ECKEHARD KIEM / LUDWIG HOLTMEIER (HG.)

RICHARD WAGNER

UND SEINE ZEIT

LAABER

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.ddb.de/ abrufbar.

Schutzumschlag: Richard Wagner. Zeichnung nach einem Gemälde von G. Bartsch.

© 2003 by Laaber-Verlag, Laaber
Nachdruck, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des Verlages.
Gesamtherstellung: druckhaus köthen GmbH
ISBN 3–921518–95–4

www.laaber-verlag.de

Thomas Müller
Orchesterpsychogramm
Das Vorspiel zum III. Akt des *Parsifal* 291

Hansjörg Ewert
Zwischen Aneignung und Inszenierung
Wagners Dramaturgie von Musikgeschichte 307

Michael Polth
Klangfarbe und Orchestertechnik 331

Claus-Steffen Mahnkopf
Wagner und die nicht nur musikalischen Folgen 347

Anhang

Bildteil 365
Werkverzeichnis 389
Personenregister 401
Bildnachweise 407

Wagner und die nicht nur musikalischen Folgen

Claus-Steffen Mahnkopf

I

Wagners Musik hat in der Tat die Welt erobert. Wer am Ende des 20. und dem Beginn des 21. Jahrhunderts die filmischen Produkte der globalisierten Massenmedien sieht – seien es Serien wie *Star Trek: Voyager* oder Filme wie *Pearl Habour* –, spürt, wie sehr Adorno im Recht war, als er bereits in den 1930er Jahren bemerkte: In Wagner »ereignet sich die Geburt des Films aus dem Geiste der Musik«.[1] Hollywood verwaltet mindestens so gut – oder so schlecht – Wagners Erbe wie die prestigeträchtige Institution namens Bayreuth. Die Massen verfallen einer Musik, ohne auch nur zu ahnen, wessen Ursprungs ist, was sie lieben. Erführen sie, daß es zurückgeht auf jene angeblich so schwülstige und deutschlastige Musik Wagners, von deren Existenz sie entfernt etwas vernommen haben mögen, sie verstünden die Welt nicht mehr. Allein, ihren Genuß ließen sie sich nicht nehmen. Er verdankt sich der Verflachung und damit einem Moment von Vergessen. Das semantische Potential, Wagners Morphologie – eine der großen Manifestationen von Tonalität –, überlebt in der Kulturindustrie und in der Überzahl an Opern schlechten Geschmacks bis heute. Ironischerweise führte Wagners Sturz der Oper nicht zu einer radikal anderen Tradition von Musiktheater, sondern half umgekehrt der Petrifizierung einer immer starreren Opern-Institutionalität, die den möglichen Fortschritt der Gattung – auch in Wagners Sinne – verhindert, wo sie nur kann. Auch führten Wagners musikalische Revolutionen – und eine von ihnen zielte auf eine unverwässerte Wahrheitsästhetik, die das Publikum verändern werde – keineswegs zu einer ›anderen‹ Musikkultur. Im Gegenteil – das ist eines der verstörendsten Momente der letztlich unsäglichen Rezeptionsgeschichte seines Schaffens und seiner Wirkung –, reaktionärste und restaurativste Erscheinungen waren die Folge, die mit dem Romantiker, dem homme de lettre, dem obsessiven Musiker und dem Sozialrevolutionär – all das war Wagner auch – wahrlich nicht vereinbar sind.

Die – musikalischen und nicht-musikalischen – Folgen Richard Wagners sind kompendiumsartig nicht darzustellen, wohl aber in einigen zentralen Aspekten zu kommentieren. Jeder feineren Rasterung müßte die Aufteilung der Wirkungsgeschichte in drei Aspekte vorangehen. Zu unterscheiden sind der weltanschauliche Überbau, das ›System Wagner‹, das die Kompositionstechnik im engeren Sinne beinhaltet. Zum ersten zählen alle theoretischen, philosophischen und kulturkritischen Einlassungen vor allem der schriftlichen Zeugnisse Wagners, die unterschiedlichen Projektionsflächen, die Wagner als deutscher und als eu-

ropäischer Künstler bot, und die beginnende Dynastiebildung, die mit dem Ablauf des 19. Jahrhunderts harte Fakten schuf. Unter dem ›System Wagner‹ soll seine höchst innovative praktische Musikästhetik verstanden werden, ein auf Einheit ausgerichtetes Bündel aus sechs Aspekten: 1. einer neuen Gattung, dem sogenannten »Wort-Ton-Drama«, für das sich der Ausdruck Musikdrama durchsetzte; sie ersetzt die Oper, die sich geschichtlich überholt hat; 2. einem eigenen Sprach- bzw. Texttypus, in der Regel alliterierender Versstrukturen, die mythische Stoffe mittelalterlicher Provenienz aktualisieren, die das »Rein-Menschliche« als eine Art universale Anthropologie für die Gegenwart zu verwirklichen die Funktion haben; 3. einer eigenen Darstellungsform, den Festspielen; 4. einem eigenen Theater mit der speziellen Akustik des versenkten Orchesters, das Bayreuther Festspielhaus; 5. einem eigenen Orchester nebst hierfür entwickelten Instrumenten, das die Aufgabe hat, den gesamten Klangkörper in besonderem Maße zu versinnlichen; 6. einer Kompositionstechnik, die sowohl den Höhepunkt der Tonalität bildet, also als Technik von universaler Geltung ist, als *auch* hochindividuell Wagners einmaligen und unnachahmlichen Personalstil ausprägt, vor allem mit einer neuartigen Harmonik, der Orchesterbehandlung und der Leitmotivtechnik.[2] Letztere, die Kompositionstechnik, schließlich erschöpft sich keineswegs in ›Personalstil‹, sondern wurde – unter ganz unterschiedlichen ästhetischen Prämissen und für ganz unterschiedliche musikalische Ziele – zum Ausgangspunkt für Generationen. Mit dieser beginnt die eigentliche musikalische Wirkungsgeschichte nach Bayreuth.

