



Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer
und Andreas Höfele

Band 19

Sven Friedrich

Das auratische Kunstwerk

Zur Ästhetik von Richard Wagners
Musiktheater-Utopie

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1996



D 19 Philosophische Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Friedrich, Sven:

Das auratische Kunstwerk : zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie / Sven Friedrich. – Tübingen : Niemeyer, 1996

(Theatron ; Bd. 19)

NE: GT

ISBN 3-484-66019-8 ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1996

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Johanna Boy, Brennbach.

Druck: Gulde-Druck GmbH, Tübingen.

Einband: Heinr. Koch, Tübingen.

Inhalt

Einleitung	1
1. Theoretische Grundlegung des Aura-Begriffes	14
1.1. Der Begriff der Aura bei Walter Benjamin	15
1.2. Varianten	23
1.3. Bezüge zu Theodor W. Adorno	35
2. Ästhetische Grundlagen Richard Wagners	42
2.1. Zur romantischen Ästhetik	42
2.1.1. Die Metapher vom »progressiven Universalkunstwerk« als auratisches Denkbild	42
2.1.2. Poesie und Musik in der romantischen Kunstauffassung	53
2.1.2.1. E.T.A. Hoffmann	53
2.1.2.2. Franz Liszt	59
2.2. Zur Philosophie der Kunst bei Schopenhauer und Nietzsche	66
3. Die historische Ausgangslage des theatralen Diskurses	79
3.1. Revolution und Theater	79
3.2. Zur Theatertheorie der Weimarer Klassik	86
3.3. Zur Theatertheorie der Romantik	93
3.4. Zur deutschen romantischen Oper	101
4. Wagner und die »Große Oper« – Verfallsdiagnose und Alternativen	108
4.1. Typologie der Großen Oper	108
4.2. Wagners Rezeption der Großen Oper	129
4.3. Entwicklung eigener ästhetischer Vorstellungen	147
4.3.1. Das hellenische Ideal	147
4.3.2. Shakespeare	153
4.3.3. Klassik und Romantik	156
4.3.4. Vormärz	159
4.3.4.1. Reformbewegungen und Nationaltheateridee	159
4.3.4.2. Wagner und der Vormärz	161
5. Richard Wagners Versuch einer Reauratisierung des Kunstwerks	166
5.1. Musik und Aura: Wagners musikalische Dramaturgie	166

5.2. Die Idee des »Gesamtkunstwerks« und seine Ambivalenz zum Auratischen	184
5.3. Das Festspiel als Synthese des »auratischen Gesamtkunstwerks«	198
Schlußbemerkung	207
Literatur	213
Register	225

Damit ein Ereignis Grösse habe
muss zweierlei zusammenkommen:
der grosse Sinn Derer, die es
vollbringen und der grosse Sinn
Derer, die es erleben.

Nietzsche*

* Unzeitgemässe Betrachtungen. Viertes Stück. Richard Wagner in Bayreuth, in: Sämtliche Werke Bd. 1. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1980, S. 431.

Einleitung¹

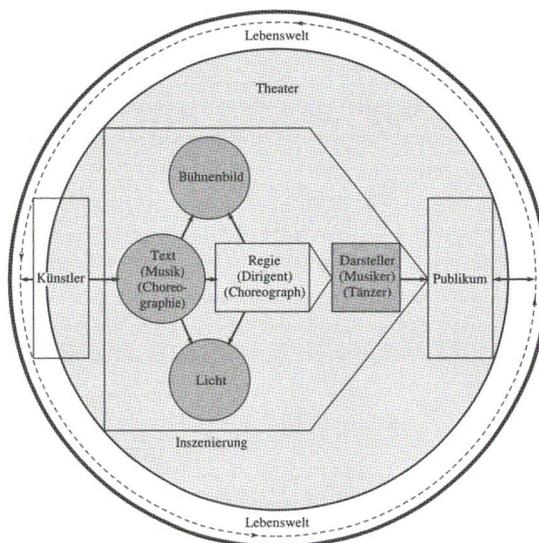
Angesichts der Vielzahl und Vielfalt von Publikationen über Richard Wagner, die bis heute alle möglichen Aspekte seines Lebens und Schaffens aus allen möglichen Blickwinkeln mehr oder weniger erschöpfend behandelt haben, ergibt sich ein gewisser Rechtfertigungsdruck für eine weitere Studie zu diesem Thema. In der Tat weist die Wagner-Forschung einen qualitativ und vor allem quantitativ hohen Sättigungsgrad auf. Doch möchte diese Arbeit keineswegs nur die vornehmlich literatur- und musikwissenschaftlich geprägte Forschungstradition fortsetzen, sondern als theaterwissenschaftlicher Beitrag ein Schlaglicht auf das Kunstwerk Richard Wagners aus spezifisch theaterästhetischer Sicht werfen, denn das Theater ist der eigentliche Ort des Wagnerschen Kunstwerks. Das Theater als Versammlungsort aller Kunstarten, die in einem simultanen Produktions- und Rezeptionsvorgang als Diskurs sozialer und kultureller Kommunikation das »Gesamtkunstwerk« herstellen. Wagners künstlerisches Trachten richtete sich daher stets auf die Aufführung. Seiner Auffassung nach erlangt das Kunstwerk seine vollständige und endgültige Gestalt erst in seiner theatralen Epiphanie, weil es sich nur auf diese Weise in der vollständigen Mitteilung an alle Sinne darstellt und verwirklicht.

Die Auffassungen dessen, was Theater sei, welches seine konstituierenden Faktoren sind, gehen auseinander. Dies findet in einer Theaterwissenschaft, die mehr sein möchte als bloße Historiographie des Theaters, seinen notwendigen Niederschlag bis hinein in die wissenschaftstheoretische Selbstverständnisdiskussion. Die Abgrenzung dessen, was im folgenden unter »Theater« verstanden werden soll, scheint daher a priori geboten. Einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit kann und soll eine solche Festlegung indessen nicht haben, es ist hier nicht der Ort, diverse theatertheoretische Konzepte zu diskutieren, sondern sie dient allein der Verständigung darüber, welche Form eines ästhetischen Phänomens mit weiten Darstellungsmöglichkeiten und Spielarten hier gemeint ist und Gegenstand der Betrachtung sein soll.

Zunächst einmal ist Theater keine Sache, sondern – wie oben bereits angedeutet – ein Vorgang. Theater entfaltet sich also in *Zeit und Raum* und zwar als Kom-

¹ Diese Arbeit ist die revidierte Fassung der unter dem Titel »Das auratische Kunstwerk – Studien zu Richard Wagners Musiktheater-Utopie« 1993 am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München vorgelegten Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.). Meinem Doktorvater Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer, meinem Koreferenten Prof. Dr. Jens-Malte Fischer sowie Herrn Prof. Dr. Dieter Borchmeyer sei an dieser Stelle für Kritik und Anregungen herzlich gedankt.

