

Richard Wagner und der Gedanke

Autor(en): **Frey, Hans-Jost**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **43 (1963-1964)**

Heft 6

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161501>

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.

Richard Wagner und der Gedanke

HANS-JOST FREY

In *Oper und Drama* steht der Satz: «Ein *Gedanke* ist das im *Gedenken* uns *dünkende* Bild eines Wirklichen, aber Ungegenwärtigen¹.» Man findet ihn dort eingebettet in eine allgemeine Theorie des Erkennens, die zwar nicht neu, aber für Wagners Denken wichtig und bezeichnend ist. Vom Gedanken wird zunächst gesagt, daß er mit einem Wirklichen in Beziehung steht. Dieses Wirkliche aber wird dadurch, daß es ins Bewußtsein tritt, einer Verwandlung unterworfen: es ist nicht mehr es selbst, sondern ein Gedachtes; es ist seiner einmaligen und besonderen Gegenwart, seinem Ort und seinem Augenblick mit einem Male entzogen, löst sich aus der Gebundenheit der Tatsächlichkeit und bewahrt sich als Abwesendes in der neuen Gegenwart des Gedankens. Wir können zwar das Wirkliche denken, aber das Wirkliche ist im Denken ungegenwärtig; es ist das, was nicht mehr ist, was nur noch im Gedenken als Bild des Vergangenen überlebt. Die Erfahrung des Denkens ist so einer merkwürdigen Zwiespältigkeit ausgesetzt: einerseits erkennen wir nur durch das Denken, und andererseits beraubt uns die Erkenntnis der Gegenwart des erkannten Gegenstandes. Was *ist*, ist unerkant, und was erkannt ist, *ist* nicht mehr. Es erhebt sich nun sogleich die Frage, wie die Wirklichkeit mit dem Denken zusammenhängt, ob ein Erkennen überhaupt möglich, oder ob nicht vielmehr alles Denken ein bloßes Dünken sei, da ja keine Gegenwart den Gedanken zu stützen scheint. Wagners Antwort ist einfach: «Etwas, was nicht zuerst einen Eindruck auf unsere Empfindung gemacht hat, können wir auch nicht denken, und die vorangehende Empfindungserscheinung ist die Bedingung für die Gestaltung des kundzugebenden Gedankens².» Das Denken ist demnach nichts Voraussetzungsloses und auch nichts Ursprüngliches, sondern es bedarf der ihm vorausgehenden Empfindung, in der wir den Gegenstand in seiner Wirklichkeit erfahren und in der uns das Wirkliche in seinem Sein gegeben ist. Ich bin in dem Maße, als ich empfinde. Die Empfindung ist die äußerste und innerste Gewißheit der Welt und meiner selbst, die ich haben kann.

An dieser Stelle muß man sich daran erinnern, daß Wagner ein teilnehmender Leser von Ludwig Feuerbachs frühen Schriften war, und bevor wir seinen Gedankengang weiter verfolgen, ist ein Hinweis darauf angebracht, daß alles bisher Dargelegte, wenn auch nicht mit ganz gleicher Akzentsetzung, bereits in Feuerbachs *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit* klar ausgesprochen ist. Daß die Spur noch weiter zurückführt — etwa bis zu den französischen Sensualisten — muß uns hier weniger beschäftigen als die Frage, wie weit Wagner sei-

ner Quelle folgt, und wo er sich von ihr scheidet. Feuerbach selbst sprach von seinem Bemühen als von einer Philosophie, «welche nicht [. . .] den Gänsekiel für das einzig entsprechende Offenbarungsorgan der Wahrheit hält, sondern Augen und Ohren, Hände und Füße hat, nicht den Gedanken der Sache mit der Sache selbst identificirt, um so die wirkliche Existenz durch den Kanal der Schreibfeder auf eine papierene Existenz zu reduciren, sondern beide von einander trennt, aber gerade durch diese Trennung zur *Sache selbst* kommt, nicht das Ding, wie es Gegenstand der abstracten Vernunft, sondern wie es Gegenstand des *wirklichen, ganzen Menschen*, also selbst ein ganzes, *wirkliches* Ding ist, als das *wahre* Ding anerkennt³». Der wirkliche und ganze Mensch ist aber nicht der bloß denkende und vernünftige, sondern der empfindende:

