

Untergangsdrama einer mordsüchtigen Welt

Sein Großvater schuf mit „Dr. Faustus“ den wohl bedeutendsten Musikroman der Weltliteratur, sein Vater spielte als Berufsmusiker gemeinsam mit der Schwester Yehudi Menuhins. Nun reist der studierte Pianist, Theologe und Psychologe **Frido Mann** in Form eines „autobiographischen Essays“ durch die Musikgeschichte. Anders als Thomas Mann, der Wagners Werk „so stimulierend, wie sonst nichts auf der Welt“ auf seinen Kunsttrieb empfand, hat der Enkel zu diesem Komponisten ein kritisch-distanziertes Verhältnis.

Ich verhehle nicht, dass es mir nie gelungen ist, eine dauerhafte persönliche Beziehung zur Musik von Richard Wagner aufzubauen, obwohl ich mich zeitlebens darum bemüht habe, scharf zu unterscheiden zwischen der Persönlichkeit dieses mich von allen mir bekannten Musikern menschlich am meisten abstoßenden, von sich selbst besessenen und rücksichtslosen Judenhassers auf der einen und seiner in vieler Hinsicht vereinnahmenden Musik auf der anderen Seite. Wenn ich mich allerdings, alle paar Jahrzehnte einmal, zu einem neuen Anlauf zu Wagners Musik aufraffte, wie etwa Mitte der Neunzigerjahre beim Anhören der damals neu herausgekommenen, großartigen Aufnahme des „Lohengrin“ unter Claudio Abbado mit Siegfried Jerusalem in der Titelrolle und mit Cheryl Studer als Elsa von Brabant, war es schließlich das in meinen Augen unerträglich deutschümelnde Libretto, das mich vom Werk dieses Musikgiganten rasch wieder weit wegbrachte. Trotzdem ist mir klar, dass jeder, der sich ernsthaft mit Musik und speziell mit der Frage nach der in ihr enthaltenen menschlich und gesellschaftlich aufbauenden Kraft beschäftigt, unmöglich am Phänomen Richard Wagner vorbeikommt. Es steht außer Frage, dass Wagners monumen-

Wagner ärgerte, war der musikalische Hintergrund, um nicht zu sagen die musikalische Herkunft seines „Tristan“-Motivs. Franz Liszt hatte, als er 1844/45 seiner ersten großen Liebe, der inzwischen verheirateten Caroline de Saint-Cricq, sechzehn Jahre später bei einem seiner Konzerte in Spanien wieder begegnete, ein Abschiedslied für sie gespielt: „Ich möchte hingehen“, ein variiertes Strophenlied über die Sehnsucht nach der Auflösung des Ichs im Unendlichen. In einer der späteren Strophen wird die Erfüllung dieser Sehnsucht schließlich verneint. Wagners etwa fünfzehn Jahre später leitmotivisch entworfenes, von Celli und Holzbläsern gespieltes „Tristan-Motiv“, einer der Angelpunkte der abendländischen Musikgeschichte und Musikwissenschaft, ist nichts anderes als eine kaum merkbare Abwandlung der harmonischen wie melodischen Wendung von Franz Liszts „Ich möchte hingehen“ (vgl. Barbara Meier: Franz Liszt, Reinbek 2008, S. 59).

Wagners 1865 uraufgeführtes Musikdrama „Tristan und Isolde“ gilt als Ausgangspunkt der Moderne in der Musik. Mit seinem stark von Schopenhauer und dem Buddhismus und Brahmanismus beeinflussten und sein ganzes Spätwerk begleitenden Gedanken des gänzlichen Verlöschtens der menschlichen Existenz nach dem Tode und den entsprechenden motivischen Vertonungen bringt Wagners „Tristan und Isolde“ die Musiksprache des 19. Jahrhunderts weit voran. In der Wiener Klassik war noch die Melodik der Hauptbereich musikalischer Inspiration gewesen. Nach unübersehbaren Vorbahnungen durch die überraschende, gewagte Chromatik in einigen Préludes und Nocturnes von Frédéric Chopin tritt spätestens mit Wagners „Tristan und Isolde“ die Harmonik in den Vordergrund und führt Wagner weit über den Stand der

Bei zwei berühmten Dirigenten soll Wagners emotionale Hochspannung zum Tod geführt haben

taler Beitrag zur Entwicklung der Musik vom späten 19. bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein musikgeschichtlich von größter Bedeutung ist.