Die berüchtigte Pilgerfahrt – notabene die religiöse Konnotation – war nicht nur für unzählige deutsche Musiker Pflicht, sondern auch Aufforderung etwa an Franzosen, man denke an Saint-Saëns, D'Indy, Fauré und Debussy, der freilich seine ganz eigenen Konsequenzen aus diesem ›Bildungserlebnis‹ zog. Verpflichtung geradezu wurde sie für Pfitzner, Bungert – dessen heute völlig vergessenem Gegenprojekt einer *Homerischen Welt* man eine kurzzeitige Wiederentdeckung mindestens so wünschte wie die eines barocken Kleinmeisters – und Richard Strauss, der, nach *Guntram* mit dem selbstverständlich selbst zu verfassenden Libretto, zu einer wahrhaft eigenständigen und somit die Geschichte des Musikdramas mit *Salome* und *Elektra* vorantreibenden Produktivität gelangte. Die Jüngeren, Mahler, Schönberg und Berg, hatten nachgerade größeren Abstand.

Für die kompositorische Nahwirkung sind weniger die epigonalen Bemühungen um das Musikdrama oder Alternativen zu ihm interessant, sondern die Frage, wie die führenden Komponisten auf die Wagnerschen Innovationen produktiv reagierten. Bruckner übernahm die fortgeschrittene Harmonik und in der Instrumentation das Charakteristikum der Wagnertuben, konnte aber der polymorphen Semantik ebensowenig folgen wie der Verflüssigung von Form und Syntax. So zeichnet seine Symphonik eine höchst eigensinnige Paradoxie

aus jenen avancierten Materialien und dem Glauben an den ordo mundi aus, der sich in abgezirkelter Syntax und elementararchitektonischen Formen kundtut. Richard Strauss, zunächst einmal und mit Welterfolg, kultivierte das Inhaltsästhetische, das durch Wagner wie in einem Befreiungsschlag geöffnet wurde, um in der Symphonischen Dichtung, also einer dramatisch-narrativen Form ohne Gesang und Szene, verschiedenste Minidramen durchspielen zu können. Mahler erweiterte dieses Narrative ins Epische, überwand die Beschränkung auf das Leben von konkreten Helden, mögen sie *Till Eulenspiegel*, *Zarathustra* oder *Don Quichotte* heißen, zugunsten einer musikalischen Philosophie von Welt, die freilich mehr ist als die ihm angedichtete romantische Gegenwelt zur realen – und das mit einer zum großen Teil negativistischen Ästhetik, die es vermag, die ›andere‹ Seite der musikalischen Bedeutung zu erschließen, mithin dem genauen Gegenstück zur präsentistischen (und sich dem Kitsch gefährlich nähernden) Ästhetik eines Richard Strauss. Schönberg war glücklicherweise Mahlerianer und Brahmsianer zugleich. Er glaubte somit nicht mehr an die Unmittelbarkeit von musikalischer Semantik, wie wir sie bei Wagner vorfinden, sondern kannte das überzeugende (und für ihn normativ bindende) Beispiel ihrer Brechung; zugleich war er durch Brahms' am Kammermusikideal orientierten Konstruktivismus an Beethoven, überhaupt die Wiener Klassik, gleichsam angeschlossen, die um die Jahrhundertwende nicht eben im Zentrum der Aufmerksamkeit stand. Berg schließlich war Mahlerianer und Schönbergianer, er konnte, der kompositorischen Strenge und der ›Neuheit‹ des Materials sicher, sich dem Negativen zuwenden, das in seiner Musik zu einer historisch geradezu einzigartigen Ambivalenz zwischen Bedeutungsstiftung und Desemantisierung, zwischen Klang und Struktur, zwischen Entwicklung und Zerfallen führte. Der *Wozzeck*, an Differenziertheit in sämtlichen Parametern (und nicht nur in denen der Harmonik und Leitmotivik) bis heute unübertroffen, muß als *die* ebenbürtige Antwort auf die großen Entwürfe von Wagners Dramen betrachtet werden, freilich als Literatur-›Oper‹, als kontrahierter Dreiakter ohne Pause und mit einem Nicht-Helden par excellence als Protagonisten. Mit Berg wurde, und zwar für das Wagnererbe, ein neuer Maßstab für Stil und guten Geschmack gesetzt.

