

Susanne Vill

Transformation als musikdramatisches und spirituelles Programm bei Wagner

Vortrag beim Wagner-Symposium der Tel Aviv University

in Verbindung mit dem Goethe-Institut Tel Aviv, 13.11.2001

Es gibt viele gute Gründe dafür, Wagners polemische Schrift „Das Judentum in der Musik“ als ideologisch derart belastet anzusehen – ein Ventil für seine persönliche Frustration, Ranküne und zeitbedingte Unbedachtsamkeit im Umgang mit antisemitischem Gedankengut –, dass daraus kein einziger Gedanke mehr für eine Sachdiskussion aufgenommen werden sollte. Doch im Rahmen dieser Konferenz ist sie natürlich *das* Corpus delicti, und bevor man sich vielleicht dazu entschließen mag, ihr den Platz zuzuweisen, der ihr im Rahmen von Richard Wagners Gesamtwerk gebührt, ist es gerade im deutsch-jüdischen Dialog notwendig, Inhalte des unseligen Dokuments zu diskutieren. Beim Symposium „Wagner und die Juden“, das auf Initiative von Ami Maayani unter Beteiligung von sieben Wissenschaftlern aus Israel und einer Reihe jüdischer Referenten aus USA 1998 in Bayreuth stattfand, haben wir eine solche Diskussion geführt. Jens Malte Fischers kritisches Referat der Schrift bot die Grundlage, und die auf beiden Seiten ganz offene Auseinandersetzung darüber dauerte so lange, bis die Simultanübersetzer am Ende ihrer Kapazität angekommen waren. Danach ging die Diskussion in persönlichen Gesprächen weiter. Sie war für die jüdischen, die deutschen Teilnehmer und das zahlreiche Publikum ein gemeinsamer Schritt in der Aufarbeitung des Unbegreiflichen als Trauerarbeit, als Klage und als ein Memento für die Nachwelt.

Der Bericht über unser von Avi Primor, Yoram Dinstein und Ignatz Bubis eröffnetes Symposium¹ und auch Jens Malte Fischers „Richard Wagners *Das Judentum in der Musik*. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus“² liegen inzwischen im Druck vor. Hartmut Zelinsky und Jacob Katz – um nur zwei von vielen Autoren zu nennen – haben die unheilvolle Verschränkung von Wagners Antisemitismus mit Ideengehalten seiner musikdramatischen Werke detailliert bearbeitet.

Wenn dennoch von israelischer Seite der Wunsch besteht, den Bann gegen die öffentliche Aufführung von Wagners Werken vor allem um ihrer Musik willen allmählich zu lösen, so scheint mir angesichts der erschütternden Last der schriftlichen Zeugnisse von Wagners obsessivem Antisemitismus und ihrer heiklen Wirkungsgeschichte nur ein Zugang möglich: die Frage, ob sich eines Tages jenseits der ideologiekritischen Dekonstruktion von Wagners Musikdramen auch eine Lesart finden lässt, welche die im Werk inhärenten Ideen er Erlösung durch Liebe in ihrer spirituellen Substanz zeigt. Ist es möglich, je die historisch-psychologischen Schlacken von Wagners Ideologie erkennend hinter sich zu lassen, um vorrangig die Anteile der Werke anzuschauen, die für so viele Musiker, Hörer aber auch

¹ Dieter Borchmeyer, Ami Maayani, Susanne Vill (Hrsg.): Richard Wagner und die Juden. Beiträge von Saul Friedländer, Dieter Borchmeyer, Jens Malte Fischer, Udo Bernbach, Hermann Danuser, Wolf-Daniel Hartwich, Yirmiyahu Yovel, David Clay Large, Jane F. Fulcher, Hans Rudolf Veget, Dina Porat, Paul Lawrence Rose, Joseph Horowitz, Peter Gay, Sieghart Döhring, Oswald Georg Bauer, Susanne Vill und Na'ama Sheffi. Stuttgart: Metzler 2000

² Fischer, Jens Malte: Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“ Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus. Frankfurt, Leipzig: Insel 2000 darin: vollst. Abdruck von Wagners Schrift S.139-196

Theaterinteressierte Zeugnisse geistiger Inspiration und ein wertvolles Kulturgut darstellen? In diesem Prozess mag es hilfreich sein, sich zu vergegenwärtigen, dass in den Musikdramen ja auch und vorrangig die germanischen Helden ihren Untergang erfahren.

