2013/20 Thema

https://shop.jungle.world/artikel/2013/20/die-nibelungen-und-das-kapital

Wagner und Marx

Die Nibelungen und das Kapital

Von **Gerhard Scheit**

Eine negative Einführung in die Wagnersche Krisenbewältigung.

Die aufdringlichsten Wagnerianer finden sich weniger in der Musikwissenschaft als unter Politik- und Theaterwissenschaftlern, die der Langeweile ihrer Fächer entfliehen wollen. Sie haben in diesem Jahr Hochkonjunktur. Angeregt von Christian Thielemanns lähmenden Interpretationen, die schmerzlich hörbar der musikalischen Moderne ganz abgewandt zu Werke gehen, zeigen diese Opernliebhaber weitschweifig, wie nah sie sich der sprachlichen Misere und dem gedanklichen Unheil der Prosa und Poesie des Bayreuther Meisters fühlen.
Das Unheil des Ideologen dagegen vollständig sichtbar zu machen, löst keineswegs den Fall Wagner, mögen noch so viele aufklärerische Bücher und Artikel über den Antisemitismus des Komponisten erscheinen. Sie werden als Aufforderung gelesen, Wagner reflektiert zu genießen, indem man sich aus schlechtem Gewissen über den eigenen rauschhaften Zustand immerfort daran zu denken zwingt, was für ein großer Antisemit der Komponist doch war, ja dass sogar diese oder jene musikalische Charakterisierung antisemitisch konnotiert sei. Den Gesichtsausdruck eines dergestalt korrekt Berauschten muss man sich wie den Joschka Fischers bei einer seiner Reden als Außenminister vorstellen: Verkrampftheit und Inbrunst gehen ineinander über.

Der Unstaat singt
Ein Werk wie »Der Ring des Nibelungen«, das Wagnerianer zur Höchstform auflaufen lässt, wäre jedoch allererst als eine Art Gegenentwurf zum Marxschen »Kapital« zu begreifen: Die Amalgamierung alter Mythen dient dazu, in persona darstellbar zu machen, was sich in Wahrheit personifizierender Darstellung entzieht und dessen Erkenntnis auf diese Weise abgewehrt wird: die abstrakte Seite des Kapitals, das der alten »Bluturenge« von Stammes- und Feudalherrschaft den Garaus macht. Aber Wagner entpuppt sich damit zugleich als »Staatsmusikant« (Marx) in durchaus überraschender Wendung. Die Erlösung, die in der altertümlichen Kostümierung anempfohlen wird, weist in die Zukunft – und zwar als Vorschein von Franz Neumanns »Behemoth«. Das Hauen und Stechen der germanischen Götter und Helden, Riesen und Zwerge, das, angeregt durch Verträge, dem

Gewaltmonopol widerstrebt, den Staat als scheiterndes Arrangement von Rackets vorführt und zugleich als einzige Perspektive absolute Identität in einem märchenhaft harmonischen Naturzustand verheißt, der nichts anderes ist als die selbstgeglaubte Lüge über den Ausnahmezustand. All das weicht bereits deutlich genug ab vom westlichen Begriff von Souveränität und antizipiert etwas vom »Unstaat« des Nationalsozialismus wie, in ganz anderer Form, vom heutigen Vakuum eines europäischen Souveräns.
Die dramaturgische Einheit, die alles zusammenhält, bildet allerdings die Verschwörung von Alberich, Mime und Hagen. Desgleichen geht der Zerfall bei den Gralsrittern des »Parsifal« aufs Konto des kastrierten Zauberers Klingsor und der ewigen Jüdin Kundry, während die Gemeinschaft der »Meistersinger von Nürnberg« vom unechten, unproduktiven Meistersinger Beckmesser bedroht wird. Die Führerfigur – Göttervater Wotan, Ritterkönig Amfortas oder, diskreter, der Schuster Hans Sachs – ist unter solchen Bedingungen nicht mehr zu führen imstande, und das jeweilige Racket verfällt in Panik, bis es endlich einer unternimmt, die Zersetzer der Identität zu eliminieren. Diese Personifikationen der Zersetzung, also jener abstrakten Seite des Kapitals, sind somit nicht nur, wie schon Adorno an einzelnen Figuren bis in die musikalische Charakteristik hinein zeigen konnte, »Judenkarikaturen«, sondern auch Karikaturen des Leviathan: die Künstlichkeit ihrer Prinzipien, die Abwehr des Naturzustands, wird bei Mime und Beckmesser in der Verspottung ihrer Ausdrucksweisen perhorresziert; bei Hagen und Klingsor aber in den Methoden, mit denen sie Krieg führen.
So einfach erscheint, was ein Politikwissenschaftler zu Wagners Werk zunächst zu sagen hätte, wenn er nur ein wenig Distanz zur deutschen Ideologie zu wahren bereit wäre.

