

PETER BERNE



Wagners Ringen um ein neues Menschenbild

Der fliegende Holländer | Tannhäuser | Lohengrin

HOLLITZER



Wagners Ringen um ein neues Menschenbild

Der fliegende Holländer

Tannhäuser

Lohengrin

PETER BERNE

WAGNERS RINGEN UM EIN
NEUES MENSCHENBILD

Der fliegende Holländer

Tannhäuser

Lohengrin

HOLLITZER



Peter Berne: *Wagners Ringen um ein neues Menschenbild.*
Der fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin
Hollitzer Verlag, Wien 2023

Coverabbildung:
Richard Wagner-Steckbrief, *Eberhardts Allgemeiner Polizei-Anzeiger*,
Dresden, 11. Juli 1853

Alle Rechte vorbehalten.
Satz und Umschlaggestaltung: Daniela Seiler
Hergestellt in der EU

© Hollitzer Verlag, Wien 2023

www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-178-2

Für wertvolle gedankliche Anregungen und das Korrekturlesen danke ich Sibylle Dahms, Valentin Lukan, Robert Reimer sowie Einhard und Renate Weber; für die Hilfe bei der Erstellung der Notenbeispiele danke ich Johannes Püschel.

INHALT

Einleitung

Der geistige und biographische Hintergrund 9

Romantische Opern mit geistigem Gehalt 9 – Die biographische Einordnung 11 – Wagners geistige Entwicklung: Der Dreischritt als Muster 13 – Jugendjahre und „Flegeljahre“ 14 – Das „Junge Deutschland“ 15 – Selbstfindung 17 – Weltzugewandte Innerlichkeit 19 – Die Werke als Ideendramen: Die neue Einstellung 20 – Die Auseinandersetzung mit dem Leben 21 – Der neue Mensch 23 – Erlösung durch Liebe 26 – Das Wirken der Liebe 28

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

Titanismus und Nihilismus der modernen Zivilisation 33

Ein großer Wurf 33 – Das Geheimnis des künstlerischen Schaffensprozesses 36 – Eine abenteuerliche Seefahrt und eine ironische Erzählung von Heine 38 – Das Holländer-Problem 40 – Die psychologische Deutung 42 – Titanismus 44 – Nihilismus 46 – Parallelen 48 – Die Erlösung 50 – Liebe als heroische Haltung 51 – Liebe als das „Weibliche“ 53 – Die Ouvertüre: Die Motive 54 – Die Form 56 – Wagners bildhafte Erläuterung 59 – Der Ideen-Gehalt 60

TANNHÄUSER

Das Ideal der Ganzheitlichkeit 67

Mehr als nur eine romantische Oper 67 – Die verschiedenen Fassungen des Werkes 69 – Der biographische Zusammenhang 72 – Wesen und Psychologie der Tannhäuser-Figur 76 – Der Konflikt mit der Gesellschaft 77 – Das Ideal der Ganzheitlichkeit 80 – Die Ouvertüre 82 – Der Venusberg 84 – Der Geist-Sinnlichkeits-Konflikt 87 – „Könnt ihr der Liebe Wesen mir ergründen?“ 89 – Gesellschaftskritik 94 – Zeitbezüge und persönliche Identifikation 96 – Tannhäuser und die Revolution 98

LOHENGRIN

Der Mensch und das Übersinnliche 103

Wagners beliebteste Oper 103 – Das Lohengrin-Problem 104 – Wagners eigene Unsicherheit 106 – Der zugrundeliegende Archetypus 108 – Lohengrin als religiöses Drama: Der Gefühlsinhalt 110 – Zeus und Semele: Die Unerkennbarkeit des Gottes 112 – „Wer ist der Gral?“ Die Tragödie des dualistischen Weltbilds 113 –