Darum möchte ich für meinen Vortrag nur einen Gedanken aus der Schrift herausgreifen und fragen, wie sich Wagners musikdramatisches Werk zu seiner These verhält: er schreibt, dass die Juden wie auch die Deutschen eine „Erlösung zu wahrhaften Menschen“ finden könnten, welche „Schweiß, Not, Ängste und Fülle des Leidens und Schmerzes koste, und dass dieses „wiedergebärende Erlösungswerk“ durch Selbstvernichtung geschehe.³ Anhand der Musikdramen Wagners möchte ich nun der Frage nachgehen, welche Verhaltenweisen der Dichterkomponist den Deutschen vor Augen und Ohren führt, um sie dazu anzuhalten, dass sie an sich selbst diese Läuterung vollziehen und sich zu „wahrhaften Menschen“ entwickeln. Im Werk erkennbar ist, dass die Aufforderung zur Transformation offenbar ein zentrales Anliegen von Wagners Schaffen ist: es drückt sich aus

1. in der Wahl und dramaturgischen Gestaltung seiner Stoffe,
2. in der Leitmotivtechnik als durchsemantisierter Variationsform und
3. in der Anforderung an die Sänger zur „Selbstentäußerung“ in den Rollen.

Zunächst fällt auf, dass Wagners Idee, wahrhaftes Menschentum entstehe dadurch, dass der Mensch sich durch Leiden selbst vernichtet und dann als erlöster wiedergeboren wird, einer Exegese christlicher Glaubensinhalte verhaftet ist, welche eigentlich das Schuld und Sühne-Muster des Alten Testaments bzw. das Karmagesetz weiter fortschreibt. Im Sinne einer Schuld und Sühne-Thematik erscheint auch in den großen Mysterien Ägyptens, Griechenlands, in der christlichen Mystik, im Buddhismus und in manchen schamanischen Initiationsriten der Gedanke, dass eine spirituelle Läuterung und geistige Wiedergeburt im Durchgang durch das Erlebnis des Todes erreicht werden kann. Das „Purgatorio“ dieser Todeserfahrung kann als Elementarerlebnis den physischen, psychischen und geistigen Bereich umfassen, oder sich, in der mystischen Erfahrung, in Psyche und/oder Geist vollziehen, ohne dass der Körper einen Leidensprozess durchläuft. Während in zahlreichen anderen Weltanschauungen das Schuld und Sühne-Prinzip die dominierende Kategorie ist, sieht das Christentum die Möglichkeit von Gnade vor: der Mensch kann die Transformation im Bewusstsein vollziehen, seine früheren Handlungsmuster durch eine Einstellungsänderung auflösen und sein Leben danach den neuen Grundsätzen anpassen. Konsequentes Christentum bedeutet eigentlich, dass die Erlösung aller Menschen durch Christi Kreuzestod vollbracht ist. Christus ist einen öffentlichen Tod gestorben

³ Wagner, Richard: Das Judentum in der Musik. In: Fischer a.a.O. S. 173

Über den Schriftsteller Börne schreibt Wagner: „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 unsrer Erlösung zu wahrhaften Menschen* finden können würde. Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden heißt für den Juden aber zu allernächst so viel als: aufhören Juden zu sein. Börne hatte dies erfüllt. Aber gerade Börne lehrt auch, wie diese Erlösung nicht in Behagen und gleichgültig kalter Bequemlichkeit erreicht werden kann, sondern dass sie, wie uns, Schweiß, Not, Ängste und Fülle des Leidens und Schmerzes kostet. Nehmt rücksichtslos an diesem durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, dass nur Eines eure Erlösung von dem auf Euch lastenden Fluche sein kann: Die Erlösung Ahasvers, - der *Untergang!*“

auch um die öffentliche Evidenz seiner Auferstehung zu erwirken. Wenn alle Menschen schon Erlöste sind, kommt es nur noch darauf an, dass sie dieses Faktum für sich anerkennen und das Lebensprinzip, das zu ihrer Erlösung geführt hat – die Liebe – im eigenen Leben zum Ausdruck bringen. – Allerdings würde noch heute, 2000 Jahre nach der Konfrontation der Menschheit mit dieser Weltanschauung, die denkbar radikalste, positive Veränderung der Lebensverhältnisse eintreten, wenn sich alle Christen bei jeder Handlung fragten: „was würde die Liebe tun“, die Antwort umzusetzen suchten und die Verantwortung für die Konsequenzen ihres Handelns übernahmen.

Wagner vertritt in den meisten seiner Werke eine Leidensideologie, nach der die Menschen einer Läuterung mittels Leiden bedürfen, um zu „wahrem Menschentum“ zu gelangen, während ja gerade die frohe Botschaft des Christentums darin besteht, dass wer an die Erlösung glaubt und sein Leben nach dem Prinzip der Liebe gestaltet, damit auch schon der Erlösung teilhaftig ist: es gibt kein Leid, keine Strafe und keine Hölle mehr außer der, die die Menschen sich selbst bereiten mit ihren Ideologien, ihrem Machtstreben, ihrem Fanatismus und ihrer Ignoranz – und hier denke ich zunächst an die deutsche Geschichte. Das Christentum, das Wagner um die Mitte des 19. Jahrhunderts (zur Entstehungszeit der Schrift) vor Augen hatte, und das er in einigen seiner Werke auch attackierte, war vom Gedankengut der kirchlichen Machtpolitik geprägt, der römisch-katholischen wie auch der lutherischen. Erst im *Tristan* fand er für Isolde's Vision von der Transfiguration Tristans ein Art der Transformation, die die verklärende Selbstauflösung des Körpers in Licht zeigt wie sie von Christi Himmelfahrt beschrieben ist. Und erst in die Komposition des *Parsifal* hat er eine wirklich christliche Vision von zwischenmenschlicher Erlösung in sein musikdramatisches Schaffen eingebracht.

