

Simon Tönies (Frankfurt/Main)

## Wagners Mythos – Möglichkeiten einer ideologiekritischen Werkanalyse

Über Ideologie im Musikdrama zu sprechen ist nicht originell, bleibt aber eine wichtige und gleichzeitig prekäre Aufgabe. Zwar setzt sich nach einer Reihe verdienstreicher Grundlagenstudien aus dem anglo- und frankophonen Raum<sup>1</sup> auch in Deutschland zunehmend die Einsicht durch, dass Wagners Werk auch ideologische, konkret z. B. antisemitische Züge trägt. Aber damit stellt sich gleichzeitig die Frage, wie Ideologie in Kunst sichtbar gemacht und analysiert werden kann.

Falsch wäre der Vorwurf, ideologiekritische Forschung sei ihrer eigenen Methodenreflexion bisher grundsätzlich aus dem Weg gegangen. Marc A. Weiner beispielsweise, der in diese Richtung kritisiert wurde,<sup>2</sup> operationalisiert sein Vorgehen in *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination* als semiotisch-kulturwissenschaftlichen Rekonstruktionsversuch eines geschichtlichen Diskurses.<sup>3</sup> Sein Anliegen, zu zeigen, wie bestimmte Körperbilder innerhalb dieses Diskurses kodiert sind, mag nicht immer wasserdicht durchgeführt sein,<sup>4</sup> bringt aber doch insgesamt nennenswerte Erkenntnisse.<sup>5</sup> Dass er sich Zuspitzungen erlaubt und – eigentlich entgegen seiner Methode – am Ende doch wieder dem intentionalen Fehlschluss unterliegt, wenn er den Opern eine antisemitische Agenda unterstellt,<sup>6</sup> mag ein Schwachpunkt sein. Den Kern seiner Arbeit berührt das aber kaum.

Expliziter noch als Weiner versteht sich Jean-Jacques Nattiez als Semiotiker. In seiner 2015 erschienenen Monografie *Wagner antisémite* geht es auch ihm darum, Kontexte aufzuzeigen, in denen bestimmte Zeichen sowohl im Libretto als auch in der Musik als antisemitische Codes gelesen werden können. Sein Referenzmodell, die Dreiteilung einer Botschaft in Produktion („poïésis“), Rezeption („esthésis“) und materiale Struktur („niveau neutre“)

1 Barry Millington, „Nuremberg Trial: Is there anti-semitism in *Die Meistersinger*?“, in: *Cambridge Opera Journal* 3/3 (1991), S. 247–260; Paul Lawrence Rose, *Wagner: Race and Revolution*, London 1992; Marc A. Weiner, *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, Lincoln und London 1995; Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite*, Paris 2015.

2 Vgl. Richard Klein, „Marc A. Weiners gespaltene Wagnerwelt“, in: *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, hrsg. von Johanna Dombois und Richard Klein, Stuttgart 2012, S. 320–336, hier S. 324.

3 „[...] [W]hat interests me is the cultural context in which a series of related motifs – in a society and in a work of art – may potentially take on ideological meanings, consciously or unconsciously, at a given time.“ Weiner, S. 28.

4 So verfolgt er z. B. einerseits erhellend die Dichotomie Kröte vs. Fisch durch den gesamten *Ring*-Zyklus, die er als Symbol für Rassendifferenz liest (vgl. ebd., S. 91–95), jedoch leitet er die These eines dezidiert antisemitischen Codes aus einer einzigen, recht peripheren Belegstelle ab (ebd., S. 365, Anm. 33).

5 Z. B. über die vielschichtigen Konnotationen des Hinkmotivs in Wagners Opern (vgl. ebd., S. 261–306).

6 Vgl. ebd., S. 21.

nach Jean Molino,<sup>7</sup> bringt mit sich, dass auch Nattiez dem Sender noch recht große Bedeutung zuschreibt – Poiesis ist für Nattiez nicht nur der objektive Äußerungs- bzw. Produktionsakt eines Künstlers, sondern vor allem auch dessen subjektive Motivation.<sup>8</sup> Sein Ansatz erhält sich damit ausdrücklich gegen den Poststrukturalismus noch eine Nähe zur klassisch-philologischen Hermeneutik.<sup>9</sup>

Das ist kein Zufall, denn semiotische Ansätze ähneln der philologischen Hermeneutik insofern, als auch sie die Analyse eines Primärtextes durch sekundäre Quellentexte ergänzen, um daraus Rückschlüsse über den Kontext zu ziehen. Ziel beider Ansätze ist es, zu Interpretationsperspektiven vorzudringen, die die Denotatebene des Primärtexts übersteigen. Aber während sich die philologische Hermeneutik dabei noch wesentlich am Intentionalitätsbegriff abarbeitet, abstrahiert die Semiotik, zumindest wenn sie sich poststrukturalistisch orientiert, von Autor\*innen als primärer Verstehensinstanz und konzentriert sich stattdessen auf die Rekonstruktion gesellschaftlicher Diskurse. Dahinter steckt die Einsicht, dass Texte auch unabhängig vom empirischen Mitteilungsbedürfnis ihrer Urheber\*innen an solchen Diskursen partizipieren.

Nun ist die Sache bei Wagner besonders heikel, und die Resistenz eines Senderbezugs in den genannten Analysen zeigt, dass dem Gespenst der Intention nur schwer beizukommen ist. Aber wenn wir kritisch Wagner hören und dabei an Antisemitismus denken, dann vielleicht doch weniger, weil wir über seine privaten Idiosynkrasien informiert sind, als vielmehr deshalb, weil umgekehrt der moderne Antisemitismus von Wagners Schriften entscheidend geprägt wurde. Wagners Pamphlete sind keine Privatbekenntnisse – sie sollten nicht anamnetisch rezipiert werden als Indiz, dass Wagner in seinem Werk etwas ganz Bestimmtes verarbeiten oder sagen wollte.<sup>10</sup> Sondern sie sind ein einflussreicher Teil deutsch-jüdischer Geschichte. Sie produzieren und reproduzieren eine kollektive Ideologie und damit auch wesentlich den historischen Kontext, in dem die Opern geschrieben wurden.<sup>11</sup> Ein epistemologisches Misstrauen gegen das Autor\*innenkonstrukt schließt daher die Berücksichtigung von Wagners Schriften nicht aus.

7 Vgl. Jean Molino, „Fait musical et sémiologie de la musique“, in: *Musique en jeu* 17 (1975), S. 37–62, hier S. 46–49.

8 „By ‚poietic‘ I understand describing the link among the composer’s intentions, his creative procedures, his mental schemas, and the result of this collection of strategies [...]. Poietic description thus also deals with a quite special form of hearing (Varèse called it ‚the interior ear‘): what the composer hears while imagining the work’s sonorous result, or while experimenting at the piano, or with tape.“ Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton 1990, S. 92.

9 Vgl. auch Nattiez, *Wagner antisémite*, S. 84f.

10 Auch wenn das natürlich möglich ist. Dass Wagner sich z. B. über konnotative Subtexte in seinen Opern im Klaren war, steht außer Frage. So lesen wir in Cosimas Tagebüchern: „Er bedauert es, daß seine Dichtungen nicht in einem etwas weiteren Sinne besprochen worden sind, z. B. der Ring nach der Bedeutung des Goldes und des Unterganges einer Race daran.“ Eintrag 21. März 1881, in: Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976, S. 715. In „Erkenne dich selbst“ stellt Wagner selbst einen Bezug zwischen Rheingold-Sage und den von ihm mit dem Judentum identifizierten Börsenkapitalismus her (vgl. Richard Wagner, „Erkenne dich selbst“ [1881], in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen* [Faksimile der Ausgabe von 1887], Hildesheim 1976, S. 263–274, hier S. 268).

11 Jan-Oliver Decker beschreibt semiotische Äußerungen als „kulturelle Selbstreproduktionen“ (Jan-Oliver Decker, „Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik“, in: *Strukturalismus heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*, hrsg. von Martin Endres und Leonhard Herrmann, Stuttgart 2018, S. 79–95, hier S. 83).

*Der Mythos als Struktur*

Für eine ideologiekritische Werkanalyse gibt Roland Barthes Anregungen. Zum einen dürfen wir – siehe oben – seiner Forderung vom „Tod des Autors“<sup>12</sup> zumindest so weit folgen, dass die spekulative Rekonstruktion von Individualbekenntnissen zur ästhetischen Reflexion eines Kunstwerks, der Fragen und Bedeutungsschichten, mit denen es uns heute konfrontiert, kaum beiträgt. Zwar kann sie als Indiz für eine dann erst zu zeigende, sich ins Werk einschreibende Ideologie einen gewissen heuristischen Wert haben, aber sie ist eben für sich genommen noch kein diskussionsfähiges Resultat. Die Debatte um antisemitische Konnotationen in den Wagneroperen krankt, wie ich finde, vor allem daran, dass sie immer wieder auf diesen Punkt zurückkommt.

