

Richard Sorg

Wie umgehen mit Richard Wagner?

Überblick:

Marx und Engels über Wagner
Marx und Wagner: Verbindendes und Trennendes
Exkurs zu Marx' Schrift „Zur Judenfrage“
Wie soll man mit dem Widerspruchsbündel Wagner umgehen?
Zusammenfassung des *Ring*-Inhalts
Zum *Ring*
Zur Inszenierung
Zum *Castorf-Ring* von 2013
Zur Aufnahme (Rezeption) des *Rings* beim Publikum und der Presse
Musikbeispiele
Anhänge zu Einzelaspekten
Auszüge aus dem Wagner-Schwerpunktheft „*Aus Politik und Zeitgeschehen*“, 21.5. 2013

Marx und Engels über Wagner

1876 schrieb Karl Marx aus Karlsbad an seine Tochter Jenny Longuet:
„Allüberall wird man mit der Frage gequält: Was denken Sie von Wagner?“ Höchst charakteristisch „für diesen neudeutsch-preußischen Reichsmusikanten“ sei die gesamte Familiengruppe um Wagner „mit ihren patriarchalischen Beziehungen“. „Es ließen sich die Begebenheiten dieser Gruppe – wie die Nibelungen – auch in einer Tetralogie darstellen.“ (MEW 34, 193) Und in einem Brief an Friedrich Engels schrieb Marx ebenfalls aus Karlsbad am 19.8.1876, im Jahr der ersten Wagner-Festspiele in Bayreuth: „Hier ist jetzt alles Zukunft seit dem Getrommel der Zukunftsmusik in Bayreuth.“ (MEW 34, S. 25) (Das spielt an auf Richard Wagners Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ von 1849.) In einem Brief von Marx an Wilhelm Alexander Freund vom 21.1.1877 heißt es unter Bezugnahme auf aktuelle politische Ereignisse: diese „werden den deutschen Kulturphilister wohl überzeugt haben, dass es noch wichtigere Dinge in der Welt gibt als Richard Wagners Zukunftsmusik.“ (MEW 34, S. 245) Auch Engels äußerte sich gelegentlich zu Richard Wagner: In einem Brief an Bernstein vom 15. 5. 1885 schrieb er: „Du und Kautsky, Ihr scheint Euch gegenseitig soviel Trübsal zuzublasen, dass man ein ganzes Konzert in C-Moll davon machen könnte, es ist ganz wie die Posaune bei Wagner, die auch immer loslegt, wenn irgendein Pech passiert.“ (MEW 36, S. 311) In einer Fußnote seines 1884 erschienenen Werks „Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates“ heißt es: „In einem Brief vom Frühjahr 1882 spricht Marx sich in den stärksten Ausdrücken aus über die im Wagnerischen Nibelungentext herrschende totale Verfälschung der Urzeit.“ (MEW 21, S. 43) Jedoch war in den frühen Familienformen, so Engels, Geschlechtsverkehr unter Geschwistern gängig, wonach also Wagner mit dem inzestuösen Wälsungenpaar Siegmund und Sieglinde gar nicht so daneben lag, geht man von der in der *Walküre* thematisierten Frühzeit aus! (Dieser Brief von Marx, den Engels in einem Brief an Kautsky vom 11.4.1884 erwähnt, ist übrigens nicht erhalten geblieben.) - Daß es unter Marxisten in den späten 1880er und frühen 1890er Jahren durchaus Debatten pro und contra Wagner gab, daran erinnert Bernstein 1915, wenn er schreibt, dass Engels und Charles Bernard häufig über Wagner in Streit gerieten: Bernard, Sozialist der Marxschen Schule, war, so Bernstein, zugleich ein leidenschaftlicher Verehrer Richard Wagners und pilgerte fast regelmäßig nach Bayreuth zu den dortigen Festspielen (vgl. Gespräche mit Marx und Engels, hg. v. Hans Magnus Enzensberger, Ffm 1973, 630. Bernards Pseudonym war Charles Bonnet; zit. nach Mark Lindley, Marx und Engels über die

Musik [engl. Original: Marx and Engels on Music, Monthly Review, 18.8.2010], abgedruckt in: Aufklärung und Kritik, Heft 8, September 1997, 4. Jahrgang, Nr. 2, Anm. 12; Quelle: Eduard Bernstein, Erinnerungen eines Sozialisten, in: Aus den Jahren meines Exils, Berlin 1915, pp. 230f).

Marx und Wagner: Verbindendes und Trennendes

Allerdings gab es – über diese eher zufälligen Bezugnahmen hinaus – durchaus wichtige politische *Gemeinsamkeiten* zwischen Karl Marx (1818-1883) und Richard Wagner (1813-1883). Beide standen in radikaler Opposition zur damaligen Gesellschaft, waren stark von kommunistischen Ideen der Frühsozialisten beeinflusst, hatten Verbindung zum „Jungen Deutschland“ (z.B. zu Heinrich Heine), beteiligten sich, wenn auch in unterschiedlicher Weise, an der Revolution von 1848/49. Wagner, der einige revolutionäre Schriften verfasst hatte, kämpfte im Mai 1849 in Dresden auf der Seite der Aufständischen (zu denen auch der russische Anarchist Michael Bakunin gehörte, mit dem Wagner befreundet war), setzte damit seine gesicherte bürgerliche Existenz als sächsischer Hofkapellmeister aufs Spiel und musste nach der Niederschlagung der Revolution als steckbrieflich Gesuchter ins Exil gehen (in die Schweiz).

Natürlich gab es auch große *Unterschiede* zwischen beiden, dem politischen Revolutionär und Wissenschaftler Marx und dem vor allem künstlerischen Revolutionär Wagner. Diesem ging es - nach der von einer allgemeinen gesellschaftlichen Revolution erwarteten neuen Gesellschaft - wesentlich um eine Veränderung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für die Kultur und die Kunst, nicht zuletzt die Musik. Anders als Marx suchte Wagner die Ursachen der von ihm bekämpften Zustände nicht mittels einer wissenschaftlichen, politökonomischen Gesellschaftsanalyse aufzudecken. Insbesondere nach den Enttäuschungen sowohl der gescheiterten Revolution als auch seiner zuvor in Paris 1840/41 fehlgeschlagenen Versuche, musikalisch dort Fuß zu fassen (z.B. über Kontakte zu dem damals in Frankreich sehr erfolgreichen jüdischen Komponisten Giacomo Meyerbeer), personifizierte er gleichsam seinen Antikapitalismus, indem er die Ursachen für die kapitalistischen Negativerscheinungen in den Juden zu finden meinte. Seine Schrift „Das Judentum in der Musik“, eines der schlimmsten antijudaistischen Machwerke der damaligen Zeit, erschien anonym im September 1850, geschrieben im Exil in Zürich, ein Pamphlet, das er später, 1869, noch einmal, diesmal mit vollem Namen, publiziert hatte. Antijudaismus, Vorläufer des späteren rassistischen Antisemitismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, war in der zeitgenössischen Gesellschaftskritik auch unter Sozialisten durchaus verbreitet. Gewisse Spuren davon finden sich sogar in der Marx'schen Schrift „Zur Judenfrage“, auch wenn die Stoßrichtung dieser Schrift eine ganz andere ist.

Exkurs zu Marx' Schrift „Zur Judenfrage“

Der 1843 geschriebene Text des jungen Marx „Zur Judenfrage“ ist eine kritische Auseinandersetzung mit einschlägigen Schriften von Bruno Bauer. Marx kritisiert u.a., dass Bauer die Judenemanzipation in eine „rein religiöse Frage“ verwandelt (MEW 1, 371). Es gelte, den wirklichen weltlichen Juden, den Alltagsjuden zu betrachten. Der weltliche Grund des Judentums sei „der Eigennutz“, weil Teil der bürgerlichen Gesellschaft, die eine egoistische sei. „Welches ist der weltliche Kultus des Juden? Der *Schacher*. Welches ist sein weltlicher Gott? Das *Geld*. ... Die Emanzipation vom *Schacher* und vom *Geld*, also vom praktischen, realen Judentum wäre die Selbstemanzipation unsrer Zeit“ (ebd. 372). „Das Geld ist der allgemeine, für sich selbst konstituierte *Wert* aller Dinge. Es hat daher die ganze Welt, die Menschenwelt wie die Natur, ihres eigentümlichen Wertes beraubt. Das Geld ist das dem Menschen entfremdete Wesen seiner Arbeit und seines Daseins, und dies fremde Wesen beherrscht ihn, und er betet es an.“ (ebd. 375) Im Judentum habe die Welt des Eigennutzes nur eine abstrakte

Gestalt, es sei die religiöse Karikatur eines Wirklichen: des Geldes, der Reduktion von allem auf den Geldwert. Der Kampf gegen eine Chimäre (das Judentum) müsse verwandelt werden in den Kampf gegen das Geld-Wesen und seine gesellschaftlichen Voraussetzungen. „Die *gesellschaftliche* Emanzipation des Juden ist die *Emanzipation der Gesellschaft vom Judentum*“ (377), d.h. vom Geld-Wesen. - Das „Judentum“ firmiert hier als Personifikation des Geldwesens („Schacher“ etc.). Als eine Chiffre für das Geldwesen wird das „Judentum“ vermutlich deshalb von Marx benutzt, weil damals (1843) sich offenbar in vielen Geldinstitutionen Juden fanden, denen zahlreiche normale bürgerliche Berufe versperrt waren. Empirisch zu prüfen wäre freilich, inwiefern es sich bei dieser angenommenen Dominanz von Juden im Finanzsektor eher um ein gängiges Vorurteil handelte! Jedenfalls ist die These, die Schrift „Zur Judenfrage“ belege den Antisemitismus des Juden Marx, nicht haltbar. Vielmehr richtet sich die Stoßrichtung der Argumentation gegen das für die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft bestimmende Wesen des Geldes, des ‚Eigennutzes‘, anstelle des ‚Gattungswesens‘, des Gemeinwesens. – Gleichwohl: Nach den realen geschichtlichen Erfahrungen der letzten beiden Jahrhunderte (vor allem des Faschismus) klingt dieser Text, die Identifikation des Judentums mit dem Geldwesen, äußerst befremdlich, weil man von den heutigen Konnotationen, in denen sich die historischen Erfahrungen niedergeschlagen haben, nicht absehen kann. Der Text ist ein Beispiel dafür, dass in manchen Schriften von Marx ihr zeitbedingter Charakter eine einfache ‚Übernahme‘ für heute nicht möglich macht, es sei denn, man arbeitet heraus, was trotz der zeitbedingten Beschränkung an Erkenntnissen enthalten ist, was dann aber ‚übersetzt‘ und in eine andere Terminologie gebracht werden müsste.

