

Anfänge

Am Anfang steht Entwicklung. Aus den ersten Erlebnissen eines Kindes formen sich Vorlieben, die unbeschadet späterer Erfahrungen, unbeschadet auch vieler nachfolgender Prägungen, einen stabilen Kern bilden. Frühe Sozialisation, das weiß man, legt mentale Tiefenstrukturen, die das Bewußtsein und das Handeln des später Erwachsenen noch mitbestimmen und die Einfluß nehmen auf die Art und Weise, wie sich Welt und Welterfahrung aneignen lassen und später umsetzen in Imagination und schöpferischen Prozeß. Frühe Kindheitserfahrungen kehren in immer neuen Verwandlungen als Erinnerungen im weiteren Leben zurück, sedimentieren sich mosaikgleich in Phantasie und Handeln und können bei Künstlern ästhetische Urideen prägen. Ein Erfahrungszusammenhang kann sich da herstellen, der das Leben überspannt, ihm eine innere Folgerichtigkeit und Einheit verleiht, die erst auf den zweiten Blick deutlich wird, und die sich mitteilt im künstlerischen Werk. Auch wer der allzu engen Verbindung von Biographie und künstlerischem Werk zu Recht mit einiger Skepsis begegnet und meint, über den Wert eines Werkes selbst sei noch nichts gesagt, wenn sich biographische Entwicklungsstufen in ihm identifizieren lassen, wird doch kaum leugnen wollen, daß zwischen beidem eine Verbindung besteht. Spuren des einen sind im anderen stets nachweisbar, denn die Biographie eines Lebens verbürgt gleichsam jene mehr oder weniger offen zu Tage tretende Kontinuität, die sich durch alle Brüche und Wandlungen des Lebens hindurch am Ende doch nachvollziehen läßt und die dann auch die ›Einheit des Werkes‹ suggeriert.

Wagner war kein leichtes Kind, weder zu Hause noch in der Schule, aber die Umstände, in die er hinein geboren wurde und die er jeweils vorfand, in die er sich einleben mußte, waren es auch nicht. Früh schon, glaubt man seinen eigenen Bekundungen, galt sein Interesse vor allem dem Theater und der griechischen Mythologie. Das Theater als die Imagination einer »bis zum Grauenhaften anziehenden Welt«¹, als Raum der bunten Kostüme und des Verwandlungsapparates, bis zur »Berauschtung« fesselnd, übte schon auf den Knaben jenen sehn suchtvollen Reiz aus, dem sich später dann die Faszination des Schülers durch den griechischen Götterhimmel und dessen Mythologie ergänzend beigesellte. In der Erinnerung des reifen Wagner wird beides, Theater wie griechische Antike, wie absichtslos im erzählenden Bericht nebeneinander gestellt, und doch ist die Reihung für den, der Wagners Entwicklung und sein Werk überblickt, von mehr als zufälliger Symbolik. Denn sie weist auf jene großen ästhetischen Schriften des Zürcher Exils voraus, in denen Wagners eingehende Auseinandersetzung mit dem Theater und der griechischen Mythologie zum Schlüssel und Ausgangspunkt seines theater- und politikrevolu-

1 Vgl. Richard Wagner, ML, S. 20 ff. Hier auch die weiteren Zitate.

tionären Kunstkonzeptes wurde, das sich dann über die Idee zum Konzept des ›Gesamtkunstwerks‹ verdichtete.

›Griechische Mythologie, Sage und endlich Geschichte‹ zogen nach eigenem Bekunden das Interesse des jungen Wagner an, doch das Interesse weitete sich mit zunehmendem Alter auch auf die Mythen und Sagen der Deutschen aus, auf die großen Themen der europäischen Literatur. Wagners Blick fiel auf Stoffe, in denen das Tragische dominierte, in denen es fast immer um sich ausschließende Grundoptionen des Lebens ging, die aber auch sensibilisierten für menschliches Leid, seine Ursachen und Bedingungen. In den später verfaßten autobiographischen Berichten über die frühen Jahre der Jugend wird häufig spürbar, wie sensibel Wagner schon damals auf seine Umwelt reagierte, nicht in einem unbekümmert jugendlichen Sinne, sondern eher als ein Seismograph gesellschaftlicher wie menschlicher Verwirrungen. Schon als Kind durch die historischen Umstände gezwungen, ein unruhiges Leben an unterschiedlichen Orten zu führen, sich immer wieder auf Neues und Ungewohntes einzustellen, entwickelte er sehr bald ein feines Gespür für die Unsicherheiten und Unwägbarkeiten des Lebens. Und darin mag ein Grund dafür liegen, daß ihm das Leid der Menschen naheging, die Suche nach Glück in Lektüre und Fragen an die Welt umtrieb, die Chancen zur Veränderung der allgemeinen gesellschaftlichen Verhältnisse auszuloten wichtig wurde. Die Welt in sich selbst zu entdecken und im eigenen Leben die Welt gespiegelt zu finden, woraus sich dann auch die Einheit des Lebens und der Kunst begründen ließ – dies ist ein Grundmotiv Wagners, das in zahllosen Äußerungen und Notizen bis ans Ende seines Lebens immer wiederkehrt. In seinem 1851 erschienenen Rechenschaftsbericht *Eine Mittheilung an meine Freunde* hat er die »Absonderung des Künstlers vom Menschen« als eine Gedankenlosigkeit verurteilt und darauf bestanden, zumindest für ihn müsse gelten, daß seine Kunst nur von jenen verstanden werden könne, die ihm zugleich auch »Sympathie, d.h. Mitleiden und Mitfühlen mit seinem allermenschlichsten Leben² entgegenzubringen bereit seien. Man mag dieser unmittelbaren Verbindung von Leben und Werk aus guten Gründen mißtrauen; ernst nehmen muß man sie schon, weil sie bei Wagner zu einem kaum endenden Strom von kommentierenden Selbstauslegungen geführt hat, denen das Bemühen zugrundeliegt, Mißverständnisse des Lebens wie des Werkes nicht erst entstehen zu lassen. Und weil sie zeigen, in welchem Maße das Werk selbst durch die Erfahrungen seines Schöpfers, nicht zuletzt durch seine weltanschaulichen Ansichten von Gesellschaft und Politik geprägt worden sind.

