

Umwertungen der Dekadenz. Korrespondenzen zwischen Richard Wagner, Friedrich Nietzsche und Sergej Eisenstein

Dieter Thomä

Wagner schmähte den malerischen Impressionismus seiner Zeit als Kleckserei, – streng konservativ, wie der Mann war, auf diesem Felde. Dabei haben seine eigenen harmonischen Ergebnisse doch eine Menge mit dem Impressionismus zu tun, führen zu ihm hin, gehen als Dissonanzen häufig schon über die impressionistischen hinaus.

Thomas Mann, *Doktor Faustus*

Voraussetzungen der Dekadenz

In den Theorien der Moderne wird seit jeher mit Gegensätzen operiert, die der rasanten Entwicklung, die es zu erfassen gilt, einen Rahmen geben sollen. Ein gern bemühter Gegensatz ist derjenige zwischen «Natur» und «Kunst». Dies liegt deshalb nahe, weil sich die Entwicklung, die die Menschheit im Zuge der Industrialisierung genommen hat, in Teilen als eine Entfernung von der Natur beschrieben werden kann. Dies zeigt sich u. a. an der Übertrumpfung natürlicher Bedürfnisse und an der Heranbildung einer eigenen, neuen Welt technischer Geräte. Verschränkt mit dieser Entfernung von der Natur ist freilich eine neue Hinwendung zur Natur – nämlich im Zuge des Rückgangs der Orientierung an nicht-natürlichen (z. B. religiösen) Instanzen und der Aufwertung des Diesseits. Das Verhältnis von Natur und Kunst kommt also in gegenläufigen Bewegungen zum Ausdruck.

In dem Masse, wie Kunst mit bewusster Gestaltung, also einem subjek-

tiven Können assoziiert wird, befindet sie sich in einem Gegensatz zur unbewussten Natur. Dieser Gegensatz wird auch in Beziehung gesetzt zu dem Gegensatz von Autonomie und Automatismus, wobei konstruktive Kraft und unwillkürlicher Prozess miteinander konkurrieren. Geht es an die Bewertung dieses Gegensatzes, so schlagen sich manche auf die Seite der Kunst, um das dumpfe Vegetieren von sich zu weisen; im Gegenzug wird Kritik geäußert an einer in reflexiver Distanz befangenen, sich von der Fülle und Unmittelbarkeit des Lebens abkehrenden Haltung. Statt die Kunst *positiv* mit dem «Können» zu assoziieren, wird sie gemäß dieser zweiten Lesart *negativ* mit dem «Künstlichen» assoziiert.

Neben diesen Versuchen, Kunst und Natur gegeneinander auszuspielen, gibt es verschiedene Bemühungen, beide Seiten produktiv miteinander ins Spiel zu bringen – sei es, indem man eine Balance sucht (wie etwa Schiller mit der «ästhetischen Erziehung»), sei es, indem man die Kunst gar nicht produktionsistisch gegen die Natur ausspielt, sondern mimetisch an die Natur anlehnt, oder sei es schliesslich, indem man, mit Johann Gottlieb Herder, den Gegensatz unterläuft und apodiktisch erklärt: «Die Natur des Menschen ist *Kunst*»¹.

Ich will mich in diesem Beitrag nicht an die mehr oder minder raffinierten Vorschläge zur Entspannung oder Überwindung des geschilderten Gegensatzes halten, sondern ihn aufrechterhalten – unter dem Eindruck der erheblichen Wirkungsmacht, die er entfaltet hat. Auch der Begriff des «Fortschritts», also die in der klassischen Moderne dominierende Deutung historischer Zeit, geht auf den Gegensatz zurück, der sich zwischen Natur und Kunst auftut. Der Fortschritt schlägt sich auf die Seite der Kunst, um sich über die Fesselung an natürliche Bedürfnisse und über zyklisch verfasste Naturprozesse hinwegzusetzen. So bekommt der Gegensatz von Kunst und Natur eine zeitliche Ausrichtung, und es ist nicht überraschend, dass es zu dieser zeitlichen Zuspitzung des Natur-Kunst-Gegensatzes wiederum ein Pendant gibt, das die Entwicklung in anderem Licht zeigt. Demnach wird dem Fortschritt vorgehalten, dass er sich mit der Entfernung von der Natur von den Quellen des Lebens abschneidet und letztlich saft- und

¹ Herder 1991 7, 126 (25. Brief).

kraftlos verdorrt. Nach dieser Lesart ergeht es der modernen Menschheit wie einer Schnittblume. Eben der Vorgang, der im Sinne der Emanzipation der Menschheit als Erfolgsgeschichte zu beschreiben wäre, erscheint demnach als Verfallsgeschichte.

Die Geschichte der menschlichen Selbstdeutung in der Moderne legt Zeugnis davon ab, dass beide Tendenzen – die der Abkehr und der Hinwendung zur Natur – erhebliche Energien für sich mobilisiert haben. Zahllose Phänomene lassen sich ihnen zuordnen. Man erinnere sich an die Begeisterung für die Technik im Futurismus und umgekehrt an die Faszination, die die so genannten «Primitiven» auf Gauguin, den deutschen Expressionismus, Picasso und andere ausgeübt haben. Man führe sich die Phantasien zur Verwandlung des Menschen in eine unsterbliche Maschine vor Augen oder aber die Prominenz der Ruinen in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Man lese Condorcets *Entwurf einer historischen Darstellung der Fortschritte des menschlichen Geistes* oder aber Spenglers *Untergang des Abendlandes*.

Die Theorie der Dekadenz hat ihren Platz bei der zweiten der hier geschilderten Lesarten, also dort, wo dem Fortschritt die Lebensfähigkeit abgesprochen wird. Die Rede ist dann von einem Niedergang, der nicht als Ergebnis eines natürlichen Prozesses erscheint, sondern umgekehrt als Ergebnis einer Abkehr von der Natur. Eine faulende Birne ist nicht dekadent, allenfalls dann, wenn sie in einem Gedicht auftritt. In der metaphorischen Rede steht sie für etwas Nicht-Natürliches, nämlich für einen Verfall, der die Kultur aufgrund ihrer Entfernung von der Natur ereilt. Für die Dekadenz hat Hugo von Hofmannsthal bekanntlich eine unübertrefflich knappe Formel gefunden: er meinte zu spüren, wie ihm die «Worte [...] im Munde wie modrige Pilze» zerfallen². Dass der Prozess des Moderns auf die Sprache angewandt wird, stellt schon deshalb eine Provokation dar, weil sie im Sinne ihrer Funktion, sich auf etwas Körperliches zu beziehen, gerade als nicht-körperlich gilt. Dem Wort wird traditionell eine besondere Nähe zum Geist zugeschrieben. In der Behauptung, dass Sprache modern können soll, verbirgt sich ein wichtiger Hinweis auf das Wesen der Dekadenz. Offensichtlich betrifft die Dekadenz etwas Kulturelles – aber so, *als ob* es dabei um

² Hofmannsthal 1979, 465.

etwas Natürliches gehe. Dieses «Als-ob» ist überhaupt nur denkbar, wenn das Natürliche nicht mehr als selbstverständliches Pendant des Kulturellen zugegen ist. Nur wenn das «Künstliche» (also etwa die Sprache) seine Eigenart, auf «Natürliches» zu referieren, *vergessen hat*, kann es zu der Verwechslung kommen, dass sich die Kultur selbst für Natur hält und als natürlicher Prozess erscheint. Dann genau kann sie auch als *zweite Natur* zum Opfer eines Verfallsprozesses werden. Die systematische Voraussetzung der Dekadenz ist also die Preisgabe der *Verbindung* zwischen der Kunst einerseits, der Natur andererseits – und damit auch der Verlust des Bewusstseins der *Differenz* zwischen beidem. In einem weiteren Verständnis geht es dabei auch um die Differenz zwischen Bewusstsein und Sein. Zu einem Verfall der Kultur, der als quasi-natürlicher Prozess gedeutet wird, kann es nur kommen, *wenn sie sich verselbständigt hat*.

Was ist mit einem solchen auf die Kultur übertragenen Verfall genauer gemeint? Vom Prozess des Moderns, also von Fäulnis und Zersetzung spricht Hofmannsthal. Dieser Prozess führt zu einem Verlust der Form, der inneren Struktur und Komplexität. Hinzuzufügen ist, dass dieser Formverlust unwillkürlich, nicht-intentional vor sich geht. Die Form wird nicht aktiv *zerstört*, sondern *zerfällt* von selbst. Damit stösst man auf zwei durchaus verschiedene, gleichermassen entscheidende Aspekte der Dekadenz: Neben den Formverlust tritt ein Umschlag von Aktivität in Passivität. (Die Lebensäfte ziehen sich zurück, die Blätter fallen.) Hält man sich an die Bilder und Beschreibungen der Dekadenz im 19. Jahrhundert, so lassen sich diese zwei Aspekte deutlich identifizieren. Zum einen stösst man auf einen Formverlust auf kultureller Ebene, von dem etwa die moralische Ordnung betroffen ist. Zum anderen hat diese Tendenz nichts Aufrührerisches, sondern etwas Morbides. Die europäische Dekadenz ist ein historischer Nachbar des Opiumkrieges in China.

Und doch kann man sich leicht einen Zerfall von Ordnung vorstellen, der von heftiger Aktivität begleitet ist. Umgekehrt kann man sich ein Grasieren der Passivität vorstellen, in der die Ordnung nicht zerfällt, sondern im Gegenteil als gewohntes Gerüst ungefährdet Bestand hat. Der Zerfall des Einen ist die Gelegenheit des Anderen. Die Wahrnehmung der Dekadenz

als eines Ordnungs- und Aktivitätsverlusts ist nur dann zutreffend, wenn man Aktivität allein bei der Ordnung sucht. Wenn man die Suche ausdehnt, ergibt sich ein Spielraum, der zur *Umwertung der Dekadenz* genutzt werden kann und die Fixierung auf die Zerfallssymptome hinter sich lässt.

Die Kritik an der Dekadenz ist – wie gesehen – systematisch mit der Verteidigung des Fortschritts verbunden; in dem Masse, wie eine Verteidigung dieses Fortschritts am Leitfaden der Diskriminierung der Natur fragwürdig wird, steht auch die Kritik der Dekadenz zur Nachverhandlung an. Diesen weiteren Kontext der Fragestellung kann ich im Folgenden nicht erörtern, vielmehr möchte ich mich auf die Umwertung der Dekadenz im engeren Sinne beschränken – und zwar indem ich den Verbindungen zwischen Richard Wagner, Friedrich Nietzsche und Sergej Eisenstein nachgehe³.

Nietzsche und Wagner

Friedrich Nietzsches Deutung der Dekadenz passt in seiner Ambiguität gut zu den Ambivalenzen, die ich zu rekonstruieren versucht habe. Ohne dass ich auf seine (vielfach erörterte) Deutung hier nochmals umfänglich eingehen kann, ist doch festzuhalten, dass sich bei Nietzsche Distanz und Nähe zur Dekadenz mischen: «Abgerechnet nämlich, dass ich ein *décadent* bin, bin ich auch dessen Gegensatz», sagt er⁴. Die Kennerschaft führt ihn zur Kritik. Doch welche Art des *décadent* tritt bei ihm auf? Leichten Zugang zum Thema der Dekadenz bei Nietzsche bietet der § 356 der *Fröhlichen Wissenschaft*⁵. Darin heisst es:

³ Im Folgenden stütze ich mich teilweise auf Material, das ich publiziert habe (Thomä 2006). Darin finden sich auch ausführlichere Nachweise und Erläuterungen; auf die Dekadenz-Problematik gehe ich dort freilich nur am Rande ein.

