welt,
denn wisse: Roma heißt meine Braut.

Rienzi verfolgt unerschütterlich seine Rom-Ideologie, an deren Dominanz alle Angriffe wirkungslos abprallen. Wagner läßt Rienzi an den Intrigen des Adels, dem Doppelspiel der Kirche und der Wankelmütigkeit des Volks scheitern. Deren und seine Prinzipien sind unvereinbar. Rienzis Größe wird dadurch nur um so leuchtender herausgehoben. In einem Brief an den berühmten Tenor Albert Niemann in Hannover vom 25. Januar 1859 aus Venedig hat Wagner Rienzis Sendung eindrucksvoll geschildert: »Rom, Vaterland und Freiheit ist eben nur in ihm allein. Das Volk selbst weiß nichts davon; es steht halb unbewußt auf der Seite Adrianos, denn es sieht ebenfalls nur die in dem Kampfe gefallenen eigenen Brüder und Söhne, für deren Tod es jetzt Rienzi verantwortlich macht. Sein Untergang ist also gewiß. Seine nun gewonnene höchste Reinheit und verklärte Majestät hält ihn etwas auf, aber vermag ihn nicht abzuhalten. Kaum hat er vor der Kirche die Verschworenen vor der Allmacht seiner Hoheit und Begeisterung überwunden, als – vor dem Kirchenbann – alles dumm und entsetzt von ihm weicht. Da sieht er denn, daß nur seine Idee, nicht aber das Volk eine Wahrheit war. Er bleibt groß und hoch, doch starr wie eine Bildsäule stehen, den Blick in erhabenem Entrücktsein vor sich hinheftend, wie die zum Monument erstarrte, von der Welt unbegriffene Idee. Doch noch einmal schmilzt der Marmor; Irene wirft sich an seine Brust. Er sieht sich nicht allein, mild lächelnd erkennt er die Schwester und weiß nun, daß es noch ein Rom gibt. – In dem Gebete des 5. Aktes hält er nun eine einsame Zwiesprache mit dem Gotte, der einst und immer aus jener hohen Idee zu ihm sprach. Es ist gleichsam die von aller Welt unverstandene ›Idee‹, die zu sich selbst spricht.« Hören wir noch einmal den Helden im Bewußtsein des Scheiterns, dieses Mal im Verein mit der ihm Ergebenen:

In unsrem treuen Bunde,
in dieser keuschen Brust
lebt Roma noch zur Stunde,
der Größe sich bewußt.
Blickt uns ins feste Auge,
und sagt, ob Roma fiel?
Mit unsrem letzten Hauche
setzt Gott ihr erst ein Ziel.

Rienzi ist eine »tragische« Oper, Rienzis Scheitern tragisch. Bulwers Rienzi starb auf der Flucht, über Wagners Helden bricht das brennende Kapitol – wie später über Siegfrieds Scheiterhaufen die Gibichungenhalle – zusammen: Weltendämmerung schon hier.

LOHENGRIN: Wagner ist später mit dem Begriff »tragisch« äußerst zurückhaltend gewesen – er, dessen letzte Worte, die er in Venedig kurz vor seinem Tod (beim Schreiben des Aufsatzes *Über das Weibliche im Menschlichen*) zu Papier brachte, »Liebe – Tragik« lauteten (X, 174). Noch einmal aber gebrauchte er ihn in Zusammenhang mit seinem Werk ganz ausdrücklich – sogar in der gesteigerten Form »tieftragisch«. Das läßt um so mehr aufhorchen, als Wagners eigene Lebenssituation gemeint ist, wie sie sich im *Lohengrin* spiegelt. Wie sah er den Stoff? »Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte: das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei, und weil er so sei, wie er ihm erschiene. [...] Er mußte deshalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren – oder richtiger gesagt: *erhöhten* – Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert [...] würde, wo es ihn eben *nicht* nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, – nach *Liebe*, nach *Geliebtein*, nach *Verstandesein durch die Liebe*, verlangte. Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein, wollte er nichts anderes werden und sein, als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener *Mensch*, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler.« Man weiß, wie Lohengrins Unternehmung ausging: Er kehrte »vernichtet in seine Einsamkeit« zurück. Und da fällt der entscheidende Terminus: Wagner spricht von dem »Tieftragischen dieses Stoffes und dieser Gestalt« (VI, 271 f.). Wenig später griff er noch höher: »Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Überzeugung *als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart*, und zwar von der gleichen Bedeutung für die *Gegenwart*, wie die »Antigone« – in einem allerdings anderen Verhältnisse – für das griechische Staatsleben es war« (VI, 273). Es ist die Antinomie von Geist und Sinnlichkeit, die Wagner als charakteristisch für seine Zeit im Vergleich zur griechischen Antike empfunden und selbst erfahren hatte. Er stand damit in einer längeren Tradition von Künstlerdramen, die von Goethes *Tasso* (man denkt an das von Caroline Herder überlieferte Wort von der »Disproportion des Talents mit dem Leben«) über Kleists *Amphitryon* bis zu Grillparzers *Sappho* reichte. Insofern es sich auch für Wagner um einen unausgleichbaren Gegensatz handelte (demzufolge Lohengrins Versuch von vornherein zum Scheitern verurteilt war), konnte er mit Fug von

