

Der andere Mime Eine Märchenfigur bei Wagner und Zemlinsky

von Stefan Bodo Würffel, Bern

1. „In der Erde Tiefe . . .“

Zwerge gehören — wie die Riesen — zum Personenarsenal des Märchens und der Sage. Auf die Opernbühne gelangten sie erst, als sich Librettisten und Komponisten entsprechenden literarischen Vorlagen zuwandten und sie für das Musiktheater entdeckten. Das war seit der Mitte des 18. Jahrhunderts der Fall. Mit Baldassare Galuppi 1750 entstandener Oper *Il paese della Cuccagna* nach einem Libretto Carlo Goldonis wurde eine Gattung des Musiktheaters begründet, die sich rasch zunehmender Beliebtheit erfreute: die Märchenoper. Dominierte dabei im deutschen Sprachraum bei den Opernkomponisten der Frühromantik eindeutig das Kunstmärchen, wie z. B. der mehrfach vertonte Undinenstoff belegt, so griff die deutsche Märchenoper des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit Vorliebe auf die bekannten Volksmärchensammlungen, vor allem die der Gebrüder Grimm, zurück und entwickelte als Alternative sowohl zum Wagnerischen Musikdrama als auch zum italienischen Verismo einen spezifischen Stil, der häufig die Neuerungen Richard Wagners mit Volks- und Kinderliedern zu verbinden suchte: eine gegen Ende des Jahrhunderts in Deutschland überaus erfolgreiche Mischung, die in Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* (1893) ihre bekannteste, beim Publikum bis heute beliebte Ausprägung erfuhr. Und mag die Mode von einst inzwischen vergangen sein, so hat die Gattung der Märchenoper in Kompositionen von Cesar Bresgen und Heinrich Sutermeister, von Werner Egk und Hans Werner Henze doch bis in unsere Zeit überlebt.

Naturgemäß sind jedoch auch im Märchen Zwerge zumeist Randfiguren, und in der deutschen Märchenoper beherrschen dementsprechend Dornröschen und der faule Hans, Aschenbrödel und Hänsel und Gretel die Bühne, bleibt eine Figur wie Rumpelstilzchen in der Vertonung Ferdinand Hummels eine Ausnahme. Weitere Bezüge lassen sich jedoch zur frühromantischen Zauberoper und ihrer Vorliebe für Geistererscheinungen herstellen. Sie verweisen auf einen Vorstellungsbereich, der jenseits des geschichtlichen Raums die Natur als geheimnisvolle Gegenwelt zum Rationalismus der Moderne ausmacht und zum Ziel verborgener Sehnsüchte und ungestillter Wünsche erklärt: „Der romantische Mensch liebt die Natur, er sucht ihre Stille und ihren Frieden, ihren heimatlichen Raum und ihre herbe Schönheit — sein erregtes Innere aber läßt ihn nicht ruhig bleiben, seine Sinne umnebeln sich für das, was der Klassiker, der Rationalist, sah und werden andererseits fein und empfänglich für das, was jener an sich nicht herangelassen hatte. Die rauschende Mühle, der Wasserfall, der Brunnen beleben sich ihm mit Nixe und Wassergeist, Hain und Flur mit Elfengestalten, die

Berge und Wälder mit guten und bösen Geistern, Gnomen und Dämonen, Himmel und Erde mit schützenden und rächenden Engeln und Feen“¹.

Die in den romantischen Dichtungen wiederbelebten Elementargeister und die durch sie evozierten vier Elemente Wasser, Luft, Erde und Feuer sind als mythischer Hintergrund auch in Wagners *Ring*-Dichtung gegenwärtig. Die drei Handlungsebenen im *Rheingold* „In der Tiefe des Rheins“, „Freie Gegend auf Bergeshöhen“ und „Nibelheim“ verweisen ebenso darauf wie die Fragen Mimes und die Antworten des Wanderers im ersten Teil der Wissenswette im ersten *Siegfried*-Akt „In der Erde Tiefe“, „Auf der Erde Rücken“ und „Auf wolkigen Höhn“. Das vierte Element, das Feuer, das in der frühromantischen Oper „für eine dominierende Titelfigur, für eine tragfähige Opernhandlung grundsätzlich ausgespart bleibt“ und nur gelegentlich „in Regieanweisungen als optisches Attribut auf[taucht], z. B. in Verbindung mit Gesteine schürfenden Gnomen“², spielt dagegen bei Wagner in allen vier Teilen der *Ring*-Dichtung eine herausragende Rolle: in der personifizierten Form der Loge-Gestalt im *Rheingold*, als Naturerscheinung in den drei anderen Teilen der Tetralogie.

Daß Wagner zu dieser vertieften und umfassenderen Behandlung der sonst zumeist isoliert betrachteten Elemente durch ein ausführliches Quellenstudium kam, ist allgemein bekannt und in seinen Einzelheiten nach der frühen Arbeit von Wolfgang Golther, in jüngster Zeit von Ernst Meinck abschließend erhellt worden³.

Der auf diesen Studien beruhende große Aufsatz aus dem Jahre 1848 *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* macht in diesem Zusammenhang deutlich, wie sich für den Wagner des Revolutionsjahres der Mythos der Überlieferung verbindet mit einer durchaus auch zeitbezogenen Sicht, in der die mythische Allegorie zusammengedacht wird mit einer Tag- und Nachtmetaphorik, die ihre Herkunft aus dem aufgeklärten Zeitalter, aus dem 'siècle des lumières' kaum verleugnen kann: In dieser Sicht ist, ganz entgegen der späteren *Tristan*-Perspektive, aber auch klar unterschieden von der umrissenen Perspektive der Romantiker, die Nacht negativ besetzt und dem Licht und der Sonne als das „Ungetüm der chaotischen Urnacht“ entgegengestellt:

„Die fränkische Stammsage zeigt uns nun in ihrer fernsten Erkennbarkeit den individualisierten Licht- oder Sonnengott, wie er das Ungetüm der chaotischen Urnacht besiegt und erlegt: — dies ist die ursprüngliche Bedeutung von Siegfrieds Drachenkampf, einem Kampfe, wie ihn Apollon gegen den Drachen Python stritt. Wie nun der Tag endlich doch der Nacht wieder erliegt, wie der Sommer endlich doch dem Winter wieder weichen muß, ist aber Siegfried endlich auch wieder erlegt worden; der Gott ward also Mensch, und als ein dahingeschiedener Mensch erfüllt er unser Gemüt mit neuer, gesteigerter Teilnahme, indem er, als ein Opfer seiner uns beseligenden Tat, namentlich auch das sittliche Motiv der Rache, d. h. das Verlangen nach Vergeltung seines Todes an seinem Mörder, somit nach Erneuerung seiner Tat, erregt“⁴.