Mit der Symphonik von Brahms in den 1870er Jahren geschah, was für unmöglich gehalten wurde, ein Anknüpfen an das Ideal von Konstruktivität und kompositorischer Dichte bei Beethoven ohne das Aufgreifen der beiden herausstechendsten Wagnerschen Innovationen, der erweiterten Instrumentation und der fortgeschrittenen *Romantischen Harmonik* à la Ernst Kurth (Chromatik und Alterationsstil). Was aus der Sicht von Liszt und Wagner an Brahms konservativ, ja deutschbürgerlich anmuten mußte, ein gewisser Akademismus, ist dialektisch genau das, was als Mangel der neudeutschen Schule und Wagner bis heute vorgeworfen wurde, nämlich eine kompositorische und vor allem for-

male Strenge aufgrund eines Primats des Strukturellen vor dem Inhaltlichen. Auch Wagner, trotz seines ausgreifenden ästhetischen Ansatzes, ist kein Bach, mithin nicht ein Komponist, der sämtliche Dimensionen des Musikalischen gleichermaßen zu gestalten versteht. Wagner ist vollends, was mit Beethoven anhob, ein »Moderner«, dem das System, trotz des Willens, es zu halten, unweigerlich zerfällt. Daß ein Brahms möglich war und Bruckner an Vielseitigkeit und somit Rang überlegen sein konnte, ist diesem Komplementaritätsverhältnis geschuldet. Materialexpansion und das Experimentieren mit den Gattungen und den ästhetischen Rahmenbedingungen einerseits und andererseits die Konzentration auf die immanente Eigenlogik des Kompositorischen waren – das wissen wir heute mit untrüglicher historischer Distanz – gleichermaßen Voraussetzung für Schönberg, seine Schule und somit für den Schritt zur Atonalität. (Wieweit die Auflockerung der Syntax bei Wagner – seine Kriegserklärung an die formale »Quadratur«, die musikalische Prosa, nicht-kontrapunktische Polyphonie mit partieller Polymorphie und das orchestrale Gewebe mit seiner kaum kategorisierbaren Tektonik – zur Durchbrechung der Taktrhythmik, wie sie im 20. Jahrhundert Programm wird, beitrug, mag einstweilen offen bleiben; es besteht zumindest ein sachlicher, wenn auch nicht genealogischer Bezug.)

Debussy, mit dessen Werk der Impressionismus geradezu gleichgesetzt wird, empfing von seinen beiden Bayreuth-Besuchen als Zwanzigjähriger einen zwiespältigen Eindruck. Fasziniert von den Klangdifferenzierungen des Wagnerschen Orchesters, gelang ihm eine gleichermaßen hochstehende Klangwelt mit ganz anderem Instrumentarium, und beeindruckt von den harmonischen Optionen des Wagnerschen Stils seit dem *Tristan*, konnte der spätere Harmoniker par excellence eben dort anknüpfen, ohne die ›deutsche Ästhetik‹ mit ihrem Bedeutenwollen, ihrer Subjektivitätsfixierung, ihrem Hang zur philosophischen Hybris und ihrem weltanschaulichen Oktroyieren zu übernehmen. *Pelléas et Mélisande* gibt davon ein beredtes Zeugnis, ebenso wie Schönbergs, des Wagnerverehrers, gleichnamige Symphonische Dichtung sich davon ohrenfällig abhebt. Die impressionistische Harmonik kultiviert die impressivistischen Momente, die Ernst Kurth an der Romantischen Harmonik mit ihrer kategorialen Dialektik von Expression und Impression herausarbeitete. Sie ist an den Eigenvalenzen der (gegebenenfalls instrumentierten, d. h. klangfarblich weiter individualisierten) Akkorde stärker als an deren immanenter Funktionalität, an einem assoziativen Fließen zwischen denselben stärker als an ›strebigen‹ Verbindungen, an naturhaftem und auratischem In-sich-Ruhen bzw. So-Sein stärker interessiert als an den subjektiven Erlebnissen und finaler Zeitlichkeit zugerechneten Spannungszuständen. Nicht der *Tristan* der Fieberekstase oder Isoldes Rachephantasien beeinflußte Debussy, sondern Brangänes Wachgesang, überhaupt der zweite Akt und natürlich der *Parsifal*, sieht man dort von den expressionisti-

schen Ausbrüchen von Amfortas und Parsifal selber ab. Freilich bedeutete Debussys radikale Eigenständigkeit einen qualitativen Sprung. Die ›französische Schule‹ etablierte sich gleichwertig neben der bis dahin unumschränkten Hegemonie der deutsch-österreichischen Musik: Sie ist – bis heute kontinuierlich – stark und vielleicht sogar als produktiver zu betrachten als die der rechtsrheinischen Gebiete, die sich mit dem Dritten Reich, der Politik der verbrannten Erde und der Mauer quer durch Europa ihres eigenen Entwicklungspotentials beraubten. Immerhin ist bedenkenswert, daß sich eine ›impressivistische‹, klangbezogene Ästhetik bis heute ungebrochen hält, während die ›expressionistische‹ Tradition – letztlich immer noch deutschen Zuschnitts – an ihren Schönbergschen Imperativen gescheitert ist und nur noch als mit teutonischer Irrationalität liiert, wenn nicht legiert zu überleben vermag.

