

APuZ

Aus Politik und Zeitgeschichte

63. Jahrgang · 21–23/2013 · 21. Mai 2013



Richard Wagner

Martin Geck

Lassen sich Werk und Künstler trennen?

Udo Bermbach

Wagners politisch-ästhetische Utopie und ihre Interpretation

Sven Oliver Müller

Richard Wagner als politisches und emotionales Problem

Dieter Borchmeyer

Richard Wagners Antisemitismus

Eberhard Straub

Wagner und Verdi – Nationalkomponisten oder Europäer?

Anno Mungen

Wagner-User: Aneignungen und Weiterführungen

Hanns-Werner Heister

Zu den politischen Dimensionen von Musik

Editorial

Auch 200 Jahre nach seiner Geburt gehört Richard Wagner zu den kontroversesten deutschen Künstlergestalten. Einerseits gilt er vielen als musikalisches Genie, das sich nicht nur mit dem Zyklus *Ring des Nibelungen* und anderen Opern, sondern auch mit dem Festspielhaus auf dem „Grünen Hügel“ in Bayreuth einen Platz in der Musikgeschichte sicherte. Andererseits – und das unterscheidet ihn von anderen Größen der Musikgeschichte – hinterließ er allerlei programmatische Schriften, die ihn nur „schwer verdaulich“, für manchen gar ungenießbar machen.

Berüchtigt ist vor allem sein Aufsatz über „Das Judenthum in der Musik“, den er gleich zwei Mal veröffentlichte: 1850 unter dem Pseudonym K. Freigedank sowie in leicht abgewandelter Form 1869 unter vollem Namen. Sein unzweideutig manifestierter Antisemitismus sowie der Umstand, dass er erklärter Lieblingskomponist Adolf Hitlers war, führten dazu, dass er mitunter als „Prophet“ des Diktators gedeutet wird, dieser wiederum als Wagners „Vollstrecker“. Die unverhohlene Sympathie von Wagners Bayreuther Erbwältern mit den Machthabern zur Zeit des Nationalsozialismus trug zu dieser Sichtweise erheblich bei.

Inwiefern auch Wagners musikdramatisches Werk antisemitisch belastet ist, ist bis heute umstritten. Politisch lässt sich sein Opus in verschiedene Richtungen deuten – ihn eindeutig zu vereinnahmen, fällt schwer. Wagners Opern können höchsten ästhetischen Genuss bereiten, sind jedoch kaum von der philosophisch-politischen Gedankenwelt ihres Schöpfers zu trennen. Sowohl Wagner selbst als auch die Geschichte seiner Rezeption eignen sich somit als aussagekräftige historische Quellen – nicht nur für die musikalische, sondern auch für die politische und historische Bildung.

Johannes Piepenbrink

Martin Geck

Lassen sich Werk und Künstler trennen?

Essay

Wer will, mag es für prägend halten, dass Richard Wagner im Frühjahr 1813, vor nunmehr 200 Jahren, in die Befreiungskriege hineingeboren wurde:

Martin Geck

Dr. phil., geb. 1936; Professor em. für Musikwissenschaft an der Technischen Universität Dortmund; Gründungsherausgeber der Richard-Wagner-Gesamtausgabe (1966); Autor des Buches „Richard Wagner. Biographie“ (2012); TU Dortmund, Emil-Figge-Straße 50, 44227 Dortmund.
martin.geck@tu-dortmund.de

Als er am 22. Mai im Gebäude des Leipziger Gasthauses „Zum roten und weißen Löwen“ zur Welt kommt, hallt dort noch der Lärm der Schlacht bei Bautzen nach, die für Napoleon Bonaparte die Wendung zum Schlechteren einleitet; schon bald darauf muss er sich von deut-

schem Territorium zurückziehen. Wie auch immer: Der junge Wagner wächst – wie der gleichaltrige Schriftsteller Georg Büchner – als politischer Mensch heran. Als Pennäler verdient er sich bei seinem Schwager Friedrich Brockhaus – dem Lexikon-Brockhaus – acht Groschen pro Bogen mit der Korrektur der neu bearbeiteten Beckerschen Weltgeschichte: „Nun lernte ich zum ersten Male das Mittelalter und die französische Revolution genauer kennen, da in die Zeit meiner Korrekturarbeiten gerade der Druck derjenigen beiden Bände fiel, welche diese verschiedenen Geschichtsperioden enthielten.“

Von den Korrekturen zur Lektüre der „Leipziger Extrablätter“ überwechselnd, ist Wagner mit der Pariser Juli-Revolution von 1830 befasst. In „Mein Leben“ erinnert er sich: „Mit Bewußtsein plötzlich in einer Zeit zu leben, in welcher solche Dinge vorfielen, mußte natürlich auf den siebzehnjährigen Jüngling von außerordentlichem Eindruck sein. Die geschichtliche Welt begann für mich

von diesem Tage an; und natürlich nahm ich volle Partei für die Revolution, die sich mir nun unter der Form eines mutigen und siegreichen Volkskampfes, frei von allen den Flecken der schrecklichen Auswüchse der ersten französischen Revolution, darstellte.“

Als junger Komponist schließt er sich der Bewegung „Junges Deutschland“ an, um sich in diesem Kontext für den von der staatlichen Zensur verfolgten und inhaftierten Journalisten Heinrich Laube einzusetzen. Kein Wunder, dass er sich knapp zwei Jahrzehnte später, inzwischen zum Dresdner Hofkapellmeister avanciert, mit der bürgerlichen Revolution von 1848/1849 identifiziert und am Dresdner Aufstand teilnimmt, indem er Flugblätter verteilt und – aller Wahrscheinlichkeit nach – bei der Beschaffung von Handgranaten hilft.

Nach gescheiterter Erhebung findet er sich als steckbrieflich gesuchter Aufrührer im Schweizer Exil wieder. Nachdem er anfänglich versucht hat, dem gepanzerten System nunmehr mit den feurigen Pfeilen seiner Schriften – unter ihnen „Die Kunst und die Revolution“ (1849) – gefährlich zu werden, verabschiedet er sich zunehmend von der in den Dresdner Tagen beschworenen „Göttin Revolution“, um stattdessen auf die nationale Karte zu setzen. In diesem Sinne sieht er es nicht als Verrat an, sich seit 1864 vom bayerischen König Ludwig II. mäzenieren zu lassen: Er gibt sich der Illusion hin, als politischer Berater zu einer in seinen Augen gesünderen Verfasstheit von Staat und Gesellschaft beitragen zu können. Auf realpolitischer Ebene muss er zwar bald resignieren; jedoch gelingt es ihm, für seine ersten Bayreuther Festspiele von 1876 breite Kreise von Adel und Bürgertum zu interessieren, wenn nicht gar zu begeistern. In „Villa Wahnfried“ äußerlich zur Ruhe gekommen, zeigt der Bayreuther Wagner eine politisch ambivalente Haltung: Einerseits setzt er sich derart kritisch mit den Größen „Staat“ und „Kapital“ auseinander, dass er Michail Bakunin, den anarchistischen Weggefährten aus Dresdner Tagen, unverändert als einen „wilden und noblen Kerl“ rühmen kann. Andererseits neigt er in seinen kulturphilosophischen Spätschriften zu reaktionären und chauvinistischen, gelegentlich gar verschrobenen Statements. Zudem beharrt er bis zuletzt auf seinem antisemitischen Ressentiment. Was

bedeutet das alles für unsere Gegenwart? Beschädigt es auch das Bild des *Künstlers* und *Komponisten* Wagner?

Wagner – Kind seiner Zeit

Als kürzlich ein japanischer Kollege bei mir zu Besuch war, fiel sein Blick auf das Titelbild der gerade aktuellen „Spiegel“-Ausgabe (14/2013). Es zeigt Richard Wagner mit einem kleinen, feuerspeienden Drachen im Arm. Sein Kommentar: „Bei uns in Japan ist der Drache ein Glücksbringer und ein Helfer der Menschen.“ Der Drache des „Spiegel“-Titels wirkt zwar nicht gerade unsympathisch, doch als Glücksbringer wird man ihn sicher nicht deuten. Und das soll man auch nicht. Die intendierte Zielrichtung verrät der Hefttitel: „200 Jahre Richard Wagner. Das wahnsinnige Genie“. Damit ist man schnell – und das entspricht dann auch einem Hauptstrang der Titelgeschichte – bei Adolf Hitler: Der wird dann gleich mit in die Schublade mit dem Etikett „wahnsinniges Genie“ oder „Drachenzüchter“ gesteckt – was zwar nicht Intention der Autoren ist, den Lesern gleichwohl unterschwellig suggeriert wird.

Wenn ich mich der Parallelsetzung Wagner–Hitler verweigere, so nicht deshalb, weil ich Wagner in Schutz nehmen, sondern weil ich Hitler nicht verharmlosen will. An Hitler denken, heißt an die Tötungsmaschinerie denken, die er als „Führer“ in Gang gesetzt und zu verantworten hat. Das hat zwar irrwitzige Züge, ist deshalb aber nicht zureichend als das Werk eines einzelnen Wahnsinnigen zu erklären. Wenn wir schon von Hitlers „Wahnsinn“ sprechen, müssen wir von dem alltäglichen „Wahnsinn“ von Millionen Deutschen sprechen. Und davon abgesehen: Hitler war bei allem „Wahnsinn“ ein ausgepichteter und gerissen kalkulierender Machtpolitiker; und diejenigen, die ihm folgten, waren verblendet, aber nicht wahnsinnig, denn sie hatten immer wieder die Wahl. Wenn es einen Wahnsinn gab, so war es vor allem der Wahnsinn des Systems.

Es waren viele Kräfte gesellschaftlicher, politischer und ökonomischer Art, die dieses System ermöglicht und unterstützt haben. Und „Kultur“ war gewiss ein wesentlicher Faktor. Nicht von ungefähr schrieb der Philosoph Walter Benjamin im Zeichen des anbre-

chenden Faschismus: Was ein „distanzierter Beobachter“ an „Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Herkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann“. Wer möchte leugnen, dass unter diesem Gesichtswinkel speziell das Werk Wagners in den Blick gerät! Jedoch ist an diesem Punkt Nachdenklichkeit geboten; das Beharren auf Extrempositionen führt nicht weiter: Ebenso wenig, wie man Wagner hier aus der Schusslinie nehmen kann, indem man das – ja durchaus vorhandene – Unpolitische an seiner Kunst ins Zentrum der Betrachtung rückt, kann man ihn zum Vorläufer Hitlers machen. Tendenziell gesehen, war er *einer* von Hitlers Stichwortgebern; doch von solchen gab es ein ganzes Heer.

Nehmen wir als Beispiel das Phänomen des Chauvinismus und militanten Nationalismus. Dieses triumphierte ganz allgemein in der Zeit zwischen dem deutsch-französischen Krieg von 1870/1871 und dem Ersten Weltkrieg auch in England und Frankreich – freilich extrem im wilhelminischen Kaiserreich. Doch ausgerechnet an diesem Punkt ist Wagners Haltung ambivalent. Natürlich gibt es bei ihm nationalistische Töne – zum Beispiel im *Lohengrin*. Heinrich Mann hat in seinem kurz vor dem Ersten Weltkrieg geschriebenen Roman „Der Untertan“ satirisch dargestellt, wie der Titelheld Diederich Heßling anlässlich eines Besuchs dieser Oper sich ausschließlich an diesen nationalistischen Tönen erfreut: „Diederich hielt sich (im Gegensatz zu seiner Braut Guste, *M. G.*) mehr an den König unter der Eiche, der sichtlich die prominenteste Persönlichkeit war. Sein Auftreten wirkte nicht besonders schneidig; (...) aber was er äußerte, war vom nationalen Standpunkt aus zu begrüßen. ‚Des Reiches Ehr zu wahren, ob Ost, ob West.‘ Bravo! So oft er das Wort ‚deutsch‘ sang, reckte er die Hand hinauf, und die Musik bekräftigte es ihrerseits. Auch sonst unterstrich sie einem markig, was man hören sollte. Markig, das war das Wort.“

An der Darstellerin der Elsa bewundert Diederich den „ausgesprochen germanischen Typ, ihr wallendes blondes Haar, ihr gutrasiges Benehmen“, muss sich aber von Guste darüber aufklären lassen, dass er eine „ausgemergelte Jüdin“ vor sich hat. *Lohengrin* verkörpert für Heßling „die allerhöchste Macht, zauberhaft blitzend. (...) Nicht umsonst gab es höhere Mächte.“ „Die Geschichte mit dem Gral“, so erklärt er der Braut schließlich, „das

soll heißen, der Allerhöchste Herr ist nächst Gott nur seinem Gewissen verantwortlich.“

Und nicht nur hirnlose Spießler, wie sie Heinrich Mann in der Figur Heßlings schildert, waren im Kaiserreich mit derlei Gedanken gut beschäftigt. Vielmehr schrieb auch der Wagnerianer Max Koch, Professor für neuere deutsche Literaturgeschichte, in seinen Erinnerungen an den Ausbruch des Ersten Weltkriegs: „Wie eine tröstende Wahrsagung, die sich dann (in der Schlacht, *M. G.*) bei Tannenberg glücklich erfüllen sollte, empfanden wir bei Kriegsausbruch König Heinrichs Versprechen, des Reiches Feind solle ‚aus seinem öden Ost daher sich nimmer wagen mehr‘ und jubelten seinen Aufrufen zu ‚Für deutsches Land das deutsche Schwert! So sei des Reiches Kraft bewährt!‘“

Gleichwohl gibt es bereits an diesem eindeutig erscheinenden Punkt Ambivalenzen. Zum einen hat Wagner *Lohengrin* im Vorfeld der bürgerlichen Revolution von 1848/1849 geschrieben, als der Mythos von einer starken, gemeinsamen Idealen verpflichteten deutschen Nation noch einen anderen, in vielem progressiven Sinn hatte: Im Zeichen dieses Mythos kämpfte man gegen Repression, Fürstenwillkür und Partikularismus. Zum anderen kann von „Heldentum“ in Wagners Bühnenwerken nur sehr bedingt die Rede sein. Das gilt bereits für *Lohengrin*: Eigentlicher Protagonist ist ja nicht König Heinrich, sondern der Gralsritter Lohengrin und damit ein höchst zweifelhafter Held. Kein Wunder, dass ausgerechnet König Ludwig II. von Bayern, der beständig aus seiner Herrscherrolle zu flüchten versuchte, sich gern mit dieser Figur Wagners identifizierte.

Man versteht die ärgerliche Reaktion von Thomas Mann, einem durchaus zweiflerischen Wagnerianer, angesichts des „Machwerks“ des Bruders: Da schreibt in seinen Augen einer, der offensichtlich für den Klangzauberer Wagner kein Ohr hat und das Kunstgenie Wagner mit dem ideologischen Bad ausschüttet.

Überhaupt ist es so eine Sache mit Wagners „Helden“: Kaum einer, der nicht gebrochen wäre – das gegenwärtige Regietheater thematisiert diese Gebrochenheit fast schon zum Überdruß. Und sie gilt nicht nur für die Dichtung, sondern auch für die Musik: Das berühmte Walhall-Thema klingt nur bei sei-

nem ersten Auftreten ungebrochen pompös und heldenhaft; wo es im weiteren Verlauf des *Rings* erscheint, wirkt es verdüstert, manchmal regelrecht verzerrt. Damit will Wagner sagen: Wotans Glaube, er könne als unumschränkter Herrscher in Walhall einziehen und als solcher dort bleiben, ist von Anfang an eine Illusion, die sich zunehmend auch als solche entpuppt. Was das Helden-Thema betrifft, gibt es in Wagners Werk viele solcher Ambivalenzen. Jedenfalls hatte Hitler für seine „Heldentaten“ andere Stichwortgeber als Wagner.

2010 wurde in Berlin eine *Rienzi*-Inszenierung aus der Taufe gehoben, welche die Oper von Anfang bis Ende in einer Art NS-Milieu spielen ließ – allein deshalb, weil Hitler in „Mein Kampf“ schrieb, der frühe Besuch einer *Rienzi*-Vorstellung sei für ihn von prägender Bedeutung gewesen. Ein solches Regiekonzept ist in meinen Augen kurzschlüssig. Zum einen hat der Volkstribun Rienzi, den Wagner auf die Bühne stellt, wenig mit dem gemein, was Hitler sich unter einem Volkstribunen vorgestellt haben mag. Zum anderen war die Sympathie Hitlers für Wagner und die Bayreuther Festspiele keineswegs symptomatisch für ganz Deutschland. Die musikinteressierte Bevölkerung teilte ihre Neigung zwischen Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner und Wagner: Deren aller Musik galt als gutes nationales Erbe. In Funktionärskreisen wurde Hitlers Wagner-Schwärmerei ohnehin nicht vollständig geteilt. So erwies Alfred Rosenberg, der führende nationalsozialistische Kulturideologe, in seinem millionenfach verbreiteten Buch „Der Mythos des 20. Jahrhunderts“ Wagner und Bayreuth zwar seine Referenz, äußerte jedoch auch Kritik: Er nennt Wagners musikalische Dramen „nicht immer restlos gelungen“ und konstatiert „eine Abkehr von der Grundlehre Wagners, als müßten Tanz, Musik und Dichtkunst auf immer und in der von ihm gelösten Weise verbunden werden; als sei Bayreuth tatsächlich die nicht mehr wandelbare ‚Vollendung des arischen Mysteriums‘.“

Mit dem Stichwort „arisch“ kommt das Thema „Antisemitismus“ ins Spiel. Die Tatsache, dass zu Wagners Zeiten ein aggressiver Antisemitismus nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich und England herrschte, dass dieser innerhalb von Kunst und Literatur auch durch Wilhelm Buschs Bildergeschichten

oder Gustav Freytags Romane millionenfach verbreitet wurde, macht Wagners Antisemitismus nicht besser, kann aber dabei helfen, mentalitätsgeschichtlich richtig zu wägen. Nicht allein Wagners Äußerungen sind monströs, sondern auch ungezählte seiner Zeitgenossen und Nachfolger. Und manches bei Wagner ist bei näherer Betrachtung weniger monströs, als es von übereifrigen Autoren präsentiert wird. Das gilt zum Beispiel für den Topos „Erlösung durch Untergang“, den Wagner in seinem abstoßenden Pamphlet „Das Judentum in der Musik“ (1850) zur Sprache bringt.

„Erlösung durch Untergang“ ist ein Motiv, das Wagners Schaffen wie ein roter Faden durchzieht. Ganz nackt zeigt es sich in der Urfassung des *Fliegenden Holländers*. Dort kann Senta den fluchbeladenen Holländer nur dadurch erlösen, dass sie mit ihm gemeinsam in die Wogen des Ozeans springt und mit ihm untergeht. In einer späteren Fassung sowie in den nachfolgenden musikalischen Dramen wird der letztendliche Untergang – einmal mehr, einmal weniger – ins Metaphysische gehoben und vor allem durch die Musik utopisch verklärt. Das enthebt uns nicht der – vermeintlich naiven, jedoch gerade im Kontext des Antisemitismus nicht unwichtigen – Frage, was Wagner unter „Untergang“ genau verstanden haben könnte. Die Tagebücher seiner Gattin Cosima geben dazu wichtige Auskünfte. Am 22. März 1882 heißt es: „Untergehen werden wir, das ist gewiß; nur kommt es darauf an, ob wir mit dem Abendmahl enden oder in der Gosse verrecken.“

Fünf Tage später spricht Wagner von der Zeit „nach dem Untergang des Bestehenden“, in der sich hoffentlich „eine Gemeinde (...) bilden würde und mit inniger Auffassung des christlichen Gedankens und der Verehrung der Tiere zu besseren Regionen hinwandern würde“. Am 16. September 1882 ist – in charakteristischer Präzisierung – vom „vollständigen Untergang des Besitzes“ die Rede.

Solche Äußerungen belegen, dass es hier nicht um das physische Ende der Menschheit oder der Welt geht, sondern um den Untergang der bestehenden Gesellschaft. Dazu passend zeigt auch das Ende der *Götterdämmerung* keinen Weltuntergang, sondern – wie der Titel es deutlich ausspricht – den Untergang der Götter beziehungsweise der Göttergesellschaft. Übrig bleiben nicht nur der

Rhein und die Rheintöchter als Repräsentanten der Natur, sondern laut Regiebemerkung auch „die Männer und Frauen“, die „dem Vorgange und der Erscheinung (...) in sprachloser Erschütterung (...) zusehen“.

„Untergang“ war ein Topos, den Wagner sowohl als philosophischen Terminus von Hegel als auch aus dem ihm sicherlich bekannten lutherischen Katechismus entnehmen konnte, wo ausdrücklich vom „Untergang des alten“ zugunsten des „neuen“ Menschen die Rede ist. Der Terminus stand in seinem Denken nicht für die Auslöschung von Menschen, sondern für den Untergang von Systemen und Gesellschaften. Das sollte man sich auch dort vor Augen halten, wo es um die Schlusssätze der Schrift „Das Judentum in der Musik“ geht. Wenn es dort – an die Juden gerichtet – heißt: „Aber bedenkt, daß nur Eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluch sein kann: die Erlösung Ahasver's, – der Untergang!“, so meint das nicht den Untergang einzelner jüdischer Menschen, sondern den Untergang dessen, was seinerzeit als „Judentum“ bezeichnet wurde. Und zugleich malt Wagner den Untergang der ganzen modernen, dem Besitzdenken verfallenen Gesellschaft, die er sich als von diesem Judentum „verseucht“ zurechtfantasiert, an die Wand.

Wagner dachte nicht in den Kategorien physischer Vernichtung. Vielmehr stellte er sich – wie vage auch immer – den Untergang der alten zugunsten einer neuen Gesellschaft vor – wobei er von der „neuen“ Gesellschaft kein höheres Wissen hatte als das, was sein eigener Mythos davon zu künden wusste: also eine vage Utopie, die sein musste, weil sie eben sein musste. Realität war sie letztlich nur im Medium der Musik.

Beschädigtes Werk?

Das führt zu der heftig diskutierten Frage, ob Wagners Antisemitismus sein Werk, speziell die Wahrnehmung seiner Musik beschädige. Will man an diesem Punkt als *Historiker* weiterkommen, so muss man zwischen der Rezeption dieses Werk und Wagners eigenen Intentionen unterscheiden. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine Eintragung Cosima Wagners in ihren Tagebüchern vom März 1870 anlässlich einer Aufführung der *Meistersinger* in Wien: „Unter anderem hät-

ten die J(uden) dort verbreitet, das Lied von Beckmesser sei ein altes jüdisches Lied, welches Richard habe persiflieren wollen. Hierauf Zischen im 2ten Akt und die Rufe, wir wollen es nicht weiter hören, jedoch vollständiger Sieg der Deutschen. R. sagt: „Das bemerkt keiner unsrer Herren Kulturhistoriker, daß es jetzt so weit ist, daß die Juden im kaiserlichen Theater zu sagen wagen: Das wollen wir nicht hören.“

Wagners Äußerung lässt zwar an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, geht jedoch nicht auf den Vorwurf ein, er habe ein altes jüdisches Lied persiflieren wollen; auch gibt es unter seinen vielen Äußerungen zur Rolle Beckmessers keine einzige antisemitisch gefärbte. Das hat seinen guten Grund: Zwar mag man nicht ausschließen, dass Wagner bei Beckmessers Gehudel *auch* jenen Synagogalgesang im Ohr gehabt hat, über den er sich in seiner Schrift „Das Judentum in der Musik“ so abfällig äußert. Jedoch hätte es weder in die *Meistersinger*-Handlung gepasst, einen in seinem Amt hochangesehenen Nürnberger Stadtschreiber als Juden zu deklarieren, noch wäre dies Wagners Anspruch gerecht geworden, seiner Botschaft Allgemeingültigkeit zu verleihen. Man verengt die Rolle Beckmessers, wenn man sie auf antisemitisches Ressentiment festlegt. Als Kritiker und Hagestolz steht Beckmesser in einer langen Tradition von Lustspielfiguren, die am Ende den Schaden haben und für den Spott nicht zu sorgen brauchen.

Wagner war auf die Allgemeingültigkeit seiner Bühnengestalten aus, und seine Kunst bestand darin, sie in vielen Facetten zu zeigen. Mit allzu grober Schwarz-Weiß-Malerei kommt man da nicht weiter: In Wotan ist viel von Alberich – einem weiteren Kandidaten für antisemitische Konnotationen; und in Alberich ist viel von Wotan. Dass Wagner den Brief an einen Freund mit „Dein Alberich“ unterzeichnete, kann man nicht nur als situationsbedingten Scherz abtun. Er zeigte nämlich auch ansonsten viel Sympathie für diese Rolle und gab damit zu verstehen, dass er von Engführungen aller Art nichts hielt. Selbst Kundry, die via Textbuch *expressis verbis* eine „Jüdin“ ist, geht in dieser Funktion nicht auf. Vielmehr ist sie Wagners mythologisch reichhaltigste und vielleicht fesselndste Bühnengestalt: nicht nur Doppelwesen aus Verderbtheit und büßender Maria Magdalena, sondern auch – auf verzerrte, aber kenntliche Art –

Verkörperung jener animalisch-kindlich-vitalen Komponente, die dem *Parsifal* ansonsten in erschreckendem Maße abgeht.

Es ist nicht zu übersehen, dass diese Ambivalenzen, die sicher schon vielen Bayreuth-Besuchern der ersten Stunde entgangen sind, im Zeichen der Festspielleitung von Cosima Wagner und ihrem Sohn Siegfried kaum mehr zur Geltung gekommen sind: Cosima war eine noch glühendere Antisemitin als ihr Mann; Siegfried, ihr gemeinsamer Sohn, war in hohem Grade völkisch gesonnen und einer der wenigen Duzfreunde Hitlers. Zwischen Hitler und Siegfrieds Gattin Winifred, welche die Festspiele nach seinem Tod bis 1944 leitete, bestand bekanntlich gleichfalls große Sympathie.

Wer Wagner heute deuten oder inszenieren will, tut gut daran, das Kind nicht mit dem Bad auszuschütten – weder in die eine noch in die andere Richtung. Es ist weder produktiv, Wagners Bühnengestalten gegen jederart antisemitische Konnotationen zu verteidigen, noch ergibt es Sinn, beständig auf diesem Punkt patzig zu beharren.

In dieser Hinsicht sind Wieland und Wolfgang Wagner (die Enkel Richard Wagners) mit dem „Neuen Bayreuth“, wie man die Ära der Bayreuther Festspiele seit 1951 zu nennen pflegt, einen sinnvollen Weg gegangen. Ohne dass sie anfänglich schon den Mut hatten, alle personellen Verstrickungen der Familie in den Nationalsozialismus offenzulegen, pflegten sie einen Inszenierungsstil, der des Völkischen oder gar Antisemitismus vollkommen unverdächtig war. Vor allem aber luden sie auswärtige Regisseure ein, die Wagners Werk auf unbelastete und unbefangene Weise zu deuten und zu inszenieren wussten. Diese Haltung ist auf die Halbschwester Eva Wagner-Pasquier und Katharina Wagner (die Urenkelinnen Richard Wagners) als derzeitige künstlerische Leiterinnen der Bayreuther Festspiele übergegangen: Man mag über die Einfälle des modernen Regietheaters, das definitiv auch in Bayreuth Einzug gehalten hat, entzückt oder erbost sein – eine ideologische Verhärtung ist jedenfalls nicht festzustellen. Anderenfalls würde nicht Frank Castorf im Jubiläumsjahr den Bayreuther *Ring* inszenieren – als „Parabel auf Ölrausch und Globalisierung“, wie er verlauten ließ.

