

## ZUR DISKUSSION

Der „Meister“ und sein Mäzen:  
Richard Wagner und König Ludwig  
II. von Bayern auf Schloß  
Neuschwanstein (Gemälde von Kurt  
von Koszynski; 1890)

# Musik für Unmusikalische

Zu Richard Wagners Ästhetik

Von Dietmar Holland

Nun ist es endlich aktenkundig, was die Wagnerianer immer schon wußten: Wagner war mehr als nur ein Musiker. In Cosimas Tagebüchern steht für jedermann zu lesen, wie der „Meister“ gesehen zu werden wünscht(e): „Bei mir ist der Akzent auf die Vereinigung des Dichters und des Musikers zu legen, als bloßer Musiker hätte ich nicht viel zu bedeuten.“

Seit Nietzsche Wagners Begabung als die „Heraufkunft des Schauspielers in der Musik“ erkannte und ihr die Suche nach Wirkung um jeden Preis, auch um den der Aufrichtigkeit, vorwarf, mühen sich die Wagnerianer, das Neue an Wagners Konzeption des musikalischen Theaters gebührend herauszustellen. Erstaunlich ist dabei nicht so sehr die Suggestivkraft der Werke Wagners, sondern vielmehr der schier unermüdete Eifer seiner Anhänger, die offensichtlichen Schwächen

und Widersprüche der Wagnerschen Ästhetik nicht sehen zu wollen, ja nachträglich ihr eine Systematik zu unterstellen, die an Ort und Stelle so gar nicht gemeint war. Daß die Wagnerianer, wenn es um Wagner geht, keinen Spaß verstehen, bekam selbst Thomas Mann vor fünfzig Jahren zu spüren, als er in der Münchner Universität seinen Vortrag über „Leiden und Größe Richard Wagners“ hielt, der in der seither unverzichtbaren Erkenntnis gipfelte, daß „Wagners Kunst ein mit höchster Willens-

kraft und Intelligenz monumentalisierter und ins Geniehafte getriebener Dilettantismus“ sei. Mit diesen Worten berührte Thomas Mann einen wunden Punkt Wagners. Die neuere Quellenforschung bestätigt inzwischen die gewagte These von Wagners Halbbildung. Die Frage indessen, wie es möglich war, daß aus Wagner ein solches „Ausdrucksgenie“ werden konnte, als das ihn sein reifes Werk ausweist, ist bisher noch nicht überzeugend beantwortet worden.

## Von „linken“ Wagnerianern und philologischen Eiferern

Vor kurzem machte der Germanist Hartmut Zelinsky in den Medien auf einen anderen, nicht minder wunden Punkt Wagners nachdrücklich aufmerksam und zog sich den Zorn der Wagner-Philologen, aber auch der Feuilletonisten zu: Er spießte die sonst eher als peinliche Entgleisung des großen Genies beiseite geschobenen antisemitischen Ausfälle, die seit Veröffentli-

chung der Tagebücher Cosimas in ihrer ganzen Abscheulichkeit zutage getreten sind, auf und wagte es sogar, sie auf das Werk Wagners, insbesondere den „Parsifal“, zu beziehen. Der Chor der Entrüstung, der seinerzeit Thomas Mann antwortete, erscholl auch gegenüber Zelinsky. Hier wie dort scheint es um ein spezifisch deutsches Problem zu gehen: An Wagner darf nicht gerüttelt werden; er ist wie die Wunde des Amfortas, die nie heilt. Die „linken“ Wagnerianer versuchten be-

reits das Nachkriegs-Bayreuth zu „retten“, machten darauf aufmerksam, daß Wagners widersprüchliches Werk nicht mit dem Horst-Wessel-Lied verwechselt werden sollte und daß es noch unentdeckte Feinheiten enthielte, die über den ideologischen Ballast weit hinauswiesen. Die philologischen Eiferer der jüngsten Zeit – erst in unseren Tagen beginnt sich eine historisch-faktische, wenn auch nicht wirklich kritische Wagner-Forschung abzuzeichnen – wollen dagegen gleich den Teufel mit Beel-



