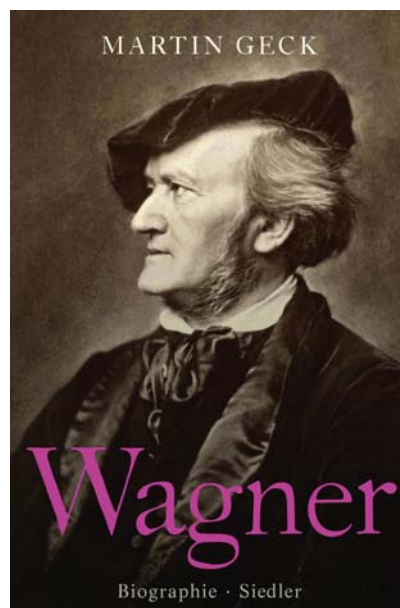


Leseprobe

Martin Geck
Wagner. Biographie

Siedler Verlag, München 2012
ISBN 978-3-88680-927-1

S. 17-27



KAPITEL 1

Die theatralische Urszene: Von Leubald zu den Feen

»Wildeste Anarchie« • Unklarheiten der Vaterschaft • Frühkiniliche Trennungserlebnisse • Erste Theaterleidenschaft • Die »zarteren Garderobegenstände« der Schwestern und Marcel Prousts Madeleine-Biskuits • Das Pennälerdrama »Leubald« • »Hero und Leander« als Wagners theatralische Urszene • Kompositionsübungen, »um Leubald und Adelaide zu komponieren« • Beethovens »Egmont«-Musik als Vorbild • Erste Sonaten, Ouvertüren und eine C-Dur-Sinfonie fürs Leipziger Gewandhaus • Eine »Hochzeit«, die Schwester Rosalie missfällt • »Die Feen«: Ein respektable Einstand des Zwanzigjährigen • Wagners Entdeckung: Musik als Inbegriff erlösender Liebe • Ausblick auf Nietzsches »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« • Ein Vorgriff: »Erlösung durch Untergang« als künftiges künstlerisches Leitmotiv • Kongruenz von Leben und Werk?

Richard Wagners Kindheitserinnerungen drehen sich beständig um zwei Stichworte: Chaos und Theater. »Ich bin in der wildesten Anarchie aufgewachsen«, bemerkt er im Juli 1871 zu Cosima.¹⁷ Und in Mein Leben erzählt er von einer Mutter, deren »sorgenvoll aufregender Umgang mit einer zahlreichen Familie« keine Behaglichkeit oder gar »Familienzärtlichkeit« habe aufkommen lassen: »ich entsinne mich kaum je von ihr geliebt worden zu sein, wie überhaupt zärtliche Ergießungen in unsrer Familie nicht stattfanden; wogegen sich ein gewisses

hastiges, fast heftiges, lautes Wesen sehr natürlich geltend machte.«¹⁸

Vater Friedrich stirbt ein halbes Jahr nach Richard Wagners Geburt; die Mutter heiratet schon neun Monate später den Hausfreund Ludwig Geyer und siedelt mit ihm nebst ihrer Familie von Leipzig nach Dresden über. Der kleine Richard wird bis zu seinem 15. Lebensjahr den Namen Geyer tragen und im Alter nicht völlig ausschließen, Geyers leiblicher Sohn zu sein. Immerhin wählt Wagner für die erste Textseite des seit 1870 erscheinenden Privatdrucks von Mein Leben den Geier als Wappentier. Und eine Bayreuther Familienzeremonie aus Anlass seines 66. Geburtstags schildert er König Ludwig II. mit den Worten: »Vor einem neuen Bild meiner Frau von Lenbach [...] stand mein Sohn Siegfried, in schwarzem Sammet und blondgelocktem Haar (dem Jugendportrait Van Dycks durchaus ähnlich); dieser sollte - in bedeutungsvoller Wiedergeburt - meinen Vater Ludwig Geyer vorstellen.«¹⁹