munikationsprozeß im Sinne sozialer Interaktion. Als solcher setzt er die Existenz von Kommunikationspartnern, zwischen denen eine Aussage kommuniziert wird, zwingend voraus. Hierbei handelt es sich um die Darsteller als Aussageproduzenten einerseits und um das Publikum als Aussagerezipienten andererseits. Der Gegenstand der Aussage, die im Wege der theatralen Interaktion vermittelt werden soll, ist die Inszenierung. Sie umfaßt einen Text, der im Regelfalle notiert oder anderweitig festgelegt ist und gesprochen (Drama), musiziert (Partitur), getanzt (Choreographie) oder auf andere Weise dargestellt werden kann. Bestandteil des Inszenierungstextes sind auch seine der Vermittlung dienenden Darstellungsmittel wie Bühnenbild, Requisiten, Licht- und Personenregie. So beschreibt die Inszenierung einen planvollen und vorbereiteten Ablauf eines ästhetischen Vorganges, der spezifischen Regeln gehorcht, die sich im historischen Verlauf kultureller Erfahrung herausgebildet haben. Der Theatervorgang ist nicht nur an einen spezifisch für ihn reservierten Raum und eine spezifisch für ihn reservierte Zeit gebunden, sondern auch an ein codifiziertes Zeichensystem, das in jeweils mehr oder weniger stilisierender Nachahmung lebensweltlicher Vorgänge eine ästhetische Wirklichkeit erzeugt. Der reservierte Raum und die reservierte Zeit bedeuten zugleich eine Abgrenzung von der lebensweltlichen Realität. Die Begrenzung des Raums schafft eine Fixierung des ästhetischen Ortes, an dem sich die Beteiligten versammeln, die Begrenzung der Zeit die Fixierung einer bestimmten Dauer des ästhetischen Vorgangs. Die Brücke zwischen ästhetischer und realer Wirklichkeit wird einerseits von den Künstlern, andererseits dem Publikum gebildet, die beiden Welten angehören und lebensweltliche Erfahrungen in die Kunst vermitteln und umgekehrt. Dieser komplexe Diskurs theatraler Interaktion läßt sich schematisch wie folgt darstellen:



Schematische Darstellung der theatralischen Interaktion

Die Besonderheit des folgenden Versuchs liegt in einer Zugangs- und Zugriffsmöglichkeit, die

- a) die Idee des Wagnerschen Bühnenkunstwerks theaterästhetisch zu beschreiben versucht, wobei nicht vornehmlich werkexegetische Tendenzen verfolgt werden und
- b) den theatralen Vorgang als mediale Vermittlung eines auratisch gedachten Kunstwerks begreift. Der Begriff der Aura wird hierbei von den Überlegungen Walter Benjamins abgeleitet und zur Beschreibung des »Auratischen« als ästhetisches Phänomen verwendet, das, von der romantischen Ästhetik induziert, in Wagners Kunstwerk seine deutlichste Manifestation gewann.

Daraus resultiert

- c) die Abkehr von einer normativen Sicht auf das Theater im Rahmen einer positivistischen Geschichtsdeutung und einer Auffassung von der alleinigen und ausschließlichen Manifestation des »Werks« in der Partitur und des Theaters bestenfalls als dessen Illustration. Statt dessen soll Theater als weitgehend autonomes Kunstwerk verstanden werden, dessen Mechanismen unter bestimmten ästhetischen und soziohistorischen Prämissen und auf der Grundlage einer utopistischen Musiktheater-Idee auf das Ziel einer Konstruktion von Sinnenwelten zur Schaffung des auratischen Kunstwerks hinauslaufen.

Obgleich das dynastische Prinzip in der Bayreuther Geschichte bis heute aufrecht erhalten worden ist und zunächst dadurch sowie ab 1973 mit der Gründung der Richard-Wagner-Stiftung eine gewisse Zentralität in der Sammlung und Archivierung v.a. der autographen Dokumente gewährleistet werden konnte, begründeten die Widersprüche und Unbeständigkeiten in Wagners Charakter von Anfang an eine der Hauptempfindlichkeiten Wahnfrieds in seinem ehemals ideologischen Vermittlungsanspruch und führten daher zu einer teilweise unverantwortlichen, tendenziösen Selektion.

So vernichtete allein Cosima die Briefe Wagners an Mathilde Wesendonck (ausgenommen die Notenbeispiele und die sogenannte »Morgenbeichte« vom 7.4.1858), Nietzsches Briefe an sie selbst, Peter Cornelius' Briefe an Wagner, Wagners Briefe an sie sowie die Korrespondenz zwischen Wagner und Hans von Bülow zwischen Mai 1861 und November 1867. In der Publikation von *Mein Leben* 1911 waren dagegen tatsächlich nur wenige Worte gestrichen worden.

Verschwunden ist ebenfalls annähernd die Hälfte der frühen Quellen aus der Zeit von vor 1832. Viele davon, wie auch spätere Werk-Autographe, sind bereits von Wagner selbst verschenkt oder zur Begleichung von Schulden verwendet worden und so verloren gegangen.

Größer aber als das Problem der verschollenen oder entstellten Quellen (»Berichtigungen« Cosimas im Briefwechsel mit Liszt) ist die große Anzahl der erhaltenen Quellen. Bereits 1905 zählte Altmann² 3.143 autographe Briefe, eine Zahl die

² Altmann, Wilhelm: Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Leipzig 1905.

sich bis heute mehr als verdreifacht hat! Bis heute ist die Edition der *Sämtlichen Briefe*³ nicht abgeschlossen.

Die katalogische Erschließung der Werkhandschriften ist über simple, unvollständige und ungenügende Werklisten kaum hinausgekommen. Otto Strobel unveröffentlichtes Verzeichnis für den internen Gebrauch in den Bayreuther Archiven blieb in den Anfängen stecken, wenn seine Arbeiten über Wagners Werk-Autographie auch von zentraler Bedeutung sind.⁴ Das Desiderat eines angemessenen Katalogs der mittlerweile im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung (NA) zusammengeführten Archive der ehemaligen städtischen Richard-Wagner-Gedenkstätte (RWG) und des Richard-Wagner-Archivs (RWA), auch als Wahnfried-Hausarchiv oder Familien-Archiv bezeichnet, bleibt noch als Aufgabe und Herausforderung für die Zukunft.

Daß eine so schillernde Figur wie Wagner sein Werk wie in einem Sog an sich zieht, daß die Werkrezeption hier als Biographismus besonders intensiv verläuft, ist verständlich. Zudem wirkt sich die extreme Polarisierung der Rezeptionsgeschichte verstärkend aus, die bereits zu Wagners Lebzeiten einsetzte und das soziokulturelle Unikat der Kultursekte der »Wagnerianer« hervorbrachte, die Autor und Werk als unbedingt unauflösliche Einheit verstanden wissen will. Hier beginnt, ausgehend von Houston Stewart Chamberlain und den »Bayreuther Blättern« Hans von Wolzogens, die verheerende Bayreuther Ideologie, die als eine Art fahnerisierende Hofberichterstattung in eigener Sache eine sachbezogene Erforschung des Kulturphänomens Wagner von Beginn an konterkarierte. Erst »Neu-Bayreuth« unter der Leitung Wieland und Wolfgang Wagners ermöglichte neben einem theaterästhetischen Neubeginn einen in zunehmendem Maße und heute vollständig gewährleisteten öffentlichen Zugriff auf die Quellen.

In der biographischen Forschung treffen wir auf das spezifische Phänomen einer Vermischung von Biographik und Werkanalyse. Sie bietet ein eher diffuses Bild mit einerseits einigen der brilliantesten Interpretationen, andererseits aber auch Hagiographie, dilettantische Gelehrsamkeit und intellektuelle Anmaßung. Zu nennen wäre hier die erste und zugleich umfangreichste Biographie von Carl Friedrich von Glasenapp,⁵ der bis zu ihrer Edition 1976 als bislang einziger bedeutsamer biographischer Arbeit die Tagebücher Cosimas wenigstens in Teilen zugrunde lagen. Auch daher ist sie in vielen biographischen Fakten erstaunlich genau, trägt in ihrer ideologischen Umgebung aber zugleich zur Bewahrung und zum Transport jenes mächtigen biographischen Mythos bei.