2 Richard Wagner, Eine Mittheilung an meine Freunde, in: GSD, Bd. 4, S. 231.

Adel und Ehe

Aus der Sicht auf ein Leben, das sich am Ende mit dem *Parsifal* künstlerisch vollen- den wird, lassen sich schon in den ersten literarisch-musikalischen Versuchen Wag- ners jene gesellschaftskritischen Motive erkennen, welche die reifen Werke vom *Fliegenden Holländer* bis zum *Parsifal* zentral beherrschen³. Bereits das erste erhaltene Bühnenwerk *Leubald – ein Trauerspiel*, ein »Verbrechen des fünfzehnjährigen Jüng- lings«⁴, wie Wagner später ironisierend notierte, enthält deutliche Elemente jener aufsässigen Gesinnung, die Wagners eigene politische Einstellung in den dreißiger und vierziger Jahren – wie die seiner meisten Helden – charakterisieren sollte⁵. Aus der unübersichtlichen Handlung, die dem damals beliebten literarischen Genre der Ritterdramen nachempfunden und zuzurechnen ist⁶, sticht der Protagonist sowohl durch seine Mordlust wie auch durch seinen anarchischen Charakter hervor. Im Unterschied zu den zumeist heldisch und optimistisch angelegten Ritterdramen der Zeit ist *Leubald* ein schwarzes und pessimistisches Stück, in dem vor allem ein Motiv auffällt, das in den späteren Revolutionspamphleten der Jahre 1848/49 eine zentrale Rolle spielen sollte: die radikale Kritik am Adel.

Eine kurze Inhaltsangabe mag dies verdeutlichen: Leubalds Vater ist von seinem Freund und Rivalen Roderich vergiftet worden. Nach seinem Tod erscheint er dem Sohn und fordert ihn auf, Rache an Roderichs Geschlecht zu nehmen. So zieht Leubald vor Roderichs Burg, erschlägt dessen Gattin sowie die beiden Söhne und bringt dem Mörder seines Vaters eine tödliche Wunde bei. Während des Kampfes hat sich Roderichs Tochter Adelaide mit ihrer Zofe Gundchen aus dem Schloß zu einem Klausner in den Wald geflüchtet, doch sie fällt dort einem Raubritter namens Bärting in die Hände. Leubald, der Adelaide verfolgt, erfährt von ihrem Unglück und sucht nach Bärting. Er findet ihn in seinem Schloß und kann durch sein rechtzeitiges Erscheinen die beabsichtigte Vergewaltigung Adelaides verhindern. Im anschließenden Kampf mit Bärting unterliegt er und wird zusammen mit Adelaide in einem Turm eingekerkert. Hier gesteht Adelaide Leubald ihre Liebe. Leubald seinerseits verliebt sich nun in Adelaide, gerät aber in geistige Verwirrung, nachdem er erfahren

3 Vgl. dazu Udo Bermbach, »Blühendes Leid. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen», Stuttgart/Weimar 2003. Hier sind Wagners Werke unter gesellschafts- und politiktheoretischen Aspekten eingehend interpretiert, weshalb im folgenden auf diese Werke nur insoweit eingegangen werden soll, als sich in ihnen die für Wagners politische Einstellung in den dreißiger und vierziger Jahren zentralen gesellschafts- und politikkritischen Überzeugungen bereits andeuten. Dabei sind Überschneidungen mit den bereits vorgelegten Interpretationen nicht ganz zu vermeiden.

4 Richard Wagner, ML, S. 35 ff.

5 Das Stück galt lange als verschollen und wurde erstmals vollständig, aus der Handschrift übertragen von Isolde Vetter und Egon Voss, im Programmheft VII der Bayreuther Festspiele 1988, S. 95 ff. veröffentlicht. Am selben Ort findet sich auch ein einführender Essay von Isolde Vetter, S. 1 ff.