Inhaltsverzeichnis

Lohengrin – ein Heiliger? Liebe und Ganzheitlichkeit 117 – Lohengrin als Künstlerdrama: Das Verhältnis des Publikums zur Kunst und zum Künstler 119 – Der Gralssitter: ein Spiegel von Wagners eigener Persönlichkeit? 123 – Die Grenzen der Liebe 126 – Lohengrin als Revolutionsdrama: Die „Tragik der Gegenwart“ 128 – Lohengrin und die Revolution: Herzog Gottfried 129 – Letzte Klärung: Das Vorspiel 133

Daten zur Entstehungsgeschichte.....	139
Literaturverzeichnis	143
Anmerkungen	145
Der Autor	158

EINLEITUNG

DER GEISTIGE UND BIOGRAPHISCHE HINTERGRUND

ROMANTISCHE OPERN MIT GEISTIGEM GEHALT

Der fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin: Diese drei Werke bilden eine zusammenhängende Gruppe innerhalb von Wagners Gesamtwerk, die man als „Wagners frühe Meisterwerke“ oder „Wagners romantische Opern“ bezeichnen kann. Ihre Entstehung bezeichnet einen Wendepunkt in seiner künstlerischen Entwicklung. Denn mit ihnen hat er sich zum ersten Mal von den Vorbildern und Konventionen seiner Zeit befreit und seine eigene musikalische Sprache gefunden; und mit ihnen hat er auch zum ersten Mal Stoffe behandelt, die seinem geistigen Wesen gemäß waren und so zu Trägern der Gedanken werden konnten, die ihn damals in seinem Inneren tief bewegten.

Zwar haftet dem *Holländer*, als Erstlingswerk dieser Trias, noch manches Konventionelle der Oper, wie sie vor Wagner bestanden hat, an, so dass er stilistisch weniger einheitlich erscheint als seine beiden Nachfolger. *Tannhäuser* und *Lohengrin* sind jedoch vollendete Meisterwerke. Denn wenn auch in ihnen noch Reste der alten Nummernform zu finden sind, und die Chöre und prächtigen Aufzüge ihre Herkunft aus der traditionellen großen Oper nicht leugnen können, so sind alle diese Dinge vollkommen in das Handlungsgeschehen integriert, so dass die dramatische Wahrhaftigkeit immer gewahrt bleibt. Das, was Wagner an anderer Stelle über Bach und Mozart lobend sagt – dass ihre Größe darin bestanden habe, vorgefundene Formen mit neuem Leben zu erfüllen und so zur höchsten Blüte zu führen¹ – kann man über ihn selbst im Hinblick auf diese Werke sagen. Er hat einen neuen Inhalt in eine alte Form gegossen und diese dadurch so umgestaltet, dass sie alle Unvollkommenheiten, die ihr früher anhafteten, abstreifte und den höchsten Grad der Reife erlangte. Und damit hat er die deutsche romantische Oper zu ihrer Vollendung geführt.

Vor allem was ihren geistigen Gehalt anbelangt, gehen diese Opern über alles, was früher in diesem Genre geschaffen wurde, weit hinaus. Denn in ihnen werden viele der wichtigsten Gedanken, die Wagner sein Leben lang beschäftigen sollten, nicht nur vorweggenommen, sondern sie kommen auch bereits in vollgültiger Form zum Ausdruck – Gedanken, die nicht nur durch ihre allgemein-menschliche Aussage, sondern auch durch ihre oft bestürzende Aktualität größte Beachtung verdienen. Im *Holländer* – dem die Sage vom übermütigen Seefahrer zugrundeliegt, der, um seinen unbändigen Willen durchzusetzen, das Meer herausfordert und als Strafe dafür dazu verdammt wird, ewig auf ihm herumzuirren – hat Wagner nicht nur das Problem der

