

Dahlhaus
Richard Wagners Musikdramen

Reclam Sachbuch premium

Carl Dahlhaus
Richard Wagners
Musikdramen

Reclam

Dieses Buch erschien erstmals 1971 im Friedrich Verlag, Velber, 1985 in 2., überarbeiteter Auflage bei Orell Füssli in Zürich. Die vorliegende Ausgabe ist ein unveränderter Nachdruck der zweiten Auflage.

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19695
1996, 2020 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Lizenzausgabe mit Genehmigung des Orell Füssli Verlages, Zürich
© 1985 Orell Füssli Verlag, Zürich

Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman
Umschlagabbildung: Staatstheater Wiesbaden, 2016/17
Der Ring des Nibelungen. Das Rheingold
Inszenierung: Uwe Eric Laufenberg
© Staatstheater Wiesbaden. Foto: Karl & Minka Forster
Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell
Printed in Germany 2020

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-019695-3
www.reclam.de

Inhalt

Einleitung	7
Der fliegende Holländer	15
Tannhäuser	35
Lohengrin	56
Tristan und Isolde	77
Die Meistersinger von Nürnberg	96
Der Ring des Nibelungen	118
Das Rheingold	158
Die Walküre	171
Siegfried	181
Götterdämmerung	193
Parsifal	204
Das Werk auf der Bühne	224
Daten zu Leben und Werk	234

■ Seite 6 = Vakant ■

Einleitung

Die Wagner-Literatur, die sich ins Unabsehbare erstreckt, ist durch Nicht-Musiker, durch Nietzsche, Carl Friedrich Glasenapp, den unterwürfig pedantischen Biographen, und Hans von Wolzogen, von dem der Begriff des Leitmotivs stammt, geprägt worden, um von Houston Stewart Chamberlain zu schweigen. Und die Zusammensetzung aus weitgespannter geschichtsphilosophischer Spekulation, unersättlicher und rücksichtsloser Lust am Biographischen und einer seltsamen Genügsamkeit im Musikalischen, deren Ehrgeiz über das Etikettieren von Leitmotiven kaum hinausreichte, ist jahrzehntelang für sie charakteristisch geblieben. Der Ton war emphatisch oder aber gereizt. Und noch heute tendiert, wer über Wagner schreibt, zu den Extremen: zur Polemik oder zur Apologie. (Es mag genügen, an die Bücher von Theodor W. Adorno einerseits, von Curt von Westernhagen andererseits zu erinnern.) Doch scheint es, als breite sich allmählich, nach dem Zusammenbruch der falschen und verhängnisvollen Wagner-Apotheose unter der Herrschaft des Nationalsozialismus, das Gefühl aus, daß Wagners Werk, obwohl es als Kunstgebilde in die Gegenwart hereinragt, als geistigpolitisches Ereignis ein Stück Geschichte, ein Gegenstand historisch distanzierenden Bewußtseins ist. Man begegnet Wagner mit Nüchternheit, ohne daß der musikalische Enthusiasmus dadurch geschmälert würde. Auch ist der Streit über Wagner – ein Streit, der zu verworren ist, als daß er zu schlichten wäre, der also nur abgebrochen und vergessen werden kann – offenbar dadurch in den Hintergrund gerückt, daß an der Stelle von Wagner die Regisseure seiner Werke, Wieland Wagner oder Patrice Chéreau, die Aggressionen auf sich ziehen.

Nicht zufällig überwuchert in der Wagner-Literatur das biographische Moment. Wagner hat sich immer wieder gedrängt gefühlt, Autobiographisches zu schreiben, sei es in der Form der Skizze oder des weit ausgreifenden Buches. Und sofern die Voraussetzung für die Entstehung eines Buches weniger die Wirklichkeit, von der es handelt, als ein früheres Buch über diese Wirklichkeit bildet, ist es nicht erstaunlich, daß Historiker und Publizisten durch Wagners Autobiographien zur Fortsetzung, Ergänzung und Korrektur, vor allem aber zur Repetition herausgefordert wurden. Wagners Leben ist so oft erzählt worden, daß es nicht mehr erzählbar ist.