Der wirkliche Geyer scheint zwar ein guter, jedoch strenger Ersatzvater gewesen zu sein. Im August 1873 erzählt Wagner bei Tisch »von seiner Kindheit. Wie er mit der Peitsche, die er mit gestohlenem Gelde gekauft, von Vater Geyer geprügelt worden sei und wie seine Schwestern vor der Türe dabei geheult hätten.«²⁰ Als Siebenjähriger wird Wagner, den man wegen seiner Empfindsamkeit »Amtmann Rührei« nennt,²¹ zum Pastor Christian Ephraim Wetzels nach Possendorf bei Dresden in Pension gegeben. Als ein Jahr später Ludwig Geyer stirbt, erhält der kleine Richard für dreizehn Monate Kost und Logis bei Geyers jüngerem Bruder Karl in Eisleben. Danach wird er für kurze Zeit bei seinem Onkel Adolf in Leipzig untergebracht, muss jedoch in einem Prachtzimmer schlafen, das

mit gespenstisch wirkenden Bildnissen von »vornehmen Damen im Reifrock mit jugendlichen Gesichtern und weißen (gepuderten) Haaren« ausgestattet ist. Daher »verging nie eine Nacht«, so heißt es in Mein Leben, »ohne daß ich in Angstschweiß gebadet den schrecklichsten GespensterVisionen ausgesetzt war«. ²²

Da Onkel Adolf für Richards Erziehung keine weitreichende Verantwortung übernehmen will, kehrt der Junge Ende 1822 nach Dresden in den Schoß der Familie zurück, um die Kreuzschule zu besuchen. Als die Mutter 1826 nach Prag übersiedelt, wird der Dreizehnjährige Logiergast der Familie eines Dr. Rudolf Böhme, dort freilich - laut Mein Leben - »nicht sonderlich wählsam geleitet«. ²³ Ende 1827 geht es definitiv nach Leipzig, wo die Mutter mit ihren Töchtern nach dem böhmischen Intermezzo gelandet ist. Richard bezieht das Nikolaigymnasium und schreibt - vierzehn- bis fünfzehnjährig - das »große Trauerspiel« Leubald.

»O Gott, mein Engel, ich habe im Ganzen bittre Jugend verlebt«, wird er ein Jahrzehnt später seiner Braut Minna Planer klagen. ²⁴ Diese Jugend mag vielleicht nicht härter als die manch anderer Jungen aus seinem Milieu gewesen sein, jedenfalls aber ist sie »anarchisch« und in hohem Maße verunsichernd: »Wer ist mein Vater?«, »Liebt mich meine Mutter?«, »Wo bin ich zu Hause?«, »Was sind meine Vorbilder?« - solche Fragen wird sich der junge Richard Wagner vermutlich öfter als die meisten seiner Altersgenossen gestellt haben. Und sofern es ihm nicht genügt, im Strom des alltäglichen Lebens »irgendwie« mitzuschwimmen, muss er seinem Dasein selbst Perspektiven geben!

Die zaubert man nicht aus dem Hut, gewinnt sie vielmehr aus dem eigenen Umfeld. Damit kommt das zweite Stichwort, das aus Wagners Jugenderinnerungen

heraussticht, ins Spiel: das Theater. Man sollte Hölderlins Zeilen »Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch« nicht überstrapazieren: Doch was Wagner angeht, so hat ihm das Theater im weitesten Sinne des Wortes in der Tat das Leben gerettet, speziell in jungen Jahren. Die »Anarchie« seines Milieus korrespondiert nämlich von Anfang an mit dessen Neigung nicht nur zur Theatralik und Selbstinszenierung, sondern auch ganz konkret zur Bühne. Die Mutter warnt zwar alle Kinder vor dem gottlosen Theaterwesen - jedoch mit so wenig Überzeugungskraft, dass vier der sechs älteren Geschwister Richards eine Bühnenlaufbahn einschlagen. Rosalie wird einmal das Gretchen in der ersten Leipziger Aufführung des Faust geben, Clara als erst Sechzehnjährige die Hauptrolle in Rossinis Cenerentola singen, Rosalie mit siebzehn Jahren diejenige in Webers Preciosa. Der ältere Bruder Albert hat gleichfalls am Leipziger Stadttheater Erfolg, unter anderem in den Mozartrollen Tamino und Belmonte.

Der früh verstorbene Vater hatte zwar den Beruf eines Polizeiaktuars ausgeübt, stammte aber aus einer Familie von Künstlern und Wissenschaftlern, war studierter Jurist und Mitglied eines Liebhabertheaters. Obwohl er Goethe, Schiller und E. T. A. Hoffmann aus der Nähe kannte, vermochte er es allerdings nicht seinem Bruder Adolf gleichzutun: Dieses in Leipzig stadtbekannt Original ist Doktor der Philosophie, Übersetzer des Sophokles und stolzer Besitzer eines silbernen Bechers, den ihm Goethe als Dank für die Widmung einer Sammlung italienischer Gedichte geschenkt hat. Der junge Richard lauscht, wie es in Mein Leben heißt, den Ergüssen seines Onkels mit Begeisterung; auch lässt er sich auf ausgedehnten Spaziergängen Shakespeare rezitieren.