Du bist Individuum nur so lange, als du empfindest; die Gewißheit seines Daseins hat das Individuum nur in der Empfindung; das Bewußtsein ist das Sein des Seins, es ist allein absolut zuverlässiges, unbedingt gewisses, das ist wirkliches, positives Sein; die Empfindung ist aber nichts weiter als das individuelle, mit dem Individuum identische Selbstbewußtsein; erst in der Empfindung *ist* daher das Individuum Individuum; sie ist nicht ein das Sein Begleitendes, sondern sie ist das Sein des Individuums; *Dasein habe ich allein in der Empfindung*⁴.

Die Theorie des Denkens, welche Feuerbach aus dieser ursprünglichsten Vergewisserung des eigenen Seins herleitet, entspricht in allen Teilen Wagners Überlegungen, die zweifellos unmittelbar an die folgenden Formulierungen Feuerbachs anknüpfen:

Dein Sein ist immer nur auf die Gegenwart eines Augenblicks beschränkt, nur so viel bist Du, als Du immer gegenwärtig, diesen Augenblick bist; die Vergangenheit, wenn sie auch noch in Deiner Erinnerung lebt, ist doch nicht mehr Sein; Sein ist immer nur die Gegenwart des mit seinem Sein zugleich verschwindenden Augenblicks. Dein ganzes Leben ist ein ununterbrochener Erinnerungsproceß, Alles in Dir und Du mit ihm vergehst; mit diesem Vergehen wird es Object der Erinnerung, des Geistes. Der Strom der Zeit ist daher allein der Acheron, der die Lebenden in das Schattenreich des Geistes übersetzt; die Zeit nur bildet den Übergang vom Sein zum Wesen, die Zeit nur bringt die Welt zu Verstand und zur Besinnung. Um ein Object des Verstandes, der Erkenntnis werden zu können, muß Etwas ja *vergangen* sein; so lange Etwas *ist*, so lange ist es auch nur ein Object der Leidenschaft, ein Object blinder Liebe oder blinden Hasses⁵.

Im Denken ergreifen wir nicht das Sein, sondern wir denken erst von dem Verlust aus, in den uns das Sein übergeht. Das Leben, sagt Feuerbach, ist ein Erinnerungsproceß, und je mehr sich Erinnerungtes in uns ansammelt, um so mehr wird Leibliches in Ideales übergeführt, Leben in Denken, Sein in Wesen, Wirklichkeit in Geist verwandelt. Der Höhepunkt dieser fortschreitenden Vergeistigung ist der Tod. «Du existirst ja schon im Leben, seinem vergangenen Teil nach, nur als erinnerte Person, Dein Leben beschließt sich daher damit, daß Dein ganzes Sein endlich in ideales Sein sich verklärt⁶.» Das Leben erscheint so als eine stets zunehmende und unaufhaltsame Entwicklung vom Sinnlichen zum Geistigen hin, die im Tod ihre Vollendung findet.