leidenschaftlichen Begierde behandelt, sondern auch die Hybris des modernen Menschen bloßgelegt, der in seiner Überheblichkeit meint, ungestraft die Gesetze der Natur missachten zu können. In *Tannhäuser* hat er dann das Idealbild eines ganzheitlichen Menschen darzustellen versucht, der sich nicht scheut, auch seine sinnliche Natur – symbolisiert durch den Venusberg, in den sich die antike Liebesgöttin nach dem Sieg des Christentums zurückgezogen hat – in seine Persönlichkeit zu integrieren, wodurch er in einen verhängnisvollen Konflikt mit seiner engstirnigen und heuchlerischen Umgebung gerät. In *Lohengrin* ist es schließlich ein Gralsritter, also ein Wesen aus einer höheren, „göttlichen“ Sphäre, der ebenfalls seine Ganzheitlichkeit zu verwirklichen versucht, indem er aus der reingeistigen Höhe in die irdische Welt hinabsteigt, um dort durch menschliche Liebe Erfüllung zu finden. Das sind Themen von großer Tragweite, die auf eine tiefsinnige und reichhaltige Gedankenwelt hinweisen, wie sie Wagner offensichtlich bereits zum Zeitpunkt, als er diese frühen Meisterwerke schuf, in seinem Inneren trug.

Tatsächlich liegt allen drei Werken, so verschieden sie von ihrem Stoff und ihrem thematischen Schwerpunkt her auch sein mögen, ein zusammenhängendes Gedankengebäude zugrunde, deren Schluss-Stein die Vision eines neuen Menschentypus bildet: eines Menschen, der es wagt, seine individuelle Kraft und innere Fülle voll zur Entfaltung zu bringen, trotz aller Probleme, die ihm die Natur oder die Gesellschaft entgegenbringen. Es ist dieses Gedankengebäude, das der Trias der romantischen Opern ihre innere Einheit verleiht; und erst wenn wir dieses Gebäude erschlossen haben und die einzelnen Werke vor diesem Hintergrund betrachten, können wir die volle Bedeutung ihrer geistigen Aussage erkennen.

Hierzu ist aber eine gründliche Untersuchung nötig. Denn Wagners Gedanken werden in seinen Werken nicht direkt ausgesprochen, sondern in Form von dramatischen Handlungen und mythischen Symbolen zum Ausdruck gebracht, die ihrem Wesen nach vieldeutig und daher auch offen für Fehldeutungen sind. Tatsächlich gibt es kaum einen Künstler, der so grundlegend missverstanden worden ist – und immer noch wird – wie Wagner. An diesen Missverständnissen waren schon immer gleichermaßen Freund wie Feind beteiligt: die Anhänger, weil sie in ihrer naiven Begeisterung ihre eigenen Wunschkonstruktionen in die Werke hineinprojizierten; die Gegner, weil die Vieldeutigkeit von Wagners künstlerischer Sprache ihnen eine gute Gelegenheit bot, ihm Absichten zu unterschieben, die ihn in einem möglichst schlechten Licht erscheinen ließen. Das hat dazu geführt, dass die eigentliche Werkausgabe heute von einer dicken Kruste von Vorurteilen überlagert wird, die man erst entfernen muss, um diese Aussage freizulegen.

Vorurteile kann man aber nur durch Sachlichkeit beseitigen. Im Falle Wagners heißt das in erster Linie: die Werke selbst möglichst unvoreingenommen zu betrachten. Es gibt aber auch zahlreiche Schriften, in denen Wagner versucht hat, seine Gedanken

begrifflich auszusprechen. Diese sind zwar auch subjektiv; da aber das „Subjekt“ in diesem Fall der Werkschöpfer selbst ist, können sie wenigstens Authentizität für sich beanspruchen; und wer sie zur Grundlage seiner Werkerklärungen macht, wird dadurch wenigstens davor gefeit sein, sich allzu sehr in eigenmächtige Deutungen zu verlieren. Vor allem aber ist Gründlichkeit nötig; nicht nur, um jene plakativen Phrasen zu vermeiden, mit denen oft die Diskussion um Wagner geführt wird, sondern auch, um seiner Gedankenwelt gerecht zu werden, die, entsprechend seiner umfassenden Bildung, von außerordentlicher Weite und Komplexität ist. Deshalb ist es auch hilfreich, das geistige Umfeld und die Lebensumstände zu kennen, die den Nährboden bilden, auf dem seine Anschauungen gewachsen sind.

