

1883 WAG

01081

Richard Wagner

Der Ring des Nibelungen

Götterdämmerung

1876

1980

BAYREUTHER FESTSPIELE

PARSIFAL

Oswald Georg Bauer: Entscheidung und Erkenntnis. Marginalien zur Dramaturgie des „Parsifal“ · Decision and enlightenment. Notes on the dramaturgy of „Parsifal“ · Décision et clairvoyance. Notes marginales sur l'essence dramatique de „Parsifal“ – Dietrich Mack: „Mama rafft noch einmal das ganze Jahrhundert zusammen“ · „Mama embraces the image of the whole century“ · „Maman donne une dernière image de tout un siècle“ – Zur Entstehungsgeschichte des „Parsifal“ · The composition of „Parsifal“ · Genèse de „Parsifal“.

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

Martin Gregor-Dellin: Was einer träumt · A man's dreams · L'homme et ses rêves – Stefan Kunze: Zeitstrukturen in Wagner's Musikdrama · Time structures in Wagner's Music Dramas · Les structures temporelles dans le drame musical wagnérien.

LOHENGRIN

Günter Metken: Diesseitig nicht faßbar: Lohengrin · Beyond the reach of this world: Lohengrin · De nos rives, insaisissable: Lohengrin – Richard Wagner: Das Vorspiel zu „Lohengrin“ · The prelude to „Lohengrin“ · Le prélude de „Lohengrin“ – Franz Liszt: Richard Wagner's Lohengrin · Richard Wagner's Lohengrin · Lohengrin de Richard Wagner – Ansprachen bei der Trauerfeier für Winifred Wagner am 10. März 1980 auf der Probebühne des Festspielhauses: Hans Walter Wild, Ewald Hilger · Speeches given on the occasion of the funeral ceremony of Winifred Wagner on March 10th 1980 on the rehearsal stage of the Festival Theatre: Hans Walter Wild, Ewald Hilger · Discours prononcés le 10 Mars 1980 à la célébration des funérailles de Winifred Wagner sur la scène de répétition du Festspielhaus: Hans Walter Wild, Ewald Hilger.

DAS RHEINGOLD

Dieter Borchmeyer: Der Ödipus-Mythos und der „Ring des Nibelungen“ · The Oedipus Myth and The „Ring of the Nibelungen“ · Le mythe d'Oedipe et la Tétralogie – Oswald Georg Bauer: Der „Ring des Nibelungen“ in der Karikatur. Ein summarischer Überblick · Caricatures of the „Ring of the Nibelungen“. A summary survey · La Tétralogie vue par les Caricaturistes. Coup d'œil rétrospectif – Zur Entstehungsgeschichte des „Rheingold“ · Composition of „Rheingold“ · Genèse de L'„Or du Rhin“.

DIE WALKÜRE

Gernot Gruber: Die Musik der Natur und die Natur der Musik im „Ring“ · The music of nature and the nature of music in the „Ring“ · La musique de la nature et la nature de la musique dans la Tétralogie – Hartmut Köhler: Das innere Theater. Zur Bedeutung Richard Wagner's für Paul Valéry · The inner Theatre. Richard Wagner's importance for Paul Valéry · Le Théâtre intérieur. De l'importance de Richard Wagner pour Paul Valéry – O. G. Bauer: Der „Ring des Nibelungen“ in der Karikatur. Ein summarischer Überblick (Fortsetzung aus Programmheft „Das Rheingold“) · Caricatures of the „Ring of the Nibelungen“. A summary survey (Continued from „Das Rheingold“) · La Tétralogie vue par les Caricaturistes. Coup d'œil rétrospectif (Suite du Programme „Das Rheingold“).

SIEGFRIED

Peter Wapnewski: Siegfried und sein Waldvögelein · Siegfried and his wood-bird · Siegfried et l'oiseau de la forêt – O. G. Bauer: Der „Ring des Nibelungen“ in der Karikatur. Ein summarischer Überblick (Fortsetzung aus Programmheft „Die Walküre“) · Caricatures of the „Ring of the Nibelungen“. A summary survey (Continued from „Die Walküre“) · La Tétralogie vue par les Caricaturistes. Coup d'œil rétrospectif (Suite du Programme „Die Walküre“).

GÖTTERDÄMMERUNG

Klaus Konrad, Lutz Werckmeister: Mythos und Geschichte. Anthropologie in politischer Absicht · Mythology and history: Anthropology and political intention · Le mythe et l'histoire: Anthropologie à but politique – O. G. Bauer: Der „Ring des Nibelungen“ in der Karikatur. Ein summarischer Überblick (Fortsetzung aus Programmheft „Siegfried“) · Caricatures of the „Ring of the Nibelungen“. A summary survey (Continued from „Siegfried“) · La Tétralogie vue par les Caricaturistes. Coup d'œil rétrospectif (Suite du Pr. „Siegfried“).

»GÖTTERDÄMMERUNG«

PROGRAMMHEFT VII

INHALTSÜBERSICHT · CONTENTS · TABLE DES MATIÈRES

Seite/Page

Klaus Konrad, Lutz Werckmeister, Mythos und Geschichte. Anthropologie in politischer Absicht	1
Oswald Georg Bauer, Der „Ring des Nibelungen“ in der Karikatur. Ein summarischer Überblick (Fortsetzung aus Programmheft „Siegfried“)	12

Übersetzungen · Translations · Traductions

Klaus Konrad, Lutz Werckmeister, Mythology and history: Anthropology and political intention	17
Oswald Georg Bauer, Caricatures of the 'Ring of the Nibelungen'. A summary survey (Continued from "Siegfried")	34
Klaus Konrad, Lutz Werckmeister, Le mythe et l'histoire: Anthropologie à but politique	36
Oswald Georg Bauer, La Tétralogie vue par les Caricaturistes. Coup d'œil rétrospectif (Suite du Programme «Siegfried»).	69

Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1980
Herausgegeben von Wolfgang Wagner
Redaktion: Oswald Georg Bauer

DAS VERZEICHNIS ALLER MITWIRKENDEN DER BAYREUTHER FESTSPIELE MIT ZAHLREICHEN
ABBILDUNGEN IST EIN ZUSÄTZLICHER BESTANDTEIL DES PROGRAMMHFTES „PARSIFAL“. ALLE
PROGRAMMHFTE DER BAYREUTHER FESTSPIELE SIND AN DEN AUFFÜHRUNGSTAGEN AM KIOSK
DES FESTSPIELHAUSES GEGENÜBER DEM GROSSEN FESTSPIELRESTAURANT ERHÄLTICH.
GEÖFFNET VON 10–12.30 SOWIE VON 15–21 UHR.

THE LIST OF ALL THOSE PERFORMING IN THE BAYREUTH FESTIVAL IS INCLUDED, WITH COPIOUS
ILLUSTRATIONS, AS AN EXTRA FEATURE IN THE PROGRAMME OF "PARSIFAL". ALL PROGRAMMES
OF THE BAYREUTH FESTIVAL ARE OBTAINABLE ON THE DAY OF PERFORMANCE AT THE FESTIVAL
THEATRE KIOSK SITUATED OPPOSITE THE MAIN RESTAURANT.
THE KIOSK IS OPEN FROM 10 TO 12.30 A.M. AND FROM 3.00 TO 9.00 P.M.

LE RÉPERTOIRE COMPLET DES ARTISTES DES FESTIVALS DE BAYREUTH, ILLUSTRÉ DE NOMBREUSES
PHOTOS, FAIT PARTIE DE LA BROCHURE-PROGRAMME DE "PARSIFAL", DONT IL CONSTITUE LE
SUPPLÉMENT. TOUTES LES BROCHURES-PROGRAMMES DES FESTIVALS DE BAYREUTH SONT EN
VENTE CHAQUE JOUR (EXCEPTION FAITE DES JOURS DE RELÂCHE DES FESTIVALS) AU KIOSQUE DU
FESTSPIELHAUS, EN FACE DU GRAND RESTAURANT DES FESTIVALS.
OUVERT DE 10h À 12h30 ET DE 15h À 21h.

PHOTOCOPYRIGHT BY BILDARCHIV BAYREUTHER FESTSPIELE – JEAN MARIE BOTTEQUIN, WILHELM
RAUH [S. 39–48], EWA RUDLING, PARIS [S. 37], STEPAN, WIEN [S. 38], RICHARD-WAGNER-ARCHIV
BAYREUTH [S. 13, 15, 72, 73], BILDARCHIV BAYREUTHER FESTSPIELE [S. 13, 14], FAROUK RATIB,
STRASSBURG [S. 74, 75]. – TRANSLATIONS BY JOHN BELL, KREFELD [P. 17, 34]. – TRADUCTIONS
PAR P. HOFER-BURY, PARIS [P. 36, 69]. – REDAKTIONSSCHLUSS: 15. 7. 1980

NACH BEGINN DER AUZÜGE KEIN EINLASS. ES IST NICHT GESTATTET, FOTO-, FILM- UND TON-
BANDGERÄTE IN DEN ZUSCHAUERRAUM MITZUNEHMEN. ENTSTELLTE EINTRITTSKARTEN SIND
UNGÜLTIG. DAS RAUCHEN IST IN SÄMTLICHEN RÄUMEN DES FESTSPIELHAUSES AUSNAHMSLOS
NICHT GESTATTET · NO ENTRANCE AFTER BEGINNING OF THE ACT. CAMERAS, MOVIE CAMERAS,
AND TAPE RECORDERS MAY NOT BE TAKEN INTO THE AUDITORIUM · DEFACED TICKETS ARE
INVALID. PATRONS ARE RESPECTFULLY REQUESTED TO REFRAIN FROM SMOKING ANYWHERE ON
THE PREMISES OF THE FESTSPIELHAUS · APRES LE COMMENCEMENT DE L'ACTE PAS D'ENTREE. IL
EST INTERDIT D'INTRODUIRE DANS LA SALLE DE THEATRE DES APPAREILS PHOTOGRAPHIQUES,
DES CAMERAS ET DES MAGNETOPHONES. SEULS SERONT VALABLES LES BILLETS N'AYANT SUBI
AUCUNE ALTERATION. ON EST INSTAMMENT PRIE DE NE PAS FUMER A L'INTERIEUR DU THEATRE.

COPYRIGHT 1980 BY VERLAG DER FESTSPIELLEITUNG BAYREUTH – PRINTED IN GERMANY –
IMPRIMÉ EN ALLEMAGNE – GEDRUCKT AUF PHOENIX-AMBASSADEUR LEICHT HOLZHALTIG GLÄN-
ZEND ORIGINALGESTRICHEN KUNSTDRUCK DER PAPIERFABRIK SCHEUFELN, 7318 LENNINGEN 1
DRUCK: BUCH- UND OFFSETDRUCKEREI EMIL MÜHL BAYREUTH GMBH – 49 5007. 1980



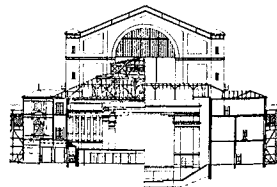
Klassiker

mit 110 jähriger Tradition – die Partitur der „Walküre“, die 1870 in München ihre ungewöhnlich erfolgreiche Uraufführung erlebte, und die Aktie der Commerz- und Disconto-Bank, die im gleichen Jahr in Hamburg von hanseatischen Kaufleuten gegründet wurde. Trotz ihrer Historie haben diese Dokumente aber nichts von ihrer ursprünglichen Bedeutung eingebüßt. Im Gegenteil. Kraftvolle Entfaltung führte in beiden Fällen von lokalen Anfängen bis zur heutigen weltumspannenden Geltung und Wertschätzung.



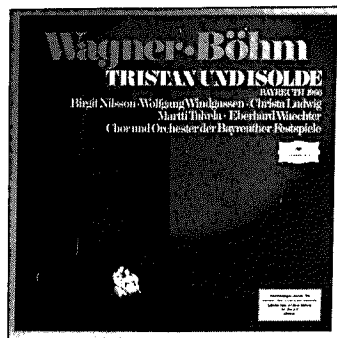


Die Marke der Weltstars
Symbol der Exklusivität



Die Wagner-Ausgabe

Live vom Grünen Hügel



Tristan und Isolde

Birgit Nilsson
Wolfgang Windgassen
Christa Ludwig · Martti Talvela
Eberhard Waechter u. a.
Chor und Orchester der
Bayreuther Festspiele 1966
Dirigent: Karl Böhm

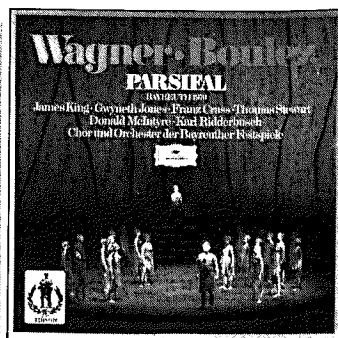
5 ② 2740 144 · 5 ③ 3378 069



Der fliegende Holländer

Gwyneth Jones · Sieglinde Wagner
Karl Ridderbusch · Thomas Stewart
Hermin Esser · Harald Ek u. a.
Chor und Orchester der
Bayreuther Festspiele 1971
Dirigent: Karl Böhm

3 ② 2740 140 · 3 ③ 3371 017



Parsifal

Gwyneth Jones · Thomas Stewart
Karl Ridderbusch · Franz Crass
James King · Donald McIntyre u. a.
Chor und Orchester der
Bayreuther Festspiele 1970
Dirigent: Pierre Boulez

5 ② 2740 143

Aus den Studios Die Werke des Bayreuther Repertoires in Gesamtaufnahmen

Der Ring des Nibelungen

Dirigent: Herbert von Karajan

Das Rheingold

3 ② 2740 145

Die Walküre

5 ② 2740 146

Siegfried

5 ② 2740 147

Götterdämmerung

6 ② 2740 148

Lohengrin

Ridderbusch · King · Janowitz
Stewart · Jones · Nienstedt u. a.
Chor und Symphony-Orchester
des Bayerischen Rundfunks
Dirigent: Rafael Kubelik

5 ② 2740 141

Die Meistersinger von Nürnberg

Ligendza · Ludwig · Fischer-
Dieskau · Domingo · Hermann
Laubenthal · Lager · Feldhoff
von Halem u. a.

Chor und Orchester der
Deutschen Oper Berlin
Dirigent: Eugen Jochum

5 ② 2740 149 · 5 ③ 3378 068

Tannhäuser

Nilsson · Adam · Windgassen
Fischer-Dieskau · Laubenthal
Hirte · Lenz · Sotin u. a.
Chor und Orchester der
Deutschen Oper Berlin
Dirigent: Otto Gerdes

4 ② 2740 142

In Vorbereitung

Parsifal

Peter Hofmann · Dunja Vejzovic
José van Dam · Victor von Halem
Kurt Moll · Siegmund Nimsgern u. a.
Chor der Deutschen Oper Berlin
Berliner Philharmoniker
Dirigent: Herbert von Karajan



Qualität hat einen Namen
Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH seit 1898

Allianz. In allen Sprachen ein guter Name für Sicherheit:

Goed verzekerd
bij Allianz

Hopefully insured
by Allianz

Hoffentlich
Allianz versichert

Allianz, seguridad
en seguros

Allianz – sécurité
en assurance

Seguro na Allianz –
garantia de segurança

لعلّ له تأمين لدى
الليانس!

Assicurati bene!
Assicurati Allianz!



Allianz



Bayer: Konzerte und Theater

Als Gäste kamen...

Bamberger Symphoniker
BBC Symphony Orchestra
Cleveland Orchestra
Concertgebouworkest
London Symphony Orchestra
Orchestre de la
Suisse Romande
Philharmonia Orchestra
London
Wiener Symphoniker

Academy of
St. Martin-in-the-Fields
Wiener Streichersolisten
Beaux Arts Trio
Stuttgarter Klaviertrio
Bartók-Quartett

Juilliard-Quartett
LaSalle-Quartett

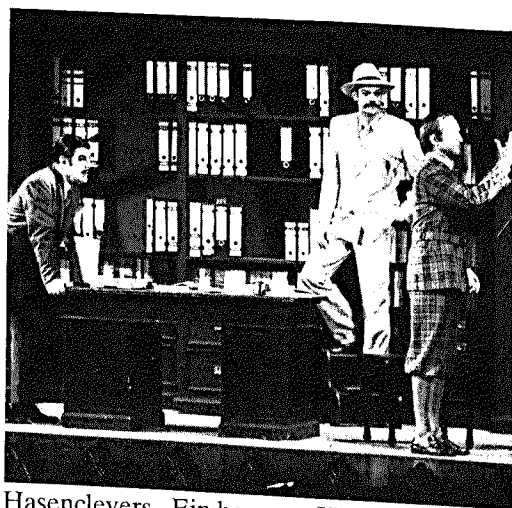
Claudio Arrau
Alfred Brendel
Svjatoslav Richter
Nathan Milstein
Igor Oistrach
Henryk Szeryng
Siegfried Palm
Mstislav Rostropowitsch
Aurèle Nicolet
Maurice André

Deutsche Oper Berlin
Hamburgische Staatsoper
Stuttgarter Ballett
Staatsoper Sofia

Deutsches Theater Göttingen
Düsseldorfer Schauspielhaus
Frankfurter Schauspiel
Schaubühne
am Halleschen Ufer Berlin
Schauspielhaus Bochum
Schillertheater Berlin
Thalia Theater Hamburg
u.v.a.

In Bayer-Regie...

Bayer-Philharmoniker
Männerchor Bayer
Frauenchor Bayer
„kleines theater“,
Werkbühne Bayer
Tanzgruppe Bayer



Hasenclevers „Ein besserer Herr“ in der Aufführung des „kleinen theaters“, Januar 1980



Festkonzert der Bayer-Philharmoniker zum 75jährigen Jubiläum am 9. November 1979

Bayer



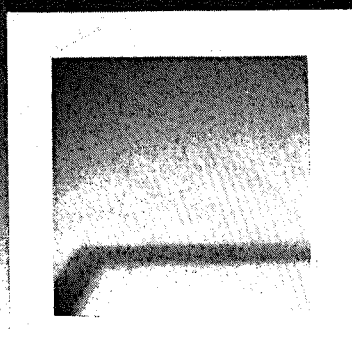


Wenn Sie
in der Musik
anspruchsvoll sind,
sollten Sie es auch
in Geldangelegenheiten
sein...



Dresdner Bank

In Berlin: BANK FÜR HANDEL UND INDUSTRIE




IDUNA
immer der richtige Rahmen

Versicherungen. Bausparen. Investment.

KLAUS KONRAD, LUTZ WERCKMEISTER

MYTHOS UND GESCHICHTE:
ANTHROPOLOGIE IN POLITISCHER ABSICHT

„Die Periode von diesem Zeitpunkt (d. i. der Verfall des griechischen Kunstwerkes, d. V.) bis auf unsere Tage ist daher die Geschichte des absoluten Egoismus, und das Ende dieser Periode wird seine Erlösung in den Kommunismus sein.“

Richard Wagner ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘, 1850/51

Richard Wagner ist Vielen Vieles: So oder ähnlich könnte die Antwort auf die Frage lauten, welche Ergebnisse denn die Rezeption Wagner'scher Werke – die vergangene wie auch die gegenwärtige – bislang gebracht habe. Aber nicht die Vielschichtigkeit dieser Rezeption ist frappant, auch nicht die bekannten, sich oft unversöhnlich gegenüberstehenden Differenzen der Interpretation, sondern vielmehr eine Absonderlichkeit, die vielleicht der einzig durchgängige Zug der Wagner-Rezeption überhaupt ist: Das offensichtliche Vernachlässigen der theoretischen Schriften.

Viel wird über das ‚Kunstwerk der Zukunft‘ geschrieben, gesagt, gedacht, wenig jedoch – zumindest hat es den Anschein – wird tatsächlich ‚gewußt‘. Wie anders lassen sich beispielsweise jene Äußerungen Kapps in seiner Wagner-Biographie erklären, die Wagners theoretische Schriften als ‚verworren‘ und ‚anfechtbar‘, als ‚fanatisch‘ und ‚wenig stichhaltig‘, den Autor selber schließlich als ‚Phantasten‘ charakterisieren ¹? Daß diese Auffassung keineswegs Produkt einer vergangenen Epoche ist, etwa Ausdruck einer bildungsbürgerlich-idealistischen Wagner-Rezeption, vergleichbar etwa mit dem Klassik-Bild des 19. Jahrhunderts, erweisen z. B. Aussagen neueren Datums. Zwar konstatiert Kneif 1975, daß die theoretischen Schriften nicht minder wichtig seien wie die künstlerischen, daß das Verständnis dieser Schriften jedoch lediglich beitragen könne zum „Verständnis von Wagners grandiosem Lebenslauf wie auch der Motive, die seine rastlose, willensstarke und gewiß nicht anziehende Person bestimmten“ ².

Auffällig bei dieser Abwehr der theoretischen Äußerungen Wagners ist, daß hier durchweg eine Bewertung intendiert ist, welche dazu neigt, Kunstwerk und theoretische Begründung zu trennen. Dabei wird dem theoretischen Bemühen Wagners unterstellt, es erfülle sogenannte ‚wissenschaftliche‘ Kriterien nicht. (Kapp: ‚keine sachliche Darlegung‘, ‚Gedankengänge huschen kreuz und quer‘, es sind ‚Offenbarungen eines künstlerischen Genies, keine wissenschaftlichen Tatsachen‘ ³; Kneif: ‚eine gefühlsgesättigte, weitausholende Sprache, die

sich nicht vom Gebot kühler Logik, vielmehr von den Grundsätzen einer überredenden, überschwenglichen Rhetorik leiten ließ' ⁴⁾.

Zweifellos ist diese Kritik – von einem immanenten Standpunkt aus betrachtet – zutreffend. Gleichwohl operiert sie – unausgesprochen – mit einem Wissenschaftsbegriff, der dem ausgehenden 19. Jahrhundert verhaftet ist und seinen Ausdruck im Positivismus gefunden hat. Nun sind jene Kriterien von Wissenschaftlichkeit eben nicht einfach übertragbar, will man ihnen keinen universalistischen Anspruch beimessen. Überdies dürfte – genau genommen – kaum eine theoretische Äußerung des 19. Jahrhunderts diesen Kriterien genügen. Daher haben wir die Frage hinsichtlich des Verhältnisses von Kunstprogramm und Kunstverwirklichung im Gesamtwerk Richard Wagners in veränderter Form zu stellen:

Uns interessiert der produktionsästhetische Rahmen seiner Werke, die Bedingungen ihrer Entstehung, die Absichten, die der Autor nach eigenem Bekunden damit verfolgte, die Kriterien, nach denen er Genre und Sujet auswählte und bearbeitete, die Wirkungen schließlich, die er zu erzielen hoffte. Nur diese produktionsästhetischen Aspekte sind hier für uns von Bedeutung, die Bedingungen der Rezeption wie auch der Interpretation können eigentlich erst dann erörtert werden.

I. KUNST OHNE PERSPEKTIVE

Steht man vor der Aufgabe, das Erscheinungsbild der Künste aus der Sicht des Schaffenden zur Zeit der Dresdener Revolutionsjahre in den grundsätzlichen Positionen darzustellen, so wird man gut daran tun, neben der reinen Abbildung, die Genesis jener Phaenomene vom Anbeginn eines gesellschaftsverändernden Momentes zu erfassen. Als Ausgangspunkt eines solchen Vorgehens erscheint der Rückbezug auf die französische Revolution nicht allein denkbar, sondern ist, bedingt durch deren Tragweite hinsichtlich ihrer, die nationalen Grenzen Frankreichs übergreifenden Wirkung, geradezu zwingend. Die bürgerliche große französische Revolution von 1789 kann in ihrem Einfluß auf die bildende Kunst, die Literatur und die Musik als Initiator einer beginnenden neuen und veränderten künstlerischen Ausdrucksform angesehen werden. Das Wirken Napoleons schließt an eine Tradition des absolutistischen Frankreichs an. Ihm gelingt es sehr bald, die Vorgänger an Großartigkeit zu überbieten. Seine besondere Begabung für öffentliche Selbstverherrlichung, neben der die Grandeur eines Roi de Soleil gerade ebenbürtig erscheint, läßt ihn bestimmend auf die Entwicklung der Kunst wirken. Schon während der Revolutionszeit zeigte sich sein Sinn für die praktische Verwertbarkeit von Kunst, oder – anders formuliert – deren propagandistische Dimension. Ob als emphatischer Held oder im Gestus des Triumphators zeichnen ihn Kennerschaft und eine glückliche Hand gleichermaßen aus. Dies wird ersichtlich, führt man sich allein den Kreis von Malern vor Augen, welche er um sich versammelte und die für

ihn arbeiteten. Daß hierbei die künstlerische Ausführung nur selten Schaden litt, ist ein Beispiel für das Verständnis, jedem die rechte Ausdrucksform zu ermöglichen, was für die Praxis bedeutete, ein Schlachtengemälde bei Gros und nicht bei Prudhon in Auftrag zu geben, um der Gefahr zu entgehen, am Ende den Kampf der Engel mit den Blumen zu bestaunen. So sehr auch im einzelnen das Genrebild, die Portraitmalerei, Zeremoniengemälde und Allegorien sich vervollkommen, so desparat stehen sie doch ohne übergreifenden und einigenden Zusammenhang nebeneinander. Mit dem Abdanken Bonapartes wird diese Situation noch potenziert.

Vorrangig in ihrer Bedeutung ist nun die Form der Oper, welche sich mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert über die reine Sprechbühne erhebt. Diese neue Wertschätzung findet nicht zuletzt ihren sichtbaren Ausdruck in der Gründung des Conservatoire in Paris 1795. Im Frankreich der nachrevolutionären Ära bilden sich zwei unterschiedene Opernformen — eigenständig französischer Provenienz — welche, wenn auch in differenzierten Ausdrucksformen, sich als Träger einer europäischen Entwicklung darstellen lassen. Tastende Versuche, Revolutionsoper, für Wertbefundenes und Verworfenen führen letztendlich zur Herausbildung der Comique und der Grand Opéra. Unterschieden sind beide Gattungen weniger durch die Wahl des Sujets, als vielmehr durch angewandte musikalische Form, d. h., daß bereits jene Werke sich als der Comique zugehörig auswiesen, welche im Verlaufe ihrer Handlung das gesprochene Wort, den gesprochenen Dialog einschlossen. So ist das Moment einer sich zum guten Ende wendenden Handlung als charakteristisches, bedeutungsdifferenzierendes Element — hinsichtlich einer gattungsimmanenten Forderung der Comique — von sekundärer Bedeutung. Zu den hervorragenden Vertretern dieses Genres lassen sich vor allem Francois A. Boieldieu und später Daniel F. E. Auber zählen. Insbesondere Boieldieus und seiner Nachfolger Werke zeigen modellhaft die Präferenzen des Pariser Publikums auf, wenn in schönvereintem Streben exotisch-orientalische Einflüsse neben nordisch-ossianischen Sujets stehen. Das Maß des Einflusses der italienischen Komponisten ist für Frankreichs Grand Opéra nicht unerheblich. Schufen doch Cherubini und Spontini außerhalb des Bereichs der Sakralmusik Werke, die hinsichtlich der Entwicklung der großen Oper als richtungsweisend betrachtet werden können.

Der Revolutionskonvent hatte die Kirche abgeschafft, die Ausübung der Religion stand unter Strafe. Das befreite Volk von Paris litt Hunger und mußte unterhalten werden. Le Sueur, Kapellmeister und Komponist an der Kathedrale Notre Dame de Paris, in Gefangenschaft ‚zur Vernunft gebracht‘, pries mit wiedererlangter Freiheit la raison in Revolutionsgesängen und Schreckensopern. Daß sich dieser neuen Art, dem revolutionären Pathos Ausdruck zu geben, wohl mehr oder weniger alle Meister in Paris anschlossen, wird aus der nationalen Begeisterung und dem kaum zu befriedigenden Bedürfnis des Publikums nach Unterhaltung ersichtlich. Wie stark das öffentliche Interesse an den Aufführun-

gen war, bezeugen zeitgenössische Dokumente. In einem Brief der Madame Cherubini an Hiller in Leipzig heißt es: „Morgens war die Guillotine in Tätigkeit, doch abends konnte man keinen Platz im Theater bekommen“⁵. Das Volk feierte seine Revolution. „Ein neuer Ton kam in die Welt mit diesen Kollektivveranstaltungen und er fand ein vielfältiges Echo, ... Die Komponisten überboten einander in der Aufblähung von Massenchören und Massenorchestern. Méhul stellte drei ... gegeneinander, Le Sueur vier ... Selbst der alternde, vergleichsweise stille Grétry konnte nicht umhin, der Republik noch mit lautstarken Revolutionsopern zu huldigen“⁶.

Mit der Krönung Napoleons wandelte man gleichsam jene erste Republik zum Kaiserreich. Die alte Gesinnung mußte einer neuen imperialen weichen. Ohne übertriebenen Opportunismus zollten die Komponisten der veränderten Lage Tribut. Man arrangierte sich. Grétry avancierte zum Träger des Kreuzes der Ehrenlegion, Cherubini fiel in Ungnade. Ältere Musiken wurden umgetextet, aus der Revolutionsoper wurde eine Huldigungsoper. Bekenntnisse blieben dem Verlauf der wechselvollen Zeiten naturgemäß rar. Allen gemeinsam war der Wille zu unterhalten, und hierin liegt wohl auch ihr unbestritten größter Erfolg. „Sie führten ihrer Kunst neuartige Klangwirkungen und raffinierte Instrumentaleffekte zu, sie experimentierten unentwegt und gelangten zumindest in Ansätzen zur frappanten Vorwegnahme späterer Errungenschaften. ... Ihr klar formuliertes Ziel war die Verschmelzung von Glucks musikdramatischen Forderungen mit Haydns Motivtechnik, also die symphonische Oper großen Stils. Doch ihre Anregungen blieben fast ungenutzt liegen am Rande des allgemeinen Weges, der ein Fluchtweg war in die pseudorealistischen Illusionen des romantisme réaliste“⁷.

Über das Verhältnis Napoleons und Spontinis ist einiges gesagt worden, das hinsichtlich der Bedeutung des Komponisten für die Entwicklung der Grand Opéra nicht unerheblich ist. Das bleibt für uns bedeutungsvoll, da Wagner gegen Ende des Jahres 1844 mit dem Musiker anlässlich einer Wiederaufnahme der ‚Vestalin‘ auf das Repertoire des Dresdener Hoftheaters zusammentraf und sich nicht allein hierüber in seinen ‚Erinnerungen an Spontini‘ mit ihm auf interessante Weise auseinandersetzt⁸. Für die vorliegende Betrachtung läßt sich das vielschichtige Problem zusammenfassen in der Kurzform, daß in der Gluck Nachfolge die Beiträge Spontinis zur großen Oper in der Zeit des Imperiums bemerkenswert waren. In seinem Werk hat das erste Kaiserreich die eindrucksvollste künstlerische Überhöhung erfahren, so daß H. W. Riehl in seinem 1851 verfaßten Spontini-Aufsatz signifikant ausführt, daß man in dem Komponisten den musikalischen Dramatiker des französischen Kaisertums zu erblicken habe. In dem benannten Essai Riehls von 1851 findet sich darüber hinaus eine allgemeine Betrachtung, welche sich auf die gesellschaftliche Bedingtheit der Musik bezieht und die es — ob ihrer Weitsichtigkeit — lohnend macht, aktualisiert zu werden. Es heißt hier: „Dagegen steht die kunstge-

schichtliche Entwicklung der Musik allerdings — und hierfür ist uns eben Spontini ein so schlagendes Beispiel — unter dem Einflusse auch der großen politischen Bewegungen und Gestaltungen der Zeit. Alle Kunstgeschichte ist ein Stück Kulturgeschichte, und diese kann wiederum in keinem ihrer Teile gedacht werden ohne den engsten Zusammenhang mit der politischen Geschichte. Es wirken aber nicht sowohl die Erscheinungen im Staatsleben unmittelbar bestimmend auf die Kunstschöpfungen, als vielmehr Kunstleben und Staatsleben in gleicher Ursprünglichkeit nebeneinander, von jenen geheimnisvollen Stimmungen getragen und bestimmt werden, die sich als das Produkt der gesamten Lebenstätigkeit der Völkerorganismen offenbaren. Darum wird der wahre Kunsthistoriker die Kunstgeschichte zwar nicht konstruieren nach der politischen, aber er wird sich auch nicht entschlagen können, die zeitlichen Gestaltungen des Staatslebens heranzuziehen zur Begründung, Erläuterung und Verdeutlichung der Charakteristik der Zeit, die in Kunst, Wissenschaft und Politik stets eine harmonische, in den Grundzügen einheitliche sein wird“⁹.

Nach dem abermaligen, erzwungenen Abdanken Napoleon Bonapartes und dem hiermit unmittelbar verbundenen Ende des ersten Kaiserreiches, fanden die verworrenen, durch innere Spannungen und Unruhen zerrütteten gesellschaftlich-politischen Verhältnisse, unter den Bourbonen Ludwig XVIII. und Karl X. sowie des Hauses Orleans Bürgerkönig Louis Philippe sich liberal gebärdender Herrschaft, ihren adaequaten Ausdruck. Es liegt nahe, daß in dieser Atmosphäre instabiler ökonomischer Verhältnisse, sozialer Unruhen und wechselnder Staatsformen einer Kunstgattung die Aufgabe erwuchs, die allenthalben aufbrechenden Gegensätze oberflächlich zu überdecken und zu verschleiern. Insofern ist es nicht verwunderlich, wenn im Paris zwischen den Revolutionen, der 2. Republik und dem Second Empire, das Publikum sich in einer überdimensionierten künstlichen Erscheinungsform am ehesten repräsentiert sah. „Die eigentliche Wendung vollzog sich mit dem Aufkommen der großen Oper während des Bürgerkönigtums, obgleich die Schau von jeher einen integrierenden Bestandteil des Theaters bildete und über das dramatische und akustische Element immer wieder die Oberhand gewann... Die Bourgeoisiekultur der Juli Monarchie und des zweiten Kaiserreiches, die eine Parvenuekultur war, suchte auch auf dem Theater das Monumentale und Imposante und übertrieb den Schein der Größe um so mehr, als sie die Größe des Formats innerlich vermissen ließ. Es gibt bekanntermaßen zwei verschiedene Impulse, die die Gesellschaft zur Repräsentation, zur grandiosen und anspruchsvollen Form treiben: Einmal ist es der Drang zur Größe als ihrer natürlichen Lebensform, dann die Sucht nach dem Kolossalen als der Überkompensation eines mehr oder weniger schmerzhaft empfundenen Mangels. Der Barock des 17. Jahrhunderts entsprach dem großen Format, in dem der Hof der absolutistischen Ära sich ihrer Wesensart bewegte, der Pseudobarock des 19. Jahrhunderts der Ambition, mit der die emporgekommene Bourgeoisie dieses Format auszufüllen bestrebt

war. Die Oper wurde zum Lieblingsgenre der Bourgeoisie, weil keine andere Kunst soviel Möglichkeit zur Ostentation, zur Aufmachung und Ausstattung, zur Häufung und Steigerung der Effekte bot“¹⁰.