Und es braucht auch, obwohl Martin Gregor-Dellin das nahezu Unmögliche fast geglückt ist, eigentlich nicht erzählt zu werden. Denn nichts wäre falscher, als in Wagners Musik das tönende Abbild der Biographie zu sehen. Wagner selbst wandte sich, so besorgt er um die authentische Darstellung seines Lebens war, in der Beethoven-Abhandlung von 1870 gegen das gewohnte Verfahren, musikalische Werke aus biographischen Voraussetzungen abzuleiten. Er leugnete, daß die Beziehung der *Eroica* zu Napoleon über die Musik auch nur das Geringste besage. Die naive Hermeneutik des neunzehnten Jahrhunderts, die in expressiver Musik nach den Seelenregungen und Erlebnissen des Komponisten suchte, die Überzeugung also, daß man die Biographie eines Autors kennen müsse, um die Werke zu verstehen, hat jedenfalls in Wagners Ästhetik keine Stütze. Paul Bekker hat, nicht ohne partielles Recht, in seinem Wagner-Buch von 1924 sogar versucht, gerade umgekehrt das Leben aus dem Werk zu erklären: Das musikalische Drama, der Plan, der zur Verwirklichung drängte, habe die biographischen Ereignisse herbeigezogen, die notwendig waren, um der Skizze, dem Vorgefühl oder der

vagen Idee eines Werkes Leben und Farbe zu verleihen. TRISTAN UND ISOLDE sei nicht Ausdruck und Reflex der Liebe zu Mathilde Wesendonck, sondern die Liebe zu Mathilde Wesendonck ein Mittel, um die dramatische Konzeption musikalisch-szenisch Gestalt werden zu lassen. Und man kann Bekker zugestehen, daß für Wagner, der gegen sich selbst so rücksichtslos wie gegen andere war, nichts zählte außer dem Werk. Das Leben war bloßer Stoff, der aufgezehrt wurde.

Wagners Anfänge, die tastende Versuche waren, unterschieden sich in nichts von denen des typischen komponierenden Kapellmeisters, der dort, wo er engagiert war, nach lokalem Ruhm trachtete. Die frühen Opern sind von der stilistischen Unsicherheit, dem verlegenen Eklektizismus der 1830er Jahre geprägt. DIE FEEN (nach einem Märchen von Gozzi) waren eine »romantische Oper« in der Tradition E. T. A. Hoffmanns, Webers und Marschners, wenn auch mit italienischem Einschlag. Doch war die Romantik, als das Stück entstand, weniger ein Stil, der in den herrschenden Ideen der Zeit begründet gewesen wäre, als ein Bühnengenre neben anderen: eine auswechselbare Attitüde. Und es ist nicht erstaunlich, sondern charakteristisch, daß sich Wagner bei seiner zweiten Oper, DAS LIEBESVERBOT (nach Shakespeares »Maß für Maß«), dazu entschloß, Donizetti und Auber nachzuahmen: das musikalische »juste milieu«, wie Schumann es nannte. (Allerdings verzichtete Wagner nicht darauf, den Wechsel der Schreibweise mit einer Polemik gegen die deutsche Konkurrenz theoretisch zu begründen und zu rechtfertigen, als sei er ein Prinzipienwandel.)

Mit RIENZI, einer so ehrgeizigen Konzeption, wie es später erst wieder der RING war, hörte Wagner auf, sich als Lokalkomponist, als komponierender Kapellmeister,

zu fühlen. RIENZI war, als große Oper im Sinne Meyerbeers und Halévys, für Paris bestimmt: Wagner war überzeugt, daß es nur auf dem Umweg über Paris, die »Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts«, möglich war, sämtliche deutschen Theater zu erreichen, statt auf ein einziges beschränkt zu bleiben. (Franz Lachner, Opernkapellmeister in München, bezog, wenn nicht den musikalischen Stil, so doch wenigstens das Libretto seiner Oper »Catharina Cornaro« aus Paris.) Daß Wagner es in Riga, als er an RIENZI arbeitete, verschmähte, sich als Lokalkomponist zu etablieren, trug zur Zerrüttung seiner Position bei: Die Konsequenz war die Flucht nach vorn, nach Paris. Die Grand Opéra aber verschloß sich Wagner. RIENZI wurde statt zu einem Pariser zu einem Dresdener Erfolg, der über den Ort der ersten Aufführung kaum hinausdrang. (Von Bedeutung war lediglich die Aufführung in Berlin 1847, wo das Werk ein Jahrhundert lang im Repertoire blieb.) Das Fundament von Wagners Ruhm bildeten erst TANNHÄUSER und LOHENGRIN, die in den 1850er Jahren von fast allen deutschen Opernbühnen gespielt wurden (auch von den Hoftheatern, obwohl Wagner im politischen Exil lebte). Der finanzielle Nutzen für Wagner war allerdings gering, da es ein musikalisches Urheberrecht erst in Ansätzen gab: eine Tatsache, die geeignet sein sollte, den Ton zu mildern, in dem man sich über das »Pumpgenie« Wagner entrüstet.