Zum anderen analysiert Barthes Ideologie als semiotisches System. Die in seinen frühen Schriften entfaltete Mythostheorie<sup>13</sup> liefert ein sprachwissenschaftliches Modell zur Beschreibung ideologischer Codes in kulturellen Artefakten. Die Leistung dieser Theorie liegt erstens darin, Ideologie als sekundäres Zeichensystem zu verstehen, gewissermaßen als konnotativen Überbau eines primären Zeichensystems wie der Sprache, zweitens auch darin, der Analyse einen erweiterten, insbesondere auch Alltagskultur einschließenden Mythosbegriff zugrunde zu legen.<sup>14</sup>

Nehmen wir z. B. ein sprachliches Zeichen wie „Banane“: Für Barthes ist es zunächst Teil eines primären Zeichensystems, in dem eine bestimmte, in ihrer Zusammensetzung arbiträre Buchstaben- bzw. Lautfolge (nach Saussure der Signifikant) eine tropische Frucht (das Signifikat) denotiert.<sup>15</sup> Es handelt sich dabei um einen Code, also um eine Kommunikationskonvention, nach der die Buchstaben- bzw. Lautfolge „Banane“ auf etwas anderes, eine tropische Frucht, verweist. Nun könne aber dieses Zeichen, die Lautfolge und die durch Konvention mit ihr verknüpfte Vorstellung einer tropischen Frucht, in einem sekundären Zeichensystem wiederum als Signifikant auf etwas anderes verweisen (Tabelle 1, S. 120).<sup>16</sup> Hier wäre die konnotative Bedeutungsebene der ursprünglichen Buchstabenfolge erreicht. So konnotiert „Banane“ in einem bestimmten geschichtlichen Kontext die westliche Wohlstandsgesellschaft, den Kapitalismus als Glücksversprechen und dergleichen mehr.

So ein sekundäres Zeichensystem, das die Zeichen des primären Systems durch Konvention zu Signifikanten übergeordneter Zeichen macht, nennt Barthes Mythos. Die Eigentümlichkeit des Mythos ist für Barthes gerade dieses ambige, zwischen den Systemen hin- und herspringende Bedeutungsspiel: „Der Signifikant des Mythos erweist sich als doppeldeutig. Er ist zugleich Sinn und Form; einerseits voll, andererseits leer.“<sup>17</sup> Daraus zieht Barthes nun einige bemerkenswerte Konsequenzen. Er stellt fest: So wie das Laut- bzw. Schriftbild eines sprachlichen Zeichens uns als (vermeintlich) geschichtslose, elementare Erscheinung begegnet, als leere Form, als neutraler Behälter eines Sinnes, so verliert auch dieser Sinn seinerseits, sobald er zum Signifikanten eines Mythos wird, seine Geschichte und Inhaltsfülle, „er bleibt nur noch Buchstabe“<sup>18</sup>. Für Barthes macht den Mythos also aus,

12 Siehe Roland Barthes, „Der Tod des Autors“ [1968], übers. von Matias Martinez, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis u. a., Stuttgart 2000, S. 185–193.

13 Siehe Roland Barthes, *Mythen des Alltags* [1957], übers. von Horst Brühmann, Berlin 2010.

14 In Abgrenzung etwa zu Claude Lévi-Strauss' strukturalistischer Mythosanalyse.

15 Vgl. Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 258f.

16 Vgl. ebd.

17 Ebd., S. 262.

18 Ebd.

Sprache ( <i>langue</i> )	1. Signifikant	2. Signifikat
	3. Zeichen I. SIGNIFIKANT	
MYTHOS	III. ZEICHEN	

Tabelle 1: Barthes' Mythosbegriff in schematischer Darstellung (Transkription nach Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 259)

dass er sich hinter den sprachlichen Denotaten verbirgt und sie dabei gleichzeitig aushöhlt und entqualifiziert. Sein berühmtes Beispiel ist das Titelblatt der Zeitschrift *Paris-Match* von 1955, das einen salutierenden schwarzen Soldaten in französischer Uniform zeigt: „[E]r erscheint als ein reiches, gelebtes, spontanes, unschuldiges, unbestreitbares Bild. Doch gleichzeitig ist diese Präsenz domestiziert, abgedrängt, gleichsam durchsichtig geworden; sie weicht ein wenig zurück, macht sich zur Komplizin eines Begriffs, der sich in voller Rüstung vor ihr aufbaut, der französischen Imperialität: Sie wird erborgt.“<sup>19</sup>

Damit ist ein zweiter und entscheidender Aspekt angesprochen: der Mythos als „entpolitisierte Rede“<sup>20</sup>. Barthes meint mit Entpolitisierung die Verwandlung von Inhalt in Form, von zutiefst politischen, mit Geschichte aufgeladenen Signifikaten in vorgespiegelte Natur.<sup>21</sup> Der Mythos sei genau deswegen Ausdruck von Ideologie, weil er „die Aufgabe hat, eine historische Intention in Natur, etwas Zufälliges als Ewiges zu begründen“<sup>22</sup>. In Bezug

19 Ebd., S. 263. Hervorhebungen im Original.

20 Ebd., S. 294.

21 Diese Entzeitlichungstendenz betont bereits Lévi-Strauss, der im Vorrang paradigmatischer Strukturen (also Ähnlichkeiten innerhalb einer Erzählung und zwischen ihren Fassungen) gegenüber linear-syntagmatischen ein Wesensmerkmal des Mythos ausmacht; vgl. Claude Lévi-Strauss, „The Structural Study of Myth“, in: *The Journal of American Folklore* 68/270 (1955), S. 428–444. Dass Lévi-Strauss dies später auch an Wagners Musik exemplifiziert (vgl. Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris 1964, S. 23f.), nimmt wiederum Carl Dahlhaus zum Anlass einer Kritik der Wagner'schen Leitmotivtechnik. Darin betont er zwar einerseits deren Entwicklungscharakter, die zunächst Dynamik suggeriere, pflichtet Lévi-Strauss aber letztlich bei, indem er feststellt: „Die Vergangenheit aber, in die das Bewußtsein zurückgezogen wird [durch Entwicklung eines Motivs aus einem vorherigen], ist weniger ein geschichtlich Früheres als eine Zeitform, deren Wesen das Immer-Gleiche ist und von der man mit Lévi-Strauss sagen kann, daß in ihr die Zeit nur nötig ist, um verleugnet zu werden.“ Carl Dahlhaus, „Analyse des Mythos. Claude Lévi-Strauss und ‚Der Ring des Nibelungen‘“, in: *Zur Kritik der wissenschaftlichen Rationalität*, hrsg. von Hans Lenk, Freiburg und München 1986, S. 531–542, hier S. 542.

22 Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 294f.

auf den assimilierten Soldaten konstatiert Barthes: „Alles geschieht so, als riefte das Bild ganz natürlich den Begriff hervor, als fundierte der Signifikant das Signifikat. Der Mythos existiert genau von dem Moment an, in dem die französische Imperialität in den Naturzustand übergeht.“<sup>23</sup>

In Barthes' Mythostheorie kommen also ein strukturalistisches und ein ideologiekritisches Moment zusammen: erstens die Annahme eines sekundären Zeichensystems, das ein primäres Zeichensystem konnotativ überlagert; zweitens die Kritik einer Hypostase dieser zweiten Bedeutungsschicht als Natur.

Wollen wir eine solche Mythenstruktur in kulturellen Artefakten wie dem *Ring des Nibelungen* oder den *Meistersingern von Nürnberg* analysieren, stehen wir vor dem Grundsatzproblem der Historizität solcher Strukturen. Codes ändern sich im Laufe der Zeit oder verlieren sich. Die Rekonstruktion eines Codes innerhalb eines historisch gewordenen sekundären Zeichensystems erfordert daher eine besondere Archäologie. Wie bereits angesprochen, ist sie derjenigen der philologischen Hermeneutik gar nicht unähnlich, nur dass sie – auch gegen den frühen Barthes – weniger auf Intentionalität zielen sollte als vielmehr auf Offenlegung eines diskursiven Kontexts, eines intertextuellen Verweisungsspiels, das Ideologie produziert und reproduziert.<sup>24</sup> Zu verstehen, wie dies geschieht, ist Voraussetzung eines bewussteren Umgangs damit. Teile der Cultural Studies verfolgen Barthes' Ansatz daher in diesem Sinne weiter.<sup>25</sup>

Konkret bedeutet das, Beziehungen in Form von wiederkehrenden Motiven und Bedeutungsparadigmen zwischen einem Text wie dem *Ring*-Libretto und einer Reihe von relevanten Intertexten offenzulegen. Je dichter sich diese Beziehungen erweisen, desto eher lassen sie auf die Existenz eines sekundären Zeichensystems und dessen mögliche Signifikanten schließen.<sup>26</sup> Als Intertexte kommen selbstverständlich Wagners Schriften in Frage, die auf den diskursiven Kontext der Opern sowohl im Ästhetischen als auch im Politischen erheblich Einfluss nahmen. Aber auch andere Quellentexte zum Antisemitismus des 19. Jahrhunderts, Rezensionen, Bilderbögen usw. können herangezogen werden.

---

23 Ebd., S. 278.

24 Barthes' Mythostheorie operiert durchaus noch mit Intentionalität. Die Idee der Textunabhängigkeit, schließlich auch Textoffenheit und Annäherung an Julia Kristevas Intertextualitätsbegriff entwickelt sich bei Barthes erst später. Siehe dazu Lars Grabbe und Patrick Kruse, „Roland Barthes: Zeichen, Kommunikation und Mythos“, in: *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, hrsg. von Andreas Hepp u. a., Wiesbaden 2009, S. 21–30, hier S. 22f.

25 Vgl. ebd., S. 26.

26 Klar ist, dass wir uns dabei von unserem Vorwissen nie ganz lösen können und die Rekonstruktion geschichtlicher Codes ein deduktives Moment behält. Umberto Eco spricht daher auch von einer „interpretative[n] Dialektik“ (Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant* [1972], Stuttgart 2002, S. 100).