³ Richard Wagner: Sämtliche Briefe, hg. v. Gertrud Strobel u. Werner Wolf, Leipzig 1967ff.

⁴ Strobel, Otto: Genie am Werk. Richard Wagners Schaffen und Wirken im Spiegel eigenhandschriftlicher Urkunden. Führer durch die einmalige Ausstellung einer umfassenden Auswahl von Schätzen aus dem Archiv des Hauses Wahnfried, 1933, überarbeitet 2/1934. Ders.: Richard-Wagner-Forschungsstätte und Archiv des Hauses Wahnfried, in: Das Bayernland 52/1942, S. 457; Nachdruck in: Bayreuth, die Stadt Richard Wagners, hg. v. Otto Strobel und L. Deubner, 2/1943, S. 39.

⁵ Richard Wagners Leben und Wirken, 1876–77; 3., erw. Auflage unter dem Titel: Das Leben Richard Wagners, 1894–1911; rev. 5/1910–23.

Schon Wagners autobiographische Produktion ist vielschichtig und inkonsistent, Information wird mit Fiktion vermischt, ständig werden Gedanken erweitert und verändert. Neben seinem Werkschaffen war Wagner ein bemerkenswert fleißiger Briefeschreiber und seine theoretische Produktion spricht ebenfalls Bände. Dabei sind immer wieder Brüche und Widersprüche auszumachen, so daß auch von diesem Punkte aus eine jedoch nur vordergründig eindeutige Deutung aus den Quellen geradezu unseriös erscheint. Damit wird die vorgeblich gewährleisteteste Authentizität der Wagnerforschung zu einem ihrer brisantesten Probleme.

Die Veröffentlichung der Cosima-Tagebücher 1976⁶ bewirkte vorübergehend ein kurzes Neuerstarken des Biographismus, erbrachte jedoch vor allem einige – allerdings zum Teil durchaus aufschlußreiche – Aperçus aus dem Privatleben. Cosimas Aufzeichnungen sind insgesamt weniger als authentische Dokumente anzusehen, sondern vielmehr ebenfalls von ideologischer und subjektiv verehrender Darstellungsabsicht geprägt. So gesehen sind sie – wie auch Wagners Autobiographie – weniger biographischer Spiegel denn Interpretation einer mystisch gedachten Einheit von Leben und Werk in der Tradition der stilisierenden Künstlerbiographik des 19. Jahrhunderts, einer »olympischen Sicht« von Dichtung und Wahrheit nach dem Vorbild Goethes.

Wenn es wahr ist, daß die Bedeutung eines Kunstwerks von der Intensität und Vielfalt seiner Wirkungen abhängt, kann die Bedeutung des Kunstwerks Richard Wagners ohne Zweifel kaum unterschätzt werden. Die Forschungslage bestätigt dies. Kaum ein Mensch ist in seinem Schaffen derart polar, umstritten und in der Form der Äußerung so unterschiedlich gesehen worden wie Richard Wagner. Die Sekundärliteratur ist mittlerweile derart ambivalent, vielschichtig, umfangreich und auch unübersichtlich, daß die Wagner-Bibliographie zu einem eigenen Forschungsfeld geworden ist. Eine kritische Revision des gesamten Forschungsbereichs ist mithin geradezu unmöglich. Dennoch können am Beispiel von Beiträgen zur Wagnerforschung, die aufgrund ihrer Wirkung und Referenzfunktion innerhalb der wissenschaftlichen Auseinandersetzung eine Zentralstellung einnehmen, bestimmte grundlegende Tendenzen ausgemacht werden, denen zumindest ein Großteil des Materials zugeordnet werden kann.

Interdisziplinäre Grenzüberwindungen, die dem komplexen Phänomen Wagner wohl am ehesten gerecht werden würden, sind in der Wagner-Forschung selten. Im Bereich der musikwissenschaftlichen Analyse bildet Alfred Lorenz' *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* (1924–33) eine merkwürdige Parallele zur Biographie Glasenapps: Akririe bis fast zur *reductio ad absurdum* und die Manie, alles und jedes in Wagners Musik in den Rahmen eines musikphilologischen Systems pressen zu müssen. Dennoch ist Lorenz' Arbeit in ihrem Ausmaß, ihrem Anspruch und ihrer Wirkung zu einem Meilenstein der musikwissenschaftlichen Wagner-Forschung geworden. Trotz der unerbittlichen Systematik und des Wagner attestierten

⁶ Cosima Wagner: Die Tagebücher. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München 1976 [im folgenden: CT].

»Formwillens« vertritt Lorenz – wie auch seine Vorgänger (Hostinsky,⁷ von Ehrenfels,⁸ Grunsky,⁹ Halm,¹⁰ Kurth¹¹) – eine Interpretation der Musik Wagners von einem metaphysischen Standpunkt Schopenhauerscher Provenienz aus und läßt ihre funktionale Bestimmung in der Oper als System theatraler Interaktion weitgehend außer acht.

Ein weiteres Forschungsfeld betrifft die Quellen der Texte Wagners. Hier tritt die Philologie auf den Plan. Bereits 1862¹² und 1875¹³ wurden die ersten Studien über die mythologischen Hintergründe des *Ring* veröffentlicht; ein Forschungszweig, der von Meinck,¹⁴ Golther¹⁵ und zuletzt Cooke¹⁶ weitergeführt wurde. Die Quellen der anderen Dramen wurden von Weston,¹⁷ Bowen,¹⁸ Golther,¹⁹ Zadernack,²⁰ und Newman²¹ gesichtet. Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die reichhaltigen und vielschichtigen Studien zur Interpretation der Quellen von Wapnewski.²²

Wichtige psychoanalytische und strukturalistische Annäherungen an die mythische Symbolik der Dramen liefern Donington,²³ Ingenschay-Goch²⁴ und Kester.²⁵

-
- 7 Hostinsky, Ottokar: Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik, Leipzig 1877.
 - 8 von Ehrenfels, Christian: Die musikalische Architektonik, in: BBl. 19, 1896, S. 257ff.
 - 9 Grunsky, Karl: Wagner als Sinfoniker, in: Richard-Wagner-Jahrbuch 1/1906, hg. v. L. Frankenstein, S. 242ff.
 - 10 Halm, A.: Von Grenzen und Ländern der Musik, o.O. 1916.
 - 11 Kurth, Ernst: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«, Berlin, Leipzig 1920.
 - 12 Müller, Franz: Der Ring des Nibelungen. Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagners, Leipzig 1862.
 - 13 Koch, Ernst: Richard Wagners Bühnenfestspiel im Verhältnis zur alten Sage und zur modernen Nibelungendichtung, Leipzig 1875.
 - 14 Meinck, Ernst: Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners, Berlin 1892.
 - 15 Golther, Wolfgang: Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners, Berlin 1902.
 - 16 Cooke, Deryck: I Saw the World End, London 1979.
 - 17 Weston, J.L.: The Legends of the Wagner Dramas. Studies in Mythology and Romance, London 1896.
 - 18 Bowen, A.M.: The Sources and Text of Wagner's »Die Meistersinger von Nürnberg«, 1897.
 - 19 Golther, Wolfgang: »Tristan und Isolde« in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit, Leipzig 1907.
 - 20 Zadernack, Franz: Die Meistersinger von Nürnberg. Richard Wagners Dichtung und ihre Quellen, Berlin 1921.
 - 21 Newman, Ernest: Wagners Nights, London 1949. Nachdruck 1961 u. 1977; u.d.T.: The Wagner Operas, New York 1949; Nachdruck 1963.
 - 22 Wapnewski, Peter: Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden, München 1978, 21980. Ders.: Richard Wagner – Die Szene und ihr Meister, München 1978, 21983. Ders.: Tristan, der Held Richard Wagners, Berlin 1981.
 - 23 Donington, Robert: Wagner's »Ring« and its Symbols. The Music and Myth, London 1963; deutsch u.d.T.: Richard Wagners »Ring des Nibelungen« und seine Symbole. Musik und Mythos, Stuttgart 1976, 21978.
 - 24 Ingenschay-Goch, Dagmar: Richard Wagners neu erfundener Mythos. Zur Rezeption und Reproduktion des germanischen Mythos in seinen Operntexten, 1982.
 - 25 Kester, Sally: An Examination of the Themes of Love, Power and Salvation in Richard Wagner's »The Ring of the Nibelung«. The Study of a Failed Individuation Process, Diss. West. Australia 1984.