FOLGENDE SEITEN

ABBILDUNG 7 JOHN MARTIN
EINSAMKEIT, 1843

schönsten Würdigungen, die Wagners Werk je gefunden hat (22. Kapitel): »*Der tragische Mythos* ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel; er führt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schoß der wahren und einzigen Realitäten zurückzuflüchten sucht; wo sie dann, mit Isolden, ihren metaphysischen Schwanengesang also anzustimmen scheint:

In des Wonnemeeres
wogenden Schwall,
in der Duft-Wellen
tönenden Schall,
in des Weltatems
wehendem All –
ertrinken – versinken –
unbewußt – höchste Lust!«

Schon dieser Passus macht deutlich, daß Nietzsche von Wagners Wiederbelebung des Mythos, und zwar in Verbindung mit der Musik, beeindruckt war; denn für ihn hatte die Musik die Befähigung, »den Mythos, d. h. das bedeutsamste Exempel zu gebären und gerade den tragischen Mythos: den Mythos, der von der dionysischen Erkenntnis in Gleichnissen redet« (16. Kapitel). Auf Wagners Menschenbild aber ging Nietzsche nicht ein. Das war *toto coelo* von dem der griechischen Tragödie entfernt. Seine der Erlösung zustrebenden Gestalten sind modern. ¹

NICHT GESCHICHTE, SONDERN REINMENSCHLICHES

Die klassischen Konflikte der griechischen Tragödie – Mensch und Gott, Individuum und Staat, Individuum und Gesellschaft, überhaupt Seinsbedingungen des Menschen – begegnen bei Wagner nicht. Er führte oft Staatsaktionen vor, aber was ihn interessierte, war das Reilmenschliche. Selbst im *Lohengrin* geht es nicht um die offizielle Welt der Thronfolge und Rechtsprechung, sondern um eine zutiefst menschliche Problematik. Wagners Skizze *Vorspiel zu »Lohengrin«* von 1853 beginnt folgendermaßen: »Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehrs, sehnte sich das unerlöbte Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war« (II, 201). Wie könnte man verkennen, daß ebendieselbe Antithese von »öder Sorge für Gewinn und Besitz« und »Liebe«

Wagners größtem Werk, dem *Ring des Nibelungen*, zugrundeliegt? In diesem Zusammenhang verdient es Beachtung, daß sich Wagner noch während der musikalischen Ausführung des *Lohengrin* mit zwei neuen Stoffen beschäftigte: *Siegfried* und *Friedrich der Rotbart*. Wie bekannt, entschied er sich für den ersten. In der *Mitteilung an meine Freunde* begründet er ausführlich, warum er nicht der »notwendigen Forderung der Geschichte« entsprechen wollte, sondern den »rein menschlichen Siegfried« als Stoff wählte – »mit vollem Bewußtsein von der Untauglichkeit der reinen Geschichte für die Kunst« (VI, 289ff.). Es ist, wie Thomas Mann in der Rede *Richard Wagner und »Der Ring des Nibelungen«* im Anschluß an Wagner (»das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche«, VI, 297) formulierte, »das von aller Konvention befreite Ungeschichtliche-Rein-Menschliche« (136), das für Wagners Absichten allein taugte. Es war ein vom Epos vorgeformter Stoff mit einer dementsprechend »epischen« Problematik.

