

Jens Malte Fischer

*Richard Wagner
und seine Wirkung*



Zsolnay

Richard Wagner kommt nicht zur Ruhe. Noch immer ist nicht klar, welche Rolle seine Nachkommen auf dem Hügel in Bayreuth spielen sollen, noch immer ist man sich in Israel uneinig über die Frage, ob seine Musik dort aufgeführt werden darf oder nicht. Richard Wagners Wirkung: Darunter fällt etwa die Frage, wie man seinem Anspruch auf Erneuerung der Oper in der Gegenwart gerecht wird, darunter fällt aber auch die Frage, wie man die Begeisterung für Wagners Werk mit dessen Antisemitismus in Einklang bringt. Zum 200. Geburtstag am 22. Mai 2013 legt der Wagner-Kenner Jens Malte Fischer einen Band vor, der Wagners Wirkung auf unterschiedlichen Ebenen bis heute nachverfolgt.



Jens Malte Fischer

Richard Wagner und seine
Wirkung

Paul Zsolnay Verlag

Für Sebastian

Inhalt

Wagners Wirkung bedenkend

Aufführungspraxis

Der erste Nibelungen-Ring - Bayreuth 1876

Die Meistersänger - Zur Geschichte des Wagner-Gesangs

Antisemitismus

Richard Wagners *Das Judentum in der Musik*

Entstehung - Kontext - Wirkung

Das Judentum in der Musik

Kontinuität einer Debatte

Ausstrahlung

Der Alt-Revoluzzer und der Dulderkönig

Richard Wagner und Ludwig II.

Ein Märchen ohne gute Fee

Sympathie mit dem Tode

Tristan und Isolde und die literarischen Folgen

»Los von Wagner«? Probleme und Perspektiven der Oper
zwischen 1890 und 1930

Wagner-Interpretation im »Dritten Reich«
Musik und Szene zwischen Politisierung und
Kunstanspruch

Ausklang

Richard Wagner und Gustav Mahler
Ein Gespräch

Anhang

Nachweise
Anmerkungen

Wagners Wirkung bedenkend

Während diese Zeilen geschrieben werden, ist gerade wieder einmal der periodisch aufflammende Streit um die Musik Wagners in Israel zu einem sehr vorläufigen Ende gekommen. Der Streit schwelt nicht etwa erst seit Ende des Zweiten Weltkriegs, sondern bereits seit dem 12.11.1938, also drei Tage nach dem in Deutschland stattfindenden Pogrom vom 9. November 1938, der sogenannten »Reichskristallnacht«, als das Palestine Symphony Orchestra, das unter der Leitung Arturo Toscaninis ein Konzert mit dem *Meistersinger*-Vorspiel angesetzt hatte, dies wieder absetzte und durch Webers *Oberon*-Ouvertüre ersetzte, ausdrücklich als Reaktion auf den deutschen Pogrom. Ganz radikal war diese Maßnahme jedoch nicht, denn noch im Februar 1939 spielte das gleiche Orchester bei einem Gastspiel in Kairo und Alexandria Orchesterstücke Wagners. Nach dem Ende des Krieges wurden Richard Strauss und Franz Lehár in den Boykott miteinbezogen, dann auch Carl Orff, Strauss wegen seiner willfährigen und opportunistischen Haltung im »Dritten Reich«, Carl Orff aus den gleichen Gründen, wie auch Lehár, letzterer auch wegen der unbezweifelbaren Tatsache, daß Hitler neben Werken Wagners vor allem die *Lustige Witwe* schätzte. Im April 1953 setzte der große Geiger Jascha Heifetz es durch, daß er in Israel die frühe

Violinsonate von Richard Strauss spielen konnte, wurde aber deswegen körperlich attackiert. Als erster Dirigent hat dann Zubin Mehta, Ehrendirigent des Israel Philharmonic Orchestra (Nachfolger des Palestine Symphony Orchestra), mehrfach versucht, zunächst Strauss und dann auch Wagner auf die Programme zu setzen. Schließlich gelang ihm dies auch im Oktober 1981 mit *Vorspiel und Liebestod* aus *Tristan und Isolde* – wenn immer wieder behauptet wird, der Boykott sei nie durchbrochen worden, so stimmt das seit diesem Datum nicht mehr. Allerdings wurde dieses als Zugabe gespielte Orchesterstück von heftigen Protesten begleitet. Mehta hatte den Vor- und Nachteil zugleich, kein Jude und kein Staatsbürger Israels zu sein; Daniel Barenboim ist beides, war aber dennoch oder deswegen immer wieder heftiger Kritik ausgesetzt, wenn er (zuerst 1991) Wagner aufs Programm setzte oder als Zugabe ankündigte, mit dem Hinweis, jeder, der das nicht hören wolle, könne den Saal ja verlassen. Und gerade jetzt ist ein neuer Versuch des 2010 vom Rechtsanwalt Jonathan Livny gegründeten ersten israelischen Wagner-Verbandes gescheitert, in Tel Aviv ein Konzert durchzuführen, das (dies wäre eine Neuerung gewesen) ausschließlich Werken Wagners gewidmet sein sollte.

Der Boykott von Strauss, Lehár und Orff ist quasi stillschweigend seit etwa zwanzig Jahren aufgehoben, der gegen Wagner gilt nach wie vor; die aktuelle Auseinandersetzung hat gezeigt, wie virulent die

Angelegenheit, die dann immer auch international heftig diskutiert wird, nach wie vor ist.