An diesem Punkt setzt Wagners eigene Überlegung ein. Für ihn birgt das Denken eine Gefahr. Die Tatsache, daß der Gedanke nie das Seiende, sondern nur das Gewesene als Gedachtes zu bewahren vermag, kann das Denken dazu verführen, die Erfahrung des Wirklichen als seine Voraussetzung zu vergessen oder außer acht zu lassen. Der Verstand erhebt dann den Anspruch alleiniger Maßgeblichkeit und Verfügung, löst sich von der Wirklichkeit und errichtet eine Willkürherrschaft. Wagner ist überzeugt, daß der Verstand tatsächlich diesen Irrweg genommen hat, und daß die herrschende Ordnung als Folge dieser Fehlleistung falsch ist. Die meisten seiner Äußerungen zu Gegenwartsfragen, auch wenn sie sich, wie die Angriffe gegen den Staat, als grundsätzliche Auseinandersetzungen darbieten, lassen sich auf diese eine Behauptung zurückführen, die in sich selbst steht und fällt. Wichtiger als die von Wagner gesehene Gefahr und streng von ihr zu scheiden ist aber eine Schwierigkeit, die sich aus dem Feuerbachschen Gedankengang für den Künstler ergibt. Das Denken erwächst der Empfindung, aber es bewahrt sie nicht in ihrer augenblicklichen Gegenwart, sondern nur als Erinnerung, der sichtbaren Wirklichkeit und körperlichen Fülle entkleidet. Um zu erkennen, zahlt die Erkenntnis den Preis der erlebbaren Gegenwart. Daran schließt sich das Problem der Mitteilbarkeit, das die immer neu gestellte Grundfrage von Wagners theoretischen Schriften ausmacht. Sprechen können wir erst von der Erkenntnis aus, und nur Gedachtes können wir mitteilen. Die Erinnerung, sagt Feuerbach, «verwandelt Dein leibliches Sein in ideales und eben deßwegen mittheilbares, aussprechliches Sein. Dein bloßes Sein, Dein unmittelbar eignes und gegenwärtiges, mit Deiner Person identisches Sein kannst Du nicht mittheilen, aber vergangenes, erinnertes Sein kann eben als Object des Geistes auch Object der Andern werden⁷». Der Mitteilung scheinen Grenzen gesetzt zu sein; was *ist*, ist unaussprechlich, und nur Gewesenes ist sagbar. Alles Seiende ist in der Rede nur als Gedachtes gegenwärtig, die Sprache gibt nicht das Leben, sondern bewegt sich im «Schattenreich des Geistes». Von diesem Ungenügen aus stellt Wagner die Forderung nach der totalen Mitteilung. Seine gesamte schriftstellerische Tätigkeit ist die Suche nach einer Sprache, die *ist*, was sie sagt, in der das Gedachte aus der Durchsichtigkeit der Abstraktion in die volle Präsenz des Seins zurückkehrt, und durch die der Verstand in den Schoß der Empfindung zurückfindet. «Der Gedanke ist von der Empfindung angeregt und muß sich notwendig wieder in die Empfindung ergießen, denn er ist das Band zwischen einer ungegenwärtigen und einer gegenwärtig um Kundgebung ringenden Empfindung⁸.» Der wirklichen Mitteilung genügt die gespenstische Ungegenwart des Gedachten nicht; sie verlangt die greifbare und unzweifelhafte Gegenwart des Gedankens in der Erscheinung, die «Befreiung des Gedankens in die Sinnlichkeit⁹». Dies soll die Kunst leisten.

Der beschriebene Weg führt von der Wirklichkeit zum Gedanken und vom Gedanken zurück zur Wirklichkeit. Es ist aber entscheidend, daß dieser Weg

sich nicht zum Kreis schließt: die Wirklichkeit vor und die Wirklichkeit nach dem Gedanken stimmen nicht überein. An die Stelle der wirklichen tritt eine im weitesten Sinne sprachliche, künstliche, künstlerische Wirklichkeit. Auch wenn die Wirklichkeit totale Darstellung wird, bedeutet das noch nicht die Überbrückung des Grabens, der das Gedachte vom Wirklichen trennt. Immerhin aber erreicht die gesteigerte Sprache der Kunst eines: sie vermag das Bewußtsein in seiner ganzen Breite nicht nur anzusprechen, sondern bis zu dem Grade auszufüllen, daß es alles andere vergißt und nicht mehr nach der Stellung und Bedeutung der Welt fragt, in die Wort, Ton und Bild es versetzen:

Das Drama, im Moment seiner wirklichen scenischen Darstellung, erweckt im Zuschauer sofort die intime Theilnahme an einer vorgeführten, dem wirklichen Leben, wenigstens der Möglichkeit nach, so treu nachgeahmten Handlung, daß in dieser Theilnahme das sympathische Gefühl des Menschen bereits selbst in den Zustand von Ekstase geräth, wo es jenes verhängnisvolle Warum? vergißt, und somit in höchster Anregung willig sich der Leitung jener neuen Gesetze überläßt, nach welchen die Musik sich so wunderbar verständlich macht und — in einem tiefen Sinne — zugleich einzig richtig jenes Warum? beantwortet¹⁰.