¹ Siegfried Goslich, *Beiträge zur Geschichte der romantischen Oper*, Berlin 1937, S. 71.

² Christoph Zimmermann, *Die Geisterdarstellung in der Oper des 19. Jahrhunderts*, in: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 42), S. 219.

³ Wolfgang Golther, *Richard Wagner als Dichter*, Berlin 1904; Ernst Meinck, *Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners*, Berlin 1982.

⁴ Richard Wagner, *Die Wibelungen*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe [WS]*, 6. Auflage, 16 Bde (in 8), Leipzig 1912–1914, Bd. 2, S. 131f.

Unschwer ist hier Wagners erste, noch ganz revolutionär gestimmte Vorstellung aus der Dresdener Zeit auszumachen, die Keimzelle der späteren *Ring*-Dichtung, die noch im selben Jahr in den *Entwurf zu einem Drama* mündet, *Der Nibelungen-Mythus*, in dem nun auch bereits die endgültige Namensform der späteren Protagonisten des Musikdramas auftaucht und dessen Beginn präzise die Vorstellung der Elementargeister umreißt:

„Dem Schoße der Nacht und des Todes entkeimte ein Geschlecht, welches in Nibelheim (Nebelheim), d. i. in unterirdischen düsteren Klüften und Höhlen, wohnt: sie heißen Nibelungen; in unsteter, rastloser Regsamkeit durchwühlen sie (gleich Würmern im toten Körper) die Eingeweide der Erde: sie glühen, läutern und schmieden die harten Metalle. Des klaren, edlen Rheingoldes bemächtigte sich Alberich, entführte es den Tiefen der Wässer und schmiedete daraus mit großer listiger Kunst einen Ring, der ihm die oberste Gewalt über sein ganzes Geschlecht, die Nibelungen verschaffte: so wurde er ihr Herr, zwang sie, für ihn fortan allein zu arbeiten, und sammelte den unermeßlichen Nibelungenhort, dessen wichtigstes Kleinod der Tarnhelm, durch den jede Gestalt angenommen werden konnte, und den zu schmieden Alberich seinen eigenen Bruder, Reigin (Mime-Eugel), gezwungen hatte. So ausgerüstet, strebte Alberich nach der Herrschaft über die Welt und alles in ihr Enthaltene“⁵.

Noch trägt Mime hier einen Namen, den Wagner gleichfalls in der von ihm benutzten Überlieferungsgeschichte des Mythos gefunden hatte, doch ist die spätere Konstellation, die im *Siegfried* den „Licht- oder Sonnengott“ und den Zwerg zusammenführt, bereits genau beschrieben:

„Die verstoßene Sieglinde gebiert in der Wildnis nach langer Schwangerschaft Siegfried (der durch Sieg Friede bringen soll): Reigin (Mime), Alberichs Bruder, ist, als Sieglinde in den Wehen schrie, aus Klüften zu ihr getreten und hat ihr geholfen: nach der Geburt stirbt sie, nachdem sie Reigin ihr Schicksal gemeldet und den Knaben diesem übergeben hat. Reigin erzieht Siegfried, lehrt ihn schmieden, meldet ihm den Tod seines Vaters und verschafft ihm die beiden Stücke von dessen zuerschlagenem Schwerte, aus welchem Siegfried unter Mimes Anleitung des Schwert (Balmung) schmiedet“⁶.

Während in neueren Texten der Zwerg zu einem Sammelbegriff geworden ist, der Zwerge, Bergmännchen, Erdmännlein, Elfen, Nörglein, Schrate und Wichte umfaßt, und bereits in der mittelalterlichen Dichtung das Motiv der Häßlichkeit des Zwerges zumeist ebenso beiseitegelassen ist wie das Motiv des Heimtückischen — „in der deutschen Heldendichtung überwiegt der gutmütige Zwerg, und es lassen sich wenige Beispiele von tückisch-diebischen Zwergen anführen“⁷ —, kennt die germanische Mythologie in ihrer präzisen Bestimmung der Zwergenfigur noch beide Motive: „Die Zwerge sind fast immer mißgestaltig, dickköpfig, alt, graubärtig, höckrig, von bleicher Gesichtsfarbe, zuweilen enten- oder geißfüßig, unscheinbar gekleidet [. . .] Sie machen sich mit einer Kapuze [. . .] unsichtbar. Gemeint ist wol ein Zaubernebel, in dem sie selber verschwinden oder mit dem sie die andern verblenden. Das Nebelspiel,

⁵ Ders., *Der Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama*, in: *WS 2*, S. 156.

⁶ Ebd., S. 159.

⁷ Claude Lecouteux, *Zwerge und Verwandte*, in: *Euphorion* 75 (1981), S. 367 und 371.

das plötzliche Erscheinen oder Vergehen kleiner Wölkchen, wie sie besonders an Bergen zu beobachten sind, mag zur Ausbildung solcher Vorstellungen wesentlich beigetragen haben⁸.