1. Transformation als Thema der Dramenstoffe

Im Werk Wagners von den *Feen* bis zum *Ring des Nibelungen* lässt sich erkennen, dass der Gedanke an eine Transformation von Grundüberzeugungen, Wesenszügen und Charaktereigenschaften der Protagonisten als zentraler Gedanke in allen seinen Musikdramen gestaltet wurde. Dabei führt Wagner ein Konzept der „Erlösung durch Liebe“ vor, das eine Sühneleistung für begangenes Unrecht als ein zu erfüllendes, spirituelles Gesetz ausgibt. Zwar bezieht Wagner die Idee des mitleidenden Christus bzw. des buddhistischen Bodhisattwa (des stellvertretenden Leidens) in seine Dramen mit ein, doch wendet er Aspekte des Sühne-Konzepts eigentlich bis zum *Parsifal* konsequent an.

Allerdings ist auch zu bedenken, dass dieses Konzept seit der griechischen Tragödie in der Dramaturgie des europäischen Theaters verankert ist und ein dramentechnisches Prinzip der Spannungssteigerung und –lösung darstellt: ohne Schuldprinzip kein tragischer Konflikt, keine Fallhöhe des Helden, keine Peripetie, keine Katastrophe und keine Katharsis. Eine Dramaturgie, die mit der Erkenntnis des Fehlers und seiner Vermeidung auskommen müsste, verfügte nach Aristoteles nur über die „schlechteren“ Mittel. Die Notwendigkeit, im Theater

Spannungen aufzubauen, um eine dramatische Handlung überhaupt zu ermöglichen, bringt folglich Polarisierungen mit sich, welche auch die ideologieträchtigen Prinzipien fortschreiben.

Doch Transformation wird auch von dramatischer Handlung vorgestellt als Verwandlung, Preisgabe, Auflösung des Alten, Gewinnung von etwas substanziiell Anderem, und solche Verwandlung geschieht in allen Werken Wagners auch durch Liebe. Verfolgen wir einige Leitlinien:

In den meisten Werken Wagners sind es die Frauengestalten, die zu Prozessen der Wandlung motivieren, indem sie die männlichen Protagonisten auffordern, veranlassen oder gar zwingen, sich vollständig neu zu orientieren. Dadurch sind die Frauengestalten bei Wagner bis zum *Parsifal* stets die Utopieträger.

Schon in den *Feen* (1834) ist es die Frau, deren Liebe den Mann dazu bewegt, über sich hinauszuwachsen, seine angestammten Grenzen zu überschreiten und die Prüfungen für die Eingliederung ins Feenreich zu bestehen, wodurch er ein Bewusstsein von seinem ewigen Leben gewinnt. Im *Fliegenden Holländer* (1843), der nach Wagners Vorstellung Aspekte von Odysseus, Ahasver und Columbus in sich vereinigt, ist es die Aufopferungsbereitschaft der Senta, welche die Not des trotzigem Kapumseglers beenden und die Rettungsverheißung von "Gottes Engel" einlösen will: "Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden,/ fänd er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden"⁴, singt Senta in der Ballade. Wagner idealisiert und generalisiert eine solche Haltung, wenn er schreibt:

Als Ende seiner Leiden ersehnt ‚der Holländer‘ ganz wie Ahasveros, den Tod; diese, dem ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch - ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert.⁵

In Wagners musikdramatischer Gestaltung entlässt jedoch der Holländer Senta wieder aus ihrem Treueversprechen, als er Eriks Drängen für ein Zeichen eines tatsächlichen Verlöbnisses mit Senta missdeutet. Seine Heilserwartung, die bisher all sein Handeln bestimmt hatte, gibt er hin, um Senta das Schicksal jener Frauen zu ersparen, die an der Treue zu ihm gescheitert sind. Aber Sentas Treue hat schon die Erlösung des Holländers erwirkt, die aus dramaturgischen Gründen dann in einem theatralischen Schlusscoup sinnfällig vorgeführt wird: Sentas heroischem Freitod folgt ihre Vereinigung mit dem Holländer und beider verklärte Apotheose.

