

Reaktionär, Revolutionär, Neutöner

Zum 200. Geburtstag Richard Wagners

Von **Olaf Miemiec**

Wohl kein anderer Komponist des 19. Jahrhunderts hat bis heute eine so stark polarisierende Wirkung, wie Richard Wagner. Viele verbinden mit Wagner allein die Untiefen der deutschen Ideologie: Nationalismus, Antisemitismus und die Sehnsucht nach einem Führer. Andere weisen dagegen auf radikale Zweifel, ja eine Verzweiflung an der bürgerlichen Welt hin, die ihre Versöhnung nur in einer nachbürgerlichen, auf Liebe gegründeten, Welt der Freien und Gleichen finden kann.

Diese höchst disparate politische Einschätzung bestimmt bis heute auch die Würdigung des Künstlers Richard Wagner. Die einen, da sie um seinen Antisemitismus wissen, wollen die Qualitäten seiner Opernkunst ignorieren. Die anderen, die den Opernkomponisten aus guten Gründen schätzen, drücken sich gern um den problematischen ideologischen Gehalt seines Werks. Diese Strategien der Vermeidung des Widerspruchs schaden einer vernünftigen Würdigung Wagners bis heute, vor allem aber schaden sie dem eigenen Denken.

Eine wirkliche Würdigung zum 200. Geburtstag Wagners am 22. Mai sollte dagegen den Versuch unternehmen, Wagner als „Gesamtkunstwerk“ ernst zu nehmen, in seiner Musik wie in deren hoch politischen Inhalten.

Neben seiner Musik hat Richard Wagner Schriften publiziert, die seinen jeweiligen politischen Standort markieren. Anhand dieses Materials mag es noch einfach scheinen, Wagner als Repräsentanten des liberalen deutschen Bürgertums zu sehen – und seiner immensen Konversionen. Das deutsche Bürgertum legte im 19. Jahrhundert einen weiten Weg zurück – von der demokratischen Revolution zum reaktionären Klassenkompromiss in Bismarcks preußischer Reichsgründung. Bei Wagner lässt sich dieser Weg unter anderem daran ablesen, dass er sich innerhalb der posthegelianischen Diskurslandschaft vom Linkshegelianer Feuerbach auf den Antihegelianer Schopenhauer zubewegt. Einerseits prägten progressive Ideen, wie Volkssouveränität und Sozialismus, sein politisches Weltbild, andererseits aber auch Antisemitismus und Nationalismus. Insbesondere über den Antisemitismus Wagners wurde viel geschrieben, ist er doch selbst für den Wagnerianer von heute etwas schwer zu verdauen.

Für Wagners allenfalls mittelmäßige politische Schriften würde sich heute kaum jemand interessieren, wäre Wagner nicht in erster Linie der herausragende Künstler mit der ungebrochen anhaltenden Wirkung. Umso reizvoller erscheint es mir daher, den eminenten politisch-ideologischen Gehalt in den Bühnenwerken zu verdeutlichen. Schließlich sind es diese Werke, die bis heute breite Wirkung erzielen.

Elemente des Präfaschismus: „Die Meistersinger von Nürnberg“

Alle, die in Wagners Kunstschaffen nach Ideologemen der Reaktion Ausschau halten, werden vor allem in den „Meistersingern“ von 1867 reichlich bedient. Handlungsort und -zeit der Oper sind historisch. Es ist das Nürnberg der Reformationszeit. Einige Figuren der Oper sind historischen Personen nachgebildet. In gesicherter Weise trifft das auf Hans Sachs zu, Schuhmacher und Dichter, der sich früh auf die Seite der Reformation Luthers stellte. Die zweite Hauptfigur der Oper, der junge Ritter Walther von Stolzing (der Name verbindet den stolzen Charakterzug der Figur mit dem Minnesänger Walther von der Vogelweide), verarmt und künstlerisch interessiert, kommt nach Nürnberg, verliebt sich in eine junge Frau, und muss nun das Problem lösen, einen Gesangswettbewerb zu gewinnen, da der Preis in eben jener Frau besteht, in die er sich verliebt hat. Sixtus Beckmesser, die dritte Hauptfigur schließlich, ist der Experte in Sachen Kunstbeurteilung der Meistersingerzunft und Wächter („Merker“) über das Regelwerk solider Kunst. Auch für diese Figur hatte Wagner wohl eine historische Person als Vorlage, über die jedoch kaum mehr bekannt ist, als dass es sie gegeben haben soll. Hinzu kommt, dass er auch ein Konkurrent von Walther, zumindest in Liebesfragen, ist. Hans Sachs dagegen scheint eher die Rolle eines väterlichen Freundes Walthers zu spielen.

