

WAGNERS MYTHISCHES DRAMA

Der Mythos als weltgestaltende Kraft

Einleitung

Wagner: ein Thema, über das man heute nicht reden kann, bevor man einen Berg von Vorurteilen beseitigt, der jede vernünftige Betrachtung unmöglich macht. Denn den heutigen Medien, die sich oft genug auf dem Niveau der Boulevardpresse bewegen, ist es gelungen, mit willkürlich herausgegriffenen Zitaten und plakativen Phrasen ein völlig verzerrtes Bild dieses Künstlers zu verbreiten, das jeden Zugang zu seinem eigentlichen Wesen und Wirken von vornherein versperrt. Wenn man den Durchschnittsmenschen fragt, wer Richard Wagner war, dann bekommt man meistens zur Antwort: „ein antisemitischer Komponist“. Hier ist nicht der Ort, um Wagners schwieriges Verhältnis zum Judentum zu erörtern, das keineswegs antisemitisch war, sondern höchst ambivalent, und erst im psychologischen und historischen Kontext verständlich wird. Doch gleich wie man zu dieser Frage steht: eine Erscheinung wie Wagner, der zu den gewaltigsten Gestalten der europäischen Geistesgeschichte gehört, aufgrund einiger polemischen Aussagen, die er zu tagespolitischen Fragen machte, auf eine solche Art einengen zu wollen, ist nicht nur unobjektiv, sondern geradezu absurd. Wir leben in einem Zeitalter, das sich „wissenschaftlich“ nennt und Wert auf Objektivität legt. Und da sollte es selbstverständlich sein, dass man eine Persönlichkeit von der Bedeutung Wagners nicht nach den in den Medien verbreiteten Behauptungen beurteilt, sondern nur aufgrund ernsthaften Studiums. Will man also ein möglichst objektives Bild von ihm bekommen, bleibt einem nichts anderes übrig, als alles, was man über ihn gehört hat, zu vergessen und selbst zu den Quellen zu greifen. Und das bedeutet: nicht nur Wagners Werke, sondern auch seine Schriften gründlich zu studieren. Nun ist das gewiss keine leichte Aufgabe; denn Wagners Prosaschriften sind nicht nur sehr umfangreich, sondern auch oft schwer verständlich. Wer jedoch diese Mühe auf sich nimmt, wird reichlich belohnt; denn er wird mit Staunen nicht nur einen großen Künstler, sondern auch einen intuitiven *Denker* entdecken, dessen Tiefe und Universalität ihresgleichen sucht – und ein Gedankengebäude, das, von einem Mittelpunkt ausgehend, sich auf die verschiedensten Gebiete des Lebens ausdehnt, diese erhellend und zu einer organischen Einheit verbindend.

Doch auch über den Mythos kann man erst dann reden, wenn man die heute gängigen Missverständnisse beiseite geräumt hat. Denn dieser Begriff ist, wie so manches andere in unserer Zeit, einer völligen Verflachung anheimgefallen. Wenn jemand heute sagt: „Das ist aber ein Mythos“, so will er meistens damit sagen, dass die betreffende Sache entweder eine bloße Erfindung der Phantasie, oder eine bewusst konstruierte Behauptung ohne Wahrheitsgehalt sei. In diesem Sinne spricht man auch vom positiven „Mythos“ eines Sportlers oder vom negativen „Mythos“ eines Diktators. Das hat jedoch mit dem Mythos in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes nichts zu tun. In Wirklichkeit ist Mythos, auf einen einfachsten Nenner gebracht, *Weltdeutung* – und zwar Weltdeutung durch *Bilder*, wie wir sie z.B. aus der griechischen oder nordischen Mythologie kennen, die von übermenschlichen Gestalten bevölkert werden, welche Handlungen vollbringen, die ganz offensichtlich symbolische Bedeutung besitzen. Und da die Mythen früherer Zeiten keineswegs bewusst konstruiert wurden, sondern spontan aus dem Unbewussten entstanden, sind sie durchaus *echt* – und als Ausdruck seelischer Inhalte auch *wahr*. Heute ist jedoch das Verständnis für diese Art von Wahrheit größtenteils verloren gegangen. Denn das rationale Denken und die wissenschaftliche Betrachtungsweise, die seit dem Beginn der Neuzeit im Abendland immer mehr zur Herrschaft gelangt sind, haben im Verlaufe der Zeit die aus dem Unbewussten aufsteigenden, intuitiven Erkenntnisse beinahe gänzlich verdrängt und das Denken in Bildern als bloßes Erzeugnis der Phantasie abgewertet. Doch je mehr es den heutigen Menschen bewusst wird, dass weder das Verstandesdenken noch die Naturwissenschaft eine befriedigende Antwort auf die großen Rätsel des Daseins geben können, desto dringlicher stellt sich die Frage, ob das mythische Denken nicht auch heute Bedeutung für unser Leben haben könnte.

Wenn wir nun Wagner mit dem Mythos in Verbindung bringen wollen, so fällt uns natürlich zunächst der *Ring* ein. Tatsächlich besteht die Nibelungentetralogie zur Gänze aus Mythos. In ihr hat Wagner nicht nur eine ganze mythologische Welt dargestellt, die von Göttern, dämonischen Naturwesen und Heroen bevölkert ist, sondern auch eine bilderreiche Geschichte erzählt, die mit der Entstehung dieser Welt beginnt und mit deren Untergang und Neugeburt endet; und diese Geschichte ereignet sich ausschließlich im mythischen Raum und in mythischer Zeit. Doch das Mythische in Wagners Dramen begegnet uns nicht nur *Ring*. Denn wenn man unter dem „Mythischen“ eine Darstellungsweise versteht, die symbolische Bilder verwendet, um tiefe Welterkenntnisse zu vermitteln, sind alle Werke Wagners außer den *Meistersingern* mythisch. Denn seine Werke bestehen keineswegs, wie eine weitverbreitete Meinung besagt, nur aus Wort und Ton, und die Frage ist nicht, ob das Wort oder die Musik in ihnen den Vorrang habe; vielmehr bringt Wagner sowohl das dramatische Geschehen, als auch den Ideengehalt durch Wort, Ton und *Bild* zum Ausdruck. Und dem Bild – das nicht nur das unmittelbarste der drei Ausdrucksmittel ist, sondern auch zugleich die Deutlichkeit der Wortaussage mit der irrationalen Tiefe der musikalischen Sprache verbindet – kommt dabei eine besondere Bedeutung zu.

Dass Wagners Dramen das mythische Bild als wichtiges Ausdrucksmittel verwenden, springt besonders beim *Parsifal* ins Auge; denn dort sind nicht nur die Menschen durchwegs symbolisch aufzufassen, sondern die ganze Handlung, in der Christus als ‚Gottheit‘ fortwährend präsent ist, ereignet sich ausschließlich in mythischen Bildern wie Gral, Speer, Klingsorturm und Zaubergarten. Doch auch die anderen Werke können insofern als mythisch angesehen werden, als sich ihre geistige Aussage durch symbolische Bilder ausdrückt. Im *Tristan* gibt es zwar keine Götter und Dämonen, doch die Hauptfiguren sind überhöhte Wesen, die das gewöhnliche menschliche Maß übersteigen, und Symbole wie die Nacht, das Meer, die Fackel und der Liebestrank sind unverzichtbare Elemente sowohl des Handlungsablaufes, als auch der philosophischen Aussage. Im *Tannhäuser* wird die menschliche Geschichte umrahmt von den beiden ‚Gottheiten‘ Maria und Venus, und der Venusberg, den wir als sichtbare Erscheinung erleben, ist keine irdische, sondern eine mythische Realität. Dass die Gralswelt, vor deren Hintergrund sich die Handlung des *Lohengrin* abspielt, ein mythischer Ort ist, braucht nicht besonders betont zu werden. Und im *Fliegenden Holländer* kreist nicht nur alles um das symbolisch aufzufassende Meer, sondern Teufel, Fluch und Erlösung sind – wie der umhergetriebene Seemann selbst – durchaus mythische Elemente, die einer anderen Sphäre angehören als das gewöhnliche menschliche Leben. Ja, gerade bei seinen drei romantischen Opern hat sich Wagner ausdrücklich auf den Mythos berufen, wie aus folgender Passage in seiner autobiographischen Schrift „Eine Mitteilung an meine Freunde“ hervorgeht:

„Wie der Grundzug des Mythos vom ‚Fliegenden Holländer‘ im hellenischen Odysseus eine uns noch deutliche frühere Gestaltung aufweist; wie derselbe Odysseus in seinem Loswinden aus den Armen der Kalypso, seiner Flucht vor den Reizungen der Kirke, und seiner Sehnsucht nach dem irdisch vertrauten Weibe der Heimat, die dem hellenischen Geiste erkenntlichen Grundzüge eines Verlangens ausdrückte, das wir im Tannhäuser unendlich gesteigert und seinem Inhalte nach bereichert wiederfinden: so treffen wir im griechischen Mythos, der an und für sich gewiss noch keineswegs ältesten Gestalt desselben, auch schon auf den Grundzug des Lohengrinmythos. Wer kennt nicht ‚Zeus und Semele‘?“¹

Nun ist die Verwendung des Mythos als Stoff eines musikalischen Bühnenwerkes keine Erfindung Wagners. Schon seit den ersten Anfängen der Oper bildeten mythische Erzählungen die Grundlage der Handlung. Peris *Dafne* und Caccinis *Euridice*, die, zu Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden, den Beginn der Operngeschichte überhaupt markieren, behandeln Stoffe aus der griechischen Mythologie; von Monteverdis drei Hauptwerken haben zwei, *Orfeo* und *Il ritorno di Ulisse in patria*, mythische Themen zum Inhalt; und auch die Titel von Glucks reifen Meisterwerken – *Orfeo*, *Alceste*, *Iphigénie* – sprechen für sich. Doch es besteht ein grundlegender Unterschied zwischen diesen Werken und den Dramen Wagners. Die italienische Oper hat die antiken Mythen und Sagen als etwas Fremdes

übernommen, das dem Dichter und Musiker die Gelegenheit bot, große Begebenheiten darzustellen und überhöhte Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Wagner dagegen hat sich zwar durch die alten Erzählungen anregen lassen; doch er hat auf dieser Grundlage etwas ganz Neues, Originelles geschaffen, das zum Träger seiner tiefsten Gedanken wurde: Gedanken, die für ihn selbst Bekenntnischarakter besaßen und uns heute noch unmittelbar ergreifen, ja sogar unser Leben verändern können. Wagners Mythos ist also kein bloß ästhetisches Phänomen, sondern Vermittler tiefgehender Erkenntnisse – Erkenntnisse, die für jeden Menschen existentielle Bedeutung besitzen und für den, der sie erlangt hat, den Charakter der *Verpflichtung* haben.

Das Wesen des Mythischen

Doch versuchen wir in die Frage tiefer einzudringen, was das Wesen des Mythos ist. Diese Frage hat seit Jahrhunderten die gebildete europäische Welt bewegt, und es gibt eine reiche Literatur, die um dieses Thema kreist. Dabei sind die verschiedenen Forscher und Autoren von den verschiedensten Ansätzen ausgegangen und dementsprechend zu den unterschiedlichsten Ergebnissen gekommen. Auf jeden Fall steht fest, dass der Mythos keine Darstellung der realen Welt ist, wie wir sie mit den Sinnen wahrnehmen; vielmehr führt er uns eine andere, geistige oder imaginierte Wirklichkeit vor Augen – zu deren Darstellung er sich symbolischer Bilder bedient. Im Unterschied zu den intimeren Märchen und den an geschichtliche Vorgänge anknüpfenden Sagen behandelt der Mythos Themen von großer Tragweite, ist also Welt-Deutung; und die Gestalten, die ihn bevölkern, sind meistens entweder Götter und Göttinnen oder halbgöttliche Wesen, die – auch wenn sie in die irdische Welt eingreifen – in einer überirdischen Sphäre beheimatet sind und sich dadurch deutlich von den realen Menschen und ihrer realen Lebenssphäre abheben.