*Mime vs. Siegfried I: Text und Intertext*

Nehmen wir als Beispiel für die Intertextanalyse eine Stelle aus dem ersten *Siegfried*-Akt.<sup>27</sup> Sie ist Teil der Exposition und führt das antagonistische Verhältnis zwischen Mime und Siegfried auf nicht miteinander vereinbare Wertesysteme zurück:

<p style="text-align: center;">MIME</p> <p style="text-align: center;"><i>setzt sich in einiger Entfernung ihm traulich gegenüber.</i></p> <p>Mein Kind, das lehrt dich kennen, wie lieb ich am Herzen dir lieg'. 205</p>	<p style="text-align: center;">SIEGFRIED</p> <p style="text-align: center;"><i>lacht.</i></p> <p>Ich kann dich ja nicht leiden, – vergiß das nicht so leicht!</p>	<p>Es sangen die Vöglein so selig im Lenz, 225 das eine lockte das andre: du sagtest selbst – da ich's wissen wollt' – das wären Männchen und Weibchen. Sie kosten so lieblich, 230 und ließen sich nicht; sie bauten ein Nest und brüteten drin: da flatterte junges Geflügel auf, 235 und beide pflegten der Brut. – So ruhten im Busch auch Rehe gepaart, selbst wilde Füchse und Wölfe: Nahrung brachte 240 zum Nest das Männchen, das Weibchen säugte die Welpen. Da lernt' ich wohl was Liebe sei: der Mutter entwandt' ich 245 die Welpen nie. – Wo hast du nun, Mime, dein minniges Weibchen, daß ich es Mutter nenne?</p>
<p style="text-align: center;">MIME.</p> <p>Dess' ist deine Wildheit schuld, die du böser bändigen sollst. – Jammernd verlangen Junge nach ihrer Alten Nest: Liebe ist das Verlangen; so lechzest du auch nach mir, so liebst du auch deinen Mime – so mußt du ihn lieben! 215 Was dem Vögelein ist der Vogel, wenn er im Nest es nährt, eh' das flügge mag fliegen: das ist dir kindischem Sproß der kundig sorgende Mime – das muß er dir sein. 220</p>	<p style="text-align: center;">SIEGFRIED.</p> <p>Ei, Mime, bist du so witzig, so laß mich eines noch wissen!</p>	

Wenn Mime sagt, „Liebe ist das Verlangen“ (V. 212), erfahren wir zunächst auf der denotativen Ebene, dass er Liebe mit Bedürfnisbefriedigung gleichsetzt, sie also unter dem Gesichtspunkt des Eigennutzes bewertet. Er hat offenbar keinen oder zumindest einen widersprüchlichen Begriff davon, was Liebe ist. Dass Mime mehrmals Emphase auf das Modalverb „müssen“ legt (V. 215, 221), stellt Liebe darüber hinaus in einen Regelzusammenhang – den des Zweckrationalismus –, in dem sie sich notwendig einzustellen habe; ja, Siegfrieds „Wildheit“ (V. 208) sei entsprechend dieses Gesetzes erst noch zu „bändigen“ (V. 209). Dem wird Siegfrieds subjektivistischer Liebesbegriff innerer Zuneigung (V. 230f.) und hingebungsvoller Fürsorge (V. 240–242) gegenübergestellt. Was Liebe ist, habe Siegfried nicht von Mime gelernt, sondern vom Verhalten der Tiere in der freien Natur (V. 243f.).

<sup>27</sup> Richard Wagner, *Siegfried. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hrsg. von Egon Voss, Stuttgart 1998, S. 5–17. Alle Versangaben beziehen sich auf diese Quelle.

Auf engem Raum entwickelt der Text also eine ganze Reihe von Dichotomien, etwa Gesetz/Regeln vs. Liebe, Eigennutz vs. Hingabe, Domestizierung vs. Natur. Behalten wir das für einen Moment im Hinterkopf, während wir einige paradigmatische Schriften des deutschen Antisemitismus<sup>28</sup> in die Analyse einbeziehen. Bei Kant lesen wir z. B. Folgendes: „Der jüdische Glaube ist, seiner ursprünglichen Einrichtung nach, ein Inbegriff bloß statutarischer Gesetze [...]“<sup>29</sup> Kant unterscheidet zwischen tugendhaftem, an der Vernunft orientiertem Handeln und bloßer Gesetzeskonformität, die er mit dem Judentum assoziiert. Rhetorisch unterstreicht er diesen Gegensatz mit Wendungen wie „Herzen der Tugend“<sup>30</sup> auf der einen Seite, „mechanische[r] Kultus“<sup>31</sup> auf der anderen. Der junge Hegel knüpft an Kant an und attestiert eine grundsätzliche Unvereinbarkeit zwischen jüdischem Gesetz und christlicher Liebe: „Der Lieblosigkeit der Juden konnte Jesus nicht geradezu die Liebe entgegenstellen, denn die Lieblosigkeit als etwas Negatives muß sich notwendig in einer Form zeigen, und diese Form, ihr Positives, ist Gesetz und Recht [...]“<sup>32</sup> An gleicher Stelle postuliert er: „Es ist der Liebe eine Art von Unehre, wenn sie geboten wird [...]“; die Liebe selbst spricht kein Sollen aus [...].“<sup>33</sup> Dieses antisemitische Motiv einer Unterwerfung des Menschen unter äußerliche, dem Leben entfremdete Gesetze hält sich noch bis in die Schriften von Houston Stewart Chamberlain, Wagners Schwiegersohn. In *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* konstatiert er, das Judentum sei „nicht das Ergebnis eines normalen nationalen Lebens, sondern gewissermassen ein künstliches Produkt, erzeugt durch eine Priesterkaste, welche dem widerstrebenden Volke mit Hilfe fremder Herrscher eine priesterliche Gesetzgebung und einen priesterlichen Glauben aufzwang“<sup>34</sup>. Mit dem Begriff der Künstlichkeit ist hier negativ auch das Naturideologem als Kriterium des Barthes'schen Mythos aufgerufen.

Den Aspekt selbstloser, nähernder Fürsorge, den die Naturbilder der *Siegfried*-Szene im Kontrast zu Mimes Eigennutzmaxime evozieren, spielt schon Johann Gottlieb Fichte gegen das Judentum aus, das sich unsolidarisch und sogar „feindseelig [sic]“<sup>35</sup> gegen die Außenwelt abriegelt, während diese sich in Nächstenliebe zu üben habe: „Wenn du gestern gegessen hast, und hungerst wieder, und hast nur auf heute Brod, so giebs dem Juden, der neben dir hungert, wenn er gestern nicht gegessen hat, und du thust sehr wohl daran.“<sup>36</sup> Die andere Seite dieser Dichotomie, den angeblich jüdischen Egoismus, nimmt im Verlauf des 19. Jahrhunderts vor allem der linkshegelianische Antisemitismus ins Visier. So beschreibt beispiels-

28 Zur Entwicklung vom theologischen Antijudaismus zum modernen Rassenantisemitismus in der zweiten Jahrhunderthälfte siehe z. B. Werner Bergmann, *Geschichte des Antisemitismus*, München 2006, S. 39f.; und Trond Berg Eriksen, „Die Schattenseiten von Aufklärung und Romantik“, in: *Judenhass. Die Geschichte des Antisemitismus von der Antike bis zur Gegenwart* [2005], hrsg. von dems. u. a., übers. von Daniela Stilzbech, Göttingen 2019, S. 157–159.

29 Immanuel Kant, *Die Religion innerhalb der bloßen Vernunft* [1793/1794], kommentierte Ausgabe hrsg. von Bettina Stangneth, Hamburg 2017, S. 169. Hervorhebung im Original.

30 Ebd., S. 172.

31 Ebd.

32 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Theologische Jugendschriften*, hrsg. von Herman Kohl, Tübingen 1907, S. 296, Fußnote [b].

33 Ebd., S. 296.

34 Houston Stewart Chamberlain, *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, München 1899, S. 347.

35 Johann Gottlieb Fichte, *Beitrag zur Berichtigung der Urtheile des Publicums über die französische Revolution* [1793/1794], in: ders., *Werke*, hrsg. von Reinhard Lauth und Hans Jacob, Bd. 1, Stuttgart und Bad Cannstatt 1964, S. 193–404, hier S. 292.

36 Ebd., S. 293.

weise Bruno Bauer die jüdische Religion als „bloße Schlaueit des sinnlichen Egoismus“<sup>37</sup>; und Karl Marx säkularisiert in seiner Replik Bauers These vom jüdischen Egoismus, indem er feststellt: „Welches ist der weltliche Grund des Judenthums? Das praktische Bedürfnis, der Eigennutz. Welches ist der weltliche Kultus des Juden? Der Schacher. Welches ist sein weltlicher Gott? Das Geld.“<sup>38</sup>

Interessanterweise versteht Bauer auch Naturbeherrschung insgesamt als einen jüdischen Zug: „Das Judentum hat nicht den vollen Menschen, das entwickelte Selbstbewußtsein, d. h. den Geist, der in nichts mehr eine ihn beengende Schranke sieht, sondern das befangene Bewußtsein, welches mit seiner Schranke, und zumal nur einer sinnlichen, natürlichen Schranke, noch kämpft, zum Inhalt der Religion gemacht. [...] Das Christentum befriedigt den Menschen, der sich in allem, im allgemeinen Wesen aller Dinge – religiös ausgedrückt – auch in Gott, wieder sehen will; das Judentum den Menschen, der sich nur von der Natur unabhängig sehen will.“<sup>39</sup> Bauer argumentiert hegelianisch, indem er hinter dem angeblich jüdischen Hang zur Naturbeherrschung ein Verharren auf einer niederen, die Entfremdung von der Natur noch nicht aufgehoben habenden Bewusstseinsstufe ausmacht. Marx knüpft daran an, wenn er das Geld als Instrument eines entfremdeten und verdinglichenden Naturbezugs schlechthin beschreibt: „Die Anschauung, welche unter der Herrschaft des Privateigentums und des Geldes von der Natur gewonnen wird, ist die wirkliche Verachtung, die praktische Herabwürdigung der Natur, welche in der jüdischen Religion zwar existirt, aber nur in der Einbildung existirt.“<sup>40</sup> Für Marx setzt die Verwandlung der Natur in Tauschwerte dasjenige „praktisch“ um, das in der jüdischen Religion theoretisch, also „in der Einbildung“ angelegt sei.