Es fällt leicht, auf die Inkongruenzen der Sache hinzuweisen. Das Argument, solange Opfer der Shoah noch lebten, dürfe man Wagner nicht spielen, ist doch recht verquer. Sollen die zuständigen Stellen Buch darüber führen, wann der letzte Shoahüberlebende das Zeitliche segnet, und dann anregen, eine Wagner-Festwoche zu veranstalten? Wenn das Argument standhält, dann ist es mit diesem Datum nicht obsolet geworden, sondern müsste von den Kindern der Überlebenden übernommen werden. Jedoch ist klar: Niemand wird in Israel gezwungen, Wagner zu hören. Wer ein Werk des Komponisten auf dem Programm findet, muß das Konzert nicht besuchen, wer erst im Konzert hört, daß es als Zugabe gespielt wird, kann, siehe Barenboim, den Saal verlassen. Aber darum geht es den Protestierenden nicht: Sie bleiben im Saal und protestieren so laut, daß eine Aufführung Wagners schwierig wird. Von einer gewissen Unlogik zeugt auch, daß Werke Wagners in Israel über private TV-Kanäle in Operaufführungen gesehen werden können, daß DVDs und CDs mit Wagners Musik gekauft werden können.

Ebenso kann das Argument nicht ausgehebelt werden, daß in Israel Autos der Marken VW, Mercedes-Benz und BMW sich erheblicher Beliebtheit erfreuen, alles Autohersteller, die auf enge Weise mit dem »Dritten Reich« verbunden waren, von ihm (beziehungsweise von Zwangsarbeitern) profitiert haben. Selten wird darauf

hingewiesen, daß die Marke Ford ebenfalls tabu sein müßte, denn von Henry Ford stammt ein berüchtigtes antisemitisches Pamphlet *The International Jew*, immerhin in vier Bänden (basierend auf einer Reihe von Zeitungsartikeln) in den zwanziger Jahren publiziert, und wenn auch die Texte wohl nicht von ihm persönlich verfaßt wurden, erschienen sie unter seinem Namen, ganz davon abgesehen, daß auch Ford vor dem Krieg für das »Dritte Reich« LKWs und Kettenfahrzeuge produzierte, was Henry Ford mit einem NS-Orden vergolten wurde. Es gibt also genug Anlaß für einen israelischen Staatsbürger, sich auch beim Autokauf vorzusehen.

Aber das alles entlastet Richard Wagner nicht und auch nicht die Tatsache, daß seine Musik in den Lagern eher selten gespielt wurde, daß Beethoven und Bruckner im »Dritten Reich« bei offiziellen Anlässen und im Rundfunk viel häufiger ertöntem als Wagner und daß der einzige wirkliche fanatische Wagnerianer in der Führungsclique der Nazis Adolf Hitler war, während andere ein nur laues Verhältnis zu Wagner hatten, manchmal sogar eher ein ablehnendes (wie Alfred Rosenberg).

Es ist wahrlich zu verstehen, wenn Juden in aller Welt, speziell israelische Staatsbürger, die Musik Wagners nicht hören wollen (bis weit ins 20. Jahrhundert gehörte das jüdische Bildungsbürgertum in Mitteleuropa zu den begeistertsten Anhängern Wagners). Ein Boykott, eine Tabuisierung ist jedoch nicht der richtige Weg, sich damit auseinanderzusetzen, ist vor allem bei einem Welt-

Komponisten dieser Berühmtheit ridikul. Man sollte Wagner spielen, aufführen, ansehen, hören, wenn man denn will, sich aber dabei bewußt bleiben, welcher Ideologie dieser große Komponist Wort und Stimme geliehen hat.

Wagner war ein in der Wolle gefärbter Antisemit, das wird heute nicht mehr bestritten. Strittig ist nach wie vor, erstens, wie gewichtig der Wagnersche Antisemitismus war, und zweitens, ob Spuren davon im musikdramatischen Werk selbst zu finden sind. Die erstere Frage beantworten inzwischen die meisten seriösen Experten mit der Erkenntnis, daß der Wagnersche Antisemitismus über das um die Mitte des 19. Jahrhunderts »Übliche« deutlich hinausging und sich in den folgenden Jahrzehnten von Wagners Leben eher noch verschärfte. Die neuerdings immer wieder aufgewärmte These, daß Cosima Wagner die eigentliche Antisemitin war und den schwachen Gatten bei diesem Thema am Nasenring herumführte, kann in das Reich der Fabeln und Entlastungsstrategien verwiesen werden. Der Autor kann sich allerdings durchaus noch an Zeiten erinnern, in denen der Wagnersche Antisemitismus und seine tiefgreifende Wirkung heruntergespielt und deutlich verharmlost wurde, wenn er denn überhaupt ein Thema war. Seit Hartmut Zelinskys epochaler Dokumentation *Richard Wagner – ein deutsches Thema* ist das nicht mehr möglich.¹ Der Autor selbst hat sich ausführlich mit Wagners in diesem Zusammenhang zentraler Schrift *Das Judentum in der Musik* beschäftigt.²

Aus guten Gründen spielt daher das Thema auch in diesem Buch eine wichtige Rolle.