Das erste, was mich während meiner kürzlichen erneuten Auseinandersetzung mit Franz Liszt gleich wieder an

späten Klavierwerke von Brahms und Kompositionen von Tschaikowski und Dvořák hinaus. Umso stärker beherrscht sie danach die Tonsprache von Richard Strauss und Gustav Mahler. Im Mittelpunkt der Analyse jener neuen, chromatischen und tonal unsteten Harmonik stehen vor allem die Neuerungen in den komplexen harmonischen Verläufen des „Tristan-Akkords“.

Wagners Hauptanliegen bei seiner fast durchgehenden textlichen und musikalischen Bearbeitung des Sehnsuchts- und Erlösungsthemas bereits in jungen Jahren war es, in Anlehnung an die Tradition der griechischen Tragödien, Musik und Drama zu verknüpfen und mit Hilfe der Musik dramatische Handlungen zu Botschaften zu machen.

„Die Wissenschaft hat uns den Organismus der Sprache aufgedeckt; aber was sie uns zeigte, war ein abgestorbener Organismus, den nur die höchste Dichternot wieder zu beleben vermag, und zwar dadurch, dass sie die Wunden, die das anatomische Seziermesser schnitt, dem Leibe der Sprache wieder schließt, und ihm den Atem einhaucht, der ihn zur Selbstbewegung beseele. Dieser Atem aber ist – die Musik!“ (Richard Wagner: Oper und Drama 1851)

Die größte Bedeutung der Opernwerke Wagners liegt in der Weiterentwicklung der traditionellen „Nummernoper“ zum Musikdrama, in welchem die klassischen, melodisch abgerundeten „Arien“ abgelöst werden durch die „unendliche Melodie“ gesungener und miteinander durch die Orchestermusik verwobener Monologe und Dialoge. Im Vordergrund steht dabei das Prinzip der Leitmotive, die einer bestimmten Person, einem Gegenstand oder einem Gefühl, etwa der wie ein roter Faden sein Werk durchziehenden Erlösungssehnsucht, Todessehnsucht oder Todesgewissheit zugeordnet werden. Kennzeichnend für



Foto: Thomas Elsner

Wagners Opernwerk ist daher die in ihrer Thematik und ihrer Musik liegende ungeheure Intensität an Emotionen. In zwei Fällen soll diese emotionale Hochspannung zum Tod geführt haben: 1911 beim Dirigenten Felix Mottl während des 2. Aktes des „Tristan“ und 1968 beim Herztod des Dirigenten Josef Keilberth genau an derselben Stelle. Mir hat jüngst ein Dirigent, mit dem ich befreundet bin, bestätigt, dass auch er bei jeder seiner „Tristan“-Auführungen wieder die besagte Stelle aufgrund des dort voll präsenten Todes als besonders gefährliche Klippe empfinde, die er immer mit Angst und großer innerer Anstrengung durchzustehen habe.

Der durch die pessimistische Gedankenwelt Schopenhauers mit beeinflusste Schritt von der Heldenoper zum Mythendrama in Wagners späterem Opernwerk vollzieht sich erkennbar in dem schon vor „Tristan und Isolde“

Wagner und seine Musik werfen ethische Fragen auf: ein kontroverses Thema für den promovierten Theologen und Psychologen Frido Mann.