Die Mitteilung ist dann vollkommen, wenn das Wirkliche in seiner ganzen Wirklichkeit, der Mensch in seiner ganzen Menschlichkeit dargestellt ist. Man sieht nun, wie diese Ganzheit auf Grund einer merkwürdigen Umkehrung zustandekommt: weil die Darstellung des Ganzen nicht möglich ist, muß die Vollständigkeit dadurch erreicht werden, daß alles, was nicht dargestellt ist, dem Vergessen verfällt. Der Zuschauer wird durch die ekstatische Teilnahme in eine Welt entrückt, die ihm so lange als die wirkliche erscheint, als er die tatsächliche Wirklichkeit seiner täglichen Existenz vergißt. Im Erlebnis der Kunst als Selbstentäußerung liegt jedoch eine Schwierigkeit, die Wagner nicht entgangen ist: Wie soll sich die Kunst rechtfertigen, wenn sie nun auf einmal die Wirklichkeit ausschaltet, anstatt in engster Verknüpfung mit ihr zu stehen? Geht sie damit nicht gerade den Weg des losgelösten Denkens, den sie zu vermeiden trachtete? Wagner versucht sich so zu helfen, daß er die Kunst als Vorboten einer Wirklichkeit versteht, die in der Zukunft die des Lebens sein wird. Die Kunst weist der Wirklichkeit den Weg. Am Schluß von *Oper und Drama* heißt es deshalb, es werde «das ahnungsvoll bedingende Kunstwerk des sehnsüchtigen Künstlers der Gegenwart sich mit dem Meere des Lebens der Zukunft vermählen¹¹». In der Kunst kommt demnach ein künftiger Zustand zur Darstellung, der weder wirklich *ist* noch *gewesen ist*, sondern es erst *sein wird*. Hier erinnern wir uns aber des Satzes, wonach der Gedanke das im Gedenken uns dünkende Bild eines Wirklichen, aber Ungegenwärtigen sei. Denken soll immer Gedenken, das heißt Erinnerung an ein Wirkliches sein. Wir wissen nicht, was sein wird, sondern nur, was gewesen ist. Was ist nun aber das Kunstwerk der Zukunft, das sich als das Bild einer zukünftigen Wirklichkeit rechtfertigt? Es ist offenbar die Verwirklichung eines Gedankens, der sich nicht auf das Wirkliche stützt. «Sobald das Denken aber, von der Wirk-

lichkeit abstrahierend, das zukünftige Wirkliche konstruieren will, vermag es nicht das *Wissen* zu produzieren, sondern es äußert sich als *Wähnen*¹².» Das Kunstwerk der Zukunft ist Wahn. Seine Kraft liegt darin, «daß es den bewußten Wahn an die Stelle der Realität setzt», und daß es «innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es selbst uns als ein Spiel gezeigt wird, welches uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Noth entrückt¹³». Die Sprache der Kunst ist hier zum Gegenteil von dem geworden, was sie ursprünglich hätte sein wollen. Anstatt eines Wirklichen teilt sie ein wesentlich Unwirkliches mit; anstatt dem, der ihr lauscht, die Wirklichkeit zu geben, entrückt sie ihn seiner eigenen Wirklichkeit und täuscht ihm eine bloß gewähnte Welt vor, in der die Wirklichkeit selbst ihm als Wahn gezeigt wird; anstatt das Seiende in der darstellenden Aussage zur Gegenwart zu bringen, sagt sie das, was nicht ist. Kunst und Wirklichkeit werden so zu unvereinbaren Gegensätzen, und es scheint, als könne auch die Verwirklichung des Gedankens in der Kunst jene anfängliche Loslösung vom Sein, die mit dem Bewußtsein in die Welt gekommen ist, nicht überwinden.

Die Theorie scheint hier zu scheitern und sich selber aufzuheben. Für Wagner ist das Denken die vermittelnde Instanz zwischen der vormenschlichen, dem Menschen vorgegebenen Wirklichkeit des Lebens und der nachmenschlichen, vom Menschen geschaffenen Wirklichkeit der Kunst. Das Ungeheure des Anspruchs liegt darin, daß diese beiden Wirklichkeiten zur Dekkung gebracht werden sollen, indem die Welt wird, was das Kunstwerk bereits ist. Die Auffassung der Kunst als Wahn jedoch ist recht eigentlich der Verzicht auf diesen Anspruch. Hat also das Denken seine Aufgabe verfehlt? Hat das Bewußtsein als Schnittpunkt der Wirklichkeiten versagt? Muß die Realität für immer opak und undurchdringlich bleiben, und ist dem unsichtbaren Gedanken der Eintritt in die erscheinende Wirklichkeit ein für alle Male verwehrt?