Ersatzvater Geyer ist Bohemien par excellence; und der kleine Richard kann im Detail verfolgen, wie dieser erfolgreiche Bühnenautor, Schauspieler und Porträtmaler die älteren Geschwister routiniert auf ihre Künstlerkarrieren vorbereitet. Wie selbstverständlich sieht er sich in deren Spuren. Als erwachsener Mann wird Wagner sich in Gegenwart Cosimas erinnern, dass »er mit 5 Jahren den Piccolo-Flöten-Triller des Kaspar, da er nicht singen konnte, mit Perrbip nachgemacht habe, auf einen Stuhl gestiegen sei, als Samiel herübergeguckt habe über ein imaginäres Gebüsch und >Perrbip, Perrbip< gesagt« habe.²⁵ Zwar kann der Freischütz realiter erst dem etwa Siebenjährigen begegnet sein; doch sicherlich ist Wagner mit Größen wie Weber schon früh in Berührung gekommen. »Ja wenn ich die Eindrücke der Weber'schen Sache nicht gehabt hätte, ich glaube, ich wäre nie Musiker geworden«, meint er im Oktober 1873.²⁶

Zunächst überwiegt die Lust am Theater schlechthin. »Was mich [...] beim Besuch des Theaters, worunter ich auch die Bühne, die Räume hinter den Kulissen und die Garderobe verstehe, lebhaft anzog, war weniger die Sucht nach Unterhaltung und Zerstreung, wie beim heutigen Theaterpublikum, sondern das aufreizende Behagen am Umgang mit einem Elemente, welches den Eindrücken des gewöhnlichen Lebens gegenüber eine durchaus andere, rein phantastische, oft bis zum Grauenhaften anziehende Welt darstellte. So war mir eine Theaterdekoration, ja nur eine - etwa ein Gebüsch darstellende - Kulisse, oder ein Theaterkostüm und selbst nur ein charakteristisches Stück desselben, als aus einer andern Welt stammend, in einem gewissen Sinne gespenstisch interessant, und die Berührung damit mochte mir als der Hebel gelten, auf dem ich mich aus der gleichmütigen Realität der täglichen Gewohnheit in jenes reizende Dämonium hinüberschwang.«²⁷

Bald macht er eigene Bühnenerfahrungen: »Nachdem mich >Die Waise und der Mörder, >Die beiden Galeerensklaven;, und ähnliche Schauerstücke, in welchen ich meinen Vater [Geyer] die Rollen der Bösewichter spielen sah, mit Entsetzen erfüllt hatten, mußte ich selbst einige Male mit Komödie spielen. [...] Ich entsinne mich, bei einem lebenden Bilde als Engel ganz in Trikots eingenäht, mit Flügeln auf dem Rücken, in schwierig eingelernter graziöser Stellung figuriert zu haben.«²⁸ Zwölfjährig liest er nach seiner Erinnerung der »gebildeten« Gattin seines Paten Adolf Träger Schillers Jungfrau von Orleans vor. Dass ihm dieser Pate einen hechtgrauen Frack mit imponierendem Seidenfutter und eine rote türkische Weste vererbt,²⁹ mag zum Verschwimmen der Horizonte von »Theater« und »Leben« beigetragen haben.

Doch was ist das gegen die Intimität im geschwisterlichen Boudoir! Dort übten, so weiß Wagner später zu erzählen, »die zarteren Garderobegenstände meiner Schwestern, mit deren Herrichtung ich die Familie häufig beschäftigt sah, einen fein erregenden Reiz auf meine Phantasie aus; das Berühren derselben konnte mich

bis zu bangem, heftigem Herzschlag aufregen. Trotzdem daß, wie ich erwähnte, in unserem Familienverkehr keine, namentlich in Liebkosungen sich ergehende Zärtlichkeit herrschte, mußte doch die stets nur weibliche Umgebung in der Entwicklung meines Empfindungswesens mich stark beeinflussen.«³⁰

