

Professor Doktor Peter Gülke, Berlin,

Festvortrag anlässlich der Gedenkveranstaltung zur

**100. Wiederkehr der Gründung des Richard Wagner Verbandes deutscher Frauen, Ortsgruppe Weimar
am 11. Januar 1912,**

gehalten am 7. Juli 2012 in Weimar

Richard Wagners Antisemitismus - Schattenlinien im Bilde eines Genies

Aus festlichem Anlaß, dem hundertsten Gründungstag des Weimarer Wagner-Vereins, ein unfestliches Thema! Das erscheint erklärungsbedürftig, weil unsere Stadt zu Wagner, beginnend bei Liszts Hilfestellung und dem 1850 uraufgeführten *Lohengrin*, Festlicheres anzubieten hätte. Sie hat aber auch eine Initiatorin der Gründung, Sängerin am damaligen Hoftheater anzubieten, die von denen zum Selbstmord getrieben worden ist, die sich mit Wagner nicht genug tun und auf seinen "*unüberwindlichen Widerwillen gegen jüdisches Wesen*" berufen konnten. Die Frage, ob er an diesem Tod mittelbar mitschuldig sei, verträgt keine simple Antwort; „es ist viel Hitler in Wagner“, hat Thomas Mann, einer der großen Bewunderer, kummervoll konstatiert.

Mitschuld freilich betrifft diese Judenfeindschaft insgesamt - ein Thema, das oft und von brillanten Autoren abgehandelt worden ist, mithin kaum Chancen bietet, neue Aspekte beizutragen. Ein Schlußstrich indes läßt sich nicht ziehen, der Stachel bleibt - u.a. als Aufgabe, zynisch-inhumane Allergien mit überwältigendem Künstlertum zusammenzudenken, zugleich aber hinter Wagners Bekundungen nicht eo ipso die Schornsteine der Lagerkrematorien rauchen zu sehen. Zudem muß das Thema immer neu "gereinigt" werden - als Tummelplatz von Rechthabereien jeglicher Couleur, sei's in Versuchen, seine Kreativität und Konzeptionen insgesamt antisemitisch grundiert zu sehen, oder umgekehrt, den Schaffenden von häßlichen Erdenresten abzulösen. Das eine so falsch wie das andere! - nicht zuletzt einer Einladung zu Simplifizierungen geschuldet, dank deren nicht wenige über Wagner mitgeredet haben, ohne über sein Werk, seine Musik kompetent reden zu können. Zu keinem anderen Komponisten ist so viel geschrieben worden wie über ihn, bei keinem anderen der Abstand zwischen den oberen Rängen der Nietzsche, Thomas Mann, Ernst Bloch, Theodor W. Adorno, Hans Mayer, Carl Dahlhaus, Peter Wapnewski etc. und subalternem Geschwafel so groß, und bei keinem ist der Anteil der schwierigeren, musikalische Sachverhalte betreffenden Auskünfte so klein. Hierzu hat die Hofberichterstattung in Bayreuth mit Fleiß und Billigung des Meisters den Grund gelegt: Wer lobhudelt, braucht nicht genau zu sein.

Zudem suggeriert unser Thema, detaillierte Beschäftigung erübrige sich, weil die Diagnose ohnehin feststehe. Nicht nur angesichts der Folgewirkungen erscheint das unverantwortlich - Wagner war zwar nicht der rabiateste, jedoch der prominenteste Judenhasser seines Jahrhunderts -, sondern auch, weil wir von vornherein darauf verzichten würden, Mensch und Werk versuchsweise zusammenzudenken. Deshalb kann der Festvortrag auf eine unfestliche Zitatencollage nicht verzichten.

Kurz vor der ersten Niederschrift seines Pamphlets, im August 1849, wird Wagner von Frau Minna Bescheid gegeben, er frage "*durchaus nicht nach der Welt, wie sie nun einmal ist, sondern*" fordere, "*daß die ganze Welt sich nach Dir richtet und bilden soll*". Wie um einen Beleg hierfür zu liefern, konstatiert er mit Blick auf „den Juden“ frank und frei: "*einen Menschen, dessen Erscheinung wir zu künstlerischer Kundgebung, nicht nur in dieser oder jener Persönlichkeit, sondern allgemein seiner Gattung nach, für unfähig halten müssen, dürfen wir zur künstlerischen Äußerung seines Wesens überhaupt ebenfalls für nicht befähigt halten*". Von vornherein also keine Chance! - und weil "*der Jude*" (schon die Pauschalierung verunglimpft) "*allgemein seiner Gattung nach... zu künstlerischer Kundgebung... unfähig*" ist, erscheint die Frage überflüssig, ob die geleugnete Fähigkeit nicht Teil jeglichen Menschseins sei. Eine halbe Begründung versteckt sich in der Kurve, die Wagner zu soziologisch-ästhetischen Aspekten nimmt: "*Der wahre Dichter, gleichviel in welcher Kunstart er dichte, gewinnt seine Anregung*

immer nur noch aus der getreuen, liebevollen Anschauung des unwillkürlichen Lebens, dieses Lebens, das sich ihm nur im Volke zur Erscheinung bringt. Wo findet der gebildete Jude nun dieses Volk?... Der Jude hat nie eine eigene Kunst gehabt, daher nie ein Leben von kunstfähigem Gehalte: ein Gehalt, ein allgemeingültiger menschlicher Gehalt ist diesem auch jetzt vom Suchenden nicht zu vernehmen."

Das betrifft zwangsläufig auch die Sprache: *"Als durchaus fremdartig und unangenehm fällt unserem Ohre zunächst ein zischender, schrillender, sumsender und murksender Lautausdruck der jüdischen Sprechweise auf: eine unserer nationalen Sprache gänzlich uneigentümliche Verwendung und willkürliche Verdrehung der Worte und Phrasenkonstruktionen gibt diesem Lautausdruck vollends noch den Charakter eines unerträglich verwirrten Geplappers, bei dessen Anhören unsre Aufmerksamkeit unwillkürlich bei diesem widerlichen Wie, als bei dem darin enthaltenen Was der jüdischen Rede verweilt... Hören wir einen Juden sprechen, so verletzt uns unbewußt aller Mangel rein menschlichen Ausdrucks in seiner Rede" - die pejorative Sturzflut suggeriert einen, der dem Abscheu ungebremst Lauf läßt und sich nicht fragen lassen will, ob er "zischenden, schrillenden, sumsenden und murksenden Lautausdruck,... willkürliche Verdrehung der Worte und Phrasenkonstruktionen" oder "unerträglich verwirrtes Geplapper" z. B. im Gespräch mit Heinrich Heine erlebt habe, „ein Talent,... wie Deutschland wenig ähnliche aufzuweisen hat“ - so hatte er ihn im Jahr 1841 gepriesen.*