Eines bleibt immerhin als Ergebnis zurück: die Kunst entsteht. Sie entsteht als eine Wirklichkeit, die zwar nicht in die des Lebens eingehen kann, die aber dafür eine Welt eigener Ordnung zur Erscheinung bringt. Sie ist aus der Verkettung mit der Wirklichkeit des Lebens entsprungen und erweist sich als von einer eigenen Gesetzlichkeit geprägt. Wenn sie die Verwirklichung eines Gedankens ist, so müssen wir nun nach diesem Gedanken fragen, dem Grundgedanken, aus dem die Ordnung von Wagners Kunst wächst. Die Sprache dieser Kunst, deren Bestimmung und Beschreibung sich die theoretischen Schriften zum Ziel setzen, soll, wie sich gezeigt hat, der Forderung genügen, daß in ihr der Gedanke in die Sinnlichkeit befreit und Verstand und Gefühl vereint werden. Sie soll das Ganze und Ungeteilte, eben den menschlichen Grundgedanken, zum Ausdruck bringen. Die Tatsache, daß in ihr Getrenntes zusammengebracht werden soll, könnte vermuten lassen, es handle sich um eine rückwärts gerichtete Bewegung auf einen Zustand hin, der früher einmal wirklich und gegeben war, und in dem jene ungeteilte Einheit von Sein und

Denken herrschte, die später durch die anmaßende Selbstherrlichkeit des Verstandes aufgerissen wurde. Das Denken hat sich von seinem Ursprung getrennt, also muß es ihm wieder zugeführt werden, sich wieder zu ihm bekennen und sich seiner Grenzen bewußt bleiben. Die Sprache des Ursprungs wäre dann die von Gott geschaffene und dem Menschen gegebene Sprache, die ihm durch die Sünde der Erkenntnis verloren ging und die ihm nur in der Hinwendung zu seiner göttlichen Herkunft eines Tages wieder gewährt werden könnte. Man würde jedoch Wagner mißverstehen, wollte man ihn auf der Suche nach einem adamischen Urzustand vermuten. Einen solchen Zustand hat es nie gegeben, weil er eine bewußte Schöpfung der Welt und des Menschen voraussetzt. Die Vorstellung eines Schöpfers ist aber selber eine willkürliche Annahme des anmaßenden Verstandes, der auch das noch erklären möchte, was seinem Wesen nach das Unerklärbare ist. Der Geist ist nicht «Grund und Ursache der Natur», sondern selbst «letzte und bedingteste Tätigkeit¹⁴». Erst dort erlangen wir Gewißheit über unsere Lage, «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 Werden* ist¹⁵». Deshalb richtet sich die Bewegung nicht rückwärts, sondern vorwärts, auf die Zukunft hin, und das Musikdrama ist nicht der Wiedergewinn einer verlorenen Vollkommenheit, sondern die volle Ausschöpfung der naturgegebenen Möglichkeit. Es ist nicht Rückkehr vom Wort zur Musik, sondern Steigerung des Wortes in die Musik hinein. «Die Ton-sprache ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes ist. [...] Der Gang dieser Entwicklung ist aber ein solcher, daß er nicht eine Rückkehr, sondern ein Fortschritt bis zum Gewinn der höchsten menschlichen Fähigkeit ist¹⁶.»