Wer will, mag in diesem Kontext Wagners Vorliebe für erlesene Seidenstoffe und exquisite Gerüche als feminin oder gar abnorm abtun und damit einer einschlägigen Tradition folgen. Sinnvoller ist es jedoch, einem Statement nachzugehen, das der Komponist gegenüber dem Musikkritiker Karl Gaillard zur Zeit des Tannhäuser abgegeben hat: »Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Scene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht.«³¹ Er weiß um seinen »Narren am Luxus«,³² braucht ihn jedoch zum Durchhalten: »Ich kann«, heißt es etwa zur Tristan-Zeit, »nicht wie ein Hund leben, ich kann mich nicht auf Stroh betten und mich in Fusel erquicken: meine stark gereizte, feine, ungeheuer begehrlche, aber ungemein zarte und zärtliche Sinnlichkeit, muß irgendwie sich geschmeichelt fühlen.«³³

Ja - wir sind noch bei der Grundfrage des jungen Wagner: »Welche Perspektiven habe ich in anarchischem Milieu?« Denn es geht hier nicht um biographische Pikanterien, sondern um Impulse, die Wagner als Künstler stimulieren. Als Kronzeugen können Marcel Proust und Charles Baudelaire dienen: Ersterer spricht an einer berühmten Stelle seiner Recherche du temps perdu vom Genuss eines in Tee getauchten Madeleine-Biskuits, der seine »mémoire involontaire« aktiviert, also einen Akt spontanen Erinnerns eingeleitet habe. Und Proust fährt fort: »Bei Baudelaire [...] sind diese Reminiszenzen noch zahlreicher; man sieht sie auch: was sie bei ihm heraufführt ist nicht der Zufall, und dadurch sind sie meines Erachtens entscheidend. Es gibt keinen wie ihn, der von langer Hand, wählerisch und doch lässig, im Geruch einer Frau zum Beispiel, im Duft ihres Haares und ihrer Brüste, den beziehungsvollen Korrespondenzen nachginge, die ihm dann >den Azur des ungeheuren, gewölbten Himmels; oder >einen Hafen, der voller Flammen und

Masten steht< eintragen.«³⁴

Was Proust über Baudelaire schreibt, hätte er auch über dessen zeitweiliges Idol Wagner sagen können: Dass sich Wagner in Mein Leben der sinnlichen Reize erinnert, die das Berühren der »zarteren Garderobegenstände« seiner Schwestern bei ihm auslösten, ist mehr als eine bloße Reminiszenz an Kindheit und Pubertät - nämlich zugleich eine ästhetische Reflexion des Tannhäuser-, Lohengrin- und Tristan-Komponisten über das synästhetische Potenzial dieser Werke. »Von langer Hand« und »wählerisch«, so bemerkt Proust, habe Baudelaire seine ausufernden Sprachbilder vorbereitet. In diesem Sinne sollte man auch die zitierte Passage aus Mein Leben wahrnehmen - einem Erinnerungswerk, das ja keineswegs für ein sensationslüsternes Massenpublikum bestimmt war: Es ging um Selbstvergewisserung und den Wunsch, das »Leben« mit dem »Werk« stimmig zu machen und umgekehrt. Wenn es seine jugendliche Sinnenlust an den zarteren Garderobegenständen der Schwestern nicht gegeben hätte, so hätte er sie - oder Vergleichbares - vermutlich erfunden, um deutlich zu machen: Die Einheit von Leben und Werk ist kein Zufall, sondern Schicksal; es musste alles so kommen, wie es gekommen ist.

Man mag das hybrid finden, kommt aber nicht umhin, die Konsequenz zu bewundern, mit der schon der jugendliche Wagner sein »Lebenswerk« angeht. Der Gymnasiast schwärmt nämlich nicht nur für die Bühne als einzig sinnvolle Lebensperspektive - das haben auch andere vor und nach ihm getan; vielmehr will er seine Stücke selbst schreiben und sich dadurch eine eigene Theaterwelt nicht nur mimetisch, sondern auch gedanklich schaffen. Demgemäß ist er nicht damit zufrieden, Hamlets Monolog »Sein oder Nichtsein« vom Katheder des Klassenraums zu rezitieren; vielmehr vervollkommnet er sich im Griechischen, um den Sophokles lesen und Teile der Odyssee übersetzen zu können. Und wenn die Darstellung in Mein Leben nicht übertrieben ist, schreibt der Zwölf- bis Vierzehnjährige, obwohl ein eher schlechter Schüler, ein großes episches Gedicht

»Die Schlacht am Parnassos«.