Weil sich der Mythos in symbolischen Bildern ausdrückt, geht seine Weltdeutung über die bloß rationale Erfassung der Wirklichkeit hinaus und ist deshalb imstande, auch das Irrationale, Paradoxe zu erfassen, das diese in ihrem tiefsten Wesen kennzeichnet. Denn in Symbolen können Widersprüche, die für das logische Denken unauflösbar erscheinen, aufgehoben, können paradoxe Wahrheiten erfasst werden, vor denen der Verstand kapitulieren muss. Symbole sind auch wie die Wirklichkeit selbst vielschichtig und vieldeutig; je nachdem von welcher Seite aus man sie betrachtet, offenbaren sie einen anderen Sinn, und so unvereinbar die verschiedenen Deutungen für den Verstand auch erscheinen mögen, so können sie trotzdem nebeneinander bestehen und den gleichen Anspruch auf Wahrheit erheben. Zwar sind die mythischen Bilder der wissenschaftlichen Weltbeschreibung unterlegen, wenn es gilt, die einzelnen Erscheinungen der Sinnenwelt in ihrer Verschiedenheit genau zu erfassen und ihre

Beziehungen zueinander im Einzelnen zu verstehen; doch als Mittel, die größeren Zusammenhänge zu erkennen und die unsichtbaren Kräfte, die hinter den sichtbaren Erscheinungen wirksam sind, darzustellen, sind sie von größtem Wert.

Die mythischen Symbole hängen eng mit dem zusammen, was C. G. Jung die „Archetypen“ nennt. Diese sind allgemeingültige, zeitlose Geschehensmuster, die in der Tiefe der menschlichen Seele wirksam sind und das Verhalten der Menschen bestimmen. Diese Geschehensmuster sind nach Jung abstrakt und können an sich nicht wahrgenommen werden. Doch sie drücken sich in symbolischen Bildern aus, die in Träumen und in der künstlerischen Inspiration aus der Tiefe des Unbewussten auftauchen können – und eben auch in den Mythen. Diese archetypischen *Bilder* sind – im Gegensatz zu den Archetypen selbst, die allen Menschen gemeinsam sind – kulturabhängig. So war z.B. der Drache in China immer ein Symbol für Kraft und Herrlichkeit und wurde deshalb früher dem Kaiser zugeordnet, während er im Abendland das Chaotische, Ungeordnete verkörperte, das durch Sonnenhelden wie Apollon oder Siegfried überwunden werden musste. Trotzdem besitzen die archetypischen Bilder innerhalb eines Kulturkreises Allgemeingültigkeit und können jeden Menschen, der diesem Kreis angehört, in der Tiefe seiner Seele berühren, ihm tiefere Erkenntnis vermitteln – und ihn auch grundlegend in seinem innersten Wesen verwandeln.

Dass sich die Neuzeit, indem sie sich immer mehr der Wissenschaft zuwandte, vom mythischen Denken größtenteils emanzipierte, war gewiss ein notwendiger Schritt in der Entwicklung des Geistes und hat unleugbar der Menschheit große Vorteile gebracht, nicht nur für das äußere Leben, sondern auch für die Erkenntnis. Doch zugleich bedeutete es eine Verarmung; denn wer die Wirklichkeit nur analytisch in ihren Einzelheiten betrachtet, ist nicht fähig, sie in ihrer Ganzheit zu erkennen, und wer das logische Unterscheiden zum einzigen Prinzip der Erkenntnis erhebt, verliert die Fähigkeit, das Irrationale und Paradoxe zu erfassen, das sich nur durch die Intuition erschließen lässt. Er ist wie Wotan einäugig und deshalb unfähig, die andere, nicht logisch erfassbare Seite der Wirklichkeit zu sehen. Das zweite Auge Wotans freizumachen: Das wäre die große geistige Aufgabe der künftigen Menschheit. Damit ist allerdings nicht gemeint, dass wir das mythische Denken unter Ausschaltung der wissenschaftlichen Erkenntnismethode zur alleinigen Herrschaft bringen sollten, was ein Rückschritt bedeuten würde, sondern dass wir danach streben sollen, beide zu einer neuen Ganzheit zu vereinigen, die der vollen Wirklichkeit gerecht würde. Nach dem dialektischen Prinzip von These – Antithese – Synthese sollen sich also Intuition und Verstand zu einem höheren Erkenntnisorgan verbinden, das beiden Aspekten der Wirklichkeit – dem rationalen und dem irrationalen – gerecht werden kann.

Gerade Wagners Werke zeigen, welchen Beitrag der Mythos zur tieferen Welterkenntnis zu leisten imstande ist. Denn die Symbole, die er intuitiv erschaute und in seinen szenischen Anweisungen festlegte, können, indem sie nicht den Verstand, sondern die Anschauung ansprechen, Paradoxien

auflösen und die höhere Einheit, die hinter den scheinbar unvereinbaren Gegensätzen steht, erlebbar machen. Man denke z.B. an das Schmieden des Schwertes Notung, bei dem Siegfried zwar das von seinem Großvater Wotan geerbte Schwert übernimmt, dieses aber völlig auflöst, um daraus *ex nihilo* etwas völlig Neues zu schaffen. Hier wird eine der großen Antinomien, die der Philosophie seit jeher als unlösbares Problem erschienen sind, aufgelöst, nämlich die zwischen Freiheit und Vorherbestimmung – und im Bilde wird das Mysterium der Freiheit zum sichtbaren Erlebnis. Ein anderes Beispiel ist das Schlussbild der *Götterdämmerung*. Dort wird der Ring – als Symbol des „Ego“ – nach den ausdrücklichen szenischen Anweisungen Wagners zwar dem Wasser und den Wasserfrauen zurückgegeben; doch er löst sich nicht wieder zum ungeformten Rheingold – also zur reinen Naturkraft – auf, sondern bleibt als Ring erhalten. Hier haben wir ein symbolisches Bild für die völlige Transformation des menschlichen „Ich“, das sich aus einem in sich abgeschlossenen „Ego“ in eine mit der Natur vereinte Individualität verwandelt hat: eine Individualität, die – analog zu dem von Jung beschriebenen „Individuationsprozess“ – zugleich eine in sich geschlossene Form hat und trotzdem mit allem anderen Leben wesenhaft verbunden ist. Ähnlich ist es mit der Symbolik in *Parsifal*. Die für den Verstand schwer zu beantwortende Frage nach dem Verhältnis zwischen „Selbst“ und „Ich“, zwischen dem „Atman“ und der Individualee, findet ihre Antwort in den Bildern des Grales und des Speers. Auf der einen Seite steht der Gral als transpersonaler, ‚göttlicher‘ Wesenskern des Menschen; auf der anderen der Speer als Willenssymbol. Beide sind jedoch wesenhaft miteinander verbunden durch das Blut Christi, das die Schale des Grales erfüllt, aber auch an der Spitze des Speeres haftet. Hier drückt das Bild eine geheimnisvolle Beziehung aus, die vom logischen Denken nicht erfasst werden kann. Auch die beiden „Wunder“, die in Wagners Dramen vorkommen – der tote Siegfried, der seine Hand erhebt, um Hagen an der Ergreifung des Ringes zu verhindern, und der Speer, der über Parsifals Haupt schweben bleibt – auch diese sind symbolische Darstellungen des logisch Unfassbaren. Im Falle Siegfrieds ist es das Fortwirken der von einem einzelnen Menschen errungenen Freiheit über den individuellen Tod hinaus, das im Bild zum Erlebnis wird; und beim Speerwunder, bei dem das Naturgesetz der Schwerkraft aufgehoben zu sein scheint, erleben wir als sichtbares Ereignis die Selbstüberwindung des Willens – die Wagner als das einzige wirkliche Wunder bezeichnete, weil in ihr alle Naturgesetze, die das seelische Leben des Menschen bestimmen, außer Kraft gesetzt werden.²

Doch die mythische Weltsicht, die uns in Wagners Werken vor Augen geführt wird, kann auch dazu beitragen, viele ganz konkrete Probleme zu lösen, unter welchen die heutige Menschheit leidet. Denn indem sie über das bloß Sichtbare und mit dem Verstand Begreifbare hinausgeht, stellt sie das Leben in einen größeren Zusammenhang, der nicht nur dem vergänglichen Einzelleben Sinn verleihen kann – was dem naturwissenschaftlichen Denken versagt ist – sondern auch das scheinbar Negative des Weltgeschehens relativiert, wodurch dieses sein lähmendes Schrecken verliert. Dies gilt insbesondere für den drohenden Zusammenbruch unserer Zivilisation: eine Aussicht, die viele Menschen heute in

einen verhängnisvollen Nihilismus treibt, der jedes sinnvolle Handeln unmöglich macht. Die Mythen aller Zeiten und Völker kennen die Vorstellung des Weltanfangs und Weltendes; doch sie zeigen auch, dass beide nur Teile eines größeren, übergeordneten Prozesses sind, und dass es nirgends ein absolutes Ende gibt, sondern jedes scheinbare Ende nur ein Reinigungsakt ist, der den Weg frei macht für einen neuen Anfang. Das ist auch die befreiende Aussage des *Ring*. Wie es Wagner einmal lapidar zusammenfasste: „Ohne Notwendigkeit des Todes keine Möglichkeit des Lebens.“³

Wagners Beschäftigung mit dem Mythos

Was nun Wagners Verhältnis zum Mythos betrifft, so geht aus seiner Biographie hervor, dass dieser schon seit seiner Kindheit eine zentrale Stelle in seiner geistigen Welt eingenommen hat. Nach seinem eigenen Zeugnis in *Mein Leben* begann seine Begeisterung für Griechenland, die sich später zur Begeisterung für die griechische Mythologie ausweiten sollte, schon in seinem siebten Lebensjahr, als er bei einem Pfarrer, dem er zur Erziehung übergeben war, von den Vorfällen des griechischen Befreiungskampfes hörte, die „drastisch aufregend“ auf ihn wirkten:⁴

„Meine Liebe für Griechenland, die sich späterhin mit Enthusiasmus auf die Mythologie und Geschichte des alten Hellas warf, ging somit von der begeisterten und schmerzlichen Teilnahme an Vorgängen der unmittelbaren Gegenwart aus.“⁵

In der Schule genoss er eine klassische Ausbildung, die natürlich auch die Beschäftigung mit Homer mit einschloss. Während die griechische Sprache, die er auch lernte, ihm Schwierigkeiten bereitete, übte die griechische Mythologie auf ihn eine große Faszination aus:

„Auch auf die alten Sprachen vermochte ich nur soweit Fleiß zu verwenden, als es durchaus unerlässlich war, um durch ihre Kenntnis mich der Gegenstände zu bemächtigen, deren charakteristischste Darstellung mir vorzuführen es mich reizte. Hierin zog mich namentlich das Griechische an, weil die Gegenstände der griechischen Mythologie meine Phantasie so stark fesselten, daß ich die Helden derselben durchaus in ihrer Ursprache sprechend mir vorführen wollte, um meine Sehnsucht nach vollständigster Vertrautheit mit ihnen zu stillen.“⁶

Waren es in seiner Jugend die griechischen Mythen, die den Hauptgegenstand seiner Begeisterung bildeten, so wurde während seines Aufenthaltes in Paris sein Interesse auf die deutschen Sagen gelenkt, vor allem auf die Erzählungen von Tannhäuser und Lohengrin. Dieses Interesse wurde in der Dresdner Zeit so stark, dass er beschloss, sich einem systematischen Studium der germanischen und

altdeutschen Schriften zu widmen. In seiner Dresdner Bibliothek befanden sich neben den großen Werken der Weltliteratur und der Geschichtsschreibung eine große Anzahl von altnordischen und altdeutschen Texten, aber von auch Sagen und Märchen der verschiedenen Völker. Die *Edda* war darin mit drei verschiedenen Ausgaben vertreten; ja, manches deutet darauf hin, dass Wagner sogar versuchte, wie früher mit dem Griechischen, sich einige Kenntnisse der altnordischen Sprache anzueignen.⁷