Mit einer Akzentverschiebung ins Ästhetische verhandelt auch Wagners Pamphlet „Das Judentum in der Musik“ die oben aufgestellten Dichotomien. Die Alternative Eigennutz vs. Hingabe bringt Wagner mit einem Leitmotiv seines Antisemitismus zusammen, nämlich der Diagnose einer Unfähigkeit zu wahrhaftiger Empfindung. So schreibt Wagner: „Nie erregt sich der Jude im gemeinsamen Austausch der Empfindungen mit uns, sondern uns gegenüber, nur im ganz besonderen egoistischen Interesse seiner Eitelkeit oder seines Vorteils [...].“<sup>41</sup> Später im Text heißt es dann auch geradewegs, Juden hätten „keine wahre Leidenschaft“<sup>42</sup>. Felix Mendelssohn wird vorgeworfen, sich epigonal an die Musik von Bach zu heften, weil „das Formelle in ihr noch das Überwiegende, und der reinmenschliche Ausdruck noch nicht das [...] Vorherrschende ist“, sich mit anderen Worten also der Regelzusammenhang vor die Empfindung schiebe, deren Ausdruck Mendelssohn als Jude verwehrt bleibe.

37 Bruno Bauer, „Die Fähigkeit der heutigen Juden und Christen, frei zu werden“ [1843], in: ders., *Feldzüge der reinen Kritik*, Frankfurt/Main 1968, S. 185–193, hier S. 180.

38 Karl Marx, „Zur Judenfrage“ [1844], in: MEGA, Abt. I, Bd. 2, Berlin 1982, S. 141–169, hier S. 164. Hervorhebungen im Original.

39 Bauer, S. 179.

40 Marx, S. 167.

41 Richard Wagner, „Das Judentum in der Musik“ [1850/1869], zitiert nach: Jens Malte Fischer, *Richard Wagners Das Judentum in der Musik. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Würzburg 2015, S. 113–156, hier S. 123.

42 Ebd., S. 132.

Alle bisher versammelten Aspekte sind Ausdifferenzierungen einer für den deutschen Antisemitismus offenbar zentralen Leitdifferenz: Äußerlichkeit vs. Innerlichkeit.<sup>43</sup> Bei Kant und Fichte schlägt sie sich moralphilosophisch nieder (Gesetz vs. Tugend), bei Hegel theologisch (Gebot vs. Nächstenliebe), bei Chamberlain politisch (Fremdherrschaft vs. Souveränität), bei Marx ökonomisch (Tauschwert/Geld vs. Selbstzweck/Natur), in Wagners Pamphlet kehrt sie ästhetisch wieder (Form vs. Ausdruck). Vor diesem Hintergrund bekommt das in der *Siegfried*-Szene etablierte Gegensatzpaar aus Zweckrationalität und Menschenliebe eine gewisse Tiefenschärfe.

Auch zur linkshegelianischen Dichotomie Domestizierung vs. Natur gibt es eine aufschlussreiche Stelle in Wagners Pamphlet. Dort imaginiert er die Begegnung des zuvor als Typus identifizierten „gebildete[n] Jude[n]“<sup>44</sup> mit dem einfachen Volk: „[D]er unwillkürliche Widerwille des Volkes gegen ihn tritt ihm hier mit verletzendster Nacktheit entgegen, weil er nicht, wie bei den reicheren Klassen, durch Berechnung des Vorteils und Beachtung gewisser gemeinschaftlicher Interessen geschwächt oder gebrochen ist.“<sup>45</sup> So wie Mime hofft, Siegfried ein zweckrationales Denken anziehen und dessen Hass sublimieren zu können, so stellt Wagner im Pamphlet das Anerzogene heraus, das er im toleranten Umgang zwischen Juden und Nichtjuden wähnt.

Halten wir als Zwischenergebnis fest: Der intertextuelle Vergleich zwischen *Ring*-Libretto und Texten des deutschen Antisemitismus weist auf die Existenz eines sekundären Zeichensystems, das die Dichotomien der *Siegfried*-Szene konnotativ überlagert und sie als Signifikanten eines im 19. Jahrhundert verbreiteten antijüdischen Stereotyps kodiert. Der Diskurs, der diese konnotative Überlagerung ermöglicht, gründet auf der Leitdifferenz Äußerlichkeit vs. Innerlichkeit.

Als Kommunikationskonvention muss so ein Code natürlich für Zeitgenoss\*innen auch dekodierbar bleiben, d. h. zumindest ein Teil des Publikums muss den von uns rekonstruierten Subtext auch als solchen verstanden haben. Das nachzuweisen dürfte in vielen Fällen schwierig sein. Für einen antisemitischen Subtext im *Ring des Nibelungen* gibt es aber durchaus rezeptionsgeschichtliche Belege, wofür Nattiez einige wertvolle Beispiele anführt:<sup>46</sup> Dazu gehört eine Rezension der *Ring*-Uraufführung vom Wiener Kritiker Ludwig Speidel, in der es 1876 heißt: „Ganz vorzüglich, wie im ‚Rheingold‘, war wieder Herr Schlosser (aus München) als Zwerg, Mime; es war der Beckmeister im Nibelungenlande. Seltsam, daß Wagner hier wie sonst, sobald er humoristisch werden will, in einen musikalisch-jüdischen Jargon verfällt. Ist dieses Mauseheln unwillkürlich oder berechnet?“<sup>47</sup> Überraschend deutlich identifiziert Speidel hier die Figur Mimes als Judenkarikatur. Ein weiterer, häufig zitierter Beleg ist ein privater Brief Gustav Mahlers von 1898. Darin bekennt auch er, dass Mime für ihn „die leibhaftige, von Wagner gewollte Persiflage eines Juden ist (in allen Zügen, mit

43 Siehe dazu auch Matthias Schmidt, *Eingebildete Musik. Richard Wagner, das jüdische Wien und die Ästhetik der Moderne*, München 2019, S. 29–32. Zur Politik der bürgerlichen Innerlichkeitsideologie siehe Herbert Marcuse, *Vernunft und Revolution. Hegel und die Entstehung der Gesellschaftstheorie* [1941], Frankfurt/Main 2020, insb. S. 24f.

44 Wagner, „Das Judentum in der Musik“, S. 127.

45 Ebd., S. 127f.

46 Vgl. Nattiez, *Wagner antisémite*, S. 313f.

47 Ludwig Speidel, „Das Baireuther Bühnenfestspiel. Ein Schlusswort“ [1876], zitiert nach: Susanna Großmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele*, Bd. 1, Regensburg 1977, S. 225–229, hier S. 226. Hervorhebung im Original.

denen er sie ausstattete: der kleinlichen Geisheit, Habsucht und dem ganzen musikalisch wie textlich vortrefflichen Jargon)<sup>48</sup>.

### *Das Musikdrama als komplexes Zeichensystem*

Interessant an den Zeugnissen von Speidel und Mahler ist nicht nur die unmissverständliche Dekodierung eines antisemitischen Subtexts, sondern auch die spezifische Verortung dieses Subtexts in der Musik. Wollen wir dem nachgehen und die Musik in unsere Überlegungen aufnehmen, müssen wir die Methodenreflexion aber noch etwas ausweiten.

Ausgangspunkt ist die Einsicht, dass auch die Musik wie die Sprache ein Zeichensystem ist.<sup>49</sup> Obwohl sie wiederum anders als Sprache nicht eindeutig kodiert ist mit innermusikalischen Signifikanten und außermusikalischen Signifikanten, kann sie durchaus auch Außermusikalisches bedeuten. Musik kann z. B. einen Stil zitieren, einen Bewegungsvorgang gleichsam ikonografisch nachahmen, Affekte ausdrücken usw. Es ist daher grundsätzlich legitim, wenn Barry Millington und Nattiez nach stilistischen Parallelen der Partien Mimes und Beckmessers zu Synagogengesängen fragen.<sup>50</sup> Auch Eero Tarasti zeichentheoretische Studie *Myth and Music* ist in dieser Denktradition zu verorten: Seine textlich-musikalischen Taxonomien (etwa der *Ring*-Leitmotive) verstehen Musik als ein Zeichensystem, das ebenso wie Sprache mit spezifischen Codes aufgeladen ist und somit auch grundlegende Topoi der Mythen erzählung kommunizieren kann. Konsequenterweise geht er von einem Konkurrenzverhältnis zwischen Text und Musik bezüglich ihrer dramaturgischen Funktion aus: „The role of music is naturally at its greatest in the scenes in which other discourses often cease, while on the other hand it is at its smallest in the sections in which mythical narration is expressed primarily by text and/or scenic action and gestural language.“<sup>51</sup>

Alternativ zu einer derartigen Untersuchung der Musik als separatem Zeichensystem ließe sich aber auch ein Ansatz denken, der die spezifische Medialität des Musikdramas einbezieht, d. h. der weniger von separaten Zeichensystemen mit je individuellen Bedeutungspotenzialen ausgeht (um dann zu schauen, ob sich diese Bedeutungen eher verdoppeln oder widersprechen), als vielmehr von einem großen, komplexen Zeichensystem, dessen Semiose sich aus dem Zusammenwirken verschiedener Medien oder „Informationskanäle“<sup>52</sup> (Musik, Sprache, Bühnenbild usw.) und ihrer materialen Spezifik ergibt.<sup>53</sup> Die semiotische Filmwissenschaft folgt dieser Prämisse, wenn sie davon ausgeht, dass wir vor allem „Gesamtge-

48 Gustav Mahler, Brief an Natalie Bauer-Lechner, 23. September 1898, zitiert nach: Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 122.