Während wir von solchen Ruhmestaten nur aus Wagners eigenen Berichten wissen, können wir Leubald. Trauerspiel infünfAkten im Einzelnen studieren, wohingegen Wagner selbst in erwachsenen Jahren keinen Zugang zu dem als verschollen geglaubten Manuskript seines »opus 1« hatte. Vielleicht ist das der Grund dafür, dass er sich in Mein Leben eher spöttisch über sein jungendliches »Verbrechen« geäußert hat, zu dem Shakespeare hauptsächlich durch Hamlet, Macbeth und König Lear, Goethe durch Götz von Berlichingen beigetragen habe.³⁵ Leubald ist nicht das naive Pennälerdrama, als welches es in der Literatur dargestellt wird, sondern ein ausgedehntes Stück von schätzungsweise sechs Stunden Aufführungsdauer. Wie reflektiert der etwa vierzehnjährige Wagner vorgeht, lässt sich unter anderem daran ablesen, dass er mit großer Konsequenz drei Stilebenen durchhält: Für den hohen Stil, der den Personen der feudalen Gesellschaftsschicht zudedacht ist, bevorzugt er in der Tradition Shakespeares den Blankvers, also fünfhebige Jamben; das niedere Volk lässt er, gleichfalls nach dem Muster Shakespeares, in derber Prosa sprechen; dazwischen gibt es einen mittleren Stil für die Angehörigen des Geisterreichs, die sich in Reimen und Gesängen äußern.

Zwar gibt es in Leubald neben Pfiffigem auch Ungereimtes, Weitschweifiges und sprachlich Ungeschicktes. Und obwohl Wagner nicht, wie er sich in seiner Autobiographischen Skizze zu erinnern glaubte, 42 Menschen zu Tode kommen lässt, sondern nur 14, strotzt das Stück vor Gewalttätigkeiten und Derbheiten aller Art. Doch Plagiat hin, Unreife her: Wagner gelingt es auf atemberaubende Weise, in Leubald seine Urszene unterzubringen und gleichsam ein für alle Mal zu fixieren. Leubald - das ist des langen Dramas kurzer Sinn - hat sich in Adelaide verliebt, ohne zu wissen, dass deren Vater Roderich Leubalds

Vater heimlich vergiftet hat. Leubald ist daraufhin von seines Vaters Geist zur Blutrache an Roderich und dessen ganzem Clan verpflichtet worden und führt alsbald aus, was ihm der Geist des Vaters geheißt: Er mordet Roderich nebst

Familie. Allein Adelaide, die seit einer vorausgegangenen flüchtigen Begegnung rettungslos in Leubald verliebt ist, kann sich in Sicherheit bringen; dass ihr der Vater sterbend mitteilt, es sei Leubald gewesen, welcher die Sippe so schrecklich heimgesucht habe, vermag sie in ihrer Liebe nicht irrezumachen.

Bei Leubald hingegen bricht zunehmend Geistesverwirrung aus, als er erfährt, dass er in Adelaide ein Mitglied der Familie umwirbt, der er Blutrache geschworen hat. Von den Rachemahnungen aus dem Jenseits bis zum Wahnsinn gequält, besucht er eine Hexe, um den Geist des Vaters bannen zu lassen. Im Zauberspiegel erblickt er jedoch sich selbst als Toten im Schoß der toten Geliebten, worauf er die Hexe erschlägt. Daraufhin wird er von einer Geisterschar verfolgt, die außer dem Blut Adelaides auch sein eigenes verlangt. Im Wahn verwundet er Adelaide tödlich und stirbt anschließend in ihrem Schoß.³⁶

Dieses Handlungsgerüst, das ebenso auf das alte griechische Sagenmotiv von Hero und Leander wie auf Shakespeares Romeo und Julia verweist, spiegelt vor allem Wagners eigene theatralische Urszene: Liebe ist stets mit Tragik verknüpft; eine definitive Vereinigung ist erst im Tod möglich. Vor dem Hintergrund dieser Urszene ist auch Wagners Jugenddrama zu sehen: Zwei schicksalhaft einander Liebende scheitern an der Gegnerschaft ihrer jeweiligen Familien. Dieses »strukturelle« Hindernis, das der junge Wagner im Falle Leubalds aus Romeo und Julia übernimmt, wird in den künftigen Bühnenwerken zwar seine Gestalt ändern, als solches jedoch immer präsent sein. Indessen wird sich der Akzent verschieben: Neben die Tragik, die in der Verhinderung von Liebesglück liegt, tritt zunehmend das Unheil, welches die Liebe an sich in sich birgt. So meint Wagner vom Ring, dass man dort »die einzig beseligende Liebe [. . .] im Verlaufe des Mythos eigentlich doch als recht gründlich verheerend auftreten« sehe.³⁷ Und Parsifal spricht im Prosaentwurf der Dichtung den Satz: »Stark ist der Zauber des Begehrenden, doch stärker der des Entsagenden.«³⁸