Die gescheiterte Revolution war später für Wagner ein Beleg dafür, dass über politische Aktionen keine Lösung der gesellschaftlichen Probleme zu erwarten sei, und so suchte er die Lösung (oder ‚Erlösung‘) über die Kunst. Theoretisch formulierte er seine Überlegungen vor allem in den sog. Zürcher Kunstschriften von 1849: *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* und seine große musiktheoretische Schrift *Oper und Drama* (1851); (zuvor schon hatte er anonym 1849 noch in Deutschland die Schrift „Die Revolution“ publiziert). Künstlerisch verarbeitete er seine Auffassungen in der bereits in den 1840er Jahren begonnenen und 1852 fertig gestellten Prosadichtung „Der Ring des Nibelungen“, an deren Umsetzung in ein Musikdrama, die Tetralogie, er dann ein Viertel Jahrhundert lang tätig war bis zur Vollendung der Komposition der *Götterdämmerung* im November 1874, zwei Jahre vor den ersten Bayreuther Festspielen. Gemäß dieser künstlerisch gestalteten Weltauffassung habe die gesellschaftliche Misere ihre Ursache in der Herrschaft des Geldes und der Politik bzw. Macht; diese seien die Dominanten, die über das Leben und die Liebe triumphieren würden (Ludwig Feuerbach, von dessen Religionskritik und Plädoyer für die Sinnlichkeit Wagner stark beeindruckt war, verstand übrigens den „Kommunismus“ als Bund der Liebe.). Wie immer man seine Weltdeutung beurteilen mag, unstrittig ist, dass er eine für das 19. Jahrhundert bahnbrechend neue, bis heute faszinierende Musik schuf.

Wie soll man mit dem Widerspruchsbandel Wagner umgehen?

Wer sich Wagners frühe revolutionstheoretische Schriften, seine großartigen musikalischen Werke, seine in Teilen bemerkenswerten kunsttheoretischen Schriften vor Augen und Ohren hält; aber auch seine mitunter sprunghaft wechselnden Äußerungen zu zahllosen gesellschaftlichen Fragen, seine biographische Entwicklung vom Revolutionär zum berechnenden Verehrer seines Mäzens, des Bayernkönigs Ludwig II, der ihn endlich von den notorischen Geldproblemen befreite, - und zugleich bis zum Lebensende auch an bestimmten ‚sozialistisch-kommunistischen‘ Ideen seiner frühen Jahre festhaltend, wie verquer auch immer, begegnet auf Schritt und Tritt einem Bündel von Widersprüchen. Und so stellt sich die Frage, wie damit umzugehen ist. Freilich stellt sich eine solche Frage nicht nur für Wagner, sondern grundsätzlich für die Interpretation der Kunst in antagonistischen

Gesellschaften. Eindrucksvoll hat Peter Weiß in seiner „Ästhetik des Widerstands“ gezeigt, insbesondere in den Passagen über den Pergamon-Altar in Berlin, wie nur ein dialektisches Vorgehen diesem Grundsatzproblem gerecht werden kann.

Zum Ring

Zusammenfassung des *Ring*-Inhalts

Rheingold

Szene in der Tiefe des Rheins: Die Rheintöchter reizen den Zwerg Alberich, entziehen sich ihm aber spottend. Statt ihre Liebe zu bekommen, raubt er ihr Gold, das ihm grenzenlose Macht über die Welt verspricht, wenn er der Liebe entsagt. Das tut er, denn wenn schon nicht Liebe, so kann er sich Lust ja durch Gewalt erzwingen. Aus dem geraubten Gold, dem Hort, schmiedet er den Ring als Machtinstrument, womit er die anderen Nibelungen sich unterwirft, einschließlich seines Bruders Mime, den er einen Tarnhelm schmieden lässt (vgl. Brechts Kritik an Wissenschaftlern im Dienste der Herrschaft als ‚gedungene Zwerge‘ im *Galilei*, die für alles eingesetzt werden können). Der Schauplatz wechselt, indem die Musik sich allmählich verwandelt in das Motiv der Götterwelt, bestehend aus dem Göttervater Wotan, seiner Frau Fricka, seiner Schwägerin Freia und den Brüdern Donner und Froh (Motivische Verwandlungen und dialektische Übergänge gehören zu den Stärken von Wagners Musik). Wotan hatte den Bau seiner Götterburg Walhall bei den Riesen in Auftrag gegeben und mangels anderer liquider Mittel seine Schwägerin Freia, zugleich wichtig für die Bereitstellung der goldenen Äpfel als lebenserhaltende Götterspeisung, als Zahlungsmittel den Riesen vertraglich zugesagt. Nun, nach Fertigstellung der Burg, fordern die Riesen den Lohn ein, aber Wotan will Freia nicht abgeben. Loge, das von Wotan gezähmte Feuer, soll helfen, eine Lösung des Konflikts zu finden. Er erzählt von Alberichs geraubtem Gold und Ring. Wotan und Loge steigen nach Nibelheim hinab, dem Reich Alberichs, um diesem den Ring zu entwenden, was durch Loges List nach einigen demonstrativen Verwandlungskunststücken Alberichs mittels Tarnhelm - erst in einen Riesendrachen, dann in eine kleine Kröte - gelingt. Mit dem Gold des gefangenen Alberich, der nun den Ring mit einem tödlichen Fluch belegt, kann jetzt bei den Riesen der Kaufpreis (Gold statt Freia) eingelöst werden. Aber Wotan will, zunächst wenigstens, den Ring behalten, woran dann der Tausch zu scheitern droht. Da erscheint Erda, die allwissende, weise Muttergottheit, Verkörperung der Urnatur, und bewegt Wotan zum Verzicht auf den Ring. Damit kommt Freia frei. Bei den Riesen entsteht sofort ein tödlicher Streit um die Beute, Fafner erschlägt seinen Bruder Fasolt, womit der Fluch auf dem Ring sich bereits bestätigt hat. Die Götter können nun nach Walhall einziehen, begleitet von einer prachtvoll-triumphalen Musik, deren Hohlheit Loge kommentiert („Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wännen“). Die Klage der Rheintöchter, die das Gold zurückhaben möchten, weist Wotan verärgert zurück, weiß aber von der ihm drohenden Gefahr, falls Alberich den Ring und seine Machtmittel wieder zurückgewinnt. Deshalb erklingt als sein Gedanke die rettende Strategie: das Schwertmotiv Nothung, Ausdruck für den kommenden freien Menschen, der die Rettung bringen kann, weil er nicht wie der Gott, Ausdruck der herrschenden Ordnung, an Verträge gebunden ist. Damit ist die weitere Geschichte der Ring-Handlung angedeutet.

Walküre

(1. Akt:) Im Gewittersturm kommt ein verfolgter, völlig erschöpfter, waffenloser Mann, Siegmund, in Hundings Haus, wo ihn dessen zwangsverheiratete Frau Sieglinde mit einem Getränk labt. Nach Hundings Ankunft stellt sich der Fremde als wölfischer Wehwalt vor, Waise mit schlimmer Kindheit, doch die Musik weiß es besser, Hundung auch, der den Fremden als einen von seiner Sippe verfolgten Feind erkennt. Für die Nacht wird ihm Gastrecht eingeräumt, aber für den nächsten Tag ein Kampf in Aussicht gestellt. Sieglinde, die Hundung mit einem Schlafmittel betäubt hat, erzählt dem waffenlosen Fremden von dem Schwert, das ein Fremder (Wälse alias Wotan) in den Baumstamm rammte und das bislang keiner herauszuziehen vermochte. Dies gelingt Siegmund, der sich als Sohn Wälse herausstellt und als Zwillingsbruder von Sieglinde. Beide erkennen und vereinigen sich in Liebe, woraus später Siegfried als ihr Sohn hervorgehen wird. (2. Akt:) Wotan hatte Siegmund als Retter vor der Nibelungengefahr gezeugt, wird aber nun von seiner Frau Fricka, der Hüterin von Ehe und Sitte, genötigt, den ehebrüchigen und inzestuösen Sohn Siegmund fallen zu lassen und ihn nicht im bevorstehenden Kampf gegen Hundung zu schützen, was Wotan zunächst seiner Lieblingstochter, der Walküre Brünnhilde, aufgetragen hatte. Wotan knickt ein und verändert den Auftrag an Brünnhilde, die Siegmund seinen baldigen Tod verkündet. Da aber dieser nicht ohne Sieglinde nach Walhall möchte,

sondern sie und sich eher töten würde, stellt sich die Walküre gegen den ausdrücklichen Befehl Wotans. Im Kampf zwischen Siegmund und Hunding sorgt aber Wotan dafür, daß seine ihm von Fricka abgetrotzte Zusage eingehalten wird und zerbricht mit seinem Speer Siegmunds Schwert, so dass dieser von Hunding getötet werden kann. Brünnhilde hatte, zu den anderen Walküren zurückgekehrt, Sieglinde mit dem kostbaren ‚Pfand im Leibe‘ und den zerbrochenen Schwertstücken (für eine spätere Verwendung gedacht), zur Flucht vor Wotan verholfen. (3. Akt:) Als Strafe für seine unbotmäßige Tochter Brünnhilde, die eigentlich nur tat, was er selbst tun wollte, aber nicht durfte, versetzt er nach einem langen, musikalisch sehr eindrucksvollen Zwiesgespräch über die Modalitäten der Strafe Brünnhilde auf einem mit Feuer umloderten Berg in einen Dauerschlaf, aus dem nur ein starker, furchtloser Held sie erwecken kann (es wird später Siegfried sein).

