

Richard Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks

von KAJA PAPKE, Kassel

1 Einleitung

Richard Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks entsteht zur Zeit des bürgerlichen Realismus (1850-1890). Diese Epoche ist durch die Erstarrung des Bürgertums nach dem Scheitern der Märzrevolution (1848) gekennzeichnet. Der erschütterte Bildungsbürger strebt nach Ablenkung von seinen sozialen Problemen. In diesem Kontext verkommt das Theater zum bloßen Medium für die Unterhaltung des vor allem in politischer Hinsicht nahezu paralysierten Bildungsbürgers. Unter derart ungünstigen Rezeptionsbedingungen verfällt das Drama immer mehr. Viele Künstler versuchen dieser Krise durch Anlehnung an das altbewährte, also an die klassische Konzeption des Dramas entgegenzuwirken. Damit stagniert die Entwicklung des Dramas, die bis zu diesem Zeitpunkt gerade durch die Lösung von den klassischen Normen gekennzeichnet war.

In diesem Kontext beginnen viele Autoren mit theoretischen Reflexionen über das Drama. Richard Wagner strebt nach Verknüpfung der Gattungen Oper und Drama, die, jede für sich mit Mängeln behaftet, zu einer vollkommenen Einheit verschmelzen sollen. Der Oper lastet Wagner die Verselbständigung der Musik, dem Drama das Verhaften in der Polarität zwischen klassischer und anticlassischer Konzeption an. In seiner Konzeption sollen die heterogenen Gattungen Oper und Drama sowie die klassische und die anticlassische Dramenkonzeption eine Synthese eingehen.

Betrachtet man Wagners Gesamtkunstwerk als Einheit, läßt sich feststellen, daß in der Tat klassische und anticlassische Züge miteinander verknüpft sind. Die musikalische Gestaltung trägt stark anticlassischen Charakter, während der dramatische Aufbau klassischen Regeln gehorcht, die von Wagner nicht näher hinterfragt werden. Dramentechnisch gelingt die Synthese zwischen dem französischen klassizistischen Drama und dem anticlassischen nur unzureichend, insbesondere der Handlungsaufbau von Wagners Musikdramen ist dem klassizistischen nachempfunden.

Wagner verliert sich exakt im Spannungsverhältnis der Polarität, die er im deutschen Drama anprangert und nach deren Auflösung er strebt.

Im begrenzten Rahmen dieser Arbeit werde ich mich insbesondere auf die drei Hauptschriften des Züricher Exils, "Die Kunst und die Revolution" (1849) , "Das Kunstwerk der Zukunft" (1849) und "Oper und Drama" (1852) [1] beziehen.

An dieser Stelle möchte ich jedoch erwähnen, daß Wagner weite Teile seiner Konzeption in späteren Schriften noch entscheidenden Veränderungen unterzogen hat. So bestimmt er in "Über die Anwendung der Musik auf das Drama" (1879) [2] das Verhältnis zwischen Musik und Dichtung in seinem Gesamtkunstwerk als ein dem in "Oper und Drama" formulierten entgegengesetztes. Ferner wird in den späteren Schriften Wagners Anlehnung an das klassische Drama deutlicher.

Eine eingehende Analyse dieser Kunstkonzeption darf Wagners Ideologie nicht außer acht lassen. Wagner leitet aufgrund seines kunstsoziologischen Ansatzes insbesondere aus seinem Menschheitsideal, dessen Verwirklichung seine Kunst dienen soll, weite Teile seiner Konzeption des Musikdramas ab. Insofern wird diese Arbeit der genaueren Darstellung der Konzeption des Gesamtkunstwerks die Betrachtung ideologischer Aspekte voranstellen.

2 Die Zersplitterung der Künste als Ausgangspunkt für Wagners Idee des Gesamtkunstwerks

Richard Wagners Ansicht nach hat die "Zersplitterung der Künste" [3] ihren Ursprung bereits in der Auflösung der athenischen polis. Die zu dieser Zeit eingetretene Trennung der einzelnen Künste bleibt bis in seine Schaffensperiode hinein erhalten.

2.1 Spaltung der Künste durch den Untergang der griechischen Antike

Bereits auf die Antike findet eine von Richard Wagners Hauptthesen Anwendung, daß die Entwicklung der Kunst in Analogie zum Zustand der Gesellschaft zu sehen

sei. In der griechischen Antike nämlich sieht Wagner in sofern einen Idealzustand verwirklicht, als in dieser Epoche die Trennung zwischen öffentlichen und privaten Belangen noch nicht existiert und deshalb auch die Kunst öffentlichen Charakter hat. Daraus erklärt sich die griechische Tragödie als Gesamtkunstwerk, in dem Gebärde, Wort, Tanz und Musik gleichberechtigt nebeneinander stehen:

"Bei den Griechen war das vollendete, das dramatische Kunstwerk, der Inbegriff alles aus dem griechischen Wesen Darstellbaren; es war, im innigen Zusammenhang mit ihrer Geschichte, die Nation selbst, die sich bei der Aufführung des Kunstwerkes gegenüber stand,[...]. Jede Zerteilung dieses Genusses, jede Zersplitterung der in einen Punkt vereinigten Kräfte, jedes Auseinandergehen der Elemente nach verschiedenen besonderen Richtungen - mußte diesem herrlich einen Kunstwerke, wie dem ähnlich beschaffenen Staat selbst nur nachteilig sein [...]" [4]

Da also die Voraussetzung für das Gesamtkunstwerk eine intakte Gesellschaftsform bildet, in der das "Volksbewußtsein" seinen "Ausdruck" findet [5], muß der Zerfall des griechischen Staates folgerichtig auch die Zerrüttung des Gesamtkunstwerks nach sich ziehen:

"Genau mit der Auflösung des athenischen Staates hängt der Verfall der Tragödie zusammen. Wie sich der Gemeingeist in tausend egoistische Richtungen zersplitterte, löste sich auch das große Gesamtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunstbestandteile auf." [6]

Richard Wagner zieht aus dem Scheitern der athenischen polis nicht den Schluß, diese restaurieren zu wollen:

"Wir wollen nicht wieder Griechen werden; denn was die Griechen nicht wußten, und weswegen sie eben zugrunde gehen mußten, das wissen wir." [7]

Diese Einstellung erklärt sich aus Wagners Ideal des Reinmenschlichen, das er in der Antike nicht verwirklicht sieht.

Partiell knüpft Richard Wagner mit seiner Idee des Gesamtkunstwerks jedoch wieder in soweit an die griechische Antike an, als die Kunst seit dem Untergang der athenischen polis nur "ab und zu ihre blitzenden Strahlen in die Nacht des unbefriedigten Denkens [...] sandte" [8], damit ist gemeint, daß die Künste von diesem Zeitpunkt an zersplittert bleiben und sich Musik und Dichtung in der Folgezeit getrennt voneinander in völlig unterschiedliche Richtungen entwickeln.