⁴ KSA 6, 266.

⁵ Vgl. für die folgenden Zitate insgesamt (KSA 3, 595-597). Zu diesem Paragraphen vgl. ausführlicher (Thomä 2005).

Die Lebens-Fürsorge zwingt auch heute noch – in unsrer Uebergangszeit, wo so Vieles aufhört zu zwingen – fast allen männlichen Europäern eine bestimmte Rolle auf, ihren sogenannten Beruf [...]. Es gab Zeitalter, in denen man mit steifer Zuversichtlichkeit, ja mit Frömmigkeit an seine Vorherbestimmung für gerade dies Geschäft, gerade diesen Broderwerb glaubte und den Zufall darin, die Rolle, das Willkürliche schlechterdings nicht anerkennen wollte: Stände, Zünfte, erbliche Gewerbs-Vorrechte haben mit Hülfe dieses Glaubens es zu Stände gebracht, jene Ungeheuer von breiten Gesellschafts-Thürmen aufzurichten, welche das Mittelalter auszeichnen und denen jedenfalls Eins nachzurühmen bleibt: Dauerfähigkeit (– und Dauer ist auf Erden ein Werth ersten Ranges!).

Nietzsche zieht also zunächst eine Verbindung zwischen der «Lebens-Fürsorge», der Sorge um materielle Selbsterhaltung, und dem Ausfüllen vorgegebener sozialer Rollen. Im Anschluss daran beschreibt er den Niedergang dieser Festlegung:

Aber es giebt umgekehrte Zeitalter, die eigentlich demokratischen, wo man diesen Glauben mehr und mehr verlernt und ein gewisser kecker Glaube und Gesichtspunkt des Gegentheils in den Vordergrund tritt, jener Athener-Glaube, der in der Epoche des Perikles zuerst bemerkt wird, jener Amerikaner-Glaube von heute, der immer mehr auch Europäer-Glaube werden will: wo der Einzelne überzeugt ist, ungefähr Alles zu können, ungefähr jeder Rolle gewachsen zu sein, wo jeder mit sich versucht, improvisirt, neu versucht, mit Lust versucht, wo alle Natur aufhört und Kunst wird...

Überraschend an dieser Passage ist die Parallele, die zwischen Athen und Amerika gezogen wird. Nietzsche trifft jenseits der starr organisierten «Lebens-Fürsorge» auf ein Leben, das von grenzenloser Experimentierlust und

Improvisation geprägt ist. Robert Musils «Essayismus» kündigt sich hier ebenso an wie Georg Simmels Soziologie des Schauspielers. An dieser Stelle ergibt sich eine direkte Verbindung zu den Überlegungen zur Dekadenz, die ich gerade im Anschluss an Hofmannsthal angestellt habe. Das Verschwinden der Natur wird konstatiert, freilich deutet sich an, dass die Kunst nicht einfach an deren Stelle tritt, sondern die Natur in Kunst verwandelt werden soll. Damit bleibt die Natur auf undurchsichtige Weise weiter im Spiel. Wie aber stellt sich dieser von Nietzsche beschriebene «demokratische» Überschwang dar?

Damit kommt dann eine neue Flora und Fauna von Menschen herauf, die in festeren, beschränkteren Zeitaltern nicht wachsen können – oder «unten» gelassen werden, unter dem Banne und Verdachte der Ehrlosigkeit –, es kommen damit jedes Mal die interessantesten und tollsten Zeitalter der Geschichte herauf, in denen die «Schauspieler», alle Arten Schauspieler, die eigentlichen Herren sind. Eben dadurch wird eine andre Gattung Mensch immer tiefer benachtheiligt, endlich unmöglich gemacht, vor Allem die grossen «Baumeister»; jetzt erlahmt die bauende Kraft; der Muth, auf lange Fernen hin Pläne zu machen, wird entmuthigt; die organisatorischen Genies fangen an zu fehlen: [...] was von nun an nicht mehr gebaut wird, nicht mehr gebaut werden kann, das ist – eine Gesellschaft im alten Verstande des Wortes; um diesen Bau zu bauen, fehlt Alles, voran das Material. Wir Alle sind kein Material mehr für eine Gesellschaft: das ist eine Wahrheit, die an der Zeit ist!

Eine «freie Gesellschaft» hält Nietzsche für ein «hölzerne[s] Eisen». Der Bezug auf das «demokratische Zeitalter» und auf «Amerika» legt nahe, dass Nietzsche dieser Entwicklung abweisend gegenübersteht. Die Ambition, «Alles zu können, ungefähr jeder Rolle gewachsen zu sein», den rastlosen Wechsel von Haltungen und Handlungen, Beruf und Rolle rückt Nietzsche ins Zentrum seiner Beschreibung der Dekadenz. Doch am Ende seiner Be-

schreibung wird auch eine positive Bewertung zugelassen – weniger durch die gerade zitierte Berufung auf eine «Wahrheit, die an der Zeit ist» (denn eine solche mag dem Unzeitgemässen suspekt sein), als vielmehr durch die starke Überschneidung zwischen der hier vorliegenden Beschreibung des «Schauspielers» und Nietzsches «gute[m] Wille[n] zum Scheine»⁶. Entsprechend kann man auch nicht sagen, dass das Gegenstück der Dekadenz, das bei Nietzsche etwa unter dem Titel des «grossen Stils» firmiert, einfach zum Sieger erklärt werden würde. In § 290 der *Fröhlichen Wissenschaft* stellt Nietzsche etwa den «Stil», der «Alles [...] einem künstlerischen Plane einfügt», gegen die «Geister ersten Ranges», die «wild, willkürlich, phantastisch, unordentlich, überraschend» gestalten; beide finden seine Billigung, wenn sie nur dazu beitragen, dass «der Mensch seine Zufriedenheit mit sich erreichen»⁷. Daran zeigt sich, dass es Nietzsche weniger um die Bevorzugung einer Seite geht – also etwa der Totalität oder des Fragments, der Aggregation oder der Disgregation – als vielmehr um die Auszeichnung einer Doppelung. Er sei, so sagt er, ein «Meister» darin, sich zwischen diesen zwei Seiten zu bewegen⁸. Insgesamt ist festzuhalten, dass bei Nietzsche zwei Absichten miteinander ringen: der Formwille, der auf eine einzelne, übergeordnete Instanz zurückgeht, und der Perspektivismus, der die Koexistenz verschiedener Sichten nicht nur duldet, sondern als Ausdruck lebendiger Bewegung anerkennt.

Nietzsche bemerkt die Vorherrschaft der «Einzel-Beobachtung», «das Überwiegen des Vordergrundes, der tausend Einzelheiten»⁹. Klage geführt wird in diesem Zusammenhang über die «Bedürfnisse nervöser Menschen», und als Beispiele für solche Menschen dienen die Brüder Goncourt und «R W», also Richard Wagner¹⁰. So heisst es auch im *Fall Wagner*: «Will man ihn bewundern, so sehe man ihn [...] an der Arbeit: wie er [...] trennt, wie er kleine Einheiten gewinnt, wie er diese belebt, heraustreibt, sichtbar macht.

⁶ KSA 3, 464.

⁷ KSA 3, 531. Vgl. ausführlicher (Thomä 2003, 179-180).

⁸ KSA 6, 266.

⁹ KSA 11, 63.

¹⁰ KSA 11, 63.

Aber darin erschöpft sich seine Kraft: Der Rest taugt nichts»¹¹. Richard Wagner hat für Nietzsches Auseinandersetzung mit der Dekadenz exemplarische Bedeutung. Auf ihn ist auch die berühmte Passage gemünzt, in der seine Überlegungen zur Dekadenz gipfeln:

Womit kennzeichnet sich jede *litterarische* *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, «Freiheit des Individuums», moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert «gleiche Rechte für Alle». Das Leben, die *gleiche* Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens in die kleinsten Gebilde zurückgedrängt, der Rest *arm* an Leben. Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung oder Feindschaft und Chaos: beides immer mehr in die Augen springend, in je höhere Formen der Organisation man aufsteigt. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.¹²

Ungeachtet des durchaus wertenden Vokabulars, das Nietzsches Aphorismus einsetzt, betont er doch an anderer Stelle, in einem Brief an Carl Fuchs vom April 1886, der Begriff der «*décadence*» solle, «wie sich unter uns von selbst versteht, nicht verwerfen, sondern nur bezeichnen»¹³. Diesseits der *Bewertung* ist in der Tat Nietzsches *Beschreibung* interessant – vor allem, wenn man sie mit der Vorlage vergleicht, auf die sich Nietzsche in der oben zitierten Bemerkung aus *Der Fall Wagner* stützt. Bei dieser Vorlage handelt es sich um Paul Bourget's *Essais de psychologie contemporaine* aus dem Jahre 1883. Dort heisst es: «Ein Stil der Dekadenz ist ein solcher, in dem sich die Einheit

¹¹ KSA 6, 28.

¹² KSA 6, 27.

¹³ SB 7, 177.

des Buches auflöst, um dem Satz seine Unabhängigkeit einzuräumen, und der Satz sich auflöst, um dem Wort seine Unabhängigkeit einzuräumen»¹⁴. Es wurde verschiedentlich darauf hingewiesen, dass Nietzsche Bourgets Beschreibung umdreht, so dass das Einzelne nicht, wie sich dies bei Bourget noch darstellt, aufgrund einer beim «Ganzen» einsetzenden Auflösung seine Freigabe erhält, sondern selbst die Initiative übernimmt. Die Pointe dieser Lesart der Dekadenz besteht in der Verschiebung der Aktivität (damit eben kommt es zu jener Ausweitung der Perspektive, die ich im ersten Abschnitt skizziert habe)¹⁵. Bei Nietzsche ist es nun das «Wort», das selbst souverän wird und von sich aus die Auflösung erst einleitet. Dies ist deshalb entscheidend, weil das Einzelne damit in eine aktive Rolle hineinwächst, die die Vorstellung blossen Niedergangs, eben der Dekadenz, auf den Kopf stellt. Freilich deutet auch Paul Bourget diese Umwendung schon an, wenn er direkt im Anschluss an die oben zitierte Stelle sagt, dass «die Energie der einzelnen Zellen unabhängig wird» und «das individuelle Leben sich unter dem Einfluss des erreichten Wohlbefinden überschätzt». Er erkennt ein Eigenleben beim Individuellen, hält es freilich für ein Symptom der Selbstüberschätzung.

Mit Nietzsches Umdeutung der Entwicklung wird die Semantik der Dekadenz einer neuen Belastungsprobe ausgesetzt. Ungeachtet der Vorstellung, dass die Dekadenz für einen aus innerer Schwäche herrührenden Niedergang steht, spürt Nietzsche ein neues Aktivitätspotential auf. Zwar ist die Zerlegung oder Dekomposition des Ganzen ein rein passiver Prozess; doch dieser selbst kann durch Aktivitäten einzelner «zersetzender Elemente» ausgelöst werden. (Auch beim Faulen einer Blume geht ja der Zerfall organischer Strukturen einher mit der Arbeit von Mikroorganismen.) Entsprechend weist Nietzsche darauf hin, dass der «Wille» in der Dekadenz nicht verschwindet, sondern sich in einer «Disgregation» individualisiert. Auch jenseits der Dekadenz denkt er bekanntlich *die «Willen zur Macht» im Plural*,

¹⁴ Bourget 1931 I, 20; vgl. KSA 10, 404.