Insgesamt tendiert die Nachkriegsforschung mehr zu Spezialfragen, als daß umfassende Analysen der Dramen unternommen worden wären. Zum Teil dürfte dies sicherlich auf die ideologisch gefärbte Tradition der Totalanalyse im Geiste Lorenz' zurückzuführen sein, andererseits nimmt die Komplexität der Sichtweisen zu. In der Nachfolge Lorenz' wurden die tonalen Strukturen der Werke von Bailey,²⁶ Josephson,²⁷ Newcomb,²⁸ McCreless²⁹ und Kinderman³⁰ untersucht.

Neue Perspektiven, die einer weiteren Beleuchtung bedürften, eröffneten die Überlegungen zu einer strukturalistischen Deutung des Mythos von Prox³¹ und Brinkmann.³² Weitere wichtige Facetten der weniger musikphilologisch-puristischen Werkanalyse, in die auch außermusikalische Aspekte einfließen, sind die intensive Betrachtung von Einzelszenen und Abschnitten (Brinkmann,³³ Breig³⁴), die Analyse der Leitmotivtechnik (Dahlhaus,³⁵ Steinbeck³⁶), Borchmeyers³⁷ literaturwissenschaftliche Annäherung an Wagners Theaterästhetik, sowie der semiotische Ansatz von Renk.³⁸ Dennoch bleibt eine Alternative zu Lorenz' metaphysischer Erklärung übergreifender Formen bis heute Desiderat.

Das Phänomen der Projektion von ästhetischen oder ideologischen Vorstellungen in das ambivalente ästhetische Bezugssystem Wagners ist die Folge einer bei ihm als Produktionsästhetik getarnten Wirkungsabsicht. Den Wirkungen des Kunstwerks Wagners zum Zwecke einer objektiven Betrachtung sich zu entziehen, wur-

²⁶ Bailey, Robert: *The Genesis of »Tristan and Isolde«, and a Study of Wagner's Sketches and Drafts for the First Act*, Diss. Princeton 1969. Ders.: *The Structure of the »Ring« and Its Evolution*, in: *19th Century Music* 1, 1977/78, S. 48ff.

²⁷ Josephson, N.: *Tonale Strukturen im musikdramatischen Schaffen Richard Wagners*, in: *Die Musikforschung* 32, 1979, S. 141ff.

²⁸ Newcomb, A.: *The Birth of Music out of the Spirit of Drama*, in: *19th Century Music* 5, 1981/82, S. 38ff.

²⁹ McCreless, Peter: *Wagner's »Siegfried«. His Drama, History, and Music*, Ann Arbor, Michigan 1982.

³⁰ Kinderman, William: *Das Geheimnis der Form in Richard Wagners »Tristan und Isolde«*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 40, 1983, S. 174–188.

³¹ Prox, Lothar: *Strukturelle Komposition und Strukturanalyse. Ein Beitrag zur Wagner-Forschung*, Diss. Köln, 1974.

³² Brinkmann, Reinhold: *Mythos – Geschichte – Natur. Zeitkonstellationen im »Ring«*, in: *Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama*, hg. v. Stefan Kunze, 1978, S. 61ff.

³³ Brinkmann, Reinhold: *»Drei Fragen stell ich mir frei«. Zur Wanderer-Szene im 1. Akt von Wagners »Siegfried«*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 1972, S. 120–162.

³⁴ Breig, Werner: *Der Rheintöchtergesang in Wagners »Rheingold«*, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 37/4, 1980, S. 241–263.

³⁵ Dahlhaus, Carl: *Die Musikdramen Richard Wagners*, Velber 1971, rev. 2/1988; auch: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971.

³⁶ Steinbeck, W.: *Die Idee des Symphonischen bei Richard Wagner. Zur Leitmotivtechnik in »Tristan und Isolde«*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, 1984, S. 424–436.

³⁷ Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982.

³⁸ Renk, Herta Elisabeth: *Anmerkung zur Beziehung zwischen Musiktheater und Semiotik*, in: *Theaterarbeit an Wagners Ring*, hg. v. Dietrich Mack, München 1979, S. 275ff.

den verschiedene Distanzierungsstrategien entwickelt: zunächst von Nietzsche, der über Apologie und persönliche Betroffenheit den »Fall Wagner« zur historischen und künstlerischen Katastrophe erhob, später die Pseudoobjektivität der Analysen Lorenz' und auch die großartige, die zeitgenössische theatrale Wirkung und Rolle Wagners reflektierende kritische Studie Thomas Manns *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933). Ein den universalisierenden Absichten entgegenstehendes, mikrologisierendes Verfahren wählte Adorno,³⁹ das der Idee des pars pro toto folgt. Adornos Versuch einer soziologischen Dechiffrierung der Musik Wagners stieß auf nachdrückliche Kritik von Dahlhaus,⁴⁰ der Adornos scharfer Dialektik von »progressiv« und »konservativ« ein sich an Bloch⁴¹ orientierendes Modell des Paradoxen entgegenstellt.

Analysen der Rezeptionsgeschichte bilden einen verhältnismäßig jungen Zweig der Wagnerforschung. Dieser hat, wie die Biographik, vor allem mit der nicht zu bewältigenden Menge archivarischen Materials zu kämpfen und trägt an dem Dilemma, entweder als informationsüberflutende, aussagearme Kumulation von Dokumenten zu erscheinen, oder sich dem Vorwurf einer tendenziösen Selektivität auszusetzen. Das Phänomen des »Wagnerismus«, ein Unikat abendländischer Geistesgeschichte, wird dabei lediglich in Einzelaspekten beleuchtet. Zu nennen wäre hier die Arbeit von Koppen,⁴² die Wagner und die Literatur des Fin de siècle über die Idee der »Dekadenz« verbindet. Eine Analyse der Wagner-Rezeption in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts liefert Sessa.⁴³

Ein Desiderat besteht nach wie vor in einer umfassenderen und überzeugenden Darstellung des zugegebenermaßen heiklen Themas der Rolle Bayreuths im Dritten Reich. Dies bestätigen die Reaktionen auf Zelinsky,⁴⁴ in deren Schärfe sich unbeußt fast noch mehr enthüllt als Zelinskys tendenziöse Absicht hätte zum Anlaß geben können. Ähnlichen, wenn auch milderem Wirbel erzeugten die Studien zur Geschichte der Festspiele von Karbaum,⁴⁵ Mayer⁴⁶ und zuletzt Spotts.⁴⁷ Verdienst-

³⁹ Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner, 1952, in: Gesammelte Schriften Bd. 11, Frankfurt/Main 1971.

