

## Lohengrin oder Gottfried?

Der Künstler Richard Wagner in der Gesellschaft seiner Zeit

**Eckhard Roch**

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst, sagt Friedrich Schiller und formuliert damit ein Postulat, das zugleich auch die Stellung von Kunst und Künstler in der Gesellschaft definiert. Die Kunst soll von der Last des Alltags befreien, soll unterhalten, ablenken oder erbauen. Heiterkeit ist ihre Tugend, jene Fähigkeit zur überlegenen Distanz den Dingen der Welt gegenüber, die im Leben so selten gelingt. Deshalb muß sie sich heraushalten aus den Zwängen der Wirklichkeit. Tragisches und Komisches, Schönes und Häßliches formt sie nach ihrem Maß. Sie mildert die Härten des Lebens durch ihren schönen Schein, weil sie als Kunst immer schöne Gegenwelt bleiben soll.

Eine solche Ästhetik war im 19. Jahrhundert und ist auch heute noch weit verbreitet. Aber gilt sie auch für die Kunst Richard Wagners?

»Die einzige, für unsre Öffentlichkeit verständliche, und deshalb irgendwie wirksame Form des Heiteren ist die Ironie«, behauptet Wagner in der *Mitteilung an meine Freunde*. Da dem Kern dieser Öffentlichkeit jedoch selbst mit der Ironie nicht beizukommen sei, werde der Künstler aus der »ursprünglichen Kraft der Heiterkeit« zu einer Widerstandsäußerung getrieben, »die sich dem modernen Leben gegenüber nur als Sehnsucht, und endlich als Empörung, somit in tragischen Zügen, kundgeben kann.«<sup>1</sup>

Nach einer Vorlesung des *Tristan* im Zürcher Freundeskreis warf Gottfried Semper Wagner gerade diesen Zug in seiner Behandlung des Tragischen vor: Das Wohltätige der künstlerischen Bildung eines solchen Stoffes, so meinte Semper, bestünde eben darin, daß der Ernst desselben gebrochen würde, damit auf diese Weise auch am Tieferregendsten ein Genuß zu gewinnen sei. Das gefalle ihm so an Mozarts *Don Juan*, daß man die tragischen Typen dort nur wie auf einer Maskerade anträfe.<sup>2</sup>

Die Antwort Wagners zeigt, wie bewußt er sich der Problematik seines Verhältnisses zu Kunst und Leben war: Er gäbe zu, daß er es sich in vielem bequemer machen würde, wenn er es mit dem Leben ernster, mit der Kunst dagegen etwas leichter nähme, nur würde es bei ihm nun wohl einmal bei dem umgekehrten Verhältnis bleiben.<sup>3</sup>

Ernst ist die Kunst, heiter sei das Leben! verkündete Wagner, Schiller parodierend, in einem Toast beim Dresdner Wagnerverein 1873. Er habe die Kunst sehr ernst genommen und das Leben, wenn nicht heiter, so doch leicht.<sup>4</sup>

Und wirklich, wer das Leben dieses Eiferers für die Kunst betrachtet, wird diese Verkehrung der Schillerschen Maxime bestätigt finden. Es ist gerade die giganto-

manische In-Eins-Setzung seines persönlichen Schicksals mit dem der Kunst, die das Besondere des Phänomens Wagner ausmacht. Die wohldefinierten Grenzen zwischen Leben und Kunst verschwimmen, der Ernst des Lebens erfasst das Kunstwerk und ein spielerisches Element greift über in Wagners Leben. Diese Rollenverwechslung zwischen dem Künstler und seinem Kunstwerk ist es, was schon die Zeitgenossen empörte und noch heute die Gemüter verwirrt.

Auch für Wagner selbst wird das Verhältnis von Kunst und Leben fortwährend zum Problem. Er ist getrieben vom Zwang, sich zu rechtfertigen und zu erklären. Nichts scheint mehr so selbstverständlich, dass es nicht der Begründung und Erläuterung bedarf. Wagner ist im Entwerfen neuer Theorien und Systeme unermüdlich; immer wieder meldet er sich mit teils praktikablen, teils utopischen Reformvorschlägen zu Wort, und alles kreist um die eine, immer wiederkehrende Idee – das Theater.

Fast habe es etwas Komisches, spottet Nietzsche einmal, wie Wagner sich sein Leben lang abmühe, die Deutschen für das Theater zu begeistern, das ihnen eigentlich egal sei,<sup>5</sup> während sein Unternehmen in Italien oder Frankreich viel eher zu verwirklichen gewesen wäre.

Aber gerade das fortwährende Scheitern von Wagners Reformbemühungen trägt entscheidend zur Ausprägung seines Theaterideals bei. Nach dem mäßigen Erfolg des *Fliegenden Holländers* und den Schwierigkeiten bei den Proben zu *Tannhäuser* wird ihm die Unmöglichkeit, seine künstlerischen Absichten unter den bestehenden Theaterverhältnissen zu verwirklichen, immer klarer bewusst. Er zweifelt selbst an der Realisierbarkeit seines *Tannhäuser* auf den deutschen Bühnen und wohl nicht zufällig entsteht in dieser Zeit einer künstlerischen Krisis die Konzeption des *Lohengrin*.