2.2 Unterschiede in der Dramaturgie von Oper und Drama

Wie Richard Wagner treffend darstellt, hat die "ästhetische Wissenschaft zu jeder Zeit die Einheit als ein Hauptfordernis des Kunstwerkes festgestellt" [9]. Damit ist die Paradigmenstellung der aristotelischen Poetik gemeint, in der insbesondere die Einheit der Handlung gefordert wird:

"Wir haben festgestellt, daß die Tragödie die Nachahmung einer in sich geschlossenen ganzen Handlung ist, [...]." [10]

Dieses Postulat wirkt insbesondere auf das Drama ein, das damit seinen geschlossenen Charakter erhält.

In der Oper jedoch besteht seit ihrer Entstehung eine Verselbständigungstendenz der Musik, insbesondere der Arie. Diese, ursprünglich gezielt zur Darstellung von Affekten eingesetzt, die sie treffender als der rein gesprochene Text auszudrücken vermag, beginnt die Oper mehr und mehr zu dominieren:

"Der Vorwurf gegen manche Opernlibretti, [...] daß die Handlung ein roh gezimmer-tes Gerüst darstelle, das zu nichts anderem bestimmt sei, als pathetische Situationen notdürftig zu motivieren, bezeichnet [...] das Formgesetz der Gattung nahezu unverzerrt." [11]

Der Sinn des Librettos tritt dabei immer weiter hinter die Arie zurück. Die Oper lebt damit in hohem Maße von den Gefühlsausdrücken ihrer Helden, die einen Hand-

lungszusammenhang nur noch schwach erkennen lassen, tendiert also dramentheoretisch gesehen stark zur offenen Form.

So sind es nicht ohne Grund insbesondere die Dramentheoretiker, die sich wie z.B. Gottsched, der strengen klassischen Form des Dramas verschrieben haben, auch folgerichtig für die Beibehaltung der Trennung der Künste aussprechen müssen, um die Geschlossenheit des Dramas nicht zu gefährden.

Oper und Drama stellen also zwei Gattungen dar, die sich in der Form ihres Handlungsaufbaus nahezu konträr gegenüberstehen und damit kaum Berührungspunkte aufweisen, die eine Verknüpfung möglich machen würden.

An diesem Punkt setzt Wagner mit seiner Forderung nach erneuter Vereinigung der Künste ein.

Das Verhältnis zwischen Oper und Drama soll in seiner Konzeption ein "dem bisher gewohnten vollkommen entgegengesetztes" [12] sein. Denn Wagner ist wohl der erste Komponist, der die oben bereits erwähnte Verselbständigungstendenz der Musik gegenüber dem Libretto anprangert:

"Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war." [13]

Insofern soll das "eigensüchtige Streben der Oper", die ihre "Formen als alleingültige dem Drama aufzudringen" versucht, hinter der "Teilnahme des Dichters" [14] zurückstehen.

2.3 Annäherung der Gattungen Oper und Drama in der Romantik

Die Romantik schließlich ist die Epoche, in der sich Musik und Dichtkunst durch die Forderung nach Synästhesie in der Rezeption der Künste wieder so weit aneinander annähern, daß eine wie die von Wagner vorgestellte Idee des Musikdramas überhaupt erst realisierbar wird.

Im Bezug auf das Drama vollzieht sich zunehmend die Loslösung von der klassischen Konzeption. Wegen der Aufnahme epischer Elemente in das Drama, die aus der Überschreitung der bis dahin gültigen Gattungsgrenzen resultiert, werden die aristotelischen Einheiten nicht mehr als normativ gesetzt.

Die Oper dieser Epoche ist ihrerseits durch eine graduelle "Annäherung an Formprinzipien des gesprochenen Dramas" [15] gekennzeichnet.

Damit weisen die beiden Gattungen Konvergenzen auf, die eine Verschränkung zumindest als theoretisch denkbar erscheinen lassen, als Richard Wagner seine Konzeption des Gesamtkunstwerks, die in mancher Hinsicht auf das Erbe der Romantik zurückgreift, entwirft.

3 Die Verwirklichung des "Reinmenschlichen" [16] als Intention des Musikdramas

Eine von Richard Wagners Hauptthesen ist, daß "die Kunst sich zum Menschen verhält" wie "der Mensch sich zur Natur" [17].

Daraus wird deutlich, daß Wagner bereits einen quasi kunstsoziologischen Ansatz vertritt, indem er Kunst und die Gesellschaft, die das Verhältnis des Menschen zu seiner Natur determiniert, als eng miteinander verflochten ansieht.

Eine bestimmte Gesellschaftsform bringt demnach jeweils eine spezifische Kunstform als deren Ausdruck hervor. Wagner sieht den Einfluß zwischen Kunst und Gesellschaft darüberhinausgehend als wechselseitigen, der Kunst spricht er die Fähigkeit zu, ihrerseits wiederum auf die Gesellschaft einzuwirken.

In diesem Kontext deutet er die Zersplitterung der Künste als Spiegel des gespaltenen Verhältnisses zwischen dem Menschen und seiner Natur.

Aus dieser Analogie erklärt sich Wagners Forderung nach Vereinigung der Künste zum Gesamtkunstwerk, um dem Menschen seine Natur wieder nahe zu bringen und damit die Voraussetzung für die Herausbildung des Reinmenschlichen zu schaffen.

3.1 Wagners Begriff des Reinmenschlichen

Als das Reinmenschliche bezeichnet Wagner "das, was das Wesen der menschlichen Gattung als solcher ausmacht", das, an dem sich "das Männliche wie das Weibliche nährt", um "durch die Liebe verbunden erst Mensch" [18] zu sein. Das Reinmenschliche gibt sich im Individuum "als Lebens- und Liebestrieb kund" [19].

Das Reinmenschliche ist dem Menschen von seiner Natur vorgegeben und daher latent in jedem Individuum bereits bei seiner Geburt vorhanden. Anstatt jedoch der Natur zu folgen, spaltet er diese von seinem Wesen ab und grenzt sie aus seinem Leben aus. Er unterwirft sich einem Kreislauf der Entfremdung von seiner eigenen Natur und kämpft damit quasi gegen das ihm vorgegebene Reinmenschliche in seinem Wesen an.

3.2 Die Entfremdung des Menschen von seiner Natur

Indem der Mensch einen ihm eigenen und seiner Gattung entsprechenden Bewußtseinszustand erlangt, beginnt er gleichzeitig, seinen "Unterschied zur Natur" zu spüren und sich von dieser "zeugenden Kraft des menschlichen Lebens" [20] zu entfernen.