Von der Sprechweise ist es nicht weit zur Musik, etwa dem synagogalen Gesang: *"Wer ist nicht von der widerwärtigsten Empfindung, gemischt von Grauenhaftigkeit und Lächerlichkeit, ergriffen worden beim Anhören jenes Sinn und Geist verwirrenden Gegurgels, Gejodels und Geplappers, das keine absichtliche Karikatur widerlicher zu entstellen vermag, als es sich hier in vollem, naivem Ernste darbietet?" - auch hier eine kaum kontrollierte Sequenz von Schimpfvokabeln bei einem Gegenstand, der bei einem Musiker konkrete Auskünfte erwarten läßt. Daß Wagner sie verweigert, soll wohl suggerieren, es lohne nicht, und verrät doch eher, daß er um sie verlegen wäre. Dies zeigt sich auch darin, daß er, von der Privilegierung durch das die Einzelkünste versammelnde „Gesamtkunstwerk“ abgesehen, sich selbst einen halben Strick mit der Auskunft dreht, in der jüngsten Vergangenheit sei der Fundus des in Musik Sagbaren ausgeschöpft worden - wohin dann mit den eigenen Projekten? "Die Möglichkeit, in ihr (d. h. der Musik) zu reden, ohne etwas Wirkliches zu sagen, bietet jetzt keine Kunst in so blühender Fülle, als die Musik, weil in ihr die größten Genies bereits das gesagt haben, was in ihr als absoluter Sonderkunst zu sagen war. War dieses einmal ausgesprochen, so konnte in ihr nur noch nachgeplappert werden, und zwar ganz peinlich und täuschend ähnlich, wie Papageien menschliche Wörter und Reden nachpapeln, aber ebenso ohne Ausdruck und wirkliche Empfindung wie diese närrischen Vögel es tun. Nur ist bei dieser nachäffenden Sprache unserer jüdischen Musikmacher eine besondere Eigentümlichkeit bemerkbar, und zwar die der jüdischen Sprechweise überhaupt, welche wir oben näher charakterisierten" - genauer will oder kann er es nicht sagen.*

Mit solchen Suaden verscherzt er sich ein Alibi, das seine Argumentation anderenfalls in Anspruch nehmen könnte: Bekanntlich endet das Pamphlet mit einer Formulierung, die uns den Atem stocken läßt: *"Aber bedenkt, daß nur e i n e s euere Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasvers - der U n t e r g a n g".* Fast läßt sich verstehen, daß man über dieser Empfehlung den vorangehenden Satz überlesen, verdrängen, nahezu vergessen konnte, der den "Untergang" als nicht nur den der Juden zu erkennen gibt: *"Nehmt rücksichtslos an diesem durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden".* Die verderbte, durch Geld, Kapitalismus etc. korrumpierte Welt insgesamt also ist zum Untergang, einer Neugeburt verheißenden "Selbstvernichtung" verurteilt, insofern wäre der den Juden zugedachte Untergang in den größeren, die gesamte zivilisierte Menschheit betreffenden eingeschachtelt. *„Zerstört sei alles, was euch bedrückt und leiden macht, und aus den Trümmern dieser alten Welt erstehe eine neue, voll nie geahnten Glückes“ -* Wagner fast als Brandstifter! Auch Jesus von Nazareth wird im gleichnamigen Dramen-Entwurf für die „Selbstvernichtung“ vereinnahmt.

Wie immer man einräumen könnte, die Vorstellung eines heilsamen Weltenbrandes sei Wagner so geläufig gewesen, daß er meinen konnte, sie mit diesem einen Satz zur Geltung gebracht zu haben - nach den vorausgegangenen Beschimpfungen steht das Alibi auf

schwachen Füßen. In der brüderlichen Nähe einer mit den Juden gemeinsam gewollten, auf "Wiedergebärung" angelegten "Selbstvernichtung" kann man ihn sich schwer vorstellen, er selbst konnte es gewiß auch nicht. Daraus folgt aber auch, daß er nach den Konsequenzen solch rabiater Äußerungen nicht gefragt sein wollte - nahe bei der Inhumanität von Radikalen, die in der Gewißheit hemmungslos reden, daß es zu einer Probe aufs Exempel nicht kommen wird. Daß es später dazu kam, konnte er nicht ahnen.

Vermutlich hat er gemeint, jener „Selbstvernichtung“ in den weitläufigen Beschreibungen der vorangegangenen Aufsätze Genüge getan zu haben, damit zugleich aber voraussetzend, die Leser der – zunächst unter einem Pseudonym veröffentlichten – Judenschrift würden sie kennen. Freilich müßte er dann die im utopisierenden Höhenflug von *Die Kunst und die Revolution* formulierte Auskunft vergessen wünschen, „*der Fall, dessen Ursache wir nach langem Elend und aus tiefstem allgemeinen Leiden heraus erkennen*“, zeige „*uns deutlich, was wir werden müssen: er zeigt uns, daß wir alle Menschen lieben müssen, um uns selbst wieder lieben, um Freude an uns selbst wieder gewinnen zu können*“, „*daß Schönheit und Stärke, als Grundzüge des öffentlichen Lebens, nur dann beglückende Dauer haben können, wenn sie allen Menschen zueigen sind*“. Demgemäß könnte der Judenhasser sich selbst nicht lieben, keine Freude an sich selbst haben – eine Gedankenlinie, die bei Überlegungen zur nicht endenwollenden Aktualität des Problems oftmals verfolgt worden ist: der Antisemit reagiert eigene Defizite ab.

Systematik und weitläufig verfolgte Logik außer der Blickrichtung auf eigene Anliegen freilich sind Wagners Sache nicht. Zumeist schreibt er, wie er komponiert, entlehnt bei der Musik „*jene enharmonische Dialektik, die alles aufhob und fließend erscheinen ließ*“ (Martin Gregor-Dellin), und die an die Konstellation des Hier und Jetzt gebundene Beglaubigung des Gesagten – daher die Höhenflüge, die rhetorischen Girlanden, die argumentativen Brüche und lockeren Assoziationen, daher auch die Paradoxie, daß man die um 1850 entstandenen Schriften als Kontexte der Judenpolemik im Auge behalten muß, auf detaillierte Stimmigkeiten indes nicht ausgehen darf. In einem aberwitzigen Parcours mäandert er zwischen historischen, kulturtheoretischen, religionsphilosophischen etc. Positionen von Rousseau bis Feuerbach und sortiert den Weltlauf so, daß es auf die Kunst, seine Kunst als Retterin hinausläuft. „*Gemeinsam werden wir... den Bund der heiligen Notwendigkeit schließen, und der Bruderkuß, der diesen Bund besiegelt, wird das **gemeinsame Kunstwerk der Zukunft** sein. In ihm wird auch unser großer Wohltäter und Erlöser, der Vertreter der Notwendigkeit in Fleisch und Blut, - **das Volk**, kein Unterschiedenes, Besonderes mehr sein; denn im Kunstwerk werden wir eins sein, - Träger und Weiser der Notwendigkeit. Wissende des Unbewußten, Wollende des Unwillkürlichen, Zeugen der Natur, - **glückliche Menschen**.*“

Kein Wunder, daß in diesem Zusammenhang auch Aspekte zur Sprache kommen, die Wagner im Blick auf die Juden kräftig zuspitzen wird - anti-intellektuelle Akzente, das Verdikt über die lediglich Oberflächenbedürfnisse bedienende „Mode“ oder ein polemisch reduzierter, schwumelig überhöhter Begriff von „Volk“. Dieses „*braucht aber nur das durch die Tat zu verneinen, was in der Tat **nichts** – nämlich unnötig, überflüssig, nichtig – ist; es braucht dabei nur zu wissen, was es nicht will, und dieses lehrt ihn sein unwillkürlicher Lebenstrieb; es braucht dieses **Nichtgewollte** durch die Kraft seiner Not nur zu einem **Nichtseienden** zu machen, das Vernichtenswerte zu vernichten, so steht das **Etwas** der enträtselten Zukunft auch schon von selbst da.*“