Doch durch die Beschäftigung mit den germanischen Mythen und Sagen wurde seine Begeisterung für den griechischen Mythos keineswegs gemindert. Parallel zu seiner Arbeit am *Lohengrin* vertiefte er sich in die griechische Tragödie, die jetzt einen überwältigenden Eindruck auf ihn machte:

„Ich hatte nun zum ersten Male bei gereiftem Gefühle und Verstande mich des Aischylos bemächtigt. Namentlich die beredten Didaskalien Droysens halfen mir, das berauschte Bild der athenischen Tragödienaufführungen so deutlich meiner Einbildungskraft vorzuführen, daß ich die ‚Oresteia‘ vorzüglich unter der Form einer solchen Aufführung mit einer bisher unerhört eindringlichen Gewalt auf mich wirken fühlen konnte. Nichts glich der erhabenen Erschütterung, welche der ‚Agamemnon‘ auf mich hervorbrachte: bis zum Schluss der ‚Eumeniden‘ verweilte ich in einem Zustande der Entrücktheit, aus welchem ich eigentlich nie wieder gänzlich zur Versöhnung mit der modernen Literatur zurückgekehrt bin. Meine Ideen über die Bedeutung des Dramas und namentlich auch des Theaters haben sich entscheidend aus diesen Eindrücken gestaltet.“⁸

Der Mythos war für ihn also ein kulturübergreifendes Phänomen; und gerade die griechische Mythologie war es, die ihm den entscheidenden Anstoß zur Idee eines neuen, auf dem Germanischen fußenden mythischen Dramas einflößte, wie er sie ein Jahr später in seinem Aufsatz „Der Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama“ beschrieb – und nachher im *Ring* verwirklichte.

Gerade dieser Entwurf zeigt, wie sehr der Mythos mit Wagners ganzem Leben und Schaffen unlösbar verbunden war. Denn die durch Aischylos angeregte Idee einer neuen, dem modernen Menschen angemessenen Tragödie war, wie wir weiter unten sehen werden, aufs engste verknüpft mit den revolutionären Hoffnungen, die ihn damals ganz erfüllten. Der Mythos hatte für ihn also nicht nur eine künstlerische Bedeutung; vielmehr sollte das mythische Drama ein neues Menschenbild vor Augen führen, wie es weder die Geschichte noch die Gegenwart zu bieten vermochte, um der Menschheit einerseits den Anstoß zur völligen Neugestaltung des Lebens zu geben, andererseits dieser Erneuerung das Ziel zu weisen.

In seinen Züricher Schriften, die er in den ersten Jahren nach dem Scheitern der Revolution verfasste, setzte sich Wagner dann ganz bewusst mit dem Mythos und dem mythischen Drama auseinander. Sein theoretisches Hauptwerk *Oper und Drama* enthält nicht nur ausführliche Erörterungen über das Wesen

des Mythos an sich, sondern auch hochinteressante Deutungen des Ödipus-Mythos und der sophokleischen *Antigone*. Doch auch die „Mitteilung an meine Freunde“ beinhaltet ganze Abschnitte, die dem Mythos und insbesondere dessen Bedeutung für das neue Drama gewidmet sind.

Dass der Mythos auch später für Wagner ein zentrales Anliegen blieb, können wir aus der Geschichte seiner Beziehung zu Nietzsche ersehen. Denn es war Wagner, der den jungen Philologen mit jener Idee vertraut machte, auf der dessen erstes Buch, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, beruhte: der Idee des „Dionysischen“ als der verborgenen Grundlage der „apollinischen“ griechischen Kultur. Wagner hatte schon in seiner Jugend bei seinem Schwager Friedrich Brockhaus ein Bild von Bonaventura Genelli mit dem Titel „Dionysos unter den Musen Apolls“ gesehen, und der Eindruck, den dieses Werk auf ihn machte, ließ ihn nie wieder los. Cosima erwarb es für das Haus in Tribschen; und es war unter diesem Bild, dass die erste Begegnung zwischen Wagner und Nietzsche stattfand. Es hat also eine tiefere Bedeutung, dass das erste Buch des Philosophen dem Schöpfer des *Ring* gewidmet wurde. Denn seine Grundidee, dass die „apollinische“ Klarheit und Schönheit der griechischen Kunst auf der Grundlage des dunklen, chaotischen „Dionysischen“ beruhe – diese Idee, die damals so revolutionär wirkte und ein ganz neues Verständnis des Griechentums einleiten sollte, dessen Auswirkungen über Nietzsche und Bachofen bis hin zu Hofmannsthal und C. G. Jung reichen sollten – wurde ihm erst durch Wagner in ihrer ganzen Bedeutung klar. Deshalb konnte dieser in einem Brief, den er nach der Lektüre jenes Buches an seinen jungen Freund schrieb, vom „plötzlich verstandenen Orakelspruch“ des Bildes sprechen – oder noch deutlicher:

„Das ist ein merkwürdiger, ja wunderbarer Zusammenhang, ich möchte sagen meines ganzen Lebens mit sich selbst, welchen ich in Ihren Gedanken, von jenem Bilde ab, mir dargestellt sehe.“⁹

Wagners Verhältnis zum Mythos war also weit mehr als nur das ästhetische Anliegen eines Opernkomponisten; ja, man kann ohne weiteres sagen, dass seine Gedanken dazu von geistesgeschichtlicher Bedeutung waren.

Wie sahen aber diese Gedanken im Einzelnen aus?

Wagners Theorien in seinen Schriften

Der Weg zum Mythos

Die Züricher Schriften sind ganz im Hinblick auf den im Entstehen begriffenen *Ring* verfasst worden und geben uns als Erstes einen Einblick in die Gründe, die Wagner dazu veranlassten, sich für dieses Werk

dem germanischen Mythos zuzuwenden. Wie gelangte er zu diesem Entschluss? Ein langer Weg war notwendig, bis es ihm klar wurde, dass jener Mythos der einzige geeignete Stoff für sein neues Drama war. Dieser Weg führte zunächst über die Geschichte und die Sage. Die bewusste Beschäftigung mit diesen begann in Paris, wo er, durch das Gefühl der Fremdheit getrieben, im „deutschen Altertum“ eine Heimat suchte, die er im gegenwärtigen Deutschland nicht finden konnte. Dort entdeckte er, angeregt durch seinen Umgang mit Heinrich Heine und seinem jüdischen Freund, dem Philologen Samuel Lehrs, zunächst die mittelalterlichen Erzählungen von Tannhäuser und Lohengrin. Doch diese Entdeckung war nur die erste Etappe auf einem Weg, der ihn in der Dresdner Zeit immer tiefer in diese Materie hineinführen sollte. Wie er in der „Mittlung an meine Freude“ schreibt:

„Seit meiner Rückkehr aus Paris nach Deutschland hatte mein Lieblingsstudium das des deutschen Altertums ausgemacht. Ich erwähnte bereits näher des damals tief mich erfüllenden Verlangens nach der Heimat. Diese Heimat konnte in ihrer gegenwärtigen Wirklichkeit mein Verlangen auf keine Weise befriedigen, und ich fühlte, daß meinem Triebe ein tieferer Drang zugrunde lag [...] Wie um ihn zu ergründen, versenkte ich mich in das urheimische Element, das uns aus den Dichtungen einer Vergangenheit entgegentritt, die uns umso wärmer und anziehender berührt, als die Gegenwart uns mit feindseliger Kälte von sich abstößt.“⁴⁰

Dabei betont er, dass dieser Beschäftigung keine weltflüchtige romantische Sehnsucht zugrunde liege, sondern vielmehr das Bestreben, ein Ideal für die Zukunft zu finden:

„Alle unsere Wünsche und heißen Triebe, die in Wahrheit uns in die Zukunft hinübertragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann.“⁴¹

Bald sollte es sich jedoch zeigen, dass diesem Bestreben das Studium der Geschichte und der Sagen nicht genügte. Deswegen ging Wagner immer weiter zurück, bis er schließlich jenseits aller Geschichte den eigentlichen Mythos entdeckte. Und in diesem fand er endlich das, was er so lange – vielleicht nur halb bewusst – gesucht hatte: den idealen Menschen, wie er ihn sich für die Zukunft erträumte. Es war der Mensch *an sich*, dessen Wesen durch kein historisches Gewand eingeeengt und verfälscht wurde:

„In dem Streben, den Wünschen meines Herzens künstlerische Gestalt zu geben, und im Eifer, zu erforschen, was mich denn so unwiderstehlich zu dem urheimatlichen Sagenquelle hinzog, gelangt ich Schritt für Schritt in das tiefere Altertum hinein, wo ich dann endlich zu meinem Entzücken, und zwar eben dort im höchsten Altertume, den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft antreffen sollte. Meine Studien trugen mich so durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen 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 wirklich nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freier Bewegung erkennen durfte: der wahre Mensch überhaupt.“¹²

Diese Aussage zeigt nicht nur, welchen Weg Wagner zurücklegen musste, um endlich zum Mythos zu gelangen, sondern sie gibt uns auch einen wichtigen Hinweis darauf, warum dieser für ihn so wichtig war. Denn alles, was Wagner in jener Zeit, als er den nordischen Mythos zum *Ring* gestaltete, tat, ist im Zusammenhang mit seinen revolutionären Hoffnungen zu sehen, die auf eine totale Verwandlung und Erneuerung der menschlichen Gesellschaft gerichtet waren. Dabei stand immer der Mensch selbst im Mittelpunkt, der durch die Revolution von allen äußeren Verzerrungen und Einschränkungen befreit werden sollte, damit er sich seinem eigentlichen, innersten Wesen gemäß ungehindert entfalten könnte – der Mensch, der nicht ein manipuliertes Produkt der Verhältnisse ist, die „endlich den Menschen zwangvoll beherrschten, und seine Freiheit vernichteten“,¹³ sondern der selbst die Verhältnisse schafft, seinem eigenen Wesen gemäß. In der Geschichte war dieser freie Mensch nicht zu finden:

„Gleichzeitig hatte ich diesen Menschen auch in der Geschichte aufgesucht. Hier boten sich mir Verhältnisse, und nichts als Verhältnisse; den Menschen sah ich aber nur insoweit, als ihn die Verhältnisse bestimmten, nicht aber wie er sie zu bestimmen vermochte hätte.“¹⁴

Doch im Mythos fand er ihn: den „Menschen, als den unwillkürlichen Schöpfer der Verhältnisse“¹⁵ – also den freien Menschen, wie er nach der Beseitigung aller einengenden Verhältnisse von selbst hervortreten müsste. Es ist der Mensch *an sich* – oder, um Wagners Wort zu gebrauchen, „das Reinmenschliche“.

Für Wagner war Mythos also nicht nur Welt-Erklärung, nicht nur Deutung der äußeren Natur und der Geschichte, sondern auch und vor allem ein Mittel zur Entdeckung der wahren Natur des *Menschen*. Und dieses „Reinmenschliche“ war für ihn kein abstrakter Begriff, sondern eine lebendige Idee, welche die Menschen zur Tat aufrufen sollte, indem sie ihnen die Notwendigkeit der Revolution klarmachte – und dieser auch das Ziel wies: nämlich der freie Mensch, der selbst „Schöpfer der Verhältnisse“ wäre.

Das Grundwesen des Mythos

Doch warum fand Wagner dieses Ideal nur im Mythos? Wie unterscheidet sich der Mythos von anderen Methoden der Erkenntnis? Wir haben eingangs festgestellt, dass der Mythos imstande ist, uns Dinge mitzuteilen, die über das hinausgehen, was der Verstand uns erkennen lässt. Wie ist dies möglich? Was sagt Wagner dazu?