II

Wer – aus Avantgardismus – Wagner trotzen möchte, kann nicht anders, als seine eigene mögliche genealogische Abhängigkeit bis ins Innerste zu reflektieren; nur dann kann man ihn fliehen oder verhindern, hinterrücks von ihm eingeholt zu werden. Insofern nützt es wenig, wenn man aus Antipathie Wagner einen »verlogenen Schauspieler« nennt (und dies sogar als den »Sozialcharakter« seiner Musik ausgibt[3]). Man muß ihn vielmehr begreifen als eine der wenigen zentralen Etappen des musikalischen Modernisierungsprozesses, an dem wir alle teilhaben und der Beethoven genauso wie Schubert, Schönberg genauso wie Strawinsky, Nono genauso wie Boulez umfaßt. Wir werden Wagner musikalisch erst dann überwunden haben, wenn wir mit seiner Musik in Frieden leben können. (Bis dahin wird sie freilich unvermindert dazu beitragen, den Filmstudios Milliardenumsätze zu bescheren.) Wagner ist nicht nur ein fester Bestandteil des »kulturellen Gedächtnisses« im Sinne von Aleida und Jan Assmann, sondern ein unauslöschliches Faktum im ›Diskurs‹, und deswegen ist es so schwer, sich seiner zu erwehren, deswegen sind die Brüche und Widersprüche, die ›unerwarteten‹ Emergenzen so zahlreich.

Die Hysterien, die in den 1970er Jahren vor allem mit Hartmut Zelinsky und einem so kraftvollen Buchtitel wie *Wagner. Ein deutsches Ärgernis* (er stammt vom Spiegel-Journalisten Klaus Umbach[4]) hochschwappten, waren vom festen Glauben unterfüttert, daß Wagner für fast jedes Übel des 20. Jahrhunderts, vor allem für dasjenige, welches mit der deutschen Geschichte zwischen 1933 und 1945 verknüpft ist, verantwortlich sei. Inzwischen geht man nüchterner mit Wagner um: Mit größerem Abstand zum 19. Jahrhundert wachsen die Anstrengungen, ihn kulturgeschichtlich genau dort zu lokalisieren, seine Musik wird Gegenstand einer intensivierten kompositionswissenschaftlichen Untersuchung, schließlich

werden die Werke als Klassiker betrachtet, also als Herausforderungen an die Interpretationspraxis und das Regietheater. Die Attraktion bleibt unvermindert, aber es kommt zu einem gewissen ›Ende der Ideologie‹, ohne daß Wagner zu einer wirkliche Herausforderung für die Komponisten würde. Hysterische Reaktion vermag Wagner nur noch in Israel auszulösen – was angesichts derer, die dessen Musik in den Konzentrationslagern hören mußten, verständlich wie in der Sache überzogen ist. Immerhin sind es jüdische Musiker wie Daniel Barenboim, die Wagner dirigierend nach Israel tragen.

Einem entspannteren Verhältnis zu Wagner haben nicht primär die – stets recht behaltenden – Intellektuellen zugearbeitet, sondern Künstler, die sich ihre ihnen nachgesagten Freiheiten nahmen. Man wünschte sich bei vielen, die sich über Wagner immer noch ereifern, etwas von jener zugleich befreienden wie entlarvenden Ironie, die Charlie Chaplin im *Großen Diktator* aufbrachte, als er zu den herabsteigenden Klängen des Lohengrin-Vorspiels eigenverliebt mit der Weltkugel Ball spielte. Diese Filmszene sagt mehr über die unheilschwangere Verschwisterung von politischer Gigantomanie und ästhetisierender Verfeinerung als alles rhetorische Gezeter altlinker Intellektueller. In Absetzung zum Realisten Chéreau setzten Robert Wilsons Wagnerinszenierungen 1991 (*Parsifal* in Hamburg und *Lohengrin* in Zürich) Maßstäbe dafür, daß die Idee des Gesamt*kunst*werks gerade auf Bühne, Licht und Choreographie auszudehnen, mithin nicht-illustrativ, ja ausgesprochen ›künstlerisch‹ anzusetzen sei. Der riskante, aber insgesamt überzeugende ›dekonstruktivistische‹ Versuch, die Totalität des *Rings* dadurch zu durchbrechen, daß vier Produktionsteams, mithin verschiedene Regisseure, verschiedene Bühnenbildner, verschiedene Sänger, sich der Tetralogie annehmen, wurde am Ende des 20. Jahrhunderts in Stuttgart unternommen. Allein, Bayreuth scheint dabei nicht mehr die legendäre »Werkstatt« zu sein: Einen John Eliot Gardiner mit eigenem Orchester am dortigen Pult mag man sich zur Zeit noch nicht vorzustellen.

Es gehört weiterhin zum guten Ton unter Intellektuellen, über Wagner die Nase zu rümpfen und sich damit zu brüsten, nicht zu kennen, was einem vermutlich gefallen dürfte. Es lasten die deutsche Frage und die deutsche Geschichte. Kein Komponist nach Beethoven hat wie Wagner »deutsche Musik« definiert (oder ist durch sie definiert worden). (Andere deutsche Komponisten zu nennen, fällt schwer. Weder ein Richard Strauss noch ein Hindemith oder Henze, Stockhausen, Lachenmann und Spahlinger, nicht einmal ein Rihm sind überzeugende Kandidaten für *den* deutschen Komponisten schlechthin.) Nach dem Kulturbruch und der Selbstdesavouierung der Deutschen als eines Kulturvolks ist die Gereiztheit mehr als verständlich, und man sehnt sich nach einer Zeit, in der sich der Jude Schönberg noch gelassen über die unsägliche Wagnerschrift *Das Judentum in der Musik* äußern konnte.[5] Seit der bürgerlichen Aufklärung sind

alle deutschen Komponisten mehr oder weniger, freiwillig oder unfreiwillig, zu ihrem Nutzen oder zu ihrem Schaden, in die Geschicke und Ungeschicke der nationalen Politik involviert gewesen – Beethoven, Wagner, Richard Strauss, Hindemith, aber auch nach dem Zweiten Weltkrieg Henze, Stockhausen und Rihm. Man mußte schon Jude (Schönberg), Österreicher (Berg) gewesen sein oder der ästhetischen Opposition angehören (Lachenmann), um der verhängnisvollen Dialektik »deutscher Komponist«, zumindest auf basaler politischer Ebene, entgehen zu können.