Wagner hatte den Stoff bereits im Winter 1841 in Paris im Zusammenhang mit dem *Tannhäuser* und seinen Studien zur mittelalterlichen Kaisergeschichte kennengelernt, ihn jedoch damals beiseite gelegt. Jetzt aber, auf einem Urlaub in Marienbad, wird er so heftig von ihm erfasst, dass er seine Wasserkur abbricht, um seinem Drang nach künstlerischer Gestaltung dieses Stoffes nachgeben zu können. Wagners dramatisierender Bericht in der *Mitteilung an meine Freunde* (1851) oder später in der Autobiographie übertreibt hier gewiss, wie immer, wenn es um seine künstlerische Inspiration geht. Es muss jedoch auffallen, dass ein ausgesprochener »Inspirationsmythos«, wie er vom *Fliegenden Holländer*, *Tannhäuser*, dem *Rheingold*-Vorspiel und selbst noch dem *Parsifal* berichtet wird, beim *Lohengrin* fehlt. Wagners reflektierender Selbstdarstellung, die den *Lohengrin* aus seiner damaligen Stimmung und Situation als Künstler zu erklären sucht, wird daher weitgehend Glauben geschenkt werden dürfen. Schon die Entstehungsdaten des *Lohengrin* sprechen dafür: Noch 1845 vollendet Wagner nach dem Marienbader Entwurf die Dichtung, im Sommer 1846 folgen in Graupa bei Dresden die Kompositionsskizzen. Im September desselben Jahres beginnt er mit der Orchesterskizze des 3. Aktes, von der Gralserzählung als dem »Kern des Ganzen« her; er beendet diese mit dem Vorspiel Ende August 1847, und am 28.

April 1848 liegt schließlich die Partitur als Ganzes vor, ein Jahr vor Ausbruch des Dresdner Maiaufstandes.

In seinem Programm der Zürcher Festkonzerte im Mai 1853, wo Teile des *Lohengrin* erklangen, schildert Wagner – wiederum Leben und Werk in eins setzend – sein damaliges Lebensgefühl so:

»Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehrs, sehnte sich das unertötbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt, und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des »heiligen Grales« geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward.«<sup>6</sup>

Was ist dieser *Lohengrin*? Eine romantische Verklärung von Mittelalter und deutschem Ritterwesen? Ein Feen-Märchen auf der Opernbühne, wie es der literarischen Mode der Zeit entsprach? Nein, antwortet Wagner:

»In Wahrheit ist dieser ‚Lohengrin‘ eine durchaus neue Erscheinung für das moderne Bewußtsein; denn sie konnte nur aus der Stimmung und Lebensanschauung eines künstlerischen Menschen hervorgehen, der zu keiner anderen Zeit als der jetzigen und unter keinen anderen Beziehungen zur Kunst und zum Leben, als wie sie aus meinen individuellen, eigentümlichen Verhältnissen entstanden, sich gerade bis auf den Punkt entwickelte, wo mir dieser Stoff als nötige Aufgabe für meine Gestalten erschien.«<sup>7</sup>

Der rechte Stoff zur rechten Zeit vom rechten Künstler. Wagner ist bei aller Tendenz zur Selbstverherrlichung stets bemüht, sein Werk nicht als die geniale Erfindung eines »absoluten«, d. h. rein schöpferischen, gottähnlichen Künstlers, sondern als notwendiges Produkt des wirklichen Lebens darzustellen. Er sei alles aus Not geworden, sagt er einmal. Die Forderung, dass das Drama aus den Bedingungen des Lebens notwendig zu entstehen habe, ist eines der Axiome der Wagnerschen Kunsttheorie.

So zwingend und klar die dramatische Aufgabe jedoch gewesen sein mochte, ihre Lösung war es durchaus nicht. Der tragische Schluss des *Lohengrin*, namentlich Lohengrins unerbittliche Strenge und sein Scheiden von Elsa, hatte unter Wagners Freunden ernsthafte Bedenken hervorgerufen. Man fühlte sich durch Lohengrins Härte gegenüber Elsa verletzt und wünschte eine versöhnlichere Lösung. Wagner wurde unschlüssig und zeigte sich tatsächlich geneigt, einem solchen Wunsche entgegenzukommen. Aber so sehr er nach einer befriedigenden Möglichkeit suchte, er fand keine.

Obwohl die Erklärung für die zwingende Logik des Lohengrin-Schlusses im Stoff selbst zu finden gewesen wäre, ruft Wagner reflektierend wiederum den Zeitgeist zum Zeugen auf:

»Ich fand an dieser Erscheinung daher das Tragische des Charakters und der Situation Lohengrins als eine im modernen Leben tief begründete bestätigt: sie wiederholte sich an dem Kunstwerke und dessen Schöpfer ganz so, wie sie am Helden dieses Gedichtes sich dartat. Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Überzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart.«<sup>8</sup>

Mit anderen Worten: die Tragik der »modernen Gegenwart« ist die Tragik des Künstlers Wagner. Wie Lohengrin an einer ihm fremden, feindseligen Welt scheitern muss, so widerfährt es auch ihm: »Richard Wagner in seinen Helden«, so benennt ein Buchtitel Peter Wapnewskis diese Analogie. Und in keinem der anderen Werke wird das Verhältnis des Künstlers zur Welt so ausdrücklich thematisiert wie im Lohengrin.