Es wäre reichlich naiv, wollte man Wagners künstlerische Urszene umstandslos mit

den Andeutungen über seine eigene Kindheit kurzschließen: »wildeste Anarchie«, unbefriedigende Mutterbindung, Mangel an »Familienzärtlichkeit«, unklares Vaterbild. Denn auf der einen Seite gibt es genug phantasievolle Menschen, die eine ähnliche Lebensgeschichte hinter sich haben, ohne dass es sie deshalb zur Abfassung passender Dramen gedrängt hätte. Und auf der anderen Seite ist Wagner nicht auf das eigene Leben angewiesen, um Vorbilder für seine Urszene zu finden: Das Motiv von Hero und Leander etwa findet sich nicht nur bei den von ihm geliebten und studierten »Klassikern« von Sophokles über Shakespeare zu Schiller, sondern auch in vielen Schauerromanen und Schicksalsdramen der Zeitgenossen. Gleichwohl ist die Kraft des jungen Künstlers zur Selbstdarstellung, ja Selbststrukturierung imponierend. Und die Bewunderung wächst, wenn man beobachtet, wie konsequent es mit seinem Vorhaben, den persönlichen Mythos zu einem allgemeinen zu erheben, weitergehen wird ...

Was zunächst noch fehlt, ist die Musik. Doch schon während der jahrelangen Arbeit am Leubald dämmert es dem jungen Wagner, dass es mit einem Sprechdrama nicht getan ist: Ein solches vermag die Anarchie und das Unheil des Lebens zwar zu bannen, jedoch nicht davon zu erlösen. Es ist mehr als ein Scherz, wenn er viel später, nämlich zur Zeit der Götterdämmerung, aufseufzend bemerkt: »Ach! ich bin kein Komponist, nur so viel wollt ich erlernen, um >Leubald und Adelaide< zu komponieren.«³⁹ Hier wie damals braucht er die Musik, um das Drama dem Mythos zu öffnen, der in seinen Augen allein fähig ist, die Weichen in Richtung »Erlösung« zu stellen.

In denselben Tribschener Jahren, in denen er sich des Leubalds erinnert, erklärt er dem Besucher Nietzsche mit Blick auf Die Hochzeit des Figaro: »Man muß nur das übrigens ausgezeichnete Stück von Beaumarchais mit den Opern Mozart's vergleichen, dort sind es schlaue witzige, berechnende Menschen, die geistvoll miteinander handeln und reden, bei Mozart sind es verklärte, leidende, klagende Wesen.«⁴⁰ Monate zuvor hatte er, mit der Vertonung einer düsteren Passage aus

dem dritten Akt des Siegfried beschäftigt, gegenüber Cosima geäußert, »die Musik verkläre alles; bis zum Gräßlichen des Wortes lasse sie es nie kommen, selbst beim furchtbarsten Gegenstand«.41

Auch der Fünfzehnjährige, dessen musikhandwerkliche Fähigkeiten zu einer Vertonung des Leubald nicht im Entferntesten ausreichen, ahnt bereits, dass sein künftiges Schaffen auf das musikalische Drama hinauslaufen wird. Er ist kein Komponist katexochen; vielmehr wird seine musikalische Produktivität - fast darf man sagen: nur - über die Szene geweckt. In Oper und Drama bezeichnet er die Musik ausdrücklich als »Weib«, das zwar des Dichters als »Erzeugers« bedürfe, letztendlich aber die »Gebälerin« des musikalischen Dramas sei.42

Vor diesem Horizont ist auch seine nähere Begegnung mit der Musik Beethovens in dessen Todesjahr 1827 zu sehen. Falls Wagner damals schon konkretere Vorstellungen von einer Leubald-Musik gehabt haben sollte, so mag er sich an Beethovens Schauspielmusik zu Goethes Egmont orientiert haben. Diese lässt schon früh die Ahnung in ihm aufsteigen, Musik und Drama ließen sich zu einer neuen, einzigartigen Gesamtkunst vereinen.