# ZUR DISKUSSION

**F**riedrich Nietzsche (links oben) über Wagner: „Tatsächlich hat er sein ganzes Leben einen Satz wiederholt: daß seine Musik nicht nur Musik bedeute! Sondern unendlich viel mehr!...“ Und Thomas Mann (rechts Mitte): „Wagners Kunst (ist) ein mit höchster Willenskraft und Intelligenz monumentalisierte und ins Geniehafte getriebener Dilettantismus“. Abb. unten: Empfang im Hause Wagners. Am Flügel sitzend Franz Liszt, rechts außen Cosima mit Sohn Siegfried

zebeub austreiben und betrachten das Phänomen Wagner so, als könnte man es wertneutral interpretieren. Das geht aber in der Kunst nicht, und bei Wagner schon gar nicht. Wie Nietzsche mit dem Hammer philosophierte, so müßte die Wagner-Forschung sich ums Fleisch bemühen, nicht nur um die Knochen. Hier ist nämlich ein verhängnisvolles geistesgeschichtliches Ereignis in seiner ästhetisch-politischen Tragweite zu erkennen und nicht immer wieder auf Wagners „Schriften“ zu rekurrieren, deren Charakter Nietzsche unübertrefflich brandmarkte: „Alles, was Wagner nicht kann, ist verwerflich. Wagner könnte noch vieles: aber er will es nicht, aus Rigorosität im Prinzip. Alles, was Wagner kann, wird ihm niemand nachmachen, hat ihm keiner vorgemacht, soll ihm keiner nachmachen... Wagner ist göttlich... Diese drei Sätze sind die Quintessenz von Wagners Literatur; der Rest ist – „Literatur“.“

## So komponiert kein Musiker

Die ästhetischen und auch die politischen Schriften Wagners ernstzunehmen, bedeutet, den Künstler Wagner – und um den sollte es sich primär aus unserer historischen Distanz handeln – in ein ihm unangemessenes Denkkorsett zu spannen. Der Finger ist auf die Wunden des Werkes selbst zu legen; apologetische Eigenkommentare helfen in der Kunst wenig. Entscheidend ist nicht die Intention des Künstlers, sondern das, was tatsächlich sich in den Werken ästhetisch ereignet. Nietzsche war dafür der scharfe Beobachter der ersten Stunde: „Nicht jede Musik hat bisher Literatur nötig gehabt: man tut gut, hier nach dem zureichenden Grund zu suchen. Ist es, daß Wagners Musik zu schwer verständlich ist? Oder fürchtete er das Umgekehrte, daß man sie zu leicht versteht, – daß man sie nicht schwer genug versteht?“ Die Wagnerianer behaupten denn auch bis heute unverdrossen, daß Wagner die musikalische Sprache erweitert habe. Aber in welche Richtung? Nochmals dazu Nietzsche: „Tatsächlich hat er sein ganzes Leben einen Satz wiederholt: daß seine Musik nicht nur Musik bedeute! Sondern mehr! Sondern unendlich viel mehr!... „Nicht nur Musik“ – so redet kein Musiker.“

Als Patrice Chereau in Bayreuth den „Ring“ inszenierte, nahm er konsequent darauf Rücksicht. Die Musik erhielt endlich einmal ihre wahre Funktion zurück, wie sie Peter Hacks treffend formuliert hat:

„Bei ihm bedient nicht das Libretto die Komposition, sondern die Komposition das Libretto.“ Das läßt sich bis in die Verfahrensweisen der Komposition hinein verfolgen. Vor über dreißig Jahren erschien bereits Theodor W. Adornos „Versuch über Wagner“, in dem der Autor den gestikulierenden Habitus der Musik Wagners und ihre letztlich literarische, nicht musikalische Idee des begleitenden Orchesterstroms durchschaute – eines im Extrem mitschleifenden Orchesterstroms –, der den mystifizierten Vorgängen auf der Bühne das phantasmagorische Rückgrat verleih.

Unerbittlich legt Adorno den dilettantischen Charakter der Idee vom „Gesamtkunstwerk“ offen: „Es vereinigt die Künste, um sie rauschhaft zu vermischen.“ Und an anderer Stelle: „Es ist die Form der falschen Identität. Musik, Szene, Wort werden integriert einzig, indem der Autor – das Wort Dichterkomponist bezeichnet nicht übel das Monströse seiner Position – sie behandelt, als konvergierten alle in demselben. Damit aber tut er ihnen Gewalt an und verunstaltet das Ganze.“ Daraus resultiert übrigens auch der für jeden Wagnerianer peinliche Sachverhalt, daß die auf dem Orchesterstrom schwimmenden Singstimmen weggelassen werden könnten, wenn sie nicht gerade – wie etwa im zweiten Akt der „Walküre“ – Rezitativ singen. So komponiert aber kein Musiker.

