Eberhard Geisler

Wagner hören

Versuch einer Wiederaufnahme der Schrift

Passagen Verlag

Die Diskussionen um Richard Wagners Werk reißen nicht ab. Neuinszenierungen versuchen zwanghaft, seine Aktualität hervorzukehren, zugleich stellen die antisemitischen Äußerungen des Komponisten noch immer einen Hemmschuh für seine Rezeption dar. Dieses Buch folgt den Einsichten der neueren Hermeneutik, lässt die Frage der Intention in den Hintergrund treten und durch bislang unbeachtete Kontexte Wagners Werk in neuem Licht erscheinen. Zudem wird nach Wagners Verhältnis zu sprachlichem Ausdruck gefragt. Der Komponist hatte sich der Musik aus Sprachnot zugewandt und in ihr Unvergleichliches geschaffen, lädt uns heute jedoch zu einer Wiederaufnahme des Wortes ein. Seine Kritik des Patriarchats, die sich in einem „weiblichen" Verständnis von Kunst äußert, gehört in denselben Zusammenhang. Walter Benjamin, der gegenüber Adorno seine Bewunderung für Wagner hatte verschweigen müssen, lieferte mit seiner zum Fortschrittsdenken querstehenden Idee einer Darstellung von Vergangenem eine der wesentlichen Anregungen für dieses Buch.

Eberhard Geisler, geboren 1950 in Bad Homburg, lehrte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der FU Berlin und war von 1995 bis 2017 Professor für Romanistik in Mainz.
Im Passagen Verlag erschienen von ihm bisher die Bücher „Literarische Scherflein", „A bigger splash", „In drei Gottes Namen" und „Borromini".

WAGNER HÖREN

PASSAGEN LITERATUR

Eberhard Geisler

Wagner hören

Versuch einer Wiederaufnahme der Schrift

Passagen Verlag

Deutsche Erstausgabe

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de/ abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten
ISBN 978-3-7092-0544-0
© 2023 by Passagen Verlag Ges. m. b. H. Wien
Grafisches Konzept: Ecke Bonk
Umschlagbild: Signatur Richard Wagner
Satz: Raven Rusch
http://www.passagen.at
Druck: Ferdinand Berger & Söhne GmbH, 3580 Horn

Ach, eine Fanfare,
doch nicht an Fleisches Mund,
dass ich erfahre,
wo aller Töne Grund.

Gottfried Benn

Ganz leise, von fernher kommend, setzt das Vorspiel zu *Rheingold* ein. Thomas Grey, Musikwissenschaftler an der Universität zu Stanford, stellt fest, dass das etwa viereinhalb Minuten lang dauernde Musikstück nicht nur „gänzlich traumartig" wirke, sondern auch „so radikal in seiner Schlichtheit (136 Takte eines einzigen, ausgehaltenen Mehrklanges) wie kaum ein anderes von Wagners Werken" sei. Und tatsächlich: Im Wogen der Wellen, das ebenso quirlend wie sich selbst gleichbleibend ist, im Beharren und Insistieren beschwört der Komponist eine träumerische Heraufkunft, die der Zuhörer als etwas erfährt, das ungeahnt und erinnert zugleich, vertraut, aber vergessen worden zu sein scheint. Wir sollten in der Geschichte der Rezeption des Wagnerschen Werks mittlerweile aber einen Augenblick erreicht haben, in dem hervortritt, dass es in ihm um weitaus mehr geht als nur allein um die Absage an kapitalistische Expansion und Besitzgier, als nur allein um eine Rückkehr zu einer von rabiaten Verwertungsinteressen verschonten Natur, wie sie in der Folge der Tetralogie, die durch *Rheingold* eingeleitet wird, auf der Ebene der Handlung vollzogen wird. Thomas Grey spricht von der „refrainartigen Funktion der Musik der Rheintöchter in der ersten Szene". Wenn es tatsächlich das zentrale Charakteristikum von Wagners Musik ist, dass der Komponist ihr eine refrainartige Struktur unterlegt hat, innerhalb derer Gehörtes aufgegriffen, wiederholt und im Wiederholen bestätigt wird, dann müssen wir nach der Weite der Dimensionen fragen, die in einer solchen Konzeption impliziert ist. Gleich nach den einleitenden Klängen werden die Rheintöchter auftreten und von einer weiblichen, gleichsam dezentrierten Weisheit künden, die auf jene insistierende, Repetition vollziehende Weise sich äußert, die der musikalische Einsatz zur ersten Szene vorgegeben hat. Wenn es aber Wagners tiefste Absicht gewesen war, den Refrain eines Ursprünglichen in Szene zu setzen, dann wächst seinem Werk eine Kraft zu, die es heute neu zu erfassen gilt.