Der Kernbegriff in Wagners Mythos-Theorie ist die „Verdichtung“. Um diesen Begriff zu erklären, geht er zum Ursprung des Mythos zurück. Dieser ist – so sein Gedanke – deshalb entstanden, weil der Mensch, der unbefangen in die Welt hinausblickte, durch die Vielfalt der einzelnen Erscheinungen, zwischen denen er zunächst keinen Zusammenhang zu erblicken vermochte, verwirrt wurde. Und um diese Verwirrung zu überwinden, suchte er nach einer Möglichkeit, die einzelnen Dinge, die er wahrnahm, zu einer verständlichen Einheit zusammenzufassen. In Wagners Worten:

„Die große Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, deren wirklichen Zusammenhang der Mensch noch nicht zu fassen vermag, macht auf ihn zunächst den Eindruck der Unruhe: um diese Unruhe zu überwinden, sucht er nach einem Zusammenhange der Erscheinungen, den er als ihre Ursache zu begreifen vermöge.“¹⁶

Aus diesem Bestreben erwuchs der Mythos. Während die menschliche Wahrnehmung zunächst nur einzelne Erscheinungen erblickt, dringt der Mythos hinter diese, um ihren verborgenen Zusammenhang und ihre verborgenen Ursachen zu erkennen, und *verdichtet* sie zu Bildern, die diese Erkenntnis sichtbar machen:

„Aller Gestaltungstrieb des Volkes geht im Mythos somit dahin, den weitesten Zusammenhang der mannigfaltigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt sich zu versinnlichen.“¹⁷

Dieser Prozess kann aber nur von der „Phantasie“ vollzogen werden.¹⁸ Das Organ der mythischen Erkenntnis ist also nicht die Ratio, welche die Dinge trennt, um sie besser verstehen zu können, sondern die bilderzeugende Einbildungskraft. Deshalb ist zugleich mit dem Mythos die Dichtung entstanden. Sowohl Mythos, als auch Dichtung sind also Welterklärung und Welt Darstellung durch verdichtende Bilder.

Weil der Mythos ins Innere der Wirklichkeit eindringt, um das zu erkennen, was – um mit Faust zu reden – „die Welt im Innersten zusammenhält“, ist er auch Darstellung des „Archetypischen“, d.h. der unsichtbaren Gesetzmäßigkeiten und Geschehensmuster, die als Unveränderliches den sichtbaren, veränderlichen Erscheinungen zugrunde liegen. Deshalb kann Wagner sagen:

„Das Unvergleichliche des Mythos ist, dass er jederzeit wahr und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist.“¹⁹

Der griechischer Mythos

Da Wagner eine klassische Schulausbildung genossen hatte, war es für ihn selbstverständlich, dass er bei seinen Überlegungen vom griechischen Mythos ausging. Dieser, so Wagner, war dadurch gekennzeichnet, dass in ihm die wirkenden Kräfte der Welt als *Menschen* dargestellt wurden – was nur natürlich war, da für die alten Griechen immer der Mensch im Mittelpunkt stand:

„So muß er den Gott sich auch in derjenigen Gestalt vorführen, die nicht nur dem Wesen seiner rein menschlichen Anschauung am bestimmtesten entspricht, sondern auch als äußerliche Gestalt ihm die verständlichste ist.“²⁰

Doch obwohl diese Götter und Göttinnen, Heroen und Heroinen die Gestalt natürlicher Menschen hatten, waren sie gleichsam übermenschlich und übernatürlich, weil sie keine Individuen im gewöhnlichen Sinne waren, sondern Verkörperungen, in denen sich eine *Vielzahl* von individuellen Erscheinungen zu *einem* Bild verdichtet waren:

„Diese zunächst nur von der Phantasie gebildete Gestalt gebart sich, je deutlicher sie werden soll, ganz nach menschlicher Eigenschaft, trotzdem ihr Inhalt in Wahrheit ein übermenschlicher und übernatürlicher ist, nämlich diejenige zusammenwirkende vielmenschliche oder allnatürliche Kraft und Fähigkeit, die, als nur im Zusammenhange des Wirkens menschlicher und natürlicher Kräfte im Allgemeinen gefaßt, allerdings menschlich und natürlich ist, gerade aber dadurch übermenschlich und übernatürlich erscheint, daß sie der eingebildeten Gestalt eines menschlich dargestellten Individuums zugeschrieben wird.“²¹

Mit anderen Worten: Die Gestalten des griechischen Mythos scheinen individuelle Menschen zu sein, sind jedoch in Wirklichkeit verdichtende Verkörperungen von etwas viel Größerem; und gerade deshalb wirken sie übermenschlich. Sie sind jedoch nicht *un*-natürlich, sondern *überhöht*-natürlich; denn sie zeigen zwar die Natur von einem anderen Standpunkt aus gesehen, als es der trennende Verstand tut, doch es ist immer noch die Natur, die in verdichteter Gestalt in ihnen zur Darstellung gelangt.

Doch diese Art, die Wirklichkeit zu verdichten, ist für Wagner mit einem Mangel behaftet: Sie ist *allzu*-menschlich. Das erkennt man daran, dass die griechischen Götter nicht gesetzmäßig handeln, sondern *willkürlich* – während die wirkenden Kräfte, die sie verkörpern, durch Gesetze bestimmt sind. Die griechische Mythologie stellt also die Welt so dar, wie sie der naive Mensch, der sich an die äußeren Erscheinungen hält, erlebt; denn das alte Griechenland gehörte dem vorwissenschaftlichen Zeitalter an, und der griechische Mensch sah „die Erscheinungen gerade nur noch so, wie sie das leibliche Auge zu sehen vermag, nicht wie sie an sich wirklich sind.“²² Und da man die wahren, gesetzmäßigen Zusammenhänge nicht zu erkennen imstande war, projizierte man das eigene menschliche Wesen in die Wirklichkeit hinein – woraus dann eben jenes Pantheon der unberechenbaren, von Lust, Neid, Eifersucht usw. bewegten Götter und Göttinnen entstand.

Aus dieser Kritik am griechischen Mythos wird ersichtlich, dass Wagner keineswegs bestrebt war, das Rad der Zeit zurückzudrehen und eine vergangene Epoche restlos zu verherrlichen, sondern immer nach vorne schaute – in eine Zukunft, welche die *Gegenwart* zur Voraussetzung hat. Wagners Gegenwart ist aber das wissenschaftliche Zeitalter. Und als Mensch dieses Zeitalters sucht er nach

einem *neuen* Mythos, welcher den seit dem antiken Griechenland erfolgten Entwicklungen der Naturwissenschaften Rechnung trägt.

Wagner und die Wissenschaft

Wagner bekennt sich in *Oper und Drama* durchaus zur modernen Naturwissenschaft als Mittel der Welt-Erkenntnis, und sieht in ihr eine Methode, die, was Objektivität anbelangt, der griechischen Weltbetrachtung überlegen ist:

„Den wirklichen Zusammenhang findet aber nur der Verstand, der die Erscheinungen nach ihrer Wirklichkeit erfasst; der Zusammenhang, den der Mensch auffindet, der die Erscheinungen nur noch nach den unmittelbarsten Eindrücken auf ihn zu erfassen vermag, kann aber bloß das Werk der Phantasie und die ihnen unterlegte Ursache eine Geburt der dichterischen Einbildungskraft sein.“²³

Und er betont auch, dass die wissenschaftliche Betrachtungsweise nicht nur eine objektivere Weltkenntnis ermöglicht, sondern den Menschen auch in Stand setzt, seine Lebensumstände zu verbessern. Darunter versteht er jedoch nicht so sehr die technischen Errungenschaften, die eine Folge der naturwissenschaftlichen Entwicklung sind, als die Erkenntnisse der Psychologie und Soziologie, welche die Irrtümer über den *Menschen* beseitigt haben, die unser Leben so lange entstellt haben:

„An der Wirklichkeit des menschlichen Lebens hafteten unsere Irrtümer aber mit dem entstellendsten Zwange. Auch sie zu überwinden, und das Leben der Menschen nach der Notwendigkeit seiner individuellen und sozialen Natur zu erkennen und endlich, weil es in unserer Macht steht, zu gestalten, das ist der Trieb der Menschheit seit der nach außen von ihr errungenen Fähigkeit, die Erscheinungen der Natur in ihrem Wesen zu erkennen...“²⁴

Durch die Wissenschaft also – so will Wagner sagen – kann der neuzeitliche Mensch zu einem echten Verständnis des menschlichen Wesens gelangen. Doch es bleibt nicht nur bei dieser Erkenntnis; denn das neugewonnene Menschenbild ist zugleich eine Aufforderung an den Menschen, die gesellschaftlichen Zustände zu beseitigen, die auf einer irrtümlichen Auffassung seines Wesens beruhen, und die Gesellschaft völlig neu „zu gestalten“.

Hier ist nicht die Stelle, um diesen Gedanken, die mit der Revolution zusammenhängen, im Detail nachzugehen. Nur so viel sei gesagt, dass Wagner in der Zeit, als er den *Ring* dichtete, davon überzeugt war, dass der innerste Kern des menschlichen Wesens aus Liebe besteht – während die Gesellschaft immer davon ausgegangen war, dass der Mensch durchwegs egoistisch sei, und dass dieser sein natürlicher Egoismus durch einen starken Staat und durch starre Gesetze gebändigt werden müsse. Dadurch ist nach Wagner ein verhängnisvoller Teufelskreis entstanden, bei dem die Menschen gerade

durch das starre Verhalten des Staates, der die menschliche Natur an ihrer freien Entfaltung hindert, verhärtet und zum Egoismus *gezwungen* worden sind. Diesen Teufelskreis kann aber durch die echte Erkenntnis der wahren menschlichen Natur durchbrochen werden; denn durch sie wird die Notwendigkeit der starken staatlichen Kontrolle als Irrtum entlarvt, und den Menschen die Möglichkeit und das Recht eingeräumt, ihr Leben selbst frei zu gestalten. Das ist Wagners Vision einer möglichst anarchischen Gesellschaftsordnung, die nicht den abstrakten Staat in den Mittelpunkt stellt, sondern das freie Individuum:

„Aus dieser Individualität, die wir in tausendjährigen Kämpfen gegen den politischen Staat als das Berechtigte erkannt haben, die Gesellschaft zu organisieren, ist die uns zum Bewußtsein gekommene Aufgabe der Zukunft. Die Gesellschaft in diesem Sinne organisieren heißt aber, sie auf die freie Selbstbestimmung des Individuums als auf ihren ewig unerschöpflichen Quell gründen.“²⁵

Die moderne wissenschaftliche Betrachtungsweise ist also für Wagner aus doppeltem Grund unverzichtbar: als Mittel objektiver Erkenntnis – und als Anstoß und Wegweiser für eine Neugestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse.

