

Matthias Theodor Vogt (Bayreuth)

Zum Wandel des Romantischen zwischen 1801 und 1850 oder: warum Richard Wagner Schillers romantische Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“ nicht vertonen konnte

Der Versuch, anhand von Richard Wagners literarischen Oeuvre seinen Begriff der „Romantik“ bestimmen zu wollen, heiße verkennen, daß die uns heute vertraute Epochengliederung klassisch, romantisch, sptromantisch ein Produkt des späten 19. Jahrhunderts ist. Um die „neueste Schule“ und ihre nach-Beethovenische Kammermusik zu kennzeichnen, spricht er 1879 von einer „romantisch-klassischen Schule“ (Borchmeyer IX, 331), vermengt also jene Begriffe, auf deren Differenzierung es unserem Kongreß ankommt. Wie diffus der Begriff des Romantischen für Wagner war, erhellt aus der Schilderung seines Opernprojektes *Die Sarazenin* in *Mein Leben*: „Eine weibliche Hauptfigur von höchst romantischer Bedeutung“ – romantisch bezeichnet schlicht jene Bedeutungsflle, aus der sich ein Opernstoff gewinnen laßt. Ich möchte anfügen, daß unsere Schwierigkeiten mit Wagners Terminologie genauso gut seinem Begriff des Modernen gelten müssen. Er schreibt: „Für den *Fliegenden Holländer* mußte ich den modernen Zuschnitt in Arien, Duetten, Finales etc. aufgeben und dafür in einem Zuge fort die Sage erzählen“ (X, 233) – als ob nicht dieser „moderne Zuschnitt“ den klassischen der *seria* kennzeichnete und umgekehrt Wagners Modell gelegentlich als romantische Errungenschaft gilt. Wagners Begriff des Romantischen kann also nicht in seiner Prosa, sondern muß am Werk erhellt werden. Für die Periode der sogenannten Romantischen Opern aber vom *Fliegenden Holländer* bis zum *Lohengrin* gilt, daß der Opernkomponist, nicht Begriffswissenschaftler Wagner E. T. A. Hoffmanns Definition aus der Erzählung *Der Dichter und der Komponist* im Zyklus *Die Serapionsbrder* umgesetzt hat. Hoffmann entwirft dort das Ideal eines „musikalischen Dramas“, einer „romantischen Oper“, in der „die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben“ hervorgeht (cit. Borch X, 210). Mit der Einschränkung, daß Wagners Begriff des Dramas als Text wie Musik gleichermaßen zugrundeliegende Struktur statt Dichtung Drama sagen würde, gilt diese Definition für Wagners musikdramatische Werke seit dem *Fliegenden Holländer*, ohne daß eine solcherart getroffene Kategorisierung des Werkes als Romantische Opern diese näher bestimmt sein ließen. Angesichts dieses Dilemmas möchte ich heute einmal gewissermaßen um einem Wagner von außen bitten und in aller Kürze die Frage diskutieren, ob Schillers *Romantische Tragödie* eine akzeptable Vorlage für den Librettisten/Komponisten Richard Wagner gewesen wäre. Wie Dieter Borchmeyer in seinem diesjähriger Bayreuther Programmheft herausgestellt hat, war Wagner von dieser *Romantischen Tragödie* fasziniert und hat sie immer wieder gelesen. Meine These ist nun, daß der Abstand zu Schillers Drama präzise auf Schillers Begriff des Romantischen basiert, insofern er die Tragödie politisch-ästhetisch konstituiert.

I Et ego in Arcadia

Eine Fußnote (sic!), die Schiller 1801 dem Erstdruck beigab, indiziert, wie grundlegend der romantische Geist für das Drama ist, und benennt gleichzeitig den geheimen Helden der romantischen Tragödie: „René der Gute, Graf von Provence, aus dem Hause Anjou; sein Vater und Bruder waren Könige von Neapel, und er selbst machte nach seines Bruders Tod Anspruch auf dieses Reich, scheiterte aber in der Unternehmung. Er suchte die alte provençalische Poesie und die Cours d'amour wieder herzustellen und setzte einen Prince d'amour ein als höchsten Richter in Sachen der Galanterie und Liebe. In demselben romantischen Geist machte er sich mit seiner Gemahlin zum Schäfer“ (I, 2). Auf das sujet des Cour d'amour als Ziel der Handlungen des künftigen Königs und damit des Dramas verweist explizit Dunois: „Wie ich / Aus jenen alten Büchern mir gelesen, / War Liebe stets mit hoher Ritterthat / Gepaart, und Helden, hat man mich gelehrt, / Nicht Schäfer saßen an der Tafelrunde. / Wer nicht die Schönheit tapfer kann beschützen, / Verdient nicht ihren goldnen Preis. Hier ist / Der Fechtplatz!“ (I, 2).

