

Individuation als Negation. Richard Wagners Anthropologie. (Andreas Scheib)¹

Vorbemerkung.

Um existentielle Relevanz zu entfalten, muss Kunst, immer wenigstens auch, menschliche Endlichkeit thematisieren – und zwar in den beiden hauptsächlichen Formen, in denen diese erscheint; denn endlich ist der Mensch nicht nur in seiner Zeitlichkeit, sofern seine Existenz auf seinen Tod hin ausgerichtet und dieser für die Hermeneutik seines Daseins deshalb von entscheidender Bedeutung ist. Vielmehr ist er endlich auch, weil er als Individuelles begrenzt ist: sowohl gegenüber einem Allgemeinen, das Gegenstand von Metaphysik ist, als auch gegenüber seinem jeweiligen Du, dem Anderen, das so etwas wie sein anthropologisches Komplement bildet.

Dass es Richard Wagner nach wie vor gelingt, Menschen für sein Werk zu faszinieren, mag, jenseits der bloßen Opulenz seiner exzellenten Musik, zu einem guten Teil daran liegen, dass der 'kerygmatische' Kern seines Werkes eben in der darstellenden Analyse dieser Endlichkeit besteht; denn bei Wagner sind Individuen einander uneinholbar fremd und unerreichbar, und sie begrenzen einander, indem sie einander begegnen. Es geht dabei freilich niemals um konkrete individuelle Personen in historisch-konkreten Situationen, sondern um typologisierte und damit verallgemeinerte Figuren, an denen sich allgemeine Aspekte menschlicher Existenz exemplarisch zeigen lassen.

Das wäre vielleicht die knappste Formel, auf die sich Wagners Anthropologie bringen lässt. Zugleich aber stellt die sich hieraus ergebende Arbeit an dem Versuch, die existentielle

¹ Die folgenden Überlegungen stellen die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags gleichen Titels dar. Außerdem wurden sie in der vorliegenden Form den Teilnehmern einer Lehrveranstaltung zur Philosophie der Musik am Philosophischen Seminar der Universität Heidelberg (SS 23) als Hinführung zu Wagner zur Verfügung gestellt. Sie verstehen sich als eine Art *draft* und Vorentwurf zu einer umfangreicheren Studie, die derzeit im Entstehen begriffen ist, und sind insofern als in einiger Hinsicht vorläufig anzusehen.

Kluft zu überwinden, die mich vom je Anderen unterscheidet und trennt, für Wagners Figuren ein unausgesetztes und lebenslanges Bemühen dar, dem so, neben der Defizienz des Begrenztseins, ebenfalls der Status einer anthropologischen Konstante zukommt – auch wenn das Bemühen um die Überwindung der eigenen Endlichkeit letztlich immer zum Scheitern verurteilt ist.

Im folgenden gehe ich davon aus, dass dieser so vorläufig zusammengefasste Aspekt von Wagners Werk sich durch den eigentlich zum Kernbereich systematisch-philosophischer Reflexion gehörenden, negativ-disjunktiven Begriff der *Individuation* angemessen beschreiben lässt, und dass er in Wagners Bühnenwerken, mindestens in seinem *Tristan*, mutmaßlich aber in der Mehrzahl auch seiner anderen Stücke, einen zentralen Gedanken ausmacht, der damit ein durchgehendes Motiv seines Werkes bildet. Er wird unter anderem im *Parsifal* so etwas wie einer Lösung zugeführt, die so scheint es, aber nicht die einzige (Er-)Lösungsvariante sein dürfte, die Wagner vorschlägt. Damit ergibt sich eine unifizierende, spezifische Gesamtthematik von Wagners Schaffen, vor deren Hintergrund sich seine Werke als Fallbeispiele des je selben existentiellen Grundkonflikts lesen lassen, der sich andere Thematiken unterordnen. Der *Tristan* ist dabei die wohl am stärksten abstrahierte Form dieser Darstellung, und Wieland Wagners zutreffende Äußerung im Interview von 1956, dass sein Großvater „seinen musikhistorischen Auftrag mit dem *Tristan* erfüllt hatte“², lässt sich insofern durchaus auch auf die Ebene seiner anthropologischen Modellbildungen ausweiten.

Trotz der eigentlichen Unlösbarkeit der inneren Spannung, die sich so in der wechselseitigen Relation von Individuen auffaltet, endet Wagners Oeuvre indes insgesamt nicht im bloßen Scheitern, verfällt es nicht in eine finale Aporie, sondern mündet vielmehr in mehr als eine Utopie der Überwindung. Diese dürfen allerdings, auch im *Parsifal*, anders als beispielsweise Nietzsche meinte, nicht als theologisch oder gar religiös motiviert, das heißt im Sinn einer wie auch immer gearteten Transzendenz fehlgedeutet werden. Im *Parsifal* zeigt sich vielmehr nur die Aufhebung dessen, was als emotionale Strebekraft ein grundlegendes, niemals zum Gelingen führendes Movens menschlichen Daseins bildet, eine existentielle Intentionalität also, ein ‘Gerichtetsein’, das sich auf Unerreichbares ausrichtet und deshalb Leiden generiert, oder besser gesagt: Leiden *ist*, und dessen Überwindung am Ende doch mehr zu Tage fördert, als es nur das Schopenhauerische ‘Quietiv’ wäre.

Bei Wagner begegnet uns auf diese Weise die Verschmelzung einer basalen Anthropologie mit so etwas wie einem dezidierten ethischen Programm, das zwar wenigstens in einiger Hinsicht an Schopenhauer erinnert und sicherlich wenigstens vorübergehend auch stark von

² <https://www.youtube.com/watch?v=FwcGUUiT6yc>, ca. 5'25''.

ihm beeinflusst ist, das sich aber zugleich nicht auf ihn reduzieren lässt und weit über ihn hinausweist – abgesehen davon, dass die von mir hier im folgenden vertretene Annahme, dass es so etwas wie eine Gesamthematik in Wagners Schaffen gibt, voraussetzt, dass zumindest Ansätze dieser Thematik bereits zu einer Zeit gegeben sind, die vor Wagners Schopenhauer-Lektüre liegt, wir also bei Wagner durchaus von einem originellen Ansatz ausgehen können, der in Schopenhauer zwar vieles wiederfindet, ihm gegenüber aber niemals epigonal ist. Das ‘Basale‘ von Wagners Anthropologie betrifft dabei Grundrelationen, in denen das Individuelle jeweils steht – ohne dabei in eine metaphysische Emphase zu verfallen, wie manche gar zu ‘spirituelle‘ Deutung vor allem gerade des letzten vollendeten Werks nahelegen könnte. Insofern, das bedeutet wegen der Offenlegung anthropologischer Strukturelemente, die dem psychischen Erleben hinsichtlich ihrer strukturellen Bedeutung vorgeordnet und damit notwendig sind, erscheint es angemessen, Wagner an dieser Stelle nicht nur und in erster Linie mit Begriffen der Psychologie und Psychoanalyse zu betrachten – so ergiebig dies auch ist –, sondern den Ausgangspunkt in der Philosophie zu nehmen und hier beim Begriff der Individuation als demjenigen Vorgang einzusetzen, der Einzelnes in seiner Unterschiedenheit vom Anderen konstituiert.³