Überhaupt war Wagner, was heute gern übersehen wird, im Grunde ein unpolitischer Dichter, der sich schon in der Zeit des *Siegfried* (1848) »mit dem widerlichen Eindrucke, den die politisch-formelle Tendenz in dem inhaltslosen Treiben unserer Parteien auf mich machte, von der Öffentlichkeit« zurückzog (VI, 292). Die geeigneten Stoffe stellte ihm nicht die Geschichte, sondern der Mythos bereit. Nur so konnte Wagner seine, man möchte sagen: privaten Menschenschicksale mit ihren Irrungen und Wirrungen, dem Bewußtsein des Leidens und dem Sehnen nach Erlösung gestalten. Es ist deshalb ein schlimmes Mißverständnis, daß ein totales Regime Wagners Ideen für seine Ideale glaubte in Anspruch nehmen zu können. Ein erschütterndes Zeitdokument ist Thomas Manns soeben genannte Rede vom November 1937, die er anlässlich der Zürcher Inszenierung des *Ring* hielt und in der er Wagner gegen politische Einvernahme verteidigte: »Der deutsche Geist ist sozial und politisch wesentlich uninteressiert [...]. Wagner als künstlerischer Prophet einer politischen Gegenwart, die sich in ihm spiegeln möchte: – nun, mehr als ein Prophet ja schon hat sich von der Verwirklichung seiner Verkündigung mit Schaudern abgewandt und lieber in der Fremde sein Grab gesucht, als daß er an der Stätte solcher Verwirklichungen auch nur hätte begraben sein mögen. Aber es verstieße gegen das Beste in uns, gegen die Bewunderung, zuzulassen, daß hier überhaupt von Verwirklichung, sei es selbst im Sinn des Zerrbildes, die Rede sein könne. Volk und Schwert und Mythos und nordische Heroik, das sind in gewissem Munde nur schnöde Entwendungen aus dem Vokabular von Wagners Künstler-Idiom. Der Schöpfer des *Ring* ist mit seiner vergangenheits- und zukunftsstrunkenen Kunst aus dem Zeitalter bürgerlicher Bildung nicht herausgetreten, um eine geistmörderische Staatstotalität dafür einzutauschen. Deutscher Geist war ihm alles, deutscher Staat nichts – wie er schon mit dem Keimwort der *Meistersinger* bekundet: ›Zerging' in Dunst das Heil'ge Röm'sche Reich, uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst.‹ Er hat in

gräßlichen Fluch getan, Tannhäuser, Siegmund, Tristan und Amfortas hatten verbotener Liebe begehrt. Dafür leiden sie und – harren der Erlösung. Damit ist das berühmteste Stichwort wagnerischen Menschenschicksals gefallen, welches so unverwechselbar ist, daß es geradezu die Parodie herausfordern mußte: »Wagner hat über nichts so tief wie über die Erlösung nachgedacht: seine Oper ist die Oper der Erlösung. Irgendwer will bei ihm immer erlöst sein« (Nietzsche, 92). Der Erlösungs-Gedanke aber läuft dem Wesen des Tragischen zuwider. Nehmen wir das Beispiel des Holländers! Es war Hybris, nicht Tragik, die sein Schicksal zwischen »Satan« und »Gottes Engel« ansiedelte, wie die Ballade zu berichten weiß. Nun harrt er der Erlösung:

Dich frage ich, gepries'ner Engel Gottes,
der meines Heils Bedingung mir gewann:
war ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
als die *Erlösung* du mir zeigtest an? –
Vergebne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
Um ew'ge Treu' auf Erden – ist's getan! – –

Es ist kein Konflikt, in dem der Holländer stand oder steht. Sein Schicksal ist nicht ein tragisches, sondern ein urepisches. Der Holländer ist ein getreuer Nachfahre aller irrenden epischen Helden, ob sie Odysseus, Jason, Aeneas oder Parzival heißen; für sie alle gilt, daß sie, wie es der Refrain der Ballade kündigt, »ohne Rast, ohne Ruh'« umherziehen. Den Vergleich mit Odysseus hatte Wagner selbst in der *Mitteilung an meine Freunde* gezogen: »Die Gestalt des fliegenden Holländers ist das mythische Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus. Dieser Zug ist, in seiner allgemeinsten Bedeutung, die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens. In der heitern hellenischen Welt treffen wir ihn in den Irrfahrten des Odysseus und in seiner Sehnsucht nach der Heimat, Haus, Herd und – Weib, dem wirklich Erreichbaren und endlich Erreichten des bürgerfreudigen Sohnes des alten Hellas« (VI, 237). Wie für die Helden der Epen aller Zeiten geht auch für Wagners Helden das Schicksal zumeist gut aus: Nicht Unauflösbarkeit des Tragischen heißt die Parole, sondern Fehlen, Irren, Leiden, Prüfung, nicht Konflikt, sondern Entwicklung, bestenfalls Läuterung. In der Tat steht Wagners Drama schon vom Gehalt her dem Epos nahe.