Der Topos, nicht Mythos, von Arkadien als Ort des unbedrohten, harm-freien Glückers ist für die romantische Idyllik konstitutiv. Er verdankt sich, wie Panofsky am Beispiel der beiden Fassungen von Poussins „Et in Arcadia ego“ (ca 1630, Chatsworth; ca 1645, Louvre) nachgewiesen hat, einem grundsätzlichen Bedeutungswandel. Der mutmaßliche Schöpfer dieses Wortes, der nachmalige Clemens IX., hatte eine memento mortis-Warnung aufgestellt: „Selbst in Arkadien bin ich Tod“. Bei Poussin II ist der Todes-Schädel aus dem Bild verschwunden, die grammatischen unsinnige Interpretation als „Auch ich war in Arkadien“ wird noch das Motto von Goethes „Italianischer Reise“ liefern. Der implizierten Aufhebung des Todes in jenem (neuen) Arkadien verdankt sich bei Schiller die Gleichsetzung von Poesie und Zeitlosigkeit als anderer Form der Unsterblichkeit: „Und nicht im Raume liegt ihr Poesie harmlos Reich“ (I, 2).

Dieser Schwärmerei des Dauphin kontrastiert freilich die Konstellation des Dramas: die Kategorie der Schönheit realisiert sich erst als politisch vermittelbare. Dem Bekenntnis des Philosophen Schiller, daß man durch Schönheit zur Freiheit, auch zur politischen wandere, erteilt der Dramatiker Schiller eine radikale Absage.

Erst von hier aus betrachtet wird die Herkunft der Johanna nicht als kleine Bäuerin, sondern als Schäferin deutlich: die Pastorin vertritt, wonach der Dauphin sich sehnt, Arkadien. „Die Jungfrau von Orleans“ ist als Spiel über den Begriff der romantischen Idylle zu werten.

Bei Wagner ist Arkadien stark wirksam, wie der zweite Tristan Akt beweist, noch besser die todessüchtige „Voyage en Cythère“ im dritten Akt. Zu einer entsprechenden Umdeutung fehlt es aber der *Jungfrau*, dies meine erste These für Wagners Verzicht auf ihre Veroperung, an einem männlichen Protagonisten. Gegenüber der Erinnerung des Dunois an das Mittelalter in eine stauenswerte Umkehrung zu beobachten: als Held wirkt die (aktive) Frau, um damit dem (passiv = poetischen)

Mann, hier dem späteren Karl VII., Poesie und Minne an einem Cour d'amour zu ermöglichen. Der Topos der verkehrten Welt realisiert sich in der Zeichnung der Männer, die, blind verstrickt in ihre Begriffe von Ehre, Rache, Liebe, Freundschaft, eine sinnlos-beliebige Aktivität entfalten, mit der sie persönlich keine Kontur gewinnen, aber das Land verheeren. Nur die drei Frauengestalten wirken aktiv und eigen: Sorel, die Liebende, Königin Isabeau, die Vollblutpolitikerin, und eben Johanna, die Heldin.

Der gute Roi René hätte notabene keine passende Gestalt abgegeben. Gebrochen, wie seine Suche nach Arkadien bereits war, spiegelt er in sich die Gebrochenheit von Wagners Werk auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Meine zweite These schließt sich hier unmittelbar an. *Johanna von Orleans* hätte für Wagner eine ideale Nebenfigur neben einem aus einer anderen Quelle gezogenen männlichen Haupthelden abgegeben. Dazu ließ es jedoch sein Zögern von einer Kontamination von *plots* dann, wenn sie historischen und nicht mythologischen Ursprungs waren, nicht kommen.