Udo Bermbach

„Die große Menschheitsrevolution“. Wagners politisch-ästhetische Utopie und ihre Interpretation

1849 veröffentlichte Richard Wagner einen Text über die Revolution. Fast in Parallele zum berühmten ersten Satz

des Kommunistischen Manifests von Karl Marx und Friedrich Engels, „Ein Gespenst geht um in Europa, es ist das Gespenst des Kommunismus“, beginnt er mit dem Satz, „durch ganz Europa (gehe) das Gähren einer gewaltigen Bewegung“, die über alles

hereinzubrechen drohe und „alles zerstörend sich ins Tal hinabwälze“.¹ Es sei, so fuhr er fort, die „erhabene Göttin Revolution“, die „ewig verjüngende Mutter der Menschheit, vernichtend und beseeligend“ zugleich, die da heranbrause und alles zerstöre, um den Menschen Gerechtigkeit und Glück zu bringen, begrüßt von den „Jubelgesängen einer befreiten Menschheit“. Die kurze Schrift endet mit einem „Gruß an die Revolution“, in dem es unter anderem heißt: „Ich bin das ewig verjüngende, das ewig schaffende Leben! Wo ich nicht bin, da ist der Tod! Ich bin der Traum, der Trost, die Hoffnung der Leidenden! Ich vernichte, was besteht, und wohin ich wandle, da entquillt neues Leben dem toten Gestein. (...) Ich will zerstören von Grund aus die Ordnung der Dinge, in der ihr lebt, denn sie ist entsprossen der Sünde, ihre Blüte ist das Elend und ihre Frucht das Verbrechen; die Saat aber ist gereift, und der Schnitter bin ich. Ich will zerstören jeden Wahn, der Gewalt hat über die Menschen. Ich will zerstören die Herrschaft des Einen über den Andern, der Toten über die Lebendigen, des Stoffes über den Geist;

ich will zerbrechen die Gewalt der Mächtigen, des Gesetzes und des Eigentums. Der eigene Wille sei der Herr des Menschen, die eigene Lust sein einzig Gesetz, die eigene Kraft sein ganzes Eigentum, denn das Heilige ist allein der Freie Mensch, und nichts Höheres ist denn Er.“² In diesem provokant-aufrührerischen Stil endet das Pamphlet schließlich mit der Gewissheit, es werde der „ganzen Welt das neue Evangelium des Glücks“³ verkündet.

Niemals zuvor und auch niemals später hat Wagner radikaler gegen Gesellschaft und Politik formuliert, niemals mehr hat es von ihm eine schärfere Absage an die Zustände der eigenen Zeit gegeben als in dieser Revolutionschrift. Zwar verwerfen auch die übrigen revolutionären Texte, die er während der Jahre 1848/1849 geschrieben und veröffentlicht hat, den Status quo und formulieren kompromisslos, aber in keiner gibt es diese unerbittliche Schärfe. Am Kern seiner Aussagen hat Wagner ein Leben lang festgehalten. Die Absage an eine Politik, deren Ergebnis – wie er meinte – in falschen, mit Marx zu reden „entfremdeten“ gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Strukturen bestand, findet sich in vielen Schriften, Briefen und Äußerungen bis an sein Lebensende. Und es ist nicht übertrieben zu sagen, dass sein Kunstkonzept, die Vision eines musikdramatischen Gesamtkunstwerks, auf dieser revolutionären Haltung aufbaut und als Gegenentwurf gedacht war – für eine Welt, in der die Kunst an Stelle der Politik das entscheidende Medium einer neuen Vergemeinschaftung sein sollte.

Probleme der nationalen Identität

Eine so weitgreifende Konzeption, wie Wagner sie in seinen großen politisch-ästhetischen Schriften während der ersten Jahre seines Schweizer Exils 1849 bis 1851 formuliert hat – es geht um „Die Kunst und die Revolution“, „Das Kunstwerk der Zukunft“, „Oper und Drama“ –, ist allerdings nicht voraussetzungslos. Sie schließt an Traditionen an, die entscheidend die deutsche Geschichte geprägt haben, lange vor Wagner und weit

¹ Richard Wagner, Die Revolution, in: ders., Gesammelte Schriften und Dichtungen (GSD), Bd. 12, Leipzig 1907, S. 243.

² Ebd., S. 246f.

³ Ebd., S. 249.

über ihn hinaus, bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Man muss weit zurückgehen, um an die Anfänge dieser Entwicklung zu gelangen, im Zweifelsfalle bis zum Westfälischen Frieden von 1648 mit dem Ergebnis der Bildung einer Vielzahl deutscher Länder. Wichtig für die Neuzeit waren die fehlgeschlagenen Hoffnungen deutscher Intellektueller, im Zeitalter der sich bildenden Nationalstaaten nach dem Sieg über Napoleon ein gemeinsames Deutsches Reich aufzurichten, dessen Realisierung am Machtkalkül europäischer Mächte scheiterte. Noch einmal richteten sich solche Hoffnungen, die nationale Einheit politisch zu erreichen, 1848/1849 auf die Frankfurter Nationalversammlung, die eine in Ansätzen demokratisch-konstitutionelle Verfassung unter der Führung eines deutschen Kaisers preußischer Herkunft durchsetzen wollte, dabei aber scheiterte. Ihr Ende trieb die beteiligten sozialistischen, demokratischen und liberalen Politiker in resignierende Verzweiflung und, soweit sie überlebten, ins Exil, wo beispielsweise Richard Wagner in Zürich noch einige von ihnen in seinem engsten Freundeskreis erlebte. Westfälischer Friede, Befreiungskriege und Paulskirchenversammlung sind hier nur beispielhaft genannt als drei Wegmarken für lang wirkende und folgenreiche politische Enttäuschungserfahrungen.

Vor diesem Hintergrund kann es kaum verwundern, dass die Deutschen – worunter im 19. Jahrhundert selbstredend auch die Österreicher und deutsche Minderheiten in Nachbarländern, gelegentlich sogar die deutschsprachigen Schweizer verstanden wurden – die versagte politische Einheit durch ihr kulturelles Selbstverständnis zu kompensieren suchten. Was die Politik nicht erbringen konnte, das spielte die Kultur offenbar leicht ein: Die Dichter der Weimarer Klassik, allen voran Goethe und Schiller, wurden über die deutschen Grenzen hinaus verehrt; die Philosophie des deutschen Idealismus, die Philosophie eines Kant, Hegel und deren Nachfolger weit über die deutschen Sprachgrenzen hinaus als Vorbild und Orientierung gewertet. Die Deutschen verstanden sich, nicht zu Unrecht und aus trotziger wie stolzer akzeptierter Notwendigkeit heraus, primär als eine Kulturnation, und sie gründeten ihre nationale Identität zwangsläufig auf die gemeinsame Sprache, auf ihre Literatur

und Musik – ganz allgemein auf ihre Kultur. Das schuf einen Gegensatz zu jenen westlichen „Staatsnationen“, die, wie etwa die Franzosen, sich primär über Politik definierten. „Kulturnation“ versus „Staatsnation“ – der Historiker Friedrich Meinecke hat noch 1907 das gespannte Verhältnis des Deutschen Kaiserreiches zu seinen Nachbarn mit diesem Begriffsantagonismus beschrieben und damit etwas charakterisiert, das deutsche Geschichte vor allem seit dem 18. Jahrhundert entscheidend mitbestimmte.^f

Unter allen kulturellen Leistungen kam der Musik noch einmal eine besondere Stellung zu. Sie galt als übernationale Sprache, die von allen Völkern verstanden werden konnte. Und sie war in der Moderne eine deutsche Domäne. Vor allem die Instrumentalmusik, die Sinfonik, die Kammermusik, die instrumentalen Solokonzerte seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts gaben der deutschen Musik in Europa eine einzigartige Bedeutung. Mit Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn Bartholdy oder auch Liszt, Brahms und Bruckner – um nur die wichtigsten Komponisten zu nennen – gewann die deutsche Musik in Europa eine unbestrittene und allgemein anerkannte Vorrangstellung. Der Stolz darauf legte nahe, die immer wieder enttäuschten politischen Hoffnungen durch diese kulturelle Sonderstellung zu kompensieren. Es war kein Zufall, sondern Folge dieser Entwicklung und ihrer europäischen Anerkennung, dass Musiker und Komponisten aus aller Welt an das von Felix Mendelssohn Bartholdy 1843 in Leipzig gegründete Konservatorium kamen, um hier die deutsche Musik an ihrer Quelle zu studieren. Auch darin drückte sich aus, dass die Musik um die Mitte des 19. Jahrhunderts zum Leitmedium des deutschen kulturellen Selbstverständnisses avanciert war. Der ästhetische Diskurs über Literatur, über bildende Kunst, vor allem aber über Musik, war im 19. Jahrhundert in Deutschland – und dies weit bis in das 20. Jahrhundert hinein – deshalb nie nur ein rein ästhetischer, sondern stets auch, verdeckt oder offen, entschieden politisch konnotiert.^f Damit aber wuchsen der Kultur Er-

^f Vgl. Friedrich Meinecke, *Weltbürgertum und Nationalstaat*, Stuttgart 1962.

^f Vgl. Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866–1918*, Bd. I: *Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1993, S. 741 ff.

wartungen zu, die sie nicht erfüllen konnte. Will man vom „deutschen Sonderweg“ reden, dann liegt er in diesem komplexen und außerordentlich eigenen Verhältnis von Kunst, Kultur und Politik begründet.

Schillers ästhetischer Diskurs

Schon Friedrich Schiller hatte mit seinen Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ die Kunst gegen die Politik ausgespielt und davon gesprochen, die Kunst müsse „die Wirklichkeit verlassen und sich mit anständiger Kühnheit über die Bedürfnisse erheben; denn die Kunst ist die Tochter der Freiheit“.^{¶6} Man müsse, um politische Probleme zu lösen, „durch das Ästhetische den Weg nehmen“, „weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert“^{¶7} – ein Gedanke, der sich später bei Wagner – in „Heldenthum und Christenthum“ – in seinem Wunsch nach einer „ästhetischen Weltordnung“^{¶8} wiederfindet. Dies hieß auch, dass Politik und Freiheit nicht *a priori* miteinander verbunden waren, sondern persönliche wie nationale Freiheit aus ästhetischer Erfahrung resultierte. Freiheit war gleichsam jenseits der Politik durch ästhetische Erfahrung außerhalb der konkreten Realität verortet. Wer so dachte, verließ sich nicht auf Politik, sondern zog sich auf die Ebene des Ästhetischen zurück. Wie hier Sozialität entstehen sollte, glaubte Schiller bei Kant in dessen Theorie des Erhabenen nachlesen zu können: Gemeinsam geteilte ästhetische Eindrücke sollten kommuniziert werden und dadurch Gesellschaft herstellen. Für Schiller war deshalb die ästhetische Erziehung des Menschen entscheidend, sie sollte zu einem „ästhetischen Staat“ führen, „dem die Schönheit allein geselligen Charakter verleiht“.^{¶9}

Diese Grundüberzeugung wurde für die politische Entwicklung Deutschlands im 19. und in Teilen des 20. Jahrhunderts folgenreich. Denn sie implizierte die These, nicht die Politik, sondern die Erfahrung des Schö-

nen sei jenes Medium, das die Nation begründe. Hatte Kant – und mit ihm Schiller – gemeint, die Suche nach Schönheit sei in jedem Menschen angelegt, so gab dies die Basis für eine zwanglose Vergesellschaftung ab: „Das Schöne allein genießen wir als Individuum und Gattung zugleich, das heißt als Repräsentant der Gattung“,^{¶10} schrieb Schiller, und er meinte dann, dass dieser Genuss eben potenziell allen Menschen gleichermaßen zukomme. Das aber hieß auch, dass der „ästhetische Staat“ alle weltanschaulichen und sozialen Differenzierungen in der Teilhabe aller Menschen an der ästhetischen Erfahrung überwinden könne. Politische Konfliktlösung also durch ästhetischen Diskurs – eine sehr deutsche Überzeugung, am Ende auch eine verhängnisvolle, wie die Geschichte dann zeigen sollte.

Schillers Überlegungen, die hier nur andeutend, aber beispielhaft zitiert werden, stießen auf eine breite Rezeptionsbereitschaft: Die Vorstellung einer durch die Kunst sich harmonisierenden Gesellschaft war den deutschen Bildungsschichten sympathisch. „Im Kunstwerk werden wir Eins sein“,^{¶11} schrieb Wagner ein halbes Jahrhundert später in seinem „Kunstwerk der Zukunft“ und brachte damit die tiefe Sehnsucht nach nationaler Einheit auf eine prägnante Formel, die Schillers ästhetische Einheitsutopie auf eigene, und, wie sich zeigen sollte, musikdramatisch höchst wirkungsvolle Weise aufnahm.

Wagner: Kunst versus Politik

Die Kompensation versagter politischer Einheit durch Kunst und Kultur ist freilich nur ein, wenn auch ein entscheidendes Motiv, die Kultur zum Leitmedium des deutschen Selbstverständnisses zu machen. Der im 19. Jahrhundert einsetzende Prozess eines tief greifenden gesellschaftlichen Wandels löste weithin Verunsicherung und Ängste aus. Modernisierungsschübe, die durch die beginnende Industrialisierung zu Säkularisierungstendenzen, zur Stärkung rationaler Wissenschaft, zu sozialen Umbrüchen und Verwerfungen und damit zur Pluralisierung und Individualisierung der Gesellschaft

¶6 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: ders., Sämtliche Werke, hrsg. von Gerhard Fricke/Herbert Göpfert, München 1980, Bd. V., S. 573.

¶7 Ebd., S. 667.

¶8 Richard Wagner, Heldenthum und Christenthum, in: GSD, Bd. 10, S. 284.

¶9 F. Schiller (Anm. 6), S. 667.

¶10 Ebd., S. 668.

¶11 Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, in: GSD, Bd. 3, S. 50.

führten, rissen viele Menschen aus sicher geglaubten Verhältnissen. Solche Friktionen schafften existenzielle Unsicherheit und erlaubten es immer weniger, die Gesellschaft als Einheit zu denken.

Die großen philosophischen Entwürfe eines Kant und Hegel schienen zwar noch einmal eine Antwort auf diese verstörenden Erfahrungen geben zu können, wurden sie doch als umfassende „Systeme“ konzipiert, die es erlauben sollten, die Gesamtheit der herausziehenden Vielheit als harmonisches „Ganzes“ zu denken. Und auch die Romantiker begegneten der Moderne mit Gegenutopien: Novalis hoffte auf die Universalität der katholischen Kirche, Wilhelm von Humboldt feierte die Sprache als Universalie, und in der Kunst, auch bei Wagner, wurde das „Ganze“ religiös verkürt. Doch gerade die Disziplin, die für das „Ganze“ eigentlich zuständig war, die Theologie, setzte mit der historischen Bibelkritik die Subjektivierung des Protestantismus in Gang und ermöglichte jenes „arische Christentum“, das auch Bayreuth propagierte. Wo die Religion künstlich werde, bemerkte Richard Wagner, sei es der Kunst vorbehalten, „den Kern der Religion zu retten“.¹²

Was als Modernisierung auftrat und in Pluralisierung und Individualisierung mündete, wurde von vielen – nicht nur konservativen – Intellektuellen und Künstlern als Zerfall, als Auflösung und Dekadenz begriffen, wogegen Widerstand geboten schien. Die Flucht in die einheitsstiftende Kunst erschien als *ein* solcher Weg, und die deutsche Kulturnation beschritt ihn freudig. Der Romantiker Wilhelm Heinrich Wackenroder ist hier nur eine Referenz, aber ein wirkungsmächtiger Beginn; er sang das Lob der Musik, weil durch sie die Einheit des Lebens neu erfahren werden könne, weil ihr Erklängen die desaströse Realität verschwinden lasse, die Menschen in jene Sphären hebe, in denen sich durch „manche wunderbare neue Wendung und Verwandlung der Empfindung“ ein neuer „Zusammenhang der Gefühle mit der wirklichen Welt“¹³ ergebe. Für E. T. A. Hoffmann war die Musik eine „me-

¹² Richard Wagner, Religion und Kunst, in: GSD, Bd. 10, S. 211.

¹³ Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in: Werke und Briefe, Heidelberg 1967, S. 218.

taphysische Realität“¹⁴ der „wirklichen Realität“ weit überlegen, zugleich aber Medium der Aufklärung über das, was wünschenswert erschien. Das alles wurde zugespitzt und gesteigert durch Arthur Schopenhauers Willensmetaphysik, die ihre direkte Einlösung in der Musik findet: In der Musik komme die Welt gleichsam rein und unverfälscht zum Klingen, sie antizipiere das „Ganze“ einer besseren Welt; bei ihrem Anhören „begehrt man nichts weiter, man hat Alles, man ist am Ziel: allgenugsam ist diese Kunst, und die Welt ist vollständig wiederholt und ausgesprochen in ihr“.¹⁵

Die Reihe derer, die in diese Richtung dachten und auf diese Weise faktisch Flucht aus der Wirklichkeit betrieben, ließ sich lange fortsetzen; und natürlich gehört Richard Wagner dazu, dessen Vorstellungen vom Gesamtkunstwerk mit seinen antipolitisch-politischen Intentionen den einsamen Höhepunkt dieser Denk- und Fluchtbewegungen abgibt. Sein ästhetisches Konzept einer Integration aller Künste und deren Realisierung im Bayreuther Festspielhaus war dezidiert als Gegenentwurf zur Politik gedacht, der er unterstellte, sie habe versagt und nur Elend über die Menschheit gebracht. Die Theorie des Gesamtkunstwerks zog kompromisslos die Konsequenzen aus jenen oben erwähnten politischen Enttäuschungserfahrungen und propagierte eine qualitativ neue Vergemeinschaftung, zunächst der Deutschen, später der Menschheit insgesamt, und zwar im Modus der Kunst. Damit setzte Wagner ein spezifisch deutsches Kulturparadigma gegen ein in Europa ansonsten vorherrschendes Politikparadigma. Er tat dies mit einer Radikalität, die auf die vollständige Abschaffung aller Politik abzielte.

Die „große Menschheitsrevolution“¹⁶ von der Wagner träumte, sollte den Raum schaffen für eine völlig neue Kunst, für seine Kunst natürlich, die den durch die Revolution gegangenen Menschen den Weg in eine ästhetische Zukunft bahnen sollte. „Wir sehen die Zukunft immer nur mit dem Auge

¹⁴ E. T. A. Hoffmann, Ludwig van Beethoven, 5. Sinfonie, in: Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen, München 1977, S. 34.

¹⁵ Arthur Schopenhauer, Handschriftlicher Nachlass; zit. nach: Carl Dahlhaus, Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 19.

¹⁶ Richard Wagner, Die Kunst und die Revolution, in: GSD, Bd. 3, S. 29.

der Gegenwart, mit dem Auge, (...) das es, als Maaß der gegenwärtigen Menschen, zum allgemein menschlichen Maaß überhaupt macht“,¹⁷ schrieb er und fuhr fort, es komme aber darauf an, einschränkungslos das Neue zu denken, sich also jene „ästhetische Weltordnung“ zu imaginieren, von der schon die Rede war. Und sofern er darüber nachdachte, was denn deutsch sei, kam er zu keiner anderen Antwort als eben der, „daß das Schöne und Edle nicht um des Vortheils, je selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt“, sondern nur um seiner selbst willen, und nur dieses Prinzip „zur Größe Deutschlands führen“¹⁸ könne.

Doch Wagner übersah die Dialektik des von ihm geforderten Prozesses: Die Überbietung der Politik durch die Kunst musste der Kunst zwangsläufig jene Aufgaben aufbürden, die in der Regel Sache der Politik waren. Die Kunst wurde damit politisiert. Das – wie Wagner es formulierte – „Reinmenschliche“ über die Kunst wieder zur Geltung bringen zu wollen, war selbst eine durch und durch politische Zielsetzung, auch wenn die Mittel scheinbar ästhetischer Art waren.

Bayreuther Interpretationen

Wagners Hoffnungen auf ein Zurücktreten des Politischen vor einem kulturalistischen Identitäts- und Nationalverständnis der Deutschen wurde von seinen Erbwältern zwar prinzipiell übernommen, zugleich aber inhaltlich verändert. In der von Bayreuth ausgehenden Politik-, Gesellschafts- und Kulturkritik nach Wagners Tod verengte sich die Interpretation seines Denkens zunächst auf ein ausschließlich *national* verstandenes „Deutschtum“, wie es das Bismarck-Reich politisch gebracht hatte, später auf ein *arisch* verstandenes. Wagner wurde rassistisch eingefärbt. In den Publikationen der Mitglieder des „Bayreuther Kreises“ und vor allem in den „Bayreuther Heften“ entfaltete sich ein Weltbild, in dem die durch zivilisatorische Überfremdung verschütteten „echt-deutschen Werte“, wie es hieß, beschworen wurden.

¹⁷ Ders., Das Kunstwerk der Zukunft, in: GSD, Bd. 3, S. 172.

¹⁸ Ders., Was ist Deutsch?, in: GSD, Bd. 10, S. 48. Vgl. Udo Bermbach, Der Wahn des Gesamtkunstwerks, Stuttgart–Weimar 2004, S. 337ff.

Die literarische Strategie zielte darauf ab, den „Urquell“ deutscher Existenz und deutschen Selbstverständnisses aus der Vergessenheit zu holen und bewusstseinsformierend einzusetzen. So suchte etwa Hans von Wolzogen, von 1878 bis 1938 Redakteur und Herausgeber der „Bayreuther Blätter“, mit einer breit angelegten Kritik an dem angeblich um sich greifenden Verfall der deutschen Sprache den Verfall des „Deutschtums“ schlechthin zu demonstrieren: Wagners Klage über die „Verhuzung der Sprache“¹⁹ wurde hier verschärft zur sprachlichen „Verrottung“²⁰ durch die vor allem „jüdisch“ geprägte, publizistische „Schlamperei“, die ihrerseits Indikator wäre für den moralischen, sittlichen und intellektuellen Niedergang der Deutschen. Sprache war für die Bayreuther nicht nur ein Verständigungs- und Kommunikationsmedium, sondern sie tradierte Ideale, Werte und den „hohen Sinn“ eines in seiner „Art“, das heißt „rassisch“ verbundenen Volkes. Daher wäre sie etwas „Heiliges“, und das Deutsche stünde – wie der nach Bayreuth übergesiedelte, rassenideologisch argumentierende Publizist und Wagner-Verehrer Houston Stewart Chamberlain meinte – unter den lebenden Sprachen „einzig da, in einer Majorität und Lebensfülle, die jeden Vergleich ausschließt“.²¹

Von der Sprache war es für Bayreuth ein kurzer Weg zur Kultur insgesamt. Dass die Kultur in Deutschland sich mehr und mehr dem Einfluss der westlichen Zivilisation geöffnet hatte, vor allem aus Frankreich, verstand man als entscheidende Ursache für den vermeintlichen Niedergang hochkultureller deutscher Institutionen wie Oper und Theater. Vorgeblich alte germanische Tugenden wurden einem, wie man glaubte, zutiefst un-deutschen „Internationalismus“ geopfert. Dass der um und um gewendete „Germanenmythos“ eine Konstruktion war, kümmerte dabei niemanden.²² Man nahm ihn für historisch wahr und leitete daraus ab, dass das moderne Deutschland seine „grosse weltge-

¹⁹ Richard Wagner, Über die Benennung „Musikdrama“, in: GSD, Bd. 9, S. 303.

²⁰ Vgl. Udo Bermbach, Richard Wagner in Deutschland, Stuttgart–Weimar 2011, S. 79ff.

²¹ Houston Stewart Chamberlain, Die deutsche Sprache, in: Bayreuther Blätter, 37 (1914), S. 249ff.

²² Vgl. Ingo Wiwjorra, Der Germanenmythos. Konstruktion einer Weltanschauung in der Altertumsforschung des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 2006.

schichtliche Kulturprobe (...) nicht bestehen“ und die „grosse Barbarei“, die an Stelle der deutschen Kultur aufwachse, alles in den Untergang ziehen werde.²³ Was immer die Bayreuther Autoren ins Visier nahmen, überall sahen sie „Entsittlichung“, „Entgeistigung“, „Verfall seelischer Kräfte“, Tendenzen, denen sich ihrer Überzeugung nach einzig und allein mit Wagners Weltanschauung und Werken entgegengetreten ließ: „Im Widerstreit der Völker auf Leben und Tod ist Wagner recht eigentlich zum Erkennungszeichen des Echtdeutschen geworden; und soweit es dies Echtdeutsche ist, dessen Sieg der Welt die Erhaltung und Ausbildung einer edlen Menschenkultur verheißt, ist auch der Wagner-Geist das mächtige Lebenszeichen unserer Zukunft“²⁴ schrieb Wolzogen 1917.

Aus einer systematischen Verfälschung Wagners heraus wurde so das Bild eines Volkes gezeichnet, das durch Aufgabe seiner ureigensten Werte, Traditionen und Formen unvermeidbar dem Untergang geweiht schien. Zu wenden wäre solches Schicksal nur durch einen radikalen und fundamentalen Wandel der politischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung, durch eine „Regeneration“, die vor allem Chamberlain – im Anschluss an Stichworte Wagners – eingehender umschrieb. Fasst man zusammen, was diese bedeuten sollte, so lassen sich folgende Punkte ausmachen:

Erstens: „Regeneration“ wurde als eine weitreichende und die Revolution an Eingriffstiefe übertreffende Forderung verstanden, die auf die grundlegende Veränderung aller Lebensbereiche – nicht nur der politischen und sozialen – zielte. Durch „Regeneration“ sollte die „echte“ deutsche Kultur zum eigentlichen Medium einer neuen Vergemeinschaftung werden.

Zweitens: Eine entscheidende Grundlage dieser „Regeneration“ wäre ein erneuertes, gleichsam verschlanktes, auf wenige Grundgehalte reduziertes Christentum, ohne kirchliche Organisation und Hierarchien. Die Vordenker Bayreuths plädierten für eine christliche Netzwerkorganisation, ähnlich jenen „künstlerischen Genossenschaften“,

²³ Hans von Wolzogen zit. nach: U. Bermbach (Anm. 20), S. 88.

²⁴ Ders., Deutsche Eroberung, in: Bayreuther Blätter, 40 (1917), S. 2.

die Wagner am Ende seines „Kunstwerks der Zukunft“ angedacht hatte.

Drittens: Diese christliche Basis verband sich mit der Vorstellung einer zur „Kunstreligion“ überhöhten Kunst, durch die man die „wahre“ christliche Religion wiedergewinnen werde: „Denn ist die Mitwirkung der Kunst für den Wiedergewinn einer wahrhaften Religion unentbehrlich, so ist andererseits wahrhafte Kunst nur als Emanation der Religion denkbar“ – so Chamberlain.²⁵

Viertens: Für Religion wie Kunst ließen sich „arische“ Wurzeln ausmachen, die im deutschen Volk noch vorhanden wären. Deren Revitalisierung würde, so die Hoffnung, zu einem erneuerten „arischen Mythos“²⁶ führen, der in der Kunst seinen ästhetischen Ausdruck, in der Religion seinen „tieferen“ Sinn finden konnte.

Fünftens: Das Verschmelzen von Religion und Kunst sollte jene Kraft gegen eine falsche Moderne hervortreiben, durch welche die „Regeneration“ der Deutschen bewirkt werden könnte. Das „lebendige Gebilde einer tiefreligiösen Kunst (...) ist es, woraus allein der Antrieb und die ermöglichende Kraft zur Ausführung der Regeneration erfolgen kann“, schrieb Chamberlain, die „menschliche Gesellschaft muss gründlich umgestaltet werden, was aber nur mit Hilfe der Kunst (die, wie wir wissen, von Religion nicht getrennt zu denken ist), geschehen kann“.²⁷

Sechstens: Im Hintergrund solcher Vorstellungen war stets auch die „Rasse“ als ein bestimmendes Moment präsent. Im Bayreuther und völkischen Umfeld setzte man implizit, aber stets prinzipiell voraus, dass alle Erneuerung der Kultur nur durch den bewussten Rückbezug auf die „eigene Rasse“ erfolgen könne. Allerdings war unklar, wie der Begriff der „Rasse“ eigentlich präzise zu verstehen war, was er genau meinte. Klar war, dass er nicht eindeutig im biologischen Sinne verwandt wurde,²⁸ jedenfalls nicht von den

²⁵ Houston Stewart Chamberlain, Richard Wagner, München 1936⁹, S. 246.

²⁶ Felix Gross, Die Kultur der Zukunft, in: Bayreuther Blätter, 30 (1907), S. 10ff.

²⁷ H. S. Chamberlain (Anm. 25), S. 246 f.; S. 252.