Anderswo fungiert nicht das Volk, sondern ein Operntheater als Heilmittel: „*Bester Freund*“, schreibt er im November 1847 an den Berliner Journalisten Ernst Kossak, „*hier ist ein Damm zu durchbrechen, und das Mittel heißt: Revolution! Die positive Basis muß gewonnen werden, was wir für gut und recht halten, das muß das Gegebene, Feste und Unabänderliche werden, dann löst sich das jetzt herrschende Schlechte von selbst zur albernen, leicht besiegbaren Opposition auf. Ein einziger vernünftiger Entschluß des Königs von Preußen für sein Operntheater, und alles ist mit einmal in Ordnung.*“

So einfach ist das! - fast auf der Linie der Kampfparole „*Heilig die letzte Schlacht*“. „*Sind die Bedingungen der Herrschaft der **Mode** aufgehoben, so sind aber auch die Bedingungen **der wahren Kunst** von selbst vorhanden, und wie mit einem Zauberschlage wird sie, die Zeugin edelsten Menschentumes, die hochheilige, herrliche Kunst, in derselben Fülle und Vollendung*

blühen wie die Natur.“ Man mag das dilettantisch verschroben oder rührend finden, sollte jedoch die Funktion der Arbeitshypothese, der Schutzbehauptung eines im praktischen Leben vorerst Gescheiterten nicht übersehen, der den Abgrund zur „Fülle der Geschichte“, durch eine immerfort andrängende Kreativität zu überbrücken sucht. Wenn schon die Welt ihn im Stich läßt, dann wenigstens Heilsbringer!

Im Jahr 1869 hat Wagner die Judenschrift erneut veröffentlicht, mit kleinen Retouchen und einem an die Gönnerin Marie Muchanoff adressierten, verschärfenden Kommentar. Im selben Jahr setzen Cosimas Tagebücher ein, in denen antisemitische Bemerkungen immer wieder durchschlagen. Am 11. Oktober 1879 liest sie *"eine sehr gute Rede des Pfarrers Stöcker"* - des offiziellen antisemitischen Wortführers der Bismarck-Zeit - *"über das Judentum. Richard ist für völlige Ausweisung. Wir lachen darüber, daß wirklich, wie es scheint, sein (d. h. Richards) Aufsatz über die Juden den Anfang des Kampfes gemacht hat"*. Wenn sie damit die erste, auf zwei Nummern der *Neuen Zeitschrift für Musik* (1850) verteilt gewesene Publikation gemeint hat, irrte sie doppelt - und vermutlich willentlich: Denn so viel Furore hatte das Pamphlet damals nicht gemacht, und von den weit über Luther zurückreichenden Traditionen hat sie natürlich gewußt.

Als Argument indes braucht sie die Unterstellung, damit Wagner als Märtyrer und wichtigste Zielscheibe jener *"ersichtlich auf Herabsetzung ausgehenden Feindseligkeit"* dastehen könne, von der er im Vorwort zur zweiten Ausgabe spricht -, *"gegen welche ich mich so wenig wehren kann, daß mir in ihrem Betreff nichts Anderes übrig bleibt, als eben nur ihren Grund meinen Freunden genau zu bezeichnen"*. Schon 1850 hatte er die *"von Seiten der Juden mir widerfahrende Verfolgung"* angesprochen, welche *"allerdings geeignet ist, mir die Wege zum Publikum, wenn nicht zu verschließen, so doch derart zu erschweren, daß endlich wohl auch nach dieser Seite hin der Erfolg der feindlichen Bemühungen vollständig zu werden versprechen dürfte"*. Fast könnte man meinen, die schwergängige Formulierung - so brillant wie einst in Heines Nähe hat Wagner später nur noch selten geschrieben - habe auch mit der Verdrängung von Begründungen zu tun, die bei einem steckbrieflich Gesuchten näher lagen. Dem entspricht die Stammtisch-Melodie *"man wird ja mal sagen dürfen..."*, die oft durchklingt und die Position des Couragierten sichern soll, der endlich ausspricht, was alle meinen, aber keiner zu sagen wagt.

Nicht nur über die vermeintlich erste Kampfansage wird gelacht. Am 18. Dezember 1881 *"erzählt er von einer neulichen Aufführung des <Nathan>, wo bei der Stelle, Christus war auch ein Jude, ein Israelit im Parterre bravo gerufen habe. Er wirft Lessing diese Fadheit sehr vor, und wie ich ihm erwidere, daß mir schiene ein eigener deutscher Zug der Humanität in dem Stück zu liegen, sagt er: <Aber gar keine Tiefe>... Er sagt in heftigem Scherz, es sollten alle Juden in einer Aufführung des <Nathan> verbrennen"*.

Zu dieser Zeit waren Juden, u. a. Hermann Levi, Heinrich Porges, Joseph Rubinstein, Karl Tausig, längst im Haus und nicht nur als nützliche Helfer willkommen. *"Wie wir von der Anhänglichkeit gewisser Juden an R. sprechen,"* notiert Cosima unter dem 12. September 1880, *"sagt er: <Ja, sie sind wie die Fliegen, je mehr man sie verscheucht, um so mehr sind sie da>"*. Levi indes hat er kurz vor der *Parsifal*-Premiere keineswegs "verscheucht", sondern heftig bekniert, zur Arbeit zurückzukehren, da dieser nach einer zynischen Provokation abgereist war. Das wiederum hat nicht gehindert, daß Wagner nach dem geglückten Rückruf in den Endproben gegenüber Cosima bemerkte, er könne *"sich nicht vorstellen, als Musiker unter einem Juden zu spielen"*.

Wie grotesk! - einerseits bezeugt er in dem 1869 hinzugefügten Kommentar *"den vollständigen Sieg des Judentums auf allen Seiten, und wenn ich mich jetzt noch einmal laut darüber ausspreche, so geschieht dies wahrlich nicht in der Meinung, ich könnte der Vollständigkeit dieses Sieges noch in Etwas Abbruch tun"*; andererseits kommt man mancher rätselhaften Dienstwilligkeit jener Mitarbeiter weder mit Diagnosen wie jüdischem Selbsthaß noch mit denen einer auf radikalen Selbstverzicht dringenden Demütigung bei, der jede Freundlichkeit des Meisters als Gnadenerweis gegenüber Fluchbeladenen gilt - und als solcher auch notiert wird. Eher schon läßt sie sich als Reversbild der charismatischen Wirkungen von Wagners Person und Werk verstehen, an der moralische Wertungen abprallen. *"Über Wagner läßt sich so wenig diskutieren wie über Religion"*, schrieb Levi an seinen Vater, einen Rabbiner, und wenig

später: Sein *"Kampf gegen das, was er <Judentum in der Musik> nennt, entspringt edelsten Motiven"*. Da steht offenbar die Vorstellung jener der Neugeburt vorangehenden *"Selbstvernichtung"* Pate, bezeugt unter dem 13. Januar 1879 auch von Cosima: *"Levi berichtet von der antijüdischen Bewegung in München und bringt die Hoffnung zum Ausdruck, die Juden würden <in 20 Jahren... mit Stumpf und Stiel ausgerottet und das Publikum des Rings ein anderes Volk abgeben>".* Man könnte dies als von ihr zurechtgebogene Formulierung verdächtigen, besäßen wir nicht in einem Brief Levis die Beschreibung einer Initiation - das Festspielhaus der Tempel, Wagner der Religionsstifter: *"Nur ein Ereignis hob sich von dem verschwommenen nebelhaften Untergrunde meiner Vergangenheit mit herrlicher Deutlichkeit ab - das Erwachen und das Wachsen und endlich das Vollgefühl meiner Liebe zu Ihnen... Ich habe weiter keinen Besitz als dieses Gefühl der Liebe und Anbetung, aber in ihm fühle ich mich unermesslich reich und selig"*. Mit diesem Gefühl konnte Levi offenbar auch die hartnäckig wiederholte Aufforderung ertragen, sich noch vor der *Parsifal*-Uraufführung taufen zu lassen. Wenigstens das hat er nicht getan, im Übrigen jedoch eine Identifizierung mit dem Bayreuther Absolutismus gelebt, die sich ihm sehr anders darstellte als dem, der die Dokumente heute liest.

