

Die "Popularitätsfrage" in Richard Wagners Pariser Schriften

Autor(en): **Lichtenhahn, Ernst**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3**

Band (Jahr): **1 (1972)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835386>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die „Popularitätsfrage“ in Richard Wagners Pariser Schriften

ERNST LICHTENHAHN

In Richard Wagners Novelle „Ein glücklicher Abend“ erörtern der Erzähler und sein Freund, der deutsche Musiker R., die „Popularitätsfrage“ am Beispiel der Sinfonien Beethovens (I, 141f.)¹. Zur Diskussion steht das Problem, ob es statthaft sei, das musikalische Kunstwerk durch die Beziehung auf Erscheinungen des täglichen Lebens weiten Kreisen zugänglich zu machen. Die Gesprächspartner einigen sich darauf, daß es zwar jedem Einzelnen erlaubt sein solle, den Eindruck eines Werkes mit Begebenheiten des eigenen Lebens ineins zu setzen, daß aber die verbindliche Formulierung eines Programms abzulehnen sei. Denn obwohl sich die Zahl der Verehrer Beethovens auf diese Weise vermehren lasse, müsse die so gewonnene „banale Popularität“ verworfen werden: sie raube dem Hörer die Unbefangenheit und veranlasse ihn dazu, in einer Sinfonie weiter nichts als die Bestätigung des Programms zu suchen. Diese Haltung führe schließlich zu der verfehlten Annahme, der Komponist passe seine Begeisterung der Alltagswelt an und trage „die beschränkten Proportionen rein weltlicher Erscheinungen in das Gebiet seiner Kunst“.

Gewiß sind die hier geäußerten Ansichten nicht neu. In welchem Maße sie insbesondere Gedanken E. T. A. Hoffmanns verpflichtet sind, zeigt sich darin, daß das Urteil über die Programmusik unter Berufung auf die „Ahnung des Höheren, Überirdischen“ und auf das „Unendliche“, das sich in der Musik ausspreche, gefällt wird². Diese Anlehnung an romantische Anschauungen darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß das zugrundeliegende Problem, die „Popularitätsfrage“, für Wagner in den Pariser Jahren 1839–42 keine bloße Reminiszenz früher Hoffmann-Begeisterung ist, sondern unmittelbare Aktualität besitzt. Die auf die Romantik ausgerichtete Beurteilung, wie sie die erwähnte Novelle wiedergibt, vermittelt nur einen Teilaspekt der Anschauungen des jungen Wagner, und selbst hinter der betonten Einmütigkeit des Erzählers und seines Freundes bleiben unterschiedliche Betrachtungsweisen erkennbar: Während R. die Absolutheit der Sinfonien Beethovens betont – „sie sind für sich und

1 Die Nachweise im Text beziehen sich auf Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe, teilweise hrsg. v. Richard Sternfeld, 16 Bde., Leipzig 1912–1914.

2 Vgl. E. T. A. Hoffmann, „Beethovens Instrumental-Musik“, *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. von Walter Müller-Seidel, München 1960, 41–49.

um ihrer selbst willen da, ... wer es vermag, der erwerbe sich um sich und seine Seligkeit das Verdienst, jene Offenbarungen zu verstehen“ –, neigt der Erzähler dazu, es dem Kunstwerk selber als ein Verdienst anzurechnen, daß es die Möglichkeit zu außermusikalischen, auf das Leben bezogenen Deutungen biete und somit auch den „gewöhnlichen Weltmenschen“ erfreue (I, 141f.).

*

Der Versuch, die verschiedenen Aspekte der Popularitätsfrage in Wagners Pariser Schriften zu ordnen und mit Wagners künstlerischer Entwicklung jener Jahre in Zusammenhang zu bringen, begegnet freilich manchen Schwierigkeiten. Hans Mayers mehrfach geäußerte Auffassung, daß die Anfänge einer wissenschaftlichen Deutung von Richard Wagners geistiger und künstlerischer Entwicklung kaum erst sichtbar seien, dürfte besonders für die Pariser Zeit Gültigkeit haben³.

Eine erste Schwierigkeit besteht darin, daß in Wagners Aufsätzen für Schlesingers *Revue et Gazette musicale* die eine und andere Stelle die Vermutung nahelegt, gewisse Rücksichten auf persönliche Interessen hätten nicht nur die Formulierung, sondern auch das Urteil bestimmt. Indirekt läßt sich diese Vermutung durch einen Brief vom Jahre 1841 an August Lewald stützen, in welchem Wagner darum bittet, daß sein Beitrag für die *Europa*, die gelegentlich auch in Paris gelesen werde, persönlicher Interessen wegen unter einem Pseudonym erscheine⁴. Die Berichte für deutsche Zeitungen und Zeitschriften sind von solchen Rücksichten kaum belastet; bei ihnen ist jedoch zu bedenken, daß Wagners Mitteilungen oftmals nicht auf eigener Anschauung beruhen und daß der pointierte Journalstil, obwohl er Heines Vorbild folgt, im Gegensatz zu Heines Pariser Berichten gelegentlich das persönliche Urteil zu verfälschen scheint⁵.

Besonderes Gewicht kommt aber der Tatsache zu, daß Wagner selber in späteren Jahren die Erfahrungen der Pariser Zeit umdeutete. Die Tendenz dieser Umdeutung läßt sich vor allem aus der Schilderung des Pariser Beethoven-Erlebnisses, wie Wagner sie in der Autobiographie *Mein Leben* gibt, ablesen. Beethoven – Wagner hörte wenige Wochen nach seiner Ankunft unter Habenecks Leitung in einer Probe des Conservatoire-Orchesters dessen neunte Sinfonie – erscheint in dieser späten Schilderung als der Heilige und Erlöser, als welchen ihn auch die *Beethoven*-Schrift des Jahres 1870 verherrlicht⁶: „Die ganze Periode der Verwilderung meines Geschmackes, welche genau genommen mit dem Irrewerden an dem Ausdrücke der Beethovenschen Kompositionen aus dessen letzter Zeit begonnen und durch meinen verflachenden Verkehr mit dem schrecklichen Theater sich so bedenklich gesteigert hatte, versank jetzt vor mir wie in einem tiefen Abgrund der Scham und Reue.“⁷ Die überaus starke und folgenreiche Wirkung der Pariser Wiederbegegnung mit Beethoven ist freilich

3 Hans Mayer, „Wagnerianer und Antiwagnerianer heute“, *Anmerkungen zu Richard Wagner*, Frankfurt a. M. 1966, 13 (edition suhrkamp CLXXXIX) – vgl. ders., „Richard Wagners geistige Entwicklung“, *Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1954, 174 (*Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft* II).

4 Brief vom 1. April 1841, Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. von Gertrud Strobel u. Werner Wolf, I, Leipzig 1967, 472.

5 Vgl. Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, München 1969, I, 208f.

6 Vgl. Arnold Schmitz, „Der Mythos der Kunst in den Schriften Richard Wagners“, *Beiträge zur christlichen Philosophie* III, Mainz 1948, 15.

7 *Mein Leben*, 185f.

unbestreitbar, wie auch kein Zweifel darüber bestehen kann, daß das Beethoven-Erlebnis und die wohl dadurch eingeleitete Neubesinnung auf das Wesen der deutschen Musik Wagners Enttäuschung über das Pariser Musikleben verstärkte und seine Abkehr von der korrupten „Kulturindustrie“ beschleunigte. Daß Wagner aber bereits zu jenem Zeitpunkt, im Herbst 1839, seine ganze Entwicklung der vorangegangenen Jahre als bloße Geschmacksverwilderung abgelehnt und gewissermaßen von einer Stunde auf die andere beiseite geschoben hätte, ist undenkbar und mit den Zeugnissen der Pariser Zeit nicht in Einklang zu bringen.