Offenbar ist nur das gesungene Wort in der Lage, den Wagnerschen Grundgedanken auszudrücken. Dem bloßen Wort haftet ein Ungenügen an, und es kann den Grund nur dadurch zur entfalteten Erscheinung bringen, daß es sich dem Gesang anvertraut, dem etwas Grundlegenderes, Anfänglicheres innezuwohnen scheint. Es fragt sich nun aber, was dieses Anfängliche sein kann, denn das Wesentliche an der nicht geschaffenen Welt ist, daß sie nicht anfängt, oder daß jedem Anfang stets schon etwas vorausgeht. Selbst wenn es eine Ursprache gäbe, so wäre sie doch noch nicht das Ursprünglichste, was Wagner erfährt. Der Sprache geht das Unausprechliche, dem Gedanken das Udenkbare voraus, ein Meer chaotischer und dämonischer Allgemeinheit ohne Maß und Unterscheidung. Diese Welt vor aller Ordnung verbindet sich für Wagner mit dem Erlebnis der Musik. Schon in einer Novelle aus der Pariser Zeit läßt er Beethoven sagen, die Musik gebe «die Urgefühle selbst wieder, wie sie aus dem Chaos der ersten Schöpfung hervorgingen, als es selbst vielleicht noch nicht einmal Menschen gab, die sie in ihr Herz aufnehmen konnten¹⁷». Und vom Orchester heißt es, es löse «den starren, unbeweglichen Boden der wirk-

lichen Scene gewissermaßen in eine flüssigweich nachgiebige, eindrucksempfängliche, ätherische Fläche auf, deren ungemessener Grund das Meer des Gefühls selbst ist¹⁸». Man kann sagen, daß dem Musikerlebnis Wagners in seiner elementarsten Form etwas Unmenschliches oder Vormenschliches, auch Vorgegenständliches, innewohnt, eine formlose, drängende Leidenschaft, die wie brodelnde Lava in sich selber zurückfällt. «Im Reiche der Harmonie ist nicht Anfang und Ende, wie die gegenstandslose, sich selbst verzehrende Gemüthsinbrunst, unkundig ihres Quelles, nur sie selbst ist, Verlangen, Sehnen, Stürmen, Schmachten — *Ersterben*, das heißt Sterben, ohne in einem Gegenstande sich befriedigt zu haben, also Sterben ohne zu sterben, somit immer wieder Zurückkehr zu sich selbst¹⁹.» Alles scheint so der völligen Auflösung preisgegeben zu sein, an deren Ende die Drohung des Selbstverlustes steht. Zur Bewältigung dieser Drohung bedürfte es einer Ordnung, eines Maßes, das jedem seinen Platz zuweist und gewährleistet. Die nicht geschaffene Welt aber ist ohne Maß, weil kein ursprüngliches Bewußtsein dem Anfang Form und Gestalt gibt. Was aber immer von neuem anfängt und durch sein eigenes Bewußtsein die Notwendigkeit des Maßes erfährt, ist der Mensch. Deshalb kann das einzige dem Menschen verbindliche Maß nur der anfangende Mensch selber sein. Das Maß des Menschen aber äußert sich in seiner Stimme, die «das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung» repräsentiert²⁰. Deshalb haben sich Gang und Form der Musik «nach der natürlichen Fähigkeit des menschlichen Athems» zu ordnen²¹.

Man kennt die tiefe Wirkung, die Wilhelmine Schröder-Devrient, die «so schön mit ihrem Athem umzugehen» wußte, durch ihren Gesang auf den jungen Wagner ausübte²². Nicht weniger deutlich kommt aber die ordnende und formgebende Kraft der menschlichen Stimme in einer Kindheitserinnerung zum Ausdruck, die Wagner auf den ersten Seiten seiner Selbstbiographie erzählt und die deshalb besonders aufschlußreich ist, weil sich keinerlei theoretische Absicht mit dem Bericht verbindet, der das eben Angedeutete in einem einfachen Erlebnis zusammenfaßt:

Die Erregungen des Grausens und der Gespensterfurcht bilden einen ganz besonderen Faktor der Entwicklung meines Gemütslebens. Von zartester Kindheit an übten gewisse unerklärliche und unheimliche Vorgänge auf mich einen übermäßigen Eindruck aus; ich entsinne mich, vor leblosen Gegenständen als Möbeln, wenn ich länger im Zimmer allein war und meine Aufmerksamkeit darauf heftete, plötzlich aus Furcht laut aufgeschrien zu haben, weil sie mir belebt schienen. Keine Nacht verging bis in meine spätesten Knabenjahre, ohne daß ich aus irgend einem Gespenstertraum mit fürchterlichem Geschrei erwachte, welches nie eher endete, *als bis mir eine Menschenstimme Ruhe gebot*²³.