Nach Grimms Beschreibung haben die Zwerge das Aussehen eines alten Mannes mit einem langen Barte, und sie sind wie Bergleute gekleidet mit einer weißen Kappe und einem Leder, und sie haben Laterne, Schlägel und Hammer, mit dessen Hilfe sie edle Steine und Metalle ausgraben, zu Schätzen anhäufen und zu Geschmeide aller Art verarbeiten. „Der berühmteste Zwergschatz ist der Nibelungs; auf ihm liegt die goldene Wünschelrute, die verhindert, daß er sich vermindert [. . .] Sowol ihres Wissens wie ihrer Geschicklichkeit halber taugen sie als vortreffliche Lehrmeister junger Helden-söhne. Regin war geschickter als alle Menschen und seinem Wuchse nach ein Zwerg. Er war klug, grimmig und zauberkundig. Zu ihm kam Sigurd in Unterweisung und Lehre. Regin verfertigte ihm das Schwert Gram. In der Thidreks saga Kap. 57 heißt der ausgezeichnete Schmid Mimir⁹.

Wie genau Wagner sich bei der Ausarbeitung der Dichtung an die ältesten Überlieferungen gehalten hat, geht aus der ursprünglichen Beschreibung Mimes hervor, die er 1851 an den Anfang seiner Dichtung *Der junge Siegfried* stellte. Die — in der späteren Fassung *Siegfried* weggelassene — Szenenanweisung stellt Mime, der hier ja im Gegensatz zur späteren Tetralogie zum erstenmal auftritt, folgendermaßen vor:

„Mime, der Nibelung, allein. (Er ist von kleiner gedrückter gestalt, etwas verwachsen und hinkend; sein kopf ist über das verhältnis gross: sein gesicht ist dunkelaschfarben u. runzlich; sein auge klein und stechend, mit rothen rändern; sein grauer bart lang und struppig; sein haupt ist kahl und von einer rothen mütze bedeckt: er trägt ein dunkelgrau- es hemd mit einem breiten gürtel um die lenden; nackte füsse mit groben sohlen darunter. Dies alles darf nicht karrikatur sein: sein anblick, so lange er ruhig ist, soll nur unheimlich sein; bloss, wenn er in äussersten affekt geräth, darf er selbst durch seine äusserlichkeit lächerlich werden, doch nie zu grob. Seine stimme ist heiser und rau; aber auch sie darf nie an sich den zuhörer zum lachen reizen.)“¹⁰

2. „Der verachtete Zwerg. . .“

Wagners Konzeption, wie sie an dieser Beschreibung sichtbar wird, läßt die Tradition des sogenannten gutmütigen Zwergs völlig außer acht, verstärkt im Gegenteil in der Perspektive der Eingangspassage seines Aufsatzes aus dem Jahre 1848 gerade die äußerlichen Züge der Häßlichkeit, um die Kontrastspannung von Tag und Nacht, von Licht- und Sonnengott und chaotischer Urnacht in der Personifizierung durch Siegfried und Mime dem Zuschauer zu vermitteln. Wie zeitgemäß eine solche Konstellation innerhalb der Wirkungsgeschichte aufklärerisch-revolutionären Denkens erscheinen konnte, vermag der Vergleich mit anderen Opernfiguren wie die Königin der Nacht, Pizarro oder Kaspar zu belegen, die auf jeweils verschiedene Weise das Dunkel repräsentieren,

⁸ W Golther, *Handbuch der germanischen Mythologie*, Leipzig 1895, S. 135.

⁹ Ebda., S. 137f.

¹⁰ Otto Strobel, *Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Mit der Dichtung „Der junge Siegfried“*, München 1930, S. 99.

schließlich jedoch vom Tag, von der Helle, von der Aufklärung besiegt werden. Auch deshalb hat Wagners Zwerg nichts gemein mit den Märchenzwergen, die wir kennen¹¹, auch deshalb sollte die ursprüngliche Beschreibung Mimes im Sinne einer Rezeptionsvorgabe, einer Zuschauerlenkung einem anderen, falschen Verständnis der Figur vorbeugen und den Betrachter in eine Perspektive führen, die im *Ring* die einzig herrschende, aber zugleich auch die der Herrschenden ist: vom Spott der Rheintöchter über Alberich und dem Lachen der Götter über den armen, drangsalierten Schmied im *Rheingold* bis zu Siegfrieds Erinnerungstrophe im dritten Akt der *Götterdämmerung*, die Mimes Klagegesang aus dem ersten *Siegfried-Akt* imitierend aufnimmt, zieht sich als Leitmotiv die Verachtung des „Strolchs“ durch das Werk, das dem Zuschauer jede andere Möglichkeit des Verständnisses, Mitleid zumal, verweigert.

Insofern ist Ernest Newmans Bemerkung zuzustimmen, die er früh als Kommentar zur zitierten Passage aus Wagners Dichtung *Der Junge Siegfried* formuliert hat: „Obviously he [Wagner] would not have approved of the frequent modern practice of representing Mime as a rather amiable odd dodderer who secures the sympathy of the audience by his feebleness and his quaintness“¹². Nein, die Szenen- und Regieanweisungen unterstreichen die auch für den Zuschauer einzig mögliche Perspektive des „Ich kann dich ja nicht leiden“, das Siegfried seinem Ziehvater entgegenschleudert. Angaben wie „mit kläglich kreischender Stimme“, „in großer Verlegenheit“, „erschrocken“, „in höchster Angst“, „kleinmütig für sich“, „Er sinkt schreiend hinter dem Amboss zusammen“ usw. finden ihre Entsprechung im aufschlußreichen Wortfeld all der Grobheiten, mit denen Siegfried den Zwerg belegt: „Fratzenschmied“, „schändlicher Stümper“, „der Wicht“, „den alten albernen Alb“, „garstiger Gauch“, „räudiger Kerl“, „Mime, du Memme“, „ekkliger Schwätzer“ und andere Ausdrücke dieser Art charakterisieren über das unbekümmerte Selbstbewußtsein Siegfrieds hinaus vor allem den, dem sie gelten, und tragen dazu bei, daß unter weitgehendem Verzicht auf Individualisierung Mime als Typus erscheint.

Sobald der Zwerg auftritt, wird er als Abhängiger, Unfreier, Getriebener gezeigt, der jedoch deshalb kein Mitleid erregt, weil er zugleich in seiner hervorstechendsten Eigenschaft als personifizierter Machttrieb, genauer, als Personifikation eines unterlegenen Machtwillens gezeigt wird:

Alberich selbst, / der einst mich band, / zur Zwergenfrohne / zwing ich ihn nun, / als
Niblungenfürst / fahr ich darnieder, / gehorchen soll mir / alles Heer! / [. . .] Der verachtete
Zwerg, / wie wird er geehrt! / [. . .] Vor meinem Nicken / neigt sich die Welt, / vor meinem
Zorne / zittert sie hin!