*

Wagner, der ursprünglich selbst gerne Dichter geworden wäre, hat an den Anfang seiner Oper *Rheingold* folgende Worte gesetzt, die sich tatsächlicher weniger als Regieanweisung denn als ein eigenes Stück Dichtung lesen. Er schreibt: „Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zu strömt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluten in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so dass der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahinfließt.“ Das Bild ist scharf gesehen und insofern überraschend, als das gewohnte Verhältnis von Oben und Unten umgekehrt ist. Was zunächst noch in Dunkel getaucht ist – der Grund des munter dahinfließenden Rheins – wird, je mehr der Blick in die Tiefe vordringt, immer transparenter, bis der Eindruck von Wasser überhaupt sich auflöst und der Himmel selber sich spiegelt. Geht es hier tatsächlich um den Entwurf eines bedeutenden Bildes, dann ist in diesem Augenblick eigentliche Sehschärfe erreicht. In der Evokation der Natur ist bereits ein Aufscheinen von Transzendenz mitgemeint, auch wenn es im *Ring des Nibelungen* insgesamt eher um die Aufarbeitung einer Situation geht, in der die Gesellschaft keine anderen Ziele mehr als Gewinnmaximierung kennt.

*

Ebenso wird zu Beginn von *Rheingold* schon deutlich, dass Wagner davon besessen gewesen sein muss, das Thema der Sprache einem großen Drama gleich auf die Bühne zu bringen. Nachdem das Vorspiel verklungen ist, setzt Woglinde, eine der Rheintöchter, mit einem Gesang ein, dessen Wortlaut von Alliterationen bestimmt ist:

> Weia! Waga!
> Woge, du Welle,
> walle zur Wiege!
> Wagalaweia!
> Wallala weiala weia!

Die gerade verklungenen, einleitenden Takte der Musik sollen nicht nur als Bewegung hin zu einer Einheit aus Ursprung und Geburt, Erzeugendem und Erzeugtem, aufgefasst werden, sondern ebenso selbstverständlich soll die Sprache in den Zusammenhang gehören, der durch das Vorspiel und das Heranrollen der sich fröhlich wiederholenden Wellen angesprochen ist. Es rollt und rollt, bis es kein Halten mehr gibt; es bricht aus der Musik hervor, und es ist Sprache, die dieses Rollens eingedenk sein will.

*

„Woge, du Welle, / walle zur Wiege“: Dieser Vers aus Woglindes Eingangsgesang bringt auf äußerst knappe Weise Bemerkenswertes zum Ausdruck. Das Wallen ruft das Bild einer Wallfahrt hervor, von der im *Ring des Nibelungen* zwar nicht die Rede ist, auf die sich aber sowohl der Tannhäuser als auch Parsifal begeben. Den Plan zum *Tannhäuser* hatte Wagner schon 1841/1842 gefasst und dessen Partitur am 18. April 1845 beendet; die Arbeit an *Rheingold* hatte er am 1. November 1853 mit einer ersten Kompositionsskizze begonnen; zu *Parsifal,* seiner letzten Oper, würde er im Frühjahr 1857 eine erste Prosaskizze verfassen, sie am 13. Januar 1882 vollenden und am 26. Juli desselben Jahres im Festspielhaus Bayreuth zur Uraufführung bringen. Was bei Woglinde wie mythisches Raunen erscheinen und damit schon von Anfang an als mit dem Stempel der Obsoletheit gebrandmarkt gelten könnte, konnotiert also zuinnerst eine christliche Tradition, die im *Ring* ansonsten ausgeklammert ist, und erweist zudem eine beachtliche philosophische Strenge, zwei Umstände, die beide über eine bloß mythische Vorstellungswelt hinausweisen. Woglinde beschwört die Rückkehr zu einem Ursprung, der selbst ein Vorausgehendes voraussetzt. Was dahinrollt, rollt sozusagen selbst schon aus dem Off heran, taucht aus dem Verborgenen wie aus großer Ferne auf. Und mehr noch: Die Wiege verspricht eine Geburt, einen Neuanfang, dem selbst jedoch eine bedeutende Vereinigung vorausgegangen sein muss. Bereits Woglindes Vers impliziert ein Denken der Vermittlung, für das der Ursprung mit einer Struktur zusammenfällt, die an die

Stelle des Identitätsbegriffs tritt. Wir müssen beim Hören von Wagners Opern weiter nach diesem Zusammenhang fragen.