¹⁵ Vgl. Borchmeyer 2002, 468; Bauer 2001, 369 und 368 sowie Hamacher 1998, 134-136.

erkennt also die Vielheit der souverän werdenden Einzelnen an¹⁶. Man muss allerdings zugeben, dass Nietzsche den semantischen Spielraum für eine aktivistische Umdeutung der Dekadenz arg grosszügig auslegt. Zwar kennt man auch Verfallsprozesse, die nicht durch eine Schwächung des ganzen Bauwerks oder Organismus, sondern durch einzelne zerstörerische Elemente ausgelöst werden, doch in diesen Fällen – etwa bei der biologischen Dekomposition – geht die Aktivität gewissermassen von fremden Angreifern aus. Dagegen sind im Falle der von Nietzsche umgedeuteten Dekadenz die aktiven Elemente zunächst voll in einen bestehenden Zusammenhang integriert. Sucht man nach einem natürlichen Vorbild für diesen Prozess, kann man allenfalls an die Auflösung eines Stoffes denken, die eintritt, wenn starke Energiezufuhr die Eigenbewegung der Einzelteile über das für den Zusammenhang erträgliche Mass steigert. Doch auch hier ist es nicht so, dass die Einzelteile die Energie selbst generieren; sie wird ihnen vielmehr zugeführt.

Wenn ich eingangs an der Dekadenz den Aspekt der Passivität betont habe, dann zeigt sich nun, dass der Aktivitätsverlust nur für die Kräfte gilt, die zur übergeordneten Einheit beitragen. Unbeeinträchtigt bleibt das Eigenleben des Einzelnen. Demnach kann die Dekadenz mit der Stärkung von Kräften verbunden sein, die zur Auflösung von Ordnung beitragen. Entsprechend geht auch die indirekte, metaphorische Bezugnahme auf die Natur über die Zeichen des Verfalls hinaus und ist in der Lage, die Natur auch im Sinne vitalistischer Dynamik einzubeziehen. Mittels Nietzsches aktivistischer Umdeutung der Dekadenz wird also auch der Status der Natur innerhalb dieses Prozesses in neues Licht gerückt.

Wenn Nietzsche die Dekadenz als Verlust der einheitlichen Gestaltung auf Wagner bezieht, so steht er damit nicht allein. Als der über Morbidität nicht erhabene Arnold Böcklin begründen musste, warum er nicht bereit war, Bühnenbilder für den Bayreuther *Ring des Nibelungen* zu schaffen, berief er sich auf sein Unbehagen darüber, dass man in Wagners Musik das Ganze nicht wahrnehmen könne¹⁷. Und der notorische Provokateur Max Nordau

¹⁶ Vgl. Müller-Lauter 1971.

¹⁷ Vgl. Lang 2005, 104.

meinte zu wissen: «Der eine Richard Wagner ist allein mit einer grösseren Menge Degeneration vollgeladen als alle anderen Entarteten zusammengekommen, die wir bisher kennengelernt haben»¹⁸.

Dass Wagner als Beispiel für den Zerfall der Einheit herhalten muss, kommt für diejenigen, die sich nicht schon in die Gedankenbewegung Nietzsches hineinversetzt haben, vielleicht aber überraschend. Schliesslich ist der Name Wagners mit einem ästhetischen Modell verknüpft, das eine Vorliebe weniger für das «Fragment» als vielmehr für die «Totalität» bekundet¹⁹: das «Gesamtkunstwerk»²⁰. Gegen die Aufteilung der «Kunstzweige», die sich seit der griechischen Antike durchgesetzt hat, setzt Wagner ein «allvermögende[s] Kunstwerk», das auf der «Vereinigung» der «Kunstarten» basiert²¹.

Zudem hat Wagner es erklärtermassen darauf abgesehen, der Natur gegen eine «künstlich» gewordene Welt wieder zu ihrem Recht zu verhelfen²². Dieses Motiv kommt etwa in dem natürlichen Helden Siegfried, der gegen Wotans Welt der «Verträge»²³ antritt, zum Ausdruck. Wenn Wagner derart positiv auf die Natur – und zwar eine tatkräftige Natur! – setzt, wie kann er dann selbst Teil einer Kultur sein, deren Dekadenz ohne den Verlust einer direkten Beziehung zur Natur systematisch undenkbar ist? Wagners Verteidigung des natürlichen Helden scheint doch geradezu getrieben von der Verachtung der modernen Kultur und ihrer Verfallserscheinungen. In diesem Zusammenhang ist etwa an die antisemitischen Tiraden Wagners zu denken, die sich selbst als Dekadenzkritik lesen lassen²⁴. Den Juden schreibt er «Spiele mit unverständenen Worten, falsch übersetzte und verkehrt angewendete «bon mots» u. dgl.» zu und befürchtet, dass am Ende «kein Mensch

mehr sein eigenes Wort versteht»²⁵. Hier finden sich Motive, die auf die Ausschachtung durch Wagners nationalsozialistische Verehrer geradezu warten.

Wenn an Nietzsches Diagnose der Dekadenz Wagners etwas glaubhaft sein soll, dann muss an der Totalität des Gesamtkunstwerks ebenso etwas faul sein wie an der Exponierung eines natürlichen Helden, der den Kampf mit der künstlichen Welt aufnimmt. Denn beides steht jener Diagnose entgegen. Auf Nietzsche fällt also eine erhebliche Begründungslast zurück. Um die Frage, wie mit dieser Last umzugehen ist, zu klären, muss man sich genauer mit den Motiven befassen, die Wagner bei seinen Überlegungen zu Natur und Kunst leiten.

Wagners Ambition auf ästhetische Integration und seine Verteidigung einer (verdachtsweise gesunden) Natur bilden keine geschlossene Front, sondern führen in verschiedene Richtungen: Die Verteidigung der Natur gegen die künstliche Kunst gehört in einen ganz anderen Kontext als die Verteidigung der ästhetischen Geschlossenheit im Gesamtkunstwerk. Die Gegenstellung, die Wagner zur Dekadenz beziehen kann, ist in sich merkwürdig disparat, und diese innere Diskrepanz legt schon den Verdacht nahe, dass Wagner sich selber schwächt.

Will man zwischen den zwei Fronten, die Wagner eröffnet, einen inneren Zusammenhang sicherstellen, so kann man sich allenfalls auf den Einfluss Ludwig Feuerbachs auf Wagner berufen. Bekanntlich hat Feuerbachs Materialismus Wagner während dessen Mitwirkung an der Revolution 1848 stark beeindruckt. Der Titel von Alfred Schmidts Feuerbach-Buch – *Emanzipation der Sinnlichkeit* – passt präzise zur Kennzeichnung auch des Wagnerschen Anliegens, mag der Komponist in diesem Buch auch mit einem Hinweis auf den «ausserakademischen Erfolg» Feuerbachs abgefunden werden²⁶. Nach Feuerbach ist das menschliche Leben als Entfaltung «aller aktiven und passiven, geistigen und sinnlichen, politischen und sozialen Qualitäten» des Menschen zu deuten:

¹⁸ Nordau 1892 1, 305; vgl. Fischer 1977, 100.

¹⁹ Vgl. Dällenbach/Hart Nibbrig 1984; vgl. darin auch den mit Wagner befassten Aufsatz von Theo Hirsbrunner (Hirsbrunner 1984, 106-114).

²⁰ GSD 3, 74.

²¹ GSD 7, 137-138.

²² GSD 3, 76.

²³ GSD 3, 4-5 und 51-53.

²⁴ vgl. GSD 5, 83-85 und GSD 10, 77-79.

²⁵ GSD 10, 82.

²⁶ Schmidt 1973, 14-15.

Meine Lehre oder Anschauung fasst sich [...] in die zwei Worte *Natur* und *Mensch* zusammen. Das bei mir dem Menschen vorausgesetzte Wesen, [...] welches die *Ursache* oder der *Grund* des Menschen ist, [...] heisst bei mir [...] *Natur* [...]. Das Wesen aber, in dem die Natur ein persönliches, bewusstes, verständiges Wesen wird, ist und heisst bei mir der Mensch.²⁷

Im *Kunstwerk der Zukunft*, einer Schrift, deren erste Auflage 1850 Ludwig Feuerbach gewidmet ist, sowie in Wagners revolutionären Schriften aus den Jahren 1848/1849 ist dessen Einfluss mit Händen zu greifen. Im Gefolge zu Feuerbachs Ansatz bei der Natur als «Grund des Menschen» und dem Menschen als dem «selbstbewusste[n] Wesen der Natur»²⁸ sagt Wagner, die «Natur» werde die «Kultur» nur insoweit «leben und blühen» lassen, wie sie selbst in ihr «enthalten» ist²⁹. Wagner geht – wie Feuerbach – nicht davon aus, dass der Mensch ganz in die Natur eingeht; er schlägt vielmehr eine Brücke zwischen Natur und Freiheit, deren Bauprinzip darin besteht, der Natur freien Lauf zu lassen. Er gesellt sich damit zu einer langen Reihe von Autoren, die den Vorwurf der Künstlichkeit sozialer Ordnungen aus der schieren Tatsache, dass Regeln «gemacht» sind, ableiten, und damit einen Generalverdacht gegen moderne politische Institutionen schüren. Besonders deutlich wird dies in Wagners Polemik gegen den «Staat»³⁰. Das «menschenfeindliche Fortschreiten»³¹ der Kultur ist Teil einer Welt blosser «Konvention», die nur noch eine künstliche Kunst kennt:

Das ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze zivilisierte Welt erfüllt! 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 Mittelpunkte ihrer kreisförmigen Bewegung, der Geld-

²⁷ Feuerbach 1970 9, 260; Feuerbach 1967 6, 28-29; vgl. Schmidt 1973, 75-79.

²⁸ Feuerbach 1970 9, 259.

²⁹ GSD 3, 39.

³⁰ GSD 4, 81-90.

³¹ GSD 3, 39.

spekulation im grossen, saugt unsere Kunst ihren Lebenssaft, [...] entnervend, entsittlichend, entmenschlichend überall.³²

Udo Bernbach hat bemerkt, dass es bei Wagner um eine «antithetische Kontrastierung von vopolitischer, unversehrter Welt und Natur mit der durch Politik in Gang gesetzten De-Naturierung» geht³³. In der Tat entstammen die Gegenbilder zur Natur in der *Walküre* vor allem der Welt der Politik: Es geht, wie angedeutet, um Gesetze, Verträge, Macht und Interessen, die als künstlich gebrandmarkt und zum Sturm freigegeben werden. Anders als diejenigen, die mit «kulturbebrillte[m] Auge»³⁴, auf die Welt blicken, will Wagner ein offenes Ohr für die Natur haben und sich von ihr leiten lassen. Wagner fragt: «Woher die menschliche Stärke gegen den alles lähmenden Druck einer Zivilisation, welche den Menschen vollkommen verleugnet? Gegen den Übermut einer Kultur, welche den menschlichen Geist nur als Dampfkraft der Maschine verwendet?» Und seine Antwort lautet: «Die Natur, und nur die Natur kann auch die Entwirrung des grossen Weltgeschickes allein vollbringen»³⁵. Er meint, dass die Musik die Verbindung zum natürlichen Leben des Menschen noch gewahrt habe. So bekommt seine Verteidigung der «Natur» eine ästhetische, gattungstheoretische Pointe³⁶.