Die Geschichte von Wagners Ruhm ist noch nicht geschrieben worden. Es scheint jedoch, als sei es in den 1850er Jahren entscheidend gewesen, daß der Erfolg von TANNHÄUSER und LOHENGRIN, der sich zunächst zögernd, dann aber stetig ausbreitete, mit der intellektuellen Herausforderung zusammentraf, die von Wagners Schriften, DAS KUNSTWERK DER ZUKUNFT und OPER

UND DRAMA, ausging. (Das Leben der Musik ist von der Literatur über Musik nicht so unabhängig, wie die Verächter der Reflexion unter den Musikern meinen.) Nicht, daß es vor Wagner an Traktaten zur Opernreform gemangelt hätte; die Unsicherheit und Schwäche der deutschen Oper bildete vielmehr einen ständigen Anreiz zu einer Reflexion, die sich bemühte, das Elend der Opernwirklichkeit in der Idee »aufzuheben«. Neu aber war, daß der Eifer und Ehrgeiz des Theoretikers, der den Umsturz der Oper plante, nicht in der Abstraktion verharrte, sondern sich in Werken dokumentierte, die sich beim Publikum durchsetzten. Nichts wäre falscher, als zu vermuten, Wagner sei »verkannt« worden (wie Schubert oder Bruckner). Er begegnete zwar einer manchmal gehässigen Polemik, niemals jedoch dem bösen Schweigen des Boykotts.

Um 1860 war allerdings Wagners Lage prekär. Die älteren Werke, TANNHÄUSER und LOHENGRIN, verblaßten allmählich; die RING-Tetralogie war ein Fragment, an dessen Vollendung Wagner 1857 verzweifelte (er brach die Komposition nach dem zweiten Akt des SIEGFRIED ab), die Pariser TANNHÄUSER-Aufführung endete mit einer Katastrophe, wenn auch einer so spektakulären, daß sie Wagners Ruhm eher festigte als minderte; und TRISTAN, der eine populäre Oper werden sollte, wurde, da der Wille des Werkes sich gegen den des Autors durchsetzte, zu einer esoterischen. Erst durch den Erfolg der MEISTERSINGER 1868, einen Erfolg, der auch die bisher Widerstrebenden mitzog, und durch die Gründung von Bayreuth in den 1870er Jahren ist Wagner zum Herrscher der deutschen Musik geworden, den man schmähen konnte, dessen Bedeutung aber nicht zu leugnen war. Daß es neben ihm noch andere Komponisten deutscher Opern gab, Heinrich Dorn (»Die Nibelungen«)

und Carl Goldmark (»Die Königin von Saba«), Peter Cornelius (»Der Cid«) und Hermann Goetz (»Der Widerspenstigen Zähmung«), ist eine Tatsache, die man – nicht zufällig – immer wieder vergißt. Im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts fiel der Begriff der deutschen Musik mit dem der Wagnerschen zusammen. Sogar Paris, die Stadt, um die Wagners Vorstellungen vom eigenen Ruhm stets kreisten, unterwarf sich schließlich.

Der Terminus »Musikdrama« ist von Wagner, der aus dem Wort die Bedeutung »Drama für Musik« heraushörte, verworfen worden. Dennoch hat er sich durchgesetzt, da Wagners eigene Bezeichnungen – *Kunstwerk der Zukunft*, *Wort-Ton-Drama*, *Handlung*, *Bühnenfestspiel* – als Gattungsnamen ungeeignet waren. (Wagner hat es nicht hindern können, daß das Musikdrama, das die Oper »aufheben« sollte, zu einer Gattung neben der Oper geworden ist.) Was aber ist ein Musikdrama?

Der herausfordernde Satz aus OPER UND DRAMA, daß im *Kunstwerk der Zukunft*, dem Widerpart zur heruntergekommenen Oper, das Drama *der Zweck* und die Musik *ein Mittel des Ausdruckes* sei, war nicht selten einem groben Mißverständnis ausgesetzt: dem Irrtum, daß unter *Drama* primär der Text zu verstehen sei und daß es genüge, das Wort-Ton-Verhältnis, die Abhängigkeit der Musik vom Text zu analysieren, um die Musik als *Mittel* des Dramas zu begreifen. Der Text ist jedoch im musikalischen Drama nichts als ein Teilmoment der Handlung, nicht deren Substanz, und als *Gesamtzweck* schwebte Wagner die *unbedingte, unmittelbare Darstellung der vollendeten menschlichen Natur* vor. Die in der modernen, prosaischen Gesellschaft verzerrte und fast unkenntliche *menschliche Natur* soll durch die Musik, die nach Wagner die Macht hat, an archaische Ursprünge zu erinnern, restituiert werden. Die *Darstellung* der

menschlichen Natur aber, deren Mittel die Musik ist, fällt eher der szenischen Aktion als dem gesprochenen Wort zu.