Dadurch tritt er in Disharmonie mit sich selbst und, um seine "Unvollkommenheiten" durch eine "gedachte Norm" [21] zu kompensieren, erschafft er sich als Ausdruck seiner Zivilisation die Institution Staat. Damit beginnt ein Kreislauf der Entfremdung des Menschen von seiner Natur, denn der Staat treibt diese in sofern voran, daß er die Natur, deren Bedeutung er verkennt, zu beherrschen sucht und immer mehr verdrängt:

"Der Staat ist [...] eine dogmatisch starre, fesselnde, gebieterische Macht, die dem Individuum vorausbestimmt - so sollst du denken und handeln!" [22]

Das einzelne Individuum schließlich, das in diesem Staat aufwächst und sich deshalb "durch willigstes Erfassen alles von der Außenwelt ihm Vorgeführten" [23] zu

zerstreuen sucht, weil es den Unterschied zwischen seinem künstlich gewordenen Wesen und der Natur kaschieren will, beginnt nach und nach, seinen Entfremdungsmechanismus, das Staatsgebilde, als Repräsentant seiner eigenen Natur zu akzeptieren:

"Die durch den Staat ihm anerzogene Individualität gilt unserem unwillkürlichen Gefühle als sein wirkliches Wesen." [24]

Somit schließt sich der Kreislauf, der Staat kann sich verselbständigen, indem das Individuum in die durch diese Institution vorgegebene Lebensform flüchtet, um den Verlust der eigenen Natur nicht schmerzlich spüren zu müssen.

Wagner fordert aus diesem Grund die "Vernichtung des Staates" [25], weil das Wesen dieser verselbständigten Institution durch Willkür gekennzeichnet ist.

Im gleichen Sinn wertet er das Christentum als einen Verfremdungsmechanismus. Der Christ verlagert den Sinn des Lebens auf seinen Tod:

"Setzte dieses [das Christentum] nämlich den Zweck des Menschen gänzlich außerhalb seines irdischen Daseins, [...] so konnte das Leben nur in bezug auf seine unumgänglichst notwendigen Bedürfnisse Gegenstand menschlicher Sorgfalt sein." [26]

Damit erhöht sich die Akzeptanz gesellschaftlicher Ungerechtigkeiten, auf die das Individuum wiederum mit dem Drang reagiert, "vor der unverstandenen Wirklichkeit zu fliehen, um in einer eingebildeten Welt sich zu befriedigen" [27].

Die christliche Religion ist Wagners Theorie nach also ebenfalls als Kreislauf der Entfremdung zu werten, je mehr Ungerechtigkeiten dem Individuum widerfahren, umso tiefer wird es sich in seinen Glauben flüchten, um sich nicht mit der Ursache seines Schmerzes befassen zu müssen. Die Kirche unterstützt auf diese Weise die Willkür des Staates, in dem sie dem Individuum einen Kompensationsmechanismus an die Hand gibt.

Der so geprägte Mensch verbleibt "in dem Zustande tiefster und unmenschlicher Versunkenheit" [28]. Er ist nicht in der Lage, zu seiner Natur zurückzufinden und das Reinmenschliche auszuprägen.

Aus diesen ideologischen Aspekten heraus verwirft Wagner die Verwendung historischer und christlicher Stoffe für seine Musikdramen, da diese nach seiner Theorie das Individuum noch weiter von seiner eigenen Natur entfremden würden. Die Geschichte begreift er in diesem Zusammenhang als eng verflochten mit der von ihm abgelehnten Staatspolitik:

"Der Staat dringt uns - nach seiner verständigsten Auffassung - die Erfahrungen der Geschichte für unser Handeln auf." [29]

3.3 Der "dialektische Dreischritt" [30] des Menschen auf dem Weg zum Reinmenschlichen

Trotz aller Verfremdungsmechanismen vermag der Mensch letztendlich nicht, die Natur in sich auszulöschen, da diese eine zu gewaltige Kraft ist:

"Die Natur ist so stark, so unvertilgbar immer neu gebärend, daß keine erdenkliche Gewalt ihre Zeugungskraft zu schwächen vermochte." [31]

Der Mensch spürt also trotz aller Verfremdungsmechanismen, mittels derer er versucht, seine Natur aus seinem Leben auszugrenzen, immer noch deren unterschwellig in ihm wirkende Kraft. Sein Leben bleibt durch die Sehnsucht nach der von ihm abgespaltenen Natur, Wagner ist mit dieser Vorstellung ganz dem Gedankengut der Romantik verhaftet, geprägt.

Das Verhältnis zwischen dem Menschen und seiner Natur ist damit ambivalent, dem Prozeß der Entfremdung entgegen verläuft die unbewußte Suche nach dem Reinmenschlichen.

Diese ist durch den dialektischen Dreischritt, dessen Eckpunkte die Stationen - antikes Griechenland - moderne Zivilisation - die Gesellschaft der Zukunft - bilden, ge-

kennzeichnet. Jede dieser Etappen wird von Wagner als notwendiger und unabdingbarer Schritt in der Entwicklung des Menschen auf seinem Weg zum Reinmenschlichen gewertet. Dabei prägt der Mensch immer mehr der ihm von der Natur vorgegebenen Eigenschaften aus.

Wagner deutet in diesem Kontext jeweils die Kunstform als dominierend, die diesen Entwicklungsstand seiner Ansicht nach am prägnantesten widerspiegelt.

3.3.1 Die Antike als erster Schritt auf dem Weg zum Reinmenschlichen

In der griechischen Antike hat der Mensch sich bereits weitgehend von seiner Natur abgespalten. Als äußeres Symptom dieser Entwicklung unterstellt er seine künstlich gewordene Individualität dem öffentlichen Leben, das durch den Staat repräsentiert ist:

"Das Fatum der Griechen ist die innere Notwendigkeit aus der sich der Grieche - weil er sie nicht verstand - in den willkürlichen politischen Staat zu befreien suchte."
[32]

So ist das Leben des Griechen durch seinen Kampf zwischen seiner unwillkürlichen Natur und den Anforderungen, die die Gesellschaft im Zuge der sittlichen Gewohnheit an ihn stellt, charakterisiert.

Dieser Kampf ist ganz durch das Gefühl, das Wagner als dominierende Eigenschaft dieses Menschentypus deutet, geprägt. Das Gefühl als solches vermag nicht, die "eingebildete Gestalt" [33], die sich an äußeren Erscheinungsformen festmacht, zu durchdringen. So ist der antike Mensch also noch nicht in der Lage, den inneren Kern von der äußeren Erscheinungsform seines Wesens zu trennen, sondern faßt diese beiden Elemente als untrennbare Einheit auf. Das Gesamtkunstwerk spiegelt als Ausdruck diesen Bewußtseinszustand wider, indem es die Totalität dieses Empfindens anspricht.

Aus der Dialektik seiner Sichtweise, nach der die Antike den ersten Schritt des Prozesses der Ausprägung des Reinmenschlichen darstellt, resultiert Wagners Ambivalenz der antiken Tragödie gegenüber.

Diese sieht er aufgrund ihrer gesamtheitlichen Konzeption als Ideal an, wertet sie jedoch gleichzeitig als Ausdruck einer Gesellschaft, in der seine Idealvorstellung, das Reinmenschliche noch nicht herausgebildet ist.

Insofern kann er, um die Intention seiner Kunst, die Verwirklichung dieses Ideals, das auf einem höheren als dem in der Antike erlangten Entwicklungsstand angesiedelt ist, zu erreichen, nur partiell an die griechische Tragödie anknüpfen.

