

Mallarmé und Richard Wagner

Autor(en): **Benda, Julien**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres**

Band (Jahr): **8 (1947)**

Heft 7-8

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-955778>

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 Wunder erkennen, die er durch Sie in der Kunst geoffenbart hat.» Dieser begeisterten Würdigung des Haydn'schen Genies und seines Werkes haben wir schlechterdings nichts mehr beizufügen; sie ist heute noch so wahr wie vor bald hundertundfünfzig Jahren. Ed. M. F.

Mallarmé und Richard Wagner

Die Aufnahme des Wagnerschen Kunstwerkes in Frankreich zeigt ein völlig anderes Bild als die Geschichte seines Erfolgs in Deutschland. Der Skandal, den der Jockey-Club anlässlich der Tannhäuser-Première in der Pariser Oper entfesselte, hatte einen rein politischen Hintergrund. Die Habitués der Kgl. Oper Unter den Linden gröhlten und johlten während der Erstaufführung der Meistersinger, weil sie den Tonmassen dieses Werkes den Musikcharakter absprachen. Ihre Ablehnung war musikästhetischer Natur. Hanslik gab dem dunklen Musikempfinden des deutschen Durchschnittspublikums bewußten und klaren Ausdruck, als er schrieb: «Was ist Musik? Tönende Arabesken. Verzierungen, die das Ohr erfreuen.» Die Geschichte von Wagners Erfolg in Deutschland ist die Geschichte einer Wandlung des musikalischen Verständnisses, die Umwertung bisher gültiger musikalischer Werte, der Sieg eines neuen musikalischen Schönheitsbegriffs. Die Begeisterung des Deutschen für Wagner ist kunsttheoretisch unterbaut. Sie ist ein Sieg über das vorwagnerische Musikideal des an der Sinnenoberfläche haftenden Klangvergnügens.

Für das französische Durchschnittspublikum ist Richard Wagners Kunst eine neue Begleitmusik zu dem seit 300 Jahren währenden, jeden Abend wiederholten und mit gleicher Freude gefeierten gesellschaftlichen Fest, das in der Großen Oper statthat. Man kennt Wagners entrüsteten Bericht über eine Don Juan-Vorstellung in Paris: Ein ewiges Kommen und Gehen, ungenierte Gespräche von Loge zu Loge. Aufmerksamkeit einzig während der Champagner-Arie, die von einem Sänger «en vogue» gesungen wird.

Die Sitten der Opernbesucher mögen sich gebessert haben — die Musik ist und bleibt für den Franzosen ein angenehmes Geräusch, das seine Weihe durch den prächtigen Saal erhält, in dem sie erklingt, dessen Genuß bedingt ist durch das prickelnde Gefühl, einer Versammlung von tout Paris beizuwohnen.

Sah Nietzsche also die Dinge im falschen Licht, als er sagte, daß Wagner nirgends tiefer begriffen werde als in Paris? Die klarsichtige Passion Nietzsches für Wagners Kunst und Menschentum kennt kein Vergreifen. Baudelaire und Mallarmé haben die wertvollsten Beiträge zur Philosophie des Wagnerschen Kunstwerks geleistet. Baudelaires Essais über Tannhäuser und Lohengrin sind allgemein bekannt. Seine anlässlich des Lohengrinvorspiels entwickelte Theorie der musikalischen Einwirkung auf die menschliche Psyche,

die Behauptung, daß ein Musikstück in allen Zuhörern dieselben Gefühle, ja Bilder und Gedanken derselben Ordnung entstehen läßt, ist eine Bereicherung der musikalischen Psychologie ersten Ranges. Weniger bekannt ist die kunsttheoretische Reaktion Mallarmés auf das Kunstwerk des Meisters. (Siehe Mallarmés «Rêveries d'un poète français».)

Mallarmé ist nach französischer Art ein Kritiker seiner Kunst. Er setzt darin die große Tradition der Boileau, La Fontaine, Voltaire, Hugo, Vigny, Baudelaire, Flaubert fort, die alle ihren Beitrag zur Lösung der Frage: Was ist ein Kunstwerk? Wie entsteht es? gegeben haben.

«Dichtung ist Musik. Musik ist Dichtung.» Dies der kürzeste Ausdruck von Mallarmés Aesthetik. Seine Dichtung geht nicht darauf aus, in einer strengen Bindung der Worte Gedanken, Bilder, Gefühle auszudrücken. Die Elemente seiner Kunst sind Ton, Klang, Rhythmus; sein Gelingen: die Neuschöpfung des Lebens im tönenden Fluß der Worte. «Einheit von Musik und Dichtung», lautet Wagners Kunstprogramm. Mallarmé ist entzückt, seine Kunstauffassung durch Wagners Autorität bestätigt zu sehen.

Warum gerade durch Wagners Autorität? Hat nicht schon Beethoven in der IX. Symphonie diese Einheit verwirklicht?