Wagner in der Wiener Schule

Und doch ist es nicht so einfach. Indem Wagner sich als Komponist in sein Feindbild hineinversetzt, imitiert er es nicht bloß wie ein Antisemit, der einen antisemitischen Witz erzählt, vertont nicht einfach eine pathische Projektion, sondern er versetzt das Feindbild in eine Musik, die immer aufs Ganze bezogen bleibt. Auf dieses Ganze zielt auch der Witz, indem er unvermeidlich auf die geheime Macht, das Geld und die Weltverschwörung des Judentums anspielt. Der Unterschied ist, dass es sich bei Wagner nicht nur um dieses Ganze als die Welt, gegen die sich die »Judenkarikaturen« verschworen haben, handeln kann, sondern zugleich um ein musikalisches Ganzes, und darum vermag sich jene Anspielung eigenartig zu verselbständigen, soweit die musikalische Einheit eben eine ist, die den Widerspruch sich entfalten lässt, und nicht nur Weltanschauung – also pathische Projektion, die ihn unterdrückt: Die musikalischen Charaktere des Feindbilds werden contre cœur zu den eigentlichen Zentren, zur Kraftquelle der musikalischen Entwicklung, verleihen den Leitmotiven erst »modulatorischen Drang« (Schönberg). Zugespitzt ausgedrückt: Gäbe es sie nicht, man hörte in »Der Ring des Nibelungen« 15 Stunden lang nur den Es-Dur-Akkord des Vorspiels: Inbegriff der reinen Identität, nach der die Wagnerianer sich sehnen.
Schon der Gesang der Rheintöchter unterscheidet sich aber, noch ehe Alberich überhaupt auftritt, von der einfachen Dreiklangsbrechung des Vorspiels dadurch, dass, wie Carl Dahlhaus schreibt, der erste Ton bereits »ein Vorhalt ist: Andeutung einer Dissonanz, einer charakteristischen Abweichung von der Simplizität des Elementaren«. Der dissonierende Vorhalt für sich bildet, emphatisch gedehnt und als None eines Nonenakkords exponiert, dann das Rheingoldmotiv, aus diesem wiederum ist das Fronmotiv abgeleitet – Ausdruck

der Unterjochung durch den aus dem Rheingold geschmiedeten Ring. Doch stets schafft Wagner in bestimmten Figuren – Alberich, der den Ring schmiedet und die Fron totalisiert, dann Mime und Hagen – einen Fokus der Abweichung, Trübung oder Zersetzung. Georg Knepler hat herausgearbeitet, auf welche Weise Helden und Götter und deren Attribute als plastische, »einfache Naturmotive« (Wagner) musikalisch gesetzt sind, vorzugsweise aus Wendungen bestehend, die der Dreiklangszerlegung entstammen; dass ihre Harmonik auf Tonika, Subdominante, Dominante, paralleler Durtonart zunächst beschränkt ist, während für jene Geschöpfe pathischer Projektion Kombinationen erfunden wurden, die durchaus neuartig waren und etwa in der Konfrontation chromatisch benachbarter Akkorde noch immer verstörend wirken. Sie fordern, wenn auch oft auf kleinstem Raum, zur »entwickelnden Variation« (Schönberg) förmlich heraus.
In diesem Sinn stimmt es streng genommen lediglich für die Ausgangslage, für die Disposition der musikalischen Charaktere, wenn Ludwig Finscher schreibt, dass Wagner die diatonische, modulationslose Simplizität der Motivsprache »fast nur (…) in der negativen Sphäre« durchbreche, und man es als »ironische Pointe« sehen könnte, wenn solchermaßen »die kompositionsgeschichtlich avanciertesten Mittel der negativen Sphäre« von Mime, Alberich und Hagen zugutekommen. Allein die Ableitung der Motive voneinander, auf die Wagner wachsendes Interesse verwendet, unterminiert eine strikte Trennung, die seinen ursprünglichen Intentionen entsprechen würde. Eine Vielfalt kompositorischer Methoden wird aufgeboten, um eine Art Eindunkelung und Verfremdung des gesamten Themenmaterials zu bewerkstelligen und damit die Abgrenzung der Sphären aufzuheben. Der Komponist selbst sprach von einer »fremdartig ableitenden Harmonisation«, um zu erklären, wodurch die identisch gedachten Natur- und Walhall-Themen different gemacht werden.
Da sie also nicht obstinat auf der »minderwertigen Konstruktionsmethode« (Schönberg) entwicklungs- und variationsloser Leitmotivik beharrt, verallgemeinert Wagners Musik, was die Handlung in den Judenkarikaturen fixiert sehen möchte: Sie stülpt die Weltverschwörung gleichsam um. Einen solchen Sinn für Wagners Musik eröffnet allerdings erst die Moderne nach Wagner (von Debussy bis Schönberg), die auch im verselbständigten Klang des Parsifal die Wahrheit erkannte: die Hinfälligkeit Wagnerscher Dramaturgie. Die selbstgeglaubte Lüge der Wagnerianer besteht jedoch seit je darin, dass es eine direkte, einfache Beziehung zu ihr geben könnte. Es gibt sie weder hier noch anderswo, etwa bei Bach oder Beethoven, aber bei Wagner ist der Schein solcher Unmittelbarkeit besonders wahnhaft. Die intensive und äußerst produktive Beschäftigung mit seinen Musikdramen bei Mahler und in der Wiener Schule, die auch Wagners Instrumentationsideal der Deutlichkeit erst ganz realisierte, ist dem genau entgegengesetzt: Sie zerstört die falsche Unmittelbarkeit und ist nicht zuletzt auch die subtilste und vermitteltste Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus, die sich denken lässt. Umso weniger kann heute die adäquate Annäherung an Wagner die Aufführung sein.