Dieses Trio ist eine geradezu klassische Opernkonstellation, mit einer komödiantauglichen Anlage. Was Wagner in dieser Konstellation entwickelt, er schrieb sein Libretto selbst, ist dagegen alles andere als komödienhaft.

Wenn Hans Sachs die egoistischen Motive in Beckmessers Verriss eines Stolzing-Liedes erkennt und benennt, wirkt er ja durchaus noch sympathisch. Immerhin schneidet er sich damit den Weg ab, sich auch noch in den Kreis der Verehrer der von Beckmesser und Walther begehrten Frau einzureihen. Nicht minder sympathisch wirkt es, wenn er den künstlerischen Neuerer verteidigt: „Des Ritters Lied und Weise,/sie fand ich neu, doch nicht verwirrt:/verließ er unsre Gleise/schritt er doch fest und unbeirrt.“

Doch unversehens wird aus der Verteidigung ein Vorwurf: Wer wie Beckmesser auf Einhaltung von Regeln besteht, muss ein Kleingeist sein. Denn er sieht nicht, dass es stets auch ganz andere Regeln geben könnte: „Wollt ihr nach Regeln messen,/was nicht nach eurer Regeln Lauf,/der eignen Spur vergessen,/sucht davon erst die Regeln auf!“

Dieser latente Relativismus – von Stolzing folgt eben nur anderen Regeln als die Meisterzunft dies will – muss nicht völlig falsch sein. Er unterschlägt

aber die Möglichkeit, dass es für Traditionen auch gute Gründe geben kann. Die Pflicht zur Einhaltung der Regeln, des Gesetzes, erscheint so als pure Kleingeisterei, derjenige, der wie Beckmesser auf Regelkonformität beharrt, als blutleerer Buchstabengelehrter. So mischt sich in die Figur des Beckmesser, neben seiner egoistischen Motivation, ein Moment schwächlicher Impotenz, die nur ein Mittel kennt: durch das Beharren auf Gesetzen den Starken und Freien auszubremsten. Das ist das Ressentiment der Schwachen gegen die Starken und Freien, das ihrer Schwächung dienen soll. Die Ähnlichkeit zu Nietzsches Unterscheidung von Herren- und Sklavenmoral überrascht, formuliert dieser sie doch erst später. Dort ist es der christliche Gedanke, den der Jude Jesus in die Welt bringt, der die von Natur aus Starken schwach machen, nämlich zu den Schwachen herunterziehen will. Die christlich-jüdische Mitleidmoral dient ihm dabei als Waffe.

Das Volk bleibt passiv

Dass die Botschaft von Hans Sachs keineswegs antiautoritär, anarchistisch gar, gemeint ist, muss dann von Stolzinger erfahren. Hans Sachs organisiert zwar einen populären Putsch gegen die Meisterzunft, aber nicht, damit das Volk, das er ständig im Munde führt, sich als Souverän betätigen kann. Nein, das Volk bleibt passiv, Masse, es kommt „zu Wort“ nur als bloßer Akklamatteur der Machtergreifung. Auch die „Regeln“, die Autorität der Meister gelten durchaus weiter – allerdings in einer von Sachs autoritär abgewandelten Weise. Die Gesellschaftsstruktur wird also keineswegs revolutionär verändert, im Gegenteil: Auf von Stolzingers stolze Zurückweisung der Meisterehre – „will ohne Meister selig sein!“ – reagiert Sachs mit einer Disziplinierungsmaßnahme: „Verachtet mir die Meister nicht, und ehrt mir ihre Kunst!“