Dieser stößt hier auf unnachvollziehbare Befindlichkeiten, das Elitebewußtsein im Vortrupp eines neuen Theaters bzw. einer erneuerten Menschheit. *„Hier findet ihr vorbereitete und geweihte Zuschauer, die Ergriffenheit von Menschen, welche sich auf dem Höhepunkte ihres Glücks befinden und gerade in ihm ihr ganzes Wesen zusammengerafft fühlen, um sich zu weiterem und höherem Wollen bestärken zu lassen; hier findet ihr die hingebendste Aufopferung der Künstler und das Schauspiel aller Schauspiele, den siegreichen Schöpfer eines Werkes, welches selber der Inbegriff einer Fülle siegreicher Kunst-Taten ist. Dünkt es nicht fast wie Zauberei, einer solchen Erscheinung in der Gegenwart begegnen zu können? Müssen nicht die, die hier mithelfen und mitschauen dürfen, schon verwandelt und erneuert sein, um nun auch fernerhin, in andern Gebieten des Lebens, zu verwandeln und zu erneuern?“* (Nietzsche). Als "unterste" Schicht geben die Juden nicht zuletzt über den freiwilligen Totalitarismus innerhalb der Bayreuther Mannschaft Auskunft; mit dem Kopfschütteln darob, daß sie zuweilen allen Stolz und Würde dranzugeben bereit waren, sollte man es sich nicht zu leicht machen.

Zum totalitären Zuschnitt gehören, wie in solchen Fällen üblich, Abgrenzungen - zu ihnen die Judenfeindschaft und hierzu wiederum der Anspruch, sie neu definiert und begründet zu haben. Daß Wagner indes alten, ungunstigen Traditionen folgt und bestenfalls Konnotationen verschiebt, wird unterschlagen. Andererseits beruft er sich gern auf den Resonanzboden eines halb anonymen, verlässlichen Meinungsklimas, dank dessen abfällige Rede über „den Juden“ mindestens stillen Beifalls sicher sein konnte. Nicht umsonst hat Hans Mayer ihn einen ideologischen *"Mitläufer"* genannt. Im Schutz dieses Klimas - und metaphorischem Verständnis vertrauend? - redet man drastisch, schon Luther, jedoch auch, zwanzig Jahre vor Wagners Geburt, Johann Gottlieb Fichte: *"Aber ihnen (=den Juden) Bürgerrechte zu geben, dazu sehe ich wenigstens kein Mittel als das, in einer Nacht ihnen allen die Köpfe abzuschneiden, und andere aufzusetzen, in denen auch nicht eine jüdische Idee sei. Um uns vor ihnen zu schützen, dazu sehe ich wieder kein ander Mittel, als ihnen ihr gelobtes Land zu erobern, und sie alle dahin zu schicken"*.

Das verdichtet sich, zuerst in Frankreich u. a. bei Proudhon, bald auch im Dresdner Freundeskreis - Heinrich Laube, Theodor Uhlig, Karl Gutzkow usw. - zu einem linken Antisemitismus, der sich in der Vermengung von Rothschild, Geld, Kapitalismus, "Hure Paris" etc. einen wenig reflektierten, umso mehr für Emotionalisierungen tauglichen Popanz erschafft und Aggressionen befördert, weil man mit "dem Juden" pars pro toto das Krebsgeschwür am Körper der Menschheit insgesamt zu treffen meint. Daher empfiehlt sich Amputation: *"Ein fremdes Element dringt in neuerer Zeit überall in unsere Bahnen, auch in die der Literatur"*, schreibt Laube im Jahr 1847; *"dies ist das jüdische Element. Ich nenne es mit Betonung ein fremdes; denn die Juden sind eine von uns total verschiedene orientalische Nation heute noch, wie sie es vor zweitausend Jahren waren... Entweder müssen wir Barbaren sein und die Juden bis auf den letzten Mann austreiben, oder wir müssen sie uns einverleiben"*. Im selben Jahr fragt der Jude Karl Marx: *"Welches ist der weltliche Kultus der Juden? Der Schacher. Welches ist sein*

weltlicher Gott? das Geld... Wenn der Jude dies sein praktisches Wesen als nichtig erkennt und an seiner Aufhebung arbeitet, arbeitet er an der menschlichen Emanzipation schlechthin".

Welch eine Koinzidenz: Was als Ansatzpunkt wüster antisemitischer Tiraden mißbraucht wird, liegt zugleich nahe bei Moses Mendelssohns aufklärerischer Zuversicht: *"Ein Glück für uns Juden, daß man auf die Rechte der Menschheit nicht dringen kann, ohne zugleich die unsrigen zu reklamieren"*. Eine Brücke bildet Karl Marx' Auskunft, die gesellschaftliche Emanzipation der Juden werde identisch sein mit der *„Emanzipation der Gesellschaft vom Judentum.“*

Wenngleich Wagners Elementarhaß auf die "Race" keinerlei Alibi verdient, darf man fragen, ob die Hoffnungen des alten Mendelssohn nicht doch im Hintergrund der brutal formulierten Vernichtungs- und Erlösungsutopien herumspukten, immerhin bleibt die Verheißung einer besseren Welt stets mitgesetzt. *"Ich bringe ja keine Versöhnung mit der Nichtswürdigkeit, sondern den unbarmherzigsten Kampf"*, schreibt der Flüchtling im November 1849 an Uhlig; *"da nun die ganze Nichtswürdigkeit in unseren öffentlichen Zuständen und namentlich auch im Gewerbe der Künstler und Literaten liegt, so kann ich nur in den Gegenden Freunde finden, die von dieser herrschenden Öffentlichkeit vollständig abliegen. Hier ist nichts zu überzeugen und zu gewinnen, sondern nur auszurotten; dies mit der Zeit zu tun, dazu erhalten wir die Kraft, wenn wir als Jünger einer neuen Religion uns erkennen lernen, und durch gegenseitige Liebe uns im Glauben stärken; halten wir uns an die Jugend, - das Alter laßt verrecken, an dem ist nichts zu holen"*.

Allerdings bremsen auch allgemeinere Erwägungen die Suche nach anderen Erklärungen der unbezähmbaren Allergie: *"Die Sonderstellung der Juden hat seit ebenso lange als Aufforderung zu menschlicher Gerechtigkeitsübung gegolten, als in uns selbst der Drang nach sozialer Befreiung erwachte. Als wir für die Emanzipation der Juden stritten, waren wir aber doch eigentlich mehr Kämpfer für ein abstraktes Prinzip als für den konkreten Fall... So entsprang auch unser Eifer für die Gleichberechtigung der Juden viel mehr aus der Anregung eines allgemeinen Gedankens als aus einer realen Sympathie"*. "Wir" - sofern Wagner überhaupt sich zu den Streitern zählen darf - haben uns also durch allzu theoretischen Edelmut zügeln lassen.