So vielfältig die Quellen der Stoffwahl einerseits waren, man bezog sich u. a. auf Shakespeare, Scott, Byron, Bulwer, Hugo oder Dumas, so konzentriert wandten sich die Musiker einem Librettisten zu. Was Lorenzo da Ponte im 18. Jahrhundert in sich vereinigte, adaptierte unter veränderten Bedingungen der auf die große Wirkung berechnende Eugen Scribe. Mit seinem Hang zum Monumentalen, die Möglichkeiten der Realisation auf der Bühne nach allen Seiten hin kalkulierend, avancierte er zur Zentralfigur des Textlieferanten der großen französischen Oper. Scribe gestaltete „... die Fabel seines Buches jeweils nur in Umrissen, ließ die Handlung stets nur auf einen Konflikt, niemals auf mehrere zulaufen. ... Selbst seine erbittertsten Gegner konnten ihm nicht absprechen, ein Höchstmaß an Kenntnissen über Bühnenwirksamkeit zu besitzen, von der man nicht zu unrecht behauptet hat, sie sei für Scribe zu einer eigenen Art von Wissenschaft geworden. ... Er war ein Meister der Einrichtung. Ein von ihm bearbeitetes Libretto konnte an allen Stellen ‚gemacht‘ werden, um in der Sprache der Pariser Claqueure zu bleiben, d. h. der Szenenaufbau statuarischer Felder war so geschickt überlegt, daß sich an jedem Finale ein Applaus herausholen ließ. Scribe vermied alles, was der gedrängten musikalischen Wirkung hätte widersprechen können: Mehrschichtigkeit der Konflikte, zu große Verwirklichung der Fabel, Tiefsinnigkeit der Deutung“¹¹. Sein Hauptanliegen erkannte er in der stofflichen Aufbereitung einer zeitgenössischen Romanvorlage für das Musiktheater. Die dermaßen evozierte Publikumswirksamkeit, wiewohl auch eine sublim ironisch-kritische Haltung, vermögen die „Karikaturen zum Theater“ Gustave Dore's zu artikulieren. In G. Meyerbeer, dem in Berlin geborenen und auf Umwegen nach Paris geratenen Musiker fand Scribe seinen kongenialen Mitstreiter. Beiden gemeinsam gelang das, was Kirchmeier bezeichnenderweise die Ideologie der großen Oper genannt hat. Der Eklektizismus Meyerbeers in seiner umfassenden Gesamtheit und Vollendung läßt sich mit geringfügigen Abstrichen unter dem Begriff der opernhaften Kulissenmonumentalität subsumieren. Hierüber können auch die teilweise in der Literatur auftretenden Hinweise zur perfekten Handhabung des überdimensionierten Orchesters nicht bedenkenlos hinwegsehen lassen, trotz eines unbestrittenen Eigenwerts der Musik bei immanenter Betrachtungsweise. Der von ihm verwirklichte Typus „... vereinigte alle die Attraktionen der Bühne und schuf ein heterogenes Gemisch von Musik, Gesang und Tanz, das ebensowohl gesehen als gehört werden wollte und in dem sämtliche Elemente nur den Zweck hatten, den Zuschauer zu verblenden und zu verblüffen. Die Meyerbeer'sche Oper war ein großes Varieteprogramm, dessen Einheit eher im Rhythmus des bewegten Bühnenbildes als in der unbedingten Vorherrschaft der musikalischen Form bestand. Sie war für ein Publikum bestimmt, das zur Musik keine

innere Beziehung hatte“¹². Insofern widerspiegelt er in jener musikalisch-theatralischen Überhöhung die gesellschaftlich-politisch ambivalenten Strömungen seiner Zeit auf vollkommene Weise.

Wie im vorausgehenden gezeigt wurde, entwickelten sich in Frankreich die unterschiedenen Gattungen der Comique und der Grand Opéra zur bühnenbeherrschenden Form. Die desolaten politischen Verhältnisse — wie wir sie im späteren Verlauf noch näher skizzieren wollen — machten eine analoge Entwicklung in Deutschland kaum möglich. Nicht nur in den deutschen Kleinstaaten, sondern auch in den heimlichen Metropolen — wie etwa Wien, München, Dresden oder Berlin, um nur einige zu nennen — dominierte die italienische und französische Oper; ebenso bestimmten italienisch und französisch beeinflusste oder geprägte Intendanten die Spielpläne. So blieb Spontini in Berlin bis 1841, Meyerbeer herrschte dort bis 1847. Insofern schließen R. Schumanns Lamentationen zur musikalischen Lage der Nation hinsichtlich der Oper, daß sein Morgen- und Abendgebet eben dieser deutschen Oper gelte, an eine lange Tradition an. Man erinnert sich in diesem Zusammenhange Mozarts, der ein halbes Jahrhundert früher die sicher nicht günstigeren Verhältnisse vehement beklagt hatte, und Hebbel spottete noch 1848 über die Particularpatrioten des Deutschen Bundes „... die jetzt darüber nachsinnen, wie sie sich mit Deutschland vereinigen können, ohne sich mit Deutschland zu vereinigen. Das sei, ... als wenn zwei, die sich küssen wollen, sich dabei den Rücken zuzukehren wünschten“¹³. Es ist müßig festzustellen, daß unter derart gestalteten Voraussetzungen kaum Boden für eine deutsche Oper zu gewinnen war. Dennoch gelang es wenigen Komponisten im deutschen Sprachraum, einen Operntypus sich herausgestalten zu lassen, welcher in seinen prinzipialen Repräsentanten — auch unter Berücksichtigung aller französischen Einflüsse — eine neue und veränderte Inhaltlichkeit formuliert. Hier wird Beethovens *Fidelio* zuerst Erwähnung finden müssen, dessen hauptsächliches Merkmal — im Rahmen dieser Untersuchung — darin zu finden ist, daß er in seinem Werk neben der immanenten individuellen Lösung des Problems Florestan-Leonore, auf höherer Ebene jenes Ideal einer ‚allgemeinen Freiheit‘ des Menschen postuliert, welches am ehesten seine Entsprechung in den ursprünglichen Forderungen der französischen Revolution findet.

Einen anderen Weg beschritt E.T.A. Hoffmann, auf dessen programmatische Vorstellungen von der Verbindung der Realität mit der Phantasie des Traumes, sich die Aesthetik der frühromantischen deutschen Komponisten weitgehend bezog. In seinem Werk erlangt das der Wirklichkeit entwachsene Wunderbare eine neue stilbildende Dimension. Hier werden die unterschiedlichen Wesenszüge französischer und deutscher Romantik hinsichtlich des Begreifens des Übersinnlichen offenbar, so daß Renner formulieren kann, daß jene Poesie das Phaenomen symbolisch — diese aber metaphysisch begreift¹⁴.

Carl Maria von Weber schließt mit seinem Werk nahezu nahtlos an. Zu die-

sem Zusammenhang schreibt W. Zentner im Vorwort zum Freischütz: „Man hat diese Wirkung — gemeint ist die Treffsicherheit, mit der die Musik die geheime Sehnsucht einer ganzen Zeit zu erspüren, sich zur Kündlerin eines Allgemeinempfindens zu machen vermochte — vor allem dem ausgesprochen deutschen Charakter der Oper zuschreiben wollen. Der vergleichenden Musikwissenschaft fällt indessen der Nachweis nicht schwer, daß manches Stück in fremdem Boden wurzelt“¹⁵. Beziehungen zu Webers verehrtem Vorbild Méhul werden sichtbar, ebenso das Pathos der Opera seria der neapolitanischen Schule. Daneben stehen allerdings eine Reihe von Musiknummern auf ‚unbestreitbar deutschem Grund‘¹⁶. Es wäre wohl auch verfehlt, in Bezug auf Webers Freischütz von einer Art Eklektizismus zu sprechen, da ein anderes, in seiner Tragweite hinausreichendes, Moment entscheidende Bedeutung erlangt. Wenn wir bislang den Menschen als Individuum oder Typus, als alleinigen zentralen Bezugspunkt erachteten, quasi als Held des Geschehens und Ablaufes, so tritt ihm nun als eine neue Dimension die Natur hinzu. Hierbei ist es Weber aber nicht einzig um eine rein realistische Naturschilderung zu tun gewesen. „Das wahre Bild der Natur enthüllt sich dem Romantiker nicht in ihrer unmittelbaren, gegenständlichen Existenz, sondern in ihrer Widerspiegelung im menschlichen Auge, im menschlichen Gefühl, in der Seele des Betrachters“¹⁷. Es vollzieht sich jener Zusammenstoß zwischen Geisterwelt und Menschenwelt, der sich als Konstituante der deutschen romantischen Opernkunst darstellt. Der Theorie des *per aspera ad astra* angenähert, stehen auch die Werke H. Marschners, welche in diesem Zusammenhang erwähnt werden sollen. Vergegenwärtigt man sich die Gründe, für die im Vergleich zu Frankreich unterschiedliche Entwicklung des Genres Oper in Deutschland, so wird man in erster Linie die Verschiedenartigkeit des gesellschaftlichen Verhältnisses zu berücksichtigen haben. Die große französische Oper in der Komplexität ihrer Erscheinung als eine Repräsentationskunst zu begreifen, wie A. Hauser dies tut, heißt anerkennen, daß in Deutschland ein Bürgertum mit der politischen und ökonomischen Potenz des französischen zur Zeit der Juli-Monarchie nicht existierte. Für Deutschland war vielmehr die schon im 18. Jahrhundert bestehende Zersplitterung in Partikularstaaten bestimmend — nur kurz unterbrochen in der Zeit der napoleonischen Besetzung — welche in der Zeit des Wiener Kongresses abermals reinstitutionalisiert wurde. So betrachtet stellt sich Deutschland nach dem Wiener Kongreß dar als das Deutschland der Kleinstaaten und freien Städte, getragen von der politischen Restauration im Geist der Karlsbader Beschlüsse. Daß ein solchermaßen sich konstituierendes Bürgertum von keinem einheitlichen Selbstbewußtsein getragen werden kann, ist evident. Erst 1834 — im ersten Deutschen Zollverein — wurde der Versuch wenigstens einer ökonomischen Einigung unternommen. Verständlich ist — wenn auch mit einem gewissen Unbehagen — daß diese gesellschaftlichen Mißstände in der deutschen Romantik eine Rückwendung zur Vergangenheit, ein Sublimieren in Weltschmerz und Todessehn-

sucht, wie ein schnsüchtig-utopisierendes Streben nach einer besseren Zukunft bedingen, wobei die Vorstellungen durchweg verschwommen bleiben und sich einzig in der Negation des Bestehenden ausdrücken. Dementsprechend konnte die Oper in Deutschland nicht Repräsentationskunst eines selbstbewußten Bürgertums sein, welches zu Größe, ja Gigantomanie tendierte, sondern Ausdruck individuellen Verloren- und Ausgeliefert-Seins, das im Suchen nach ‚einenden‘, überindividuellen Werten sich verkörperte. So erfüllt die Darstellung der Natur die Funktion der Gegenwelt, welche – z. B. in Webers Freischütz – kontrastiv den finsternen, dämonischen Mächten entgegengesetzt wird. Doch wie Max hilflos den Mächten der Finsternis ausgeliefert ist, so wird ihm Hilfe durch die der Natur inhaerenten Göttlichkeit zuteil. Ein wahrhaft verzweifelter Ausdruck individueller Hilflosigkeit, wird doch der Mensch hier allenthalben als reagierend, unerklärbaren und nicht mehr zu hinterfragenden Einflüssen unterliegend gezeigt. Dieses grundsätzlich anti-aufklärerische Menschenbild macht den Zustand politischer Ohnmacht, individuell als Verloren- und Ausgeliefert-Sein empfunden, deutlich.

Es ist festzustellen, daß auch Wagner – wie immer wieder geäußert – zunächst mitten in diesem Puralismus des Nebeneinander der Stile und Richtungen kämpfte und daß seine frühen künstlerischen Versuche Auseinandersetzungen mit jenen Phaenomenen darstellen. Sicher besteht eine Verbindung zu Beethovens von Anfang an, dennoch verschreibt er sich der französischen großen Oper und bezieht gegen eben diese dezidiert Stellung in dem Augenblick, als er an der Partitur des Rienzi arbeitet. Die ersten Aufenthalte in Paris und die damit einhergehenden negativen Erfahrungen führten langsam zu dem Bestreben, Eigenständiges zu schaffen. Dieses Neue umfaßt zunächst die Ablehnung des Alten, d. h. der tradierten Opernform, die er für sich mit dem Rienzi abschließt. Es bedurfte eines Zeitraumes von etwa 10 Jahren, wobei die Dresdener Revolution und die sich anschließenden Jahre des Exils einen äußeren und inneren Markstein bildeten, bis jene Vorstellungen und Gedanken vom grundsätzlich Veränderten und Verändernden – dem Kunstwerk der Zukunft – in den theoretischen Schriften ihren für die Praxis des Handelns bestimmenden literarischen Ausdruck fanden.

Wagner berichtet in der „Mitteilung an meine Freunde“, daß er sich zwischen Vollendung des „Holländer“ und Konzeption des „Tannhäuser“ kurzfristig dem Historiendrama zuwandte, in der Folgezeit jedoch immer deutlicher erkannt habe, daß nur die Mythologie Grundlage einer ihn zufriedenstellenden dichterischen Gestaltung sein konnte.

II. DAS KUNSTWERK DER ZUKUNFT: AUFGABE UND LEGITIMATION VON KUNST

Der 1849/50 im Schweizer Exil entstandene Aufsatz ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ schließt sich inhaltlich eng an den im Juli 1849 entstandenen Essai ‚Die

Kunst und die Revolution' an. Gemeinsam mit der 1850/51 verfertigten Schrift ‚Oper und Drama‘ kann er als Konkretion des lediglich thesenartig zu verstehenden programmatischen Entwurfs ‚Die Kunst und die Revolution‘ gelten.

Bereits in diesem Aufsatz hatte Wagner versucht, eine im wörtlichen Sinne ‚politische‘ Perspektive von Kunst zu entwerfen. Als Beispiel – wenngleich nicht als beispielhaft im Sinne einer bloßen Adaption – benutzte er die griechische Kunst, bei welcher er eine Verklammerung von Kunst und politischer Wirklichkeit als existent sah.

Seine Schrift ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ versucht dementsprechend, eben diesen Zusammenhang detaillierter aufzuzeigen, ihn für die Grundlegung einer allgemeinen ästhetischen Theorie zu verwenden. Über diese allgemein-programmatische Erörterung hinaus geht der Essai ‚Oper und Drama‘, welcher sich einmal mit dem Übertragen der zuvor gewonnenen Erkenntnisse auf die Gegenwart befaßt und sich zum zweiten eingehend mit der Frage der Stoffwahl und den daraus sich ergebenden Konsequenzen für den Aufbau des Gesamtkunstwerkes auseinandersetzt.

Eine Analyse des Aufbaus der Schrift ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ wird – hinter der schwer nachvollziehbaren Einteilung in Einzelkapitel – zunächst feststellen, daß jedes dieser fünf Kapitel versucht, eine Definition dessen abzugeben, was ‚Kunst‘ ist, bzw. sein soll. – Innerhalb der fünf Kapitel bewegt sich Wagners Definitionsversuch auf einer allgemeinen Stufe (= Kapitel I: Der Mensch und die Kunst im allgemeinen) geht von dort aus über zu einem weit-ausholenden Vergleich mit der Kunst der Griechen (= Kapitel II: Der künstlerische Mensch und die unmittelbar von ihm abgeleitete Kunst; Kapitel III: Der Mensch als künstlerischer Bildner aus natürlichen Stoffen) und befaßt sich dann mit der Frage der Übertragbarkeit dieses Beispiels auf die Gegenwart (= Kapitel IV: Grundzüge des Kunstwerkes der Zukunft; Kapitel V: Der Künstler der Zukunft). Hierbei werden bereits detailliertere Problemstellungen angedeutet, so z. B. Fragen der Stoffwahl und des Handlungsaufbaues, welche im zweiten Kapitel des Aufsatzes ‚Oper und Drama‘ vertieft werden.

Auffällig ist bei dem Versuch, Aufgaben und Legitimation von Kunst allgemein zu bestimmen, daß Wagner einen Ansatz vertritt, der den Menschen im Mittelpunkt künstlerischen Bemühens sieht. Und zwar nicht den Menschen als isoliertes Einzelwesen, als Individuum, sondern den Menschen als soziales Wesen, das Spannungsfeld Individuum-Gattung. Hierbei nun geht Wagner – bewußt oder unbewußt – auf Gedankengänge der Aufklärung z. T. auch der Klassik zurück, die im Zuge der anti-aufklärerischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts durchaus nicht mehr als wesentlich für eine allgemeine ästhetische Theorie angesehen wurden.

Die Natur, so Wagners allgemeine Bestimmung der Beziehung Mensch-Natur – aus der er menschliches Leben ableiten wird – folgt objektiven Gesetzen („Notwendigkeiten“). Der Mensch erkennt erst im Verlauf einer langen Entwicklung

aus dem Zusammenhang der Erscheinungen der Natur diese Gesetze. Sie erscheinen ihm zuvor als ‚Willkür‘ nicht als ‚Notwendigkeit‘¹⁸. Drei Etappen dieses Erkenntnisprozesses glaubt Wagner sehen zu können, *erstens*: Der Mensch löst sich aus dem ‚Unbewußtsein tierischen Naturlebens‘, indem er sich der Natur gegenüberstellt, dergestalt entwickelt sich sein Denken, mit dem er seine Abhängigkeit von der Natur zu erklären sucht. *Zweitens*: Ein erster Erklärungsversuch besteht darin, den ‚Zusammenhang der sinnlichen Erscheinungen‘, ‚menschlich‘, d. h. durch subjektive Deutungen zu erklären (z. B. verdeutlichte die griechische Mythologie die objektive Naturgesetzlichkeit des Auf- und Untergehens der Sonne durch das Bild eines vermenschlichten Gottes (Helios), der auf dem Sonnenwagen alltäglich seine Bahn zog). *Drittens*: Das Erkennen dieses Irrtums führt den Menschen dazu, die objektiven Gesetze der Natur zu begreifen (d. h. den Auf- und Untergang der Sonne nicht mehr als ‚willkürlichen‘ Akt eines Gottes, sondern als ‚Notwendigkeit‘ im Sinne einer physikalisch-astronomischen Erkenntnis aufzufassen).

Dieses Erkennen der Naturgesetze führt den Menschen nun dazu, auch sein Leben von ähnlichen Notwendigkeiten, objektiven Gesetzen, bestimmt zu sehen, sich also seiner Verbindung zur Natur bewußt zu werden. Ohne an dieser Stelle genauer zu erklären, worin denn nun die objektiven Gesetze menschlichen Lebens bestehen, man erfährt lediglich, daß menschliches Leben – von ‚willkürlichen Staatsgesetzen gefesselt‘¹⁹ – diesen objektiven Gesetzen noch nicht folgen können, gibt Wagner bereits hier eine vorläufige allgemeine Definition der Aufgabe von Kunst: „Die Bestätigung des . . . Bewußtseins (von der Existenz dieser Gesetze, d. V.), die Darstellung des . . . erkannten Lebens, das Abbild seiner Notwendigkeit und Wahrheit aber ist – die Kunst“²⁰. „ . . . nun (wird) auch die Kunst nicht eher das sein, was sie sein kann und sein soll, als bis sie das treue bewußtseinsverkündende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften, naturnotwendigen Lebens der Menschen ist oder sein kann, bis sie also nicht mehr von den Irrtümern, Verkehrtheiten und unnatürlichen Entstellungen unseres modernen Lebens die Bedingungen ihres Daseins borgen muß“²¹. „ . . . Kunst wird nur frei, wenn sie sich ihres Zusammenhanges mit dem Leben nicht mehr zu schämen hat. . . . ihre Abhängigkeit vom Leben (gemeint ist das unnatürliche Leben der Gegenwart, d. V.) überwindet die Kunst nur im Zusammenhange mit dem Leben wahrhafter, freier Menschen“²². Wagners weiterer Gedankengang beschäftigt sich mit zwei Fragen: Einmal, welches die objektiven Gesetze, die Bedürfnisse menschlichen Lebens sind, zum zweiten, aus welchen Gründen diese noch nicht real sind, aus welchen Gründen Menschen gehindert werden, ihr Leben nach diesen Gesetzen auszurichten, schließlich, aus welchen Gründen Kunst daran gehindert wird, diesen ihren Gegenstand darzustellen. Die Überlegungen Wagners knüpfen sich an den oben beschriebenen Erkenntnisprozeß, in dessen Verlauf der Mensch die

(Fortsetzung Seite 75)

OSWALD GEORG BAUER

DER „RING DES NIBELUNGEN“ IN DER KARIKATUR Ein summarischer Überblick

(Fortsetzung aus Programmheft „Siegfried“)

Bei den Festspielen 1927 karikiert B. F. Dolbin die Bayreuther Sänger des „Ring“, unter anderen Lauritz Melchior als Siegfried, Josef Correk als Gunther und Walter Elschner als Mime (Abb. 48–50). Diese Art der Darstellung ist auch dann in der Ära Neubayreuth die vorherrschende. Aus den dreißiger Jahren sind keine deutschen Karikaturen bekannt. In einer Zeit, da Kritik nur als „Kunstabtachtung“ gestattet war, war erst recht kein Platz für die Karikatur. Im Jahr 1955 zeichnet Knoth die „Bayreuther Riesen“ Richard Wagner und Hans Knappertsbusch (Abb. 51), die drei Nornen in der Pose der Koren des Erechtheion auf der Athener Akropolis als Karyatiden des Hauses Wahnfried, (Abb. 52) usw. Auf den besonderen Neubayreuther Inszenierungsstil, der im Fall von Wieland Wagners Inszenierungen der „Meistersinger von Nürnberg“ 1956 und 1963 den „Simplizissimus“ zu den bekannten Karikaturen angeregt hat, gehen die Zeichner beim „Ring des Nibelungen“ kaum ein. Auf einer Zeichnung, ebenfalls von Knoth, präsentiert Hans Hotter als Wanderer seinen Bühnenbildentwurf zum „Ring“: die Ring-Scheibe mit der Forderung „Mehr Licht“ (einem Goethe-Zitat), die sich gegen Wieland Wagners „stockdunkle Bühne“ richtete (Abb. 53).

Auch die Zeichnungen von Paul Flora oder Ronald Searle benutzen oder variieren die schon bekannten Motive.

Nicht erst seit 1976, sondern schon in den 50er und 60er Jahren war immer wieder der Vorwurf zu hören, Richard Wagner würde sich beim Anblick seiner Werke in den Bayreuther Inszenierungen „im Grabe umdrehen“. Den Zeichner des „Simplizissimus“ inspirierte dies zu einer „Rotationsmaschine“ (Abb. 54). Der Kommentar dazu lautet: „Die Bayreuther Festspiele werden um eine weitere technische Neuerung bereichert. Vermittels einer sinnreichen Anlage läßt Enkel Wagner die ständige Rotationsbewegung Richard Wagners direkt aus dem Grab ins Festspielhaus übertragen und dem Betrieb der Drehbühne nutzbar machen“.

Einige der wenigen Beispiele, bei denen Personen oder Zitate aus dem „Ring“ zur Karikierung aktueller politischer Ereignisse eingesetzt werden, finden sich im „Simplizissimus“ 1955. Der deutsche Michel kommentiert da den kalten Krieg zwischen Siegfried-Eisenhower und dem Drachen Fafner-Bulganin mit einem Zitat aus dem zweiten Akt „Siegfried“:

Fafner und Siegfried,

Siegfried und Fafner —;

oh! — brächten Beide sich um! (Abb. 55)

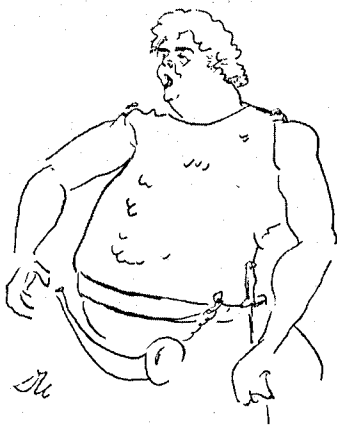


ABB. 48 B. F. DOLBIN, LAURITZ MELCHIOR ALS SIEGFRIED, BAYREUTH 1927

ABB. 49 B. F. DOLBIN, JOSEF CORREK ALS GUNTHER, BAYREUTH 1927

ABB. 50 B. F. DOLBIN, WALTER ELSCHNER ALS MIME, BAYREUTH 1927

ABB. 51 KNOTH, BAYREUTH 1955

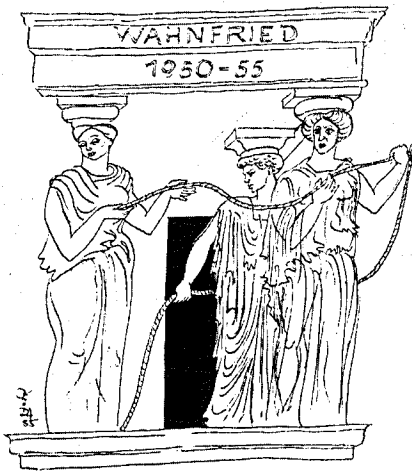


ABB. 52 KNOTH, DIE DREI NORNEN, BAYREUTH 1955



ABB. 53 KNOTH, DER WANDERER, BAYREUTH 1955

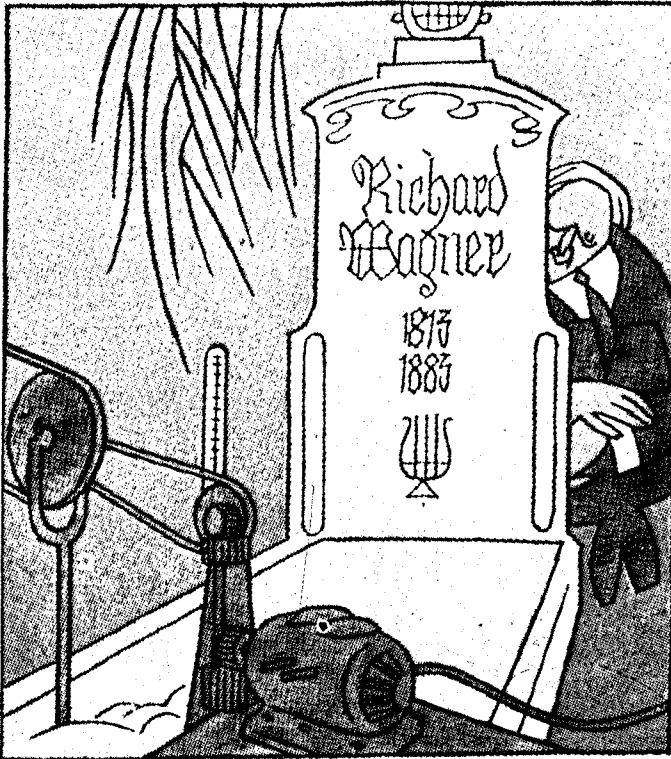
Und Wotan-Adenauer werden im Zusammenhang mit seiner Moskaureise und den dort geschlossenen Verträgen die Worte Wotans aus dem zweiten Akt „Walküre“ in den Mund gelegt:

das sind die Bande,
die mich binden:
der durch Verträge ich Herr,
den Verträgen bin ich nun Knecht. (Abb. 56)

Auch die Neuinszenierung des „Ring“ zur Hundertjahrfeier der Festspiele im Jahr 1976 hat zwar heftige Reaktionen von ablehnendem Zorn bis zur begeisterten Zustimmung von seiten der Zuschauer und der Kritiker hervorgerufen, aber nur in geringem Maße – verglichen mit der Situation von 1876 – die Phantasie der Karikaturisten beflügelt. Es werden zwar verschiedene Charakteristika dieser Inszenierung karikiert, neu ist aber, daß auch Zuschauer, die (angeblich) Eier und Tomaten auf die Bühne werfen, abgebildet werden (Abb. 57, 58).

Von der Vielzahl der alten satirischen oder humoristischen Blätter hat keines die Zeit überdauert. Heute beschäftigt sich die Karikatur in erster Linie mit politischen Ereignissen und kaum mit dem Theater. Ein Schaden wäre es sicher nicht, wenn auch in Theaterdingen der „tierische Ernst“ wieder öfters einem befreienden Lachen weichen würde.

PROPHEZEIUNG FÜR DAS JAHR 1957



Musik. Die Bayreuther Festspiele werden um eine weitere technische Neuerung bereichert. Vermittels einer sinnreichen Anlage läßt Enkel Wagner die ständige Rotationsbewegung Richard Wagners direkt aus dem Grabe in das Festspielhaus übertragen und dem Betrieb der Drehbühnen nutzbar machen.

ABB. 54 SIMPLIZISSIMUS, MÜNCHEN 1956

So etwa sieht ein Leben ohne Genuß aus.

Stellen Sie sich einmal vor, auf einmal gäbe es das alles nicht, was ein wenig Farbe und Freude ins Leben bringt. Es gäbe nicht mehr all die Dinge, die der Mensch zwar nicht zum Überleben braucht, aber zum Leben.

Da gäbe es weder Musik noch Malerei.
Weder Film noch Fernsehen.
Weder Kaffee noch Tee.
Weder Weine, Bier, Schnäpse oder Likör.
Weder Tabak für die Pfeife, die Zigarre

oder die Zigarette.

Kurz, es gäbe keine Kultur, keine Verfeinerung der Sitten und der Sinne.

Wie schrecklich das doch wäre.

Und doch hat es Zeiten gegeben, in denen der eine oder andere Genuß der Sinne verteuftelt wurde.

Musik? Aber bitte nur fromme.

Bilder? Keine.

Parfum und Lippenstift! Eine an-

ständige Frau trägt so etwas nicht.

Alkohol? Verboten.

All diese Verbote haben den Menschen nicht ändern können. Haben nicht sein körperliches und seelisches Verlangen anders machen können.

Denn das Leben ist eben nicht nur lebenswert, weil wir leben.

Sondern: Weil wir so leben, wie wir leben.



Das große Haus des Tabaks.

H.B. HAUS BERGMANN · SIMON ARZT · KRONE · KIM · AUSLESE · SIMONA · KURMARK ·
FINAS · GAULHÖSES · PALL MALL · LUCKY STRIKE · KENT · BENSON & HEDGES

MYTHOLOGY AND HISTORY:
ANTHROPOLOGY AND POLITICAL INTENTION

'The period from this point onwards (i. e. the decline of Greek art) down to our own day is thus the history of absolute egoism, and the end of this period will be its liberation in communism.'

Richard Wagner: *'Das Kunstwerk der Zukunft'*, 1850/51

Richard Wagner means many things to many people: such could be the answer to the question as to what results have been produced up to now by both the past and present appreciation of Wagner's works. It is not, however the multifariousness of this which is so striking, and also not the most well-known cases, which are often marked by irreconcilable differences of interpretation, but on the contrary there is one strange fact which is perhaps the only constant feature of Wagner's reception altogether: the obvious neglect of his theoretical writings.

Much is written, said, and thought about the *'Kunstwerk der Zukunft'*, but little — or so it would seem — is actually 'known'. How else can Kapp's remarks be explained, for instance, in his biography of Wagner that Wagner's theoretical writings can only be described as 'confused' and 'contestable', as 'fanatical' and 'invalid', and that finally the author himself is a visionary?¹ This opinion is by no means the product of a past epoch — the view held by philistine idealists, comparable to the 19th century estimation of classicism — a fact that is proved by statements of a later date. Kneif, it is true, admits (1975) that the theoretical works are of no less importance than the artistic, but that the study of these writings could only contribute to an 'understanding of Wagner's grandiose life and the motives which determined his restless, strong-willed and certainly not attractive person'².

A remarkable feature of this rejection of the theoretical observations is that there is a critical trend all the way along towards separating the work of art from its theoretical substantiation. Hereby the accusation is made against his theoretical endeavours that they fail to satisfy so-called 'scientific criteria'. [Kapp: 'No objective argument', 'ideas flitting in all directions', they are 'revelations of an artistic genius, not scientific facts'³; Kneif: 'an effusive, emotionally saturated language which was not guided by the dictates of dispassionate logic but rather by the principles of a persuasive, rhapsodic oratory'⁴.

This criticism is doubtless, when seen from an immanent point of view, true. It makes tacit use, however, of a scientific concept which belongs to the close of the 19th century and finds expression in Positivism. Now if one does not attribute a universalistic claim to these 'scientific' criteria then one cannot simply transfer them. What is more — strictly speaking — there is hardly a theoretical statement belonging to the 19th century which would satisfy these criteria. It is necessary, therefore, that we formulate the question as to the relations between the artistic programme and its realization in Wagner's works in a different manner:

What interests us is the prevailing aesthetic background at the time of the

inception of his works, the conditions of their composition, the aims which the author pursued according to his own statements, the criteria he applied in choosing and arranging the *sujet* and genre, and finally the effect which hoped to achieve. It is only these aspects of his works that are of importance to us here; a discussion of the conditions of both their reception and interpretation can only then be properly undertaken.

I ART WITHOUT PERSPECTIVES

If one is faced with the task of describing the fundamental state of the arts from the point of view of the creative artist at the time of the Dresden revolution it is important to grasp from the beginning — in addition to the merely descriptive aspect — the genesis of those phenomena of a period of social change. It would seem not only possible but indeed imperative to go back to the French revolution and take this as the starting point on account of the far-reaching effects it had, well beyond the national borders of France. The great bourgeois revolution in France of 1789 may be regarded in its influence on the fine arts, literature, and music, as the initiator of the beginnings of a new and altered form of expression. Napoleon's rulership followed immediately on the tradition of French absolutism. He very soon succeeded in outshining his predecessors in splendour. His particular talent for public self-glorification, beside which the grandeur of a *Roi Soleil* appears just about equal, causes him to exert a decisive influence on the development of art. His appreciation of the practical value of art was already evident during the time of the revolution — or, in other words, of art's propagandistic qualities. Whether as an emphatic hero or with triumphant gesture, he is always seen to have possessed connoisseurship and good judgement. This becomes clear when one considers alone the circle of artists which he gathered around him and who worked for him. The fact that the artistic execution only seldom suffered demonstrates his talent for allowing each one the appropriate form of expression, which in practice meant commissioning a battle-scene from Gros and not from Prudhon in order to avoid the risk of having to admire in the end the struggle of angels with flowers. But although genre-painting, portrait-painting, the pictures of allegories and ceremonies all approach perfection in themselves, seen together they desperately lack any general unifying connection. With Bonaparte's abdication the discrepancy is increased.