²⁸ Vgl. den Begriff der „Geist-Rasse“ bei Uwe Puschner, Die völkische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich. Sprache-Rasse-Religion, Darmstadt 2001, S. 71ff.

führenden Bayreuther Ideologen, auch wenn immer wieder von Natur und Blut die Rede war und das „Arische und Germanische“ als dem „unserem lebendigen Blute Eigenthümliche“^{F²⁹} bezeichnet wurde. „Rasse“ wurde eher als eine mentale und kulturelle Eigenschaft aufgefasst, weil man überzeugt war, es gebe keine „wirklich reine Rasse“ mehr, wohl aber einen „sicheren Rassegeist“: Der sei, wie Wolzogen meinte, jener „Stempel der Rasse, den jeder trägt“, sei „also von geistiger Prägung“.^{F³⁰} „Rasse“ erschien als das Fundament für die Entwicklung jedes Einzelnen, auf ihr entwickle sich Individualität, sie bestimme auch die Aneignung der Welt, die Religion, die Wissenschaft und vor allem die Kunst eines Volkes.

In Bayreuth war man überzeugt, dass sich im „Rassegeist“ der Deutschen auch die edelsten Anlagen der „arischen Rasse“ erhalten hätten, jene Substanz, die für die „Regeneration“ entscheidend sei: hoher Idealismus, Verweigerung einer materialistischen Lebenshaltung (was antijüdisch gemeint war), Vergeistigung der eigenen Lebensführung, Streben nach innerer Freiheit (was antiwestlich gemeint war), Heldentum der Seele, Tatkraft und Willensstärke. In Wagners Kunst waren für die Bayreuther Verwalter seines Erbes solche Werte aufbewahrt, doch müssten sie erst wieder neu belebt werden: „Arische“ Kunst und Religion wären verschüttet, es gelte, wie einst bei den germanischen Vorfahren, die „Freiheit der idealen Kulturbildung“^{F³¹} wieder zu erreichen.

Was hier unter dem speziellen Bayreuther Blickwinkel aus einer langen historischen Tradition zusammengefasst, semantisch uminterpretiert und politisch neu positioniert wurde, war die „mythische Erzählung“ von der Rettung der Deutschen in eine auch politisch wirkungsmächtige Nation mithilfe der Kunst. Dabei wurden Elemente von Wagners Ästhetik und Weltanschauung mit zeitgenössischen Vorstellungen von einer überlegenen „arischen Rasse“ verschmolzen. Die vermeintlichen Leistungen dieser „Rasse“ wurden als Vorbild für die Gegenwart be-

schworen – schienen sie doch einen Weg zu weisen zwischen der „dekadenten westlichen Modernisierung“ einerseits und dem „sozialistischen Internationalismus“ andererseits. Zutiefst waren die Bayreuther davon überzeugt, dass dieser von Kultur und kultureller Überlegenheit vorgezeichnete Weg nicht nur die einzige Chance für Deutschland sei, sondern auch Vorbild für die übrigen europäischen Völker, sobald diese den wahren Wert der Kultur erkannt hätten.

Der deutsche Mythos von der Kultur als der Basis nationaler Identität und vom Vorrang der Kunst vor aller Politik hatte sich hier zum Äußersten verdichtet, zum Mythos der Rettung der Deutschen durch „arteigene“, das heißt „arische“ Kultur. War die Überzeugung von der deutschen „Kulturnation“ harter narrativer Kern dieses Mythos, so lagerten sich die Thesen einer protestantisch inspirierten Innerlichkeit, einer rassischen Fundierung deutscher Kunst und Art – verbunden mit einem ständig schärfer werdenden Antisemitismus – wie variierende Ringe um diesen herum und formten das kulturalistische Paradigma, von dem die nationalistische und völkische Rechte die Rettung Deutschlands erhoffte.

Bayreuth und Hitler

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 erschien Bayreuth als Einlösung des eigenen Kulturverständnisses. Über die Jahrzehnte habe man – so hieß es in einem Beitrag der „Bayreuther Blätter“ – als „Kulturinsel“ das Ideal einer echten deutschen Kunst gegen den Zeitgeist verfochten, dieses zum „Lebensinhalt des arischen Menschen“ gemacht, in der „Verbindung von Deutschtum und Christentum“ die Grundlage einer deutschen Kunst bewahrt, und jetzt gehe man „noch einen Schritt weiter, einen entscheidenden Schritt!“ Denn die von Bayreuth vertretene Kunst und Kunstvorstellung könne sich nur dann „rein in einem Volk auswirken“, wenn eine entscheidungsstarke Regierung sich selbst „wieder bewußt zu diesen höchsten Gütern der Nation“ bekenne und sie auch durchzusetzen suche.^{F³²} Bayreuth glaubte allen Ernstes, in Hitler einen „Wag-

^{F²⁹} Hans von Wolzogen, Zum Deutschen Glauben. Die Religion des Mitleids und dreizehn andere Vorträge, Leipzig 1913, S. 75.

^{F³⁰} Nachweise bei: U. Bermbach (Anm. 20), S. 282.

^{F³¹} Ebd., S. 281.

^{F³²} Robert Boßhart, Bayreuth in entscheidender Stunde deutscher Geschichte, in: Bayreuther Blätter, 56 (1933), S. 116.

nerianer“ zu haben, der Wagners Vision einer „ästhetischen Weltordnung“ nunmehr auf arischer Grundlage und im nationalen Rahmen bedingungslos realisieren werde.

Das war ein Irrtum ums Ganze – und die Kontamination der Werke Wagners wie seines Denkens ist bis heute spürbar. Gewiss war Hitler ein glühender Wagner-Verehrer, aber er war mitnichten ein „Bayreuthianer“ im Sinne Chamberlains, der mit diesem Begriff einen Typus charakterisiert hatte, in dem die Verehrung Wagners mit der kulturmissionarischen Sendung Bayreuths eine unauflösbare Verbindung eingeht. Hitler wollte und konnte Wagners zentraler Vision von der Dominanz der Kunst und Kultur über alle Politik unter keiner Bedingung folgen, so sehr er die Künste auch schätzte. Auch wenn er immer wieder betonte, dass die künstlerischen Leistungen eines Volkes dessen Stellung in der Geschichte entscheidend mitbestimmen, wenn er darauf verwies, dass am Ende nur diese Leistungen von einem Volk übrig bleiben würden und seinen Rang bestimmten, so hieß dies nicht, dass sein Ziel in der Aufhebung der Politik zugunsten von Kunst und Kultur bestand.¹³³

Im Gegenteil: In seinen kulturpolitischen Reden betonte Hitler immer wieder, dass nur die Politik die Voraussetzungen schaffen könne, „echte“, im Volk verwurzelte Kunst entstehen zu lassen. Eine solche Kunst, in der die „unverdorbenste und unmittelbarste Wiedergabe des Seelenlebens“¹³⁴ des deutschen Volkes ihren Ausdruck finden sollte, müsste sich auf die noch vorhandenen „arischen Rassekerne“ gründen, deren Qualität über „wertvollere oder weniger wertvollere“ Kunst entschied. Solche „rassisch“ bedingte, „arteigene“ Kunst könnte sich nur in einem entsprechenden Umfeld entfalten, und so wäre es die Aufgabe des „Führers“, die „rassischen Eigenschaften“ des Volkes zu fördern. „Die größten kulturellen Leistungen der Menschheit“, erklärte Hitler 1936, „verdanken ihren Auftrieb, ihren Antrieb und ihre Erfüllung immer nur jenem autoritären

Willen, der die menschlichen Gemeinschaften geschaffen und geführt hat. Der autoritäre Wille ist zu allen Zeiten der größte Auftraggeber für die Kunst gewesen“.¹³⁵

Hitlers einschlägige Reden zur Kunst verdeutlichen: Kunst sollte im Rahmen der nationalsozialistischen Weltanschauung das „rassische Bewusstsein“ der Deutschen kräftigen, sie sollte dem Volk das Bild eines neuen Menschen, einer neuen Ordnung vermitteln und diese als „Ewigkeitswerte“ vorstellen, für ein Reich, das sich selbst als ein tausendjähriges plante. „Nordische Kunst“, so Alfred Rosenberg, sollte mithelfen, „die Grundlage einer neuen Weltanschauung, eines neu-alten Staatsgedankens“ zu schaffen, „Mythus eines neuen Lebensgefühls, das allein uns die Kraft geben wird zur Niederwerfung der angemäßigten Herrschaft des Untermenschen und zur Erschaffung einer alle Lebensgebiete durchdringenden arteigenen Gesittung“.¹³⁶ Solche Auffassung machte alle Kunst – allen hochschätzenden Beteuerungen Hitlers zum Trotz – zum Instrument des politischen Willens einer Bewegung und ihres Führers, zum Teil einer totalitären politischen Strategie, in der sie alle Autonomie verlor, auf die Wagner für eine nachrevolutionäre Zeit gesetzt hatte.

Der Nationalsozialismus knüpfte einerseits an die lange Tradition der deutschen „Kulturnation“ an – und zielte damit auf die bildungsbürgerlichen Führungseliten – , um sich zugleich diese Tradition einzuverleiben und in ihrem Verhältnis von Kunst, Kultur und Politik ins Gegenteil zu verkehren. Einem oberflächlichen Blick mag der Beginn der Herrschaft Hitlers die Einlösung jener Kulturhoffnungen sein, die tief in der deutschen kollektiven Mentalität verankert waren; bei genauerem Hinsehen aber wird klar, dass es nicht um die Einlösung, sondern um die Abschaffung dieser Hoffnung ging – und um das Ende der deutschen Nation als einer Kulturnation.

¹³³ Vgl. zum Folgenden: U. Bermbach (Anm. 20), S. 445ff.

¹³⁴ Adolf Hitler, Kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur, 13.9.1935, in: Robert Eikmeyer (Hrsg.), Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933–1939, Frankfurt/M. 2004, S. 86.

¹³⁵ Ders., Rede zum 11. September 1936, in: ebd., S. 108.

¹³⁶ Alfred Rosenberg, Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München 1935, S. 115.

Sven Oliver Müller

Richard Wagner als politisches und emotionales Problem

Nur der Mensch Richard Wagner starb 1883 an einem Herzinfarkt – nicht das Phänomen und das Problem Wagner. Seine

Sven Oliver Müller
Dr. phil., geb. 1968; Leiter der Forschungsgruppe „Gefühlte Gemeinschaften? Emotionen um Musikleben Europas“ am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung; Autor des Buches „Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe“ (2013); Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Lentzeallee 94, 14195 Berlin. omueller@mpib-berlin.mpg.de

Faszination hat mehr Menschen in Deutschland angezogen als seine Fragwürdigkeit abgeschreckt. Sicher scheint, dass die widersprüchliche Rezeption Wagner am Leben hält. Er ist vielleicht der einzige Komponist, über den die deutsche Gesellschaft bis heute nicht zur Ruhe gekommen ist. Um Wagner gab es keinen

Frieden, weil zahlreiche Musikfreunde, darunter große Teile der Elite in der deutschen Gesellschaft, keine Ruhe vor ihm haben wollten. Aus kulturhistorischer Perspektive gewann Wagner seine Bedeutung nicht nur durch die Reproduktion seines Werkes, sondern auch durch die einzigartige Figur des Komponisten – genauer: im öffentlichen Umgang mit dieser durch Regierungen, Institutionen, Medien und Publikum. Seine Aneignung lässt sich als eine Form der Politik mit kulturellen Mitteln verstehen.

Die „postume Karriere“ Wagners im 20. Jahrhundert ist ein Ausdruck der gesellschaftlichen Entwicklungen in Deutschland. Friedrich Nietzsche nannte das zu seiner Zeit den „Fall Wagner“.¹ Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert ist Wagners Werk fester Bestandteil des musikalischen Repertoires in Deutschland. Monarchen und Politiker, Hörer und Intendanten, Künstler und Journalisten – sie alle ließen in ihrem Interesse für Wagners Musikdramen nie nach. Seine Präsenz in der

deutschen Öffentlichkeit bis in die Gegenwart hinein ist erstaunlich und letztlich rätselhaft: Warum veränderten sich die Interpretationen von Richard Wagners künstlerischem Werk so häufig, aber seine politische und emotionale Präsenz so wenig in der an Umbrüchen reichen Zeit zwischen 1883 und 2013?

Die Aneignung seines Werkes stand in einem Wechselverhältnis von affirmativen Wiederholungen und kontroversen Neuschöpfungen. Vielleicht lag genau in diesem Spannungsverhältnis eine der Ursachen des Erfolgs. Der Wagner-Mythos hielt keine unverrückbaren Deutungen bereit, sondern funktionierte offenbar stets durch seine Vieldeutigkeit. Das Werk ließ sich nicht nur leicht weitererzählen, sondern auch den Veränderungen der deutschen Gesellschaft anpassen. Die historischen Versuche, den Rang Wagners und die Botschaft seiner Kunst trennscharf zu bestimmen und mithin für eine bestimmte Deutung zu vereinnahmen, sind jedoch allesamt gescheitert. Die Wagner zugeteilten öffentlichen Rollen folgten größtenteils dem Wandel der deutschen Gesellschaft – und triumphierten und scheiterten mit ihr. Die Wagner-Rezeption kann als eine Suche nach Gewissheit gegen Bedrohungen, Ängste und Unsicherheit gedeutet werden. In Wagners Werk lassen sich zentrale Merkmale des gesellschaftlichen Wandels erkennen, der nicht nur das 19., sondern auch das 20. Jahrhundert prägte: Herrschaft und Gewalt, Politik und Migration, soziales Wachstum und neue Unübersichtlichkeit.²

Wer besitzt den „wahren Wagner“?

Verlässt man die Position der Werkimmanenz und blickt auf das Nachleben der Musikdramen in den Inszenierungen und beim Publi-

¹ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*. Ein Musikanten-Problem, Leipzig 1889. Vgl. Joachim Fest, *Richard Wagner – Das Werk neben dem Werk*, in: Saul Friedländer/Jörn Rüsen (Hrsg.), *Wagner im Dritten Reich*. Ein Schloß Elmau-Symposium, München 2000, S. 24–39; Peter Wapnewski, *Richard Wagner. Die Szene und ihr Meister*, München 1983.

² Vgl. Hartmut Zelinsky, *Richard Wagner – ein deutsches Thema*. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876–1976, Frankfurt/M. 1976. Abwägender und analytisch treffender ist die Arbeit von Udo Bermbach, *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen*, Stuttgart 2011. Wichtig ist auch Hannu Salmi, *Imagined Germany. Richard Wagner's National Utopia*, New York 1999.

kum, wird eines deutlich: Wagners Werk ist ästhetisch *und* politisch eine Herausforderung. Das spezifisch Politische an seinen Bühnenwerken ist, wenn nicht im Notentext und der Handlung, dann im interessengeleiteten Umgang damit zu erkennen. Diese Handlungsmacht des Publikums hat schon Friedrich Nietzsche erkannt und geurteilt, es sei „der Wagnerianer Herr über Wagner geworden“.¹³

Wagners Werk vermittelt keine verbindliche Weltansicht. Seine Botschaft bleibt deutungs offen und unbestimmt. Genau das aber ermöglicht einen Blick auf die zahlreichen, oft widersprüchlichen Rezeptionsweisen. Die Frage nach der „richtigen“ oder „falschen“ Rezeption eines Wagner-Stückes führt nicht weit. Es gibt keinen abschließend zu bewertenden Wagner, keinen „wahren“ Wagner, keine Deutung, der nicht widersprochen werden kann. Der Regisseur Heinz Tietjen hatte mit seiner Bayreuther *Lobengrin*-Inszenierung 1936 ebenso „recht“ wie Christoph Schlingensiefel mit seinem *Parsifal* von 2004. Beide realisierten ein authentisches Stück originären Wagnertums.

Im Zusammenhang mit Richard Wagner haben Emotionen stets eine soziale Dimension, die einerseits dem individuellen Empfinden eine besondere Relevanz verleiht und andererseits immer wieder auf Wagner zurückstrahlt. Die Musik, die Sprache, die Handlung und die Bilder der einzelnen Musikdramen bewirken damals wie heute intensive und konfliktträchtige Gefühle. Auf Hass und Hingabe in der Wagner-Rezeption zu blicken, ist deshalb aufschlussreich, weil beide einerseits von einem Kontrollverlust zeugen, andererseits aber auch willentlich herbeigeführte Reaktionen waren, durch die sich bestimmte Interessen befriedigen ließen. Positiven Emotionen wie Stolz, Glück oder Rausch standen in der Wagner-Rezeption negative wie Wut, Scham oder das Gefühl des Verrats gegenüber. Wagners Werk bietet offenbar so viel, als dass es emotional eindeutig begriffen werden könnte. Auch deshalb enthält es so zahlreiche Identifikationsmöglichkeiten.¹⁴

¹³ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli, Berlin 1967, S. 323.

¹⁴ Vgl. Sven Oliver Müller, *Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe*, München 2013. Einen guten Überblick zur Dis-

In der Rezeptionsgeschichte Wagners wird deutlicher als wohl bei jedem anderen Komponisten, dass Emotionen im Musikleben auch als Strategien der Macht eingesetzt werden können. Sie oszillieren dann oft zwischen spontaner Reaktion und ausgeklügelter Absicht. Die in der Öffentlichkeit agierenden „Wagnerianer“ waren oft versierte Experten mit einer großen Sensibilität für emotionale Interpretationen und die zu erwartenden Reaktionen des Publikums. Die Emotionen ihrer Gegner waren ihnen nicht nur nicht fremd, sie nutzten diese auch, um die Wünsche und die Ängste der Gegner zu treffen, ja um die musikalisch „Ungebildeten“ persönlich zu verletzen.

Man kann die Wagner-Rezeption zwischen dem Kaiserreich und der Bundesrepublik als eine Erregungsspirale bezeichnen. Damit ist nicht nur gemeint, dass sich die emotionalen Reaktionen auf die Musik, die Hörgewohnheiten und der Geschmack veränderten. Das Bild der Spirale kann auch das Phänomen beschreiben, dass die emotionale Bewertung Wagners in Deutschland mit der Zeit so wirkmächtig wurde, dass es leichter schien, sie immer weiter zu drehen, als sie zu durchbrechen. Die Benennung von Emotionen hatte immer neue Erregungen zur Folge.

Der Weg der emotionalen Deutungen und Umdeutungen Richard Wagners ist ein Weg voller Hindernisse und Fallen. Der Politikwissenschaftler Udo Bermbach stellt ganz zu Recht die Frage, ob es nicht angemessen wäre, von einer „schiefgelaufenen Rezeption“ zu sprechen.¹⁵ Das bezieht sich nicht nur auf die nationalsozialistische Instrumentalisierung Wagners. Wahrscheinlich beging auch die demokratische Linke einen Fehler, indem sie bis in die 1960er Jahre hinein Wagner bereitwillig dem nationalistischen und rechtskonservativen Lager „überließ“, ihn dann aber umso engagierter für sich beanspruchte. Was immer durch die Wagner-Rezeption des

kussion über das Verhältnis von Musik und Emotion bieten Patrik N. Juslin/John A. Sloboda (eds.), *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford 2001.

¹⁵ Udo Bermbach, *Opernsplitter. Aufsätze, Essays*, Würzburg 2005, S. 224. Vgl. Dietrich Mack (Hrsg.), *Richard Wagner. Das Betroffensein der Nachwelt*. Beiträge zur Wirkungsgeschichte, Darmstadt 1984; Sven Friedrich, „Der Prophet seines Volkes“. Der Wagner-Mythos um 1900, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Musik und Mythos – Mythos Musik um 1900*, Kassel 2009, S. 14–71.

radikalen Nationalismus bis 1945 angerichtet worden war – nun spielte man unter grundlegend gewandelten politischen Strukturen in der Bundesrepublik und in der DDR dieselben Opern mit neuen ästhetischen und gesellschaftlichen Deutungen.

Die Uneinheitlichkeit der Wagner-Deutungen, die konkurrierenden Begründungen und die unterschiedlichen Praktiken derjenigen, die sich allesamt auf einen „wahren Wagner“ beriefen, sind das bestechende Merkmal der Wagner-Rezeption. Wagners Erfolg liegt womöglich darin, dass sich die verschiedenen Erwartungen, Interessen, Verhaltensmuster und Konsumgewohnheiten im Umgang mit seinem Werk und Wirken trotz oder wegen ihrer Diversität immer wieder auf gemeinsame Nenner bringen ließen: auf Mythen, Nationalismen, Gefühle und nicht zuletzt auf das zum Guten oder Schlechten verklärte Genie. Im Konflikt lag immer auch eine Angleichung.

Diese Überlegungen sollen anhand von zwei Themenfeldern verdeutlicht werden, die den politischen und emotionalen Umgang mit Richard Wagner skizzieren: Zunächst wird auf die nationalistische Deutung Wagners bei der Bayreuther Aufführung der *Meistersinger von Nürnberg* 1924 verwiesen. Anschließend richtet sich der Blick auf den emotionalen Streit um die Bayreuther *Ring*-Inszenierung 1976 und auf den Kampf zwischen konservativen und politisch links stehenden Deutungen des Werkes.

„Die Meistersinger“ als nationaler Fluchtpunkt

Den *Meistersingern* kommt eine besondere Rolle in der deutschen Wagner-Rezeption zu. Denn man kann von einer symbiotischen Beziehung zwischen der Geschichte der Aufführungen und der politischen und kulturellen Entwicklung in Deutschland reden. Diese Oper versinnbildlicht die Suche nach einer durch kulturellen Zusammenhalt ermöglichten politischen Einheit. In der Weimarer Republik reagierte das Publikum vor dem Hintergrund des verlorenen Krieges und der französischen Besatzung des Rheinlands gerade auf die antifranzösischen Schlussverse des Protagonisten Hans Sachs gegen „welschen Dunst mit welschem Tand“ mit Zustimmung. Nach 1933 avancierten die *Meistersinger* schließlich

zur offiziellen Festoper des nationalsozialistischen Deutschlands, etwa auf dem Parteitag der NSDAP 1935 in Nürnberg und bei den „Kriegsfestspielen“ in Bayreuth 1943 und 1944.

Dabei wäre es falsch, in diesem Werk reine nationalistische oder gar nationalsozialistische Propaganda zu erkennen. Wagner entwarf vielmehr einen idealen deutschen Staat, der durch die „heilige deutsche Kunst“ legitimiert werden sollte.¹⁶ Er hielt den „Volksgeist“ für das Medium, durch das die Kunst das Nationalbewusstsein formte. Einiges spricht dafür, dass auch auf die *Meistersinger* vieles jenseits der Komposition Liegende projiziert wurde. In den 1920er Jahren verachteten viele Musikexperten die neue demokratische Gesellschaft und beriefen sich in ihren Schriften auf die Schlussansprache von Hans Sachs, weil ihnen die Kunst Wagnerischer Bauart eine problembefreite Zukunft in Aussicht stellte. Die Rezeptionsgeschichte der *Meistersinger* im 20. Jahrhundert ist Bestandteil des eigentlichen historischen Problems: der Frage nach einem möglichen Zusammenhang zwischen den Rezeptionen vom Kaiserreich über die Weimarer Republik hin zum Nationalsozialismus.¹⁷

1924 wurden die Bayreuther Festspiele nach einer durch den Ersten Weltkrieg bedingten zehnjährigen Pause wieder eröffnet. Endlich verfügte man wieder über die notwendigen finanziellen Mittel und das Personal. Im Zuschauerraum saß nun ein anders zusammengesetztes Publikum als in der Vorkriegszeit: Der Anteil der ausländischen Festspielgäste war zurückgegangen, stattdessen kamen mehr deutsche Beamte, Lehrer, Ärzte und Studenten. Außerdem zogen die rechtskonservativen Bekenntnisse des „Bayreuther Kreises“ neue Besucher an. Das Festspielpublikum wurde sozial betrachtet immer kleinbürgerlicher und politisch gesehen immer rechtskonservativer.¹⁸

¹⁶ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Udo Bermbach in dieser Ausgabe (*Anm. d. Red.*).

¹⁷ Vgl. Nicholas Vazsonyi, Introduction, in: ders., Wagner's Meistersinger. Performance, History, Representation, Rochester, NY 2004, S. 1–20; Herfried Münkler, Kunst und Kultur als Stifter politischer Identität. Webers Freischütz und Wagners Meistersinger, in: Hermann Danuser/Herfried Münkler (Hrsg.), Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik, Schliengen 2001, S. 45–60.

¹⁸ Vgl. U. Bermbach (*Anm.* 5), S. 307–322.

Der offizielle Festspielführer demonstrierte seine Affinität zu Militarismus und Nationalismus des konservativen Lagers und erkannte in Bayreuth „eine deutsche Waffenschmiede“. Das Titelbild zeigt ein erhobenes Schwert vor dem Hintergrund des Festspielhauses. Die gerahmte Inschrift verkündet: „Nothung!, Nothung, Neu und Verjüngt! Zum Leben weckt ich Dich wieder!“ Der Kulturhistoriker Adolf Rapp steuerte einen Essay mit dem Titel „Wagner als Führer zu deutscher Art“ bei. Der Leiter der Bayreuther Festspiele, Richard Wagners Sohn Siegfried, entschied sich dafür, das Haus mit den *Meistersingern von Nürnberg* neu zu eröffnen. Das Dirigat übernahm Fritz Busch. Zum Auftakt der Festspiele war der Hügel demonstrativ schwarz-weiß-rot geflaggt, vom Dach des Hauses bis zum Restaurant. Diese Farben versinnbildlichten die Sehnsucht nach dem verlorenen Deutschen Kaiserreich und waren ein Affront gegen die junge Republik. Auch in den folgenden Jahren wurde auf dem Grünen Hügel nicht die neue Nationalfahne gehisst, und die Spitzenpolitiker der Weimarer Republik blieben Bayreuth fern.

Siegfried Wagner polemisierte gegen den Niedergang der Kunstproduktion nach dem Ersten Weltkrieg: „Fanatisches Auge, aber keine Liebeskraft darin wie bei Hitler und Ludendorff. Romane und Germane! (...) Famoser echte Rasse (...). Es ist schon trostlos, wie Deutschland herabgekommen ist!“⁹ So dachte wohl auch ein großer Teil der Festspielbesucher, denn bei der Premiere der *Meistersinger* am 22. Juli 1924 kam es zu einem nationalistischen Ausbruch: Bereits während des Schlussmonologs des Hans Sachs habe sich, so berichtet eine Freundin Siegfried Wagners, „das ganze Haus wie Ein Mann“ erhoben „und hörte stehend den Schluß an, und zuletzt, nach endlosen brausenden Jubelstürmen, wurde noch das Deutschlandlied von allen gesungen“.¹⁰ Viele beendeten die Vorstellung mit „Heil“-Rufen.

Der Kritiker der „Frankfurter Zeitung“, Karl Holl, war sich nicht sicher, ob er die nationale Begeisterung des Publikums als spontane Tat positiv werten sollte oder als eine dunk-

⁹ Zit. nach: Hans Mayer, Richard Wagner, Frankfurt/M. 1998, S. 311.

¹⁰ Rosa Eidam, Bayreuther Festspielzeiten 1883–1924. Persönliche Erinnerungen, Ansbach 1925, S. 31.

le Entstellung der Kunst Richard Wagners, ausgelöst durch die emotionale Verwirrung nach der Niederlage des Krieges: „Wenn dann nach dem ergreifenden Schauspiel, das dem wirklich Hörenden die Rede vorschlägt, das Deutschlandlied mehrstrophig abgesungen wird, weicht Begeisterung einem gelinden Erstaunen. Die anschließenden, auch bei späteren Aufführungen immer wiederholten oder doch versuchten Heilrufe aber öffnen (...) dem kritischen Beobachter vollends die Augen. Das also hat man aus dem Erbe des Landes und Herzen umspannenden Genies gemacht! Dies die gesinnungsmäßige Umstellung, die Bayreuth seit 1914 an sich vorgenommen hat.“ Zudem ärgerte sich Holl darüber, dass „auch von den Deutschen die geistig Freiheitsbedürftigen aus dem Wagnertempel fast gänzlich verschwunden sind. Das gesellschaftliche Bild zeigt eine breite Bürgerlichkeit, in der Vertreter der Großindustrie und des Feudalismus den Ton angeben und das Bayreuth hörige engere Akademikertum als kulturelles Bindeglied erscheint. Dazu ein paar ehemalige Herrscher und (in den Proben) der ehemalige Feldherr Ludendorff“.¹¹

Am Ende ging diese öffentliche Selbstinszenierung der deutschen Nation wohl auch Siegfried Wagner zu weit, und in der folgenden Festspielzeit erklärte er per Aushang: „Das Publikum wird herzlich gebeten, nach Schluß der Meistersinger nicht zu singen. Hier gilt's der Kunst!“ Eine wiederkehrende Begründung: 1933 stand auf dem Programmzettel, dass der Reichskanzler Adolf Hitler im Interesse der Kunst Wagners keine Hochrufe im Haus wünsche; und 1951 wählten die Wagner-Enkel Wieland und Wolfgang dasselbe Motto der *Meistersinger*, um als erneuerte Demokraten die Festspiele von jedem Geruch des Politischen zu befreien. Im Bayreuther Kontext wirkten Leit motive nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch.