Es gehört zum romantischen Mythos vom Künstler, dass das Genie von seiner jeweiligen Gegenwart verkannt wird und an den Verhältnissen der fremden und feindseligen Welt scheitert. Gerade das berühmte Frageverbot Lohengrins findet so seine Erklärung: Lohengrin habe das Weib gesucht, das an ihn glaubte, ohne zu fragen, wer er sei und woher er komme. Das Weib, dem er sich nicht zu erklären brauche, das ihn verstehe und unbedingt liebe.<sup>9</sup>

Kunsttheorie im Drama: Sich umständlich erklären zu müssen, wo doch das Drama einzig und allein durch sich selbst wirken sollte, das ist Wagners lebenslanges Problem. Wiederum gehen Leben und Werk ineinander über: Wie Lohengrin sich aus seiner Gralswelt heraus nach irdischem Leben und menschlicher Liebe sehnt, so sehnt sich der Künstler nach Teilnahme und Verständnis beim Publikum. Er hatte sich mitteilen wollen, aber man hatte ihn nicht verstanden. Statt auf Teilnahme war er auf die verhasste Kritik gestoßen. Die verbotene Frage wird gestellt und die Vision vom Drama verschwindet vor den Augen Wagners wie der Lohengrin in der Sage.

Und wie deutet Wagner das Weib, wer ist Elsa?

In Elsa habe er von Anfang an den von ihm ersehnten »Gegensatz Lohengrins« verstanden, erläutert Wagner in der *Mitteilung an meine Freunde*. Gegensatz im Sinne der Ergänzung des männlichen Wesens durch das weibliche Element; das unbewusste, unwillkürliche, als Gegenstück zum bewussten, willkürlichen Wesen Lohengrins. Aber erst allmählich, unter dem Eindruck des Zeitgeschehens, sei ihm das Wesen Elsas bewusst geworden. Aus der Perspektive des Zürcher Exils erscheint sie ihm als der »Geist des Volkes«, nach dem er sich als künstlerischer Mensch gesehnt habe. Und dieser Geist habe ihn zum »vollständigen« Revolutionär gemacht.<sup>10</sup>

Solch großzügige Allegorese mag zunächst völlig willkürlich und gesucht erscheinen. In der Entwicklung und im Denken Wagners hat sie jedoch durchaus

ihre Berechtigung. Die Geschichte von Lohengrins Scheitern hat ihr Gegenstück im Scheitern des Theaterreformers Wagner.

\*

Schon 1846, nach drei Jahren Erfahrung als Dresdner Kapellmeister, hatte sich Wagner mit einem umfassenden Reformplan *Die königliche Kapelle betreffend* an seinen Intendanten gewandt. Überraschenderweise vertrat er hier die Interessen der Königlichen Kapelle gegenüber dem »unverhältnismäßigen Aufwand« des Theaters. Wagner argumentiert hier jenseits aller Kunstutopien als scharf kalkulierender Geschäftsmann und umsichtiger Organisator, vor allem aber als raffinierter Rhetoriker. Das Objekt seines Entwurfes ist die Königliche Kapelle, also wird das Theater diesem Zweck untergeordnet, die Belange des Orchesters über alles andere gestellt: Angesichts der enormen Gehälter des Sängersonnens, argumentiert Wagner, könne jeder Einsichtsvolle den zukünftigen Ruin sämtlicher Theater voraussehen. Zudem liege es in der Natur der Sache begründet, daß ein Hoftheater immer nur über wenige herausragende Sänger, dagegen aber über sehr viele ausgezeichnete Orchestermusiker verfüge. Die Erfahrung zeige leider, wie gerade große dramatische Begabungen infolge mangelnder künstlerischer Disziplin dem Ganzen schädlich werden könnten, während das Orchester alle Bedingungen für eine erreichbare Vollkommenheit der Gesamtleistung schon in seiner hierarchischen Struktur beinhalte. Im Interesse des Ganzen, so folgert Wagner, sei es daher bei der Begrenztheit der zur Verfügung stehenden Mittel sinnvoller, diese vorrangig einem so vorzüglichen Institut wie der Königlichen Kapelle zuzuführen, da diese allein einer wirklichen Vervollkommnung fähig sei.<sup>11</sup>

Im Folgenden unterzieht er den Zustand der Kapelle einer eingehenden Musterung und leitet daraus detaillierte Vorschläge hinsichtlich der Besetzung der Instrumentalgruppen, der Dienstverteilung und der Gehälter ab bis hin zur Organisation von Instrumentalkonzerten zum Vorteil der Kapelle und der Aufbesserung des Witwenfonds. Der schon in Dresden als Pumpgenie verschriene Wagner erweist sich im fast pedantischen Abwägen von Aufwand und Nutzen als ganz erstaunlicher Rechenmeister – doch vergebens. Nachdem er einige Zeit mit Vertröstungen hingehalten wurde, erhielt er eine abschlägige Antwort und alles blieb beim alten.