Sicher, man könnte versucht sein, hier auch eine Versöhnungsperspektive zwischen dem Neuerertum und der Tradition sehen zu wollen. Aber dann müsste man den Preis unterschlagen, der gezahlt wurde – die Ersetzung der Herrschaft des Gesetzes durch autoritäre Herrschaft. Daran nehmen beide – die Bewahrer der Tradition wie auch die Neuerer – gleichermaßen Schaden. Der Schluss der Oper („Heil! Sachs! Nürnbergs teurem Sachs!“) kann daher heute wohl kaum ohne ein Gefühl der Beklemmung gehört werden – schon angesichts dessen, was im Nationalsozialismus und gerade in Nürnberg mit Heilrufen jubelt werden sollte.

Und dennoch: Bei allem, was gegen den ideologischen Gehalt dieses Werks angeführt werden kann, sollte das Gelungene der Partitur nicht unterschlagen werden. Amüsant zumindest ist im ersten Aufzug die musikalische Gestaltung eines Kurzlehrgangs zum Regelwerk der Meistergesangkunst. Wagner stellt hier auch karikaturistische Fähigkeiten unter Beweis, indem die Vorstellung des Regelwerks durch einen Lehrling in hölzern wirkender Melodik und hohler Phrasierung komponiert wird (es ist eben ein Lehrling, der erläutert). Geistreich ist auch die paradoxe Idee, eine Massenschlägerei musikalisch in einer strengen Form, als Fuge, zu gestalten (zweiter Aufzug).

Schließlich gibt es im dritten Aufzug ein schön ausgeführtes Quintett zu hören, voller Anmut und in seltsamem Kontrast zur Dominanz protziger oder allzu biederer musikalischer Charaktere. Ernst Bloch hatte also fraglos recht: Diese Musik ist nicht das Horst-Wessel-Lied.

Wagners Antikapitalismus: „Der Ring des Nibelungen“

Von gänzlich anderem Zuschnitt als die historische Welt Hans Sachs' ist die tief mythologische Welt im „Ring des Nibelungen“. Ist es generell schwer, Opernwerke bei Wagner genau zu datieren, so ganz besonders im Falle des „Rings“: Mit diesem hat sich Wagner jedenfalls Jahrzehnte beschäftigt, unterbrochen von „Tristan“ und den „Meistersingern“. Der Gedanke, nach Parallelen speziell dieser großen Operntetralogie zur Theoriewelt des Sozialismus zu suchen, ist nicht neu. Bereits George Bernhard Shaw stellte Überlegungen dieser Art an. Tatsächlich war Wagner nicht nur Zeitgenosse (und langjähriger Freund) Nietzsches, bis Letzterer sich mit Wagner nicht zuletzt wegen dessen Antisemitismus überwarf, sondern auch von Marx. Wie es scheint, sind sich Wagner und Marx nie begegnet. Marx hatte von Wagner Kenntnis, allerdings ist über ein Interesse am Werk Wagners bislang wohl nichts bekannt. Das mag auch daran liegen, dass sich Marx weit stärker für Literatur als für Musik interessierte, andererseits ist der Nachlass von Marx immer noch nicht vollständig erschlossen. Dagegen ist nicht auszuschließen, dass Wagner wenigstens vom Hörensagen her Kenntnis über Marx und dessen Theorien hatte. In den ersten Jahren nach der gescheiterten Revolution von 1848/49 bewegten sich beide in sich überlappenden Emigrantenkreisen. Gemeinsame Freunde und Bekannte jener Zeit waren beispielsweise Georg Herwegh und Michail Bakunin. In jedem Fall war Wagner, wie er selbst erwähnt, in dieser Zeit stark von Proudhon und anderen sozialistischen, kommunistischen und anarchistischen Autoren beeinflusst. Sein Interesse an deren Ideen ist im „Ring“ nicht zu übersehen.