Damit zeichnet sich eine mögliche Verbindung zwischen Natur und Gesamtkunstwerk – also den zwei Instanzen, die Wagner von der Dekadenz zu trennen scheinen – ab: In der Natur soll ein «Zusammenhang» liegen, der in einem «Entwicklungsprozess» zur Entfaltung kommt, bei dem der Kunst eine aktive Rolle zufällt³⁷. An einer äusserst eindrucksvollen Stelle von Feuerbachs *Vorlesungen über das Wesen der Religion* heisst es:

Die Natur hat keinen Anfang und kein Ende. Alles in ihr steht in Wechselwirkung; alles ist relativ, alles zugleich Wirkung und Ur-

³² GSD 3, 25.

³³ Bernbach 1994, 281.

³⁴ GSD 3, 204.

³⁵ GSD 3, 38.

³⁶ Dahlhaus 2004 7, 13-14.

³⁷ GSD 3, 64-65.

sache; alles in ihr ist allseitig und gegenseitig; sie läuft in keine monarchische Spitze aus; sie ist eine Republik. [...] Ja, wie die Republik die geschichtliche Aufgabe, das praktische Ziel der Menschheit, so ist das theoretische Ziel des Menschen, die Verfassung der Natur als eine republikanische zu erkennen, das Regiment der Natur nicht ausser sie zu verlegen, sondern in ihrem eigenen Wesen begründet zu finden.³⁸

Und Richard Wagner schreibt bereits 1849 in einem Artikel mit dem Titel *Die Revolution*: «Vernichtet sei der Wahn, der Einem Gewalt giebt über Millionen, der Millionen unterthan macht dem Willen eines Einzigen, der Wahn, der da lehrt: der Eine habe die Kraft, die Andern alle zu beglücken. Das Gleiche darf nicht herrschen über das Gleiche»³⁹. Wagner erkundet den von Feuerbach eröffneten Weg der Natur-Deutung, wenn er gegen die Weltanschauung des «Egoist[en]», bei der «*der Mensch Stoff*», das «Kunstwerk der Zukunft» setzt, dem «*die Menschen Stoff sein*» werden⁴⁰.

Feuerbach und Wagner verteidigen die natürliche Vielheit der Individuen, die jeweils auf ihre eigene Weise frei werden. Dieses «republikanische» Prinzip führt unweigerlich dazu, dass die Berufung auf die Natur sich *pluralisiert*: Wenn «Natürlichkeit» in diesem Sinne verstanden wird, müssen die Konflikte zwischen den Menschen an Schärfe verlieren, denn ihnen allen ist dann jedenfalls die Natur als Basis gemeinsam. Die natürliche Vielheit, die sich auf diese Weise ergibt, soll eine eigene Ordnung oder «Verfassung» ergeben. Die Pointe dieser Natur-Auffassung besteht darin, dass sie nicht als Gegenbild zur Kultur in Stellung gebracht wird, sondern «inklusiv» gemeint ist: Alles «ist» Natur, und die Form, zu der es finden soll, belegt Feuerbach mit der politischen Metapher der Republik. Diese Metapher macht es geradezu unvermeidlich, dass man sich an die abfällige Charakterisierung erinnert, die Nietzsche auf die Dekadenz einschliesslich Wagners gemünzt hat: dass sie nämlich ein Symptom der Demokratisierung sei. Wenn nun neben

³⁸ Feuerbach 1967 6, 115.

³⁹ SSD 12, 247.

⁴⁰ SSD 12, 263.

der «Demokratie» der dekadenten Welt die «Republik» der Natur auftritt, so zeigt sich daran, dass Feuerbach (und auch Wagner) ein Zusammenspiel der Individuen anstreben, das doch von jenen Auflösungstendenzen, die der Dekadenz zugeschrieben werden, ganz frei sein soll. Die Frage ist, ob diese Abgrenzung so aufrechterhalten werden kann.

Ich hatte behauptet, dass Feuerbachs Einfluss auf Wagner verständlich macht, inwieweit bei letzterem die Berufung auf die Natur mit der Exposition des Gesamtkunstwerks zusammenpassen könnte. Nach Feuerbach ergibt sich eine Ordnung, wenn man nur ganz der Natur folgt: Die Einzelnen sollen im Republikanismus der Natur miteinander harmonieren. Nun ist es freilich so, dass Feuerbachs Perspektive auf eine natürliche Ordnung *Wunschdenken bleibt*. Bei Feuerbach fehlt ein Begründungsschritt, der verständlich machen könnte, wie sich eine komplexe Ordnung gewissermassen von selbst ergeben könnte. Die Annahme, dass sich eine solche Begründung leisten liesse, ist jedoch im Blick auf die komplexe Organisation des menschlichen Zusammenlebens ganz abwegig. Dass bei dieser Organisation die Immanenz der Natur durchbrochen wird, ist ganz unvermeidlich. Wenn Feuerbach mit seinen Ambitionen in eine Sackgasse gerät, so hat dies nun freilich auch Folgen für Wagner – genauer: für das angestrebte Junktim zwischen der Berufung auf die Natur und der Herausbildung eines ästhetischen Zusammenhangs. Auch wenn Wagner sich vorab gegen den Verdacht der Künstlichkeit verwahrt, kann sich die Ordnung, die er sucht, doch nicht der Natur verdanken. Deshalb eben öffnet sich bei Wagner ein Spalt, in den derjenige, der ihm Dekadenz vorwerfen will, seinen Fuss hineinhalten kann. Wenn nämlich nicht mehr gewährleistet ist, dass sich die gesuchte Ordnung von selbst, «natürlich» bildet, dann kommt es zu einer Wendung hin zur Konstruktion, bei der nicht ausgeschlossen ist, dass sie letztlich zu Willkür und Zerfall führt. Die innere Pluralisierung der («republikanischen») Natur bereitet jene Erosion vor. Doch ist Wagner nicht in der Lage, der Erosion mit seinem Hang zum Gesamtkunstwerk entgegenzutreten und sich auf dieser Ebene gegen den Verfall zu immunisieren?

Wagner geht zunächst (noch mit Feuerbach) davon aus, dass schon auf der Ebene der Natur ein Zusammenspiel zu Stande komme, das als unver-

fälschte Ordnung seinen Siegeszug antreten könne. Doch dieser Siegeszug muss aufgrund der systematischen Schwierigkeiten, die ich geschildert habe, abgeblasen werden. Nietzsche hat die Sackgasse, in die Wagner bei seinem Versuch, Feuerbach zu folgen, gerät, in unübertrefflicher Weise beschrieben. Im *Fall Wagner* schildert er nochmals Wagners frühe Wendung gegen das «Gesetz»:

«Woher stammt alles Unheil in der Welt?» fragte sich Wagner. Von «alten Verträgen»: antwortete er, gleich allen Revolutions-Ideologen. Auf Deutsch: von Sitten, Gesetzen, Moralen, Institutionen, von Alledem, worauf die alte Welt, die alte Gesellschaft ruht. «Wie schafft man das Unheil aus der Welt? Wie schafft man die alte Gesellschaft ab?» Nur dadurch, dass man den «Verträgen» (dem Herkommen, der Moral) den Krieg erklärt. *Das thut Siegfried*. Er beginnt früh damit, sehr früh: seine Entstehung ist bereits eine Kriegserklärung an die Moral – er kommt aus Ehebruch, aus Blutschande zur Welt. [...] Er rennt alten Gottheiten unehrerbietig wider den Leib. [...] Siegfried und Brünnhilde; das Sakrament der freien Liebe; der Aufgang des goldenen Zeitalters; die Götterdämmerung der alten Moral – *das Uebel ist abgeschafft*... Wagner's Schiff lief lange Zeit lustig auf *dieser* Bahn. Kein Zweifel, Wagner suchte auf ihr *sein* höchstes Ziel.

Doch dann geschah etwas Irritierendes, «ein Unglück. Das Schiff fuhr auf ein Riff; Wagner sass fest»⁴¹.

Wie kam es zum Schiffbruch? Weil Wagner ebenso wenig wie Feuerbach eine Neugründung des menschlichen Lebens aus der Natur durchführen kann, muss er das früh von ihm aufgestellte Junktim von Natur und Kunst brechen. Es kommt ein *Misstrauen gegen die Natur* auf, das freilich gepaart ist mit einem weiterhin ungebrochenen *Zutrauen in die Kunst*. Sie, die vormals noch in die Natur eingebunden war, wird nun zu deren Gegenstück. Damit wird nun aber die menschliche Tatkraft von der Natur abgerückt. Will man

⁴¹ KSA 6, 19-20.

die geschilderte Umstellung im Verhältnis zwischen Natur und Kunst mit Namen versehen, so muss man von einem *Wechsel von Feuerbach zu Schopenhauer* sprechen, welch letzterer den Verdross über die Natur mit der Verehrung für die Kunst als Gegenwelt paart. Eben bei Schopenhauer landete auch Richard Wagner, als sein Feuerbach-Schiff, nach Nietzsches dramatischer Wendung, auf ein «Riff» fuhr. Dieses Riff war nämlich – wie Nietzsche ausführte – nichts anderes als

die Schopenhauerische Philosophie; Wagner sass auf einer *conträren* Weltansicht fest. Was hatte er in Musik gesetzt? Den Optimismus. Wagner schämte sich. Noch dazu einen Optimismus, für den Schopenhauer ein böses Beiwort geschaffen hatte – den *ruchlosen* Optimismus. Er schämte sich noch einmal. Er besann sich lange, seine Lage schien verzweifelt...⁴²

Der Ausweg, den Wagner findet, besteht eben darin, die Entwicklung des Dramas nicht als einfache Entfaltung der Natur zu deuten, sondern als deren Verwindung, Verwandlung, Überwindung. Dies ist der systematische Ort für das Motiv der Erlösung, das bei Wagner – in *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *Parsifal* und auch im *Ring* – bekanntlich eine bedeutende Rolle spielt. Nietzsche: «Seine Oper ist die Oper der Erlösung. Irgend wer will bei ihm immer erlöst sein: bald ein Männlein, bald ein Fräulein – dies ist *sein* Problem»⁴³.

Weil die Kunst mal der Natur zugetan, mal von ihr abgekehrt ist, *rutscht Wagners Ästhetik hin und her*. Das Gesamtkunstwerk als Zentralstück seiner Ästhetik bildet dieses Schwanken exakt ab. Man kann es *scheinbar* zwanglos aus der Entfaltung der Natur ableiten. Doch kommt diese Ableitung an ihre Grenzen, weil die Kunst mit der Immanenz des Lebens bricht. Dies eben ist die Spur der Erlösung, die ihr innewohnt. Im von Schopenhauer propagierten Extrem wird sie zum Gegenbild der schnöden Wirklichkeit. In der *Welt als Wille und Vorstellung* heisst es:

⁴² KSA 6, 19-20.

⁴³ KSA 6, 16.