Wir wollen im Folgenden diese gründliche Untersuchung in Angriff nehmen, um zum Schluss ein zusammenfassendes Gesamtbild jenes Gedankengebäudes zu entwerfen, welches die geistige Grundlage seiner drei romantischen Opern bildet. Wir beginnen mit dem biographischen Umfeld.

DIE BIOGRAPHISCHE EINORDNUNG

Wagner selbst hat in seiner kurz nach der Revolution verfassten autobiographischen Schrift „Eine Mitteilung an meine Freunde“ versucht, die geistige Bedeutung seiner Dramen allein aus den biographischen Umständen ihrer Entstehung zu erklären. Diese Art der Erklärung hat zwar ihre Grenzen; denn sie ist schon von ihrem Ansatz her auf einen bestimmten Aspekt eingeschränkt. Doch wenn die Erläuterungen, die Wagner dort bringt, die geistige Aussage der Werke auch nicht in ihrer letzten Tiefe ausloten, so liefern sie doch wichtige Anhaltspunkte für ihre Deutung, weshalb wir bei der genaueren Besprechung der einzelnen Werke auf sie näher eingehen werden. Hier wollen wir jedoch nur die biographischen Grundtatsachen darstellen, die den Hintergrund jener Erläuterungen bilden. Sie werden uns auf jeden Fall helfen, das, was Wagner mit seinen drei romantischen Opern aussagen wollte, besser zu verstehen.

Es ist allerdings nicht einfach, sich ein übersichtliches Bild von Wagners Leben zu machen, das bekanntlich reichhaltig und bewegt wie eine Romanhandlung war und sich durch Widersprüche und Extreme kennzeichnete. Einen wichtigen Einschnitt bildet jedenfalls Wagners Teilnahme an der gescheiterten Revolution von 1848/9, die ihn dazu zwang, sich aus allen bisherigen bürgerlichen und beruflichen Bindungen zu lösen und in der Schweiz als politischer Flüchtling Asyl zu suchen, weshalb man von einer vor-revolutionären Lebensperiode und einer Periode nach der Revolution sprechen kann. Doch auch die vor-revolutionäre Zeit lässt sich in verschiedene Abschnitte einteilen, die meistens mit einem bestimmten Wohnort zusammenhängen. Wir können vier solche Abschnitte unterscheiden:

- 1) seine in Dresden und Leipzig verbrachte Jugendzeit;
- 2) zwischen 1833 und 1839 die unruhigen „Wanderjahre“, in denen er als Theaterkapellmeister in Würzburg, Magdeburg, Königsburg und Riga tätig war;
- 3) die Jahre von 1839 bis 1842, die er in Paris verbrachte, wo er beim vergeblichen Versuch, als Opernkomponist Fuß zu fassen, drei Jahre in dürftigsten Umständen lebte;
- 4) und schließlich die Zeit von 1842 bis 1849, die er in Dresden verbrachte, wo er als königlicher Hofkapellmeister zum ersten Mal eine gesicherte bürgerliche Existenz genoss und einer geregelten Tätigkeit an einem bedeutenden Kunstinstitut nachgehen konnte – bis ihn seine Teilnahme an der Revolution zur Flucht in die Schweiz zwang.

Holländer, *Tannhäuser* und *Lohengrin* sind zwischen 1841 und 1846 entstanden;² sie fallen also in die Pariser und Dresdner Zeit, und diese bildet den biographischen Hintergrund, vor dem sie zu betrachten sind.