Die Bagatellisierung der nach Paris hinführenden Entwicklung und vor allem der damals grundsätzlich positiven Einstellung zur Großen Oper zeigt sich nicht nur in der Autobiographie; sie bestimmte auch Wagners Auswahl und Redaktion der Pariser Aufsätze für die *Gesammelten Schriften*. Dort fehlen, abgesehen von den journalistisch pointierten, in den Augen des späteren Wagner wohl zu leichtfertig ironischen Berichten für die *Dresdener Abendzeitung*⁸, besonders zwei in ihren Anschauungen bedeutsame Texte über Meyerbeers *Hugenotten* und über Halévy's *Königin von Cypern*, die bezeichnenderweise eine wohlwollende, hinsichtlich der *Hugenotten* sogar begeisterte Haltung gegenüber der Großen Oper bekunden⁹. Gewisse Auslassungen in den *Gesammelten Schriften* gegenüber den ursprünglichen Veröffentlichungen in der *Gazette musicale* weisen in dieselbe Richtung¹⁰. Schließlich sind bereits in der *Mitteilung an meine Freunde*, die ausführlich auf die künstlerische Entwicklung jener Zeit eingeht, neben äußerst aufschlußreichen, für das Verständnis der Pariser Jahre wertvollen Bemerkungen, Ansätze zu der späteren Umdeutung festzustellen. Diese Ansätze zeigen sich vor allem darin, daß unter dem Aspekt des festumrissenen „Kunstwerks der Zukunft“, und der dazugehörigen, gleichsam totalen Künstlerschaft, jene frühere Phase der Auseinandersetzung mit der bestehenden Oper weitgehend als eine jugendliche, durch äußerlichen Nachahmungstrieb bestimmte und nur in äußerer, nicht aber in innerer Not überwundene Periode abgestempelt wird (IV, 259ff.).

Auch in die Wagner-Literatur, welche sich mit den Pariser Jahren allerdings nur in verhältnismäßig geringem Umfange auseinandergesetzt hat, sind solche späteren Umdeutungen gelegentlich aufgenommen worden, sei es, daß die nach Paris hinführende Entwicklung gleichfalls im Sinne der bloßen Geschmacksverwilderung beurteilt wurde, oder daß die Pariser Zeit nur insofern als bedeutsam erschien, als sich in ihren literarischen und musikalischen Zeugnissen vorweggenommene Elemente des späteren Gesamtkunstwerks und seiner theoretischen Grundlegung erkennen ließen.

Angesichts solcher Schwierigkeiten scheint es geraten, die Frage nach dem Verhältnis des Kunstwerks zur Öffentlichkeit, wie sie Wagner in den Pariser Jahren

8 In der *Mitteilung an meine Freunde* (1851, IV, 287 u. 262ff.) lehnt Wagner, ganz im Geiste der Zürcher Schriften, die Ironie als Widerstandsäußerung ab und betont für die Pariser Zeit die Empörung „aus Liebe, nicht aus Neid und Ärger“. – Die nicht in die *Gesammelten Schriften* aufgenommenen Pariser Aufsätze: XII, 22–148.

9 Über Halévy's Oper enthalten die *Gesammelten Schriften* einen weit weniger lobenden, freilich unverkennbar um der stilistischen Brillanz willen ablehnenderen Text.

10 Die Abweichungen, die zum Teil auch auf Eingriffe der Redaktion der *Gazette musicale* zurückgehen (vgl. *Mein Leben* I, 217f. und „Erinnerungen an Auber“, *Gesammelte Schriften* IX, 43), lassen sich aus einem Vergleich mit der französischen Ausgabe der Wagner-Schriften ersehen (*Oeuvres en prose de Richard Wagner*, hrsg. v. J.-G. Prod'homme, I, Paris 1907). Die wichtigsten Abweichungen sind verzeichnet bei Paul Bülow, *Die Jugendschriften Richard Wagners*, Diss. Rostock, Gießen 1916.

beurteilte, weniger im Blick auf die späteren Kunsttheorien Wagners als vielmehr in ihrer Beziehung zu allgemeinen Tendenzen jener Zeit um 1840 und besonders in ihren Voraussetzungen in Wagners Entwicklung der vorangegangenen Jahre zu betrachten.

*

Daß Wagner in den dreißiger Jahren, unter anderem durch seine persönliche Bekanntschaft mit Heinrich Laube, den Anschauungen des Jungen Deutschland verpflichtet war, ist bekannt¹¹. Hör- und sichtbarsten Ausdruck gab Wagner der neuen Haltung im *Liebesverbot*, dessen szenisches Geschehen auf Shakespeares *Maß für Maß* zurückgeht, aber unter dem Einfluß des damals wiederentdeckten und von Laube neu herausgegebenen *Ardinghello* Wilhelm Heines in eine Verherrlichung freier Sinnlichkeit ausmündet. In der „selbsttrunkensten Subjektivität“, der „weltentzögelter Individualität“ und dem Bewußtsein der „gottfreien Persönlichkeit mit all ihrer Lebenslust“ – so charakterisierte Heinrich Heine die Stimmung jener Zeit¹² –, sollte sich die neue Haltung jedoch keineswegs erschöpfen. Wie in Laubes Roman *Das junge Europa* die Schilderungen freier Liebe mit Briefen und Gesprächen heftigsten Engagements für die Pariser Juli-Revolution und die polnische Erhebung wechseln, so stand im Bereiche der Kunst hinter der neuen, scheinbar oberflächlichen Lebenseinstellung ein revolutionäres ästhetisches Programm.

Für Heine hatte die gegenwärtige Stimmung nur insofern Gültigkeit, als er sie immerhin ersprießlicher fand als das „tote Scheinwesen der alten Kunst“ und hoffte, daß sie – nach der mit Goethes Tod abgeschlossenen „Kunstperiode“ – eine neue Zeit herbeiführe, deren neue Kunst „mit ihr selbst in begeistertem Einklang“ sein werde¹³. Ludolf Wienbarg fordert in seinen *Aesthetischen Feldzügen* von dieser neuen Kunst eine Schönheit, die auf Kraft und Charakter beruhe, „auf leiblicher und geistiger Gesundheit, auf Lebensfrische, auf Behaglichkeit, auf Freiheit und Harmonie“; die Verwirklichung dieser Kunst sei jedoch nicht von „Leuten, die vor Gelehrsamkeit strotzen“, von „überschwenglichen Poeten“ und „wahnsinnigen Musicis“, deren es in Deutschland genug gebe, zu erwarten, sondern nur von einem „Charakter, der rein und freudig im Geiste seines Volkes und im Höheren der Menschheit ruht“¹⁴.

Von der Kunst, die mit ihrer Zeit in Einklang stehen solle, wird also verlangt, daß sie natürlich, gegenwartbezogen und volkstümlich sei. Dabei handelt es sich nicht um eine Popularität, die jener Frage unterliegt, welche Schiller in seinem Aufsatz über Bürgers Gedichte stellt, ob das populäre Kunstwerk nämlich nicht für den Kenner verliere, was es für die Volksmasse an Interesse gewinne. Das „Allerschwerste“, welches nach Schillers Ansicht der Künstler dann leistet, wenn er „den ungeheuern Abstand, der zwischen beiden sich befindet, durch die Größe seiner Kunst aufzuheben“ vermag, hat insofern seine Bedeutung verloren, als nunmehr weder

11 Vor allem die nunmehr im vollständigen Wortlaut vorliegenden Briefe an Theodor Apel lassen diese Haltung deutlich erkennen (*Sämtliche Briefe* I – vgl. besonders auch die Einleitung des Bandes 41ff.).

12 Heinrich Heine, *Der Salon* I, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Ernst Elster, Leipzig u. Wien o. J., IV, 73.

13 Ebendort.

14 Ludolf Wienbarg, *Aesthetische Feldzüge*, hrsg. v. Walter Dietze, Berlin u. Weimar 1964, 13–15.

die Kluft zwischen dem „großen Haufen“ und der „gebildeten Klasse“, zwischen der „Masse“ und der „Auswahl“ anerkannt, noch auf das Urteilsvermögen des Kenners vertraut wird¹⁵. Die Kenner der vergangenen „Kunstperiode“ geraten nun ja eben in den Verdacht, vor weltfremder Gelehrtheit zu strotzen, mithin inkompetent zu sein. Und der Künstler wird nicht mehr als derjenige gedacht, „der, eingeweiht in die Mysterien des Schönen, Edeln und Wahren, zu dem Volke bildend herniedersteigt“¹⁶, sondern er soll, wie Wienbarg sagt, „im Geiste seines Volkes ruhen“.