6 Wagner verweist in diesem Zusammenhang auf seine Vorbilder Hamlet, King Lear und Götz von Berlichingen; Richard Wagner, ML, S. 35 f.

muß, daß sie die Tochter Roderichs ist. Als Bärtung ein weiteres Mal versucht, Adelaide gefügig zu machen, erscheinen Leubalds Freunde, um die beiden Liebenden zu befreien. Doch die danach einsetzenden ständigen Mahnungen des väterlichen Geistes, den Vater-Mord zu rächen, treiben Leubald immer mehr in den Wahnsinn. In seiner Not sucht er eine Hexe auf, die den Geist des Vaters bannen soll. Als die Hexe in einem Spiegel Leubalds Zukunft zeigt, als er sich selbst tot im Schoße von Adelaide liegen sieht, erschlägt er die Hexe, zieht daraufhin allerdings eine Geisterschar auf sich, die sein Blut verlangt. Was im Spiegel zu sehen war, vollzieht sich nun in der Realität: der wahnsinnige Leubald verletzt Adelaide tödlich und stirbt danach in ihrem Schoß. Freunde Leubalds finden beide und tragen sie fort.

Diese hier nur skizzenhaft wiedergegebene Geschichte ist ihrem ganzen Inhalt nach außerordentlich unübersichtlich und voll von Horrorszenarien. In der von Morden triefenden Handlung schafft der ›Held‹ Leubald acht Menschen aus dem Leben und am Ende bringt er schließlich auch noch die Geliebte und sich selbst um. Voll von finsterer Derbheit und romantischer Schwärzmerei, ohne überzeugende Logik der Handlung und voll sprachlicher Unebenheiten, finden sich andererseits gelegentlich Abschnitte von erstaunlicher Reflexionskraft, die in der Kopie der literarischen Vorbilder und sprachlichen Wendungen bereits jene produktive Bildungswut und jenes immense Lesebedürfnis Wagners erkennen lassen, das diesem ein Leben lang eigen blieb. Und zugleich gibt es Szenen, deren Aufbau nicht ungeschickt aus dramatischen Gegensätzen erwächst und deren Anlage Talent verraten für theatralische Situationen.

Doch entscheidend ist das Motiv der Adelskritik. Denn bereits in diesem Schülertdrama steht die Auflösung und Selbstdestruktion des adligen Ehrenkodex im Vordergrund der Handlung, verbunden mit einem Vernichtungswahn, dem offenbar niemand zu entgehen vermag, der seine Standeszugehörigkeit nicht rechtzeitig aufgibt oder aber versucht, sie in einer intensiven Liebe hinter sich zu lassen. Die Sehnsucht nach Liebe, der Wagner später durch die Lektüre von Feuerbachs Philosophie der Liebe und in seiner Annäherung an sozialrevolutionäre Liebesutopien eine argumentative Befestigung in seinem Denken gibt, scheint hier schon auf. Wo diese Liebe aber nicht verwirklicht werden kann, schlagen die Charaktere in Haß um. So wird Leubald zu einem negativen Helden, der sich in eine verbissene Opposition zu seiner Umwelt steigert, ein anarchischer Charakter in einer ansonsten streng feudalen Ordnung, einer, der seine wilde Subjektivität ungebrochen auslebt wider alle Vernunft und gegen alle vorgegebenen gesellschaftlichen Hierarchien. Offenbar getrieben von einer inneren Motorik, die den Weg für das Ziel nimmt, steht für ihn am Ende folgerichtig der Tod. Das Stück endet mit einem gymnasialen Götterdämmerungs-Finale, in dem nicht nur Leubald, sondern auch alle übrigen Akteure untergehen.

Der Adel als eine soziale Klasse, die sich selbst zerstört und in der soziale Verpflichtungen und ständische Moral in einem nicht lösbar Konflikt mit den subjektiven Neigungen des Einzelnen stehen: dieses in *Leubald* bereits deutlich wahrnehmbare Grundmuster, in dem sich erste Ansätze der späteren Adels- und Sozi-

alkritik Wagners entdecken lassen, blieb auch für Wagners zweite dramatische Arbeit, sein nicht erhaltenes erstes Opernprojekt *Die Hochzeit*, verbindlich. Auch dieses Stück, das »die exzentrischen Liebeskonstellationen seiner späteren Musikdramen vorwegnimmt«⁷, war – wie Wagner rückblickend bemerkte – »ein Nachtstück von schwärzester Farbe, in welches aus weiter Jugendferne *Leubald und Adelaide* veredelt hineinklangen«⁸.