Die Kunstfiguren von Wagners Musikdramen sind als Zeichen allgemein menschlicher Eigenschaften, zeittypischer psychischer Realitäten auch Projektionen von Ängsten und Wünschen, Visionen geistiger Wirklichkeiten. Dementsprechend verquickt Wagner in seiner Sentafigur Projektionen von Wünschen nach Liebe, Geborgenheit, psychischer Ernährung, nach einer politischen und geistigen Heimat mit dem Heilsversprechen und Erlösungsgedanken des Christentums. Im Drama gestaltet er die Hoffnung auf Erlösung als symbolische Erfahrung einer Erlösung durch Liebe. Die totale Hingabe der Frau an den Mann erscheint ihm da als christliche Nächstenliebe, Liebesverschmelzung, Selbstentäußerung und Erlösung ineins. Die

⁴ Wagner, R.: *Der fliegende Holländer*, Ballade der Senta. Klavierauszug Leipzig: Peters s.a. S. 100-101

⁵ Wagner, R.: *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden. hg. v. D. Borchmeyer. Frankfurt: Insel 1983 Bd. VI S. 238

Aufopferungsideologie, die er der Frau mit dieser Opferrolle antut, sieht er ganz unkritisch. Die Spuren des Vampirismus in seinem Thema, die aus Wagners Quelle, Marschners Oper „Der Vampyr“ stammen, überwindet der fliegende Holländer selbst, indem er seine Heilserwartung opfert, um Senta vor dem Verderben zu bewahren. Für Wagners idealistische, religiöse Emphase ist die Liebe der „Prozess der Entäußerung meines Ichs zugunsten des Allgemeinen“; „der Tod wie Jesus ihn auf sich nimmt“ ist die „vollendetste Tat der Liebe“, das „letzte Aufgehen des Einzellebens in das Gesamtleben“, die „letzte und bestimmte Aufhebung des Egoismus“.⁶ Nach Wagners Verständnis ist Sentas Opfer die Erfüllung ihres Lebenszieles und ihr Liebestod, der den „wirklichen Menschen“ rettet, welcher „nur in der Vereinigung von Mann und Weib existiert“.⁷ In *Oper und Drama* vergleicht er die Musik mit der Frau, deren Natur die empfangende und sich rückhaltlos hingebende Liebe sei.⁸ Diese völlige Selbstlosigkeit der liebenden Frau ermöglicht nach Wagners Vorstellung menschliche, soziale und politische Veränderungen.

Im *Tannhäuser* (1845) ist es die Trias von Venus, Elisabeth und Maria, welche die Transformation des genussgierigen Künstlers bewirken. Die Liebesgöttin lässt ihn die Fülle, aber auch die Grenzen seiner Genussfähigkeit erleben, die ihn zum Verlassen ihres Paradieses zwingt. Wieder unter Menschen, wirbt er um Elisabeth, die jedoch ihre tiefste Beschämung durch seine kompromittierende Eskalation erlebt. Dennoch schützt sie ihn vor der Lynchjustiz der Hofgesellschaft und weist ihm den Weg der Askese als seelische Kontrasterfahrung, damit er zu sich selbst zurückfinden könne. Elisabeths Gebet und der Beispielcharakter ihres Lebens, als dessen Leitstern Wolfram die Gottesmutter Maria anruft, hält den verzweifelten, vom Papst abgewiesenen Tannhäuser zurück von der trotzigem Regression in besinnungslosen Lusttaumel, wodurch seine Entwicklung ihr kritisches Potenzial an den Repressalien der römischen Kirche entfaltet.

Im Frühwerk zeigt Wagner große Skepsis gegenüber der Liebesfähigkeit der Männer. Im *Lohengrin* (1850) lässt er Elsa mittels Telepathie den charismatischen Gralsritter nach Brabant ziehen. Im Gottesgericht besiegt Lohengrin ihre Widersacher und bittet Elsa um die Ehe, ohne

⁶ zit. n. Borchmeyer: Nachwort zu Band II von Wagners Dichtungen und Schriften a.a.O. Bd. X S. 249

⁷ Brief an Röckel (1854), zit. n. Zurmühl, S.: Brünnhilde - Tochter im Tode im Leben. Eine feministische Interpretation. In: Bernbach, U. (Hg.): In den Trümmern der eigenen Welt, Berlin, Hamburg: Reimer 1989 S. 196

⁸ Wagner, R.: Oper und Drama. (1850/51) In: ders.: Dichtungen und Schriften a.a.O. Bd. VII S. 114, 115

„Die Musik ist ein Weib.

Die Natur des Weibes ist die Liebe: aber diese Liebe ist die empfangende und in der Empfängnis rückhaltlos sich hingebende.