„Stilistische Sorglosigkeit und gesellschaftliche Bewährung“ – unter diese Charakterisierung faßte Friedrich Sengle einen Aufsatz zur Literatur der Zeit von 1815 bis 1848¹⁷ – bezeichnen die Tendenz der neuen Ästhetik der dreißiger Jahre sehr genau. Diese Tendenz wirkte sich im Bereich der Musik besonders auf die Oper und die Auffassung von der Oper aus. Im Lichte der neuen Ideen erscheint vor allem die Forderung natürlichen Gesangs und eingängiger Melodie, sei sie italienischer oder französischer Herkunft, als Bestreben nach zeitgemäßer Popularität. Wienbarg ist sich durchaus dessen bewußt, daß zur Zeit Worte gegen Musik nicht bestehen können: „Gesang ist mehr als Deklamation, die musikalischen Motive wirken ungleich schneller, feuriger, tiefer als die rednerischen Motive. In der einzigen Barkarole der *Stummen von Portici* sind zehn *Wilhelm Tells* enthalten.“¹⁸

Der junge Wagner nahm solche Gedanken in mehrere Aufsätze der dreißiger Jahre begeistert auf. Bellini erweckte in ihm die „tiefe und inbrünstige Sehnsucht nach einem vollen und kräftigen Aufatmen, um sich's mit einem Male leicht zu machen und all den Schwulst von Vorurteilen und üblen Gelehrtheiten von sich zu werfen, der ihn so lange zwang, ein deutscher Musikkenner zu sein, und statt dessen endlich einmal ein Mensch zu werden, froh, frei und begabt mit all den herrlichen Empfängnisorganen für jedes Schöne, möge es sich zeigen, in welcher Form es wolle“ (XII, 19). Doch wengleich Wagner in diesen Jahren zu einer Ablehnung der deutschen romantischen Oper Webers und Spohrs und insgesamt zu einem distanzierteren Verhältnis gegenüber der deutschen Musik gelangte – in einem Brief an Heinrich Dorn vom Jahre 1836 spricht er von der „radikalen Umwandlung meiner extremen musikalischen Ansichten“ und nennt sich „ci-devant-Beethovenianer“¹⁹ –, so war es ihm dennoch nicht um eine Verdrängung

15 Friedrich Schiller, „Über Bürgers Gedichte“, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, V, München 1960, 973–976 – vgl. Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*, Regensburg 1965, 128ff. (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* III), wo nicht ganz zu Recht ein Ausspruch Wagners im Sinne von Schillers „Allerschwerstem“ gedeutet wird.

16 Schiller, a.a.O., 976.

17 Friedrich Sengle, „Stilistische Sorglosigkeit und gesellschaftliche Bewährung. Zur Literatur der Biedermeierzeit“, *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750–1850*, Stuttgart 1965, 155–174.

18 Ludolf Wienbarg, „Karl Immermann“, a.a.O., 240.

19 Brief vom 7. August 1836, *Sämtliche Briefe* I, 315.

der deutschen Musik durch die italienische zu tun. Für eine grundsätzliche Ablehnung deutscher Eigentümlichkeiten war allein schon die Verquickung der Kunstansichten mit politischen Gedanken zu eng; denn das Bestreben, das „wahre, warme Leben“ in der Musik einzufangen, sollte dem Opernkomponisten zum Zwecke dienen, sich „die Stimme des Volkes zu verschaffen“ (XII, 4), mithin – diese Gedankenverbindung läßt sich immer wieder erkennen – auf seine Weise die Einheit Deutschlands zu propagieren. So beklagt sich Wagner in dem Pariser Aufsatz über die deutsche Musik und in den Erörterungen zu Meyerbeers *Hugenotten* über die „Nichtexistenz der Deutschen als Nation“ und im besonderen darüber, daß die politische Einrichtung Deutschlands die „höhere Öffentlichkeit“ erschwere und daß die Bühne nicht zu finden sei, auf der sich der Komponist der ganzen Nation zeigen könnte (XII, 22 u. I, 153).

Wenn Wagners Operntheorie dennoch die Konzeption einer Verbindung verschiedener nationaler Eigentümlichkeiten zuließ, so steht dies in Zusammenhang damit, daß man nun auch im politischen Bereich vielfach die Forderung erhob, einen zu eng gewordenen Nationalismus zu überwinden. Der Ruf nach Vaterland, Volkshoheit, Völkerbund, wie er am Hambacher Fest laut wurde, zeigt deutlich die kosmopolitische Tendenz, die die Pariser Juli-Revolution und die polnische Erhebung in Deutschland hervorriefen. Heinrich Laube nahm solche Parolen in seinem *Jungen Europa* auf, wenn er die Nationalität als Hebel der dramatischen Poesie bezeichnete, zugleich aber forderte, daß nach und nach alle Nationalitäten verschwinden und einer dereinstigen Universalrepublik Platz machen müßten²⁰. Für Wagner hieß dies, daß derjenige der Meister sein werde, „der weder italienisch, französisch – noch aber auch deutsch schreibt“ (XII, 4).

Der geschilderten Kunstauffassung mußte ein solch universaler Opernstil durchaus gemäß sein, schien sich in ihm doch die erstrebte Popularität auf der höchsten Stufe gesellschaftlicher Bewährung erreichen zu lassen. Wagner erachtete es als die besondere Aufgabe des Deutschen, diesen neuen Opernstil zu verwirklichen. In seinem 1837 entstandenen Aufsatz über den dramatischen Gesang führt er aus, daß er den Vorzug der Italiener im Gesang und den Vorzug der Franzosen „in einer leichteren und lebhafteren Behandlung der Opernmusik“ – in der „dramatischen Wahrheit“, wie es bereits drei Jahre früher hieß – zwar voll und ganz anerkenne, die Verbindung dieser Vorzüge miteinander sowie mit der deutschen Wesensart jedoch allein dem deutschen Musiker zutraue. Denn dieser besitze die „tiefere Wissenschaft“ und die „gründlichere Ausbildung“, und ihm allein komme die „glückliche Fähigkeit“ zu, sich Fremdes leicht zu eigen machen zu können (XII, 15, vgl. XII, 2).

So mannigfaltig und heterogen die Grundlagen waren, aus welchen sich Wagners Ansichten entwickelt hatten, so unmittelbar ließ sich doch die Vorstellung von

20 Heinrich Laube, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. H. H. Houben, I, Leipzig 1908, 61.

der universalen Oper auf ein künstlerisches Vorbild beziehen: auf das Werk Meyerbeers. Meyerbeer war es denn auch, der nach Wagners Auffassung „die Aufgabe des Deutschen vollkommen gelöst“ und die „Schöpfungen seines Genies“ in der Aneignung der italienischen und französischen Vorzüge zur Universalität erhoben hatte²¹. Daß Meyerbeer seine größten Erfolge beim Pariser Publikum errungen und seinen Triumphzug nach Deutschland von Paris aus angetreten hatte, mußte Wagner als weitere Bestätigung seiner mit politischen Ideen verquickten künstlerischen Ansichten betrachten, erschienen doch die Pariser noch immer – trotz der Resignation nach der Julirevolution – als Wegbereiter einer neuen Zeit und „Pfortner der Weltgeschichte“²².