Die Frage, ob die Realitätsgrade dessen, was er hier anspricht (*"das Alter laßt verrecken"* etc.) und etwa der Schlußzene der *Götterdämmerung* für ihn weit auseinanderlagen, mithin fast die Diagnose "Realitätsverlust" fällig wäre, wiegt schwer, weil Wagner sich zum Verhältnis von Kunst und Leben je nach Interessenlage unterschiedlich geäußert hat. *"Kunst hängt sehr mit dem Leben bei mir zusammen"* - dies, im Jahr 1859 an Mathilde Wesendonck geschrieben, darf als Generalnenner gelten, in den großen Aufsätzen zehn Jahre zuvor vielfach bestätigt, später (1876) besonders beredt von Nietzsche: *„Es ist garnicht möglich, die höchste und reinste Wirkung der theatralischen Kunst herzustellen, ohne nicht überall, in Sitte und Staat, in Erziehung und Verkehr, zu neuern. Liebe und Gerechtigkeit, an einem Punkte, nämlich hier im Bereiche der Kunst, mächtig geworden, müssen nach dem Gesetz ihrer inneren Not weiter um sich greifen und können nicht wieder in die Regungslosigkeit ihrer früheren Verpuppung zurück.“* In einem 1849 an Theodor Uhlig gerichteten Brief war Wagner noch weiter gegangen: *"Das Kunstwerk kann jetzt nicht geschaffen, sondern nur vorbereitet werden und zwar durch Revolutionieren, durch Zerstören und Zerschlagen all dessen, was zerstörens- und zerschlagenswert ist"* - da löst er die wechselseitige Bedingtheit von neuer Kunst und neuer Gesellschaft auf: Diese muß jener freie Bahn schaffen, nicht umgekehrt und nicht gemeinsam. Andererseits reklamiert er für sich, unter dem 21. Juni 1849 den sächsischen König in Bezug auf die revolutionären Aktivitäten um *"gnädiges Verzeihen"* bittend, den Spießerbegriff des Künstlers als kindsköpfigen Traumwandler mit geringer Bodenhaftung, wenn er sein *"Beginnen schwärmerisch und unüberlegt"* nennt und von einem *"in meinem Enthusiasmus leicht überschätzten Wert meines guten Willens"* spricht. Da also ist Abstand zwischen Kunst und Leben willkommen. Er war, so Hans Mayer, *"alles gleichzeitig: Revolutionär, Antisemit, Monarchist, Demokrat"* und plädierte dafür, der König solle *„der erste und allerechteste Republikaner sein“*.

Demgemäß trauten die Dresdner Freunde ihm nicht recht über den Weg. *"Wagner habe ich sofort als Phantasten erkannt"*, erklärt Bakunin beim Verhör im September 1849 - vielleicht auch, um ihn nicht zu belasten - *"und obwohl mit demselben... auch über Politik gesprochen, doch nie mich mit demselben zu einem gemeinsamen Handeln verbunden"*.

Realitätsverlust? Für den Pauschalbefund spräche neben dem Wolkenkuckucksheim der durch „Wiedergebärung“ belohnten „Selbstvernichtung“, neben Bakunin oder Minnas oben zitierter Auskunft, ihr Mann fordere, „daß die ganze Welt sich nach Dir richten und bilden soll“, auch, daß er sich mit den antijüdischen Tiraden schon zu Lebzeiten geschadet hat; bei Gastspielen in Paris und besonders London wurde ihm hierüber drastisch Bescheid gegeben. Gegen Realitätsverlust spricht, daß Wagner in vielerlei Hinsicht alles andere als realitätsfremd agierte. Im Übrigen sollten wir z.B. die Briefe an den sächsischen, später den bayerischen König nicht nur als wohlkalkulierte, zweckorientierte Schmeicheleien ansehen, sondern auch für möglich halten, daß Wagner, während er schrieb, sich partiell mit dem Geschriebenen und dem Tonfall identifizierte oder, daß er „*Mein Leben*“ halb auch im Glauben diktierte, eigene Vergangenheit nicht nur für den Leser korrigieren, sondern Geschehenes ungeschehen machen zu können.

Vor Allem aber bleibt zu bedenken, daß er sich in Musik als einer Sphäre bewegte, in der er nicht belangbar war, und daß er alles tat, die szenischen Vorgänge als „*ersichtlich gewordene Taten der Musik*“ von hier aus zu definieren. So wenig die Bühne je für Normalitäten im Sinne des bürgerlichen Gesetzbuchs da war – nicht einmal Shakespeares Königsdramen liegen von dessen Regeln so weitab wie Wagners riesenlanger Katalog von Straftaten, die als solche kaum wahrgenommen werden. Über ihm thront mit überwältigender Präsenz die aller Argumentation überhobene Gesetzgeberin Musik, die mit sich nicht reden läßt und, wenn schon danach gefragt wird, frei nach Odo Marquard kein Gewissen zu *haben braucht*, weil sie das Gewissen *ist*. Daß Wagner in ihr das Abbild des Weltwillens befehligt, nach dessen Pfeife die Lebens- bzw. Bühnenschicksale tanzen, weiß er seit der 1854 beginnenden Schopenhauer-Lektüre noch genauer als vordem. Wer nähme den Inzest im ersten *Walküre*-Akt vorab als Sünde und Delikt wahr, welche Legitimation eines Herren, der auch in der Hochzeitsnacht zur Person nicht befragt werden will, überträfe Lohengrins „*blau-silbern*“ schimmerndes A-Dur?

Überdies brachten die 15 Jahre zwischen der Dresdner Barrikade und dem rettenden Ruf aus München eine unvergleichbar harte Schule in Selbstsorge mit sich, die Werk und Person nicht auseinanderzuhalten erlaubte und zwingend einen sacro egoismo gebot, auf den er sich ohnehin gut verstand. Einige Erfolge, freundliche Asyle und mitunter provozierend luxuriöser Lebenszuschnitt ändern wenig am Bilde des heimatlos Vagabundierenden – in einer Welt, die von dem unter seinen Händen wachsenden Riesenwerk nichts wissen will. Schlimme äußere Nöte machten den leidenschaftlichen, mit allen Wassern gewaschenen Theaterpraktiker zum Extremfall dessen, was Robert Musil „*Möglichkeitsmensch*“ genannt hat.

Höhenlage und Anspruch dieses Werkes und die Erbärmlichkeit des Judenhassers klaffen so gewaltig auseinander, daß keiner die Frage erschöpfend zu beantworten vermag, weshalb Wagner so sich zu äußern und zu verhalten nötig fand. Personenbezogene Erklärungen reichen von der Geburt im Leipziger Judenviertel bis zur nicht belegbaren Vermutung, er sei ein vorzeitig veranlaßter Sproß des nachmaligen Stiefvaters Geyer und dieser sei Jude gewesen – womit man wenigstens den Argumentations-Fundus zum Thema "jüdischer Selbsthaß" zur Verfügung hätte. Angesichts seiner Empfindlichkeiten erscheint halbwegs plausibel, daß ihm der Ärger über den soeben erschienenen Artikel *Die moderne Oper* im Lexikon *Die Gegenwart* die Feder in die Hand gedrückt hat, worin er gegen den großen Meyerbeer schlecht abschneidet – „*noch fehlt ihm jene klare Architektonik, in welcher Meyerbeer auch die gewaltigsten Massen zu gliedern und zu beherrschen weiß*“. Reicht das als Anlaß für so schweres Geschütz hin? Wie tief und aller Reflexion unzugänglich der Haß saß, gesteht er in einem Brief an Liszt, der ihn gefragt hatte, ob er der Verfasser des mit "K. *Freigedank*" gezeichneten Artikels von 1850 sei: "*Ich hegte einen lang verhaltenen Groll gegen diese Judenwirtschaft, und dieser Groll ist meiner Natur so notwendig wie die Galle dem Blute*". Was gäbe es da noch zu diskutieren?