Zur Person

Frido Mann wurde 1940 als Sohn von Michael Mann im amerikanischen Exil in Monterey, Kalifornien geboren. Schon während seiner Kindheit betreuten ihn seine Großeltern Thomas und Katia Mann über längere Zeit, später wuchs er hauptsächlich bei der Großmutter in der Schweiz auf. Zunächst studierte er in Zürich und an der Academia Santa Cecilia in Rom Musik (Klavier, Dirigieren), danach in München Katholische Theologie (Promotion), anschließend Psychologie (Promotion, Habilitation). Von 1986 bis 1990 war er Geschäftsführender Direktor des Instituts für Medizinische Psychologie in Münster. Seit 1981 schreibt Frido Mann Romane, aber auch Libretti (Musiktheaterprojekte „Flood“ und „President Jeckyll“). Verheiratet ist Frido Mann mit einer Tochter des Physik-Nobelpreisträgers Werner Heisenberg.

begonnenen „Ring des Nibelungen“, insbesondere im letzten End-Drama der „Götterdämmerung“. Man könnte auch sagen: im Untergangsdrama einer habsüchtigen und mordlustigen Welt der die Macht-Ordnung repräsentierenden, sich höchst ungöttlich benehmenden Menschen-Götter, die schließlich alle umkommen. Nicht nur für die nach Macht und Herrschaft Strebenden, sondern auch für die Welt der individuellen Freiheit und der selbstlosen Liebe öffnen sich hier keine wirklichen Perspektiven. So wird auch Siegfried, der aus Ehebruch und Blutschande hervorgegangene, ursprüngliche Held, ermordet, und auch die Walküre, Wotans Tochter Brünnhilde, folgt ihrem geliebten Siegfried in den Tod. Götter und Menschen treten, begleitet von dem alle früheren Motive aus Siegfrieds Leben zusammenfassenden „Trauermarsch“, am Ende allesamt ab. Dieses End-Spiel zieht in diesem Werk noch keinerlei neuen Anfang nach sich, auch keinerlei Erlösungsbotschaft, keine Hoffnung auf einen neuen Menschen,

ein neues Volk, eine neue Erde oder einen neuen Himmel.

Wenn ich mir Wagners Wandel vom jungen, landflüchtigen Revolutionär von 1849 zu einem geradezu kultisch verehrten Repräsentanten des gesellschaftlichen Establishments spätestens seit dem Beginn der Bayreuther Festspiele 1876 vor Augen führe, frage ich mich, ob Wagner, eingedenk seiner früheren revolutionären Gesinnung, mit seiner Katastrophendarstellung in der „Götterdämmerung“ möglicherweise eine versteckte Kritik an eben demselben gesellschaftlichen Establishment üben wollte, dem er selber beigetreten war, vor allem an den Reichen und an den Politikern.

Allerdings ging es Wagner bei seiner Auseinandersetzung mit der todbringenden Dekadenz der Hauptakteure in der „Götterdämmerung“ nicht um eine moralisch motivierte Provokation, die mit der perspektivischen Hoffnung auf einen alternativ neu zu schaffenden, nachrevolutionären Menschen verbunden wäre. Vielmehr dürfte dahinter – grundsätzlich und ohne konkrete Perspektiven – ein ethischer, quasi religiöser Appell stecken. Dieser ist allerdings nicht als christliche Entsagung im Sinne einer bürgerlichen Ersatzreligion zu verstehen, sondern auf dem Hintergrund von Feuerbachs grundlegendem Pessimismus. Wagners Oper liegt Feuerbachs Verständnis von Religion als Projektion des Menschen auf einen illusionären Gott

Erlösung wie in den vorangegangenen Opern Wagners: „Der Fliegende Holländer“ (Sehnsucht nach Erlösung durch ein Weib), „Lohengrin“ (selber eine Art Erlöserfigur), „Tannhäuser“ (Sehnsucht nach Erlösung aus der Wollust des Venusbergs), „Tristan und Isolde“ (Sehnsucht nach Erlösung durch Liebe). Allenfalls passt der Ausdruck „Erlösungszauber“ nur ganz am Schluss der „Götterdämmerung“, wo Brünnhildes Liebe vage und vieldeutig mit einer Aussicht auf Erlösung in Zusammenhang gebracht wird. Diese „Erlösung“ ist allerdings nicht positiv als Erlösung durch einen vergebenden Gott gemeint, sondern eher negativ als Befreiung von etwas, als Auflösung im Nichts.