Die Oper „Rheingold“ (beendet 1854) hat die Funktion einer ersten Ausarbeitung von dramatischen Motiven und Ideen, die auch die weitere „Ring“-Erzählung, also die Opern „Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“, vorantreiben. Manches wandelt sich zwar noch, Neues kommt hinzu, aber das ändert nichts an dieser Expositionsfunktion. Wagner entwirft im „Rheingold“ ein großes Panorama der bürgerlichen Welt, ihr prahlerischer Glanz gehört ebenso dazu wie ihr Unterbau, die kapitalistische Ausbeutung der Arbeit. Wagner liefert die Deutung dieser Szenerie gleich mit: Auf dieser Welt lastet ein Fluch, der jede Lebensäußerung in die Deformation treibt. Diese Welt ist erlösungsbedürftig, sie ist eine dem Untergang geweihte Welt.

Der Begriff „Untergang“ ist freilich unklar – und damit anschlussfähig – genug, um ungute Gefühle auszulösen. Bei Marx beispielsweise geht die bürgerliche Welt nicht einfach unter, ihn interessiert die Freisetzung und Sicherung ihrer kapitalistisch blockierten Emanzipationspotentiale. Der marxistische Satz, dass die kapitalistische Produktionsweise ihre Negation

hervorbringe, ist insofern kein bloßes Untergangsszenario, sondern die Aussicht auf einen gesellschaftlichen Fortschritt. Bei Wagner bleibt dagegen unklar, was nach dem „Untergang“ kommt: eine freie Gesellschaft oder nur eine „Stunde Null“? Dennoch bleibt das antibürgerliche Panorama beeindruckend. Einige seiner Facetten sind besonderer Erwähnung wert.

Der junge, nach vollständiger Unterwerfung anderer strebende Gott Wotan ist ein moderner weltlicher Herrscher. Sein Mittel, mit dem er Macht über andere gewinnt, ist der Vertrag, das Rechtssystem. „Was Du bist, bist Du nur durch Verträge;/bedungen ist, wohl bedacht deine Macht“ ruft ihm der Riese Fasolt, einer seiner Vertragspartner, in Erinnerung, als Wotan gerade einen Vertragsbruch in Erwägung zieht. Wotan erfährt so offenbar zum ersten Mal von der Begrenztheit seiner bloß formalen, legalistischen Macht.

Die Macht des Reichtums durch Ausbeutung

Aber, es gibt noch eine andere Macht, von der Wotan noch nichts weiß, nämlich die Macht des Reichtums durch Ausbeutung. Diese begrenzt seinen Wirkungskreis nicht nur, wie das Recht, sondern sie tritt ihm direkt als Bedrohung gegenüber. Das ist die Macht des Goldes, des Kapitals.