Um einer solchen Idee näherzutreten, braucht er allerdings eine praktikable Textgrundlage: Ein Schauerstück a la Leubald, in welchem dem definitiven Liebestod der Protagonisten eine Fülle von Morden, sexuelle Gewalt, Rüpel- und Geisterszenen vorausgehen, ist dazu objektiv höchst ungeeignet. Zum anderen bedarf es musikalischer Kenntnisse. In der Tat ist Wagner damals bemüht, sich die Grundlagen der Komposition anzueignen - zunächst autodidaktisch und dann nolens volens auch im privaten Unterricht. Auf dieser Basis erblicken zwischen 1829 und 1832 erste Lieder, Sonaten und Ouvertüren das Licht der Welt. Während diese frühen Versuche meistens verschollen sind, liegt mit der Sinfonie in C-Dur (WWV 29) ein Opus vor, das es damals immerhin zu einer Aufführung im Leipziger Gewandhaus bringt und Wagner noch im Alter »so stark interessiert«,43 dass er wenige Wochen vor seinem Tod in Venedig eine Aufführung im Teatro La

Fenice als Geburtstagsgeschenk für Cosima arrangiert und dirigiert.

Nach dem erfolgreichen sinfonischen Debüt fühlt er sich für eine erste Oper gewappnet: Als Neunzehnjähriger geht er an die Hochzeit und vertont damit ein Sujet, das von dem Buch Ritterzeit und Ritterwesen des Germanisten und Volkskundlers Johann Gustav Gottlieb Büsching angeregt ist: Ada soll im Sinne einer konventionellen Ehe mit Arindal vermählt werden, entgeht aber vor der Hochzeitsnacht nur knapp einer Vergewaltigung durch einen Hochzeitsgast namens Kadolt. Es gelingt ihr, den Wüstling auf den Balkon abzudrängen und über die Brüstung stürzen zu lassen. Bei der Totenfeier für Kadolt sinkt sie jedoch neben dessen Leichnam entseelt zu Boden.

Da Wagners - freilich lückenhaftes - Resümee des später von ihm vernichteten Textbuchs nahelegt, dass Ada sich durch den Tod mit demjenigen vereinigt, dem sie zuvor insgeheim verfallen war, nämlich mit Kadolt,⁴⁴ folgt auch die Handlung der Hochzeit in frappanter Weise einer Urszene, der zufolge Liebesverlangen mit Tragik verbunden und Liebesvereinigung erst im Tod möglich ist. Die Lieblingsschwester Rosalie findet das deutlich ehefeindliche Sujet allerdings so degoutant, dass Wagner das Projekt alsbald aufgibt: Ohne die Fürsprache der am Leipziger Theater beliebten Rosalie, die zudem Ernährerin und Wortführerin der Familie ist, hat die Oper eines unerfahrenen Zwanzigjährigen kaum Chancen, von einer Bühne angenommen zu werden.

Doch erstaunlicherweise verwendet Wagner nicht nur die Namen Ada und Arindal für seine nächste Oper mit dem Titel Die Feen; er bleibt auch seiner Urszene treu. Zwar will er es Schwester und Familie nunmehr recht machen, seiner Sendung aber keinesfalls untreu werden. Diesmal drängt sich kein Nebenbuhler in ein legitimes Verhältnis; vielmehr geht es um den Widerspruch zwischen Feen- und Menschenreich. Der König der Feen betrachtet argwöhnisch, dass die Fee Ada in glücklicher Ehe mit einem Sterblichen lebt: mit Arindal, König von Tramond. Er will Ada nur unter der Bedingung ins Menschenreich entlassen, dass ihr Gatte eine

Reihe von Prüfungen besteht. Diese sind jedoch so grausam, dass Arindal versagt, worauf Ada zu Stein erstarrt. Das Machtwort, das zum Happy End führt, spricht die Musik: Arindals zauberischer Gesang lässt Ada zu neuem Leben erwachen. Der durch seine Tat nobilitierte Gatte darf ihr nun für alle Ewigkeit angehören, denn als neuer Herrscher des Feenreiches genießt er Unsterblichkeit. »Ein hohes Loos hat er errungen, dem Erdenstaub ist er entrückt! Drum sei's in Ewigkeit besungen, wie hoch die Liebe ihn beglückt!«, lautet der Schlussjubel.

Doch besteht wirklich Anlass zum Triumph? Mit der Schlusspointe entfernt sich Wagners Libretto jedenfalls radikal von seiner Vorlage, Carlo Gozzis *La donna serpente*. Während die Protagonistin dieses tragikomischen Theatermärchens in ein volles menschliches Leben an der Seite ihres Gatten eintritt, entschwebt Wagners Arindal, nachdem er in seinem irdischen Königreich eher glücklos agiert hat, in das augenscheinlich höherwertige Feenreich. Moral: Für den Sterblichen gibt es das definitive Glück der Liebe nur im Jenseits.