Beethoven zieht es aus dem Wirrsal der Musik zur Klarheit des Wortes. Wagner versenkt das Licht des Wortes in die Meerestiefe der Musik. Die Sehnsucht nach dem Licht weckt den Jubelchor der IX. Symphonie, die Sehnsucht, klarer als durch den ausdrucksvollsten Klang einen Gedanken auszusprechen. Die Geheimnisse der Nacht verführen Wagner zum Verrat am Wort, das im Werk des Meisters an den gefühlsbeladensten Stellen schweigt. Nicht das Wort, einzig die Musik ist das Lot der Gefühlstiefen. Das Wort schweigt, da der Liebestrank Tristans und Isoldens Widerstand gegen das Gefühl bricht, Tristan empfängt Isolde nach leidenvollem, verzweifeltem Warten wortlos, Wotans gesungener Abschied mündet in ein Nachspiel, in dem des Gottes Trauer, sein Opfer, seine Hoffnung den tiefsten Ausdruck findet. Mallarmé schreibt: «Die Poesie, der Idee zugewandt, ist Musik. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Poesie sind, wie die der Musik, unbegrenzt. Ein Vers, aus der Seele des Dichters brechend, hat die Aufschwungkraft des höchsten Geigen- und Trompetenjubels.»

Der französische Dichtersymbolist verwirklicht seine Kunst durch den Ausdruck unentschiedener, ungliederter Formen des Halb- und Viertelbewußtseins: Glück, Trauer, Verzweiflung, Hoffnung und Tröstung fließen in ein Gefühlsbassin, aus dem er seine um das Geheimnis des Lebens ringenden Verse schöpft. Die logische Bedeutung dieser Gefühlsformen interessiert ihn nicht. Sein Vers ist wortgewordene Stimmung. Er vermeidet die Beschreibung, die Erkenntnis und Erklärung der Bewegung, die er so wiedergeben will, wie sie erlebt wird: unbewußt. In der Musik, insbesondere in Wagners Musik, grüßt er die Verwirklichung dieses neuen Kunstwillens. Zu Unrecht. H. St. Chamberlain hat klar bewiesen, und das Werk des Meisters bestätigt

fast durchwegs die Chamberlainsche Auffassung, daß Wagner vom Drama zur Musik kommt, daß er Musiker wird, um sein dramatisches Ideal zu verwirklichen, den adäquaten Ausdruck für ein Geschehen zu finden, dem das Wort als Ausdrucksmittel nicht gerecht wird. Er sucht und findet den Ausdruck für das Wesen der Dinge in der Musik. Welcher Dinge? Der Liebe, der Treue, einer Meerfahrt, der Weltherrschaft, des Schicksals, der Erlösung. Seine Themen sind durchwegs der musikalische Ausdruck einer Idee. Seine Kunst ist der gelungene Versuch, mit dem Orchester und der menschlichen Singstimme zu philosophieren. Es gelingt ihm, den Sinn der Welt so besser zu erklären, als es in abstrakter Sprache der Philosoph zu leisten vermag. Mallarmé verwirft die Erkenntnis als kunstfeindlich, er wählt das unbewußt-bewegte Leben; in seinem Vers soll es leiden, glücklich sein, nicht aber denken, nicht erkennen. Ist er berechtigt, Wagner als Blutzengen seines Kunstwillens aufzurufen?

Mallarmé schreibt: «Der Gott Richard Wagner weiht ein heiliges Fest» (gemeint ist die Einleitung zum 3. Akt des Lohengrin). Aehnliche Entzückungsschreie entlocken ihm das Lohengrin-Vorspiel und die Ouvertüre zu Tannhäuser. Man erinnere sich der Bedeutung, die Richard Wagner dem Lohengrin-Vorspiel unterlegt hat: Der heilige Gral vom Himmel niedersteigend, zur Höhe zurückkehrend. — Die Ouvertüre zu Tannhäuser symbolisiert den Kampf zwischen irdischer und himmlischer Liebe. In Musik gesetzte religiöse und philosophische Ideen also, und ich wiederhole: Ideen, die durch die Musik ihren klarsten Ausdruck erhalten, deren Erkenntnis durch diesen Ausdruck vollständig werden soll. Mallarmé, in einem schweren Mißverständnis befangen, deutet diese Erkenntnismusik als Bestätigung für die Richtigkeit einer im Unbewußten wühlenden «Lebensdichtung». Nicht Wagner, Strawinski ist Mallarmés Gewährsmann auf dem Gebiet der Musik. Der russisch-französische Musikant befreit seine Musik von aller Gedanken- und Ideenunterlage. «Reine Musik oder keine Musik.» Logischer als Mallarmé, verwirft dieser Moderne Wagners Werk als ideenbeladen.