Die Schreikrämpfe und Mordgelüste der Wagnerhasser haben zwischenzeitlich abgenommen, stärker übrigens als der Korpsgeist der Wagnerianer, die in ihrem Gott immer noch die höchste Form der Kunst seit Homer erblicken. Dieser demokratischen, zivilgesellschaftlichen Entspannung könnte man danken, wäre nicht auch sie einer gewissen Ambivalenz verhaftet. Denn für die Energieabnahme im Kulturkampf ist weniger eine Klärung in der Sache verantwortlich; vielmehr ein Gemisch aus postmoderner Beliebigkeit – einerseits könne jeder mit Wagner machen, was er wolle, und andererseits sei Wagner auch nur eines von so vielen ›Kulturangeboten‹ –, drastischem Rückgang der politisch-gesellschaftlichen Relevanz der Kunst – auf diese läßt sich immer weniger projizieren wie umgekehrt sie immer weniger im Zentrum des öffentlichen Diskurses steht – und schlicht der geschichtlichen Distanz – das 19. Jahrhundert ist nicht mehr *unser*›letztes‹ (obwohl eine ähnlich starke, potentiell wirkungsmächtige musikalische Persönlichkeit aus dem 20. Jahrhundert fehlt). Wagner – nachdem wir wissen, daß die moderne Gesellschaft und die Geschichte der letzten hundert, zweihundert Jahre alles andere als monokausal zu betrachten ist – wird das zuteil, was bei jedem großen Künstler zu Recht erwartet werden kann: Unaufgeregtheit und Sachauseinandersetzung.

Auch wer Wagner nicht mag, ja ablehnt oder gar haßt, wird, sofern er etwas von Musik versteht, nicht abstreiten können: Seine Musik ist die Negation der quantité négligeable. Sie zu meiden, ist aber nicht nur anderem Geschmack oder der Furcht vor künstlerischer Größe zuzuschreiben; vielmehr impliziert Wagners realistische Ästhetik, gelinde gesagt: problematische Seiten, die während der Kultur- und Mediengeschichte und der politischen Entwicklung alles andere als inaktuell wurden und dabei die musikalische Entwicklung überlagerten. Wenn Francis Coppola in *Apocalypse Now*, einem Film über *den* imperialistischen Nachkriegskrieg schlechthin, einen US-amerikanischen Helikopterangriff mit dem Walkürenritt untermalt, dann zeigt dies einerseits Sinn für musikalischen Realismus (das Flirren der Begleitfiguration in den höheren Instrumenten entspricht der Rotorenbewegung und somit der Leichtigkeit der Navigation in der Luft, die wuchtigen Blechbläser, die das Thema intonieren, dem schweren militärischen Gerät und seinem Angriffspotential), andererseits spitzt Coppola mit

schlagender Direktheit die Frage zu, die die Wagnerdiskussion unterschwellig immer beschäftigte: Ist diese Musik Darstellung oder Verherrlichung von Gewalt? (Die gleiche Frage stellt sich bei der zweiten Verwandlungsmusik im *Rheingold*, der Fahrt nach Nibelheim, einem martialischen Ausbeuterstaat, einer Sklavenhaltergesellschaft, die inhumaner nicht sein könnte, einer Musik, die, und das ist ihr reflexives Moment, das Metallische, Geräuschhafte, gegen das Subjekt Gerichtete *buchstäblich* inszeniert.) Oder anders gefragt: Wäre der Sache, die entsprechende Musik für die neun Walküren zu finden, ein Dienst erwiesen, hätte Wagner eine weniger direkte und drastische Musik geschrieben, wäre er, modern gesagt, weniger radikal gewesen? (Daß dieses Tableau grob und frescohaft ausfällt, mag den an Kammermusik Geschulten stören, relativiert sich aber, berücksichtigt man, daß auch die *Walküre* eine ›Oper‹ ist und in der Oper – man denke an Verdi und dessen Triumphmarsch aus der *Aida* – Oberflächlichkeit, wörtlich: das Fehlen der dritten Dimension, immer ein Wesenszug ist.)