Weil das Anspruchsdenken des jungen Wagner den Richard Wagner dreist vorwegnahm, der er noch nicht war, und er mit dem Anspruch des Hochambitionierten nicht verstand, daß andere ihn nicht so wichtig nehmen konnten, wie er selbst sich nahm, läßt sich wenigstens Einiges an den Personen Meyerbeer und Mendelssohn festmachen. Nur knapp vier Jahre älter, war der letztere, obendrein glänzend ausgebildet, bereits der Hahn im Korbe der musikliebenden Leipziger Bürgerschaft, während Wagner mit der Bethmannschen Theatertruppe durch mitteldeutsche Kleinstädte tingelte; auf seine C-Dur-Sinfonie hat

Mendelssohn nicht reagiert, immerhin einer *Holländer*-Vorstellung beigewohnt. Dergestalt war er zum Neidobjekt prädestiniert; noch in den *Parsifal*-Jahren schlägt es unversehens durch, da Richard, von Cosima zur Mahlzeit gerufen, übellaunig erklärt, sich mit einer Modulation geschunden zu haben, mit der Mendelssohn viel schneller zurechtgekommen wäre - Haß als Bewunderung mit umgekehrtem Vorzeichen. Daß Mendelssohns Tod bei der Niederschrift nicht weit zurücklag, hat die Schandrede ein wenig gebremst; bei Verallgemeinerungen in Bezug auf den zur authentischen Kunstäußerung unfähigen Juden indes wird er nicht ausgenommen.

Keinerlei Schonung hingegen bei Meyerbeer. Sein Name bezeichnet ein trübes Kapitel zum Thema "Psychologie der Dankbarkeit": Wagner konnte nicht verzeihen, daß der ihn als hilfsbedürftigen Schützling erlebt und unterstützt hatte. Oft haben sie sich getroffen, Meyerbeer vermittelte Gespräche, begleitete Wagner zu Verhandlungen, schrieb Empfehlungsbriefe u. a. nach Dresden, hat ihm materiell unter die Arme gegriffen und ist bei einem Besuch in Berlin beim dortigen Generalintendanten wegen des *Fliegenden Holländer* vorstellig geworden. Gewiß hat er Wagners Neid auf den Erfolg insbesondere der *Hugenotten* mitbekommen und hinter der mitunter dreisten Inanspruchnahme durch den Bittsteller gespürt, daß der die Unterstützung als demonstrierte Überlegenheit von einem empfand, der es sich leisten kann. Vielleicht aber auch die schofle doppelte Zunge: Einerseits äußert Wagner sich überschwänglich - "*Meyerbeer schrieb Weltgeschichte, Geschichte der Herzen und Empfindungen, er zerschlug die Schranken der National-Vorurteile, vernichtete die engen Grenzen der Sprach-Idiome, er schrieb Taten der Musik, Musik, wie sie vor ihm Händel, Gluck und Mozart schrieben, und diese waren Deutsche und Meyerbeer ist ein Deutscher*". Andererseits schreibt er aus Dresden an den Pariser Freund Lehms - einen Juden -: "*Europäisch können wir Opernkomponisten nicht sein, - da heißt es - entweder deutsch oder französisch! Man sieht es ja, was so ein Hans-Narre wie der Meyerbeer uns für Schaden macht; - halb in Berlin, halb in Paris bringt er nirgends etwas zustande, am allerwenigsten in Berlin; - wie scheußlich er dort steht, ist garnicht zu beschreiben; das kommt davon, wenn man den Mantel so nach allen Winden hängen lassen muß*".

Abgesehen davon, daß Meyerbeer 1846 ein weiteres Hilfeersuchen abgelehnt und drei Jahre später mit dem *Propheten* den nächsten europäischen Erfolg eingefahren hat, somit erneut als unerreichbarer Konkurrent bestätigt war, erschien er mit jenem Lebensabschnitt verknüpft, an den Wagner am wenigsten erinnert sein wollte - "*die unklarste, fast möchte ich sagen lasterhafteste Periode meines Lebens; das war die Periode der Konnexionen und Hintertreppen, in der wir von den Protektoren zum Narren gehalten werden, denen wir innerlich durchaus unzugetan sind*". Bestenfalls in Bezug auf die Dresdner Barrikaden hat er eigene Vergangenheit beim Diktat von *Mein Leben* so energisch begründet wie hier, und beim Pariser *Tannhäuser*-Skandal im Jahr 1861 lag ihm der Verdacht nicht fern, dahinter stecke eine Meyerbeer-Intrige. Zage Einräumungen im Blick auf Meyerbeers Menschlichkeit wiegen die Attacken gegen den Großmeister des "*Effekts*" als einer "*Wirkung ohne Ursache*" nicht auf, erst recht nicht manche anmaßend stichelnde „Tiefenpsychologie“: "*Dieser täuschende Komponist geht gar so weit, daß er sich selbst täuscht, und dieses vielleicht ebenso absichtlich, als er seine Gelangweilten (d.h. das Publikum) täuscht. Wir glauben wirklich, daß er Kunstwerke schaffen möchte und zugleich weiß, daß er sie nicht schaffen kann*". So bleibt kein Zweifel: "*Wir müssen die Periode des Judentums in der modernen Musik geschichtlich als die der vollendeten Unproduktivität... bezeichnen*". Wenigstens hat er einen indiskret auf Meyerbeer bezogenen Passus am Beginn von *Oper und Drama* im letzten Moment streichen lassen.

Wenngleich die Auskunft, "*dieser Groll*" sei "*meiner Natur so notwendig wie die Galle dem Blute*", die Versuche entmutigt, den Groll auf irgendeine Weise verstehbar zu machen - ein Blick auf persönliche Situation und Zeitumstände scheint unerläßlich. Nach der Pariser Elendszeit mußten der Dresdner *Rienzi*-Erfolg und die nachfolgende Bestallung als Hofkapellmeister wie nahezu märchenhafte Fügungen erscheinen. Allen schnell einsetzenden Widrigkeiten zum Trotz antwortete Wagner mit überbordenden Aktivitäten und Initiativen, die, den Komponisten wie die Verantwortungen des Kapellmeisters betreffend, diese Jahre als seine "Achsenzeit" erscheinen lassen. Zudem erlebte der extrem Zeitfühlige nach der restaurativen Windstille der dreißiger Jahre eine neu aufbrandende Aktualität und Diskussion gesellschaftspolitischer Fragen, in der selbst gegensätzliche Autoren wie Marx und Kierkegaard einander in ihren Diagnosen nahekamen. Sämtliche Projekte der nächsten Jahrzehnte - außer

Tristan - wurden damals ins Auge gefaßt oder begonnen, die Überlegungen zum nachmaligen *Ring* lassen den einschüchternden Anspruch des Unternehmens ahnen; zwei Opern bringt er zur Aufführung und schließt die Komposition der dritten ab. Alldem macht der Maiaufstand ein Ende, Wagner sitzt auf dem Trockenen, als steckbrieflich gesuchter Heimatloser in materielles Elend zurückgeworfen, diesen Zustand indes sich als Befreiung schönredend, - zum Ärger seiner Frau, die das neue Elend weniger als vor zehn Jahren mitzutragen bereit ist. Zudem verliert er Freundschaften – Bakunin, Röckel, Uhlig etc. -, wie es sie später, da er sich selbst denkwürdig wurde, trotz Liszt nicht mehr gegeben hat. Er wird einsam, noch einsamer, als der ungebremst Monologisierende, der "*den Humor verliert, wenn er nicht dominieren kann*" (Cosima), schon immer war. Wer weiß, inwieweit an späteren Wendungen auch der Versuch teilhat, Distanz zu dem Trauma zu gewinnen, das die Kameradschaft der dramatischen Dresdner Wochen hinterlassen hat. Jedenfalls ist er den Träumen von damals, wenngleich in abenteuerlichen Versetzungen und Umwertungen, treuer geblieben, als später er selbst und die Bayreuther Knappen wahrhaben wollten.