Das Weib erhält seine volle Individualität erst im Moment der Hingebung. Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt. Der Blick der Unschuld im Auge des Weibes ist der endlos klare Spiegel, in welchem der Mann so lange eben nur die allgemeine Fähigkeit zur Liebe erkennt, bis er sein eigenes Bild in ihm zu erblicken vermag: hat er sich darin erkannt, so ist auch die Allfähigkeit des Weibes zu der einen drängenden Notwendigkeit verdichtet, ihm mit der Allgewalt vollsten Hingebungssehnsüchters zu lieben.

Das wahre Weib liebt unbedingt, weil es lieben muß. Es hat keine Wahl, außer da, wo es nicht liebt. Wo es aber lieben muß, da empfindet es einen ungeheuren Zwang, der zum ersten Mal auch seinen Willen entwickelt. Dieser Wille, der sich gegen den Zwang auflehnt, ist die erste und mächtigste Regung der Individualität des geliebten Gegenstandes, die, durch das Empfängnis in das Weib gedrungen, es selbst mit Individualität und Willen begabt hat. Dies ist der Stolz des Weibes, der ihm nur aus der Kraft der Individualität erwächst, die es eingenommen hat und mit der Not der Liebe zwingt. So kämpft es um des geliebten Empfängnisses willen gegen den Zwang der Liebe selbst, bis es unter der Allgewalt dieses Zwanges innewird, daß er, wie sein Stolz, nur die Kraftausübung der empfangenden Individualität selbst ist, daß die Liebe und der geliebte Gegenstand eins sind, daß es ohne diese weder Kraft noch Willen hat, daß es von dem Augenblicke an, wo es Stolz empfand, bereits vernichtet war. Das offene Bekenntnis dieser Vernichtung ist dann das tätige Opfer der letzten Hingebung des Weibes: sein Stolz geht so mit dem Bewußtsein in das Einzige auf, was es zu empfinden vermag, was es fühlen und denken kann, ja, was es selbst ist, - in die Liebe zu diesem Manne. -

Ein Weib, das nicht mit diesem Stolze der Hingebung liebt, liebt in Wahrheit gar nicht. Ein Weib, das gar nicht liebt, ist aber die unwürdigste und widerlichste Erscheinung der Welt.“

jedoch seine Identität preiszugeben. So bleibt Lohengrin in erster Linie der Gralssphäre verbunden. Elsas Weigerung, sein Frageverbot zu befolgen, deckt seine mangelnde Bereitschaft auf, sich rückhaltlos in die Ehe einzubringen. Elsa konfrontiert also Lohengrin mit dem Wesen der erkennenden Liebe:

Dieses Weib, das sich mit hellem Wissen in ihre Vernichtung stürzt um des notwendigen Wesens der Liebe willen, - das, wo es mit schwelgerischer Anbetung empfindet, ganz auch untergehen will, wenn es nicht ganz den Geliebten umfassen kann; dieses Weib, das in ihrer Berührung gerade mit Lohengrin untergehen mußte, um auch diesen der Vernichtung preiszugeben; dieses so und nicht anders lieben könnende Weib, das gerade durch den Ausbruch ihrer Eifersucht erst aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe gerät, und dies Wesen dem hier noch Unverständnisvollen an ihrem Untergange offenbart; dieses herrliche Weib, vor dem Lohengrin noch entschwinden mußte, weil er es aus seiner besonderen Natur nicht verstehen konnte – ich hatte es *jetzt* entdeckt: und der verlorene Pfeil, den ich nach dem geahnten, noch nicht aber gewußten, edlen Funde abschob, war eben mein Lohengrin, den ich verloren geben mußte, um mit Sicherheit dem *wahrhaft Weiblichen* auf die Spur zu kommen, das mir und aller Welt die Erlösung bringen soll, nachdem der männliche Egoismus, selbst in seiner edelsten Gestaltung, sich selbstvernichtend vor ihm gebrochen hat. – Elsa, das Weib, [...] hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte.⁹

Die Kritik am männlichen Egoismus, die Forderung nach selbstloser Hingabe und das Pathos, mit dem Wagner dann in *Oper und Drama* das "offene Bekenntnis dieser Vernichtung [...] das tätige Opfer der letzten Hingabe des Weibes"¹⁰ beschreibt, macht deutlich, welche einzigartige Rolle die Liebe in Wagners Weltanschauung spielt. Das "gegenseitige Sich-Ergreifen-lassen" in der Liebe, die "Existenzintensivierung, Traumhaftigkeit, Verzauberung, Verzückung, Verklärung und Entrückung"¹¹ sind allgemeine Erlebnisanteile der Liebe. Das "Nichten" des anderen ist nach Dieter Wyss eine Wirkung der überschwänglichen Zuwendung in der Liebe, die den Partner zeitweilig überrollt, wenn dieser es zulässt, es ist aber auch ein Charakterzug von Kommunikation generell und wird in der Liebe aufgrund der weiterreichenden Hingabe besonders stark erlebt.¹² Die Auslöschung der Identität der Liebenden in der Liebe, welche auch Georges Bataille¹³ beschreibt und mit dem Tod vergleicht, führt Wagner in ihrer Wechselwirkung aus am Beispiel von Lohengrin und Elsa. Die ganz selbstlose Liebe der Frau postuliert Wagner mit äußerster Radikalität, wenn er schreibt: „Ein Weib, das nicht mit diesem Stolz der Hingabe liebt, liebt in Wahrheit gar nicht. Ein Weib, das gar nicht liebt, ist aber die unwürdigste und widerlichste Erscheinung der Welt.“

