

Schaffensrausch in Zürich

Als Richard Wagner 1849 aus Dresden floh, hinterliess er einen gigantischen Schuldenberg. Im Zürcher Exil sicherten wohlhabende Freunde seine Existenz und ermöglichten ihm, als Musikschriftsteller und Komponist die folgenreichsten Jahre seines Lebens zu verbringen.

Corinne Holtz

Zürich sei «von aller Kunst gänzlich entblösst», hielt Richard Wagner nach seiner Ankunft fest und vertraute 1854 einem Freund in Deutschland an, dass er eigentlich nur deswegen hier lebe, «weil es keine Musik gibt». Jahre später hiess es bei ihm, nur in Zürich habe er seine «Wunderwerke empfangen» können. Licht ins Dunkel solcher Behauptungen bringt zum einen das kürzlich abgeschlossene Forschungsprojekt «Musik in Zürich – Zürich in der Musikgeschichte», zum andern Wagners Kreationen zunächst als Musikschriftsteller und Librettist und ab 1853 als Komponist des «Rings des Nibelungen» sowie von «Tristan und Isolde».

Polemische Kulturkritik

Was gemeinhin mit Bayreuth verbunden wird – Wagners weltanschaulich geprägte Setzung des musikalischen Dramas –, gründet in der Limmstadt. Im Zürcher Exil nämlich eröffnete sich Wagner ein Raum, um fernab des Theaterbetriebs kreativ zu werden und ein Kulturleben kennenzulernen, das sich ohne höfische oder kirchliche Patronage entfaltet hatte. Der Rückzug geschah nicht freiwillig, denn der erneut kläglich gescheiterte Versuch, in Paris aufgeführt zu werden, liess den Komponisten 1850 ernüchert nach Zürich zurückkehren. «Verfault» und «niederträchtig» sei der Pariser Kunstbetrieb – er verkörperte angeblich jenen Kunstverfall der Moderne, den Wagner in seiner ersten der Zürcher Schriften – «Die Kunst und die Revolution» – der Grösse antiker Kunst sowie der griechischen Polis gegenüberstellte.

Dabei versuchte er, die religiösen, sozialen und politischen Bedingungen für den Verfall darzulegen und sah diesen vorwiegend in der Sinnenfeindlichkeit des Christentums begründet. Die Kunst nähre sich «aus dem Herzen unserer modernen Gesellschaft» und «saugte» aus der «Geldspekulation im Grossen» ihren «Lebenssaft». Derart kommerzialisiert durch die angeblich jüdisch dominierte Kulturindustrie, sei ihr «ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten».

Die Kunst der Zukunft brauchte also ein anderes Programm, und ihrer Erneuerung musste die Erneuerung des Zusammenlebens (etwa in Form anarchistisch inspirierter Selbstorganisation) vor-

angehen. Später liest man in «Oper und Drama», der gewichtigsten der Zürcher Schriften, die Oper stelle eine Perversion der griechischen Tragödie dar. Das musikalische Drama der Zukunft werde das normative Gefälle zwischen Poesie und Musik überwinden und den «Irrtum» aufdecken, «dass ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war». Drama meint im Sinne Wagners Handlung und soll entgegen der traditionellen Opernästhetik der «Zweck» sein; die Musik hingegen «ein Mittel des Ausdrucks».

Dahinter stehen zweifellos auch handwerkliche Fragen Wagners, der sich mit den Kompositionsentwürfen nach «Lohengrin» schwertat und 1850, im Zuge der Enttäuschungen auf dem internationalen Parkett, erstmals von eigenen Festspielen sprach. Die politisch-ästhetischen Theorien der Zürcher Schriften dienen bei allen Widersprüchen einem lebensverändernden Kunstideal – und gleichzeitig der Selbstvermarktung. Wagners Konzept des Kunstwerks der Zukunft existierte zwar vorerst nur auf Papier, erregte jedoch in seiner Heterogenität aus Kunst- und Gesellschaftstheorie, Antisemitismus und Egozentrik nachhaltiges Aufsehen. Kein anderer Komponist hatte (und hat) seine Musik mit einem Konvolut dieses Ausmasses unterfüttert.