Siegfried

(1. Akt:) Der erfinderische Zwerg Mime, der Sieglinde bei der Geburt ihres Sohnes Siegfried beigestanden hatte, möchte seinen Ziehsohn nutzen als späteren Drachentöter, um nach der erhofften Tötung des hort- und ringbesitzenden Fafner (in Drachengestalt passiv in der Neidhöhle liegend: „Ich lieg und besitz“) durch Siegfried selbst in den Besitz des Rings zu gelangen und so herrschen zu können. Dazu versucht er eine Waffe zu schmieden, die aber von dem Naturburschen Siegfried immer wieder zerbrochen wird. In Gestalt eines Wanderers taucht Wotan in Mimes Domizil auf und nötigt diesen zu einer Wissenswette, die Mime verliert, weil er die dritte Frage nicht beantworten kann, wer wohl imstande ist, das zerborstene Schwert Nothung neu zu schmieden für den Kampf mit Fafner. Nachdem Mime das nicht vermochte, schmiedet nun Siegfried selbst Nothung neu aus den zuvor zerspannten Stücken des Schwerts seines Vaters Siegmund und schafft sich (mit dem neuen Verfahren an die Stahlherstellung anspielend) so seine unbezwingbare Waffe. (2. Akt:) Im Wald vor der Neidhöhle, bei der sich auch Alberich und Wotan begegnen, versucht Siegfried vergebens die Sprache des Waldvogels zu verstehen. Mit dem wach gewordenen Fafner kommt es zum Kampf. Siegfried erschlägt ihn und durch Lecken an seinem Blut versteht er jetzt die Sprache des Waldvogels, der ihn vor Mimes geheimen Plänen warnt. Nachdem Siegfried den ungeliebten und intriganten Mime erschlagen hat, macht er sich unter Führung des Waldvogels auf den Weg, das „herrlichste Weib“ zu erringen. (3. Akt:) Auf dem Weg dorthin begegnet er Wotan, der zuvor zu einer letzten, aber vergeblichen Konsultation bei Erda war und sich Siegfried in den Weg stellt. Siegfried zerschlägt mit seinem Schwert Wotans Speer, Symbol der bisherigen Götterherrschaft, und gelangt auf den Feuerfelsen zur schlafenden Brünnhilde, die er erweckt, wobei er nun endlich in der für ihn neuen Erfahrung der Liebe zu einer Frau das Fürchten lernt. Psychologisch sehr feinfühlig wird diese erotische Begegnung in all ihren Ambivalenzen geschildert, bevor die beiden ein Paar werden.

Götterdämmerung

(Vorspiel:) Die Nornen, weibliche Schicksalswesen wie die Moiren und Parzen, versuchen, Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart zu bewältigen, doch der alte Zauber will nicht mehr wirken. Das Seil des Schicksals und damit der Faden der Überlieferung des Wissens reißt. Die alte Weisheit geht zu Ende. (1. Akt:) Nach einem wunderbaren musikalischen Sonnenaufgang verwandelt sich die Szene in das Domizil von Brünnhilde und Siegfried auf dem feuerumloderten Berg. Siegfried, „zu neuen Taten“ aufbrechend, schenkt zum Abschied Brünnhilde den Ring als Liebespfand und erhält von dieser deren Pferd Grane. Nach einer Fahrt auf dem Rhein gelangt er zu den Gibichungen. Dort animiert Hagen, unehelicher Sohn von Alberich, seine Halbgeschwister Gunther und Guttrune, allmählich eine Eheschließung ins Auge zu fassen und avisiert als mögliche Braut Brünnhilde für Gunther und Siegfried als Bräutigam für Guttrune. Der ankommende Siegfried wird durch einen Trank, der ihn Brünnhilde vergessen lässt, für Guttrune entflammt. Um diese zur Frau zu gewinnen, verspricht er Gunther, ihm Brünnhilde zu verschaffen, was mittels Tarnhelm gelingen soll. Sie brechen gleich auf, und Siegfried, in der Gestalt Gunthers, bezwingt Brünnhilde, die zuvor durch ihre Schwester Waltraute vergeblich gewarnt wurde, durch Gewalt. Während der Aktion hält Hagen die ‚Wacht am Rhein‘, indem er im Selbstgespräch befriedigt kundtut, dass die ganze Aktion letztlich seinem Ziel dient, den Ring zu gewinnen. (2. Akt:) Nach durchwachter Nacht, bei dem Hagen von seinem Vater Alberich überflüssiger Weise noch mal aufgefordert wird, den Ring zu verschaffen, kommen die Brauträuber zurück. Hagen und seine Mannen empfangen Gunter mit einem wunderschönen, aber hintergründig ironischen Chorgesang („Heil dir Gunther“). Die geraubte Brünnhilde gewahrt in einer dramaturgisch großartig konfliktreichen Szenerie den Betrug und die Intrigen. In einem gemeinsamen Racheschwur, motiviert durch jeweils unterschiedlichste Interessen, verabreden Brünnhilde, Gunther und Hagen Siegfrieds Tod; das Terzett ist wieder ein musikalischer Höhepunkt. (3. Akt:) Für den nächsten Morgen ist eine Jagd angesetzt, bei der Siegfried umgebracht werden soll. Nachdem Siegfried die Warnung

der Rheintöchter in den Wind geschlagen hat, wird er, durch einen Vergessens- und Wiedererinnerungstrank Hagens zur Erzählung seiner Geschichte mit Brünnhilde veranlasst, von Hagen erschlagen. Während Siegfrieds Leichnam zu Guttrune getragen wird, erklingt die Trauermusik. Der auf dem Ring lastende Fluch findet seine Fortsetzung: Im Streit mit Gunther um den Ring erschlägt Hagen seinen Bruder, bekommt aber nicht den Ring, den Brünnhilde an sich nimmt und nach einem langen Schlussgesang zusammen mit Siegfrieds Leichnam den Feuertod sucht. Mit ihr geht auch Walhall und die durch es repräsentierte Ordnung in Flammen auf. Die Rheintöchter erhalten den Ring und damit das Gold zurück.

Die Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ stellt Wagners weit ausholende, kritische Auseinandersetzung mit der bisherigen menschlichen Gesellschaft dar, wofür er – in Anlehnung an griechische Tragödien-Vorbilder – die germanische Sagen- und Götterwelt als Vorlage benutzte. Der „Held“ und „freie Mensch“ Siegfried sollte wie Prometheus gegen die etablierten Götter kämpfen für eine bessere Ordnung im Einklang mit der Natur. Ring und Gold (Symbole für Macht und Kapital), Verträge und Betrug, Auflehnung und Scheitern eines Helden sind zeitlose mythische Themen, die Wagner verwendet, wobei er im Mythos die geschichtsübergreifende Erzählung vom „Allgemeinmenschlichen“ sieht. So verknüpft er Heldensage und Göttermythos zu einem weltumspannenden Drama, in dem auf der Bühne die bestehende Welt in einem Flammenmeer untergeht, um Platz zu machen für eine neue Ordnung.

Ursprünglich wollte Wagner zunächst nur die bekannte Sage von *Siegfrieds Tod* dramatisch und musikalisch bearbeiten. Dann aber fand er, dass zu viel von der Vorgeschichte fehlte, die nur episch, nämlich in der Erzählung der Nornen, ins Drama eingefügt war. So schrieb er als Ergänzung zum ersten Teil den *Siegfried* (ursprünglich *Der junge Siegfried* genannt). Das reichte immer noch nicht als Vorgeschichte, und so konzipierte er, sich weiter rückwärts „vorarbeitend“, auch noch *Das Rheingold* (ursprünglicher Titel: *Der Raub des Rheingoldes*) und zuletzt *Die Walküre*.

Text und Musik fasste Wagner als eine Einheit auf, die vor allem das „Gefühl“ der Zuhörer ansprechen sollte: Im Musikdrama gehe es, so schon in seinen kunsttheoretischen Schriften, um die „Gefühlswerdung des Verstandes“ (R. Wagner, *Oper und Drama*, S. 63).

[1. Musikbeispiel (alle Musikbeispiele sind entnommen aus der Einspielung des *Ring* von Georg Solti, 1958–1965 aufgenommen): Vorspiel zum *Rheingold*. Erläuterung: Entstehung der Welt musikalisch aus einem Es-Dur-Brummen, das dann in einem „Wellen-Crescendo“ zum Rheingold-Motiv übergeht, eine Entwicklung andeutend. - CD 1, Nr. 1 (1-4.14) (4 Min.)]

Zur Inszenierung

Wie gesagt, ist der Inhalt des *Ring* die Wagnersche Weltdeutung, wonach die bisherige Welt und Gesellschaft bestimmt sind durch den Konflikt zwischen Macht und Liebe, wobei Letztere in dieser Welt scheitert.

Jede Inszenierung, ob hier oder bei anderen Stücken, spiegelt die aktuelle Zeit und gesellschaftliche Situation wider, dies aber gebrochen oder bestimmt durch die jeweilige Perspektive des Interpreten, wobei Allgemeines vom ‚Geist einer Zeit‘ sich verbindet mit den individuellen Besonderheiten, Sichtweisen und Theaterpraktiken des Regisseurs, der im Zeitalter des „Regietheaters“ der letzten Jahrzehnte zunehmend an Einfluss gewonnen hat. Daher die Vielfalt und Vielgestaltigkeit der

diversen Inszenierungen, die zugleich auch immer Anlaß bieten für Streit und Protest beim Publikum und den Rezensenten! Allgemein dürfte dabei gelten: Bei jedem großen Werk ist so viel an impliziten Möglichkeiten enthalten, dass die Interpretations- und Realisierungsversuche nie an ein Ende kommen; und da die gesellschaftlichen Situationen sich ändern, sind immer wieder neue Anläufe der Interpretation zu erwarten und prinzipiell auch legitim. „Werktreue“ kann deshalb nicht heißen, eine Inszenierung müsse das wiedergeben, was sich der Autor und Schöpfer des Werks vermeintlich ‚gedacht‘ hatte, vielmehr gilt es, aus den Erfahrungen und Problemen der jeweiligen Gegenwart heraus das Werk neu zu befragen und neue, in ihm ‚schlummernde‘ Möglichkeiten zu entdecken und zu realisieren.