Of pre-eminent importance is the form of opera which in the last years of the 18th century rose above that of the spoken drama. This new estimation is not least expressed by the founding of the Paris Conservatoire in 1795. In post-revolutionary France two different forms came into being in opera — both of native provenance — which, in spite of different forms of expression, may be said to be representative of a European development. Groping attempts, revolutionary operas, accepted and rejected efforts culminate finally in the creation of the Opéra Comique and the Grand Opéra. These two types differed less in their choice of subject than in the musical form adopted, i. e. those works belonged to the Opéra Comique in which the spoken word, — the spoken dialogue occurred. Thus the fact that the action — as a characterizing differentiating factor — had a happy end was of secondary importance in determining a claim to belong to the Comique type. The leading composers of this genre included Francois A. Boieldieu and later Daniel F. E. Auber. In particular the works of Boieldieu and his successors display the preferences of the Paris

audiences when we find exotic and oriental influences happily united with nordic, Ossianesque themes. In French Grand Opera the Italian composers exercised a not inconsiderable influence. Cherubini and Spontini wrote works that were not connected with the sphere of sacred music which can be regarded as trend-setting in the development of Opéra.

The Revolutionary Assembly had abolished the church and the practice of religion was a punishable offence. The liberated populace of Paris were suffering from hunger and had to be entertained. Le Sueur, conductor and composer at the Cathedral of Nôtre Dame in Paris, having been 'brought to his senses' in prison wrote in his regained liberty revolutionary songs and horror operas in praise of *la raison*. It is clear that, in the national enthusiasm and the almost insatiable hunger of the public for entertainment, more or less all composers in Paris joined in with this new manner of giving expression to the revolutionary pathos. The degree of public interest in these performances is witnessed to by contemporary documents. In a letter from Madame Cherubini to Hiller in Leipzig she writes: 'In the morning the guillotine was in action, but in the evening one could not get a seat at the theatre'.⁵ The people celebrated their revolution. A new tenor came into the world with these collective events and met with great response, ... the composers outdid each other in the piling up of massed choirs and massed orchestras. Méhul placed three together at once, Le Sueur four ... Even the ageing and comparatively quiet Grétry could not resist doing homage to the Republic with noisy revolutionary operas'.⁶

When Napoleon was crowned Emperor the First Republic was also changed into an Empire. The former outlook had to give place to a new imperial one. The composers paid tribute to the altered situation without exaggerated opportunism. One came to terms. Grétry was decorated with the Cross of the Legion of Honour, Cherubini fell out of favour. Older works were given new texts and revolutionary operas became operas in praise of the ruler. Professions of particular allegiance in those unsettled times were naturally rare. All were united in the common will to entertain, and their greatest success lay unquestionably therein. 'They enriched their art with new sound effects and subtle instrumentation, they made constant experiments and anticipated later inventions to an astonishing if rudimentary degree Their express intention was a combination of Gluck's reforms and Haydn's technique of thematic treatment, i. e. symphonic opera on a grand scale. But their ideas were left by the way side almost unexploited in the general wish to take refuge in the pseudo-realistic illusions of the *romantisme réaliste*'.⁷

A good deal has been said about Napoleon's relations with Spontini which, in view of the importance of the composer in the development of Grand Opéra, is not insignificant. It is also important for us, as towards the end of 1844 Wagner met the composer at the time when *La Vestale* was taken into the repertoire again at the Dresden Court Theatre and he discusses him most interestingly not only in this respect in his article 'Erinnerungen an Spontini'.⁸ For the matter in hand we may make the brief generalization that amongst Gluck's successors Spontini's contributions to Grand Opera at the time of the Empire were remarkable. The First Empire enjoyed its most impressive musical successes in his works, so much so that H. W. Riehl convincingly demonstrates in his essay on Spontini of 1851 that the composer may be regarded as the most important writer of opera during the Empire. In the said essay a general

observation is also to be found which refers to influence of society on music and which is worth scrutiny on account of its perspicacity: 'In its historical development music is, nevertheless, — and Spontini's music is conclusive evidence of this — always influenced by great political upheavals and developments. The history of art is always in part the history of civilisation and cannot be conceived in any part without the closest association with political history. But it is not so much the occurrences in the State which have a direct effect on the works of art as that the artistic life and affairs of the State together in similar measure are influenced and determined by those mysterious tendencies which reveal themselves as the product of the over-all activities in the life of the organisms of peoples. The true historian of art will not for this reason construe the history of art according to that of politics, but he will not be able to avoid referring to the developments in the contemporaneous political life in his enquiries, explanations, and interpretation of the character of the times which in art, science, and politics will always be a harmonious and basically uniform one⁹.

After Napoleon's second, enforced abdication and the consequent end of the First Empire, the confused social and political circumstances, disrupted by tension and unrest, found their appropriate expression under the more liberal rule of the Bourbons- Louis XVIIIth and Charles Xth as under the bourgeois monarch, Louis Philippe of the House of Orleans. It is clear that in this atmosphere of unstable economic conditions, social unrest, and changing regimes the task evolved for the arts of superficially covering up and veiling over the conflicts that arose. In view of this it is not surprising that the Parisian public between the revolution, the Second Republic and the Second Empire saw themselves first and foremost adequately represented by an over-large, artificial manner of presentation. 'The actual change coincided with the rise of Grand Opera during the reign of Louis-Philippe, although the spectacle as such has always been the integrating element of the theatre and always prevailed over the dramatic and acoustical components... The culture of the bourgeois during the July Monarchy and the Second Empire, which was a parvenu culture, looked for that which was monumental and imposing in the theatre too, and exaggerated outwards display, all the more as the inner quality was lacking. It is a familiar fact that there are two different impulses which prompt society to ostentation, to the grandiose and the pretentious forms: in the first place it is the urge for greatness as a natural way of life, and secondly the desire for the colossal form as over-compensation for a more or less painful sensation of insufficiency. The baroque style of the 17th century corresponded to the grandeur with which the court deported itself in the absolutist era, the pseudo-baroque of the 19th century corresponded to the ambition with which the prosperous bourgeoisie strove to emulate this style. Opera became the favourite genre of the bourgeoisie, for no other branch of art offered so many opportunities for display, for pomp and pageantry and for the accumulation and increase of effects'¹⁰.

Varied as the sources were on the one hand (one took pieces by Shakespeare, Scott, Byron, Bulwer, Hugo or Dumas), the composer turned unanimously to one librettist. Those qualities which were combined in the person of Lorenzo da Ponte in the 18th century, were, under other circumstances and in a modified form, present in Eugen Scribe, a master of grand effects. With his love of the monumental and calculated exploitation of the possibilities of the

stage in all directions he advanced to become the outstanding figure amongst the purveyors of texts for French Grand Opera. Scribe wrote '... the plot of his libretto only in outlines, he always focussed the action on one conflict and never more than one... Even his bitterest antagonists could not deny that he possessed the greatest knowledge of stage-craft which, it has been maintained with justification, had become a kind of science for Scribe... He was a master of disposition. A libretto which he arranged was always practicable — that is to say the construction of tableaux was so cunningly contrived that it was always possible to elicit applause after every Finale. Scribe avoided everything that could conflict with concentrated musical effect such as interweaving of conflicts on different levels, or an exaggerated working out of the plot, or profundity of exposition'¹¹. His chief aim was to arrange a contemporary novel for a musical setting. Such courting of the audience's favour together with a sublimely ironic critical attitude were ably expressed by Gustav Doré's caricatures. Scribe found a congenial collaborator in G. Meyerbeer, a musician born in Berlin who, after various wanderings arrived in Paris. Both were devoted to what Kirchmeyer aptly described as the ideology of Grand Opera. Meyerbeer's eclecticism in its entirety and perfection may be classified with minor qualifications as operatic melodramatic monumentality. This cannot be ignored in spite of occasional references in literature to the perfect handling of the gigantic orchestra, and in spite of an indubitable quality of the music on closer inspection. The type which he brought to maturity 'combined all the attractions of the stage and created a heterogeneous mixture of music, song, and dance which was intended to be seen as much as heard and in all its elements had the sole purpose of dazzling and amazing the audience. Meyerbeer's operas were grand variety programmes whose unity consisted more in the rhythm of the moving scenery than in the unconditional ascendancy of musical form. It was written for a public that was not particularly predisposed towards music'¹². To this extent his musical-theatrical hyperboles reflect the ambivalence of the social and political trends of his time to perfection.

As has been demonstrated above, the different types of Opera Comique and Grand Opera became the predominant forms on the musical stage. The desolate political circumstances in Germany — as we shall outline them at a later juncture — made a similar development hardly possible. It was not only in the smaller German towns that Italian and French opera played a leading role, but also in the capitals such as Vienna, Munich, Dresden and Berlin — to mention only a few; similarly the repertoire was dictated by Administrators who were under French or Italian influence. Spontini, for instance, remained in Berlin until 1841 and Meyerbeer ruled there until 1847. Hence R. Schumann's lamentations on the state of the nation's music in respect of opera, and that his morning and evening prayers were offered up for this very German opera, belong to a long tradition. One may recall Mozart in this connection who — half a century earlier — had vehemently complained of circumstances that were certainly no more favourable, and Hebbel derided even in 1848 the Separatist patriots of the German Confederation '... who are debating as to how they can unite with Germany without uniting with Germany. It is as if two people wishing to kiss each other would want to turn their backs on one another'¹³.

It is idle to point out that under these conditions it was hardly possible for

German Opera to gain any ground. Nevertheless, a few composers succeeded in the German-speaking realm in creating a type of opera which, in its chief representatives, — taking into consideration the French influence — constituted a new and altered form.

First of all Beethoven's *Fidelio* must be mentioned here, whose main characteristic — as regards this inquiry — lies in the fact that, in addition to the immanent individual solution to the problem of Leonora and Florestan, he postulates, on a higher level, the ideal of the 'general freedom' of mankind which has its closest correlation in the original demands of the French revolution.

Another path was taken by E.T.A. Hoffmann, from whose programmatic ideas of combining reality with the fantasies of dreams the aesthetics of the early romantic German composers is largely derived. In his works the miraculous achieves in its detachment from reality a new style-setting dimension. Here the differences in the character of French and German romanticism become evident as regards their attitude to the supernatural, concerning which Renner commented that the former apprehends the phenomenon symbolically, the latter metaphysically¹⁴.

Carl Maria von Weber is his immediate successor. In this connexion W. Zentner writes in the Foreword to *Der Freischütz*: 'One wanted to ascribe this effect above all to the pronounced German character of the opera — meaning here the precision with which the music was able to sense the secret yearning of a whole epoch and to become the voice of a general sentiment.' Comparative musicology, however, has little difficulty in showing that some pieces have their roots in foreign soil¹⁵. References to Weber's admired model Méhul are revealed as is the pathos of the Opera Seria of the Neapolitan School. Side by side with these, however, a number, of pieces stand on 'indisputably German land'¹⁶.

It would be furthermore erroneous to speak of a kind of eclecticism in referring to Weber's *Freischütz* as another factor of far-reaching consequence is of decisive importance. If up to now we have regarded man, as an individual, to be the sole, central point of reference, as the hero, so to speak, of the action, there now appears a new dimension — nature. It was not by any means Weber's intention to give a purely realistic description of nature here. 'The true image of nature reveals itself to the romantic not in its immediate, 'objective' existence, but in its reflection in the eye of man, in human feeling, in the soul of the beholder'¹⁷. Here the collision takes place between the world of spirits and the world of man which is a constituent of German romantic opera. The works of Heinrich Marschner are more closely connected with the theory of *per aspera ad astra* and should be mentioned in this context. If one wishes to explain the differences between the development of the genre of opera in Germany and that in France it will be necessary in the first place to recall the difference in social conditions. If one understands French Grand Opera in all its complexity as an art intended for representation as A. Hauser does, one must realize that a bourgeoisie 'with the political and economic potential of France at the time of the July monarchy did not exist in Germany. Here the splitting up into separate states which had been the status quo since the 18th century — to be shortly interrupted at the time of the Napoleonic occupation but which was reinstituted at the time of the Congress of Vienna — was the determining factor. Seen thus, Germany after the Congress of

Vienna was a country of small states and free cities effected by political restoration in the spirit of the Carlsbad decrees. It is clear that a population constituted in this way can hardly be imbued with any common self-awareness. It was not until 1834 that an attempt was undertaken to create at least an economic union — in the first German *Zollverein*. It is understandable — if a little disconcerting — that these poor social conditions were the cause of the turning to the past on the part of German romanticism, of the sublimation in *Weltschmerz* and yearning for death, as of a Utopian striving for a better future, whereby the ideas remain vague and are only expressed in the negation of the existing state of affairs. Accordingly, opera in Germany could not be an art for the purposes of representation of a self-assured bourgeoisie which inclines to the grandiose, indeed to megalomania, but the expression of individual hopelessness which was embodied in the search for 'unifying', general values. The representation of nature thus fulfils the function of the opposing world which — in Weber's *Freischütz*, for example, are contrasted with that of the dark, daemonic powers. But when Max is helpless and at the mercy of the powers of darkness he is given help by the divinity which is inherent in nature. It presents a truly desperate picture of individual helplessness when man is shown as being subject on all sides to inexplicable influences against which there is no appeal. This image of a fundamentally anti-liberal character demonstrates the condition of political impotence which is experienced by the individual as the sense of being lost and at the mercy of others.

As has so often been reiterated, it can be seen that Wagner also strove amidst this pluralism of styles and trends in juxtaposition and that his early artistic attempts manifest his grappling with these phenomena. There is certainly an affinity to Beethoven from the start, yet he devotes himself to French Grand Opera and while working on the score of *Rienzi* he repudiates this very genre. His first sojourns in Paris and the accompanying negative experiences gradually lead to the desire to write something of his own design. This new style consists firstly in the rejection of the old, i.e. the traditional form of opera to which *Rienzi* is his final contribution. A period of some ten years was necessary, whereby the Dresden revolution and the subsequent years in exile were external and internal milestones, before those ideas and thoughts concerning the fundamentally altered and altering 'Work of art of the future' were to be given their literary expression in the theoretical writings which were to determine the execution in practice. Wagner relates in 'Eine Mitteilung an meine Freunde', that between finishing the *Holländer* and the conception of *Tannhäuser* he turned his attention for a short while to the historical drama, but soon realized quite clearly that only Mythology could be a satisfactory basis for his dramatic work.

II THE WORK OF ART OF THE FUTURE:

FUNCTION AND LEGITIMATION OF ART

The contents of the essay 'Das Kunstwerk der Zukunft' (The work of art of the future) which was written in Swiss exile in 1849/50 is a direct sequel of 'Die Kunst und die Revolution' which was written in July, 1849. Together with 'Oper und drama' (1850/51) it can be regarded as the concretion of the programmatic sketch 'Die Kunst und die Revolution' which is of the nature of a thesis.

Wagner had already tried to draft a 'political' perspective of art in the literal sense in this essay. He took as an example — not, however, to be followed in the sense of a mere adaption — Greek art in which he saw a blending of art and political reality.

His essay 'Das Kunstwerk der Zukunft' tries accordingly to demonstrate just this association in detail in order to base a general theory of aesthetics on it. The essay 'Oper und Drama' goes further than this largely programmatic discussion and examines firstly the application of the conclusions previously reached to the present time and in the second place goes at length into the question of choice of subject-matter and the consequences which this has on the construction of the *Gesamtkunstwerk*.

An analysis of the structure of 'Das Kunstwerk der Zukunft' will reveal that each of the five chapters tries to provide a definition of what 'Art' is, or should be. — In these five chapters Wagner begins his attempts at definitions on a general plane (= Chapter I: Man and art in general) proceeds then from here to a most comprehensive comparison with the art of the Greeks (= Chapter II: The artistic man and art directly derived from him; Chapter III: Man as the creative artist working with natural materials) and then reflects on the question of the transference of this example to the present (= Chapter IV: Basic features of the work of art of the future; Chapter V: The artist of the future). Here he already touches on more detailed problems as for instance the question of the choice of subject-matter and the structure of the plot which are gone into more deeply in the second chapter of 'Oper und Drama'.

In his attempt at determining the function and legitimation of art in general it is noteworthy that Wagner subscribes to the opinion that sees man as the centre of artistic endeavour. And not man as an isolated individual but man as a social being. The field of tension between the individual and the race. Wagner now goes back at this point — consciously or unconsciously — to trains of thought belonging to the Enlightenment and in part to classicism which in the course of the anti-enlightenment development in the 19th Century were no longer considered as essential for a general theory of aesthetics by any means.

Nature, which is Wagner's general definition for the man-nature relationship, from which he then derives human life — acts according to objective laws ('Necessities'). Only in the course of a long development does man recognize these laws through the relations of natural phenomena. They first appeared to him to be 'arbitrary' and not of 'necessity'¹⁸. Wagner believes that there are three stages in this process of recognition; firstly: Man detaches himself from the 'Unconscious animal existence', in that he develops his reason in confrontation with nature in such a way that with it he tries to explain his dependence on nature. Secondly: A first attempt at an explanation consists in explaining the 'Connection between perceptible phenomena' 'humanly', i. e. by subjective interpretations (e. g. the Greek mythology illustrated the objective natural law of the rising and the setting of the sun by the picture of a humanized God (Helios), who daily traversed his course in the chariot of the Sun). Thirdly: the recognition of this error brings man to understand the objective laws of nature (i. e. to comprehend the rising and setting of the sun no longer as the 'arbitrary' act of a God, but as 'necessity' in the sense of a physical, astronomical principle).

This recognition of the laws of nature now leads man to regard his life as

SIEMENS

Das Licht spielt mit



Wesentliches Element der szenischen Gestaltung ist das Licht. Hier dient die Technik der Kunst: die SITRALUX®-Lichtstallanlage von Siemens im Festspielhaus ist der ideale Partner der Beleuchtungsregie.

Sie speichert die Lichtstimmungen elektronisch und macht Zeit und Kräfte frei für die künstlerische Arbeit – die Lichtregie, die einen wesentlichen Beitrag leistet zu den Inszenierungen der Bayreuther Festspiele.

**Siemens-Technik
in den Theatern der Welt**

J 312-8002

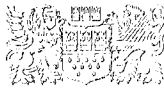
Die Kölnische Rück.

Älteste Rückversicherungs-Gesellschaft der Welt – Gegründet 1846

Kölnische
Rückversicherungs-Gesellschaft
Aktiengesellschaft
Theodor-Heuss-Ring 11
Postfach 10 80 16
D-5000 Köln 1
Telefon: (02 21) 77 59-1
Telex: 08 885 231
Telegramm: Rückversicherung Köln

Tochtergesellschaften und
Niederlassungen:
Cologne Life Reinsurance Company,
Stamford, Connecticut, USA;
Cologne Reinsurance Company
of America, Stamford, Connecticut, USA;
The Cologne Reinsurance Company
of South Africa Ltd., Cape Town, South Africa;
Cologne Reinsurance Company,
Sydney, N.S.W., Australia;
Kölnische Latina, S.A., Mexico City, Mexico;
Cologne Reinsurance Company,
Singapore, Republic of Singapore;
Office Français de Tarification
des Risques Aggravés, Paris, France

Aktienkapital und freie Reserven
DM 108.000.000
Technische Reserven
DM 1.696.000.000
Bruttobeitrageinnahmen
DM 1.013.000.000
Nettobeitrageinnahmen
DM 800.000.000



Allen Freunden Klädler Klänge

... wünscht
KARSTADT ein
schönes Fest in
Bayreuth



KARSTADT – ein Name von gutem Klang

being determined by similar necessities, objective laws and thus to become conscious of his connection with nature. Without divulging at this point in any detail wherein these objective laws of human life subsist — one merely learns that human life being fettered by arbitrary laws of the state¹⁹ cannot yet obey these objective laws — Wagner already provides a general definition provisionally of the function of art: 'The confirmation of... the consciousness (of the existence of these laws), the representation of the... recognized life, the image of its necessity and truth is — art'²⁰. '... now art (will) also not be that which it could and should be until it is, or can be, the true image of human consciousness, of genuine mankind and of his true life of natural necessity, until it no longer has to borrow the conditions of its existence from the errors, perversities and unnatural distortions of our modern life'²¹. '... Art will only be free when it no longer need be ashamed of its association with life. ... Art will only overcome its dependence on life (meaning the unnatural life of the present time) in association with the life of genuine, free men'²².

Wagner's further deliberations are concerned with two questions: Firstly, what the objective laws, the needs of human life are, secondly for what reasons these are not yet prevailing and for what reasons mankind is prevented from ordering his life according to these laws, and finally for what reasons art is hindered from representing this which is its object. Wagner's reflections continue on from the process of recognition described above, in the course of which man recognizes the objective laws of nature, or more precisely from that transition from the second to the third stage. The explanatory attempts of mankind in the second stage were still the subjective, 'arbitrary' pictures, which assumed a religious character (cf. the example of the Sun-god in Greek mythology) and these religious views of a people are the initial stages of scientific deliberations. Sciences make the recognition of the objective laws of nature possible, but they tend to become absolute and dominate the life of mankind. Only that power, according to Wagner, can hinder this which once created the religious attempts at explanation and thereby first made the existence of the sciences possible — the people.

The determining factor of the notion 'the people' is seen by Wagner as being the existence of a common ground of interest, that the unifying element which is in a position to form the people out of individual beings exists in the common satisfaction of common needs: 'The people' was always the sum of the individuals which made up the commonalty. From the beginning it was the family and the kinsfolk, then those kinsfolk united by a common language into a nation. In practice as a result of the Roman domination, which swallowed up nations and in theory as a result of Christianity which only recognized mankind, i. e. Christian and not national, that the idea of the people became so extended or diffuse that we can only see in it mankind as such, or, according to arbitrary political assumptions, usually the non-possessing section of the citizens of the state... Even in our modern times the question is often asked in the most various senses: who are 'the people'? This question then, ... must be answered: 'The people' means the aggregate of all those who suffer a common want. It includes all those who recognize their own want as a communal one or as having a common cause; thus all those who can only hope for a remedy of their want in a remedy of a common want and accordingly devote all their energies to the remedying of that want recognized

as being common; for only that want which is extreme is the true want, and only this want is the force of real true need, but only the common need is the pure need; and only he who feels a true need has a right to its satisfaction; ...'²³

Here Wagner already touches on the answer to the question of objective laws, the needs of human existence: one of these laws is to realize the common interests of a majority. A common interest consists in preventing the effectuation of the egotistical interests of minorities who satisfy these by exploitation of the majority — i. e. at the cost of the true need; 'It (the need for luxury of a minority) torments, consumes, burns and tortures, ever ungratified... squanders for the sake of one moment of gratification the activity and life energy of thousands of those in want; it lives on the unsatisfied hunger of many thousands, of the poor... And... this need for luxury... rules the world, it is the soul of our industry, which kills man in order to make a machine out of him; the soul of our State which declares man to be unworthy in order to extend its favours to him again as a subject, ... it is the soul, the condition of our art' ²⁴.

Here a rough outline is given for the first time of how one should understand 'true needs', namely within the frame of a 'community', but it remains unclear what one should understand concretely by this 'true need'. If one recalls the general definition of art which Wagner gave at the beginning ('The representation of ... recognized life, the image of its necessity and truth'), then this assertion is as yet only clarified in that these objective laws of life are bound up with needs which are experienced in common and which are satisfied in common, which are genuinely human but are at the present time dominated by the particular interests of a minority. By 'community' Wagner understands the 'resolution of singleness in multiplicity', 'the conversion of egoism into communism', i. e. the assimilation of the individual into the race, into the collective ²⁵. This future condition of social organization will make the State into that which it was before, 'into a natural association of those of equal needs, instead of one of the unnatural common obligation of those of unequal needs, into a beneficent contract protecting all instead of a criminal means of protection for the privileged' ²⁶; this state can only be restored by the people: 'The people only have to deny through their deeds that which is indeed nothing, namely unnecessary, superfluous, void; they only have to know what they do not want, and this is taught by their instinctive life impulse; it only has to make this unwanted state into a non-existent state through the force of its want, to destroy what deserves destruction ...' ²⁷.

The true needs of human life, the 'instinctive life impulse, are described by Wagner as the basic concepts of 'love' and 'freedom', which stand in a mutual relationship to one another and determine the social condition of man, the relations between the individual and the race. The single person is not free because he is prevented from developing himself by a lack of solidarity — lack of love. The man who is assimilated in the race is free because he is in a position to satisfy his need for life, i. e. for love in this social relationship. Wagner understands by love the capability of acknowledging the other which implies that it is only mutual acknowledgement that permits mutual understanding. Mutual acknowledgement and mutual understanding on the other hand mean nothing other than self-knowledge. As opposed to this the urge to detach oneself from the community and to behave egoistically

i. e. individualistically leads to absolute lack of independences. This life — felt by the individual to be independent is in fact a life lead at the cost of others! ... thus mankind only finds his understanding, his redemption and satisfaction in a higher state: this higher state is the human race, the community of mankind, ... Man's satisfaction of his need for love can only be obtained by giving in the sense of giving himself to others, ...²⁸. '... the most exalted human need is love'²⁹. '... only those who love can communicate with each other, and loving means acknowledging the other', and thus also 'self-knowledge'; Knowledge through love is freedom'³⁰.

'The freedom of him who wants to be free in isolation and loneliness is a wretched misunderstanding. The urge to free oneself from the community, to be wholly free on one's own, to want to be independent can only lead to the direct opposite of this arbitrary aspiration: to perfect satisfaction'³¹. 'This (egoism) is the independence of the individual whereby each separate one, in order to be quite free with God's help, lives at the cost of others, alleging to be what others are, in short, obeys the inversion of the teaching of Jesus': Taking is more blessed than giving'³².

This train of thought which is the central theme of the second chapter of the essays leads up to a more precise definition of the function of art. Art, as has already been expounded should represent the needs of human life, and not only as description and illustrations but the representation of those connections which make these needs of human life clear. On the one hand, Wagner had recognized that the assimilation of the individual into the race, i. e. the satisfaction of his need of love, is the most exalted aim of human life, but on the other hand he was well aware that the present social reality was the absolute negation of this need. Referring back to the art of the ancient Greeks he tries to show how one should imagine the state which he considered ideal — namely, the close association of a society which is based on the realization of common needs or interests with an art which represents just this. The recognition of the objective laws of human life is connected with the recognition of the laws of nature, as Wagner had shown, with the reflection on the relationship of man to nature. The Greeks manifested this reflection in their myths, which sought to show in a religious form the laws of nature in the figures of Gods who had become human beings. The origins of this idea of mythology is for Wagner the same as the origins of a notion of the 'community' of mankind. First of all — Wagner maintains — a common factor is evoked in a genealogical myth. This mythological awareness of a common origin is condensed in the course of time to religious ideas. Myth and religion are to be regarded in the Greeks as that bond which reveals their 'community' in the sense of a common history, a common descent. Tragedy was at first part of the religious festivals which were held to recall and celebrate this common descent. It is particularly remarkable for Wagner that such common memories which in normal life 'had lost their impact'³³ are shown expressly in the tragedies.

It was thus the task of Greek art — which consisted in the common effect of poetry, dance, and music where all three were of equal standing — to represent the true life of mankind: Greek art is to be understood as the 'common urge of all the arts to communicate directly with a common public'. The general comprehensibility of this work of art is dependent on the reciprocity between

a common artistic purpose which is objectified in it (representation of the true life of mankind) and a public that essentially lives this depicted life³⁴.

The restoration of this relation between art (the work of art) on the one side and social consciousness on the other — albeit under different historical conditions — is the basic idea in Wagner's discourse. The work of art of the future is thus inconceivable without a society which has recognized the objective laws and the true needs, and which lives a human life based on these. If art is to give a generally understandable representation of life in a concordant society, then it needs above all a society, a public which recognizes this life as its own.

This can be shown by the example of Wagner's discourse on the contents and structure of the dramatic action. The dramatic action ensures its general, i. e. communal understandability through its structure. It is taken from the past or the present since only such an action is suitable for artistic representation which in real life has come to a conclusion and where there can be no further speculation concerning the outcome. Here the structure of the dramatic action has certain points in common with the general function of art. The 'necessity of human life' and the 'coherence of its separate elements' can only be apprehended in an action which is already completed — according to Wagner —³⁵: the necessity of the work of art is represented in the dramatic action; without it or without reference to it all artistic composition is arbitrary, unnecessary, fortuitous, incomprehensible. The most immediate and genuine artistic impulse is revealed in the urge away from life into the work of art; for it is the urge to make the unconscious, instinctive side of life understandable as necessary and acknowledgeable. The urge to make oneself understood requires the community . . . , the egoist does not have to be understood or understood. Thus it is only possible for this urge to objectify this life in the work of art to proceed from a community . . . , But it can only obtain satisfaction from the true representation of an action taken from life'³⁶.

Wagner had already established a connection between social consciousness and art in his treatise 'Die Kunst und die Revolution': 'But it is for art to reveal to this social impulse (i. e. the producing of an altered social consciousness) its highest importance — its true direction. True art can only rise out of its state of civilized barbarism to true dignity on the shoulders of our great social movement: they have a common purpose and both can only achieve this if they recognize it together'³⁷.

Taking this as our point of departure, the question arises as to how Wagner sees the concretion of his ideas which in the course of this discussion have remained of a general nature. Certain essentials of a general theory of art have up to now become evident whose chief characteristic — a combination of social consciousness and art — is by no means original. Wagner's aesthetic ideas achieve their impact and effect through their political demands and political basis which are clearly contradictory to the romantic view of art prevailing at the time.

III. OPERA AND DRAMA:

THE MYTH AS THE BASIS OF A POLITICAL DRAMATURGY

In the second chapter of *Oper und Drama* which appeared in 1851 Wagner tries to develop the general trains of thought in *Das Kunstwerk der Zukunft* and to make them practicable. The second chapter concerns itself, under the

title of 'Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst' with the question of how one should imagine a work of art under the conditions of an altered society. Here again Greek art serves as an exemplary catalyst for his programmatic treatise.

The Greek drama is for him the most perfect form of generally understandable artistic representation. The subject-matter of this drama was the myth whose dramatic form he first of all examines: 'In the myth the common poetic imagination of the people understands phenomena only as the eye is able to see them, not as they really are. ... Mankind seeks a connection between these phenomena which he can understand and their cause: the real connection can only be discovered by the mind which understands the reality of these phenomena; the connection which man discovers and which he can only comprehend through the immediate impressions made on him, can only be a figment of the imagination and the cause imputed by him be born of poetic fancy. God and Gods are the first creations of human imagination' ³⁸.

It is attempted in the myths to interpret objective laws of nature subjectively, i. e. in human form. The Gods and Heroes of mythology are thus merely metaphors, pictures which represent the 'embodiment' of natural phenomena; but they are not persons or individuals: 'The entire creative urge of the people is directed at rendering the widest connection of the manifold phenomena in the most concentrated form: this figure formed by the imagination behaves — the clearer it is to become — quite according to human qualities, although the significance, is in fact a superhuman and supernatural one, namely that ... power and ability which, understood purely in connection with human and natural powers, is human and natural, but appears superhuman and supernatural by the very fact that it is attributed to the imagined form of an individual represented in human form' ³⁹.

Here it is made clear why Wagner already describes mythology as man's invention: 'Art fulfills the desire to identify oneself with the object represented, to rediscover oneself' ⁴⁰. 'The artist says to himself in the object created by him: 'That is what you are, how you feel and think, and so would you act if, free from the constraining arbitrariness of the external impressions of life, you could act as you choose. The people imagined God to be son in the myth, the heroes also and finally mankind' ⁴¹.

The Greek drama was the 'mis-en-scene' of the myth, whereby certain dramaturgical principles become evident that are important for Wagner's inquiries: 'As in the myth the far-reaching ramifications of the sphere of phenomena was increasingly condensed into a more concentrated form, so the drama presented these laws again in the most concentrated, condensed form' ⁴². The determining concepts in the dramatic formulation of the myth are 'action', 'attitude of mind' and 'Character'. The attitude of a person, in this case of the figure of the myth, is only evident through his actions, the actions represented on stage, the agreement of mind and action is called by Wagner the character of the figure. A significant action in a myth is only one that is constructed in the 'greatest concentration', i. e. one that gives a comprehensive rendering of the nature of man, 'If the attitude of the man is revealed to us only in his actions, and if the character of a man consists in the perfect agreement of his attitude and actions, then this action, and therewith the underlying attitude, after the manner of the Myth, will only have any significance in that it too is displayed in the most concentrated form, ... The contents of an action

is its fundamental attitude of mind; if this is a large, comprehensive one exhausting the nature of man in some particular direction then it determines also the action as a decisive, single and indivisible one: for only in such an action can a great attitude of mind be revealed to us' ⁴³.

It was the task of the tragic poet to make the action in all its significance proceed perfectly logically from the attitude of the protagonist... The homogeneous form of his work of art was already outlined in the structure of the myth which he then only had to fill out into an edifice abounding with life, but on no account to disintegrate and then piece together again' ⁴⁴. The tragic poet only imparted the content and nature of the myth in the most convincing and comprehensible manner, and tragedy is nothing other than the artistic fulfillment of the myth, and the myth itself is the poetic expression of a common philosophy of life' ⁴⁵.

Continuing in his deliberations in this direction Wagner went on to say that it is this view of life that at the present time does not exist, which makes the simple adaption of the formal principles of Greek drama impossible. It is also not possible because the German myth for example had suffered a development in the course of history which had reduced it to stories of fairy-tale character' ⁴⁶. The task of the poet therefore begins, proceeding from a definite artistic purpose, in rediscovering the gist of the myth (i. e. to discern the reality of human life according to its individual and social nature ⁴⁷) and to interpret it afresh, i. e. according to the circumstances of the times ⁴⁸. The example of the Siegfried saga will illustrate Wagner's train of thought: 'Here we see natural phenomena, like those of day and night, the rising and setting of the sun condensed by the imagination into acting personalities — feared or honoured for the sake of their deeds and who are then finally transformed from Gods in human guise into really human heroes who were supposed to have lived at one time, ... The myth thus has an effect on real life in a both influential and formative manner..., ... but no matter how multifarious these imagined actions may appear to be, they are in fact all only variations of a certain... type of event which we can trace back to a simple religious idea' ⁴⁹. 'The incomparable quality of the myth consists in the fact that it is always true and that its content, in its dense concentration, is for all times inexhaustible. The task of the poet was only to interpret it' ⁵⁰.

This interpretation, however, must be made today according to other points of view than at the time of the Greek drama. At that time the connection between art and the social consciousness existed, i. e. the individual was in the position to live in conformity with the true needs of human life together with other members of the community, but today this is only an anticipated aim and not reality. But all that this means is that a new interpretation of the myth, or respectively, the conversion of this interpretation into a drama must contain that anticipated aim: the restricting norms of bourgeois society (State/laws/personal/property) and the views of this society on the nature of the individual as an egoistical separate being must also be represented, as must the 'natural necessity', which proceeds from this, of liberating mankind from this plight' ⁵¹.