Nun waren die Pariser Jahre der erste große Tiefpunkt in Wagners Leben. Er kam mit 26 Jahren als völlig unbekannter und vor allem völlig mittelloser Musiker in die französische Hauptstadt und lebte dort – da ihm der erhoffte Erfolg ausblieb – in einer solchen Armut, dass er oft nicht wusste, wie er das tägliche Brot für sich und seine Frau herbeischaffen sollte. So konnte er das ganze soziale Elend der unterprivilegierten Klassen der Industriegesellschaft buchstäblich am eigenen Leib erleben, was sicherlich einen bleibenden Eindruck auf ihn machte. Hinzu kamen deprimierende Erlebnisse in der Pariser Kunstwelt. Nicht nur, dass er demütigende persönliche Erfahrungen in seinem Umgang mit den Herrschenden dieser Welt machte und sich zu entwürdigenden musikalischen Arbeiten herablassen musste, um das Geld zu verdienen, das er zum nackten Überleben brauchte; sondern er lernte auch die Hohlheit des damals ganz auf äußere Wirkung berechneten Theaterbetriebs kennen, was in ihm ein Gefühl völliger Fremdheit dem modernen Kunsttreiben gegenüber erweckte.

Ganz anders seine Erlebnisse in Dresden. Dort wurde er als Komponist des *Rienzi* begeistert gefeiert und erhielt bald danach durch seine Anstellung als Königlicher Hofkapellmeister zum ersten Mal die Möglichkeit, sich einen gewissen Wohlstand zu verschaffen und sich mit äußerem Glanz zu umgeben. Doch dieses Glück hielt nicht lange; denn bald wurde ihm die Oberflächlichkeit auch dieses Kunsttreibens offenbar. Und mehr noch: Da er nun durch seine offizielle Stellung in direkten Kontakt mit den politischen Mächten seiner Zeit kam, trat ihm auch die Haltlosigkeit der politischen Zustände klar vor Augen. Das alles zusammen führte ihn geradeswegs in die Revolution.

Das sind also die äußeren Lebensumstände, in denen Wagner seine drei romantischen Opern konzipierte und ausführte; und wir werden sehen, wie sehr diese damit zusammenhängen.

WAGNERS GEISTIGE ENTWICKLUNG:
DER DREISCHRITT ALS MUSTER

Nun besitzt jeder Künstler nicht nur eine äußere, sondern auch eine innere Biographie. Und so reich an äußeren Geschehnissen Wagners Leben auch war, so sind die inneren Erlebnisse, welche die wichtigsten Etappen seiner geistigen Entwicklung markieren, von größerem Interesse. Auch diese Entwicklung ist nicht leicht zu erfassen; denn sie ist, wie das äußere Leben, durch Widersprüche und Extreme gekennzeichnet. Doch was auf den ersten Blick als Inkonsequenz erscheinen könnte, offenbart sich bei näherer Betrachtung als ein unbewusstes Streben nach *Ganzheit*. Denn die Wirklichkeit ist auch nicht eindimensional; auch sie bewegt sich ständig zwischen Gegensätzen, die nicht nur widersprüchlich sind, sondern oft genug auch paradox erscheinen können. Und nachdem Wagner kein logisch vorgehender Philosoph war, sondern ein Künstler, der die Wirklichkeit intuitiv erfasste, ist es nur natürlich, dass seine Weltanschauung durch eine Mannigfaltigkeit gekennzeichnet ist, die sich nicht in ein logisches Schema pressen lässt. Tatsächlich scheint sich sein Denken nach dem Muster des Dreischritts dialektisch zu bewegen, d. h. nach dem Schema von These – Antithese – Synthese. Dies kann man leicht erkennen, wenn man Wagners Weltanschauung, wie sie sich von seinen Jugendjahren bis zu seinem Tod entwickelte, als ein Ganzes betrachtet. Die *These* bildet in diesem Ganzen eine diesseitsorientierte, weltbejahende Grundeinstellung, die bis zu seiner Begegnung mit der pessimistischen Philosophie Arthur Schopenhauers im Jahre 1854 vorherrschend war. Durch diese Begegnung, die in ihm eine wahre geistige Revolution auslöste, entstand dann die *Antithese*, die in einer Verneinung der irdischen Wirklichkeit und einer Hinwendung zur transzendenten Ur-Einheit jenseits von Zeit und Raum bestand. Schließlich gelang es Wagner, diese scheinbar unvereinbaren Gegensätze zu einer *Synthese* zu vereinen, indem er eine Ethik verkündete, die durch selbstloses Handeln jene Ur-Einheit innerhalb der Welt der Vielheit verwirklichen sollte.³