II. Die Utopie des politischen Finale

Dieser utopische poetische Hintergrund von Arkadien ist auch der Hintergrund, vor dem der Riß im Dramengefüge in V. 11. erklärbar wird. Bis hierhin hatte sich alles Geschehen auf einer durchaus irdischen und insofern stringenten Ebene abgespielt. Ob die Erscheinungen der Jungfrau von Johanna nun wirklich gewesen waren oder Phantasieprodukte, war für den Verlauf unerheblich: Hauptsache, sie glaubte daran und mit ihr Freund und Feind. Das Auftauchen des übernatürlichen Schwarzen Ritters durchbricht das Schema nicht grundsätzlich, insofern die Warnung des mindestens mittelbar von Johanna getöteten Talbot die übrigen dramatis personis nicht oder nicht mehr bedeutsam wird. Ja: Johannas Scheitern bestätigt sich darin, daß auf dem „irdischen“ Handlungsniveau das Erscheinen von Faslots Geist auch für sie unbedeutsam bleibt – es ist kein Racheakt, sondern eine Warnung von oben jener Absolutierung ihres Auftrages, an der sie, wie gleich zu zeigen ist, scheitern wird. Unter dem Eindruck der Teichoskopie des Soldaten aber, der vom Turm herab, in dem sie dreifach gekettet gefangen ist, die unaufhaltsame Niederlage des königlichen Heeres beschreibt, zerreißt sie ihre Ketten, reißt ein Schwert an sich und eilt dem König zu Hilfe. Mit dem Ergebnis, daß das Schlachtenglück sich wendet und die gerechte Sache siegt. Zunächst läßt sich das Kettenzerreißen gewiß als Traumvision der Johanna begreifen: was wäre, wenn sie die Ketten zerreißen könnte? Diese Vision ist nun allerdings als Finale des Dramas ausgeführt, sie wird für alle (noch lebenden) Beteiligten im höchsten Sinne bedeutungsvoll. Insofern reißt das private und doch so folgenreiche Kettenzerreißen der Johanna das Geschehen auf das Niveau einer Utopie empor: es überhöht es ohne die Vermittlung einer Dramenlogik. Dies Ausklinken aus den höchst irdischen Geschehnissen ist dezidiert anti-dialektisch gearbeitet. (Man vergleiche zum Kontrast nur einmal die ungeheure Vorbereitung der Gretchen-Apotheose in *Faust II*, die zwar den Worten nach ein Zitat der Johanna-Apotheose sein könnte, aber einen Epilog darstellt, ins Drama selbst nicht eingebunden ist). Wenn man diese formale Erkenntnis ins Inhaltliche zurückwendet, läßt sich auch vermuten – durch den Gnadeakt bei seiner Krönung

hat ere schon angedeutet – welcher Staatsutopie der (bei Schiller) Spät-Aufklärer Karl VII, vorstehen wird. Seine retrograde und insofern romantische Sehnsucht nach dem Arkadien eines Cour d'amour lenkt der 1792 vom Nationalkonvent zum citoyen français ernannte sieur Giller in die Kantsche Forderung nach dem Vernunftstaat um. Der sterbende Talbot hat es erkannt: „Dem Narrenkönig/ Gehört die Welt“ (III, 6).

Aufgewachsen in der Metternichschen Restauration – die den Vernunftstaat, siehe Montgelas, auf eine geradezu perfide Weise praktizierte, nämlich als Bureaucratie – liegt Richard Wagner von solch konkret-utopischem Politischem mit den Mitteln des Dramas durchaus fern. Seine Utopie ist keine des Imperativs (sofern man nicht Wagner mit dem Bayreuther Kreis der Jahrhunderte verwechseln will.) Insofern hätte Wagner die Schlußwendung des Dramas – dies meine dritte These – inhaltlich nicht übernehmen können.

Bereits in seinem Empörerndrama „Rienzi“ (Entwurf 1837) ist ein weiterer Parameter des Schillerschen Dramas obsolet geworden: die aristokratische Hierarchie, von deren Intaktheit der vom Hof abhängige Jenenser Schiller von 1801 sein Drama abhängig machen muß. Muß, um die göttliche Approbation des Herrschers als bloße Spitze einer gesellschaftlichen Pyramide zu legitimieren – und Schiller verlegt ja die von dem historischen Karl VII. 1456, 25 Jahre nach dem Tod auf dem Scheiterhaufen, befohlene Verklärung der Johanna, die sein eigenes Königtum absichern sollte, von der Idee her in seinem III. Akt vor. Wagners Machtbegriff, durch das Handeln der Personen bestimmt, nicht per se durch ihren Rang, muß Grundkonstellationen des Dramas modifizieren.

