

Fin de Siècle um einen facettenreichen Einblick in das Musikfeuilleton.  
(Februar 2009) Martin Loeser

*Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch.* Hrsg. von Stefan Lorenz SORGNER, H. James BIRX, Nikolaus KNOEPFLER. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2008. 511 S.

*Nietzsche und Wagner. Geschichte und Aktualität eines Kulturkonflikts,* Hrsg. von Armin WILDERMUTH. Zürich: Orell Füssli 2008. 279 S. (Kultur – Philosophie – Geschichte. Reihe des Kulturwissenschaftlichen Instituts Luzern. Band 5.)

DIETER BORCHMEYER: *Nietzsche, Cosima, Wagner. Porträt einer Freundschaft,* Frankfurt am Main: Insel 2008. 215 S.

Der erste Titel, das sogenannte Handbuch über Wagner und Nietzsche, enthält eine Reihe für sich sehr lesenswerter und hochkompetenter Einzelbeiträge, ist zugleich jedoch als Ganzes bis zur Schmerzgrenze wirr und konzeptionslos. Die Herausgeber haben Autoren wie Dieter Borchmeyer, John Deathridge, Rüdiger Görner, Volker Mertens, Glenn W. Most und Günter Zöllner verpflichten können, aber keinen einzigen tragfähigen Gedanken darauf verschwendet, was ein Handbuch über Wagner und Nietzsche sein könnte und sollte, genauer: was erstens ein Handbuch überhaupt ist und zweitens eines über Wagner und Nietzsche zu leisten hätte, das kein Wagner-Handbuch plus ein Nietzsche-Handbuch sein kann. Weder scheint es Auflagen für Umfang und inhaltliche Gewichtung von Beiträgen gegeben haben, noch ist eine systematische und methodisch proportionierte Konstruktion des Gegenstandes auch nur in Ansätzen erkennbar. So finden sich sechs Seiten über den *Ring* und zwölf über „Ernährung“, sechs über den *Tristan*, aber 20 über „Sexualität“, 58 über „Kulturen“, 72 über „Religionen“, 94 über „geisteswissenschaftliche“ (wie „Politik“) und 56 über „biologische Themen“ (neben „Sexualität“ [!] „Krankheit“ und „Evolution“), 43 über „Personen“ (z. B. über Hölderlin, mit dem Wagner bekanntlich nichts anfangen konnte, aber kein Satz zu Beethoven!), sodann 32 Seiten über Wagners und 28 über Nietzsches „Werke“. Es irritiert nachhaltig, dass letztgenannter The-

menbereich erst auf der 387. von insgesamt 512 Seiten einsetzt, obwohl er im Untertitel des Bandes dessen sachliche Mitte zu repräsentieren beansprucht: *Kultur – Werk – Wirkung*.

John Deathridge trägt relevante Überlegungen zur „Moderne“ bei Nietzsche und Wagner vor. Zunächst macht er deutlich, dass Wagner in seiner Kritik an Symphonie und Oper, mehr als jeder andere Komponist vor ihm, einen beinahe klassischen Fall von Überbietungs-, d. h. von Fortschrittsmoderne repräsentiert. Von der internen Zeitproblematik des Dramas und ihrer, man möchte geradezu sagen: „negativen Dialektik“ von Erinnern und Vergessen her gesehen erweist sich Wagners Bild der Moderne jedoch als erheblich komplexer, nämlich als ein Konstrukt, das die eigene Übertragung des linkshegelianischen Emanzipationsdiskurses auf das Musikdrama hinter sich lässt und mit Nietzsches Überlegungen zu Historie und Leben *avant la lettre* kommuniziert. Dieter Borchmeyer und Johann Figl liefern einen in vieler Hinsicht vorbildlichen Handbuchtext zum Thema „Judentum“ und Antisemitismus. Er vereinigt in sich ein hohes Maß an Information über ein schwieriges Thema, das er klar und übersichtlich aufarbeitet. Die Fülle der Fakten wird so präsentiert, dass sie auch jemandem, dem die Dinge noch unvertraut sind, optimal über das in Kenntnis setzt, was er wissen muss. Überdies geschieht das in einer Sprache, deren unpräzise Eleganz fast vergessen macht, wie viel Material hier zusammengetragen ist und wie vertrackt die Fragen sind, die der Antisemitismus von Wagner, gerade auch im Unterschied zu Nietzsche, aufwirft.