Vorschlag zur Güte – fürs Regietheater

Der Tristan hat wie kein anderes Werk zu diesem Sprung in die Moderne bereits angesetzt – Wagners eigener Versuch, aus dem Weltverschwörungstheater auszubrechen, noch ehe es vollendet war. Die pathische Projektion wird hier schon zurückgenommen ins Innere der Figuren, in den Prozess ihres Bewusstseins, die Personifikation aufgelöst. Tristan und Isolde erkennen – wenn die Wirkung des Zaubertranks sie noch nicht oder

nicht mehr vereint – ebenso den »Schicksalszwang« wie ihren eigenen Anteil an ihm, und die Musik gewinnt »die Selbstbesinnung wieder«, so Adorno über »die Fieberpartien« im dritten Akt mit direktem Bezug auf Schönbergs fis-moll-Quartett: Mit Grund stünden die Figuren der Tristan-Partitur nach den Worten »der furchtbare Trank« an dieser »Schwelle der Neuen Musik«. Musik lerne »den Zauber brechen, den sie selber um alle ihre Gestalten legt«.

Am Ende tragen freilich Rausch und Phantasmagorie im »Liebestod« Isoldes über Besinnung und Bruch den Sieg davon – nur dass auch hier der Abgesang nicht wie bei Brünhilde Welterlösung durch Vernichtung bedeutet, sondern ins Innere gewendet, ganz aufs einzelne Individuum bezogen, Libido scheinhaft dem Todestrieb verleihen möchte. Wäre jedoch das sogenannte Regietheater wirklich so mutig und ketzerisch, wie ihm gerne unterstellt wird, warum sollte dieses Werk Wagners nicht doch einmal mit dem Tod Tristans enden können: bei jenem plötzlichen Abbruch der musikalischen Entwicklung mit ausdruckslosem pizzikato-Akkord der Bratschen und leerlaufendem Arpeggio der Harfe, wenn das Leben, ohne Erlösung, abreißt wie das Blickmotiv vor der Kadenzierung. Und unmittelbar danach, attacca, wäre idealerweise jenes Schönberg-Quartett zu spielen, die Darstellerin der Isolde würde dann statt des »Liebestod« das Gedicht »Litanei« (von Stefan George) singen, das der dritte Satz vertont, wo die Variation vollständig gegen das Leitmotiv entwickelt wird und der Übergang zur Atonalität mit Händen greifbar ist: Die Wiederkehr des Grundtondreiklangs verheißt nicht mehr Erlösung, sie kann die »Emanzipation der Dissonanz« nicht mehr zurücknehmen: »Nimm mir die Liebe, gib mir dein Glück!«

© Jungle World Verlags GmbH