Ich erläutere im folgenden zunächst kurz meine Verwendungsweise des Individuations- und des Intentionalitätsbegriffs und gebe anschließend kurze Beispiele für den Niederschlag, den der Grundgedanke eines Spannungsgefüges von Individuation als existentieller Defizienz und Intentionalität als auf Ausgleich dieser Defizienz ausgelegtem anthropologisch konstantem *conatus* in den Bühnenwerken findet. Einiges von dem hier Gesagten steht noch unter dem Vorbehalt der Vorläufigkeit; vieles bedarf der ausführlicheren Erörterung, die hier nicht hinreichend geleistet werden kann. Das gilt besonders für die allgemeinen Prinzipien von Wagners Anthropologie, die sich natürlich nur in einem größeren Kontext ganz entfalten lassen.

Individuation und Intentionalität.

³ Es wäre naheliegend, die von Nietzsche in seiner *Geburt der Tragödie* im Zusammenhang seiner Rede von so etwas wie einer ‘dionysischen Musik‘ benutzten Wendungen von der „Zerreißung des principii individuationis“ einerseits und von der „Zerstückelung in Individuen“ andererseits (beides in § 2 der *Geburt*) im Sinne der hier behandelten Fragestellung zu beleuchten. Das würde aber nicht nur den Rahmen dieser Einführung sprengen, sondern auch eine Fokussierung auf Nietzsches Wagnerbild nach sich ziehen, die an dieser Stelle nicht beabsichtigt ist.

Richard Wagner ist kein Philosoph von Profession. Aber es ist bekannt, dass er zu denjenigen Musikern und Autoren gehört, die sich auch intensiv mit Philosophie beschäftigen. Ein Blick in seine erhaltene Bayreuther Bibliothek – die erste, Dresdener, ist ja leider verloren – zeigt das eindrucksvoll. Und dass sich Wagner eingehend mit dem Denken Ludwig Feuerbachs und Arthur Schopenhauers auseinandersetzt, gehört zu den Binsenweisheiten der Wagner-Forschung. Gerade auf Schopenhauer weist Wagner ja selbst dezidiert und wiederholt hin, und es gibt eine beinahe unüberschaubare Menge von Veröffentlichungen, die sich mit dessen Einflüssen vor allem auf Wagners späteres Denken beschäftigen.

Wagner philosophisch zu befragen kann also nicht bedeuten, nach so etwas wie sich in seinem Werk abbildender ‘Philosophie‘ in dem Sinne zu suchen, dass wir Rezeptionsvorgänge oder ähnliches bei ihm offenlegen könnten, wie wir sie bei akademischen Philosophen finden würden; und der Begriff der ‘Individuation‘ findet sich bei Wagner selbst, soweit ich sehe, nirgends.

Dass ich den Begriff der ‘Individuation‘ zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen wähle und nicht beispielsweise Begriffe wie ‘Individualität‘ oder ‘Intersubjektivität‘, die ja gerade in der philosophischen Anthropologie viel wirksamer und häufiger vertreten sind, und die nicht im selben Maße zur technischen Terminologie einer metaphysischen Spezialdiskussion zu rechnen sind, liegt im wesentlichen daran, dass Individuation zusammen mit der Genese des Einzelnen immer auch den Gedanken der Abgrenzung von einem Anderen impliziert, den ich im folgenden in den Vordergrund rücke, und dass sie hierdurch einen defizienten Charakter menschlicher Grundbefindlichkeit bei Wagner, den ich zeigen möchte, deutlicher sichtbar macht, als die genannten alternativen Begriffe dies vielleicht tun könnten. Eine Theorie beziehungsweise so etwas wie eine phänomenologische Exemplifikation von Intersubjektivität im Sinne eines kommunikativen Elementes, findet sich bei Wagner ohnedies letztlich nicht. Was wir bei Wagner vorfinden, ist zwar eine Thematisierung der intentionalen ‘Ausrichtung auf‘, pathetischer gesprochen: der ‘Sehnsucht nach‘ Intersubjektivität, ja vielleicht sogar, als oberstes und ideales Ziel, nach so etwas wie einer intersubjektiven Konsubstantialität; im Vordergrund steht aber stets die Erkenntnis, dass diese Intentionalität menschlicher Individualität, auch wenn sie eine anthropologische Konstante bildet, notwendig scheitert.

*

Individuation ist eine Thematik, die in erster Linie in sogenannten ‘klassischen‘, das heißt vor allem aristotelisch motivierten Metaphysiken und der dort erörterten Frage nach dem Universalienproblem auftritt, die sich kritisch mit dem ursprünglich bei Platon grundgelegten

Spannungsverhältnis zwischen Überindividuellem, also dem Bereich der Ideen, und ihren suppositalen individuellen Manifestationen, den Individuen, auseinandersetzt. Sachlich beginnt die Diskussion dieser Fragen streng genommen bereits im platonischen Dialog *Sophistes*⁴ wo die Verknüpfung von Gattungs- und Artbegriffen diskutiert wird – auch wenn sie dann im wesentlichen vor dem Hintergrund der aristotelischen Kritik an der platonischen Ideen-Lehre und ihren ontologischen Voraussetzungen, das heißt der Annahme einer ontischen Vorgängigkeit des Allgemeinen vor dem Einzelnen, ablaufen wird.