Der Genuss alles Schönen, der Trost, den die Kunst gewährt, der Enthusiasmus des Künstlers [...] – dieses alles beruht darauf, dass [...] das An-sich des Lebens, der Wille, das Dasein selbst, ein stetes Leiden und teils jämmerlich, teils schrecklich ist.⁴⁴

Schopenhauer sieht gerade in der Musik die Kunstform, die am wenigsten in die Welt verstrickt ist, ja «gewissermassen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehn» könnte⁴⁵. In dem Masse, wie sich das Leben mit dieser autonomisierten Kunst identifizieren kann, ist es durch eine unüberbrückbare Kluft von der Natur geschieden.

Wenn Wagner das Kunstwerk mit Feuerbach und gegen Schopenhauer zum Ausbund sinnlicher Entfaltung erklärt, so erklärt er es gegen Feuerbach und mit Schopenhauer zur Gegenwelt. Der *Ring des Nibelungen* zeigt deutliche Spuren dieser Ambivalenz, was aufgrund der historischen Umstände seiner Entstehung nicht verwundert. 1852 schliesst Wagner die Wortdichtung der *Walküre* ab, also zu einer Zeit, als der Einfluss Feuerbachs, der 1850 in der Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* seinen Höhepunkt findet, erst langsam abklingt. Die Konzeption der *Ring*-Dichtung fällt zeitlich eher in die Feuerbach-Phase. Während des Komponierens, im Dezember 1854, schreibt Wagner dann an Franz Liszt:

Neben dem – langsamen – Vorrücken meiner Musik habe ich mich jetzt ausschliesslich mit einem Menschen beschäftigt, der mir – wenn auch nur literarisch – wie ein Himmels Geschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist *Arthur Schopenhauer* [...] Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend.⁴⁶

⁴⁴ Schopenhauer 1986 I, § 52.

⁴⁵ Schopenhauer 1986 I, 372 und 359.

⁴⁶ Wagner *SB* VI, 298.

Bekanntlich ist er in dieser Zeit von Schopenhauers Philosophie geradezu überwältigt. Im *Ring* sticht Schopenhauers Einfluss an einzelnen Stellen heraus, so etwa in einer häufig erörterten, 1856 ergänzten Variante des Schlusses der *Götterdämmerung*, in der Brünnhilde sich von «des ew'gen Werdens/Offne[n] Tore[n]», also der Natur, abkehrt⁴⁷. Diese Absage an das verdachtsweise sinnlose Werden und Vergehen wird von Wagner nicht vertont, weil, wie er anmerkt, der «Sinn» dieser Strophen «in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird»⁴⁸. Nietzsches Kommentar dazu lautet:

Brünnhilde, die nach der ältern Absicht sich mit einem Liede zu Ehren der freien Liebe zu verabschieden hatte, die Welt auf eine socialistische Utopie vertröstend, [...] bekommt jetzt etwas Anderes zu thun. Sie muss erst Schopenhauer studiren; sie muss das vierte Buch der «Welt als Wille und Vorstellung» in Verse bringen. *Wagner war erlöst*.⁴⁹

Weil Wagner von Feuerbach abkommt, verselbständigt sich sein konstruierender Zugriff auf das Material. Wagner muss den Anker lichten, den er in die Natur geworfen hat, obwohl dies die Gefahr der von ihm gezeigten Willkür, also eben auch – trotz aller Gegenwehr Wagners – der Dekadenz heraufbeschwört.

Die innere Form des Gesamtkunstwerks ist beeinträchtigt. Es hängt gewissermassen «in der Luft», und dies ist der Grund, warum Nietzsche zum Angriff auf Wagner bläst. Das Streben nach dem Ganzen bleibt fadenscheinig, und was Nietzsche allenfalls – oder allerdings! – anerkennt, sind musikalische Miniaturen oder Fragmente, von denen Wagners Werke – fast wie Flecken – übersät sind: «Kostbarkeiten [...], lauter kurze Sachen von fünf bis fünfzehn Takt»⁵⁰.

⁴⁷ *GSD* 6, 353.

⁴⁸ *GSD* 6, 364. Vgl. zu den verschiedenen unvertonten Varianten Dahlhaus 2004 7, 216.

⁴⁹ *KSA* 6, 21.

⁵⁰ *KSA* 6, 29.

In *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* beschreibt Proust die zwiespältige Wirkung, die Wagners Musik auf «Marcel» ausübt. *Auf der einen Seite* sagt er: «Ich wurde mir alles dessen bewusst, was das Wagnersche Werk an Wirklichem in sich hat» und wie es «uns ermöglicht, wirklich «anders» zu sein», indem es über die Fähigkeit verfügt,

verschiedene Individualitäten zu vereinigen. Da, wo ein geringerer Komponist behaupten würde, einen Knappen, einen Ritter darzustellen, während er sie dennoch die gleiche Musik vortragen lässt, unter welcher Benennung sie auch auftreten mögen, setzt Wagner tatsächlich eine andere Wirklichkeit an [...]. Daraus folgt die Fülle einer Musik, die in der Tat von vielen, vielen musikalischen Aspekten erfüllt ist, von denen jeder einem bestimmten Wesen entspricht: einem Wesen oder dem Eindruck, den ein momentaner Aspekt der Natur für uns hat.

Auf der anderen Seite spürt «Marcel» einen unwiderstehlichen Vorbehalt gegen einen Unterton in Wagners Musik, die jener Hinwendung zu den wirklichen «Individualitäten» entgegenwirkt. Er bemerkt «bei ihm [...] die Beschwingtheit des Schaffenden (*l'allégresse du fabricant*)», eine «vulkanische Fingerfertigkeit (*habileté vulcanienne*)» die ihn «verwirrt». «Sollte sie es sein, die bei grossen Künstlern die Illusion jener tiefen, auf nichts anderes zurückführbaren Originalität schafft, dem Anschein nach Reflex einer mehr als menschlichen Wirklichkeit, in der Tat aber nichts anderes als das Produkt unermüdlicher Arbeit? Ist Kunst nur das, so ist sie nicht wirklicher als das Leben, und es gab für mich nicht so ungemein viel zu bedauern»⁵¹.

Proust bemerkt, anders gesagt, eine Differenz zwischen der Hinwendung der Kunst zu dem, was ihr erscheint (der Epiphanie), und der Selbstgefälligkeit künstlerischen Machens. Beides ist bei Wagner, Proust zufolge, ineinander verschränkt, ohne wirklich zusammenzupassen. Wagners Musik ist demnach nichts anderes als die Komposition eines Zwiespalts zwischen dem grossen Ganzen und den «kurzen Sachen». Deutlich wird dies etwa

⁵¹ Proust 1964 9, 211-212 und 214; vgl. Thomä 1998, 103.

anhand des Gegensatzes zwischen «offener» und «geschlossener» Form sowie anhand des Verhältnisses zwischen strenger Integration und offener «Assoziation». An der Leitmotiv-Technik lässt sich dies exemplarisch studieren. «Wagners Arbeit am *Ring* [...] zeugt von der Obsession des Denkens des wahren geschlossenen Ganzen ebenso wie von der Erfahrung, dass aus den Stücken nie ein Ganzes, Geschlossenes geschaffen wird», sagt der Initiator des Stuttgarter *Rings*, Klaus Zehelein. Und Richard Klein notiert: «Vielleicht liegt die Modernität des *Ring* gerade darin: Indem er mit dem Pathos des Ganzen aufs Ganze geht, führt er uns seine Grenzen, seine Lücken, seine Deformationen, seine Brüche und seine Spaltungen vor»⁵². Carl Dahlhaus geht in seiner Wagner-Interpretation zurück auf Franz Grillparzers frühere Kritik an der Musik der Romantik, der vorgehalten wird, dass ihr «innere Konsequenz» und «der Sinn für ein Ganzes» fehle. Dahlhaus meint dann weiter, man könne Grillparzers Charakterisierung auch auf Wagner beziehen, müsse aber die negative Wertung in eine positive umwenden. So wird Wagner für Dahlhaus zum Wegbereiter der Moderne: «Der «zerbrochenen» Syntax, die Grillparzer den «musikalischen Prosaisten» als Ruin der Melodie zum Vorwurf machte, entspricht eine Harmonik, in welcher der tonale Konnex durch Ambiguitäten, Sprünge und Elisionen gefährdet ist», also eben die Harmonik des *Rings des Nibelungen*⁵³. Mit Dahlhaus' Deutung ist nichts anderes bezeichnet als eine *Umwertung der Dekadenz*, in der die Aufmerksamkeit für das Einzelne, die Gebrochenheit des grossen Ganzen zur Auszeichnung wird.

Wie eine Kontroverse zwischen Udo Bermbach und Stefan Breuer zeigt, ist umstritten, inwieweit diese Umwertung von Wagner selbst eher nur geduldet oder geradezu betrieben wird. Bermbach zitiert «eine der erstaunlichsten Stellen», die sich bei Wagner finden, nämlich dessen Rede von «Verinigungen», die «wechseln, neu sich gestalten, sich lösen und wiederum knüpfen»:

⁵² Zehelein 2001, 274; Klein 1999, 223; vgl. insgesamt die Beiträge in Teil I und II von Mahnkopf 1999; vgl. auch Dahlhaus 2004 7, 23, 33-35, 65-67, 69-71, 75-77, 82-84, 96-97 und 121.

⁵³ Dahlhaus 2004 7, 66 und 74.

Der starren, nur durch äusseren Zwang erhaltenen staatlichen Vereinigung unserer Zeit gegenüber werden die *freien* Vereinigungen der Zukunft in ihrem flüssigen Wechsel bald in ungemeiner Ausdehnung, bald in feinsten naher Gliederung das zukünftige menschliche Leben selbst darstellen.⁵⁴

In dieselbe Kerbe schlägt Wagner an anderer Stelle:

Die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Beziehungen lebendiger Individualität zueinander, die unendliche Fülle stets neuer und in ihrem Wechsel immer genau der Eigentümlichkeiten dieser lebenvollen Beziehungen entsprechender Formen, sind wir gar nicht imstande auch nur andeutungsweise uns vorzustellen, da wir bis jetzt alle menschlichen Beziehungen nur in der Gestalt geschichtlich überlieferter Berechtigungen und nach ihrer Vorausbestimmung durch die staatlich ständische Norm wahrnehmen können.⁵⁵

Bermbach ergänzt dann, mit Bezug auf die erste der beiden zitierten Passagen:

Diese Beschreibung der Bausteine eines zukünftigen, netzartig aufgebauten gesellschaftlichen Zukunftsmodells charakterisiert zugleich präzise die Verwendung der Leitmotive im *Ring*, die sich in ihrer variierenden Veränderung und ihrer gegenseitigen Durchdringung zu einem die Einheit des Werks herstellenden Netz verbinden.⁵⁶

⁵⁴ GSD 4, 200.

⁵⁵ GSD 4, 91.

⁵⁶ Bermbach 1994, 250.

Bermbach erkennt bei Wagner also die anti-hierarchische, plurale Struktur eines «netz»-artigen Werkes⁵⁷.