Bedeutet demnach die Gleichsetzung von Drama und Text eine Verzerrung der Begriffe, so wirkt es andererseits verwirrend, daß der Zusammenhang zwischen Musik und Drama von Wagner verschieden und, wie es scheint, sogar widersprüchlich bestimmt worden ist. Die zitierte Formel aus OPER UND DRAMA (1851), daß die Musik ein *Mittel des Ausdrucks* sei, scheint zwei Jahrzehnte später, in der Beethoven-Schrift von 1870, die durch Schopenhauers Metaphysik der Musik inspiriert ist, ins Gegenteil verkehrt zu werden. *Die Musik, welche nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt – und schon gar nicht die Erscheinungen der Welt –, dagegen selbst eine, und zwar eine umfassende Idee der Welt ist – also ein Stück tönende Metaphysik –, schließt das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt.* Roh verkürzt: Nicht die Musik drückt das Drama aus, sondern das Drama die Musik. Und 1872, in dem Aufsatz ÜBER DIE BENENNUNG MUSIKDRAMA, ist sogar von den Dramen als *ersichtlich gewordenen Taten der Musik* die Rede.

Es ist unverkennbar, daß die Ästhetik, die Wagner in OPER UND DRAMA entworfen hatte, einerseits durch die Schopenhauer-Lektüre seit 1854 und andererseits durch Erfahrungen bei der Komposition des RING und des TRISTAN in Verwirrung geriet; das Dogma verlor seine festen Umrisse. Und zwar reicht der Zwiespalt bis in einzelne Texte hinein. In der Beethoven-Schrift, in der zunächst, wie erwähnt, die Musik als Ursprung gerühmt wird, der das Drama *ganz von selbst in sich schließt*, heißt es wenige Seiten später, daß die Musik durch das

Drama *bestimmt* werde. Der Widerspruch verringert sich allerdings, wenn man berücksichtigt, daß Wagner offenbar einen zweifachen Musikbegriff voraussetzte: einen metaphysischen, den er Schopenhauer verdankte, und einen nüchtern empirischen. Daß die Musik metaphysisch als Ursprung des Dramas erscheint, schließt nicht aus, daß sie als *Erscheinung des Lebens*, wie Wagner es 1857 in dem Aufsatz ÜBER FRANZ LISZTS SYMPHONISCHE DICHTUNGEN ausdrückte, durch das Drama *bestimmt* ist; das Drama ist das *Motiv der Formgebung*, das die Musik braucht, um sich zu realisieren.

Der fliegende Holländer

1

Die Geschichte vom Fliegenden Holländer, Stoff des Werkes, mit dem Wagner nach eigenem Zeugnis seine *Laufbahn als Dichter* begann und *die des Verfertigers von Operntexten verließ*, ist in verschiedenen Fassungen überliefert. Entscheidend für Wagner war die Version, die Heine 1834 in den »Memoiren des Herren von Schnabelewopski« der Sage gab, eine Version, die Wagner als *echt dramatisch* rühmte und in der die Motive, die er der Operndichtung zugrundelegte, fast vollständig versammelt sind.

»Die Fabel von dem Fliegenden Holländer ist euch gewiß bekannt. Es ist die Geschichte von dem verwünschten Schiffe, das nie in den Hafen gelangen kann und jetzt schon seit undenklicher Zeit auf dem Meere herumfährt . . . Jenes hölzerne Gespenst, jenes grauenhafte Schiff führt seinen Namen von seinem Kapitän, einem Holländer, der einst bei allen Teufeln geschworen, daß er irgendein Vorgebirge, dessen Namen mir entfallen, trotz des heftigsten Sturms, der eben wehte, umschiffen wolle, und sollte er auch bis zum Jüngsten Tage segeln müssen. Der Teufel hat ihn beim Wort gefaßt, er muß bis zum Jüngsten Tag auf dem Meere herumirren, es sei denn, daß er durch die Treue eines Weibes erlöst werde. Der Teufel, dumm wie er ist, glaubt nicht an Weibertreue und erlaubte daher dem verwünschten Kapitän, alle sieben Jahre einmal ans Land zu steigen und zu heiraten und bei dieser Gelegenheit seine Erlösung zu betreiben. Armer Holländer! Er ist froh genug, von der Ehe selbst wieder erlöst und seine

Erlöserin loszuwerden, und er begibt sich dann wieder an Bord.