Der zweite Punkt ist der sehr viel heiklere. Mit der festen und unumstößlichen Ansicht, daß Spuren der zentralen ideologischen Besessenheit Wagners auch in seinen Werken aufzuspüren sind, befindet sich der Autor, wie er immer wieder merkt, in einer Minderheitsposition, aber keineswegs allein. Die Angelegenheit ist dermaßen kompliziert, daß die folgenden Bemerkungen notgedrungen fragmentarisch bleiben, ja unzulänglich wirken müssen. Die einzige ausführliche monographische Untersuchung dazu ist bisher die des amerikanischen Germanisten Marc A. Weiner.³ Weiners Buch wurde heftig kritisiert, dennoch ist der Autor der Meinung, daß Weiner weitgehend recht hat, auch wenn er in einigen Punkten zu Übertreibungen neigt, unnötige Zuspitzungen bevorzugt, auch über sein Ziel hinausschießt. Nicht zu bestreiten bleibt, daß er beträchtlichen Scharfsinn aufgewandt hat, um Licht in ein Gestrüpp von Halb- und Ganzwahrheiten, vor allem aber von Leugnungen und Verharmlosungen zu bringen. Das Problem ist, daß Wagner-Interpreten, Regisseure wie Dirigenten vor allem, Wissenschaftler, aber auch »simple« Wagner-Liebhaber es zwar aushalten, zur Kenntnis zu nehmen, daß ihr Heros antisemitische Ansichten von einiger Radikalität geäußert hat. Sie wollen aber nicht anerkennen, daß diese seine Ansichten Spuren in seinem Bühnen- und kompositorischen Werk hinterlassen haben, weil sie dann ja vor der Alternative stünden, entweder ihrer

Liebe zu diesem Werk abzusagen oder diese aufrechtzuerhalten in vollem Bewußtsein dieses Sachverhaltes (Marc A. Weiner gehört übrigens zu dieser letzteren Gruppe).

Auch der Autor ist der Meinung, daß es diese Spuren gibt. Das Problem, diese Spuren heute kenntlich zu machen, auf sie hinzuweisen, besteht darin, daß der antisemitische Code der Zeit Richard Wagners heute in dieser Konsistenz nicht mehr zur Verfügung steht, jedenfalls nicht in zivilisierten Gesellschaften – dazu haben die Ereignisse des 20. Jahrhunderts geführt. Wagner selbst konnte noch damit rechnen, daß versteckte, augenzwinkernde Anspielungen musikalischer wie szenischer Art von seinen Zeitgenossen, Juden wie Antisemiten wie auch »Neutralen«, sehr wohl verstanden wurden. Ein schlagendes Beispiel ist die Gestalt des Mime im *Ring des Nibelungen*. Und hier genügt, ganz abgesehen von den Charaktereigenschaften dieses unerfreulichen Zeitgenossen, seiner äußeren Gestalt, wie Wagner sie umreißt, ein Höreindruck von dem keckernden, kreischenden, sich stimmlich überschlagenden, keifenden Charaktertenor, der hier gefordert wird. Wenn man diesen Eindruck hat und daneben hält, daß (nicht zuletzt in Wagners *Judentum in der Musik*) das greinende, keifende, buffonesk-tenorale Klangbild als ein typisch jüdisches Merkmal des Sprechens von Juden, aber auch des Singens in der Synagoge angesehen wurde, dann wird man etwa die Auseinandersetzung zwischen Mime und Alberich im 2. Akt

des *Siegfried* als einen nur schwer zu widerlegenden Beweis für die jüdische Konnotation zumindest Mimes (die Gestalt Alberichs ist ein schwierigerer Fall) ansehen können. Wem das nicht einleuchtet, der sei zu einem Vergleich ermuntert. Man höre diese Szene und lege dann vergleichend zwei andere Musikstücke auf: erstens den Abschnitt »Der reiche und der arme Jude – Samuel Goldenberg und Schmuyle« aus den *Bildern einer Ausstellung* von Modest Mussorgsky (die spätere Orchesterfassung von Maurice Ravel macht es noch deutlicher als die originale Klavierfassung) und man wird staunen über die Musik, die Schmuyle zugeordnet wird, was ihre Ähnlichkeit mit Mimes Musik und Singweise betrifft. Zweitens wäre noch das sogenannte Judenquintett aus Richard Strauss' *Salome* heranzuziehen. Was und wie dort die Juden singen, erfüllt alle Kriterien einer antisemitischen oder, vorsichtiger gesagt, einer antisemitisch auslegbaren Karikatur auf musikalisch-szenischem Gebiet und paßt sich nahtlos in den skizzierten Kontext ein.

Zuschauer und Zuhörer von heute haben Schwierigkeiten, solche Bedeutungen zu erkennen, man kann ja sagen, glücklicherweise. Das bedeutet aber nicht, daß sie nicht da sind, nicht so gemeint sind. Man müßte weiterhin über die Figur des Beckmesser in den *Meistersingern* sprechen, natürlich auch über Kundry und Klingsor im *Parsifal* – alle diese Fälle sind nicht über einen

Leisten zu schlagen, aber sie gehören in diesen Zusammenhang.