Dagegen bremst Stefan Breuer solche Euphorie, indem er darauf hinweist, dass «konkrete Individuen» Wagners «Vereinigung» doch als gewaltsame «Drohung» empfinden könnten⁵⁸. Wie weit diese Drohung reicht, hängt davon ab, inwieweit die Binnenverhältnisse innerhalb jenes «Netzes», von dem Bermbach spricht, zur zwanghaften Vereinnahmung der Individuen führen. Ein Netz kann auch ein Fangnetz sein. In der Masse, wie Wagner die «freie Vereinigung» und den «flüssigen Wechsel» propagiert, ist vom Zwang freilich nichts zu spüren. Vielmehr ist, übertragen auf die ästhetische Ebene, ein Eigenleben von Motiven zugelassen, das der Form nach die Stellung eben jener «Egoisten» einnimmt, deren Ausschliessung Breuer befürchtet.

Tatsächlich kann die Rettung des Individuums nicht darin bestehen, dass es vor jeder Gemeinschaft die Flucht ergreift; um seiner selbst willen ist es auf diese Gemeinschaft angewiesen. Das Problem ist also nicht so sehr das Bestehen eines solchen Zusammenhangs, als vielmehr die Frage, wie dabei das Spiel des Einbezugs und des Rückzugs gestaltet werden kann. In dieser Hinsicht bleibt Wagners Ästhetik von einer tiefen Ambivalenz geprägt, die an der Spannung zwischen dem Ausgriff auf das Ganze und dem Eigenleben des Individuellen ans Licht tritt. Gemäss dieser Lesart wird die *Dekadenz* in dem von Nietzsche beschriebenen aktiven Sinn geradezu zur Voraussetzung dafür, dass das Kunstwerk und die Welt, die es entwirft, erträglich oder gar anziehend wirken. Wie jetzt gezeigt werden soll, führt der russische Regisseur Sergej Eisenstein diese Umwertung der Dekadenz fort.

Wagner und Eisenstein

Was hat Eisenstein mit Wagner zu tun? Der äussere Anhaltspunkt für die Verbindung zwischen ihnen besteht darin, dass Eisenstein im Jahre 1940 die

⁵⁷ Bermbach 2003, 179.

⁵⁸ Breuer 2001, 47.

Walküre am Bolschoj-Theater inszenierte⁵⁹. Die Aufführung diente als Begleitmusik zum Hitler-Stalin-Pakt, also als Beitrag zu einem völkerverbindenden Kulturprogramm, das freilich mit spitzen Fingern betrieben wurde. Mit dem Überfall Nazi-Deutschlands auf die Sowjetunion war dieses Intermezzo, zu dem eben auch Eisensteins Wagner-Arbeit gehörte, schnell zu Ende. Dass der von Hitler verehrte deutsche Komponist mit jenem Regisseur zusammentraf, der sich mit dem Stalinismus arrangierte, hat der Komponist Dimitrij Schostakowitsch als einen faulen Kompromiss, eine «schändliche Sache» gewertet⁶⁰. Doch man könnte gar noch weiter gehen und darin nicht nur einen Kompromiss, sondern ein Symbol für kommunistisch-faschistische Gemeinsamkeiten sehen – etwa im Sinne einer Begegnung zwischen den kollektivistischen, totalitären Ideologien des 20. Jahrhunderts. Wie sich herausstellen wird, geht dieser Verdacht an der tatsächlichen Regiearbeit Eisensteins weit vorbei, doch es wäre zu simpel, würde man ihn einfach beiseite schieben.

«Ist es Zufall, dass er [Eisenstein; D. Th.] kürzlich Wagners *Walküre* in einer Moskauer Oper inszenierte?» – so fragte Siegfried Kracauer schon im Jahre 1943, und er meinte: «Der Eifer, mit dem er alle akustischen und visuellen Komponenten eines Films seinen Leitgedanken unterordnet, erinnert etwas an die Wagnerische Idee des «Gesamtkunstwerks»⁶¹. Kracauer erkennt, dass Eisensteins Wagner-Arbeit keineswegs eine blosse Episode ist, sondern eng mit seiner Filmästhetik verbunden ist – und er erhebt gegen Eisenstein den Vorwurf, dass seine späte Ästhetik die frühen avantgardistischen Ansätze verraten habe und Zeichen stalinistischer Anpassung zeige; diese Anpassung komme eben darin zum Ausdruck, dass Eisenstein zum Mentor der geschlossenen Form geworden sei. Demnach ergäbe sich die Nähe zu Wagner auf der Seite der Totalität, des Ausgriffs auf das grosse Ganze; zu fragen wäre dann nur noch, inwieweit diese Totalität in die Nähe des Totalitären zu rücken ist. So läge auch der Schluss nahe, dass Eisensteins

⁵⁹ Vgl. Bartlett 1992, 53-76 und Schafgans 1998, 171-196; ausführlicher Thomä 2006.

⁶⁰ Schostakowitsch 1979, 151-153.

⁶¹ Kracauer 2004 6, 359.

Beziehung zu Wagner genau nicht auf der Seite liegt, die Nietzsche zu seiner Charakterisierung des «dekadenten» Wagner anstiftet, sondern auf der Seite dessen, der machtbewusst einen geschlossenen Zusammenhang etabliert. Ob dieser Schluss zutrifft, gilt es im Folgenden zu prüfen.

Zunächst ist festzuhalten, dass es in der Moskauer *Walküre*-Inszenierung zu einer historischen Begegnung kommt zwischen demjenigen, der das Paradigma des Gesamtkunstwerks in die Geschichte der Künste eingeführt hat, und demjenigen, der es verwandelt und in ein neues Medium übertragen hat. Eisensteins Art der Inszenierung ergibt sich in der Tat direkt aus seiner eigenen Konzeption des Gesamtkunstwerks, wie er sie zuvor in seinen filmtheoretischen Schriften entwickelt hat. Eisenstein schreibt, das Kino sei die «eigentliche und höchste Synthese aller künstlerischen Hervorbringungen», wie sie «von Wagner im Musik-Drama [...] vergeblich gesucht» worden sei. Er erklärt, «die geniale Idee» von der «Synthese aller Künste» mache «Wagner zu einem der modernsten Meister» – und: «Die beste Schule einer Wagner-Inszenierung ist und bleibt das synthetische Kunstwerk von heute – der Tonfilm»⁶².

Siegfried Kracauer wirft dem späten Eisenstein – also auch dem Eisenstein der *Walküre*-Inszenierung – vor, zugunsten der geschlossenen Form und der hierarchischen Ordnung seine frühe Ästhetik verraten zu haben, die z. B. in der Darstellung der «Masse» noch anarchische Züge aufgewiesen habe. Grob kann man diesen Vorwurf so übersetzen, dass Kracauer am frühen Eisenstein etwas «Dekadentes» schätzt und sich darüber beklagt, dass dieses Motiv später verloren geht. (Wohlgemerkt: Dies ist nicht Kracauers Wortwahl, sondern wird von mir aufgrund der systematischen Unterscheidungen, die ich anlässlich Wagners und Nietzsches entwickelt habe, ergänzt.) Kracauers Einschätzung lässt sich überprüfen, indem man auf eine Unterscheidung zurückgeht, die Eisenstein selbst zur Charakterisierung seiner frühen Montagetechnik einführt. Von ihr aus lässt sich dann die Brücke zu seiner späten Wagner-Interpretation schlagen.

In dem Text *Die vierte Dimension des Films* aus dem Jahr 1929 unterscheidet Eisenstein zwischen einer «aristokratischen» und einer «demokratischen»

⁶² Eisenstein 1949, 181 und Eisenstein 1977, 106.

Montagetechnik. Statt im Sinne eines «Aristokratismus» dominante «Reiz-erreger» und Bedeutungsträger zu identifizieren und sie in der Zusammenstellung des Materials hervorzuheben, plädiert er für eine «demokratische Gleichberechtigung», die im Verhältnis zwischen den einzelnen Einstellungen zu gelten habe⁶³. Diese Rede von der «demokratischen» Montage hebe ich deshalb eigens heraus, weil sich von ihr aus eine Linie ziehen lässt zu Feuerbachs Rede von der «Republik» natürlicher und sinnlicher Elemente. Wagner bleibt dieser «Republik» – wie gesehen – in dem Masse treu, wie er in ihr ein natürliches Vorbild der gesuchten Ordnung zu sehen meint. Entsprechend ist nun zu fragen, wie es um die «Demokratie» der Montage beim späten Eisenstein bestellt ist. Ohne dass ich die Entwicklung hier detailliert nachzeichnen kann, lässt sich doch festhalten, dass Eisenstein die Fragmentierung nicht einfach zugunsten totalitärer Harmonie verabschiedet. Im zeitlichen Zusammenhang mit der Wagner-Inszenierung beschäftigt er sich vielmehr mit Techniken, die eine «demokratische» Konstellation der einzelnen Bildelemente in neuer Form, also nicht gemäss seiner früheren Prinzipien der «intellektuellen Montage», erlauben. «Es wäre falsch, anzunehmen», so sagt er in einer zentralen und zu wenig beachteten Passage aus dem Text *Montage 1938*, «dass der Aufbau eines Filmstückes, das das fortlaufende Spiel eines Schauspielers enthält und vom Regisseur nicht zerschnitten wird, «frei von Montage» ist! In solchen Fällen muss man die Montage nur woanders suchen, und zwar... *im Spiel des Schauspielers*»⁶⁴.

Das «Demokratische» der ästhetischen Form liegt demnach in der äusseren oder auch inneren Vielfalt verschiedener Stimmen. Es ist nur konsequent, wenn Eisenstein im Anschluss an seine Überlegungen zur «demokratischen» Montage mit der Form des «inneren Monologs» experimentiert⁶⁵. Tatsächlich ist der innere Monolog alles andere als «monologisch». Er weist vielmehr eine innere Vielfalt auf, die im Einklang mit der «dramaturgische[n] Sujet-Polyphonie» steht, von der Eisenstein 1942/1943 in einer Nachlassno-

tiz spricht⁶⁶. Die polyphone Struktur, die er entwickeln will, findet er auch in Wagners Oper vor. Seine Beschäftigung mit Wagner zeigt *eine hohe ästhetische Affinität, an der der Vorwurf totalitärer Gleichmacherei vorbeigeht*. Während sonst in Europa der Krieg tobt, nutzt Eisenstein einen engen zeitlichen Spielraum, um eine Gemeinsamkeit mit Wagner zu bezeugen. Diese ordnet sich nicht jener Gemeinsamkeit zwischen Kommunismus und Nationalsozialismus unter, die in Form des Hitler-Stalin-Paktes die Moskauer Inszenierung erst ermöglicht hat. «*What is fascistic in this play, [I] wonder?!!!*» – so notiert er voll Verwunderung nur wenige Tage nach Übernahme des Auftrags für die Walküre-Inszenierung⁶⁷. Entsprechend hebt Eisenstein in seiner Deutung der *Walküre* die mitleidende Haltung Brünnhildes besonders heraus, mit der sie sich den Liebenden Sieglinde und Siegmund zuwendet. Diese Zuwendung steht diesseits der grossen Machtdemonstrationen, zu denen Wagner sonst – etwa in *Lohengrin* oder *Parsifal* – fähig ist. Und diese Zuwendung steht auch diesseits der kollektivistischen Absichten, die Eisenstein zuzuschreiben sind, die bei ihm aber nicht geradewegs eine *durchschlagende* Wirkung entfalten.