Diese Diskussion fragt danach, so Hans-Ulrich Wöhler, „worin ... Wesen, Existenz und die innere Struktur des Allgemeinen [bestehen], d.h. des Gemeinsamen, das sämtliche Dinge von bestimmter Beschaffenheit zu einer Einheit zusammenführt?“⁵ Zugleich wird danach gefragt, was das Einzelne von diesem Allgemeinen unterscheidet und in welcher Relation – ontisch und inhaltlich – beide zueinander stehen. Spätestens mit der Einführung des Begriffs der ‘Person‘ als „vernünftiges Einzelwesen“, also als „*rationalis naturae individua substantia*“ durch Boëthius in der späten Antike, wird insbesondere auch die Frage nach der Relation zwischen allgemeinen Bestimmungen und der je individuellen *menschlichen* Existenz zentral thematisch, die den Horizont der Universalienfrage vor allem auf die philosophische Anthropologie hin öffnet. Der Individuationsbegriff selbst wird, soweit ich sehe, im 13. Jahrhundert von Albertus Magnus eingeführt und zunächst von dessen Schüler Thomas von Aquin ausführlich erörtert. Für letzteren werden gleichartige formale Strukturen, die universale Merkmale tragen, durch ihre stoffliche Aktualisierung individuiert, so dass es im Falle des Menschen der Leib ist, der als Träger von Individuation zu gelten hat, womit alle Individual Exemplare einer Spezies über eine gleichartige Seelenform verfügen, die dem Einzelnen konstante, wesentliche Merkmalsgruppen zuweist, die durch den Stoff, die *materia signata* des Leibes, individuiert werden. Damit macht das individuelle Exemplare derselben Gruppenzugehörigkeit untereinander als numerisch nicht-identisch erkenn- und unterscheidbar, indem es Einzelnes sowohl vom je Anderen als auch vom Überindividuellen und seinen definitorischen Bestimmungen unterscheidet.

*

Da, wie erneut Hans-Ulrich Wöhler es formuliert, „das ... Universalienproblem immer auch die Frage nach dem Wesen und der Existenz von Individualität und Singularität unter der Voraussetzung des Daseins des Allgemeinen“ impliziert⁶, betrifft es, neben der Frage nach dem Allgemeinen selbst, insgesamt die nach der Relation des Einzelnen zu so etwas wie Welt

⁴ Vgl Platon, *Sophistes*, 253e ff.

⁵ H.-U. Wöhler (Hg.), *Texte zum Universalienstreit*, Berlin 1992, Bd.1, S. VIII.

⁶ Ebd.

und dem je Anderen überhaupt; so dass zum Individuum-Sein des menschlichen Daseins nicht nur immer und als erste Grundlage das Sich-Selbst-Wissen dieses Individuums in seiner Individualität gehört, sondern auch der *Weltbezug*, der sich in intentionalen Akten im weitesten Sinne verwirklicht. Individuen stehen damit immer im Spannungsgefüge der Relation zwischen ihrer eigenen individuellen Ichheit, die durch den disjunktiven Aspekt der Nicht-Identität mit den anderen Individualexemplaren einer Spezies – den anderen Menschen also – geprägt ist, und einem dieser Ichheit immer zugehörigen, nicht aufhebbaren Bezug auf den Anderen, eine Welt beziehungsweise ein ebenfalls individuelles, d.h. individuiertes Du.

Individuation und Intentionalität scheinen dabei untrennbar miteinander verbunden. Bereits der im platonischen *Symposion* vorgetragene sogenannte ‘Kugelmenschen-Mythos’⁷ deutet Individualität deshalb als intentional, weil *Eines* zu sein im Kontext dieses Mythos bedeutet: eine *Hälfte* zu sein, nur Teil eines ursprünglich integralen Ganzen, für sich genommen also unvollständig, defizitär. Individualität ist hier Negation, weil, mit einem philosophischen Lehrsatz, *omnis determinatio negatio est*. Und Individuation ist, metaphysisch gesehen, der Vorgang, durch den die Unterscheidung des vom Allgemeinen Unterschiedenen von diesem sich vollzieht. Bezogen auf den Anderen ist sie die Herausbildung jener individuellen Eigenarten, die den Einen vom Anderen gleicher Art unterscheiden, beide aber immer noch als Erscheinungen eines im Kern Gleichen erkennbar bleiben lässt. In unserer lebensweltlichen Selbstwahrnehmung ist sie, als Unterscheidung vom Anderen, Ähnlichen, Einschränkung und Defizienz, und der sich so als unvollständig wahrnehmende Mensch ist stets ‘nach außen’, das bedeutet auf ein Anderes verwiesen, in dem sich sein existentieller Mangel und Makel, nur Ich und niemals Du sein zu können, entgrenzend aufzuheben hofft, sofern es scheint, dass in jenem Anderen die eigene Vollständigkeit und Integrität wieder hergestellt werden könnte. Diese Strebebewegung ist hier, bei Platon, wenigstens in erster Hinsicht der geschlechtliche Eros, in dem das Streben seinen Ausdruck findet und einen Körper zu einem anderen treibt, um so in einer Wiederverbindung, einem Verschmelzen wieder zu einem Ganzen und Einen, mittels körperlicher Verbindung, das heißt insbesondere geschlechtlicher Vereinigung, sein Ziel zu finden.

Während das hier beschriebene erotische Streben zum Anderen zunächst und auf unmittelbare Weise in Gestalt körperlicher Leidenschaft und sinnlichen Begehrens auftritt,

⁷ Der Mythos der Kugelmenschen beschreibt die Entstehung der Menschen und die Herkunft ihrer geschlechtlichen Unterschiede. Menschen waren ursprünglich Doppelwesen, sie verfügten über einen Rumpf mit vier Händen und Füßen sowie zwei Gesichtern und doppelter Geschlechtlichkeit. Sie wurden wegen ihres Ungehorsams von Zeus zerteilt und sind seitdem auf der Suche nach ihrer verlorenen Hälfte; vgl. Platon, *Symposion*, 189c ff.

also in dem Sinne, in dem wir den Begriff umgangssprachlich verwenden⁸ und der platonische Sokrates diesen Eros als denjenigen definiert, „der mehr den Leib als die Seele liebt“⁹, wird ihm bald ein zweiter Eros entgegengesetzt, der ein Streben nicht nach dem anderen Individuellen als dem konkret Leiblichen ist, sondern nach etwas Überindividuellem, dem Reich der Ideen nämlich, und der im individuellen schönen Leib seines Gegenübers nur mehr die Manifestation der Schönheit selbst als des eigentlich überindividuellen Prinzips erkennt, das gleichsam ‘hinter‘ dem Partikulären, dem Einzelding liegt, und auf das, als auf sein letztes Ziel, es ausgerichtet ist. (Dieses Modell hat freilich mit der Überwindung von Leiblichkeit überhaupt zu tun, die ja insgesamt zu den Grundthemen der platonischen Philosophie gehört, und es wird von im weitesten Wortsinne theologisch inspirierten ‘Philosophien‘ gerne als Ausrichtung auf ein Göttliches gedeutet werden.)