49 Siehe dazu u. a. Eco, S. 22; Molino, S. 44–46; Nattiez, *Music and Discourse*, S. 115–118; Guerino Mazzola, „Semiotic aspects of musicology: Semiotics of music“, in: *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, hrsg. von Roland Posner u. a., Bd. 3, Berlin und New York 2003, S. 3119–3188, hier S. 3122.

50 Beide machen hier diskutabile Beobachtungen, jedoch erforderte diese Fragestellung meines Erachtens die Hinzuziehung musikethnologischer Expertise.

51 Eero Tarasti, *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Helsinki 1978, S. 190.

52 Decker, S. 81.

53 Christian Thorau beschreibt die Leitmotivtechnik im Musikdrama als referenzielles Spiel zwischen Exemplifikation via Klang/Struktur und Denotation via Text/Szene. Vgl. Christian Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zur Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart 2003, S. 80–105.

stalten synästhetisch verarbeiten“<sup>54</sup>. Für das Musikdrama, das die Filmästhetik in mancher Hinsicht antizipiert, scheint mir diese Perspektive fruchtbar. Es wäre dann zu untersuchen, wie ein Medium auf den Kodierungsprozess des anderen Mediums einwirkt und welche möglicherweise emergenten (statt bloß additiven) Bedeutungspotenziale beide im Zusammenspiel freisetzen. Die Frage, ob der Musik an einer konkreten Stelle ein antisemitischer Code imprägniert ist oder nicht, wäre bei so einem Vorgehen zweitrangig.

Mein Ansatz versteht das Musikdrama also als komplexes, medienintegratives Zeichensystem. Die Hypothese soll lauten: Das, was die Musik der Semiose des Musikdramas transformativ hinzufügt, ist gerade dasjenige, was Barthes als ideologischen Kern des Mythos identifiziert, nämlich, Geschichte als Naturerscheinung zu präsentieren. Damit rekurriere ich offenkundig auf Adorno. Denn obwohl Adornos Wagnerkritik in diesem Punkt immer wieder hinterfragt und seiner manchmal verkürzenden Polemik ein differenzierteres Bild entgegengehalten wurde,<sup>55</sup> bin ich doch der Auffassung, dass seine Überlegungen zum Illusionscharakter der Wagner'schen Musik etwas Wesentliches treffen. Daran festzuhalten soll nicht bedeuten, vorgefasste (z. B. autonomieästhetische) Prinzipien an einen ihnen nicht mehr gemäßen Gegenstand anzulegen, sondern im Gegenteil gerade das Neue, in vieler Hinsicht Bahnbrechende der Wagneroperen ernst zu nehmen und weiterzuverfolgen.

Vergegenwärtigen wir uns hierzu einige bereits mehr oder minder etablierte Aspekte: Zum einen ist das Musikdrama schon als Dispositiv darauf ausgelegt, die Musik als Erscheinung zu inszenieren. Bekanntlich ist der Bayreuther Orchestergraben so konzipiert, dass die Musiker\*innen einerseits fürs Publikum unsichtbar sind, andererseits durch die besondere Architektur auch akustisch ein gedeckter Gesamtklang erzielt wird, dessen Einzelbestandteile nur schwer gegeneinander abzugrenzen sind. Für Nike Wagner beginnt der Mythos bereits hier: „Der Klang rauscht auf im Dunkel, im Imaginären, ohne Ursprung erscheint die Musik selber als die Halluzination eines Ursprungs, als ein Mythisches.“<sup>56</sup> Ähnlich argumentiert Lewis Kaye, der die Bayreuther Akustik als eine „intense and authoritative aesthetic experience“<sup>57</sup> beschreibt.

Zum anderen schlägt die von Adorno akzentuierte und im Bayreuther Orchestergraben buchstäblich verwirklichte „Verdeckung der Produktion“<sup>58</sup> auch in der Kompositionstechnik durch. Tobias Janz nimmt zwar gegenüber Adornos These vom Mischklang als „Formgesetz“<sup>59</sup> einige wichtige Differenzierungen vor und betont die oftmals dramaturgisch motivierte Bedeutung des unvermischten Klangs.<sup>60</sup> Aber wir können doch – und Janz' De-

54 Rolf Klopfer, „Semiotische Aspekte der Filmwissenschaft: Filmsemiotik“, in: *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, hrsg. von Roland Posner u. a., Bd. 3, Berlin und New York 2003, S. 3188–3212, hier S. 3206.

55 Siehe etwa Richard Klein, *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos*, Würzburg 1991, S. 227–229; ders., „Soziale vs. musikalische Kritik: Der Fall Wagner“, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von dems. u. a., Stuttgart 2011, S. 69–109, hier S. 99f.; Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“*, Würzburg 2006, S. 39–46.

56 Nike Wagner, *Wagner Theater*, Frankfurt/Main und Leipzig 1998, S. 12.

57 Lewis Kaye, „The Silenced Listener: Architectural Acoustics, the Concert Hall and the Conditions of Audience“, in: *Leonardo Music Journal* 22 (2012), S. 63–65, hier S. 64.

58 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner* [1952/1964], in: ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt/Main 2003, S. 7–148, hier S. 82.

59 Ebd.

60 Vgl. Janz, S. 107–132.

tailanalysen bestätigen das – eine Tendenz zur Entqualifizierung der Einzelstimme gegenüber einer auratischen Klangtotalität zu verzeichnen. Damit hängt eine Grundeinsicht zusammen, um die Janz' Arbeit insgesamt kreist und die für Adorno ein wichtiger Angriffspunkt ist, nämlich dass das Musikdrama Klang an die Stelle motivisch-thematischer Arbeit setzt, dass es also nicht auf einen kontrapunktisch-sprachähnlichen Diskurs ankommt, sondern um die rein materiale Präsenz von Klang als Phänomen, analog zu den, wie Janz formuliert, „elementaren Naturbildern und Naturphänomenen der Handlung“<sup>61</sup>. Zwar überlebt in den Leitmotiven auch eine Form motivischer Prägnanz, aber diese Motive entwickeln keine echte Eigendynamik, sie sind dem Klang und seiner dramaturgischen Funktion untergeordnet, aus dem sie aufsteigen und in den sie wieder zurücksinken.<sup>62</sup> Janz gibt ein anschauliches Beispiel dafür, wenn er zeigt, dass sich die Handlung der kompletten ersten *Rheingold*-Szene einer vorgegebenen „Klangkurve“ von der Qualität dunkel-hell-dunkel bzw. tief-hoch-tief unterzuordnen scheint: „Mit der Bewegungskurve der gesamten Szene ist dabei ein von den Aktionen der Figuren gewissermaßen unabhängiges ‚Natur‘-Ereignis gegeben, auf das ihre Handlungen mehr reagieren als gestaltend eingreifen.“<sup>63</sup> Wenn es auch Janz nicht auf Ideologiekritik ankommt, legen solche Befunde doch nahe, dass Barthes' Mythostheorie auch für musikalische Vorgänge ein adäquates Beschreibungsmodell liefert.

### *Mime vs. Siegfried II: Musik*

Werfen wir nach diesen Vorüberlegungen einen Blick zurück auf die *Siegfried*-Szene und in die Partitur (T. 715–822).<sup>64</sup> Ganz offensichtlich prallen hier zwei Klangwelten aufeinander: einerseits die der „Liebesmelodie“<sup>65</sup> im tiefen Streicherchor (erstmalig T. 715–718), andererseits die Mime-Welt der tiefen Holzbläser mit solistischem Englischhorn. Dass die beiden Welten inkompatibel sind, zeigt sich nicht nur in der Klangfarbe, sondern auch in der Harmonik. Der Dominantseptakkord zum Schluss des Liebesmotivs bleibt zunächst durchweg unaufgelöst, immer unterbrochen von Mimes Diktion: Beim ersten Mal („Mein Kind, das lehrt dich kennen“, T. 718f.) wird G<sup>7</sup> nach g-Moll abgedunkelt statt zur Tonika C-Dur zurückzukehren. Beim zweiten Mal rückt A<sup>7</sup> nach g-Moll („Jammernd verlangen Junge“, T. 742f.), wobei die Streicher angewiesen sind, „ganz ohne Gefühl“ zu spielen. Beim dritten Mal rückt H<sup>7</sup> nach a-Moll („so lechzest du auch nach mir“, T. 751f.).

Mimes Verse mischen sich grundsätzlich nicht mit dem Motiv, sondern sie unterbrechen es.<sup>66</sup> Er bewegt sich konsistent außerhalb dieser Klangwelt. Siegfried hingegen verschmilzt mit ihr. Zweimal unterliegt seinem Gesang das Motiv in klarem D-Dur mit entsprechend

61 Ebd., S. 73.

62 Janz sieht vom *Rheingold* zur *Götterdämmerung* insgesamt eine Entwicklung in Richtung einer pauschalen, zunehmend einheitlicheren Klangästhetik. Vgl. ebd., S. 238f.

63 Ebd., S. 85.

64 Alle Taktangaben beziehen sich auf Richard Wagner, *Siegfried. Erster Aufzug*, in: ders., *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend* (= Sämtliche Werke 12, I), hrsg. von Annette Oppermann, Mainz 2006.