Wagner does not understand by this that simply the struggle of the individual against the State' ⁵² will be represented, for he objects that the principle of 'free self-determination of the individuality' would then only be intimated. Such intimation is confined only to the comprehending intellect of the au-

dience, all the more so as the idea of free self-determination of the individuality is not a reality and has no correlation in real life. In order to make this idea of a human life of individuality in the race understandable the drama must appeal to the feelings of the spectator — every anticipation is after all Utopian — for it is only there that the obscure idea of a genuinely human communal life is to be found as a vague point of contact: 'The poet who addresses himself to the feelings must, in order to express himself convincingly, already be so clear in his mind that he can then discard all help of the logical mechanism and can communicate his message quite consciously to their unerring reception by the unconscious, purely human feelings' ⁵³.

A poet, however, can only succeed in this with a plot which expresses itself directly to the feelings, to human emotions: A plot can thus only be explained in the drama if it is perfectly intelligible to the emotions, and it is therefore not the task of the dramatic poet to invent a plot but to make a plot comprehensible so that we can dispense with the help of the intellect entirely for the purpose rendering it intelligible ⁵⁴. 'This plot can hence only be such a one that proceeds from the truest circumstances, those that are most comprehensible to the feelings, that are most approximate to human emotions, and thus the simplest' ⁵⁵.

Every action, however, stands in a certain relationship to the actions of others who influence it, or are influenced by it. The poet must therefore compress, condense a network of plot and counterplots in such a way that no essential feature or any element which motivates the actions and the plot may be lost. This will only succeed if he proceeds similarly to the myths and concentrates the wide sphere of the plot towards its centre and condenses it to an explicatory periphery of the hero' ⁵⁶, and thus individualises totalities. The poetic intellect thus reduces the reality of the phenomena to its separate parts and pieces them together into a vision which no longer corresponds to reality, 'except in so far as man is able to discern reality' ⁵⁷. Here we can see how Wagner tries to get round the problem which arises here that a social consciousness comparable to the Greek work of art no longer exists: the poet must facilitate the understanding of that which is represented to the public, although it is something which is *per se* comprehensible, and for this purpose he must appeal to the feelings as he cannot do so by referring to reality, and he must therefore concentrate the plot to such an extent that it is more comprehensive, more differentiated, and more complex in its unity and content than real life. This spatial and temporal compression of action is concentrated finally into a figure which has a human appearance, but bears elements of the 'unusual', of the 'miraculous': Nevertheless it does not appear to the spectator as a mystical wonder but as a comprehensible image of reality. The central theme of the argument remains the idea of a life worthy of mankind which should be lent general comprehensibility, urgency and substantiality by this kind of representation: Mankind is not able to comprehend his life's activities in their diffusion in time and space; the image is shown him of this activity, which is condensed for his understanding in the figure formed by the artist, where this activity is concentrated into the most intense moment which indeed seems strange and wondrous... But is not understood by the spectator as a wonder but is comprehended as the perfect representation of reality' ⁵⁸. 'But the poet is able by means of this wonder to represent an infinity of circumstances in the most understandable

unity. The greater, the more comprehensive the circumstance which he wishes to render understandable, the more he has to intensify the characteristics of his figures; he will condense time and place from the greatest expansion to a wondrous dimension in order to make the movements of these figures appear appropriate... (condense) the qualities of endlessly diffuse elements of space and time equally to the contents of one intensified quality...'⁵⁹. According to this, the work of art of the future is created by a process in which the poet contemplates the myth in its fundamental anthropological significance, then adapts it with reference to the conditions of the present and finally puts the resultant dramaturgical construction on stage for the purpose of an understandable representation. This representation on the stage also includes the equal participation of music, as only a combination of poetry and music is in a position to effect the concentration of action or, respectively, the differentiation of motives: If we now wish to define the work of the poet precisely, then we must call it the myth — proved in the clearest human consciousness, newly invented according to the appearance of the ever present life and, as the most comprehensible drama, produced on the stage'⁶⁰.

IV ART WITH PERSPECTIVES?

In every discussion on the programmatic writings of Richard Wagner the question arises sooner or later as to what purpose such deliberations are meant to serve. Such discussion is also exposed to the type of criticism which in the spirit of a former Bayreuth conservatism would like to regard the works of Wagner as sufficient in themselves and which moreover points out that Wagner's theoretic attitude already underwent a change during his exile in Switzerland, and that the tetralogy only followed these ideas with any consequence in the preliminary sketches, but that the final version cannot be regarded any more as the 'objectification' of his artistic programme.

This is doubtless true, but one should not be prompted by this argumentation to regard Wagner's work simply as *l'art pour l'art*. This attitude would not by any means do justice to Wagner even when taking his development into account. — Why then this discussion? In the past Richard Wagner's works, his thoughts and his life have been — certainly not without the abettance of a certain group of supporters — appropriated by the fascist ideologists of a 'New Germany'. This appropriation was certainly not without any basis whatsoever, but as such it was characteristic of the unhistorical eclecticism of fascist ideology. The name Richard Wagner is still obscurely associated with 'national Socialism', 'Antisemitism', 'Nationalism' and it is certainly not the task of this essay to investigate such associations of ideas. But it is possible here to establish one fact: Every association in this direction, no matter how justified it may seem to be by the actual events in the past, will be taken up by that unhistorical, apodictical and, in the last resort, superficial procedure of those who saw in Richard Wagner a prophet and harbinger of fascism.

To what end then is such a discussion? Less to an end than to a beginning: the admission of Richard Wagner's programmatic thoughts into the hermeneutic circle which for some time has been trying to encompass his work clearly demonstrates that Wagner's aesthetic deliberations, or respectively, their ambiguity, their vagueness, and even their inconsistencies had concrete historical and political grounds. His conception of art which requires the association with society, and which is thus *a priori* political, only becomes clear when

one takes into account the historical circumstances of its origins. Richard Wagner wrote them at a time when the conservative reaction made its mark on all walks of life — political and intellectual. Just as the demands of the French Revolution were overlaid with the Jacobin reign of terror and finally liquidated by the Second Empire so the still vital impulses of Enlightenment in the aesthetics of Schiller and the philosophy of Kant were liquidated through Schelling's philosophy of nature and the aesthetics of Hegel. In the same way liberal and national concepts of the State have been liquidated by the romantic and conservative theory of the State by Adam Müller.

One can not object that this is an inappropriate picture which was designed, for instance, by Schiller and Kant. Certainly both of them became 'slightly tarnished' in the same fashion during the 19th Century, as was the case with Wagner's works in recent times. And Schiller is labelled a 'Classic' with the same obstinacy as Kant is the 'great German philosopher'. The obvious convenience of this label, however, cannot blind one to the fact that it is an injustice to both and encourages a highly one-dimensional view. In the letters on the aesthetic education of man, Schiller is absolutely at one with Wagner in his political estimation of society: The social nature of mankind which is repressed by the existing States, the mechanism of this repression, and finally the conception of free self-determination of the individual within the race, are obvious parallels not only to Schiller's aesthetics, whose conception of art differs in fact from Wagner's, but the seeds of these ideas can also be found in Kant. 'Man is born free and everywhere he is in fetters'; this sentence from Rousseau's 'Contrat social' describes perhaps best, the common ground on which Schiller, Kant — who at the beginning of the 19th Century was still branded as a supporter of Rousseau — and Wagner stood.

And yet Wagner goes beyond enlightenment and classicism: while art was only possible for Schiller in the realm of illusion or at the most conceivable as a fanciful anticipation of future forms of social coexistence, Wagner tries, supported by the ideas of Stirner, Feuerbach, and Proudhon to overcome this impotence of the arts in that he couples it with the dynamics of social revolutions. It remains an attempt, it is true, for the expected social upheaval doesn't take place in 1849, and Wagner's defiantly nursed hope in the first years of his exile that it might yet occur is not to be fulfilled.

But is this a reason for 'generously' ignoring the sources from which Wagner drew his ideas, what he actually understood by the term 'Myth', and what aims he pursued? Or is perhaps the knowledge of these facts necessary today if we wish to understand him?



OSWALD GEORG BAUER

CARICATURES OF THE 'RING OF THE NIBELUNGEN'

A summary survey

(Continued from "Siegfried")

At the 1927 festival the cartoonist B. F. Dolbin draws the singers of the *Ring*, amongst others Lauritz Melchior as Siegfried, Joseph Correk as Gunther and Walter Elschner as Mime (Abb. 48–50). This type of representation was also the prevailing one in the New Bayreuth era. There are no known caricatures from the 1930's. At a time when criticism was only permitted as 'Contemplation on Art', there was no room at all for caricature. In 1955 Knoth draws Richard Wagner and Hans Knappertsbusch, the 'giants of Bayreuth', (Abb. 51) the three Norns in the pose of the Maidens of Erchtheion on the Acropolis as Caryatids in the Villa Wahnfried (Abb. 52), etc. The cartoonists hardly made mention of the particular New Bayreuth style in the *Ring* which in the case of Wieland Wagner's *Meistersinger* in 1956 and 1963 inspired 'Simplicissimus' to produce the famous caricatures. On one drawing, also by Knoth, Hans Hotter as the Wanderer presents *his* design for the *Ring*: The Ring disc with the demand for 'More light' (Goethe's 'last words') which was aimed against Wieland Wagner's stage in pitch darkness (Abb. 53).

The cartoons of Paul Flora and Ronald Searle also make use of already familiar themes.

It was not for the first time in 1976 but also in the 50's and 60's that the reproach was constantly to be heard that Richard Wagner would have 'turned in his grave' if he had seen the Bayreuth productions of his operas. This prompted the cartoonist in 'Simplicissimus' to show a 'Rotating Machine' (Abb. 54). The commentary runs: 'The Bayreuth Festivals have acquired a further technical innovation. By means of an ingenious apparatus Wagner's grandson relays Richard Wagner's rotatory movements directly into the Festival Theatre from the grave in order to make use of them for the revolving stage'.

Some of the few examples in which characters or quotations from the *Ring* are employed to caricature topical political events are to be found in 'Simplicissimus' in 1955. The 'man in the street' comments on the cold war between Siegfried-Eisenhower and the dragon, Fafner-Bulganin with the quotation from the 2nd Act of *Siegfried*:

Fafner and Siegfried,
Siegfried and Fafner —,
Oh! — May they slay one another! (Abb. 55)

And Wotan-Adenauer, after his visit to Moscow during which he concluded some agreements, is shown quoting the words from *Walküre*, Act 2:

These are the fetters
that now bind me:
I who by bargains am Lord
To my bargains also am slave (Abb. 56).

The new production of the *Ring* in celebration of the centenary of the Festival in 1976 also aroused violent reactions ranging from furious rejection to enthusiastic acceptance from both audiences and critics, nevertheless, compared to the situation in 1876, it hardly fired the imagination of the cartoonists. Various characteristics of this production are caricatured but for the first time the audience, too, who (allegedly) throw tomatoes and eggs onto the stage is included (Abb. 57, 58).

None of the many satirical or humorous drawings have withstood the passage of time. Nowadays caricature is chiefly concerned with political events and hardly with the theatre. But it would certainly do no harm if the 'deadly seriousness' prevailing in the affairs of the theatre today would sometimes yield to a little healthy laughter.



LE MYTHE ET L'HISTOIRE:
ANTHROPOLOGIE À BUT POLITIQUE

«La période qui s'étend depuis le déclin de l'œuvre d'art grec jusqu'à nos jours est par conséquent l'histoire de l'égoïsme absolu et la fin de cette période marquera son abolition pour faire place au communisme.»

Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir*

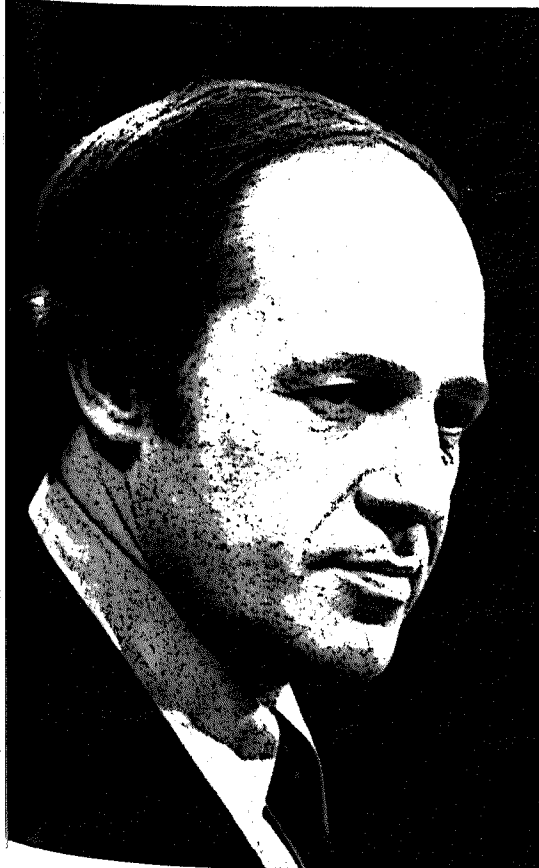
Richard Wagner apporte beaucoup à beaucoup de gens. C'est ainsi, ou de façon analogue, que l'on pourrait répondre à la question suivante: à quels résultats au juste a pu aboutir jusqu'à présent le contact avec les œuvres de Wagner, qu'il s'agisse de jadis ou de l'époque actuelle? Mais ce n'est pas la multiplicité de ses aspects qui rend complexe ce problème; ce ne sont pas non plus les divergences bien connues de l'interprétation, souvent inconciliables, qui nous déroutent, mais plutôt une particularité qui constitue peut-être le seul élément immuable de toute l'histoire de l'accueil obtenu par les œuvres de Wagner, à savoir une tendance évidente à négliger ses écrits théoriques.

Que n'a-t-on pas écrit, dit et pensé à propos du traité «*L'œuvre d'art de l'avenir*», mais dans quelle mesure le connaît-on vraiment? Bien peu, au moins selon toute apparence. Ainsi, par exemple, pourrait-on s'expliquer les qualificatifs qu'applique Kapp dans sa biographie de Wagner aux écrits théoriques du compositeur? Il les estime «confus», «contestables», «fanatiques», «peu valables» et déclare en fin de compte que leur auteur n'est qu'un «esprit chimérique»¹. Il ne faudrait pas croire qu'une telle opinion soit imputable à une époque révolue, qu'elle soit l'expression d'une société bourgeoise qui refusait d'admettre Wagner au nom d'un idéal culturel, comparable à la conception qu'on avait du classicisme au XIX^e siècle. Car il existe des jugements beaucoup plus récents dont le ton n'est guère plus positif. Bien qu'en 1975, Kneif admette que les écrits théoriques n'ont pas moins d'importance que les productions artistiques de Wagner, il remarque néanmoins que la connaissance des écrits en question ne peut guère servir qu'à «mieux comprendre la carrière grandiose de Wagner et les motifs qui donnent un caractère si particulier à sa personnalité fiévreuse, énergique et certainement peu attrayante»².

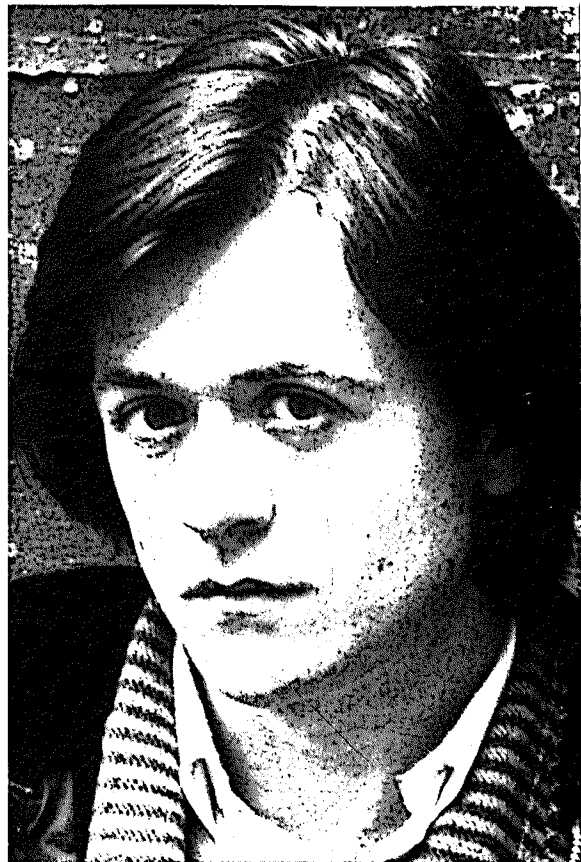
Ce qui nous frappe en considérant cette attitude hostile à l'égard des déclarations théoriques de Wagner, c'est une tendance très nette à établir une échelle de valeurs qui cherche à séparer les œuvres de l'artiste et leur justification théorique. On reproche injustement aux essais théoriques de Wagner de ne pas répondre à ce qu'on appelle des critères «scientifiques». (Kapp: «absence d'exposés objectifs», «raisonnements qui s'égarent à tort et à travers»; ce sont des «révélation d'un génie artistique qui n'ont rien à voir avec des faits scientifiques»³; Kneif: «style saturé de sentimentalité emphatique, qui n'obéit pas aux lois d'une logique stricte, mais se laisse emporter par les principes d'une rhétorique exubérante qui veut convaincre à tout prix»)⁴.

Sans aucun doute, cette critique — considérée en soi — est pertinente. Pourtant, elle s'appuie implicitement sur une conception de la science propre à la

GÖTTERDÄMMERUNG



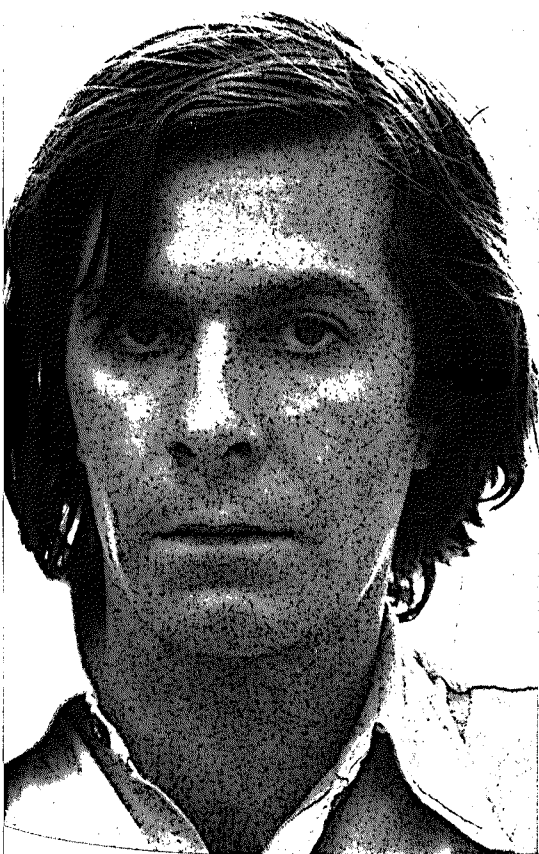
PIERRE BOULEZ
MUSIKALISCHE LEITUNG



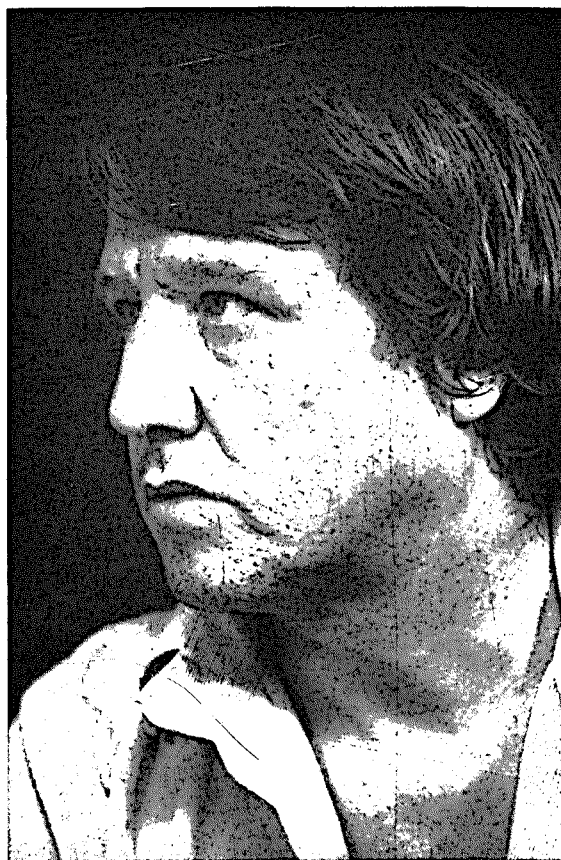
PATRICE CHÉREAU
INSZENIERUNG



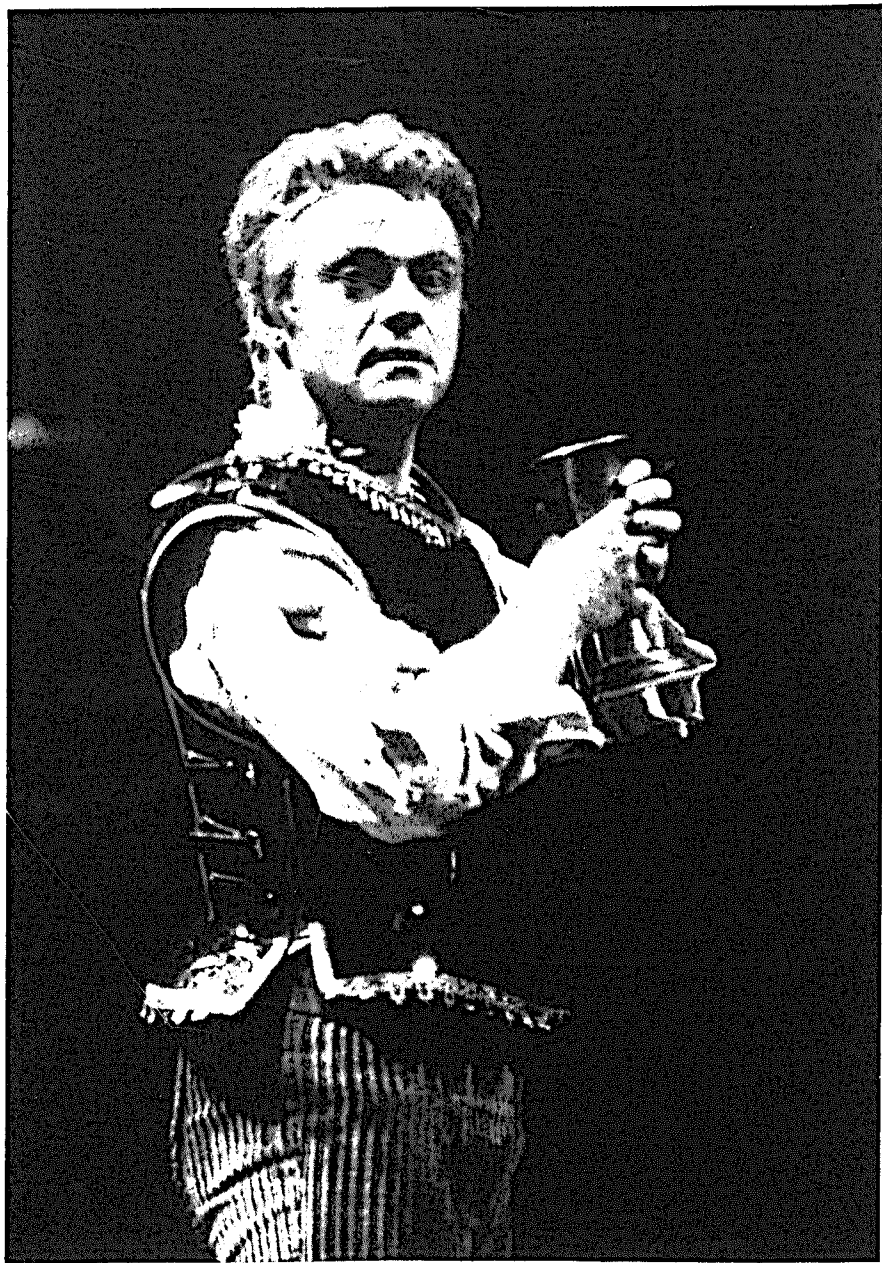
NORBERT BALATSCH
LEITUNG DER CHÖRE



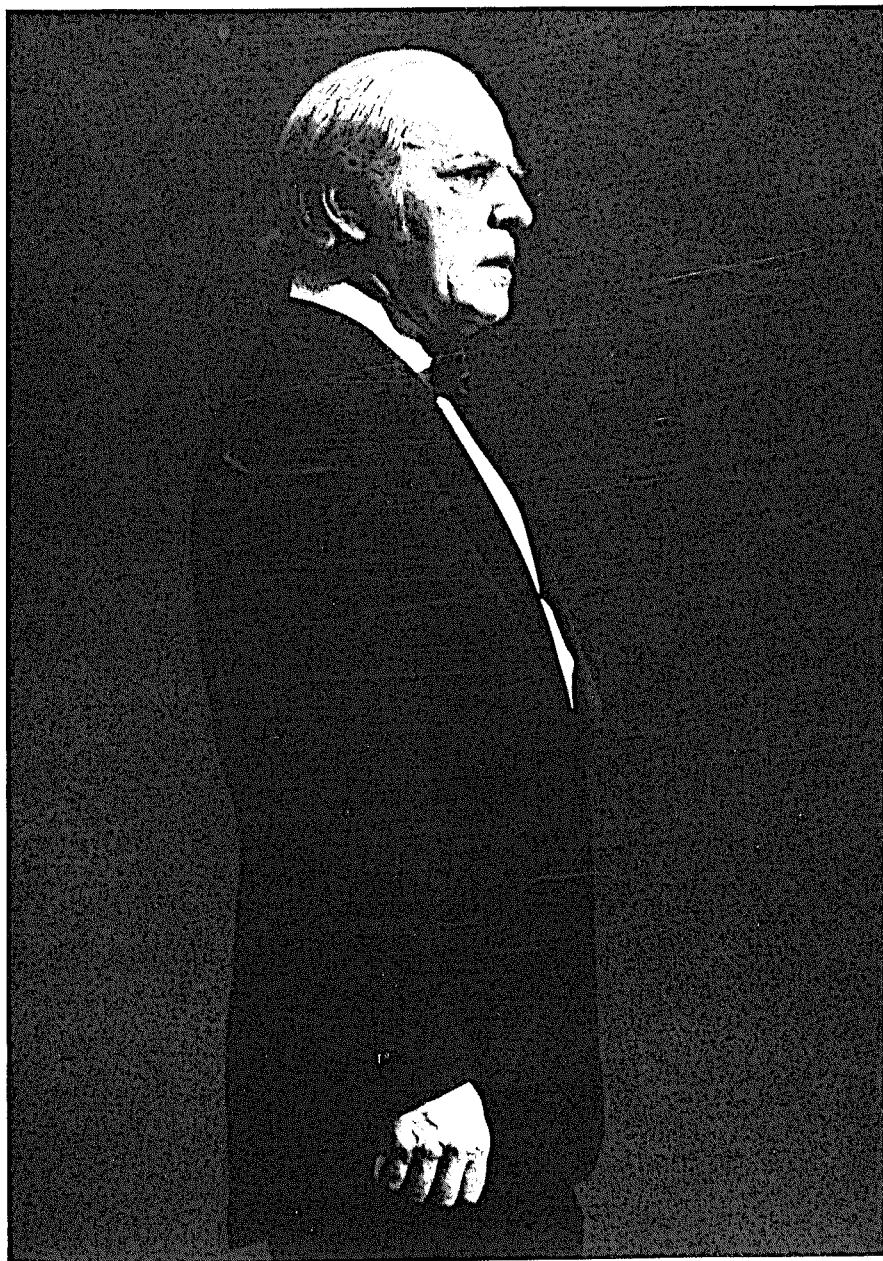
RICHARD PEDUZZI
BUHNENBILD



JACQUES SCHMIDT
KOSTÜME



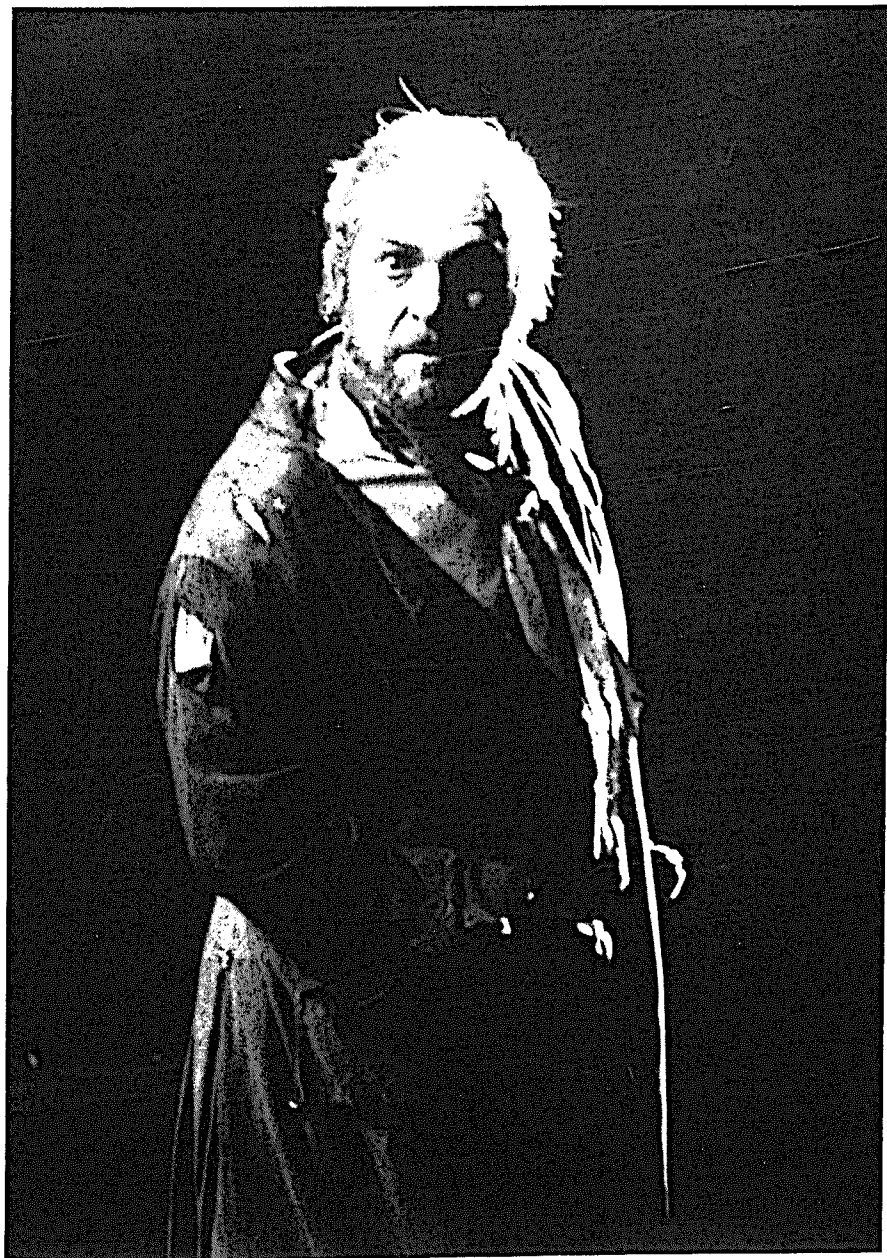
SIEGFRIED · MANFRED JUNG



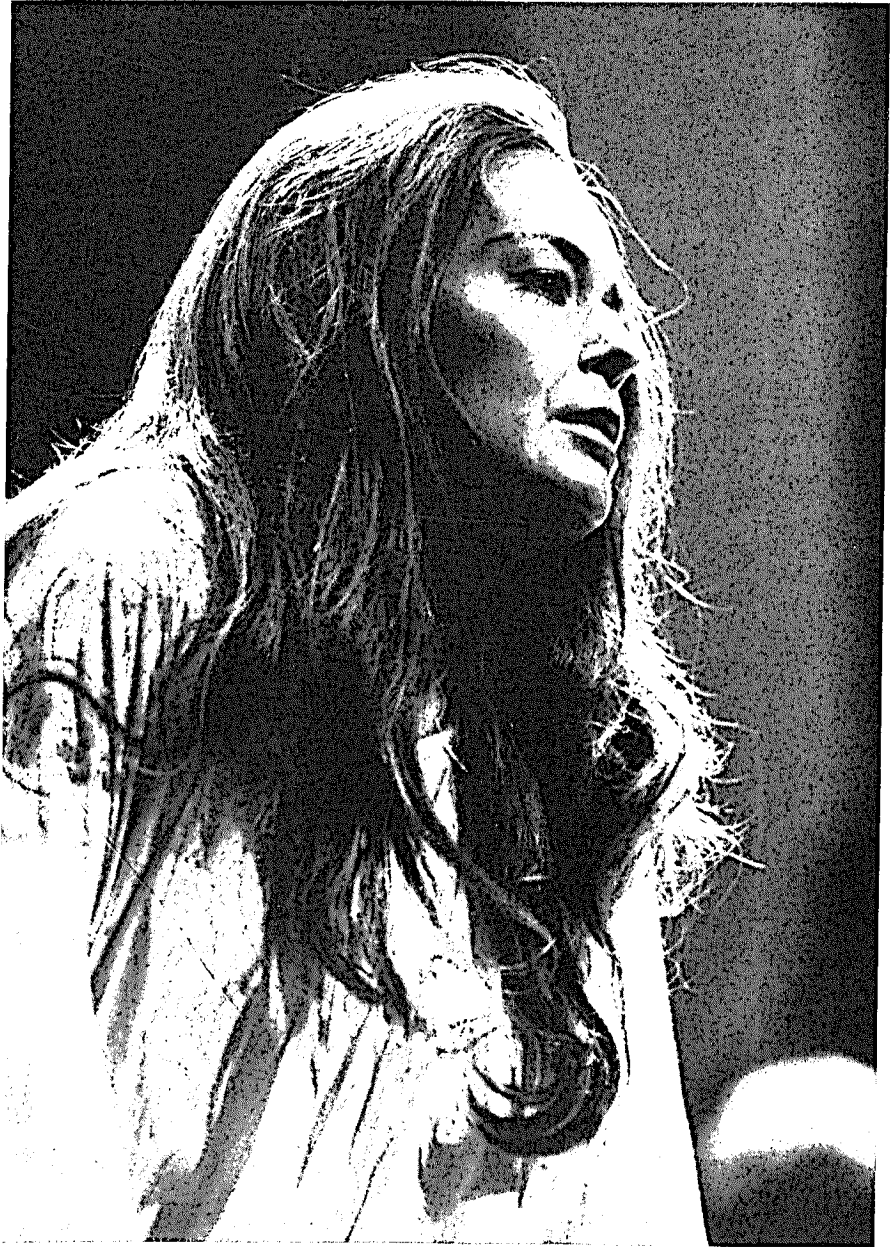
GUNTHER • FRANZ MAZURA



HAGEN • FRITZ HUBNER



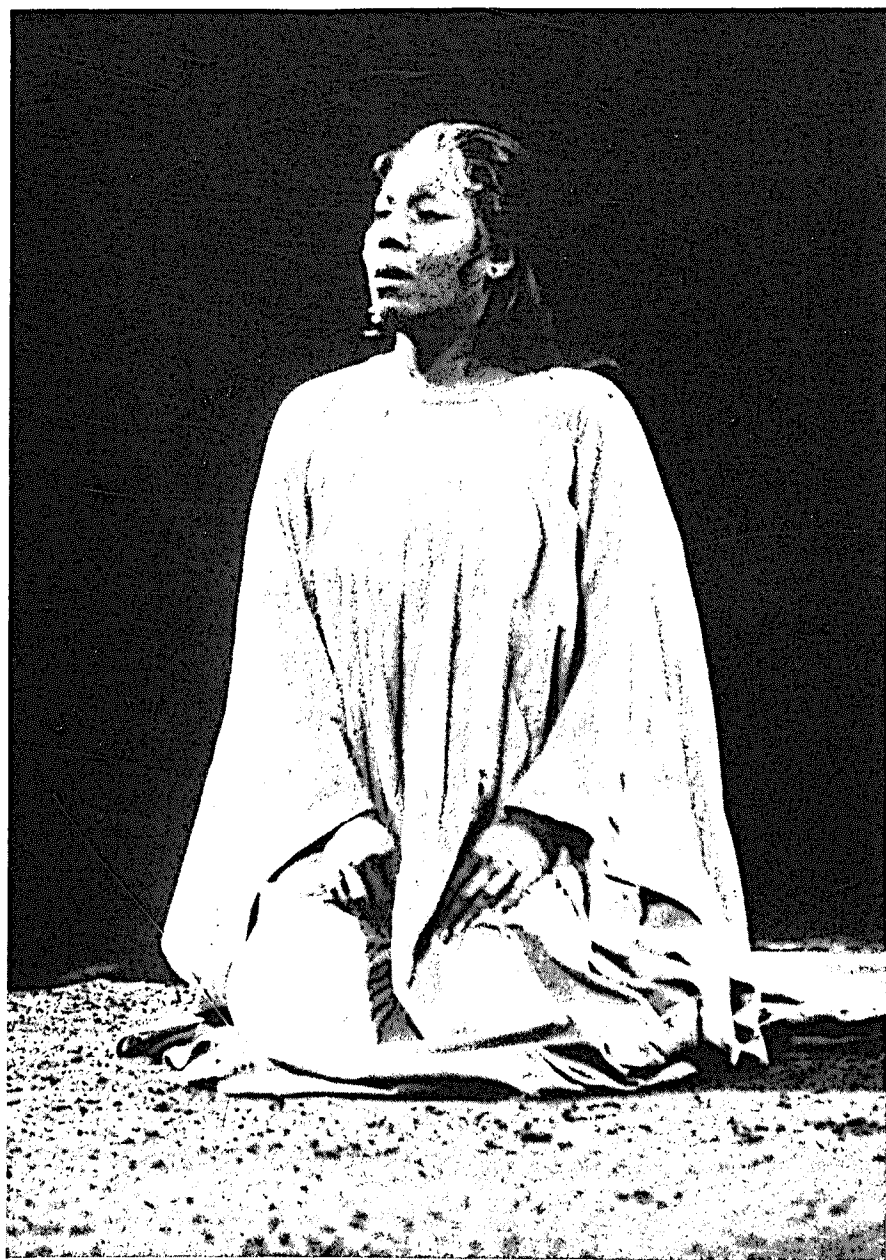
ALBERICH • HERMANN BECHT



BRUNNHILDE • GWYNETH JONES



GUTRUNE • JEANNINE ALTMAYER



WALTRAUTE · GWENDOLYN KILLEBREW



1. NORN · ORTRUN WENKEL, 2. NORN · GABRIELE SCHNAUT, 3. NORN · KATIE CLARKE



FLOSSHILDE • MARGA SCHIML, WELLGUNDE • ILSE GRAMATZKI, WOGLINDE • NORMA SHARP

fin du XIX^e siècle qui trouva son expression dans le positivisme. Toutefois, les fameux critères de la méthode scientifique ne sont pas tout simplement applicables à n'importe quel cas, à moins qu'on ne leur attribue un caractère d'universalité. D'ailleurs, à y regarder de près, il n'existe guère d'exposé théorique écrit au XIX^e siècle qui satisfasse aux critères en question. C'est pourquoi il importe que nous posions sous une autre forme la question du rapport qui existe entre le programme imaginé par l'artiste et sa réalisation dans l'ensemble de l'œuvre de Richard Wagner.