EPISCHE STRUKTUR DER DRAMEN

Es ist konsequent, daß sich der epische Charakter der Handlungen auch in ihrer Form niederschlägt. So schrieb Nietzsche einen Tag, nachdem er von Wagner den Text des *Parsifal* erhalten hatte, am 4. Januar 1878 an Reinhard von Seydlitz: »vieles, was für das innere Auge erträglich ist, wird bei der Aufführung kaum

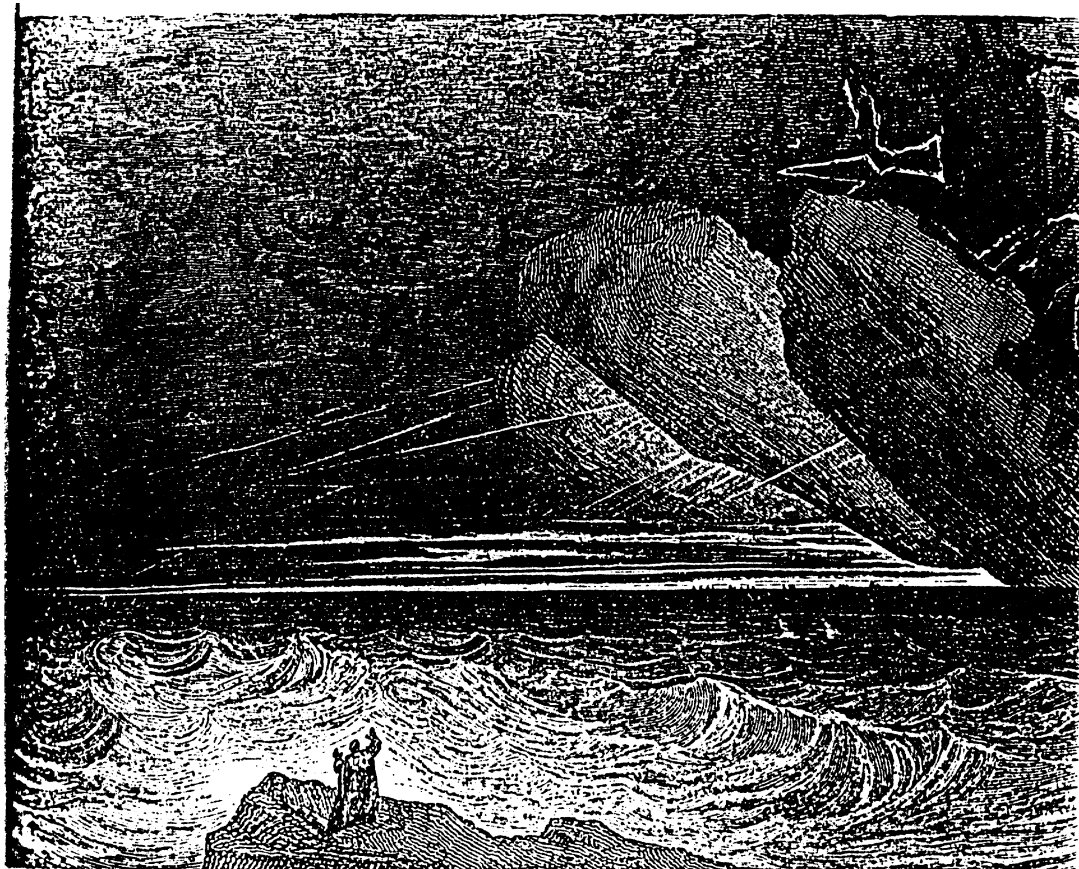


ABBILDUNG 11 JOHN MARTIN
DIE ERÖFFNUNG DES SIEBTEN SIEGELS, 1836

auszuhalten sein: denken Sie sich unsere Schauspieler betend, zitternd und mit verzückten Hälsen. Auch das Innere der Gralsburg *kann* auf der Bühne nicht wirkungsvoll sein, ebensowenig der verwundete Schwan. Alle diese schönen Erfindungen gehören ins Epos und, wie gesagt, fürs innere Auge. [...] Aber die Situationen und ihre Aufeinanderfolge – ist das nicht von der höchsten Poesie? Ist es nicht eine letzte Herausforderung der Musik?« Viele Szenen des *Parsifal* erschienen Nietzsche episch und poetisch zugleich – welch ein schönes Urteil! Episch und poetisch ist – wer wollte es verkennen? – überhaupt der gleichmäßig fließende Duktus der wagnerischen Dichtung, von keinen dramatischen Unterbrechungen oder Gegensätzen bestimmt. Bei der Ausgestaltung von *Siegfrieds*

Tod merkte Wagner selbst, daß die für ihn charakteristischen langen Erzählungen, in denen Vorgeschichte und Zusammenhänge erklärt werden, »natürlich [...] nur in epischer Form dem Drama eingefügt sein« konnten (VI, 323). Und schon früher hatte er es bei dem Versuch, *Tannhäuser* in Berlin auf die Bühne zu bringen, hinnehmen müssen, daß ihn der Intendant der Königlich preußischen Schauspiele mit dem kritischen Bedeuten abwies, die Oper »sei für eine Aufführung in Berlin zu ›episch‹ gehalten« (VI, 269). Nietzsche hatte das in seiner Abrechnung *Der Fall Wagner* von 1888 im Prinzip richtig gesehen, indem er Wagners Werken sogar den Begriff des Dramas streitig machte: »Das Drama verlangt die harte Logik! [...] Man weiß, bei welchem technischen Problem der Dramatiker alle seine Kraft ansetzt und oft Blut schwitzt: dem Knoten *Notwendigkeit* zu geben und ebenso der Lösung, so daß beide nur auf eine einzige Art möglich sind [...]. Wagner ist *kein* Dramatiker, man lasse sich nichts vormachen. Er liebte das Wort ›Drama‹: das ist alles« (108) – unnötig zu sagen, daß Nietzsches scharfsichtige Kritik über das Ziel hinausschoß.