## Die musikalische Traumbühne des Kleinbürgers

Wagner hat tatsächlich den Bereich der musikalischen Sprache erweitert, und zwar um den Verlust an kompositorischer Beherrschung des Metiers. Nicht nur weist der berühmte Brief an Liszt, geschrieben, als die Arbeit am „Tristan“(!) stockte, auf diesen Mangel – seltsam genug, daß Wagner ihn unbekannt –, sondern bis in die Partitur des „Parsifal“ hinein lassen sich melodische und formale Schwächen des musikalischen Satzes beobachten, die von der Phantasmagorie des Orchesterklangs nur für den Uneingeweihten verdeckt werden. Allbekannt ist beispielsweise die Tatsache, daß Wagner immer dann, wenn es gilt, größere melodische Bögen zu spannen, mithin die Musik sich aussingen zu lassen, rätselhaft versagt; so beim Quintett in den „Meistersingern“, so auch in den merkwürdigen Gralsritter-Chören. Die melodische Linie erhält keine Erfüllung;



sie bleibt stecken, und eine mehr oder weniger banale Fortspinnung wird ihr angeklebt, ohne daß damit die musikalische Zeit sinnvoll ausgefüllt wäre. Der Schall ist schließlich noch wichtiger bei Wagner als der Rauch, mit dem der Orchesterklang die Sinne des Zuhörers umnebelt. Das musikalische Hören tritt bei Wagners Musik in den bemerkenswerten Zustand des nicht genau Hinhörens als adäquater Verhaltensweise ein, wahrlich eine Erweiterung der musikalischen Sprache ins Unscharfe und damit ins Ahnungsvolle, wie die Wagnerianer

sich beeilen zu versichern.

Der Streit um Wagners Werk tobt vielleicht gerade deswegen unvermindert heftig, weil hier eine Grenze des ästhetisch Aufrichtigen erreicht wurde, dem man auch mit moralischen Argumenten nicht mehr beikommt. Der terroristische Nachdruck, mit dem Wagner die Sinne seiner Zuhörer und Zuschauer beschäftigt, ist zwar, ästhetisch gesehen, Täuschung, sozialpsychologisch indessen von erschreckender Aktualität. Niemand wußte das besser als Wagner selbst: „Nun denken Sie meine Musik, die

mit ihren feinen, feinen, geheimnisvollflüssigen Säften durch die subtilsten Poren der Empfindung bis auf das Mark des Lebens eindringt (sic! D.H.), um dort alles zu überwältigen, was irgend wie Klugheit und selbstbesorgte Erhaltungskraft sich ausnimmt, alles hinwegschwemmt, was zum Wahn der Persönlichkeit gehört, und nur den wunderbar erhabenen Seufzer des Ohnmachtsbekenntnisses übrigläßt...“, schreibt Wagner an Mathilde Wesendonck. Noch deutlicher kann man wohl nicht den Umschlag der ästhetischen Wirkung in psychologischen Druck bezeichnen. Das mag der Grund sein, warum sich an Wagner immer die Geister scheiden werden, denn nicht jeder gibt gerne, um mit Bertolt Brecht zu sprechen, mit dem Hut auch den Kopf an der Garderobe ab, wenn er ins Theater geht. Genau diese Verhaltensweise verlangt aber Wagners Konzeption des musikalischen Rausch-Theaters: Es ist die musikalische Traumbühne des Kleinbürgers mit dem Zug zum Höheren. Kein Stoff kann hoch genug sein, den sich Wagner aussucht. Trotzdem: Die Erhabenheit der gewählten Stoffe bürgt noch lange nicht für die des Gehalts. Das weiß auch Wagner nur zu genau. Aus dieser Not wurde er nicht nur Dichter, sondern eben Dichter-Musiker.