3.3.2 Die moderne Zivilisation als zweiter Schritt

In Wagners Gegenwart, die er selbst als Epoche der modernen Zivilisation bezeichnet, haben sich die Künste, wie schon erwähnt, gespalten und auseinanderentwickelt. Diese Trennung deutet Wagner als Wirkung der Ausprägung der menschlichen Individualität, durch die der Entwicklungsstand dieser Epoche gekennzeichnet ist.

Gegenüber dem Gefühl hat sich der Verstand durchgesetzt, den Wagner als die Instanz des Menschen begreift, die die Wirklichkeit von Erscheinungen in "eine Vielheit von Einzelheiten" [34] zerlegt. Durch diesen trennenden Charakter vermag er, die äußere von der inneren Hülle zu trennen, jedoch ohne das eigentliche Wesen dieses herausgeschälten Kernes zu erfassen, da dieses zunächst durch die Verfremdung gar nicht existent ist, sondern "die rein menschliche Individualität" zu diesem Zeitpunkt nur "eine gedachte" [35] ist.

Wagner deutet den Roman als die Kunstform, in der sich die Dominanz des Verstandes am stärksten äußert, da der Roman, der gattungstheoretisch bedingt in erster Linie schildernd wirkt, das darzustellen vermag, was der Verstand als Wirklichkeit erkannt und analysiert hat. Mittels des Romanes kann der moderne Dichter seine Berufung erfüllen, das Reinmenschliche vor den Augen des Rezipienten seiner äußeren "Hülle, Form und Farbe zu entkleiden" [36].

In diesem Sinne hat der Roman als Gattung der modernen Zivilisation seine Berechtigung, für seine eigene Kunst aber verwirft Wagner diesen deshalb, weil er, aufgrund seiner überwiegenden Ansprache an den Verstand der wahren Natur des Menschen nicht gerecht werden kann.

3.3.3 Die Gesellschaft der Zukunft als noch zu vollziehender Schritt

In der Gesellschaft der Zukunft schließlich hofft Wagner, das Reinmenschliche, das seit der Epoche der modernen Zivilisation als gedachtes Wesen des Menschen bereits existiert, verwirklichen zu können.

Er entwirft die Utopie einer Gesellschaftsform, in der jeder einzelne Mensch in voller Kenntnis seiner reinmenschlichen Individualität danach strebt, seinen Lebens- und Liebestrieb auszuleben. Durch diesen gemeinsamen Trieb miteinander verbunden, vereinen sich die Menschen in der Gesellschaft:

"Die Befriedigung dieses Triebes ist es, was den einzelnen zur Gesellschaft drängt, in welcher er eben dadurch, daß er ihn nur in der Gesellschaft befriedigen kann, ganz von selbst zu dem Bewußtsein gelangt, das als ein [...] gemeinsames seine Natur rechtfertigt." [37]

Eine zentrale Rolle für die Verwirklichung des Reinmenschlichen soll die Religion spielen, die das unwillkürliche Handeln aus dem gemeinsamen Bewußtsein heraus ermöglichen soll:

"Denn aus religiösem Bewußtsein handeln wir aus uns selbst, wie wir nicht anders handeln können. Religiöses Bewußtsein heißt aber allgemeines Bewußtsein, und allgemein kann ein Bewußtsein nur sein, wenn es das Unbewußte, Unwillkürliche, Reinmenschliche als das einzig Wahre und Notwendige weiß, und aus seinem Wissen rechtfertigt." [38]

Gemeint ist hier nicht die christliche Religion, die Wagner, wie bereits erwähnt, als Verfremdungsmechanismus begreift, sondern der religiöse Glaube, der die

"Grundanschauung vom Wesen der Natur" [39] in sich trägt und den germanischen Urmythos hervorgebracht hat.

Der Geist dieses Mythos besteht darin, daß er, indem er das "Wesen der menschlichen Individualität zum unverrückbaren Mittelpunkt" [40] gemacht hat, die menschliche Natur verkörpert.

Ein gemeinsames Bewußtsein bildet also die Grundvoraussetzung für die Gesellschaft der Zukunft, ähnlich wie in der Antike soll die Mythologie dieses Bewußtsein vermitteln.

Wagner knüpft also an Züge der athenischen polis wieder an. Öffentliche und private Interessen sollen sich in seiner Gesellschaftsform wieder decken, jedoch nicht durch Unterdrücken der eigenen Individualität, sondern gerade durch das Ausleben der eigenen, natürlichen und unverfremdeten Individualität, Wagner knüpft hier an die Ideale der Klassik an, soll dieses allgemeine Bewußtsein überhaupt erst entstehen.

In diesem Bewußtseinszustand sollen das Gefühl, das für Wagner den antiken Menschen charakterisiert, und der Verstand, durch den der moderne Mensch geleitet ist, eine Synthese im klassischen Sinne eingehen, indem sie sich zur reinmenschlichen Vernunft vereinigen.

Aufgrund seines oben bereits skizzierten kunstsoziologischen Ansatzes sieht Wagner nach Scheitern der bürgerlichen Revolution die Kunst als am ehesten geeignetes Mittel an, die Gesellschaft in soweit zu beeinflussen, daß diese sich der reinmenschlichen Lebensform annähert.

Insofern versucht er, in einen schwer zu durchbrechenden Kreislauf einzudringen. Mit der von ihm entworfenen Konzeption des Gesamtkunstwerks, meint er, die "Möglichkeiten des Ausdrucks" bezeichnet zu haben, derer sich die "höchste dichterische Absicht zu ihrer Verwirklichung" des Reinmenschlichen "bedienen muß" [41].

Er ist sich jedoch dessen bewußt, daß das Mittel, sein Gesamtkunstwerk, mit dem er in diesen Prozeß eingreifen möchte, eine Wirkung beim Rezipienten überhaupt erst dann entfalten kann, wenn sich Teile des von ihm mit diesem Mittel angestrebten Prozesses bereits vollzogen haben.

Wagner befindet sich damit in dem Dilemma, die Wirkung seines Werkes auf seine Zeitgenossen deshalb in Frage stellen zu müssen, weil er diese als noch nicht auf der seiner Konzeption entsprechenden Stufe der Menschheitsentwicklung angelangt betrachtet:

"Das Publikum unserer Theater hat kein Bedürfnis nach dem Kunstwerke; es will sich vor der Bühne zerstreuen, nicht aber sammeln; und dem Zerstreungssüchtigen sind künstliche Einzelheiten, nicht aber die künstlerische Einheit Bedürfnis." [42]

Aus dem von Wagner derart abgesteckten Rahmen erklärt sich der "utopische Charakter" [43] der von ihm vorgestellten Konzeption des Gesamtkunstwerks.

4 Wagners widersprüchliches Verhältnis zum klassischen Gedankengut Schillers

Wagners Begriff des Reinmenschlichen und dessen Ausprägung in oben beschriebenem dialektischen Dreischritt leitet sich im wesentlichen aus den Thesen ab, die Schiller in seinen Briefen "Über die ästhetische Erziehung des Menschen" [44] formuliert hat.

Dieser beschreibt die Entwicklung des Menschen in einem "dreistufigen Geschichtsmodell" [45], das den dialektischen Dreischritt Wagners im wesentlichen vorwegnimmt.