Skandal um den „Jahrhundert-Ring“

Am 24. Juli 1976 hob sich der Vorhang zum Vorspiel des *Rheingolds* als Auftakt zu einer Neuinszenierung des *Ring des Nibelungen*.

¹¹ Frankfurter Zeitung vom 3. 8. 1924. Vgl. Dietrich Mack, Die Bayreuther Inszenierungen der „Meistersinger“, in: Attila Csampai (Hrsg.), Die Meistersinger. Texte – Materialien – Kommentare, Reinbek 1981, S. 158–185.

Es sollte der „Jahrhundert-Ring“ zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Bayreuther Festspiele werden – wurde aber zunächst der Opernskandal des Jahrhunderts. Buhs und Bravos war das Haus mittlerweile gewöhnt, doch der Unmut, der sich in der ersten Festspielwoche des Sommers 1976 Bahn brach, war bis dato einzigartig. Mit Rufen und Pfiffen, Geschrei und Gelächter protestierten Teile des Publikums anhaltend gegen die Inszenierung des jungen französischen Regisseurs Patrice Chéreau; mitgebrachte Trillerpfeifen, die wahrlich nicht zur Standardausrüstung der Festspielbesucher gehörten, demonstrieren die emotionale Erwartungshaltung und den organisierten Charakter dieses Protests. Am letzten Abend schließlich, zu Beginn des dritten Aufzugs der *Götterdämmerung*, schien es sogar, als müsse die Vorstellung abgebrochen werden, so ausladend und lärmend waren die Krawalle im Zuschauersaal. Der Kritiker Joachim Kaiser warnte die Zuhörer an den Radios angesichts der Lärmkulisse ironisch vor Fehlschlüssen: „Der letzte Akt der *Götterdämmerung* beginnt keineswegs mit Wutgeheul, sondern in F-Dur.“¹²

Glaubt man der durchaus sensationslüsternen Berichterstattung, setzte sich der Tumult in den Pausen fort und fand in hitzigen Diskussionen voller Schmähungen und Begeisterung (von „grandios“ bis „Schweineerei“) seinen Ausdruck. Ein Gast schrieb, er habe „in den Pausen (...) viele Äußerungen aufgeschnappt von Festspielbesuchern, was mit Herrn Chéreau und seinen Genossen zu geschehen hätte. Die Herren gehören aufgehängt, an die Wand gestellt, abgeknallt, umgelegt, gelyncht usw.“ Vor dem Festspielhaus kündeten Schilder und Plakate vom Protest: „Haltet Wagner rein“ war darauf zu lesen, „Disneyland auf dem Grünen Hügel?“ und „Verflucht sei dieser Ring“.¹³

Im Nachgang der Premierenwoche wurden Flugblätter und Schmähschriften gedruckt; ein Aktionsbündnis wurde gegründet; die Festspielleitung in Person von Wolfgang

¹² Chéreau-Dämmerung am Grünen Hügel. Die *Götterdämmerung* verwendete als Hafen-Zeremonie, Richard Wagner Nationalarchiv, Bayreuth, A2525.

¹³ Private Äußerungen an verschiedene Adressaten. Beschwerden über die Chéreau-Inszenierung, Richard Wagner Nationalarchiv Bayreuth, A2678-1 a-f, e), S. 3 ff.; Aus dem Geiste der Musik? Bayreuther Notizen, in: Neue Zürcher Zeitung vom 14. 8. 1976.

Wagner erhielt Ankündigungen von Mitgliedern der „Gesellschaft der Freunde von Bayreuth“ und anderen Wagner-Verbänden, ihre Spenden zurückzuhalten, und Aufforderungen, das Amt niederzulegen; dem Regisseur wurde nahegelegt, sich „hinter den Vorhang“ zurückzuziehen und sich „eine Kugel durch den Kopf“ zu jagen.¹⁴ Das Ziel der sich als „Mehrheit der Wagner-Kenner“ präsentierenden Gruppe der Gegner dieser Inszenierung wurde rasch deutlich: Die sofortige Absetzung der Neuproduktion.

Was ist dort auf der Bühne zu sehen und zu hören gewesen, das einen solchen Tumult auszulösen vermochte? Chéreau, der auf Empfehlung des bereits engagierten Dirigenten Pierre Boulez mitsamt seinem Bühnenbildner Richard Peduzzi und dem Kostümbildner Jacques Schmidt berufen wurde, war ein Theaterregisseur von 31 Jahren, der erst zwei Regiearbeiten in der Oper vorzuweisen hatte. Auf der Pressekonferenz der Festspiele bekannte er, sich mit Wagners *Ring* noch nie zuvor beschäftigt, ja, ihn noch nicht einmal auf der Bühne gesehen zu haben. Was die Zuschauer von diesem Team zu sehen bekamen, folgte nicht der verbürgten Bayreuther Tradition der „Originalität“ von Wagner. Stattdessen öffnete sich der Vorhang über einer realen Welt voller menschlicher Schicksale. Der Rhein wogte nicht im Urzustand, sondern wurde durch den riesigen Staudamm eines Wasserkraftwerks als gezähmte Natur des industriellen Zeitalters gedeutet. Statt Fellen und Hörnern oder stilisierten Tuniken bestimmten Gehrock, Uniform und Smoking, Biedermeierkleid und Jugendstil-Interieur die Optik. Die Götter dieses *Rings* waren scheiternde Machthaber der Gründerzeit, die sich im *Rheingold* ihr in den Tiefen der Erde von Sklaven und Arbeitern geschaffenes Kapital erst hatten erobern müssen.¹⁵

Der Protest der selbsternannten Retter Wagners hatte zwei Stoßrichtungen: zum einen die politische Diffamierung der „Gegner“, zum anderen die auf emotionaler Kränkung basierende Selbstdarstellung. Der Chéreau-*Ring* war nicht nur die vielleicht politischste Deutung, die es je in Bayreuth gege-

¹⁴ Private Äußerungen an verschiedene Adressaten (Anm. 13), S. 2 ff.

¹⁵ Vgl. Pierre Boulez et al., *Der „Ring“ – Bayreuth 1976–1980*, Berlin 1980.

ben hatte, der Skandal um die Inszenierung machte Richard Wagner und seine Festspiele wieder zu einem handfesten Politikum. Eklatant wie nie zuvor klaffte der für den „Fall Wagner“ so charakteristische Widerspruch zwischen politischer Polemik und Anrufung politischer Autorität für die eigene Sache einerseits versus Negation jedweder politischen Bedeutung der Festspiele oder der Musikdramen Wagners andererseits. Diesen *Ring* könne man allenfalls als „sozialpolitisches Tendenztheater bezeichnen“, hieß es. Die für diese Produktion Verantwortlichen könnten „aufgrund ihrer politischen Einstellung gar nicht anders (...) als aus jeder Inszenierung eine politische Demonstration zu machen“.¹⁶ Dem Regieteam wurde jedwede künstlerische Intention abgesprochen: „Wer sich zum Marxismus bekennt, ist und bleibt Ideologe.“ Weiter hieß es daher auch: „Chéreau demonstriert hier allzu deutlich, daß es ihm ausschließlich um die Verunglimpfung unserer Welt geht, wobei ihm die Verfälschungen großer Kunstwerke doppelt nützlich sind.“¹⁷ Die ironische Empfehlung, Pierre Boulez „hätte – vielleicht zusammen mit den Herren Stockhausen und Henze – eine eigene Musik dazu schreiben sollen“,¹⁸ zielten nicht auf eine gemeinsame musikalische Sprache –, sondern gruppierte sie politisch „links“. Die politische „Reinheit“ der Inszenierung (die auch auf den Postern vor dem Festspielhaus gefordert worden war) erschien den Anhängern erstrebenswerter als eine kritische Auseinandersetzung mit der politischen Dimension von Wagners Werk.

Eine weitere Argumentationslinie schloss hier unmittelbar an, die politische Färbung wurde jedoch durch eine emotionale abgelöst. Das Verständnis Wagners könne nicht allein durch gründliches Studium erworben werden, sondern erst durch „richtiges“ Empfinden. Die sich gegen den Chéreau-*Ring* erhebenden „Wagnerianer“ verstanden sich auch als eine Gefühlsgemeinschaft: „Echte Wagnerianer haben eine bestimmte Antenne, ein

¹⁶ Hans Zeller, Rückmeldung zum Rundschreiben, Bamberg Anfang Dezember 1976, S. 1, Richard Wagner Nationalarchiv Bayreuth, A2525 1976 II.

¹⁷ Richard Wagner Blätter, 1 (1977) 2+3, Richard Wagner Nationalarchiv Bayreuth, A 2324–2+3 1977, S. 91.

¹⁸ Helmut Trommer, „Der Ring des Nibelungen“, Rückblick auf die Aufführung Bayreuth 1976. Feststellung und Forderung (Brief ohne Adressaten), Richard Wagner Nationalarchiv Bayreuth, A2525 1976 II.

ganz bestimmtes Gefühl, es werden ganz bestimmte Schwingungen des Nervensystems oder sagen wir auch der Seele hervorgerufen“, erklärte der sich als Sprachrohr der Protestler produzierende Walter Just der Presse. Für diese „echten Kenner“ erwies sich schon der Begriff der „Deutung“ als abwegig, da „die Musik deutlich und ausschließlich sagt, was zu empfinden und zu fühlen ist“.¹⁹ Gefühle wurden zu einem Besitz, sie waren gerade nicht mehr fluide, wechselhaft und subjektiv, sondern etwas von realer Substanz, über das nur die „echten Wagnerianer“ wachten. Ekel und Neid standen als emotionale Negative den erhabenen eigenen Gefühlen des Genusses und der Freude gegenüber. Dass diese empfindsame Gemeinschaft auch sehr emotional auf die durch die *Ring*-Inszenierung erlebte Verletzung ihrer Gefühle reagierte, schien da nur konsequent: Die in den Schmähbriefen und -schriften zum Ausdruck gebrachte Stimmung war auch die von gedemütigten Opfern einer gezielten Provokation.

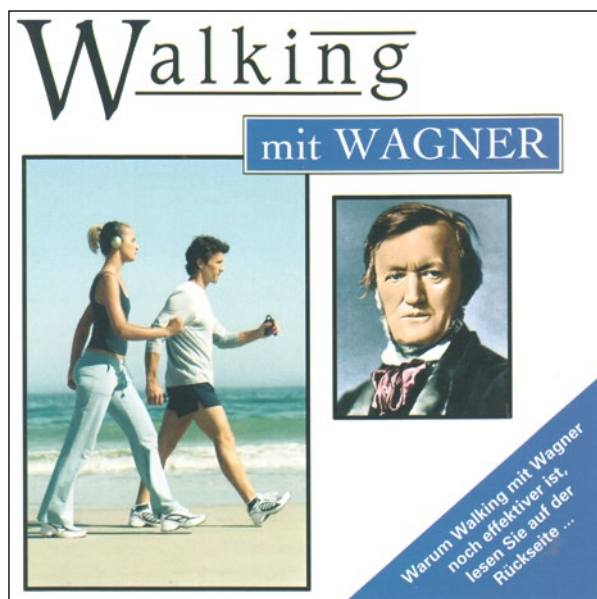
Die Auseinandersetzungen und Skandale um bestimmte Wagner-Produktionen offenbaren die Grenzen zwischen verschiedenen Wertesystemen, die zu den jeweiligen Zeiten durch die deutsche Gesellschaft verliefen und in expressiven Auseinandersetzungen um die Interpretationen des Wagnerschen Werkes ausgetragen und mitunter neu verhandelt werden konnten. Die emotional aufgeladenen Diskurse um Ehrerhalt und Ehrverletzungen, Schmach und Schande folgten zwei Deutungsmustern, in denen die Exegese der Interpretation gegenüberstand, das Wort der Vergangenheit den Bildern und Gefühlen der Gegenwart. Die Konflikte, die sich um diese Differenzen drehten, sind Kämpfe um eine Deutungshoheit des Werkes und seiner Geschichte – und vor allem, wer sie beanspruchen darf.

Wagner wird „normal“

Die Geschichte der Wirkung Richard Wagners in Deutschland kann helfen, wichtige Probleme der politischen und kulturellen Ordnung zu verdeutlichen. Vielleicht nirgendwo sonst stehen persönliches Musikempfinden und gesellschaftliche Deutungen von Kunstwerken in einem so engen Verhältnis. Daher lohnt es

¹⁹ Private Äußerungen an verschiedene Adressaten (Anm. 13), S. 2 ff.

Abbildung: CD-Cover „Walking mit Wagner“



Quelle: Delta Music, Frechen.

sich, bei der Betrachtung dieser Rezeptionsgeschichte über die künstlerischen Entwicklungen hinauszugehen und die Figur „Wagner“ als ein Element der Geschichte der deutschen Gesellschaft zu begreifen. Vielleicht liegt auch darin der Erfolg Richard Wagners begründet, dass der Umgang mit ihm ein Bestandteil der Wandlungen, auch der sich wandelnden Selbstdeutungen der Deutschen im 20. Jahrhundert war. Die Geschichte der Wagner-Rezeption lässt sich daher schreiben als eine „musikalische deutsche Gesellschaftsgeschichte“.

Richard Wagner wurde auch an der Wende zum 21. Jahrhundert nicht zu einem Komponisten wie alle anderen. Bis heute besteht eine hohe politische Sensibilität bei seiner Bewertung. In öffentlichen Zeremonien, in Programmheften, im Feuilleton oder in Schulbüchern kritisiert man die Wagner-Rezeption bis 1945 als eine nationalistische Fehlentwicklung.^{F20} Sich mit Wagners Werk und Welt zu beschäftigen, war und bleibt daher immer mehr als ein unpolitischer Genuss und eine emotionale Laune. Es ist ein Aushandlungsprozess

^{F20} Bermbach meint, dass Bayreuth „spätestens mit Beginn der achtziger Jahre in der Demokratie der Bundesrepublik Deutschland angekommen“ sei. U. Bermbach (Anm. 2), S. 496. Vgl. Jan Ingo Grüner, *Die Rezeption Richard Wagners in der Bundesrepublik Deutschland. Rettung eines schwierigen Erbes*, Saarbrücken 2008.

innerhalb der Gesellschaft. Die Rezeption Richard Wagners in Deutschland steht für die Macht nationaler Traditionen, für die kritische Neubewertung des Musiklebens und für dessen Verwandlung durch eine plurale, offene Gesellschaft. Beobachten lassen sich in diesem Aushandlungsprozess Konservatismus, zaghafte Erneuerungsversuche und rapide Brüche. Wagner hat nicht die Deutschen gemacht – es ist umgekehrt: Es sind die Hörer und Zuschauer, die Politiker und Journalisten, die aus Wagner das gemacht haben, was er wurde und was er heute ist. Richard Wagner ist all das, als was er angesehen wurde, sein Werk alles, was über 150 Jahre darauf projiziert wurde.

Auf der anderen Seite dieser Entwicklung ist zwar keine Entpolitisierung, aber doch ein wachsender Musikkonsum und eine neue Medialisierung zu erkennen. Seit etwa 25 Jahren beginnt Wagner in Deutschland „normal“ zu werden. Denn mit der Pluralisierung der Deutungsangebote und der gleichzeitigen Fragmentierung der bürgerlichen Kultur schwand zwar nicht die politische Brisanz der Musik insgesamt, wohl aber die politische Brisanz der Kunstmusik.^{F21} Sogar in die Welt des Breitensports findet seine Musik inzwischen Eingang. Eine CD mit dem Titel „Walking mit Wagner“ (Abbildung) gibt dem sportlichen Zeitgenossen Ratschläge, wie das Anhören bestimmter Stücke des „Meisters“ beim schnellen Gehen die Gesundheit und die Lebensqualität verbessert. Der Bogen auf dieser CD reicht vom „Warm Up“ (*Walkürenritt*) bis hin zur „Relaxation“ (*Isoldes Liebestod*). Auf der Hülle ist zu lesen: „Die wunderschönen Stücke auf dieser CD entstammen dem Werk des genialen Komponisten Richard Wagner (1813–1883). Wer den energiegeladenen und wohltuenden Klängen beim Walken in freier Natur lauscht, wird erstaunt sein, wie leicht der Boden unter den Laufschuhen wird.“ Vielleicht ist auch das ein Ergebnis der sich über die Jahrzehnte als gelungen erweisenden „Vergangenheitsbewältigung“ der Deutschen.

^{F21} Vgl. Herbert Rosendorfer, *Bayreuth für Anfänger*, München 1999, S. 47f.; Neil Lerner, *Reading Wagner in Bugs Bunny Nips the Nips* (1944), in: Jeongwon Joe/Sander L. Gilman (eds.), *Wagner & Cinema*, Bloomington, IN 2010, S. 210–224.

Dieter Borchmeyer

Richard Wagners Antisemitismus

In einem Aufsatz über Hitler und Wagner hat der Historiker Saul Friedländer 2000 auf das merkwürdige Faktum aufmerksam

Dieter Borchmeyer

Dr. phil., Dr. h. c., geb. 1941; Professor em. für Neuere Deutsche Literatur und Theaterwissenschaft an der Universität Heidelberg; Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Max-Joseph-Platz 3, 80539 München. dieter@borchmeyer.de

gemacht, dass es keine einzige schriftliche oder verbürgte mündliche Mitteilung Hitlers gibt, in der er sich auf Wagners Antisemitismus beruft.¹ Bekanntlich war Wagner Hitlers Lieblingskomponist und eine Kulturgröße ersten Ranges, ja eine ideologische Projektionsfigur. In diesem Prospekt spielt aber der Antisemitismus keine sichtbare Rolle. Hitler suchte Wagner offensichtlich als eine über alle politische Tendenz und allen Tageskampf erhabene reine Kulturerseinerung zu mythisieren. Für die Judenverfolgung brauchte er andere Gewährsleute, ja er konnte Wagner hier nicht brauchen, da es ihm nicht verborgen bleiben konnte, dass jener nicht nur über einen beträchtlichen jüdischen Freundes- und Anhängerkreis verfügte, sondern dass sein Antisemitismus ein anderer war als der nationalsozialistische, da er nicht auf die Ausmerzung der Juden, sondern, in welcher verschwiegelten Form auch immer, auf ihre letztendliche Integration zielte.

Das ändert natürlich nichts an der Tatsache, dass sein Verhältnis zum Judentum zu den prekärsten Seiten seines Charakters gehört. In einem Brief an Franz Liszt vom 18. April 1851 hat er gestanden, sein „groll gegen diese Judenwirthschaft“ sei seiner Natur „so nothwendig wie galle dem blute“.² Dieser Groll nimmt im Laufe der Jahre immer mehr Züge eines Verfolgungswahns an, der durch keinerlei Fakten gedeckt ist (seine Hauptwidersacher waren so gut wie niemals Juden, umgekehrt hat er aber von jüdischen Freunden, Mentoren und Anhängern immer wieder bedeutende Unterstützung erfahren), so dass man von einer regelrechten Obsession reden kann. Sie drückt sich

nirgends deutlicher aus als in Wagners Brief an König Ludwig II. vom 22. November 1881, in dem er bekennt: „dass ich die jüdische Race für den geborenen Feind der reinen Menschheit und alles Edlen in ihr halte: dass namentlich wir Deutschen an ihnen zu Grunde gehen werden, ist gewiss, und vielleicht bin ich der letzte Deutsche, der sich gegen den bereits alles beherrschenden Judaismus als künstlerischer Mensch aufrecht zu erhalten wusste“.³

Die ablehnende Haltung Wagners gegenüber dem Judentum taucht in seinen schriftlichen Äußerungen erst um 1850 auf. Weder seine früheren Beziehungen zu jüdischen Bekannten wie dem Philologen Samuel Lehrs (dem Gefährten des Pariser Elendsjahre), dem Dirigenten Ferdinand Hiller oder dem Schriftsteller Berthold Auerbach scheint durch antijüdische Affekte getrübt gewesen zu sein, noch gehen vereinzelte antijüdische Affektäußerungen, wie sie sich auch bei jüdischen Autoren finden, über das Zeitübliche hinaus. Verächtliche Bemerkungen über Juden gehörten im 19. und frühen 20. Jahrhundert Jean-Paul Sartres „Réflexions sur la question juive“ (1946) zufolge fast zum „Gesellschaftsspiel“ unter Gebildeten. Von der Jahrhundertmitte an artikuliert sich Wagners antijüdische Haltung freilich umso drastischer, beginnend mit seinem pseudonym veröffentlichten Aufsatz „Das Judentum in der Musik“.⁴

„Das Judentum in der Musik“

Wagners Pamphlet schaltete sich 1850 in eine von seinem Freund Theodor Uhlig angefachete, insbesondere gegen den Komponisten Giacomo Meyerbeer (1791–1864) gerichtete Kampagne ein, wobei er Argumente versammelte, die quer durch das gesamte politische Spek-

¹ Vgl. Saul Friedländer, *Hitler und Wagner*, in: ders./Jörn Rüsen (Hrsg.), *Richard Wagner im Dritten Reich*, München 2000, S. 165–179.

² Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. v. Gertrud Strobel/Werner Wolf, Leipzig 1967 ff., Bd. III, S. 544.

³ König Ludwig II. und Richard Wagner, *Briefwechsel*, bearb. v. Otto Strobel, Karlsruhe 1936, Bd. III, S. 230.

⁴ Der Aufsatz erschien 1850 in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik“. Als selbstständige Publikation wurde er – nun nicht mehr pseudonym – 1869 neu aufgelegt, partiell revidiert und mit einleitenden „Aufklärungen“ versehen.

trum der Zeit verbreitet waren und zumal im Umkreis der Revolution von 1848 Konjunktur hatten. Auch die sogenannten Jungdeutschen, die linkshegelianische und sozialistische Bewegung waren von antijüdischen Vorurteilen nicht frei. Den „eigentlichen Sündenfall“ Wagners sieht der Kulturwissenschaftler Jens Malte Fischer erst in der von Verfolgungswahn und Verschwörungssphobie gekennzeichneten Zweitpublikation der Schrift 1869. Sie sei mutwillig in eine Situation relativ friedlicher Entwicklung in Deutschland hineingepflanzt und habe – im Gegensatz zu der fast wirkungslosen Erstpublikation – üble Folgen gehabt. Fischer rechnet sie der Phase eines „Frühantisemitismus“ zu, der noch nicht von einer ausgeformten rassistischen Voraussetzung her argumentiert, aber bereits mit unveränderlichen Wesensbestimmungen „des Jüdischen“ operiert.⁵

Der Begriff des Antisemitismus, der seit den späten 1860er Jahren vereinzelt auftaucht, ist erst 1879 durch das Pamphlet „Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum“ von Wilhelm Marr als Kampfbegriff zum Schlagwort geworden und hat sich dann rasch auch in anderen europäischen Sprachen verbreitet. Die Prägung dieses Begriffs markiert äußerlich den trotz vielfacher Überschneidungen deutlichen Unterschied zwischen der „traditionellen“ Judenfeindschaft und ihrer modernen Metamorphose, welche erst aus der politischen, sozialen und ökonomischen Entwicklung der 1870er Jahre erklärbar ist. Erst jetzt verschmolzen Rassen-theorien (wie diejenige des französischen Diplomaten und Schriftstellers Arthur de Gobineau, der zwar die Ungleichheit der „Rassen“ zum Thema seines Hauptwerks machte, aber von Antisemitismus noch entfernt war) mit der bisher religiös oder soziokulturell motivierten Judenfeindschaft zum eigentlichen Rassenantisemitismus.

Der moderne Antisemitismus setzt historisch die grundsätzliche Lösung der „Judenfrage“⁶ durch die politische und sozi-

ale Gleichstellung der Juden voraus. Der Abschluss dieses Emanzipationsprozesses ist in Deutschland durch die Verfassung des Norddeutschen Bundes vom 3. Juli 1869 markiert, die zwei Jahre später zum Reichsgesetz erklärt wird. Erst im Jahr der Reichsgründung werden die letzten Ghettos geschlossen. Die antisemitische Bewegung seit den 1870er Jahren, die im nun geeinten deutschen Reich Ausfluss des neuen nationalen Identitätsgefühls und der aus ihm resultierenden Abwehr von „Fremdgruppen“ ist, sucht den historischen Prozess der jüdischen Assimilation rückgängig zu machen, strebt die Juden wieder in eben die Separation zurückzudrängen, welche gerade der Erklärungsgrund für die traditionelle Judenfeindschaft gewesen ist.

Wagners Aufsatz von 1850 steht auf der Grenze zwischen „traditionellem“ Antijudaismus und modernem Antisemitismus. Unter dem vermeintlich aufklärerischen Vorwand, das Abstoßende der „jüdischen Erscheinung“⁷ aufdecken zu müssen, um zu einer Befreiung von „Selbsttäuschung“ gelangen zu können, beschreibt Wagner nun die Merkmale dieser Erscheinung, welche im Nichtjuden die „instinktmäßige Abneigung“ auslösen. Verräterischer Weise gibt Wagner in ein und demselben Satz zunächst vor, die Antipathie gegen Juden „erklären“ zu wollen, um dann zuzugestehen, die Erklärung diene dazu, „diese instinktmäßige Abneigung zu rechtfertigen, von welcher wir doch deutlich erkennen, daß sie stärker und überwiegender ist, als unser bewußter Eifer, dieser Abneigung uns zu entledigen“.⁸ Die vorgeblich aufklärerische Methode dient also einem durch und durch antiaufklärerischen Ziel: der Rechtfertigung, nicht der Überwindung der ins Bewusstsein gehobenen Aversion gegen alles (vermeintlich) Jüdische. Letztere erhält von Wagner gewissermaßen eine moralische Unbedenklichkeitsbescheinigung.

Der Schriftsteller Berthold Auerbach hat in einer Aufzeichnung vom 2. Mai 1881 Wagner als den ersten bezeichnet, der „die Stirn hatte, in den Sphären der Bildungswelt offen und ge-

⁵ Jens Malte Fischer, Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus, Frankfurt/M.–Leipzig 2000, S. 89, S. 36.

⁶ Unter dem Schlagwort „Judenfrage“ wurde im 19. Jahrhundert in Europa über die rechtliche und gesellschaftliche (Gleich-)Stellung bzw. Emanzipation der Juden diskutiert, die von den Mehrheitsgesell-

schaften vielfach als Problem wahrgenommen wurde (vgl. Karl Marx’ „Zur Judenfrage“, 1843). Mit dem Begriff „Endlösung der Judenfrage“ tarnten die Nationalsozialisten schließlich ihre Absicht zur Vernichtung des Judentums.

⁷ Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, Leipzig 1911, Bd. V, S. 69.

⁸ Ebd., Bd. V, S. 67.

radezu auszusprechen, er empfinde eine Idiosynkrasie (Abscheu, *d. Red.*) gegen die Juden“, und ihnen „das Recht und die Fähigkeit absprach“, sich in der Kunst „schaffend zu erweisen“. Wagner „begann den kühnen Frevl an der Bildung und Humanität. Nach seinem Vorgange legten andere die sittliche Scham ab, sich offen zu Vorurteil, zu Haß und Verfolgung zu bekennen“. Nie zuvor habe „ein Künstler seinen Namen mit absolutem Judenhaß befleckt, und so gewiß Richard Wagner in der Geschichte der Kunst stehen wird (...), so gewiß wird sich mit seinem Namen die traurige Kunst verbinden, die dazu gehört, der Vernunft und der Humanität ins Gesicht zu schlagen“.⁹

Wagner entwickelt in seinem Pamphlet ein durch und durch negatives Klischeebild: von der angeblich abstoßenden äußeren Erscheinung „des Juden“, über seine in Artikulation und Syntax vermeintlich hässliche Sprache, seine vorgeblich leidenschaftslose Rationalität, bis zum unterstellten Mangel an genialer künstlerischer Produktivität und der „Fratze“ des jüdischen Gottesdienstes, insbesondere des Synagogengesanges.¹⁰ Sein Argumentationsziel ist es, das Scheitern, ja die Unmöglichkeit der echten Assimilation der Juden herauszustellen. Damit weist er unwiderleglich über die Grenzen des „traditionellen“ Antijudaismus auf den modernen Antisemitismus voraus – von dem ihn andererseits das Fehlen einer ausgeprägt rassenideologischen Perspektive, die ausdrückliche Beschränkung auf die Betrachtung der Rolle des Judentums im modernen Kunstbetrieb und der Verzicht auf politisch-rechtliche Forderungen, welche der Emanzipation der Juden entgegenwirken würden, noch trennen.