Die Abkehr von der traditionellen Opernform bedeutete eine Hinwendung zu epischen Strukturen – im Detail wie im ganzen. Für die Epik ist die gleichordnende (parataktische) Komposition – im Gegensatz zu der unterordnenden (hypotaktischen) des Dramas – bezeichnend. Es ist ja kein Zufall, daß Wagner vom *Tannhäuser* an (die *Meistersinger* ausgenommen) nur Stoffe vertont hat, die ihm in epischer Gestaltung vorlagen. Im *Ring* hat er überdies das eigenartigste Kennzeichen nordischer und altgermanischer Epik, den Stabreim, übernommen. Er wurde ihm ein wichtiges Ausdrucksmittel, über das er in *Oper und Drama* auch theoretisch handelte: »Der sinnig-sinnliche Stabreim vermag den Ausdruck einer Empfindung mit dem einer anderen zunächst durch seine rein sinnliche Eigenschaft in der Weise zu verbinden, daß die Verbindung dem Gehöre lebhaft merklich wird und als eine natürliche sich ihm einschmeichelt« (VII, 263).

Für Thomas Mann war Wagner der große Epiker, wie er schon 1911 in der *Auseinandersetzung mit Wagner* betonte: »Was [...] meinem Verhältnis zu ihm etwas Unmittelbares und Intimes verlieh, war der Umstand, daß ich heimlich stets, dem Theater zum Trotz, einen großen Epiker in ihm sah und liebte. In einer seiner wahrhaft theatromanischen Kunstschriften hat er es gewagt, das Epos den dürftigen Todesschatten des lebendigen Kunstwerks, des Dramas, zu nennen. Aber in seiner Stoffwahl bekundete er einen merkwürdig epischen Geschmack, und für mich ist es in dem Grade das Epos, das eigentlich aus seinem Drama wirkt, daß ich fast Mühe habe, ihn als Dramatiker zu empfinden. Von den schildernden musikalischen Vorspielen zu schweigen: so sind zweifellos immer die großen Erzählungen Höhepunkte seiner Werke, eingerechnet die Normenszene der ›Götterdämmerung‹ und das unvergleichlich epische Frage- und Antwort-Spiel zwischen Mime und dem Wanderer. Was ist der dramatische Wotan, den wir im ›Rheingold‹ auf der Bühne sahen, verglichen mit dem