Erste Versuche, die *Ring*-Welt als Kapitalismus zu deuten, kamen bereits von Georg Bernhard Shaw zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Er hatte in dieser Interpretationsrichtung viele Nachfolger, sowohl etwa in der DDR (z.B. Joachim Hertz bei seiner *Ring*-Inszenierung 1973-1976 in Leipzig), als auch in der BRD, was vor allem für den Chéreau-*Ring* zum Wagner-Jubiläum 1976 gilt, eine Inszenierung, die damals massive Kritik auslöste, aber nur wenige Jahre später zum „Jahrhundert-*Ring*“ geadelt wurde.

[2. Musikbeispiel: *Rheingold*, 2. Szene: „Auf Loge!“ Erläuterung: Wotan und Loge begeben sich hinab nach Nibelheim ins Reich der Nibelungen (Zwerge), um von deren Beherrscher Alberich den Ring zu rauben, den sich der Nibelung als Instrument der Macht geschmiedet hat aus dem von ihm den Rheintöchtern (Nixen als Naturwesen) geraubten Rheingold, was ihm nur möglich war, indem er auf die Liebe verzichtete, was aber gewalttätigen Sex nicht ausschloß. Nibelheim ist als Modell für die Welt des Kapitalismus und seiner Ausbeutungsverhältnisse gedeutet worden. Musikalisch erinnert das Hämmern an das Arbeiten in einem Industrie- oder Bergwerksbetrieb. – CD 2, Nr. 5, 1.2-3.6 (2,5 Min.)]

Zum Castorf-*Ring* von 2013

Daß provokante Inszenierungen, wie es die von Castorf zweifellos war, verrissen wurden, galt auch, wie gesagt, schon für andere Inszenierungen, z.B. – nach dem Chéreau-*Ring* - für Harry Kupfers *Ring* oder für *Tristan und Isolde* von Heiner Müller ebenso wie (im ersten Jahr) für den *Lohengrin* von Hans Neuenfels.

Zum Konzept des Castorf-*Rings*: 2013, im Jahr des 200. Geburtstags von Richard Wagner, wollte Bayreuth einen neuen *Ring* herausbringen. Nach zwei Absagen angefragter Regisseure war Frank Castorf kurzfristig eingesprungen für Wim Wenders und hatte deshalb extrem wenig Vorbereitungs- und Probenzeit. Dass mit der Wahl des enfant terrible der Theaterszene für das ‚hehre‘ Projekt einer *Ring*-Inszenierung im Jubiläumsjahr in Bayreuth für einen die Aufmerksamkeit der Medien fördernden Skandal gesorgt war, konnte man absehen. Außer dieser möglichen Kalkulation ist natürlich auch die ‚Werkstatt Bayreuth‘, anders als die auf ein Abonnement-Publikum angewiesenen Theater- und Opernhäuser, dafür geeignet, bei Inszenierungen noch stärker zu experimentieren.

Die Verrisse von Castorfs *Ring* in einigen mainstream-Medien im letzten Jahr waren, wie bekannt, sehr heftig. Deshalb wollte ich mir gern selbst ein Bild machen und besuchte in diesem Jahr (2014) den *Ring* in Bayreuth. Schon im *Rheingold* wurde klar, dass die negativen Besprechungen weithin daneben lagen, dass es sich vielmehr um eine sehr intelligente Inszenierung handelt, deren Grundidee gegenwartsbezogen und politisch kritisch ist.

Die *leitende Idee*: Das Gold sei heute das Öl, das ‚schwarze Gold‘, um das gekämpft, intrigiert, um das Krieg geführt wird, mindestens ein Bandenkrieg. Das erste Öl wurde in den USA Mitte des 19. Jahrhunderts gefördert, das Rockefeller reich gemacht hat. So spielt *Rheingold* in einer Texaco-Tankstelle mit Motel im mittleren Westen der USA (Bühnenbild für die gesamte Tetralogie: Aleksandar Denic).

[Bühnenbild *Rheingold*]

Dann wurde auch in Aserbaidschan Öl entdeckt und gefördert, und so verlagert sich der Schauplatz der *Walküre* nach Baku im zaristischen Russland, in dem dann auch die revolutionären Bewegungen sich bemerkbar machten. So hatte etwa Stalin während der Zaren-Herrschaft einige Jahre vor der Oktoberrevolution in Baku Streiks in der Ölindustrie organisiert, dokumentiert durch den Abdruck von Stalins „Brief aus Baku“ von 1910 im Programmheft.

[Bühnenbild *Walküre*]

Das Bühnenbild zeigt eine Ölförderanlage, und die bei der versuchten Erstürmung des Ölturms erschossenen Revolutionäre dienen den Walküren als tote Helden, die nach Walhall gebracht werden. Die Herrin Fricka, von Dienern oder Leibeigenen auf Händen hereingetragen, verkörpert gegen Wotan die alte Ordnung, der sich dieser nolens volens fügt, da er ja für die Welt der „Verträge“, die staatliche Ordnung, steht und darum seinen ‚unehelichen‘ Sohn und Hoffnungsträger Siegmund, von dem er sich die Befreiung aus diesen Beschränkungen und Selbstfesselungen erwartete, fallen lassen muß.

Im *Siegfried* sind wir dann im Realsozialismus angelangt.

[Bühnenbild *Siegfried*]

Als Pendant zum amerikanischen, westlich-kapitalistischen Rushmore mit den in Fels gehauenen überdimensionalen Köpfen der amerikanischen Präsidenten von George Washington bis Abraham Lincoln gibt es nun ein die ganze Bühnenwand einnehmendes sozialistisches Rushmore mit den Köpfen von Marx, Lenin, Stalin und Mao als Riesenkulisse im Hintergrund. Davor spielt die Handlung, die uns auf den Ostberliner Alexanderplatz („Exanderplatz“) führt mit Weltuhr, Dönerkiosk, U- und S-Bahn-Eingang.

In der *Götterdämmerung* ist als Kulisse der von dem Künstlerpaar Christo und Jeanne-Claude verhüllte Berliner Reichstag angedeutet, Symbol der (westdeutschen) parlamentarischen Demokratie. Als später die Verhüllung fällt, entpuppt sich das Verhüllte als die New Yorker Börse: Zentrum und Symbol der Gold-, Geld- und Ölherrschaft.

[Bühnenbild *Götterdämmerung*]

Statt „starke Scheite“ lagern dann um die Börse Ölfässer, und Brünnhilde verschüttet am Schluß entsprechend Benzin rings um die Börse, damit das Ganze dann im Feuer von Walhall abgefackelt wird (was - wohl aus feuerpolizeilichen Gründen - dann nicht bühnenreal, sondern nur symbolisch geschieht, mit einem Feuerschein bzw. mit einem kleinen Feuer in einem Ölfaß).

Es wird also der westlich-kapitalistischen eine östlich-realsozialistische Perspektive entgegengesetzt (Baku, Ostberlin, dieses nach der ‚Wende‘), in die freilich die realkapitalistischen Merkmale (Bandenkriminalität, Gewalt, Prostitution, aber auch Esoterik und Woodoo-Zauber) Einzug gehalten haben. Also keine positive Alternative, sondern das kapitalistische (Un-)Wesen zeigt sich auch im ‚gewendeten‘ Realsozialismus, jedenfalls in der bisherigen Realisierung der Ideen der Ikonen des sozialistischen Rushmore, so wie Castorf das sieht. Aber immerhin wird das Bayreuther Publikum damit konfrontiert, dass es durchaus einen Alternativentwurf gab zur westlichen Geschichtsdeutung.

Castorfs *Ring*-Konzept als postmoderne Dekonstruktion: Castorf ist insofern zeitgeist-konform, als seine Deutungsfolie dem postmodernen Denken entspricht: Er ‚dekonstruiert‘, verwirft die Möglichkeit eines – positiv – orientierenden gesellschaftlichen Gesamtentwurfs, verweigert eine kohärente Sinnhaftigkeit, obwohl er natürlich ständig ‚Bedeutungen‘ in diversen Bildern präsentiert. Diese, vor allem über Videos eingeblendet, zeigen mitunter die verschiedenen Ansichten eines Geschehens, von dem der Zuschauer meist nur *eine* – die von ihm erlebte, sichtbare – Seite wahrnimmt. Insofern bringt der postmodern-dekonstruktive Blick auch einen Erkenntnisgewinn: einen Eindruck von der gleichzeitigen Multiperspektivität des Geschehens, von dem wir meist nur eine (die uns zugewandte) Seite sehen, also ‚einseitig‘ wahrnehmen. Und ein ‚Ganzes‘, ein Horizont wird jedenfalls negativ insofern präsentiert, als überall die Gewalt dominant ist: ob beim Kampf ums Gold, ob in vielen Alltagsbeziehungen oder auch darin, dass Liebe fast nur in Gestalt des omnipräsenten Sexes sichtbar ist (die Realisierung des Fluches von Alberich: Absage an die Liebe und Ersetzung durch Lust) – was besonders viele ‚konservative‘ Betrachter auf die Palme gebracht hat, die sich nicht von der Regie alles ‚kaputt machen‘ lassen wollen, sondern lieber einfühlend im Wohlig-Positiven schwelgen; die lieber ‚romantisch glotzen‘ (Brecht) möchten, als ständig verfremdend aus ihrem Hang zum ‚Affirmativen‘ gerissen zu werden.

Immer wieder wird auch eine ‚politisch-soziale Komponente‘ sichtbar gemacht: Ob bei der den Eisenstein-Film „Panzerkreuzer Potemkin“ zitierenden großen Freitreppe von Odessa mit dem herabrollenden Kinderwagen; ob bei den von den „Mannen“ in der *Götterdämmerung* hoch gehaltenen Schildern „Hunger“; ob bei dem Döner-Kiosk mit der farbigen Migrantin, die im Kiosk angestellt ist; ob bei dem Obdachlosen daneben, der von Siegfried brutal malträtirt wird; vor allem aber mit der durchgängigen stummen Figur (gespielt vom wie Castorf aus der DDR stammenden Regieassistenten und Dramaturg Patric Seibert, dessen Großvater in der Nazizeit in die SU emigriert war), welche die diversen ‚niedrigen‘, aber notwendigen Alltagstätigkeiten verrichtet oder die namenlosen Kämpfer, sozusagen die ‚Arbeiterklasse‘ repräsentiert; dieser allgegenwärtige Statist stürzt z.B. bei der Freitreppe mit einer roten Fahne herab, wird dann überfahren und blutüberströmt in den Kofferraum des Mercedes geworfen, den die Rheintöchter von Wotan übernommen haben. (Das Unverständnis für diese interessante Figur zeigt z.B. eine Besprechung aus der „Welt“ vom 2. 8. 2014, wo es heißt: der verschiedene Statistenrollen spielende Patric Seibert wirke „wie eine ironische Variante des Untermenschen“.)