Bewegliche, fliehende, «angstvolle» Seelen- und Gefühlsformen nachzuschaffen, ist die einzige der Kunst würdige Aufgabe, laut Mallarmé. Das Theater des Bayreuther Meisters folgt der klassischen Logik der Hamburger, Pariser, Londoner, Athener Dramaturgie. Auf dem kürzesten Weg rollt das Geschick Tristans und Isoldens seinem tragischen, im Charakter der Helden begründeten Ende zu. Ist die Handlung des Rings, das heißt der Ablauf des Geschehens um Wotan nicht das Symbol aller Notwendigkeit? Hat nicht jedes der Wagnerschen Dramen seine Mittelpunktfigur, um die sich die ihr schicksalsverbundenen Nebenfiguren in harmonischen Gruppen bewegen? Auch die Seelenbewegungen seiner Helden und Heldinnen sind mit wenigen Ausnahmen (Senta, Kundry) eindeutig, klar und festumrissen. Brünnhildes Ausbruch im zweiten Akt der Götterdämmerung, ihre wissende Ruhe in der letzten Szene des Rings sind gewiß nicht fliehende, angstvolle, unentschiedene Gefühlsformen.

Debussy und seine Adepten ernannten Hans Sachs zum «Professor der Aesthetik», promovierten Kundry und Brünnhilde zu «Doktoren» der Theologie, Tristan verspotteten sie als Verzapfer von metaphysischen Theorien. Diese Schule lehnt Wagners Theater, auch seine Musik ab. «Zuviel Bewußtes, zuviel Organisation. Zuwenig Instinkt.» Melisande, das Traumwesen, sei die Idealgestalt eines Musikdramas. Gestaltlos, in ewigem Wechsel drängen sich die auf- und abwogenden Gefühle und finden ihren schwankenden «angstvollen» Ausdruck in der Musik eines Komponisten, der seine Tätigkeit «Komponieren» nicht mehr in des Wortes Grundbedeutung begreift. Die nach Konservatorium und Schulstube riechende Forderung des musikalischen Zusammenhangs, der Bindung der Themen wird fallen gelassen. Die Herrschaft der «kleinsten Einheit», des Akkords, der Harmonie und Klangfarbe beginnt. Nur Melodienfragmente werden geduldet, Themen in ihre Bestandteile zerlegt, die musikalische Entwicklung selbst aus der Kammermusik verbannt. Diese Musik ist ein «impressionistisches Feuerwerk. Ihr Gegensatz zur Wagnerschen Formel ist allgegenwärtig». (Dumesnil: «La musique contemporaine en France.») Die Herrschaft der kleinsten Einheit. Auch Mallarmé kennt keine organisierte Gedankenkette. Seine Poesie ist eine lose Folge momentaner Eingebungen, die vorausgehende von der folgenden durch Welten getrennt.

Debussy und seine Schule verwirklichen Mallarmés Kunstideal im Bereiche der Musik. Sie brechen mit den Kompositionsregeln der traditionellen Musik und setzen die «unendliche Melodie» an ihre Stelle, diesen musikalischen Ausdruck des Bewußtseinsflusses, in dem Halbgedanken, Halbgefühle durcheinanderwogen. Auch Mallarmé verließ die strenge Schule der Metrik. «Der französische Vers muß geschmeidig, regelfrei werden, um das regelfreie Leben ausdrücken zu können.» Debussy und seine Nachfolger heben den Unterschied zwischen Dur und Moll auf, sie «ertränken die Tonalität, lösen die Akkorde nicht auf». Auslöschung des Bewußtseins, Ausdruck des Unbewußten, in dem alle Unterschiede schwinden: Mallarmés Kunstideal ist von Debussy, nicht von Wagner in Musik gesetzt worden. Von einigen Stellen im Tristan abgesehen, ist Wagners Musik scharf profiliert, eine Musik der festen Konturen, Themen, die ihren Anfang, ihre Entwicklung, ihr Ende haben, geniale, im klassischen Sinn durchgeführte Uebergänge, eine Themenfolge also in regeltvoll gebundener Ordnung.

Mallarmés kunstphilosophische Bemerkungen zu Richard Wagners Musik und Werk sind zum größten Teil Mißverständnisse. Er hört aus dem Werk des Meisters, zu Unrecht, seinen eigenen Kunstklang. Die Nachfolger und Schüler Mallarmés entthronen Wagner und setzen Debussy an seine Stelle. (L. Vallas: «Les idées de Claude Debussy.») Durch Welten seien sie von Wagner geschieden. So ihre Behauptung, die der Wahrheit nicht näher kommt als Mallarmés Irrtum über die Parallelität seines und Wagners Kunstideals. Der Künstler, seine Kunst ausübend, unterscheidet die feinsten Nüancen. Den abstrakten Gedanken handhabt er als Dilettant: In Vorurteilen und Leidenschaften befangen. («Domaine français». Ed. des Trois Collines, Genève.)

Julien Benda.