Auf diese Fabel gründete sich das Stück, das ich im Theater zu Amsterdam gesehen. Es sind wieder sieben Jahre verflossen, der arme Holländer ist des endlosen Umherirrens müder als jemals, steigt ans Land, schließt Freundschaft mit einem schottischen Kaufmann, dem er begegnet, verkauft ihm Diamanten zu spottwohlfeilem Preise, und wie er hört, daß sein Kunde eine schöne Tochter besitzt, verlangt er sie zur Gemahlin. Auch dieser Handel wird abgeschlossen. Nun sehen wir das Haus des Schotten, das Mädchen erwartet den Bräutigam zagen Herzens. Sie schaut oft mit Wehmut nach einem großen verwitterten Gemälde, welches in der Stube hängt und einen schönen Mann in spanisch-niederländischer Tracht darstellt; es ist ein altes Erbstück, und nach der Aussage der Großmutter ist es ein getreues Konterfei des Fliegenden Holländers, wie man ihn vor hundert Jahren in Schottland gesehen, zur Zeit König Wilhelms von Oranien. Auch ist mit diesem Gemälde eine überlieferte Warnung verknüpft, daß die Frauen der Familie sich vor dem Originale hüten sollten. Eben deshalb hat das Mädchen von Kind auf sich die Züge des gefährlichen Mannes ins Herz geprägt. Wenn nun der wirkliche Fliegende Holländer leibhaftig hereintritt, erschrickt das Mädchen; aber nicht aus Furcht . . . Die Braut betrachtet ihn ernsthaft und wirft manchmal Seitenblicke nach seinem Konterfei. Es ist, als ob sie sein Geheimnis erraten habe, und wenn er nachher fragt: ›Katharina, willst du mir treu sein?‹, antwortet sie entschlossen: ›Treu bis in den Tod‹. Die Schilderung des Theaterstücks wird unterbrochen durch die Erzählung eines Abenteuers mit einer »holländischen Messaline«, die »zuweilen ihr schönes Schloß am Zuidersee verließ und inkognito nach

Amsterdam und dort ins Theater ging, jedem, der ihr gefiel, Apfelsinenschalen auf den Kopf warf, zuweilen gar in Matrosenherbergen die wüsten Nächte zubrachte . . .« Heine erzählte also die Geschichte vom Fliegenden Holländer nicht um ihrer selbst, sondern um des ironischen Kontrasts willen; und wer die Doppelhandlung zerlegt, tut ihm ein ästhetisches Unrecht an.

»Als ich ins Theater noch einmal zurückkehrte, kam ich eben zur letzten Szene des Stücks, wo auf einer hohen Meerklippe das Weib des Fliegenden Holländers, die Frau Fliegende Holländerin, verzweiflungsvoll die Hände ringt, während auf dem Meere, auf dem Verdeck seines unheimlichen Schiffes, ihr unglücklicher Gemahl zu schauen ist. Er liebt sie und will sie verlassen, um sie nicht ins Verderben zu ziehen, und er gesteht ihr sein grauenhaftes Schicksal und den schrecklichen Fluch, der auf ihm lastet. Sie aber ruft mit lauter Stimme: ›Ich war dir treu bis zu dieser Stunde, und ich weiß ein sicheres Mittel, wodurch ich dir meine Treue erhalte bis in den Tod!‹ Bei diesen Worten stürzt sich das treue Weib ins Meer, und nun ist auch die Verwünschung des Fliegenden Holländers zu Ende, er ist erlöst, und wir sehen, wie das gespenstische Schiff in den Abgrund des Meeres versinkt.«

Die Sage von dem Geisterschiff, das dazu verdammt ist, bis zum Jüngsten Gericht umherzuirren, war 1834, als Heine sie aufgriff, Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte alt. Aufgezeichnet wurde sie 1821. Neu in Heines Version, und entscheidend für Wagner, aber war das Motiv der Erlösung des Fliegenden Holländers durch die Treue des Weibes. Daß die Ironie, in die Heine das tragische Pathos auflöste, von Wagner gleichsam widerrufen wurde, sollte nicht beirren. Das Verfahren, Stoffe, die zur Moritat abgesunken waren, dichterisch zu nobi-

litieren, begegnet im 18. und 19. Jahrhundert, im Sturm und Drang und in der Romantik, nicht selten. Tragisches wurde parodiert, aber auch umgekehrt Parodiertes ins Tragische zurückgewendet.