Wagner selbst skizziert den Inhalt: »Zwei große Geschlechter hatten lange in Familien-Feindschaft gelebt und waren nun dazu vermocht worden, sich Urfehde zu schwören. Zu den Festen der Vermählung seiner Tochter mit einem treuen Parteigänger lud das greise Haupt der einen Familie den Sohn des bisherigen Feindes ein. Die Hochzeit wird mit einem Versöhnungsfeste verbunden. Während die Gäste mit Mißtrauen und Furcht vor Verrat erfüllt sind, hat in dem Herzen ihres Führers eine düstere Leidenschaft für die Braut seines neuen Bundesfreundes Raum gewonnen. Sein düstrer Blick schneidet auch ihr ins Herz, und als sie, im festlichen Zuge nach der Brautkammer geleitet, der Ankunft des Geliebten harrend, plötzlich am Fenster ihres hohen Turmgemaches diesen selben Blick mit furchtbarer Leidenschaft auf sich blitzen sieht, erkennt sie sofort, daß es sich um Leben oder Tod handelt. Den Eingedrungenen, der sie mit wahnsinniger Glut umfaßt, drängt sie zum Balkon zurück und stürzt ihn über die Brüstung in die Tiefe hinab, wo der Zerschmetterte von seinen Genossen aufgefunden wird. Diese scharen sich sofort gegen den vermeintlichen Verrat und schreien nach Rache: ungeheuerer Tumult erfüllt den Schloßhof; das furchtbar gestörte Hochzeitsfest droht zur Mordnacht zu werden. Den Beschwörungen des ehrwürdigen Familienoberhauptes gelingt es jedoch, das Unheil abzuwenden; Boten werden an die Familie des rätselhaft Verunglückten ausgesandt; die Leiche selbst soll zur Sühne des unbegreiflichen Vorganges mit höchster Feierlichkeit, unter dem Beileid des ganzen Geschlechtes der verdächtigen Familie, begangen und hierbei durch Gottes Urteil ergründet werden, ob irgend ein Glied derselben die Schuld des Verrates treffe. Während der Vorbereitungen zu dieser Leichenfeier zeigen sich an der Braut Spuren eines schnell sich steigernden Wahnsinns; sie flieht ihren Bräutigam, verschmäht die Verbindung mit ihm und verschließt sich unnahbar in ihr Turmgemach. Nur zur Totenfeier, als diese mit höchster Pracht zur Nachtzeit begangen wird, stellt sie sich ein, bleich und schweigend an der Spitze ihrer Jungfrauen, dem Seelenamt beizuwohnen, dessen düstrer Ernst durch die Kunde vom Heranzug feindlicher Scharen und endlich vom Waffensturm der herandrängenden Verwandten des Erschlagenen unterbrochen wird. Als die Rächer des vermeintlichen Verrats endlich in die Kapelle dringen und den Mörder des Freundes aufrufen, deutet der entsetzte Burgherr auf die entseelte Tochter, welche, dem Bräutigam abgewandt, am Sarge des Erschlagenen hingesunken ist«⁹.

7 Dieter Borchmeyer, Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen, Frankfurt/M. 2002, S. 24 f. Hier finden sich auch Hinweise auf literaturgeschichtliche Zusammenhänge und Verweise des Stoffes.

8 Richard Wagner, ML, S. 85.

9 Ebenda, S. 84 f.

Die Hochzeit ist ein Stück, in dem die »Unvereinbarkeit der Institution Ehe mit der Geschlechtsliebe«¹⁰ auf dem Hintergrund rivalisierender und sich bekämpfender Adelscliquen vorgeführt wird. Doch es gibt daneben eine Akzentsetzung, die aufhorchen läßt. Denn obwohl das Stück *Die Hochzeit* heißt, steht diese keineswegs im Zentrum des Geschehens. Sie ist vielmehr nur Ausgangspunkt aller weiteren Ereignisse, die sich ihrerseits einzige und allein als Störungen, am Ende als Verhinderung dieser Hochzeit erweisen. Jener ›Führer‹ der Gäste, dessen ›düstrer Blick‹ die Braut so trifft, daß es bei ihr um ›Leben oder Tod‹ geht, ist die eigentliche persona dramatis: eine Holländer-Existenz, die schicksalhaft auftritt, alles weitere Geschehen bestimmt, noch in ihrem eigenen Tode auch das Geschick der Lebenden. Und deren Totenfeier zugleich zur Totenfeier auch der Braut wird, zu ihrer ›Erlösung‹, wie alle, die bei Wagner versagen, der ›Erlösung‹ bedürfen.

Noch in Wagners eigener Inhaltsangabe¹¹ wird deutlich, daß die Beziehung zwischen der Braut und dem von ihr ermordeten ›Führer‹ der Gäste das eigentliche Thema des Stükkes ist. Denn die geplante Hochzeit ist kaum eine Liebesheirat, eher eine ständische Kalkulation, ein Staatsakt und ein Akt der Vernunft, bei dem die Leidenschaften der Beteiligten die geringste Rolle spielen, wohl aber dann massiv ins Spiel kommen, wenn der Sohn der bisher feindlichen Gegenpartei seinen Anspruch auf die Braut deutlich werden läßt, kompromißlos und aufs Ganze gehend. Was von diesem gefordert wird, ist eine Liebe, die nur tödlich enden kann, weil sie nicht zu erfüllen ist. Und so stirbt die Braut über dem Sarg des von ihr Ermordeten, ihres unbewußt wahren Geliebten, und sie stirbt wohl deshalb, weil sie für sich keine Lebens- und Liebeschancen mehr sieht. Es ist ein Tristan-Schluß und ein Isolde-Tod, weit vor allen Gedanken und Plänen an *Tristan und Isolde*.