Das ist die versöhnliche Variante von Wagners Urszene: Zwar kennt auch die Handlung der Feen kein diesseitiges Liebesglück, jedoch die Aussicht auf eine höhere Welt. Und »natürlich« ist es kein anderes Medium als die Musik, die diesen versöhnlichen Schluss ermöglicht, indem sie Arindal den Zugang dorthin verschafft.

In den Feen ist »Erlösung durch Musik« vor allem ein dramaturgisches Moment: Die erlösende Funktion der Töne rein musikalisch vorzustellen gelingt Wagner naturgemäß noch nicht so zwingend wie später im *Holländer*, in *Tristan und Isolde* oder am Schluss der *Götterdämmerung*. Gleichwohl verbietet sich Gönnerhaftigkeit gegenüber einem Frühwerk, das sich zwar ersichtlich in den Spuren eines Spohr, Weber oder Marschner bewegt, von Carl Dahlhaus jedoch immerhin als »typisches Produkt eines komponierenden Kapellmeisters« gewertet wird.⁴⁵ Auch andere Vertreter der jungen Gattung der deutschsprachigen »großen romantischen Oper«, wie Wagner sein Werk nennt, tun sich damals mit Werken

schwer, die dem Anspruch des gemütvollen deutschen Singspiels in der Tradition von Zauberflöte und Freischütz nachspüren, ohne auf die Verve verzichten zu wollen, die dem Publikum an den Opern Bellinis und Aubers gefällt.

In dieser Situation schlägt sich der Zwanzigjährige recht gut; und in der Darstellung mystischer Vorgänge mittels »zauberformelhafter Akkordverbindungen«⁴⁶ stößt er geradezu auf sein spezifisches »Begabungsfundament«.⁴⁷ Die »Zauberformel« des Ouvertürenbeginns erinnert nicht nur an die Zauberflöte, sondern auch an den Anfang von Mendelssohns genialer Ouvertüre zum Sommernachtstraum, die Wagner damals vermutlich schon bekannt war. Er selbst hat sich in späteren Jahren von seinem Jugendwerk distanziert, jedoch am Beispiel der Feen den »heiligen Ernst« seines »ursprünglichen Empfindungswesens« hervorgehoben.⁴⁸

Und nicht von ungefähr lag ihm an der Feststellung, erst auf dem Weg über die Musik zu dem versöhnlichen Schluss der Feen gefunden zu haben.⁴⁹ Tatsächlich glückt ihm in den Feen ein für das künftige Schaffen entscheidender Schritt: Der pessimistische Gedanke seiner Urszene, dass es in einer sinnlosen Welt keine sinnerfüllte Liebe geben könne, wird durch die Vorstellung kontrapunktiert, dass es doch etwas gibt, das über den Tod hinausreicht: die Musik. Zwar wird es im weiteren Œuvre keinen Arindal mehr geben, der durch Gesang und Harfenspiel in persona das Tor zum Jenseits öffnet; doch es genügt, die vielen Werke wahrzunehmen, die unter Harfenklängen enden, um eine Ahnung von dieser Transzendenz zu bekommen: Holländer, Tannhäuser, Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung, Tristan und Isolde, Parsifal.

Indem Wagner sein Drama zum musikalischen Drama macht, sorgt er dafür, dass die strukturell schlechte Welt, mit der es die Menschheit zu tun hat, transzendiert, also mit dem Ziel der Erlösung überschritten wird. Von dem Pessimisten Schopenhauer herkommend, hat Friedrich Nietzsche diesen Gedanken in seinem Erstlingswerk, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, mit persönlicher

Begeisterung herausgearbeitet; und Wagner liest es mit Hochgefühl: »er ist glücklich, dies erlebt zu haben«, heißt es Anfang 1872 im Cosima-Tagebuch.⁵⁰ Das überrascht nicht: Wagners jugendlicher Bewunderer verschafft dessen Vorstellungen vom antiken Gesamtkunstwerk aus dem Geist der Musik die hochwillkommene historische und philosophische Beglaubigung. Und mehr als das: Nietzsches Buch liefert eine Weltbeschreibung, die auf frappierende Weise Wagners eigener Urszene entspricht und von Peter Sloterdijk mit den Worten charakterisiert wird: »Das gewöhnliche individuelle Leben ist eine Hölle aus Leid, Brutalität, Niedrigkeit und Verstrickung. [...] Erträglich wird dieses Leben nur durch den Rausch und durch den Traum - durch diesen zweifachen Weg der Ekstase, der den Individuen zu ihrer Selbsterlösung offensteht.«⁵¹