erzählten, in Sieglindens Gesang vom Alten im Hut? [...] Und wer das ›Leitmotiv‹ als ein wesentlich dramatisches Kunstmittel ansprechen wollte, vergäße, daß es seit den Tagen Homers fast ausschließlich von Künstlern der Erzählung gehandhabt worden ist« (113). Was den Dialog zwischen Mime und Wanderer betrifft, so hat Wagner die Anregung dazu dem eddischen Lied vom Riesen Wafhrudnir entnommen und ihn ohne Rücksicht auf den dramatischen Fortschritt eingefügt, erstrebend, wie P. Wapnewski in seinem Buch *Der traurige Gott* gesagt hat, »die ausholende Belehrung über die Formationen seiner ›Ring-Mythenlandschaft, Fanatiker des Begründens, Resümierens, Zusammenfassens, der er ist« (161). Und bei dem Charakteristikum des Leitmotivs bezog sich Thomas Mann ebenso auf die epischen Versdichtungen wie – in eigener Sache – auf den epischen Erzähler. In der Tat ist das *epitheton ornans*, das stehende Beiwort, ein Kennzeichen ältester Epik, ihrer Formeltechnik zugehörig. Mit dem Leitmotiv, diesem wagnerischen Stilmittel par excellence, ist bereits das Gebiet der Musik angesprochen. Es ist interessant, daß Wagner selbst berichtet, er habe schon bei seinen Jugendopern immer »mehr Neigung zur breiten, lang sich hindehnenden Melodie als zu dem kurzen, zerrissenen und kontrapunktisch gefügten Melismus der eigentlichen Kammerinstrumentalmusik« gehabt (VI, 303f.). Die »breite, lang sich hindehnende Melodie« ist sozusagen parataktisch, sie ist episch; der »kontrapunktisch gefügte Melismus« ist sozusagen hypotaktisch, er ist dramatisch: Schon der frühe Wagner bekennt sich auf musikalischem Gebiet zu epischen Strukturen. Auf diesem Weg ist er dann konsequent fortgeschritten. Die »unendliche Melodie« wurde zu seinem Markenzeichen. Bedarf es des Erweises ihres urepischen Charakters? Ein unvergleichliches Bild Nietzsches in der Schrift von 1889 *Nietzsche contra Wagner* verdeutlicht den Unterschied zwischen dem epischen Schwimmen in Wagners und dem dramatischen Tanzen in der älteren Musik: »Die Absicht, welche die neuere Musik in dem verfolgt, was jetzt, sehr stark, aber undeutlich, ›unendliche Melodie‹ genannt wird, kann man sich dadurch klar machen, daß man ins Meer geht, allmählich den sicheren Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem Elemente auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll *schwimmen*. In der älteren Musik mußte man, im zierlichen oder feierlichen oder feurigen Hin und Wider, Schneller und Langsamer, etwas ganz anderes, nämlich *tanzen*« (133).

WAGNER UND DIE RÖMISCHE TRAGÖDIE

Wagners Helden sind modern. Die Problematik aischylerischer und sophokleischer Gestalten findet sich bei ihnen nicht; eher könnte man sie den euripideischen vergleichen – also den Gestalten des Dichters, den Nietzsche im Gegensatz zu den beiden älteren Tragikern als Aufklärer verurteilte, der mit

seinem Rationalismus und Optimismus den Mythos als Grundlage der alten Tragödie zerstört habe. Im Blick auf das ungezügelter Verhalten einer Medea oder einer Phaidra könnte man an wagnerische Gestalten denken. Aber bei einem allzu schnellen Vergleich ist Vorsicht geboten. Medea und Phaidra werden bei Euripides zu ihren letzten Konsequenzen, dem Tod der Rivalin (ja der Kinder) bzw. des Geliebten, auch aus Rücksicht auf ihre Stellung in der Öffentlichkeit getrieben. Die Gesellschaft der alten Polis ist insofern noch intakt und ein Handlungsregulativ für die tragischen Personen: Diese Frauen töten auch deshalb, weil sie ihre Ehre retten wollen! Anders steht es mit ihren Nachfaherinnen in der römischen Tragödie. Für Senecas Medea oder Phaedra gibt es keine andere Instanz als ihr eigenes Wollen und Wünschen – sei es um den Preis der Existenz, wie bei Phaedra. Von ihr führt ein direkter Weg zu Wildes *Salome* und zu D'Annunzios *Fedra*. Senecas Gestalten sind autonom und monoman. Daher trifft auch auf sie die Kategorie des Tragischen nicht zu.