⁴⁰ Dahlhaus, Carl: Soziologische Dechiffrierung von Musik. Zu Theodor W. Adornos Wagner-Kritik, in: *International Review of Music Aesthetics and Sociology* 1, 1970, S. 17–40.

⁴¹ Bloch, Ernst: Paradoxa und Pastorale in Wagners Musik, in: *Merkur* 13, 1959, S. 405–435; Nachdruck in: *Verfremdungen* 1, 1962 und *Literarische Aufsätze*, 1965.

⁴² Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin 1973.

⁴³ Sessa, Anne D.: *Richard Wagner and the English*, London 1979.

⁴⁴ Zelinsky, Hartmut: *Richard Wagner – ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876–1976*, 1976. Ders.: Die »feuerkur« des Richard Wagner oder die »neue religion« der »Erlösung« durch »Vernichtung«, in: *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, in: *Musik-Konzepte* 5, hg. v. H.-K. Metzger und R. Riehn, 1978. Ders.: *Rettung ins Ungenau. Zu Martin Gregor-Dellins Wagner-Biographie*, in: *Richard Wagner: »Parsifal«*, *Musik-Konzepte* 25, hg. v. H.-K. Metzger u. R. Riehn, 1982.

⁴⁵ Karbaum, Michael: *Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele*, Regensburg 1976.

⁴⁶ Mayer, Hans: *Richard Wagner in Bayreuth 1876–1976*, Stuttgart, Zürich 1978.

⁴⁷ Spotts, Frederic: *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven u.a. 1994, deutsch: München 1994.

voll ist außerdem die kunsthistorisch fundierte und kenntnisreiche Aufführungsgeschichte von Bauer.⁴⁸

Weitere Publikationen befassen sich vornehmlich mit Einzelwerken (Westernhagen,⁴⁹ Bailey,⁵⁰ Hopkinson,⁵¹ Klein⁵²). Ein erster Versuch eines umfassenden systematischen Verzeichnisses von Wagners Werken und deren Quellen ist das »Wagner-Werk-Verzeichnis (WWV)« von Deathridge/Geck/Voss.⁵³

Unter dem Blickwinkel der eingangs formulierten Prämisse ist für die nachfolgenden Überlegungen weniger der Zweig der Forschung von Interesse, der sich mit Werkexegese oder den Quellen befaßt. Da gleichsam ein historisch-ästhetischer Längsschnitt entlang ästhetischer Theorien vorgenommen werden soll, in die Wagners Musiktheater-Utopie einzubetten ist, sind vor allem Studien von Bedeutung, die sich einerseits mit den Wagner umgebenden Kunst- und Theatertheorien befassen und die andererseits theatergeschichtliche Darstellungen der Wirklichkeiten des Musiktheaters vor allem unter soziologischen, politischen und ästhetischen Aspekten liefern. Analysen von Dramaturgie und Musik sind dabei vor allem hinsichtlich der Funktion dieser Konstituenten des musikalischen Dramas für das Theaterkunstwerk wichtig.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit wird durch den von Walter Benjamin freilich nicht an Wagner exemplifizierte Begriff der »Aura« markiert. Dabei lautet die These, daß bereits Wagner – jedoch ohne den Begriff jemals zu verwenden – in seiner Diagnose und Kritik zeitgenössischer Kulturercheinungen das antizipiert, was Benjamin später als den Verfall der Aura des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit bezeichnen wird. Wagners eigenes, gegen die als Verfallserscheinung aufgefaßte Kunstsituation seines Jahrhunderts konzipiertes Werkschaffen kann demnach als Versuch einer Reauratisierung beschrieben werden.

Dabei sei die Behauptung gewagt, daß Wagners theoretische und ästhetische Schriften vielmehr Selbstreflektion, -vergewisserung, -bestätigung und -rechtfertigung des Gemachten sind. Der Wille zur Wirkung ist das Meyerbeer und Wagner verbindende Prinzip. Die Rolle des Histrionen, des Theatralikers ist die einzige wirkliche Konstante in Wagners an Wendungen und Kapriolen gewiß nicht armen Lebens, Denkens, Schaffens und Wirkens. Der von Wagner attackierte »Effekt ohne Ursache« bei Meyerbeer dient ihm zur Vergegenwärtigung der möglichen Steige-

⁴⁸ Bauer, Oswald G.: Richard Wagner – Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute, Frankfurt/Main u.a. 1982.

⁴⁹ Westernhagen, Curt v.: Die Kompositions-Skizze zu Siegfrieds Tod aus dem Jahre 1850, in: Neue Zeitschrift für Musik 124, 1963, S. 178ff.

⁵⁰ Bailey, Robert: Wagner's Musical Sketches for Siegfrieds Tod, in: Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk, Princeton 1968, S. 459–95.

⁵¹ Hopkinson, Cecil: Tannhäuser. An Examination of 36 Editions, Tutzing 1973.

⁵² Klein, Horst F.G.: Erst- und Frühdrucke der Textbücher von Richard Wagner. Bibliographie, Tutzing 1979. Ders.: Erstdrucke der musikalischen Werke von Richard Wagner, Bibliographie, Tutzing 1983.

⁵³ Deathridge, John; Geck, Martin; Voss, Egon: Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen, Mainz u.a. 1986.

rung der Wirkung durch eine Verbindung von theatralem Effekt und dramaturgischer Ursache. So entspringt die Empörung über die Vordergründigkeit der Großen Oper nur insofern einer Beleidigung seines ästhetischen Empfindens, als dieses unbewußt ganz vom Primat der Wirkung geleitet wird.

»Man kann aus Wagners Schriften nicht viel über Wagner lernen«, stellte schon Thomas Mann richtig fest. Dennoch sind über weite Strecken der Forschung Wagners eigene theoretischen Äußerungen zur gleichsam kanonisierenden Grundlage des Werkverständnisses erhoben worden. Dies entspricht ganz einer auslegungstüchtigen und einer vorgeblichen Autorintention nachspürenden Hermeneutik, die geradezu paradigmatisch von dem Autor als dem besten Kenner des Werks ausgeht. Wagners ästhetische Verortung im Operndiskurs nach 1830 findet in der Weise statt, daß er den Diskurs keineswegs verläßt, sondern sich zunehmend integriert. Das heißt nicht, daß er formale Vorgaben epigonal übernimmt: vielmehr lernt er, die Sprache des Diskurses zu sprechen. Das mag angesichts seiner vehementen Opposition gegen das System der Großen Oper paradox erscheinen, doch der revolutionäre Impetus Wagners im Vormärz zeigt nur die Außenseite jener diskursiven Verortung.

Nachdem Wagner sich in seinem Frühwerk, den *Feen*, dem *Liebesverbot* und dem *Rienzi*, in allen zeitgemäßen Operngattungen, der Märchenoper, der Buffa und der Großen Oper, erprobt hatte und er sich aus dem Gefühl der Epigonalität⁵⁴ von der Institution »Oper« abwandte und begann, ihre Produktions- und Rezeptionsbedingungen in zunehmender Schärfe zu kritisieren, gelangte er in weit höherem Maße als seine opernschaffenden Zeitgenossen, die den formalen Produktions- und Rezeptionsrahmen akzeptierten, in den Konflikt zwischen Anspruch und Wirklichkeit musikalischen Schaffens.

Aber bis hin zum *Ring* bewegt auch Wagner sich hinsichtlich der Verwendung theatraler Mittel zum Zwecke einer werkkonstitutiven Bühnensprache eher tastend. Der Diskurs »Oper« mit seiner Macht der Ausgrenzung wird – für ihn unbewußt und bevor es ihm nach der »Errettung« durch Ludwig II. erlaubt wird, ihn mitzugestalten – doch weitgehend zum prägenden Einfluß auf sein Schaffen.