Ce qui nous intéresse, c'est le cadre esthétique dans lequel il a créé ses productions, les conditions de leur genèse, les intentions qui inspiraient leur auteur d'après son propre témoignage, les critères d'après lesquels il choisissait, avant l'élaboration de ses œuvres, leur genre et leur sujet, enfin, les effets qu'il espérait produire. Nous ne nous attacherons ici qu'à ces aspects de création esthétique, réservant à plus tard l'étude des conditions du succès des œuvres et le programme de leur interprétation.

I. L'ART DÉPOURVU DE PERSPECTIVE

Si l'on se donne pour tâche d'évoquer sous quel jour l'artiste créateur considérait l'aspect des arts dans leurs principes fondamentaux, à l'époque des deux révolutions de Dresde, on fera bien de présenter, outre la description pure et simple du cadre de cette époque, de remonter à celle où se place le début de ces phénomènes, à partir du moment où commença à se produire un grand revirement dans la société. Il ne sera pas seulement souhaitable, mais absolument nécessaire de nous référer pour le début de notre étude à la Révolution Française, en raison de sa portée immense et de l'influence qu'elle exerça au-delà des frontières nationales de la France. La Révolution Française de 1789, d'inspiration bourgeoise, peut être considérée comme ayant ouvert la voie à une nouvelle forme d'expression artistique par suite des répercussions qu'elle eut sur les Beaux-Arts, sur la littérature et la musique, qui commencèrent à connaître alors un renouveau et une transformation. L'action de Napoléon rejoint une tradition de la France monarchique. Il parvient bientôt à surpasser ses prédécesseurs sur le plan de la magnificence. Le talent particulier avec lequel il organise le culte public de sa personne — son prestige égalant celui du Roi Soleil — l'incite à prendre en mains l'évolution de l'art. Au cours de l'époque révolutionnaire, il avait déjà montré qu'il s'entendait à tirer parti de l'art sur le plan pratique ou, autrement dit, à utiliser les ressources qu'il pouvait y trouver pour étoffer sa propagande. Il fait appel aux talents éprouvés et aux pinceaux habiles pour le représenter sous les traits d'un héros impressionnant ou dans l'attitude du triomphateur antique. Pour s'en rendre parfaitement compte, il suffit d'évoquer les artistes de valeur dont il sut s'entourer et qui travaillaient pour lui. Etant donné que, dans ces conditions, la qualité de l'exécution artistique n'eut que rarement à souffrir de telles méthodes, on peut voir là une preuve de l'intelligence avec laquelle il assurait à chacun la possibilité de s'exprimer dans un domaine qui lui convenait — ce qui revient à dire qu'il commandait une peinture de bataille à Gros et non pas à Prud'hon pour ne pas risquer de se trouver un jour en face d'un tableau où l'on aurait vu des anges se livrer une bataille de fleurs. On voit en ce temps-là se perfectionner — chacun isolément — le tableau de genre, le portrait, la peinture monumentale de cérémonies et le motif allégorique, mais aucune tendance com-

mune ne vient donner un caractère d'unité à ces aspects disparates et cette situation s'aggrava encore après l'abdication de Napoléon.

Sur la scène, c'est à présent l'opéra qui s'est acquis la première place et qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, a réussi à supplanter l'art dramatique. La fondation du Conservatoire de Paris en 1795 est un exemple évident de ce revirement des valeurs. Au cours de l'ère post-révolutionnaire, on va voir se constituer en France deux formes d'opéras bien différenciées, quoique d'origine authentiquement françaises l'une et l'autre, et en dépit de leurs formes d'expression dissemblables, on peut les considérer comme des spécimens typiques d'une évolution qui deviendra européenne. Il y a de tout, en elles: diverses expériences timides, des opéras révolutionnaires, des œuvres jugées acceptables et d'autres qu'on a refusées, et leur amalgame a eu pour résultat final la double formation de l'Opéra Comique et du Grand Opéra. Ce qui distingue les deux genres, ce n'est pas tant le choix du sujet que l'importance qui y est accordée à la musique. Autrement dit, on rangea d'emblée dans la catégorie de l'opéra comique les œuvres où la parole, le dialogue simplement parlé, intervenaient dans l'action. Ainsi, la nécessité d'un heureux dénouement n'est là que d'importance secondaire, ce n'est pas lui qui constitue l'élément caractéristique par lequel la forme de l'opéra se distingue; il ne fait pas forcément partie des conditions indispensables de l'opéra comique. Parmi les plus brillants représentants de ce genre, nous nous bornerons à citer François A. Boieldieu et après lui Daniel F. E. Auber. Les œuvres de Boieldieu et de ses successeurs révèlent de façon évidente dans quel sens allaient alors les goûts du public parisien. On trouve, harmonieusement unis dans un même répertoire, les motifs de prédilection, tout empreints d'exotisme et d'orientalisme, et des sujets d'inspiration nordique et ossianiste. Quant au Grand Opéra français, il subit dans une assez large mesure l'influence des compositeurs italiens. Rappelons à ce sujet que Cherubini et Spontini avaient créé, outre des pièces de musique sacrée, des œuvres qui, il faut bien le dire, exercèrent une action décisive sur l'évolution du Grand Opéra.

La Convention, sous la Révolution, avait aboli l'Eglise; quiconque pratiquait la religion s'exposait à des sanctions. Le peuple de Paris avait acquis sa liberté, mais il avait faim et il fallait le distraire. Le Sueur, compositeur et chef des chœurs de la cathédrale Notre-Dame de Paris, emprisonné un certain temps pour «devenir raisonnable», se fit, après avoir recouvré sa liberté, le chantre de la raison dans divers hymnes révolutionnaires et dans des opéras horribles. Finalement, ce furent, à peu d'exceptions près, tous les grands musiciens de Paris qui suivirent son exemple et qui exprimèrent de même, sur un ton grandiloquent, les mérites de la Révolution. La vogue de ce nouveau genre s'explique évidemment par l'enthousiasme patriotique de l'époque et par le besoin de distraction d'un public toujours inassouvi. En consultant les documents de cette période, on constate quel vif intérêt portait la population parisienne aux représentations théâtrales. On lit ainsi, dans une lettre que Madame Cherubini écrivait à Hiller, alors à Leipzig: «Le matin, c'était la guillotine qui fonctionnait, mais le soir, on ne trouvait plus au théâtre une seule place disponible.»⁵ Le peuple fêtait sa révolution. «C'était un ton nouveau qui commençait à s'imposer, au cours de ces séances communautaires, et qui y trouvait un écho multiple... Les compositeurs rivalisaient à qui utiliserait le plus d'exécutants, les chœurs les plus denses et les orchestres les plus fournis. Méhul réussit à en installer trois les uns en face des autres... Le Sueur alla jusqu'à

quatre... Même Grétry, qui n'était plus jeune et montrait relativement plus de discrétion, ne pouvait pas se soustraire à l'obligation de célébrer encore la République en écrivant de bruyants opéras révolutionnaires»⁶.

Le couronnement de Napoléon transforma en Empire cette première république. Les opinions de jadis durent céder le pas à une nouvelle mentalité dans une optique impériale. Sans faire preuve d'opportunisme exagéré, les compositeurs s'adaptèrent à la situation nouvelle. Il fallait bien se tirer d'affaire. Grétry se vit décerner la croix de la légion d'honneur; Cherubini tomba en disgrâce. Dans des œuvres musicales déjà connues, on se contenta de changer les textes; on eut, au lieu d'opéras révolutionnaires, des opéras à la gloire de l'empereur. En ces temps d'instabilité, il est naturel que les témoignages sincères fussent rarissimes. Mais tous les compositeurs, sans exception, avaient en commun la ferme volonté de distraire et c'est ce qui explique sans nul doute leur incontestable, leur énorme succès. «Ils enrichirent leur art par l'apport de sonorités inédites et d'effets instrumentaux raffinés. Ils tentaient sans cesse de nouvelles expériences et, par là, ils aboutissaient à des résultats qui, au moins sous une forme encore rudimentaire, préfiguraient de façon frappante certaines innovations ultérieures... L'objectif auquel ils consacraient nettement leurs efforts, c'était d'opérer une fusion entre les principes qui avaient régi les drames musicaux de Gluck et la technique des motifs dont Haydn était le représentant, autrement dit la création de l'opéra symphonique de grand style. Mais leurs trouvailles demeurèrent presque inutilisées, en marge de l'évolution générale qui s'orientait, pour s'y réfugier, vers les illusions pseudo-réalistes du romantisme réaliste»⁷.

On a dit, sur les rapports de Napoléon et de Spontini, certaines choses qui, en raison de l'importance qu'eut ce compositeur pour l'évolution du Grand Opéra, ne sont pas sans intérêt. Pour nous, ce qui en fait la valeur, c'est que Wagner, vers la fin de 1844, rencontra ce musicien à l'occasion d'une reprise de «La Vestale» au répertoire du Théâtre de la Cour de Dresde, et que dans ses «Souvenirs sur Spontini», en évoquant cette circonstance, il exprime à son sujet des idées originales⁸. Pour notre sujet actuel, on peut résumer ce problème complexe en disant qu'à la suite de Gluck, la contribution de Spontini à l'épanouissement du Grand Opéra, sous l'Empire, a joué un rôle déterminant. C'est dans son œuvre que le régime impérial a connu une véritable apothéose sur le plan artistique. H. W. Riehl, qui écrivit en 1851 un essai sur Spontini, ne craint pas d'affirmer qu'il faut considérer ce compositeur comme étant par excellence l'auteur du drame musical en France sous l'Empire. Cette étude de Riehl, qui date de 1851, contient en outre une considération d'ordre général qui a trait à l'influence qu'exerce la société sur la musique; ce passage mérite, en raison de l'analyse subtile qu'il contient, d'être cité ici: «D'autre part, l'évolution historique de la musique — comme Spontini nous en donne un exemple typique — subit également le contrecoup des grands mouvements et revirements politiques de l'époque. Toute histoire de l'art est une fraction de l'histoire des civilisations et celle-ci, à son tour, est inconcevable, dans quelque partie que ce soit, sans qu'un lien étroit ne la rattache à l'histoire politique. Or, ce ne sont pas les événements de la vie publique qui agissent vraiment de façon directe sur les créations de l'art, mais plutôt la coexistence de la vie artistique et de la vie publique, qui ont chacune leur caractère propre et dans lesquelles on peut voir au même titre des produits de toute l'activité des peuples — imprégnées de courants mystérieux dont elles dépendent. C'est pourquoi le spécialiste conscien-

cieux d'histoire de l'art n'envisagera pas l'histoire de l'art en suivant pas à pas l'histoire politique, mais il ne pourra pas se dispenser de se référer aux aspects qu'a pu prendre, à telle ou telle époque, la vie publique, dès qu'il lui faudra analyser, expliquer et interpréter le caractère de la période envisagée, car celle-ci se compose toujours d'une union étroite entre l'art, la science et la politique rapprochés en une harmonieuse interdépendance»⁹.

Après la double abdication forcée de Napoléon qui devait mettre fin au premier Empire, la situation politique et sociale de la France fut à maintes reprises soumise à des bouleversements, à des troubles, à des tensions intérieures, à la suite du retour des Bourbons, sous le règne de Louis XVIII et de Charles X et de leur successeur, le prince d'Orléans, Louis-Philippe, surnommé le roi-citoyen, monarque aux allures libérales; toute cette période confuse devait trouver son expression dans une forme d'art adéquate. Il est bien normal que, dans cette atmosphère d'instabilité économique, de troubles révolutionnaires et de changements fréquents de régime, on ait confié à un genre artistique nouveau de dissimuler et de masquer sous un voile de fiction les antagonismes et les disparités qui perçaient de toutes parts. Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir le public parisien se complaire [entre les révolutions, la deuxième république et le Second Empire] à se retrouver sur scène dans un cadre artificiel aux proportions colossales. «Le tournant décisif se situe au moment où s'impose le Grand Opéra sous le règne du roi-citoyen; toutefois, le côté visuel du spectacle avait, de tout temps, constitué une partie essentielle du théâtre et toujours eu tendance à prendre le dessus sur l'élément dramatique et auditif... Ce qui caractérise la culture de la société sous la monarchie de juillet et le Second Empire — culture de parvenus — c'est qu'elle recherchait, au théâtre comme ailleurs, des manifestations de style monumental et imposant; on aimait d'autant plus à exagérer une apparence de grandeur que l'absence d'une grandeur réelle se faisait cruellement sentir. Lorsqu'on voit une société donner sa préférence à une forme de vie qui se tourne vers la représentation, vers les aspects grandioses, vers un luxe prétentieux, il n'y a, on le sait, que deux explications possibles à son comportement: ou bien elle obéit à un amour naturel de la grandeur à la mesure de celle qui lui est naturelle, ou bien elle se laisse entraîner par une hantise du colossal qui doit l'aider à compenser une carence dont la conscience lui est plus ou moins douloureuse. Les édifices somptueux du XVII^e siècle correspondaient à l'atmosphère de magnificence dont s'entourait la Cour au temps de la monarchie absolue; l'imitation, au XIX^e siècle, de ce même style reflétait l'ambition d'une bourgeoisie fière de son ascension récente, désireuse de prendre place dans le cadre des splendeurs passées. L'opéra devint par conséquent le genre préféré de la bourgeoisie, car cette forme artistique se prêtait mieux qu'aucune autre à l'ostentation, au déploiement d'une riche mise en scène et à l'accumulation d'effets toujours plus impressionnants»¹⁰.

Les auteurs d'opéras allaient chercher le sujet de leurs œuvres à des sources fort diverses, puisqu'on l'empruntait aussi bien à Shakespeare, à Walter Scott ou à Bulwer qu'à Hugo ou à Dumas; mais quant au librettiste chargé de l'adaptation, c'était toujours le même que réclamaient tous les compositeurs. On sait ce qu'avait représenté Lorenzo da Ponte au XVIII^e siècle; c'était désormais Eugène Scribe qui, dans d'autres conditions, allait jouer un rôle semblable, car il connaissait le secret qui permettait d'agir au maximum sur le public. Inspiré par sa prédilection pour les tableaux de style monumental, il s'entendait à calculer, sur tous les plans, les possibilités qu'offrait, sur scène, telle ou telle

réalisation. Aussi ne tarda-t-il pas à devenir le maître incontesté des rédacteurs de livrets à l'usage du Grand Opéra français. La méthode qu'employait Scribe consistait à : «... réduire le sujet du livre original, quel qu'il fût, à ses grandes lignes, et veiller à ce que l'action ne fût axée que sur un conflit unique et ne se dispersât jamais entre plusieurs... Même ses adversaires les plus acharnés ne pouvaient lui contester un don extraordinaire qui lui permettait de deviner, sans jamais se tromper, quels éléments étaient faits pour agir à coup sûr sur les spectateurs. On a même pu affirmer à juste titre que la sûreté de cet instinct scénique atteignait chez Scribe le caractère d'une sorte de science... Il était passé maître dans l'art du découpage. Dans un livret dû à sa plume, on pouvait dépister sans peine tous les «points de repère», comme disaient alors les membres de la claqué des théâtres parisiens; la structure et la répartition des plans étaient conçues selon un système d'architecture si habile que le finale de chaque scène déchainait forcément les applaudissements du public. Scribe évitait tout ce qui aurait risqué d'amoindrir l'intensité de l'effet produit par la musique, comme par exemple des conflits trop complexes, un sujet trop proche de de la réalité, un sens trop subtil à saisir»¹¹. Pour lui, le comble de l'adresse consistait à prendre pour base le texte d'un roman contemporain et à l'adapter par un processus adéquat aux besoins du théâtre lyrique. Les scènes de la vie théâtrale qu'exécute à cette époque, avec une sublime ironie, le caricaturiste Gustave Doré, nous aident à imaginer à quel point ce genre d'opéra savait conquérir son public. Lorsque G. Meyerbeer, Berlinoise d'origine, débarqua à Paris après quelques détours, Scribe fut heureux de trouver en lui le compagnon d'armes d'une valeur égale à la sienne dont il avait toujours rêvé. Leur collaboration eut pour résultat ce que Kirchmeier appelle fort pertinemment l'idéologie du Grand Opéra. L'éclectisme de Meyerbeer, dans son ensemble, et sous sa forme accomplie, peut se résumer, à quelques exceptions près, dans une conception qui est celle de l'opéra à décors gigantesques. C'est là une constatation qu'il ne faut pas perdre de vue, bien que certains ouvrages de musicologie aient insisté sur le talent consommé avec lequel il utilise les ressources d'un orchestre monstrueux, affirmant que sa musique possède, dans une optique équitable, une valeur intrinsèque indéniable. Le type d'opéra qu'il réalisa alors réunissait tous les éléments scéniques propres à séduire et renfermait un mélange hétérogène de musique, de chant et de danse, conçu pour être vu autant que pour être entendu, bref un ouvrage où tout était mis en œuvre pour éblouir et stupéfier le spectateur. L'opéra de Meyerbeer ressemblait à un programme de music-hall des plus composites, et ce qui lui conférait une certaine unité, c'était plutôt le rythme auquel se déroulait la succession des tableaux que la prédominance nettement sensible de l'élément musical. Il était destiné à un public qui ne s'intéressait pas vraiment à la musique»¹². Quoi qu'il en soit, son compositeur, tel qu'il nous apparaît, reflète à la perfection, dans cette forme exubérante du théâtre musical, les courants ambivalents qui régnaient alors sur la société et la politique.

Comme nous venons de le voir, deux genres nettement différents, l'Opéra comique et le Grand Opéra, avaient pris leur essor en France et y avaient atteint leur apogée. En Allemagne, il aurait été vain d'espérer un épanouissement analogue dans ce domaine, en raison des conditions politiques désastreuses dont nous donnerons un aperçu par la suite. L'opéra italien et l'opéra français dominaient sans conteste non seulement dans les petites principautés, mais aussi dans les grandes métropoles allemandes, comme Vienne, Munich, Dresde

ou Berlin, pour ne citer que celles-là. De même, les directeurs de théâtre lyrique qui choisissaient le répertoire étaient généralement imprégnés d'influence italienne et française. Ainsi, Spontini demeura à l'Opéra de Berlin jusqu'en 1841: Meyerbeer y fit la loi jusqu'en 1847. En ce temps-là, Robert Schumann se désolait de voir, dans son pays, l'opéra acculé à une situation lamentable; chaque matin et chaque soir, disait-il, il priait le ciel de doter sa patrie d'un opéra allemand. Or, il renouait là avec une tradition déjà ancienne. On se souvient que, plus d'un demi-siècle auparavant, Mozart avait déjà formulé au même sujet de violentes doléances, alors que les conditions n'étaient certainement pas plus favorables, et Hebbel, en 1848, aimait encore à se moquer des tendances particularistes que professaient les patriotes de la Confédération Germanique: «... on les voit à présent réfléchir pour trouver par quel moyen ils pourraient bien se rattacher à l'Allemagne sans vraiment s'y rattacher. Ils font penser, dit-il, à deux personnes qui vont s'embrasser, mais qui préféreraient se tourner le dos»¹³. Il est bien inutile d'insister sur les difficultés insurmontables qu'aurait rencontrées la réalisation d'un opéra allemand dans de pareilles circonstances? Malgré tout, un petit nombre de compositeurs réussit à mettre au point, dans les limites des pays de langue allemande, un type d'opéra dont les spécimens les plus marquants — même en tenant compte des influences françaises dont ils gardent les traces — se distinguent par la nouveauté et l'originalité de leur sujet. Sous ce rapport, c'est le «Fidelio» de Beethoven qui mérite la première place. Sa caractéristique essentielle — du point de vue de la présente étude — se situe moins dans le problème du couple Florestan et Léonore (qui est d'ordre individuel) que dans l'expression, sur un plan supérieur, d'un idéal cher à Beethoven, celui d'une «liberté universelle» à laquelle ont droit tous les hommes. On voit que ce mode de pensée est, somme toute, très proche des revendications qui se faisaient entendre au début de la Révolution française.

L'inspiration d'E.T.A. Hoffmann devait s'orienter vers d'autres horizons: son principe était d'opérer l'union de la réalité et de l'imagination onirique, tendance qu'on retrouve dans une large mesure chez les compositeurs allemands du pré-romantisme, qui en firent une des bases de leur esthétique. Dans son œuvre, Hoffmann permet au merveilleux d'échapper aux contraintes de la réalité et lui donne une dimension nouvelle qui crée à elle seule un nouveau style. A ce propos, nous voyons apparaître distinctement les différences fondamentales qui existent entre le romantisme français et le romantisme allemand quant à leurs conceptions de l'univers suprasensible. C'est pourquoi Renner a pu dire que la poésie française présente le phénomène sous l'aspect symbolique et la poésie allemande, sous l'aspect métaphysique¹⁴.

Carl Maria von Weber, avec l'ensemble de son œuvre, eut le mérite de se rattacher sans heurt à ses précurseurs. Dans sa «Préface au Freischütz», W. Zentner porte à son sujet le jugement suivant: «On a cherché à quel élément cet opéra devait son caractère typiquement allemand et on l'a attribué à la justesse des accents avec laquelle la musique s'y fait l'interprète du désir secret de toute une époque, le porte-parole d'un sentiment commun à tous. Mais en se référant à l'histoire universelle de la musique, on n'aurait pas de peine à prouver que plusieurs parties du «Freischütz» ont leur origine en terre étrangère»¹⁵. On peut y déceler certains rapports avec des compositions de Méhul, que Weber admirait et prenait pour modèle, ou encore le ton pathétique de l'opéra seria de l'Ecole napolitaine. Mais au contraire, on trouve aussi toute une série de passages de la partition qui témoignent d'une «nature incontestablement

allemande».¹⁶ Ce serait une erreur que de reprocher au «Freischütz» de Weber une sorte d'éclectisme, en considérant qu'un autre élément encore vient y jouer un rôle décisif qui dépasse même les limites de l'opéra traditionnel. Jusqu'à présent nous avons vu dans l'opéra que l'intérêt central se condensait autour d'un personnage, à titre d'individu ou de type universel, qui tenait le rôle du héros dans le déroulement de l'action. Désormais, une nouvelle dimension prend place à ses côtés: la nature. Remarquons à ce propos que l'intention de Weber n'était pas seulement de dépeindre la nature dans un style purement réaliste. «Le vrai visage de la nature ne se révèle pas au romantique de façon directe en tant qu'objet concret, mais comme son reflet dans l'œil humain, dans le cœur humain, dans l'âme de celui qui la contemple»¹⁷. C'est alors qu'on voit s'affronter le monde des esprits et celui des hommes, motif qui deviendra un des ressorts les plus puissants de l'opéra romantique allemand. Il faut également rappeler ici les œuvres de H. Marschner qui ne sont pas sans analogie avec celles de Weber, placées elles aussi sous la devise «per aspera ad astra». Si l'on cherche pourquoi le genre de l'opéra, comparé à l'essor qu'il avait pris en France, avait eu tant de peine à s'imposer en Allemagne, on devra reconnaître que la cause principale de cette différence réside dans la disparité des conditions sociales des deux pays. Il n'existait pas en Allemagne une bourgeoisie comparable, sous l'angle du pouvoir politique et économique, à la bourgeoisie française sous la monarchie de juillet. Il faut bien reconnaître, comme le fait A. Hauser, que le Grand Opéra français — phénomène complexe — doit être interprété comme un art d'essence représentative. Or, en Allemagne, la situation était tout autre et datait du XVIII^e siècle. Tout le pays était morcelé en principautés indépendantes. Seule l'occupation à l'époque napoléonienne avait interrompu, pour un certain temps, cet état de choses; mais le Congrès de Vienne devait le reconstituer. Ainsi, on le voit, après le Congrès de Vienne, l'Allemagne est une juxtaposition de petits états et de villes libres, dans une atmosphère de restauration conforme à l'esprit de la Conférence de Carlsbad. Evidemment, on ne peut pas attendre d'une bourgeoisie répartie ainsi sur plusieurs pays qu'elle fasse preuve d'une conscience commune de sa condition; il faut attendre 1834, date où fut fondée la première Union douanière allemande, pour noter une tentative d'unification, au moins dans le domaine économique. Il est compréhensible — même si on a peine à y souscrire — que, vivant dans une société aussi mal structurée, les adeptes du romantisme allemand cherchent un refuge dans un retour au passé et tentent de sublimer le présent en s'adonnant au mal du siècle et au désir de la mort. De même, se manifeste un effort désespéré, utopique, ayant pour but l'avènement d'un avenir meilleur, tendance qui ne s'appuie pas sur des conceptions nettes et qui consiste uniquement à adopter une attitude négative en face de la réalité existante. Si l'on tient compte de ces données, on comprend qu'en Allemagne, l'opéra ne pouvait pas être un art représentatif dédié à une bourgeoisie consciente de sa valeur, animée d'un désir de grandeur, disons même de mégalomanie. L'opéra allemand, au contraire, devait exprimer le désarroi de l'individu sans défense, à la recherche de valeurs unificatrices, supérieures à l'individu isolé. Ce sera donc la représentation de la nature qui va assumer la fonction d'un monde meilleur et — comme dans le «Freischütz» de Weber — s'opposer, en un contraste frappant, aux puissances infernales et sinistres. Or, lorsque Max se trouve livré, désarmé, aux puissances des ténèbres, c'est le caractère divin inhérent à la nature qui viendra à son secours. C'est vraiment l'expression impitoyable d'une

situation sans issue d'où l'individu ne peut se dégager, car le personnage nous est présenté sans cesse condamné à une lutte inégale, victime d'influences inexplicables dont l'origine est inconnue. L'aspect sous lequel se montre ainsi le héros du drame est foncièrement opposé aux idées-clés du siècle des lumières, il est la conséquence de l'impuissance politique de l'époque, traduite sur le plan individuel par la représentation du destin désespéré d'un malheureux sans défense.

On peut constater que Wagner, lui aussi, — on l'a remarqué bien souvent — a commencé par se débattre au milieu de ce pluralisme et de ces coexistences de styles et de tendances diverses. Les premiers essais qu'il compose prouvent combien il se préoccupait alors de ces diverses formes d'art. Au début, on peut noter une certaine parenté avec Beethoven, mais bientôt il adopte l'esthétique du Grand Opéra français contre lequel il réagira énergiquement ensuite, dès l'instant où il se mettra à travailler à la partition de «Rienzi». Ses premiers séjours à Paris et les expériences négatives qu'il y fait éveillent peu à peu en lui le désir de créer des œuvres d'un caractère inédit. La première condition de ce renouveau consiste d'abord à renoncer aux formes périmées de jadis, c'est-à-dire à celle de l'opéra traditionnel dont il se détache en terminant «Rienzi». Dix années vont alors passer marquées par la révolution de Dresde et le long exil qui la suivra. Elles lui apporteront bien des changements sur le plan extérieur et dans sa vie intérieure, et c'est au bout de ces dix ans qu'il donnera enfin une expression littéraire à ses idées et à ses inspirations, radicalement transformées, capables aussi d'opérer des transformations. Il les réunira, dans ses écrits théoriques, sous le titre «L'œuvre d'art de l'avenir» pour qu'elle puissent exercer une action efficace sur le plan pratique.

Dans sa «Communication à mes amis», Wagner relate qu'après avoir terminé le «Vaisseau fantôme» et avant d'esquisser le plan de «Tannhäuser», il s'était intéressé au drame historique pendant un bref laps de temps, mais il n'avait pas tardé à constater, et toujours plus nettement, que seule la mythologie pouvait lui fournir une base valable pour la composition d'une œuvre poétique conforme à ses aspirations.

II. L'ŒUVRE D'ART DE L'AVENIR: DEVOIR ET LÉGITIMATION DE L'ART
Le traité intitulé «L'œuvre d'art de l'avenir», écrit en 1849/50 pendant l'exil de Wagner en Suisse est, quant au sujet, la suite directe de son essai «L'art et la révolution» qui datait de juillet 1849. Ce nouvel ouvrage (ainsi qu'«Opéra et drame», rédigé en 1851) peut être considéré comme une forme plus étoffée du programme qu'il avait esquissé, en se bornant à exposer ses thèses, dans «L'art et la révolution».

Dans cet ouvrage antérieur, Wagner avait déjà ébauché, au vrai sens du mot, le plan d'une «perspective politique» de l'art. Sans inciter à prendre l'art grec pour modèle absolu, sous la forme d'une imitation servile, il le donne en exemple, car il voit en lui une réelle interpénétration de l'art et de la réalité politique.

En écrivant «L'œuvre d'art de l'avenir», Wagner a donc cherché à présenter cette interdépendance de façon plus détaillée et d'en faire la base essentielle de toute une théorie esthétique de portée générale. Son essai suivant, «Opéra et drame», ira plus loin encore dans l'exposé de ce programme d'envergure universelle: l'auteur s'y applique à adapter à l'époque présente les données qu'il a rassemblées jusque-là, et, de plus, il envisage en détail le problème du choix

du sujet et celui des conséquences qui en résultent pour la réalisation de l'œuvre d'art totale.

En analysant le plan du traité «L'œuvre d'art de l'avenir», nous constaterons aussitôt que — sans tenir compte de la division en cinq chapitres, que nous avons quelque peine à admettre — chacune de ces subdivisions s'efforce de donner une définition de ce qu'est l'art, ou au moins de ce qu'il doit être. — Dans les limites de ces cinq chapitres, Wagner, à la recherche d'une définition, se place tout d'abord sur un plan général (Chapitre I: L'Homme et l'Art en général); de là, il se lance dans une ample comparaison avec l'art grec de l'antiquité (Chapitre II: L'Homme artiste et l'Art qui en dérive immédiatement; Chapitre III: L'Homme considéré comme artiste créateur par l'emploi des matériaux naturels); ensuite, il envisage un autre problème et se demande dans quelle mesure cet exemple peut se transposer dans le présent (Chapitre IV: Principes fondamentaux de l'œuvre d'art de l'avenir; Chapitre V: L'artiste de l'avenir). Notons qu'au passage, il effleure, dans son exposé, des questions de détail, comme celles du choix du sujet et de la structure de l'action qu'il traitera plus à fond au deuxième chapitre de son traité «Opéra et drame».