Die erste Szene des „Rheingolds“ zeigt zwei mögliche Naturaneignungen. Einmal kann die Natur ästhetisch wahrgenommen werden. Das tun die Rheintöchter, denn das offenbar im Rhein liegende Gold ist für sie Spender von Schönheitserfahrungen. Sie erfreuen sich an seinem Schimmer und seiner Unberührtheit, ohne eigene Verwertungsinteressen daran zu knüpfen. Andererseits kann die Natur als Reservoir von Werkzeugen und Rohstoffen aufgefasst und damit als Gesamtzusammenhang formbarer Gegenstände, die einen Nutzgewinn aufweisen, objektiviert werden. Max Weber sprach in diesem Sinne von der „Entzauberung der Natur“. Die Entscheidung für die Naturausbeutung bedeutet insofern, zumindest teilweise, auch eine Entsagung, nämlich bezüglich einer ästhetischen Naturrezeption. Der Nibelung Alberich trifft diese Entscheidung zugunsten der Naturausbeutung, er nimmt die Entsagung bereitwillig in Kauf: „Nur wer der Minne Macht entsagt,/nur wer der Liebe Lust verjagt,/nur der erzielt sich den Zauber,/zum Reif zu zwingen das Gold“. Weil die Rheintöchter Alberich diese Disziplinierungsleistung nicht zutrauen, verraten sie ihm auch das Geheimnis des Rheingoldes: „Der Welt Erbe gewänne zu eigen,/wer aus dem Rheingold schüfe den Ring,/der maßlose Macht ihm verlieh“. Denn der Machtgewinn gestattet Alberich die Aussicht auf Kompensation: „Erzwäng' ich nicht Liebe,/ doch listig erzwäng' ich mir Lust?“. Der Preis, den Alberich für die Macht zu entrichten hat, besteht in nichts Geringerem als in Entsagung. Das Unheil, was dadurch in die Welt gesetzt wird, resultiert aus Alberichs zwanghaftem Streben, diese Entsagung gewissermaßen umzuverteilen, nämlich allen aufzubürden. Dafür unterwirft er die Außenwelt seinem Regime falscher Bedürfnisse.

Denn die Macht gestattet Alberich nun weit mehr. Er kann andere unterwerfen, um ihre Arbeit auszubeuten. Aus dem schönen Gold des Rheins wird

so Kapital. Als Wotan zusammen mit seinem verschlagenen Berater Loge Alberich aufsucht, lernen sie die kapitalistische Fabrik kennen. Der unterworfenen Bruder Alberichs, Mime, klagt Loge und Wotan: Ging es sonst um „wonnig Geschmeid‘,/niedlichen Niblungentand“, so übt Alberich jetzt Zwang aus „in Klüfte zu schlüpfen,/ für ihn allein uns immer zu mäh’n“. Die Macht des Rings entspringt auch aus seiner Funktion, monopolisiertes Produktionsmittel seines Besitzers zu sein: „Durch des Ringes Gold errät seine Gier,/wo neuer Schimmer in Schachten sich birgt“. Zweck des Ganzen ist rastlose Produktion von Mehrwert: „die Beute schmelzen und schmieden den Guß,/ohne Ruh und Rast/dem Herrn zu häufen den Hort“.

Alberich, ganz im Rausch seiner Macht, erläutert Wotan den Zweck der Hortung von Reichtum. Sie etabliert das Regime falscher Bedürfnisse: „Wie ich der Liebe abgesagt,/alles, was lebt, soll ihr entsagen!/Mit Golde gekirrt,/ nach Gold nur sollt ihr noch gieren!“ Das ist der ideologische Kern der Oper, zugleich auch der Konfliktkern zwischen Wotan und Alberich. Der weltliche Herrscher hat zwar schon die Erfahrung gemacht, dass das, was seine Macht konstituiert, sie zugleich auch begrenzt, aber sie sicherte ihm einen Raum der Freiheit. Doch gegen den stummen Zwang des Ökonomischen ist selbst er machtlos. Dieser Gedanke, dass die Macht des Kapitals zur Bedrohung für die Institutionen der Freiheit werden kann, spielte in genau den sozialistischen Kreisen eine Rolle, in denen Wagner damals verkehrte.

Zwar legt Alberich noch einen zusätzlichen Fluch auf den Ring, weil Wotan eine fatale Neigung zur Fehlentscheidung zeigt; aber der eigentliche Fluch, die alles unterwerfende Macht des Kapitals, auf die sich alles Treiben und Trachten ausrichtet, ist bereits in der Welt.

Das, was Wagner musikalisch zu diesem Mythos kapitalistischer Ausbeutung beiträgt, ist eine Musik der Unterdrückung. Eine leblose, gewalttätige Maschinenmusik, ein musikalisches Bild eines monströsen Automaten. Vergleichbares hat es erst wieder im 20. Jahrhundert gegeben: bei Strawinsky, Bartok, Schostakowitsch.