Für mich hat die romantisch erklärte, letztlich metaphysische, wenn auch nicht unbedingt religiöse Note in fast allen Opern Wagners am ehesten etwas von einem Untergangszauber, einer wahnhaften Todesschwelgerei. In meinen Augen ist der Tod jedoch viel zu ernsthaft und zu nüchtern in der Ungewissheit seiner Perspektive, als dass er eine solche schmachkend schwülstige Romantik verträgt. Diese Art von rauschhaft ausgekostetem „Untergangszauber“ auf Wagners Bühne ist mir immer fremd und suspekt, ja höchst unsympathisch geblieben, besonders im Zusammenhang mit Wagners durch und durch germanischer Grundausrichtung. Trotz seiner in abstoßender Weise sich in seinem Schrifttum niederschlagenden, aggressiv antisemitischen Gesinnung ist Wagner allerdings immer noch weit entfernt von einer nationalsozialistisch-faschistischen Ideologie. Wagners „Untergangszauber“ bleibt deshalb unbestritten künstlerisch unvergleichbar hochwertiger als die später bei vielen der verantwortlichen Nazi-Größen zu beobachtende masochistisch-wehleidige Untergangsverklärung am Ende des „Dritten Reichs“. Allerdings hat der geschmackslose, Hitlers letzte Tage im „Führerbunker“ schildernde Film „Der Untergang“ nach meinem Empfinden etwas von einer schlechten Kopie der Untergangsstimmung in Wagners Opern. Prekär bleibt ebenfalls, dass die unglaublich suggestive Kraft Wagnerischer Musik allzu leicht Assoziationen

In meinen Augen verträgt der Tod keine schmachkend schwülstige Romantik

zugrunde sowie auch Feuerbachs Ethik, die auf den individuellen Neigungen des Menschen aufbaut und letztlich in der Liebe gründet.

Insofern passt die Bezeichnung „Erlösungszauber“, sonst ein geradezu inflationär gebrauchtes Lieblingswort Wagners, keinesfalls zur „Götterdämmerung“. Die Akteure dort sind gewiss erlösungsbedürftig, aber von eigentlicher Erlösung kann nicht die Rede sein. Es ist allenfalls eine Sehnsucht nach

hervorrufen mit der scheußlichen, dämonischen Suggestivkraft des späteren deutschen „Führers“ angesichts der ungeheueren Massen, die dafür nur allzu empfänglich waren und diesem Wahn hoffnungslos verfielen.

Als umso überraschender erscheint mir der Charakter von Wagners letztem großen Werk, dem Bühnenweihfestspiel „Parsifal“, seinem recht andersartigen Schwanengesang, welcher, wenngleich in einer von mir deutlich missverstandenen Weise, in meinem noch jungen Leben als bemerkenswerter, wenngleich zeitlich sehr befristeter geistiger Katalysator gewirkt hat – sozusagen als Initialzündung für meine allerdings zeitlich befristete Hinwendung zur römisch-katholischen Kirche.

Es war die Zeit zwischen dem Abschluss meines Musikstudiums am Zürcher Konservatorium und fortführenden musikalischen Studien während der frühen Sechzigerjahre, als ich übergangsweise am Zürcher Opernhaus als Korrepetitor und Bühnenmusik-Dirigent volontierte. Das Opernhaus hatte Wagners „Parsifal“ für eine Aufführung während der Ostertage wieder aufgenommen, und ich lief damals täglich vom jenseitigen Ufer, an dem ich wohnte, zu Fuß und mit dem Klavierauszug unter dem Arm über den in diesem Winter zugefrorenen Zürichsee. Schon in der frühen Phase der Probenarbeit spürte ich deutlich, dass im „Parsifal“, anders als in den vorangegangenen Opern, wo das Todesverlangen als Steigerung des Leidens und der Sehnsucht diente, der Kampf um die letzte Erlösung im Mittelpunkt steht. Was ich damals jedoch nicht erkannte, war, dass diese Erlösung mit einer Erlösung nach christlichem Verständnis nur wenig zu tun hat.