Ziel dieser Entwicklung ist bei Schiller die Ausbildung der reinen Menschlichkeit:

"Jeder individuelle Mensch, kann man sagen, trägt der Anlage und Bestimmung nach, einen reinen idealischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Ein-

heit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen die große Aufgabe seines Daseins ist." [46]

In der ersten Stufe hat der Mensch sich von seiner eigenen Natur noch nicht gelöst:

"So lange der Mensch noch reine [...] Natur ist, wirkt er als ungeteilte sinnliche Einheit und als ein harmonisierendes Ganzes. Sinne und Vernunft, empfangendes und selbsttätiges Vermögen haben sich in ihrem Geschäft noch nicht getrennt, viel weniger stehen sie im Widerspruch miteinander." [47]

Diesen Zustand sieht er in der griechischen Antike verwirklicht:

"Damals [in der griechischen Antike] bei jenem schönen Erwachen der Geisteskräfte hatten die Sinne und der Geist noch kein strenge geschiedenes Eigentum; denn noch hatte kein Zwiespalt sie gereizt, miteinander feindselig abzuteilen und ihre Markung zu bestimmen." [48]

Mit voranschreitender Menschheitsentwicklung jedoch tritt der Mensch in die zweite Stufe seiner Entwicklung ein und die Harmonie seines Wesens spaltet sich:

"Jene Polypennatur der griechischen Staaten, wo jedes Individuum eines unabhängigen Lebens genoß und, wenn es not tat, zum Ganzen werden konnte, machte jetzt einem kunstreichen Uhrwerke Platz, wo aus der Zusammenstückelung unendlich vieler, aber lebloser Teile ein mechanisches Leben im Ganzen sich bildet. [...] Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch nur als Bruchstück aus, [...], entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens," [...] [49]

Dieser Schritt ist Schillers Meinung nach jedoch unabdingbar für die Menschheitsentwicklung:

"Die Griechen hatten diesen Entwicklungsstand erreicht, und, wenn sie zu einer höhern Ausbildung voranschreiten wollten, so mußten sie, wie wir, die Totalität ihres Wesens aufgeben und die Wahrheit auf getrennten Bahnen verfolgen. Die mannig-

faltigen Anlagen im Menschen zu entwickeln, war kein anderes Mittel, als diese entgegenzusetzen." [50]

In dieser Stufe spielt auch die Beschaffenheit des Staates eine zentrale Rolle:

"Dieser reine Mensch, [...] wird repräsentiert durch den Staat;[...]. Nun lassen sich aber zwei verschiedene Arten denken,[...], wie der Staat in den Individuen sich behaupten kann: entweder dadurch, daß der reine Mensch den empirischen unterdrückt, daß der Staat die Individuen aufhebt; oder daß das Individuum Staat wird,[...]." [51]

In der dritten Stufe sollen sich die zersplitterten Eigenschaften des Menschen auf einer höheren Ebene wieder miteinander vereinigen:

"Totalität des Charakters muß also bei dem Volke gefunden werden, welches fähig und würdig sein soll, den Staat der Not mit dem Staat der Freiheit zu vertauschen." [52]

Diesen Schritt hofft Schiller, durch die Kunst vollziehen zu können:

"Ich hoffe, Sie zu überzeugen,[...], daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zur Freiheit wandert." [53]

In weiten Teilen decken sich die Ideale der reinen Menschlichkeit, die Wagner und Schiller anstreben. Selbst den Prozeß der Herausbildung dieses Ideals beschreibt Wagner in fast identischen Etappen wie Schiller. So verwundert es nicht, daß in Wagners theoretischen Schriften die wichtigsten Schlüsselbegriffe wie in Schillers Briefen wieder auftauchen ("mechanisches Leben", "Freiheit des Individuums", "Totalität", "reine Menschlichkeit").

Der wesentlichste Unterschied besteht in der Auffassung über den Staat, in der die Wurzel für Wagners heftige Kritik an Schiller begründet liegen dürfte, dem er die

Verwendung historischer Stoffe, durch die seine frühen Dramen gekennzeichnet sind, anlastet:

"Nur im Gewande der Geschichte hatte der durch diese Geschichte erzogene, an seiner wahren gesunden Natur verdorbene und verkrüppelte Mensch ein für den Künstler erträgliches Aussehen erhalten." [54]

Mit dem hier bezeichneten Künstler ist insbesondere Schiller gemeint, der "im Reiche des Gedankens sich Schönheit zu träumen" [55] versucht.

Wagner wirft Schiller an dieser Stelle vor, den an seiner verfremdeten Natur erkrankten Menschen zu ignorieren und sich in die Schöngeistigkeit zu flüchten.

Wagners Kritik ist deshalb verzerrt, weil er das ideologische Erbe Schillers in seinem eigenen Gedankengut verkennt und verleugnet.

Wagners Verhältnis Schiller gegenüber ist somit widersprüchlich, seine Kritik kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß "die Weimarer Klassik Schillers" für ihn gleichzeitig ein "Paradigma" [56] darstellt.

Diese Ambivalenz überträgt sich schließlich auf Richard Wagners Dramenkonzeption. Die in "Oper und Drama" formulierte Schiller-Kritik ist gleichzeitig Ausdruck eines Reibungsprozesses an den Idealen der Weimarer Klassik, für die Schiller als Repräsentant fungiert. In diesem Zusammenhang kritisiert Wagner an Schiller, dem Handlungsaufbau des klassizistischen Dramas verhaftet zu sein:

"Schiller suchte aus dieser [aristotelischen] Form selbst den Stoff des Dramas zu gestalten. [...] Hierin näherte er sich dem Verfahren der französischen Trägödiendichter, bis er [seinen dramatischen Stoff] ganz nur noch nach der Form bestimmte." [57]

In diesem Kontext prangert Wagner an, daß die deutschen Dramen durch den Paradigmenwechsel zwischen der klassizistischen und der anticlassischen Konzeption nie eine eigene Identität herausgebildet haben:

"Zwischen diesen zwei äußersten Gegensätzen, dem Shakespeareschen und dem Racineschen Drama, erwuchs nun aber zunächst das moderne Drama zu seiner zwitterhaften unnatürlichen Gestalt und Deutschland war der Boden, von dem sich diese Frucht nährte." [58]

Er selbst strebt mit seiner Dramenkonzeption die Synthese dieser beiden Richtungen an, wird aber schließlich Musikdramen schreiben, die den klassischen Regeln in weiten Teilen folgen. So ist Wagners Schaffen zunächst durch einen Widerspruch in Theorie und Praxis gekennzeichnet, den er dadurch auflöst, daß er in seinen späteren Schriften, wie z.B. in "Über die Anwendung der Musik auf das Drama" (1879) die Anlehnung an die Klassik untermauert.

5 Richard Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerkes

Richard Wagner möchte mit seiner Kunst die Menschheit über sich hinaus führen und damit einen Beitrag für die Verwirklichung der Gesellschaft der Zukunft leisten. Um die Synthese der verschiedenen Sinne des Menschen zu unterstützen, muß sein Kunstwerk eine ganzheitliche Ansprache an den Rezipienten leisten. Hieraus resultiert die Idee des Gesamtkunstwerks.