Es wurde schon auf die Antithese von »öder Sorge für Gewinn und Besitz« und »Liebe« als eine Grundkonstante für Wagners Denken, wie es im *Ring* zum Ausdruck kommt, hingewiesen. Auch sie erinnert in auffallender Weise an die stoische Konzeption von Senecas Tragödien. In diesen wird der römische Denker nicht müde, die Gefährdung übermäßigen Machtstrebens in grellen Farben zu zeigen. Viele seiner Helden geraten in Verstrickung und Schuld, wenige (wie Hercules oder Thyestes) kommen zur Einsicht. Ihnen stehen – in der Minderzahl – die von stoischer Weltanschauung geprägten Personen gegenüber, die zu Mäßigung, Vernunft und Einsicht raten. Bekanntlich war die *humanitas* mit ihrer Komponente der Liebe zum Mitmenschen ein Ideal der Stoiker. Freilich stellte Seneca nur selten Personen beider Prinzipien in scharfer Antithese gegenüber (wie etwa in dem Dialog zwischen Agamemnon und Pyrrhus in den *Troades*), sondern zeigte sie mehr nebeneinander. Der Monomanie seiner Gestalten entsprechend kennen auch Senecas Tragödien keinen tragischen Knoten, kein dramatisches Widerspiel. Ihr Charakter und ihre Struktur sind gleichermaßen episch. In mancher Hinsicht ist der Begriff des Oratoriums auf sie anwendbar, zumal ihr Sprachduktus zuweilen von einer einzigartigen Wortmusik bestimmt wird.

Seneca war, wie Wagner, von seiner Zeit geprägt, ein, wie man sagen kann, moderner Dichter. Seine Dramen kannte Wagner jedoch nicht näher, wie überhaupt Anspielungen auf Römisches bei ihm selten sind (man denkt an die große Lucretia-Pantomime im zweiten Akt des *Rienzi*). Wenn es eine Verwandtschaft zwischen Senecas und Wagners Dramen gibt, ist es eine innere Verwandtschaft. Man beachte Cosimas Eintragung zum 10. Oktober 1878: »Er liest mir einen herrlichen Auszug aus einem Briefe von Seneca über den Tod [...] und rühmt den Vorzug der antiken Welt vor der kirchlichen jetzigen Anschauung, deren Macht in Angst des Todes oder vielmehr des Lebens nach dem Tode besteht« (II, 196).

Man muß bedauern, daß Wagners Zeit allgemein noch keinen Zugang zu Senecas Dramen hatte. Von ihnen hätte Wagner wichtige Anregungen empfangen können. Immerhin überliefert Cosima zum 21. Dezember 1879 einen erstaunlichen Ausspruch: »Am Nachmittag liest R. in Horaz (vorerst die Lebensbeschreibung) und er sagt: ›Von den Römern beginnt unsere Welt‹, im Gegensatz zu den Griechen« (II, 463).

Um dem Leser die Verifizierung der Zitate aus Wagner, Nietzsche und Thomas Mann zu erleichtern, wurden gängige Ausgaben benutzt: Richard Wagner, Dichtungen und Schriften, Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, hrsg. von D. Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983 (Insel). Friedrich Nietzsche, Richard Wagner in Bayreuth, Der Fall Wagner, Nietzsche contra Wagner, Nachwort von M. Gregor-Dellin, Stuttgart 1973 (Reclam). Thomas Mann, Wagner und seine Zeit, Aufsätze, Betrachtungen, Briefe, hrsg. v. E. Mann, mit einem Geleitwort von W. Schuh, Frankfurt/M. 1983 (Fischer); das Zitat aus *Auseinandersetzung mit Wagner* wurde dem Band entnommen: Der Festspielhügel, Richard Wagners Werk in Bayreuth 1876–1976, hrsg. v. H. Barth (dtv). Der Text des *Rienzi* wurde zitiert nach: *Rienzi, der letzte der Tribunen*, nach der Originalpartitur hrsg. von E. Voss, Stuttgart 1983.

FOLGENDE SEITEN

ABBILDUNG 12 JOHN MARTIN
DAS JÜNGSTE GERICHT, 1853