Was äußerlich unversehrt und in Ordnung scheint, die Sittlichkeit der Brautleute, und was daraus erwachsen soll, ihre dauerhafte Verbindung, ist in Wahrheit nur die Hülle einer im Grunde von Anfang an illegitimen Beziehung. Denn die geplante Ehe muß wohl deshalb als unsittlich gelten, weil ihr die wirkliche, die wahre Liebe fehlt. Deshalb auch wird sie zu Recht zerstört, noch bevor sie gestiftet und juristisch zustande kommen kann. So ist *Die Hochzeit* eine Geschichte, die den Stoff abgibt für eine kritische Reflexion über die Ehe, die eingebettet wird in angedeutete gesellschaftliche Rahmenbedingungen. Und der noch junge und unverheiratete Wagner setzt hier – lange vor seinen eigenen Erfahrungen mit der Ehe – eine radikale Kritik an dieser Institution in Szene, die er in seinen späteren Werken massiv wiederholt. Schon früh scheint sich hier eine ausgeprägte Abneigung gegen alle Institutionen und institutionellen Regelungen zu zeigen, die Wagner stets als Einengungen der individuellen Freiheit erscheinen. Daß Institutionen immer auf Macht beruhen oder Macht implizieren, Macht aber mit Liebe nicht vereinbar ist, weiß

10 Bernd Zegowitz, Richard Wagners unvertonte Opern, Frankfurt/M. 2002, S. 32.

11 Richard Wagner hat das Textbuch um die Jahreswende 1832/33 vernichtet, weil es auf massive Ablehnung seiner Familie stieß, vor allem seitens seiner Schwester Rosalie. Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, Richard Wagner, S. 21.

auch der junge Wagner schon, und deshalb kann denn Ehe für ihn auch nicht der Ort sein, an dem Liebe entsteht und bewahrt oder zum entscheidenden Medium der intimen Beziehung zweier Menschen wird. In der *Hochzeit* sind solche Zusammenhänge, die auf gesellschaftliche und politische Konstellationen verweisen, schon präsent, auch wenn sie noch ganz ohne die Hilfestellung kommentierender Schriften erschlossen werden müssen.

Liebe und Anarchie

Die beiden Motive der Adelskritik und der Kritik der Ehe als einer durch gesellschaftliche Zwänge bestimmten Institution sind auch in Wagners erster, vollständig vertonter Oper *Die Feen*, die er in den Jahren 1832/33 schreibt, erneut zu finden. Es ist die Geschichte eines ungleichen Paares, das sich gleichwohl liebt, aber durch stets neue Schwierigkeiten und Hürden, durch Verrat, illusionistische Gaukeleien und extreme Prüfungen erst zum Schluß schließlich zusammenfindet, als der Held durch seine Musik, durch »der holden Töne Macht« alles zum Besseren wenden kann¹².

Auch die *Feen* sind, wider den ersten Eindruck, bereits durchsetzt von gesellschaftskritischen Motiven, in denen sich eine bewußte Hinwendung Wagners zur Politik, vermittelt durch eine Märchenerzählung, reflektiert. Wagner selbst hat darauf hingewiesen, daß er in den Jahren, da er an diesem Werk arbeitete, erstmals auch politische und gesellschaftliche Probleme bewußt wahrzunehmen begann. Das entscheidende Ereignis war, glaubt man seinen Erinnerungen, die Juli-Revolution von 1830 in Frankreich. Sie machte auf den Siebzehnjährigen einen außerordentlichen Eindruck: »Die geschichtliche Welt begann für mich von diesem Tage an; und natürlich nahm ich volle Partei für die Revolution, die sich mir nun unter der Form eines mutigen und siegreichen Volkskampfes, frei von allen den schrecklichen Auswüchsen der ersten französischen Revolution, darstellte. Da revolutionäre Erschütterungen bald ganz Europa in mehr oder minder starken Schauern heimsuchten, und auch hier und da deutsche Länder von ihnen berührt wurden, blieb ich längere Zeit in fiebiger Spannung und wurde zum ersten Male auf die Gründe jener Bewegungen aufmerksam, die mir als Kämpfe zwischen dem Alten, Überlebten und dem Neuen, Hoffnungsvollen der Menschheit erschienen«¹³.

Die revolutionären Juli-Ereignisse von 1830 in Frankreich begeisterten ihn nachhaltig. »Nun kam aber die Julirevolution; mit einem Schlag wurde ich Revolutionär und gelangte zu der Überzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch dürfe sich ausschließlich nur mit Politik beschäftigen« – schreibt er in seiner *Autobiographischen Skizze*¹⁴ von 1834 –, und solche Überzeugung schlug sich nicht nur in der aktiven

12 Vgl. dazu ausführlich Udo Bermbach, »Blühendes Leid«, S. 31 ff.

13 Richard Wagner, ML, S. 52.

14 Richard Wagner, Autobiographische Skizze, in: GSD, Bd. 1, S. 7. Diese autobiographischen Notizen erschienen erstmals in Heinrich Laubes »Zeitung für die elegante Welt« 1834. Daß Wagner sie in