Ob das holländische Theaterstück, auf das sich Heine (in der Maske des Herrn von Schnabelewopski) berief, Realität oder Fiktion war, ob also das Motiv der Erlösung, das bei Wagner ins Zentrum rückte, von Heine adaptiert oder erfunden worden ist, steht nicht fest. Wagners Urteil war zwiespältig. In der ersten Fassung der AUTOBIOGRAPHISCHEN SKIZZE, die 1843 in der »Zeitung für die elegante Welt« erschien, schrieb er: *Durch die von Heine erfundene, echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans war mir alles an die Hand gegeben, die Sage zu einem Opernsujet zu benutzen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst.* Später aber zweifelte er an Heines Autorschaft: *Besonders die von Heine einem holländischen Theaterstücke gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans gab mir alles an die Hand, diese Sage zu einem Opernsujet zu benutzen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst.* Ernest Newman, der Wagner-Biograph, ist überzeugt, daß die »Verständigung« mit Heine finanzieller Natur war und daß Heine ein »Urheberrecht« in Anspruch nahm, das Wagner später als fragwürdig erkannte. Ein Dokument aber, das die Verdächtigung stützen würde, ist nicht bekannt. Und die Analyse des Heineschen Textes legt den Schluß nahe, daß das holländische Theaterstück niemals existiert hat.

Entscheidend ist, daß die Handlung, wie sie Heine erzählt, trotz der Unterbrechung vollständig ist; das Treueversprechen Katharinas und der Entschluß des Holländers, die »Frau Fliegende Holländer« zu verlas-

sen, »um sie nicht ins Verderben zu ziehen«, schließen bruchlos aneinander an. Der Schein einer Kette vermittelnder Ereignisse, die Herr von Schnabelewopski ver säumte, ist eine Täuschung. Allerdings ist eine Handlung, die aus nichts als Exposition und abrupter Katastrophe besteht, eher ein Balladen- als ein Dramenstoff; so lückenlos die Erzählung als solche ist, so karg ist sie als Sujet eines Theaterstücks, als das Heine sie darstellt. Das quid pro quo von Vollständigkeit und Unvollständigkeit aber ist aus der epischen Funktion der Geschichte vom Fliegenden Holländer zu erklären, einer Geschichte, die in den »Memoiren des Herrn von Schnabelewopski« nur erzählt wird, um unterbrochen zu werden. Die ästhetischen Bedingungen, die sie zu erfüllen hat, sind kompliziert und widerspruchsvoll: Sie muß einerseits – als Sujet eines Theaterstücks – fragmentarisch wirken, andererseits aber – als Erzählung – in sich abgeschlossen sein und außerdem als ironischer Kontrast zu der Anekdote erscheinen, mit der zusammen sie überhaupt erst ein episches Ganzes bildet. Der artistische Charakter der Erzählung, der Kunstverstand, mit dem sie arrangiert wurde, ist demnach so offenkundig, daß es schwerfällt, an die Realität des holländischen Stücks zu glauben. Das Theater, das Herr von Schnabelewopski besuchte, ist ein episches Requisit.

2

Undenkbar in einem Theaterstück, gerade in einem populären, rührenden, ist auch die Motivierung der Katastrophe: eine Motivierung, deren herzerreißende Ironie niemand anderem als Heine zuzutrauen ist. Der Holländer verläßt, nach den Worten der »Memoiren des Herrn

von Schnabelewopski«, die »Frau Fliegende Holländerin«, »um sie nicht ins Verderben zu ziehen«. Das Verderben aber, vor dem er sie zu bewahren sucht, weil er sie liebt, besteht in nichts anderem als ihrer eigenen Untreue, die unabwendbar ist, sofern sie ihr nicht durch einen überstürzten Tod zuvorkommt.

Wagner, der die Parodie verwarf und verwerfen mußte, wenn aus der Moritat ein Drama hervorgehen sollte, motivierte anders als Heine: durch eine umständliche Intrige. Statt des Witzes, der bei Heine nicht nur die Ausdrucksform, sondern die Substanz der Erzählung bildet, brauchte Wagner eine Handlung, die den dritten Akt eines Dramas auszufüllen vermochte. Ist die Untreue, als unentrinnbares Geschick, in den »Memoiren des Herrn von Schnabelewopski« gleichsam ein höhnisches Fatum, das über den Menschen schwebt, so ist sie bei Wagner ein tragisch täuschender Schein, in den sich der Holländer, durch Fehlschläge mißtrauisch geworden, verstrickt. Und die dramaturgische Hilfsfigur des Erik dient zu nichts anderem, als die Verblendung zu bewirken. Erik, dessen Liebe von Senta hingenommen, aber nicht erwidert wurde, versucht Senta, die dem Holländer Treue versprochen hat, durch sein Unglück zu erpressen. Und seine Klage genügt, um in dem Holländer, der sie zufällig belauscht, einen Argwohn zu wecken, der so schlecht begründet und dennoch so begreiflich, weil von innen heraus motiviert ist wie die Eifersucht Othellos.