Christoph Landerer ist einer jener jüngeren Wissenschaftler, die sich um eine seriöse Hanslick-Forschung verdient machen, welche überhaupt erst im Begriffe ist anzufangen. Bedeutsam ist das auch darum, weil es sich bei Hanslick um einen der Urväter der heutigen Musikwissenschaft handelt, der im Unterschied zu dieser noch um den notwendigen Konnex zwischen Ästhetik und Musikgeschichte wusste. Günter Zöllner stellt in großen, klaren Zügen heraus, dass Wagner, entgegen einem offenbar unausrottbaren Vorurteil, mit seiner Rezeption der Philosophie Schopenhauers nicht etwa einen ideologischen Schwenk einleitete, sondern eher zurückgedrängte eigene Intuitionen wieder neu und verstärkt identifikato-

risch aufzugreifen lernte. Zu Recht hebt Zöllner die Distanz Wagners zu Schopenhauers Musikästhetik hervor, die Unvereinbarkeit der Theorie des Musikdramas mit der Metaphysik der absoluten Musik. Hierin besteht auch der entscheidende Unterschied zu Nietzsche. Rüdiger Görner macht mit Recht darauf aufmerksam, dass *Richard Wagner in Bayreuth* eine ernstzunehmende, aber meist nicht ernst genommene Schrift Nietzsches darstellt. Glenn W. Most riskiert eine etwas heikle Ehrenrettung der Wagner-Partien von Nietzsches Tragödienschrift und ihrer so eminent untechnischen wie unhistorischen Züge.

Eine Bemerkung von Tobias Janz, der sich mit der vertrackten Aufgabe einer „Darstellung der musikgeschichtlichen Wirkung Wagners und Nietzsches“ (S. 448) respektabel herumschlägt, macht einen neuralgischen Punkt sichtbar, der bezeichnenderweise an keiner einzigen Stelle des Handbuches sonst zur Sprache kommt: Janz verweist auf Adornos Wort, dass „in Strauss Nietzsches Kritik an Wagner nach Hause“ komme (S. 453). Nun versteht sich für uns heute keineswegs von selbst, was für Adorno noch sein täglich Brot war. Gleichwohl macht das Zitat unmissverständlich klar, dass im Zentrum der Fragen, die die Beziehung von Wagner und Nietzsche betreffen, das Verhältnis von Philosophie und Musik steht: nicht so sehr als Stoff oder Inhalt, der sich ad hoc referieren ließe, sondern als Verfahren, als Methodologie einer Sache, die gerade nicht ohne Weiteres zugänglich ist. Denn wie lässt sich eine Präsenz philosophischer Gedanken im Material der Musik überhaupt plausibel machen? Und wo ist innerhalb der philosophischen Argumentation die Einlassstelle für den Versuch, sich in musikalische Phänomene zu versenken und deren Gehalt spezifisch zu erschließen, statt ihnen fertige Deutungsmuster zu oktroyieren? Was heißt es, dass ein Komponist die Kritik eines Philosophen an einem anderen Komponisten, in dessen Tradition der eine Komponist zugleich steht, „nach Hause bringt“?

Dass die Herausgeber ausgerechnet hier eine Art methodische Erfahrungsresistenz praktizieren und wie in schlechten, alten Zeiten einem Weltanschauungs-Wagner das Wort reden, der mit dem Philosophen Nietzsche fiktiv konkurriert – und naturgemäß verliert –, ist bestürzend. In der „Einleitung“ wird das sogar

freimütig, um nicht zu sagen objektiv selbstentlarvend eingeräumt: „Das Handbuch beschäftigt sich primär mit den theoretischen Reflexionen Wagners und Nietzsches [...]. In vielen Artikeln sind die Überlegungen hinsichtlich Nietzsches Ideen umfangreicher als hinsichtlich derer Wagners. Dies liegt in dem Umstand begründet, dass die Überlegungen eines Philosophen zu theoretischen Themen in der Regel ergiebiger sind als die eines Komponisten“ (S. 32 f.). Wie sind solche Sätze, die im Grunde ein Debakel anzeigen, überhaupt möglich?