Es ist – hier gab es keinen Dissens - ein *Ring* mit großartiger Musik: am Orchesterpult stand der Russe Kirill Petrenko; in der Art, wie er beim Schlussapplaus

zurückhaltend, fast schüchtern vor den Vorhang kommt, ist er das Gegenteil der großen Dirigenten-Gurus.

Zur Aufnahme (Rezeption) des *Rings* beim Publikum und der Presse

Die Buh-Rufer, im letzten Jahr mit Trillerpfeifen ausgerüstet, um ihre Wut auf die Inszenierung lautstark zum Ausdruck zu bringen, waren dieses Jahr (im Vergleich zur Premiere 2013) offenbar deutlich in der Minderheit. Daß viele 'Alt'-Wagnerianer toben und von Bayreuth künftig wegbleiben wollen, muß ja nicht so schlimm sein. Das Publikum hat sich, laut Bayreuther Zeitungsartikeln, schon deutlich verjüngt und verändert, nicht zuletzt durch die verstärkte Nutzung der Online-Buchung. Während Erstbesucher der Festspiele bisher nur jeweils 5 Prozent ausmachten, sollen es dieses Jahr schon 20-30% gewesen sein. Natürlich ist das Ganze, was die Eintrittspreise angeht, nach wie vor eine Sache der Gutbetuchten - kein Wunder in einer kapitalistisch organisierten Kultur und entsprechender Preisbildung, also das Gegenteil von Wagners Hoffnung, wonach auch das 'normale Volk' ohne die Hürde entsprechender Eintrittspreise sich seine Musikdramen anschauen können sollte, woraus ja bereits bei den ersten Festspielen 1876 angesichts des Riesendefizits nichts geworden ist.

Kritisches: Kritisch anzumerken ist, dass es immer wieder lange Passagen gibt, bei denen man sich fragt, was die gezeigte Szene denn zum besseren Verständnis des Werks beiträgt, welche neuen Einsichten, Erkenntnisse, Perspektiven und Fragen jeweils durch die Inszenierung eröffnet werden. Vielleicht gibt es da auch Grenzen des Wagnerschen Stoffs für die Aktualisierung, für die Politisierbarkeit, ein Punkt, über den man noch genauer nachdenken müsste, wenn man allgemeiner die Frage nach dem möglichen Ertrag der Wagnerschen Werke für heute stellt. Damit ist das prinzipielle Problem der Aktualisierbarkeit vergangener Opern- und Theater-Werke für die jeweils Heutigen berührt, die Frage nach dem darin enthaltenen ‚Unabgegoltenen‘ (Bloch), das jeweils aus der aktuellen Gegenwart heraus neu ‚freizusetzen‘ oder zu (er-)finden wäre, neue Möglichkeitshorizonte eröffnen könnte für die Erkenntnis der jeweiligen Wirklichkeit und des eingreifenden Handelns in ihr.

Bilanz: „Wie also mit dem schwierigen ‚Wagner-Komplex‘ umgehen?“ Geeignet für den Umgang mit Widersprüchen ist bekanntlich die dialektische Methode. So wird man einen Weg suchen müssen, der weder die hochproblematischen Seiten Wagners ignoriert oder schön redet, noch aber auch ihn einfach als Vorläufer Hitlers und der Nazis einordnet und damit sein Werk pauschal in den Orkus verdammt, wie das z.B. ein Interpret wie Hartmut Zelinsky tut, der Wagner zum Wegbereiter des Holocaust macht. Für ein dialektisches Herangehen an dieses widersprüchlich-problematische und zugleich großartige Werk gibt es durchaus auch unter Linken und Marxisten einige Gewährsleute. Zum Schluß sei Thomas Mann zitiert, der zeit seines Lebens ein feines Gespür für diese Widersprüchlichkeiten von Wagner besaß, der das Hin- und Her-Gerissensein zwischen der Einsicht in das Bedenkliche und Verführerische und zugleich der Faszination durch diesen „Zauberer“ kannte und benannte. In einem Vortrag von 1938 „*Richard Wagner und der Ring des Nibelungen*“ in der Aula der Universität Zürich sagte er: „Der ungeheure, man kann sagen planetarische Erfolg, den die bürgerliche Welt, die internationale Bourgeoisie dieser Kunst dank gewisser sinnlicher, nervöser und intellektueller Reize, die sie bot, bereitete, ist ein tragikomisches Paradox und darf nicht vergessen machen, daß sie einem ganz anderen Publikum zgedacht ist und sozialsittlich weit hinauszielt über

alle kapitalistisch-bürgerliche Ordnung in eine von Machtwahn und Geldherrschaft befreite, auf Gerechtigkeit und Liebe gegründete, brüderliche Menschenwelt.“
(Wikipedia-Artikel: Richard Wagner, abgerufen am 29.9.2014)

...

Weitere Musikbeispiele aus dem „Ring“

Aus Zeitgründen konnten aus den insgesamt 16 Stunden Musik des *Ring* nur ca. 30 Minuten ausgewählt werden. Das - natürlich subjektive - Auswahlkriterium war: Es sollten möglichst charakteristische, für die Handlung zentrale und zugleich musikalisch interessante Stellen sein. Nach den bereits gehörten Stellen aus dem *Rheingold* sollen jetzt noch einige aus der *Götterdämmerung* folgen.

[3. Musikbeispiel: *Götterdämmerung*. Vorspiel: Nornenszene. Erläuterung: Die Nornen (in den nordischen Sagen entsprechen sie den griechischen Moiren oder römischen Parzen als Schicksalsgöttinnen) erzählen das Schicksal der alten, noch naturbestimmten Welt, vom mythischen Beginn bis zu ihrem Ende, deren Untergang bereits damit vorprogrammiert war, daß Wotan zerstörerisch aus der Weltesche einen Ast herausriß und in diesen die Gesetze (Runen) einschchnitt, womit gleichsam die Entwicklung der Zivilisation mit ihren Problemen begann. Mit dem sich abzeichnenden Ende der alten Welt endet auch das mythische Weisheits-Wissen, sichtbar darin, daß das Seil der Nornen (sozusagen die Weitergabe traditionellen Wissens) riß. Musikalisch gehört die Erinnerung an die noch unbeschädigte Natur für mich zu den schönsten Stellen. – CD 1, Nr. 1, 1-5.2 (5 Min.)]

[4. Musikbeispiel: Beginn 1. Akt: Hagen: „Hier sitz ich zur Wacht“. Erläuterung: Während Siegfried und Gunther durch Hagens Intrige, der als Alberichs Sohn den Ring gewinnen will, zum Walkürenfelsen unterwegs sind – von dort soll Brünnhilde mittels Täuschung (Tarnhelm) und Gewalt entführt und als Gunthers Frau zu den Gibichungen gebracht werden, wofür dann Siegfried zum Lohn für seinen Brautraub Guttrune, Gunthers Schwester, zur (neuen) Frau erhalten soll -, bewacht Hagen die Gibichungen-Halle und macht im düsteren Selbstgespräch klar, dass die beiden, die ‚freien Söhne‘, seine Werkzeuge sind und für ihn den Ring holen. – CD 2, Nr. 4, 1-4.30 (4,5 Minuten)]

[5. Musikbeispiel: 2. Akt: „Heil dir Gunther!“ Erläuterung: Der Chor der „Mannen“, Hagens Garde, empfängt Gunther und seine geraubte Braut. Die pomphafte und zugleich wunderschöne Chor-Musik, die das Gewaltverbrechen veredelt und schönert, verweist subtil ironisch auf die Hohlheit dieses Wohlklangs (wie auch schon am Ende des *Rheingold* beim Einzug der Götter in ihre durch Raub finanzierte neugebaute Burg Walhall). – CD 3, Nr. 4, 0-1,2 (1 Min.)]

[6. Musikbeispiel: 3. Akt: Trauermusik nach Siegfrieds Ermordung durch Hagen. Einer der eindrucksvollsten Orchesterstücke des ganzen *Ring*. – CD 4, Nr. 8, 1-5 (5 Min.)]

[7. Musikbeispiel: Schluß des 3. Aktes: „Fliegt heim ihr Raben“. Erläuterung: Aus Brünnhildes Schlussgesang zum Ende der *Götterdämmerung*, bei der die alte Götterwelt Walhalls in einem Weltenbrand untergeht, das zum Ring als Machtmetapher geschmiedete Rheingold wieder an die Rheintöchter zurückgelangt, die Natur (der Rhein) wieder bekommt, was ihr gehört. Am Schluß erklingt wieder das Erlösungsmotiv, das erstmalig zu Beginn des 3. Aktes der *Walküre* zu hören war im Zusammenhang mit Sieglinde, die mit Siegfried schwanger ist, der ja als kommender neuer Mensch die Götterwelt mit ihren Zwängen und Selbstfesselungen ablösen soll, aber in dieser Welt scheitert. So endet der *Ring* im großen Widerspruch zwischen dem Scheitern auf der Ebene der Handlung und der Hoffnung auf der Ebene der Musik. – CD 4, Nr. 15, 3-8 (6 Min.) – Alle Musikbeispiele zusammen dauern ca. 30 Min.]

...