Teilnahme an studentischen Ausschreitungen nieder, sondern auch in der Komposition einer ›politischen Ouvertüre‹¹⁵. Als die politische Erregung jener Tage auch auf Leipzig übergriff, wurde sein Schwager Friedrich Brockhaus, ein – wie Wagner schreibt – »sächsischer Lafayette«, Wortführer der oppositionellen Bewegung und Kommandeur der Leipziger Kommunalgarde. Wagner fing an, »leidenschaftlich Zei-tungen zu lesen und Politik zu treiben«¹⁶. Seine Politisierung erfuhr bald einen weiteren scharfen Schub durch den von ihm mit größter Sympathie beobachteten polnischen Freiheitskampf von 1831. Die Sachsen, mit den Polen ehedem dynastisch verbunden, nahmen an deren politischer Freiheitsbewegung besonderen Anteil, nahmen die ins Exil Vertriebenen zu Beginn des Jahres 1832 besonders herzlich auf. Wagner lernte im Haus seines Schwagers den polnischen Grafen Tyskiewicz kennen, von dem er noch in seinen Erinnerungen notierte, er sei »das Ideal eines wahrhaft männlichen Mannes« gewesen, von ihm »geliebt und verehrt«¹⁷. Die ›Polonia-Ouvertüre‹ verdankt diesen Begegnungen und Erfahrungen ihre Entstehung¹⁸.

Politisch wurde Wagner in der folgenden Zeit durch die liberal-demokratische und konstitutionelle Bewegung des europäischen Vormärz mehr und mehr geprägt, und diese zunehmende An- und Einbindung in die Gedankenwelt der wirkungs-mächtigsten politischen Opposition in Deutschland verstärkte sich wesentlich noch durch die Bekanntschaft mit Heinrich Laube, einem der führenden Repräsentanten des ›Jungen Deutschland‹, der in Leipzig ein häufiger und hochwillkommener Gast des Hauses Wagner war. Laube steht für eine literarische Bewegung, die sich in den dreißiger Jahren, geprägt durch die Vorbilder Börnes und Heines, mehr und mehr politisierte, die die literarische Form als Vehikel ihrer politischen, sozialen und kul-turellen Ideen betrachtete, die rückständigen deutschen Zustände scharf angriff und Politik und Gesellschaft, Kirche und intellektuelles Leben gleichermaßen kritisch ins Visier nahm. 1831 hatte Heinrich Heine in einem Bericht über *Französische Maler* das »Ende der Kunstperiode« nach dem Tod Goethes festgestellt und eine Anklage gegen ein »egoistisch isoliertes Kunstleben, die müßig dichtende Seele, hermetisch verschlossen gegen die großen Schmerzen und Freuden der Zeit« for-mulierte, zugleich aber auch betont, die nun anbrechende neue Zeit werde »eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang sein wird, die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht, und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muß«¹⁹. Ganz

seine gesammelten Schriften aufnahm, bedeutet, daß er auch am Ende seines Lebens seine damali-gen jugendlichen Aktivitäten positiv bewertete und sich öffentlich dazu bekennen wollte.

15 WWV 11, S. 70. Diese verschollene Komposition wird von Wagner einmal im Zusammenhang mit der französischen Juli-Revolution von 1830, ein anderes Mal im Zusammenhang mit den Dresdner Unruhen im selben Jahr erwähnt.

16 Richard Wagner, ML, S. 56.

17 Richard Wagner, ML, S. 76. Vgl. dazu auch Martin Gregor-Dellin, Richard Wagner, S. 84 f.

18 WWV 39, S. 143. Ouvertüre in C-Dur ›Polonia‹, im Frühsommer 1836 entstanden.

19 Heinrich Heine, Sämtliche Schriften in zwölf Bänden, hg. von Klaus Briegleb, Frankfurt/M. 1981, Bd. V, S. 72.

in diesem Sinne votierte das ›Junge Deutschland‹, ein »literarischer Mythos«²⁰, in seinen literarischen Erzeugnissen politisch für eine neue konstitutionelle Ordnung, gegen Adel und ständische Traditionen, gegen überlebte Moral, Religion und kirchlichen Machtanspruch, für die Befreiung der Frau und die ›Emanzipation des Fleisches‹, für eine neue Sinnlichkeit, für bohemehafte Lebensfreude sowie für eine radikale Aufklärung und Freisetzung von Individualität²¹. Hier fand sich eine Oppositi onsbewegung zusammen, die zwar keine revolutionären Forderungen erhob, sondern eher jene klassisch liberale Vorstellung vertrat, wonach die freie Entfaltung des Einzelnen zu einem harmonischen Gesamtzustand der Gesellschaft führt, deren Schriften aber von einem »extremen Individualismus«²² durchzogen waren, bereitwillig aufgenommen in einem explosionsartig expandierenden Buch- und Zeitschriftenmarkt²³. Durch das ›Junge Deutschland‹ wurde die öffentliche Meinung zunächst literarisch sensibilisiert, dann aber auch im Sinne erhoffter politischer Reformen politisiert und mobilisiert, und dies so sehr, daß die eher locker zusammengeführte Bewegung im November 1835 mit dem Vorwurf des Immoralismus und der Gotteslästerung in ganz Deutschland verboten wurde.