Seine unverwüstliche, äußerungssüchtige Kreativität indes - Edouard Schuré wird ihn später mit einem ständig in Eruption befindlichen Vulkan vergleichen - kennt keine Pause. Angesichts der Selbstverständigung in den Zürcher Schriften, zu denen auch das Juden-Pamphlet gehört, erübrigt sich die Frage, ob eine kompositorische Dürreperiode kompensiert werden mußte. Eher handelt es sich, Schillers Beschäftigung mit Kant vergleichbar, um den großangelegten Versuch, zu sich selbst, der eigenen Vergangenheit und möglicher Zukunft Abstand, in Bezug auf andrängende Projekte Klarheit zu gewinnen. Daß das bei einem Musiker in solcher Form ein Novum war, und was es bedeutet, ist über dem Alleinvertretungsanspruch, der die Argumente *ad usum proprium* sortiert, oft übersehen worden - auch, weil das Werk allemal anders ausfiel, als die durch bleischwere Theorie auferlegten Intentionen vorgaben. All dies schießt zur Situation einer Wagenburg zusammen - er hat Feinde, und er braucht sie. „*Mir kommt es so vor, als ob Wagner häufig wie vor Feinden spreche*“, empfand Nietzsche bei der Lektüre jener Schriften.

So war es wohl auch. Dahinter steht ein Empörungs- und Aggressivitätsfundus, der nicht einmal äußerer Veranlassungen bedurfte, um ständig Triebabfuhr zu erzwingen; welch eine Erleichterung, andere, z. B. „*den Juden*“, beschuldigen zu können! Sehr früh verunsichert hinsichtlich der Geborgenheit in Familie und Herkunft, u.a. mit wechselndem Nachnamen, mußte schon der junge Wagner sich als Unbehausten und seine Umwelt als eine wahrnehmen, in der man vor Allem sich behaupten, gegebenenfalls rücksichtslos sich durchsetzen müsse. Kaum ein Genie seines Ranges ist fast bis zuletzt von Katastrophe zu Katastrophe gestrauchelt, bei keinem war die Spanne zwischen diesem und seinem öffentlichen Ansehen so groß, bei keinem haben sich der mit dem Werk gesetzte Anspruch und die Verweigerung der Mitwelt in solcher Weise aneinander gesteigert, kaum einem ist das „*Selig, wer sich vor der Welt / ohne Haß verschließt*“ so selten gewährt gewesen, und keiner hat, wenn es einmal doch gelang, es so genießen, vertiefen und artikulieren können – sei es im Bündnis mit Cosima, rührenden Bekundungen von Familiensinn, im zweiten *Tristan*-Akt oder im *Siegfried*idyll.

„*Ich sehe..., daß der meiner Natur – wie sie sich nun einmal entwickelt hat – normale Zustand die Exaltation ist. In der Tat fühle ich mich nur wohl, wenn ich <außer mir> bin; dann bin ich ganz bei mir*“ – so schreibt er im Januar 1854 in einem Brief an Röckel. Schon daß die Person, eingeschlossen die sensible, zarte Körperlichkeit, dem Gegeneinander von Exaltationen und schwerhöriger Mitwelt so lange standhalten konnte, grenzt an ein Wunder. „*Wie er alles das aushält, ist mir ein Rätsel*“, meinte der Verleger Ludwig Strecker, da er Wagner im Sommer 1876 bei der *Ring*-Einstudierung beobachtete. Und Nietzsche schrieb zu Wagners 62. Geburtstag: „*Wenn ich an Ihr Leben denke, das Gefühl von einem **dramatischen** Verlauf desselben: als ob Sie so sehr Dramatiker seien, daß Sie selber nur in dieser Form leben und jedenfalls erst am Schlusse des fünften Aktes sterben könnten*“. Die pausenlose Überforderung hilft die amoralisch voreinseitige, um die Realisierung des Werkes zentrierte Moralität erklären. Was für ein Sendungsbewußtsein war vonnöten, um nicht früher aufzugeben! – „*ich habe bei allen Leiden, bei aller Selbstverzehrerung, einen großen, beseligenden Glauben an die Wahrheit und Herrlichkeit der Sache, für die ich leide und kämpfe*“ (am 16. April 1850 an Minna). Haß und Häßlichkeiten waren als Abgrenzungsmaßnahmen und Überdruckventile vonnöten, um diesen Glauben

aufrechtzuerhalten. Heute ist Wagner eine in vieler Hinsicht unbefragbare Größe, mit der wir etliche Peinlichkeiten nicht zusammenbringen; vor sich selbst war er das, entgegen allen später vorgebauten Byzantinismen, nie.

Viel Tinte ist geflossen, um den Judenhasser vom Musikdramatiker abzurücken und auf diese Weise wenigstens einen Teil des Problemknäuels loszuwerden – vergeblich: „*er hat eine Bierkellerideologie zur Salon- und Kulturfähigkeit geadelt. Von dieser Verantwortung können ihn auch jene nicht entlassen, die die unbezweifelbare Größe und Macht seiner Musik und der mit dieser Musik transportierten dramatischen Entwürfe verspüren. Die Verbissenheit der Wagner-Verteidiger... rührt aus der menschlich verständlichen Unfähigkeit, beides zugleich auszuhalten: die Gewalt der Musik und die Gewalttätigkeit der Ideologie. Das eine ist aber ohne das andere nicht zu haben*“ (Jens Malte Fischer). Am wenigsten verfängt das Argument, er habe sich zu antisemitischen Konnotationen seiner Figuren nicht geäußert, gehört es doch gerade zur Sache, daß das nicht nötig war - die Nichtzuordnung als Negativform der Verallgemeinerung. Insofern besagen simple Vergleiche der Verhältnisse zwischen Wagner und Meyerbeer bzw. Siegfried und Mime - "so lang ich lebe stand mir ein Alter im Wege: den hab ich nun fortgefegt" – wenig, ebenso der Hinweis auf "Hanslich" als zunächst für Beckmesser vorgesehenen Namen.

Viel mehr jedoch sagen die Ähnlichkeiten zwischen Beschreibungen des Juden und der Charakteristik z.B. Mimes, sei's in frühen Entwürfen zum *Siegfried*, sei's im Munde Siegfrieds: "seh' ich dich steh'n, gangeln und geh'n, knicken und nicken, mit den Augen zwicken: beim Genick möcht ich den Nicker packen, den Garaus geben dem garst'gen Zwicker!" - da nimmt der Hasser dem Dichter das Heft aus der Hand. Anderswo hingegen beflügelt er ihn und den Komponierenden - in der Mime-Musik insgesamt, auch bei Beckmesser; die Pantomime im dritten *Meistersinger*-Akt ist ein musikalisches Glanzstück, das öffentlich verhaunte Preislied ein poetisches, und die Vorlesung vor dem Gemerk beides zugleich.