Mit ihrer durch genaue Naturbeobachtung und rationales Denken bestimmten Erkenntnismethode steht die Naturwissenschaft allerdings in deutlichem Gegensatz zum intuitiven mythischen Denken, weshalb sie das Mythische mit der Zeit gänzlich verdrängen musste:

Sobald der reflektierende Verstand von der eingebildeten Gestalt absah und nach der Wirklichkeit der Erscheinungen forschte, die in ihr zusammengefaßt waren, gewahrte er zunächst da, wo die dichterische Anschauung ein Ganzes sah, eine immer wachsende Vielheit von Einzelheiten. Die anatomische Wissenschaft begann ihr Werk und verfolgte den ganz entgegengesetzten Weg der Volksdichtung; wo diese den Zusammenhang sich darstellen wollte, trachtete jene nur nach genauestem Erkennen der Teile; und so mußte Schritt für Schritt jede Volksanschauung vernichtet, als abergläubisch überwunden, als kindisch verlacht werden.“²⁶

Doch damit hat die mythische Betrachtungsweise keineswegs ihren Wert verloren. Denn die Naturwissenschaft für sich allein genommen ist einseitig; mit ihrer Methode des Trennens und Absonderns kann sie zwar die einzelnen Teile genau erkennen, hat jedoch den Blick für das Ganze verloren:

„So lange war aber auch der wissenschaftliche Verstand über das Wesen dieser Erscheinungen nicht mit sich im reinen, als er nur in der anatomischen Aufdeckung all ihrer innerlichen Einzelheiten sie als begrifflich sich darstellen zu können glaubte [...] Die Wissenschaft zerlegte die Natur in ihre Teile, ohne das wirklich Band dieser Teile noch zu finden.“²⁷

In Wirklichkeit ist die Natur jedoch mehr als nur die Summe ihrer Teile; sie ist etwas Lebendiges, das nur als eine Ganzheit begriffen werden kann:

„Erst von da an sind wir über sie im gewissen, wo wir die Natur als einen lebendigen Organismus, nicht als einen aus Absicht konstruierten Mechanismus, erkannt haben; wo wir darüber klar wurden, daß sie nicht geschaffen, sondern selbst das immer werdende ist.“²⁸

Wie soll man aber diese organische Ganzheit erfassen? Hier ist wieder der Dichter gefordert – aber der *moderne* Dichter, der im Gegensatz zum naiv dichtenden Volk des Altertums die wissenschaftliche Betrachtungsweise kennt – jedoch mit seiner Dichtergabe über diese hinausgeht und die Wirklichkeit „in ihrem lebenvollen organischen Zusammenhange“ darzustellen vermag.²⁹

Gefragt ist also eine Synthese zwischen der Weltbetrachtung der Wissenschaft und der Einbildungskraft des Dichters. Und daraus soll ein neuer Mythos entstehen, welche die geheimen Ursachen und Zusammenhänge der Natur sichtbar macht – aber der Natur, wie sie wirklich ist.

Das Verfahren des modernen mythischen Dichters

Im Gegensatz zum dichtenden Volk des Altertums, ist der der moderne Dichter, der mit den durch den Verstand erworbenen Erkenntnissen der Wissenschaft vertraut ist, „durch die Erfahrung über das Wesen der Natur aufgeklärt“.³⁰ Zu dieser objektiven Naturerkenntnis muss jedoch die Intuition hinzukommen, und zwar eine gesteigerte Intuition, die dem Menschen nur in einer besonders erregten Gemütsverfassung zuteilwird – oder wie Wagner es ausdrückt, es muss „die Ruhe der Betrachtung des Verstandes unwillkürlich durch eine höher und höher erregte Stimmung verdrängt“ werden, „die endlich nur noch Gefühlsstimmung bleibt.“³¹ Diese Intuition ist aber kein Erzeugnis der bloßen Phantasie, sondern sie beruht auf objektiver Naturerkenntnis und ist deshalb imstande, die wirklichen Zusammenhänge zu erkennen.

Das, was Wagner beschreibt, deckt sich erstaunlich genau mit dem, was Goethe das „*aperçu*“ nannte, und in dem er die vollkommenste Methode wissenschaftlicher Erkenntnis erblickte:

*„Alles kommt in der Wissenschaft auf das an, was man ein *Aperçu* nennt, auf ein Gewährwerden dessen, was eigentlich den Erscheinungen zum Grunde liegt [...] das Gewährwerden einer großen *Maxime*, welches immer eine genialische Geistesoperation ist; man kommt durch Anschauung dazu, weder durch Nachdenken noch durch Lehre oder Überlieferung.“³²*

Der Unterschied zwischen der Theorie Goethes und der Wagners besteht nur darin, dass Goethe diese Methode vor allem auf die Erkenntnis angewandt sehen will, während Wagner sie in erster Linie auf das künstlerische Schaffen bezieht. Dementsprechend spielt bei Wagner auch die Phantasie eine

größere Rolle; denn bei ihm führt das „aperçu“ nicht zu abstrakter Erkenntnis, sondern zur Entstehung symbolischer Bilder, die nicht nur schemenhaft im Geist auftauchen, sondern wirkliche Gestalt annehmen. Ja, diese in der Einbildungskraft entstandenen Bilder, in denen die Natur ihr innerstes Wesen ausspricht, können eine solche Lebendigkeit gewinnen, dass der Dichter meint, er könne mit ihnen wie mit wirklichen Wesen sprechen:

„In dieser von ihm empfundenen großen Wechselwirkung drängen sich vor seinem Gefühle die Erscheinungen der Natur zu einer bestimmten Gestalt zusammen, der er eine individuelle, ihrem Eindrucke auf ihn und seiner eigenen Stimmung entsprechende Empfindung, und endlich auch – ihm verständliche Organe, diese Empfindung auszusprechen, beilegt. Er spricht dann mit der Natur, und sie antwortet ihm.“³³

Diese letzte Aussage ist nicht nur wegen ihres allgemeinen Gedankeninhalts von besonderem Interesse, sondern auch deshalb, weil sie die Bedeutung der Erscheinung der Erda im *Rheingold* genau erklärt. Die Göttin, die aus der Tiefe der Erde emporsteigt, die träumend die Welt aus sich hervorbringt und ihr eigenes Gesetz mit dem Satz kundgibt: „Alles, was ist, endet“ – diese Göttin ist die bildgewordene Erkenntnis der Natur in ihrer Ganzheit, die hier ihr innerstes Wesen und ihr geheimes, unsichtbares Wirken offenbart. Doch nicht nur das; durch Wagners Beschreibung können wir auch verstehen, warum Wotan, der sich nach den vorangegangenen Erschütterungen in einer „höher und höher erregten Stimmung“ befindet, gerade deshalb imstande ist, die Erscheinung der Göttin wahrzunehmen und mit ihr zu sprechen. Und schließlich erklärt Wagners Idee des künstlerischen „aperçus“, wie es ihm selbst möglich gewesen ist, in der Erda eine Gestalt zu schaffen, die seine Naturauffassung auf so vollkommene Art und Weise verkörpert.

So entstehen die „Götter“ einer neuen Mythologie.

Wagner als Mythos erzeugender Dichter

Tatsächlich ist Wagners Art zu schaffen von Anfang an eine mythische gewesen, d.h. eine, bei der sich seine Welterfahrung in Augenblicken einer „höher und höher erregten Stimmung“ durch spontan aus der Tiefe aufsteigenden Intuitionen zu Bildern von archetypischer Bedeutung „verdichtete“. Doch die Welterfahrung, die am Anfang dieses Prozesses stand, war eine moderne. Denn Wagner war, obwohl er sich oft genug in ekstatischer Stimmung befand, ein ungemein wacher Geist, der nicht nur über umfassende Kenntnisse der Geschichte verfügte, sondern auch das Geschehen seiner Zeit mit großem Interesse beobachtete, also mit dem Verstand die einzelnen Erscheinungen bewusst wahrnahm. Als

denkender Mensch versuchte er die Eindrücke, die er auf diese Weise empfing, zu einem rational nachvollziehbaren Weltbild zu formen, das er mit mehr oder weniger Glück versuchte, in seinen Prosaschriften festzuhalten. Als Künstler jedoch formten sich diese Eindrücke in einem geheimnisvollen, unbewussten Prozess zu *Bildern*, die er weniger erzeugte als *empfang*; und diese sind die Elemente, aus denen sich seine dramatischen Handlungen zusammenfügen.

Nun wissen wir wenig über das Geheimnis des künstlerischen Schaffensprozesses. Das Verhältnis zwischen unbewusster Intuition und bewusster handwerklicher Arbeit wird nie genau zu bestimmen sein, und auch den großen Künstlern selbst war die Entstehung ihrer Werke ein unauflösbares Rätsel. Dass aber gerade bei Wagner die Intuition, wie er sie im Zusammenhang mit der mythischen Naturerkenntnis beschrieb, eine überragende Rolle spielte, geht aus vielen Selbstzeugnissen hervor. Am aufschlussreichsten ist vielleicht seine Erzählung über das „Aufgehen“ des *Rheingold*-Vorspiels.

„Dafür versank ich in eine Art von somnambulem Zustand, in welchem ich plötzlich die Empfindung, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke, erhielt. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es-Dur-Akkordes dar, welcher unaufhaltsam in figurierter Brechung dahinwogte; diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es-Dur, welcher durch seine Andauer dem Elemente, darin ich versank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien. Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, dass das Orchestervorspiel zum „Rheingold“, wie ich es in mir herumtrug, doch aber nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war ...“³⁴

Hier finden wir alles vereinigt, was Wagner als Merkmale einer modernen mythischen Erkenntnis ansah. Im Augenblick des Erkennens befindet er sich zwar nicht in „höher und höher erregter Stimmung“, jedoch in einer außergewöhnlichen seelischen Verfassung, in dem das kontrollierende Bewusstsein stark herabgedämpft war; denn er war, wie er in *Mein Leben* schreibt, „im allererschöpftesten Zustande“, hatte eine „in Fieber und Schlaflosigkeit verbrachten Nacht“ hinter sich, und lag „todmüde“ im Bett, als er die Erkenntnis empfing.³⁵ Die Elemente dieser Erkenntnis hatte er lange in sich herumgetragen, ohne dass er ihren Zusammenhang „genau hatte finden können“; dazu war eben die Ausschaltung des Bewusstseins nötig, die durch seine totale Erschöpfung erfolgte. Dann „versank“ er buchstäblich ins Unbewusste, wo er völlig passiv die Inspiration empfing – die sich aber nicht zu einem Bild, sondern zu einer *Klangvision* formt: zu einem „unaufhaltsam in figurierter Brechung dahinwogenden“ Strom, in dem das innerste Wesen der Natur als eine unendliche Folge von Entstehen und Vergehen offenbar wurde.

Auf ähnliche Weise entstand als spontan auftauchende Eingebung der erste Entwurf zu *Lohengrin*. Wagner hatte das mittelalterliche Epos vom Schwanenritter mit nach Marienbad genommen, wo er eine Kur machte, um sich durch angenehme Lektüre nach den Strapazen der *Tannhäuser*-Komposition zu erholen. Doch „auf dem vulkanischen Boden dieses merkwürdigen und für mich immer anregenden Böhmen“ kam es anders:

„Bald regte aber die Sehnsucht nach eigener Gestaltung des von mir Erschauten sich so stark, daß ich, vor jeder anstrengenden Arbeit während des Genusses des Marienbader Brunnens gewarnt, Mühe hatte, meinen Drang zu bekämpfen. Hieraus erwuchs mir eine bald beängstigend sich steigernde Aufregung: der ‚Lohengrin‘, dessen allererste Konzeption schon in meine letzte Pariser Zeit fällt, stand plötzlich vollkommen gerüstet mit größter Ausführlichkeit der dramatischen Gestaltung des ganzen Stoffes vor mir.“³⁶

Diese Erzählung ist eine noch deutlichere Bestätigung von Wagners Theorie als der Bericht über das *Rheingold*-Vorspiel. Denn hier es ist tatsächlich eine „beängstigend sich steigernde Aufregung“, welche die Seele für die Empfängnis bereit macht; und das Ergebnis ist nicht eine Klagvision, sondern das *Bild* einer dramatischen Handlung.