In dem Text *Über den Bau der Dinge* von 1939 verweist Eisenstein im Blick auf die Vielfalt von Perspektiven auf ein Kafka-Zitat (das freilich nur in der englischen, nicht in der ostdeutschen Eisenstein-Edition angeführt wird). Das Fragment lautet:

Verschiedenheit der Anschauungen, die man etwa von einem Apfel haben kann: die Anschauung des kleinen Jungen, der den Hals strecken muss, um noch knapp den Apfel auf der Tischplatte zu sehn und die Anschauung des Hausherrn, der den Apfel nimmt und frei dem Tischgenossen reicht.⁶⁸

In dem mit Pjotr Williams realisierten Bühnenbild für die Moskauer Inszenierung schlägt Eisenstein verschiedene Strategien ein, um dieses Eigen-

⁶³ Eisenstein 1984 4, 234 und 236.

⁶⁴ Eisenstein 1960, 339, vgl. 355.

⁶⁵ Vgl. Bohn 2003, 34–36, 68–69, 271–273, 288 und 292.

⁶⁶ Zit. nach Bohn 2003, 292 und 298.

⁶⁷ Eisenstein 1998, 56.

⁶⁸ vgl. Eisenstein 1949 150–151. Kafka 1994 6, 230; vgl. Eisenstein 1949, 150–151.

recht einzelner Erfahrungen im Sinne Kafkas zu schützen. In manchen Szenen wird der Hintergrund ausgeblendet: Schwarzer Samt erzeugt «die Illusion bodenloser Abgründe». In anderen Szenen bekommen die Kulissen selbst eine bewegliche, aktive Präsenz. «Die Bühne ist eine handelnde Person, *as well as the actor*», bemerkt Eisenstein lakonisch⁶⁹. Schon 1930 sagt er, bei ihm werde der «Hintergrund» zum «Vordergrund [...], dem wir die Haupthandlung des Films übertragen»⁷⁰. Indem Eisenstein den Gegensatz zwischen starrem Hintergrund und aktiver Einzelfigur kollabieren lässt, trägt er ein klassisches Koordinationssystem zu Grabe, das dem Individuellen verordnet worden ist und die von Kafka diagnostizierte «Verschiedenheit der Anschauungen» systematisch aufhebt. Mit der Abschaffung des Hintergrunds bricht nichts anderes zusammen als *die Ordnung des Geschehens auf einen Fluchtpunkt hin*, also eine Perspektive, die auf ein Zentrum zuläuft. Eine solche Ordnung schreibt vor, wie Gegenstände und Figuren auszurichten sind, und erlaubt auf diese Weise eine exakte Definition und Hierarchisierung von deren internen Beziehungen.

In dem Text zur «Vertikalen Montage», der 1939/40, also vor und während der Arbeit an der *Walküre* entsteht, konstatiert Eisenstein die Krise dieser zentralen Perspektive. In diesem Text führt Eisenstein diese Krise darauf zurück, dass «*zentripetale*» in «*zentrifugale*» Bewegungen umschlagen, also Tendenzen, die sich auf eine höhere Einheit richten, durch solche abgelöst werden, die mit einem sich ausbreitenden «Individualismus» verbunden sind⁷¹. Sein Befund gipfelt in einer lakonischen Auskunft, die der seinerzeit wohlbekannte französische Kritiker René Guilleré im Jahre 1933 in den Titel eines Essays gehoben hat: «Il n'y a plus de perspectives»⁷². Eisenstein ist von diesem Essay so beeindruckt, dass er mehrere ausführliche Zitate daraus anführt, und ich möchte wenigstens einen Ausschnitt daraus auch hier wiedergeben:

⁶⁹ Eisenstein 1998, 56; vgl. Schpillar 1980, 779.

⁷⁰ Eisenstein 1984 4, 172.

⁷¹ Eisenstein 1942, 100.

⁷² Eisenstein 1942, 94.

Klassische Musik war nicht in Räumen, sondern auf Ebenen organisiert, [...] die eine Architektur wahrhaft edler Proportionen schufen: Paläste mit Terrassen, Säulengängen, monumentalen Treppenaufgängen, langen Durchsichten. Im Jazz wird alles in den Vordergrund gebracht. Dies ist eine wichtige Regel, die gleichermassen für Malerei, Bühnenbild, Film und Dichtkunst gilt: die vollständige Zurückweisung der herkömmlichen Perspektive, die mit einem einzigen festen Fluchtpunkt und aufeinander zulaufenden Linien versehen ist. [...] Wir konstruieren die Perspektive nicht mehr mit einem spitzen Winkel, dessen zwei Schenkel sich am Horizont treffen. Wir vergrößern diesen Winkel und lassen die Linien offen verlaufen. Und wir ziehen das Bild an uns heran, zu uns hin, in uns hinein [...] Wir nehmen an ihm teil [...]. In einem Wort: In unserer neuen Perspektive gibt es keine Perspektive mehr.⁷³

Nach Eisenstein sind verschiedene Kunstformen, namentlich Jazz, Kubismus und der revolutionäre Film, in der Demontage der Perspektive geeint. Wenn er vom Bühnenbild seiner *Walküre*-Inszenierung sagt, in ihm sei der Hintergrund abgeschafft, so hält er sich damit an nichts anderes als an Guillerés Definition des Jazz, mit der er sich eben zur Zeit der Inszenierung befasst. Die These «Im Jazz wird alles in den Vordergrund gebracht» wird von Guilleré mit den folgenden Worten erläutert: «Im Jazz ist alles Masse. Es gibt nicht mehr Begleitung und Stimme so wie bei einer Figur vor einem Hintergrund. Jedes Element leistet einen gleichen Beitrag [...]; indem jedes Instrument ein Solo spielt, nimmt es am Ganzen teil»⁷⁴. Fast wörtlich nimmt Ernst Bloch diese Einsicht – *bezogen auf die Musik Richard Wagners!* – vorweg: «Jede der vielen zugleich erklingenden Stimmen hat [...] ihr Solo zu spielen»⁷⁵.

Mit dem Zusammenbruch der Perspektive, den Eisenstein im Raum in-

⁷³ Zit. nach Eisenstein 1942, 96-97.

⁷⁴ Zit. nach Eisenstein 1942, 97.

⁷⁵ Bloch 1973, 101.

szeniert, versucht er einer Eigenart von Wagners Oper gerecht zu werden, die in der musikalischen Zeit zum Ausdruck kommt. Für den Verlust der Perspektive steht hier ein kompositorisches Verfahren, das nicht mehr auf die harmonische Auflösung aufeinander bezogener Themen orientiert ist. An Wagners Umgang mit Leitmotiven erkennt Eisenstein etwas Collagehaftes. Der Auflösung räumlicher Hierarchien, die das Bühnenbild der Moskauer Walküre-Inszenierung prägt, entspricht Richard Wagners Angriff auf die so genannte «patriarchalische Melodie» (wovon Eisenstein allerdings keine Notiz zu nehmen scheint). Diese Art der «Melodie» basiert, wie Wagner meint, auf einer durch die Tonart geschaffenen «einheitlichen Gattung». Der Ausbruch aus dem Käfig, den diese «patriarchalische» Tonart errichtet, entspricht nach einem gewagten Vergleich Wagners nichts anderem als der «Geschlechtsliebe», die sich als «unwillkürliche Verbindung» gerade «an einer ungewöhnten [sic!] Erscheinung entzündet»⁷⁶. Wagner schlägt damit einen Bogen zwischen formalen und inhaltlichen Aspekten seiner Arbeit, also zwischen der offenen ästhetischen Form und der erotischen Attraktion. Die klassische «Kadenz» erhält Konkurrenz durch die «Chromatik», die nach Hirsbrunner als «das anarchische Element» zu gelten hat, «wo jeder Ton zum Leitton des nächsten werden kann und ruhelos über sich selbst hinausweist auf ein jenseitiges Ziel»⁷⁷.

Vielleicht muss man einschränkend sagen, dass Wagner die bei ihm immer wiederkehrende Spannung oder Trennung oft eher nur zu ertragen als gezielt herbeizuführen scheint. So wie ein Gefäß überläuft, in das man zu viel hineinstopft, so erscheint auch das Fragmentarische bei Wagner als Zeichen einer übersteigerten Ambition, einer berstenden Einheit. Doch die Spannung, die etwa in Wagners und Eisensteins Ästhetik zwischen Totalität und Fragment aufgebaut wird, ist nicht einfach ruinös, sondern schafft im Glücksfall die Voraussetzungen dafür, dass die einzelnen Momente ihre eigene Kontur bekommen.

Dass Wagners Ambivalenz bei Eisenstein auf Verständnis stösst, hat auch mit einem Kronzeugen zu tun, den er für das Aufbegehren gegen «ein

⁷⁶ GSD 4, 185-186.

⁷⁷ Hirsbrunner 1984, 110 und 112.

einheitliches Ganzes, eine höhere Einheit»⁷⁸ zitiert: Friedrich Nietzsche. Es ist eben jene berühmte – bereits zitierte – Stelle aus *Der Fall Wagner*, auf die Eisenstein hier eingeht: die Stelle nämlich, an der Nietzsche vom Herausspringen des Satzes aus dem Text und des Wortes aus dem Satz spricht. Eisenstein zitiert diese Stelle über die Disgregation eben dort, wo seine Bewertung des Verlusts der Einheit vom Negativen ins Positive umkippt.

Eisenstein hebt an Wagner die Seite hervor, die weniger für eine zentralisierte Ordnung als für ein komplexes oder plurales Gewebe steht. Deshalb eben stützt er sich in seiner Wagner-Deutung auf René Guillerés Diagnose von der Vervielfachung respektive dem Verlust der Perspektive – und deshalb gelangt er auch zu Nietzsches Charakterisierung der Dekadenz. Und doch bleibt bei Eisenstein eine Unstimmigkeit, die man nicht auf sich beruhen lassen kann. Denn es ist nicht zu leugnen, dass bei ihm weiterhin «synthetische» oder integrierende Ambitionen wirksam sind. Die «zentrifugale» Entwicklung der Künste, die mit dem modernen Individualismus in Verbindung steht, ist für ihn nicht einfach ein Grund zum Feiern. Man trifft hier auf eine Ambivalenz, die derjenigen bei Wagner zwischen schöpferischer Zentralgewalt und Fragment entspricht. Diese Ambivalenz macht erklärlich, warum Eisensteins Ästhetik die von Kracauer konstatierten Schwankungen aufweist; an den zwei fertig gestellten Filmen über *Iwan den Schrecklichen* lassen sich diese Schwankungen deutlich aufweisen; ich kann darauf hier freilich nur hinweisen.

Hinzuweisen ist auch darauf, dass Eisenstein selbst sich dieser inneren Ambivalenz seines Werkes durchaus bewusst war. In einer eindrucksvollen Notiz aus der Nachlassschrift *Eine nicht gleichmütige Natur* warnte er vor der «Verschmelzung der Einzelkomponenten eines Kunstwerks»:

Ist es sehr weit entwickelt, kann es passieren, dass es sich in sich abschliesst. [...] Es könnte sich drehen wie ein Eichhörnchen im Rad – selbstgenügsam, «an sich» –, und seine Hauptaufgabe, die Einbeziehung des Betrachters, vergessen, sich verlieren in der Kontemplation der eigenen vollendeten Harmonie seiner Teile.

⁷⁸ Eisenstein 1942, 100.