Männer, die nicht lieben, sind zahlreich in Wagners Werken. Einige erleiden ihren Untergang, weil oder solange sie nicht lieben – der Holländer, Telramund, Alberich, Wotan, Mime, Fafner, Siegfried, Hagen, Gunther, Melot, Titirel - andere werden getrennt von denen, die sie nicht oder nicht "in der richtigen Weise" lieben – Tannhäuser, Lohengrin, Beckmesser, Amfortas.

⁹ Wagner, R.: Eine Mitteilung an meine Freunde (1851) a.a.O. Bd. VI S. 278

¹⁰ Wagner, R.: Oper und Drama. a.a.O. In: ders.: Dichtungen und Schriften a.a.O. Bd. VII S. 114, 115

¹¹ Wyss, Dieter.: Lieben als Lernprozess. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975 Kapitel I, II

¹² ibd. Kapitel IV Lieben als potentiell Nichten (Destruction) des anderen. a.a.O. S. 68-97

¹³ Bataille, G.: Der heilige Eros. Übers. v. M. Hölzer, Frankfurt u.a.: Ullstein 1974

Die Männer in Wagners Werken, die wirklich lieben, leiden an ihrer Liebe - eine Ausnahme ist Walther von Stolzing in den *Meistersingern*. Wolfram von Eschenbach, Fasolt, König Marke sind zur Entsagung gezwungen, Siegmund, Tristan, Parsifal erleben die Liebe als eine verzehrende Kraft, die ihr ganzes Sein bestimmt und ihnen das Herz zerreißt. Doch selbst der paradigmatisch Liebende in Wagners Werk, Tristan, findet die Erlösung von seinem Leiden in der Vereinigung mit der Geliebten. Isolde fordert Tristans Leben ein, das sie ihm durch die Heilung geschenkt hatte, als er ihr das Bekenntnis seiner Liebe verweigert. Damit zwingt sie ihn, sich der Realität seiner Gefühle zu stellen und seine (im Tod der Mutter bei seiner Geburt begründete) Angst vor der Hingabe zu überwinden. In seiner Selbstanalyse löst er seine zwanghafte Nacht- und Todessucht auf und ringt sich durch zu einer Lichtvision der Geliebten, in die er dann hineinstirbt wie auch Siegfried seine Seele in Brnnhildes „ewig nun offen[es] Auge“ hinein entsendet. Durch Befreiung seiner Seele von der Angst vor der Selbstaufsung kann Tristan dann Isolde vorangehen in „des Welt-Atems wehendem All“, in dem sie mit ihm, den sie nun ganz „Stern-umstrahlet“ als transfigurierte Lichtgestalt sieht, „ertrinken, versinken“ wird.

Der Liebestod, die Selbstaufsung in der Vereinigung mit dem Geliebten ist für Wagner die höchste Erfüllung menschlicher Existenz, welche die Verschmelzung mit der Weltseele nach sich zieht. Eine dieser Vision vergleichbare Kraft suchte Wagner einzuholen in seinem Ringen um den Schluss der ja schon 1852 fertiggestellten Dichtung *Der Ring des Nibelungen*. In der *Götterdämmerung* wird das korrumpierte und morbide Herrschaftssystem der germanischen Götter dem Untergang im Brand von Walhall preisgegeben, damit eine neue Gesellschaft entstehen könne, die aus menschlicher Liebe geboren ist. Das Liebesmotiv, das die Tetralogie beendet, singt den Hymnus Sieglindes nach, die in der Gewissheit, dass in ihrem Kind Siegmunds Liebe fortleben wird, die Retterin dieses Lebens, Brünnhilde preist: „O hehrstes Wunder / Herrliche Maid!“¹⁴ Auch Brünnhilde überwindet wie Tristan die Furcht vor der Selbstaufsung in der Liebe. Die Wehrlosigkeit den Gefühlen gegenüber erlebt sie zuerst als Schmach, dann aber als beglückende Überwältigung: „himmlisches Wissen stürmt mir dahin, Jauchzen der Liebe jagt es davon“.¹⁵ Brünnhilde gibt ihr Wissen, ihre heroische Geschichte auf, um ihre Menschwerdung in der Liebe zu erleben:

Lachend muß ich dich lieben, lachend will ich erblinden, lachend la uns verderben, lachend zugrunde gehn! Fahr hin, Walhalls leuchtende Welt! Zerfalle in Staub deine stolze Burg! Leb wohl, prangende Gtterpracht! End in Wonne, du ewig Geschlecht! Zerreißt, ihr Nornen das Runen-Seil! Götterdämmerung, dunkle herauf! Nacht der Vernichtung neble herein! - Mir strahlt zur Stunde Siegfrieds Stern: er ist mir ewig, ist mir immer, Erb und Eigen, Ein und All: Leuchtende Liebe, Lachender Tod!¹⁶

Im *Parsifal* führt Wagner dann schließlich eine Form von Liebe vor, die aus Verstrickungen befreit und das Leiden daran heilt. Durch die Verweigerung Parsifals muss Kundry erkennen, dass ihre Liebessucht mit einer zwanghaften Selbsterniedrigung und -bestrafung einhergeht.

¹⁴ Wagner, R.: *Die Walküre* in: Wagner, R.: Die Musikdramen. München: dtv 1978 S. 638; ursprünglich „Du hehrstes Wunder!“

¹⁵ ibd. S. 344

¹⁶ ibd. S. 348-351

Nach einer Erklärung von Wolfgang Wagner¹⁷ besteht der eigentliche Grund für Kundrys Lachen darin, dass der leidende Christus ihrem zeittypischen Männlichkeitsideal entgegensteht. Die Demontage seiner heroischen Erscheinung als umjubelter Triumphator löst Kundrys enttäuschten Spott aus, bis sein Blick an ihr Herz rührt. Sie wagt den offenen Blick, kann aber ihr Mitleid nicht zum Ausdruck bringen. Der Fluch, unter dem sie leidet, ist ihre Selbstbestrafung für dieses verweigerte Mitleid. Auflösen kann sie den Fluch nur, indem sie sich selbst ihr Lachen verzeiht.

2. Transformation als Kompositionsprinzip

Wagners Leitmotivtechnik erweist sich bei genauer musikdramaturgischer Analyse als ein Kompositionsprinzip, das die musikalischen Zeichen für Ideen, Lebensprinzipien, Personen, Seelenvorgänge, Elemente und Gegenstände als Identitäten in ihrer permanenten Transformation zeigt. Die Motive werden als erkennbare Gestalten einverwoben in die wechselnden, von Harmonik, Instrumentation und Dynamik bestimmten musikalischen Duktus, der ihre Charakterveränderungen wie auch ihre Anverwandlungen zeigt. In der Kombination der Motive, die nach ihren tonsymbolischen, historischen und technischen Semantisierungen von Wagner konstruiert und in der Musikdramaturgie verwendet werden, zeigt der Komponist die Interaktionen, welche in Stimmungen, Zuständen, im Charakter der Personen, in der Wertigkeit der Ideen oder im Beziehungsgefüge substanzreiche Transformationen bewirken. Die Variantentechnik erlaubt diese Veränderungen mit äußerster Subtilität zu semantisieren. Durch die Verbindung eines musikalischen Repräsentanten einer Person beispielsweise mit einem Ideenmotiv zeigt Wagner Entwicklungsprozesse – so etwa im *Parsifal* den Reifeprozess des Protagonisten vom Waldkind (Parsifalmotiv) über die Konfrontation mit seiner Ankündigung im Gralsbereich (Torenmotiv), die zur Erkenntnis seiner Torheit führt, bis hin zur prächtig ausladenden Variante des Parsifalmotivs das sein Königtum musikalisch zum Ausdruck bringt. Diese Kompositionstechnik erlaubt es Wagner, in engster Verbindung mit dem Drama psychische und geistige Entwicklungen als unablässig sich weiterentwickelnde Transformationsprozesse zu musikalisieren.

3. Die Selbstentäußerung im Gesang

Wagners Idee von der Verkörperung seiner Rollen durch „Sing-Schauspieler“ veranlasste ihn, einen deklamatorischen Vokalstil zu komponieren, der optimale Textverständlichkeit sichern sollte, und der als ein kraftvolles Verströmen eines breiten Klangbandes imponiert. Die Art der Phonation und Emission zielt ab auf eine Bewusstseinsveränderung der Interpreten beim Singen.