Une particularité qui nous frappe dans l'attitude de Wagner tandis qu'il tente de déterminer sous l'angle de la valeur générale les devoirs et la légitimation de l'art, c'est qu'il adopte un principe selon lequel l'homme constitue le point central de l'effort artistique. Précisons que cet homme n'est pas une créature isolée, un individu, mais l'homme en tant qu'être social, situé au cœur du conflit entre l'individu et l'espèce. Ce faisant, Wagner revient — consciemment ou non — aux idées du XVIII^e siècle, parfois même à celles de l'époque classique qui, dans l'optique du XIX^e siècle hostile à la forme de pensée encyclopédiste, ne semblaient plus acceptables pour l'élaboration d'une théorie esthétique de portée générale.

Pour Wagner, quand il veut définir la nature, il la considère dans ses relations avec l'homme — car c'est en elle que la vie humaine prend sa source. Cette même nature obéit à des lois objectives (que Wagner appelle «nécessités»). Il faut, pour que l'homme reconnaisse ces lois, qu'il suive le long enchaînement des phénomènes naturels. Ceux-ci lui apparaissent tout d'abord sous un aspect «arbitraire» et non sous celui de la «nécessité».¹⁸ Wagner croit pouvoir distinguer trois étapes dans le cheminement qui aboutit à cette connaissance; premier stade: l'homme s'arrache à «l'inconscience d'une vie animale naturelle» pour s'opposer à la nature, ce qui a pour effet de développer en lui la pensée et grâce à elle, il cherche à s'expliquer pourquoi il est dépendant de la nature. Deuxième stade: un second essai d'explication consiste à interpréter «le rapport des phénomènes accessibles à nos sens» sous un angle «humain», c'est-à-dire en leur prêtant une signification de nature subjective (par ex. la mythologie grecque, pour aider à la compréhension du lever et du coucher du soleil, phénomène naturel obéissant à des lois objectives, avait inventé l'existence d'un dieu d'apparence humaine, Hélios, qui effectuait chaque jour le même trajet, monté sur le char du soleil); troisième stade: la reconnaissance de cette erreur amène l'homme à saisir le caractère objectif des lois de la nature (autrement dit, il ne voit plus désormais, dans le lever et le coucher du soleil, «l'acte arbitraire d'un dieu», mais l'effet d'une «nécessité» dans le sens d'une vérité d'ordre physique et astronomique).

La conscience des lois naturelles a pour conséquence de montrer à l'homme que sa propre vie est régie, elle aussi, par des nécessités analogues, par des lois

objectives et qu'il est uni par des liens étroits à la nature. Sans expliquer là de façon plus précise en quoi consistent exactement les lois objectives qui régissent la vie humaine, Wagner nous dit, sans plus, que la vie humaine — « enchaînée par les lois arbitraires de l'Etat »¹⁹ n'est pas encore à même d'obéir à ces lois objectives, et il nous donne déjà ici une définition générale provisoire du devoir qui incombe à l'art: « La mise en action de cette conscience (celle de l'existence de ces lois), le représentation de la vie (désormais) reconnue, l'image de sa nécessité et de sa vérité — voilà ce qu'est l'Art »²⁰. « ... De même, l'art ne sera pas ce qu'il peut et doit être tant qu'il ne sera pas l'image fidèle, — reflet de sa conscience — du véritable homme et de la véritable vie nécessaire aux hommes, donc, tant qu'il lui faudra emprunter les conditions de son existence aux erreurs, aux travers et aux monstruosité de notre vie moderne »²¹. « ... L'art ne sera libre que lorsqu'il n'aura plus à rougir des rapports avec la vie ... L'art ne s'affranchira de sa dépendance de la vie (c'est-à-dire de la vie actuelle contraire à la nature) que dans la connexité avec la vie d'hommes véritables et libres. »²²

Le raisonnement de Wagner s'attache ensuite à deux questions. Il se demande tout d'abord quelles sont ces lois objectives qui déterminent les besoins de la vie humaine et, ensuite, pour quelles raisons elles n'agissent pas encore sur le plan de la réalité, pourquoi les hommes n'ont pas le pouvoir d'orienter leur vie d'après ces lois; enfin, il s'interroge sur les causes qui empêchent l'art de présenter aux hommes l'objectif par excellence. Ces considérations que Wagner expose là se rattachent au déroulement de la connaissance exposé plus haut où nous avons vu l'homme prendre peu à peu conscience des lois objectives de la nature, plus exactement au point de transition du second au troisième stade. Nous avons vu, au second stade, comment les essais d'explication auxquels se livraient les hommes consistaient encore en images subjectives, « arbitraires », et adoptaient ensuite un caractère religieux (rappelons encore l'exemple du « dieu-soleil » de la mythologie grecque). Or, ces conceptions religieuses adoptées par un peuple deviennent par la suite autant de points de départ pour des considérations de nature scientifique. Les sciences, c'est un fait, permettent de reconnaître les lois naturelles objectives, mais elles ont aussi tendance à s'imposer en souveraines absolues et à dominer l'homme. Le seul pouvoir, dit Wagner, capable d'empêcher de tels excès, c'est celui qui inventa jadis les interprétations de genre religieux et qui fut le premier à rendre possible l'existence des sciences, à savoir le peuple.

La conception du « peuple » qu'a Wagner, celle qu'il présente ici, n'a presque rien de commun avec le sens dans lequel l'a employée le national-socialisme pour qui le « peuple » signifiait une « communauté ethnique », c'est-à-dire « raciale ». Pour Wagner, un « peuple » se reconnaît plutôt à une communauté d'intérêts, à la présence d'un élément unificateur grâce auquel des individus isolés finissent par former un peuple, enfin, à la satisfaction commune de besoins également communs: « Le Peuple fut de tout temps l'ensemble de tous les individus qui formaient une chose commune. Ce fut à l'origine la famille et les tribus, puis les tribus réunies par la même langue en nation. Pratiquement, par la domination universelle de Rome, qui absorba les nations, et théoriquement par le christianisme qui n'admit plus que l'homme, c'est-à-dire l'homme non pas national, mais chrétien, l'idée de peuple s'est tellement étendue ou même volatilisée qu'en elle, nous pouvons comprendre soit l'homme en général, soit, d'après la conception arbitraire politique, une certaine partie des ci-

toyens de l'Etat, celle qui d'ordinaire ne possède pas... C'est pourquoi aussi, dans nos temps les plus modernes, la question a été posée souvent avec des intentions très différentes: qu'est-ce donc que le peuple? ... Voici la réponse qu'il faut faire à cette question: Le Peuple est l'ensemble de tous ceux qui ressentent une nécessité commune. A lui, par conséquent, appartiennent tous ceux qui reconnaissent leur propre détresse comme une détresse commune, ou qui en trouvent la cause dans une détresse commune, c'est-à-dire tous ceux qui ne sauraient espérer apaiser leur détresse que dans l'apaisement d'une détresse commune, et qui, par conséquent, emploient toute leur force vitale à apaiser leur détresse reconnue comme une détresse commune; — car il n'y a que la détresse qui pousse aux excès qui soit la vraie détresse; et seule cette détresse est la force du véritable besoin; seul un besoin commun est un véritable besoin; seul qui ressent un véritable besoin a le droit de le satisfaire...»²³.

Dans ce passage, Wagner donne une première réponse à la question posée plus haut au sujet des lois objectives, des besoins de la vie humaine; l'une de ces lois est de réaliser les intérêts communs d'une majorité. Le but d'un intérêt commun consiste à empêcher la prédominance de tous les intérêts égoïstes que des minorités ont réussi à satisfaire en exploitant la majorité — au détriment des vrais besoins: «Le besoin de luxe d'une minorité... torture, consume, brûle et tourmente, jamais assouvi... il dissipe, pour un seul moment de jouissance, l'activité et la force vitale de milliers d'indigents, il vit de la faim dont souffrent constamment des milliers de malheureux... Et... ce besoin de luxe... régit le monde; c'est lui l'âme de cette industrie qui tue l'homme pour le changer en machine; l'âme de notre Etat qui déclare l'homme sans honneur pour le faire rentrer en grâce comme sujet... c'est lui... l'âme, la condition de notre Art!»²⁴

Ici, dans cette esquisse tracée à grands traits, nous voyons pour la première fois dans quel cadre il faut se représenter ces «véritables besoins», à savoir dans le cadre d'une «communauté»; néanmoins, il ne nous est pas précisé avec clarté ce qu'il faut entendre sur le plan concret par ce terme de «véritables besoins». Commençons par nous rappeler la définition de valeur générale que donne Wagner à propos de l'art au début de son traité («représentation de la vie reconnue, l'image de sa nécessité et de sa vérité»), nous constaterons alors que cette formule est déjà plus claire puisque nous savons désormais que ces lois objectives de la vie sont en rapport direct avec les besoins qui sont ressentis et satisfaits par une communauté, qui sont de nature authentiquement humaine, mais actuellement dominés par les intérêts particuliers d'une minorité. Lorsque Wagner évoque l'idée de communauté, il pense à un ensemble où «l'individu isolé se dissout dans la pluralité», à «l'absorption de l'égoïsme dans le communisme, à l'abolition de l'être unique, de l'individu dans l'espèce, dans la collectivité»²⁵. L'organisation sociale de ces conditions futures rendra à l'Etat la forme qu'il avait jadis; il redeviendra «l'union naturelle d'êtres unis par le même besoin au lieu d'être un assemblage anti-naturel d'êtres ayant des besoins différents, ce qui fera de lui une bienfaisante alliance défensive de tous, au lieu d'une sauvegarde malfaisante en faveur de privilégiés»²⁶. Or, cet Etat ne peut être reconstitué que par l'action directe du peuple lui-même: «Il suffit que le peuple nie par le fait ce qui en fait n'est rien, — ce qui donc est inutile, superflu et vain; il lui suffit de savoir ce qu'il ne veut pas et en cela il est instruit par son désir naturel de vivre; il n'a, par la force de sa nécessité, qu'à

rendre inexistant ce qu'il ne veut pas, qu'à détruire ce qui mérite d'être détruit... »²⁷

Pour préciser ce que sont les véritables besoins de la vie humaine et ce «désir naturel de vivre», Wagner se réfère à deux concepts-clés: «l'amour» et «la liberté» qui déterminent, par les modalités de leur alternance, la qualité sociale de l'homme et les rapports entre l'individu et l'espèce. L'homme isolé est privé de liberté, car le manque de solidarité et d'amour dont il souffre l'empêche de s'épanouir. Au contraire, l'homme qui se mêle à l'espèce est réellement libre, parce qu'il peut, dans cette ambiance sociale, satisfaire son besoin vital, c'est-à-dire son besoin d'amour. Par «amour», Wagner entend la faculté de reconnaître la valeur du prochain, ce qui suggère en même temps que seule une telle compréhension réciproque permet une entente réelle. Cette attitude de compréhension et d'entente mutuelle équivaut finalement à la connaissance de soi-même. Au contraire, le désir égoïste d'échapper à la communauté pour adopter une attitude individualiste prive totalement d'indépendance celui qui y cède. La vie qu'il mène désormais et qu'il croit pour sa part parfaitement indépendante est en réalité une forme d'existence dans laquelle l'individu vit «aux dépens» des autres: «... ainsi, l'homme trouve sa compréhension, son affranchissement et sa satisfaction uniquement dans un objet supérieur; mais ce supérieur, c'est le genre humain, la communauté des hommes... Cependant, la satisfaction de son besoin d'amour, l'homme ne l'obtient que quand il donne, et surtout en se donnant soi-même à d'autres hommes... »²⁸. «... le suprême besoin humain, c'est l'amour»²⁹. «... il n'y a que ce qui s'aime qui puisse se comprendre; or, aimer veut dire: reconnaître autrui, donc se reconnaître en même temps soi-même. La connaissance par l'amour, c'est la liberté»³⁰. «Une liberté déplorablement mal entendue est celle de l'homme qui veut être libre dans l'isolement, dans la solitude. L'effort pour se détacher de la communauté, pour vouloir se tenir à l'écart, ne peut conduire qu'à l'opposé du but arbitrairement désiré, à la dépendance la plus complète... L'égoïsme ne se trouva pleinement satisfait que dans le communisme»³¹. «Voilà l'indépendance (l'égoïsme) de l'individu où chaque individu, pour être à tout prix «libre avec l'aide de Dieu», prétend être, aux dépens d'autrui, ce que d'autres sont, en un mot, où chacun suit le contraire du précepte de Jésus: Il y a plus de joie à prendre qu'à donner»³².

Ce raisonnement, qui se situe au milieu du second chapitre du traité, aboutit à un exposé plus précis du devoir qui incombe à l'art. Comme nous l'avons déjà exposé plus haut, l'art a pour mission de représenter les besoins de la vie humaine; sa tâche ne consiste pas seulement à évoquer, à décrire; il lui faut aussi reproduire les relations qui mettent en lumière les besoins de la vie humaine. Wagner avait donc reconnu, d'une part, que le but suprême de l'existence humaine consiste pour l'individu à s'intégrer à l'espèce, c'est-à-dire à satisfaire son besoin d'amour. D'autre part, il se rendait parfaitement compte que la réalité sociale contemporaine se refusait absolument à tenir compte de ces besoins. En s'aidant d'une rétrospective orientée vers l'art de la Grèce antique, Wagner entend tout d'abord de montrer à son lecteur comment il faut s'imaginer les conditions d'un état idéal dont il rêve; pour le réaliser, il est nécessaire de mener à bien l'interpénétration d'une société axée sur la satisfaction des besoins ou des intérêts communs et d'un art qui a pour mission de les reproduire et de les représenter? La connaissance des lois objectives qui régissent la vie humaine est en étroit rapport, comme Wagner l'a montré aupara-

vant, avec celles des lois de la nature et avec l'attitude de réflexion inspirée par la relation qui existe entre l'homme et la nature. Chez les Grecs, cette réflexion prit la forme de la mythologie qui, dans un esprit religieux, s'efforça de fournir une explication des lois de la nature sous l'aspect de dieux à figure humaine. Selon Wagner, l'apparition de ces conceptions mythologiques est d'une importance égale à la naissance de l'idée d'une «communauté» comprenant tous les hommes. D'abord, nous dit Wagner, tout a commencé par un élément commun évoqué dans un mythe généalogique. Peu à peu, ces bases mythologiques qui révèlent une origine commune vont se renforcer jusqu'à donner des notions religieuses. Le mythe et la religion constituent chez les Grecs un lien qui maintient unie la «communauté» dans l'esprit d'une histoire et d'une origine communes. La tragédie a été un produit des fêtes religieuses qu'on célébrait en souvenir de cette origine commune. Ce qui frappe Wagner dans ce domaine, c'est qu'on faisait presque uniquement revivre, dans la trame des tragédies, cette sorte de souvenirs communs qui, dans le cours normal de l'existence, avaient «perdu leur force évocatrice»³³.

Donc, la tâche de l'art grec, qui consistait en une collaboration à parts égales de la poésie, de la danse et de la musique, était de représenter le visage de la vraie vie humaine. Le drame grec est issu du «désir commun de tous les arts de s'adresser de la manière la plus directe à un public commun». Le caractère compréhensible pour tous de cette œuvre d'art est conditionné par les rapports réciproques entre une intention artistique commune qui s'y concrétise [celle de représenter la vraie vie] et un public qui vit lui-même dans une large mesure cette vie représentée sur scène.³⁴

L'idée maîtresse qui se retrouve ici dans les pages de cet essai wagnérien, c'est son désir de reconstituer ce rapport entre l'art sous forme d'œuvre d'art, d'un côté, et la conscience sociale, d'autre part, bien que les conditions historiques soient forcément différentes. Par conséquent, l'œuvre d'art de l'avenir ne peut s'imaginer sans l'existence qui a su reconnaître les lois objectives de la vie et ses besoins véritables, et qui vit sur cette base une vie humaine authentique. Si l'art, compréhensible d'une manière générale, doit reproduire une vie qui a pour cadre une communauté solidaire, il a besoin avant tout d'une société, d'un public qui reconnaisse dans cette vie la réplique de la sienne propre.

Ce qu'expose Wagner à propos du sujet du drame et de la composition de l'action dramatique illustre clairement ces propos. L'action dramatique assure par sa structure une compréhension générale de l'œuvre par la communauté. Elle est empruntée au passé ou au présent, car seuls les sujets de ce genre sont propres à donner des drames de valeur; il faut en effet qu'ils aient déjà trouvé leur conclusion dans la vie réelle afin qu'on n'ait pas lieu de se poser des questions sur le dénouement qu'on peut attendre. Sur ce point, la construction de l'action dramatique se rencontre avec la mission générale de l'art. Seule une action déjà achevée, pense Wagner, permet d'embrasser toute «la nécessité de la vie humaine» et de «saisir le rapport intérieur entre ses divers éléments»³⁵. «Dans l'action dramatique, on voit donc se représenter la nécessité de l'œuvre d'art; sans elle, ou sans aucun rapport avec elle, toute création artistique est arbitraire, inutile, fortuite, inintelligible. L'instinct artistique le plus direct et le plus sincère se manifeste uniquement dans le désir de passer de la vie dans l'œuvre d'art; car il est le désir de comprendre et de reconnaître comme des éléments nécessaires ce qu'il y a d'inconscient et d'instinctif dans la vie. Or, le désir d'intelligibilité suppose une communauté... L'égoïste n'a à se faire com-

prendre de personne. Ce n'est que de la vie commune que peut provenir le désir de réaliser intelligiblement cette vie dans l'œuvre d'art... Or, il ne se satisfait que dans la représentation fidèle d'une action tirée de la vie»³⁶.

Déjà dans son manifeste «L'art et la révolution», Wagner avait énoncé les remarques suivantes à propos du rapport entre la conscience sociale et l'art: «Or, c'est précisément le rôle de l'art que de montrer sa noble signification à ce désir social (celui de créer une nouvelle conscience sociale), de lui faire voir sa vraie direction. De son état de barbarie civilisée, le véritable art ne peut s'élever à sa dignité que sur les épaules de notre grand mouvement social: il a en commun avec lui un même but et tous deux ne peuvent l'atteindre que s'ils le reconnaissent d'un commun accord»³⁷.

En considérant cette position qu'adopte Wagner, nous nous posons à présent la question de savoir comment il s' imagine pouvoir réaliser ses idées qui, tout au long des exposés que nous avons examinés, sont toujours restées uniquement de nature générale. Nous en avons retiré jusqu'à présent les traits essentiels d'une théorie de l'art de portée générale dont l'argument caractéristique — une interpénétration de la conscience sociale et de l'art — n'est, malgré tout, pas une découverte personnelle. Si les opinions esthétiques de Wagner obtiennent un succès fracassant et exercent une véritable influence, elles ne le doivent guère qu'à leur arrière-plan politique et à leur inspiration de même nature qui contrastent nettement avec la conception de l'art prônée alors par le romantisme, laquelle primait à cette époque toutes les autres.

III. OPÉRA ET DRAME: LE MYTHE À LA BASE D'UNE DRAMATURGIE POLITIQUE

Au deuxième chapitre de son traité «Opéra et drame», qui date de 1851, Wagner se donne pour tâche de traiter plus à fond les idées exposées dans son essai «L'œuvre d'art de l'avenir» et de les rendre utilisables dans la pratique. Ce deuxième chapitre s'intitule «Le spectacle et l'essence de la poésie dramatique» et l'auteur s'y efforce de répondre à la question suivante: comment faut-il s'imaginer une œuvre d'art dramatique dans les conditions qu'offrirait une société entièrement remodelée, telle qu'il en a été question auparavant? Le drame grec, on l'a vu, a déjà servi d'exemple à Wagner pour exposer ses principes; cette fois, il lui servira encore de catalyseur pour mettre au point son projet de programme artistique.

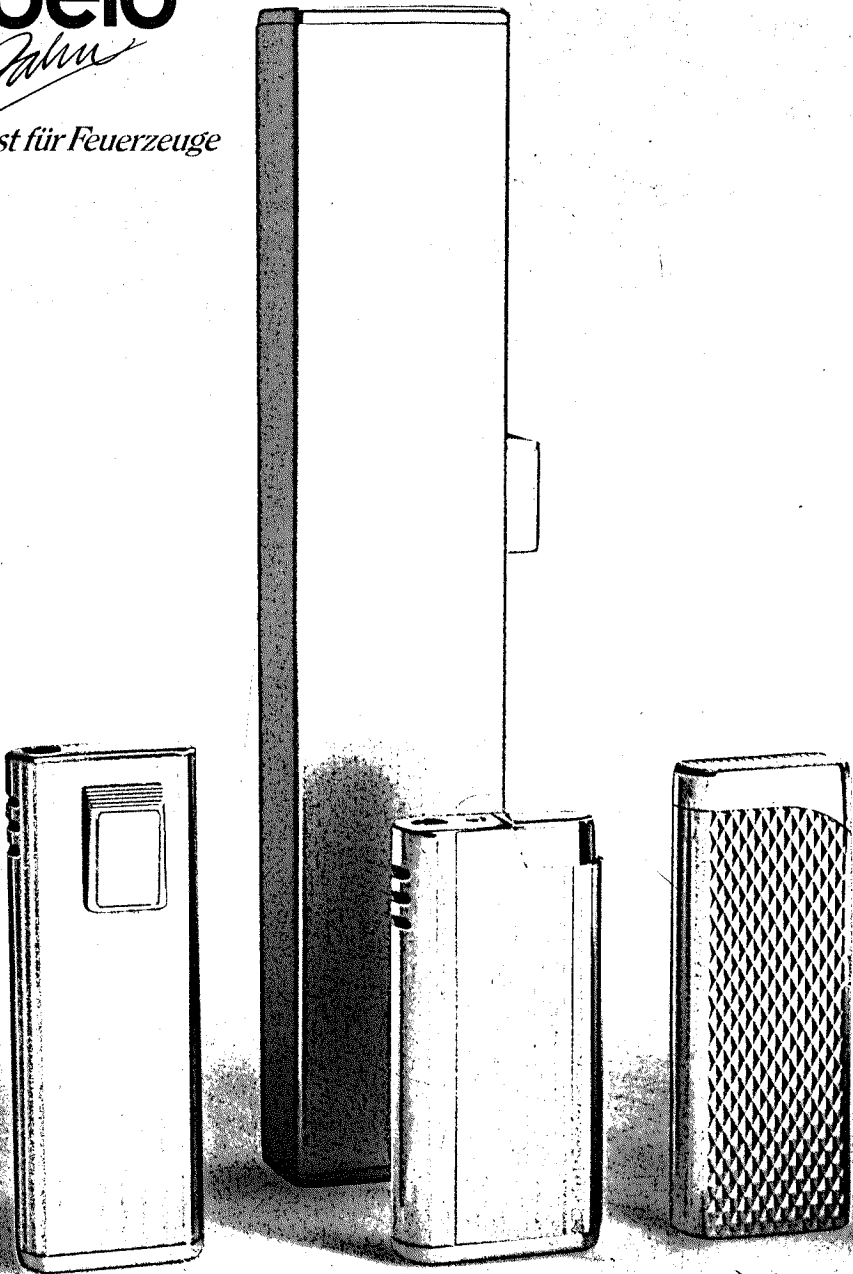
Le drame grec constitue à ses yeux la forme la plus accomplie sous laquelle un ouvrage de valeur puisse se présenter au public de façon à être compris par tous. Le sujet de ce drame était, comme Wagner l'a précisé ailleurs, un mythe dont il entreprend d'analyser la structure dramatique: «Dans le mythe, la faculté poétique collective du peuple ne comprend les phénomènes que dans la mesure où notre œil peut les voir, mais non tels qu'ils sont en soi... L'homme recherche entre les divers phénomènes une coordination qu'il puisse concevoir comme leur cause première: mais c'est l'intelligence seule qui trouve là le lien propre à rassembler les phénomènes d'après leur réalité; la connexité que découvre l'homme encore incapable de comprendre les phénomènes autrement que d'après ses impressions immédiates, peut n'être simplement que l'œuvre de l'imagination, et la cause initiale qu'il leur suppose risque de se révéler une pure création de son imagination poétique. Dieu et les dieux sont les premières créations de l'imagination poétique de l'homme...»³⁸.

Le recours au mythe permet de tenter une interprétation subjective des lois

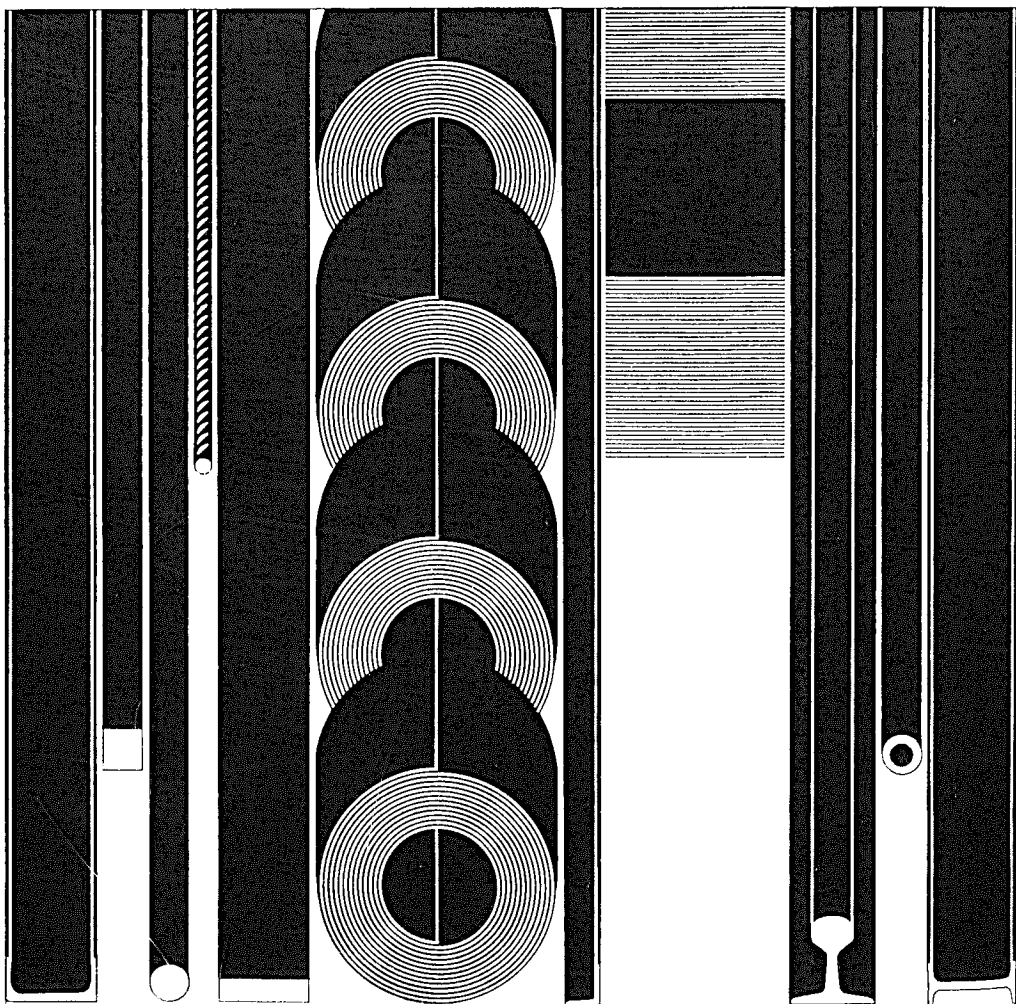
Ibello

H. Zahn

Ihr Spezialist für Feuerzeuge



Ibello Feuerzeug-Kompositionen
Zeichen stilvoller Eleganz und dauerhafter Qualität.



Stahl.
Ein Programm
aus Bayern.

MH

Eisenwerk-
Gesellschaft
Maximilianshütte
mbH

D-8458 Sulzbach-Rosenberg
Telefon (0 96 61) 81
Telex 063837 mhsur d

objectives de la nature, autrement dit, de leur prêter une signification qui les humanise. C'est pourquoi les dieux et les héros de la mythologie sont tout bonnement des métaphores, des symboles qui incarnent des phénomènes naturels, mais n'ont pas une valeur de personnalités ou de caractères individuels: «Toute la force plastique du peuple qui s'exprime dans le mythe tend à présenter l'ensemble le plus vaste des phénomènes les plus divers sous la forme la plus réduite: cette forme, qui est d'abord un produit de l'imagination, prend un aspect toujours plus précis, conformément au caractère humain, bien que son contenu soit en réalité d'origine surhumaine et surnaturelle. Elle s'approprie la force et la capacité... qui, conçues en général seulement dans la connexité des forces humaines et naturelles, sont certainement d'origine humaine et naturelle; mais elles apparaissent surhumaines et surnaturelles précisément parce qu'elles sont attribuées à la forme imaginaire d'un individu représenté sous un aspect humain»³⁹.

Cette citation nous révèle pour quelle raison Wagner a déjà décerné à la mythologie le titre d'art poétique: «L'art a pour fonction de réaliser le désir de se reconnaître soi-même dans la représentation d'un objet»⁴⁰. «L'artiste se dit, dans l'objet qu'il représente: Tel que tu es, que tu sens et penses, tel tu agirais si, libre de la contrainte arbitraire de la vie extérieure, tu pouvais agir au gré de tes désirs. — Ainsi, dans le mythe, le peuple s'imagina Dieu, le héros et, enfin, l'homme»⁴¹.

Dès lors, la tragédie grecque consista à mettre en scène le mythe et, à ce propos, nous voyons apparaître certains principes bien déterminés de la dramaturgie selon Wagner, en harmonie avec ses centres d'intérêt: «De même que dans ce mythe, le cercle le plus étendu des phénomènes fut réduit à une forme de plus en plus condensée, de même le drame, à son tour, représenta leurs lois sous la forme la plus condensée et la plus concise»⁴².