Aber schon zwei Jahre später, im Mai des Jahres 1848, greift Wagner mit seinem *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters* erneut in die Kulturpolitik des Landes Sachsen ein. Anlass war die von der neugewählten sächsischen Abgeordnetenversammlung beabsichtigte Streichung der Subventionen des Hoftheaters. Auch hier ist Wagner vor allem wieder Rhetoriker. War es zuvor die Kapelle gewesen, der alles andere unterzuordnen war, so ist es jetzt das Theater. Das ist kein Widerspruch, sondern belegt nur abermals Wagners stets rhetorisch fundierte Ambition.

In die künstlerischen und finanziellen Überlegungen Wagners mischt sich hier jedoch schon unverkennbar revolutionäres Gedankengut, angeregt vor allem durch seinen revolutionären Freund und Kollegen August Röckel. Schon Ende 1847 (23. Nov.) hatte er in einem Brief an Ernst Kossak geschrieben:

»Bester Freund, was ist all unser Hineinpredigen in das Publikum? Wie bedaure ich, daß Sie sich damit so viel Mühe und am Ende gar noch meinetwillen geben! Hier ist ein Damm zu durchbrechen und das Mittel heißt: Revolution! Die positive Basis muß gewonnen werden; (...)«, dann aber folgt völlig unvermittelt die Wendung: »Ein einziger vernünftiger Entschluß des Königs von Preußen für sein Operntheater und alles ist mit einmal in Ordnung!«<sup>12</sup>

Schon in der Dresdner Zeit ist der Revolutionär Wagner zugleich auch der Königsfreund. Der König ist die oberste, zur Vermittlung angerufene Instanz – wie in der Handlung des *Lohengrin* so auch in den realen Theaterangelegenheiten: Um die Aufführung des *Tannhäuser* in Berlin durchzusetzen, hatte Wagner sich an den preußischen König gewandt. Und auch mit seinem *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters* hält er nicht den »Dienstweg« ein, sondern richtet sein Anliegen unmittelbar an den sächsischen König. So erscheint diese Schrift als ein eigenartiges Gemisch revolutionärer und konservativer Ideen. Wagner vertritt zu dieser Zeit, wie auch späterhin noch, die Utopie einer Art Republik mit einem aufgeklärten Monarchen an der Spitze. Das wird in seinem Aufsatz *Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?* (Dresdner Anzeiger 14. Juni 1848) vollends deutlich, wo er den sächsischen König als den »ersten und allerechtesten Republikaner« bezeichnet und ihm zumutet, selbst die Republik auszurufen: »Dieser Fürst, der edelste, der würdigste König, er spreche es aus: Ich erkläre Sachsen zum Freistaate!«<sup>13</sup>

Wagners erklärtes Vorbild bei solchen Überlegungen ist Kaiser Joseph II., dessen Zielsetzung für das Theater er sich in seinem Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen zu eigen macht: »Das Theater soll keine andere Aufgabe haben, als auf die Veredelung des Geschmackes und der Sitten zu wirken.«<sup>14</sup>

Dem König war als höchstem Bewahrer von Geschmack und Sitte in diesem System folglich seine Aufgabe zugewiesen. Gegen ihn verliert Wagner kein böses Wort. Seine offene Kampfansage gilt vielmehr dem Hofadel und Beamtentum, insbesondere wenn aus diesem Kreise ein nach Wagners Meinung in künstlerischen Dingen völlig unbewandelter Opernintendant, wie etwa August von Lüttichau in Dresden, berufen wurde.

Zwar sieht Wagners Plan vor, die Verantwortlichkeit des zu schaffenden Nationaltheaters dem Kultusministerium zu unterstellen, doch läßt der Entwurf nur zu bald durchblicken, was ihm eigentlich vorschwebt: Ein sich selbst verwaltendes Theaterinstitut, in dem Schauspieler, Sänger, Bühnendichter und Komponisten des ganzen Landes vereint sein sollen. Die Leitung dieses Instituts soll einem mit allen Vollmachten ausgestatteten Direktor übertragen werden, in dessen Rolle Wagner wohl niemand anderes als sich selbst erblicken mochte.

Neben diesen spekulativen Momenten des Entwurfs erscheinen die konkreten Vorschläge, in denen sich Wagner als origineller Organisator erweist, durchaus beachtenswert. Auch ist er realistisch genug, der Begrenztheit der Staatskasse Rechnung zu tragen, weshalb der Hauptanteil der zur Verfügung stehenden Mittel dem in der Hauptstadt (Dresden) zu gründenden Nationaltheater zufließen soll. Eine solche Konzentration der Subventionen auf einen Punkt sei notwendig, weil diese andernfalls nirgends ausreichen und somit sinnlos vergeudet würden. Nur durch königliche Subvention sei zu gewährleisten, dass das Nationaltheater nach rein künstlerischen Maßstäben geleitet würde, während ein Privatunternehmer immer zuerst auf seine Einnahmen bedacht sein müsse. In das Aufblühen des Nationaltheaters hingegen habe jeder Sachse seinen Stolz zu setzen. Gegen ein geringes Eintrittsgeld könne er sich beim Besuch der Hauptstadt einem Genusse hingeben, der ihn für den Verzicht, ein Gleiches auch in seiner Provinzstadt zu haben, vollauf entschädige.<sup>15</sup>

Der hier schon sich abzeichnende Festspielgedanke durchzieht in einer mehr oder weniger ausgeprägten Form alle Wagnerschen Theatertheorien, ehe er seine endgültige Gestalt annimmt. Die vielen kleinen Provinztheater in Sachsen sollten der großen Idee eines Nationaltheaters in der Hauptstadt also geopfert oder doch mit Ausnahme von Leipzig ihrem Schicksal in Privathand überlassen werden.