In diesem Kunstwerk sollen Musik und Dichtung, die durch den Tanz und die Gebärde unterstützt werden, gleichberechtigt nebeneinander stehen. Indem sich jede dieser Künste ohne Selbstbeschränkung voll entfaltet, soll das perfekte Kunstwerk entstehen.

5.1 Wagner verwirft den aristotelischen Mimesisbegriff

Wagner, der davon ausgeht, daß das Reinmenschliche im Menschen zunächst nur latent vorhanden ist, muß den aristotelischen Mimesisbegriff verwerfen.

Nachahmende Dichtung würde seiner Theorie nach nicht in der Lage sein, das Reinmenschliche im Menschen hervorzubringen, vielmehr würde diese nur die in der modernen Zivilisation in verfremdeter Form existente Natur des Menschen abbilden

können. So wird der Mimesisbegriff von Wagner in der für die Musiktheorie der Romantik typischen Betrachtungsweise umgedeutet. Kunst soll demnach nicht die Natur nachahmen, sondern Kunst soll diese dem Menschen abhanden gekommene Natur überhaupt erst wieder erschaffen:

"Die Musik ahmt nicht die Gefühle der Realität nach, sondern läßt gerade umgekehrt die Gefühle, die im Alltag verloren umherirren, erst zu ihrer eigenen Wirklichkeit kommen." [59]

Insofern zielt Richard Wagners Kunst auf Verwirklichung, dabei soll die "Absicht des Dichters durch ihre vollständigste Verwirklichung zur vollsten Unmerklichkeit aufgehoben sein" [60].

Aus dieser Forderung resultiert gattungstheoretisch bedingt Wagners Verwendung von Dramen für seine Kunst, nur im Drama existiert keine Vermittlungsebene zwischen Handlung und Rezipienten. Damit kann die dichterische Absicht unmerklich hinter das Geschehen zurücktreten.

Aus dem derart umgedeuteten Mimesisbegriff resultiert ein entsprechend veränderter Affektbegriff, dem durch den gesamtheitlichen Anspruch von Richard Wagners Kunstkonzeption Rechnung getragen werden soll.

5.2 Wagners Affektbegriff

Wagner, dessen Intention die Verwirklichung des Reinmenschlichen ist, muß den Menschen zunächst seiner eigenen Natur wieder nahe bringen. Die innere Natur eines Menschen drückt sich am stärksten im Affekt aus, dann wenn er so reagieren muß, wie es ihm von seiner Natur vorgegeben ist.

Aufgrund seines umgedeuteten Mimesisbegriffs jedoch kann Wagner sich nicht damit zufrieden geben, nur die äußeren Symptome des Menschen im Affekt, z.B. durch die veränderte Mimik und Gestik abzubilden, vielmehr soll der erregte Mensch sein inneres Wesen nach außen bringen und damit seine wahre Natur offenbaren.

In diesem Kontext kommt jeder einzelnen Kunst, die sich zu einem Gesamtmechanismus zusammenfügen soll, eine spezielle Bedeutung zu.

Die Musik des Orchesters soll die Botschaften aussprechen, die sich an das Unterbewußtsein wenden, da diese über ihre Gefühlsansprache tiefer in das innere Wesen des Rezipienten einzudringen vermag. Die begleitenden Gebärden und der Tanz sollen durch ihre Sinnlichkeit diese Gefühlsansprache verstärken.

Der Text soll insbesondere den Verstand in oben genanntem Sinne der Trennung von äußerer und innerer Gestalt ansprechen.

Musik und Wortsprache sollen sich schließlich zur "Versmelodie" [61] vereinigen. Mit Versmelodie ist zum einen die syntagmatische Verknüpfung der sprachlichen Elemente zur dichterischen Sprache, die Wagner als Vers bezeichnet, zum anderen die paradigmatische Verknüpfung des so gearteten Verses mit der Melodie gemeint. Indem die Musik, die insbesondere das Gefühl, und die Wortsprache, die vor allem den Verstand anspricht, in der Versmelodie zu einer Einheit verknüpft sind, soll diese die Synthese zwischen Gefühl und Verstand bewirken:

"In der Versmelodie verbindet sich nicht nur die Wortsprache mit der Tonsprache, sondern auch das von diesen beiden Organen ausgedrückte, nämlich das Ungegenwärtige mit dem Gegenwärtigen, der Gedanke mit der Empfindung." [62]

Nur die sich so konstituierende Worttonsprache kann die für die Verwirklichung des Reinmenschlichen wesentlichen Erregungszustände beim Zuschauer bewirken:

"Wie unsere erregte Stimmung aber bereits forderte, daß diese Wortsprache eine von der Tonsprache, die unsre Empfindung eben erregte, nicht durchaus unterschiedene sein dürfe, sondern mit ihr bereits verschmolzen sein müsse - gleichsam als der Verständlicher, aber zugleich auch Teilhaber der angeregten Empfindung, [...]." [63]

In diesem Zusammenhang kommt den von Wagner häufig verwendeten musikalischen Leitmotiven [64] eine zentrale Bedeutung zu. Indem diese Personen oder Si-

tuationen charakterisieren, spiegeln sie den Gefühlszustand durch Gefühlsansprache an den Zuhörer wider. Sie unterstützen somit die Affektansprache beim Rezipienten.

5.3 Wagners Darstellung ambivalenter Charaktere

Wenn Wagner in seinen theoretischen Schriften kaum genauere Aussagen über seine Charakterkonzeption trifft, so zeichnen sich seine Charaktere doch, wie in der Forschungsliteratur immer wieder dargestellt, durch ihre Vielschichtigkeit aus. Hierin liegt ein Grund für die Bewunderung, die der junge Nietzsche Wagner entgegenbringt:

"Auf der anderen Seite wird Nietzsche nie müde werden, Wagners Kunst dort zu bewundern, wo sie jene psychischen Ambivalenzen ausphantasiert, ohne sie in Erlösungsvorstellungen stillzustellen." [65]

Diese Ambivalenz der Charaktere resultiert aus der Intention Wagners, das Reinmenschliche seiner Charaktere darzustellen, die den unterschiedlichsten Arten von Affekten unterworfen sind.

Bei der Darstellung dieser Vielschichtigkeit im Empfinden der Charaktere kommt der musikalischen Gestaltung zentrale Bedeutung zu. Da die gesprochene Sprache dieser Zeit noch nicht in der Lage ist, die im Unterbewußtsein ablaufenden Vorgänge zu formulieren, greift Wagner auf seine Leitmotive zurück, um dem Zuhörer diese Abläufe verständlich zu machen.

Als exemplarisch für dieses Verfahren mag das Leitmotiv des Tristan in "Tristan und Isolde" gelten. Dieses Werk wird in der Forschungsliteratur immer wieder als das Paradigma für Wagners Konzeption des Musikdramas hervorgehoben [66].

Indem der Tristan-Akkord sich nicht, wie durch die klassischen Regeln der Tonalität vorgegeben, nach seinem Grundton hin auflöst, erhält er bitonalen Charakter. Das Motiv läßt sich nicht eindeutig nach Dur oder Moll hin zuordnen [67].