Während das *Symposion* das Thema der Individuation also nur in gewisser Hinsicht und in den Bildern des Mythos streift – und zwar nur im Sinne des Werdens derartiger Individuen, wie wir sie heute im allgemeinen vorfinden und im Aufweis ihrer prinzipiellen intentionalen Verfasstheit - finden sich, ebenfalls bei Platon, wenn auch an anderer Stelle, auch erste Entwürfe zu jener systematischen Behandlung der Individuationsthematik, wie sie zu den zentralen Themen der sogenannten klassischen Metaphysik im Ausgang von Aristoteles und insbesondere in der Aristoteles-Rezeption der mittelalterlichen, scholastischen Philosophie gehört.

War es in den scholastischen Metaphysiken der Leib, der als Träger menschlicher Individuation fungiert, so ist der leibliche Eros, in dieser Lesart, also nur die Spielart von etwas, was tiefer liegt als der sie auslösende sinnliche Trieb, nämlich die Manifestation jener anthropo-logischen Strukturen, welche die Relationen von Ichheit und Nicht-Ichheit beschreiben, die sich im Phänomen der Intentionalität spiegeln.

Der bei Platon als Motivation des Eros vermutete¹⁰ Versuch einer Wiederherstellung doppelteiblicher Integrität kann freilich nicht gelingen, sondern bestenfalls nur mittels des Geschlechtsaktes kurzzeitig und vorübergehend simuliert werden, und der leibliche Eros ist deshalb aus prinzipiellen Gründen auf das Scheitern an dem, was er eigentlich bewirken soll, ausgelegt. Dennoch bleibt er, der mit der Wahrnehmung eigener Individualität als Negation, als Einschränkung des Nur-ein-Mensch-Seins einhergeht, eine anthropologische Konstante. Er ist immer intentional, sofern er nach außen strebt, zum Anderen, der als das vorgängige

⁸ *Symposion* 180c.

⁹ *Symposion* 181b.

¹⁰ Zur Funktion des bei Platon keineswegs im Sinne eines wörtlich zu nehmenden Lehrgehaltes fungierenden Mythos vgl. Markus Janka, Artikel Mythos; in: Chr. Schäfer (Hg.), *Platon-Lexikon*, Darmstadt 2007, S. 203-209.

Geleit diesem Streben sein *telos* gibt, und er ist eine permanent antreibende Kraft, die, wie Platon es formuliert, Männer und Frauen „mit ehebrecherischen Gelüsten erfüllt“.¹¹ Mit den Worten von Rudolph Rehn: „Das Platonische Eroskonzept ... ist ein *dynamisches* Konzept. Wer liebt, *besitzt* nicht das, was er liebt, sondern er *begehrt* es. Ursache der Liebe ist also ein *Mangel*. Eros' defiziente Natur ... läßt ihn ... Jagd machen auf alles Schöne.“¹²

Die sinnliche Attraktionskraft, die hier in erster Linie gemeint ist, wird im *Tannhäuser* thematisiert und als Gegenmodell jener Zuneigungskraft gezeichnet, die gerne und vermutlich treffend mit dem Begriff der *agape* charakterisiert wird. Die 'Jagd' indes darf, so zeigt uns Wagner, in ihrer Motivations- und Triebkraft nicht unterschätzt werden. Sie ist das Symptom von individuiertem Einzelsein einerseits und dem sich als Folge hieraus ergebenden Ausgeliefertseins an den Eros andererseits.

*

In der Philosophie hat sich nicht nur im Rahmen von Existenzphilosophien und phänomenologischen Ansätzen der Blick auf das menschliche Individuum gegenüber klassischen Definitionen gewandelt und hin zu einem ebenfalls dynamischen Modell modifiziert. Die in der Frühen Neuzeit vor allem bei Descartes und Locke entworfenen Bilder vom Ich als einem substanzhaften, dauerhaften Subjekt, das in sich selbst ruht, dessen Identität aus einer basalen, perdurablen Selbigkeit stammt, und das als ein integrales Ganze der Welt gegenübersteht, von der es durch so etwas wie eine metaphysische Zäsur getrennt ist, von der es aber Wahrnehmungen erhält, die von außen an es herangetragen werden und die es ihm erlauben, erkennend und handelnd auf diese Welt zuzugreifen, werden dabei zunehmend in Frage gestellt. An ihre Stelle tritt die Idee der prozesshaften Genese eines Ich, das der Wahrnehmung von Welt nicht vorgängig ist, sondern durch die Relation zu so etwas wie Welt sich überhaupt erst herausbildet. Dieses prozessuale Konzept der Ich-Werdung lässt das zuvor angesprochene Zusammenspiel von individueller Defizienz und intentionaler Verwiesenheit auf das Andere als Verheißung von Integrität nicht nur ebenfalls zu, sondern vielmehr noch deutlicher in den Vordergrund treten, und der prozessuale Aspekt von Individuation erhält dabei endgültig entscheidende systematische Bedeutung.

Max Scheler, um ein Beispiel zu nennen, wird im frühen 20. Jahrhundert Individuation als einen grundlegenden dynamischen Vorgang beschreiben, der immer schon intentional auf

¹¹ „Jeder von uns ist daher nur das Halbstück eines Menschen, weil wir gespalten ... aus einem zwei geworden sind. Jeder sucht demnach beständig das ihm entsprechende Gegenstück. Alle Männer also, die ein Halbtteil jener Gemeinschaft sind, die damals Mannweib genannt ward, sind in die Weiber verliebt, und zu dieser Gattung gehören die meisten Ehebrecher, so wie alle Weiber dieser Gattung angehören, die in die Männer verliebt und mit ehebrecherischen Gelüsten erfüllt sind.“ (*Symposion*, 191 d)

¹² Rudolf Rehn, *Symposion*, in: Th. Kobusch u.a. (Hgg.), *Platon. Seine Dialoge in der Sicht neuer Forschung*, Darmstadt 1996: 81-95, hier S. 87.

Welt und das andere Du gerichtet ist, weil durch diese Relation Ichheit überhaupt erst zu sich zu kommen anfängt. Er setzt bei der ursprünglichen Identifikation des Kleinstkindes mit seiner Mutter und seiner Außenwelt ein und faltet sich schließlich, über die Emanzipation des Ich von der Welt, als deren ununterschiedener Teil es sich zunächst empfindet, zu jener Distanz zwischen Ichen auf, innerhalb derer das ursprüngliche Identitätsempfinden letztlich durch den „Analogieschluß von der Körpergeste auf das Sosein des Erlebnisses“ ersetzt wird, wodurch nurmehr einzig „das Leben des ‚Anderen‘ gehabt und erfaßt“ werden kann.¹³ Unsere Überzeugung von der Realität eines Du ist daher ursprünglich und besitzt eine Evidenz, die basal, unmittelbar und deshalb unabhängig von der sogenannten „Überzeugungsevidenz“ ist, sodass der Andere, das Du, all meinem Erkennen und Denken immer schon als fundamentale Existenzkategorie vorausgeht – und damit auch in unserer frühkindlichen Entwicklung zeitlich *vor* der eigentlichen Entdeckung unseres eigenen Ich steht. Damit lebt der Mensch „mehr in den anderen als in sich selbst“.¹⁴