Dahinter verbirgt sich ein geschichtsphilosophisches Dilemma. Daß Musik reflexiv sei, ist eine nachaufklärerische Disposition – sie fehlt Mozart, und das macht die spezifische Qualität seiner Musik aus –, hebt bei Beethoven an und wird beim Beethovenianer Wagner fraglos weitergeführt: daß der Komponist seine musikalischen Tableaus als Ergebnis einer vorsätzlichen Wahl mit kalkulierten Mitteln präsentiert. (Reflexives Komponieren wird späterhin in der neuen Musik aufgrund der Atonalitätsproblematik zur schieren Notwendigkeit.) Die Kritik an Wagners Inszenierung von Positivität, Direktheit, von Gewalt und Wucht, von Heldentum und Genialismus klagt das fehlende ›kritische Moment‹ ein, daß Wagner außer reflexiv auch ›kritisch‹ hätte komponieren, mithin die Kritik an der dargestellten Sache mit darstellen müssen. Allein, ein solcher kompositorischer Imperativ tritt *erklärtermaßen* erst in der Nachkriegsavantgarde und vor allem in den 1960er Jahren, und zwar mit Luigi Nono, auf. Erst jetzt ist kritisches Komponieren *Thema*. Reflexives Komponieren ist sich nicht genug, wird nochmals reflexiv, und das ist der Erfahrung der Zeitenwende nach dem europäischen Kulturbruch geschuldet. Daß die vorangegangenen Vertreter der Musikkultur unter diesem Gesichtspunkt zu desavouieren waren, lag auch daran, daß sie sich, reaktionär oder nicht, schuldig gemacht hatten. Mag auch die radikale Negation von Geschichte seitens der jungen Darmstädter ihrerseits als überzogen gelten, sie war geschichtlich insofern, als jene spürten, was nicht mehr an der Zeit war. Und das war eine gewisse 19. Jahrhundert-Präsenzästhetik, die gerade in Wagner den herausragenden Repräsentanten hatte. Dessen Musik war nun, durch Hitler und die Nazis, mit eben diesen im kollektiven Gedächtnis untrennbar verbunden, so wie wir niemals mehr Liszts *Les Préludes* hören können, ohne jene Wochenschauen mit zu vergegenwärtigen, die auch von der Front berichteten. Die Verwendung von Musik – ob gerechtfertigt oder nicht – ändert

deren Sinn. Der Fall Wagner ist deswegen so verhängnisvoll, weil er verstrickt wurde in das verhängnisvollste Kapitel der europäischen Geschichte, weil der Komponist, dessen Kunst »die sensationellste Selbstdarstellung und Selbstkritik deutschen Wesens«[6] ist, für die Selbstverabsolutierung des deutschen Wesens, zumindest in seiner bösen Variante, schonungslos vereinnahmt wurde. Seit der musikalischen Ästhetik der Nazimoderne, den Lagern und den Propagandafilmen kann Wagner nicht mehr unschuldig gehört und daher auch nicht mehr unschuldig inszeniert werden. Dem Komponisten, der, wie kaum ein anderer, sich ›erlebnismäßige‹ Unmittelbarkeit wünschte, ist dies ein für allemal verwehrt. Somit geht der Vorwurf, Wagner sei nicht kritisch genug, in die Leere, wie jener, Marx hätte Stalin antizipieren und entsprechend die Theorie umbauen müssen.

III

Mit der Etablierung der Zweiten Wiener Schule, dem Rückzug Richard Strauss' aus dem Projekt Moderne, dem Sich-Breitmachen des Neoklassizismus und dem Zurückweichen tonal gebliebener Modernisten wie Schreker oder Zemlinsky, also in den 1920er Jahren, kommt zwar »die kompositionstechnische Wirkungsgeschichte Wagners zum Ende«[7], die kompositionsgeschichtliche Fernwirkung reicht aber bis heute. Ich meine diejenige Aufspaltung des Musikalischen in Diskurs *oder* Klang, welche die ästhetischen Diskussion wie eine fixe und manchmal irre Leitdifferenz prägt und sich heute paradigmatisch in der Dichotomie von Spektralismus und Komplexismus bzw. – will man auf eine allerneueste Mode schielen – in der angestrengten Differenz zwischen Installation und Klangkunst auf der einen und komponierter Musik auf der anderen Seite darstellt. So wie mit Beethoven ›kompositorische Autonomie‹ zum Thema wird – und zwar unwiderruflich –, wird mit Wagner »Klang« zur ästhetischen Kategorie.[8] Alle, die heute in dessen Namen einen Ausstieg aus der europäischen Moderne proklamieren, wissen nicht, auf wen sie sich nolens, volens stützen. Insofern ist Wagner präsent auch dort, wo seine Absenz gewähnt wird.

Wagner ist unter den post-traditionellen Komponisten nach 1945 kein expliziter Anknüpfungspunkt. Das heißt aber nicht, daß im Sinne der von Walter Benjamin eingeforderten Problemgeschichte – sie verfährt statt diachron methodisch synchron und sucht nach ästhetischen bzw. technischen Äquivalenten – sich nicht Bezüge auftun, sofern man bereit ist, wirklich zu hören. Daß das dem frühen Rihm attestierte ›Aus-dem-Bauch-Komponieren‹ mit den konvulsivischen Orchesterzuckungen durchaus auf der gleichen Ebene steht wie der ›fette‹ Orchesterklang, den man Wagner nachsagt, dessen *Liebestod* gerade einmal und nur kurzzeitig ein Forte erreicht, kommt ebenso in den Sinn wie direkte Vergleiche, so zwischen Ligetis *Lontano* und dem *Rheingold*-Vorspiel. Komponi-

sten, die nicht mit Wagner in Verbindung gebracht werden und nicht mit ihm in Verbindung gebracht werden wollen, stehen ihm doch näher, wenn man die Perspektive von inhaltlichen weg- und auf technische Fragen hinwendet. So kann – unorthodox im Wortsinne – nach einem Zusammenhang zwischen dem Klangraffinement Wagners und der Klangvernarrtheit Lachenmanns gefragt werden. Oder nach dem zwischen dem abstrakten Strukturalismus eines Boulez und Wagners versteckter kompositionstechnischer Rationalität. Ist Feldmans Obsession für Überlänge nicht ein gleichermaßen präsentistischer Trick wie Wagners Griff nach den großen Dimensionen? Solche Fragen sind freilich riskant, denn wo das musikalische Universale am Werke ist – und Wagner war ein Universalist –, stellen sich Bezüge leichter ein als bei ›bloß‹ stilistischen Referenzen. Immerhin lassen sich einige Komponisten – und nicht geringe – nennen, bei denen ein Räsonnieren über Wagnerbezüge müßig erscheint, so bei Cage, Kurtág, Ferneyhough (trotz dessen Nachdruck auf Ausdruck, Semantik und Psychologisierung) und Nono, um wenigstens diese zu nennen.