*

Angesichts solcher Zusammenhänge kann die Notlage, welche im Sommer 1839 Wagners Flucht aus Riga herbeiführte, nicht darüber hinwegtäuschen, daß ein Erfolg in Paris wirklich Wagners erstrebtes, im Vertrauen auf eine mannigfaltig begründete Welt- und Kunstanschauung berechnetes erstes Ziel war. Wenn Wagner in späteren Jahren die ärmlichen Verhältnisse in der deutschen Provinz und den äußern Glanz des erwarteten Erfolgs als Hauptursachen seines „Pariser Drangs“ zu nennen pflegte, so gibt dies eben die Wandlung seiner Anschauungen zu erkennen, die es kaum zuließ, ein Schaffen nach dem Vorbild der großen Oper mit andern Absichten verknüpft zu sehen als mit egoistisch materiellen (IV, 256 u. 260f.). Diese Wandlung aber begann in den Pariser Jahren erst allmählich. Wagner hatte in der universalen Popularität nach Meyerbeers Vorbild die Aufgabe der Oper schlechthin zu erkennen geglaubt und bis in die Komposition des *Rienzi* hinein sein eigenes Schaffen auf dieses Ziel hin ausgerichtet. So ist es verständlich, daß selbst die Enttäuschungen und Ernüchterungen, die er in Paris von Anfang an erlebte, keine augenblickliche Richtungsänderung seiner gesamten Kunstansichten herbeiführen konnten.

Wagners Enttäuschung über die Wirklichkeit des Pariser Theaterlebens rührte vor allem daher, daß er in den Opernaufführungen keine Manifestationen einer mit ihrer Zeit im Einklang stehenden Kunst, sondern lediglich die Machenschaften einer von persönlichen Interessen gelenkten „Kunstindustrie“ erblicken konnte. Die echte und unmittelbare Popularität, welche Wagner erwartet hatte, erwies sich als der bloße Beifall eines beschränkten, auf Amusement ausgerichteten und von der Claque angefeuerten Publikums. Besonders in seinen Berichten für die *Dresdener Abendzeitung* (XII, 65–130) und im *Europa*-Aufsatz über die „Pariser Amusements“ (XII, 31–45) prangerte Wagner diese Zustände an zahlreichen einzelnen Beispielen an: statt auf dramatische Wahrheit und

21 Brief an Meyerbeer vom 4. Februar 1837, *Sämtliche Briefe* I, 323.

22 Laube, a.a.O., I, 98.

musikalische Natürlichkeit sei das Interesse auf Effekt, augenblickliche Wirkung, glänzende Ausstattung und unnatürliche Virtuosenkunststücke gerichtet, an die Stelle unmittelbaren Erlebnisses sei der von Geschäftsinteressen und der herrschenden Mode diktierte Geschmack getreten.

Trotz der Härte der gefällten Urteile wird, wenn nicht der einmal angeschlagene Ton eines Berichtes jede Rücksicht ausschließt, immer wieder Wagners Wunsch spürbar, sowohl das Publikum als auch die bedeutendsten unter den Pariser Opernkomponisten, besonders Auber, Halévy und Meyerbeer, von der Schuld an den herrschenden Zuständen freizusprechen. Beide, Künstler und Publikum, erscheinen Wagner im Grunde als die Verführten, einem allgewaltigen Kreis von Theaterdirektoren und Virtuosen machtlos ausgeliefert. So ist der Erzähler in der Novelle „Ein Ende in Paris“, welcher dem deutschen Musiker R. die Wahrheit über das Pariser Theaterleben beizubringen sucht, durchaus der Meinung, „daß bei deinem Talente es dir beschieden sein dürfte, zu reüssieren, sobald du nur mit dem Publikum zu tun hättest“ (I, 117). Und im ersten Bericht für die *Dresdener Abendzeitung* bekennt Wagner, daß er insofern volle Achtung für das Pariser Publikum gewonnen habe, als es „durchaus nur Ausgezeichnetem Beifall spenden“ wolle und sich Auber, Halévy und Meyerbeer als Maßstäbe gesetzt habe (XII, 67f.).

Auf diese Weise wird es Wagner möglich, trotz den eigenen schlechten Erfahrungen mit den Pariser Theaterdirektoren, an der Vorstellung festzuhalten, daß der französische Beitrag zu der erstrebten universalen Oper von entscheidender Wichtigkeit sei. In der ersten literarischen Arbeit der Pariser Zeit, dem für Schlesinger verfaßten Bericht „Über deutsche Musik“²³, der insgesamt durch eine viel differenziertere und positivere Beurteilung der deutschen Musik gekennzeichnet ist als irgend ein Text der dreißiger Jahre, betont Wagner am Ende doch wieder die Überlegenheit der französischen Oper über die gegenwärtige deutsche hinsichtlich ihrer Popularität (I, 165f.). Wagner preist Aubers *Stumme von Portici* als ein „Nationalwerk, wie jede Nation höchstens nur eines aufzuweisen hat“ und nennt die „stürmende Tatkraft“, die sich in diesem Werke kundtue, „die wahrhafte Verkörperung der letzten Geschichte der französischen Nation“. Mit dieser Oper habe die neuere französische Schule ihre Spitze erreicht und die „Hegemonie über die zivilisierte Welt“ errungen.

Als Vollender der französischen Nationaloper wird Auber zum unmittelbarsten Wegbereiter der universalen Oper, deren Verwirklichung Wagner freilich wiederum, wie in den Texten des Jahres 1837, dem Deutschen vorbehält. Dabei wird allerdings in dem Pariser Aufsatz, wie ihn die *Gesammelten Schriften* wiedergeben, kein Name genannt. Dies könnte zu der Vermutung führen, Wagner, von der wenig wirkungsvollen Unterstützung Meyerbeers in Paris enttäuscht, habe

23 In den *Gesammelten Schriften* unter dem Titel „Über deutsches Musikwesen“.

bei der Vollendung der neuen universalen Aufgabe nun nicht mehr an Meyerbeers Leistungen, sondern nur noch an seine eigenen Vorhaben gedacht. Der Deutsche, dem es „eher als jedem andern möglich“ sei, „auf fremdem Boden die Richtung einer nationalen Kunstepoche auf die höchste Spitze und zur universellen Gültigkeit zu bringen“, wäre demnach nun nicht Meyerbeer und auch nicht Wagner als Nachfolger Meyerbeers, sondern einzig und allein Wagner, kraft einer nur von ihm wirklich zu erwartenden gleichzeitigen Ausnützung französisch dramatischer und deutsch musikalischer Impulse. In diesem Sinne, deutlich auf das eigene Musikdrama bezogen, ist in den „Erinnerungen an Auber“ des Jahres 1871 vom Überschreiten der „Grenzlinie zwischen den Schöpfungen des deutschen und des französischen Geistes“ die Rede (IX, 59f.). Bei näherem Zusehen erweist sich jedoch auch in diesem Zusammenhang die oft behauptete rasche Lösung Wagners vom Vorbild Meyerbeer als eine Täuschung unter dem Einfluß späterer Anschauungen. Denn abweichend von den *Gesammelten Schriften* fährt die *Gazette musicale* nach dem oben zitierten Satz von der besonderen Möglichkeit des Deutschen folgendermaßen fort: „Haendel et Gluck l'ont prouvé surabondamment, et de nos jours un autre Allemand, Meyerbeer, nous en offre un nouvel exemple“²⁴.

Mit diesem Satz aber ist eindeutig eine Verbindung zwischen dem Pariser Bericht „Über deutsche Musik“ und dem Aufsatz über Meyerbeers *Hugenotten* hergestellt. Daß die beiden Texte miteinander in Zusammenhang stehen, geht freilich allein schon aus einigen beinahe oder vollständig gleichlautenden Abschnitten hervor; dennoch wurde häufig die Auffassung vertreten, Wagners positive Einstellung gegenüber Meyerbeer gehöre nicht der Pariser Zeit an, der *Hugenotten*-Aufsatz müsse demnach in der Zeit des ersten Meyerbeer-Briefes, also im Jahre 1837 entstanden sein²⁵. Die Bezugnahme auf Meyerbeer in der französischen Fassung des ersten Pariser Aufsatzes, die übrigens der Haltung mehrerer Pariser Briefe Wagners durchaus entspricht, dürfte demgegenüber endgültig die Annahme bestätigen, der *Hugenotten*-Aufsatz sei im Sommer 1840 in Paris, im Anschluß an den Bericht „Über deutsche Musik“ entstanden²⁶.