Les concepts qui déterminent l'adaptation du mythe à la réalisation dramatique sont l'action, la pensée et le caractère. La «pensée» d'un être humain — dans ce cas, d'un personnage du mythe — ne se révèle à nous que par ses actes, par les actions qu'il exécute au cours du drame; c'est dans la concordance entre la pensée et l'action d'un personnage que Wagner situe le caractère de celui-ci. Une structure dramatique digne de notre intérêt, sous l'angle du mythe, a pour première condition d'avoir été construite avec un souci de «concision extrême», ce qui revient à dire qu'elle représente dans toute son ampleur l'essence de l'humanité: «Si la pensée de l'homme ne nous devient évidente que dans son action et si le caractère d'un homme consiste en la parfaite concordance entre ses pensées et ses actes, ceux-ci, et de même les pensées qu'ils recouvrent, — ce qui est absolument conforme à l'esprit du mythe — prennent toute leur signification dès qu'ils se manifestent sous un aspect d'une extrême concision... Le sujet d'une action est l'idée sur laquelle elle est construite; si cette idée est grande, vaste et propre à présenter de façon exhaustive l'essence de l'homme dans un sens donné, elle fait de cette action une orientation décisive, unique, indivisible, car seule une action pourvue de telles qualités est capable de nous révéler une grande pensée.»⁴³ «La tâche du poète tragique fut d'imaginer une action d'une importance hors pair et de la faire résulter — parfaitement justifiée — de la pensée des personnages... Mais c'était dans la charpente du mythe qu'il trouvait préfigurée, en sa sobriété première, sa future œuvre d'art, schéma qui n'était fait que pour l'aider à réaliser une construction vivante et non pour qu'il le réduise en miettes afin de rebâtir un autre édifice»⁴⁴. «Le poète tragique

est celui qui a fait connaître de la manière la plus évidente et la plus intelligible le contenu et l'essence du mythe, et la tragédie n'est pas autre chose que l'accession du mythe au degré de la perfection artistique. Quant au mythe même, c'est le poème d'une conception collective de la vie». ⁴⁵

A la suite de cette considération, — conséquence d'idées précédemment exposées —, Wagner évoque cette éventualité d'une conception collective de la vie que l'époque contemporaine ne connaît plus, mais qui devrait empêcher une simple adaptation artificielle des principes formels du drame grec. Un procédé pareil ne s'appliquerait pas davantage à l'utilisation du mythe germanique, car celui-ci, au cours de l'histoire, a connu une évolution qui l'a rabaissé au niveau des contes de fées. ⁴⁶ Par conséquent, la première tâche du poète sera de déterminer le centre d'intérêt qui sera son point de départ et son inspiration (c'est-à-dire de reconnaître la réalité de la vie humaine selon sa nature individuelle et sociale) ⁴⁷; ensuite, il lui faudra retrouver le germe d'où naquit le mythe afin de l'interpréter sous un angle nouveau conforme aux conditions différentes de son époque. ⁴⁸ L'exemple de la légende de Siegfried aide Wagner à préciser sa pensée: «Nous voyons là des phénomènes naturels, comme ceux du jour et de la nuit, du lever et du coucher du soleil, condensés par l'imagination en personnages qui agissent, honorés ou redoutés pour leurs actes, et qui, tout d'abord dieux imaginés sous une forme humaine, se sont métamorphosés en héros vraiment humains ayant réellement vécu jadis... Le mythe, servant de norme et donnant la forme, pénétra ainsi dans la vie... Mais si variés qu'aient pu apparaître ces exploits chantés par la poésie, ils ne se présentaient tous que comme des variations d'un type bien déterminé d'événements que nous pouvons... réduire à une simple représentation religieuse». ⁴⁹ «Ce qu'il y a d'incomparable dans le mythe, c'est qu'il est vrai de tout temps, et que sa matière dans une concision extrême est inépuisable pour tous les temps. Le poète n'avait pour tâche que d'en donner une interprétation». ⁵⁰

Mais aujourd'hui, cette interprétation doit s'effectuer selon d'autres points de vue qu'à l'époque où les Grecs ont composé leurs drames. En effet, en ce temps-là, un étroit rapport existait en Grèce entre l'art et la conscience sociale, ce qui revient à dire que l'individu était capable de vivre en communauté avec d'autres hommes en se conformant aux vrais besoins de la vie humaine; de nos jours, un tel état de choses est un but, une vision anticipée, mais ne correspond pas à une réalité. En exposant ces idées, Wagner veut suggérer que toute interprétation nouvelle du mythe, au même titre que sa présentation sous forme de drame, doit nécessairement contenir la vision anticipée de ce mythe: il faut également y montrer les normes restrictives de la société bourgeoise (l'Etat / les lois, / la propriété individuelle) pour qui tout individu se présente forcément sous l'aspect d'un égoïste isolé. En même temps, le drame doit faire ressortir combien, dans ces conditions, il est nécessaire — et il s'agit là d'une nécessité naturelle — que s'opère la libération de l'homme. ⁵¹

Par là, Wagner ne veut pas dire qu'il suffirait de représenter la «lutte de la libre individualité contre l'Etat» ⁵², car, comme il l'objecte, on ne pourrait guère, en ce cas, faire plus qu'une allusion insuffisante au principe «du droit de l'individualité à disposer librement d'elle-même». En procédant de la sorte, il faut se contenter de faire appel à l'entendement du public, d'autant plus que ce droit revendiqué pour l'individualité n'est en fait rien de réel et qu'il n'existe dans la vie actuelle rien qui y corresponde. Pour permettre que puisse s'imposer efficacement cette idée d'une individualité vivant de façon humaine, le

drame doit s'adresser à la sensibilité du spectateur — toute anticipation est en définitive un élément de l'utopie — car c'est là que se trouve, sous la forme d'un point d'attache à peine perceptible, la conception encore vague d'une vie authentiquement humaine sous le signe de la solidarité: «Le poète, qui s'adresse à la sensibilité, s'il veut se manifester de manière convaincante, doit être d'accord avec soi-même, dans sa pensée, au point de pouvoir se dispenser de tout secours du mécanisme logique et de s'abandonner en pleine conscience au pouvoir infaillible qu'exerce sur lui la sensibilité inconsciente, d'essence purement humaine». ⁵³

Toutefois, le poète n'y parvient que s'il dispose d'une action dont la teneur suggestive est capable d'atteindre sans détour la sensibilité du public, c'est-à-dire les cœurs humains: «Une action ne peut donc être expliquée dans le drame que si elle se justifie pleinement par un sentiment; par conséquent, le rôle du dramaturge ne consiste pas à inventer des actions, mais à rendre une action à tel point intelligible par l'intervention inéluctable du sentiment qu'il n'est aucunement besoin du secours de l'entendement pour la justifier». ⁵⁴ «Cette action doit donc être de celles qui résultent des rapports les plus vrais, c'est-à-dire des rapports les plus intelligibles pour le sentiment, les plus accessibles à la sensibilité humaine, donc les plus simples...» ⁵⁵

Mais il faut considérer que chaque action est en relation étroite avec les actions des autres hommes qu'elle influence ou dont elle subit l'influence. Par conséquent, le poète se doit de composer un réseau si serré d'actions secondaires autour de la principale, d'en faire un condensé si parfait qu'il ne peut s'en perdre aucun élément essentiel, aucun de ceux qui déterminent les actes des personnages ou l'action du drame. S'il veut y réussir, l'auteur de la tragédie sera tenu de pratiquer la même méthode que pour le mythe, c'est-à-dire en resserrant ce vaste cercle de contingences vers son centre et en le condensant, de façon à mettre en pleine lumière tout ce qui entoure le héros ⁵⁶, ce qui aboutira à conférer une individualité à des totalités. L'entendement de l'auteur commence donc par décomposer, en quelque sorte, la réalité des phénomènes en divers fragments qu'il reprendra pour former une nouvelle image due à son imagination, qui ne correspond plus à la réalité et «s'y conforme uniquement encore dans la mesure où l'homme est à même de connaître cette réalité». ⁵⁷ Nous abordons là une nouvelle question, celle d'étudier comment Wagner tente de résoudre la difficulté qui fait obstacle à ses plans, étant donné qu'il n'existe plus, dans le présent, de conscience sociale comparable à la production artistique des Grecs: l'auteur dramatique a l'obligation de faciliter au public la compréhension de ce qu'il voit représenter, bien que cette œuvre, qu'il a sous les yeux, soit par elle-même intelligible. Or, comme il ne peut pas se référer à des données réelles, il lui faut faire appel à la sensibilité et condenser les éléments de l'action à tel point qu'ils se trouvent, tant par leur contenu que par leur unité intérieure, plus riches, plus différenciés et plus complexes que dans la vie réelle. Cette concentration de l'action dans le temps et dans l'espace qui lui permet finalement de s'incarner sous les traits d'un personnage d'apparence humaine implique en elle-même des éléments de «nature extraordinaire, de merveilleux». Toutefois, le public n'a pas l'impression d'assister à un miracle de caractère mystique, mais croit avoir sous les yeux un reflet compréhensible de la réalité. L'idée centrale qui domine cet exposé est celle d'une vie digne de l'humanité qui, représentée selon ces principes, prendra, aux yeux du spectateur, — accessible à tous, désormais, — plus de force suggestive et de plasticité:

«A travers la multiplicité des actions qu'il disperse dans l'espace et le temps, l'homme est incapable de comprendre sa propre activité vitale; mais l'image dans laquelle cette activité a été condensée en un seul de ses éléments qui, renforcé au possible, et qui, pris en lui-même, paraît, en fait, sortir de l'ordinaire et tenir du merveilleux... n'éveille pas chez le spectateur l'impression d'être un miracle, mais la représentation la plus parfaite de la réalité». ⁵⁸

«Grâce à ce miracle, le poète possède le moyen de représenter, dans un ensemble extrêmement clair, les enchaînements d'actions les plus vastes. A cet effet, il suffit qu'il renforce les traits caractéristiques de ses personnages, en raison directe de la multiplicité et de l'étendue de l'ensemble qu'il voudrait nous faire embrasser. Il condensera également, pour obtenir des formes qui tiendront du merveilleux, les durées les plus longues et les espaces les plus vastes, de manière à les mettre à la mesure des mouvements de ses personnages; ... il réunira de même les propriétés d'éléments infiniment dispersés dans l'espace et dans le temps pour en faire le contenu d'une propriété plus marquée...» ⁵⁹

D'après ces considérations, l'œuvre d'art de l'avenir serait le résultat d'un processus créatif selon lequel l'auteur va puiser le mythe à sa source, où il se présente sous son aspect anthropologique originel, l'adapte ensuite aux conditions de son propre temps et finalement, après en avoir construit la charpente dramatique qu'il en dégage, peut l'offrir à la vue du public sur la scène sous un aspect compréhensible. Pour réaliser une pareille représentation sur scène, il faut avoir prévu la collaboration de l'art musical dans une mesure égale à celle du verbe, car seule l'action combinée de la poésie et de la musique est capable de provoquer la concentration de plusieurs actions ou d'isoler certains motifs, selon les besoins: «Si nous voulons à présent donner une définition exacte de ce qu'est l'œuvre du poète, ... il nous faut en définitive la qualifier ainsi: c'est bel et bien un mythe, justifié par la conscience humaine la plus lucide, réinventé dans un esprit de concordance avec la mentalité de la vie toujours actuelle et présenté sous sa forme la plus intelligible, dans le drame». ⁶⁰

IV: EST-CE UN ART QUI IMPLIQUE UNE PERSPECTIVE?

Chaque fois qu'apparaît une nouvelle étude consacrée aux œuvres théoriques de Richard Wagner, c'est toujours — tôt ou tard — la même question qu'elle provoque: en vue de quel but l'auteur a-t-il eu l'idée de s'attaquer à un tel sujet? En outre, elle se heurte fatalement aux tenants d'une certaine critique qu'inspire un conservatisme fidèle au Bayreuth de jadis et pour qui l'ensemble de l'œuvre wagnérien demeure à jamais intangible. Dans leur optique, il faut en outre considérer que les conceptions théoriques de Wagner se sont déjà modifiées à l'époque même de son exil en Suisse et que si les esquisses de la Tétralogie sont encore en harmonie avec les premiers principes exposés par leur auteur, la version définitive de l'œuvre ne peut guère prétendre constituer la réalisation concrète des théories sur l'art de Richard Wagner.

Certes, on aurait tort de le nier. Mais cette argumentation ne suffit pas à justifier qu'on cherche à tout prix à faire de Wagner uniquement un adepte de «l'art pour l'art». Ce serait commettre une grave erreur vis-à-vis de la personnalité de Wagner, même en tenant compte de son évolution. — Mais alors, en vue de quel but s'attaquer à un tel sujet? C'est entre autres parce que les idées de Richard Wagner, de même que ses œuvres et toute son existence, ont été jadis confisquées par les adeptes de l'idéologie fasciste au nom d'un «renouveau germanique» — opération qui, certainement, n'a pu réussir que par l'entremise

d'une catégorie spéciale d'admirateurs du maître. Cette main-mise délibérée n'était pas, bien sûr, complètement injustifiée, mais un tel procédé est révélateur des méthodes employées de façon générale dans le cadre de l'idéologie fasciste qui pratiquait un éclectisme contraire à la vérité historique. Aujourd'hui encore, le nom de Richard Wagner éveille pour certains l'idée d'une vague parenté avec le «national-socialisme», «l'antisémitisme», et le «nationalisme». Or, notre propos n'est pas ici d'établir le bilan exact du contenu de ces associations d'idées. Mais il est une chose que nous pouvons affirmer ici: même si les faits réels qui se sont produits dans le passé semblent donner la preuve du contraire, on se tromperait en interprétant ainsi toute allusion dans ce sens; ce serait se rendre coupable d'une erreur analogue à celle que commettaient ceux qui croyaient voir en Richard Wagner un prophète et un précurseur du fascisme, en utilisant des procédés contraires à la vérité historique, qui, malgré une apparence indiscutable, étaient en fait dépourvus de fondement.

Mais alors, en vue de quel but s'attaquer à un tel sujet? Beaucoup moins pour atteindre un but que pour établir un nouveau début: en se basant sur les savantes recherches qui tentent depuis longtemps de faire la lumière sur les pensées qu'expose Richard Wagner dans ses écrits théoriques sur l'art, on découvre nettement que ses considérations esthétiques — avec tout ce qu'elles contiennent de complexe, d'imprécis, parfois même d'inconsistant — étaient déterminées par des causes concrètes d'ordre historique et politique. Pour porter un jugement lucide sur sa conception de l'art qui nécessite une relation avec la société et se révèle donc a priori d'inspiration politique, il est absolument nécessaire de la reporter dans l'environnement des circonstances historiques qui dominaient au moment de sa genèse. Richard Wagner écrivit ses traités sur l'art à une époque où un contre-courant nettement conservateur s'était emparé de tous les domaines de la vie politique et, en même temps, de la vie intellectuelle. Les revendications exprimées à l'aube de la révolution française avaient été, on le sait, balayées par la Terreur jacobine et finalement éliminées au cours du Second Empire. De même, l'esthétique de Schiller et la philosophie de Kant, qui contenaient encore des ferments vivants hérités du siècle des lumières, avaient été éliminées par la philosophie basée sur la nature, selon Schelling, ou l'esthétique de Schlegel. Selon une tendance analogue, les conceptions de l'Etat d'inspiration libérale et nationale se trouvaient éliminées alors pour faire place à la théorie romantique de l'Etat (d'esprit conservateur), que prônait Adam Müller.

Que l'on ne nous reproche pas de donner ici un portrait peu fidèle de Schiller et de Kant, à titre d'exemples. Il est évident qu'eux aussi, au XIX^e siècle, ont été victimes d'une «confiscation» semblable à celle dont les œuvres de Wagner ont fait l'objet à notre époque. Schiller conserve ainsi l'étiquette indélébile de «classique» et Kant celle de «grand philosophe allemand». Mais ces étiquettes aussi voyantes, aussi tenaces qu'elles soient, ne trompent personne et selon toute évidence, elles sont loin de rendre justice à ces deux grands hommes, présentés ainsi sous un angle qui en diminue considérablement l'envergure. Dans ses «Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme», les idées de Schiller concordent absolument avec celles de Wagner à propos de la valeur qu'il faut donner à la société sur le plan politique. La nature sociale de l'homme, opprimée par les Etats de l'ordre établi, les mécanismes qui sont les agents de cette oppression et, finalement, le concept du droit de l'individu à disposer librement de lui-même au sein de la communauté — voilà autant de parallèles qu'on peut établir de façon évidente avec le traité sur l'esthétique de Schiller

(dont d'ailleurs les vues sur l'art diffèrent indiscutablement de celles de Wagner); mais, précisons en outre que ces notions sont également déjà contenues en germe chez Kant. «L'homme est né libre, et partout il est dans les fers»; cette phrase de Rousseau par laquelle débute le «Contrat Social» est peut-être celle qui suggère le mieux sur quelle base commune se retrouvent à la fois Schiller, Kant (encore décrié au début du XIX^e siècle à titre de disciple de Rousseau) et, enfin, Wagner.

Néanmoins, Wagner dépasse les conceptions du siècle des lumières et du classicisme allemand. Alors que l'art ne peut s'imaginer, pour Schiller, que dans «les limites d'une apparence de beauté», tout au plus sous l'aspect d'une anticipation fictive où se dessinent les formes futures d'une communauté sociale, Wagner, pour sa part, inspiré par les idées de Stirner, de Feuerbach et de Proudhon, essaie de remédier à cette impuissance de l'art en lui associant le dynamisme des révolutions sociales. Evidemment, la tentative ne réussit pas, le revirement social escompté n'a pas lieu en 1849 et les espoirs que Wagner, dans une attitude de défi, nourrit encore pendant ses premières années d'exil — «Envers et contre tous» — ne se réaliseront pas.

Mais est-ce là une raison valable pour permettre de passer sous silence, — sous prétexte de largeur d'esprit, — à quelles sources Wagner a puisé les conceptions qu'il expose, ce qu'il se représentait vraiment sous certaines notions, comme par exemple celle du «mythe», ou encore quelles intentions il se proposait de réaliser? Mais n'y aurait-il pas plutôt là des éléments de documentation indispensables, de nos jours, à tous ceux qui veulent parvenir à une approche de Wagner aussi intégrale que possible?

Bibliographie

¹ Kapp, J.: «Richard Wagner», Berlin 1910

^{2, 3, 4}: idem.

⁵ cité d'après Renner, H.: «Geschichte der Musik», Stuttgart 1965

^{6, 7}, ibidem.

⁸ Cf. Wagner, R.: «Souvenirs de Spontini», dans: «Richard Wagner, Oeuvres en prose», Ed. Delagrave, Paris 1910

⁹ Riehl, W. H.: «Spontini-Aufsatz», cité d'après Laux, K.: «Oper und Gesellschaft», Dresde 1953

¹⁰ Hauser, A.: «Sozialgeschichte der Kunst und Literatur», Munich 1953/72

¹¹ Kirchmayer, H.: «Situationgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Preswesen in Deutschland — das zeitgenössische Wagnerbild, Wagner in Dresden», Ratisbonne 1972

¹² Hauser, A.: ibid.

^{13, 14} Renner, ibid.

^{15, 16, 17}: Zentner, W.: «Vorwort zum Freischütz C. M. v. Webers», Stuttgart 1977

¹⁸ Wagner, R.: «L'œuvre d'art de l'avenir», dans: Richard Wagner, Oeuvres en prose, Ed. Delagrave, Paris 1910

de ¹⁹ à ³⁶ ibid.

³⁷ Wagner, R.: «L'art et la Révolution», ibid.

³⁸ Wagner, R.: «Opéra et Drame», ibid.

de ³⁹ à ⁶⁰ ibid.



LA TÉTRALOGIE VUE PAR LES CARICATURISTES

Coup d'œil rétrospectif

(Suite du Programme «Siegfried»)

Au cours de la saison des Festivals de 1927, B. F. Dolbin exécute des caricatures des interprètes de la Tétralogie à Bayreuth et fait, entre autres, le portrait de Lauritz Melchior dans le rôle de Siegfried, de Josef Correk dans celui de Gunther et de Walter Elschner dans celui de Mime (Fig. 48-50). Ce style continua à prédominer pendant l'ère dite néo-bayreuthienne. Au contraire, pendant les années trente, on n'a pas conservé de caricatures notables exécutées par des Allemands. En un temps où la critique n'était admise qu'à titre de «considération sur l'art», il est bien évident que la caricature n'y trouvait pas sa place. En 1955, Knoth dessine les «Géants de Bayreuth», c'est-à-dire Richard Wagner et Hans Knappertsbusch (Fig. 51) ainsi que les trois Nornes, dans l'attitude des Caryatides de l'Erechthéion, sur l'Acropole d'Athènes, chargés d'assurer le soutien de la Villa Wahnfried (Fig. 52). On sait par quelles fameuses caricatures le «Simplizissimus» a réagi aux mises en scène novatrices de Wieland Wagner pour les «Maîtres chanteurs de Nuremberg» de 1956 et 1963; mais l'application de ce nouveau style à la «Tétralogie» n'a guère inspiré les dessinateurs. Retenons toutefois une caricature typique due également à Knoth: on y voit Hans Hotter dans le rôle du Voyageur présentant sa maquette personnelle de décor pour le «Ring». A titre de revendication, il a inscrit, sur le disque qui occupe toute la scène, le mot de Goethe: «Plus de lumière!», protestant ainsi contre «l'obscurité presque totale» qui régnait sur le plateau par la volonté de Wieland Wagner (Fig. 53).

De même, les croquis de Paul Flora et de Ronald Searle utilisent souvent des motifs déjà connus en leur faisant parfois subir certaines modifications.

Les critiques et les reproches n'ont pas attendu 1976 pour se manifester à Bayreuth et l'on entendait déjà dire, au cours des années 50 et 60, que, s'il pouvait voir comment ses œuvres étaient mises en scène dans son propre théâtre, Richard Wagner «se retournerait dans sa tombe». Cette expression, réitérée à satiété, inspira au dessinateur du «Simplizissimus» le principe d'une «machine rotative» (Fig. 54). Le dessin se double du commentaire suivant: «Les Festivals de Bayreuth viennent de s'enrichir d'une innovation technique qui s'ajoute à beaucoup d'autres. Au moyen d'un dispositif ingénieux, le petit-fils de Wagner a fait établir la transmission directe du mouvement continu de rotation qu'exécute Richard Wagner, depuis la tombe du maître jusqu'au Festspielhaus, ce qui permet d'utiliser ce mouvement perpétuel pour le fonctionnement de la scène tournante.»

Nous ne possédons pas beaucoup d'exemples de caricatures pour lesquelles leurs auteurs aient utilisé des personnages ou des vers empruntés à la Tétralogie afin de présenter des événements politiques contemporains sous un jour humoristique. Néanmoins, il s'en trouve dans les pages du «Simplizissimus» en 1955. L'Allemand moyen y commente à sa façon la guerre froide entre Siegfried (= Eisenhower) et le dragon Fafner (= Boulganine) en citant trois vers du deuxième acte de «Siegfried»:

«Fafner et Siegfried,
Siegfried et Fafner —
Oh! s'ils pouvaient tous deux s'entre-tuer!» (Fig. 55)

Ailleurs, c'est Adenauer qui est assimilé à Wotan, à l'occasion de son voyage à Moscou et des pactes qu'il y a signés; le caricaturiste lui fait dire à ce propos les paroles du dieu au second acte de la «Walkyrie»:

«Tels sont les liens dont, à cette heure,
ma liberté, hélas! dépend:
des pactes j'étais le seigneur,
j'en suis l'esclave maintenant.» (Fig. 56)

Enfin, s'il est vrai que la nouvelle mise en scène de la Tétralogie pour le centenaire des Festivals en 1976 a suscité chez les spectateurs et chez les critiques de violentes réactions, allant de l'indignation et de la colère jusqu'à l'admiration enthousiaste, il faut bien dire que cette situation — si on la compare à celle de 1876 — n'a que très modérément inspiré l'imagination des caricaturistes. On a, bien sûr, dessiné non sans ironie quelques aspects caractéristiques de cette représentation; mais la seule nouveauté qu'on puisse constater dans ces croquis, c'est que leur auteur ait, cette fois, reproduit, plutôt que des acteurs, des spectateurs qui (du moins veut-il nous le faire croire) jettent sur la scène des œufs et des tomates (Fig. 57, 58).

Parmi le nombre considérable des croquis satiriques ou humoristiques de jadis, il n'en est pas un qui ait conservé jusqu'à ce jour une valeur d'actualité. A présent, la caricature se consacre surtout aux événements politiques et s'occupe bien peu du théâtre. Ce serait pourtant une bonne action que de remettre en honneur, dans le monde du théâtre, le pouvoir libérateur du rire, pour battre en brèche la «componction bovine» trop souvent envahissante.





Heitkamp Tower, Berlin, Germany - Höhe 165,80 m
Heitkamp Tower, Berlin, Germany - Höhe 165,80 m



Heitkamp



Mime: „Fafner und Siegfried —
Siegfried und Fafner —
o brächten beide sich um!“

(Siegfried, 2. Aufzug)

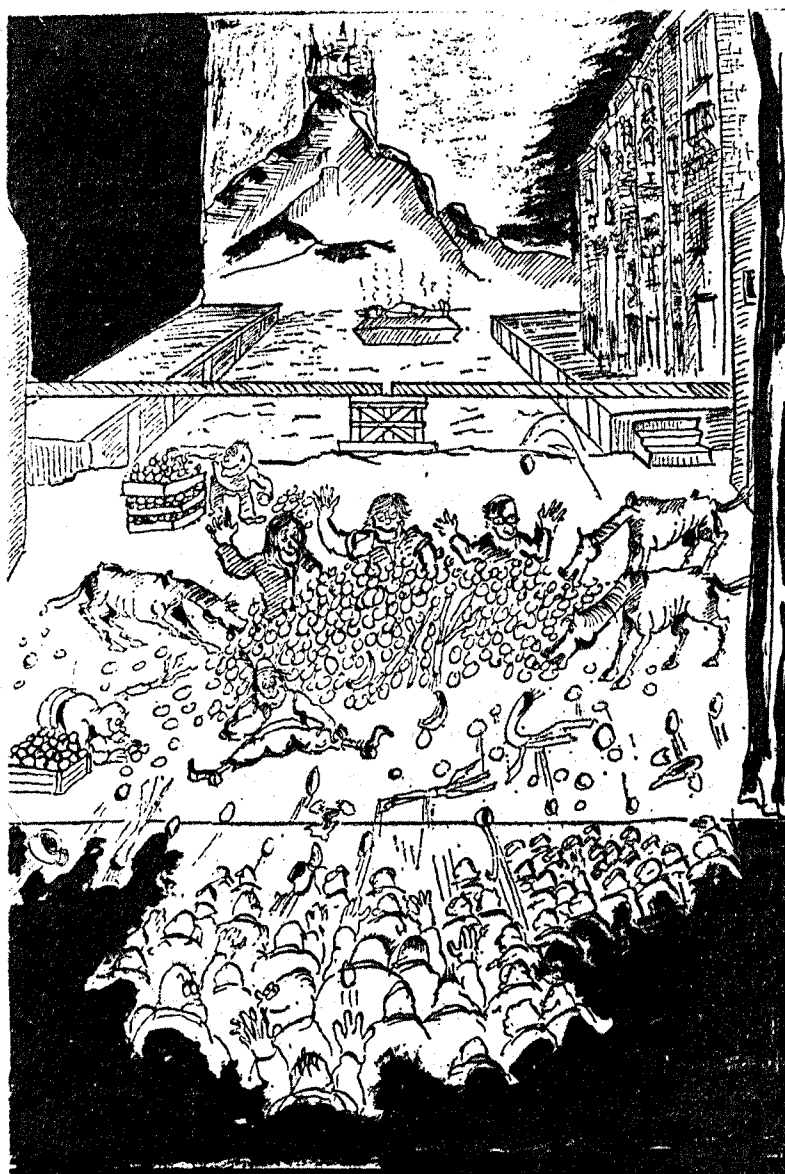
ABB. 55 SIMPLIZISSIMUS, MÜNCHEN 1955



Wotan: „Das sind die Bande,
die mich binden:
der durch Verträge ich Herr,
den Verträgen bin ich nun Knecht.“

(Die Walküre, 2. Aufzug)

ABB. 56 SIMPLIZISSIMUS, MÜNCHEN 1955



F. RATIB '76

ABB. 57 FAROUK RATIB, BAYREUTH 1976

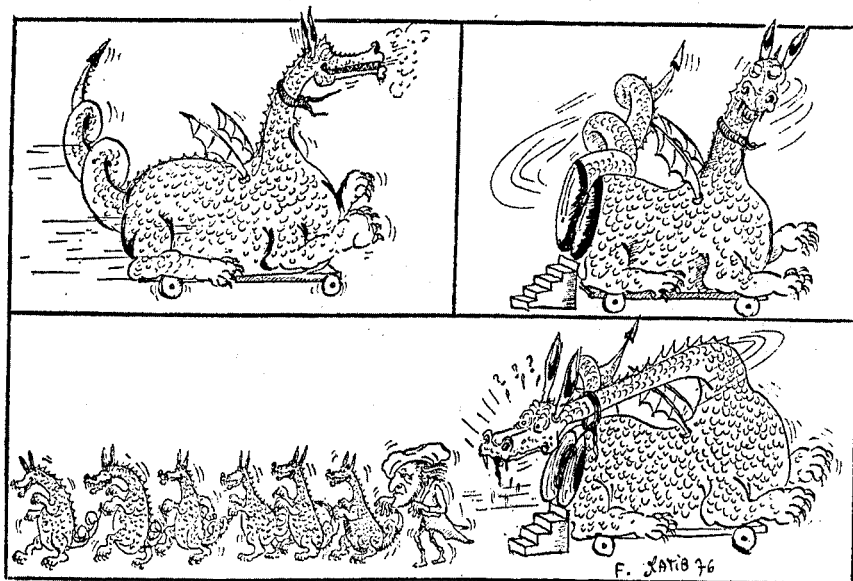


ABB. 58 FAROUK RATIB, BAYREUTH 1976

(Fortsetzung „Klaus Konrad, Lutz Werckmeister, Mythos und Geschichte: Anthropologie in politischer Absicht“)

objektiven Gesetze der Natur erkennt, genauer, an den Übergang von der zweiten zur dritten Etappe. Hatten, in der zweiten Etappe, die Erklärungsversuche der Menschen noch in subjektiven, ‚willkürlichen‘ Bildern bestanden, die religiösen Charakter annahmen (vgl. hier wieder das Beispiel des Sonnengottes der griechischen Mythologie), so sind diese religiösen Anschauungen eines Volkes Ausgangspunkte wissenschaftlicher Überlegungen. Wissenschaften ermöglichen das Erkennen der objektiven Naturgesetze, sind aber bestrebt, ihre Existenz zu verabsolutieren, den Menschen zu beherrschen. Verhindern kann dies, so Wagner, nur diejenige Macht, die einst die religiösen Erklärungsversuche schuf und somit erst die Existenz der Wissenschaften möglich machte, das Volk.

Der hier von Wagner eingeführte Begriff des ‚Volkes‘ hat nun wenig gemein mit der im Deutschen Faschismus betriebenen Adaption im Sinne einer ‚völkischen‘, d. i. ‚rassischen‘ Gemeinschaft. Vielmehr sieht Wagner als bestimmend für ‚Volk‘ an, daß eine gemeinsame Interessengrundlage besteht, daß das einende Element, welches aus Einzelwesen ein Volk zu bilden in der Lage ist, in dem gemeinsamen Befriedigen gemeinsamer Bedürfnisse besteht: „Das Volk war von jeher der Inbegriff aller einzelnen, welche ein Gemeinsames ausmachten. Es war vom Anfange die Familie und die Geschlechter, dann die durch Sprachgleichheit vereinigten Geschlechter als Nation. Praktisch durch die römi-

sche Weltherrschaft, welche die Nationen verschlang, und theoretisch durch das Christentum, welches nur noch den Menschen, d. h. den christlichen, nicht nationalen Menschen, zuließ, hat sich der Begriff des Volkes dermaßen erweitert oder auch verflüchtigt, daß wir in ihm entweder den Menschen überhaupt, oder, nach willkürlicher politischer Annahme, einen gewissen, gewöhnlich den nichtbesitzenden Teil der Staatsbürgerschaft begreifen können. ... Auch in unserer neuesten Zeit ist daher im verschiedenartigsten Sinne oft die Frage aufgeworfen worden: wer ist denn das Volk? Diese Frage muß ... also beantwortet werden: Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden. Zu ihm gehören alle diejenigen, welche ihre eigene Not als eine gemeinschaftliche erkennen, oder sie in einer gemeinschaftlichen begründet finden; somit alle diejenigen, welche die Stillung ihrer Not nur in der Stillung einer gemeinsamen Not verhoffen dürfen und demnach ihre gesamte Lebenskraft auf die Stillung ihrer als gemeinsam erkannten Not verwenden, — denn nur die Not, welche zum Äußersten treibt, ist die wahre Not, nur diese Not ist aber die Kraft des wahren Bedürfnisses; nur ein gemeinsames Bedürfnis ist aber das wahre Bedürfnis; nur wer ein wahres Bedürfnis empfindet, hat aber ein Recht auf Befriedigung desselben; ...“²³.

Hier deutet Wagner bereits eine Antwort auf die Frage nach den objektiven Gesetzen, den Bedürfnissen menschlichen Lebens an: Eines dieser Gesetze ist, gemeinsame Interessen einer Mehrheit zu verwirklichen. Ein gemeinsames Interesse besteht darin, alle egoistischen Interessen von Minderheiten, die diese durch Ausbeutung der Mehrheit befriedigen — also auf Kosten der wahren Bedürfnisse — nicht zum Tragen kommen zu lassen: „Es (das Luxusbedürfnis einer Minderheit, d. V.) martert, verzehrt, brennt und peinigt stets ungestillt, ... verpraßt um eines einzigen ... Augenblicks der Erlabung willen die Tätigkeit und Lebenskraft Tausender von Notleidenden, lebt vom ungestillten Hunger abermals Tausender von Armen. ... Und ... dies Bedürfnis des Luxus ... regiert die Welt, er ist die Seele dieser Industrie, die den Menschen tötet, um ihn als Maschine zu verwenden; die Seele unseres Staates, der den Menschen ehrlos erklärt, um ihn als Untertan wieder zu Gnaden anzunehmen, ... er ist ... die Seele, die Bedingung unserer Kunst“²⁴.

Zwar ist hier erstmals grob umrissen, in welchem Rahmen man sich ‚wahre Bedürfnisse‘ vorzustellen hat, nämlich im Rahmen einer ‚Gemeinschaftlichkeit‘, jedoch bleibt noch immer unklar, was man denn konkret unter diesen ‚wahren Bedürfnissen‘ zu verstehen hat. Ruft man sich die allgemeine Bestimmung von Kunst ins Gedächtnis zurück, die Wagner anfangs gegeben hatte (‚Darstellung des ... erkannten Lebens, das Abbild seiner Notwendigkeit und Wahrheit‘), so ist diese Festlegung bislang lediglich insoweit deutlicher geworden, als daß diese objektiven Gesetze des Lebens zusammenhängen mit Bedürfnissen, die gemeinschaftlich empfunden, gemeinschaftlich befriedigt werden, genuin human sind, gegenwärtig aber von den partikularen Interessen einer Minderheit

dominiert werden. Unter ‚Gemeinschaftlichkeit‘ versteht Wagner das ‚Auflösen der Einzelheit in die Vielheit‘, das ‚Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus‘, d. h. das Aufgehen des Einzelwesens, des Individuums in die Gattung, in das Kollektiv²⁵. Dieser zukünftige Zustand gesellschaftlicher Organisation, der den Staat wieder zu dem machen wird, was er einst gewesen ist, „zu einer natürlichen Verbindung Gleichbedürftiger, statt eines unnatürlichen Zusammenzwanges Ungleichbedürftiger, zu einem wohltätigen Schutzvertrag aller, statt eines übeltätigen Schutzmittels der Bevorrechteten“²⁶, dieser Staat kann aber nur durch das Volk selbst wiederhergestellt werden: „Das Volk braucht aber nur durch die Tat zu verneinen, was in der Tat nichts, nämlich unnötig, überflüssig, nichtig ist; es braucht dabei nur zu wissen, was es nicht will, und dieses lehrt ihn sein unwillkürlicher Lebenstrieb; es braucht dieses Nichtgewollte durch die Kraft seiner Not zu einem Nicht-Seienden zu machen, das Vernichtenswerte zu vernichten . . .“²⁷.

Die wahren Bedürfnisse menschlichen Lebens, den ‚unwillkürlichen Lebenstrieb‘ beschreibt Wagner mit den Schlüsselbegriffen der ‚Liebe‘ und der ‚Freiheit‘, die in einem Wechselverhältnis stehend, das soziale Wesen des Menschen, die Beziehung Individuum-Gattung bestimmen. Der Einzelmensch ist unfrei, weil er durch fehlende Solidarität, durch ‚Unliebe‘ gehindert wird, sich selbst zu entfalten. Der in der Gattung aufgehende Mensch hingegen ist frei, weil er in dieser sozialen Beziehung sein Lebensbedürfnis, d. i. sein Liebesbedürfnis befriedigen kann. Unter ‚Liebe‘ versteht Wagner die Fähigkeit, den anderen anzuerkennen, was gleichzeitig bedeutet, daß nur gegenseitiges Anerkennen auch ein Verständigen zuläßt. Sich-Anerkennen und Sich-Verständigen wiederum bedeutet nichts anderes als Sich-Selbst-Erkennen. Hingegen führt der Drang, sich aus der Gemeinsamkeit zu lösen, egoistisch, d. h. individualistisch sich zu verhalten zur absoluten Unselbständigkeit. Dieses — individuell als selbständig empfundene — Leben ist tatsächlich ein Leben, bei dem das Individuum ‚auf Kosten‘ des anderen lebt: „ . . . , so findet der Mensch sein Verständnis, seine Erlösung und Befriedigung . . . nur in einem Höheren; dieses Höhere ist aber die menschliche Gattung, die Gemeinschaft der Menschen, . . . Die Befriedigung seines Liebesbedürfnisses gewinnt der Mensch aber nur durch das Geben und zwar durch das Sichselbstgeben an andere Menschen, . . .“²⁸ „ . . . das höchste menschliche Bedürfnis ist die Liebe.“²⁹ „ . . . nur was sich liebt kann sich aber verständigen, und lieben heißt ‚den anderen anerkennen‘, zugleich also ‚sich selbst erkennen‘; Erkenntnis durch die Liebe ist Freiheit.“³⁰ „Eine unselig falschverstandene Freiheit ist nun aber die des in der Vereinzelung, in der Einsamkeit Freiseinwollenden. Der Trieb, sich aus der Gemeinsamkeit zu lösen, für sich ganz im Besonderen frei, selbständig sein zu wollen, kann nur zum geraden Gegensatz dieses willkürlich Erstrebten führen: zur vollkommenen Unselbständigkeit. . . Nur im Kommunismus findet sich der Egoismus vollständig befriedigt.“³¹ „Dies (der Egoismus, d. V.) ist die Selbstän-

digkeit des Individuums, bei welcher jeder einzelne, um durchaus mit Gottes Hilfe frei zu sein, auf Kosten des anderen lebt, das zu sein vorgibt, was andere sind, kurz, die umgekehrte Lehre Jesus': Nehmen ist seliger denn Geben — befolgt.“³²

Dieser Gedankengang, der im Mittelpunkt des zweiten Kapitels des Aufsatzes steht, mündet ein in eine genauere Bestimmung der Aufgabe von Kunst. Kunst soll, wie bereits dargelegt, die Bedürfnisse menschlichen Lebens darstellen, ihre Aufgabe ist nicht allein das Schildern, das Beschreiben, sondern das Darstellen von Zusammenhängen, die diese Bedürfnisse menschlichen Lebens deutlich machen. Wagner hatte zwar einerseits erkannt, daß das Aufgehen des Einzelnen in der Gattung, d. h. das Befriedigen des Liebesbedürfnisses höchstes Ziel menschlichen Lebens ist, auf der anderen Seite war ihm durchaus bewußt, daß die gegenwärtige gesellschaftliche Realität die ausgesprochene Negation dieser Bedürfnisse darstellte. Mit einem Rückgriff auf die Kunst der Griechen versucht er zunächst darzulegen, wie man sich den von ihm als ideal begriffenen Zustand, nämlich die Verklammerung einer Gesellschaft, die auf dem Realisieren gemeinsamer Bedürfnisse/Interessen beruht, mit einer Kunst, die ebendies abbildet und darstellt, zu denken hat. Das Erkennen der objektiven Gesetze menschlichen Lebens hängt, wie Wagner gezeigt hatte, mit dem Erkennen der Naturgesetze, mit dem Nachdenken über die Beziehung Mensch-Natur zusammen. Bei den Griechen zeigte sich dieses Nachdenken in Form der Mythologie, die in religiöser Form Naturgesetze in Gestalt vermenschlichter Götter sich zu verdeutlichen suchte. Das Entstehen dieser mythologischer Gedanken ist für Wagner gleichzusetzen mit dem Entstehen einer Auffassung von ‚Gemeinsamkeit‘ aller Menschen. Zunächst — so Wagner — wird ein gemeinschaftliches Moment in einem genealogischen Mythos evoziert. Dieses mythologische Wissen um eine gemeinsame Herkunft wird im Verlauf der Zeit zu religiösen Vorstellungen verdichtet. Mythos und Religion sind bei den Griechen als dasjenige Band anzusehen, welches ‚Gemeinsamkeit‘ im Sinne einer gemeinsamen Geschichte, einer gemeinsamen Herkunft sichtbar werden läßt. Die Tragödie nun geht aus religiösen Festen hervor, die zur Feier und zur Erinnerung dieser gemeinsamen Herkunft abgehalten wurden. Auffällig für Wagner ist hier, daß in den Tragödien dezidiert solche gemeinschaftlichen Erinnerungen vorgeführt wurden, die im normalen Leben ‚an Eindruck verloren hatten‘³³.