Ohne dass die systematischen Linien hier im einzelnen verfolgt werden könnten¹⁵: das Spannungsgefüge von Welt und Ich, die beide konstitutiv aufeinander verwiesen sind, mündet in seiner phänomenologischen Ausdeutung letztlich in eine vollständig *relationale Anthropologie*, oder, wie der Phänomenologe Bernhard Waldenfels es nennt, eine *responsive Anthropologie*. Relational-responsiven Ansätzen ist die Erkenntnis gemeinsam, so lässt sich mit Emmanuel Levinas sagen, „dass wir niemals im Singular existieren. Wir sind umgeben von Seienden und Dingen, zu denen wir Beziehungen unterhalten. Durch das Sehen, durch das Berühren, durch die Sympathie ... sind wir mit den anderen. Alle diese Beziehungen sind transitiv; ich berühre den Gegenstand, ich *sehe* den Anderen. Aber ich *bin* nicht der Andere. Ich bin völlig allein.“¹⁶

Levinas entwickelt hieraus später den Gedanken der konstitutiven Abhängigkeit des eigenen Ich in seinem (individuierten) Entstehungsvorgang vom Anderen, dem Du, so weit, dass für ihn sich „das Subjekt ... gänzlich einem (absoluten) Anderen [verdankt], der es ... überhaupt erst begründet“.¹⁷ Als sein untrennbares Komplement verbunden mit diesem

¹³ Max Scheler, *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, Bern 1960, S. 53.

¹⁴ A.a.O., S. 241.

¹⁵ In den Worten Husserls lässt sich der im folgenden zu beschreibende Eros Wagners wohl am ehesten als das Gefüge von Noesis und Noemata, Streben und Angestrebtem bezeichnen, wobei das noetische Streben eine anthropologische Konstante bildet und die Noemata so etwas wie ein nicht nur zufälliges, sondern existentiell und damit notwendiges Ziel bedeuten.

¹⁶ Emmanuel Levinas, *Die Zeit und der Andere*, Hamburg 1984, S. 19f.

¹⁷ Uwe Dreisholtkamp, Art. „Subjekt“; in: J. Ritter/K. Gründer (Hgg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel 1998, Sp. 373ff.; vgl. aber hiergegen M. Frank, *Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer 'postmodernen' Toterklärung*, Frankfurt a. M.,

Gedanken, macht das existentielle Alleinsein, das, als intransitives Element den disjunktiven Aspekt von Individuation bezeichnet, und das eben doch in seinem Kern das basale intentionale Verwiesensein auf Anderes birgt, jene anthropologische Janusköpfigkeit von Individualität und Individuation aus, die, so die Grundthese der folgenden Überlegungen, bei Wagner bereits als existentieller Grundkonflikt im Zentrum des Werkes steht. Im akademischen Philosophieren wird er erst merklich später seine systematische Ausarbeitung finden.

Individuation, so hatte ich angemerkt, ist, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der intentionalen Struktur von Ichheit, immer *auch* Negation, indem sie alle nicht-realisierten, im Allgemeinen als Möglichkeit angelegten Merkmale, negiert, und sie bezeichnet das Trennende, das einander Ähnliche voneinander scheidet. Damit ist sie aber stets auch existentielle Vereinzelung, die dem individuellen Ich als Makel erscheint, und sie gehört zu den großen Essentialien menschlichen Daseins. Die zentrale Rolle, die diese Problematik bei Wagner einnimmt, lässt seine Werke als Fallbeispiele des je selben existentiellen Grundkonflikts unterordnen. Das soll im folgenden, wenigstens andeutungsweise, versucht werden.

Individuation als Negation und Motivation bei Wagner.

Es ist nachgerade ein Gemeinplatz, dass Richard Wagners Werke durchzogen sind von Beispielen existentiellen Scheiterns. Anders ausgedrückt: kaum eine von Wagners Opern finden einen Ausgang, den man landläufig als 'glücklich' bezeichnen würde. Nur in den *Meistersingern* stirbt niemand. In allen übrigen von Wagner selbst für Bayreuth kanonisierten Bühnenstücken sehen wir, dass die Versuche der Protagonisten, gegenseitige Attraktion, die keineswegs immer nur eine sinnlich-erotische Anziehung sein muss, in eine lebbare Form zu überführen, nicht gelingen und stattdessen regelmäßig in mehr oder weniger letalen Katastrophen enden: Senta ertränkt sich im *Fliegenden Holländer*; Elisabeth und Tannhäuser sterben am Ende des *Tannhäuser* unabhängig voneinander; Elsa fällt nach der Abreise von Lohengrin im gleichnamigen Stück einfach tot um; Tristan begeht Suizid und Isolde stirbt am apothetischen, sogenannten „Liebestod“; Siegmund wird in der *Walküre* von einem Speer durchbohrt, und Sieglinde stirbt an der Geburt ihres Sohnes Siegfried; dieser wird in der

1986; vgl. hierzu auch Bernhard Waldenfels: *Deutsch-französische Gedankengänge*, Frankfurt a.M. 1995, S. 322ff.

Götterdämmerung ebenfalls durch einen Speer getötet und Brünnhilde stürzt sich in den Flammentod. Die Götter um Wotan verbrennen bei diesem Anlass gleich mit.

Viele dieser Protagonisten sind Getriebene wie die Ahasver-Figur des Holländers, und bei zumindest einigen von ihnen ist dieses Getriebensein auch durchaus erotisch konnotiert, so wie bei Amfortas und Kundry, Tannhäuser und Venus, Siegmund und Sieglinde und, vor allem, Tristan und Isolde. Dabei lässt sich das – um den Begriff nochmals zu verwenden – *Getriebensein* dieser Figuren, ihr Eros, eben durchaus im Sinn des Spannungsgefüges zwischen denjenigen komplementären Aspekten verstehen, die in Wagners Kosmos letztlich todbringenden Charakter besitzen: einerseits individuelle Vereinzelung, existentielles Alleinsein und damit auch existentielle Defizienz, und andererseits notwendig intentionales Verwiesensein auf das je Andere, das aus dem Wissen um die Defizienz der Vereinzelung erwächst; denn der Eros gründet, wie bereits Platon an oben genannter Stelle konstatiert, eben im Empfinden der Negation und dem, was Wagner im *Tristan* das „Sehnen“ nennt, dem Drang also nach der Aufhebung von Individuation durch so etwas wie Entgrenzung. In ihr und nur in ihr würde, so Wagner im *Kunstwerk der Zukunft*, „der eine Alle“.¹⁸ Im Geschwisterpaar Siegmund-Sieglinde wird der Gedanke der sich wiederfindenden Einheit des Getrennten vielleicht am deutlichsten sichtbar, sofern beide einander abbildhaft gleichen.