[...] *Audiovisuelle Polyphonie sollte sorgfältig einen solchen Grad der Harmonisierung vermeiden, wo alle Konturen ihrer Einzelkomponenten endgültig, restlos und vollständig untergehen.*⁷⁹

Eisenstein meint nicht, dass Wagner der Gefahr einer solchen Harmonisierung vollständig erlegen sei, wohl aber erkennt er eine Schwierigkeit in der Konstruktion des Gesamtkunstwerks – übrigens nicht nur bei Wagner, sondern auch im ersten Teil seines *Iwan*-Films.

Weder Wagners noch Eisensteins Version des Gesamtkunstwerks repräsentieren ein bruchloses Ganzes. Es stellt keinen Affront gegen Wagner dar, wenn Eisenstein den Verlust der Perspektive, den er beim Jazz kennen lernt, in seiner Inszenierung auf Wagner selbst anwendet. Vielmehr steht der Jazz selbst *in dieser Hinsicht* in der Nachfolge Nietzsches, Wagners und Eisensteins. Im Hinblick auf die Verteidigung der Pluralität ist an eine eindrucksvolle autobiographische Bemerkung Sergej Eisensteins zu erinnern, in der er auf seinen Hang zum grossen Ganzen zurückblickt:

Wäre ich ein aussenstehender Forscher, würde ich von mir selber sagen: dieser Autor scheint ein für allemal von einer Idee, einem Thema, einem Sujet besessen zu sein [...] der Endidee, eine Einheit zu erringen. [...]

In jedem von uns sitzt ein verschlungener Knoten ähnlich den verschlungenen Arabesken Leonardos für die Mailänder Akademie, die er dort an die Decken gemalt hat.

Wir begegnen einer Erscheinung.

Und das Grundschema dieses Knotens legt sich sozusagen auf die Erscheinung.

Die Linien stimmen überein oder nicht.

Stimmen teilweise überein.

In einigen Teilen.

Stimmen nicht überein.

Tun einander Gewalt an, um zu Übereinstimmung zu kommen.

⁷⁹ Eisenstein 1980, 191-192.

Manchmal auf Kosten von Struktur und Umriss der Wirklichkeit, individuellem Wollen zu Gefallen.

Manchmal der Individualität Gewalt antuend – zum Zwecke der «Synchronisation» mit den Forderungen der Erscheinung, auf die man gestossen ist.

Übrigens erinnere ich mich in der eigenen Praxis an kein Beispiel des letzteren Falles, wohl aber an nicht wenige, die die vorhergehende Sachlage illustrieren.⁸⁰

Fast erleichtert oder überrascht stellt Eisenstein fest, dass ihn seine Endidee der Einheit und seine Kritik am Individualismus doch nicht zur Gewalt gegen Individualität geführt habe. In dem Masse, wie dies nicht nur für Eisenstein, sondern auch für Nietzsche und Wagner gilt, tragen sie bei zu einer Umwertung der Dekadenz, bei der ihr die Tugend der Beweglichkeit und Offenheit zugeordnet werden kann. Wenn wir darin einen Fortschritt erblicken, dann führt dies umgekehrt zu der Schlussfolgerung, dass jener Fortschritt, der traditionell der Dekadenz entgegengehalten wird, seinerseits einer kritischen Überprüfung unterzogen werden muss.

⁸⁰ Eisenstein 1998(b) 2, 963 und 667.

Literaturverzeichnis

- Bartlett, Rosamund. «The Embodiment of Myth: Eisenstein's Production of *Die Walküre*», Seite 53-76. In: *Slavonic and East European Review* 70 (1992).
- Bauer, Roger. *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*. Frankfurt am Main 2001.
- Bermbach, Udo. «Blühendes Leid». *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart 2003.
- Bermbach, Udo. *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*. Frankfurt am Main 1994.
- Bloch, Ernst. *Geist der Utopie* [1918]. Frankfurt am Main 1973.
- Bohn, Anna. *Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930-1948*. München 2003.
- Borchmeyer, Dieter. *Richard Wagner. Abasvers Wandlungen*. Frankfurt am Main/Leipzig 2002.
- Bourget, Paul. *Essais de Psychologie Contemporaine* [1883-1885], Band 1. Paris 1931.
- Breuer, Stefan. «Richard Wagners Fundamentalismus», Seite 33-52. In: Klein, Richard (Hg.): *Narben des Gesamtkunstwerks*. München 2001.
- Dahlhaus, Carl. «19. Jahrhundert IV. Richard Wagner – Texte zum Musiktheater». In: *Gesammelte Schriften*, Band 7. Laaber 2004.
- Dällenbach, Lucien/Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.). *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main 1984.
- Eisenstein, Sergej M. *The Film Sense*. New York 1942.
- Eisenstein, Sergej M. *Film Form. Essays in Film Theory*. New York 1949.
- Eisenstein, Sergej M. *Ausgewählte Aufsätze*. Berlin 1960.
- Eisenstein, Sergej M. «Die Inkarnation des Mythos» [1940], Seite 67-111. In: Eisenstein, Sergej M. *Über Kunst und Künstler*. München 1977.
- Eisenstein, Sergej M. *Eine nicht gleichmütige Natur*. Berlin 1980.
- Eisenstein, Sergej M. *Schriften 4*. München/Wien 1984.
- Eisenstein, Sergej M. «*Die Walküre*. Regienotizen» [1939-1940], Seite 55-64. In: Akademie der Künste (Hg.). *Eisenstein in Deutschland*. Berlin 1998.
- Eisenstein, Sergej M. *Yo. Ich selbst. Memoiren*. Berlin 1998(b).
- Feuerbach, Ludwig. «Vorlesungen über das Wesen der Religion» [1851]. In: *Werke*, Band 6. Berlin 1967.
- Feuerbach, Ludwig. «Vorläufige Thesen zur Reformation der Philosophie» [1843]. In: *Werke*, Band 9. Berlin 1970.
- Fischer, Jens Malte. «Dekadenz und Entartung – Max Nordau als Kritiker des Fin de Siècle», Seite 93-111. In: Bauer, Roger u. a. (Hg.). *Fin de siècle*. Frankfurt am Main 1977.
- Hamacher, Werner. «*Disgregation des Willens*. Nietzsche über Individuum und Individualität». In: Hamacher, Werner (Hg.). *Entferntes Verstehen*. Frankfurt am Main 1998.
- Herder, Johann Gottfried. «Briefe zu Beförderung der Humanität» [1793-1797]. In: *Werke*, Band 7, herausgegeben von Hans Dietrich Irmscher. Frankfurt am Main 1991.
- Hirsbrunner, Theo. «Geschlossene und offene Formen in der Musik», Seite 106-114. In: Dällenbach, Lucien/Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.). *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main 1984.
- Hofmannsthal, Hugo von. «Ein Brief» [1902]. In: *Gesammelte Werke. Erzählungen – Erfundene Gespräche und Briefe – Reisen*, herausgegeben von Bernd Schoeller/Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main 1979.
- Kafka, Franz. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Frankfurt am Main 1994.
- Klein, Richard. «Wagners plurale Moderne. Eine Konstruktion von Unvereinbarkeiten», Seite 185-226. In: Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.). *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*. Stuttgart 1999.
- Kracauer, Siegfried. «In Eisensteins Werkstatt» [1943], Seite 357-360. In: *Werke*, Band 6.3. Frankfurt am Main 2004.
- Lang, Paul (Hg.). *Richard Wagner. Visions d'artistes d'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*. Paris/Genf 2005.

- Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.). *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*. Stuttgart 1999.
- Müller-Lauter, Wolfgang. *Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*. Berlin/New York 1971.
- Nordau, Max. *Entartung*, Band 1. Leipzig 1892.
- Proust, Marcel. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Frankfurt am Main 1964.
- Schafgans, Boris. «If ever the whole *Ring* should be produced». Eisensteins *Walküre*: eine deutsch-sowjetische Beziehung», Seite 171-196. In: Akademie der Künste (Hg.). *Eisenstein und Deutschland*. Berlin 1998.
- Schmidt, Alfred. *Emanzipation der Sinnlichkeit*. München 1973.
- Schopenhauer, Arthur. *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main 1986.
- Schostakowitsch, Dmitri. *Zugendaussage*. Hamburg 1979.
- Schpiller, N. «Die *Walküre* in der Inszenierung Sergej Eisensteins», Seite 773-780. In: *Kunst und Literatur* 28/7 (1980).
- Thomä, Dieter. *Erzähle dich selbst*. München 1998.
- Thomä, Dieter. *Vom Glück in der Moderne*. Frankfurt am Main 2003.
- Thomä, Dieter. «Eine Philosophie des Lebens jenseits des Biologismus und diesseits der <Geschichte der Metaphysik>. Bemerkungen zu Nietzsche und Heidegger mit Seitenblicken auf Emerson, Musil und Cavell». In: *Heidegger-Jahrbuch* 2 (2005).
- Thomä, Dieter. *Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne*. Frankfurt am Main 2006.
- Zehelein, Klaus. «Zum Stuttgarter *Ring* 1999/2000», Seite 273-276. In: Klein, Richard (Hg.). *Narben des Gesamtkunstwerks*. München 2001.

Kultur – Philosophie – Geschichte

Reihe des Kulturwissenschaftlichen Instituts Luzern
Herausgegeben von Aram Mattioli und Enno Rudolph

Band 5

Nietzsche und Wagner

Geschichte und Aktualität eines Kulturkonflikts

orell füssli Verlag AG

© 2008 Orell Füssli Verlag AG, Zürich

www.ofv.ch

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Dadurch begründete Rechte, insbesondere der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf andern Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Vervielfältigungen des Werkes oder von Teilen des Werkes sind auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie sind grundsätzlich vergütungspflichtig.

Umschlagabbildung: Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv,
Nietzsche-Ikonographie, GSA 101/18 und GSA 101/461

Umschlaggestaltung: Monika Linggi, Zürich

Korrektur und Layout: Mario Budmiger, Luzern

Druck: fgb • freiburger graphische betriebe, Freiburg

ISBN 978-3-280-06107-7

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Nietzsche und Wagner.

Einleitende Bemerkungen

Armin Wildermuth.....7

«Revolution» und «Regeneration» im Denken Wagners.

Denkformen und Verwandlungen mit Blick auf Nietzsche

Peter Hofmann.....11

Wagner und Nietzsche – oder: Die Aussen- und die

Innenseite grosser Politik

Urs Marti.....51

Eschatologie und Apokalyptik in Richard Wagners Musikdramen

Wolf-Daniel Hartwich (†).....75

Umwertungen der Dekadenz.

Korrespondenzen zwischen Richard Wagner, Friedrich Nietzsche

und Sergej Eisenstein

Dieter Thomä.....103

Nietzsche und Wagner am Tatort Venedig

Bernhard H.F. Taureck141

Vor der Kontroverse: Nietzsche als Anhänger Wagners

Domenico Losurdo167

Wagner und Nietzsche. Übermensen unter sich	
Gert Mattenklott.....	193
 Der Richter und Arzt der Kultur.	
Überlegungen zur Bedeutung fundamentaler Metaphern	
der Kulturkritik bei Nietzsche	
Jean-Claude Wolf.....	214
 Nietzsche, Wagner and the Nostalgia for the	
«Gesamtkunstwerk»	
Glenn W. Most	253
 Siglen	279