Das derart gestaltete Motiv kann Ambivalenzen insofern charakterisieren, als durch die Verwendung von Dur und Moll jeweils verschiedene Empfindungen angesprochen werden. Das Schwanken zwischen Dur und Moll spiegelt damit den Wechsel in den tieferen, unbewußten Schichten im Gefühlsleben des Tristan wider.

Die derart gestalteten Charaktere unterstützen damit durch ihre Affektansprache Wagners Intention, den Menschen seiner unbewußten Natur wieder näher zu bringen.

5.4 Der Handlungsaufbau des Gesamtkunstwerks

Der germanische Mythos, der von Wagner als Ausdruck der Religion gewertet wird, die das Reinmenschliche in klarster Ausprägung verkörpert, bildet die wichtigste Grundlage für das Musikdrama Wagners:

"Wollen wir nun das Werk des Dichters [...] genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachte Mythos nennen." [68]

Gattungstheoretisch betrachtet, versucht Wagner, einen epischen Stoff in einen dramatischen zu transformieren. Die Schwierigkeit dieses Verfahrens liegt darin begründet, daß der Mythos zahlreiche Stoffe in sich vereinigt. Die Nacherzählung vieler Stoffe kann keine geistige Affinität des Inhalts zu der Aussage des Dichters erzeugen. Vielmehr muß der Dichter, der auf mythologische Stoffe zurückgreift, durch Zusammendrängen ein geistiges Substrat aus seinem Rohstoff erzeugen, um so aus diesem eine Aussage ableiten zu können [69].

Auch Wagner erachtet dieses Zusammendrängen der Stoffe als notwendigen Bestandteil von Dichtung:

"Wir sahen, daß die für das praktische Verständnis notwendige Verdichtung der mannigfaltigen und in der realen Wirklichkeit unermeßlich weit verzweigten Hand-

lungsmomente aus dem Verlangen des Dichters bedingt war, einen großen Zusammenhang von Erscheinungen des menschlichen Lebens darzustellen, aus welchem einzig die Notwendigkeit dieser Erscheinungen begriffen werden kann." [70]

Diese Verdichtung der Stoffe hat zum Ergebnis, daß Wagner mehr oder weniger unfreiwillig wieder dem aristotelischen Postulat nach Einheit der Handlung folgt. In "Tristan und Isolde", läßt sich die Wahrung der Einheit der Handlung nicht leugnen. Es existiert nur ein Handlungsstrang, der der Liebesgeschichte von Tristan und Isolde. Dieser folgt einem tektonischen Aufbau. Das Drama gliedert sich in drei Akte auf, aus denen man, würde man diese noch feiner zergliedern, mühelos die für das von Wagner kritisierte klassische Drama typischen Etappen Exposition, Akzeleration, Peripetie, Retardation und Katastrophe herausarbeiten könnte.

Wagner verbindet in seinem Gesamtkunstwerk Züge der Oper und des Dramas miteinander. Die Oper, die durch ihren zum Teil fehlenden Handlungszusammenhang gekennzeichnet ist, kann er nur dadurch mit dem Drama verknüpfen, daß er dieser musikalische Elemente hinzufügt, die Kohärenz innerhalb seines Werkes erzeugen.

In Texten wird diese Sinnkontinuität im Verhältnis der semantischen Komponenten zueinander dadurch gewährleistet, daß der ganze Text Bezug auf Topiks [71] nimmt. Auf diese Steuerungsmittelpunkte kann der Rezipient bei der Aufnahme am besten zugreifen, indem er den restlichen Text zu diesen in Bezug setzt. Ein kohärenter Text stellt quasi ein Netz dar, dessen Mittelpunkt, das Topik, die semantischen Komponenten miteinander verknüpft.

In Wagners Musikdramen wird diese Funktion durch das Prinzip der Leitmotivik erfüllt. Die Leitmotive stellen akkustische Steuerungsmittelpunkte dar, indem sie beim Rezipienten Ahnungen über das noch bevorstehende Geschehen erzeugen, oder ihn an schon Geschehenes erinnern:

"Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die Versmelodie des Darstellers: auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende absolute Orche-

stermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung der Gedanke des Instrumentalmotives her." [72]

Damit bilden Wagners Leitmotive quasi einen Gefühlswegweiser durch die Oper und lassen den Handlungsaufbau als innerlich motiviert erscheinen.

6 Schlußbemerkung

Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks ist vielschichtig. In ihr durchkreuzen sich klassische, anticlassische und vor allem romantische Züge. Die Verknüpfung von Oper und Drama zum Musikdrama ist ebenso neuartig wie die musikalische Gestaltung, die mit den Prinzipien der klassischen Tonalität bricht und in der Musikgeschichte eine neue Entwicklung einleitet.

Wagners Konzeption soll dazu dienen, das Reinmenschliche im Menschen zu verwirklichen. Zu hinterfragen wäre, ob Wagner mit seinen Musikdramen diese von ihm angestrebte Intention erreicht hat. Genauere Betrachtungen zur Rezeption wären hier notwendig. Ich persönlich ziehe die Wirkung der Konzeption in dieser Hinsicht deshalb in Frage, weil der Anspruch von Richard Wagner, mit seiner Kunst ein Menschheitsideal herausbilden zu wollen, zu hoch gesteckt ist und, wie ich gezeigt habe, stark ins Utopische abgeleitet.

Meiner Meinung nach besteht die Bedeutung der Konzeption des Gesamtkunstwerks in erster Linie in der Verknüpfung der bis dahin miteinander unvereinbar erscheinenden Gattungen Oper und Drama. Wagner hat einen erheblichen Beitrag zu einem gesamtheitlicheren Kunstverständnis geleistet und damit eine neue Entwicklung in der Literatur- und der Musikgeschichte eingeleitet

Kaja Papke
Fuldatalstraße 39 A
34125 Kassel

Anmerkungen

- [1] Martin Gregor-Dellin (Hg.), Richard Wagner Mein Denken, S. 94-162. Richard Wagner, Oper und Drama. (Im Folgenden abgekürzt durch OuD.)
- [2] Herbert Barth (Hg.), Wagners Ästhetik, S. 59-70.
- [3] Gregor-Dellin, Richard Wagner Mein Denken, S. 112.
- [4] Ebd, S. 112.
- [5] Ebd, S. 107.
- [6] Ebd, S. 98.
- [7] Ebd, S. 113.
- [8] Ebd, S. 98.
- [9] Bart, Wagners Ästhetik, S. 63.
- [10] Aristoteles, Poetik, S. 25.
- [11] Carl Dahlhaus, Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, S. 20.
- [12] OuD, S. 109.
- [13] OuD, S. 19.
- [14] OuD, S. 108.
- [15] Dahlhaus, Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, S. 21.
- [16] OuD, S. 52.
- [17] Gregor-Dellin, Richard Wagner Mein Denken, S. 124.
- [18] OuD, S. 243.
- [19] OuD, S. 209.
- [20] Gregor-Dellin, Richard Wagner Mein Denken, S. 124.
- [21] OuD, S. 201.
- [22] OuD, S. 204.
- [23] OuD, S. 134.
- [24] OuD, S. 206.
- [25] OuD, S. 202.
- [26] Gregor-Dellin, Richard Wagner Mein Denken, S. 109.
- [27] OuD, S. 173.
- [28] Ebd, S. 99.