Das grundlegende Scheitern, das Wagner uns so gerne zeigt, ist daher, so scheint es, immer auch Symptom der prinzipiellen Unerfüllbarkeit jener tatsächlichen Entgrenzung als Überwindung der negativen Aspekte von Individuation zugunsten eines Anderen, an deren Ideal sich das Gelingen des je eigenen Existenzvollzugs seines Personals zu messen hat – und es ist damit auch ein Indikator für die Maßlosigkeit dieses idealen Anspruchs, dem gerecht zu werden aus nicht kontingenten Gründen niemandem gelingen *kann*, auch wenn er für Wagner vermutlich, nein: *offenbar* das utopisch eigentlich angestrebte - und wenigstens auf den ersten Blick finale - *telos* der Intentionalität menschlicher Individualität überhaupt ausmacht. Wenn es denn also, zumindest in den Paar-Konstellationen, kein kontingentes Scheitern ist, das hier als tragischer Verlauf vorgeführt wird, sondern wenn im Scheitern selbst so etwas wie eine Konstante menschlicher Existenz vorliegt, dann lässt sich Wagners Reigen misslingender Beziehungen, auf einen vorläufigen Nenner gebracht, durchaus als Phänomenologie eben jener anthropologisch gleichermaßen basalen und komplementären Bestimmungen verstehen,

¹⁸ DS, Bd. 10, S. 74; vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, Richard Wagners Theorie der Wort-Tonsprache In ‚Oper und Drama‘ und ‚Der Ring des Nibelungen‘; in: Athenäum Bd. 6 (1996), 153-195, hier S. 175; hier ist dies allerdings (noch) im Sinne einer ganz allgemein und durchaus im Sinne der Romantik gedachten Entgrenzung als Eins-Werden mit dem Universum, der Natur o.ä. gedacht; vgl. dazu *Kunstwerk d. Zukunft*, DS Bd. 10, S. 74f.

die einander zwar gegenseitig bedingen, die einander zugleich aber auch derart widerständig korrelieren, dass ihre Relation insgesamt und notwendig Verhängnisse zeitigt.

So etwas wie eine Lösung wird deshalb nur durch ihre Aufhebung erreicht werden können, die zwar eine letztlich vollständige Umgestaltung des von Wagner vertretenen anthropologischen Modells bedeutet, die damit aber doch so etwas wie eine ‘Erlösung’ als Emanzipation von eigentlich als essentiell gedachten Konstanten menschlicher Existenz vorstellt. Im *Parsifal* wird diese Erlösung definiert werden.

Wenn nun also, wie ich oben erläutert habe, Individuation jenen Prozess bezeichnet, durch den sich ein Einzelnes als solches in seiner Abgrenzung vom Anderen – und damit eben durch so etwas wie eine Negation – konstituiert, und wenn wir dieses Prinzip bei Wagner tatsächlich an zentralen Stellen seines Werkes vorfinden, dann verweisen die von ihm präsentierten Fälle des Scheiterns lebbarer Gemeinsamkeit auf einen Kern von Selbstsein, der tiefer liegt als äußere ungünstige Umstände und zufällige Konstellationen – und der natürlich seinem Werk damit eine weit über alle politischen und soziologischen Aspekte hinausgehende Dimension verleiht, die zu Recht Gegenstand philosophischer Reflexion zu sein hat. Es ist eben jene Deutung von Individualität als in erster Linie negativ bestimmte, defizitäre Selbstheit, die grade nicht als ursprünglicher und quasi-substanzhafter Selbststand, als Aseität im Sinne klassischer Subjekttheorien verstanden werden kann, sondern die als ursprüngliche Strebebewegung eines Unvollständigen, im Entstehen Begriffenen gedeutet werden muss, ungeachtet der Paradoxie, die in diesem Gedanken liegt, und die das bereits so genannte Ausgeliefertseins an einen ursprünglichen Eros als anthropologischen Subtext erahnen lässt, der zugleich in mehrfacher Hinsicht beträchtliche ontologische Aspekte umfasst.

Wagner hat dieses anthropologische Prinzip, das von ihm, soweit ich sehe, nirgends in letzter Klarheit theoretisch formuliert wird, und das ihm vermutlich selbst erst im Laufe seines Schaffens in zunehmender Deutlichkeit vor Auge tritt, in verschiedenen Facetten der personalen Konstellationen gezeichnet, sich ihm damit sukzessive angenähert und so eine Phänomenologie der prinzipiellen Züge dieser Anthropologie von bemerkenswerter Bandbreite geschaffen, deren unifizierendes Element sich aber, so scheint mir, überall zeigt und zeigen lässt. Im begrenzten Kontext dieses Versuchs sind freilich nur wenige Andeutungen möglich.

*

Bereits der Holländer weiß, und zwar sozusagen aufgrund seiner in einer Vielzahl empirischer Experimente erworbenen Expertise, dass die unbedingte und vollständig idealisierte Art der

Verbindung zweier Individuen, die er sucht – beziehungsweise die er aufgrund seines Fluchs suchen *muss* – nicht gelingen *kann*.

Gemeint ist hier offenbar – das scheint auch Senta mit ihrem finalen Sprung in den Tod zu bestätigen – eine Form der Gemeinsamkeit, die in einem „normalen“ Lebensvollzug nicht erreichbar ist. Es ist also wohl tatsächlich an so etwas wie ein so vollständiges Aufeinander-Bezogenheit zu denken, dass dies nur dadurch nicht mehr gefährdet wird, dass Senta ihre Existenz in eben dem Moment beendet, in dem diese vollständig und vorbehaltlos auf den Anderen, den Holländer, ausgerichtet und seinem Heilsbedürfnis untergeordnet ist – und dadurch den bereits im *Symposion* erzählten Grad der Gemeinsamkeit zu erreichen erhofft.