Anders als in der immer noch weit verbreiteten Auffassung von Wagner als Originalgenie im Goetheschen Sinne – ein Bild, dem auch er selbst anhing und das er eifrig zu kultivieren bemüht war – scheint er vielmehr besonders stark in eben jenen Operndiskurs eingebunden und an ihm teilzunehmen. Sein synkretistisches Produzieren greift immer wieder auf einen bereits vorgebildeten Formenkanon zurück, den er freilich immer weiter perfektionierte und raffinierte. Insbesondere die Große Oper, die immer noch gerne als exoteres und hermetisches Phänomen gesehen wird, scheint auf diese Weise in Wagners Theaterverständnis aufzugehen. Wagners Werk kann so als eklektizistische Synthese des »Musikdramas« verstanden werden. Dabei stoßen wir auf das Phänomen einer ausgesprochen schmalen Rezeption romanti-

⁵⁴ Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871, hg. v. Wolfgang Golther, Berlin 1904, S. 305.

scher Ästhetik, wogegen die Bezüge zu Antike und Klassik besonders ausgeprägt sind. Ganz offenbar aber gibt es kaum etwas, das Wagner völlig neu erfindet. Die meisten thematischen, dramaturgischen und musikalischen Motive finden wir bereits in anderen, früheren Werken vorgebildet. Aus diesem Grunde scheint es geboten, Wagners Theaterästhetik nicht nur aus sich selbst heraus, d.h. vor allem aus seinen Schriften darzulegen, sondern auch in einen umfassenden geistesgeschichtlichen Kontext einzuordnen.

Anders ausgedrückt: Bei der Betrachtung eines Bildes und seiner Wirkung wird oftmals die Bedeutung des Rahmens unterschätzt. Der Betrachter integriert ihn einfach in seinen Gesamteindruck, ohne daß er doch zum »eigentlichen« Bild gehört. Auf diese Weise entsteht zwischen dem Rahmen und der bemalten Leinwand eine Art symbiotischer Beziehung. Doch sollen die Wechselwirkungen nicht en détail analysiert werden, da es ohnehin problematisch erscheint, ästhetische Kategorien aus ihrem Kontext in jeweils andere Kontexte zu übertragen, wenn auch die Parallelen noch so sinn- und augenfällig erscheinen mögen. Es geht daher bei der ausführlichen Betrachtung des ästhetischen Kontextes von Theorie und Praxis des Wagnerischen Musikdramas nicht um die Herstellung vordergründiger philologischer Analogien, sondern um die Beleuchtung grundsätzlicher Tendenzen in Theorie und Praxis des Theaters, aus dessen Geist, Odium und Aura das Wagnersche Kunstwerk entspringt.

Die Wissenschaft vom Theater als dem Ort des sich nach klassisch-romantischer Ästhetik als universal definierenden Bühnenkunstwerks ist dabei besonders geeignet, einen Zugang zu seiner Vielschichtigkeit zu eröffnen. Das ephemere theatrale Ereignis markiert genau jene Schnittstelle zwischen Fiktion und Realität, die von den anderen Kunstarten, deren Produktions-Rezeptions-Verlauf sequentieller Natur ist, nicht berührt wird. Die Rezeption von poetischen oder bildenden Kunstwerken ist immer die Rezeption von etwas »Perfektem«, etwas Gemachtem, Fertigem. Ästhetische Fiktionalität wird erst im Rezeptionsvorgang erzeugt. Das Theater dagegen erzeugt diese bereits genuin in seinem Produktionsvorgang, im Rahmen jenes simultanen Vermittlungsaktes. Die künstlerischen Vorleistungen wie Bau des Theaters, Verfassen des dramatischen Textes, Herstellung des Bühnenbildes, Komposition der Musik usf. werden camoufliert, die Spuren ihrer Herstellung so gut wie möglich verwischt. Das Kunstwerk tut so, als entstünde es eben erst – organisch werdend, wachsend – im Augenblick seiner theatrale Darbietung, der »theatralisierten Interaktion«.⁵⁵

Das Auseinanderfallen von Literatur und Theater an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert geschah vor allem durch die Emanzipation des Theaters gegenüber der Literatur und führte so zu einem Paradigmenwechsel, in welchem der Funktionszusammenhang zwischen Literatur und Theater sich umkehrte: die theatrale Darstellung wird vom Mittel zum Zweck der Literatur, ein kultureller Grundstein für das 19. Jahrhundert als das Jahrhundert des Theaters ist gelegt.

⁵⁵ Paul, Arno: Theater als Kommunikationsprozeß. Medienspezifische Erörterungen zur Entwöhnung von Literaturtheater, in: Klier, H. (Hg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, Darmstadt 1981.

Die Arbeit wird mit einer Diskussion des Begriffes der »Aura« eingeleitet. Ausgehend von der von Walter Benjamin an seiner sogenannten »Verfallsthese« exemplifizierten Metapher der Aura, sollen verschiedene Bedeutungsfacetten über entsprechende Kontexte bei Rudolf Otto, Ernst Bloch, Ernst Cassirer, Eduard Spranger, Philipp Lersch, Alois Riegl und auch Rudolf Steiner sowie Alfred Schuler beleuchtet werden. Nachdem auf diese Weise gleichsam der zentrale Korpus des Aura-Begriffes dargestellt worden ist, gelangt über Adorno ein Bezug zur Kritischen Theorie in Reichweite.

Die Aura des Kunstwerks, deren Verfall von Benjamin explizit diagnostiziert, später von Adorno bei seiner Betrachtung der Unterhaltungskultur – jedoch ohne Verwendung des Begriffs – und unter deutlich pessimistischer Konnotation übernommen wird, erscheint demnach auch bereits für Richard Wagner – freilich auch bei ihm ohne Verwendung des Begriffs – als eine zentrale Kategorie seines ästhetischen Wollens.

Nach der inhaltlichen Abklärung des Begriffes wird im zweiten Kapitel der Versuch unternommen, die Kategorie des Auratischen von der kulturgeschichtlich gleichsam anderen Seite her für den Entwurf romantischer Ästhetik in Anspruch zu nehmen. Dabei sollen am zentralen Beispiel der Schlegelschen Metapher des »progressiven Universalkunstwerks« als auratisches Denkbild die theoriegeschichtlichen Grundlagen von Wagners ästhetischen Konzeptionen beleuchtet werden. Die Aura-Metapher soll dabei – gerade durch ihre tendenzielle inhaltliche Unbestimmtheit – dazu einladen, eine neue Perspektive auf den vor allem im 19. Jahrhundert prägenden Zusammenhang von Kunst als sakrale oder religiöse Äußerungsform des Daseins zu eröffnen. Indessen vollzog frühromantisches Kunstschaffen den Schritt zum Theater trotz zahlreicher ästhetischer Antizipationen eines als universal gedachten musikdramatischen Kunstwerks (Novalis, F. Schlegel, Herder, Schelling) offensichtlich nicht. Die originären romantischen Kunstformen sind literarischer Art, und hier vor allem die Gattungen des Romans und der Lyrik. Zwar gibt es auch wenige romantische Dramen, ob diese aber konkret als Theaterspielvorlagen gedacht waren, erscheint zumindest zweifelhaft. Nach den theoretischen Implikationen der Romantik soll die Manifestation ihrer ästhetischen Tendenzen mit E.T.A. Hoffmann und Franz Liszt exemplarisch an zwei sehr unterschiedlichen Vertretern romantischen Künstlertums überprüft werden, die beide auf ihre Weise für das Schaffen Wagners prägend waren. Das Kapitel schließt mit der Fokussierung der theoretischen Überlegungen auf die Philosophie der Kunst bei Schopenhauer und Nietzsche als den unmittelbar an Wagner angrenzenden, ihn unmittelbar beeinflussenden (Schopenhauer) und von ihm beeinflussten (Nietzsche) Denkern.