Man könnte noch unzählige Beispiele für diese Art der intuitiven Schau anführen. Hier sei nur an die Entstehung der Nibelungen-Tetralogie erinnert, bei der sich der Mythos gleichsam von selbst in Wagners Unbewusstem entwickelte, so dass z.B. der Schluss – und damit die ganze Aussage das Dramas – zuletzt eine völlig andere Gestalt bekam als ursprünglich geplant war: statt der Rettung und Erneuerung der Wotanherrschaft durch Siegfried und Brünnhilde der völlige Untergang der alten Götterwelt. Und nur wenn man diese Selbsttätigkeit des Unbewussten in Betracht zieht, ist Wagners Bemerkung zu verstehen, dass er erst nach der Beschäftigung mit Schopenhauer seine Wotan-Figur verstanden habe:

„Ich blickte auf mein Nibelungen-Gedicht und erkannte zu meinem Erstaunen, dass das, was mich jetzt in der Theorie so befangen machte, in meiner eigenen poetischen Konzeption mir längst vertraut geworden war. So verstand ich erst selbst meinen Wotan ...“³⁷

Am allerdeutlichsten findet man den intuitiven Schaffensprozess aber in den *Meistersingern* beschrieben:

*Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
Wird ihm im Traume aufgetan.
All Dichtkunst und Poeterei
Ist nichts als Wahrtraumdeuterei.“*

„Traum“: Das ist ein Zustand zwischen Wachen und Schlafen, in dem das Unbewusste auf selbständige Art und Weise die von außen empfangenen Eindrücke zu Bildern verarbeitet. „Des Menschen wahrster Wahn“ deutet auf Seelentiefen, in denen nicht nur die Wurzeln der Persönlichkeit zu finden sind, sondern auch überpersönliche Erkenntnisse, die keine bloßen Phantasien sind, sondern – als „Archetypen“ – „Wahres“ über das innere Wesen der Wirklichkeit aussagen. Und diese tiefen seelischen Inhalte können in Augenblicken gesteigerter Empfänglichkeit dem Bewusstsein „aufgetan“ werden. Neu an dieser Beschreibung ist der Hinweis auf die bewusste Arbeit, die hinzukommen muss, soll das „aperçu“ zu einem Kunstwerk geformt werden: die „Wahrtraumdeuterei“.

Alle diese Zeugnisse weisen darauf hin, dass Wagner – ganz unabhängig von seinen Theorien über den Mythos – von seiner ganzen Natur her ein mythisch schaffender Künstler war, so dass er gar nichts anders tun *konnte*, als mythische Dramen schaffen. Doch in der Zeit, als er den *Ring* konzipierte und dichtete, wurde diese innere Notwendigkeit zu einer bewussten Überzeugung. Und diesem Bewusstwerden verdanken wir jene Passagen in seinen Züricher Prosaschriften, in denen er seine Theorie des mythischen Dramas ausführlich erläuterte. Wie sah diese aber im Einzelnen aus?

Wagners Theorie des mythischen Dramas

Das Wesen des Dramas ist Verdichtung

Wagners Überlegungen beginnen mit der Frage nach dem Wesen des Dramas an sich. Im Drama – so sein Gedankengang – wird der Inhalt nicht erzählt, sondern unmittelbar vor Augen geführt. Das Drama nimmt also nicht den Umweg über den Verstand, sondern lässt die Zuschauerschaft den dramatischen Inhalt als sinnliche Wirklichkeit erleben, also als etwas, was im Augenblick tatsächlich geschieht. Das Drama spricht also zum Gefühl – was den großen Vorteil hat, dass sein Inhalt unmittelbar als wahr erkannt wird. Denn:

„Der Verstand sagt uns: So ist es, erst wenn uns das Gefühl gesagt hat: So muß es sein.“⁴³⁸

Dieses unmittelbare Vor-Augen-Führen hat aber eine wichtige Folge für die *Form* des Dramas. Denn da alles unmittelbar erlebt werden muss, das Drama jedoch zeitlich begrenzt ist, gibt es in ihm keinen Platz für Nebensächliches. Die dramatische Handlung muss sich also auf wenige Momente beschränken, die aber in voller Ausführlichkeit dargestellt werden.

Was Wagner damit meint, macht er klar, indem er dem Dramatischen das Epische gegenüberstellt. Epische Dichtung ist Erzählung; sie spricht zum Verstand. Man bekommt den Inhalt also sozusagen aus

zweiter Hand präsentiert, anstatt ihn unmittelbar sinnlich zu erleben. Und die Vermittlung dieses Inhaltes ist nicht an eine bestimmte Zeit gebunden; deshalb kann sich die epische Erzählung ohne Grenzen ausbreiten. Das hat den Vorteil, dass sie viel Nebensächliches bringen kann, was für das Verständnis der Geschichte nötig ist, ohne durch die Form eingeeengt zu sein. Ganz anders im Drama. Dort erlaubt die Form eine solche Ausbreitung nicht; und da alles unmittelbares Erlebnis sein soll, muss all das, was die epische Dichtung bloß erzählt, wegfallen, so dass nur wenige Handlungsmomente übrigbleiben, die aber alles enthalten müssen, was zum Verständnis der Handlung nötig ist.

Nun hat Wagner, trotz seiner sehr gelungenen Pariser Novellen, nie den Ehrgeiz gehabt, ein epischer Erzähler zu sein. Die Frage nach dem epischen *Drama* hat ihn dagegen stark beschäftigt. Denn er hat mehrmals die Absicht gehabt, ein historisches Drama zu schaffen: einmal in Paris mit der „Sarazenin“ und ein zweites Mal in Dresden mit dem Plan zu einem Stück über Friedrich Barbarossa. Dabei war ihm klar, dass ein historisches Drama nicht anders sein *konnte* als episch; denn um eine komplizierte historische Handlung verständlich zu machen, muss der Dichter eine große Menge an nebensächlichen Handlungen vorführen – was jedoch dem Wesen des Dramas widersprechen würde. Deshalb erschien Wagner das epische Drama als ein Widerspruch in sich – weshalb er zuletzt auf die Ausführung solcher Pläne verzichtete:

„Die ungeheure Masse geschichtlicher Vorfälle und Beziehungen, aus der doch kein Glied ausgelassen werden durfte, wenn ihr Zusammenhang verständlich zu überblicken sein sollte, eignete sich weder für die Form, noch für das Wesen des Dramas.“³⁹

Daraus folgert er aber, dass das wirkliche Drama nur mythisch sein kann, weil es wie der Mythos *verdichtet*. Denn so, wie der Mythos eine Vielfalt einzelne Erscheinungen in *einem* Bild zusammenfasst, wodurch diese Erscheinungen erst in ihrem Zusammenhang verständlich werden, so muss der dramatische Dichter die vielen Handlungsmomente, die zum Verständnis des Inhaltes nötig sind, zu wenigen Hauptmomenten zusammendrängen, die aber, je bedeutender sie sind, desto mehr Nebenmomente in sich zusammenfassen müssen:

„Keine Handlung des Lebens steht aber vereinzelt da: sie hat einen Zusammenhang mit den Handlungen anderer Menschen, durch die sie, gleichwie aus dem individuellen Gefühle des Handelnden selbst, bedingt wird [...] Je größer und entscheidender jedoch eine Handlung ist, je mehr sie nur aus der Stärke eines notwendigen Gefühles erklärt werden kann, in einem desto bestimmteren und weiteren Zusammenhang steht sie auch mit den Handlungen anderer.“⁴⁰

Das Drama, wie es Wagner vorschwebt, könnte man demnach definieren als eine Folge von höchst bedeutenden Handlungen, in denen die vielen Nebenmotive, die diese Handlung bedingen,

mitenthaltend sind. Und weil dieser Verdichtungsprozess derselbe ist, wie derjenige, durch den der Mythos entsteht, sieht Wagner im Mythos den einzigen wirklich geeigneten Stoff für das Drama.

Der Mythos als Dramenstoff

Schon bei den alten Griechen – so stellt Wagner fest – waren Mythos und Drama unlösbar miteinander verknüpft; und das Band, das sie einte, war die Verdichtung:

„Die griechische Tragödie ist die künstlerische Verwirklichung des Inhaltes und des Geistes des griechischen Mythos. Wie in diesem Mythos der weitverzweigteste Umfang der Erscheinungen zu immer dichterem Gestalt zusammengedrängt wurde, so führte das Drama diese Gestalt wieder in dichtester, gedrängtester Form vor.“⁴¹

Und Wagner übernimmt nun dieses Prinzip für sein eigenes Drama:

„Die plastische Einheit des mythischen Stoffes brachte es nun mit sich, daß in meiner szenischen Anordnung alles kleine Detail, wie es zur Erklärung verwickelter historischer Vorfälle dem modernen Schauspieldichter unentbehrlich ist, durchaus unnötig war, und die Kraft der Darstellung auf wenige, immer wichtige und entscheidende Momente der Entwicklung konzentriert werden konnte.“⁴²

Mythos und Drama entsprechen sich also; wie der Mythos des Dramas zu seiner Mittelung bedarf, so verlangt das Drama den Mythos als seinen naturgemäßen Stoff. Und das hat Auswirkungen auf die Form; denn das neue Drama soll nicht wie in der alten Oper aus einer Folge möglichst zahlreicher, interessanter Ereignisse bestehen, sondern es soll sich auf wenige Szenen beschränken, in denen jeweils *ein* Hauptmoment in seiner ganzen Fülle ausgeführt wird.

Damit steht das mythische Drama in deutlichem Kontrast zum realistischen Drama. Denn im Mythos sind sowohl Gestalten, als auch Situationen überhöht; weil das mythische Verfahren viele einzelne Erscheinungen, die in Wirklichkeit in Zeit und Raum auseinanderliegen, zu einem einzelnen Bild zusammenfasst, übersteigen die Bilder des mythischen Dramas das gewöhnliche Maß der Erscheinungen, weshalb sie „vergrößert“, „verstärkt“ und „ungewöhnlich“ wirken:⁴³

„Um also das durch Aufnahme aller, im gewöhnlichen Leben nur in vielen Handlungsmomenten sich äußernder Motive, verstärkte Hauptmotiv verständlich kundzugeben, muß auch die aus ihm bedingte Handlung eine verstärkte, mächtige und in ihrer Einheit umfangreichere sein, als wie sie das gewöhnliche Leben hervorbringt, in welchem ganz dieselbe Handlung sich nur im Zusammenhang mit vielen Nebenhandlungen in einem ausgebreiteten Raume und in einer größeren Zeitausdehnung zutrug.“⁴⁴

Doch Wagner betont immer wieder, dass diese „wunderbar“ wirkenden Erscheinungen nicht unnatürlich, sondern vielmehr eine höchst konzentrierte Darstellung der Natur sind, die deren eigentliches Wesen offenbart – weshalb er die mythischen Bilder „die verständlichste Darstellung der Wirklichkeit“ nennt.⁴⁵ Allerdings setzt das Verständnis dieser Offenbarung, die so anders ist als die realistische Darstellungsweise, künstlerische Empfänglichkeit voraus:

„Selbst die ungewöhnlichsten Gestaltungen, die bei diesem Verfahren der Dichter vorzuführen hat, werden in Wahrheit nie unnatürliche sein, weil in ihnen nicht das Wesen der Natur entstellt, sondern nur ihre Äußerungen zu einem übersichtlichen, dem künstlerischen Menschen einzig verständlichen Bilde zusammengefaßt sind.“⁴⁶

Wie der Dichter bei der Erschaffung seiner Gestalten intuitiv verfährt, so muss also auch der Empfangende imstande sein, die mythischen Bilder intuitiv zu erfassen. Dadurch kann er aber eine Erkenntnis der Wirklichkeit erlangen, die tiefer und umfassender ist, als jene, welche die Wissenschaft allein zu vermitteln imstande ist, so dass Wagner ausrufen kann:

„Versteht er in diesem Gespräch die Natur nicht besser als der Betrachter derselben durch das Mikroskop?“⁴⁷

Und zusammenfassend beschreibt er das neue Ideal, das ihm vorschwebt, als

„den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos.“⁴⁸

Das mythische Drama muss Musikdrama sein

Wagner ist aber auch zutiefst davon überzeugt, dass das mythische Drama, seinem innersten Wesen gemäß, nur ein musikalisches Drama sein kann. Denn das Hauptprinzip des mythischen Dramas, wie des Dramatischen überhaupt, ist die Unmittelbarkeit; Unmittelbar ist aber nur das Gefühl. Und das Mittelungsorgan des Gefühls ist nicht die Wortsprache, die zum Verstand spricht, sondern die *Musik*:

„Das in der musikalischen Sprache Auszudrückende sind nun aber einzig Gefühle und Empfindungen: sie drückt den von unsrer, zum reinen Verstandesorgan gewordenen Wortsprache abgelösten Gefühlsinhalt der rein musikalischen Sprache überhaupt in vollendeter Fülle aus.“⁴⁹

Mit anderen Worten: Die Unmittelbarkeit des Dramas beruht auf dem Gefühlserlebnis; und dieses wird am stärksten durch die Musik vermittelt.