Das Scheitern einer gemeinsamen Erfüllung, das wir also praktisch von Anfang an beinahe stets bei Wagner beobachten, wird hier zumindest freilich hilfsweise ausgeglichen durch eine gemeinsame, das heißt eher: wechselseitige Selbstaufgabe, die für Wagner eine erlösende Funktion besitzt. Nur sie kann, wenn auch keine Erfüllung des geschilderten Grundkonflikts der anthropologischen Doppelproblematik, so doch eine Aufhebung des intentionalen Moments der eigenen Existenz bedeuten. Ähnliches gilt für den *Tannhäuser* und vielleicht in abgewandelter Form auch für den *Lohengrin*. (Nietzsche hat sich über diese Vorgänge auch in genderrelevanter Hinsicht geäußert.) Aber: ‘Erlöser‘ bei Wagner sterben allein! Die Tode bei Wagner sind immer und allesamt einsam, ein gemeinsames Sterben gelingt nie, auch nicht bei wechselseitigen Erlösungstaten. Besonders auffällig misslingt dies aber auch bei Tristan und Isolde, deren Scheitern eben nicht zuletzt ein Scheitern am gemeinsamen Tod ist.

Hier, im *Tristan*, legt Wagner die konzentrierteste Darstellung seiner Grundthematik dar. Es ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass die „Handlung in drei Aufzügen“, als die der *Tristan* firmiert, das handlungsärmste Stück aus Wagners Feder ist. Es markiert in mehrfacher Hinsicht eine zentrale Stelle in Wagners Oeuvre, nicht zuletzt auch biographisch: 1857, etwa fünfundzwanzig Jahre nach Fertigstellung seiner ersten Oper, den *Feen*, und fünfundzwanzig Jahre vor der Vollendung des *Parsifal*, also ziemlich in der Mitte seines Lebens als Komponist von Bühnenwerken, verfasst Wagner die Prosaskizze und, vor allem, das Textbuch zu *Tristan und Isolde*. Wiederum etwa in der Mitte dieses Werks – und damit gleichsam in der Mitte seines gesamten Oeuvres – finden die beiden Protagonisten zu jenem berühmten Duett zusammen, in dessen Verlauf sie nicht nur über die Bedeutung des „Wörtlein ‘und‘ “ reflektieren, also über die Bedeutung ihrer Relation zueinander, sondern in dem so etwas wie eine entgrenzende Vereinigung, Wagners Ideal also, wenigstens zum Greifen nahezuliegen scheint.

Nirgends kommt Wagner der Verbindung zweier Individuen auf dem Weg des Eros so nahe wie hier: die im Frage- und Antwortspiel einander zunächst umschlingenden Gesangslinien beider Protagonisten beginnen zunehmend einander zu ergänzen und gehen schließlich zu einer Parallelführung über, werden beinahe eins und stehen kurz davor, das gemeinsame Ziel, das heißt musikalisch: das ‘erlösende’ H-Dur zu erreichen, werden aber durch die jäh hereinbrechende Dissonanz, mit der die „Tageswelt“ in die Nacht ihres Weltverlustes tritt, daran gehindert. Dazu ist viel geschrieben worden.

Die „Handlung“ – Aristoteles definiert im sechsten Buch seiner *Poetik* die Tragödie als mimetische Darstellungsform nicht von ‘Personen’, ‘menschlichen Charakteristiken’ oder dergleichen, sondern von ‘Handlungen’ – weist eine vollständige Reduktion auf einige jener wenigen basalen Relationen auf, die grundlegende Elemente der wechselseitigen individuellen Intentionalität und des Bezogenseins aufeinander beleuchten. Andere als diese Aspekte werden völlig ausgeblendet. Das macht den *Tristan* zunächst zu so etwas wie einem Versuchslabor, in dem die Grundprinzipien des Sich-Verhaltens von Individuen zueinander weitgehend ohne die Ablenkung durch nicht relevante Handlungsstränge und sekundäres Personal offengelegt werden. Deshalb kann hier am deutlichsten gezeigt werden, dass das Ziel der Entgrenzung unerreichbar ist.

Dass „Liebe und Lust“ Konstanten lebendiger Existenz bilden, wie Loge im *Rheingold* offenlegt, wird im *Tristan* ausführlich thematisiert und bestätigt. Hier wird einerseits das Verwiesensein auf den Anderen als erotischer Impetus, sogar als Zwang sichtbar. Tristan kann im Dritten Aufzug trotz seiner schweren Wunde nicht sterben, solange er nicht Isolde wiedersieht. Die bereits im Zweiten Aufzug formulierte Todessehnsucht, das Sterben-*Wollen*, das Tristan und Isolde teilen, ist keine Sehnsucht nach dem Tod als Selbstzweck, sondern nur ein Leiden am Nicht-Sterben-*Können*, das durch den Eros, den Trieb, oder, schopenhauerisch: den Willen verhindert wird. Das ist bereits, vor der Schopenhauer-Lektüre, beim *Holländer* der Fall; es ist der zentrale Gegenstand beinahe des gesamten Dritten Aufzugs des *Tristan*, und es wird in der Figur des Amfortas im *Parsifal* besonders deutlich sichtbar. Dass hier die Ähnlichkeiten zu Schopenhauer unverkennbar sind, weil es eben der Trieb, der Eros im Sinne des leiblichen, sinnlichen Strebens nach anderem Individuellen ist, also das, was im *Tannhäuser* mit Venus und dem Venusberg identifiziert wird, zeigt, dass die Idee, die unabhängig von der Auseinandersetzung mit Schopenhauer bei Wagner auftaucht, originell ist.

Im *Tannhäuser* wird an der Figur Elisabeths das sichtbar, was sich bei Wagner immer wiederholt: eigene Erlösung geschieht durch Verzicht, zugunsten der Erlösung eines anderen;

denn Tannhäusers Pilgerfahrt nach Rom reicht nicht hin, ihn selbst zu erlösen, was nur der Freitod, der Lebensverzicht Elisabeths kann. Die Musik zu Beginn des Zweiten Aufzugs des *Tristan* weist zudem eindeutig und ausdrücklich den Trieb, den Eros im Sinne des leiblichen, sinnlichen Strebens nach anderem Individuellen, als den eigentlichen existentiellen Motor aus, der nicht abzuschalten ist. Und Tristan beschreibt seinen Zustand im Dritten Aufzug mit: „Sehnen, Sehnen, im Sterben mich zu Sehnen, *vor Sehnsucht nicht zu sterben!*“ mit einem eindeutigen Akzent des Gesangs auf dem NICHT.

Zuvor, im Zweiten Aufzug, wurde geklärt, dass die Existenz beider Protagonisten um das „und“ von Tristan *und* Isolde kreist, beide sich also in erster Linie als auf den anderen bezogen definieren, und dass ihre Existenz nur noch darin besteht, durch vollständige Verbindung mit dem Anderen „selbst dann Welt“ zu werden – so also die oben so genannte existentielle Defizienz der als Eingrenzung verstandenen Individuation auf leiblichem Wege, durch so etwas wie eine erotische Einswerdung, aufzuheben, dass sich eigene Individualität jeweils um die des je Anderen erweitert. Das „und“ signalisiert freilich, dass beide eben nicht ‘eines‘ sind, und im *Tristan* gelingt indes weder ein gemeinsames Leben, noch ein gemeinsames Sterben, noch auch, um beides zu vermeiden, die gegenseitige Lösung der Protagonisten voneinander oder ihrer Verwiesenheit aufeinander. Insbesondere gelingt freilich nicht die, immer Illusion bleibende, Entgrenzung des Begrenzten, also des individuellen Ich, das sich nach seinem Du sehnt.