Steht er allein auf der Bühne, so entblößt er auf beklemmende Weise sein inneres Getriebensein und die Fremdbestimmung seiner Gedanken und Gefühle durch den Machttrieb, der den Zwerg so beherrscht wie das Schmiedemotiv musikalisch als Angstreminiszenz seine hilflosen Fragen begleitet:

¹¹ Vgl. dazu Herbert Huber, *Der Ring des Nibelungen. Nach seinem mythologischen, theologischen und philosophischen Gehalt Vers für Vers erklärt*, Weinheim 1988, S. 197f. und 230.

¹² Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, Bd. 2, Cambridge 1976, S. 346.

Wie helf ich mir jetzt? / Wie halt ich ihn fest? / Wie führ ich den Huien / zu Fafners Nest?
/ Wie füg ich die Stücken / des tückischen Stahls? / [. . .] Des Niblungen Neid, / Not und
Schweiß / nietet mir Nothung nicht, / schweiß mir das Schwert (schluchzend) nicht zu
ganz!

Diese einsträngige Charakterisierung erklärt sich aus der frühesten Konzeption Wagners, die im Blick auf Mime auch dann noch gewahrt erscheint, nachdem der Komponist unter dem Einfluß der Schopenhauer-Lektüre von seiner ursprünglichen revolutionären Grundlegung der Adaptation des Mythos längst Abschied genommen und sich sein Interesse mehr und mehr von dem „individualisierten Licht- oder Sonnengott“, von Siegfried, ab- und der neuen Zentralfigur Wotan zugewandt hatte. In der dominierenden Kontrastkonstellation des ersten und weitgehend auch noch des zweiten *Siegfried*-Aktes überdauert der revolutionäre Impuls des Jahres 1848 als Vision des freien, des sich aus seiner Unmündigkeit selbst befreienden Menschen, der mit sich zugleich die Menschheit aus den Zwängen der Machtbesessenheit befreit: Der durch das doppelgleisige Sprechen und Denken Mimes im zweiten Akt ausführlich vorbereitete und begründete Totschlag hält diesen Moment der Befreiung fest — und läßt bis zum Aktschluß auch den Zuhörer tatsächlich eins werden mit dem Helden und diesem Teil „seiner uns beseligenden Tat“; denn obwohl nur Siegfried die Hand mit dem Drachenblut benetzt und zum Mund geführt hat, hören für einmal alle mit seinen Ohren, siegen Wahrheit und Licht nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Zuschauer-raum als Versprechen, mit dem Zwerg zugleich einen Teil vom „Ungetüm der chaotischen Urnacht besiegt und erlegt“ zu haben.

Daß Wagner in der endgültigen Fassung des *Siegfried* auf die ursprüngliche Beschreibung Mimes, wie sie für *Der junge Siegfried* noch vorgesehen war, verzichtete, mag in der Furcht vor unnötiger Redundanz begründet gewesen sein: Tatsächlich erscheint der Zwerg durch sein eigenes Sprechen und durch die auf den Zuschauer übergreifende Optik Siegfrieds hinreichend in seiner Kontrast- und Gegenspielerfunktion zu dem Lichtgott charakterisiert. Die Beschreibung hätte allerdings auch im Äußerlichen akzentuiert, was nun allein aus dem Denken und Handeln Mimes abzuleiten ist. Gibt es also für das Weglassen der Personenbeschreibung noch andere Gründe?

Theodor W. Adorno hat in seinem Wagner-Buch einen weiteren Gesichtspunkt geltend gemacht: „Die Angst Wagners vor der Karikatur, die doch um des Kontrastes zum seriösen Unterweltgott Alberich willen dramaturgisch sich empfohlen hätte, weist ebenso wie die Unterdrückung der Regieanweisung darauf hin, daß Wagner in der Figurine des Mime seiner selbst mit Schrecken inward. Seine eigene physische Erscheinung, unverhältnismäßig klein, mit zu großem Kopf und vorspringendem Kinn, hat das Abnorme gestreift und ist erst durch den Ruhm vorm Lachen geschützt gewesen“¹³.

Die Überlegung, spekulativ, aber doch wohl bedenkenswert, greift indes nicht weit genug: Der Erkenntnisschrecken bewirkt nicht nur die Unterdrückung der Regieanweisung, sondern verstärkt auch den einheitlichen Blick, mit dem Mime im folgenden gesehen wird. Mochte die bloße Beschreibung am Anfang des Aktes ohne die Kontrastfigur Siegfrieds tatsächlich auf den Komponisten zurückzubeziehen sein, so ist

¹³ Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1971, S. 22.

alles spätere Lachen über die Karikatur, die Mime im Handlungsverlauf immer wieder streift, aufgehoben im Blick und im Lachen der anderen, Siegfrieds und des Wanderers. Und die Identifikation mit ihnen als den eigenen Wunschbildern ermöglichte im Handlungsverlauf, in der theatralischen Aktion, was in der bloßen Personenbeschreibung nicht gelingen konnte: die nötige Distanz zu finden und damit zugleich die Möglichkeit, das dem Lachen anderer aber auch dem eigenen Lachen preiszugeben, dessen er an sich „mit Schrecken inward“. In der Symbiose mit den Gestalten, die zumindest Mime gegenüber die Sieger bleiben, in der Symbiose mit Siegfried und dem Wanderer verlor die Angst vor der Karikatur ihren Schrecken, wurde der Anflug des Unterlegenheitsgefühls, das sich bei der Abfassung und Unterdrückung der Regieanweisung eingestellt haben mochte, so ins Objekt der eigenen Phantasie gebannt, daß es im weiteren Verlauf der Handlung nur um so unverstellter zur Zielscheibe von Siegfrieds Spott über den „Wicht“, „den alten albernen Alb“ werden konnte.