Zieht man überdies in Erwägung, daß Wagner in den Texten für die *Gazette musicale* das Schwergewicht auf die deutsche Musik, in den Arbeiten für deutsche Zeitungen dagegen auf die Pariser Ereignisse legte, was die verschiedenen *Freischütz*-Berichte besonders deutlich zeigen, so läßt sich vermuten, daß Wagner dem Herausgeber der *Europa*, August Lewald, im Juli 1840 nicht den Bericht „Über deutsche Musik“, sondern eben den in Zusammenhang mit diesem Text entstandenen Aufsatz über die *Hugenotten* zur Veröffentlichung anbot²⁷.

24 *Oeuvres en prose* I, 179.

25 Vgl. etwa Curt von Westernhagen, *Wagner*, Zürich 1968, 56f

26 Diese Annahme wird etwa in der Einleitung zu den *Sämtlichen Briefen*, I, 65 vertreten; vgl. bes. auch Friedrich Hirsh, „Wagner, Meyerbeer und Heine“, *Das Goldene Tor* V (1950), 385, wo der *Hugenotten*-Aufsatz, als für die *Dresdener Abendzeitung* bestimmt, gleichfalls der Pariser Zeit zugewiesen wird.

In der Tat läßt sich bei näherer Prüfung Wagners Aufsatz über Meyerbeers *Hugenotten* nur aus der zwiespältigen Situation der Pariser Zeit völlig verstehen. Wagner unternimmt hier noch einmal den Versuch, die effektreiche, populäre Große Oper Meyerbeers als höchste Realisierung des gegenwartnahen, universalen Kunstwerks zu deuten, wie er es selber in seinem, zu jener Zeit wieder in Arbeit befindlichen *Rienzi* anstrebte. „Mit deutscher Gediegenheit und italienischer Schönheit ausgerüstet, warf sich Meyerbeer in den französischen Enthusiasmus“, schreibt Wagner, und aus dieser Verbindung, die es dem deutschen Opernkomponisten ermögliche, „etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen“, seien die *Hugenotten* hervorgegangen (XII, 23 u. 26). Und noch einmal versucht Wagner, das Kunstwerk unmittelbar der Wirklichkeit, nicht einem in sich abgeschlossenen Kunstbereich zuzuordnen: „Meyerbeer schrieb Weltgeschichte, Geschichte der Herzen und Empfindungen, ... er schrieb Taten der Musik“ (XII, 27).

In diesem Versuch, Meyerbeer noch einmal, wie in dem Briefe des Jahres 1837, zum Verwirklichen der modernen universalen Oper zu erklären, mochte ihn ein inzwischen erschienener Text Heinrich Heines bestärkt haben, der gleichfalls Universalität und Aktualität als Wesenszüge der *Hugenotten* hervorhob²⁸. In einem Vergleich Meyerbeers mit Rossini führt Heine aus, daß dieser in seiner Musik „das isolierte Gefühl eines Einzelnen“ ausdrücke, jener dagegen das „Gesamtgefühl eines ganzen Volkes“. Meyerbeers Musik sei im Gegensatz zu der Rossinis „mehr sozial als individuell“; Rossini habe seine Triumphe während der Restauration gefeiert, Meyerbeer hingegen sei der Mann der von der Julirevolution veränderten Zeit. In die „harmonischen Ströme“ der Musik der *Hugenotten* „stürzt sich gern unsre Seele, wenn sie von den Leiden und Freuden des ganzen Menschengeschlechts erfaßt wird und Partei ergreift für die großen Fragen der Gesellschaft“.

*

Trotz der offensichtlichen Unterstützung, die Wagners Gedanken in Heines Ausführungen finden, läßt sich nicht übersehen, daß in den Pariser Aufsätzen, anders als in den Texten der dreißiger Jahre, Wagners Konstruktion der universalen Oper einen Widerspruch enthält. Dieser Widerspruch betrifft die besondere Befähigung des Deutschen, die populäre italienische Melodie mit dem populären französischen Enthusiasmus zu verbinden. Solange Wagner die tiefere Wissenschaft und gründlichere Ausbildung des deutschen Komponisten, also handwerklich-technische Voraussetzungen, für die Fähigkeit zur Synthese verantwortlich macht, läßt sich eine Bewahrung der populären, effektvollen und publikumswirksamen Elemente der Großen Oper vorstellen. Wenn Wagner aber im *Hugenotten*-Aufsatz das „deutsche Erbteil“ neu bestimmt, und zwar als „Nai- vität der Empfindung“, „Keuschheit der Erfindung“, als „Poesie“ und „jung-

27 Vgl. *Sämtliche Briefe* I, 399.

28 „Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald“, *Der Salon* IV, *Sämtliche Werke* IV, 540–553, bes. 542–44.

fräulich verschämte Züge tiefen Gemütes“ (XII, 27), so nennt er damit Eigenschaften, die einem auf große Wirkung und Popularität gerichteten Schaffen geradezu entgegengesetzt sind²⁹. Dies wird besonders deutlich, wenn man in dem Bericht „Über deutsche Musik“ verfolgt, auf welche Weise Wagner zu der neuen Bestimmung der deutschen Eigenart gelangt (I, 151–157). „Naivität“, „Keuschheit“ und „Verschämtheit“ werden hier darauf zurückgeführt, daß der Deutsche die Musik um ihrer selbst willen liebe, daß er imstande sei, „Musik zu schreiben bloß für sich und seinen Freund, gänzlich unbekümmert, ob sie jemals exekutiert und von einem Publikum vernommen werden soll“. Der deutsche Musiker rechne nicht auf die unterhaltungssüchtige Masse, sondern wünsche nur „vom vertrauten Kreise weniger“ verstanden zu werden. So fühle sich der Deutsche auch nicht zur Oper mit ihrem „Wust von Anhängseln anderer Kunstproduktionen“ und ihrem Zwang zur Unterordnung bestimmt, sondern viel eher zur Instrumentalmusik, in welcher die Tonkunst am selbständigsten und eigentümlichsten repräsentiert werde.

Der Zwiespalt ist offensichtlich: einerseits versuchte Wagner trotz allem Abstoßenden der Pariser Wirklichkeit seine bisherige Haltung, die auch seine Kompositionen bestimmt hatte, im Wesentlichen beizubehalten, andererseits sah er sich gezwungen, unter dem Eindruck der Pariser „Kunstindustrie“ und ihres Virtuositums, sowie unter dem Einfluß des neuen Beethoven-Erlebnisses die Gültigkeit entgegengesetzter, der „Kunstperiode“ zugehöriger Anschauungen, die er bisher überwunden geglaubt und abgelehnt hatte, anzuerkennen. Der *Hugenotten*-Aufsatz erscheint als der mißglückte Versuch, die Neubestimmung der deutschen Eigenart mit der unveränderten bisherigen Haltung in Einklang zu bringen.

Die folgenden Texte der Pariser Zeit sprechen dafür, daß Wagner die Unmöglichkeit eines solch unmittelbaren Ausgleichs selbst erkannte. In dem Aufsatz „Der Künstler und die Öffentlichkeit“ (I, 180–186) findet diese Erkenntnis den Ausdruck tiefster Resignation, wenn Wagner sich zu der Ansicht bekennt, in dem Bestreben, von der Menge verstanden zu werden, gebe der Künstler seine Künstlerschaft auf, bleibe er dieser aber treu, so bleibe er auch unverstanden. Wagner sucht vergeblich nach einer Antwort auf die Frage, welches die Motive seien, die den Künstler zum Publikum drängen. Unter allen in Erwägung gezogenen und wieder verworfenen Antworten ist eine besonders interessant, die den Drang nach Popularität mit der Besorgnis des Künstlers in Zusammenhang bringt, ohne diese Bestrebungen könnte „die Geschichte der Musik ... eines schönen Tages stille stehen“.

29 Wagners Versuch, diese Eigenschaften in den *Hugenotten* nachzuweisen, gibt dem Aufsatz tatsächlich den Anschein des Ungeschickten und Übertriebenen, den Maurice Boucher bemerkte (*Les idées politiques de Richard Wagner*, Paris 1947, 14f.).