65 Hans von Wolzogen, *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen*, Leipzig 1876, S. 71.

66 Siehe zu dieser Stelle auch Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen* [1971/1985], Stuttgart 1996, S. 185f., sowie Gerhard Scheit, „Wagners ‚Judenkarikaturen‘ – oder: Wie entsorgt man die Enttäuschung über eine gescheiterte Revolution?“, in: *Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Bd. 2, Hamburg 1997, S. 133–171, hier S. 164.

aufgelöstem Dominantseptakkord („Es sangen die Vöglein so selig im Lenz“, T. 773–777; „So ruhten im Busch auch Rehe gepaart“, T. 797–801). Die modulierenden Motivsequenzierungen dazwischen stellen die Tonika nicht in Frage, sondern zögern sie nur heraus. Die klangfarbliche Profilierung durch Streicherchöre bleibt konstant, wird aber im Verlauf noch durch Mischklänge mit den Hörnern ausdifferenziert, die zuerst die Celli (T. 797–800), dann die Kontrabässe verdoppeln (T. 806–816).

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal betrifft die melodische Kontur. Sie ist bei Mime abwärtsgerichtet, bei Siegfried, analog zum Liebesmotiv, aufwärts. Zudem tendiert Mime zu Chromatik (der Anteil kleiner Sekunden ist im Szenenausschnitt knapp um die Hälfte höher als bei Siegfried), Siegfried hingegen zu den „reinen“ Intervallen Oktave, Quinte und Quarte (doppelt so hoher Anteil dieser Intervalle als bei Mime).

Die beiden Klangwelten lassen sich folgendermaßen gegenüberstellen:

Mime	Siegfried
Antithese zum Liebesmotiv	Synthese mit dem Liebesmotiv
tiefe Holzbläser mit Solo-Englischhorn	Streicherchöre gemischt mit Hörnern
instabile Harmonik	stabile Harmonik
Chromatik	„reine“ Intervalle

Tabelle 2: Musikalische Polarität Mime-Siegfried

Wie gesagt geht es mir weniger darum, inwiefern hier analog zum Text auch musikalisch eine Dichotomie wie Natur/Nichtnatur oder gar Jude/Nichtjude kodiert ist. Stattdessen möchte ich argumentieren, dass das Problem schon in der strikten Trennung zweier Klangwelten und der Einbettung der Handlung in ein solches Vorentschiedenes liegt. Die Dichotomien, die der Text im Akkord mit antisemitischen Stereotypen seiner Zeit entwirft, werden vorgestellt nicht als geschichtliche Konstruktion, sondern als Wesen der Dinge, Präsenz eines unmittelbar Verfügbaren, Allgemeinen.<sup>67</sup> Dass die Musik die Polarität Mime-Siegfried nicht dynamisch verhandelt, sondern als Urbild inszeniert, validiert meine Eingangsthese: Mit Inhalt füllt sich die Polarität primär über den Text, aber die Musik verewigt sie als Polarität, Barthes würde sagen, sie verwandelt Geschichte in Natur.<sup>68</sup> Das folgende Beispiel

67 Hermann Danusers Universalitätsthese, die er gegen, wie er sagt, partikuläre ideologiekritische Lesarten ins Feld führt, finde ich daher wenig überzeugend – gerade Universalitätsnarrative sind ja das Problem. Danuser sagt: „Die richtig beobachtete Parallelität [zwischen Siegfrieds Mime-Hass und Passagen des ‚Judentum‘-Pamphlets] verkennt als etwas Spezifisches, was in Wagners Weltansicht allgemeine Geltung besitzt. Nicht nur Haß, sondern Affekte jeder Art, insbesondere auch Liebe, sind bei ihm von Natur gegeben.“ Hermann Danuser, „Universalität oder Partikularität? Zur Frage antisemitischer Charakterzeichnung in Wagners Werk“, in: *Richard Wagner und die Juden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer u. a., Stuttgart und Weimar 2000, S. 79–100, hier S. 93. Nach dieser Interpretation, wenn ich sie richtig verstehe, thematisierte die Mime-Siegfried-Beziehung nur so etwas wie eine natürliche, universale Anlage des Menschen zu Gefühlen wie Hass oder Abneigung, während sich diese Grundkonstellation dann erst in Wagners Pamphleten konkret auf das Judentum richte. So eine Grenzziehung wiederholte aber performativ ebenjene Naturerzählung, mittels derer die Opern ihren Subtext erst ideologisch legitimieren. Sie heftet sich ans Denotat und isoliert es von seinem geschichtlichen Kontext.

68 Dass die Musik die Gegensatzpaare nicht in ihre Diskursivität hineinnimmt, ist ein grundsätzlicher Unterschied von der Tradition stereotyper Charakterzeichnungen etwa der italienischen Opera buffa, der Opéra-comique oder des Singspiels. Monostatos wird im Libretto der *Zauberflöte* ostentativ als schwarz markiert, Pamina als weiß, aber die Musik verweigert eine Essenzialisierung – vgl. etwa die

aus den *Meistersingern* wird zeigen, wie sich diese Strategie beim späten Wagner noch weiter ausdifferenziert.

### *Beckmesser vs. Walther*

Zur antisemitischen Konnotation Beckmessers in den *Meistersingern* wurde bereits viel geschrieben. Beim Preislied im dritten Akt plagiiert der Stadtschreiber Sixtus Beckmesser ein improvisiertes Gedicht seines Rivalen Walther von Stolzing und verdreht im Vortrag unfreiwillig dessen Wortlaut. Nachvollziehbarerweise sehen Millington und andere hier einen Zusammenhang mit der im „Judentum“-Pamphlet erstmals prominent von Wagner aufgestellten These, Juden hätten keine Muttersprache und seien daher nicht ausreichend mit der um sie herum gesprochenen Sprache verwachsen, um sich darin verständlich zu machen.<sup>69</sup> Hinzufügen möchte ich nur einen bisher unbeachteten, meines Erachtens aber besonders augenfälligen intertextuellen Bezug, nämlich einen Passus aus *Oper und Drama*, wo Wagner diese Denkfigur auf den jüdischen Komponisten Giacomo Meyerbeer anwendet: „Nicht eine Richtung ist ihm [Meyerbeer] eigentümlich, sondern jede hat er nur seinem Vorgänger abgelautet und mit ungeheurer Ostentation ausgebeutet, und zwar mit so erstaunlicher Schnelligkeit, daß der Vormann, dem er lauschte, kaum ein Wort ausgesprochen hatte, als er auch die ganze Phrase auf dieses Wort bereits ausschrie, unbekümmert, ob er den Sinn dieses Wortes richtig verstanden hatte, woher es gemeiniglich kam, daß er eigentlich doch immer etwas anderes sagte, als was der Vormann hatte aussprechen wollen [...]“<sup>70</sup>

Die Parallele dieser lange vor den *Meistersingern* veröffentlichten Zeilen zum Narrativ der Preislied-Szene ist bemerkenswert. Derartige Assoziationen<sup>71</sup> lagen gewissermaßen in der Luft und bildeten die Folie, vor der die *Meistersinger* als Tendenzstück rezipiert wurden und teils immer noch werden.<sup>72</sup> Auf eine detaillierte Intertextanalyse sei an dieser Stelle verzichtet. Millington, Rose, Weiner und Nattiez versammeln eine Vielzahl an Hinweisen

---

Asymmetrie der Siegfried-Mime-Szene mit dem Terzett „Du feines Täubchen“, das Pamina, Papageno und Monostatos gleichberechtigt in die musikalische Faktur integriert. Den französischen Orientalismus des 18. Jahrhunderts mit seinen politisch-ideologischen Verwicklungen untersucht eingehend Thomas Betzwieser, *Exotismus und Türkenoper in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen*, Laaber 1993. Dabei zeigt er einerseits, wie sich ein „exotisches Vokabular“ herausgebildet hat, das „als ‚fremd‘ identifiziert wurde“ (ebd., S. 361), dass aber andererseits gerade diese Appropriation auch eine Hinwendung zu historischen und gesellschaftskritischen Sujets einleitete als „Gegenwelt zu der mythologisch ausgerichteten Tragédie lyrique“ (ebd., S. 365).

69 Vgl. Millington, S. 250f.

70 Richard Wagner, *Oper und Drama* [1851], kommentierte Ausgabe hrsg. von Klaus Kropfing, Stuttgart 2008, S. 93f. Wagner beginnt mit dem Befund: „Als Jude hatte er [Meyerbeer] keine Muttersprache, die mit dem Nerve seines innersten Wesens untrennbar verwachsen gewesen wäre“ (ebd., S. 92).

71 Ein anderes Beispiel sind diverse Anspielungen auf das Grimm'sche Märchen *Der Jude im Dorn*. Für eine intertextuelle Analyse siehe Hans Rudolf Vaget, „Der Jude im Dorn oder: Wie antisemitisch sind *Die Meistersinger von Nürnberg*?“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69/2 (1996), S. 271–299.

72 „In der Musikalischen Zeitung ist ein Bericht über die Aufführung der MSinger in Wien. Unter anderem hatten die J. [Juden] dort verbreitet, das Lied von Beckmesser sei ein altes jüdisches Lied, welches R. habe persiflieren wollen.“ Eintrag 14. März 1870, in: Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, S. 208. 2017 inszenierte Barrie Kosky in Bayreuth die Prügelfuge als Pogrom und verlegte die Schlusszene in den Gerichtssaal der Nürnberger Prozesse.

darauf, dass auch Beckmessers Attribute antisemitisch konnotiert sind.<sup>73</sup> Augenmerk soll stattdessen auf die musikalische Umsetzung von Beckmessers „falscher“ (T. 2391–2454)<sup>74</sup>, bzw. Walthers „richtiger“ Preislied-Version (T. 2610–2706) gelegt werden.