In dem nach Dahlhaus zweistrophigen Liedgebilde¹⁴, das gleichsam als musikalisches Märchenelement in das Musikdrama eingebettet ist und in dem Siegfried von seinem Spiegelbild erzählt, wird jenseits jeder narzistischen Versenkung, die hier gerade nicht vorliegt, Wagners Wunschprojektion sichtbar, die den abschließenden Vergleich erst ermöglicht, an dieser Stelle aber auch erfordert:

Wie die Jungen den Alten gleichen, / das hab ich mir glücklich ersehnt. / Nun kam ich zum klaren Bach. / da erspäht' ich die Bäum' / und Tier' im Spiegel; / Sonn' und Wolken, / wie sie nur sind, / im Glitzer erschienen sie gleich. / Da sah ich denn auch / mein eigen Bild; / ganz anders als du / dünkt' ich mir da: / So glich wohl der Kröte / ein glänzender Fisch; / doch kroch nie ein Fisch aus der Kröte!

3. „... ich kann keinen Menschen leiden seh'n“.

Sind in der Mime-Gestalt auf diese Weise märchenhafte, mythologische und psychologische, in der eigenen Erfahrung begründete Züge vermischt, so ist es vor allem der letzte Aspekt, der die Figur mit all jenen Gestalten verbindet, die gegen Ende des neunzehnten und im zwanzigsten Jahrhundert auf die Bretter der Opernbühne gelangten, die Buckligen und Verkrüppelten, die Narren und Verrückten, die Geschlagenen und Verstoßenen. Von Verdis *Rigoletto* und Mussorgskijs Schwachsinnigem im *Boris Godunow* über Franz Schmidts Glöckner von *Notre-Dame* und Bergs *Wozzeck* bis hin zu Aribert Reimanns *Lear* und Wolfgang Rihms *Jakob Lenz* zieht sich die Kette der Gestalten, von denen, gerade weil sie am Rande der Gesellschaft standen, ein helles Licht auf jene fiel, die sie ausschlossen und über sie lachten: als Außenseiter der Gesellschaft machten und machen sie aufmerksam auf die Defizite des Lebens.

Daß dabei durchaus ähnliche Konstellationen auftreten können wie im Fall der Mime-Figur Wagners, daß da Persönliches mit in das Spiel und in die Personengestaltung einfließen kann, zeigt das Beispiel einer Märchenoper, die in unserem Jahrhundert erneut einen Zwerg in das Zentrum der Handlung stellt. Alexander von Zemlinskys Oper *Der Zwerg* gehört zu den bekanntesten Werken des in jüngster Zeit

¹⁴ Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Zürich 1985, S. 127

wieder häufiger aufgeführten Komponisten¹⁵, und, nach dem Ende des Ersten Weltkrieges entstanden und 1922 in Köln uraufgeführt, auch zu seinen bedeutendsten. Wenn wir es hier auch mit einer Kunstmärchenadaption zu tun haben, jeder Bezug auf die Mythologie also fehlt, so verbindet die Unterlegenheits- und Außenseiterproblematik, die in der Oper unseres Jahrhunderts freilich ganz anders behandelt wird, das Werk Zemlinskys mit dem Musikdrama des von ihm bewunderten Wagner.

Die Vorlage, die Zemlinsky für seine sechste Oper benutzte und die von Georg C. Klaren in ein stark am Jugendstil orientiertes Libretto umgesetzt wurde, das in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstandene Kunstmärchen Oscar Wildes *Der Geburtstag der Infantin*, thematisiert den uns vertrauten Kontrast von Licht und Dunkel, von Schönheit und Häßlichkeit, nun aber im renaissancehaften Ambiente des spanischen Hofes, und führt damit ein der Jugendstilliteratur vertrautes Thema fort, das Zemlinsky bereits in seiner vorangehenden Oper *Eine florentinische Tragödie* — gleichfalls nach einer Wildeschen Vorlage — als Gegeneinander von Ästhetentum und gemeinem Leben gestaltet hatte.

Daß dabei bereits in Wildes Märchen viel von der persönlichen Problematik des Dichters eingegangen ist, sich seine Erzählung zumindest streckenweise auch wie ein traurig-ironisches Selbstporträt des Autors liest, hat man früh gemerkt: Das Schicksal des Außenseiters, der an der ihn umgebenden Gesellschaft zerbricht, ganz so wie es Wilde in den neunziger Jahren dann widerfuhr, ist hier übertragen in die Fabel vom häßlichen Zwerg, der tragischerweise von seiner Häßlichkeit nichts weiß, das Lachen der Umwelt für Freundlichkeit hält und der der zwölfjährigen Infantin als Geburtstagsgeschenk überreicht wird.

Nicht anders als im Fall Wagners liegt darüber hinaus auch hier ein unmittelbarer persönlicher Bezug zum Komponisten vor, der sich wie Wagner vor ihm in der Gestalt des Zwerges seiner selbst gewahr werden mußte. Berühmt ist das Porträt, das die spätere Frau des von Zemlinsky hochgeschätzten und verehrten Gustav Mahler, Alma Mahler-Werfel, in ihren Lebenserinnerungen von ihrem einstigen Kompositionslehrer gegeben hat:

„Es war fast selbstverständlich, daß ich mich in Zemlinsky, der ein häßlicher Mensch war, verliebte [. . .] Er war ein scheußlicher Gnom. Klein, kinnlos, zahnlos, immer nach Kaffeehaus riechend, ungewaschen [. . .] und doch durch seine geistige Schärfe und Stärke ungeheuer faszinierend. Die Stunden vergingen. Ich und er waren mit gleicher Leidenschaft in unsere Aufgabe vertieft. Vorerst. Dann aber spielte er mir einmal ‚Tristan‘ vor, ich lehnte am Klavier, meine Knie zitterten . . . wir sanken uns in die Arme [. . .] Meine Mutter lachte sich halbtot, als ich ihr von meiner Absicht, Zemlinsky zu heiraten, erzählte“¹⁶.