Wagner nennt und verwirft damit eine wesentliche Triebkraft seines eigenen Schaffens, das nach dem Vorbild Meyerbeers darauf gerichtet gewesen war, die neue Kunst einer neuen Zeit zu verwirklichen. Auch unter diesem Aspekt mußte ihm die Erkenntnis, daß die für überholt gehaltenen Anschauungen einer in sich abgeschlossenen „Kunstperiode“ noch Gültigkeit hatten, als Gefährdung erscheinen. Von einem rein beglückenden Wiederfinden der deutschen Musik oder gar von einer harmonischen „Rückkehr zu sich selbst“ im Pariser Beethoven-Erlebnis, wie Wagner später selbst vorgab und die Literatur immer wieder ausführte, kann somit kaum die Rede sein³⁰. Die Hinwendung zu den Anschauungen der „Kunstperiode“, zu dem für überwunden gehaltenen Spiritualismus und zu der eingangs berührten, an Hoffmann orientierten Auffassung vom isolierten, heiligen Kunstwerk ist vielmehr zunächst eine Rückwendung zur Vergangenheit und ein Verzicht auf die erstrebte Erneuerung und Aktualisierung der Kunst. An die Stelle des im Sinne des Jungen Deutschland verstandenen Meyerbeer, der „Weltgeschichte“ und „Taten der Musik“ schreibt, tritt Beethoven als unnahbarer Verwahrer eines Heiligtums, der nicht damit rechnet, zu gefallen und verstanden zu werden (I, 107ff.). Und es ist bezeichnend, daß im Aufsatz „Der Virtuos und der Künstler“ Mozart und Beethoven im romantischen Gleichnis der Bergwerksage als der Wirklichkeit entzogene, einer fernen Vergangenheit angehörige Gestalten erscheinen (I, 167ff.)³¹. Wagner glaubt auf den Anspruch, die Geschichte der Musik weiterzubringen, verzichten zu müssen, weil sich das Neue doch bloß in neuen Schulen und Manieren äußere, und er bekennt sich stattdessen zum romantischen Bild der Kette, „die sympathische Seelen durch die Jahrhunderte hindurch magisch aneinander fesselt“ (I, 181)³².

Diese Wandlung der Ansichten rückt Wagner in die Nähe Robert Schumanns, von dem ihn bisher allein schon dessen radikale Ablehnung Meyerbeers deutlich geschieden hatte. Doch gerade der Vergleich mit Schumann gibt Wagners besondere Situation zu erkennen: Schumann war der Aktualisierungs- und Popularisierungstendenz der neuen Kunstauffassung der dreißiger Jahre von Anfang an kaum gefolgt, seine Bestrebungen nach der neuen Kunst einer neuen, von allem Philiströsen freien Zeit gingen nicht von einer Verwerfung der vergangenen „Kunstperiode“, sondern von deren Erneuerung aus. Dem entspricht es, daß Schumanns bisheriges eigenes Schaffen – in den Klavierwerken der dreißiger Jahre als eine ausgesprochene

30 Vgl. etwa Curt von Westernhagen, a.a.O., 67f.

31 Dem Bergwerk-Motiv kommt bei Novalis große Bedeutung zu, bei E. T. A. Hoffmann etwa in der Novelle „Die Bergwerke zu Falun“, welche Wagner in der Pariser Zeit zu einem Libretto-Entwurf anregte (XI, 125–135).

32 Vgl. etwa E. T. A. Hoffmann, „Alte und neue Kirchenmusik“, *Schriften zur Musik*, hrsg. v. Friedrich Schnapp, München 1963, 235, u. Joseph von Eichendorff, „Viel Lärmen um nichts“, *Werke und Schriften*, hrsg. v. Gerhart Baumann, II, Stuttgart 1957, 470; Wagners Anlehnungen an Novalis und Hoffmann sollten freilich nicht zu der Annahme führen, Wagners Absage an die Wirklichkeit und seine Resignation überhaupt, auch in späteren Jahren, entsprächen der romantischen Haltung jener Dichter.

Kunst der versteckten Anspielungen – viel weniger auf Popularität als auf das Verständnis des „vertrauten Kreises weniger“ gerichtet war. Für Schumann, anders als für Wagner, stand es außer Zweifel, daß die im Bewußtsein der Kette der „sympathischen Seelen“ geschriebene Musik die Musik der Zukunft sei. In diesem Sinne stellte er der „Unmusik“ der *Hugenotten* Mendelssohns *Paulus* als „Vorrede zu einer schönen Zukunft“ gegenüber, während Wagner davon ausgegangen war, daß es eine offenbare Verkennung der Gegenwart sei, wenn einer jetzt Oratorien schreibe, an deren Gehalt und Form keiner mehr glaube³³.

*

Wagner suchte die Resignation und die Gefahr, in die er seine Künstlerschaft gebracht sah, dadurch zu überwinden, daß er die populäre Wirksamkeit der Musik, die er als Opernkomponist nach wie vor erstrebte, vom Beethoven-Erlebnis her neu, in einer mit dem „deutschen Erbteil“ zu vereinbarenden Weise bestimmte. Die Unmöglichkeit, Musik im Geiste Beethovens unmittelbar mit der französischen Art der Popularität, das heißt mit Effekt und gegenwartbezogener Wirkung zu verbinden, stellt Wagner jetzt mit aller Deutlichkeit am Beispiel Berlioz' dar. So gesteht er der *Symphonie funèbre et triomphale*, zur Erinnerung an die Julirevolution geschrieben, Popularität im idealsten Sinne ähnlich derjenigen der *Stimmen von Portici* zu; im übrigen aber preist er Auber glücklich, weil dieser die Sinfonien Beethovens nicht gekannt habe, während Berlioz, vom Geist Beethovens angeweht, einerseits notwendigerweise in Paris in eine völlige Isolation geraten sei, andererseits aber, da die französische Richtung in ihm doch vorherrschende, nur eine „unheilig-verworrene, modern-frappante Tonsprache“ habe erreichen können (XII, 88–91).

Zur gleichen Zeit, da dieser Text entstand, im Frühjahr 1841, bestimmte Wagner in der Novelle „Ein glücklicher Abend“ die Popularität und Weltbezogenheit der Musik neu: Die banale Popularität, die der breiten Masse sich aufdrängende Wirkung, wird abgelehnt; die Komposition als große, mit weltgeschichtlichen Maßstäben zu messende Tat aber wird gerettet. Dies legt Wagner am Beispiel der *Eroica* dar: nicht eine „musikalische Kriegsgeschichte des ersten Italienischen Feldzuges“ habe Beethoven darstellen wollen, sondern zugrunde liege die Vorstellung „einer heldenmütigen Kraft, die mit gigantischem Ungestüm nach dem Höchsten greift“. Und diese Vorstellung sei eine keineswegs „außer dem Bereiche der Musik“ liegende „Idee“. So wird Beethovens Sinfonie „ein ebenso großes Zeugnis menschlicher Schöpfungskraft als Bonapartes glorreicher Sieg“, eine „große, unerhörte Tat“ (I, 146ff.). Das Verständnis eines solchen durch seine Idee wirksamen Werkes kann freilich kein allgemeines und unmittelbares mehr sein, sondern es ist auf die Eingeweihten beschränkt. Der Kreis der Eingeweihten ist nicht das von der Mode verführte Publikum, zu ihnen gehört

³³ Robert Schumann, „Fragmente aus Leipzig“, *Neue Zeitschrift für Musik* VII (1837), 74f.; die auf Friedrich Schneider bezogene Bemerkung Wagners: XII, 4.

aber auch nicht der Musiker, der bloß Virtuose ist, oder der „Kenner“ von der Art des Engländers in der „Pilgerfahrt zu Beethoven“. Das Verständnis ist vielmehr dem „wahren“, selber womöglich erfolglosen und unverstandenen Musiker und, was entscheidend ist, einem als ideal vorgestellten Volk vorbehalten. Bereits in der „Pilgerfahrt zu Beethoven“ läßt Wagner Beethovens Septett von böhmischen Dorfmusikanten mit einem „tiefen Gefühle“ vortragen, wie es kaum von den meisterhaftesten Virtuosen zu erwarten sei, und Beethoven selber werden in dieser Novelle die Worte in den Mund gelegt, die Wiener seien ein gutmütiges Volk und nicht gelehrt, er lebe deshalb lieber unter ihnen als unter gescheiterten Leuten (I, 94 u. 109).