Es lässt sich jedoch nicht leugnen, dass die Kardinalthese des modernen Antisemitismus in Wagners Judentum-Aufsatz im Kern bereits enthalten ist: Die Emanzipation habe nicht zur Aufgabe der Sonderstellung der Juden geführt, so die Argumentation des politischen Antisemitismus, sondern die Unterdrückung sei in Herrschaft umgeschlagen. Die Juden hätten sich (aufgrund ihrer rassischen Fremdheit) nicht wirklich assimiliert, sondern suchten als gleichbleibend geschlossene Gruppe Kultur, Wirtschaft und Politik zu monopoli-

sieren. Diesem Prozess könne nach der Überzeugung des politischen Antisemitismus nur durch Aufhebung der Gleichberechtigung der Juden entgegengewirkt werden.

Erlösungsfantasien

Wagners Angriff gilt vornehmlich der Rolle der Juden in der Musik, deren Einfluss an dem verächtlich abgefertigten und nicht einmal mit Namen genannten Meyerbeer (seinem großmütigen Mentor, den er mit Undankbarkeit straft) und an der weit differenzierter gewürdigten „tragischen“ Gestalt Felix Mendelssohn Bartholdys demonstriert wird. Bei aller musikalischen Begabung sei Letzterer etwa nie über einen epigonalen Formalismus hinausgekommen, da ihm die volkstümliche Basis gefehlt habe, aus dem allein das schöpferische, „Herz und Seele ergreifende“ Kunstwerk hervorgehe.¹¹

Dass erst nach dem Tod Ludwig van Beethovens (1827) jüdische Komponisten so starken Einfluss auf das musikalische Leben ausüben konnten, erklärt Wagner – der nicht wahrhaben will, dass das mit der rasch fortschreitenden Emanzipation der Juden zusammenhängt – durch die „innere Lebensunfähigkeit“ der zeitgenössischen Musik im Allgemeinen, in der sich nun fremde Elemente einnisten könnten wie – eine wiederholt für die Juden verwendete Metapher – Würmer in einer Leiche.¹² Die zunehmende Bedeutung der Juden demonstriere die „Unfähigkeit unserer musikalischen Kunstepoche“,¹³ ja den unkünstlerischen Charakter der modernen Zivilisation überhaupt, deren „übles Gewissen“ das Judentum bilde.¹⁴ Das „Judentum in der Musik“ ist für Wagner also das Paradigma einer verdorbenen, kunstfernen, bloß noch von Marktgesetzen bestimmten Zivilisation.

Scheint Wagner bis zum vorletzten Absatz seines Pamphlets den Juden keine Chance zu lassen, in irgendein positives Verhältnis zur gegenwärtigen Menschheit treten zu können, so eröffnet er am Ende eine nur von der verborgenen Idee des „Kunstwerks der Zukunft“ her erklärbare Perspektive. Aus ihr ergibt sich

⁹ Berthold Auerbach zit. nach: J. M. Fischer (Anm. 5), S. 353f.

¹⁰ R. Wagner (Anm. 7), Bd. V, S. 76.

¹¹ Ebd., S. 79.

¹² Ebd., S. 84.

¹³ Ebd., S. 83.

¹⁴ Ebd., S. 85.

nun ein spürbarer Gegensatz zum Antisemitismus der nächsten Jahrzehnte – wenn auch gerade aus den letzten Sätzen des Aufsatzes in der Wagner-Literatur unzulässig eine Brücke zum Genozid-Antisemitismus geschlagen worden ist. Wagner erinnert an den Publizisten Ludwig Börne: „Aus seiner Sonderstellung als Jude trat er Erlösung suchend unter uns: er fand sie nicht und mußte sich bewußt werden, daß er sie nur *mit auch unserer Erlösung zu wahrhaften Menschen* finden können würde. Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu aller-nächst so viel als: aufhören, Jude zu sein.“¹⁵

Diese Formel vom „Aufhören, Jude zu sein“ verbindet Wagner mit den Traktaten zur „Judenfrage“ auch aus dem liberalen und sozialistischen Lager (etwa Karl Marx’ Schrift „Zur Judenfrage“, 1843), die allesamt auf die These hinauslaufen, die vollständige Emanzipation der Juden sei erst möglich, wenn sie ihre Sonderexistenz als Juden aufgäben. Wollte der Antisemit, so Jean-Paul Sartre, den Juden „als Menschen vernichten, um nur den Juden, den Paria, den Unberühmbaren bestehen zu lassen“, so strebe der Liberale „ihn als Juden zu vernichten, um ihn als Menschen zu erhalten, als allgemeines abstraktes Subjekt der Menschen- und Bürgerrechte“.

Diese menschen- und bürgerrechtliche Ansicht verwandelt Wagner in eine Erlösungs-ideologie. Aufhören, Jude zu sein, könne man nicht durch die bequeme äußerliche Assimilation an den Menschen der bestehenden Gesellschaft, sondern nur durch die Teilnahme der Juden am revolutionären Selbstvernichtungs- und Erlösungsprozess des gegenwärtigen, seiner wahrhaften Menschheit entfremdeten Menschen. Nun folgt in der ursprünglichen Fassung der Schrift der Appell an die Juden: „Nehmt rückhaltlos an diesem selbstvernichtenden blutigen Kampfe theil, so sind wir einig und untrennbar!“ In der Neuauflage von 1869 – eben dem Jahr, in dem die bürgerliche Gleichstellung der Juden durch die Verfassung des Norddeutschen Bundes formell verankert wird – hat Wagner diesen Satz bezeichnend verändert: „Nehmt rückhaltlos an diesem, durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke theil, so sind wir einig und ununterschieden.“ Und er fährt fort: „Aber bedenkt, daß nur *eines* eure Erlösung

von dem auf euch lastenden Fluch sein kann: die Erlösung Ahasver’s, – der *Untergang!*“¹⁶ Nicht nur von *Selbstvernichtung* (deren Freiwilligkeit bereits den Gedanken an eine physische Liquidation ausschließt) ist die Rede, sondern von Wiedergebärung, von Erlösung durch diese (Selbst-)Vernichtung – welche selbstverständlich nur ein symbolischer Akt ist, der eine mystische Umwandlung des ganzen menschlichen Wesens zur Folge haben soll. Durch sie werde der Jude erst zum wahrhaften Menschen – was der assimilierte Jude nicht sein könne, weil derjenige, an den er sich assimiliert, vom wahrhaften Menschen nicht weniger weit entfernt sei als er. Aus Wagners Sicht kann allein das ungenannte „Kunstwerk der Zukunft“ diese Verwandlung bewirken: Allein dieses könne den Juden „erlösen“, sofern er sich bedingungslos dem Selbstvernichtungsprozess unterwirft, der aus der deprivierten Zivilisation zum utopischen Ideal jenes Kunstwerks hinführen soll.

Von daher erklärt sich auch Wagners sonderbare Attraktion von Juden in seinem weiteren und engeren Wirkungs- und Lebenskreis, das zwischen Demütigung und Heilsangebot fluktuierende Ritual seines Umgangs mit seinen jüdischen Freunden, zumal mit seinem *Parsifal*-Dirigenten Hermann Levi. Der Pianist Joseph Rubinstein zum Beispiel hat den Schluss von Wagners Aufsatz über das Judentum genau in dem hier erörterten Sinne verstanden, wenn er in einem Brief vom Februar 1872 den Zugang zu Wagner sucht und die Bereitschaft, sich vollständig dem Bayreuther Unternehmen zu widmen, damit begründet, „daß die Juden untergehen müssen“. Der materialistische Philosoph und radikale Antisemit Eugen Dühring hat in seinem Buch „Die Judenfrage als Rassen-, Sitten- und Culturfrage“ (1881) Wagners Erlösungsattitude gegenüber den Juden einer höhnischen Kritik unterzogen. Sie sei ein Zeichen dafür, „daß Herr Wagner sich selbst nicht hat von den Juden erlösen können“; gerade sie stünden „im Gefolge der Leier des Bayreuther Orpheus“, da sein Aufsatz sie zu der Hoffnung berechtige, durch Anschluss an sein Werk „in eine höhere Geistessphäre erhoben“ zu werden „und daß auf diese Weise der Gegensatz ausgeglichen würde. Die zur Bayreuther Orphik beisteuernden Leute vom Judenstamme werden also hiermit von ihren Judeneigenschaf-

¹⁵ Ebd. (Hervorhebung im Original).

¹⁶ Ebd. (Hervorhebungen im Original).

ten losgesprochen. Das ist mehr als Ablaß.“ Doch „was nicht einmal Christus erreicht“ habe, werde Wagner erst recht nicht gelingen: „die Juden von sich selbst zu erlösen.“¹⁷

In seinen „Aufklärungen über das Judentum in der Musik“ von 1869 hat sich Wagner, nicht ohne scheinheiligen Gestus, dagegen gewehrt, dass man ihm eine „für unsere aufgeklärten Zeiten so schmachvolle, mittelalterliche Judenhaß-Tendenz“ unterstellt habe.¹⁸ Die „Schlußapostrophe des Aufsatzes“ zeuge doch von einer für die Juden „hoffnungreichen Annahme“: „Wie nämlich von humanen Freunden der Kirche eine heilsame Reform derselben (...) als möglich gedacht worden ist, so faßte auch ich die großen Begabungen des Herzens wie des Geistes in das Auge, die aus dem Kreise der jüdischen Sozietät mir selbst zu wahrer Erquickung entgegengekommen sind.“¹⁹

Wagner beschließt seine „Aufklärungen“ mit der Feststellung: Solle das Judentum „uns in der Weise assimiliert werden, daß es mit uns gemeinschaftlich der höheren Ausbildung unserer edleren menschlichen Anlagen zureife“, so sei es freilich „ersichtlich, daß nicht die Verdeckung der Schwierigkeiten dieser Assimilation, sondern nur die offenste Aufdeckung derselben hierzu förderlich sein kann.“²⁰

Wagners „Judentum in der Musik“ ist nach der Wiederveröffentlichung 1869 immer wieder vorgehalten worden, er greife mit dem Judentum seine eigenen intellektuellen und künstlerischen Grundlagen an. „Denn gestehen wir’s nur, mit dem Aufsätze *Das Judentum in der Musik* hat der humoristische Mensch nur eine genaue Charakteristik seiner selbst gegeben“, heißt es in einem Artikel des „Beobachters an der Spree“ vom 24. Mai 1869,²¹ in Übereinstimmung mit zahllosen anderen Polemiken gegen Wagner. Die „Eigentümlichkeiten und Schwächen“ seines eigenen Künstlercharakters entsprächen genau dem, so Gustav Freytag in seinem Aufsatz

„Der Streit über das Judentum in der Musik“ (1869), was er am jüdischen Künstlertum tadle. „Im Sinne seiner Broschüre erscheint er selbst als der größte Jude.“²²

Wagner und die antisemitische Bewegung

Wagners Judenfeindschaft ist offenbar die Nachwirkung seiner Pariser Notjahre 1839 bis 1841. Der stark von Juden geprägte Pariser Kunstbetrieb, in dem er nicht reüssierte, die Demütigung durch ständige Misserfolge, die Konkurrenz zu Meyerbeer, die Verquickung eines tiefsitzenden Neidkomplexes mit frisch angelesener Ideologie, zumal dem von antijüdischen Akzenten nicht freien Gedankengut des französischen Frühsozialismus – all dies erklärt zu einem guten Teil die aufkeimende Abneigung Wagners gegen alles Jüdische.

In Wagners Schriften nach 1850 spielt die „Judenfrage“ (abgesehen von der Neuauflage des Judentum-Aufsatzes) nur noch eine Nebenrolle – ganz zu schweigen von seinem musikalischen Werk, in dem trotz gegenteiliger Spekulationen keine philologisch dingfester jüdischer Figuren oder antisemitischen Anspielungen auftauchen, weder in seinen romantischen Opern vor seiner antijüdischen „Wende“ um 1850 noch in *Ring, Tristan, Meistersingern* und *Parsifal*.²³

Erst in seinen letzten Lebensjahren gewinnt die „Judenfrage“ wieder an Bedeutung in Wagners Schriften, und das hängt zweifellos mit der seit Wilhelm Marrs Pamphlet „Der Sieg des Judentums über das Germanentum“ (1879) heftig um sich greifenden antisemitischen Agitation zusammen. Obwohl Wagner den Begriff des Antisemitismus nur in Anführungszeichen gebraucht und in einem Brief vom 23. Februar 1881 an den Berliner Theaterdirektor Angelo Neumann, einen seiner zahlreichen jüdischen Freunde, bekundet, der „gegenwärtigen ‚antisemitischen‘ Bewegung“ stehe er „vollständig fern“, zeigen

¹⁷ Eugen Dühring, *Die Judenfrage*, Karlsruhe–Leipzig 1881, S. 74.

¹⁸ R. Wagner (Anm. 7), Bd. VIII, S. 241.

¹⁹ Ebd., S. 258.

²⁰ Ebd., S. 260.

²¹ Wilhelm Tappert (Hrsg.), *Hurenaquarium und andere Unhöflichkeiten. Richard Wagner im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, München 1968 (1876), S. 56f.

²² Gustav Freytag, *Gesammelte Werke*. Erste Serie, Bd. VIII, Leipzig–Berlin o. J. (Grenzbote Nr. 22, 1869), S. 325–330, hier: S. 329f.

²³ Vgl. Hermann Danuser, *Universalität oder Partikularität? Zur Frage antisemitischer Charakterzeichnung in Wagners Werk*, in: Dieter Borchmeyer/Ami Maayani/Susanne Vill (Hrsg.), *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart–Weimar 2000, S. 79–102.

die Tagebücher seiner Frau Cosima doch, dass er die Anfänge der antisemitischen Agitation um 1880 nicht nur mit Aufmerksamkeit verfolgt, sondern sich immer wieder, wenn auch nicht immer mit ihren Zielen, so doch mit ihren ideologischen Prämissen identifiziert hat. Die genannte Schrift von Wilhelm Marr hat er sofort nach ihrem Erscheinen gelesen. Cosima vermerkt im Februar 1879 über diese Broschüre, sie enthalte „Ansichten (...), die, ach! Richards Meinung sehr nahe stehen“.¹²⁴

Wagner hat nahezu alle entscheidenden antisemitischen Publikationen gelesen, die um 1880 erschienen sind, ob es sich um die einschlägigen Schriften von Constantin Frantz, Paul de Lagarde, Wilhelm Marr oder Eugen Dühring handelt. Trotz mancher Skepsis hat er dem antisemitischen Schrifttum im Prinzip, seinen privaten Äußerungen zufolge, seine Zustimmung nicht versagt. Auch mit dem einflussreichsten politischen Repräsentanten der Bewegung, dem preußischen Hofprediger Adolf Stöcker, hat er unverhohlen sympathisiert. Stöcker gründete 1878 die „Christlich-soziale Bewegung“, aus der 1880 die „Berliner Bewegung“ hervorging, die Keimzelle der in den nächsten Jahrzehnten aus dem Boden schießenden antisemitischen Parteien bis hin zur „Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei“ (seit 1919). Stöcker entfachte eine fanatische Agitation gegen die „jüdische Vorkherrschaft“ in Wirtschaft, Politik und Presse mit dem Ziel der Aufhebung der politischen Rechte der Juden. In seinen Gesprächen mit Cosima nimmt Wagner wiederholt positiv Stellung zu Stöckers Programm. „Ich lese eine sehr gute Rede des Pfarrers Stöcker über das Judentum“, schreibt Cosima am 11. Oktober 1879 in ihr Tagebuch. „R(ichard) ist für völlige Ausweisung. Wir lachen darüber, daß wirklich, wie es scheint, sein Aufsatz über die Juden den Anfang dieses Kampfes gemacht hat.“¹²⁵ Hier wird also von Wagner selbst sein Aufsatz über das musikalische Judentum als Initialzündung der antisemitischen Agitation ausgegeben.

In den Tagebüchern Cosimas finden sich freilich auch viele positive Worte Wagners über die Juden, wobei die Skala der Affirma-

tion von ironischer Anerkennung bis zu unverhohlener Bewunderung reicht. Das betrifft zumal das antike Judentum, mit dem er durch August Friedrich Gfrörers mehrbändige „Geschichte des Urchristentums“ (1838) bekannt wurde, die er in der *Parsifal*-Zeit eingehend studierte. Die Juden allein hätten „den Sinn für das Ächte sich bewahrt (...) den die Deutschen so ganz verloren hätten“, bemerkt er einmal, weshalb „manche sich an ihn klammerten“.¹²⁶ Als die Repräsentanten der ältesten Religion seien sie „doch die allervornehmsten“¹²⁷ – ein Gedanke, der auch in einem Gespräch über Joseph Rubinstein anklingt: „So ein Jude benimmt sich doch ganz anders wie wir Deutschen, sie wissen, ihnen gehört die Welt, wir sind *dés hérités!*“¹²⁸

Eine Anschauung, die in den Gesprächen mit Cosima ständig wiederkehrt, ist die, „daß die Juden mindestens 50 Jahre zu früh uns amalgamiert worden sind“: „Wir mußten erst etwas sein“, das heißt, die Deutschen hätten erst selbst – nach so langer Abhängigkeit vom romanischen Vorbild – kulturell emanzipiert sein müssen.¹²⁹ So aber hätten die Juden „zu früh in unsere Kulturzustände eingegriffen“ und verhindert, „daß das allgemein Menschliche, welches aus dem deutschen Wesen sich hätte entwickeln sollen, (...) auch dem Jüdischen zugute“ gekommen wäre.¹³⁰ „Wenn ich noch einmal über die Juden schriebe, würde ich sagen, es sei nichts gegen sie einzuwenden, nur seien sie zu früh zu uns Deutschen getreten, wir seien nicht fest genug gewesen, um dieses Element in uns aufnehmen zu können.“¹³¹ Wagner hat aus seiner theoretischen Judenfeindschaft im Übrigen kaum Konsequenzen für seinen persönlichen Umgang gezogen, wie sein jüdischer Freundeskreis zeigt (zu dem neben den genannten Joseph Rubinstein, Hermann Levi und Angelo Neumann der Pianist Karl Tausig, der Dirigent Heinrich Porges und weitere gehörten).

Trotz seiner vielfach privat geäußerten Sympathie mit der antisemitischen Bewegung hat Wagner eine offizielle Verteidigung ihrer Ziele konsequent vermieden, ja sich in dem erwähn-

¹²⁴ Cosima Wagner, Die Tagebücher 1869–1883, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin/Dietrich Mack, München 1976f., Bd. II, S. 309 (27.2.1879).

¹²⁵ Ebd., S. 424 (11.10.1879).

¹²⁶ Ebd., S. 829 (22.11.1881).

¹²⁷ Ebd., S. 129 (2.7.1878).

¹²⁸ Ebd., S. 94 (15.5.1878).

¹²⁹ Ebd., S. 247 (1.12.1878).

¹³⁰ Ebd., S. 290 (13.1.1879).

¹³¹ Ebd., S. 236f. (22.11.1878).

ten Brief an Angelo Neumann vom 23. Februar 1881 ausdrücklich von ihr distanziert. Als Bernhard Förster, einer der rüdesten Vertreter des politischen Antisemitismus zu dieser Zeit, 1880 eine Massenpetition gegen das vermeintliche Überhandnehmen des Judentums initiiert, lehnt Wagner eine Unterschrift seinerseits ab.^{f32}

Neumann gegenüber nennt Wagner auch einen theoretischen Grund für seine Ablehnung der antisemitischen Bewegung: „Ein nächstens in den ‚Bayreuther Blättern‘ erscheinender Aufsatz von mir wird dies in einer Weise bekunden, daß Geistvollen es sogar unmöglich werden dürfte, mich mit jener Bewegung in Beziehung zu bringen.“ Es handelt sich hier um den Aufsatz „Heldenthum und Christenthum“ (1881), in dessen Mittelpunkt der Gedanke einer Überwindung der „Rassengegensätze“ steht. Man könne sich nicht davor verschließen, „daß das menschliche Geschlecht aus unausgleichbar ungleichen Racen besteht“, f33 heißt es zunächst unter Berufung auf Gobineaus „Essai sur l’inégalité des races humaines“ (1853–1855). Und doch sei „beim Überblick aller Racen die Einheit der menschlichen Gattung unmöglich zu verkennen“; in dem sie konstituierenden Moment sei „die Anlage zur höchsten moralischen Entwicklung“ zu erfassen. f34 Gegen die Ungleichheit der „Rassen“ gibt es für Wagner ein „Antidot“, dessen Genuss gerade den „niedrigsten Racen“ – im Abendmahl als „dem einzigen ächten Sakramente der christlichen Religion“ – zur Gleichheit mit den höheren verhilft: das „Blut Jesu“. f35 „Das Blut des Heilandes, von seinem Haupte, aus seinen Wunden am Kreuze fließend, – wer wollte frevelnd fragen, ob es der weißen, oder welcher Race sonst angehörte? Wenn wir es göttlich nennen, so dürfte seinem Quelle ahnungsvoll einzig in Dem, was wir als die Einheit der menschlichen Gattung ausmachend bezeichneten, zu nahen sein, nämlich in der Fähigkeit zu bewußtem Leiden.“ f36

Das ist indirekt gegen Arthur de Gobineau gerichtet. „Gedenkt man des Evangeliums“, bemerkte Wagner bereits am 14. Februar 1881 – einen Tag, nachdem er mit Gobineaus Essay

bekannt wurde –, wisse man, „daß es auf etwas anders ankommt als auf Racenstärke“. f37 Trotz aller persönlichen Sympathie und Bewunderung für Gobineau protestierte er in den Gesprächen mit Cosima immer wieder gegen dessen fatalistischen Rassengedanken. So merkwürdig es heute klingen mag: Wagner war zwar Antisemit, aber kein Rassist, Gobineau hingegen Rassist, aber kein Antisemit. „Bei Tisch explodiert er förmlich zu Gunsten des Christlichen gegenüber dem Racengedanken“, schreibt Cosima am 2. Juni 1881. f38 Seine eigene Musik, sein *Tristan* ist in seinen Augen „die Musik für die Aufhebung aller Schranken, also auch der Racen“. f39

Das „Blut des Heilandes“ könne als „göttliches Sublimat“ der „ganzen leidenden menschlichen Gattung (...) nicht für das Interesse einer noch so bevorzugten Race fließen; vielmehr spendet es sich dem ganzen menschlichen Geschlechte“, schreibt Wagner in „Heldenthum und Christenthum“. f40 Im Geiste Jesu solle sich die Verwandlung der Menschheit von einem „natürlichen“, durch den Antagonismus der „Rassen“ bestimmten Zustand zu einem „moralischen“ vollziehen, der die allgemeine Übereinstimmung der menschlichen Gattung verwirkliche. f41

Vor diesem Hintergrund ist die widersprüchliche Haltung zum Judentum beim späten Wagner zu sehen. Einerseits kann er sich nicht von seiner grundlosen neurotischen Zwangsvorstellung einer Verfolgung seiner Person und seines Werks von jüdischer Seite befreien, sieht sich vielmehr in ihr durch die neue antisemitische Bewegung bestätigt, andererseits widerspricht diese Bewegung seiner Überzeugung von der Einheit des Menschengeschlechts und der bloßen „Vorläufigkeit“ des „Rassengegensatzes“. In dieser Überzeugung aber sieht Richard Wagner die Grundlage seines eigenen musikdramatischen Werks, das sich dergestalt über die antisemitische Obsession seines Autors erhebt.

f37 C. Wagner (Anm. 24), S. 690 (14. 2. 1881).

f38 Ebd., S. 744 (2. 6. 1881).

f39 Ebd., S. 751 (19. 6. 1881).

f40 R. Wagner (Anm. 7), Bd. X, S. 282f.

f41 Ebd., S. 284f. Diese Zusammenhänge sind am vorzüglichsten dargestellt bei Wolf-Daniel Hartwich, Religion und Kunst beim späten Wagner, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 40 (1996), S. 297–323.

f32 Vgl. ebd., S. 546 (16. 6. 1880).

f33 R. Wagner (Anm. 7), Bd. X, S. 275.

f34 Ebd., S. 276f. (Hervorhebung im Original).

f35 Ebd., S. 283.

f36 Ebd., S. 280f.

Eberhard Straub

Wagner und Verdi – Nationalkomponisten oder Europäer?

Kein Zweifel, daß neben vielen hohen Zusammenfassungen auch der Begriff ‚Europa‘ fragwürdig geworden ist“, bemerkte 1925

Eberhard Straub

Dr. phil. habil., geb. 1940; freier Journalist; zuvor Redakteur im Feuilleton verschiedener Zeitungen; Autor des Buches „Wagner und Verdi. Zwei Europäer im 19. Jahrhundert“ (2012). eberhard.straub@gmx.de www.eberhard-straub.de

Hugo von Hofmannsthal. Er hielt eine angespannte Bemühung für erforderlich, um geistig so ungesicherte Vorstellungen wie „Europäer“ und „europäisch“ abermals zu sichern.¹ Trotz mancher Einigungen in Europa gelang diese

„schöpferische Restauration“ nicht mehr. Denn es fehlten die dafür notwendigen Repräsentanten eines geistigen Europa, die trotz parteilicher und ideologischer Unterschiede allgemein als solche anerkannt wurden. Ab den 1990er Jahren flüchtete Europa in den gemeinsamen Markt, es schrumpfte auf den Euro, und die Europäer entwickelten sich zu *Europayern*. Sie bedürfen keiner geistig-kulturellen Rechtfertigungen ihrer handfesten Wertegemeinschaft. Deshalb fällt es ihnen ziemlich schwer, in Gestalten aus der Vergangenheit deren unmittelbar europäischen Charakter wahrzunehmen, etwa bei Richard Wagner und Giuseppe Verdi, die beide 1813 geboren wurden. Selbstverständlich begriffen sich diese beiden größten Dramatiker des 19. Jahrhunderts als Deutscher oder Italiener, doch damit eben als Erben und im Zusammenhang einer gemeinsamen Welt, die damals mit gesteigertem Pathos Europa genannt wurde. „Große Menschen haben die eigene Nation zum Schicksal, Europa zum Erlebnis“, um noch einmal auf Hofmannsthal zurück zu kommen.²

Verdi und Wagner wuchsen noch nicht im Nationalstaat auf. Es gab ganz verschieden

begründete Erwartungen auf eine nationale Einheit, von der weder Italiener noch Deutsche klare Vorstellungen besaßen, weil sie nie politisch vereint in einem Staat zusammengelebt hatten. Die *Italia* oder *Germania* meinte nicht unbedingt das Vaterland oder die Nation, sondern beides bezog sich meist auf kleinere politische Verbindungen. Man konnte mühelos von der toscanischen oder venezianischen wie von der sächsischen oder bayerischen Nation reden. Verdi blieb immer seiner Heimat, dem Herzogtum Parma, eng verbunden. Wagner hatte keinen Grund, seit sein König ihn als sozialen Revolutionär ab Mai 1849 verfolgte, in seinem Gemüt Sachsens weiterhin einen bevorzugten Platz zu bewahren. Er sprach mit wachsender Ungeduld von seinen sächsischen Nationalverwandten, vor allem von Leipzigern und Dresdnern, von deren Enge und ihrem Dünkel. Italienisch und deutsch gebrauchten Verdi und Wagner in Verbindung mit der jeweiligen, den Regionen übergeordneten Kunst, Literatur und Musik. Es war die gemeinsame Kultur und Sprache, die Italienern und Deutschen eine Vorstellung von ihrer geistgeprägten Zusammengehörigkeit vermittelte. Aber auch die „Kulturnation“ war erheblichen Spannungen ausgesetzt.