An Wilhelmine Schröder-Devrient erlebte Wagner eine Darstellungs- und Gesangstechnik, in der die Spielerin in der Rolle eine Selbstentäußerung vollzog. Schon Eduard Devrient hatte die „Selbstverleugnung“ als eine Tugend des Schauspielers beschrieben, die sich, nach Wagners Auffassung, aus dem „mimischen Trieb“ ergibt. Er schreibt: „Im Grunde ist hierunter eine

¹⁷ Gespräch mit Wolfgang Wagner am 19. 3. 1998

bedeutende Erweiterung derjenigen Anlagen verstanden, welche den mimischen Trieb selbst ausmachen, da dieser zunächst nur als, fast dämonischer Hang zur **Selbstentäußerung** zu verstehen ist.¹⁸ Wagner stellt diesen Akt als etwas dar, wovor er wie vor einem "völligen Wunder" steht, "wie vor einem Abgrunde [...], welchen uns kein [...] Bewußtsein mehr erleuchtet."¹⁹ In der Selbstentäußerung wird das Selbstbewusstsein und das Bewusstsein überhaupt nach Wagners Auffassung außer Tätigkeit gesetzt. Der "geniale, vollendete Mime" opfert sein Selbstbewusstsein in einem Grade auf, daß er es "in einem gewissen Sinne auch im gemeinen Leben nicht, oder wenigstens nie vollständig wiederfindet."²⁰ In solchem Exzess ist eine "Urkraft [erkennbar, ... der] alles dichterische und künstlerische Wesen entspringt."²¹ Der Dichter empfängt in der Selbstentäußerung, der sich die "klarste Besonnenheit"²² zugesellt, die Kunstschöpfungen. Der Schauspieler und Sänger überlässt sich der Selbstentäußerung, obwohl das ein "Spiel mit der eigenen Persönlichkeit [...] in hellen Wahnsinn umschlagen"²³ kann. Im Zustand der Selbstentäußerung führt der Geist des Spiels den Darsteller und drückt sich durch ihn aus.

Selbstentäußerung im Gesang so wie sie aus Wagners Ausführungen zum Operngesang und aus seinen Anweisungen an die Bayreuther Sänger erkennbar wird, erfordert die Absage des Sängers an vokale Virtuosität und an das "Stimmtonschwelgen" um des Applauses willen.

Im Wagner-Gesang bringt das Ideal der Selbstentäußerung einen eher unpersönlichen, überpersönlichen Klang mit sich. Der Sitz des Tones wird nicht wie im Belcanto in der Maske, sondern in der Kuppel des Kopfes angenommen, und die Stützfunktion bezieht über das Zwerchfell hinaus noch andere Spannungsträger ein, wodurch andere Energiezentren des Körpers aktiviert werden als im Belcanto. Die Stimmen klingen weniger als Mittel einer Kommunikation von Mensch zu Mensch, vielmehr begreift sich der Sänger als schwingendes Medium eines Klages, der in ihm und über ihn hinaus tönt. Der "tönende Schall" der klingenden Musik trägt die Stimme wie der „Geist des Spiels“ die Aktion des Darstellers. Die Selbstentäußerung des Sängers ist somit eine musikdramatische Form von Hingabe, in der der Sänger seinen persönlichen Ausdruckswillen aufgibt, um sich vom „Geist des Spiels“ und von der Musik führen zu lassen und ihnen zu gestatten, sich durch das Instrument seiner Stimme auszudrücken. Dabei muss der Sänger sich der Klangarchitektur des Komponisten und des Dirigenten überlassen und weitgehend auf die Regulierung des Klages durch die Selbstwahrnehmung verzichten, weil er das reale Mischungsverhältnis seiner Stimme zum umgebenden Klang nicht einschätzen kann – am wenigsten zweifellos im Bayreuther Festspielhaus. Dafür kann er das Gefühl genießen, getragen und eingebettet zu sein "in dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall", bisweilen darin auch aufzugehen, musikalisch "ertrinken, versinken".²⁴

¹⁸ Wagner, R.: Über Schauspieler und Sänger. In: Dichtungen und Schriften a.a.O. Bd. IX S. 249

¹⁹ ibd.

²⁰ ibd.

²¹ ibd. S. 250

²² ibd.

²³ ibd. S. 251

²⁴ Wagner, R.: *Tristan und Isolde*. Schlussgesang der Isolde, in: Die Musikdramen, a.a.O. S. 384

Fragt man nun, über 150 Jahre nach Wagners Formulierung seiner Ideen zur Realisierung des „wahrhaften Menschen“, was davon die Deutschen denn umgesetzt haben,

- ob Selbstlosigkeit das zwischenmenschliche Klima bestimmt oder ob nicht viel mehr diejenigen, welche sich für das Wohl anderer aufopfern, ausgenutzt und verspottet werden,
- ob Besitzgier und Korruption abgebaut wurden und der neuen, aus der Liebe geborenen Gesellschaftsordnung Platz gemacht haben,

so dürfte die Antwort angesichts des auch in Deutschland durchaus florierenden materialistischen Egoismus spärlich ausfallen. Vorerst scheint es, als bliebe auch in dem Land, in dem Wagners Musikdramen staatlich subventioniert unter Aufbietung aller Kunstfertigkeit und größtem Aufwand zur Aufführung gebracht werden und volltönend präsent sind als Aufforderung zur engagierten Arbeit an der Verwirklichung der Erlösung durch Liebe, viel zu tun: die Botschaft hört man wohl, allein es fehlt der Glaube.