III. Philosophie und Liebe

„Gewöhnlich übereilte mich“, schreibt Schiller an Goethe, „der philosophische Kopf, wo ich dichten wollte“. Der Konflikt der Johanna ist ein Konflikt mit der Kategorie des Unbedingten aus Kants moralischen Sittengesetz, das diesem zufolge ohne jede Rücksicht auf menschliche Neigungen bestehe. Der unglückliche Verlauf des Konflikts spiegelt Schillers Kantkritik in „Anmut und Würde“ (1793). Der Abhandlung zufolge sei „die Neigung zur Pflicht lediglich der Spiegel der vollendeten Menschheit“, sie stellt also ein anzustrebendes, aber nicht zu realisierendes Ideal dar. In den Briefen an den Erbprinzen von Augustenburg wendet Schiller den nämlichen Gedanken in die politische Enttäuschung über die französische Revolution: „Man wird diesen herrlichen Bau nur auf dem festen Grund eines veredelten Charakters aufführen, man wird damit anfangen müssen, für die Verfassung Bürger zu erschaffen, ehe man den Bürgern eine Verfassung geben kann“.

Johannas Pflichtbewußtsein wird von ihren Gegnern mit unterschiedlichem Erfolg in Verwirrung gebracht. Montgomery, als er in II, 7 waffenlos vor ihr liegt, appelliert an ihr weibliches Mitgefühl, ihn doch zu schonen. Damit ist Johannas innere Stimme des Mitfühlens, die gegen die Pflicht hätte streiten können, veräußert. Sie selbst ist gewissermaßen vom Mitleid erlöst und frei – „dieser Panzer deckt kein Herz“ – zuzustoßen. Anders Lionel. Als er, gleichfalls waffenlos, in III, 10 vor ihr steht, spottet er der Schonung und fordert: „Töde deinen Feind“. Die Stimme der Pflicht verkörpernd, stürzt er Johanna voll in ihren – durch den Blickwechsel der

beiden, der den Schlachtenrausch durchbrach, ihr bewußt gewordenen – Konflikt und lähmt sie innerlich. Dies ist es, was sie sich nun vorwirft: die Relativierung der Pflicht, der Gedanke, daß neben dieser auch anderes bestehen könnte. Diese Absage an das Absolute entreißt ihr das Schwert, das sie im Namen der Hieligen Jungfrau geführt hatte. Lionel entwindet es ihr (und stellt damit notabene die oben erwähnte verkehrte Welt wieder auf die Füße: lieben kann im Endeffekt die Frau nur den, der sie besiegt. Die Widernatürlichkeit bestand in der Trennung der Kategorie von Sieg und Liebe).

Das stets überinterpretierte Liebesmotiv ist Schillers Versuch, seine philosophische Abrechnung mit Kant mittels traditioneller Mechanik auf die Bretter zu stellen, nichts mehr. Wagners Heroinnen dagegen – dies meine vierte These für Wagners Verzicht – erledigen die (positive oder negative) Identität ihrer Schicksale mit dem der Welt. Johanna in eine Brünnhilde.