»Amphibienartig leben wir halb auf dem Festlande der Politik, halb in den Ge wässern der Dichtkunst«²⁴, schrieb Karl Gutzkow in einem Brief an Ludwig Börne, und was hier eine Gruppe politisch engagierter Schriftsteller charakterisieren sollte, galt gleichermaßen auch für den mit ihnen sympathisierenden Richard Wagner. Es ist der Versuch, Literatur und reales Leben in einen neuen, engen Zusammenhang zu bringen, die kritische Funktion des Literaten mit einer prophetischen Mission: dem Ausmalen einer besseren gesellschaftlichen und politischen Zukunft zu verbin den, beides Absichten, die Wagners größte Sympathie erregten. Und eine weitere Grundüberzeugung mag ihn nachhaltig geprägt haben: die These nämlich, die Lu dolf Wienbarg in seinen dem ›Jungen Deutschland‹ gewidmeten *Ästhetischen Feld zügen* von 1834 vertreten hat, daß jede Literatur zugleich auch immer ihren sozialen wie weltanschaulichen Kontext thematisieren muß. In Wienbargs Essays ließ sich das ›neue Denken‹ des Vormärz erstmals in seiner radikalen Form programmatisch vernehmen. Wienbarg zog gegen die Tradition los, wischte mit geradezu revolutio närer Geste beiseite, was so vielen als unverbrüchlich überliefert galt. Gleich anfangs

20 Helmut Koopmann, Das Junge Deutschland. Analyse seines Selbstverständnisses, Stuttgart 1970, S. 5.

21 Vgl. dazu Thomas Nipperdey, Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat, München 1983, S. 374, 577 f.

22 Udo Köster, Zeitbewußtsein und Geschichtsphilosophie in der Entwicklung vom Jungen Deutschland zur Hegelschen Linken, Frankfurt/M. 1972, S. 121.

23 dazu Hans-Ulrich Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte Bd. 2, 1815 bis 1845/49, München 1987, S. 520 ff. sowie Ulrich Schmid, Buchmarkt und Literaturvermittlung, in: Gert Sautermeister/ Ulrich Schmid (Hg.), Zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München 1998, Bd. 5, S. 60 ff.

24 Zitiert nach Walter Hömberg, Literarisch-publizistische Strategien der Jungdeutschen und Vormärz-Literaten, in: Horst Albert Glaser (Hg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 6, Reinbek 1990, S. 83.

schrieb er gegen die Ästhetik als einer eigenständigen Disziplin an und meinte, »schon der Name Ästhetik [sei] so unpassend als möglich«²⁵. Auch ihm ging es darum, die Kunst mit dem Leben und der Politik zu verbinden und er glaubte, das ästhetische Empfinden müsse als Resultat des politischen und gesellschaftlichen Lebens verstanden werden. »Nationalgefühl muß dem Gefühl fürs Schöne, politische Bildung der ästhetischen vorausgehen«²⁶, heißt es, wobei hier, wie generell bei den Literaten des deutschen Vormärz, das Nationale gegenüber den übrigen europäischen Nationen, vor allem gegenüber Frankreich, als Begriff für eine nachholende politische Selbstbestimmung und der damit zu gewinnenden politischen Identität der staatlich zersplitterten Deutschen steht²⁷. Für Wienbarg ist die Kunst Ausdruck des sozialen Lebens einer Gemeinschaft, und daher muß das Soziale dem Ästhetischen vorgeordnet werden. Implizit liegt dem eine lebensphilosophische Überzeugung zugrunde, wonach alles Leben, individuelles wie kollektives, Natur wie Geschichte in ästhetische Erfahrungen eingehen und diese inhaltlich bestimmen. »Jeder handelnde und fühlende Mensch trägt seine Ästhetik in sich, bewußt oder unbewußt fallen wir täglich Hunderte von ästhetischen Urteilen, aus denen gerade das Eigentümlichste unserer Gesinnungs- und Denkweise unmittelbar hervorbricht«²⁸, heißt es an einer zentralen Stelle, und diese These wird dann noch zu einer Formel verschärft, die bereits auf eine zentrale These der ›Zürcher Kunstschriften‹ Wagners vorausweist: »Jedermann ist Künstler und Kunstwerk zugleich«²⁹.

Der Begriff »Weltanschauung«³⁰, der später bei Wagner im Sinne eines das Denken und Handeln nach vorgefaßten Überzeugungen ordnenden Leitsystems eine zentrale Rolle spielen wird, kommt durch Wienbarg als ein neuer Begriff ins Spiel, und diese ›Weltanschauung‹ wird zum Ausgangspunkt eines ästhetischen Denkens, das Wienbarg als ein Medium des Vermittelns zwischen Erkennen und Handeln, zwischen Vernunft und Gefühl bestimmt. In der Synthetisierung unterschiedlicher Wahrnehmungs- und Handlungsaktivitäten soll nach Wienbarg deutlich werden, daß die »Literatur einer Zeitperiode den jedesmaligen gesellschaftlichen Zustand derselben ausdrücke und abpräge«³¹. Ästhetisches Denken ist somit Reflexion und

25 Ludolf Wienbarg, *Aesthetische Feldzüge*. Dem jungen Deutschland gewidmet, mit einem Vorwort von Alfred Kerr, Hamburg 1919, S. 6.