Wenig später waren Wagners Vorschläge von den revolutionären Ereignissen überholt, und Wagner selbst wurde nun offen zum Revolutionär. Eduard Hanslick, der mit Wagner im Sommer 1848 in Wien zusammentraf, berichtet: »Wagner war ganz Politik; er erwartete von dem Siege der Revolution eine vollständige Wiedergeburt der Kunst, der Gesellschaft, der Religion, ein neues Theater, eine neue Musik.«<sup>16</sup>

\* \*

Wagner hat seine Beteiligung am Dresdner Maiaufstand später aus begrifflichen Gründen zu bagatellisieren gesucht. Die verschiedenen Aufsätze aus seiner Feder sprechen hingegen eine unmissverständliche Sprache. In einem Artikel der »Volksblätter« vom 10. Februar 1849<sup>17</sup> hatte er den »Kampf des Menschen gegen die bestehende Gesellschaft« proklamiert und in einem weiteren vom 8. April 1849<sup>18</sup> enthusiastisch die Revolution als den »menschgewordenen Gott« begrüßt.

Die geplante Aufführung des *Lohengrin* hingegen war bereits Ende Oktober 1848 verboten und der *Rienzi* vom Spielplan abgesetzt worden. Für den »Volkstribun« Wagner gab es nun kein Halten mehr. Und doch ist Wagner auch hier wieder Rhetoriker. Ein Berufsrevolutionär vom Schlage Bakunins, zu dem Wagner sich unwiderstehlich hingezogen fühlte, durchschaute sofort, welcher Art Wagners revolutionäre Ziele waren. Wagner war auch hierbei nichts anderes als der Streiter für seine Kunst, ein Revolutionär um des Theaters willen. Der Radikalismus Bakunins schockierte ihn. »Du wirst dann nicht mehr so viele Instrumente brauchen«, hatte dieser, den Theaterrevolutionär verspottend, gesagt.

Nachdem die Revolution gescheitert war, musste sich Wagner der neuen Situation anpassen. Was war zu tun? Sollte der Künstler, dessen Kunstwerk nur Ausdruck des wirklichen Lebens sein konnte, resignieren, sollte er aufhören, Künstler zu sein? Ganz im Gegenteil! Gerade das Theater, so proklamiert Wagner in seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution* 1849, solle in der Befreiung allem übrigen vorangehen. Denn das Theater sei die einflussreichste Kunstanstalt, weil in ihm alle Künste zusammenwirken, und ehe der Mensch seine edelste Tätigkeit, die künstlerische, nicht frei ausüben könne, wie solle er da hoffen, nach niederen Richtungen hin frei und selbständig zu werden?<sup>19!</sup>

Nun also umgekehrt: Revolution mit den Mitteln der Kunst. Hatte Bakunin dieser Kunst keinen Platz einräumen wollen, so weist Wagner ihr den vornehmsten zu. Allerdings, so muss Wagner selbst eingestehen, sei die »moderne Kunst« derzeit völlig unfähig, auf das öffentliche Leben im Sinne ihres »edelsten Strebens« einzuwirken, weil sie als bloßes »Kulturprodukt« nicht aus dem wirklichen Leben hervorgegangen ist. Und so fragt er in derselben Schrift weiter: »Was sind aber heutzutage diese, über die Hilfe aller Künste verfügenden Theaterinstitute? Industrielle Unternehmungen, und zwar selbst da, wo Staaten oder Fürsten sie besonders dotieren«. Daher werde die Leitung dieser Institute auch meist »denselben Männern übertragen, die gestern eine Spekulation in Getreide dirigierten, morgen einer Unternehmung in Zucker ihre wohlerlernten Kenntnisse widmen«. Solange man in einem Theaterinstitute, dem herrschenden Charakter der Öffentlichkeit nach, und bei der dem Theaterdirektor auferlegten Notwendigkeit, mit dem Publikum eben nur als geschickter kaufmännischer Spekulant zu verkehren, nichts anderes als ein Mittel für den Geldumlauf zur Produktion von Zinsen für das Kapital erblicke, sei das auch ganz natürlich. Eben deshalb aber müsse es jedem Einsichtsvollen deutlich werden, dass das Theater von der Notwendigkeit industrieller Spekulation zu befreien sei, wenn das Theater seiner edlen Bestimmung entsprechen soll.<sup>20</sup>

Das Theater muss sich also aus den Verhältnissen des kapitalistischen Marktes heraushalten. Aber das ist nur die äußere Seite des Problems. Schwerwiegender noch ist die innere: Solange nämlich das Bedürfnis des Kunstwerkes noch gar nicht vorhanden ist, kann dieses Kunstwerk, das ja nach antikem Muster Reflex des wirklichen Lebens sein soll, erst gar nicht entstehen. Nur die Zukunft vermag es dann hervorzubringen, und zwar durch die Schaffung eben dieser Bedingungen aus dem wirklichen Leben. Um diese Bedingungen zu schaffen, war Wagner ja Revolutionär geworden, nun aber erscheinen sie auf eine ferne Zukunft projiziert. Wagners Kunstwerk wird damit zur Vision – die Idee vom »Kunstwerk der Zukunft« ist geboren.