Dieser große Dreischritt, der Wagners ganzes Leben umfasst, ist jedoch nicht der einzige, der von seinem Denken vollzogen wurde. Denn auch die geistige Entwicklung, die er bis zu jener Lebensperiode durchmachte, in der seine drei romantischen Opern entstanden, spielte sich als dialektischer Prozess ab. Hier war die These die geistige Prägung, die er in seiner Jugend erfuhr, eine Prägung, die durch Ernst und das, was man „deutsche Innerlichkeit“ nennen könnte, gekennzeichnet war. Darauf folgte die Antithese seiner „Flegeljahre“, in denen er sich von dem, was ihn bis dahin begeistert hatte, radikal abkehrte, und sich den Genüssen der Außenwelt zuwandte. Zuletzt vereinigten sich diese beiden Extreme zu einer Synthese, in der sich die beiden Grundtendenzen seines Wesens – das Weltzugewandte und das Verinnerlichte – versöhnten, um eine höhere Ganzheitlichkeit zu bilden. Diese Synthese vollzog

sich in Paris; und sie war die geistige Voraussetzung für die Entstehung seiner frühen Meisterwerke *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*.

JUGENDJAHRE UND „FLEGELJAHRE“

Schauen wir uns die Etappen dieser Entwicklung näher an. Über das, wofür sich Wagner in seiner Jugend begeisterte, sind wir durch seine eigenen autobiographischen Schriften gut informiert. In der Schule las er mit großem Anteil neben den deutschen Klassikern auch die antiken Schriftsteller, zum Teil sogar im griechischen Original; zugleich lernte er früh auch Shakespeare und Beethoven kennen und lieben. Das alles sollte zu den unverrückbaren Pfeilern seines inneren Tempels werden und bildete ein geistiges Koordinatensystem, das ihm auch später als unverrückbare Grundlage diente. In der Musik kam als Vorbild noch Carl Maria von Weber hinzu, der ihn vor allem mit seinem *Freischütz* mit Bewunderung erfüllte; während seines kurzen Studiums beim Thomaskantor Weinlig lernte er auch Bach und Mozart schätzen. In der Literatur war es vor allem E.T.A. Hoffmann, der mit seinen fantastischen Erzählungen zum Lieblingsschriftsteller seiner Jugend wurde. Wagners erste Jugendeindrücke standen also ganz im Zeichen der deutschen Klassik und Romantik – wozu man damals auch Shakespeare rechnete – sowie jenes humanistischen Idealismus, welcher die antiken Schriftsteller auszeichnet und den großen deutschen Dichtern der klassischen Epoche zum Vorbild diente. Diese erste Lebensphase fand ihren künstlerischen Ausdruck in Wagners erstem vollendetem Werk, *Die Feen*, das ganz in der Tradition der von Weber und Marschner gepflegten deutsch-romantischen Oper steht.

Doch wie gesagt, setzten bald die „Flegeljahre“ ein. Ausgelöst wurde diese Abkehr von seinen früheren Idealen nach Wagners eigener Aussage durch ein ganz bestimmtes künstlerisches Erlebnis: Mit 21 Jahren hörte er Wilhelmine Schröder-Devrient als Romeo in Bellinis *I Capuleti e i Montecchi*. Von der Musik Bellinis war er so begeistert, dass er eine plötzliche Kehrtwendung vollzog und zum glühenden Apostel der italienischen Oper wurde.⁴ Diese plötzliche Veränderung hat er später rückblickend als eine „Verwilderung meines Geschmacks“ bezeichnet;⁵ und der Kontrast zu seinem früheren, vor allem an Beethoven und Weber orientierten künstlerischen Ideal könnte nicht größer sein. Auch diese Einstellung sollte bald in einem Kunstwerk ihren entsprechenden Ausdruck gewinnen: seiner zweiten vollendeten Oper *Das Liebesverbot*. In ihr distanzierte er sich deutlich von allem Deutsch-Mystisch-Innigen. Wie er in seiner „Autobiographischen Skizze“ schreibt:

*Damals war ich einundzwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt Aus dem abstrakten Mystizismus war ich herausgekommen, und ich lernte die Materie lieben.*⁶

Was das Künstlerische anbelangt, so wandte er sich ostentativ der Leichtigkeit der französischen und der Sinnlichkeit der italienischen Musik zu. Doch *Das Liebesverbot* war zugleich ein geistiges Bekenntnis; denn mit ihm huldigte er demonstrativ den Tendenzen des „Jungen Deutschland“, die damals in Deutschland die fortschrittlich gesinnten Menschen begeisterten, und die in Heinrich Laubes Roman *Das junge Europa* ihren künstlerischen Ausdruck fanden:

Ich hatte mich hierzu des Sujets von Shakespeares Maß für Maß bemächtigt, welches ich, meiner jetzigen Stimmung angemessen, in sehr freier Weise zu einem Opernbuch, dem ich den Titel Das Liebesverbot gab, umgestaltete. Das Junge Europa und Ardinghello, geschärft durch meine sonderbare Stimmung, in welche ich gegen die klassische Opernmusik geraten war, gaben mir den Grundton für meine Auffassung, welche besonders gegen die puritanische Heuchelei gerichtet war und somit zur kühnen Verherrlichung der ‚freien Sinnlichkeit‘ führte.⁷

Um was ging es aber bei diesem „Jungen Deutschland“, dessen Ideen auf den 21-jährigen Wagner einen so großen Einfluss ausübten?

DAS „JUNGE DEUTSCHLAND“

Die jungdeutsche Bewegung war als Reaktion auf die geistigen und politischen Zustände entstanden, die zu jener Zeit in Deutschland herrschten. Ihr Grundzug war eine radikale Hinwendung zur Weltwirklichkeit, die zu einer entschiedenen Ablehnung des antikisierenden Idealismus Goethes, sowie der weltabgewandten Innerlichkeit der Romantik führte. In der Politik richtete sich ihre Kritik gegen das repressive System Metternichs, aber auch gegen den „deutschen Michel“, der sich in seiner Schläfrigkeit der Unterdrückung fügte und es vorzog, sich beschaulich in sein Inneres zurückzuziehen, anstatt gegen sie zu kämpfen. Ausgelöst wurde die Bewegung durch die Pariser Juli-Revolution vom Jahre 1830, bei der das restaurative Regime in Frankreich gestürzt und das „Bürgerkönigtum“ Louis-Philippes errichtet wurde. Paris wurde deshalb für die Jungdeutschen zum Symbol alles Erstrebenswerten, und es ist bezeichnend, dass zwei ihrer Hauptvertreter, Heinrich Heine und Ludwig Börne, gänzlich in die französische Hauptstadt übersiedelten. Mit ihren Schriften wollten die Jungdeutschen eine ähnliche Entwicklung in Deutschland herbeiführen. Ihre Schlagworte waren „das Leben“, womit sie das unmittelbare gegenwärtige Leben meinten; „die Sinnlichkeit“ als Ausdruck dieses unmittelbaren Lebens; die „Wiedereinsetzung des Fleisches“, worunter sie die freie Liebe verstanden; und jede Art von Freiheit, sei es politisch oder geistig.⁸ Ihre Polemiken richteten sich gegen die herrschenden Fürsten, die autoritär regierten, und die Kapitalisten, welche die Menschen zu Arbeitssklaven