Doch die musikalische Sprache allein ist nicht imstande, jene tiefere Erkenntnis mitzuteilen, um die es Wagner geht; denn Musik ist unfähig, den *Gegenstand* des Gefühls genau zu bestimmen. Ihr Inhalt

bleibt immer unbestimmt und deshalb vieldeutig – was die vielen teilweise groben Missverständnisse, die Wagners Werke von jeher ausgesetzt waren, zur Genüge beweisen. Das Ziel ist also kein verschwommenes Gefühlserlebnis, sondern echte *Erkenntnis*. Wie Wagner, Bezug nehmend auf sein eigenes Verfahren, sagt:

„In der Natur des Fortschrittes aus dem musikalischen Empfindungswesen zur Gestaltung dichterischer Stoffe lag es nun ganz von selbst bedingt, daß ich den verschwimmenderen, allgemeineren Gefühlsinhalt dieser Stoffe zu immer deutlicherer, individuellerer Bestimmtheit verdichte, und so endlich da ankommen mußte, wo der unmittelbar auf das Leben beziehende Dichter sicher und fest das durch den musikalischen Ausdruck Kundzugebende bezeichnet und von sich aus bestimmt.“⁵⁰

Damit aus dem „verschwimmenden Gefühlsinhalt“ eine deutliche, „unmittelbar auf das Leben“ bezogene Kundgebung wird, muss also das *Wort* des Dichters hinzukommen:

„Was somit der absoluten musikalischen Sprache für sich unausdrückbar bleibt, ist die genaue Bestimmung des Gegenstandes des Gefühles und der Empfindung, an welchem diese selbst zu sicherer Bestimmtheit gelangen: die ihm notwendige Erweiterung und Ausdehnung des musikalischen Sprachausdrucks besteht demnach im Gewinne des Vermögens, auch das Individuelle, Besondere, mit kenntlicher Schärfe zu bezeichnen, und dieses gewinnt sie nur in ihrer Vermählung mit der Wortsprache.“⁵¹

Wo also der Inhalt des Dramas zugleich verständlich sein und dem Gefühl vermittelt werden soll, sind beide nötig, Musik und Wort:

„Ein Inhalt, der einzig dem Verstand faßlich ist, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mitteilbar; je mehr er aber zu einem Gefühlsmomente sich ausdehnt, desto bestimmter bedarf er auch eines Ausdrucks, den ihm in entsprechender Fülle endlich nur die Tonsprache ermöglichen kann.“⁵²

Zu diesen beiden Elementen gesellt sich ganz von selbst das *Bild*, in dem sich jede mythische Handlung ausdrückt. Und so gelangt Wagner zu seinem Ideal des Dramas der Zukunft, in dem Wort, Bild und Ton sich vermählen, um einen mythischen Stoff zur Darstellung zu bringen, die tiefe Wirklichkeitserkenntnis vermitteln soll. Der Inhalt dieses Stoffes ist jedoch der *Mensch* – und zwar nicht dieser oder jener bestimmte Mensch, sondern der Mensch *an sich*, der als mythische Verdichtung alle Möglichkeiten der individuellen Einzelercheinungen enthält. Und so erfährt seine Definition des mythischen Dramas eine neue Erweiterung – durch die genaue Bestimmung seines Inhaltes:

„Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche.“⁵³

Das mythische Drama als Brücke zur Revolution

Dass dieses „Reinmenschliche“ für Wagner kein bloßes Abstraktum war, haben wir bereits betont. Wie alles, was ihn beschäftigte, als er seine Gedanken über das mythische Drama formulierte, so hatte auch dieser Begriff für ihn nur insofern Bedeutung, als er sich „unmittelbar auf das Leben“ bezog. Und das Leben stand für ihn damals ganz im Zeichen der Revolution.

Auch das neue Drama sollte also kein bloß ästhetisches Phänomen sein, sondern der künftigen Höherentwicklung der Menschheit dienen, wie sie Wagner für die Zeit nach dem großen Umsturz erhoffte. Indem es zur Anschauung brächte, was der Mensch seinem innersten Wesen nach ist und seiner innersten Bestimmung nach sein sollte, könnte es den nachrevolutionären Menschen helfen, die neue Gesellschaftsordnung menschengerecht zu gestalten – d.h. so, dass der Mensch in ihr die Möglichkeit bekäme, sich frei zu entwickeln und alle seine Fähigkeiten zur höchsten Entfaltung zu bringen. Nachdem also der neuzeitliche Mensch durch die Wissenschaft zur klaren Erkenntnis der äußeren Wirklichkeit gelangt war, soll er durch das neue Drama zur Erkenntnis seines eigenen Wesens gelangen; und er soll nicht nur bei dieser bloßen Erkenntnis stehen bleiben, sondern sie soll ihm auch als Antrieb und Richtlinie dienen, seine sozialen Verhältnisse neu zu gestalten. Und die so entstandene neue Gesellschaftsordnung soll im Dienste des „Reinmenschlichen“ stehen; d.h., nicht mehr der selbstherrliche Staat soll im Mittelpunkt stehen, sondern die „freie Selbstbestimmung des Individuums“ mit seinem Recht auf ungehinderte Selbstentfaltung.

Wagners Gedanken über das mythische Drama führen also unmittelbar zu seiner revolutionären Hoffnung auf eine künftige, menschengerechte Gesellschaftsordnung. Und als Schlussstein dieses Gedankengebäudes ragt seine Vision eines neuen Festtheaters hervor, das zwar die athenischen Tragödienaufführungen als Vorbild hat, jedoch weit über diese hinausgeht. Denn während jene Aufführungen, indem sie dem griechischen Volk seine alten Mythen vor Augen führte, nur diesem einen Volk zur Erkenntnis seines innersten Wesens verhalf, sollte das neue Drama, welches das „Reinmenschliche“ zum Inhalt hat, der ganzen Menschheit zur befreienden Selbsterkenntnis dienen:

„Umfasste das griechische Kunstwerk den Geist einer schönen Nation, so soll das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalität hinaus umfassen; das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein.“⁵⁴

Diese Idee einer Verbindung zwischen dem mythischen Drama und der Erneuerung der Menschheit hat Wagner nicht nur in der Zeit, als er den *Ring* konzipierte und dichtete, begeistert, sondern spielte auch in seinen letzten Lebensjahren eine entscheidende Rolle. Denn wie der *Ring* die Revolution vorbereiten sollte, so hoffte Wagner, mit dem *Parsifal* einen Beitrag zur „Regeneration des

Menschengeschlechts“ leisten zu können, wie er sie in seinen späten Schriften ausführlich beschrieb. Und tatsächlich wird in Wagners letztem Drama nicht nur die totale Umwandlung der menschlichen Natur durch den inneren Christus dargestellt, sondern es wird auch eine neue, aus dieser Verwandlung hervorgehende Ethik verkündet: eine Ethik, die auf der Ehrfurcht vor allem Lebenden beruht und das menschliche Leben auf eine völlig neue Grundlage stellen sollte.

Die Bedeutung des Mythischen für die Wiedergabe der Werke

Wir wollen nun das, was wir aus Wagners Schriften über das Wesen des Mythos und seine Bedeutung für sein Drama entnehmen können, noch einmal kurz zusammenfassen.

- Der Mythos entsteht aus dem Drang, die Wirklichkeit besser zu begreifen, indem man den inneren Zusammenhang der einzelnen Erscheinungen, die den Menschen in ihrer Vereinzelung verwirren, zu erkennen versucht.
- Die Methode des Mythos ist die Verdichtung, bei der eine große Anzahl von Erscheinungen, die in Zeit und Raum auseinanderliegen, zu einem einzigen Bild zusammengefasst wird.
- In der griechischen Antike geschah dies allein durch die Phantasie, was zur Folge hatte, dass der Mensch sein eigenes Wesen in die Erscheinungen hineinprojizierte, anstatt sie zu erkennen, wie sie wirklich sind.
- Der durch die Wissenschaft aufgeklärte moderne Mensch hat jedoch die Möglichkeit, zu wahrer Natur- und Menschenkenntnis zu gelangen, weil seine Intuitionen kein reines Erzeugnis der Phantasie sind, sondern auf objektiver Beobachtung beruhen.
- Besonders veranlagte Individuen können in einen solchen Zustand der Begeisterung geraten, dass sich ihre intuitiven Erkenntnisse zu lebendigen Bildern verdichten; so wird der Mensch zum Dichter.
- Der echte Dichter ist Dichter mythischer Dramen; denn Mythos und Dramas arbeiten nach demselben Prinzip. Wie die mythenschaffende Phantasie viele einzelne Erscheinungen zu einem Bild verdichtet, so fasst der dramatische Dichter viele einzelne Handlungsmomente zu einigen wenigen Hauptmomenten zusammen.
- Diese Hauptmomente heben sich notwendigerweise über die gewöhnliche Wirklichkeit hinaus, so dass im mythischen Drama sowohl Personen als auch Situationen das gewöhnliche Maß überschreiten und überlebensgroß erscheinen.
- Damit der Inhalt des Dramas aber unmittelbar erlebt werden kann, muss er zum Gefühl sprechen. Und die Sprache des Gefühls ist vor allem die Musik – so dass das vollendete

mythische Drama nur als *musikalisches* Drama denkbar ist, dass Wort, Bild und Ton in sich vereinigt.

So besteht das von Wagner entworfene neue Drama, was seinen *Stoff* anbelangt, aus mythischen Bildern, in denen sich tiefe Welt- und Menschenkenntnis ausdrückt. Was aber seine *Form* betrifft, so besteht er aus wenigen Szenen, deren Gefühlsinhalt vor allem durch die Musik jeweils voll ausgeschöpft wird. Und die handelnden *Personen*, die, wie die dramatischen Situationen, auch Verdichtungen sind, erscheinen in ihren Handlungen, aber auch in ihrer Ausdrucksweise über das normalmenschliche Maß erhöht.

Welche Konsequenzen hat das nun für die Wiedergabe der Werke – vorausgesetzt, dass man diese ernst nimmt und Wagners deutlich geäußerte Absichten respektiert?

Zunächst muss man feststellen, dass der heute übliche Realismus, der Wagners Gestalten auf das Niveau der heutigen Durchschnittsmenschen zu reduzieren versucht, völlig fehl am Platz ist. Denn mit Ausnahme der *Meistersinger* führen uns Wagners Dramen keine Alltagsmenschen vor, sondern Ausnahmemenschen, die zu großen seelischen Leistungen fähig sind. Ja, die rein mythischen Werke, *Ring* und *Parsifal*, sind sogar ausschließlich von symbolischen Figuren bevölkert, deren ganzes Benehmen – Sprechweise, Gestik, Bewegung – gesteigert und gleichsam überlebensgroß erscheint. Dasselbe gilt für die mythischen Gestalten des Holländers und Lohengrins. Sobald diese Personen auf das alltägliche „Normalmaß“ reduziert werden, kann ihre Ausdrucksweise nicht anders als lächerlich wirken. Doch auch ihre Taten müssen uns befremden, wenn sie von Alltagsmenschen ausgeführt werden. Sentas Sprung ins Meer, Brünnhildes Feuertod, ja, sogar Elisabeths freiwilliges Sterben: Das sind mythisch überhöhte Handlungen, die eine *Idee* zum Ausdruck bringen sollen; sie sind wie Leitsterne, nach denen der wirkliche Mensch je nach seinem eigenen Vermögen sein Handeln richten kann, jedoch ohne sie in dieser letzten Konsequenz wirklich vollbringen zu müssen. Sobald aber solche extremen heroischen Handlungen durch normale Alltagsmenschen vollbracht werden, wirken sie in ihrer Radikalität entweder abgeschmackt – oder sie erscheinen uns so unglaublich und wirklichkeitsfremd, dass sie ihre Kraft als Vorbilder einbüßen. Man muss also den Mut haben, Menschen auf die Bühne zu bringen, die in allen ihren Äußerungen im Vergleich zum Alltagsmenschen „verstärkt“ und „mächtig“ erscheinen.