Im »Kunstwerk der Zukunft« ist die Revolution gewissermaßen dialektisch aufgehoben. Sozialutopische Vorstellungen, antikisierende Dramentheorie und christliche Erlösungslehre kommen hier zu einer eigenartigen Synthese. Wagner hatte in Paris Schriften Proudhons und Wilhelm Weitlings gelesen, Feuerbachs »Philosophie der Zukunft« inspirierte den Titel von Wagners Schrift. Im Grunde



will Wagner aber auch mit dieser Theorie nichts anderes, als Staat und Gesellschaft – auf gut sächsisch gesprochen – nach den Bedürfnissen seiner Kunst zu »modeln«. Die gesamte Gesellschaft soll gewissermaßen eine einzige große Theatergemeinde werden, eine Vereinigung künstlerischer Menschen, die sich alljährlich nach antikem Vorbild zur Feier des Dramas als einem Höhepunkt ihres Lebens versammelt.

»Wer wird demnach aber der Künstler der Zukunft sein?« fragt Wagner im *Kunstwerk der Zukunft*, »Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? – Sagen wir es kurz: das Volk.«<sup>21</sup>

Im Lohengrin war ihm die liebende Elsa als »Geist des Volkes« erschienen. Sie war es ja, die den Ritter im Traume erschaut und in festem Glauben herbeigeseht hatte. Wenn das Bedürfnis stark genug ist, dann entsteht, nach Wagners Theorie, wie von selbst das Kunstwerk. Nicht zufällig werden fast alle tragischen Helden Wagners von einer liebenden Frau erlöst. Mit Frauenherzen sei es seiner Kunst immer noch ganz gut gegangen, schreibt er in einem Brief an Theodor Uhlig.<sup>22</sup>

Mit dem Volk als wahren Schöpfer der Kunst hingegen hatte es nun seine Schwierigkeit. Ob wohl das Bedürfnis des Kunstwerkes immer in der ganzen Künstlerschaft vorhanden sein muss, so wird es sich laut Wagner doch nur im Herzen eines Einzelnen konzentrieren, der seinem Wesen nach, überhaupt oder in einer bestimmten Periode seines Lebens, sich dem bestimmten Helden am verwandtesten fühlt.<sup>23</sup> Dieser Einzelne setzt nun das Unternehmen des Kunstwerkes in Gang:

»Hat der Künstler durch die Energie seiner Begeisterung seine Absicht zu einer gemeinsamen erhoben, so ist von da an das künstlerische Unternehmen ebenfalls ein gemeinsames; wie aber die darzustellende dramatische Handlung ihren Mittelpunkt in dem Helden dieser Handlung hat, so behält das gemeinsame Kunstwerk auch seinen Mittelpunkt in dem Darsteller dieses Helden.«<sup>24</sup>

»Diktatur des Künstlers« nennt Wagner dieses Verhältnis des Einzelnen zur Künstlergemeinde. »Jeder einzelne Genosse vermag sich zur Ausübung dieser Diktatur zu erheben, wenn er eine besondere, seiner Individualität entsprechende Absicht kundzugeben hat und diese zu einer gemeinschaftlichen zu erheben vermag.« Aber die Diktatur des dichterischen Darstellers ist nur eine periodische, »naturgemäß ist sie zugleich mit der Erreichung seiner Absicht zu Ende.«<sup>25</sup>

Keine unoriginelle Idee eines künstlerischen »Rotationsprinzips« sollte man meinen, wenigstens solange es auf die »Genossenschaft der Künstler« eines Theaters beschränkt bleibt. Das Wesen der theatralischen Kunst besteht nach Wagner in der »Vergesellschaftung mit Bewahrung des vollsten Rechtes der Individualität.«<sup>26</sup>

In einer solchen Vorstellung offenbart sich ungeachtet der sozialutopischen Spekulation natürlich auch der Schauspieler Wagner, der über umfangreiche Erfahrungen in der Probenarbeit mit einer Schauspielertruppe verfügt. Noch gegen Ende seines Lebens kommt er auf diese seine Lieblingsidee zurück. Am 4. August 1882 notiert Cosima im Tagebuch: Er stellt die These auf: »Hier auf meiner Bühne herrscht Anarchie, ein jeder tut, was er will, aber jeder will das Gute.«<sup>27</sup>