Auf der Folie dieser Erfahrung ist Zemlinskys Textwahl eine bewußte Entscheidung, sich mit der eigenen Person, mit der eigenen Häßlichkeit auseinanderzusetzen, und wie sehr Zemlinsky von diesem ihn unmittelbar berührenden Thema fasziniert war,

¹⁵ Vgl. dazu Horst Weber, *Alexander Zemlinsky*, Wien 1977; und speziell zur jüngeren Rezeptionsgeschichte: Stefan Bodo Würffel: „*und sage deine letzten Worte in Schweigen.*“ *Anmerkungen zur gegenwärtigen Zemlinsky-Renaissance*, in: *Mf* 37 (1984), S. 191ff.

¹⁶ Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt a. M. 1960, S. 24.

geht auch daraus hervor, daß er noch vor der Komposition dieser Oper den befreundeten Franz Schreker um ein Libretto gebeten hatte, das die Tragödie eines Häßlichen behandeln sollte. Schreker, im Gegensatz zu Zemlinsky, stets auch sein eigener Librettist, war schließlich von seinem Drama *Die Gezeichneten* so angetan, daß er den Freund bat, auf die Vertonung zu verzichten: Schreker selbst hat dann die Geschichte des häßlichen, verkrüppelten Helden Alviano zu einer seiner wirkungsstärksten Opern umgeformt, die am 25. April 1918 in Frankfurt uraufgeführt wurde¹⁷.

Geschickt hat Klaren bereits in seiner damaligen Fassung, deren heute nur noch schwer zu ertragende Jugendstileigenheiten Adolf Dresen in einer teilweise neuen Textfassung für die Hamburger Wiederaufführung 1981 abgemildert hat, wobei auch mit dem neuen Titel *Der Geburtstag der Infantin* wieder auf das Wildesche Original zurückgegriffen wurde, das Märchen Wildes durch Kürzung zahlreicher Episoden auf die zentrale Begegnung des Zwerges mit der Infantin zugespielt, diese Begegnung selber als den eigentlichen Handlungshöhepunkt dann aber sehr viel breiter ausgeführt.

Mit Mime teilt Wildes Zwerg zwar nicht die Herkunft, wohl aber das Leben im Wald:

„Man hatte ihn erst am Tage zuvor entdeckt, als er wild im Walde umherlief und zwei Granden in einem entlegenen Teil des Korkeichenforstes jagten, der um die Stadt läuft. Und sie hatten ihn in den Palast gebracht als eine Überraschung für die Infantin, da sein Vater, ein armer Köhler, nur zu einverstanden war, wenn man ihn von einem so häßlichen und unbrauchbaren Kinde befreien wollte“¹⁸.

Und in Zemlinskys Fassung teilt er mit dem berühmten Vorbild auch die Tonlage, das Register des Charaktertenors, wie es seit Mozarts *Monstrosos*, Halévys *Eleazar* und Mussorgskijs *Schwachsinnigem* zur Kennzeichnung des Absonderlichen und Grotesken, zur Charakterisierung der Verfolgten und Ausgestoßenen immer wieder verwendet wurde.

Dieser stimmlichen Charakteristik entspricht die äußere Erscheinung, wie sie der Haushofmeister beschreibt: „Er hinkt, die Haare sind feurige Borsten, der Kopf hockt zwischen Schultern, die zu hoch, ihn beugt eines Höckers Last, klein und verwachsen die ganze Gestalt, vielleicht kaum über zwanzig, vielleicht alt wie die Sonne“¹⁹. Und konsequent orientiert sich die Spottszene der Zofen beim ersten Erscheinen des Zwerges sprachlich und musikalisch an der entsprechenden Alberich-Szene des *Rheingold*: „Diese Schritte voll Würde, die schmachtenden Blicke. O herrlicher Mann“. Das ironisch-neckende Angebot der Rheintöchter, den Alben lieben zu wollen, kehrt wieder im gleichfalls nicht ernstgemeinten Vorschlag der Infantin, der Zwerg möge sich eine der Zofen erwählen: „Wählet eine der Damen zur christlichen Eh“, ein Angebot, das von den Zofen mit einem Entsetzensschrei beantwortet wird, nicht unähnlich dem „lustige(n) Gekreisch“, mit dem sich die Rheintöchter dem verzweifelt ihnen nachjagenden Alberich entziehen.

¹⁷ Vgl. dazu Werner Oehlmann: *Schreker und seine Oper*, in: Schreker-Bures u. a., *Franz Schreker*, Wien 1970, S. 71ff.

¹⁸ Oscar Wilde, *Die Erzählungen und Märchen. Mit Zeichnungen von Heinrich Vogeler*, Frankfurt a. M. 1972, S. 43.

¹⁹ Zitiert wird nach dem Klavierauszug mit Text von Heinrich Jalowetz, Universal-Edition Wien 1921, und nach der neuen Textfassung von Adolf Dresen, Düsseldorf 1984 (Beilage zur Schallplatteneinspielung unter Gerd Albrecht).

Das Märchenszenario, das bei Wagner den dritten Teil der Tetralogie gründiert, ist bei Zemlinsky/Klaren weniger in der historisch einigermaßen fixierbaren Hofumgebung präsent, sondern gewinnt vielmehr Gestalt in einem Traum, in dem sich der Zwerg, ähnlich wie Mime, in die Rolle des Siegers, des Helden hineinräumt: Während es im Falle Mimes jedoch die Rolle Alberichs ist, die „der verachtete Zwerg“ sich imaginiert, identifiziert sich der Zwerg der Oper Zemlinskys mit dem Licht- und Sonnengott selber, mit Siegfried, werden Szenerie und Handlung des zweiten und dritten *Siegfried*-Akts zur Phantasmagorie dessen, der im Gegensatz zu Wagners Helden sein eigenes Bild noch nicht gesehen, der noch nie in einen Spiegel, auch nicht den eines klaren Baches geblickt hat:

„Ein Felsengrab, und Du bewacht von einem Lindwurm, dann ich und ein feuriges Roß aus Schlachten und Jagd an des Königs Hof, ich höre die seltene Mär. Und mit Gott und meinem Speer bewehrt über Stege und Schluchten, dich zu befreien. Ich ein strahlender Held.“ Und die Infantin führt den Märchentraum fort: „Der Drache tot und der mich befreit an meiner Hand im Triumph zur Stadt [. . .] Und alle Blüten jubelnden Frühlings streuen sie zu Füßen dir, duftende Blüten dem jungen Helden, der mich befreite aus Todesnot und der Panzer gleißt flüssig im Sonnenstrahl und du bist stark und schön wie des Donatello David.“

So genau der Zuschauer weiß, daß alles nur Traum und Einbildung ist, so genau weiß er zugleich, daß damit auch falsch ist, was der Zwerg, ganz in der Tradition des gutmütigen Zwerges stehend, mit einer „ungemein ruhig und zart“ gestimmten Bewegung wie ein Versprechen formuliert: „Wo ich hintrete, flieht das Weh, Friede muß von mir strahlen und ein sanfter Frohsinn, die große Güte einer fremden Welt, denn alle lachen, die mich sehen: sie freuen sich“.

Die Selbsttäuschung, der er hier erliegt, so altruistisch motiviert wie die Mimes ganz im Egoismus begründet war, erzwingt vom Zuhörer geradezu, was Mime vorenthalten bleiben mußte: das Mitleid. In der Oper selbst ist es die Zofe Ghita, die als einzige der Hoffrauen den Zwerg immer wieder in Schutz nimmt: „Grausam bist du, Infantin!“ „Es wird zu arg, wie sie den quält, ich kann's nicht sehen.“ „Seid still, ihr grausamen Elstern!“ Und sie formuliert das eigentliche Thema des Werks, wenn sie ihr Mitgefühl den anderen gegenüber begründet: „[. . .] aber ich kann keinen Menschen leiden sehn“.

Betont wird dieser für die Oper zentrale Aspekt, — nach Bergs brieflicher Mitteilung an seine Frau nach der Wiener Generalprobe „die quälende [] Tragik“, die „fast nicht zum Aushalten ist“²⁰, — durch Zemlinskys ausgesuchte Instrumentation, die, ganz in der Tradition Mahlers stehend, die solistische Instrumentenbehandlung gegenüber der Klangverschmelzung bevorzugt: Die entscheidenden Passagen sind von einem solistisch geführten Englischhorn unterstrichen, das nach Horst Weber „dem Zwerg gewissermaßen aus der Seele spricht“²¹: „Seine Töne sind schwermütig-träumerisch,

²⁰ Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, München 1965, S. 526.

²¹ Weber, S. 60.

edel, etwas verschwommen, gleichsam aus der Ferne kommend; kein anderes Instrument ist so gut geeignet, Bilder und Empfindungen vergangener Zeiten aufs neue zu erwecken²².

Aufs schärfste kontrastierend zum Schmiedemotiv, das bereits im *Rheingold* die Arbeit der Nibelungen kennzeichnete und das im ersten *Siegfried*-Akt, streckenweise vom kleinen Hammer auf dem Amboß unterstützt, als verinnerlichte Besessenheit des rast- und ratlosen Mime wiederkehrt, erinnert die vergangenheitsbezogene leitmotivisch aufgenommene Englischhornmelodie an einen Begriff von Menschlichkeit, der allein noch im Traum des Zwergs zu existieren scheint, als solcher aber der so anderen Wirklichkeit die Utopie entgegenstellt, in der äußere Häßlichkeit nicht länger gleichbedeutend wäre mit dem Ausschluß aus der menschlichen Gemeinschaft, mit dem Außenseitertum.

Zemlinskys Oper formuliert auf diese Weise eine Frage, die in jüngster Zeit Hans Mayer im Rückgriff auf Kants Postulat der Aufklärung aufgeworfen hat: „Bestand Menschheit wahrhaftig nur aus egalitären Männern und Frauen, Rassen, geistigen, körperlichen und seelischen Komplexionen? Genauer: gehörten die Monstren aller Art zur Menschheit, so daß auch ihnen das Licht der Aufklärung leuchten durfte? [. . .] Ob die permanente Aufklärung noch eine Chance hat in der Aktualität und Zukunft, muß an jenen Außenseitern der Gesellschaft demonstriert werden, die als Monstren geboren wurden“²³.

Zemlinskys Blick auf die Monstren ist durchs eigene Schicksal geschärft wie der Oscar Wildes vor ihm. Insofern ist die große Spiegelszene, in der der Zwerg mit Schauern sich selbst erkennt, nicht weniger autobiographisch zu lesen als die entsprechende Projektion bei Wagner, mit der sie die formale Anlage gemeinsam hat, hier freilich in der Umkehrung: Während Siegfried ahnt, daß er nicht ist, was er in seinem Gegenüber, in Mime erblickt und im Spiegel des Baches sein eigentliches und eigenes Ich sucht, glaubt der Zwerg, so zu sein wie das, was ihn umgibt, bis ihn endlich der Blick in den Spiegel über die traurige Wahrheit belehrt, daß er das ganz Andere ist, das Scheusal.

Musikalisch wird dieser Unterschied bei allem Beziehungszauber, der die beiden Szenen gleichsam spiegelbildlich verbindet, im Kontrast von arios wirkender Liedeinlage mit dem vom Horn intonierten Siegfried-Motiv bei Wagner und den gehetzt-ekstatischen Tonfolgen bei Zemlinsky deutlich, wie sie allein schon aus den Szenenanweisungen und Vortragsbezeichnungen des Komponisten ersichtlich sind: „entsetzt“, „mit Grauen“, „dem Spiegelbild mit der Faust drohend“, „wild“, „schreiend“, „aufschreiend“, „leise und schmerzlich“, „wie mit schmerzlichem Trotz“, „in furchtbarer Erregung“, „wie wahnsinnig schreiend“.

Wie aber der Zuschauer das Mitleid, das dem Zwerg innerhalb der Handlung weitgehend vorenthalten bleibt, von sich aus ergänzt, so wird er auch die Klage des Zwerges kurz vor seinem Tod über dessen individuelles Schicksal hinaus als allgemeine Aus-

²² Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905, Bd. 1, S. 199.