*

Wagner ist ein Komponist gewesen, dessen Rang darauf beruht, dass er von der Notwendigkeit eines besonderen Blicks auf die Dinge überzeugt gewesen ist. In seinen Tagebuchaufzeichnungen, die er zwischen 1865 und 1882 vorgenommen hat, thematisiert er an einer Stelle diesen Blick, ohne den Begriff des Blicks selbst dabei zu verwenden. Nicht der Blickende selbst soll nämlich im Vordergrund stehen, sondern das Geschaute, das freilich erst durch einen besonders beschaffenen Blick offenbar werden kann. Wagner schreibt: „Nicht das Licht, welches von außen die Welt beleuchtet, ist Gott, sondern das Licht, welches wir aus unserem Inneren auf sie werfen: d.i. Erkenntnis durch Mitgefühl."

*

Nike Wagner, die Urenkelin des Komponisten, hat sich in ihrem Buch *Traumtheater. Szenarien der Moderne* im Jahr 2001 mit dem Erbe ihres großen Vorfahren auseinandergesetzt. Es gibt Passagen darin, die für unseren Zusammenhang besonders aufschlussreich sind. Vor allem sei hier das letzte Kapitel des Buchs – „An des Wahnes Faden. Wagners Nachwelt" – genannt, in dem die Verfasserin die Rezeption des Wagnerschen Werks im 20. Jahrhundert nachzeichnet und Ausblicke auf dessen mögliches Weiterwirken in Gegenwart und Zukunft gibt. Bis auf den heutigen Tag wird es hie und da noch immer in einem politisch bedenklichen Fahrwasser gesehen, und bereits die Komponisten der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts hatten in ihm nur üblen Teutonismus, Nationalismus und Rassenhass erkennen wollen und sich entschieden von ihm abgewandt. Nike Wagner stellt fest: „Damit war Wagner endgültig dem reaktionären Lager überantwortet, er war frei geworden für die politische Rechte". Dem war der propagandistische Missbrauch seines Werks durch die Nationalsozialisten

gefolgt. Und tatsächlich sind seine oftmals wutentbrannten antisemitischen Äußerungen nicht zu übersehen; wir setzen uns damit noch auseinander. Und dennoch kann Nike Wagner zeigen, dass die Rezeption dieses Werks in den letzten Jahrzehnten daran gearbeitet hat, es in beständigen Neuinszenierungen von derlei unseligen Vereinnahmungen zu befreien. Sie schreibt weiter: „Durch veränderte Bildlichkeit, durch erneuerte Visualität gelingt es, Wagner seine Dienstbarkeit im Dritten Reich überleben und andere Bewusstseinsräume erobern zu lassen." Einen Neuanfang in diesem Sinn sieht die Autorin in der Inszenierung des *Parsifal* 1966 in Bayreuth durch Pierre Boulez. Diesem Dirigenten bescheinigt sie das Verdienst, „weihevolles Verschmieren" vermieden und analytisch durchdringend verfahren zu sein; sie resümiert: „Musil hätte gesagt: ‚taghelle Mystik'." Auch stellt sie Wagners Werk in einen Zusammenhang mit dem erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys und dessen Programm einer „Erlösungskunst und Befreiungspolitik". Sie erinnert zwar an Karlheinz Stockhausen, dessen Schaffen ebenfalls Größenphantasien entwickelt hat, sieht aber eine Fortführung der Wagnerschen Intentionen eher bei einem anderen Komponisten geleistet: bei John Cage. „Unter Musikern, die die offeneren, freieren Formen bevorzugen, wäre der ‚Erbe' wohl eher zu finden: Der die Kunstsparten vereinigte, ohne sie zu reglementieren, das Ästhetische mit dem Sozialen ohne Krampf zusammenspannte und keine andere Erlösungsidee als die der befreiten und ihrer selbst bewussten Wahrnehmung hegte, ist Amerikaner, 1912 geboren, Schönberg-Schüler." Scharfsichtig hebt Nike Wagner hierbei aber eine bedeutende Differenz hervor: John Cages Töne seien „nicht sprachanalog, sie wollen nur klingen. Wagner dagegen suchte den größtmöglichen, engsten Zusammenhang". Damit ist ein entscheidender Fingerzeig gegeben: Es gilt im Folgenden, sowohl auf die gleichzeitige Präsenz von Visualität und Sprache in Wagners Werk zu achten als auch darin den eigentlichen Rang seines Werks zu erkennen.