Zumindest was die Gestalt des Mime betrifft, so gibt es einen Beleg, der eigentlich weitere Diskussionen erübrigen würde, nähme man ihn zur Kenntnis und dann auch ernst. Gustav Mahler, dem Antisemitismus seiner Zeit bekanntlich intensiv ausgesetzt und auch nach seinem Tode davon verfolgt, war ebenso bekanntlich ein glühender Wagner-Verehrer (das letzte Kapitel des Buches widmet dieser Tatsache eine vom Übrigen etwas abweichende Betrachtung). Natürlich wußte Mahler um Wagners Antisemitismus – dem konnte man nicht entgehen, wenn man in der Generation Mahlers Wagner-Anhänger oder auch -Gegner war. Merkwürdigerweise gibt es von Mahler keine schriftliche Äußerung dazu, wie er sich überhaupt gegenüber dem Antisemitismus seiner Zeit stark abwehrend in der Form der weitgehenden Ignorierung (bei gleichzeitiger völliger Klarheit über die Tatsache) verhielt. Es gibt aber eine Äußerung mündlicher Art, die so gediegen überliefert ist, daß an ihrem Wahrheitsgehalt nicht zu zweifeln ist. Natalie Bauer-Lechner, eine befreundete Geigerin, die bis zur Heirat mit Alma seine engste Vertraute in musikalischen und geistigen Dingen war, mehr noch als seine Schwester Justine, und die eckermannmäßig alles sofort aufzeichnete, was Mahler ihr in Gesprächen in seiner Wohnung, auf Spaziergängen oder im Urlaub mitteilte (ihre Erinnerungen an Mahler gelten als außerordentlich wertvolle und zuverlässige Quelle), hat

folgendes aufbewahrt: Im September 1898 dirigierte Mahler an der Wiener Hofoper, deren Leiter er war, eine Vorstellung des *Siegfried*. Hinterher sagte er in kleinem Kreis über den Sänger des Mime, einen Julius Spielmann: »Er ist schon sehr durch den Theaterschlendrian verdorben. Das Ärgste an ihm ist das Mauscheln. Obwohl ich überzeugt bin, daß diese Gestalt die leibhaftige, von Wagner gewollte Persiflage eines Juden ist (in allen Zügen, mit denen er sie ausstattete: der kleinlichen Gescheitheit, Habsucht und dem ganzen musikalisch wie textlich vortrefflichen Jargon), so darf das hier um Gottes willen nicht übertrieben und so dick aufgetragen werden, wie Spielmann es tat.«⁴ Das heißt im Klartext: Um 1900 und auch schon zuvor hat jeder, der sich mit dem Werk Wagners einigermaßen auskannte, völlig diskussionslos die Gestalt Mimes als eine Judenpersiflage interpretiert. Unterschiede gab es dann nur noch in der Frage, wie diese offenkundige Tatsache zu bewerten sei. Wenn ein Wagnerianer wie Mahler, der selbst jüdischer Herkunft war, zu einer solchen Diagnose kommt, dann sollte man das doch zur Kenntnis nehmen, anerkennen, sich dazu verhalten. Dem Autor, der dieses Zitat immer wieder in allfälligen Diskussionen herauszieht und präsentiert, geht es damit aber immer eigenartig, so zuletzt noch in einer Berliner Diskussion in der dortigen Staatsoper mit einem berühmten jüdischen Wagner-Dirigenten und bekannten Wagner-Forschern auf dem Podium und einem berühmten Wagner-Regisseur im Publikum: Niemand traut sich zu sagen, daß Mahler hier

Unsinn rede, aber dieser Beleg wird, weil unerwünscht, einfach umgangen, indem man in der Diskussion fortfährt, als ob er nicht existiere, und darauf beharrt, daß Wagners Werk von diesen unschönen Dingen absolut unberührt sei, und so weiter und so fort – der Autor wird nicht aufhören, sich über diese Taktik zu wundern.

Wie angedeutet: Dieses außerordentlich schwierige, aber auch dankbare und notwendige Thema muß über Weiner und einige wenige andere Autoren hinaus noch einmal gründlich und grundsätzlich aufgegriffen werden – »wer schüfe die Tat«? Hier muß es bei diesen beiläufigen Bemerkungen bleiben.

Richard Wagner und seine Wirkung – der Problemkomplex des Antisemitismus spielt, wie hier angedeutet und im Buch weiter ausgeführt, dabei eine erhebliche Rolle. Man mag das bedauern, und viele Wagner-Anhänger reagieren schon seit längerer Zeit mit einer Mischung aus Gereiztheit und Überdruß – aber das nützt nicht sehr viel, und vor allem: Wagner hat es sich selbst zuzuschreiben, da er selbst dafür gesorgt hat, daß wir darum nicht herumkommen.

Dennoch: Wagners Wirkung auf allein dieses Feld zuzuspitzen, wäre wahrlich engstirnig. Dieses Buch selbst ist in seinen verschiedenen Facetten der Beweis dafür, daß eine solche Vereinseitigung kaum hilfreich und sinnvoll wäre. Ein wichtiger Aspekt der Wagnerschen Wirkungsgeschichte konzentriert sich in dem Begriff des Gesamtkunstwerks. Da dieser in den folgenden Kapiteln

nur am Rande eine Rolle spielt, sei er hier zu Beginn zumindest andeutungsweise entfaltet.