Anhänge zu Einzelaspekten (einiges auch aus Wikipedia-Artikeln):

• Aus Wagners Schrift „Die Revolution“, 1849:

„Sehen wir hinaus über die Länder und Völker, so erkennen wir überall durch ganz Europa das Gären einer gewaltigen Bewegung, deren erste Schwingungen uns bereits erfasst haben, deren volle Wucht bald über uns hereinzubrechen droht.“
(Richard Wagner, Dichtungen und Schriften, Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, hg. von Dieter Borchmeyer, Insel-Verlag, Ffm 1983, Bd. 5, S. 234) So beginnt Wagner

seine erste „Revolutions-Schrift“. Er zeigt Verständnis für das Zögern der arbeitenden Menschen, sich in den revolutionären Kampf einzureihen und appelliert an sie, die Tausenden wahrzunehmen, die der Revolution, „der neuen Sonne entgegenharren! Betrachte sie, es sind deine Brüder, deine Schwestern, es sind die Scharen jener Armen, jener Elenden, die bisher vom Leben *nichts* gekannt als das *Leiden*, die Fremdlinge waren auf dieser Erde der Freude; sie alle erwarten die Revolution, die dich ängstigt, als ihre Erlöserin aus dieser Welt des Jammers, als die Schöpferin einer neuen, für *alle* beglückenden Welt! Sieh hin, dort strömen Scharen heraus aus den Fabriken; sie haben geschafft und erzeugt die herrlichsten Stoffe – sie selbst und ihre Kinder sind nackt, sie frieren und hungern, denn nicht *ihnen* gehört die Frucht ihrer Arbeit, dem Reichen und Mächtigen gehört sie, der die Menschen und die Erde sein *eigen* nennt.“ (ebd. 237. – Hervorhebungen jeweils im Original.)

- In den Aufzeichnungen „**Das Künstlertum der Zukunft**“ (1849) beginnt er mit einem Abschnitt „Zum Prinzip des Kommunismus“. Darin heißt es u.a.: „Ihr glaubt, mit dem Untergange unserer jetzigen Zustände und mit dem Beginn der neuen kommunistischen Weltordnung würde die Geschichte, das geschichtliche Leben der Menschen aufhören? Gerade das Gegenteil, denn dann wird wirkliches, klares geschichtliches Leben erst beginnen, wenn die bisherige sogenannte historische Konsequenz aufhört, welche sich in Wahrheit und ihrem Kerne nach auf Fabel, Tradition, Mythos und Religion begründet, auf Herkommen und Einrichtungen, Berechtigungen und Annahmen, die in ihren äußersten Punkten keineswegs auf geschichtliches Bewusstsein, sondern auf (meist willkürlich) mythischer, phantastischer Erfindung beruhen, wie namentlich die Monarchie und der erbliche Besitz.“ (ebd. 242f)

- In „**Die Kunst und Revolution**“, ebenfalls von 1849 (ebd. 273ff), sieht er vor allem in der Kunst der Griechen eine Leitorientierung. Dagegen habe die Kunst sich hierzulande mehr und mehr „verkauft“: „Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten. Aus dem Herzen unserer modernen Gesellschaft, aus dem Mittelpunkt ihrer kreisförmigen Bewegung, der Geldspekulation im Großen, saugt unsere Kunst ihren Lebenssaft, borgt sich eine herzlose Anmut aus den leblosen Überresten mittelalterlich ritterlicher Konvention, und lässt sich von da [...] zu den Tiefen des Proletariats herab, entnervend, entsittlichend, entmenschlichend überall, wohin sich das Gift ihres Lebensaftes ergießt.“ (ebd. 285) Die Kunst sei zu einer „Ware“ (ebd. 288) verkommen, einzig zum Geld- und Ruhmerwerb. Und weiter: Wenigstens müsste das Publikum „*unentgeltlichen Zutritt* zu den Vorstellungen des Theaters haben.“ (ebd. 292)

In seinen Revolutionsschriften hat Wagner Formulierungen gefunden, die bisweilen durchaus an die Sprache des „Kommunistischen Manifests“ von Marx und Engels erinnern, auch wenn ihnen deren analytische Stringenz fehlt. Mit seinen Thesen, dass für diese Gesellschaft das Geld und der Gelderwerb an die Stelle der Religion getreten seien, verknüpfte er seine allgemeine Sozialkritik mit seiner Kultur- und Kunstkritik.

- **Gesellschaftskritik im „Ring des Nibelungen“**

Zeitgeschichtlicher Hintergrund für die Entstehung des *Rings* sind insbesondere die Jahre 1848 und 1849. Spürbar ist die Atmosphäre eines allgemeinen Aufbruchs in

den Ländern des Deutschen Bundes, die von revolutionären, von demokratisch-republikanischen und auch von sozialistisch-kommunistischen Bestrebungen geprägt war. Es war die Zeit, in der Marx und Engels das kommunistische Manifest veröffentlichten, Michael Bakunin bei der revolutionären Erhebung in Dresden agierte, Ludwig Feuerbach mit seiner Religionskritik Furore machte, die Bedeutung der Sinnlichkeit und „die Freiheit des Denkens“ propagierte oder in der Proudhon verkündete: „Eigentum ist Diebstahl!“ In dieser Periode konzipierte Wagner für die Bühne gleichzeitig zwei Musikdramen, in denen es um Macht, Besitz und Unfreiheit ging: zum einen *Siegfrieds Tod*, zum anderen das fünfaktige Drama *Jesus von Nazareth*. In letzterem agiert Jesus als Sozialrevolutionär, der gegen den „Sündenfall“ kämpft, welcher darin bestünde, dass sich die Menschen im Laufe der Geschichte von der Natur entfernt und sich Eigentum und Gesetze geschaffen haben. Statt den „Naturzustand“ gebe es nun den Staat mit einer (Un)-Rechtsordnung. Zu Gunsten der Reichen sei aus Gott die Industrie geworden, in der der Arbeiter ausgebeutet werde. Diese Zustände gälte es, durch den „freien Menschen“ zu überwinden, d. h. die Götter (die Herrschenden) müssen vernichtet werden. In einer neuen Ordnung könne man dann auch ohne Gesetze glücklich werden. Wagner nahm aber dann Abstand von diesem „Jesus-Drama“ und konzentrierte sich zunehmend auf seinen „alternativen“ Helden Siegfried.

Die mythologische Dimension des *Ring* bot in der Folge viele Interpretationsmöglichkeiten. So griff z.B. *George Bernard Shaw* den Gedanken auf, dass der *Ring* ein Drama der Gegenwart sei und nicht eines aus sagenhafter Vorzeit. Er interpretierte beispielsweise eine der Schlüsselszenen mit Alberich, als dieser von den Rheintöchtern verspottet wird und dann nach dem Gold greift, wie folgt:

„Es ist so, als ob ein armer, gewöhnlicher, ungehobelter Bursche sich erbötig machte, eine Rolle in der aristokratischen Gesellschaft zu spielen, und mit dem Bescheid abgefertigt werden würde, nur als Millionär könne er jemals hoffen, sich diese Gesellschaft gefügig zu machen, sich eine schöne und kultivierte Frau zu kaufen. Die Wahl wird ihm aufgezwungen. Er schwört der Liebe ab, wie Tausende von uns täglich der Liebe abschwören. Im gleichen Augenblick ist das Gold in seiner Gewalt und er begibt sich sogleich ans Werk, die Macht des Goldes zu nutzen.“
(George Bernard Shaw, *Wagner-Brevier* [1898]. 11. Auflage. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, S.)

Franz Wilhelm Beidler (1901–1981), vom ‚Wagner-Clan‘ später verstoßener Sohn der ersten (unehelichen) Wagnertochter Isolde (und somit erster Enkel Richard Wagners; zu Beidler gab es 2014 in Bayreuth übrigens eine Ausstellung), interpretierte den *Ring* als ein Werk, das wie aus einem Extrakt des Jahrhunderts zusammengebraut sei: „Ein neuer Dante formt hier die gewaltige Anklage gegen das Prinzip, das die Welt seiner Zeit umgestaltet, formt das künstlerisch-seherische Gegenstück zur politischen Aktion eines Bakunin, zur wissenschaftlichen Kritik eines Karl Marx [...]; der verborgene Sinn des Zeitgeschehens wird in künstlerischer Vision aufgedeckt.“ Weiter schreibt Beidler: „Die komplizierten Schachtanlagen und Hüttenwerke des Ruhrgebietes etwa vereinfachen sich zu den Werkstätten Nibelheims, die Anonymität des Kapitals, die Unsicherheit des Aktionärs enthüllt sich im verschleierte Tarnhelm. Die dämonische Kraft des Ringes, d. h. des kapitalistischen Macht- und Profitstrebens, durchdringt alle Beziehungen, löst alle Bindungen, Rechte und Sitten auf. Die von altersher herrschenden Gewalten – hier heißen sie Götter – verstricken sich im kapitalistischen Gestrüpp, und die Welt wartet auf den Menschen. Auf den Menschen, der durch Verzicht auf Besitz und Gewinn die Kraft zur befreienden Tat

findet und Götter und Zwerge ablöst.“ (Zitiert bei Dieter Borchmeyer: Richard Wagner, Ahasvers Wandlungen, Ffm 2002, S. 523)

Franz. W. Beidler bezeichnete „seinen Großvater“ als „sozialrevolutionären Dichterkomponisten“. Das Sozialrevolutionäre wandelte sich allerdings im Laufe seines Lebens. Zuerst sollte der Erneuerer Siegfried – der freie Mensch – nach der Zerstörung der alten Welt, Wotan beerben und eine bessere Weltordnung aufbauen. Als Wagner jedoch während seiner Arbeiten am *Ring* die Philosophie Arthur Schopenhauers kennenlernte, bestimmte ihn zunehmend eine resignative Weltsicht. Im späteren Verlauf seines Lebens (vgl. die sog. Regenerationsschrift „Religion und Kunst“, 1880, abgedruckt bei Borchmeyer, a.a.O., Bd. 10, 117ff) wurde Wagner zum „Regenerierer“. Er hoffte, „den Verfall der Menschheit“ mit Hilfe der Kunst aufhalten zu können („Man könnte sagen“, so beginnt seine Schrift „Religion und Kunst“, „dass da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei[,] den Kern der Religion zu retten“, um die in den mythischen Symbolen „verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.“ Ebd. 117) und verdeutlichte seine Intention einerseits mit dem Erlösungsmotiv am Ende der *Götterdämmerung*, andererseits mit seinem letzten Werk *Parsifal* von 1882.

• Inszenierungen (Auswahl)

1876 – Uraufführung des vollständigen Werks in der Inszenierung Richard Wagners in Bayreuth
1951 – Erste *Ring*-Inszenierung in Bayreuth nach dem Zweiten Weltkrieg unter Wieland Wagner, Dirigent: Herbert von Karajan.