26 Ebenda.

27 Renate Stauff, *Zeitgeist und Nationalliteratur. Literatur- und Kulturkritik zwischen nationaler Selbstbestimmung und europäischer Orientierung bei Heine, Börne und dem Jungen Deutschland*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, hg. von Conrad Wiedemann, Heidelberg, NF Bd. 43, S. 323 ff.

28 Ludolf Wienbarg, *Aesthetische Feldzüge*, S. 71.

29 Ebenda, S. 144. Diese Auffassung durchzieht die ästhetische Reflexionen vieler Künstler der Moderne bis in die Gegenwart. Ein prominentes Beispiel hierfür ist Joseph Beuys. Vgl. dazu Udo Bermbach, Richard Wagner und Joseph Beuys. Über die Fortdauer einer offenbar zeitlosen Idee: das Gesamtkunstwerk, in: *Oper aktuell. Die Bayrische Staatsoper 2002/2003*, hg. von der Gesellschaft zur Förderung der Münchner Opern-Festspiele, München 2002, S. 54 ff. mit entsprechenden Literaturangaben.

30 Ludolf Wienbarg, *Aesthetische Feldzüge*, S. 71.

31 Ebenda, S. 228.

Systematisierung eines so verstandenen Abhängigkeitsverhältnisses, und folglich heißt es denn auch in einem der Essays von Wienbarg, der Ästhetiker habe den Begriff der Kunst nicht nur an Poesie und den übrigen Kunstarten zu entwickeln, sondern sich auszurichten auf »die größte und erhabenste Kunst, die Kunst, sein inneres und äußeres Leben als einzelner, als Glied der Familie, als Glied des Staates, als Glied der Menschheit zu gestalten, die Kunst also, die sich unser Sittliches und Sinnliches selbst zum Stoff auswählt, um an ihm die Schönheit zu bestätigen«³².

Mit solchen Thesen, in denen Kunst, gesellschaftliches und politisches Leben zusammengedacht werden, hat Wienbarg in der Zeit nach der französischen Juli-Revolution von 1830 das politisch-ästhetische Denken des Vormärz stellvertretend für viele seiner Zeitgenossen programmatisch formuliert und damit einer großen Gruppe von Literaten die Richtung gewiesen. Direkt oder indirekt wohl auch Wagner, in dessen späteren politisch-ästhetischen Schriften sich nahezu alles wiederfindet, was hier in Ansätzen bereits vorgedacht worden ist, kulminierend in der Überzeugung, eine Kunst, die sich als autonom und von allen gesellschaftlichen und politischen Kontexten unabhängig bestimme, sei »ein vollständiges Unding«³³.

Vor allem aber hat Heinrich Laube, wie schon erwähnt, Wagners politische ›Weltanschauung‹ entscheidend beeinflußt, nicht nur durch persönliche Gespräche, sondern auch mit seinem literarischen Werk, durch seine Romantrilogie *Das junge Europa*, deren erster Band *Die Poeten*, 1833 erschienen, die politischen Ereignisse des Revolutionsjahres 1830 eingehend verarbeitete. Es ist ein Briefroman, der auf einem Schloß spielt, wo man die Revolution erwartet, geschrieben von fünf Poeten, von denen einer nach Paris geht, um dort die Revolution mitzuerleben, freilich sehr bald enttäuscht zurückkehrt, weil seine durch den französischen Sozialisten Saint-Simon geprägten idealistischen Vorstellungen von der Realität überrollt werden; von denen ein weiterer nach Warschau wechselt, um dort den polnischen Freiheitskampf zu unterstützen. Das alles ist politische Zeitkolportage, aufgelockert und popularisiert durch die unvermeidlichen Liebesabenteuer der Protagonisten und doch in der Intention ganz unzweideutig: Laube votiert für ein neues Europa, für neue gesellschaftliche Strukturen und eine neue, offene Politik, für die Umwälzung der Lebensbedingungen und die Abschaffung der Kleinstaaterei.

Wagner war von Laube und dessen politischen Überzeugungen nachhaltig eingenommen, er traf ihn ständig und unterhielt über die Leipziger Zeit hinaus intensive Kontakte zu ihm. »Mir war nur noch im Umgang mit politischen Literaten wohl«, schreibt er in seiner *Autobiographischen Skizze*³⁴. Mit Laube besprach er Opern-Pläne, ihm las er seine eigenen literarischen Entwürfe vor, auf sein Urteil setzte er – die Freundschaft ging so weit, daß Wagner in Laubes *Zeitung für die elegante Welt* zu publizieren begann³⁵ und Laube ihm seinerseits ein Opernlibretto über den polni-

32 Ebenda, S. 106.

33 Richard Wagner, Eine Mittheilung an meine Freunde, in: GSD, Bd. 4, S. 234.

34 Richard Wagner, Autobiographische Skizze, in: GSD, Bd. 1, S. 7.

35 So die kleine Abhandlung über: Die deutsche Oper (1834), in: GSD, Bd. 12, S. 1 ff.