Aber alle diese visionären Theorien scheitern nicht nur an der feindlichen Realität der herrschenden Theaterzustände, sondern vor allem am leidigen Geldproblem. Wagner hatte in seinem noch 1849 konzipierten *Ring des Nibelungen* Besitz und Privateigentum im Verein mit der Geldwirtschaft als die Quelle allen Übels, als den eigentlichen Sündenfall der Menschheit dargestellt. Aber schließlich fehlte gerade für dieses gewaltige Projekt des Bühnenfestspiels Alberichs verhasstes »rotes Gold«. Und so muss er sich wiederum mit einem Vorwort zur Herausgabe der Ringdichtung an die Öffentlichkeit wenden. Nachdem er in dieser Schrift nicht ganz unbescheiden auf die Sitten und Geschmack »veredelnde« Wirkung seiner Kunst, namentlich auf die beispielhafte *Lohengrin*-Aufführung am Wiener Hofoperntheater, verwiesen hat, appelliert er an das deutsche Nationalgefühl und zeigt selbst auch die zwei möglichen Wege zur Beschaffung der nötigen finanziellen Mittel auf. Eine erste Möglichkeit, die Vereinigung vermögender Sponsoren, verwirft er sofort wieder. Stattdessen setzt er all seine Hoffnung lieber auf einen der deutschen Fürsten. Einem Fürsten müsse es sehr leicht fallen, die Mittel zur Verfügung zu stellen, indem er einfach diejenigen zu verwenden hätte, die sonst dem »verderblichen« Operntheater zufließen würden. Dann schildert er den Nutzen, der deutschem Geschmack und deutscher Sitte aus einem solchen Kunstwerk erwachse und schließt lapidar: »Wird dieser Fürst sich finden? – Im Anfang war die Tat.«<sup>28</sup>

Anderthalb Jahre später war dieser Fürst gefunden. Der junge bayrische Kronprinz besteigt als Ludwig II. den Thron und beruft Wagner an seinen Hof. Eine merkwürdige Fügung: Schon als fünfzehnjähriger hatte Ludwig sein entscheidendes Schlüsselerlebnis mit Wagners Kunst: – Sein erster Opernbesuch war der *Lohengrin* gewesen. Ludwig lernte das Textbuch auswendig, las aber auch die anderen Dramen und Schriften, insbesondere das *Kunstwerk der Zukunft*. Er wollte jener Fürst sein, den Wagner einst beschworen hatte.

Für Wagner war es die Rettung in höchster Not. Um drohender Schuldhafteit zu entgehen, hatte er aus Wien fliehen müssen und trug sich mit dem Gedanken, irgendwohin zu »verschwinden«, als sich am 3. Mai 1864 der Kabinettssekretär des Königs bei ihm melden ließ. Einen Tag später stand Wagner vor dem jungen König. Und damit scheint die Geschichte seines tragischen Scheiterns an ihr Ende gelangt. Wagner fühlt sich wie neu geboren, und es zeigt sich spätestens an dieser Stelle, dass der *Lohengrin* auch anders gelesen werden kann: als die Geschichte eines fatalen Gelingens.

\* \* \*

Eine der Gestalten des *Lohengrin* wird in ihrer dramaturgischen Bedeutung zu meist unterschätzt – der König Heinrich. Als fünfte Hauptfigur neben den vier Protagonisten Elsa, Lohengrin, Telramund, Ortrud, erscheint er merkwürdig im Hintergrund stehend, an der eigentlichen Handlung nimmt er nur passiv teil. Und doch ist er es ja, der das Geschehen überhaupt erst in Gang bringt.

Das Land, in das er gekommen ist, um zur Einheit gegen die Ungarn aufzurufen, ist in sich zerstritten, ein unrechtmäßiger Machthaber tyrannisiert das Volk, und ausgerechnet dieser ruft ihn zum Richter an. Das Gericht wird auch einberufen, aber der König nimmt erstaunlich geringen Anteil daran; den Schutz Elsas und sogar sein Richteramt stellt er der Macht des Himmels anheim. Auch im weiteren Verlauf der Handlung verhält er sich merkwürdig passiv. Da, wo er nötig wäre, ist er zumeist nicht zur Stelle. Die versuchte Ehrenrettung Lohengrins im zweiten Akt kommt zu spät, schon hat der Zweifel das Herz Elsas erfasst. Lohengrin scheitert an seiner Liebe und muss sie verlassen. Aber selbst das kümmert den König im Grunde wenig. Was er braucht, ist ein Heerführer für das Land Brabant, und den wird er am Schluss des Geschehens haben – Gottfried, den neuen Herzog. Das ist die reale und faktische Seite des Stückes.

Auf der anderen, idealen und visionären Seite die hart bedrängte Elsa, die – wir erinnern uns – in Wagners Deutung den Geist des Volkes repräsentiert. Elsa von Brabant, die sich nach einem Retter aus der Not sehnt, nach einem Kulturheros, der die Geschicke ihres verfallenen Landes zum Guten führen soll. Dieser erscheint auch, in wirkungsvoller Pose und in Staunen erregendem Glanz, aber man darf ihn nicht kritisch befragen, darf nicht genau hinschauen und nicht vernünftig denken, sonst zerrinnt das Traumgebilde. Doch es kommt, was kommen muss: Die Hülle des Schwanenkleides fällt – was bleibt, ist die Realität des Tages: Für deutsches Land das deutsche Schwert!

Deutscher geht es kaum: Aus Romantik, psychologisierendem Tiefsinn und weltfernem Ideal wird urplötzlich knallharte Realpolitik, wenn nicht gar Schlimmeres, geboren. Der bejubelte Kulturheros, der sich bescheiden nur »Schützer von Brabant« nennen ließ, erweist sich als pure Illusion, er kehrt in das Reich der Phantasie, aus dem er gekommen, zurück. Das Stück endet mit einem allgemeinen Wehe-Ruf.