Diese unvergleichliche, bändigende Macht der Stimme ist für Wagner das entscheidendste aller Erlebnisse. Es hat sich ihm viele Jahre später beim Anhören eines großen Musikwerkes wiederholt. In seiner Schrift über Beethoven kommt er auf die Stelle in der Neunten Symphonie zu sprechen, an der sich

aus dem entfesselten Orchesterklang plötzlich die menschliche Stimme heraushebt, und der Text, der diese Überwindung des Chaotischen schildert, erweist sich in allen Teilen als die genaue Entsprechung jener frühen Kindheitserfahrungen:

In Wahrheit gleicht dieser unerhörte künstlerische Vorgang dem jähen Erwachen aus dem Traume; wir empfinden aber zugleich die wohltätige Einwirkung hiervon auf den durch den Traum auf das Äußerste Geängstigten; denn nie hatte zuvor uns ein Musiker die Qual der Welt so grauenvoll endlos erleben lassen. So war es denn wirklich ein Verzweiflungssprung, mit dem der göttlich naive, nur von seinem Zauber erfüllte Meister in die neue Lichtwelt eintrat, aus deren Boden ihm die lange gesuchte göttlich süße, unschuldssreine Menschenmelodie entgegenblühte²⁴.

Die Stimme ist das erste Heraustreten eines Besonderen aus der anonymen Gewalt des Allgemeinen. Sie ist der Ausdruck des rein und unverfälscht Menschlichen, das sich aus dem gestaltlosen Allgemeinen emporhebt. Sie ist damit aber auch schon die erste Loslösung vom Urtümlichen und der Anfang jener Entwicklung, die im Denken schließlich zum Verlust der gegenwärtigen Wirklichkeit führt. Die Stimme erscheint so als eine Mitte zwischen der unpersönlichen, aber unausweichlichen Wirklichkeit und der individuellen, aber unwirklichen Sphäre des Gedankens. Ihrer Bindung an beides verdankt sie ihre Einzigartigkeit, denn in ihr wird nicht nur die Wirklichkeit Gedanke, sondern der Gedanke Wirklichkeit. In ihr kommt nicht nur das ungebundenste Denken, Wähnen und Fühlen zum Ausdruck, sondern auch die naturgegebene menschliche Grenze, wie der Pendelschwung des Atems sie ausmißt. Die zwiefache Uferlosigkeit des Fühlens und Denkens wird in die höhere Einheit der Stimme gefaßt, die das Maß der musikalischen Entfaltung ist. Zwar hat Wagner des Wortes und des Verstandes bedurft, um durch das, was er Besonnenheit nannte, den Ansturm zu bewältigen, mit dem die Welt und der «Exzeß derjenigen Urkraft» auf ihn eindringen, «welcher überhaupt alles dichterische und künstlerische Wesen entspringt, dessen wohlthätigste und der Menschheit dienlichste Produkte wir fast nur einer gewissen Abschwächung, wenigstens Mäßigung in ihren Äußerungen verdanken²⁵». Gleichzeitig mit der Notwendigkeit des Gedankens wird jedoch dessen Gefahr spürbar, die sich als der drohende Verlust der Lebenswirklichkeit darstellt. Daraus erwächst dem Denken ein Mißtrauen gegen sich selbst, und indem es sich seinen inneren Mangel zum Bewußtsein bringt, entdeckt es in sich den Drang zur musikalischen Ergießung. Wagners Denken überspringt sich selbst und wird ganz Denken zum Klang hin. Seine Aufgabe besteht fortan nur noch darin, eine Ordnung des Klanges zu schaffen, die Stimme zu führen und sich von ihr führen zu lassen, damit sie es über die unbemessene Tiefe der äußersten Erlebnisse hinwegtrage, wie ein Nachen, der dem gestaltlosen Wasser einen Sinn gibt und seinen Sinn von ihm erhält. «Erst auf dem See wird er zu einem wonnig Lebendigen, Getragenen und doch Gehenden, Bewegten und dennoch immer

Ruhenden, das unser Auge, wenn es über den See schweift, immer wieder auf sich zieht, wie die menschlich sich darstellende Absicht des Daseins des wogenden, zuvor uns zwecklos erschienenen Sees²⁶.»