Herkunft und Bildungswege

Sachsens Herrscher waren trotz der Reformation immer gut kaiserlich gewesen. Es fiel ihnen sehr schwer – und mit ihnen ihren Untertanen – in Brandenburgern und Preußen nicht den Feind und Barbaren zu vermuten. Sie hatten zu oft schlechte Erfahrungen mit Preußen als Besatzungsmacht gemacht, zuletzt nach der Völkerschlacht bei Leipzig im Oktober 1813. Wagner zeigte zeit seines Lebens eine unverhohlene Abneigung gegen „die Preußen“ und das öde Berlin mit seinen Kulturbeamten, die auch den Geist möglichst disziplinieren und auf den Staatszweck verpflichten wollten. Seine Abscheu vor dem Fabrik- und Kasernenstaat Preußen hielt seine zweite Frau Cosima in ihrem Tagebuch fest und damit für eine vorerst noch recht unbestimmte Nachwelt. Seine ersten Reisen noch als Schüler führten ihn nach Prag und Wien. Ein wichti-

¹ Hugo von Hofmannsthal, Gesammelte Werke. Prosa IV, Frankfurt/M. 1966, S. 75.

² Ebd., S. 242.

ges Element seiner Bildung blieb von da an die Anteilnahme am Wiener Volkstheater, das so viele Anregungen aus der italienischen Commedia dell'Arte empfang, auf die auch er später gerne zurückgriff.

Verdi war in der Nähe des 1813 noch französischen Parma geboren, das ab 1815 wieder ein selbstständiges Herzogtum wurde. Er stand – wie Wagner – von Jugend an im Einflussbereich Österreichs. Seine Eltern taufte ihn auf die Namen Giuseppe und Francesco, was ihn zum Namensvetter seines zeitweiligen Königs und Kaisers Franz Joseph machte. Dieser war ihm immer ein gnädiger König, der auch nach dem Verlust Lombardo-Venetiens seinen ehemaligen Untertan und Mitbürger ehrte und auszeichnete. Der Name Joseph erinnerte auch an den Reformkaiser Joseph II., der vor allem unter mailändischen Aufklärern sehr populär war. „Josephinismus“ resümierte für Norditaliener wie für die intellektuellen Österreicher den rationalen Verwaltungs-, Gesetzes- und Rechtsstaat. Verdi kam aus dem Kleinbürgertum, sein Vater entsprach einem heutigen Betreiber einer Bar mit etwas Landwirtschaft. Er besuchte das Gymnasium und lernte neben Latein auch Hochitalienisch, die Literatursprache, und damit auch die Sprache der Opern. Er wurde mit den antiken Klassikern vertraut und mit den italienischen Dichtern von Petrarca bis Manzoni, dem zu Ehren Verdi später seine *Messa da Requiem* schrieb. Er las viel, auch französische Bücher in italienischer Übersetzung, vor allem aber Shakespeare. Sein bevorzugter epischer Dichter, den er noch über Homer und Vergil stellte, blieb stets Dante. Dem heroischen Tasso zog er den verspielteren Ariost vor.

Wagners Vater, der im Herbst 1813 starb, war Akademiker, ein höherer Polizeibeamter mit literarischen Neigungen, sein Stiefvater allerdings Maler und Schauspieler. So wuchsen der junge Richard und seine Schwestern in einem für Bürger noch recht zweifelhaftem Milieu auf, das sie kaum vom „fahrenden Volk“ unterscheiden wollten. Goethe schilderte diese Welt in seinem *Wilhelm Meister*. Richard Wagner besuchte wie Verdi das klassische Gymnasium, begeisterte sich mehr für Griechisch als für Latein und überraschte seine Lehrer mit seinen philologischen Neigungen. Die griechischen Tragiker wurden ihm zum Bildungserlebnis und über sie die alten Mythen. Sein Leipziger Onkel Adolf war ein bedeutender

Romanist, der freilich die Universitäten als geistesferne Dressuranstalten ablehnte und deshalb als Privatgelehrter mit seinem universalen Wissen wucherte. Er machte Richard mit Dante vertraut, mit Bojardo, Ariost und Tasso, mit den Italienern bis hin zu den dramatischen Venezianern des späten 18. Jahrhunderts, Carlo Gozzi und Goldoni. Dantes *Göttliche Komödie* bewunderte Wagner und las immer wieder in ihr. Übrigens gehörte König Johann von Sachsen, der dem Revolutionär Wagner 1862 nur widerstrebend verzieh, zu den gründlichsten Kennern Dantes zu seiner Zeit. Der Vielleser Wagner eignete sich die zeitgenössische deutsche Literatur an, entdeckte Shakespeare und die Spanier. Calderon und Cervantes begleiteten ihn sein Leben lang.

Die literarische Bildung Verdis und Wagners entsprach den Ansprüchen der Zeit im gesamten Europa. Beide lernten Französisch und erschlossen sich darüber die französische Literatur, zu der auch die Libretti der französischen Opern gehörten. Wagner lernte auch Englisch, um sich Shakespeare besser annähern zu können, und Italienisch anhand der Opernbücher. Wie Verdi war er ein leidenschaftlicher Leser von Zeitschriften, und das hieß vor allem von französischen, weil sie am ausführlichsten über Europa unterrichteten. Für Wagner kam hinzu, dass er ab 1849 als Flüchtling im Ausland lebte und auch nach 1862, als er sich wieder überall in Deutschland aufhalten durfte, erhebliche Zeit weiterhin im Ausland verbrachte und überhaupt nie wieder recht heimisch in Deutschland wurde. Im Ausland sprach er auch vorzugsweise Französisch und, wie Franzosen beteuerten, durchaus manierlich und flüssig.

Für Verdi wurde Lesen und Reden auf Französisch zur unvermeidlichen Gewohnheit, da er ab 1847 bis zu einem Tod 37 Mal nach Paris reiste und oft für lange Zeiträume dort verweilte. Deutsche Literatur in italienischer Übersetzung lernte Verdi in Mailand kennen, seit er dort ab 1834 studierte. Nach und nach eignete er sich die Werke Schillers und Goethes an und kannte die Theorien der Gebrüder Schlegel zum europäischen Theater.

Politische (Zurück-)Haltung

In Mailand, der Hauptstadt des Königreiches Lombardo-Venetiens, das zum Kaiserreich

Österreich gehörte, war das geistige Ambiente, die „Luft zwischen den Dingen“, kräftig mit deutschen Aromen gewürzt. Einen der besten Freunde für sein ganzes Leben gewann Verdi im Dichter Andrea Maffei. Die Maffei kamen ursprünglich aus Verona und vermischten sich mit den freiherrlichen Geschlechtern in Welsch-Tirol, dem heutigen Trentino. Ein Onkel Maffeis lehrte in München italienische Literatur, wo Andrea auch studierte.^f Er bemühte sich anschließend, die Italiener mit der deutschen Dichtung bekannt zu machen. Mit seiner Begeisterung für Schiller steckte er bald den jungen Verdi an – eine Begeisterung, die ihn mit Wagner, wie so vieles, verbunden hätte, wenn sie sich je begegnet wären.

Die Mailänder Aristokratie, die dort die soziale Rolle spielte, die in den deutschen Staaten das Bildungsbürgertum einnahm, hatte keine Scheu vor deutschen Beamten, Offizieren oder Künstlern, vor allem nicht vor bayerisch-österreichischen Standesgenossen, mit denen sie sich verschwängerte. Mailand, auch Venedig oder Verona waren keine antikaiserlichen, schroff antideutschen Städte. Die Österreicher galten noch als *tedeschi*, als Deutsche, die sie damals ja auch sein und bleiben wollten. In Norditalien wurde die kaiserliche Verwaltung geschätzt. Es waren auch genug Erinnerungen an Maria Theresia lebendig geblieben, die als Herzogin von Mailand viel Rücksicht auf die herkömmlichen Rechtsgewohnheiten genommen hatte. Erst nach der Einigung Italiens 1860 kam die Legende vom dauernden Unmut geknechteter Mailänder oder Venezianer auf. Die kaiserlich-königlichen Beamten vermissten zwar eine überzeugte Partei, die mit gewissem Enthusiasmus für die Dynastie und das Reich warb, fürchteten aber die meisten liberalen Kritiker in ihren Kaffeehäusern nicht sonderlich.^f

Tatsächlich waren sich die Eiferer für ein freies Italien gar nicht einig, was für ein Italien sie wünschten, ein geeintes Norditalien, ein gesamtes Italien, ob nun als Föderation von Monarchien verfasst oder als zentralisierende Republik. Völlig ungewiss war die Zukunft

des Papstes und des Kirchenstaates. Manche konnten sich einen italienischen Bund mit dem Papst vorstellen, was allerdings kaum mit dem Status der Weltkirche zu vereinbaren war. Wie unter den Deutschen gab es sehr verschiedene Vorstellungen von einem wünschenswerten einigen und gemeinsamen Vaterland.

Der junge Verdi aus der Provinz schwärmte für die Republik und ließ sich einen Bart wachsen. Seine beiden Kinder aus der ersten Ehe, die früh starben, nannte er Virginia und Icilio nach einer republikanischen Tragödie Vittorio Alfieris. Den Bart nahm er zwar nie ab, doch unter höflichen Aristokraten lernte er, in politischen Angelegenheiten großzügiger zu denken und die Weltklugheit unter eleganten Kindern der Welt nicht allzu energisch herauszufordern. Im Gegenteil: Der soziale Aufsteiger brauchte Freunde und Gönner, er besaß Ehrgeiz, eben auch gesellschaftlichen, was hieß, die liebenswürdigen Lebensformen der Aristokratie anzunehmen. Verdi wuchs in sie hinein und trat, trotz vieler schlechter Launen, zunehmend wie ein lässiger Adliger auf, der sich später, wie es sich gehörte, gerne auf seine ländliche Villa zurückzog, um dort mit Frau und Freunden adeliges Landleben bei gutem Essen, lebhafter Konversation und Spaziergängen im Park zu führen.

Für einen sozialen Aufsteiger und Künstler, der Erfolg haben wollte, empfahl sich politische Zurückhaltung, um in Mailand, Venedig und Triest aufgeführt werden zu können, um sich von dort aus in Wien bekannt zu machen und so die deutschen Bühnen zu erreichen. Verdi fiel den Behörden in keiner Weise als politisch aufgeregt auf. Seine Opern sind sofort und unter kräftigem Beifall in Wien und dann in anderen deutschen Hoftheatern gespielt worden. Es ist eine nachträglich erdachte Legende, dass etwa *Nabucco*, *I Lombardi* oder *Ernani* Dramen gewesen wären, die mit Chören oder Ensembles nationale Leidenschaften erregen sollten.^f *Nabucco* war schon 1838 zur Freude des Kaisers Ferdinand und seiner Frau (allerdings als Ballett) in Mailand aufgeführt worden. Verdi griff auf diese Erfolgsnummer zurück, um ganz sicher zu gehen, indem er ein von der Zensur und höchsten Herrschaften gebilligtes Sujet bearbeitete. Das ist ihm voll-

^f Vgl. Marta Marri Tonrelli, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Riva 1999.

^f Vgl. Denis Mack Smith, *The making of Italy. 1796–1870*, London 1968; Franco della Peruta, *Milano nel risorgimento: dall'età napoleonica alle cinque giornate*, Milano 1998.

^f Vgl. Birgit Pauls, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationalbildung*, Berlin 1996.

Kunst als Mittel zur inneren Freiheit

auf gelungen. Wird hier die *patria* beschworen, ist das kein eindringlicher Hinweis auf eine mögliche italienische Nation.

In Rossinis *Guillaume Tell* (nach Schillers Drama) wird ununterbrochen *patrie* und *liberté* gerufen, beides immer nur mit Rücksicht auf die drei Urkantone, noch nicht einmal auf die spätere Schweiz. Freiheit und Vaterland gehören zum Repertoire bürgerlicher Rührstücke, weil der pflichtbewusste Familienvater und rechtschaffende Erwerbsmann ans teure Vaterland denken soll, an das Gemeinwohl und den Nutzen und Schutz, den er daraus zieht.

Übrigens weilte Verdi 1848 in Paris, als die Mailänder wie so viele Europäer revolutionäre Experimente wagten. Mit der Kraft seines Herzens stand er den Mailändern aus der Ferne bei, vor allem aber war er damit beschäftigt, im unruhigen Paris seine Wertpapiere in Sicherheit zu bringen. Angeboten, Hymnen auf das Volk und patriotische Kampflieder zu schreiben, wick er aus. Dem Dramatiker Verdi ging es um Menschen und beziehungsreiche Situationen, aber nicht um vertonte Leitartikel und plakative Slogans. Darin unterschied er sich nicht von Wagner, der das „Allgemeinmenschliche“ in mythischen oder historischen Stoffen freilegen wollte. Denn Künstler mögen einer Nation angehören – ihr Werk, die Kunst, wendet sich der Menschheit zu, deren Würde in ihre Hand gegeben ist: „Bewahret sie!/Sie sinkt mich euch! Mit Euch wird sie sich heben“ – auf diese Weise bestimmte Schiller, auf den Verdi und Wagner unbedingt hörten, den sittlichen und befreienden Auftrag des Künstlers. Wagner wie Verdi schrieben deshalb keine nationalen Opern.

Wagner, obschon im Gegensatz zu Verdi als Teilnehmer am Dresdner Maiaufstand 1849 ein praktischer Revolutionär, verweigerte sich ebenfalls unmittelbarer Agitation, die dem Theater als moralischer Anstalt widersprach. Es ging Verdi und Wagner in ihren Opern um die innere Freiheit des mit sich selbst einigen Menschen, der überhaupt die Voraussetzung ist für eine auch im äußeren Sinne vereinigte Gemeinschaft der Freien. In diesem Sinne ist die innere Freiheit eine sehr politische Kraft, weil eine Freiheit ohne sittliches Fundament bloße Laune und unverbindliche Spielerei ist.¹⁶

¹⁶ Vgl. Alberto Signorini, *Individualità e libertà* in Vittorio Alfieri, Milano 1872.

Wie die meisten Künstler mussten auch Verdi und Wagner eine Antwort auf die Herausforderung finden, der Kunst eine soziale Funktion unter neuen Bedingungen zu sichern, eine sittliche Bestimmung zu erhalten, um sie davor zu bewahren, Teil des Amüsierimpressionismus zu werden, den eine mächtig anwachsende Kulturindustrie in Europa unterhielt. Sowohl Wagner wie Verdi bekämpften den Kulturbetrieb und die Theateroutine, die auf den Verbrauch leicht verkäuflicher, unterhaltender Ware bedacht waren für ein Publikum, das in der Freizeit von seiner Arbeitswelt, von der Wirklichkeit abgelenkt sein wollte. Doch wenn die Würde der Menschheit in des Künstlers Händen liege, dann dürfe er seine Aufgabe nicht darin erkennen, zahlende Kundschaft durch bloßen Zeitvertreib vor Langeweile zu bewahren. Vielmehr müsse er den Menschen von der Bühne aus mit sich selbst konfrontieren, mit seiner Bestimmung zur Freiheit, die allein seine Würde ausmache. Davon sprach der humanitäre Sozialist Giuseppe Mazzini, den sowohl Verdi als auch Wagner schätzten.

Mazzini war ein italienischer Sozialästhet, der von der „Musik der Zukunft“ und dem „Kunstwerk der Zukunft“ erhoffte, den sich selbst entfremdeten Menschen mit sich selbst und seiner Geschichte innig vertraut zu machen und ihm dabei zu helfen, sich von allen äußeren Zwängen zu befreien und Herr seiner selbst zu werden. Über die Vertreter des „Jungen Deutschlands“ gelangte Wagner unter den Einfluss der revolutionären Sammlungsbewegung „Junges Europa“, das Mazzini mit seinen Erwartungen verband. Durch eine europäische Musik, in der sich die nationalen Schulen ausgleichen, und ein europäisches Musikdrama, das italienische Melodie, deutschen Orchestersatz und französischen Sinn für bühnenwirksame Handlung vereint, sollte sich der Kontinent verjüngen. Im musikalischen Gesamtkunstwerk, das geschwisterlich alle Künste vereint, sah Mazzini eine Vorbereitung auf das künftige Gesamtkunstwerk einer neuen Gesellschaft, in der der Gegensatz von Geist und Leben, Bürger und Mensch, Individuum und Gesellschaft aufgehoben ist.¹⁷

¹⁷ Vgl. Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica*, Rimini 1977.

In der künftigen Einheit der Künste und nationalen Schulen feierte Mazzini die Seele der kommenden gesellschaftlichen Eintracht in einer Europäischen Union, die den ratlosen Bürgern und Menschen Halt gewährt und zur Ordnung ruft. Auf ihrer Grundlage werde die Kunst wieder wie im klassischen Athen zum Gesetzgeber und Stifter eines gemeinsamen gesellschaftlichen Glaubens, dem das mit der Macht der Musik verstärkte Wort auf der Bühne Überzeugungskraft verleiht. Vorerst sei die Musik noch machtlos und sprachlos. Sie spiele mechanisch mit Gezwitscher, Trillern und Koloraturen, nur bemüht um plötzliche Knalleffekte. Im selbstverliebten Virtuosen verurteilte Mazzini den verantwortungslosen Künstler, der die Kunst und ihre Zwecke verrate und nur um Beifall für seine Fertigkeiten bemüht sei, statt dramatischen Zusammenhängen und einer inneren Wahrheit zu folgen, die über den wahren Menschen und seine Möglichkeiten unterrichtet.

Das Theater der Zukunft werde ein totales Theater sein, in dem alles seinen Platz findet, auch das Groteske, Unheimliche oder Verkrüppelte. Das forderte zur gleichen Zeit auch der französische Dramatiker Victor Hugo, den Verdi und Wagner gründlich beachtet hatten. Denn das Bild auf der Bühne solle, wie Mazzini und Hugo erwarteten, von der Wahrheit des vollständigen Lebens künden, so wie es sich in der Welt als Geschichte in Geschichten darstellt, die vom immer gleichen Menschen handeln, dem betrügenden, liebenden, geschändeten oder über sich und seine Schwächen triumphierenden. Solche Überlegungen standen im Zusammenhang mit allen möglichen sozialästhetischen Entwürfen von Schiller bis hin zu den französischen Frühsozialisten.

Die Kunst als Mittel zur inneren Freiheit, um mit ihr gerüstet auch eine äußere durchzusetzen, brauchte aber nicht nur die Theorie. Solche Vorstellungen ließen sich durchaus aus den Werken der großen Dramatiker gewinnen, ob nun Shakespeare, Calderon oder Schiller. Wagner, ein erster Musiksoziologe mit viel Neugier auf Theorien, zog seine besten Erkenntnisse aus der Lektüre der von ihm bewunderten europäischen Dichter. Darin war er wiederum Verdi ähnlich, der wohl der beste Kenner der dramatischen Literatur Europas war, aber es vermied, sich selbst als Theoretiker ins Spiel zu bringen. Doch das überzeugendste Argument eines Dramatikers sind ohnehin seine Werke,

übrigens auch bei Wagner, der nach 1849, als er vom deutschen Musikbetrieb ausgeschlossen wurde ohne im gesamteuropäischen eine Nische oder gar einen bevorzugten Platz zu finden, in die Kulturosoziologie auswich.

Grenzübergreifende Wechselwirkungen

Es war gar nicht so sehr Wagners Musik, die auf ihn neugierig machte – schließlich hatten die wenigsten Gelegenheit, sie zu hören. Vielmehr waren es seine theoretischen Ansätze, die dazu führten, dass er zu einem europäischen Avantgardisten erhoben wurde, zu einem Künstler, dem die Gegenwart nicht genügt, der das Vergangene vergangen sein lässt und nur daran denkt, in der Zukunft, für die er schreibt, anerkannt zu werden. Wie Verdi wollte auch Wagner jetzt und heute wirken, sonst wäre er kein Dramatiker gewesen. Die Leser und Deuter seiner Schriften, vorzugsweise erst einmal Franzosen, sahen in ihm einen der ihren wegen seiner Anlehnung an Saint-Simon und Proudhon, die so viel über die soziale Funktion der Kunst in einer neuen Gesellschaft liebender Solidarität geschrieben hatten. Es waren Franzosen, die Richard Wagner zum europäischen Ereignis machten. Ihnen verdankt er seinen Ruhm zu Zeiten, als Verdi überall gespielt wurde und Wagner nur ein intellektuelles Gerücht war, von dem Deutsche am allerwenigsten wussten. Unter ihnen blieb Wagner, der Emigrant, wie man schon damals solche nannte, die gezwungen wurden, Deutschland zu verlassen, immer ein Missverständnis, weil er zu international geworden war. Er lebte in der Schweiz und fuhr von dort aus kreuz und quer durch Europa, von Paris und London bis Moskau. Er brauchte die deutsche Provinz nicht, um berühmt zu werden, nicht einmal Wien und Berlin. Wagners Ruhm ist nicht von Deutschen gemacht worden.¹⁸

Verdi – kein politisch Verfolgter – wurde in Italien, auch in Deutschland vom Publikum begeistert aufgenommen, blieb aber unter den Kritikern umstritten. Von Paris aus machte er seinen Weg ebenfalls bis nach Russland, das damals ein selbstverständlicher Teil Europas war. Sein internationaler Ruhm machte ihn aber für die leidenschaftlichen Patrioten, die *italianissimi*, verdächtig, franzö-

¹⁸ Vgl. David C. Large/William Weber, *Wagnerism in european culture and politics*, Ithaca, NY 1984.

sischen, gar deutschen Einflüssen erlegen und ein internationaler Künstler geworden zu sein, der statt aus der *Italianità* und *Latinità* Licht und Selbstgewissheit zu saugen, immer dunkler, ungeselliger und fremder wurde und den Geist Rossinis – des vermeintlich letzten wahrhaften Italieners in der Musik – endlich verriet. Dieser allerdings suchte mit seinen letzten Werken eine Versöhnung mit dem französischen Geschmack und damit mit der Entwicklung zum Musiktheater wie sie die Italiener Cherubini und Spontini in Paris vorbereiteten.

Richard Wagner machte nie ein Hehl daraus, was er Spontini verdankte, Cherubini und Franzosen wie Aubert oder Halévy. Sie alle lösten sich von nationalen Schulen, sie strebten auch mit der Musik nach dramatischer Wahrheit, wie einst Gluck und Mozart, auf die sich sämtliche neuere Musikdramatiker und damit Internationalisten beriefen. Für Mazzini war Mozarts *Don Giovanni* eine Vorahnung europäischer Musik, eine Versöhnung deutscher Wissenschaftlichkeit und Strenge mit italienischer Lebenszugewandtheit, wie sie sich in den sprudelnden Melodien erweist. Wagner wie Verdi hatten Mozart, den sie beide verehrten, gründlich studiert. Überhaupt war ihre musikalische Bildung gar nicht national, sondern gesamt-europäisch, von Palestrina und Monteverdi bis hin zu Haydn, Mozart und Beethoven aber auch zu Bellini. Die größte Huldigung an diesen großen Komponisten, der Mozart genau kannte, ist das Liebesduett zwischen Tristan und Isolde, das leider auch in Italien nicht mehr italienisch gesungen wird.

Verdi würdigte im „göttlichen Schiller“ neben Shakespeare ein verpflichtendes Vorbild. Darin war er mit Wagner einer Meinung. Seltsamerweise erkannte er aber in Wagners Dramen, mit denen er sich nach dessen Tod nur lustlos beschäftigte (schließlich war Wagner zu einem zunehmend lästigen Konkurrenten geworden), gar nicht die italienischen Motive, ohne die Wagner dramatisch nicht angekommen wäre. Bei den italienischen Dramatikern Ariost und Tasso gibt es kämpfende, liebende Kriegerinnen, Brünnhilden als Amazonen. Rinaldo, eine Hauptfigur in Tassos *La Gerusalemme Liberata* (Das befreite Jerusalem), erlebt mit Armida alle Wonnen, die Wagners Tannhäuser bei Venus fand. Er befreit sich als christlicher Ritter von ihr, verzweifelt in der

Langeweile, die eine rein ästhetische Existenz bereithält. Überall gibt es Zwerge und Riesen, Ringe, die manche Macht verheißt, und schreckliche Feuer, die ein siegreicher und unverletzbarer Held wie Rinaldo mühe- und furchtlos durchschreitet.

Verdi wie Wagner organisierten ihren Ruhm von Paris aus, der Welthauptstadt im weiten Reich der Musik. Dort wurden sie als Antipoden wahrgenommen und gegeneinander ausgespielt. Von Paris aus wurde Verdi, der sich französischen Einflüssen nicht verweigerte, zum europäischen Ereignis. Pariser Dichter und Journalisten, Maler, Soziologen, auch Politiker steckten mit ihrem *wagnerism* die übrige Welt an. Erstaunlicherweise waren es spätestens ab 1913 die Deutschen, die Wagner entzauberten und sich auf den Europäer Mozart besannen oder auf Verdi, in dem sie bei seinem Tod 1901 den letzten großen Europäer des 19. Jahrhunderts würdigten. In den 1920er Jahren ging von Dresden eine Verdi-Renaissance aus, die allmählich die gesamte Welt ergriff.

Nach 1945, den mannigfachen Zusammenbrüchen, verlangten viele Italiener nach Wagner, um verstehen zu können, warum die Götter, die bürgerliche Welt des 19. Jahrhunderts ihrem Ende entgegenliefen. Die Götterdämmerung war gerade erlebt worden in einem schrecklichen Bürgerkrieg seit Herbst 1943. Italien veranstaltete danach eine Wagner-Renaissance, die bis heute andauert. Schließlich ist Wagner – wie Verdi – Ehrenbürger von Bologna, also Italiener *honoris causa*. Aber auch Venedig, wo er starb, oder Palermo, wo er so gerne lebte und den *Parsifal* vollendete, verstehen sich heute als „Wagnerstädte“, wie Wien, München, Dresden und Berlin als die Mittelpunkte entschiedener Rückbesinnung auf Verdi.

Wagner und Verdi sind keine Gegensätze, vor allem keine nationalen, sie sind die letzten großen Europäer, die der Welt noch einmal versicherten: „Wo ein großer Gedanke wird, ist Europa“, wie Hugo von Hofmannsthal hoffen machen wollte – mitten in der Krise Europas nach 1918, die bis heute nicht überwunden ist.

Anno Mungen

Wagner-User: Aneignungen und Weiterführungen

Einer Generation, die mit Google, mobilen Telefonen, Chats im Netz, Videospiele und E-Book-Readern aufwächst, wird man als Lehrender anders begegnen als damalige

Anno Mungen

Dr. phil., geb. 1961; Professor für Musikwissenschaft, Leiter des Forschungsinstituts für Musiktheater und Inhaber des Lehrstuhls für Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters an der Universität Bayreuth, 95349 Schloss Thurnau. anno.mungen@uni-bayreuth.de

Lehrer, deren Schülerinnen und Schüler mit festen Telefonen, Radio, Fernsehen, Kino, Schallplatten und Büchern groß wurden. Die Informationen aus dem Internet, die Clips aus Youtube, die Kurznachrichten auf Smartphones

und Twitter sind wie Schnipsel eines nicht enden wollenden Patchworks. Ein Ganzes existiert nicht. Unterbrechung und Diskontinuität sind die eigentlich prägenden Faktoren unserer Zeit: von Informationen, Bildern und Sounds. Die Oper mit ihrem Repertoire wirkt demgegenüber wie ein Museum und erscheint als Repräsentant einer anderen Zeit, die künstlerisch einen Anspruch nach Ganzheit einforderte und formulierte. Richard Wagner, seine Festspiele und die Idee vom Gesamtkunstwerk sind Zeugen dieser Zeit. Die Opernklassiker von Mozart über Verdi, von Wagner bis Puccini und Strauß umfassen lange Zeitspannen, von denen Wagner die längsten überbrückt: bis zu viereinhalb Stunden (oder sogar 16 Stunden im *Ring des Nibelungen*). Der Zuschauer „eingeschlossen“ im Innenraum des Theaters – ohne Handy und Kontakt nach außen –, seine Nervosität vor der Aufführung, das Handy in der Hand und letzte Nachrichten „checkend“, ist im Übergang von der Welt des Disparaten in die museale Welt des Ganzen angesiedelt.

Ist Wagners Erbe, das auf einem Werk beruht, das einst medial und ästhetisch weit in eine unbestimmte Zeit verwies, heute mehr als nur museales Drama, das sich – wie im *Ring* –

zwar um aktuelle Themen wie der Sehnsucht nach Macht, der Gier nach Geld, der Sexualität und dem Verhältnis der Geschlechter kümmert, aber doch auch als Kommunikationsform recht veraltet daherkommt? Was bedeutet das Phänomen Wagner für die Gesellschaft heute, jenseits seines Werks und der Überlegungen, die sich an die Allgemeinplätze der immer wieder repetierten Wagner-Aufregung knüpfen, dass er politisch kontrovers einzuschätzen sei, dass er Antisemit war,¹ dass er soziale Utopien verfolgte? Wagner-Aufführungen finden 2013 in noch vermehrter Weise statt. Aber es sind im Jubiläumsjahr überraschend wenig Ansätze zu finden, die daran anknüpfen, dass Wagner ein Neuerer war und die Frage „Warum Wagner?“² ernst nehmen. Das Werk der Opern steht im Zentrum des Jubiläums und nicht das ideengeschichtliche Potenzial.