Woran eigentlich scheitert diese Vision? Worin besteht Lohengrins Tragik? In einem Brief an den Musikreferenten der »Neuen Oder-Zeitung«, Friedländer, bedauerte Wagner an der Breslauer Erstaufführung des *Lohengrin*, dass infolge der ungenügenden Besetzung Elsas und Lohengrins das Hauptlicht der Darstellung einzig auf die »nächtliche Seite« des Dramas gefallen sei. Er selbst hätte diese Nachtseite lieber im Schatten gelassen, um dafür die Tagseite desto heller zu beleuchten. Elsa allein sei die Hauptperson, auf deren inneren Seelenkampf sich das ganze Drama beziehe. Alles Übrige habe nur Bedeutung in Bezug auf den Vorgang in Elsas Herzen, und selbst Lohengrin sei hierbei nur als Objekt wichtig.<sup>29</sup>

Die psychologische Einsicht einer solchen Auffassung vom Drama mag verblüffen, besagt sie doch nichts geringeres, als dass die vier Haupthelden des Stückes als die vier Projektionen ein und derselben Psyche Elsas und somit als Projektionen des Volkes aufzufassen sind. Der Punkt, an dem sie zur Synthese kommen, an dem sie in einer Person integriert werden, heißt – Gottfried. Dieser ist des Schwanes Kern. Alle vier Protagonisten gehen gleichsam in ihm auf. Und hier zeigt sich nun die Tragik des Lohengrin als die Tragik einer »modernen Gegenwart«. Lohengrin

fällt nicht irgendwelchen Machtinteressen zum Opfer, weder den alten noch den neuen, sondern das Herz Elsas, der »Geist des Volkes« selbst ist es, der ihn verrät.

\* \* \* \*

Am Ziel seines Lebens angekommen, wird sich auch Wagner des Illusorischen seines Traumes vom Drama bewusst. In der Realität der ersten Bayreuther Festspiele, dieser einzig möglichen Realität der Patronatsvereine und eines zahlungsfähigen Publikums, erscheint ihm sein Ideal zur Fratze verzerrt. Die Paradoxie des Kunstwerks der Zukunft, die darin besteht, dass das Kunstwerk zwar Reflex der Gegenwart sein muss, nie aber selbst eine Gegenwart haben darf, hatte ihn eingeholt.

Tragisches Scheitern oder fatales Gelingen? – Lohengrin oder Gottfried? Künstler oder Revolutionär? Das sind die Alternativen. Eine dritte scheint es nicht zu geben. – Oder vielleicht doch?

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Richard Wagner, Eine Mitteilung an meine Freunde, in: *Gesammelte Schriften (GS)*, hg. von Julius Kapp, Leipzig o. J., Bd. 1, S. 115 f.
- <sup>2</sup> Richard Wagner, *Mein Leben*, hg. von Eike Middell, Leipzig 1986, Bd. II, S. 123 f.
- <sup>3</sup> ebd.
- <sup>4</sup> Richard Wagner, *Bankettrede in Dresden*, in: *GS*, Bd. 2, S. 269.
- <sup>5</sup> Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente 32 [28], in: Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe (KSA)*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 7, S. 763.
- <sup>6</sup> Richard Wagner, Programm der Zürcher Festkonzerte vom 18., 20. und 22. Mai 1853, in: *GS* Bd. 9, S. 58 f.
- <sup>7</sup> Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, S. 126 f.
- <sup>8</sup> ebd. S. 126.
- <sup>9</sup> ebd. S. 130.
- <sup>10</sup> ebd. 131.
- <sup>11</sup> Richard Wagner, *Die Königliche Kapelle betreffend*, in *GS* Bd. 12, S. 51.
- <sup>12</sup> Richard Wagner, Brief an Ernst Kossak vom 23. November 1847, in: *Sämtliche Briefe (RWSB)*, Bd. II, hg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1969, S. 578.
- <sup>13</sup> Richard Wagner, Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber? in: *GS* Bd. 12, S. 15.
- <sup>14</sup> Richard Wagner, Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters (1848), in: *GS*, Bd. 12, 106 f.
- <sup>15</sup> ebd. S. 111.
- <sup>16</sup> Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, Berlin 1894, Bd. 1, S. 134.
- <sup>17</sup> Wagner, Der Mensch und die bestehende Gesellschaft, in: *GS*, Bd. 12, S. 24 - 28.

- <sup>18</sup> Wagner, *Die Revolution*, in: *GS*, Bd. 12, S. 28-35.
- <sup>19</sup> Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, in: *GS*, Bd. 10, S. 44.
- <sup>20</sup> ebd. S. 43.
- <sup>21</sup> Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: *GS*, Bd. X, S. 177.
- <sup>22</sup> Richard Wagner, Brief an Theodor Uhlig vom 26. März 1850, in: *RWSB*, Bd. III, S. 264.
- <sup>23</sup> Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 173.
- <sup>24</sup> ebd. S. 173.
- <sup>25</sup> ebd. S. 174.
- <sup>26</sup> Wagner, *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters*, S. 105.
- <sup>27</sup> Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hg. von M. Gregor-Dellin und D. Mack, München 1976, Eintrag vom 4. August 1882.
- <sup>28</sup> Richard Wagner, Vorwort zur Herausgabe der Ringdichtung, in: *GS*, Bd. 2, S. 131 f.
- <sup>29</sup> Richard Wagner, Brief an Friedländer, in: *RWSB*, Bd. 6, S. 275 f.