Wagner kann auch zum Alpdruck werden, von dem man sich befreit oder dem man erliegt. Ein Beispiel für gelungene Selbsttherapie bot Klaus Huber, der anläßlich seines Gegen-Wagner-Projekts *Spes contra spem* (ein »Contra-Paradigma zur *Götterdämmerung* in vier Teilen mit einem Vorspiel auf Texte von Rosa Luxemburg, Elias Canetti, Georg Herwegh, Peter Weiss, Reinhold Schneider, Dorothee Sölle, Friedrich Nietzsche, Richard Wagner und Bertolt Brecht«) aus den Jahren 1986–1989 freimütig erklärte:

»Für mich war Wagner immer ein riesiges Problem – durch den Anspruch dieser Kunst, ein ganzes Jahrhundert zu bewältigen oder sogar anzuführen und möglicherweise diesem Jahrhundert seinen Sinn zu geben. Dahinter steht ja nicht nur die gewaltige Anmaßung des Künstlers, der sein Gesamtkunstwerk schuf, sondern vor allem des Ideologen. Dieses Ideologische hat mich in gewisser Weise nicht nur umgetrieben, sondern auch zeitweise umgebracht.«[9]

Klaus Huber, der Schweizer Komponist, sah sich von Wagners übermächtiger Figur so weit bedroht, daß er dessen Musik nicht nur Texte der Gegentradition entgegensetzen, sondern sie geradezu anzünden und dekomponieren mußte, um sie zunichte zu machen. Ob das unvermeidlich war, mag offenbleiben. Entscheidend ist, daß ein Vertreter seiner Generation derlei existentiell für unumgänglich hielt, und vor allem, daß sein Hadern mit Wagner letztlich zur Enttraumatisierung führte. Es spricht für seine geistige Souveränität, daß er in seinem Altersmeisterwerk, dem Musiktheater *Schwarzerde* zu Ossip Mandelstam, jedweden – versteckten oder offen negatorischen – Bezug zu Wagners Opernwelt vermissen läßt und ein Bühnenwerk mit eigener musikalischer und dramaturgischer Grammatik vorlegte, das nachträglich seinen Wagner-Ikonoklasmus fast als ein Versehen einstuft.

Kein Komponist und kein deutscher Komponist kommt Richard Wagners künstlerischer Gigantomanie näher als Karlheinz Stockhausen, und bei keinem Komponisten ist dieser Bezug so prekär wie bei ihm. Die Lebensaufgabe, Jahrzehnte der eigenen Produktivität einem Opernzyklus zu widmen, müßte doch – sieht man von August Bungers *Homerischer Welt*, die nach Wagners *Ring* das kulturtopologische Gleichgewicht wiederherstellen sollte – als so übergroß gelten, daß man derlei nicht noch einmal in Angriff nähme, zumindest sollte man das meinen. Aber wenn es doch geschieht, dann muß das lastende Vorbild mehr als überboten werden: Stockhausens *Licht*-Zyklus umfaßt sieben Werke, und entsprechend wünscht sich der Komponist nicht ein Bayreuth, sondern sieben Opernhäuser in Kürten bei Köln. Die Unterschiede sind freilich unübersehbar. Während selbst der Wagnerhasser den Rang des *Rings* und die Meisterschaft der Musik nicht ableugnet, mehren sich die Stimmen derer, die dies bei Stockhausen entschieden verneinen, je länger die Fertigstellung der Heptalogie auf sich warten läßt. Während Wagners Mythen sich als »Konstruktion der Moderne« verstehen lassen, ist das, was Stockhausen in Eigenautorschaft auffährt, schlechte Privatreligion, also keine Aktualisierung von Mythos. Zuletzt wird das, was bei Wagner antidemokratisch bis faschistoid dünken mag, bei Stockhausen offenbar: Von seinem Wunsch, jeden einzelnen der 5 Milliarden Erdlinge persönlich das Hören zu lehren (so in der ZEIT vom 26. Dezember 1986), bis zu jenem, ein perfektes kosmisches Kunstwerk dirigieren zu dürfen, bei dem Tausende »in die Auferstehung gejagt werden« (so nach dem 11. September 2001), ist der Schritt klein. Stockhausen ist ein Beispiel, wie ein historisch Früheres – ein Trauma – in verzerrter und potenzierter Gestalt wiederkehrt, wenn man es nicht konsequent reflektiert. Und so nimmt es nicht Wunder, wenn Stockhausen, danach gefragt, was ihm die Musik Wagners bedeute, mit einer Mischung aus Naivität und Unverfrorenheit erklärt:

»Sehr wenig. Ich bin zweimal in meinem Leben in einer Wagner-Oper gewesen und beide Male nach kurzer Zeit wirklich angewidert rausgelaufen. Das hatte zwar auch etwas zu tun mit der Inszenierung, aber im Wesentlichen mit dem musikalischen Gehalt: also sie widerstrebt mir sehr. Das einzige, was ich gerne gehört habe, war eine Aufführung des Parsifal-Vorspiels [...] Auch habe ich das Tristan-Vorspiel vor vielen Jahren einmal im Radio gehört, und ich war zutiefst ergriffen. Das sind die positiven Erlebnisse. Sein Opernwerk kenne ich nicht. Ich habe also auch mit Ausnahme dieser zwei Versuche [...] nie mehr eine Oper von Wagner besucht. [...] Und die ganze von Journalisten beschriebene Parallelität zwischen Wagners Werk und meinem Werk berührt mich nicht. Ich weiß gar nicht, was die Leute wollen oder meinen.«[10]

So kommt es, wenn man eine Privatreligion mit einem privaten Bewußtseinssystem paart, das sich sein eigenes Privat-Umfeld konstruiert – verdrängt, ja verleugnet wird, was offensichtlich ist: Man wird von Wagner eingeholt, wenn

man glaubt, Parsifal, der unwissende Tor, sein zu dürfen. Die Zeit der Propheten ist vorbei.[11]

Boulez nimmt eine Sonderstellung ein. Ihm verdanken wir eine der besten musikwissenschaftlichen Studien zur Kompositionstechnik Wagners nach 1945. Und er dirigierte Wagner früh bereits und an prominenter Stelle, in Bayreuth, im Bayreuth des Jahrhundert-*Rings*. Er, der aufstrebende Ex-Avantgardist, der einst die Opernhäuser in die Luft sprengen wollte, tat dies nicht nur aus karrieristischem Kalkül, sondern aus Komponistennähe. Boulez, trotz seiner Messiaen-Schülerschaft, steht eingestandenermaßen im Denken der deutschen Tradition – der konstruktiv-expressiven – näher als dem eigenen Land, dem er bis heute eine Zweitwohnung im schmucken Baden-Baden entgegensetzt. Wagners Kompositionstechnik, die so weit reicht, daß sie sich selber hinter der eigenen Produktion zu verstecken vermag, mußte auf den Strukturalisten Boulez eine faszinierende Wirkung ausüben. Der Franzose behielt freilich die vornehme Zurückhaltung, die er ins Dirigieren eben der Wagnerschen Werke sublimierte, ihm blieb der Zwang zur Bearbeitung – man denke an Schnebels *Wagner-Idyll* aus dem Jahre 1980 – erspart. *Die neuerforschte Zeit* – so heißt Boulez' Aufsatz im Programmheft zum *Rheingold* jener Festspiele von 1976[12], die er dirigierend und an der Seite von Patrice Chéreau in das Rampenlicht einer Weltöffentlichkeit rückte. Der Text ist die Summe eines, der sich Wagner dirigierend aneignet, als Komponist die Eigenlogik des Fachs kennt und auf diese Weise sich in Wagners écriture hineinzudenken weiß sowie über den nötigen Abstand zur ›reaktionären Ideologie‹ verfügt, gegen die er die Musik und ihr umstürzlerisches Wesen verteidigen möchte. Dieser – typisch Boulezschen – Kombination verdanken wir eine Studie, die sich exemplarisch durch eine analytische Begrifflichkeit auszeichnet, die nicht nur der Komplexität von Wagners musikalischer Sprache angemessen ist, sondern geradezu ein Vorbild für das Schreiben übers Komponieren insgesamt ist.

Allein, Wagner ist kein Thema unter Komponisten mehr, die Inszenierungskunst verharmlost sich selbst, Bayreuth wird kataleptisch. Was bleibt nun von ihm? Es zeigt sich ein genuin modernes Phänomen, daß Kunst nach ihrem Ende im hegelschen Sinne als Diskurs weiterlebt. Wagner ist genau dort angekommen. Denn welcher Komponist beschäftigt – und zwar zunehmend produktiv und weniger erhitzt – mehr *den* Diskurs als Wagner? Welcher Komponist eignete sich besser als Applikationsfeld kulturwissenschaftlicher Fragen aller Art? Es scheint, daß die musikalische Selbstreflexion der Moderne nicht von einem Komponisten der neuen Musik geleistet wurde. So bleibt Wagner als Gesamtphänomen aktuell auch im 21. Jahrhundert, das, wie es aussieht, kein europäisches, sondern eines Amerikas sein wird, das mit seiner zweifelhaften, aber untrüglichen Begabung der Verwandlung von ehemals Europäischem in Massen-

produktionen für Massen dafür sorgen wird, daß eine wagnerähnliche Musik nicht vergessen wird – eine, die mit eindeutigen semantischen Vokabeln auf einem perfekten Klangdesign arbeitet, das sich so eng an die jeweiligen Geschehnisse anschmiegt, daß es als solches in den Hintergrund tritt, aus dem aktiven Bewußtsein verschwindet und zu einer fragwürdigen Unmittelbarkeit wird, die vor allem das Vorsprachliche anspricht und damit dem Bedürfnis des Publikums, in seinem Innersten be- und gerührt zu werden, glatt, und ohne Probleme zu bereiten, genüge tut.