Richard Wagner mochte in einer späteren Phase seines Schaffens den Ausdruck »Gesamtkunstwerk« gar nicht mehr so sehr und benutzte ihn auch nicht mehr. Um 1850 jedoch, im Kontext der sogenannten Zürcher Kunstschriften, spielte er eine entscheidende Rolle. In *Die Kunst und die Revolution*, der Schrift, die noch Ende Juli 1849 in Leipzig entstanden war, entwirft Wagner ein Bild der griechischen Tragödie, das wesentlich vom Öffentlichkeitscharakter dieser Kunstform geprägt ist. Als sich gegenüber dem Gemeinschaftsgeist der attischen Tragödie und des entsprechenden Gemeinwesens die partikularen Egoismen durchgesetzt hätten, sei auch das »große Gesamtkunstwerk der Tragödie« in die einzelnen Kunstbestandteile zersplittert. Rhetorik, Bildhauerei, Malerei und Musik und so weiter hätten den Reigen verlassen, in dem sie sich vereint bewegten, und daraus sei das Nebeneinander von Oper, Ballett und Schauspiel in der bürgerlichen Gesellschaft entstanden. Von dem, was er die »große Menschheitsrevolution« nannte, erwartete Wagner sowohl die Überwindung der gesellschaftlichen Verhältnisse wie auch die Wiedergeburt des Gesamtkunstwerks. So wie die Menschheit sich künftig wiederzvereinigen habe in brüderlicher Liebe, so müssten folgerichtig auch die Künste sich wiedervereinigen.⁵ In der erheblich umfangreicheren zweiten Zürcher Kunstschrift (sie wurde im November 1849 abgeschlossen) *Das*

Kunstwerk der Zukunft führt Wagner das, was er zuvor nur knapp skizziert hatte, erheblich breiter und ausführlicher aus. Das große Gesamtkunstwerk habe alle Gattungen der Kunst zu umfassen, um zur unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur zu gelangen – die Vereinzelung der Künste entspreche dem gesellschaftlichen Partikularismus und Egoismus. Gegenüber dem Dreiermodell der früheren Schrift entwickelt Wagner jetzt ein Sechsermodell der Kunstarten. Da sind zunächst die drei rein menschlichen Kunstarten: Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst. Wer glaube, in der Oper der letzten 250 Jahre eine Vereinigung dieser Künste zu erblicken, täusche sich, denn sie sei nicht mehr als ein gemeinsamer Vertrag (eine von Wagner im *Ring* deutlich verachtete Kategorie) des Egoismus der drei Künste. Hinzu treten die drei bildenden Künste: Baukunst, Bildhauerkunst und Malerkunst. Das musikalische Drama sei das Kunstwerk der Zukunft, amalgamiert aus den genannten Elementen, der Künstler der Zukunft sei die freie Genossenschaft aller Künstler, das heißt das Volk, denn in einer befreiten Menschheit gebe es keine Trennung von Kunst und Leben und keine Trennung von Kunstproduzieren und Kunstrezipieren – die Utopie des *Meistersinger*-Schlusses hat hier ihre Wurzeln.⁶ Unter »Gesamtkunstwerk« ist also keineswegs nur das aufzuführende und zu schaffende Werk selbst zu verstehen, sondern auch der Raum, in dem die Realisierung abläuft; essentiell ist weiterhin die Teilnahme der Zuschauer, die auch Künstler sind und in diesem Sinn

Produzenten und Rezipienten von Kunst. Das Konzept des Gesamtkunstwerks ist eine durch und durch politische Idee, ein Gegenmodell zu einer differenzierten und institutionell verfaßten Politik, die Rücknahme der Politik in die ästhetische Erfahrung.⁷ Ob der Totalitätsanspruch dieser Konzeption mit totalitärem Anspruch gar nichts zu tun hat, ist allerdings eine Frage, die nicht so kategorisch verneint werden sollte.

Am deutlichsten wird man die unmittelbare szenische Umsetzung einiger Teilaspekte der Gesamtkunstwerk-Vorstellung in der Reform der Operninszenierung durch Gustav Mahler und Alfred Roller an der Wiener Hofoper im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erblicken können.⁸ Die Ära Mahler/Roller dauerte nur vier Jahre, vom Februar 1903, als *Tristan und Isolde* Premiere hatte, bis zum März 1907, als mit Glucks *Iphigenie in Aulis* die letzte Zusammenarbeit des Dirigenten und Hofoperndirektors Mahler und des Malers und Bühnenbildners Roller in Wien stattfand, aber diese kurze Zeit reichte, um die Art, in der Oper auf der Bühne realisiert wurde, erheblich zu verändern. Roller ist der erste Bühnenbildner, dem es gelang, die Vorstellungen des Schweizer Theatertheoretikers Adolphe Appia (die er sehr gut kannte) in eine praktikable Bühnenwirklichkeit umzusetzen, amalgamiert mit seinem eigenen sehr farbigen und dekorativen, von der Wiener Sezession geprägten Stil. Zu seinen Bühnenbildern und Kostümen kam Gustav Mahlers Inszenierung hinzu. Mahler war der Regisseur dieser

Musteraufführungen, auch wenn er nicht als solcher auf den Besetzungszetteln stand (dies war damals nicht üblich, wie auch der Dirigent nicht genannt wurde), aber alle Berichte von seiner Probenarbeit beweisen, daß Mahler als der Begründer der modernen Opernregie zu gelten hat, wie zeitgleich in Berlin Max Reinhardt als der Begründer der Schauspielregie (Mahler und Reinhardt kannten sich und sind auf einem berühmten Photo zusammen mit Hans Pfitzner und dem Schwiegervater Mahlers Carl Moll zu sehen). Es mutet uns heute merkwürdig an, aber wenn ein Opernleiter auf dem Zusammenhang von Bühne und Orchestergraben beharrte, war das damals revolutionär.