Allerdings bringt die Inspiration durch jenen "Groll" auch Risiken mit sich, zuweilen gefährdet die Freude am mitleidlosen Karikieren und Blamieren die meisterliche Dramaturgie. Wie immer sich übergreifende Begründungen finden mögen - Beckmessers Belehrung im ersten Akt, das von Sachs brutal zerhackte Ständchen im zweiten, die decouvrierende Hakelei zwischen Siegfried und Mime und des letzteren Szene mit dem Wanderer sind arg lang, wenn nicht, ungeachtet des kompositorischen Niveaus, zu lang. Wie bei den antisemitischen Schimpfkanonaden dankt der Sinn für Proportion ab, fühlbar umso mehr, als die Betroffenen, wie Juden in Bezug auf die Kunst "geborene Verlierer" (Wapnewski), von vornherein keine Chance haben. Mime weiß nicht, mit wem er um den Kopf wettet, daß er schon qua Konstellation verloren ist. Gewiß braucht Wagner die aus der Wette resultierende Begründung, weshalb Mime Siegfried nach dem Leben trachtet, - "Dein weises Haupt wahre von heut - verfallen laß ich es dem, der das Fürchten nicht gelernt"; das aber ändert wenig am Eindruck eines Spaßes, den man bald nicht mehr spaßig findet, dem Eindruck einer genüßlich hinausgezögerten Hinrichtung - immerhin dessen, der den Enkel des Wanderers aufgezogen hat. Mime und Beckmesser beim Ständchen und auf der Festwiese wären, alle theatralische Veranschaulichung eingerechnet, in der Hälfte der Zeit zu erledigen gewesen, und beim letzteren versagt jäh alle Sensibilität in Bezug auf patrizische Lebensformen und -normen: Ein Stadtschreiber, offiziell der oberste Intellektuelle der Stadt, ist als mit Schimpf und Schande Davongejagter nicht nur hier und heute blamiert, sondern für immer, er ist ruiniert. Dabei blamieren sich das Gemeinwesen und sein humaner Anspruch mehr als er. Vielleicht hat Wagner auf die Kalamität vorbeugend mit dem Hinweis an den Kapellmeister Heinrich Esser reagieren wollen, Beckmesser sei „kein Komiker; er ist gerade so ernst als alle übrigen Meister“. Bei anderen, mindestens halbsemitisch Beladenen, konnte der Dramaturg Wagner der Hinrichtungslust des Judenhassers in die Arme fallen – beim listenreichen Intellektuellen Loge, der es genießt, der korrupten Göttersippe nur peripher anzugehören, oder bei Klingsors wechselbedingendem Beieinander von Machtausübung und Impotenz. Weil Wagner seine Allergien nicht bremst, kommt bei den Haßfiguren deutlicher als anderswo zutage, daß er nichts auslassen kann. Aussparen hat er nicht gelernt; sein musikalisches Genie erscheint auch von der Notwendigkeit inspiriert, dies zu kompensieren, es vergessen zu machen.

Auch ohne die zweifelhafte Prämisse, bei genialen Werken dürfe es keine Erdenreste geben, bleibt zu fragen, woher die Diagnose "zu lang" ihre Maßstäbe nehme. Nicht nur hat Wagner die

Figuren so perfekt ins Motivgeflecht eingewoben, sie ragen über dessen Regelkreis so wenig hinaus, daß kaum Anlaß zur Frage besteht, weshalb sie so sind, und man sich nicht auf Erklärungsgründe von außerhalb angewiesen fühlt. Viel wichtiger freilich **ist** der Aspekt der "ersichtlich gewordenen Taten der Musik": Was der Arie früherer Opern recht war, das Privileg einer eigenen, vom realen Zeitfluß abgehobenen Zeitlichkeit, durfte Wagner trotz allen Abstands vom Rezitativ-Arie-Schema billig sein - andernfalls man fragen müßte, ob sich auch Wotans *Abschied und Feuerzauber*, Isolde's Liebestod oder Brünnhildes jubelndes Abfackeln der alten Welt nicht allzu lang hinzögen. Indes erscheint die Frage von einem Zeitbegriff aus gestellt, der dort nicht gilt. Das aber können auch jene „zu langen“ Szenen für sich in Anspruch nehmen, und dies wiederum steht einer Wahrnehmung divergierender Maßgaben nicht im Wege, welche durch die Aufmerksamkeit auf die unbezähmbar brodelnden Allergien sensibilisiert ist.

Die Abneigung dagegen, sie in den Musikdramen dingfest zu machen, erscheint freilich durch mehr als den Umstand begründet, daß keine Musik per se antisemitisch sein, es vielmehr erst durch Kontexte werden kann. Auch verbindet sich mit der spezifischen Zeitlichkeit der Musik eine Medialität, in die Handlungsstränge und -motivationen gegebenenfalls kaum hineinreichen. Wagners Musik schert aus den Konsequenzen seiner Handlungsgänge immer wieder aus, federt sie ab, läßt sie ins Leere laufen – das Codewort heißt „Erlösung“. Nicht zufällig kennzeichnet den arg strapazierten Begriff, daß man wohl weiß, wovon erlöst wird, viel weniger aber, wohin. Wüßten wir es, wäre es keine Erlösung mehr, wäre sie nicht die religiös umwölkte Schwester des *deus ex machina*, immer dann gefragt, wenn es keine realistische Lösung gibt – eben nur die Lösung in Tönen. „Wagner hat über nichts so tief wie über Erlösung nachgedacht: seine Oper ist die Oper der Erlösung. Irgendwer will bei ihm immer erlöst sein... dies ist sein Problem“ (Nietzsche).

Das kleinlich anmutende „Wohin?“ wird von der Musik beiseitegeschoben - Musik versöhnt mit Sintas Sprung ins Wasser; macht Legitimationen des Schwanenritters überflüssig; erhebt uns am *Rheingold*-Schluß, obwohl die auf Betrug und Verrat gegründete Götterburg und ihr Herr es nicht verdienen; mobilisiert beim *Feuerzauber* abschiedstrunkene Emotionen und fokussiert sie auf den Falschen; verschafft der stürzenden Götterwelt unerhörten Glanz, holt Isolde ins euphonische H-Dur zurück und erhöht am Karfreitagmorgen das Beieinander des Toren, der nun als Äbtissin tauglichen *femme fatale* und des Oberpförtners zur eigentlichen Krönungszeremonie: fast durchweg Katastrophen und durchweg so schön, musikalisch so überwältigend bejaht, daß unserem Harmoniebedürfnis jegliches Genüge getan ist – nur nicht auf der Linie des szenischen Geschehens. Genrespezifisch gibt es also gute Gründe für erhobene Gemüter und Hochgefühle – bis hin zu chauvinistisch geblähten Brüsten und den Reichsparteitag-*Meistersingern* von 1938.

Zu den Privilegien der Oper zählt seit je, daß sie den Verbindlichkeiten des einen Mediums entlaufen und zu denen des anderen wechseln kann, der Autor also nie ausschließlich zu dem stehen muß, was er hier oder dort sagt. Wagners Judenhaß taugt auch als Sonde, um der Meisterschaft nachzuspüren, mit der er diese Ambivalenz handhabt. Auch das „gehört zu den *Merkwürdigkeiten dieses Mannes*“, so Peter Wapnewski, "daß seine Untugenden oder Laster nicht nur Teile sind seines Genies, sondern zuweilen gar dessen Voraussetzung".