Somit war Aufgabe der griechischen Kunst — die aus dem gleichberechtigt gemeinsamen Wirken von Dichtkunst, Tanzkunst, Tonkunst bestand — das wahre menschliche Leben darzustellen: Das griechische Kunstwerk ist zu verstehen als der ‚gemeinsame Drang aller Künste zur unmittelbaren Mitteilung an eine gemeinsame Öffentlichkeit‘. Die allgemeine Verständlichkeit dieses Kunstwerkes ist bedingt durch das Wechselverhältnis zwischen einer in ihm vergegenständlichten gemeinsamen Kunstabsicht (Darstellen des wahren menschlichen

Lebens) und einer Öffentlichkeit, die in Grundzügen dieses dargestellte Leben lebt.³⁴

Genau dieses Verhältnis zwischen Kunst/Kunstwerk auf der einen und gesellschaftlichem Bewußtsein auf der anderen Seite wiederherzustellen, wenngleich unter geänderten historischen Voraussetzungen, ist der Kerngedanke der Wagner'schen Ausführungen. Das Kunstwerk der Zukunft ist somit nicht denkbar ohne eine Gesellschaft, die die objektiven Gesetze des Lebens, die wahren Bedürfnisse erkannt hat und menschliches Leben auf dieser Grundlage lebt. Wenn Kunst allgemeinverständlich ein Leben in einer solidarischen Gemeinschaft darstellen soll, dann bedarf es — vor allem — einer Gesellschaft, eines Publikums, welches dieses Leben als sein eigenes erkennt.

Am Beispiel der Wagner'schen Ausführungen über Inhalt/Aufbau der dramatischen Handlung läßt sich dies deutlich machen. Die dramatische Handlung sichert durch ihre Struktur das allgemeine, d. h. das gemeinschaftliche Verständnis des Kunstwerkes. Sie ist der Vergangenheit oder der Gegenwart entnommen, dies deshalb, da nur eine solche Handlung zur künstlerischen Darstellung geeignet ist, die im wirklichen Leben bereits zum Abschluß gekommen ist, über die es in Hinsicht auf ihr Ende keine Spekulationen mehr geben kann. Hier berührt sich der Aufbau der dramatischen Handlung mit der allgemeinen Aufgabe von Kunst. Nur an einer bereits vollendeten Handlung — so Wagner — läßt sich die ‚Notwendigkeit menschlichen Lebens‘ fassen, der ‚Zusammenhang seiner einzelnen Momente begreifen‘³⁵; „In der dramatischen Handlung stellt sich daher die Notwendigkeit des Kunstwerkes dar; ohne sie oder ohne irgendwelchen Bezug auf sie ist alles Kunstgestalten willkürlich, unnötig, zufällig, unverständlich. Der nächste und wahrhaftigste Kunsttrieb offenbart sich nun aus dem Drange aus dem Leben heraus in das Kunstwerk; denn es ist der Drang, das Unbewußte, Unwillkürliche im Leben sich als notwendig zum Verständnis und zur Anerkennung zu bringen. Der Drang nach Verständigung setzt aber Gemeinsamkeit voraus . . . Der Egoist hat sich mit niemandem zu verständigen. Nur aus einem gemeinsamen Leben kann daher der Drang nach verständnisgebender Vergegenständlichung dieses Lebens im Kunstwerke hervorgehen . . . Er befriedigt sich aber nur in der getreuen Darstellung einer dem Leben entnommenen Handlung“³⁶.

Bereits in seiner Programmschrift ‚Die Kunst und die Revolution‘ hatte Wagner zum Zusammenhang zwischen gesellschaftlichem Bewußtsein und Kunst festgestellt: „Gerade an der Kunst ist es nun aber, diesem sozialen Drange (d. i. dem Herstellen eines veränderten gesellschaftlichen Bewußtseins, d. V.) seine edelste Bedeutung erkennen zu lassen, seine wahre Richtung ihm zu zeigen. Aus ihrem Zustande zivilisierter Barbarei kann die wahre Kunst sich nur auf den Schultern unserer großen sozialen Bewegung zu ihrer Würde erheben: sie hat mit ihr ein gemeinschaftliches Ziel, und beide können es nur erreichen, wenn sie es gemeinsam erkennen“³⁷.

Ausgehend von dieser Position stellt sich für uns nun die Frage, wie Wagner die Konkretion seiner Gedanken sieht, die im Verlauf der bisherigen Erörterung lediglich allgemeiner Natur geblieben sind. Es haben sich bislang Grundzüge einer allgemeinen Kunsttheorie herauschälen lassen, deren Charakteristikum — ein Verklammern von gesellschaftlichem Bewußtsein und Kunst — gleichwohl nicht originärer Art ist. Brisanz und Wirkung erzielen Wagners ästhetische Vorstellungen eben durch ihren politischen Anspruch und ihre politische Grundlage, die in deutlichem Widerspruch zur damals vorherrschenden Kunstauffassung der Romantik stehen.

III. OPER UND DRAMA: DER MYTHOS ALS GRUNDLAGE EINER POLITISCHEN DRAMATURGIE

Im zweiten Kapitel der 1851 erschienenen Schrift ‚Oper und Drama‘ versucht Wagner die allgemeinen Gedankengänge des Aufsatzes ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ zu vertiefen, sie anwendbar zu machen. Das zweite Kapitel setzt sich unter dem Titel ‚Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst‘ mit der Fragestellung auseinander, wie man sich ein Kunstwerk unter den Bedingungen einer — wie zuvor dargelegt — geänderten Gesellschaft vorzustellen habe. Die bereits erwähnte prinzipielle Beispielhaftigkeit des griechischen Kunstwerkes dient Wagner auch hier als Katalysator für seinen kunstprogrammatischen Entwurf.

Das griechische Drama ist für ihn die vollendetste Form allgemeinverständlicher künstlerischer Darstellung, der Stoff dieses Dramas war, so Wagner der bereits erwähnte Mythos, dessen dramatischen Gestaltung er zunächst untersucht: „Im Mythos erfaßt die gemeinsame Dichtungskraft des Volkes die Erscheinungen gerade nur noch so, wie sie das leibliche Auge zu sehen vermag, nicht wie sie an sich wirklich sind. ... der Mensch ... sucht nach einem Zusammenhange der Erscheinungen, den er als ihre Ursache zu begreifen vermöge: den wirklichen Zusammenhang findet aber nur der Verstand, der die Erscheinungen nach ihrer Wirklichkeit erfaßt; der Zusammenhang, den der Mensch auffindet, der die Erscheinungen nur noch nach den unmittelbarsten Eindrücken auf ihn zu erfassen vermag, kann aber bloß das Werk der Phantasie und die von ihm untergelegte Ursache eine Geburt der dichterischen Einbildungskraft sein. Gott und Götter sind die ersten Schöpfungen der menschlichen Dichtungskraft ...“³⁸.

Im Mythos wird versucht, objektive Naturgesetze subjektiv, d. h. vermenschlicht zu deuten. Die Götter und Helden der Mythologie sind demnach lediglich Metaphern, Bilder, die die ‚Verkörperung‘ natürlicher Erscheinungen darstellen, Personen oder Individuen sind sie nicht: „Aller Gestaltungstrieb des Volkes geht im Mythos somit dahin, den weitesten Zusammenhang der mannigfaltigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt sich zu versinnlichen:

diese zunächst von der Phantasie gebildete Gestalt gebart sich, je deutlicher sie werden soll, ganz nach menschlicher Eigenschaft, trotzdem ihr Inhalt in Wahrheit ein übermenschlicher und übernatürlicher ist, nämlich diejenige . . . Kraft und Fähigkeit, die nur im Zusammenhange des Wirkens menschlicher und natürlicher Kräfte im allgemeinen gefaßt, allerdings menschlich und natürlich ist, gerade aber dadurch übermenschlich und übernatürlich erscheint, daß sie der eingebildeten Gestalt eines menschlich dargestellten Individuums zugeschrieben wird“³⁹.

Hier wird deutlich, aus welchem Grund bereits die Mythologie von Wagner als Dichtung bezeichnet wird: „Kunst erfüllt das Verlangen, sich selbst in einem dargestellten Gegenstand zu erkennen, sich wiederzufinden“⁴⁰: „Der Künstler sagt sich in dem von ihm dargestellten Gegenstande: So bist du, so fühlst und denkst du, und so würdest du handeln, wenn du, frei von der zwingenden Willkür der äußeren Lebenseindrücke, nach der Wahl deines Wunsches handeln könntest. So stellte das Volk im Mythos sich Gott, so den Helden und so endlich den Menschen dar“⁴¹.

Das griechische Drama war nun das ‚In Szene-Setzen‘ des Mythos, wobei – wesentlich für Wagners Erkenntnisinteresse – bestimmte dramaturgische Prinzipien erkennbar werden: „Wie in (dem) Mythos der weitverzweigteste Umfang der Erscheinungen zu immer dichterter Gestalt zusammengedrängt wurde, so führte das Drama diese Gesetze wieder in dichtester, gedrängtester Form vor“⁴². Bestimmende Begriffe der dramatischen Gestaltung des Mythos sind ‚Handlung‘, ‚Gesinnung‘ und ‚Charakter‘. Die Gesinnung eines Menschen, in diesem Falle der Gestalten des Mythos, geht nur aus seinem Handeln, den dargestellten Handlungen hervor, die Übereinstimmung von Gesinnung und Handeln nennt Wagner den Charakter einer Gestalt. Eine bedeutungsvolle Handlung im Sinne des Mythos ist nur eine, die in ‚vollster Gedrängtheit‘ aufgebaut ist, d. h. eine umfangreiche Darstellung des Wesens des Menschen gibt; „Wird die Gesinnung eines Menschen nur in seiner Handlung uns offenbar und besteht der Charakter eines Menschen eben in der vollkommenen Übereinstimmung seiner Gesinnung mit seiner Handlung, so wird diese Handlung, und somit die ihr zugrunde liegende Gesinnung – ganz im Sinne des Mythos auch – erst dadurch bedeutungsvoll, daß auch sie in vollster Gedrängtheit sich kundgibt. . . . Der Inhalt einer Handlung ist die ihr zugrundeliegende Gesinnung; soll diese Gesinnung eine große, umfangreiche, das Wesen des Menschen nach irgendeiner bestimmten Richtung hin erschöpfende sein, so bedingt sie auch die Handlung als eine entscheidende, einzige und unteilbare: denn nur in einer solchen Handlung wird eine große Gesinnung uns offenbar“⁴³. „Diese eine Handlung in ihrer wichtigsten Bedeutung aus der Gesinnung der Handelnden vollkommen gerechtfertigt hervorgehen zu lassen, das war die Aufgabe des tragischen Dichters. . . . Die einheitsvolle Form seines Kunstwerkes war ihm aber in dem Gerüste des Mythos vorgezeichnet, das er zum lebenvollen Baue nur auszuführen,

keineswegs aber . . . zu zerbröckeln und neu zusammenzufügen hatte“⁴⁴. „Der tragische Dichter teilte den Inhalt und das Wesen des Mythos nur am überzeugendsten und verständlichsten mit und die Tragödie ist nichts anderes als die künstlerische Vollendung des Mythos selbst, der Mythos aber das Gedicht einer gemeinsamen Lebensanschauung“⁴⁵.

Nun verhindert aber eben diese, gegenwärtig nicht bestehende gemeinsame Lebensauffassung, so Wagners weiterführender Gedanke, der an bereits geschilderte Überlegungen anknüpft, daß die Formprinzipien des griechischen Dramas bloß adaptiert werden. Dies verbietet sich auch deshalb, da beispielsweise der germanische Mythos im Verlauf der Geschichte eine Entwicklung erfahren hat, die ihn zu märchenhaften Erzählungen verkommen ließ⁴⁶. Die Aufgabe des Dichters beginnt daher bereits damit, ausgehend von einem bestimmten Erkenntnisinteresse, seiner Kunstabsicht (nämlich die Wirklichkeit menschlichen Lebens nach seiner individuellen und sozialen Natur zu erkennen⁴⁷), den Kern des Mythos wieder aufzufinden, ihn neu, d. h. den jeweiligen Zeitumständen entsprechend zu deuten⁴⁸. Das Beispiel der Siegfriedsage macht Wagners Gedanken deutlich: „Wir sehen hier natürliche Erscheinungen, wie die des Tages und der Nacht, des Auf- und Untergangs der Sonne, durch die Phantasie zu handelnden und um ihrer Tat willen zu verehrten oder gefürchteten Persönlichkeiten verdichtet, die aus menschlich gedachten Göttern endlich zu wirklich vermenschlichten Helden umgeschaffen werden, welche einst wirklich gelebt haben sollten, . . . Der Mythos reicht so, maßgebend und gestaltend . . . in das wirkliche Leben hinein . . . so mannigfaltig diese gedichteten . . . Handlungen aber auch sich geben mochten, so erschienen sie doch alle nur als Variationen eines gewissen . . . Typus von Begebenheiten, den wir . . . auf eine einfache religiöse Vorstellung zurückführen können“⁴⁹. „Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters war es nur, ihn zu deuten“⁵⁰.

Diese Deutung aber muß heute nach anderen Gesichtspunkten erfolgen, als zur Zeit des griechischen Dramas. War dort der Zusammenhang zwischen Kunst und gesellschaftlichem Bewußtsein vorhanden, d. h. war dort das Individuum in der Lage, den wahren Bedürfnissen menschlichen Lebens gemäß in der Gemeinschaft mit anderen zu leben, so ist dies heute antizipiertes Ziel, nicht jedoch Realität. Das besagt jedoch nichts anderes, als daß eine neue Deutung des Mythos bzw. das Umsetzen dieser Deutung in ein Drama vor allem jenes antizipierte Ziel beinhalten muß: Die einengenden Normen der bürgerlichen Gesellschaft (Staat/Gesetze/individuelles Eigentum) und die Auffassung dieser Gesellschaft vom Wesen des Individuums als eines egoistischen Einzelwesens müssen ebenso dargestellt werden, wie die daraus hervorgehende ‚Naturnotwendigkeit‘ der Befreiung des Menschen aus diesem Verhältnis⁵¹.

Darunter versteht Wagner nicht, daß lediglich der ‚Kampf der Individualität

gegen den Staat' ⁵² dargestellt wird, denn er wendet ein, daß das Prinzip der ‚freien Selbstbestimmung der Individualität‘ dann nur angedeutet werden würde. Ein solches Andeuten beschränkt sich nur auf den erfassenden Verstand des Publikums, umso mehr als der Gedanke der freien Selbstbestimmung der Individualität nicht real ist, keine Entsprechung im wirklichen Leben hat. Um diese Idee eines menschlichen Lebens der Individualität in der Gattung wirksam werden zu lassen, muß das Drama an das Gefühl des Zuschauers appellieren – jede Antizipation ist schließlich ein Moment der Utopie – denn nur da findet sich als vager Anknüpfungspunkt die verschwommene Vorstellung eines genuin humanen, solidarischen Lebens: „Der Dichter, der sich an das Gefühl wendet, muß, um sich ihm überzeugend kundzugeben, im Denken bereits so einig mit sich sein, daß er aller Hilfe des logischen Mechanismus sich begeben und mit vollem Bewußtsein an das untrügliche Empfängnis des unbewußten, rein menschlichen Gefühls mitteilen kann“ ⁵³.

Dies gelingt dem Dichter jedoch nur mit einer Handlung, die in ihrer Aussagekraft direkt an das Gefühl, die menschlichen Empfindungen gerichtet ist: „Eine Handlung kann daher nur dann im Drama erklärt werden, wenn sie dem Gefühle vollkommen gerechtfertigt wird, und die Aufgabe des dramatischen Dichters ist es somit, nicht Handlungen zu erfinden, sondern eine Handlung aus der Notwendigkeit des Gefühles derart zu verständlichen, daß wir der Hilfe des Verstandes zu ihrer Rechtfertigung gänzlich entbehren dürfen“ ⁵⁴. „Diese Handlung kann daher nur eine solche sein, die aus den wahrsten, d. h. dem Gefühle begreiflichsten, den menschlichen Empfindungen naheliegendsten, somit einfachsten Beziehungen hervorgeht . . .“ ⁵⁵.

Jede Handlung steht aber im Zusammenhang mit Handlungen anderer Menschen, auf die sie einwirkt, bzw. von denen sie beeinflusst wird. Der Dichter muß demnach ein Geflecht von Haupt- und Nebenhandlungen so komprimieren, so verdichten, daß keine wesentlichen Zusammenhänge, keine das Handeln und die Handlung motivierenden Elemente verlorengehen. Dies gelingt ihm nur dann, wenn er ähnlich wie der Mythos verfährt, den „weitesten Kreis der Handlung nach seinem Mittelpunkt hin zusammendrängt und ihn zur verständnisgebenden Peripherie des Helden verdichtet“ ⁵⁶, somit Totalitäten individualisiert. Der dichterische Verstand zerlegt also gleichsam die Wirklichkeit der Erscheinungen in Einzelteile, fügt diese zu einem Phantasiebild zusammen, welches der Wirklichkeit nicht mehr entspricht, „sondern nur noch in dem Maß, wie der Mensch die Wirklichkeit zu erkennen vermag“ ⁵⁷. Wir können hier sehen, wie Wagner das Problem zu umgehen versucht, das sich daraus ergibt, daß ein dem griechischen Kunstwerk vergleichbares gesellschaftliches Bewußtsein nicht mehr besteht: Der Dichter muß dem Publikum das Verständnis des Dargestellten erleichtern, obwohl das Dargestellte eigentlich etwas per se Verständliches ist, dazu muß er, da er auf Realität sich nicht beziehen kann, sich des Appells an das Gefühl bedienen, muß Handlungen soweit komprimie-

ren, daß sie in ihrem Inhalt und ihrer Einheit umfangreicher, differenzierter, vielschichtiger sind als im wirklichen Leben. Dieses räumliche und zeitliche Zusammendrängen von Handlung, verdichtet schließlich in einer menschlich erscheinenden Gestalt, trägt Elemente des ‚Ungewöhnlichen‘, des ‚Wunderhaften‘ in sich: Dennoch erscheint es dem Publikum nicht als mystisches Wunder, sondern als verständliches Abbild der Wirklichkeit. Im Mittelpunkt der Aussage steht nach wie vor die Idee eines menschenwürdigen Lebens, der durch diese Art der Darstellung Allgemeinverständlichkeit, Eindringlichkeit und Plastizität verliehen werden soll: „In seiner . . . Zerstreuung über Raum und Zeit vermag eben der Mensch seine eigene Lebenstätigkeit nicht zu verstehen; das für das Verständnis zusammengedrückte Bild dieser Tätigkeit gelangt ihm aber in der vom Dichter geschaffenen Gestalt zur Anschauung, in welchem diese Tätigkeit zu einem verstärktesten Momente verdichtet ist, das allerdings ungewöhnlich und wunderbar erscheint, . . . vom Beschauer keineswegs als Wunder aufgefaßt, sondern als vollständige Darstellung der Wirklichkeit begriffen wird“⁵⁸. „Vermöge dieses Wunders ist der Dichter aber fähig, die unermesslichen Zusammenhänge in allerverständlichster Einheit darzustellen. Je größer, je umfassender der Zusammenhang ist, den er begreiflich machen will, desto stärker hat er nun die Eigenschaften seiner Gestalten zu steigern; er wird Raum und Zeit, um sie der Bewegung dieser Gestalten entsprechend erscheinen zu lassen, aus umfangreichster Ausdehnung ebenfalls zu wunderbarer Gestaltung verdichten . . . die Eigenschaften unendlich zerstreuter Momente des Raumes und der Zeit ebenso zu dem Inhalte einer gesteigerten Eigenschaft machen . . .“⁵⁹. Demnach entsteht das Kunstwerk der Zukunft aus einem Produktionsprozeß, in dem der Dichter den Mythos in seiner grundsätzlichen anthropologischen Bedeutung aufsucht, diese auf die Bedingungen der Gegenwart bezogen bearbeitet, das daraus entstehende dramaturgische Konstrukt schließlich zur verständlichen Darstellung auf der Bühne bringt. Diese Darstellung auf der Bühne schließt gleichberechtigt den Anteil der Tonkunst ein, da nur eine Kombination von Dichtkunst und Tonkunst in der Lage ist, das Zusammendrängen von Handlungen bzw. das Differenzieren von Motiven zu leisten: „Wollen wir nun das Werk des Dichters . . . genau bezeichnen, so müssen wir es den aus den klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen“⁶⁰.

IV. KUNST MIT PERSPEKTIVE?

Jede Auseinandersetzung mit den kunstprogrammatischen Schriften Richard Wagners sieht sich — früher oder später — vor die Frage gestellt, zu welchem Ende denn eine solche Erörterung unternommen werde? Sie sieht sich überdies mit jener Kritik konfrontiert, die im Sinne eines vergangenen Bayreuther Kon-

servativismus das Werk Wagners ‚für sich genommen‘ betrachten möchte, die zudem darauf verweisen kann, daß Wagners theoretische Auffassungen schon im Verlauf des Schweizer Exils verändert worden sind, daß bereits die Tetralogie lediglich in ihren Vorentwürfen konsequent diesen Ideen folgte, daß aber die Endfassung doch wohl nicht mehr als die ‚Vergegenständlichung‘ des Kunstprogrammes betrachtet werden könne.

Wohl wahr, doch sollte man sich mit dieser Argumentation nicht darauf kaprizieren, das Werk Wagners lediglich vom *l'art pour l'art* Standpunkt aus zu betrachten. Diese Einstellung würde der Person Wagners auch unter der Berücksichtigung seiner Entwicklung keinesfalls gerecht. — Zu welchem Ende denn nun eine solche Erörterung? Nun, Richard Wagners Gedanken, seine Werke, sein Leben sind in der Vergangenheit — sicherlich nicht ohne Zutun einer bestimmten Anhängerschaft — von den faschistischen Ideologen eines ‚neuen Deutschtums‘ okkupiert worden. Diese Okkupation erfolgte sicherlich nicht ohne Ansatzpunkte, nur war dies ein allgemeines Kennzeichen des unhistorischen Eklektizismus faschistischer Ideologie. Noch immer verbinden sich mit dem Namen Richard Wagners dumpfe Assoziationen mit ‚Nationalsozialismus‘, ‚Antisemitismus‘, ‚Nationalismus‘ und gewiß kann es nicht Gegenstand dieses Aufsatzes sein, solchen gedanklichen Verbindungen nachzuspüren. Doch eines kann hier festgestellt werden: Jede Assoziation in dieser Richtung, so berechtigt sie aus den tatsächlichen Begebenheiten der Vergangenheit auch zu sein scheint, verfällt eben jenem unhistorischen, apodiktischen und letztlich oberflächlichen Vorgehen derer, die in Richard Wagner einen Verkünder und Vorläufer des Faschismus zu sehen glaubten.

Zu welchem Ende denn nun eine solche Erörterung? Weniger zu einem Ende, als vielmehr zu einem Anfang: Das Einbeziehen der kunstprogrammatischen Gedanken Richard Wagners in den hermeneutischen Zirkel, der seit längerem sein Werk zu umschließen versucht, vermag deutlich zu machen, daß Wagners ästhetischen Überlegungen bzw. deren Mehrdeutigkeit, Verschwommenheit, ja Inkonsistenz konkrete historische und politische Ursachen hatte. Seine Auffassung von Kunst, die die Verbindung zur Gesellschaft benötigt, die somit apriorisch ‚politisch‘ ist, gewinnt nur dann an Evidenz, wenn man sie in den historischen Zusammenhang ihrer Entstehung einordnet. Richard Wagner schrieb sie in einer Zeit, die vom konservativen roll-back in sämtlichen Bereichen des politischen Lebens wie auch des Geisteslebens geprägt war. Wie die Forderungen der französischen Revolution vom jacobinischen terreur überdeckt und schließlich im second empire liquidiert wurden, so wurden in Deutschland die in der Ästhetik Schillers und der Philosophie Kants noch lebendigen Impulse der Aufklärung durch die Naturphilosophie eines Schelling und die Ästhetik eines Schlegel liquidiert. Ebenso liquidiert finden sich liberale und nationale Staatsvorstellungen durch die romantisch-konservative Staatstheorie eines Adam Müller.

Man wende hier nicht ein, dies sei ein unzutreffendes Bild, das beispielsweise von Schiller und Kant entworfen werde. Sicherlich, beide sind im 19. Jahrhundert in ähnlicher Weise ‚mit Beschlag belegt‘ worden, wie dies mit Wagners Werken letztlich geschehen ist. So haftet Schiller das Etikett des ‚Klassikers‘ ebenso hartnäckig an wie Kant dasjenige des ‚großen deutschen Philosophen‘. Aber die griffige Plakativität dieser Etikette kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß man beiden damit nicht gerecht wird, sondern eine höchst eindimensionale Sichtweise pflegt. In den Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen trifft sich Schiller in der politischen Einschätzung der Gesellschaft durchaus mit Wagner: Die soziale Natur des Menschen, die von bestehenden Staaten unterdrückt wird, die Mechanismen dieser Unterdrückung und schließlich die Auffassung von der freien Selbstbestimmung des Einzelnen in der Gattung, dies sind deutliche Parallelen nicht nur zur Ästhetik Schillers, dessen Kunstauffassung sich in der Tat von der Wagners unterscheidet, sondern diese Gedanken finden sich in nuce auch bei Kant. ‚Der Mensch wird frei geboren und überall ist er in Ketten‘, dieser Satz Rousseaus aus dem ‚Contrat Social‘ beschreibt vielleicht am ehesten, auf welcher gemeinsamen Basis Schiller, der noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Rousseau-Anhänger gebrandmarkte Kant und Wagner sich befinden.

Und doch geht Wagner über Aufklärung und Klassik hinaus: War für Schiller Kunst nur noch im ‚Reich des schönen Scheins‘ möglich, allenfalls als spielerische Vorwegnahme künftiger Formen gesellschaftlichen Zusammenlebens denkbar, so versucht Wagner, getragen von den Ideen Stirners, Feuerbachs, Proudhons, diese Ohnmacht der Kunst zu überwinden, indem er sie ankoppelt an die Dynamik Sozialer Revolutionen. Sicherlich, es bleibt beim Versuch, die erhoffte soziale Umwälzung findet 1849 nicht statt, auch die noch in den ersten Jahren des Exils von Wagner trotzig gehegte Hoffnung des ‚Dennoch‘ wird sich nicht erfüllen.

Aber ist dies Grund, ‚großzügig‘ zu übersehen, aus welchen Quellen Wagner seine Vorstellungen bezog, was er sich tatsächlich unter Begriffen wie ‚Mythos‘ vorstellte, welche Absichten er verfolgte? Oder sind dies Informationen, die ein heutiges Verstehen und Erfassen notwendigerweise braucht?



LITERATUR:

- ¹ Kapp, J.: „Richard Wagner“, Berlin 1910, S. 162 f, 165 f
- ² Kneif, T. (Hrsg.): „Richard Wagner . . .“, München 1975, S. 107
- ³ Kapp, J.: a.a.O., S. 163 f, 167 f et pass.
- ⁴ Kneif, T.: a.a.O.
- ⁵ zitiert nach Renner, H.: „Geschichte der Musik“, Stuttgart 1965, S. 418
- ⁶ ebd., S. 419
- ⁷ ebd., S. 422
- ⁸ vgl. Wagner, R.: „Erinnerungen an Spontini“, in: Golther, W. (Hrsg.): „Richard Wagner Gesammelte Schriften und Dichtungen in 10 Bänden“, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart 1914, Bd. V
- ⁹ Riehl, W. H.: „Spontini-Aufsatz“, zitiert nach Laux, K.: „Oper und Gesellschaft“, Dresden 1953
- ¹⁰ Hauser, A.: „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“, München 1953/72, S. 858
- ¹¹ Kirchmeyer, H.: „Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland – Das zeitgenössische Wagnerbild, Wagner in Dresden“, Regensburg 1972, S. 55
- ¹² Hauser, A.: a.a.O., S. 859
- ¹³ vgl. Renner, H.: a.a.O., S. 393
- ¹⁴ ebd., S. 395
- ¹⁵ Zentner, W.: „Vorwort zum Freischütz C. M. V. Webers“, Stuttgart 1977, S. 9 f
- ¹⁶ vgl. ebd., S. 10
- ¹⁷ ebd., S. 10
- ¹⁸ vgl. Wagner, R.: „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: Golther, W. (Hrsg.): a.a.O., Bd. 3, S. 42 ff et pass.
- ¹⁹ vgl. ebd., S. 44
- ²⁰ ebd.
- ²¹ ebd.
- ²² ebd.
- ²³ ebd., S. 47 f
- ²⁴ ebd., S. 49
- ²⁵ ebd., S. 51 f
- ²⁶ vgl. ebd., S. 53
- ²⁷ ebd., S. 54
- ²⁸ ebd., S. 68
- ²⁹ ebd., S. 69
- ³⁰ ebd.
- ³¹ ebd., S. 71
- ³² ebd.
- ³³ vgl. ebd., S. 131 f
- ³⁴ vgl. ebd., S. 150 ff et pass.
- ³⁵ vgl. ebd., S. 163 f
- ³⁶ ebd., S. 163
- ³⁷ Wagner, R.: „Die Kunst und die Revolution“, in: Golther, W. (Hrsg.): a.a.O., Bd. 3, S. 32
- ³⁸ Wagner, R.: „Oper und Drama“, in: Golther, W.: (Hrsg.): a.a.O., Bd. 3/4, Bd. 4, S. 31
- ³⁹ ebd., S. 32
- ⁴⁰ vgl. ebd., S. 32 f
- ⁴¹ ebd., S. 33
- ⁴² ebd.
- ⁴³ ebd., S. 33 f
- ⁴⁴ ebd., S. 34
- ⁴⁵ ebd.
- ⁴⁶ vgl. ebd., S. 38 f et pass.
- ⁴⁷ vgl. ebd., S. 41
- ⁴⁸ vgl. ebd., S. 64
- ⁴⁹ ebd., S. 38 ff
- ⁵⁰ ebd., S. 64
- ⁵¹ vgl. ebd., S. 54
- ⁵² vgl. ebd., S. 69
- ⁵³ ebd., S. 70
- ⁵⁴ ebd., S. 78 f
- ⁵⁵ ebd., S. 80
- ⁵⁶ ebd.
- ⁵⁷ ebd., S. 81
- ⁵⁸ ebd., S. 84
- ⁵⁹ ebd., S. 85
- ⁶⁰ ebd., S. 88



UMFASSTE DAS GRIECHISCHE KUNSTWERK DEN GEIST EINER SCHÖNEN NATION, SO SOLL DAS KUNSTWERK DER ZUKUNFT DEN GEIST DER FREIEN MENSCHHEIT ÜBER ALLE SCHRANKEN DER NATIONALITÄTEN HINAUS UMFASSEN, DAS NATIONALE WESEN IN IHM DARF NUR EIN SCHMUCK, EIN REIZ INDIVIDUELLER MANNIGFALTIGKEIT, NICHT EINE HEMMENDE SCHRANKE SEIN (AUS „DIE KUNST UND DIE REVOLUTION“).

WHEREAS THE GREEK WORK OF ART EXPRESSED THE SPIRIT OF A SPLENDID NATION, THE WORK OF ART OF THE FUTURE IS INTENDED TO EXPRESS THE SPIRIT OF FREE PEOPLE IRRESPECTIVE OF ALL NATIONAL BOUNDARIES, THE NATIONAL ELEMENT IN IT MUST BE NO MORE THAN AN ORNAMENT, AN ADDED INDIVIDUAL CHARM, AND NOT A CONFINING BOUNDARY (FROM "ART AND REVOLUTION").

SI L'ŒUVRE D'ART GRECQUE CONTIENT L'ESPRIT D'UNE BELLE NATION, L'ŒUVRE DE L'ART DE L'AVENIR DOIT EMBRASSER L'ESPRIT DE L'HUMANITÉ LIBRE, PAR DESSUS LES BARRIÈRES NATIONALES; L'ÉLÉMENT NATIONAL NE DOIT EN ÊTRE QUE L'ORNEMENT, LE CHARME D'UNE DIVERSITÉ INDIVIDUELLE NON PAS UNE LIMITE (EXTRAIT DE «L'ART ET LA RÉVOLUTION»).

1 8 7 6

1 9 8 0

B A Y R E U T H E R F E S T S P I E L E