1973–1976 – Inszenierung von Joachim Herz am Opernhaus Leipzig

1976 – Inszenierung zum 100-jährigen Bestehen der Bayreuther Festspiele durch den französischen Regisseur Patrice Chéreau, Dirigent: Pierre Boulez

1985–1987 – Inszenierung durch Ruth Berghaus an der Oper Frankfurt, Dirigent: Michael Gielen

1988 – Inszenierung von Harry Kupfer in Bayreuth, Dirigent: Daniel Barenboim

1999/2000 – Inszenierung durch vier verschiedene Regisseure an der Staatsoper Stuttgart: Joachim Schlömer (Das Rheingold), Christof Nel (Die Walküre), Jossi Wieler und Sergio Morabito (Siegfried), Peter Konwitschny (Götterdämmerung),

Dirigent: Lothar Zagrosek

2007/2009 – Inszenierung durch Carlus Padrissa mit der katalanischen Theatertruppe La Fura dels Baus im Palau de les Arts Reina Sofía von Valencia / Maggio Musicale Fiorentino, Dirigent: Zubin Mehta.

2013 – Inszenierung durch Frank Castorf für die Bayreuther Festspiele, Dirigent: Kirill Petrenko.

• Einspielungen (z.B.)

Wiener Philharmoniker unter Georg Solti, 1958–1965 im Wiener Sphiensaal aufgenommen.

Das Rheingold: George London (Wotan), Kirsten Flagstad (Fricka), Set Svanholm (Loge), Gustav Neidlinger (Alberich), Paul Kuen (Mime), Walter Kreppel (Fasolt), Kurt Böhme (Fafner), Jean Madeira (Erda). (Aufgenommen 1958)

Die Walküre: James King (Siegfried), Régine Crespin (Sieglinde), Gottlob Frick (Hunding), Hans Hotter (Wotan), Birgit Nilsson (Brünnhilde), Christa Ludwig (Fricka). (Aufgenommen 1965)

Siegfried: Wolfgang Windgassen (Siegfried), Birgit Nilsson (Brünnhilde), Hans Hotter (Wanderer), Gerhard Stolze (Mime), Gustav Neidlinger (Alberich), Kurt Böhme (Fafner), Marga Höffgen (Erda), Joan Sutherland (Waldvogel). (Aufgenommen 1962)

Götterdämmerung: Birgit Nilsson (Brünnhilde), Wolfgang Windgassen (Siegfried), Gustav Neidlinger (Alberich), Gottlob Frick (Hagen), Claire Watson (Gutrune), Dietrich Fischer-Dieskau (Gunther), Christa Ludwig (Waltraute), Lucia Popp (Woglinde). (Aufgenommen 1964)

• Literatur zum *Ring*

Udo Bermbach (Hg.): „*Alles ist nach seiner Art*“. *Figuren in Richard Wagners "Der Ring des Nibelungen"*. Metzler: Stuttgart/Weimar 2001.
 Nora Eckert: *Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001*. Europäische Verlagsanstalt: Hamburg 2001
 Sven Friedrich: *Richard Wagner, Werke, Schriften und Briefe. Digitale Bibliothek, Berlin 2004*
 Sven Friedrich: *Richard Wagners Opern. Ein musikalischer Werkführer*, Beck: München 2012
 Lorio: *Loriots kleiner Opernführer: Der Ring des Nibelungen*. Diogenes: Zürich 2003
 Hans Mayer: *Anmerkungen zur Richard Wagner*. Suhrkamp: Ffm 2004
 Ernst von Pidde: *Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen‘ im Lichte des deutschen Strafrechts*. Ullstein (Lizenzausgabe): Berlin 2003
 George Bernard Shaw, *Wagner-Brevier* [1898]. 11. Auflage. Suhrkamp: Ffm 2004
 Peter Wapnewski: *Der Ring des Nibelungen. Richard Wagners Weltendrama*. Piper: München 1998

Aus der unübersehbaren Literatur zu Wagner allgemein hier nur einen aktuelleren Titel:

Heft-Schwerpunkt „Richard Wagner“: Aus Politik und Zeitgeschichte, 63. Jg., 21-23/2013, 21.5.13.
 Darin u.a.:
 Martin Geck, Lassen sich Werk und Künstler trennen? Essay, S. 3-7
 Udo Bermbach, „Die große Menschheitsrevolution“. Wagners politisch-ästhetische Utopie und ihre Interpretation, S. 8-15
 Sven Oliver Müller, Richard Wagner als politisches und emotionales Problem, S. 16-22
 Dieter Borchmeyer, Richard Wagners Antisemitismus, S. 23-29
 Hanns-Werner Heister, Eigenständigkeit und Engagement. Zu den politischen Dimensionen von Musik. Essay, S. 42-46.

Auszüge aus dem Wagner-Heft „Aus Politik und Zeitgeschehen“, 21.5. 2013

Udo Bermbach, „Die große Menschheitsrevolution“. Wagners politisch-ästhetische Utopie und ihre Interpretation, 8-15

Bermbach geht aus von den Revolutionsschriften Wagners aus dem Jahr 1849 und sieht darin eine große Nähe z.B. zum Kommunistischen Manifest von Marx und Engels. Sein Kunstkonzept sei auf dieser revolutionären Haltung aufgebaut und als Gegenentwurf gedacht gewesen „für eine Welt, in der die Kunst an Stelle der Politik das entscheidende Medium einer neuen Vergemeinschaftung sein sollte.“ (8) Mit anderen verbanden Wagner „die fehlgeschlagenen Hoffnungen deutscher Intellektueller, im Zeitalter der sich bildenden Nationalstaaten nach dem Sieg über Napoleon ein gemeinsames Deutsches Reich aufzurichten“ (9). Die Orientierung an einer deutschen Kulturnation, in der die Musik eine besondere Rolle spielte, sei kompensatorisch an die Stelle einer nicht erreichten politischen oder Staatsnation getreten. Schon Friedrich Schiller habe mit seinen Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ die Kunst gegen die Politik ausgespielt, ein Gedanke, der sich später bei Wagner in seinem Wunsch nach einer „ästhetischen Weltordnung“ wiedergefunden habe. (10) Die Vorstellung einer durch die Kunst sich harmonisierenden Gesellschaft sei den deutschen Bildungsschichten sympathisch gewesen, was sich auch bei Wagner zeige. Zusätzlich zum Motiv einer Kompensation versagter politischer Einheit durch Kunst und Kultur benennt Bermbach die Verunsicherungen und Ängste, die mit der Industrialisierung und dem mit ihr verbundenen tiefgreifenden sozialen Wandel im 19. Jh. verbunden waren. Die Flucht in die einheitsstiftende Kunst erschien, etwa bei den Romantikern, als *ein* Weg, auf die erfahrenen tiefgreifenden Wandlungsprozesse zu reagieren. Und gemäß Schopenhauer, den Wagner später für sich entdeckte, antizipiere gerade die Musik eine bessere Welt. Doch die Überbietung der Politik durch die Kunst musste dieser zwangsläufig Aufgaben aufbürden, die in der Regel Sache der Politik waren,

womit die Kunst politisiert und überfordert wurde (11). Nach Wagners Tod verengte sich in der von Bayreuth ausgehenden Politik (befördert durch seine Frau Cosima, durch den Schwiegersohn und Rassentheoretiker Houston Stewart Chamberlain, durch Hans von Wolzogen, von 1878 bis 1938 Redakteur und Herausgeber der „Bayreuther Blätter“, durch den Sohn Siegfried und dessen Frau Winifred) dann die Interpretation seines Denkens zunächst auf ein nationales und später auf ein „arisch“ verstandenes „Deutschtum“; Wagner wurde rassistisch eingefärbt. (12) Indem Stichworte Wagners aufgenommen wurden, sei dieser zugleich systematisch verfälscht worden. (13)

Sven Oliver Müller, Richard Wagner als politisches und emotionales Problem, 16-22

„Die Aneignung seines Werkes stand in einem Wechselverhältnis von affirmativen Wiederholungen und kontroversen Neuschöpfungen. Vielleicht lag genau in diesem Spannungsverhältnis eine der Ursachen des Erfolgs. Der Wagner-Mythos hielt keine unverrückbaren Deutungen bereit, sondern funktionierte offenbar stets durch seine Vieldeutigkeit. Das Werk ließ sich nicht nur leicht weitererzählen, sondern auch den Veränderungen der deutschen Gesellschaft anpassen. [...] Die Wagner zugeteilten öffentlichen Rollen folgten größtenteils dem Wandel der deutschen Gesellschaft – und triumphierten und scheiterten mit ihr.“ (16) „Wagners Werk vermittelt keine verbindliche Weltsicht. Seine Botschaft bleibt deutungs offen und unbestimmt. Genau das aber ermöglicht einen Blick auf die zahlreichen, oft widersprüchlichen Rezeptionsweisen.“ (17) „Die Musik, die Sprache, die Handlung und die Bilder der einzelnen Musikdramen bewirken damals wie heute intensive und konflikträchtige Gefühle. [...] Wagners Werk bietet offenbar zu viel, als dass es emotional eindeutig begriffen werden könnte. Auch deshalb enthält es so zahlreiche Identifikationsmöglichkeiten.“ „Wahrscheinlich beging auch die demokratische Linke einen Fehler, indem sie bis in die 1960er Jahre hinein Wagner bereitwillig dem nationalistischen und rechtskonservativen Lager ‚überließ‘, ihn dann aber umso engagierter für sich beanspruchte.“ (17) Nach 1945 „spielte man unter grundlegend gewandelten politischen Strukturen in der Bundesrepublik und in der DDR dieselben Opern mit neuen ästhetischen und gesellschaftlichen Deutungen.“ (18) Müller verdeutlicht seine Thesen durch die genauere Untersuchung der Meistersinger-Inszenierung von 1924 und dem ‚Jahrhundertring‘ von Chéreau 1976 (19ff). Zu den Reaktionen auf diesen Ring gehörten Vorwürfe wie: „Wer sich zum Marxismus bekennt, ist und bleibt Ideologe.“ (21) Müller betont: „Die Auseinandersetzungen und Skandale um bestimmte Wagner-Produktionen offenbarten die Grenzen zwischen verschiedenen Wertesystemen, die zu den jeweiligen Zeiten durch die deutsche Gesellschaft verliefen und in expressiven Auseinandersetzungen um die Interpretationen des Wagnerschen Werkes ausgetragen und mitunter neu verhandelt werden konnten. [...] Vielleicht liegt auch darin der Erfolg Richard Wagners begründet, dass der Umgang mit ihm ein Bestandteil der Wandlungen, auch der sich wandelnden Selbstdeutungen der Deutschen im 20. Jahrhundert war. Die Geschichte der Wagner-Rezeption lässt sich daher schreiben als eine ‚musikalische deutsche Gesellschaftsgeschichte‘“ (21f). „Beobachten lassen sich in diesem Aushandlungsprozess Konservatismus, zaghafte Erneuerungsversuche und rapide Brüche. [...] Es sind die Hörer und Zuschauer, die Politiker und Journalisten, die aus Wagner das gemacht haben, was er wurde und was er heute ist. Richard Wagner ist all das, als was er angesehen wurde, sein Werk alles, was über 150 Jahre darauf projiziert wurde.“ (22)