Kann man, wenn man die Beziehung von Wagner und Nietzsche wirklich ernst nimmt, bestreiten, dass der eine für Musik und Theater und der andere für eine (wie immer „anti-akademische“) Philosophie steht und dass der Versuch einer Beschreibung beider den Weg über die Analyse ihrer genuinen Medien nehmen muss und dass eine Vermittlung diese Differenz systematisch zu veranschlagen hat?

Dabei ist Nietzsche entgegen dem Selbstlob der Herausgeber als Philosoph gar nicht wirklich präsent. Die Auseinandersetzung mit Wagner ist indes kein Sonderfall seines Denkens, sondern zutiefst in den von Platon ererbten alten Götterkampf zwischen Philosophie und Kunst, respektive Philosophie und Musik verstrickt. Zunächst, d. h. auf der Ebene der Tragödienschrift, unterstellt sich die Philosophie der Kunst sozusagen als deren eigener Spezialfall; später, zur Zeit der wagnerkritischen Texte, tritt sie als der überlegene Part der Beziehung auf, ohne doch auf die privilegierte Nähe zur Kunst zu verzichten. Einmal ist Wagner die Brücke zur klassischen Antike, dann aber „der moderne Künstler par excellence“. Am Ende kritisiert Nietzsche an Wagner paradoxerweise dieselbe Macht des Perspektivischen als Symptom einer vergangenen Kunst, in der er zugleich das Potential jener Philosophie der Zukunft erblickt, als deren Vertreter oder Antizipator er sich selbst sieht. An keiner Stelle findet sich im Handbuch ein Wort hierzu.

Aber nicht nur wird Nietzsches Wagner-Kritik nicht zureichend philosophisch wahrgenommen, sondern auch von Wagners Musikdramen, die solche Philosophie zuallererst inspiriert haben, ist nirgendwo genauer die Rede. Weder der Komponist noch der Theatraliker Wagner erhalten den Platz, der ihnen zusteht. Was soll ein Handbuch über Nietzsche und

Wagner dann eigentlich noch sein? Ein paar „Namen“ können die Sache jedenfalls nicht retten, ein waberndes Vorwort von Gianni Vattimo, das Wagner auf Bayreuth und Bayreuth auf ein postmodernes Projekt herunterdefiniert, schon gar nicht.

Auch der zweite Band zum Thema (der auf eine Tagung der Stiftung Lucerna von 2003 [!] zurückgeht) spricht, mit einer noch zu erwähnenden Ausnahme, nicht von Musik und Theater. Als verstünde es sich von selbst, wird die Formel „Geschichte und Aktualität eines Kulturkonflikts“ von vornherein auf einen Bereich jenseits genuin ästhetischer Fragestellungen hin ausgerichtet. Statt einer phänomenorientierten Kritik künstlerischer oder philosophischer Sachverhalte beherrscht die Geste des geistesgeschichtlichen Überblicks, der von außen oder oben kommt und sich um Details von Werken und Texten nicht schert, das Feld. Es geht um „die Außen- und die Innenseite großer Politik“ (Urs Marti), um „Nietzsche und Wagner am Tatort Venedig“ (Bernhard H. F. Taureck), um „fundamentale Metaphern der Kulturkritik“ (Jean-Claude Wolf), um „Übermensch unter sich“ (Gert Mattenklott), um „Revolution und Regeneration“ (Peter Hofmann) und den Antisemitismus des frühen Nietzsche (Domenico Losurdo). Werden Wagners Musikdramen einmal zum Thema, dann sogleich im Hinblick auf absolut Ultimates, das gänzlich Motiven des Textes entnommen, aber durch die Anlage der musikdramatischen Form nicht gedeckt ist: „Eschatologie und Apokalyptik“ (Wolf-Daniel Hartwich). Einige Beiträge (Losurdo und Mattenklott) sind mit Gewinn zu lesen, gleichwohl bleibt die Chuzpe des Herausgebers erstaunlich: Über die Beziehung von Nietzsche und Wagner stellt Armin Wildermuth einen Sammelband zusammen, der sich weder mit dem Verhältnis von Philosophie und Kunst im Allgemeinen noch mit dem von Philosophie und Musik im Besonderen beschäftigt, ja nicht einmal das Fehlen solcher Beschäftigung als Mangel diskutiert. „Aufklärung über Nietzsche und Wagner und über deren Verhältnis und dessen Folgen“ (S. 7) indes glaubt er gleichwohl damit leisten zu können.