In dem Sinne, dass das Phänomen Wagner mehr ermöglichen könnte, als es das Jubiläumsjahr bislang zeigt, stellt dieser Beitrag zu „Wagner-Usern“ aktuelle Rezeptionsmodelle in den Mittelpunkt. Die zusammengestellten Beispiele einer Wagner-Rezeption sind einerseits sehr unterschiedlich, stehen aber andererseits alle im Kontext von Konzepten, die sich um Bildung bemühen. Sie sind zudem – uns dies ist sowohl bei Wagner als auch bei Bildung naheliegend – mit den medialen Gegebenheiten von Ort und Zeit befasst: Wagnerarbeit ist Medienarbeit.³ Eine studentische Arbeitsgruppe der Universität Bayreuth wird zu Usern dieses Wagners ebenso wie Christoph Schlingensiefel oder Bertha von Suttner.

Vernetzungsvisionen ohne Wagner

Die Oper war vom 17. bis 20. Jahrhundert wichtiger Spiegel der Gesellschaft, in der diese sich repräsentierte und sich – spätestens seit Giacomo Meyerbeer – auch kritisch mit sich selbst auseinandersetzte. Höhepunkt der kritischen Haltung von Oper im 19. Jahrhundert ist Wagners *Ring des Nibelungen*. Das immense Interesse an der Oper bröckelt erst mit der Verbreitung des Films ab Anfang des 20. Jahrhun-

¹ Vgl. Dirk Kurbjuweit, Wagners Schatten, in: Der Spiegel, Nr. 14 vom 20. 3. 2013, S. 112–120.

² Die Deutsche Bühne, 84 (2013), mit dem Schwerpunkt „Warum Wagner?“

³ Vgl. Johanna Dombois/Richard Klein, Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters, Stuttgart 2012.

derts. Der Paradigmenwechsel – weg vom alten Medium Oper hin zu neuen Medien – ließ sich in einer 1910 vom Journalisten Arthur Brehmer herausgegebenen Publikation, welche die „Welt in 100 Jahren“ in den Blick nahm, bereits erahnen.^f Wagners Musik- und Kunstverständnis ist theoretisch wie pragmatisch ebenso an der Zukunft orientiert, wie Wagner zugleich die Gattung Oper als veraltet erkennt, sie weitblickend reformiert und in den Kontext von Gesamtkunst- und Festspielidee stellt. Den Film mit Kino hat er als demokratische und massentaugliche Kunstform antizipiert. Blickt man in die Publikation von Brehmer, in der eine Reihe von damals sehr prominenten Autoren und Autorinnen sich Visionen für das Jahr 2009 – also in etwa unsere Gegenwart – erdachten, so stellt man fest, dass der Oper hier keine Bedeutung beigemessen wird. Zwar taucht der Name Wagner an einigen Stellen auf. Die Gattung Oper selbst aber, die ja zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchaus noch mit vielen Neukompositionen bedient wurde, wird nicht als zukunftsträchtig angesehen: weder im Aufsatz von Wilhelm Kienzl „Die Musik in 100 Jahren. Eine überflüssige Betrachtung“ noch in Max Burckhardts „Das Theater in 100 Jahren“.

Die Zukunftsforscher des beginnenden 20. Jahrhunderts interessierten mediale Verbreitungsoptionen, die einhergingen mit Vorstellungen von neuer kommunikativer Vernetzung mittels „drahtlosem Telephon“ oder der Erwartung, dass sich der Verkehr vor allem in die Luft verlagern würde. So lautet die Bildunterschrift zur Vision der Opernliveübertragung (*Abbildung*) entsprechend: „Die Stücke, die in London gespielt werden, werden selbst im ewigen Eis der Arktis oder Antarktis mittelst Fernseher und Fernsprecher auf einen Schirm reproduziert werden.“^f Die „große Oper am Südpol“ ermöglicht es, sich zur New Yorker „Theaterzeit“ dazu zu schalten: „Wie wär’s, wenn wir uns auch ein klein wenig Musik gönnten und uns die Oper ein Stündchen anhörten?“^g Wagners Name erscheint hierbei am Rand als Leitbild einer zeitgenössischen Oper des Jahres 2009: „Wissen Sie schon, was gegeben wird?“ „Jawohl. *Der Held der Lüfte.*“

^f Vgl. Arthur Brehmer (Hrsg.), *Die Welt in 100 Jahren*, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910, Hildesheim 2012.

^g Hudson Maxim, *Das 1000jährige Reich der Maschinen*, in: A. Brehmer (Anm. 4), S. 21.

^h Robert Sloss, *Das drahtlose Jahrhundert*, in: A. Brehmer (Anm. 4), S. 31.

Abbildung: Fernseh-Vision 1910 (Ernst Lübbert)



Die Stücke, die in London gespielt werden, werden selbst im ewigen Eis der Arktis oder Antarktis mittelst Fernseher und Fernsprecher auf einem Schirm reproduziert werden.

Quelle: Arthur Brehmer (Hrsg.), *Die Welt in 100 Jahren*, Berlin 1910, S. 21.

„(...) von Redfers, dem Wagner unserer Zeit? Das trifft sich famos.“ Und nun saßen die beiden Männer und lauschten – hier im ewigen Eise der Polarregion den Klängen und Stimmen der Newyorker Oper.“^f Tatsächlich weitet und demokratisiert die mediale Übertragungsoption von Wagner- und anderen Opern den Anspruch des Gesamtkunstwerks, wie Wagner es vorschwebte: auch im Kino unserer Zeit mit Liveübertragungen aus der Metropolitan Opera in New York von Lepages *Ring* etwa, zu dem wir heute Vorträge auf Youtube finden.^h

Suttners Bildungsfestspiele

Der Text mit dem Titel „Der Frieden in 100 Jahren“ wurde von Bertha von Suttner

^f Ebd. S. 31f.

^h Zum Beispiel: Gundula Kreuzer, *Performance, Media, Authenticity: Technologies of (Re)Production and the Metropolitan Opera's New Ring*, 30.11.2011, online: www.youtube.com/watch?v=nhQDqy8oJmY (6.5.2013).

beigesteuert, die 1905 mit dem Friedensnobelpreis ausgezeichnet worden war. Für den Zusammenhang hier ist der Einstieg in ihre Thematik von großem Interesse, welche die Ereignishaftigkeit und Unmittelbarkeit der Festspielidee mit einem Friedensappell sowie der Bedeutung von Bildung allgemein zusammenträgt. Sie skizziert zu Beginn ihres Beitrags eine Bildungseinrichtung, die den Ideen von Kommunikation durch mediale Vernetzung und Telefonie, wie sie der Band von Brehmer sonst durchzieht, genau entgegensteht: Ihr schwebt eine neue Art der Universität vor, die in der Landschaft und jenseits der Metropolen, dennoch als für Europa zentrale Einrichtung in der Schweiz mit globalem Anspruch zwischen den Gipfeln der Alpen beheimatet ist: „In der ‚Sorbonne von Europa‘ war für den 1. März 2009 ein Vortrag des berühmten brasilianischen Geschichtswissenschaftlers, Dr. Pedro Diaz, angesagt. Allwöchentlich las an dieser Universität ein Gelehrter aus einer anderen Metropole des Globus. Nicht nur die Vortragenden, auch die Zuhörer rekrutierten sich aus allen Weltgegenden.“⁹ Suttner führt ihr Friedenthema mit einer Bildungsallegorie ein. Ihre Utopie sieht eine Weltuniversität vor, die sich den wichtigen Themen der Zeit annimmt. Das Modell für diese Universität sind nun ausgerechnet Festspiele, die sich der Kunst und Oper widmen: „Wie man hundert Jahre früher von allen Ländern zu den Bayreuther Festspielen pilgerte, so kann man jetzt aus den übrigen Kontinenten nach der auf einem Schweizer Hochplateau als Prachtbau errichteten Sorbonne geflogen, um den Zelebritäten zu lauschen, die dort dozierten.“¹⁰

Der Vergleich mit den Bayreuther Festspielen des Jahres 1909 ist aufschlussreich. Die äußeren Bedingungen der Universität in den Alpen sind an den Wagnerfestspielen in Oberfranken orientiert. In der Abgeschlossenheit bestimmen die Landschaft sowie die dort jeweils speziell errichtete Architektur die Haltung des Publikums zum Dargebotenen. Ebenfalls vergleichbar ist der politische beziehungsweise gesellschaftliche Anspruch. Die Vorlesung wird zum Event, und die Kunstfestspiele werden zu Bildungsfestspielen weitergedacht. Ob die Bayreuther

⁹ Bertha von Suttner, *Der Frieden in 100 Jahren*, in: A. Brehmer (Anm. 4), S. 79–87, hier: S. 79.

¹⁰ Ebd.

Festspiele im Jahr 2009 aus der Perspektive des Jahres 1909 noch eine Zukunft hatten, ist zwar nicht Suttners Thema. Der Satz, der die Bayreuther Festspiele nennt, scheint aber eher die Prophezeiung zu enthalten, dass diese Geschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein Ende gefunden haben könnte.

Ein eigentliches Konzept lässt sich aus den wenigen Zeilen Suttners, in denen sie so etwas wie europäische Bildungsfestspiele in der Schweiz skizziert, nicht herauslesen. Sie verweist aber mit ihrer Idee auf etwas Zentrales: Wagners großes Potenzial zeigt sich an Entwürfen und Projekten, die sein Opernwerk hinter sich lassen. Dass die Festspiele eine Entwicklung hätten nehmen können, in der nicht mehr die Kunst, sondern die Bildung im Mittelpunkt steht, ist ein kreativer Gedanke.

Operndorf ohne Oper

Einem der großen Visionäre der Kunst unserer Zeit, Christoph Schlingensiefel, war Wagners Kunst wichtig für sein eigenes Schaffen, das auf gesellschaftliche Veränderung drängte. Schlingensiefel war in den Spielzeiten 2004 bis 2007 Regisseur der Bayreuther Festspiele, der konservativen Institution, die bis heute den Wagnermythos zelebriert. Er hat sich mit seinem *Parsifal*¹¹ diesem Bayreuth untergeordnet und zugleich eine der innovativsten Wagnerproduktionen vorgelegt.¹² Ihn hat am Phänomen Wagner, wie er schreibt, zunächst die Musik interessiert, wobei für ihn die „Frage nach dem Metaphysischen und der Transzendenz zentral“ war. Er suchte nach den „Kräften, die zwischen den Menschen walten und die uns entweder auf- oder entladen“.¹³ Als ihm aufgetragen wurde, den *Parsifal* zu inszenieren, begab er sich mit Enthusiasmus in das System Bayreuth.

¹¹ Vgl. Ulrike Hartung, *Das „multimediale Fragmentkunstwerk“: Christoph Schlingensiefels „Parsifal“*, in: Anno Mungen (Hrsg.), *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, Würzburg 2011, S. 317–336.

¹² Zur anderen Wagner-Inszenierung Schlingensiefels, dem *Fliegenden Holländer* für Manaus, vgl. Anna-Catharina Gebbers, *Der Fliegende Holländer in der Inszenierung von Christoph Schlingensiefel*, in: *Act. Zeitschrift für Musik & Performance*, (2012) 3, online: www.act.uni-bayreuth.de/de/archiv/201203/04_Gebbers_Schlingensiefel/index.html (6. 5. 2013).

¹³ Christoph Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, hrsg. von Aino Laberenz, Köln 2012, S. 138 f.

Der Bericht, den Schlingensiefel hierzu verfasste, ist weniger von Enttäuschung angesichts vieler Probleme geprägt, sondern vielmehr von seiner Freude über die eigen-tümliche Versöhnung mit dem damaligen Festspielleiter Wolfgang Wagner am Ende der vier Jahre. Rezeptionsästhetisch ge-bührt seinem *Parsifal* eine gleiche Stellung wie diejenige, die der berühmte Chéreau-*Ring* von 1976 erzielt hat.¹⁴ Schlingensiefel selbst verdeutlicht insbesondere den Sprung seines Ansatzes zum Regietheater, wenn er schreibt, dass es ihm nicht um „billige Aktualisierungsbilder“¹⁵ gegangen sei. Lassen sich solche Aktualisierungen des Regietheaters semantisch und symbolisch (im besten Falle) „auflösen“, so war Schlingensiefels *Parsifal*-Lektüre in diesem Sinne gerade nicht angelegt: weder zu „verstehen“, noch im Hinblick auf die Narration zu übersetzen. Die Forderung nach semantischer Auf-lösung drängte die Festspielleitung anzu-fragen, was er etwa „mit dem mehrmaligen Auftritt der dicken Frau“ bewirken wolle: „Die dicke Urmutter spielt nicht, sie singt nicht, steht nur herum und ist überdies fast unbekleidet, wenn nicht sogar nackt. Das kann und darf nicht Ihr werter Ernst sein, Herr Schlingensiefel.“¹⁶

Schlingensiefels Freiheit im *Parsifal* war wesentlich von seiner Beschäftigung mit Afrika geprägt. Sein offener Opernbegriff schärfte sich an seiner Arbeit in Bayreuth – einer-seits; und er ist andererseits zielgerichtet an einer Utopie orientiert: dem Operndorfpro-jekt. Wagners Konzeption seiner Vision für seine Festspiele einschließlich des finanziel-ten Meisterstücks der tatsächlichen Realisie-rung hat Schlingensiefel den Weg für sein eige-nes Projekt vorgegeben. „Oper“ ist hier keine Gattung, für die man ein Haus bräuchte, um sie aufzuführen, sondern eine Idee, die einen Ort hierfür benötigt. Oper könne nicht „ohne Leben, ohne Improvisationskunst, ohne Spiritualität“ vonstattengehen. Sie habe zudem eine politische Dimension und heilende Fähigkeiten.¹⁷ Das Opernkonzert von Schlingensiefel impliziert auch eine kriti-

¹⁴ Zum „Jahrhundert-*Ring*“ von Patrice Chéreau siehe auch den Beitrag von Sven Oliver Müller in dieser Ausgabe (*Anm. d. Red.*).

¹⁵ C. Schlingensiefel (*Anm.* 13), S. 138.

¹⁶ Wolfgang und Gudrun Wagner, zit. nach: ebd., S. 143.

¹⁷ Ebd., S. 165.

sche Haltung zu „unserem“, einem tradierten und konservierenden „Kunstbegriff“.¹⁸ Zu-gleich sind die Begriffe „Festspielhaus“ und „Oper“, wie sie das Afrika-Projekt verwen-det, um entsprechende Assoziationen auszu-lösen, auch Marketinginstrumente. Sie sollen die wohlhabende Schicht Europas zu Spen-den anregen. Das Operndorf Afrika wird sich also nicht um den Export einer Opern-kultur Europas nach Afrika kümmern, son-dern es geht von den dortigen kulturellen Be-dürfnissen aus.

Der Standort des Operndorfes in Burki-na Faso ist in der Nähe der Hauptstadt Oua-gadougou. Im Jahr 2010 hat die Festspielhaus Afrika GmbH mit dem Errichten der Bau-ten begonnen, die von dem in Berlin leben-den afrikanischen Architekten Francis Kéré entworfen wurden. Aino Laberenz, langjäh-rige Mitarbeiterin und Partnerin Schlingensiefels, setzt das Projekt nach dem Tod ihres Mannes (2010) fort. Das Operndorf ist primär Bildungseinrichtung. Es will vieles bie-ten, nur eben keine Oper: eine Schule mit Film- und Musikklassen, Werkstätten und Lager, Wohn- und Gästehäuser, Kantine, Bü-ros, Café, Siedlungen, Fußballplatz, Agrar-flächen, Restaurant, Krankenstation und eine Theaterbühne mit Festsaal und Proberäumen. Es ist ein *work in progress* und entwickelt sich gemeinsam mit den dort lebenden Menschen.

Bayreuth 2013 „Irrel!?“ mit Wagner

Das Projekt der Universität Bayreuth zum Wagnerjahr mit dem Titel „WagnerWorldWide2013“ (www2013.org) regt digitale Optionen von Kommunikation in Wissenschaft und Bildung an. Die Referate und Vorlesungen der Veranstaltungen sind auf einem eigenen Youtube-Kanal zu verfolgen.¹⁹ Digitale Ergänzungen erfährt das Projekt durch ein Facebook-Profil²⁰ und einen Conference Blog.²¹ Der globale Anspruch, der sich in der Ko-operation mit Universitäten in der Schweiz,

¹⁸ Ebd., S. 166.

¹⁹ www.youtube.com/wagnerworldwide (6.5.2013). Vgl. hier die erste Veranstaltung der Ringvorlesung im Oktober 2011, bei der die Idee und das Prinzip des Projekts ausführlich erläutert wurde.

²⁰ www.facebook.com/pages/WagnerWorldWide-2013/185151968180314 (6.5.2013).

²¹ <http://annomungen.blogspot.de/2013/02/when-i-came-up-with-my-idea-of.html> (6.5.2013).

den USA und China zeigt, entspricht der Bedeutung, die Wagner heute weltweit hat. Schon Brehmers Publikation von 1910 führte im Kontext der – wie er postulierte vollständigen – Mediatisierung von Oper einen entsprechenden Begriff ein: „Die Patti jener Zeit wird nicht nötig haben, erst weite Konzertreisen zu machen, denn jedes Theater der ganzen Welt wird sich das Weltrepertoire gleichzeitig zu eigen machen.“¹²² Das „Weltrepertoire“ steht für die Entwertung des Regionalen und des Nationalen. Wagners Opern sind heute Teil dieses Weltrepertoires ebenso wie die Musicals eines Andrew Lloyd Webber oder die Filme aus Holly- oder Bollywood.

Jenseits der klassischen Formate des akademischen Lernens wie der Vorlesung oder dem Seminar rückt *www2013*: ein seit Oktober 2012 vorbereitetes Ausstellungsprojekt als eine neue Art des Lehrformats in den Mittelpunkt der universitären Bildungsarbeit. Kuratiert wird die Ausstellung von acht Master-Studierenden der Studiengänge Geschichte sowie Musik und Performance, eröffnet wird sie zum Beginn der Bayreuther Festspiele im Juli 2013. Vorstellbar ist ein solches Projekt aber auch mit weniger Vorlauf. Das zugrunde gelegte Prinzip ist die Machbarkeit im (jeweils) gegebenen Rahmen, den im Falle der Bayreuther Ausstellung die universitäre Lehre vorgab. Dabei war von vorneherein klar, dass keine große Institution wie ein Museum zur Verfügung stand, die mit Erfahrung, Geld und Personal hätte zur Seite stehen können. Alle Ideen und Konzeptvorschläge mussten sich an dem orientieren, was realisierbar war: entweder mit einem Minibudget oder, wenn die entsprechenden Förderanträge durchgehen, mit gewissen finanziellen Mitteln. Wie im „armen Theater“ drängt ein als tragender oder als wichtig erachteter Gedanke nicht immer nach einer Umsetzung, der die große Bühnenmaschinerie – oder hier ein etabliertes Museum – auf den Plan ruft.

Das Konzept, das die Studierenden entwickelten, stellt unter anderem die Frage nach der Identifizierung der Bewohner Bayreuths mit einem für die Stadt so bedeutenden Phä-

nomen wie Wagner. Die „Wagnerstadt“ Bayreuth und ihr Verhältnis zur Wahrnehmung dieser Stadt an vielen anderen Orten in der Welt ist Ausgangspunkt der Ausstellung, der die Studierenden den Titel „Irre?! Richard Wagner. Eine Würdigung des Wahnsinns“ gaben. Sie blicken dabei auf „ihre“ Stadt, in die sie gekommen sind, um zu studieren, die aber auch in anderer Hinsicht viele Spuren in ihrer Biografie hinterlässt. Der Umstand, dass es sich bei Bayreuth um eine Festspielstadt handelt, ist für niemanden, der zum ersten Mal dorthin kommt, zu übersehen. Wagner hat somit ohnehin in das Leben der Bayreuther Studierenden eingegriffen. Und sie reagieren darauf: Sie sind zu Wagner-Usern geworden.

Wir begegnen unseren Studierenden heute selbstverständlich anders, als unsere eigenen Lehrer uns begegneten. Das ist aus vielen Gründen so. Die Rahmenbedingungen von Bildung (Bologna-Prozess) und die Medien der Bildung haben sich sehr gewandelt. Das Format der Ausstellung als Lehrformat ist ein Beispiel, wie man auf diesen Wandel konstruktiv reagieren kann. Es bietet ein Forum, zu diskutieren und zu erproben, wie die Themen Medialität und kulturelle Erfassung von Welt heute zusammenwirken. Bei den Vorbereitungen der Wagner-Ausstellung spielte der Umstand, dass Wagners Musik heute in medialer Form in extremer Weise Verbreitung gefunden hat, eine große Rolle. Das Beispiel der Musik zum Walkürenritt als Handy- oder Filmmusik ist jedem geläufig, auch wenn er oder sie den Zusammenhang mit Wagner nicht herstellt. Die Ausstellung aber wird (wohl) das Thema technische Medialität – vom Computer über das Handy zu Wagners Youtube-Vielfalt – im heute tatsächlich vernetzten Alltag nur am Rande einbringen. Vielleicht ist dies als eine Reaktion auf die Bilder- und Soundfluten zu werten, der sich die Ausstellungsmacher gewissermaßen entziehen. Musik wird in der Vielfalt der Bildeindrücke der Ausstellung zwar als Fernsehton an einer Stelle hörbar und ist hier – wohl eher scheppernd – als ironischer Kommentar auf die ineinander verflochtenen Klang- und Bildgefüge des Festspielhauses zu verstehen. Die drei Ausstellungsräume aber wollen eine eigene Atmosphäre herstellen, die an diesem Ort (im Haus der Bayreuther Klaviermanufaktur Steingraeber & Söhne) Erlebnisse ermöglicht. Die Ausstellung wird so gesehen selbst zum Medium.

¹²² H. Maxim (Anm. 5), S. 20. Adelina Patti war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine gefeierte Opernsängerin.

Wagner als Anreger

Welche Rahmenbedingungen in welcher örtlichen und historischen Situation man herstellt, um Bildung zu ermöglichen, ist ein Aspekt, der die drei geschilderten Beispiele verbindet. Unter ihnen gibt die „kleine“ Bayreuther Ausstellung den vielleicht klarsten Rahmen vor. Das Operndorfprojekt als „große“ Konzeption ist langfristig angelegt und muss sich entwickeln. Es basiert auf einer innovativen Auslegung der zentralen Begrifflichkeit „Oper“, die der Querdenker Schlingensiefel an Wagners Festspielkonzept historisch anschließt. Die Festspieluniversität Suttners ist nicht mehr als ein nur skizzenhaft dahingeworfener Gedanke, bei dem es vielleicht nie darum ging, diesen zu entwickeln. Der Festspieluniversität ist somit das Improvisatorische gleichsam im Zustand ihres flüchtigen Entwurfs inhärent, während die anderen Projekte die Improvisation zum Prinzip erheben: bei Schlingensiefel als *work in progress* auf eine lange und unbestimmte Zeit ohne sichere Finanzierung und bei der Ausstellung in einem viel kürzeren Zeitraum angesichts der Tatsache, dass die Beteiligten weder erfahrene Kustoden sind, noch das Budget feststeht. So gesehen findet sich hier ein weiteres gemeinsames Merkmal der drei Fallstudien einer besonderen Wagner-Rezeption.

Improvisation spielte auch bei Wagners weitgreifender Festspielidee eine Rolle, nicht zuletzt wegen der unsicheren finanziellen Ausgangslage. Mit der Etablierung der Festspiele als Institution heben sie sich dann aber von den drei hier vorgestellten Fällen deutlich ab, und die ursprüngliche Idee verliert zudem von der Freiheit des Beginns. Suttner und Schlingensiefel denken das Institutionelle aber auch. Ihre Vorstellung entwickeln sie aus der Festspielidee Wagners, während die Studierenden aus der aktuellen Situation der Festspielstadt Bayreuth einen Kommentar auf dieses Format geben, das sich heute nach außen hin jeglicher Improvisation entzieht und eher davon geprägt ist, dass es Abläufe und Inhalte seit weit über hundert Jahren gleichförmig wiederholt.

Das Operndorfprojekt Schlingensiefels, das sich von der Festspielidee Wagners hat inspirieren lassen, stellt den Bildungsgedanken in den Mittelpunkt und könnte seine Wir-

kung in der Art einer „Sozialen Plastik“ nach Joseph Beuys entfalten.²³ Schlingensiefel ist Wagner-User, weil er weiterdachte, was Wagners Festspielkonzept heute sein und bedeuten könnte. Suttners Idee von Globalität und kommunikativer Vernetzung über Wissenschaft im Bildungsfestival erhält Aktualität durch die heutigen Optionen des Onlinestudiums, durch die manche Vorlesungen bisweilen über 150 000 Menschen erreichen.²⁴ Geisteswissenschaftliche Vorlesungen bilden hier zwar noch die Ausnahme. Bertha von Suttner aber hätte ihrem Friedensprofessor Diaz wohl gerne diese Möglichkeiten eingerichtet, die sich die heutigen Eliteuniversitäten Stanford, Harvard und Co. nicht nehmen lassen, um ausgerechnet die Massen zu gewinnen.

Das Projekt der Geschichts- und Musiktheater-Studierenden in Bayreuth weist im Gegenzug zu digitalen Formen der Beschäftigung mit Wissenschaft und Kultur auf Handfestes hin, auf konkrete Arbeit, die sich vor Ort – hier dem *genius loci* – an Wagner 2013 abarbeitet. Es wäre schön, wenn dieses Projekt andere Arbeitsgruppen, Seminare oder Klassenverbände in Schulen, Universitäten oder anderen Bildungseinrichtungen, die Musik, Kunst und Kultur im Zentrum der Gesellschaft ansiedeln, anregen könnte und nach diesem Prinzip noch weitere Wagner-Ausstellungen entstehen: improvisierend, kreativ, die eigene Wahrnehmung in den Mittelpunkt rückend. Wagner, selbst überaus kreativ – das lernen wir im Ausstellungsprojekt ebenso wie im Rahmenprojekt *www2013*: – ist ein guter Anreger für andere Kreative: für Wagner-User heute.

²³ Beuys zufolge sollte „das kreative Handeln jedes Menschen (...) Kunst schaffen, und die Kunst sollte die Gesellschaft verändern“. Cara Schweitzer, „Das erweiterte Bewusstsein ist die Intuition“, 6.6.2008, www.bpb.de/51800 (6.5.2013).

²⁴ Vgl. Christoph Drösser/Uwe Jean Heuser, Harvard für alle Welt, in: Die Zeit vom 14.3.2013.

Hanns-Werner Heister

Eigenständigkeit und Engagement. Zu den politischen Dimensionen von Musik

Essay

Berührungspunkte, Verbindungen und wechselseitige Durchdringungen von Musik und Politik gibt es viele. Musik entsteht und wirkt im

Hanns-Werner Heister

Dr. phil., geb. 1946; Professor i. R. für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Harvestehuder Weg 12, 20148 Hamburg.
hwh@joki.de
www.hanns-werner-heister.de

Zusammenhang von Macht und Magie, von Manipulation und Gewalt, von Staat und Kirche, Religion und Rationalität, Rebellion und Zensur, Pazifismus und Militarismus, Markt und Monopolen.

Guiseppe Verdi protestierte mit der feierlichen Ketzerverbrennung im *Don Carlos* gegen geheiligte Unterdrückung, der *Walkürenritt* von Richard Wagner wurde prostituiert für reale Stuka-Angriffe auf polnische Städte oder einen imaginär-realen Hubschrauber-Angriff auf ein vietnamesisches Dorf wie im Film *Apocalypse Now*, und der im Vergleich zu Verdi und Wagner weniger bekannte Komponist Karl Amadeus Hartmann reagierte mit dem ausführlichen Zitat des *Hussitenchorals* zu Beginn seines Violinkonzerts *Concerto funebre* musikalisch-politisch auf den Münchner Vertrag von 1938, der die Tschechoslowakei den Nazis auslieferte.