Erst seit „etwa 25 Jahren beginnt Wagner in Deutschland ‚normal‘ zu werden. Denn mit der Pluralisierung der Deutungsangebote und der gleichzeitigen Fragmentierung der bürgerlichen Kultur schwand zwar nicht die politische Brisanz der Musik insgesamt, wohl aber die politische Brisanz der Kunstmusik.“ Als Beispiel für die ‚Normalisierung‘ Wagners, d.h. für sein Eingehen auch in die Alltagskultur, verweist Müller auf eine „CD mit dem Titel ‚Walking mit Wagner‘, die dem sportlichen Zeitgenossen Ratschläge gibt, wie das Anhören bestimmter Stücke des ‚Meisters‘ beim schnellen Gehen die Gesundheit und Lebensqualität verbessert. Der Bogen auf dieser CD reicht vom ‚Warm Up‘ (*Walkürenritt*) bis hin zur ‚Relaxation‘ (*Isoldes Liebestod*). Auf der Hülle ist zu lesen: ‚Die wunderschönen Stücke auf dieser CD entstammen dem Werk des genialen Komponisten Richard Wagner (1813-1883). Wer den energiegeladenen und wohltuenden Klängen beim Walken in freier Natur lauscht, wird erstaunt sein, wie leicht der Boden unter den Laufschuhen wird.“ (22)

Dieter Borchmeyer, Richard Wagners Antisemitismus, 23-29

Ohne den Antisemitismus Wagners zu leugnen, versucht Borchmeyer, in genauer Auswertung diverser Quellen, eine differenzierende Sicht auf diesen prekären Problemkomplex. Wagners Verhältnis zum Judentum nehme im Laufe der Jahre „immer mehr Züge eines Verfolgungswahns an, der durch keinerlei Fakten gedeckt ist (seine Hauptwidersacher waren so gut wie niemals Juden, umgekehrt hat er aber von jüdischen Freunden, Mentoren und Anhängern immer wieder bedeutende Unterstützung erfahren), so dass man von einer regelrechten Obsession reden kann.“ (23) Seine ablehnende Haltung gegenüber dem Judentum tauche in seinen schriftlichen Äußerungen erst um 1850 auf und versammelte Argumente, die damals weit verbreitet waren. „Auch die sogenannten Jungdeutschen, die linkshegelianische und sozialistische Bewegung waren von antijüdischen Vorurteilen nicht frei.“ (24) Der Begriff des Antisemitismus, „erst 1879 durch das Pamphlet ‚Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum‘ von Wilhelm Marr als Kampfbegriff zum Schlagwort geworden“, sei im Unterschied zur ‚traditionellen‘ Judenfeindschaft erst aus den gesellschaftlichen Entwicklungen der 1870er Jahre erklärbar und stelle eine Reaktion dar auf die inzwischen erfolgte partielle politische und soziale Gleichstellung der Juden (so in der Verfassung des Norddeutschen Bundes vom 3. Juli 1869, die zwei Jahre später zum Reichsgesetz erklärt wurde). „Erst im Jahr der Reichsgründung werden die letzten Ghettos geschlossen.“ Die antisemitische Bewegung seit den 1870er Jahren, „die im nun geeinten deutschen Reich Ausfluss des neuen nationalen Identitätsgefühls und der aus ihm resultierenden Abwehr von ‚Fremdgruppen‘ ist, sucht den historischen Prozess der jüdischen Assimilation rückgängig zu machen, strebt die Juden wieder in eben die Separation zurückzudrängen, welche gerade der Erklärungsgrund für die traditionelle Judenfeindschaft gewesen ist.“

„Wagners Aufsatz von 1850 steht auf der Grenze zwischen ‚traditionellem‘ Antijudaismus und modernem Antisemitismus.“ Sein „Argumentationsziel ist es, das Scheitern, ja die Unmöglichkeit der echten Assimilation der Juden herauszustellen.“ (25) Vom modernen Antisemitismus unterscheidet ihn dabei „das Fehlen einer ausgeprägt rassenideologischen Perspektive, die ausdrückliche Beschränkung auf die Betrachtung der Rolle des Judentums im modernen Kunstbetrieb und der Verzicht auf politisch-rechtliche Forderungen, welche der Emanzipation der Juden entgegenwirken würden“. Das „Judentum in der Musik“ ist für Wagner das Paradigma einer verdorbenen, kunstfernen, bloß noch von Marktgesetzen

bestimmten Zivilisation. Die Formel vom „Aufhören, Jude zu sein“ verbinde Wagner mit den Traktaten zur „Judenfrage“ auch aus dem liberalen und sozialistischen Lager (etwa Karl Marx' Schrift „Zur Judenfrage“, 1843), die allesamt auf die These hinauslaufen, die vollständige Emanzipation der Juden sei erst möglich, wenn sie ihre Sonderexistenz als Juden aufgäben. Aufhören, Jude zu sein, so wurde hier argumentiert, sei nur möglich durch die Teilnahme der Juden am revolutionären Veränderungsprozess des gegenwärtigen, seiner wahrhaften Menschheit entfremdeten Menschen. Im Prozeß der ‚Selbstvernichtung‘ und zugleich ‚Wiedergebärung‘, so Wagner, werde der Jude erst zum wahrhaften Menschen – was der assimilierte Jude nicht sein könne, weil derjenige, an den er sich assimiliert, vom wahrhaften Menschen nicht weniger weit entfernt sei als er. Diese Verwandlung könne nur das „Kunstwerk der Zukunft“ bewirken, womit aus der depravierten Zivilisation zum utopischen Ideal jenes Kunstwerks hingeführt werde. Von daher erkläre sich auch Wagners sonderbare Attraktion von Juden in seinem weiteren und engeren Wirkungs- und Lebenskreis, das zwischen Demütigung und Heilsangebot fluktuierende Ritual seines Umgangs mit seinen jüdischen Freunden, zumal mit seinem *Parsifal*-Dirigenten Hermann Levi. Borchmeyer verweist darauf, dass der radikale Antisemit Eugen Dühring in seinem Buch „Die Judenfrage als Racen-, Sitten- und Culturfrage“ (1881) Wagners Erlösungsattitüde gegenüber den Juden einer höhnischen Kritik unterzogen habe: Sie sei ein Zeichen dafür, „dass Herr Wagner sich selbst nicht hat von den Juden erlösen können“ (E. Dühring, S. 74.)

Bilanzierend schreibt Borchmeyer: „Wagners Judenfeindschaft ist offenbar die Nachwirkung seiner Pariser Notjahre 1839 bis 1841. Der stark von Juden geprägte Pariser Kunstbetrieb, in dem er nicht reüssierte, die Demütigung durch ständige Misserfolge, die Konkurrenz zu Meyerbeer“, zusammen „mit frisch angelesener Ideologie, zumal dem von antijüdischen Akzenten nicht freien Gedankengut des französischen Frühsozialismus – all dies erklärt zu einem guten Teil die aufkeimende Abneigung Wagners gegen alles Jüdische.“ (27) In Wagners Schriften nach 1850 spiele die „Judenfrage“ (abgesehen von der Neuauflage des Judentum-Aufsatzes) „nur noch eine Nebenrolle – ganz zu schweigen von seinem musikdramatischen Werk, in dem trotz gegenteiliger Spekulationen keine philologisch dingfest zu machenden jüdischen Figuren oder antisemitischen Anspielungen auftauchen, weder in seinen romantischen Opern vor seiner antijüdischen ‚Wende‘ um 1850 noch in *Ring*, *Tristan*, *Meistersingern* und *Parsifal*. Erst in seinen letzten Lebensjahren gewinnt die ‚Judenfrage‘ wieder an Bedeutung in Wagners Schriften, und das hängt zweifellos mit der seit Wilhelm Marrs Pamphlet von 1879 heftig um sich greifenden antisemitischen Agitation zusammen.“ (ebd.)

Trotz seiner vielfach privat geäußerten Sympathie mit der antisemitischen Bewegung habe Wagner eine offizielle Verteidigung ihrer Ziele konsequent vermieden und sich im Brief an Angelo Neumann vom 23.2.1881 ausdrücklich von ihr distanziert. (29) In seinem Aufsatz „Heldenthum und Christentum“ von 1881 stehe im Mittelpunkt der Gedanke einer Überwindung der ‚Rassengegensätze‘ zugunsten der Einheit der menschlichen *Gattung*. Seine eigene Musik, sein *Tristan* ist in seinen Augen ‚die Musik für die Aufhebung aller Schranken, also auch der Racen‘ (so in Cosimas Tagebüchern vom 19. 6. 1881, S. 751). (29)

Vor diesem Hintergrund sei die widersprüchliche Haltung zum Judentum beim späten Wagner zu sehen. Einerseits kann er sich nicht von seiner Zwangsvorstellung einer Verfolgung seiner Person und seines Werks von jüdischer Seite befreien, sieht sich vielmehr in ihr durch die neue antisemitische Bewegung bestätigt, andererseits

widerspricht diese Bewegung seiner Überzeugung von der Einheit des Menschengeschlechts und der bloßen ‚Vorläufigkeit‘ des ‚Rassengegensatzes‘. In dieser Überzeugung aber habe Richard Wagner die Grundlage seines eigenen musikdramatischen Werks gesehen, das sich dergestalt über die antisemitische Obsession seines Autors erhebe.