Am Ende aber leistet das nur ein einziger Text: Dieter Thomäs „Umwertungen der Dekadenz. Korrespondenzen zwischen Richard Wagner, Friedrich Nietzsche und Sergej Eisen-

stein“. Ihm gelingt es, ästhetische und insofern kulturelle wie politische Zusammenhänge aufzuhellen. Thomä ist weder Musik- noch Theaterwissenschaftler, sondern Philosoph, aber seine Ausführungen zum Dekadenzbegriff visieren so zielsicher den Kern von Wagners Problemen an, dass sie eine musikalische und theatrale Hermeneutik von sich aus herbeizitieren. Zunächst analysiert Thomä den Dekadenzbegriff als ein Konzept, das die Differenz von Natur und Kultur tilgt, ohne sie wirklich loszuwerden. Sodann zeigt er, wie stark Wagners Ästhetik des Musikdramas in sich zwischen der klassischen Orientierung an Natur und dem dekadenten Selbstverständnis als radikalem Nein zur Welt schwankt. Auf der einen Seite wehrt sich Wagner gegen die falsche Künstlichkeit seiner Zeit, auf der anderen kann sich die Form, die er sucht, nicht der Natur verdanken, die sie vielmehr eigens simulieren soll. Daraus folgt eine spezielle Dualität: Ein Hang zur Ausübung artistischer Zentralgewalt stößt mit der überbordenden Emanzipation von Details (Motiven, Augenblicken, Episoden, Szenen) zusammen, ohne dass beide Extreme mehr auf einer übergeordneten Ebene vermittelbar wären. Analog analysiert Nietzsche Dekadenz als Doppelung von großem Stil und Dissoziation, „adstringierender Kraft“ und „Anarchie der Atome“. Dass Sergej Eisenstein gerade darin Wagner nahe stehe, ist eine hochinteressante These, die nicht zufällig zu Reflexionen über die zweideutige Vorstellung von Subjektivität und Gesellschaftlichkeit nötigt, welche den Werken beider Künstler zugrunde liegt. Obwohl Thomä Adorno, erstaunlich genug, gar nicht erwähnt, hält er damit doch dessen Grundansatz fest, dass das Politische im Ästhetischen selbst aufzusuchen ist und nicht in einer wie immer gearteten sozialen Empirie.

Dieter Borchmeyer zählt seit jeher zu den Wagner-Forschern, die sich mit dem Werk Nietzsches bestens auskennen und es systematisch ernst nehmen, d. h. als Grundlage aller Wagner-Kritik, die ihren Namen verdient, betrachten. Das versteht sich nicht von selbst. Bis in unsere Tage hinein benimmt sich ein beträchtlicher Teil der Wagner-Forscher Nietzsche gegenüber so, als habe dieser sie persönlich gekränkt, d. h. das heilige Objekt ihrer Bejehrung geschmäht. Man unterstellt Nietzsche z. B. eine totale geistige Abhängigkeit von Wag-

ner, um ihm auf dieser Basis „Missverständnisse“ vorzurechnen. So wenig sich Wagner jedoch allein von Nietzsche her verstehen lässt, so absurd ist es zu meinen, Nietzsche habe keinen Gedanken zu denken vermocht, ohne sich mit Wagner auseinanderzusetzen. Es gibt Bücher, die die späten Wagner-Schriften ernsthaft daraus erklären wollen, dass Wagner Nietzsche nicht als Komponisten anerkannt habe. Und dass junge Wagner-Forscher über Nietzsche heute bereits wieder im Tonfall von Altbayreuth zu faseln beginnen, so als belege seine Kritik am Musikdrama einzig den eigenen, klinischen Fall, ist keineswegs Ausnahme, sondern Tendenz.