Im dritten Kapitel wird die historische Ausgangslage des theatralen Diskurses beschrieben, auf die Kritik und Reformen Richard Wagners aufsetzen. Die Differenzen zwischen Anspruch und Wirklichkeit der Kunstform Oper haben sie vor allem im 19. Jahrhundert als Leidensform des zuvor erläuterten anspruchsvollen ästhetischen Idealismus erscheinen lassen. Daher sollen zunächst die Theaterverhältnisse im revolutionären Paris dargestellt werden. Hier ergibt sich auf der Grundlage der gesellschaftlichen Umwälzungen ein Paradigmenwechsel vom Theater als

Bestandteil des höfischen Zeremoniells im Barock zum politischen Organ der Jakobiner und damit zum bürgerlichen Gegenstand als Spiegel seines sozialen und politischen Selbstverständnisses. Daran schließen sich einige Ausführungen zur Theorie des Theaters der Weimarer Klassik und der Romantik an. Das Kapitel wird mit einigen Betrachtungen zur deutschen romantischen Oper abgeschlossen.

Im vierten Kapitel wird – ausgehend von einer gattungstypologischen Analyse – Wagners kunst- und kulturkritische Rezeption der Grand Opéra untersucht, an der er den Verfall der Gattung und damit des gesamten sozio-kulturellen Komplexes diagnostiziert. Dem steht die Entwicklung eigener ästhetischer Vorstellungen gegenüber, die, ausgehend von einer – auch von Benjamin und Adorno nicht in Frage gestellten – Grundannahme eines Kausalzusammenhanges von Ästhetischem mit Lebensweltlichem, in der Proklamierung der Revolution als gesellschaftlicher Umsturz zum Zwecke der Heilung der Kunst münden. Hier sollen vor allem die Früh- und Revolutionsschriften bis zu *Oper und Drama* berücksichtigt werden, in denen Wagner im wesentlichen seine grundlegenden ästhetischen Vorstellungen darlegt. Die ihn hierbei prägenden Einflüsse sind vor allem das antike griechische Theater, das Drama Shakespeares, die deutsche Klassik und Romantik sowie der Vormärz, deren Rezeption chronologisch entwickelt werden soll.

Im abschließenden fünften Kapitel geht es dann um die Theateridee Richard Wagners als Konzept zur Reauratisierung der Kunst. Dabei soll zunächst untersucht werden, auf welche Weise eine Neubewertung vor allem der Bedeutung der Musik als dramaturgischer und das Drama konstituierender Gegenstand durch eine Semantisierung symphonischer Strukturen zum Zwecke einer geschlossenen musikalischen Rhetorik geleistet wird. Ein weiterer Aspekt ist die Einschätzung der Kunst als Erlebnis, ja die schlußendlich intendierte Deckungsgleichheit von Kunst und Leben. Unter dem Aspekt dieser ästhetischen Neubestimmung sind zu reflektieren:

- a) die synästhetischen Tendenzen des Kunstwerks hinsichtlich der Vereinigung der Kunstarten zum Zwecke ihrer gegenseitigen Steigerung,
- b) die Erneuerung der transzendenten Dimension durch die in der Idee des »Gesamtkunstwerks« formulierte Identifikation von Kunst und Leben,
- c) die Neubewertung der moralischen Implikation der klassischen Ästhetik.

Der Begriff des »Gesamtkunstwerks« führt bei Wagner zwangsläufig auf das Theater, genauer, das Musiktheater. Demnach steht die Phantasmagorie des »Gesamtkunstwerks« und ihre problematische Ambivalenz zum Auratischen zur Debatte, die abschließend den Niederschlag der Auratisierungstendenzen in Wagners ästhetischer Konzeption am Beispiel der Festspiel-Idee als Versuch einer Synthese eines »auratischen Gesamtkunstwerks« darlegt. Auf diese Weise kann ein Erklärungsmodell geliefert werden, das die spezifische Typologie des Wagnerschen Kunstbegriffes erläutert, der in seinem Werk auf ebenso faszinierende wie prekäre Weise zur Erscheinung gelangt.

1. Theoretische Grundlegung des Aura-Begriffes

Mit dem Begriff der »Aura« soll in der vorliegenden Untersuchung eine zentrale Kategorie der Ästhetik Richard Wagners beschrieben werden. Obgleich Wagner selbst diesen Begriff nicht verwendet, eignet er sich – wie zu zeigen sein wird – in vorzüglicher Weise dazu, die ästhetischen Absichten Richard Wagners hinsichtlich der Rezeptionsbedingungen seines Werkes und mithin seine künstlerische Intention, und zwar nicht vorrangig aus musikalischer oder literarischer Sicht, sondern vor allem »sub specie theatralis«, darzustellen. Der Überprüfung der Gültigkeit der These vom »auratischen« Kunstwerk und ihrer Anwendung als Instrument zur Verdeutlichung dessen, was gemeinhin nebulös als »das Gesamtkunstwerk« bezeichnet wird, muß jedoch eine Bestimmung dessen voraus gehen, was eigentlich mit dem Begriff der »Aura« gemeint ist.

Die besondere Problematik des hier zu entwickelnden Begriffes besteht darin, daß es keine allgemeine Übereinstimmung darüber gibt, was »Aura« eigentlich genau sei. Offenkundig existiert hier das Paradox des Versuchs einer begrifflichen Phänomenologie, deren Gegenstand sich seinem Wesen nach an und für sich einer objektiven, begrifflichen Darstellung entzieht. Dem Phänomen der Aura scheint eine gewisse Unklarheit, Undeutlichkeit anzuhaften. Es wird damit nach landläufigem Verständnis ein Ungeföhres und irgendwie Numinoses, nicht ganz Klares und wohl auch Ätherisch-Bedrohtes und zugleich Unheimlich-Bedrohliches ausgedrückt. Hinter dieser verschwommenen Optik erscheint jedoch die bestimmte Vorstellung von etwas Besonderem, Inkommensurablen, wenn nicht gar Einzigartigem. Das, was in einer Aura erscheint, von ihr umgeben ist, stellt jedenfalls einen Gegenstand von höchster Bedeutung und/oder höchstem Wert dar. Der Versuch, das Unsagbare zu sagen, das Formlose zu formulieren, muß daher an erster Stelle stehen. Dabei geht es freilich nicht darum, einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit dieser Beschreibung zu erheben, sondern im Wege einer Interpretation dessen, was ein auratisches Phänomen sei, welche Bedingungen ihm zugrunde liegen und welche Eigenschaften es auszeichnen, einen Darstellungsmodus für das ästhetische Phänomen des Wagnerschen Kunstwerks zu finden, dessen begriffliche Beschreibung sich mit den herkömmlichen Formulierungen immer als schwierig oder gar unzureichend erwiesen hat. Auch Wagners eigene Versuche in dieser Richtung sind von ihm selbst nie als vollständig befriedigend angesehen worden.

Das »Duden-Lexikon« definiert den Begriff »Aura« folgendermaßen:

Aura [lat]: 1) okkulte Vorstellung v. einem den menschl. Körper umgebenden Lichtkranz; 2) Vorgefühl eines epilept. Anfalls, nur Sekunden dauernd; mit abnormen akust. u. visuellen Wahrnehmungen.¹

¹ Duden-Lexikon in drei Bänden. Mannheim, Wien, Zürich 6/1976, S. 149.