Die Stimme ist für Wagner der Nachen im Meer des Unbewältigten. Sie ist das, was ihn vor der Gefährdung des Versinkens im Formlosen bewahrt. In ihr äußert sich gleicherweise der Anfang und das Ende des Denkens, das sich schließlich von sich selber abwendet und in der erklingenden Gestalt des Werkes aufgeht. Zurück bleibt der eine Grundgedanke, daß der Mensch sein Maß in seiner Stimme gewinnt und offenbart. Auch das Problem der totalen Sprache hat damit seine Lösung gefunden: der Mensch hat nicht zu sagen, was er ist, sondern er ist, was er sagt. Die Menschen auf Wagners Bühne rechtfertigen sich als Singende, und ihre Wirklichkeit ist die, welche sie sich ersingen. Das Denken aber rechtfertigt sich in dem Maße, als nach ihm und durch es hindurch Singen möglich bleibt und als Kunst erst möglich wird, denn «denen's dann noch will gelingen, ein schönes Lied zu singen, seht, Meister nennt man die²⁷».

Wollte man von der Problematik des Gedankens her versuchen, Wagner in einen historischen Zusammenhang zu stellen, so müßte man davon ausgehen, daß sich in seiner Poetik jene Schwierigkeit der Aussage ankündigt, die geradezu ein Hauptthema der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts geworden ist. Als einer der letzten unter den ganz Großen hat Wagner diese Schwierigkeit dadurch noch einmal zu überwinden vermocht, daß sein Denken durch alle weltanschaulichen Exzesse hindurch den Weg zu einem untrüglichen Maß gefunden hat, das die künstlerische Ordnung gewährleistet. Die gewaltige und vielleicht manchmal auch gewaltsame Steigerung der Mittel ist ein Zeichen für die Anstrengung, deren es bedurfte, damit ein Werk entstehen konnte, das die späte, aber dauernde Versicherung ausspricht, daß der Mensch und sein Denken einander angemessen sind, oder es wenigstens sein können.

¹ Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen (SW), Leipzig o. J., Bd. 4, S. 182. ² Oper und Drama, SW 4, S. 183. ³ Ludwig Feuerbach, Sämtliche Werke, Stuttgart-Bad Cannstadt 1960, Bd. 7, S. 282. ⁴ Ludwig Feuerbach, Gedanken über Tod und Unsterblichkeit, Leipzig 1847, S. 28f. ⁵ *Ib.*, S. 75. ⁶ *Ib.*, S. 76. ⁷ *Ib.*, S. 76. ⁸ Oper und Drama, SW 4, S. 183. ⁹ Das Kunstwerk der Zukunft, SW 3, S. 46. ¹⁰ «Zukunftsmusik», SW 7, S. 112. ¹¹ Oper und Drama, SW 4, S. 229. ¹² Das Kunstwerk der Zukunft, SW 3, S. 52. ¹³ Über Staat und Religion, SW 8, S. 29. ¹⁴ Das Kunstwerk der Zukunft, SW 3, S. 56. ¹⁵ Oper und Drama, SW 4, S. 85. ¹⁶ Oper und Drama, SW 4, S. 91. ¹⁷ Eine Pilgerfahrt zu Beethoven, SW 1, S. 110. ¹⁸ Das Kunstwerk der Zukunft, SW 3, S. 157. ¹⁹ *Ib.*, S. 86f. ²⁰ Eine Pilgerfahrt zu Beethoven, SW 1, S. 110. ²¹ Oper und Drama, SW 4, S. 95. ²² Über Schauspieler und Sänger, SW 9, S. 221. Man vergleiche dazu das Kapitel *Das Urerlebnis* bei Curt von Westernhagen, Richard Wagner. Sein Werk, sein Wesen, seine Welt, Zürich 1956, S. 33ff. ²³ Richard Wagner, Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung, München 1963, S. 21. ²⁴ Beethoven, SW 9, S. 101. ²⁵ Über Schauspieler und Sänger, SW 9, S. 218. ²⁶ Oper und Drama, SW 4, S. 172. ²⁷ Die Meistersinger von Nürnberg, SW 7, S. 237.