Nichts von solch neurotischer Parteilichkeit bei Borchmeyer. Sein Band *Nietzsche, Cosima, Wagner. Porträt einer Freundschaft* ist eine präzise philologische und historische Rekonstruktion einer Beziehungsgeschichte. Aber nicht allein das, denn in eins mit dieser Rekonstruktion liefert er Figuren einer hermeneutischen Deutung jener Probleme, die die Beziehungsgeschichte uns hinterlassen hat. Der Untertitel des Buches ist also nicht im Sinne biographischer Verniedlichung zu lesen. Borchmeyer kann sich sein spielerisches Understatement freilich leisten, weil er über das Material des Gegenstands so verfügt, dass er in ihm zu baden vermag. Vielleicht ist das generell für seinen Darstellungsstil kennzeichnend: Er gibt dem Akademischen, was des Akademischen ist, d. h. er belegt, verweist und zitiert reichlich. Aber zugleich hat die Sprache, mit der er all das anordnet, etwas ausgesprochen Leichtfüßiges und zuweilen echt Buffoneskes. Sie vor allem ist es, die dem Leser am Ende eine nicht eben einfache Materie als etwas präsentiert, das zum Vergnügen Anlass gibt und darum zum Verstehen(wollen). Neben Borchmeyers Sprachkunst erweist sich vor allem seine methodische Zweigleisigkeit, d. h. philologisch und hermeneutisch zu verfahren, als große Stärke seines Buches. Ob es die Widersprüche des Dekadenzbegriffs sind, das Ineinander von Nietzsches Passion und Polemik, die Spannung zwischen dem deutschen und dem europäischen Wagner oder auch der *Zarathustra* als Replik auf *Parsifal* – Borchmeyer leistet entschieden mehr, als bloß fleißig empirische Zusammenhänge aufzubereiten. Vielmehr gelingt es ihm oft genug, gerade aus dem narrativen Arrangement des

biographischen und kulturhistorischen Materials heraus die zentralen ästhetischen Fragen und Figuren von Nietzsches Kritik an Wagner zu umreißen und sie mit begrifflichem Inhalt zu füllen. Möglicherweise sieht sich Borchmeyer selbst eher als „braver Historiker“ denn als Ästhetiker und Kunsttheoretiker. Aber sei's drum, untergründig arbeitet er mit Erfolg auch in der zweiten Funktion. Dass er in der Sache damit einen Anfang und nicht etwa einen Abschluss gesetzt hat, weiß er wohl nur zu gut. Fragen, Analysieren und Streiten um Nietzsche und Wagner könnte jetzt erst richtig losgehen. Anders ist Wissenschaft auch gar nicht möglich.

(Januar 2009)

Richard Klein

*FRANK HENTSCHEL: Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776/1871. Frankfurt am Main – New York: Campus Verlag 2006. 539 S.*

Selten schlägt man ein Buch auf, das einem so rasch und klar vor Augen führt, warum es sich lohnt, mehr als 500 Seiten zu lesen. Ziel, Methode und Weg seiner opulenten Arbeit umreißt der Autor in wenigen und deutlichen Sätzen und er fügt seine prägnante These hinzu: Musikgeschichtsschreibung „stützt sich immer auf ästhetische Urteile, deren Begründung jedoch nach Johann Nikolaus Forkel von den Musikhistorikern nicht mehr ausdrücklich vorgenommen wurde. Dadurch eröffneten sich Leerstellen, die in hohem Maß dafür anfällig waren, ideologisch mit Inhalten gefüllt zu werden, an denen bürgerlichen Musikhistorikern besonders gelegen war“ (S. 11). Die zentralen Stichworte der Schrift sind genannt: ästhetische Urteile – bürgerliche Ideologie. Von seiner These, nein: Beobachtung ausgehend, schreitet der Autor sein Material in verschiedenen Kreisen ab und legt es dabei unters Seziermesser. Die jeweiligen Inhalte (oder Ideologien) bringt Hentschel auf zwei Ebenen zum Ausdruck: als Tiefenstruktur (welche Elemente steuern den Plot?) und als Verlaufsstruktur (welche Elemente kommen bei der Ausarbeitung des Gerüsts ins Spiel?). Hentschel belegt alles mit reichlich Zitaten.

Kapitel 1 („Die Grenzen der Vernunft“) gilt dem ersten Teil der Beobachtung: die ästhe-