Die Übersetzung des lateinischen und griechischen Begriffes lautet »Luft« oder »Hauch«, im Französischen heißt sie auch »halo« (der Hof um Sonne und Mond), in der romantischen Theosophie Franz von Baaders wird sie als »göttlicher Hauch« (divina aura) des paradiesischen Menschen verstanden,² und auch in dem irrationalistischen Mystizismus eines Alfred Schuler, einer der Inspirationsquellen des neuzeitlichen Faschismus, ist von ihr die Rede.³ Rudolf Steiners Anthroposophie begriff sie als nur für den Erleuchteten wahrnehmbaren Lichtschimmer um den Körper herum, und die PSI-Forschung versucht, sie mit technischen Mitteln nachzuweisen.

Schon in dieser kurzen Darstellung erscheint die auf den ersten Blick merkwürdige Verbindung von Heiligem mit Pathologischem.⁴ Damit ergibt sich bereits auch eine frappante Nähe zu dem von Wagner häufig gebrauchten Begriff des »Wähnens«, das für ihn in seinem Wohnhaus in Bayreuth, dem Ort, wo er seinen Traum eigener Festspiele endlich hatte verwirklichen können, seinen Frieden fand, wie es die Inschrift an der Vorderseite des Hauses verkündet: »Wahnfried«. Die Begriffe des Wahns und Wähnens stehen in eben demselben ambivalenten Verhältnis zwischen Heil und Unheil wie derjenige der Aura. Sie deuten auf die Erfüllung visionärer Wunschvorstellungen, Hoffnungen und Erwartungen ebenso wie auf deren Enttäuschung als »eitler Wahn«, illusionäres Trugbild, Wahnsinn.

Der Begriff der »Aura« ist auch eine zentrale Kategorie im ästhetischen Nachdenken Walter Benjamins. Als Ausdruck der Wiedergewinnung einer verlorenen Einheit ist sie die utopisch-idealistische Zielvorstellung, über die sich die kritischen ästhetischen Theorien von der Romantik bis zur Frankfurter Schule verbinden lassen. Dabei kann die sogenannte »Frankfurter Schule«, zu der Benjamin vor allem im Hinblick auf seine Wirkung auf Adorno am historisch vorderen Rande gezählt werden kann, als eine Art deutscher Idealismus mit umgekehrtem Vorzeichen apostrophiert werden. Über die Kritik an den bestehenden Kunst- und Kulturzuständen, die der kritischen Ästhetik eigen ist, und die so auch immer einen gesellschaftlichen Aspekt mitdenkt, läßt sich die Ästhetik Richard Wagners historisch zwischen die Pole der romantischen Ästhetik und der Kritischen Theorie einbetten.

1.1. Der Begriff der Aura bei Walter Benjamin

Die Kritik der Moderne, wie sie sich neben dem jungen Benjamin von 1912 beispielsweise auch bei Georg Lukács findet, stellt die Sehnsucht nach einer Erneuerung der Kultur, des Geistigen und der Religion als vereinigende Macht in den Mit-

² Franz v. Baader: Über den Begriff der Zeit. Darmstadt 1965, S. 41.

³ Vgl. F. Schonauer: Stefan George in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1974, S. 88f.; W. Fuld: Die Aura, in: Akzente 3/1979, S. 362f.

⁴ Diese scheinbar paradoxe Gleichzeitigkeit charakterisiert auch die Auffassung von der Erscheinung ekstatisch-hysterischer Zustände bei mystisch begeisterter und beseligter Religiosität mit Gottesvisionen und Transzendenzerfahrungen bis hin zu deren umstrittenen psychosomatisch induzierten Manifestationen wie Elevationen oder Stigmatisierungen.

telpunkt. Nicht nur der Hinweis auf Nietzsche evoziert den Bezug auf einen Zusammenhang von lebensweltlicher und ästhetischer Erfahrung, wie er das 19. Jahrhundert seit der Romantik prägte:

Sie wollen die Ehrlichen sein, ihre Kunstbegeisterung, ihre »Fernsten-Liebe«, um mit Nietzsche zu reden, wollen sie darstellen, aber die Gesellschaft verstößt sie – sie selber müssen alles Allzumenschliche, dessen der Lebende bedarf, in pathologischer Selbstzerstörung ausrotten. So sind die, welche die Werte ins Leben, in die Konvention umsetzen wollen: und unsere Unwahrhaftigkeit verurteilt sie zum Outsidertum und zur Überschwenglichkeit, die sie unfruchtbar macht. Niemals werden wir die Konventionen durchgeistigen, wenn wir nicht diese Formen sozialen Lebens mit unserem persönlichen Geiste erfüllen wollen. Und dazu verhelfen uns die Literaten und die neue Religion. Religion gibt einen neuen Grund und einen neuen Adel dem täglichen Leben, der Konvention. Sie wird zum Kult. Dürsten wir nicht nach geistiger, kultischer Konvention?⁵

Hier sind bereits die Parameter gesetzt, die im Hinblick auf Wagners Ästhetik bekannt erscheinen: Genie, Gesellschaft, Kunst, Kultur, Kult und Religion. 1915 gab Benjamin in *Das Leben der Studenten* der Überzeugung Ausdruck, daß es die wirkliche Philosophie »nicht mit den Fragestellungen der begrenzten wissenschaftlichen Fachphilosophie, sondern mit den metaphysischen Fragen des Platon und des Spinoza, der Romantiker und Nietzsches« zu tun habe.⁶ Die Verbindung der Nüchternheit Kants mit der romantischen Versöhnung von Bedingtem und Unbedingtem war Benjamins philosophisches Ideal. Auf dem nach Benjamins Ansicht minderwertigen Erfahrungsbegriff, den Kant begründet hatte, sollte eine »kenntnistheoretische Fundierung eines höheren Erfahrungsbegriffes« vorgenommen werden, der »nicht allein mechanische, sondern auch religiöse Erfahrungen logisch ermöglicht«.⁷

1919 promovierte Benjamin mit der Arbeit *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Hier stellt er die romantische Kunstkritik – paradigmatisch für die Kritik der Moderne – als Modell nüchterner Reflexion einer wiewohl auch höheren Erfahrung dar. Schon zu Beginn schreibt er:

Sobald die Geschichte der Philosophie in Kant, wenn auch nicht zum ersten Male, so doch explizit und nachdrücklich, zugleich mit der Denkmöglichkeit einer intellektuellen Anschauung ihre Unmöglichkeit im Bereich der Erfahrung behauptet hatte, tritt ein vielfältiges und beinahe fieberhaftes Bestreben hervor, diesen Begriff für die Philosophie als Garantie ihrer höchstem Ansprüche wieder zurückzugewinnen. Es ging von Fichte, Schlegel, Novalis und Schelling in erster Reihe aus.⁸

Im Gegensatz zu Fichte sahen die Frühromantiker nicht das Ich, sondern das Kunstwerk als das absolute Reflexionsmedium an. Dabei war es die Aufgabe der Kunstkritik

⁵ Walter Benjamin: Dialog über die Religiosität der Gegenwart, in: Gesammelte Schriften II, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1977, S. 28f.

⁶ Benjamin, Gesammelte Schriften II, S. 82.

⁷ Benjamin: Über das Programm der kommenden Philosophie (1917), in: Gesammelte Schriften II, S. 160, 164.

⁸ Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Bern 1973, S. 15.