Doch ist das Mißverständnis, das scheinbar die Katastrophe herbeizieht, in Wahrheit weniger ein tragendes dramatisches Motiv als eine bloße Hilfskonstruktion, die den Kern der Handlung, der undramatisch ist, verdeckt und den abrupten, wortlosen Vorgang zu einer bededten Bühnenintrige ausspinnt. Nicht ohne Grund ist

der FLIEGENDE HOLLÄNDER von Wagner als *dramatische Ballade* charakterisiert worden: von einem tragischen Konflikt, wie ihn die Erik-Handlung vortäuscht, kann streng genommen nicht die Rede sein.

Zwischen Senta und dem Holländer herrscht von Anfang an ein Einverständnis, das der Worte nicht bedarf und der Sprache, mindestens der rationalen, dialektischen, nicht zugänglich ist. In dem großen Duett des zweiten Aktes, dem Zentrum des Werkes, wird denn auch das Schweigen, in dem Senta und der Holländer sich gegenüberstehen, nicht eigentlich gebrochen, sondern zum Tönen gebracht; so wenig der FLIEGENDE HOLLÄNDER ein Drama ist, so entschieden ist er, wie Wagner mit untrüglichem Instinkt erkannte, zur Oper prädestiniert. Das Mißverständnis, das durch Eriks Eingreifen entsteht, ruft keineswegs einen Konflikt hervor, der Senta und den Holländer einander entfremdet; vielmehr führt es herbei, was Senta immer schon ersehnte:

*Er sucht mich auf! Ich muß ihn sehn!
Mit ihm muß ich zugrunde gehn!*

Die Treue bis zum Tod, die Senta verspricht, ist eine Treue, die sich im Tod erfüllt: einem Tod, der ihr nicht bloß das bestätigende Siegel aufdrückt, sondern ihre innerste und sogar einzige Substanz bildet. Der Holländer braucht Sentas Treue, um sterben zu können; von Liebe zu sprechen, versagt er sich.

*Die düstre Glut, die hier ich fühle brennen,
sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?
Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:
würd' es durch solchen Engel mir zuteil!*

Und Senta, die kein irdisches Zusammenleben mit dem Holländer erwartet, weiß, daß die Treue, die sie

schwört, ein Opfer ist. DER FLIEGENDE HOLLÄNDER gehört nicht in die Tradition der Tragödie, sondern in die des Märtyrerdramas, dem das unbeirrbares Verlangen eines Helden, sich zu opfern, die Bahn vorschreibt.

Andererseits ist es kaum eine Übertreibung, im FLIEGENDEN HOLLÄNDER eine Vorform des TRISTAN zu sehen. Senta und der Holländer bilden, nicht anders als Tristan und Isolde, eine Welt für sich in einer fremden Umwelt, die den Holländer ausgeschlossen hat und der Senta sich entzieht. Und wie im TRISTAN ist es der Gegensatz der Nacht zum Tag, zum grellen, banalen Licht, in dem die Handlung zu einem allegorischen Bild zusammengefaßt erscheint. Die Erlösung, die der Holländer sucht, besteht nicht darin, durch Senta in die Tageswelt, von welcher der Fluch ihn trennte, wieder aufgenommen zu werden; vielmehr ist es gerade umgekehrt Sentas Entschluß, in die Nachtwelt des Holländers hinabzusteigen, der die Erlösung herbeiführt.

Der nachkomponierte Schluß, durch den Wagner 1860, in der TRISTAN-Zeit und im TRISTAN-Stil, die HOLLÄNDER-Ouvertüre ergänzte, ist von symbolischer, aufschließender Bedeutung.



Das Motiv, das der Sequenz zugrunde liegt, drückt am Ende von Sentas Ballade und als deren Konsequenz den Entschluß aus: *Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse.*



Die Tristan-Chromatik aber, durch die das Motiv modifiziert und gleichsam zur Kenntlichkeit verändert wird, spricht aus, was in Sentas Willen, Werkzeug der Erlösung des Holländers zu sein, immer schon verborgen war: Sehnsucht zum Tode.