*

Thomas Mann würde das Vorspiel zum *Lohengrin* als das wahrscheinlich Schönste bezeichnen, was Wagner überhaupt geschaffen hatte. Die Idee zu dieser Oper war dem Komponisten im Lauf des Jahres 1842 in Paris gekommen, während eines Sommeraufenthalts 1845 in Marienbad hatte er sie entworfen, im Juli 1846 während eines Aufenthalts in Graupa bei Dresden größtenteils ausgeführt, im April 1848 definitiv fertiggestellt, und am 28. August 1850 war sie in Weimar unter Leitung von Franz Liszt zur Uraufführung gekommen. Tatsächlich empfiehlt es sich, das Vorspiel zu dieser Oper, die bereits die Suche nach dem heiligen Gral thematisiert, die später in Wagners letzter Oper, dem *Parsifal*, im Zentrum stehen würde, ebenso wie das Vorspiel zu *Parsifal* insbesondere heranzuziehen, um uns erneut dem Werk dieses Komponisten zu nähern.

Zunächst einmal bleibt festzuhalten, dass Wagner in jenen Jahren seine Hoffnung noch auf eine rasche gesellschaftliche Umgestaltung gesetzt hatte. In der von seinem Freund, dem Komponisten und Dresdner Musikdirektor August Röckel herausgegebenen Zeitschrift *Volksblätter* erschien am 8. April 1849 ein Aufsatz, der ihm zugeschrieben wird und den Titel „Die Revolution" trägt. Der Autor feiert darin in hymnischen Tönen die gesellschaftliche Erneuerung, die er zusammen mit seinen Freunden im Auge gehabt hatte. Es findet sich in diesem Text sowohl eine poetische Paraphrase von Beethovens Neunter Symphonie („Ihr stürzt nieder, Millionen!") als auch ein Anklang an Ludwig Feuerbachs materialistische Deutung Christi, die den Gottessohn vor allem als Menschen begriff („Der Mensch gewordene Gott"). Wagner, der Feuerbachs Philosophie ja tatsächlich rezipiert und begrüßt hatte, schreibt: „Mit dem himmelerschütternden Rufe: ‚ich bin ein Mensch!' stürzen sich die Millionen, die lebendige Revolution, der Mensch gewordene Gott, hinab in die Täler und Ebenen, und verkünden der Welt das neue Evangelium des Glückes." An der Uraufführung des *Lohengrin* konnte er selbst nicht teilnehmen, weil er wegen seiner Teilnahme am Dresdener Mai-Aufstand von 1849 hatte in die Schweiz fliehen müssen. August Röckel hatte seine radikal-demokratischen Überzeugungen geteilt.

Zugleich aber, und damit kehren wir zu Thomas Manns Hingabe an das Vorspiel zurück, hatte in dieser Musik aber bereits etwas Anderes, Tieferes angeklungen, dessen sich Wagner auch durchaus bewusst gewesen war. In einem weiteren Brief vom 25./26. Januar 1854 schrieb er, wiederum an Röckel, der, weil er ebenfalls am Mai-Aufstand teilgenommen hatte, zu dieser Zeit eine Haftstrafe im Zuchthaus Waldheim absitzen musste, die folgenden bedeutsamen Sätze: „Hingegen bleibe ich dabei, dass mein *Lohengrin*…. die tiefste tragische Situation der Gegenwart bezeichnet, nämlich das Verlangen aus der geistigsten Höhe in die Tiefe der Liebe, die Sehnsucht, vom Gefühl begriffen zu werden, eine Sehnsucht, welche die moderne Wirklichkeit eben noch nicht erfüllen kann.“ In dieser Briefstelle finden sich die zentralen Motive von Wagners Schaffen versammelt. Es ist dies der Wille, als Künstler gesellschaftliche Relevanz zu erlangen, die Frage nach einem Begriff der Geschichte, der seinen tiefsten Intentionen entsprechen könnte, die Frage nach der stofflichen Vermittlung eines Unnennbaren, das sich wesentlich als Liebe und Eros äußert, und schließlich die Frage nach dem Verhältnis von Musik und Sprache. Und: Wenn denn das „Verlangen aus der geistigsten Höhe in die Tiefe der Liebe“ zentrales Movens von Wagners Schaffen gewesen war, dann musste sein Werk am Ende notwendigerweise auf eine weitere Gestaltung der Gralsthematik zulaufen, auf den *Parsifal* und dessen Feier des Abendmahls zum Gedächtnis der göttlichen Inkarnation. Auch für die Tiefe des *Parsifal*, werden wir noch feststellen können, hatte Thomas Mann bereits ein Gespür bewiesen.