IV. Mythos oder Geschichte

Um zum Schluß noch einmal auf die Schlußwendung des Dramas zurückzukommen: Wagner hätte sie aus einem zweiten Grunde nicht übernehmen können, dem der Dramenlogik. Schiller verkürzt den historischen Vorfall (wenn man meiner Interpretation folgen will, daß das utopische Finale nicht eigentlich zum Drama gehört) um Sieg, Scheiterhaufen und Verklärung. Die Dramenkonzeption nicht des Stürmer-und-Drängers, wohl aber die Dramenkonzeption nicht des Klassikers Schiller gründet sich nicht zuletzt auf den Glauben, daß das Bühnengeschehen, wenn nicht antikisch-mythologisch, so historisch legitimiert sein müsse. Daraus resultiert sein Dilemma, einerseits schreiben zu wollen, „wie es wirklich war“, um darstellen zu könne, was diese „Wirklichkeit“ idealiter bedeutet. Geschichte oder Mythos bedeuten jedoch wohlbedacht nicht jene kategoriale Differenz, die ihnen die Exegeten des Leitmotivs gerne zuweisen. Wagner verknüpfte vorgefundene mythische Bilder zum intendierten Zusammenhang in selbständiger Manier und befreite sich dadurch vom Zwang, den Rekonstruktionsprozeß von Geschichte formal zu überhöhen. Wagner verzichtete, dies meine letzte These, auf Schillers *Jungfrau*, weil er nicht zu jenem finalen Ebenenbruch nicht bereit war, der um der politischen Logik willen die dramaturgische Struktur zerstört und den, wie ich mich zu zeigen bemüht habe, Schiller mit dem doppelten romantischen Rekurs auf das Wunderbare als *deus ex machina* sowie auf das politische Arkadien entschuldigt glaubte. Eine Veroperuñg, wie sie Verdi oder Tschaikowsky unternahmen, hatte keine Überführung in einen politischen Prozeß bewirkt, dessen innere Handlung sich in seiner äußeren wieder spiegelt. Eben dies aber geschieht zwischen Musik und Bühnenhandlung oder soll doch im Idealfall der Wagnerschen Konzeption des Musikdramas geschehen. Die Dichotomie klassisch-romantisch, von der wir zunächst ausgegangen waren, wird in Wagners Werk durch die Dichotomie historisch-mythisch ersetzt. Romantisch ist ihm, wie wir am Beispiel der Sarazenin sahen, ein Schlagwort, freilich ein positiv besetztes.

Colloquium

Romanticism and Music

Brno 1987

Chairman:

Jiří Vysloužil

Editor:

Petr Macek

Brno 1992

Česká společnost pro hudební vědu, člen Asociace hudebních umělců a vědců
Praha

Mezinárodní hudební festival Brno

Ústav hudební vědy filozofické fakulty MU Brno

Tschechische Gesellschaft für Musikwissenschaft, Praha

Internationales Musikfestival, Brno

Institut für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Masaryk Universi-
tät Brno

Obsah – Contents – Inhalt

Colloquium „Romanticism and Music“

| | |
|---|----|
| Management | 6 |
| 1 Jiří Vysloužil (Brno): „Romantik“ und Musik | 7 |
| 2 Niels Martin Jensen (Kobenhavn): Gibt es eine Universalromantik in der Musik des 19. Jahrhunderts? | 11 |
| 3 Manfred Wagner (Wien): Romantik heißt Krise. Oder: ein Stilmittel signalisiert gesellschaftliche Veränderungen | 19 |
| 4 Naděžda Mosusova (Beograd): Romantik als Stilbegriff und/oder Weltanschauung in der Musik | 25 |
| 5 Jiří Fukač (Brno): Romantik, Realismus ... (Zur Dialektik des schöpferischen Engagements und Desengagements in der Musik) | 28 |
| 6 Miroslav K. Černý (Praha): Gibt es einen „romantischen Realismus“ in der Musik des 19. Jahrhunderts? | 34 |
| 7 Jiří Kulka: Psychologické zdroje hudebního romantismu | 38 |
| 8 Wilhelm Baethge (Leipzig): Die Romantik – eine Antithese zur Klassik? Zur Fragwürdigkeit eines Topos in der Musikästhetik | 43 |
| 9 Klaus Mehner (Berlin): Zwischen Romantik und Realismus. Plädoyer für ein musikalisches Biedermeier | 49 |
| 10 Martin Wehnert, (Leipzig): Einige Thesen zum Spannungsfeld zwischen Romantik und Musik | 54 |
| 11 Jürgen Mainka (Berlin): Ansatzpunkte musikalischen Realismus | 58 |
| 12 Hartmut Krones (Wien): Die romantische Musikästhetik unter dem Aspekt der Figurenlehre | 64 |
| 13 Günther Müller (Zwickau): Robert Schumann und die „Schwesternkünste“ – Anmerkungen zum Romantischen und Poetischen | 69 |
| 14 Matthias Theodor Vogt (Bayreuth): Zum Wandel des Romantischen zwischen 1801 und 1850 oder: warum Richard Wagner Schillers romantische Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“ nicht vertonen konnte | 75 |
| 15 Werner Wolf (Leipzig): Richard Wagners Umgang mit der Romantik | 80 |