²³ Hans Mayer, *Außenseiter*, Frankfurt a. M. 1975, S. 11 und 13.

sage hören und zugleich als indirekten Appell verstehen: „Es ist nicht denkbar, daß es so Häßliches auf einer schönen Erde gibt!“ Den über das unmittelbare Verständnis der Worte hinausgehenden, auf die Behandlung, die dem Zwerg widerfuhr, zielenden Aspekt einer impliziten Rezeptionsvorgabe hat Dresen in der Neufassung der Oper dadurch unterstrichen, daß er im Rückgriff auf Wilde auf das kurze Nachspiel verzichtet und das Werk mit den Worten der Infantin enden läßt: „Geschenkt und schon verdorben, dann will ich ein Spielzeug, das kein Herz hat. (kindlich, naiv) So, wir tanzen weiter. (Sie eilt in den Saal).“ Der nun schockhaft-abrupte Schluß überträgt das Entsetzen des Zwergs, daß wahr ist, was nicht denkbar erscheint, auf die Zuhörer: Wenn irgend hätten sie einen anderen Schluß zu finden oder sich vorzustellen.

4. „Die Menschen mit meiner Liebe beglücken . . .“

Stoffwahl und Stoffbehandlung sind für Zemlinsky so bezeichnend wie für Wagner. Wenn Dahlhaus meint, „es fällt schwer, Wagners (und Nietzsches) Enthusiasmus für die Gestalt des jungen Siegfried zu teilen“²⁴, so ist das ein durchaus berechtigter, zweifellos aber auch ein sehr moderner Gesichtspunkt, der von der historischen Perspektive abstrahiert, in der Wagner in seiner Siegfried-Gestalt durchaus die Verwirklichung des Menschlichen, ja die Antizipation des Menschen der Zukunft zu erblicken meinte.

Daß das mehr als ein halbes Jahrhundert später eine jüngere Generation ganz anders sah, kann kaum verwundern. Kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs entstanden, lenkt Zemlinskys Oper das Interesse des Zuschauers weg von den Heldengestalten und hin auf jene, die seit je im Schatten standen. Das Mitleid, das Mime als dem triebbesessenen Außenseiter, der seinen Platz an der Sonne haben möchte, auch versagt bleiben mußte, um das Bild des Helden, der ihm gegenübergestellt war, nicht zu verdunkeln, dieses Mitleid wird nun dem zuteil, der von einer besseren Welt träumt, ohne sie irgend verwirklichen zu können. Da spiegelt sich nicht allein das individuelle Künstlerschicksal Zemlinskys, sondern zugleich das Künstlerbewußtsein seiner Generation, der am Beginn unseres Jahrhunderts die selbstgemute Gewißheit, das Selbstbewußtsein des Künstlers in der Welt, wie es in Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks und in seiner Festspielidee Gestalt gewonnen hatte, längst abhanden gekommen, längst zerbrochen war: daß die Welt von der Kunst her zu verändern, zu verbessern wäre, diese zutiefst romantische Idee hatte sich endgültig als obsolet erwiesen.

Der Hang zur Verinnerlichung, den Weber an Zemlinsky wahrgenommen hat²⁵, ist nicht allein ihm eigen, sondern wird zum Wesenszug weiter Bereiche der Kunst im beginnenden zwanzigsten Jahrhundert. Die ungefähre Gleichzeitigkeit der Komposition von Zemlinskys Oper und der Publikation von Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* im Jahre 1916 ist kein Zufall, und das renaissancehafte Dekor, in das Zemlinskys Einakter

²⁴ Dahlhaus, S. 111.

²⁵ Weber, S. 18.

der Kriegsära *Eine florentinische Tragödie* und *Der Zwerg* gestellt sind, täuscht nicht darüber hinweg, daß hier unter der Maske des Märchens etwas Neues und höchst Aktuelles verhandelt wird, so wie ja auch Kafkas Erzählungen häufig märchenhafte Züge eigen sind: Greuelmärchen als Bilder einer dunkler werdenden Welt.

Adorno, dem wie Dahlhaus die Siegfried-Gestalt suspekt war, hat in einem späten Aufsatz auf das hingewiesen, was Zemlinsky von Wagner vor allem unterschied: „Unter Umständen betrügt ihn nichts anderes um seinen Rang als Mangel an Rücksichtslosigkeit; einer kann gewissermaßen für die eigene Genialität zu fein sein, und am Ende bedürfen die größten Begabungen eines wie immer auch versteckten Fonds an Barbarischem [. . .] Aber solcher Vorwurf von Schwäche macht sich die Vorstellung von Größe als Gewalt zu eigen, deren Schatten auch über dem Extrem an Zartheit liegt. Bei Künstlern wie Zemlinsky ist das Bedeutende gerade die Absenz von Gewalt“²⁶.

An die Stelle der Gewalt, mit der Wagner in seinem Werk — und in der von Adorno apostrophierten Form der Rücksichtslosigkeit auch in seinem Leben — so mühelos umzugehen verstand, wie es nach der Meinung des Philosophen den größten Begabungen notwendigerweise eigen ist, tritt bei Zemlinsky etwas anderes: Als sich zu Beginn der Oper die Zofe Ghita in die Rolle der Infantin hineinräumt und von den anderen Zofen gefragt wird, was sie denn täte, wenn sie Infantin wäre, antwortet sie langsam und zögernd: „Die Menschen mit meiner Liebe beglücken, die freudlos und häßlich sind.“

Ghita. Langsam. (zart) zögernd —

Die Men-schen mit mei-ner Lie - - be be - glük-ken, die

freud - los und häß - lich sind.

Der große Dezimensprung, der auf das Wort „Liebe“ führt wie auf einen Stern, der Nachhausekommen verheißt, ist von jener verhaltenen Ausdruckskraft, die Zemlinskys Musik insgesamt kennzeichnet. Fern aller Gewalt ist ihre Zartheit denen verpflichtet, die in dieser Welt „freudlos und häßlich“ sind.

²⁶ Th. W. Adorno, *Zemlinsky*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1978, S. 366.