Die große Verneinung: „Tristan und Isolde“

Offenbar vermittelt der „Ring“ bei aller Verworrenheit und Unklarheit ein anderes Bild der Macht, als die „Meistersinger“ dies tun. Wird in den „Meistersingern“ die Machtergreifung verklärt, erscheint im Ring der ungehemmte Machttrieb als das eigentliche Problem. Gewiss gibt es im Falle des „Ring“ auch andere Anschluss-Möglichkeiten, etwa über Friedrich Nietzsche. Seine Nähe zu Wagner resultiert doch gerade aus seiner Charakterisierung der Entsagung als Fluch. Anders als zuvor Schopenhauer plädiert Nietzsche für ein lautstarkes Ja-Sagen zum Leben, für das er auch Wagner – jedenfalls in dieser Phase – als Gewährsmann heranziehen kann.

Einen dritten, völlig anderen Umgang Wagners mit der Zeitdiagnose des späten 19. Jahrhunderts wählt dagegen die Oper „Tristan und Isolde“ aus dem Jahre 1859.

Die Opernhandlung dürfte bekannt sein: Tristan und Isolde wollen sterben, tun das aber erst gegen Ende der Oper. Zwischendurch werden ein unstillbares Verlangen und unstillbare Sehnsucht durch alle Wagner zur Verfügung stehenden Möglichkeiten des Ausdrucks getrieben.

Diese Oper gilt als die am stärksten durch die Lektüre Schopenhauers geprägte unter Wagners Werken. Schopenhauer hat eine seltsame Metaphysik entworfen. Er geht davon aus, dass Menschen immer bedürftige, verletzbare Wesen sind. Die mit der menschlichen Bedürfnisstruktur in die Welt kommenden Wünsche können zudem auch aufgrund äußerer Umstände nicht erfüllt werden. Daher ist mit unserer Bedürftigkeit auch das Leiden in der Welt, als deren Normalzustand. Lediglich die Verneinung des Willens zum Leben, also Entsagung und Askese, ein wenig Kontemplation vielleicht, ermöglicht Erlösung. Das ist die pessimistische Philosophie eines Bürgertums, das aufgrund seines politischen Scheiterns sich nicht nur nichts mehr zutraut, sondern das jede positive Handlungszielbestimmung für eine Verfehlung hält.

Vergleicht man Schopenhauer mit Marx in ihrer Beurteilung der menschlichen Bedürftigkeit, so zeigt sich der repressiv-ideologische Charakter Schopenhauers. Für Marx ist die Verletzlichkeit und Leidensanfälligkeit unseres Körpers gerade die Bedingung dafür, uns auf konkrete Weise in ein Verhältnis zur uns umgebenden Natur und zu unseren gesellschaftlichen Verhältnissen setzen zu können. Das ist der eigentliche Antrieb für unsere Emanzipation. Bei Schopenhauer dagegen erwächst aus der Einsicht in die menschlichen Bedürfnisse lediglich Resignation.

Es ist nicht zu übersehen, dass auch in den späteren „Ring“-Opern derartige Motive Schopenhauers ihre Spuren hinterlassen haben, etwa in der ständigen Entsagung Wotans. Aber doch dominiert hier noch eine Idee, die der Schopenhauers diametral entgegengesetzt ist. Im „Ring“ wird Entsagung als Fluch aufgefasst, nicht als Notwendigkeit. Auch wenn die „Götterdämmerung“ den großen Zusammenbruch der herrschenden Ordnung vorführt, so sieht sie doch die Zukunft in einer neuen, auf menschliche Liebe gegründeten Welt. Es hat den Anschein, als sei Feuerbach, dem Wagner in seinen jungen Jahren anhing, hier noch präsent. Im „Tristan“, der ja nach der eigentlichen Feuerbach-Phase und deutlich vor der Götterdämmerung entstand, kann davon dagegen keine Rede sein. Vom „Ring“ hebt sich dieser dezidiert ab, als Werk mit reaktionärem Gehalt. Tristan verflucht die Liebe als Grund seines Leidens. Es scheint nur noch dieses eine Thema zu geben: Wann ist endlich Schluss?