«Grosse Rosinen im Kopfe»

Wagner arbeitete parallel zu seinen Schriften an neuen Bühnenprojekten, etwa an der Heldenoper «Siegfrieds Tod». 1851 erarbeitete er das Textbuch «Der junge Siegfried» und legte damit den Grundstein für seinen «Ring des Nibelungen». Siegfried ist ein Hoffnungsträger ohne Sendungsbewusstsein, unbekümmert stürmt das Kind des Waldes durch die Menschenwelt und ist dem Untergang geweiht. Wagner fing Feuer für seine Kunstfigur. «Mit dem Siegfried noch grosse Rosinen im Kopfe: drei Dramen, mit einem dreiaktigen Vorspiele», schrieb er einem Freund und machte sich daran, die Textbücher auszuarbeiten. Wie in früheren Opern entstammt der Stoff der Sagenwelt, steht ein tragischer Held im Zentrum, treten statt Schwanenmädchen nun Rheintöchter und Walküren auf, werden Horn, Schwert und Ring als symbolträchtige Requisiten eingeführt.

Schliesslich verlegt Wagner den Schwerpunkt auf eine andere tragische Gestalt – auf Wotan, führt Machtgier und Vertragsbruch vor und lässt das vierteilige Drama mit dem Untergang der Nibelungenwelt enden. Bereits 1853 konnte Wagner den in Zürich hergestellten Privatdruck der «Ring»-Dichtungen veröffentlichen und lud, einmal mehr unterstützt von seinen Gönnern Otto und Mathilde Wesendonck, zu Lesungen im Festsaal des Hotels Baur au Lac.

Nach fast sechsjähriger Abstinenz begann Wagner im November 1853 wieder zu komponieren. Seine gewohnte Arbeitstechnik behielt er bei und durchlief die Stufen Kompositionsskizze – Orchesterskizze (ausgelassen bei «Rheingold» und «Walküre») – Partiturentwurf – Partiturreinschrift. Er ging linear vor, begann bei «Rheingold» und komponierte in Zürich den «Ring des Nibelungen» bis hin zu den ersten beiden Aufzügen des «Siegfried».

Diese Linearität ist unabdingbar für das Prinzip des leitmotivischen Geflechts, das aus seiner Sicht «zu einer fest verschlungenen Einheit» werden muss, um verstanden zu werden. Leitmotive deutete Wagner als «Gefühlswegweiser», sie stehen für die Ahnungen und Erinnerungen und werden aus der Botschaft des Dramas entwickelt. Je naturnäher ein jeweiliges Handlungsmoment ist, desto einfacher ist das musikalische Motiv; je komplizierter der Sachverhalt, desto ausgeklügelter seine Umsetzung – die Zuhörer würden «zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht». Diese Verknüpfung von Musikphilosophie, ihr angepasstem kompositorischem Verfahren und einer auf die gelenkte Interaktion zielenden Anlage machen den von Wagner geforderten «modernen» Mythos aus. Er erzeugt als Bühnengeschehen eine Künstlichkeit, die es bisher in der Oper nicht gegeben hat.

Die Liebe als Antrieb

Von ganz anderer Natur ist «Tristan und Isolde». Den Stoff kannte Wagner seit den Dresdner Jahren; das Opernprojekt erwähnte er 1854 erstmals in einem Brief an Franz Liszt. Antrieb sei «das eigentliche Glück der Liebe», das er «nie genossen» habe. Diese Feststellung wirft einerseits ein besonderes Licht auf die enger werdende Liebesbeziehung zu Mathilde Wesendonck, andererseits machen sich die Lektüre Schopenhauers und die damit verbundene pessimistische Weltsicht bemerkbar.

Bevor Wagner Zürich 1858 fluchtartig und für immer verliess, konnte er die Partitur des ersten Aufzugs abschliessen. Das Werk wird eine gross angelegte Liebesszene werden und stösst mit seinen Feldern unaufgelöster Dissonanzen in bisher ungehörtes Grenzland der Dur-Moll-Tonalität vor. Je nach Lesart wird dieses Verfahren als Krise oder Höhepunkt romantischer Harmonik bezeichnet und weist voraus auf Vorhaben etwa Claude Debussys und Arnold Schönbergs. Es gibt gute Gründe, «Tristan und Isolde» als erste neue Musik zu bezeichnen und das zur Fussnote erklärte Zürcher Exil über das Anekdotische hinaus neu zu bewerten. Zürich war konstitutiv für Wagners Lebenswerk.