Erlösung im „Parsifal“ wird nach Wagners Intention durch Entsagung und geschlechtliche Askese erreicht und ist damit nur die Erlösung von der Begierde, von der Triebhaftigkeit. Diese Art moralische, ganz auf das Geschlechtliche reduzierte Reinheit ist jedoch nur ein Aspekt der christlichen Religion. Ähnlich spontan ließ ich mich während der zahlreichen Proben auch beeindrucken von der Bedeutung des an sich christlichen Grundsymbols des Kreuzes am Ende des

zweiten Akts. Dieses dient hier jedoch lediglich als Exorzismusinstrument, mit dessen Hilfe der Lustgarten des Zauberers Klingsor mit den verführerisch sinnlichen Blumenmädchen in eine Einöde verwandelt wird. Noch sehr viel weniger durchschaute ich die einseitige Verzeichnung des Christlichen in der Darstellung der monchischen Rittergemeinschaft beim Abschieds- und Erinnerungsmahl Jesu. Das Mysterienspiel dieser elitär abgehobenen Rittergemeinschaft hat in der Tat wenig gemein mit der aus Armen und Sündern bestehenden Gemeinschaft der Jünger Jesu, dem sich mit diesem Erinnerungs-Abendmahl verabschiedenden Freund der Sünder und Zöllner.

Dazu kommt noch, dass ein zentrales Thema des „Parsifal“, die Überwindung der Egozentrik durch Mitleid mit dem anderen („durch Mitleid wissend“), vor allem aus dem buddhistischen Wissen um die Ich-Sucht als Grund unseres Leidens und um das universale Mitleid als die einzige angemessene Grundhaltung zur Überwindung dieses Leidens resultiert. Der Religionskritiker Wagner verstand sich jedoch ebenso wenig als Buddhist wie als Christ. Das Verständnis von Erlösung im „Parsifal“ ist vielmehr das Ergebnis eines Synkretismus verschiedenster religiöser Ideen. Dies bringt Wagner besonders in dem für mich damals überaus berührenden und von mir irrtümlich als christlich empfundenen, in Wirklichkeit jedoch sehr allumfassenden „Karfreitagszauber“ zum Ausdruck. Wäre mir dies klar gewesen, hätte ich auch verstanden, warum im „Parsifal“ nirgendwo Jesus persönlich auftritt, sondern nur als der Erhöhte vor allem im Gebet angerufen wird. Parsifal kann allenfalls als „Stellvertreter“ gelten, der anderen das Heil bringt.

In dem Maß, in dem Wagner die Feuerbachsche Auffassung von Religion als Projektion des Menschen teilte, bleibt im Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ Religion lediglich eine säkulare Kunstreligion, in der Erlösung allein durch Kunst möglich ist. Kunst, Theater, Musik waren jedoch für Wagner nicht nur ein Ersatz für Transzendenz, sondern ein Gleichnis dafür, dass das unaussprechlich Göttliche, der Ugrund aller Dinge, die schaffende Allnatur (Goethe) bzw. der „Aller-

barmer“ (Wagner) im Kunstwerk (des Bühnenweihfestspiels) aufleuchtet (vgl. dazu Hans Küng: Musik und Religion. München 2006, 3. Aufl., S. 89–166).

In Unkenntnis dessen, was am „Parsifal“ christlich ist und was nicht, war es, im Nachhinein gesehen, wohl die vereinnahmend überschöne Musik und der in ihr wabernde Erlösungszauber gewesen, der von mir als dem in den frühen Sechzigerjahren offenbar recht „Erlösungsbedürftigen“ Besitz ergriffen und mich dazu gebracht hat, der Realität des christlichen Glaubens systematisch nachzuspüren und schließlich der römisch-katholischen Kirche beizutreten. Das Bühnenweihfestspiel selbst geriet nach diesem von mir vollzogenen Schritt weitgehend aus meinem Blickfeld, möglicherweise sogar desto willentlicher und bewusster, je ernsthafter und systematischer ich mich in das Studium der im Vergleich zur Parsifal-Thematik weiß Gott andersartigen katholischen Theologie vertiefte. ■

Buch-Tipp



Frido Mann,
„An die Musik:
Ein autobiographischer
Essay“.
336 Seiten,
Fischer
Taschenbuch
2015,
10,99 Euro.
Kindle-Edition
bei Diederichs