Es überrascht vorab kaum, dass auch die beiden Preislied-Versionen wieder als Polarität inszeniert sind. Die Partikularität der solistischen „Laute“ Beckmessers – imitiert von einer durch Stahlsaiten verfremdeten Harfe – steht der chorischen Allgemeinheit Walthers gegenüber, die nach und nach die gesamte symphonische Farbpalette aufruft und sich zum Schluss noch mit dem Chor mischt. Beckmessers Harmonik ist so instabil wie sein Holzpodest – sie kreist insgesamt um e-Moll, sackt aber dann, erstmals antizipiert von der Volksfantasie des am Galgen hängenden Stadtschreibers (T. 2426–2431), nach d-Moll ab. Walther dagegen beschreibt einen klassischen Bogen von C-Dur in die Dominanttonart G-Dur und zurück.

Was Walthers Preislied aber qualitativ von Siegfrieds Naturbeschreibung unterscheidet, ist eine deutliche Verfeinerung der Mischklangtechnik. Im Gegensatz zu Beckmesser wird beinahe jede gesungene Note von mindestens einem, meistens mehreren anderen Instrumenten verdoppelt. Tabelle 3 ordnet den gesungenen Phrasen jeweils diejenigen Instrumente zu, die die Melodie unisono oder oktaviert verdoppeln – unabhängig vom restlichen Orchestersatz, dessen instrumentale Zusammensetzung ebenfalls stetig wechselt.

Gesangstext Walther	verdoppelt von
Morgenlich leuchtend im rosigen Schein,	Klar. 1
von Blüt und Duft geschwellt die Luft,	Ob. 1, Vl. 1
voll aller Wonnen, nie eronnen, ein Garten lud mich ein,	Ob. 1, Klar. 1, Hrf., Vl. 1
dort unter einem Wunderbaum, von Früchten reich behangen, zu schau in sel'gem Liebestraum, was höchstem Lustverlangen.	Vl. 1
Erfüllung kühn verhieß, das schönste Weib:	Ob. 1, Vl. 1
Eva, im Paradies! //	-
Abendlich dämmernd umschloß mich die Nacht; auf steilem Pfad war ich genäht	Br. 1
zu einer Quelle reiner Welle,	Vl. 1, Horn 1
die lockend mir gelacht:	Horn 1
dort unter einem Lorbeerbaum,	Vcl. 1
von Sternen hell durchschienen,	Ob. 1
ich schaut im	Vl. 1, Vl. 2
wachen Dichtertraum, von heilig holden Mienen,	Vl. 1, Horn 1
mich netzend mit dem edlen Naß,	Ob. 1, Klar. 1, Br.
das hehrste Weib,	Ob. 1, Klar. 1, Klar. 2, Vl. 1
die Muse des Parnaß! //	-
Huldreichster Tag,	Ob. 1, Klar. 1
dem ich aus Dichters Traum erwacht!	Ob. 1, Klar. 1, Vl. 1, Vcl. 1
Das ich erträumt,	Ob. 1, Vl. 1
das Paradies,	Vl. 1, Vcl. 1
in himmlisch neu verklärter Pracht,	Vl. 1
hell vor mir lag,	Ob. 1, Klar. 1

73 Siehe oben, Anm. 1.

74 Alle Taktangaben beziehen sich auf Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg. Dritter Aufzug* (= Sämtliche Werke 9, III), hrsg. von Egon Voss, Mainz 1987.

dahin lachend nun der Quell	Ob. 1
den Pfad mir wies,	Ob. 1, Vl. 1
die, dort geboren,	Br.
mein Herz erkoren,	Vl. 1, Vl. 2
der Erde lieblichstes Bild, als Muse mir geweiht,	Vl. 1
so heilig ernst als mild,	Fag., Pos. 2
ward kühn	Ob. 1, Klar. 1
von mir gefreit;	Klar. 2, Fag., Br.
am lich-	Horn 2
-ten Tag der	Fl. 1, Ob.
Sonnen,	Ob. 1, Vl. 1, Vl. 2
durch Sanges Sieg	-
gewonnen	Vl. 1, Vl. 2
Parnaß	Horn 3, Horn 4, Br., Vcl. → Horn 3, Horn 4, Pos. 2, Volk (S + A), Br., Vcl. → Fl. 1, Fl. 2, Horn 2, Pos. 2, Hrf., Volk (S), Vl. 1, Vcl. → Fl. 1, Fl. 2, Klar. 1, Fag. 1, Horn 1, Horn 4, Hrf., Volk (T), Vl. 1, Vcl. → Fl. 1, Fl. 2, Klar. 1, Horn 1, Hrf., Vl. 1 → Fl. 1, Fl. 2, Klar. 1, Hrf., Vl. 1
und Paradies!	Klar. 1

Tabelle 3: Instrumentale Verdopplungen von Walthers Gesang im Preislied (T. 2615–2706)

Die Tabelle abstrahiert von kleinen rhythmischen Verschiebungen und ornamentalen Ausfüllungen, die gegen Ende immer häufiger auftreten und das Geschehen heterophon auffächern. Es zeigt sich: Walthers Gesang fügt sich nahtlos in den Klanghintergrund ein, dessen Timbrequalität einem ständigen Transformationsprozess unterliegt. Die Übergänge sind subtil ausgearbeitet mittels Überlappungen und dynamischer Ein- bzw. Ausblendungen. Mithilfe solcher Überlappungen tilgt Wagner auch die Atempausen: In den Takten 2618–2623 (Beispiel 1) und 2631–2635 teilt er die Oboenmelodie so auf beide Instrumente auf, dass eine hörbare Atemzäsur vermieden wird:

Ob. 1

Ob. 2

WALTHER

Schein, von Blü' und Duft ge-schweilt die Luft, voll al-ler Won-nen, nie er-son-nen, ein Gar-ten lud mich...

Beispiel 1: *Die Meistersinger von Nürnberg*, T. 2618–2623, Stimmauszug Oboe 1, Oboe 2, Walthers

Für die Nivellierung der kontrapunktischen Einzelstimme zugunsten eines in seiner Zusammensetzung nie ganz greifbaren symphonischen Mischklangs prägte Adorno den Begriff

The image displays a page of a musical score for Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*, measures 2702-2705. The score is organized into sections labeled A through F at the top. It features a variety of instruments and vocal parts. The instrumental parts include Flutes (Fl. 1, 2), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Klar. B. 1, 2), Bassoons (Fag. 1, 2), Horns (Hrn. F. 1, 2, C. 3, C. 4), Trumpets (Pos. 1, 2, 3), Percussion (Pauk.), Harp (Hrf.), and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Kontrabaß). The vocal parts include the Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), as well as the character Waltherr. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *poco ritenuto*, *dim.*, and *pp*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Beispiel 2: *Die Meistersinger von Nürnberg*, T. 2702–2705, Mischklang auf dem Wort „Parnaß“

der Phantasmagorie.<sup>75</sup> Gemeint ist damit der Illusionscharakter einer Musik, die ihre Zusammensetzung und technische Hervorbringung mittels Technologie überdeckt und sich als „zweite Natur“<sup>76</sup> stilisiert. Das Preislied mit seinem Farbenspiel und seiner Verdrängung des atmenden, arbeitenden Musikers gäbe ein Schulbeispiel dafür her.<sup>77</sup> Es kulminiert in der instrumentalen Hüllkurve über dem Wort „Parnaß“ in den Takten 2702–2705 (Beispiel 2).

Vernachlässigen wir vorerst die Oktavlagen und konzentrieren uns auf die instrumentale Zusammensetzung: Walthers Sextsprung *c–a* wird von zwei Hörnern, den Bratschen und den Celli verdoppelt (A), dann mischen sich in das ausgehaltene *a* zunächst die zweite Posaune sowie die Sopran- und Altstimmen des Chors (B). Auf der zweiten Zählzeit in Takt 2703 (C) löst das zweite Horn die anderen beiden ab, außerdem werden Alte und Bratschen ersetzt durch die beiden Flöten, Harfe und die ersten Geigen. In Phase D wird Horn 2 wiederum vom ersten und vierten Horn abgelöst, die Chor-Sopranen von den Tenören. Die Posaune verstummt, dafür mischen sich bei den Holzbläsern noch die erste Klarinette und das Fagott ein. Die Timbre-Komplexität nimmt dann wieder ab, zuerst verlassen das *a* Fagott, viertes Horn, Tenöre und Celli (E) schließlich auch das erste Horn (F), sodass nur noch die Flöten, Klarinette, Harfe und Geigen übrigbleiben. Innerhalb von vier Takten verzeichnen wir also eine fünfmalige klangfarbliche Umbelichtung eines einzigen ausgehaltenen Tons.

Beziehen wir die Oktavlagen ein, tritt noch eine zusätzliche Dimension der Klangformung hinzu: Die instrumentale Verdopplungstechnik projiziert Walthers klingendes *a'* prismatisch in den Klangraum. Sie bewegt sich dabei graduell in die Höhe: Walthers *a'* mischt sich in Phase B zuerst unisono mit dem vierten Horn, dem Chor, Bratschen und Celli. Das kleine *a* der Posaune und das *a''* bereichern den Klang um seine beiden benachbarten Oktaven. In Phase C fügen Flöten, Geigen und Harfe noch die dreigestrichene Oktave hinzu, sodass sich das ausgehaltene *a* über insgesamt vier Oktaven spreizt. Durch Ausblenden der tiefen Instrumente in den Phasen E und F wird die Bassregion dann wieder herausgefiltert. Die mittlere Lage bleibt zuletzt Walther vorbehalten, dazu erklingen nur noch die beiden oberen Oktaven in den Holzbläsern, Geigen und der Harfe.