In der Theaterreformbewegung der Jahrhundertwende, die an die Arbeiten von Appia und Edward Gordon Craig anschließt⁹, wirkt der Geist des Gesamtkunstwerks in unübersehbarer Weise. Die Berufungen auf Wagner, dessen Wirkungsmächtigkeit um 1900 auf einem ersten Höhepunkt steht, sind Legion. Theaterreform und Lebensreform greifen ineinander. Ein zentrales Beispiel dafür ist die Schrift von Peter Behrens *Feste des Lebens*, die exakt 1900 erschien und seine Vision einer Stilbühne erläutert, Stil verstanden als »Symbol des Gesamtempfindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit«.¹⁰

Die Aufhebung der Trennung von Bühne und Publikum war, wie angedeutet, schon ein zentraler Gedanke Wagners gewesen. Sein Volksbegriff führte um die Jahrhundertwende in Kombination mit der Heimatkunstbewegung zu bedenklichen Ausweitungen.

Wenn man heute in die Berliner Volksbühne geht, wird man sicher nicht direkt daran erinnert werden, daß der Volksbühnenbewegung reaktionär-völkische Elemente ebenso innewohnten wie eine manifeste Beeinflussung durch Wagnersche Gedanken. Studiert man die Schriften Ernst Wachlers, der 1900 die Zeitschrift *Deutsche Volksbühne. Blätter für deutsche Bühnenspiele* gründete, dann wird man diese Tendenzen deutlich erkennen können. Das, was die NS-Theaterpolitik dann »Thingspiel« nannte, hat seine entscheidenden Wurzeln bei Wachler und auch bei Wagner. Die Thingbewegung ist die einzige eigenständige Theaterreform und -form, die das »Dritte Reich« zustande gebracht hat, auch wenn sie sich auf die Jahre zwischen 1933 und 1935 beschränkte und dann durch mangelndes Zuschauerinteresse, mangelnde Qualität der neuen Stücke und den Modernismus des Propagandaministeriums die Gunst der Mächtigen, vor allem von Goebbels, verlor. Auf dem Thingplatz sollte sich die Volksgemeinschaft an festlichen Tagen zusammenfinden, um zunächst durch Sprechchöre, Bewegungschöre und Aufmärsche ein Gemeinschaftsgefühl herzustellen, das durch den Einsatz von Licht, Musik, Feuer, Pantomime und Volkstanz in seiner Ausdrucksqualität gesteigert werden sollte und schließlich in einer Aufführung eines Thingspiels durch geschulte Laien gipfeln sollte. Die amphitheatralische Form sollte die Gemeinschaft von Bühne und Zuschauern erhöhen. Die Thingspielbewegung verdämmerte sehr rasch, die

Elemente dieser Bewegung jedoch fanden sich wieder in den parteipropagandistischen Großveranstaltungen wie jener traditionellen Parteitagseröffnung in Nürnberg, die der amerikanische Journalist William L. Shirer im September 1934 in Nürnberg beobachtete: »Ich glaube, daß ich einige der Gründe für Hitlers erstaunlichen Erfolg zu verstehen beginne. Indem er Riten der katholischen Kirche transformiert, bringt er Prunk, Farbe und Mystizismus in das monotone Leben der Deutschen des 20. Jahrhunderts zurück. Die Eröffnungssitzung heute morgen in der Luitpoldhalle am Stadtrand von Nürnberg war mehr als eine glänzende Schauveranstaltung; sie atmete auch etwas von dem Mystizismus und religiösen Eifer einer Oster- oder Weihnachtsmesse in einer großen gotischen Kathedrale. Die Halle war ein Meer von grellfarbigen Fahnen. Selbst Hitlers Auftritt wurde dramatisch arrangiert. Die Kapelle hörte plötzlich auf zu spielen. Die dreißigtausend Menschen in der Halle verstummten. Dann intonierten die Musiker den Badenweiler Marsch, eine sehr eingängige Melodie, die – wie man mir sagte – nur bei Hitlers großen Auftritten erklingt. Hitler erschien im Rücken des Auditoriums, begleitet von seinen Gehilfen Göring, Goebbels, Heß, Himmler und anderen, schritt er langsam den breiten Mittelgang entlang nach vorn, während sich dreißigtausend Hände zum Gruß erhoben. Das ist sein Ritual, sagen die Kenner der Szene, welches immer so abläuft. Dann spielte ein großes Sinfonieorchester

Beethovens ›Egmont‹-Ouvertüre. Riesige Scheinwerfer strahlten die Bühne an, auf der Hitler saß, umgeben von etwa einhundert Parteifunktionären sowie Armee- und Marineoffizieren.«¹¹ Shirer hat sicher recht, wenn er das, was da an pseudoreligiöser Weihestimmung abläuft, mit dem Ritual der Kirche vergleicht. Er vergißt aber den viel näherliegenden Vergleich mit einer Theateraufführung: die Bühne, die andächtige Zuschauermasse, der Auftritt des Helden, spektakulär und »dramatisch arrangiert«, wie Shirer selbst sagt, also inszeniert (man denkt nicht zufällig an Lohengrins Auftritt im 1. Akt von Wagners Oper), dann natürlich die Musik zum Einmarsch und die Musik nach dem Einmarsch, die Lichtwirkungen und die unio mystica zwischen einem fanatisierten Publikum und dem »Star« auf der Bühne. Das ist nicht das Kunstwerk der Zukunft, aber es ist die Propaganda der damaligen Gegenwart mit Mitteln der Gesamtkunstwerks-Vorstellung, konzentriert auf den enthusiastischen Wagnerianer Adolf Hitler – Leni Riefenstahl hat in ihrem Film *Triumph des Willens* diese und andere Veranstaltungen des Jahres 1934 wirkungsvoll »dokumentiert«.