Wagner ging jedoch noch einen Schritt weiter, indem er die Neubestimmte Popularität, die Verbindung mit einem als ideal vorgestellten Volk und den Charakter des Kunstwerks als „Tat der Musik“ zu konkretisieren suchte. Als aufschlußreich erweist sich in diesem Zusammenhang jene Meinungsverschiedenheit, die im „Glücklichen Abend“ insofern bestehen bleibt, als der deutsche Musiker R. die völlige Absichtslosigkeit der Sinfonien Beethovens behauptet, während der Erzähler die Möglichkeit zur Konkretisierung – hinsichtlich der Sinfonie: die Erlaubnis zur persönlichen programmatischen Erklärung für den „gewöhnlichen Weltmenschen“ – als Eigenschaft des Kunstwerks versteht. Die Ansicht des deutschen Musikers R. entspricht derjenigen, die Wagner selber solange vertrat, als er sich in seiner Resignation in eine völlige Isolation verbannt sah und diese Isolation als durch das Wesen der Musik bedingt erachtete. Der Erzähler dagegen, der einen Ausweg aus der Isolierung sucht, zeigt Wagner in der Überwindung der Resignation. Diesem Unterschied entspricht auch die Tatsache, daß in der Novelle „Ein Ende in Paris“ der Erzähler überlebt, während der deutsche Musiker R. aus Mangel an jeglicher Verbindung mit der Wirklichkeit zugrunde geht und den Glauben an die Musik – „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven“ – als rein persönliche religiöse Haltung mit ins Grab nimmt (I, 135).

Wagners Bestreben nach Konkretisierung, welches sich im „Glücklichen Abend“ als Befürwortung eines erklärenden Programms zur Sinfonie äußert, wird vor allem in Beziehung auf die Oper bedeutsam. Vorab handelt es sich dabei um die Rolle, die dem gesungenen Wort zugedacht wird. So heißt es bereits in der „Pilgerfahrt zu Beethoven“: „Man stelle den wilden, in das Unendliche hinausschweifenden Urgefühlen, repräsentiert von den Instrumenten, die klare, bestimmte Empfindung des menschlichen Herzens entgegen, repräsentiert von der Menschenstimme“. Dadurch werde das menschliche Herz befähigt, die „unbestimmte Ahnung des Höchsten, zum göttlichen Bewußtsein umgewandelt, klar in sich zu fühlen“. Freilich wird hier auch gesagt, daß die Textgrundlage fehle, die eine solche Einsetzung der Menschenstimme erlaube, und daß der Komponist, der eine Oper solchermaßen konzipiere, ein Narr sei, „wenn er so etwas nicht

für sich selbst behielte, sondern es vor die Leute bringen wollte“ (I, 109–111). Diese bedauernde Erklärung, eine Verwirklichung des Vorgestellten sei doch nicht möglich, dürfte darin ihren Grund haben, daß die konkretisierende Funktion des Textes grundsätzlich zwar genannt ist, daß aber mit den ins „Unendliche hinaus-schweifenden Urgefühlen“ und der „unbestimmten Ahnung des Höchsten“ noch keine Voraussetzungen für einen wirklichen, zu jener Zeit vorstellbaren Operntext geschaffen sind. Diese Voraussetzungen sind erst in dem Moment vorhanden, da Wagner, am erwähnten Beispiel der *Eroica*, an die Stelle der „unbestimmten Ahnung“ die zur Wirklichkeit hin offene „Idee“ setzt.

Erst das Zusammenwirken der verschiedenen Komponenten – natürliche Affinität des Volkes zur „wahren“ Musik, Musik an sich als „Idee“ und „Tat“, Konkretisierung im Gesang – ermöglichte Wagner die Vorstellung und zugleich die Verwirklichung einer in neuem Sinne populären Oper. Die Vorstellung fand Wagner in Webers *Freischütz* weitgehend bestätigt, die Verwirklichung gelang ihm im *Fliegenden Holländer*. Beiden Werken – dem *Holländer* zweifellos unter dem Einfluß des *Freischütz* – liegt ein Vorwurf zugrunde, der die Verbindung zum Volke kundtut, ohne den Text zu einer Aktualisierung und die Musik zu Effekten zu zwingen, die der Allgemeinheit und Idealität des Kunstwerks widersprochen hätten: die im Volk verwurzelte oder zumindest als verwurzelt angenommene Sage. Grundsätzlich nimmt es Wagner nun, anders als noch in der ersten Pariser Zeit, in Kauf, daß die Oper durch die zugrunde gelegte Volkssage einen nationalen, im Falle des *Freischütz* einen spezifisch deutschen Charakter erhält³⁴. Ein Rest der früheren Meinung, daß der *Freischütz* zu wenig universal sei und einer vergangenen Epoche angehöre, bleibt allerdings insofern spürbar, als die Verwendung und Nachahmung charakteristischer Volksweisen trotz der dadurch erreichbaren Beliebtheit und Popularität als „einseitige Richtung“ abgelehnt wird. Solche Melodien, sagt Wagner – auf Auber bezogen, aber auch für Weber gültig –, „gewinnen durch ihre auffallende Erkennbarkeit das Ohr des Volkes, zerstören aber nicht selten alle dramatische Illusion“ (XII, 137f.).

Die Volkssage ist für Wagner nicht um des daraus zu entwickelnden nationalen Kolorits willen als Opernsujet geeignet, sondern auf Grund der Tatsache, daß sie Allgemeingültiges enthält. Denn der Komponist habe „bei dem Entwurfe und der Ausführung großer tragischer Opern“ einen Standpunkt einzunehmen, „von welchem aus, über alle Nationalitätsrücksichten erhaben, *rein menschliche* Verhältnisse empfunden und geordnet werden müssen“. Von da aus wird der Charakter der „dramatischen Melodie“ bestimmt, die „ein durchaus unabhängiges, universelles Gepräge“ haben müsse. Nur auf diese Weise bewirke der

34 Vgl. „Der Freischütz in Paris“, I, 212f. u. 219.

Komponist, daß „wir mit vollem geistigen Sinn aus uns, aus unsren täglichen Empfindungen, Eindrücken und Umgebungen vollkommen herausgerissen und in eine unbekante, und dennoch uns bewußte und erkenntliche Region versetzt werden“ (XII, 136ff.). In ihr, sagt Wagner, wirke „der volle Zauber der Romantik“; und es ist offensichtlich, daß der Begriff des Romantischen hier in demselben Sinne zu verstehen ist wie in der Bezeichnung des *Fliegenden Holländer* als „romantische Oper“. – Es ist erstaunlich, daß alle diese Erörterungen, die sich in Wagners letztem, nach Beendigung des *Fliegenden Holländer* geschriebenen Pariser Aufsatz finden, Halévy's *Jüdin* und *Königin von Cypern* betreffen, Werke eines französischen Komponisten also, dem Wagner hier eine absolute, auch von Auber nicht erreichte Sonderstellung zugesteht.

Wagner selber spricht hier nicht mehr von Popularität; doch handelt es sich insofern um die Antwort auf die „Popularitätsfrage“ am Ende der Pariser Zeit, als die gefundene Lösung die Art und Weise, in der der Musiker sich mitteilen kann, die allgemeine Wirksamkeit der Oper und im besonderen die Verbundenheit mit dem Volk betrifft.