Revolutionäre Kunst trotz reaktionärem Inhalt

Dem Hörer der Musik hingegen stellt sich diese Frage, nach dem Schluss, eigentlich nie, außer er gehört zu denjenigen, die mit Wagner gar nichts anfangen können. Insgesamt gehört es zu den Eigentümlichkeiten der Wagner-Musik, dass ihre Strukturen seltsame Wirkungen auf das musikalische Zeit-

empfinden haben: Man hat nie das Gefühl, dass viel Zeit vergeht. Am Beispiel des „Tristan“ kann man das besonders gut verdeutlichen, aber das muss hier (leider) unterbleiben.

Dennoch muss über die Musik des „Tristan“, da sie nun schon angesprochen ist, eines zumindest gesagt werden: Sie gehört zweifellos zum Schöns-ten, was Wagner geschrieben hat. Und was vielleicht noch wichtiger ist: Wagner ist hier an die Grenzen all dessen gegangen, was die Musik bis dahin ausmachte. Den Unterschied zwischen Rezitativ und Arie, bei Wagner auch vorher schon eher eingeebnet, wird hier zur Ununterscheidbarkeit voran-getrieben. Die Singstimmen scheinen wie Orchesterstimmen eingewoben zu sein. Die Instrumentierung wirkt zuweilen revolutionär kühn, wenn etwa das romantische Ideal der klangfarblichen Homogenität in Frage gestellt wird. Melodik und Harmonik der Tristan-Musik werden so stark an die Grenzen der Tonalität getrieben, dass sie sich auflösen beginnt. Insbesondere im dritten Aufzug findet Wagner zu einem derart beklemmenden Ausdruck, dass man zu ahnen beginnt, wo eigentlich Schönberg angesetzt hat. Kurzum: Hier schlägt die Geburtsstunde der musikalischen Moderne. Ohne die immensen künstlerischen Neuerungen Wagners wären die moderne Oper und die Neue Musik seiner Nachfolger, etwa von Mahler oder Schönberg, nur schwer, ja vermutlich gar nicht vorstellbar.

Rein musikalisch betrachtet, ist Wagners Musik somit zweifellos revolu-tionär – dem Inhalt seiner Handlungen durchaus zum Trotz. Diese Wider-sprüchlichkeit Wagners lässt sich nicht ignorieren oder gar dialektisch auf-heben. Nein, der künstlerische Revolutionär Wagner steht eben neben dem politisch-ideologischen Gehalt seiner Kunstwerke, der zumindest gelegent-lich als reaktionär bezeichnet werden muss. Und dennoch: Einen Künstler, der den Übergang in die musikalische Moderne riskiert hat, kann man nicht ignorieren. Im Gegenteil: Diese Leistung allein sollte für eine angemessene Würdigung zum 200. Geburtstag allemal ausreichen.

Anzeige

DIE KONFERENZ.  DAS EREIGNIS.

re:publica 13

IN/SIDE/OUT

350 SPEAKER | 30 LÄNDER | 200 STD PROGRAMM

6.-8.MAI ○ **STATION BERLIN**

Alle Speaker und das gesamte Programm auf www.re-publica.de

fb.com/republica
@republica #rp13

u.a. mit

GRAHAM LINEHAN
Autor & Regisseur, The IT-Crowd

WOLF LOTTER
Journalist & Autor, brand eins

KEREN ELAZARI
Sicherheitsexpertin, Silicon Valley
/ University Tel Aviv

ANDREAS SCHLEICHER
Direktorat für Bildung, OECD

YOANI SÁNCHEZ
Bloggerin, Generación Y, Kuba