*

Friedrich Nietzsche würde am Ende an Wagner verzweifeln, hatte dessen geistesgeschichtlichen Rang dabei aber auf bestechende Weise erkannt. Im vierten Stück seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, das den Titel „Richard Wagner in Bayreuth“ trägt und 1876 erschien, schreibt er: „Nicht den gordischen Knoten der griechischen Kultur zu lösen, wie es Alexander tat, so dass seine Enden nach allen Weltrichtungen hin flatterten, sondern *ihn zu binden, nachdem er gelöst war* –

das ist jetzt die Aufgabe. In Wagner erkenne ich einen solchen Gegen-Alexander: er bannt und schließt zusammen, was vereinzelt, schwach und lässig war, er hat, wenn ein medizinischer Ausdruck erlaubt ist, eine *adstringierende* Kraft: insofern gehört er zu den ganz großen Kulturgewalten. Er waltet über den Künsten, den Religionen, den verschiedenen Völkergeschichten und ist doch der Gegensatz eines Polyhistors, eines nur zusammentragenden und ordnenden Geistes: denn er ist ein Zusammenbildner und Beseeler des Zusammengebrachten, ein *Vereinfacher der Welt*." Diese Bemerkung über Wagners Vermögen, Versprengtes zusammenzufügen und das Zusammengefügte auf eine Art und Weise zu beseelen, dass Komplexität schlicht und einfach erscheinen kann, gehört zum Luzidesten, was je über diesen Komponisten geschrieben worden ist. Die Deutschen, bemerkt Nietzsche weiter, haben sich der Musik mit demselben Ernst zugewandt, mit dem sie die Reformation betrieben hatten. Wagner selbst habe sich „die Förderung der Musik durch die Deutschen unter anderem auch so zu deuten" gesucht, „dass sie des verführerischen Antriebs einer natürlich melodischen Stimmbegabung entbehrend, die Tonkunst etwa mit dem gleichen tiefgehenden Ernste aufzufassen genötigt waren, wie ihre Reformatoren das Christentum". Und Nietzsche geht sogar noch einen Schritt weiter: wenn die Reformation eine Rückbesinnung auf die Schrift gewesen war – „Das Wort sie sollen lassen stahn" (Martin Luther) –, dann zeugt die Hinwendung der Deutschen zur Musik von der Erfahrung einer nach Luthers Bibelübersetzung allmählich eingetretenen Ermüdung und Erstarrung der Schrift, oder ihrer unzureichenden Vergewisserung im Grund. Dies führt der Philosoph erklärlicherweise, da er Schriftsteller und insofern von diesem Phänomen betroffen war, ausführlich aus: „Es ist in ihm (sc. Wagner) zuerst die Erkenntnis eines Notstandes aufgegangen, der so weit reicht als jetzt überhaupt die Zivilisation die Völker verknüpft: überall ist hier die Sprache erkrankt, und auf der ganzen menschlichen Entwicklung lastet der Druck dieser ungeheuerlichen Krankheit. Indem die Sprache fortwährend auf die letzten Sprossen des ihr Erreichbaren steigen musste, um, möglichst ferne von der starken Gefühlsregung, der sie ursprünglich in aller Schlichtheit zu entsprechen vermochte, das dem