Nicht zu leugnen, dass solche Stellen beeindruckend komponiert sind und viele Entwicklungen im 20. Jahrhundert vorbereiten. Aber in Adornos Dialektik ist die Rückseite dieser technischen Avanciertheit gerade ein Regress in den Mythos: „Wagners Gestalten lassen nur darum beliebig als Symbole sich nutzen, weil in der Phantasmagorie ihre Existenz nebelhaft zerrinnt.“<sup>78</sup> Ähnliches meint Barthes, wenn er die Transfiguration von Geschichte in Natur als ideologischen Kern des Mythos beschreibt. Folgen wir diesem ideologiekritischen Impetus, können wir sagen: Die Dichotomien Mime-Siegfried und Beckmesser-Walther nehmen in der intermedialen Semiose des Musikdramas eine ganze Reihe analysierbarer Konnotationen an, aber es ist vor allem die Musik, die diese Bedeutungspotenziale dem dramatisch-argumentativen Diskurs entzieht und als Apriori hinstellt, als „reiches, gelebtes, spontanes, unschuldiges, unbestreitbares Bild“<sup>79</sup>.

75 Vgl. Adorno, S. 82–91.

76 Ebd., S. 92.

77 In diesem Sinne auch David J. Levin, der Walthers Preislied als „utopisches Bild Wagners, in dem die Produktionsweisen vertuscht werden“ beschreibt (David J. Levin, „Die Dramaturgie der Alterität“, in: *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposion*, hrsg. von Saul Friedländer und Jörn Rüsen, München 2000, S. 92–108, hier S. 104).

78 Adorno, S. 85. Zu Adornos Fortschrittsdialektik siehe ausführlich Julia Freund, *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik. Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik*, Paderborn 2020, S. 11–146.

79 Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 263. Hervorhebung im Original. Vgl. oben, bei Anm. 19.

Wagners explizierte Ästhetik folgt dem Grundsatz einer „Gefühlswerdung des Verstandes“<sup>80</sup>. Sie sieht das Potenzial der Musik darin, diese „mit der Handlung selbst so vollständig zu verbinden, daß eben durch diese Vermählung die Handlung wiederum zu der idealen Freiheit, d. h. Befreiung von der Nöthigung zu einer Motivierung durch Reflexion, gelangen kann“<sup>81</sup>. An die Stelle einer diskursiven Eruiierung handlungskonstitutiver Beweggründe und Zusammenhänge, wie sie im klassischen Drama stattfindet, setzt Wagner das Ideal der Naivität. Seine Forderung einer „naiven Präzision“<sup>82</sup> interpretiert Janz ziemlich treffend dahingehend, „in der Fülle der Welt des *Ring* gewissermaßen alles so darzustellen, wie es sich ‚nach seiner Art‘ zeigt“<sup>83</sup>. Wir haben gesehen: Die Musik erweist sich hierfür als prädestiniertes Medium. Sie mag zweifellos auch psychologisieren, sie mag Handlungselemente in bestimmte Blickwinkel rücken. Aber, darin behält Adorno recht, Widerstand gegen den Mythos bietet sie kaum. Im Gegenteil: Sie ideologisiert.<sup>84</sup>

### Ausblick

Ist Ideologie auch unwahr, birgt sie doch gleichzeitig ein Wahrheitspotenzial. Ihr Nerv ist etwas Unbewältigtes. Und vielleicht ist ja der Schmerz, den wir empfinden, wenn wir so einen Nerv freilegen, am Ende konstruktiver als der Versuch, ihn bloß nicht anzurühren.

Richtig ist, dass viele der im 19. Jahrhundert gängigen Stereotype heute nicht mehr unmittelbar zu dechiffrieren sind. Das bedeutet aber nicht, dass sie nicht immer noch im kollektiven Unbewussten schwelten, dass sie nicht daraus auch wieder hervorgeholt und instrumentalisiert werden könnten – zumal das Stereotyp ja immer schon dazu neigt, mit Bedeutungsambiguitäten zu kokettieren, statt plump-agitatorisch hervorzutreten.<sup>85</sup> Wenn Barthes das Gefährliche am Mythos gerade darin sieht, dass er sich hinter Denotaten verbirgt und so seiner diskursiven Reflexion entzieht, dann müsste eine künstlerische oder theoretische Kritik auf Offenlegung zielen.

Die Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung von Barry Kosky ist dafür ein gutes Beispiel.<sup>86</sup> Indem Kosky jene sekundäre Bedeutungsschicht ausspricht und auf der Bühne verhandelt,

80 Wagner, *Oper und Drama*, S. 215.

81 Richard Wagner, „Einleitung zu einer Vorlesung der ‚Götterdämmerung‘“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1873, S. 366–368, hier S. 367.

82 Ebd.

83 Janz, S. 88f.

84 James Buhler zieht Parallelen zwischen Wagners Musik als „production of myth not signification“ (James Buhler, „*Star Wars*, Music and Myth“, in: *Music and Cinema*, hrsg. von dems. u. a., Hannover und London 2000, S. 41) und dem Soundtrack der *Star Wars*-Filme, „where all compositional force is brought to bear on making the themes associated with the rebels seem natural or at worst fantastic, while those of the Empire sound rigid, ponderous, and above all unnatural“ (ebd., S. 48).

85 Deswegen ist auch mit Dieter Borchmeyers Feststellung, antisemitische Anspielungen seien „nie unmittelbar in Text und Musik der Wagnerschen Musikdramen festzumachen“ (Dieter Borchmeyer, „Renaissance und Instrumentalisierung des Mythos. Richard Wagner und die Folgen“, in: *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium*, hrsg. von Saul Friedländer und Jörn Rüsen, München 2000, S. 66–91, hier S. 83) bzw. nicht „philologisch dingfest zu machen“ (ders., „Richard Wagners Antisemitismus“, 2013, <<https://www.bpb.de/apuz/160065/richard-wagners-antisemitismus>>, 26.11.2020) nur wenig gesagt. Wären sie es, würde sich ihre Wirkung gegen sie kehren. Barthes argumentiert plausibel, dass die Sprache den Mythos in seiner ideologischen Funktion demaskiert, sobald sie ihn explizit macht. Siehe dazu Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 276f.

86 Siehe oben, Anm. 72.

die im Drama nur als Subtext angelegt ist, indem er also ihr Politisches explizit macht, entmythisiert er sie. Ein anderes Beispiel ist Peter Konwitschnys Hamburger Inszenierung von 2002, die Sachs' Schlussrede mit einer Diskussion über Nationalismus und Globalisierungskritik unterbricht und so auch die Musik einen Augenblick lang stummschaltet.

In solche Illusionsbrüche ließe sich die Musik noch konsequenter integrieren, die selbst in State-of-the-Art-Regietheaterproduktionen noch zu sakrosankt behandelt wird. Längst wird Goethe auf Theaterbühnen nicht mehr nur im Wortlaut skandiert, sondern bei gründlicher Regie- und Dramaturgiearbeit eher kritisiert, kommentiert. Warum sollte sich analog nicht auch der Opernbetrieb einmal an die Musik herantrauen? Regisseur\*innen, Komponist\*innen und Medienkünstler\*innen könnten sich zusammentun und gemeinsam überlegen, wo und wie in die Partitur eingegriffen werden kann, z. B. um der Wagner'schen Illusionsmaschinerie ein Stück Medienreflexivität zurückzugeben oder, im Gegenteil, diese Maschinerie so auf die Spitze zu treiben, dass sie sichtbar wird als handelnde Akteurin. Collagen, Arrangements, Live-Elektronik sind nur einige der zur Verfügung stehenden Mittel. Auch der Raum ließe sich bewusster einbeziehen: etwa indem das Orchester aus dem Graben und auf die Bühne geholt wird wie – zugegebenermaßen eher der provisorischen Spielstätte geschuldet – 2019 im Kölner *Tristan* von Patrick Kinmonth und François-Xavier Roth. Die Musizierenden waren dort zwar nicht direkt in das dramatische Geschehen eingebunden, aber doch Teil des szenografischen Konzepts.

Natürlich sollen solche Eingriffe nicht dazu dienen, Wagners Opern unproblematischer zu machen. Es sollte vielmehr darum gehen, ihrer komplexen Medialität durch ein ebenso komplexes Aufführungskonzept gerecht zu werden, ihnen also wirklich einmal auf Augenhöhe zu begegnen. All das wären Maßnahmen, um den Dialog mit Wagners Opern auch zwei Jahrhunderte später noch am Leben zu halten. Die Probe ihrer Relevanz heute ist unablässige Kritik und Aktualisierung.

#### *Abstract*

This study revisits the debate about antisemitic subtexts in Richard Wagner's music dramas and offers an outline of an ideology-critical analysis of his works. The proposed methodology avoids speculations about the author's intentions and instead – in accordance with post-structural semiotics – reconstructs ideology as an intersubjective and context-driven sign system, modelled on Roland Barthes's theory of myth. This approach is demonstrated with two examples taken from *Siegfried* and *Die Meistersinger von Nürnberg*. In a first step, I apply intertextual analysis in order to identify antisemitic codes that potentially overlap with the primary text of the operas. In a second step, the specific manner in which those codes are embedded in the multimedia semiosis of the music drama is examined with a particular emphasis on the role of the music. I argue that Wagner's music tends to modify these codes by presenting them as natural and immediate, thus serving as a vehicle of ideology. Finally, in light of these considerations, I suggest an alternative approach to performing Wagner's operas today.