3

Obwohl Wagner überzeugt war, mit dem FLIEGENDEN HOLLÄNDER die *Laufbahn eines Verfertigers von Operntexten* verlassen zu haben, erinnert der äußere Umriss des Werkes, das er *romantische Oper* nannte, in manchen Zügen an die Konvention, die der Theoretiker Wagner schmähete, der Theaterpraktiker jedoch voraussetzte. Charakteristisch sind die Aktanfänge. Deren Gliederung in drei Teile: in einen Chor, der als Folie oder tragender Grund erscheint, einen Ensemblesatz, der die Situation skizziert, und eine Arie, deren Expressivo um so wirksamer ist, als es sich von dem Parlando des Ensemblesatzes abhebt – das war eine Disposition, die sich in der Oper des 19. Jahrhunderts zum Modell verfestigt hatte. Und es ist unleugbar, daß sich Wagner, sei es auch unbewußt, sowohl im ersten als auch im zweiten Aufzug des FLIEGENDEN HOLLÄNDERS an der Konvention orientierte, einer Konvention, die um so mächtiger war, als sie den Schein

des Selbstverständlichen annahm. Ein Dramenstoff fügte sich, sobald er zum Opernlibretto geformt wurde, unwillkürlich dem Schema; er schien es geradezu herbeizuziehen.

Andererseits ist der FLIEGENDE HOLLÄNDER keine »Nummern«-, sondern eine »Szenenoper«. Das Verfahren, einzelne Arien, Duette, Ensemblesätze und Chöre zu Komplexen zusammenzufassen, statt sie unverbunden nebeneinanderzustellen, ein Verfahren, das im 18. und frühen 19. Jahrhundert zuerst im Finale ausgebildet wurde, erstreckt sich im FLIEGENDEN HOLLÄNDER über das ganze Werk, ohne daß jedoch von einem »durchkomponierten Musikdrama« die Rede sein könnte. Ein Name, der die Technik bewußt machen und ihr zu ästhetischer Geltung verhelfen würde, fehlt: Der Begriff der »Szenenoper« ist ungewöhnlich und mag befremdend wirken. Wagner selbst suchte einen Ausweg aus der terminologischen Verlegenheit mit zusammengestückten Bezeichnungen wie »Lied, Szene, Ballade und Chor«, die aber die Schwierigkeit eher illustrieren als lösen. Der Mangel an einer Vokabel ist insofern keine gleichgültige Äußerlichkeit, als er das Verständnis der Sache selbst hemmt oder sogar verstellt. Die irrige Meinung, eine Oper sei entweder eine »Nummernoper« oder ein »durchkomponiertes Musikdrama«, ist fest eingewurzelt. Und wenn man sich der Existenz der »Szenenoper« überhaupt bewußt wird, neigt man dazu, sie als bloßes Übergangsphänomen abzutun, da man sie nicht klassifizieren kann. Sie ist jedoch eine Form eigenen Rechts und stellt im 19. Jahrhundert sogar eher die Regel als eine Ausnahme dar.

Durch den Zusammenschluß der »Nummern« zu Komplexen, einen Zusammenschluß, dessen Formen von einfacher Reihung bis zu einem Ineinanderwachsen

der Stücke reichen, verändert sich auch die Gestalt der einzelnen Teile. Da sie nicht für sich stehen, können sie formal offen sein; die Wiederkehr von Zeilen oder Strophen, die Bildung geschlossener Formen, die sich einem Buchstabenschema fügen (sei es dem der Liedform a b a oder der Barform a a b), ist um so entbehrlicher, je enger die Teile innerhalb des Komplexes miteinander verschränkt sind. Die Melodik löst sich von der Arienschematik und gewinnt die Freiheit, in jedem Augenblick der dramatischen Sprache und Gestik gerecht zu werden. Man kann die Entwicklung zum expressiv-deklamatorischen Arioso in stilgeschichtlichen Kategorien als Vermittlung zwischen Rezitativ und Arie beschreiben. Unter dem Gesichtspunkt einer Problemgeschichte des Komponierens aber war die Aufhebung der »Nummern« in »Szenen« das entscheidende Moment: Sobald die »Szene«, als Gruppierung charakteristisch verschiedener Teile, die sich gegenseitig stützen und ergänzen, den formalen Zusammenhalt verbürgte, war der einzelne Abschnitt gleichsam davon entlastet, durch Unterwerfung unter ein Arienschema eine geschlossene Form zu bilden, und die Melodik konnte sich emanzipieren, ohne als bloße Stückelung heterogener Fragmente zu erscheinen. Die Möglichkeit, dem Detail eine dem Drama adäquate Gestalt zu geben, war demnach, paradox ausgedrückt, primär ein Problem der Form im Großen.

Sind im FLIEGENDEN HOLLÄNDER einerseits die »Nummern« in »Szenen« integriert, die einen Gesamtcharakter so drastisch ausprägen, daß die Gefahr eines Zerfalls in unzusammenhängende musikalisch-dramatische Augenblicke nicht entsteht, so heben sich andererseits, und zwar sowohl dramatisch als auch musikalisch, eine »äußere« und eine »innere« Handlung voneinander ab. Ist, wie erwähnt, die Katastrophe, in der die »drama-