- [29] OuD, S. 212.
- [30] Jürgen Kühnel, Richard Wagners "Ring des Nibelungen", S. 64/65.
- [31] Gregor-Dellin. Richard Wagner Mein Denken, S. 101.
- [32] OuD, S. 187.
- [33] OuD, S. 165.
- [34] OuD, S. 165.
- [35] OuD, S. 207.
- [36] OuD, S. 207.
- [37] OuD, S. 209.
- [38] OuD, S. 209.
- [39] OuD, S. 169.
- [40] OuD, S. 199.
- [41] OuD, S. 365.
- [42] OuD, S. 388.
- [43] Kühnel, Richard Wagners "Ring des Nibelungen", S. 86.
- [44] Friedrich Schiller, Theoretische Schriften.
- [45] Erika Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1. Bd., S. 320.
- [46] Schiller, Theoretische Schriften, 3. Bd., S. 11.
- [47] Ebd, S. 138.
- [48] Ebd, S. 16.
- [49] Ebd, S. 18.
- [50] Ebd, S. 20.
- [51] Ebd, S. 11/12.
- [52] Ebd, S. 13/14.
- [53] Ebd, S. 8.
- [54] OuD, S. 185.
- [55] OuD, S. 185.
- [56] Dieter Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners, S. 29.
- [57] OuD, S. 155.
- [58] OuD, S. 142.
- [59] Dahlhaus, Klassische und romantische Musikästhetik, S. 11.

- [60] OuD, S. 215.
- [61] OuD, S. 263.
- [62] OuD, S. 338.
- [63] OuD, S. 355.
- [64] In der Musik sind Motive als kleinste thematische Einheit bestehend aus einer rhythmisch auffallenden Gruppe von Tönen definiert. Im folgenden Text verwende ich den Terminus in diesem musikwissenschaftlichen Sinne.
- [65] Helmut Pfotenhauer, "Wagners Kunstmythologie und Nietzsches Ästhetik", in: Horst Albert Glaser (Hg.), Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus 1848-1880, S. 353.
- [66] Vgl. Dahlhaus, Richard Wagners Musikdramen.
- [67] Vgl. Franz-Josef Tondorf, "Richard Wagner: Tristan und Isolde, Vorspiel", in: Siegmund Helms (Hg.), Werkanalyse an Beispielen, S. 168- 177. Dahlhaus, Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, S. 75-87.
- [68] OuD, S. 227.
- [69] Vgl. Elisabeth Frenzel, Stoff- und Motivgeschichte. Elisabeth Frenzel, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung.
- [70] OuD, S. 227.
- [71] De Beaugrande, S. 100.
- [72] OuD, S. 349.

Literaturverzeichnis

Wagner, Richard. 1984. Oper und Drama. Hg. K. Kropfinger. Stuttgart: Reclam.

Wagner, Richard. 1984. Tristan und Isolde. Hg. W. Zentner. Stuttgart: Reclam.

Aristoteles. 1982. Poetik. Hg. und Übersetzer M. Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.

Barth, Herbert (Hg.). 1971. Wagners Ästhetik. Auswahl und Einleitung C. Dahlhaus.
Bayreuth: Edition Musica.

Beaugrande, Robert-Alain de u. Dressler, Wolfgang Ulrich. 1981. Einführung in die
Textlinguistik. Hg. Klaus Baumgärtner. Niemeyer: Tübingen. (Konzepte der
Sprach- und Literaturwissenschaft, 28).

Beck, Walter. 1988. Richard Wagner. Die Spiritualität im Drama seines Lebens:
Neue Dokumente zur Biographie. Tutzing: Hans Schneider.

Borchmeyer, Dieter. 1982. Das Theater Richard Wagners. Idee - Dichtung - Wir-
kung. Stuttgart: Reclam.

Dahlhaus, Carl (Hg.). 1971. Richard Wagner: Werk und Wirkung. Regensburg: Bos-
se Verlag.

Dahlhaus, Carl. 1983. Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren
Operngeschichte. München, Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler.

Dahlhaus, Carl und Voss, Egon (Hg.). 1985. Wagnerliteratur - Wagnerforschung:
Bericht über das Wagner-Symposium München 1983. Mainz: Schott's Söhne.

Dahlhaus, Carl. 1988. Richard Wagners Musikdramen. 3. Aufl. München: Piper.

Dahlhaus, Carl. 1988. Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag.

Dahlhaus, Carl. 1990. Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. München, Kassel, Basel, New York: dtv/ Bärenreiter.

Fischer-Lichte, Erika. 1990. Geschichte des Dramas: Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Tübingen: Francke.

Fremgen, Leo. 1977. Richard Wagner heute. Wesen, Werk, Verwirklichung. 1. Aufl. Heusenstamm: Orion-Heimreiter-Verlag.

Frenzel, Elisabeth. 1974. Stoff- und Motivgeschichte. 2. Aufl. Berlin:

Frenzel, Elisabeth. 1978. Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. 4. Aufl. Berlin:

Glaser, Horst-Albert. 1982. Vom Nachmärz bis zur Gründerzeit: Realismus (1848-1890). Reinbek: Rowohlt. (Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte, 7.)

Gregor-Dellin, Martin. 1973. Richard Wagner - Die Revolution als Oper. München: Carl Hanser Verlag. (Reihe Hanser, 129.)

Gregor-Dellin, Martin (Hg.). 1982. Richard Wagner Mein Denken. München: Piper.

Helms, Siegmund und Hopf, Helmuth (Hg.). 1986. Werkanalyse in Beispielen. Regensburg: Bosse Verlag.

Knaus, Jakob (Hg.). 1973. Sprache, Dichtung, Musik. Tübingen: Niemeyer.

- Kühnel, Jürgen. 1991. Richard Wagners "Ring des Nibelungen": Stoffgeschichtliche Grundlagen. Dramaturgische Konzeption. Szenische Realisierung. Hg. I. Broer und G. Hufnagel. Siegen: Forum Siegen. (Forum Siegen Beiträge, 4.)
- Schanze, Helmut. 1973. Drama im bürgerlichen Realismus (1850-1890): Theorie und Praxis. Frankfurt: Vittorio Klostermann. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 21.)
- Schiller Friedrich. 1966. Theoretische Schriften. Hg. G. Fricke. 19. Bd. 3. Aufl. München: dtv.
- Staiger, Emil (Hg.). 1947. Musik und Dichtung. Zürich: Atlantis.
- Wapnewski, Peter. 1978. Richard Wagner: Die Szene und ihr Meister. 1. Aufl. München: Beck. (Beck'sche Schwarze Reihe, 178.)
- Wapnewski, Peter. 1981. Tristan der Held Richard Wagners. Berlin: Severin und Siedler.