Der Wagnerschen Gesamtkunstwerk-Idee eignet neben dem revolutionären Impetus auch das Megalomanische und Selbstbezügliche, das ihrem Schöpfer (der sich auf Anregungen etwa bei Sulzer, Novalis und Schelling berufen konnte) anhaftete. Die »Maniera grande« des großen Stils, der alle Grenzen verschwimmen läßt, hat etwas Totalitäres im Totalen. Wagners Entwurf des Kunstwerks der Zukunft

bindet sich um 1850 immer sorgsam zurück an die vorausgesetzte Revolution: die Gesamtrevolution als Bedingung für das Gesamtkunstwerk. Keineswegs aber wollte Wagner, als die Revolution nicht kam, auf die Gesamtkunstwerk-Idee verzichten. Wie Hofmannsthals Elektra mußte das Gesamtkunstwerk auf die Chrysothemis der Revolution verzichten und sich aufbäumend sagen: »Nun denn allein« – dies dürfte der Hauptgrund dafür sein, daß Wagner den Begriff »Gesamtkunstwerk« später eskamotierte. Trotzig ignorierte Wagner die Tatsache, daß die gesellschaftlichen Voraussetzungen für das Gesamtkunstwerk fehlten, und versuchte, es ohne diese zu realisieren. An seinen eigenen Vorbedingungen und Vorstellungen gemessen, war dieser Versuch jedoch zum Scheitern verurteilt. Adorno hatte den analytischen Blick dafür: »Musik, Szene, Wort werden integriert einzig, indem der Autor – das Wort Dichterkomponist bezeichnet nicht übel das Monströse seiner Position – sie behandelt, als konvergierten sie alle in demselben. Damit aber tut er ihnen Gewalt an und verunstaltet das Ganze. Es wird zur Tautologie, zur permanenten Überbestimmung. (...) Im Gesamtkunstwerk ist der Rausch unumgänglich als principium stilisationis: ein Augenblick der Selbstbesinnung des Kunstwerks würde genügen, den Schein seiner ideellen Einheit zu zersprengen.«¹² Der Rausch als Rezeptionsbedingung – das deutet auf die Konsequenz, mit der totalitäre Bestrebungen sich Wirkungsmechanismen des Totalen in der Vision des

Gesamtkunstwerks unverändert - was nichts darüber besagt, ob darin selbst totalitäre Ideologie transportiert wird.

Die Nichtrealisierung der Gesamtkunstwerk-Vorstellung auf der Bühne bis heute bestätigt die Skepsis Adornos. Auch als der Film als gewissermaßen siebte Kunstform hinzutrat, der von Meyerhold und Piscator so begeistert begrüßt und auf die Theaterbühne gehievt wurde, den der kinobegeisterte Alban Berg in seiner *Lulu* in die Partitur integrierte, und der heute in der Form von Videokunst speziell auf der Opernbühne zum leidvollen Regie-Alltag gehört, ohne daß eine überzeugende Amalgamierung von technischem Bild und Bühnenrealität je erreicht worden ist, rückte das Gesamtkunstwerk dadurch nicht näher. Gelegentlich hört man die Meinung, der Film, das Kino seien die wahrhafte Erfüllung aller Gesamtkunstwerk-Träume. Davon kann keine Rede sein. Ein auch nur flüchtiger Blick auf Wagners Vision zeigt schon, daß das Kino weiter davon entfernt ist als jede Laienaufführung in einem Hinterhoftheater. Es fehlt vor allem die Ko-Erlebnisfähigkeit von Darstellern und Publikum. Wie soll das Publikum verschmelzen mit Darstellern, die ein Jahr zuvor 6000 Kilometer entfernt vor technischem Gerät agierten und jetzt zweidimensional auf eine Kunststoffleinwand geworfen werden? Es mag sein, daß die sogenannte Cyber-Kunst hier eine Wende schafft - Skepsis ist angebracht. Es gibt im Kino also keine Aufhebung der Grenze zwischen Zuschauer und Darsteller, es gibt keine

Plastik der Darstellung, sondern ein Relief, es gibt keine Gleichberechtigung der Musik mit der Sprache und der Malerei, denn Filmmusik ist, auch wenn sie sich oft bei den Modellen Wagners, Puccinis und Strauss' bedient, im besten Falle Geschmacksverstärker, durchaus auch bis zum Halluzinogenen, nie jedoch gleichberechtigtes Mitglied im Ensemble der Künste.

Daß die überzeugendsten Beispiele für eine Annäherung an die Vorstellung eines Gesamtkunstwerks ausgerechnet im Bereich des Theaterbaus zu finden sind, der keineswegs im Zentrum des Wagnerschen Interesses stand (man könnte Rudolf Steiners Theaterraum im ersten Goetheanum in Dornach als faszinierendes Beispiel anführen, auch Gropius' Entwurf für ein Totaltheater in Dessau von 1927), zeigt doch sehr deutlich, wie sehr diese Idee gescheitert ist, denn der Theaterbau ist zwar eine wichtige Vorbedingung für das Entstehen und Funktionieren des Gesamtkunstwerks, aber kann nicht isoliert von den anderen Künsten existieren. Ein dekoratives Schrei- und Schreittheater, wie es Max Reinhardt letztlich im Berliner Großen Schauspielhaus gewiß auf hohem Niveau realisieren konnte, mit kornfeldartig wogenden Statistenmassen, die 1919/20 preiswert zu bekommen waren (wovon auch die monumentalen Filme von Fritz Lang profitierten), hatte mit dem Gesamtkunstwerk nur sehr wenig zu tun.