*

Die Pariser Schriften, von der „Popularitätsfrage“ her betrachtet, ergeben ein aufschlußreiches Bild von Wagners künstlerischer Entwicklung und Wandlung um 1840. Sie lassen sich weder als kunterbunte Ideensammlung, in der „das Große der kommenden Zeiten bisweilen in blitzartiger Eingebung zu finden“ sei, abtun, noch als Zeugnisse einer innerlich gefahrlosen oder gar unproblematischen, nur durch äußere Not und Demütigung veranlaßten „Rückkehr zu sich selbst“ verharmlosen³⁵. Solche von späten Anschauungen Wagners beeinflusste Deutungen geben die Entwicklung der Pariser Jahre zumindest ebenso unvollständig wieder wie Hans Mayers Versuch, die Pariser Wandlung, ausgehend von einem um 1848 angenommenen Höhepunkt in Wagners Schaffen, bloß als Hinwendung zur Revolution zu erklären³⁶. Wie mühsam und für die eigene Künstlerschaft gefahrvoll Wagners Weg durch die Pariser Zeit tatsächlich war, gibt Wagner einmal selber zu erkennen, wenn er – wohl unter dem unmittelbaren Eindruck der wiedergelesenen und redigierten Pariser Schriften – bemerkt, daß zwischen dem

35 Wilhelm Waldstein, *Richard Wagner. Eine kulturhistorische Studie über die Entwicklung der künstlerischen Reformpläne in der entscheidenden Epoche zwischen „Lohengrin“ und der „Ring“-Dichtung*, Berlin 1922, Nachdruck Nendeln 1967, 18 (*Germanische Studien XVII*); Curt von Westernhagen, a.a.O.; auch in der Arbeit von Karl Wilhelm Zinnius (*Die Schriften Richard Wagners in ihrem Verhältnis zur zeitgeschichtlichen Lage*, Diss. Heidelberg 1936), in welcher die Pariser Zeit sorgfältig behandelt ist, fehlt der Hinweis auf die eigenen künstlerischen Schwierigkeiten Wagners.

36 „Nichtmehr und Nochnicht im ‚Fliegenden Holländer‘“, *Anmerkungen zu Richard Wagner*, 22–41.

Rienzi und dem *Fliegenden Holländer* „mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen war; vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr“ (I, 3). Durchaus verständlich wird nun auch die Notiz der „Autobiographischen Skizze“ von 1843, wonach Wagner sich vor der Komposition des *Fliegenden Holländer* in „wahrer Seelenangst“ befunden habe, fürchtend, „nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei“³⁷.

Freilich läßt sich nicht übersehen, daß insbesondere in jenen Aufsätzen der Pariser Zeit, in denen Wagner eine Neubestimmung der Popularität und des Wesens der Oper versucht, vielfältige Beziehungen zur späteren Theorie des Musikdramas zu finden sind. Dies zeigt sich etwa in der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Kunstwerk und Volk, wie auch in der Anschauung vom musikalischen Kunstwerk als „Tat“. So heißt es beispielsweise in der *Beethoven-Schrift* von 1870 hinsichtlich der neunten Sinfonie als des „vollendetsten Dramas“, nicht das Werk Beethovens, sondern die „in ihm enthaltene unerhörte künstlerische Tat“ gebe den „Höhepunkt der Entfaltung seines Genius“ zu erkennen (IX, 111f.). Und gleichfalls in den siebziger Jahren ist in dem Aufsatz „Über die Benennung ‚Musikdrama‘“ von den „ersichtlich gewordenen Taten der Musik“ als von einer wünschbaren und zutreffenden Bezeichnung der eigenen Werke die Rede (IX, 306). Eine Auswertung solcher Beziehungen zu späteren Anschauungen ist aber zweifellos fruchtbarer, wenn Wagners Pariser Schriften in ihrer ganzen Eigentümlichkeit gewürdigt werden, als wenn nur einzelne Gedanken der früheren Zeit, aus ihrem Zusammenhang herausgelöst, zur Stützung des scheinbar unverrückbaren Gebäudes der Wagnerschen Theorie benützt werden.

Denn dabei zeigt sich immer wieder, in wie wesentlichen Punkten Wagners Haltung der Pariser Zeit, selbst in der letzten Phase, von derjenigen späterer Jahre abweicht. So erscheinen die wichtigsten der in Paris verfaßten Texte, trotz novellistischer Einkleidung und gelegentlicher Pointierung, insgesamt als unmittelbarere Zeugnisse der eigenen Entwicklungen und Anschauungen als manche späteren Arbeiten, die mit ihrem „riesigen und bunten ideologischen Vorspann“³⁸ und in dem oft bemühenden Bestreben nach völliger Folgerichtigkeit und Widerspruchlosigkeit der Gedanken gelegentlich den Eindruck erwecken, sie seien um eines gewünschten Bildes willen manipuliert. In dieselbe Richtung weist auch, daß Wagner in zunehmendem Maße die Einzigartigkeit und Unvergleichlichkeit der eigenen Künstlerschaft behauptete, daß er aber noch am Ende der Pariser Zeit, nach der Vollendung des *Fliegenden Holländer*, die Bestätigung seines Schaffens im Werk zeitgenössischer Opernkomponisten, namentlich in Halévy's *Jüdin* und *Königin von Cypern* suchte.

37 *Sämtliche Briefe* I, 111.

38 Arnold Schmitz, „Richard Wagner“, *Riemann Musiklexikon* II, Mainz 1961, 878.

Endlich gehört es in diesen Zusammenhang, daß die Konsequenzen, die Wagner hinsichtlich der gegenwärtigen und zukünftigen Aktualität aus der neuen Pariser Lösung der Popularitätsfrage zog, in der Pariser und ersten Dresdener Zeit eindeutiger waren als später. Denn trotz der Idealität des Kunstwerks, auf die sich Wagner zurückzog, nahm er später für seine Kunst in zunehmendem Maße in Anspruch, daß sie umfassend, bis in die Bereiche der Politik und Religion hinein, als „Retterin und Erlöserin“ wirke³⁹. Als ein Beispiel für den daraus sich ergebenden Widerspruch kann die Tatsache gelten, daß Wagner, durchaus im Glauben an die Wechselwirkung von Kunst und Revolution, 1849 am Dresdener Mai-Aufstand teilnahm, unmittelbar danach aber, als scheinbar unbeteiligter Künstler, sich seine Stellung als Königlich Sächsischer Hofkapellmeister zu bewahren suchte. Es ist verständlich, daß Eduard Devrient diese Denkweise als „grundunehrlich“ empfand⁴⁰. Derselbe Widerspruch zeigt sich auch darin, daß Wagner in seinen Revolutions- und religiösen Reformplänen das „Volk“ als einen wesentlichen Faktor einsetzt, dann aber doch wieder, ähnlich wie in der Resignation der Pariser Zeit, nur von „meinen Freunden, die mich lieben“ Verständnis erwartet (IV, 234).

Demgegenüber beruht die in Paris erreichte Haltung auf der Erkenntnis, daß eine unmittelbare Wirksamkeit in Alltag und Gegenwart mit den höchsten Ansprüchen, die der Künstler an sich stellt, nicht zu vereinbaren sei. Sie ist Wagners Antwort auf ein Problem, vor das sich das altgewordene Junge Deutschland immer wieder gestellt sah und das den Auseinandersetzungen zwischen Börne und Heine zugrunde lag. Dabei steht Wagner am Ende der Pariser Zeit eher auf der Seite Heines, der die „öde Werkeltagsgesinnung der modernen Puritaner“ beklagt und bekennt: „Schönheit und Genie sind ja auch eine Art Königtum, und sie passen nicht in eine Gesellschaft, wo jeder im Mißgefühl der eigenen Mittelmäßigkeit alle höhere Begabnis herabzuwürdigen sucht bis aufs banale Niveau“⁴¹. Aus solcher Banalität, aber auch aus der Isolierung fand Wagner mit seiner Pariser Lösung der „Popularitätsfrage“ einen Ausweg, ohne die Grenzen der Kunst seiner Zeit zu verkennen. Dies äußerte sich in den Pariser Schriften und wurde im *Fliegenden Holländer*, mit der zugrunde gelegten Volkssage und mit seinem tragischen Motiv des Verzichts, zur künstlerischen Wirklichkeit.

39 Ders., „Der Mythos der Kunst in den Schriften Richard Wagners“, a.a.O., 3.

40 Notiz vom 18. Mai 1849, *Eduard Devrient, Aus seinen Tagebüchern Berlin-Dresden 1836–1852*, hrsg. v. Rolf Kabel, Weimar 1964, 488.

41 *Ludwig Börne. Eine Denkschrift*, a.a.O., VII, 144.