Die vielfältigen und vielgestaltigen Beziehungen zwischen Macht, Herrschaft, Politik und Musik, die Einflüsse politischer Instanzen, staatlicher oder staatsförmiger Mächte auf Musik oder Eingriffe in Musik wie Musikkultur sind ein weites Feld. Dazu kommen die Rückwirkungen von Musik auf die

Gesellschaft wie etwa die, dass die Brüsseler Aufführung von Daniel-François-Esprit Aubers Oper *Die Stumme von Portici*, die einen Aufstand gegen Fremdherrschaft darstellt, ihrerseits zum Auslöser der belgischen Revolution von 1830 wurde. Dabei herrscht in der Regel eine Asymmetrie dahin gehend, dass die Wirkungen der Musik auf die Politik schwächer sind als in der umgekehrten Richtung. Hier wie im Folgenden steht Musik häufig für Kunst überhaupt. Ihre Besonderheit liegt vor allem in ihrem Material und ihren Techniken, in jenen von Franz von Schober und Franz Schubert in *An die Musik* besungenen „süßen Akkorden“, also der Verbindung von Geräuschen und Tönen in der Gleichzeitigkeit wie im Nacheinander.

Politik und Musik

Die Fügung „Musik und Politik“ trägt etwas: Als wären es zwei gleichberechtigte, gleich umfangreiche, gleichgewichtige Bereiche, die durch ein schlichtes „Und“ zu verbinden sind, demzufolge aber auch getrennt werden könnten. Wenn hier Politik vorangestellt wird, deutet die Reihenfolge eine Rangfolge und etwas von den Größen- und Abhängigkeitsbeziehungen an. Musik unterliegt einerseits den Bedingungen und Zwängen der Politik wie der Gesellschaft überhaupt: Orchester werden gegründet, erhalten, fusioniert oder aufgelöst, Musiker und Musikerinnen werden verfolgt oder gefördert, bestimmte Musikarten werden je nach den Umständen verherrlicht oder verboten, musikalische Bildung für alle wird vernachlässigt oder weiterentwickelt. Andererseits aber steht Musik auch insofern über der Politik, als sie, wie andere Künste, befreiend wirken kann. Das muss nicht immer die große Entrückung werden, sondern mag auch klein, bescheiden, alltäglich sein, indem Musik manche „grauen Stunden“ des Lebens bunter färbt. Da kommt freilich sofort Illusionäres, Ablenkendes mit ins Spiel, die rosarote akustische Brille sozusagen, die zu veränderndes Negatives mit hübschen Klängen maskiert und verhüllt. So oder so ist Musik schon auf dieser Ebene politisch relevant und hat eine politische Dimension.

Die Beziehungen und Wechselwirkungen gehen aber weiter und tiefer. Richard Wagner glaubte an einen politischen Gehalt seiner Musik und eine daraus folgende politische

Wirkung. In seinem Fall war im Zusammenhang mit der Revolution von 1848 sogar eine grundstürzende Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse gemeint: die „Götterdämmerung“, der Untergang der alten bürgerlich-kapitalistischen Welt im blutigroten Schein eines „reinigenden Feuers“ und das Heraufdämmern einer neuen, jungen Welt. Auch Verdi komponierte zwar etwas weniger radikal, aber dennoch mit politischen Absichten, Werken und Wirkungen, nämlich für eine neue staatliche Ordnung Italiens als einheitlichen nationalen Staat, als *Risorgimento*, als Wiederauferstehung einer „besseren Welt“ und „bessrer Zeiten“ (*An die Musik*), und praktizierte während dieses Prozesses wie danach subtile musikalisch-theatralische Sozialkritik.

Karl Amadeus Hartmann schließlich, dessen Tod sich 2013 zum fünfzigsten Mal jährt, entwickelte sein musikalisches Werk im Widerstand gegen die Nazi-Barbarei und für eine neue, humane Gesellschaftsordnung. Bezeichnend für Hartmanns Werke ist eine offene oder unausgesprochene Programmatik, die in und mit der Musik auf die Welt verweist – und zwar auf die bestehende Wirklichkeit im Lichte ihrer Verbesserbarkeit: „Hält man der Welt den Spiegel vor, so dass sie ihr gräßliches Gesicht erkennt, wird sie sich vielleicht doch einmal eines Besseren besinnen.“ So schrieb er 1955 anlässlich der Aufführung einer Neufassung seiner während der NS-Zeit entstandenen Oper *Simplicius Simplicissimus*.

Musik dient bei allen diesen drei Komponisten, wie auch sonst, als Ausdruck wie als Instrument von Ideen, Ideologien, Utopien – einer anarchistisch-frühsozialistischen bei Wagner, einer nationalen und humanistisch-liberalen bei Verdi, einer humanistisch-linkssozialistischen bei Hartmann.

Oft aber wird die Frage nach den Beziehungen zwischen Gesellschaft, Politik und Musik in der erwähnten Entgegensetzung „Musik *oder* Politik“ diskutiert. Ein klassischer deutscher Bezugspunkt dafür ist die Szene mit zechenden Studenten in Auerbachs Keller aus Goethes *Faust* mit dem viel und oft falsch zitierten „Ein garstig Lied! Pfuy! ein politisch Lied!“ Was hier im kleinen Rahmen einer Gastwirtschaft geschieht, lässt sich auf größere politische Kontexte übertragen. Zunächst geht es darum, dass Musik Harmonie herstellt, gegen „Entzweiung“ für Vereinigung

und Gemeinsamkeit sorgt. „Siebel: Zur Thür hinaus wer sich entzweyt!/Mit offner Brust singt Runda, sauft und schreit!/Auf! Holla! Ho!“ Die akustisch-physiologische Gewalt der Musik, die heutzutage oft für Lärmfolter eingesetzt wird, führt freilich hier sofort zu einer Entzweiung: „Altmayer: Weh mir, ich bin verloren!/Baumwolle her! der Kerl sprengt mir die Ohren.“ Die im Weinkeller herrschende Meinung bekräftigt aber das Einverständnis mit solcher musikalischer Gewalt, und der dergestalt entstehende Zusammenschluss schließt sofort auch aus. „Siebel: Wenn das Gewölbe widerschallt,/Fühlt man erst recht des Basses Grundgewalt./Frosch: So recht, hinaus mit dem der etwas übel nimmt!/A! tara lara da!/Altmayer: A! tara lara da!“

Schließlich aber entstehen Widersprüche beim Politischen der Musik und in der Musik. „Frosch: Die Kehlen sind gestimmt. *Singt.*/Das liebe, heil’ge Röm’sche Reich,/Wie hält’s nur noch zusammen?/Blander: Ein garstig Lied! Pfuy! ein politisch Lied!/Ein leidig Lied! Dankt Gott mit jedem Morgen/Daß ihr nicht braucht für’s Röm’sche Reich zu sorgen!“ Diese un-, ja antipolitische Haltung wurde zwar für die deutsche Ideologie und speziell für die Musikauffassung nach Französischer Revolution, Weimarer und Wiener Klassik charakteristisch. Sie ist aber nicht Goethes eigene Haltung. Dass sie hier von betrunkenen Studenten artikuliert wird, schränkt Wert und Reichweite dieser Aussage doch erheblich ein.

Musik – Gestalt und Gehalt

Im April 1838 schrieb Robert Schumann an seine spätere Ehefrau Clara Wieck: „Es affiziert (berührt und betrifft, *H.-W. H.*) mich Alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen – über Alles denke ich nach meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind auch viele meiner Compositionen so schwer zu verstehen, weil sie sich an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit ergreift und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muss.“ Der Zusammenhang zwischen Politik und Musik, den Schumann hier erkennt, wird häufig schlicht geleugnet. Ein zentraler Ausgangspunkt und Bezugspunkt dafür ist die Ideologie der „absoluten“ Musik. Sie entstand vor allem im deutschsprachigen Raum

im Gefolge der romantischen Reaktion gegen die Französische Revolution und steigerte sich dann nach der nur halb geglückten 1848er-Revolution bis zu der bewusst paradoxen Formel des Wiener Musikpublizisten Eduard Hanslick in seiner kleinen, aber bis heute einflussreichen Kampfschrift „Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst“ (1854). Darin schrieb er, der Inhalt der Musik sei nur „tönend bewegte Formen“. Er war nicht zuletzt ein Gegner von Wagner; dieser hat ihn später in *Die Meistersinger von Nürnberg* durch die Figur des unkünstlerischen Kritikers Beckmesser karikiert.

Eine reale Grundlage für diese Ideologie ist die Autonomie der Kunst. Entgegen verbreiteten Missverständnissen bedeutet diese nicht Freiheit von Zwecken überhaupt oder gar Freiheit von Inhalten, sondern die Eigenständigkeit der Musik als Freiheit von partikularen Zwecken wie der Indienstnahme von Musik in religiöser Liturgie oder staatlichen Ritualen. Diese Eigenständigkeit steht einem Engagement für allgemeine, humane Zwecke nicht entgegen, sondern fördert sie im Gegenteil sogar. Unter diesen Bedingungen erscheinen das autonome Kunstwerk und seine Zweckbestimmung als Vergegenständlichung einer höheren, eigentlichen Wirklichkeit. In dieser können die Ideale, deren volle Verwirklichung die materielle Realität versperert, als wirklich erfahren werden. So gesehen enthält sogar das Konzept der „absoluten“ Musik mit ihrer Vorstellung einer fast totalen Freiheit von Realitätsbezügen eine mindestens indirekt politisch-kritische Dimension.

Demgegenüber ist politische Musik bewusst auf die gesellschaftlichen Bedingungen bezogen. Eine solche Bewusstheit sowohl vonseiten der Produzierenden wie der Rezipierenden ist eine entscheidende Voraussetzung, um mit Musik Politisches sagen und bewirken zu können – im Sinne von Aufklärung, Gesellschaftskritik, Unterstützung beim Kampf um wirklichkeitsverbessernde Macht, aber auch im Sinne von Gegenaufklärung, Manipulation, Verdeckung von Ausbeutung und Repression. Durch entsprechende Positionierungen in den politischen Auseinandersetzungen kann sich die politische Dimension von Musik in einem gesellschaftlichen Kraftfeld widerstreitender Interessen entfalten.

Das Politische ist nämlich keine immanente Eigenschaft der Musik, im Klang eingeschlos-

sen wie der Geist in der Flasche. Ebenso wenig ist es auf die äußerliche Seite von Textbotschaften zu reduzieren, die vertont werden. Texte können zwar die politische Funktion von Musik konkretisieren, doch Musik ist kein neutrales Transportmittel für politische Botschaften. Der „rotangestrichene Schlager“ (so Hanns Eisler Ende der 1920er Jahre) ist noch kein gesellschaftskritisches „Kampflied“. Die Borniertheit, hierbei zu unterstellen, nur der Wort-Text könne das Politische sein, ist der anderen symmetrisch, jeder Ton müsse es schon ausdrücken. Jazz oder Zwölftontechnik zum Beispiel wurden, ohne es „an sich“ zu sein, ein Politikum, da die Nazis sie als „jüdisch“, „kulturbolschewistisch“ oder „entartet“ verfemten – und Komponisten sie in der Musik des antifaschistischen Widerstands entsprechend verwendeten.

Bei „fortschrittlicher“ politischer Musik geht es darum, möglichst sämtliche Dimensionen der Musik beziehungsweise des Musikprozesses politisch sprechend zu machen, also nicht nur Elemente des Tonsatzes, sondern auch den Einsatz in sozialen Kontexten. Dazu gehören Widmung und Vokabelbildung, Melodiezitat und Motto, Chiffren und Topoi, Texte und Vortragsbezeichnungen, Genre- und Strukturzitate, Tonsatz- und Formtypen – in der Verwendung von Fugen- oder Choralatz, Tanz- oder Liedgestus schwingen jeweils verschiedene soziale Anspielungen mit. Musik wird dergestalt eine spezifische, konkrete Sprache und ist nicht bloß abstrakte Verschönerung von Weiespiel, Aufmarschplatz oder Fronteinsatz oder gebrauchsmusikalisches Spiel. Verdeutlichend wirken schließlich auch Ausdrucks- und Klanggesten, Tonfälle, synästhetische Kombinationen mit Bildern, Film oder Theater. Kunstlos-simple oder kunstvolle Agitation und sublim musiksprachliche Semantik sind generell zwei Pole.

Robert Schumann, der auf Welthaltigkeit seiner Musik großen Wert legte, zeigt eine der vielen Möglichkeiten, in Musik engagiert und kritisch Stellung zu nehmen: Im aufrührerischen *Faschingsschwank aus Wien. Fantasiebilder für das Pianoforte* (1839) zitiert er verschlüsselt die revolutionäre und im Metternich-Regime verbotene *Marseillaise* im Dreivierteltakt. Er tarnte sie damit als Walzer und protestierte so raffiniert gegen die Zensur wie gegen die restaurativen politischen Zustände.

Politik – Herrschaft und Staat

Das „Politische“ in der Musik ist eine konzentrierte Form des Gesellschaftlichen in der Musik. Eine auch im Hinblick auf Politik wesentliche Grundfunktion von Musik ist es, Mängel der Wirklichkeit, unbefriedigte Bedürfnisse, unerfüllbare Sehnsüchte zu kompensieren und so weit wie möglich Harmonie herzustellen oder doch zu imaginieren, zwischen den Menschen, zwischen widerstrebenden Interessen, sogar zwischen Gesellschaft und Natur. Politik gibt es zwar seit Langem, aber nicht seit jeher, und es wird sie wohl auch nicht immer geben, jedenfalls dann nicht in der bisherigen Form.

Alle Musik hat seither eine latent politische Dimension. Diese Dimension wird aber nur manifest und dadurch gesellschaftlich relevant, wenn Musik in den Bereich der Politik einbezogen ist beziehungsweise wird, in die Sphären von Staat, organisierter Auseinandersetzung zwischen sozialen Gruppen, Kämpfen um Macht, öffentlicher Artikulation kollektiver Interessen. In politischen und sozialen Auseinandersetzungen sind oft nationale eingeschlossen – ebenso Klassen- und Parteikämpfe, religiöse und „rassische“ und in neuerer Zeit explizit auch Geschlechterkonflikte. Das Politisch-Musikalische umfasst also ein weites Spektrum zwischen Nationalem und Internationalem, Staat und Massenbewegung, Wirtschaftsverbänden und Gewerkschaften, parlamentarischen Parteien und sozialen Strömungen.

Die soziale Spaltung in Klassengesellschaften führt dazu, dass sich einerseits Sonderinteressen geltend machen, andererseits aber auch Allgemeingültiges, alle sozialen Widersprüche Überwölbendes nötig ist, wofür sich Musik durch ihre Ich-Wir-Dialektik beim Musizieren besonders eignet. Da Musik aufgrund ihrer Entstehungsbedingungen und dem Spektrum ihrer Grundfunktionen eher jenes Allgemeine repräsentiert, erscheinen schon von daher ihre Funktionen für Sonderinteressen als politischer Missbrauch.

Eine Grundfunktion von Musik ist es, Harmonie, Übereinstimmung, „Versöhnung“ zu bewirken. Diese entsteht in einer musikspezifischen Dialektik von Ich und Wir beim Musizieren, von Betätigung und Bestätigung der Individualität wie der Kollektivität mittels der gemeinsamen Tätigkeit. Diese Zweckbestimmung von Musik reicht in die Anfänge

der Musik und damit der Menschheit zurück. Psychische Voraussetzungen und Wirkungsmechanismen sind Lockerung der Ich-Grenzen und Verminderung allzu starker, trennender Selbst-Gefühle. Das führt zu verstärkter und gesellschaftlich unerlässlicher Kooperationsbereitschaft.

Politische Musik – Unterdrückung und Befreiung

Der Begriff der „politischen Musik“ hat eine merkwürdige Mehrdeutigkeit. Er wird einerseits zu eng und überspezifisch, andererseits zu weit und unspezifisch gefasst. Politische Musik wird oft fast automatisch mit gesellschaftskritisch, mit „links“ im weitesten Sinne assoziiert. Hier kommt ein positiver Begriff des Politischen herein, der dieses im Sinn der Harmonie- und Polis-Idee fasst als etwas, das das Gemeinwohl, das Gemeinwesen und das Allgemeine fördere. Ein weiter Begriff von politischer Musik schließt demgegenüber auch konformistische und konservative bis reaktionäre Musik ein.

Politische Musik unterscheidet sich gerade als politische Musik durch Stellungnahme für oder gegen etwas, für die Oberen oder die Unteren, ist engagiert auf Seiten der Herrschaft oder der ihr Opponierenden, wirkt für Unterdrückung oder Befreiung oder stellt sich neutral im Sinne jener These des NS-Propagandaministers Goebbels, dass Propaganda desto wirksamer sei, je unmerklicher sie wirke. Das Entscheidende ist hier also nicht wiederum abstrakt die Stellung zur Herrschaft an sich, sondern die qualitative Bestimmtheit im Hinblick auf Fortschritt, Befreiung, Humanität.

Damit zeigen sich also in politischer Musik unterschiedliche bis entgegengesetzte Stellungnahmen zum jeweiligen Gesellschaftszustand und zum historischen Prozess und Progress: Einerseits stimmen die Komponierenden und Musizierenden überhaupt mit ihren Produkten dem herrschenden Zustand zu und loben ihn. Andererseits aber kritisieren sie den „Jammer der Erde“ (so Gustav Mahler im *Lied von der Erde*), opponieren offener oder verdeckter, und visieren Veränderungen in der Perspektive eines humanen Fortschritts an, versuchen, wie es Wagner forderte, eine neue, erst ahnbare und „noch ungestaltete Welt“ vor Ohren und Augen zu stellen.

Progressiv Politisches in der Musik

Trotz der Vielfalt der politischen Musik bildet aber jene Musik einen Kernbereich, die sich für das Neue, Andere, Humane, für einen nicht technizistisch verkürzten gesellschaftlichen Fortschritt engagiert: Musik als Ausdruck und Vermittlung von grundlegenden menschlichen Wünschen und Bedürfnissen. Es gibt durchaus heutige Musik als eine in Material und Technik progressive, avancierte Kunst, die auf Verbesserung der Welt bedacht ist – sie braucht es, nicht nur irgendwelche Veränderung.

Sozusagen „klassische, politisch progressive“ Musik ist etwa Hermann Kellers Werk *Mehr als 4' 33" tacet* für Sprecher und Klavier (2003). Das Werk bezieht sich auf John Cages viel zitiertes, tonloses Stück *4'33" (Four Minutes, thirty-three seconds)*, 1952). Keller funktioniert das rein ästhetische Schweigen bedeutsam in „Schweigeminuten für die Opfer in der Welt“ um. Strikt im Zeitrahmen von 4 Minuten und 33 Sekunden ordnet er, interpunktiert von clusternahen Klavierakkorden oder Einzeltönen, Opfern verschiedener Kriege jeweils proportional Abschnitte mit Schweigesekunden zu. Die Opferzahlen trägt der Pianist vor. Elegant rückt Keller damit historisch-politische Proportionen zurecht.

Einen anderen, virtuos die aktuellen medialen Möglichkeiten nutzenden Typ politischer Musik produziert der 1980 geborene Komponist Johannes Kreidler. Einige seiner Werke sind ausschließlich fürs Internet konzipiert. Kreidlers über Youtube verbreitetes „Musikstück mit Visualisierung“ *Charts Music* (2009) etwa reagiert auf die Wirtschaftskrise, indem mittels der Kompiersoftware „Songsmith“ abstürzende Aktienkurse zu trotz allem lustigen und aufmunternden Melodien gemacht werden („Krisenzeiten sind immer gute Zeiten für die Kunst“).¹ Der traditionellen musikalischen Figur der Katabasis als Ausdruck einer Wendung ins Negative, Traurige, also der absteigenden Melodielinie dieses „Billion-Dollar-Songs zur Wirtschaftskrise“, wie Kreidler ihn selbst nennt, stehen aufstrebende Melodien auf Grundlage anderer Statistiken gegenüber – wie die Zahlen der im Irak-

Krieg gefallenen Soldaten, das Wachstum der Waffenindustrie und andere mehr.²

Ebenfalls in politischer Absicht schrieb der 1953 geborene österreichische Komponist Georg Friedrich Haas sein 7. Streichquartett (2011), bei dem er elektroakustische Mittel ergänzend heranzog. Das Werk bezieht sich auf die Tsunami- und Atomkatastrophe in Japan im März 2011. Haas entfaltet dafür avancierte Klänge. Er komponiert mit Mikrotönen, also Tönen kleiner als die Halbtöne unseres gebräuchlichen temperierten Tonsystems. Die Wirkung beschrieb ein Kritiker wie folgt: „Ein Tsunami aus Klangsplittern bricht über die Musiker herein, die ihn erzeugten, hinterlässt lähmende Ruhe, vorübergehend. Bis der große Sturm beginnt. Wer nach der Uraufführung (...) ins Freie tritt, traut seinen Augen nicht mehr. Über dem Himmelblau am Vierwaldstätter See ahnt man eine Schwärze. Aber sie bedrückt einen nicht, man blickt weit in ihr. (...) Und es gibt, nach dem elektronischen Tsunami und vor dem großen Sturm am Schluss, das regelmäßige, tonlose Rascheln der Bögen wie leise Brandung auf bleiernem Meer. Unendlich traurig, trostlos. Zum ersten Mal glaubt man zu sehen, zu begreifen, was eigentlich geschehen ist.“³

Es gibt also nicht nur *eine* Alternative, sondern *viele* zu den eher einfältigen Alternativen „Musik *oder* Politik“ und „Musik *statt* Politik“ – nämlich eine vielfältige politische Musik, die, durchaus auch im Sinne Wagners, Zukünftiges und Zukunftsträchtiges in der Gegenwart aufspürt, konkret und sinnfällig gestaltet, und der Wahrnehmung und dem Verstehen von Vielen öffnet. „Der Künstler vermag es, eine noch ungestaltete Welt im voraus gestaltet zu sehen, eine noch ungewordene aus der Kraft seines Werdeverlangens im voraus zu genießen.“⁴ Ein besseres Leben, eine andere Welt sind möglich. Eine andere Kunst ist zu ihrer sinnhaft-geistigen Vorbereitung nötig.

¹ Ich folge hier den Beschreibungen der Werke in: Michael Kunkel, Gibt es neue Typen des Engagements in der neuesten Musik? Positionen und Negationen, in: Thomas Phleps et al. (Hrsg.), Musik-Kontexte. Festschrift für Hanns-Werner Heister, Bd. 1, Münster 2011, S. 472–486.

² Volker Hagedorn, Kernschmelze in Zeitlupe, in: Die Zeit vom 15.9.2011.

³ Richard Wagner am Ende des dritten Teils seiner programmatischen Schrift „Oper und Drama“ (1850/1851).

⁴ www.kreidler-net.de/charts.html (19.4.2013).

„APuZ aktuell“, der Newsletter von

Aus Politik und Zeitgeschichte

Wir informieren Sie regelmäßig und kostenlos per E-Mail über die neuen Ausgaben.

Online anmelden unter: www.bpb.de/apuz-aktuell

APuZ

Nächste Ausgabe

24/2013 · 10. Juni 2013

Religion und Moderne

Nikolaus Schneider · Robert Misik

Plädoyers für (k)eine Religion

Anja Hennig

Religion und Politik in Europa

Wilfried Hinsch · Ariane Sadjed

Moderne und Säkularisierung. Zwei Akzente

Geert Hendrich

Religiosität in (post-)modernen Gesellschaft

Rolf Schieder

Ökonomie, Gesellschaft, Religion und (politische) Moral

Sabine Demel

Individuum und Kirche

Birgit Heller

Frauen und Religion

Stefan Mückl

Staatskirchenrecht in Deutschland

*Frieder Otto Wolf · Nilden Vardar · Christoph Strack ·
Stephan J. Kramer*

Ist Religion (un-)antastbar? Vier Stimmen



Die Texte dieser Ausgabe stehen unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung-NichtKommerziell-Keine-Bearbeitung 3.0 Deutschland.

Herausgegeben von
der Bundeszentrale
für politische Bildung
Adenauerallee 86
53113 Bonn



Redaktion

Dr. Asiye Öztürk
Johannes Piepenbrink
(verantwortlich für diese Ausgabe)
Anne Seibring
Sarah Laukamp (Volontärin)
Telefon: (02 28) 9 95 15-0
www.bpb.de/apuz
apuz@bpb.de

Redaktionsschluss dieses Heftes:
10. Mai 2013

Druck

Frankfurter Societäts-Druckerei GmbH
Kurahessenstraße 4–6
64546 Mörfelden-Walldorf

Satz

le-tex publishing services GmbH
Weißenfelsstraße 84
04229 Leipzig

Abonnement-service

Aus Politik und Zeitgeschichte wird
mit der Wochenzeitung **Das Parlament**
ausgeliefert.

Jahresabonnement 25,80 Euro; für Schüle-
rinnen und Schüler, Studierende, Auszubil-
dende (Nachweis erforderlich) 13,80 Euro.
Im Ausland zzgl. Versandkosten.

Frankfurter Societäts-Medien GmbH
Vertriebsabteilung **Das Parlament**
Frankenallee 71–81
60327 Frankfurt am Main
Telefon (069) 7501 4253
Telefax (069) 7501 4502
parlament@fs-medien.de

Nachbestellungen

IBRo
Kastanienweg 1
18184 Roggentin
Telefax (038204) 66 273
bpb@ibro.de
Nachbestellungen werden bis 20 kg mit
4,60 Euro berechnet.

Die Veröffentlichungen
in **Aus Politik und Zeitgeschichte**
stellen keine Meinungsäußerung
der Herausgeberin dar; sie dienen
der Unterrichtung und Urteilsbildung.

ISSN 0479-611 X

Richard Wagner

APuZ 21–23/2013

Martin Geck

3–7 **Lassen sich Werk und Künstler trennen?**

Wer Wagner deuten will, tut gut daran, das Kind nicht mit dem Bad auszuschütten. Es ist weder produktiv, Wagners Figuren gegen jederart antisemitische Konnotationen verteidigen zu wollen, noch ergibt es Sinn, auf diesem Punkt zu beharren.

Udo Bermbach

8–15 **Wagners politisch-ästhetische Utopie und ihre Interpretation**

Wagners Absage an die Politik und sein Entwurf einer „ästhetischen Weltordnung“ sind Kulminationspunkte einer längeren ideengeschichtlichen Entwicklung. Die Bayreuther Verwalter seines Erbes konstruierten daraus eine eigene Weltanschauung.

Sven Oliver Müller

16–22 **Richard Wagner als politisches und emotionales Problem**

Die erstaunliche „postume Karriere“ Wagners ist ein Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen. Sich mit seinem Werk zu beschäftigen, war und bleibt immer mehr als ein unpolitischer Genuss. Es ist ein Aushandlungsprozess innerhalb der Gesellschaft.

Dieter Borchmeyer

23–29 **Richard Wagners Antisemitismus**

Richard Wagners Verhältnis zum Judentum gehört zu den prekärsten Seiten seines Charakters. Sein Pamphlet „Das Judentum in der Musik“ von 1850 steht auf der Grenze zwischen „traditionellem“ Antijudaismus und modernem Antisemitismus.

Eberhard Straub

30–35 **Wagner und Verdi – Nationalkomponisten oder Europäer?**

Wagner und Verdi werden häufig als Gegensätze behandelt. Doch beide sind als Zeitgenossen, die in der gleichen europäischen Kultur lebten, unvermeidlich miteinander verwandt. Wagner ist viel italienischer und Verdi viel deutscher als vermutet wird.

Anno Mungen

36–41 **Wagner-User: Aneignungen und Weiterführungen**

Bertha von Suttner, Christoph Schlingensiefel und eine studentische Gruppe der Universität Bayreuth: Sie alle sind „Wagner-User“, indem sie Ideen und Konzepte Richard Wagners aufgreifen, zeitgemäß weiterdenken und kreativ fortentwickeln.

Hanns-Werner Heister

42–46 **Zu den politischen Dimensionen von Musik**

Die Beziehungen zwischen Macht, Herrschaft, Politik und Musik sind vielgestaltig. Musik dient als Ausdruck von Ideen, Ideologien, Utopien. Sie lenkt ab und maskiert mit süßen Klängen, kann aber auch erhellend und befreiend wirken.