Sodann verlangt Wagners mythisches Drama ein ganz anderes Zeitmaß als die konventionelle Oper oder gar das Sprechdrama. Fortwährende „Aktion“ und ständige schnelle Abwechslung, wie man es heute von Film und Fernsehen gewohnt ist, haben hier nichts zu suchen. Denn der ganze Aufbau des Wagner'schen Musikdramas beruht auf dem Prinzip der Konzentration: der Konzentration auf wenige wesentliche Szenen, deren Gefühlsinhalt in aller Ruhe voll auskostet werden soll, ohne durch

unnötige Bewegung gestört zu werden. Man muss also den Mut haben, wenig zu machen und sich auf das Wesentliche und Notwendige zu konzentrieren – nicht zuletzt, weil nur so die Musik als wichtigstes Ausdrucksmittel voll zur Geltung kommen kann.

Schließlich sei betont, dass eine ernsthafte Wiedergabe der Wagner'schen Werke ausnahmslos die szenischen Anweisungen, die Wagner in der Partitur festgelegt hat, respektieren sollte. Denn diese Vorschriften sind vielmehr als bloße Anleitung zum Bühnenspiel; vielmehr werden in ihnen jene Bilder festgehalten, die in einem unerklärlichen, geheimnisvollen Schaffensprozess intuitiv aus Wagners Seelentiefe emporgestiegen sind, und in denen Erkenntnisse enthalten sind, die weit über das hinausgehen, was Wagner selbst – um von seinen Interpreten ganz zu schweigen – durch bloßes Verstandesdenken erreichen konnte. Wer also die szenischen Vorschriften nicht beachtet, zerstört die Bilder, in denen sich mythische Erkenntnis ausdrückt – und vernichtet dadurch die tiefere geistige Aussage des Werkes.

Für gewöhnlich wird eine solche Verfälschung der Werksubstanz im Namen der „Aktualisierung“ verübt; man meint – oder behauptet zumindest – durch eine „Modernisierung“ der Bühne und des Bühnengeschehens, Wagner den heutigen Menschen näher bringen zu können. Wer aber so argumentiert, sollte bedenken, dass die Aktualität der Wagner'schen Werke nicht in einer genauen Entsprechung zu den realen Erscheinungen unserer Zeit besteht, sondern darin, dass Wagner durch seine intuitiv erschauten Bilder *archetypische Erkenntnisse* vermittelt, die – eben weil sie zeitlos und kulturübergreifend sind – für unsere Zeit große Relevanz besitzen. Ja, mehr noch: Gerade die archetypischen Bilder sind imstande, die tieferen *Ursachen* sichtbar zu machen, welche hinter den Zeiterscheinungen stehen; und nur wenn diese Ursachen bewusst gemacht werden, kann der heutige Mensch hoffen, die Probleme, die ihn existentiell bedrohen, irgendwie zu bewältigen. Wagners Regieanweisungen zu ändern, bedeutet letztendlich also, den modernen Menschen den Zugang zu Erkenntnissen zu versperren, die für seine Zukunft von existentieller Bedeutung sein könnten.

Dagegen könnte gerade die Darstellung der mythischen Bilder, wie sie Wagner visionär erschaute, dazu beitragen, grundlegende Veränderungen in der Welt zu bewirken. Wagner selbst setzte, als er den *Ring* dichtete, auf die Revolution; später jedoch, in der Zeit, als er den *Parsifal* schuf, gründete er seine Hoffnungen auf die innere Umwandlung des Einzelnen, also auf die *metanoia*, wie sie von Christus und Buddha verlangt wurde. Uns heutigen Menschen fällt es schwer zu glauben, dass eine bloße Änderung der *äußeren* Verhältnisse bei gleichbleibender *innerer* Beschaffenheit der Menschen genügen könnte, um eine neue, bessere Welt hervorbringen; das wäre wie eine Krankenbehandlung, welche die Symptome beseitigt, ohne die Ursache behoben zu haben. Vielmehr scheint es, dass die einzige Möglichkeit zur Heilung in einer totalen Umkehr der *Grundgesinnung* des Menschen besteht – einer

Umkehr, die ihn vom Egoismus weg hin zu einer Haltung der freiwilligen Solidarität mit anderem Leben führte. Eine solche Verwandlung kann sich aber nur in der innersten Tiefe der Seele vollziehen.

Wagners Kernidee: die Erlösung durch Liebe und allumfassendes Mitgefühl, könnte einen wichtigen Impuls geben für diese heute so nötige Gesinnungsumkehr. Gewiss haben andere diese Idee schon in Worten verkündet. Doch nur Wagner war es gegeben, sie durch archetypische Bilder und aufwühlende Klänge in jene tiefsten Gründe dringen zu lassen, in denen allein jene Umkehr stattfinden kann. Gerade seine überhöhte Idealfiguren könnten in diesem Sinne wirken. Denn es ist durchaus möglich, dass Situationen auf die Menschheit zukommen, in denen vom Einzelnen eine große Opferbereitschaft verlangt wird; und je dramatischer die Situation und je größer das Opfer, das es zu bringen gilt, desto mehr wird der ganze Mensch gefordert. Da wird es nicht genügen, dass er bloß mit dem Verstand die Notwendigkeit einer solchen Handlungsweise einsieht; vielmehr wird diese aus seinem tiefsten innersten Wesen kommen müssen. Und da können Gestalten wie Senta, Elisabeth, Brünnhilde und Parsifal als echte Vor-Bilder im Sinne der Archetypen dienen. Nicht, dass man sich von einer Klippe ins Meer stürzt oder hoch zu Pferde in einen brennenden Holzstoß hineinsprengen muss; es geht nicht um äußerliche Nachahmung, sondern um die allgemeine Haltung der freudigen Hingabebereitschaft zugunsten anderen Lebens. Und diese wird, wenn sie aus der Tiefe kommt, sich der jeweiligen Situation und den Fähigkeiten des einzelnen Menschen gemäß von selbst in entsprechender Weise betätigen.

Wenn Wagners Dramen auch nur einige wenige Menschen zu einer solchen Haltung und einer solchen Handlungsweise befeuern können, dann haben sie einen sehr hohen Zweck erfüllt. Aber das können sie nur, wenn man sie so darstellt und empfängt, wie es Wagner vorsah – eben als *mythische* Dramen.

¹ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften, herausgegeben von Julius Kapp*, Leipzig, o. J. (RWGS) Band I, S. 118.

² „Bezeichnen wir nun als Wunder einen Vorgang, durch welchen die Gesetze der Natur aufgehoben werden, und erkennen wir bei reiflicher Überlegung, dass die Gesetze in unserem eigenen Anschauungsvermögen begründet und unlösbar an unsere Gehirnfunktionen gebunden sind, so muss uns der Glaube an Wunder als ein fast notwendiges Ergebnis der gegen alle Natur sich erklärenden Umkehr des Willens zum Leben begreiflich werden. Das größte Wunder ist für den natürlichen Menschen jedenfalls diese Umkehr des Willens, in welcher die Aufhebung der Gesetze der Natur selbst enthalten ist ...“ In „Religion und Kunst“, RWGS, Band XIV, S. 132.4.

³ Richard Wagner, *Briefe*, München 1983, S. 277 (Brief an August Röckel vom 25./26. Januar 1854).

⁴ Richard Wagner, *Mein Leben*, München, 1976 (ML), S. 12.

⁵ Ebenda.

⁶ Ebenda, S. 20.

⁷ Westernhagen hat festgestellt, dass die Ausgabe der eddischen „Völuspà“, die Wagner in der Originalsprache besaß, offensichtlich von ihm fleißig studiert worden ist, was man an den Gebrauchsspuren erkennen kann. Vgl. Curt von Westernhagen, *Richard Wagners Dresdner Bibliothek 1842 – 1849*, Wiesbaden, 1966, S. 36. Er zitiert auch Paul Hermann, der „auf Grund der Anwendung einzelner Wörter in Wagners Ring-Dichtung“ meinte, „dass dieser das Altnordische soweit beherrscht haben müsse, um die *Edda*-Texte an Hand von Übersetzungen verfolgen zu können.“ Ebenda.

⁸ Ebenda, S. 356.

⁹ Martin Gregor Dellin, *Richard Wagner . Sein Leben . Sein Werk . Sein Jahrhundert*, München, 1980, S. 651.

-
- ¹⁰ RWGS, Band I, S. 140.
- ¹¹ Ebenda.
- ¹² Ebenda, S. 140-1.
- ¹³ Ebenda, S. 141.
- ¹⁴ Ebenda.
- ¹⁵ Ebenda.
- ¹⁶ Richard Wagner, *Oper und Drama*, Stuttgart, 1984 (OuD), S. 161.
- ¹⁷ Ebenda, S. 162.
- ¹⁸ Ebenda.
- ¹⁹ Ebenda, S. 199.
- ²⁰ Ebenda, S. 162.
- ²¹ Ebenda.
- ²² Ebenda, S. 161.
- ²³ Ebenda.
- ²⁴ Ebenda, S. 174.
- ²⁵ Ebenda, S. 202. (Vgl. auch S. 209.)
- ²⁶ Ebenda, S. 165.
- ²⁷ Ebenda, S. 224, 166.
- ²⁸ Ebenda, S. 166.
- ²⁹ Ebenda, S. 225.
- ³⁰ Ebenda, S. 223.
- ³¹ Ebenda, S. 225.
- ³² Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke „Hamburger Ausgabe“*, München, 1981, Band XIV, S. 98; Band X, S. 89 (aus: *Geschichte der Farbenlehre*, Kapitel Galileo Galilei, und *Dichtung und Wahrheit*, 3. Buch).
- ³³ OuD, S. 226.
- ³⁴ Mein Leben, S. 512.
- ³⁵ Ebenda, S. 511.
- ³⁶ Ebenda, S. 315.
- ³⁷ Ebenda, S. 523. Es gibt auch unzählige kleinere Beweise für die Spontaneität des eigentlichen Schaffensprozesses; stellvertretend für viele andere sei seine von Cosima wiedergegebene Erzählung erwähnt, wie er sich einmal bei einem Spaziergang mit seinem Freund Dr. Wille über dessen Benehmen geärgert und seine „Wut“ mit einem „derben Schimpfwort“ abregiert habe, „und bei dieser Szene ist ihm die ganze Apostrophe von Loge an die Rheintöchter (Worte und Musik), ursprünglich nicht mit konzipiert, eingefallen“ – was ihn zu der Bemerkung veranlasste, „das Komponieren ist ein Suchen nach dem, was einem Gott weiß wie, wo und wann einfällt“. CTB, Band I, S. 839–40 (Eintragung vom 24.7.1874). Für andere Bspl. vgl. ebenda S. 917, 984, 1030, 1065, 1069, 1071, auch Wesendonk, S. 161 (Brief vom 9.7.1859).
- ³⁸ OuD, S. 216.
- ³⁹ In „Eine Mitteilung an meine Freunde“, RWGS, Band I, S. 142.
- ⁴⁰ Ebenda, S. 218.
- ⁴¹ OuD, S. 163.
- ⁴² Ebenda, S. 150.
- ⁴³ Ebenda, S. 222.
- ⁴⁴ Ebenda.
- ⁴⁵ Ebenda, S. 223.
- ⁴⁶ Ebenda.
- ⁴⁷ Ebenda, S. 226.
- ⁴⁸ Ebenda, S. 227.
- ⁴⁹ RWGS, Band I, S. 146-7.
- ⁵⁰ Ebenda, S. 148.
- ⁵¹ Ebenda, S. 147.
- ⁵² Ebenda.
- ⁵³ Ebenda.
- ⁵⁴ RWGS, Band X, S. 35 (aus „Die Kunst und die Revolution“).