Gefühl Entgegengesetzte, das Reich des Gedankens zu erfassen, ist ihre Kraft durch dieses übermäßige Sichausrecken in dem kurzen Zeitraume der neueren Zivilisation erschöpft worden: so dass sie nun gerade das nicht mehr zu leisten vermag, wessentwegen sie allein da ist: um über die einfachsten Lebensnöte die Leidenden miteinander zu verständigen. Der Mensch kann sich in seiner Not vermöge der Sprache nicht mehr zu erkennen geben, also sich nicht wahrhaft mitteilen: bei diesem dunkel gefühlten Zustande ist die Sprache überall eine Gewalt für sich geworden, welche nun wie mit Gespensterarmen die Menschen fasst und schiebt, wohin sie eigentlich nicht wollen; sobald sie miteinander sich zu verständigen und zu einem Werk zu vereinigen suchen, erfasst sie der Wahnsinn der allgemeinen Begriffe, ja der reinen Wortklänge, und infolge dieser Unfähigkeit sich mitzuteilen tragen dann wieder die Schöpfungen ihres Gemeinsinns das Zeichen des Sich-nicht-Verstehens, insofern sie nicht den wirklichen Nöten entsprechen, sondern eben nur der Hohlheit jener gewaltherrischen Worte und Begriffe: so nimmt die Menschheit zu allen ihren Leiden auch noch das Leiden der *Konvention* hinzu, das heißt des Übereinkommens in Worten und Handlungen ohne ein Übereinkommen des Gefühls. Wie in dem abwärtslaufenden Gange jeder Kunst ein Punkt erreicht wird, wo ihre krankhaft wuchernden Mittel und Formen ein tyrannisches Übergewicht über die jungen Seelen der Künstler erlangen und sie zu ihren Sklaven machen, so ist man jetzt, im Niedergange der Sprachen, der Sklave der Worte; unter diesem Zwange vermag niemand mehr sich selbst zu zeigen, naiv zu sprechen, und wenige überhaupt vermögen sich ihre Individualität zu wahren, im Kampfe mit einer Bildung, welche ihr Gelingen nicht damit zu beweisen glaubt, dass sie deutlichen Empfindungen und Bedürfnissen bildend entgegenkomme, sondern damit, dass sie das Individuum in das Netz der ‚deutlichen Begriffe' einspinne und richtig denken lehre: als ob es irgendeinen Wert hätte, jemanden zu einem richtig denkenden und schließenden Wesen zu machen, wenn es nicht gelungen ist, ihn vorher zu einem richtig empfindenden Wesen zu machen. Wenn nun, in einer solchermaßen verwundeten Menschheit, die Musik unsrer deutschen Meister erklingt, was kommt da eigentlich zum Erklingen?

Eben nur die richtige Empfindung, die Feindin aller Konvention, aller künstlichen Entfremdung und Unverständlichkeit zwischen Mensch und Mensch: diese Musik ist Rückkehr zur Natur, während sie zugleich Reinigung und Umwandlung ist; denn in der Seele der liebevollsten Menschen ist die Nötigung zu jener Rückkehr entstanden, und *in ihrer Kunst ertönt die in Liebe verwandelte Natur*." Sprache war im Lauf der Jahrhunderte offenbar zu bloßer Konvention erstarrt, und der Musik war die Aufgabe zugefallen, wieder eine Nähe zu Natur und Mitmensch herzustellen, die in der gleichsam stets auf Distanz bedachten Rhetorik verlorengegangen war.

Nietzsche war sogar auf den Gedanken gekommen, die Verwendung der Sprache in seinen Opern könne für Wagner sogar bloß eine Art Notbehelf gewesen sein, um ein breiteres Publikum zu erreichen, das für die bedeutenden Implikationen seiner Musik noch nicht reif gewesen war, aber auf diese Art und Weise eher angesprochen werden konnte. Er stellt fest: „Aber ebenso gut müsste man dann sagen dürfen, dass die gewaltigste Musiker-Natur, in ihrer Verzweiflung, zu den Halb- und Nicht-Musikern reden zu müssen, den Zugang zu den andern Künsten gewaltsam erbrach, um so endlich mit hundertfacher Deutlichkeit sich mitzuteilen und sich Verständnis, volkstümlichstes Verständnis zu erzwingen."

*

Tatsächlich ist die Sprache für Wagner aber alles andere als ein Notbehelf gewesen. Das belegen nicht nur seine zahlreichen Schriften, sondern wird auch anhand einer Äußerung deutlich, die er im Blick auf seine Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* getan hat. Er hat sie dem Reich der Poesie zuordnen wollen und bemerkt an einer Stelle: „Der *Ring* ist die Dichtung meines Lebens, all dessen, was ich bin und all dessen, was ich fühle." Manfred Frank, der im Jahr 2008 eine Sammlung von Aufsätzen mit dem Titel *Mythendämmerung. Richard Wagner im frühromantischen Kontext* vorgelegt hat, bemerkt zu dieser Äußerung des Komponisten: „Diese Lebensdichtung stellt sich als mythische Handlung *par excellence* dar. Wagner jedenfalls spricht