Der Blickwinkel, aus dem heraus Wagner seine Stoffe anschaut, ist der begerliche, nach Erfolg und suggestiver Wirkung trachtende, abgedichtete Immanenzzusammenhang, dem sich virtuell niemand entziehen kann. Daher der Haß auf Wagners monströse „Musikdramen“, die indessen weder Dramen sind noch genuine Opern. Muß man denn erst an das Märchen von des Kaisers neuen Kleidern erinnern, wo einzig das Kind die Wahrheit zu sagen wagt, damit man gegen die Wagnerianer argumentieren kann? Selbst der Wagnerianer Thomas Mann mußte einsehen: „Wagners Musik ist so ganz und so gar nicht Musik, wie die dramatische Unterlage, die sie zur Dichtung vervollständigt, Literatur ist.“

Geben wir es endlich zu: Wagner erfüllt das Bedürfnis nach der Befriedigung von Gefühlen, die uns im prosaischen Alltagsleben abhanden gekommen sind. Der Rausch, den das Orchester Wagners rauscht, ist die Verkehrung der Katharsis (die einst das Glockenspiel Papagenos meinte) in die „künstlichen Paradiese“. Baudelaire wußte, warum er, der Unmusikalische, gerade Wagners Musik mochte.

## Vom Saulus zum Paulus

In der Wiener Klassik war Komponieren noch eine Methode des musikalischen Vernunftgebrauchs. Bei Wagner dient die Anwendung kompositorischen Kalküls der Zerstörung der Vernunft; Urbild der „Dialektik der Aufklärung“ und insofern „mo-

dern“. Die bekannte Wendung Wagners vom Saulus der Jungdeutschen zum salbendernden Paulus in Wahnfried spiegelt sich auch in seiner Musik wider. Der frische Wind der ersten Fassung der „Holländer“-Partitur wandelt sich im „Parsifal“ zu musikalischen Orakelsprüchen. Was gleich bleibt, ist die Finsternis des musikalischen Ausdrucks. Wenn Lenbach, der auch ein Wagner-Porträt gemalt hat, zu Wagner gesagt hat: „Ihre Musik – ach was, das ist ja ein Lastwagen nach dem Himmelreich“, dann verkannte er, wohin Wagners Musik in Wahrheit führt: in die Tiefe des Zweilichtigen.

Könnten die Wagnerianer Partitur lesen, dann müßten sich ihnen die Haare sträuben, mit welcher Virtuosität und unerschöpflichen Phantasie Wagners Musik den Ausdruck von Hinterhältigkeit und Boshaftigkeit trifft. Muß man an die Beckmesser-Musik und an die musikalische Charakterisierung Mimes und Wotans in der Wett-Szene des „Siegfried“ eigens erinnern? Und überhaupt an das produktive Behagen, mit dem Wagners musikalische Phantasie sich der Judenkarikaturen in seinem Werk bemächtigt? Wie der Schlagetot Siegfried mit der Über-Ich-Figur des Wanderers redet, so springt Wagners Musik mit den Figuren um, die sie verspottet. Man muß lange in der Operngeschichte suchen, um die Probe des Sprichworts „Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen“ aufs Exempel so zu finden wie bei Wagner. Je grausamer Wagner mit seinen Figuren umspringt, desto eher versichert er, es sei nur Scherz. So ergeht es Mime und Beckmesser.

## Wagners wahre Aktualität

Aber all das geht unter im geradezu leibhaftigen Rausch des Orchesterklangs, dem eigentlichen psychotechnischen Instrument der Wagnerschen Ästhetik. Und der Brief an Mathilde Wesendonck enthüllt noch etwas: Es ist nicht nur die Rede von der Zerstörung der Vernunft im Namen des Irrationalismus, sondern sogar von der Zerstörung der persönlichen Integrität des Zuhörers (Zuschauers). Warum bemüht Hartmut Zelinsky nur die „Schriften“ Wagners, um die verheerende ideologische Wirkung des „führenden Sterbefreunds“ (Peter Hacks) aufzuspüren, anstatt die viel erschreckenderen Züge des Wagnerschen Werkes aufzudecken? Wagners Wirkung ergreift sogar den anthropologischen Bereich und kriert anstelle des Rezipienten den enthusiastischen, haptischen Konsumenten und übt damit eine Parodie auf Schillers ästhetische Erziehung des Menschen ein. Nicht Wagners Musik aber ist das Schlimmste, sondern die Tatsache, daß es immer noch notwendig zu sein scheint, sie zu spielen. Das ist Wagners wahre Aktualität.