Im Musiktheater der Gegenwart lassen sich die Spuren der Wagnerschen Vorstellungen am deutlichsten bei

Karlheinz Stockhausen finden. Stockhausen selbst negierte den Zusammenhang mit Wagner, aber der Zyklus *Licht*, an dem er über zwanzig Jahre arbeitete und der aus sieben »Tagen« bestehen soll, also eine Heptalogie anstelle einer Tetralogie des *Ring des Nibelungen*, ist in seiner Mischung aus zum Teil elektronischer Musik, virtuosem (Chor-)Gesang, großangelegter szenischer Ebene in technizistisch geplanten Raumaktionen und der zugrundeliegenden Privatmythologie von Heil und Erlösung der deutlichste Versuch, an Wagner anzuknüpfen. Wieder aber stellt sich heraus, daß die Ko-Kreativität des Publikums die unüberwindliche Hürde bleibt, denn sie bezieht auch Stockhausen nicht ein, kann sie nicht einbeziehen, ohne die hochkomplizierte Fügung seines Werks sofort zu zerstören.

Es stellt sich abschließend die Frage, in welcher Erscheinung der Kulturgeschichte der Gesamtkunstwerk-Gedanke am überzeugendsten verkörpert ist. Bezeichnenderweise muß dazu ein Beispiel gewählt werden, das kein Theaterereignis ist, allerdings ein inszeniertes, theatralisches Ereignis: Gabriele d'Annunzios Anwesen oberhalb von Gardone am Gardasee, »Il Vittoriale degli Italiani«. D'Annunzio kaufte die damalige Villa Cargnacco, die bis 1915 der Kunstkritiker Henry Thode, ein Schwiegersohn Richard Wagners (was man nicht als Zufall betrachten kann), bewohnt hatte, im Jahr 1921 und bewohnte sie bis zu seinem Tod im März 1938, wobei die Villa und das sie umgebende weiträumige Gelände einer

ständigen Veränderung und Überarbeitung unterzogen wurden. Bereits 1923 machte er die Villa und alles Übrige dem italienischen Vaterland zum Geschenk.¹³ Für manche mag das nur eine Anhäufung von Kitschgegenständen sein, in Wirklichkeit ist es der Versuch, ein Gesamtkunstwerk aus Landschaft, Gartenkultur, Architektur, technischen Denkmälern, Bildern, Raumgestaltung und Musikausübung zu realisieren, und das alles als eine Selbstfeier des größten Décadence-Autors Italiens und gleichzeitig als ein nationales Siegesmal für die von Mussolini durchgesetzte und von d'Annunzio ideologisch begleitete Intervention Italiens im Ersten Weltkrieg und die ebenfalls von d'Annunzio angeführte gewaltsame Einnahme von Fiume im September 1919, die eindeutig gegen den Versailler Vertrag verstieß und dann auch bald wieder beendet war. Es ist eine kultische Inszenierung von Kunstobjekten und militanten Devotionalien, die auf Überwältigung zielt. Der Zuschauer dieser Inszenierung sitzt nicht im Sessel, sondern bewegt sich flanierend auf der »Bühne«, durchschreitet verschiedene Stile, Zeiten, Kulturräume und Militärereignisse - »Ich schreite kaum, doch wähn' ich mich schon weit«. Das Renaissance-Landhaus wird zum Schauplatz von Kriegspropaganda, gleichzeitig auch zur narzißtischen Selbstfeier des Frauen- und Kriegshelden, dem es gleichgültig scheint, wer ihm zu Füßen liegt: Fiume oder Eleonora Duse. Erobern, beherrschen, benutzen, verlassen - so ging es mit Fiume und so mit der Duse und anderen Frauen. Sexualität und Gewalt werden im

Kulturtheater d'Annunzios virtuos zelebriert, der Totenkult bis hin zu einem kleinen Hundefriedhof (auch hier schloß sich der Wagnerianer d'Annunzio an seinen Meister an, denn im Garten der Villa Wahnfried ruht Wagners letzter Hund Russ neben seinem Herrn) ist überall aufdringlich vorherrschend. Das Gelände wird gewissermaßen choreographisch und szenographisch inszeniert, die mit ständig wechselnden Eindrücken bombardierten Besucher sind die eigentlichen Protagonisten der Aufführung, denn der maître de plaisir d'Annunzio hatte sich bereits zu seinen Lebzeiten von der Bühne an das Regiepult zurückgezogen. Der Besucher, von dem er annahm, daß er sowohl patriotisch gestimmt wie aufnahmefähig für die dekadente Stimmung sein müsse, wird somit zum eigentlichen Darsteller, der sich in wechselnden Spiegelungen und Positionen in diesem Gesamtkunstwerk bewegt und so ein Teil davon wird - eine überzeugendere Aufhebung der Trennung zwischen Darsteller und Zuschauer ist nicht realisiert worden. Und damit, daß er noch zu Lebzeiten diese Anlage dem italienischen Volke vermachte, hat er die Volksgemeinschaft herbeigezaubert, die Wagner vorschwebte, allerdings in einer Beleuchtung, die durchaus faschistische Züge trägt. Die flammende Rhetorik des italienischen Faschismus ist hier Stein und Weg geworden, im Inneren herrscht säkularisiertes Christentum vor. Opfer, Reliquie, Altar und Erlösung sind die wesentlichen Ingredienzien. Die Natur, die im Park bereits nur domestiziert und militarisiert zurechtgerückt