Dieses ‘Sehnen‘ scheint, nimmt man das Vorspiel zum Ersten Aufzug des *Tristan* ernst und sozusagen beim Wort, auch die eigentliche Genese von Individualität überhaupt für Wagner zu bilden, die damit immer schon, selbst bei ihrem ersten Auftauchen aus dem Nichts, reine Intentionalität zu sein scheint. Das Problem des Anfangens, des zuerst ins Sein der Hörbarkeit Tretens von Musik, das Beethoven, Wagners Hausgott, am Beginn seiner Neunten Symphonie zu illustrieren versucht, das Bruckner in all seinen Symphonien nachzuschaffen sich bemüht, und mit dem Wagner im *Rheingold* immerhin so etwas wie ein ganzes Weltgebäude grundlegt, ist in der aufsteigenden kleinen Sexte der Celli, mit der der *Tristan* uns vor Ohren zu treten beginnt, nicht allgemeine Kosmogonie wie am Anfang des *Ring*, sondern Genese eines Subjektes. Das ist, um es einmal philosophiehistorisch zu beschreiben, vollkommen uncartesisch – das bedeutet: es liegt unendlich weit weg von der klassischen Bestimmung von Ichheit, wie sie in der Frühen Neuzeit, der Geburtsstätte der Subjektphilosophie, grundgelegt wird und für unser Selbstverständnis lange bestimmend bleibt; denn es ist nicht die innere Selbstwahrnehmung des sich selbst denkenden Denkens, das sich als je schon gegeben erkennt, sondern es ist die Noesis, die das Noema erst

hervorbringt – und es ist so etwas wie die *ante litteram* gestaltete Inversion der Annahme des oben bereits zitierten Levinas, dass individuelles Denken durch Traumata initiiert werde;¹⁹ denn bei Wagner steht das Traumatische stets als finale Katastrophe am Ende. Und dass so etwas wie Ichheit dadurch sich entfaltet, dass sie sozusagen aus einem Noch-Nicht heraustritt, nach einem ihr niemals Gegebenen strebt, und dass dieses Streben es letztlich ist, das ein Ich zu dem macht, was es je nur sein kann, ist eben kein plötzliches Initialereignis, sondern ein allmähliches und suchendes ins Sein-Treten, oder besser: -Tasten.

Sozusagen am ‘anderen Ende‘ der Genese von Ichheit, in ihrer utopisch angestrebten Selbstaufhebung, wäre das vorzustellen, was im Liebesduett umschrieben wird mit der Formulierung „selbst dann bin ich die Welt“: wenn das Andere, als Nicht-Ich, meine Ichheit begrenzt und damit, als negativ Definiertes, zugleich das ontische Komplement meiner selbst bildet, ist die das Selbst entgrenzende Zugriffnahme auf dieses Andere als übergreifendes Vereinen zu verstehen, das mit Ich und Nicht-Ich letztlich alles umfasst, was es umfassen kann. Es ist, so gesehen, im eigentlichen Wortsinne ‘all-umfassend‘. Das ist aber ein Vorgang, der vom Ich ausgeht und ein aktives Moment des Zugreifens auf Welt ausmacht, in dem ich im anderen so wirklich werde, dass er nicht mehr Grenze ist, sondern jenen unbegrenzten Raum eröffnet, in dem ich Welt bin. Im anderen ‘Welt‘ zu werden, meint so eben nicht, die eigene begrenzte und damit defizitär wahrgenommene Individualität durch eine zweite, ja notwendiger Weise ebenfalls defizitäre Individualität zu erweitern, bestenfalls also zu verdoppeln. Sondern sie meint ein utopisches Modell der Aufhebung von Differenz, das freilich, sofern es mit der Aufhebung, also der Zerstörung der eigenen Identität einhergeht, zugleich auch dystopische Elemente besitzt. Auch hier finden wir also das für Wagner offenbar zumindest ursprünglich, vor dem *Parsifal*, charakteristische Modell der Erlösung durch Aufhebung, Verzicht oder Zerstörung.

Dass ‘Erlösung‘ für Wagner durch die Aufhebung anthropologischer Essentialien geschieht und nur durch diese geschehen kann, wie dies, eben im *Parsifal*, letztlich vorgeführt werden wird, lässt sich hier freilich bereits erahnen.

*

Mit den symbolischen Formen von Speer und Ring, die in Wagners Großprojekt, der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* als zentrale Signaturen des Zugriffs auf Welt fungieren, und die damit auch die Relation bebildern, in der das handelnde Individuum zur Welt und den in ihr enthaltenen anderen Individuen steht, materialisiert Wagner, nach dem intimen Blick ins Persönlichste, eben jene beiden Aspekte von Individuation, die einander entgegenstehen

¹⁹ E. Levinas, *Ethik und Unendliches*, Graz 1986, S. 13.

und einander doch notwendig bedingen, auf besonders ausführliche Weise und, vor allem, auf eine Weise, die nicht weniger als ein Weltganzes unter die Regie seiner Symbolik zwingt.

Ursprünglich ist der *Ring* beziehungsweise dessen dramatische Keimzelle, der um 1848 herum als „Große Heldenoper“ entworfene *Siegfrieds Tod*, auf eine positive Lösung hin angelegt. Brünnhilde postuliert am Ende eines der ersten Entwürfe am Schluss: „Nur einer herrsche: Allvater, herrlicher Du!“. Die frühe Textfassung von 1848 ist stark von revolutionärem Denken geprägt, und sie passt in dieser Hinsicht zum Gedankengut, das Wagner 1849 in seiner Schrift *Die Revolution* vertritt: hier geht es um die Aufhebung sozialer Ungerechtigkeit und Sklaverei zugunsten einer kathartischen Freiheit. In *Siegfrieds Tod* ist dies durch so etwas wie eine Läuterung von Wotan angestrebt, die es möglich macht, seine Herrschaft in moralisch integrierender Form fortzusetzen.

In der *Götterdämmerung* tritt Wotan selbst nicht auf, erst durch die Erweiterung zur Tetralogie wird er als Person thematisiert und in das Gefüge von Speer und Ring eingebunden. 1849 werden die oben zitierten Schlussworte Brünnhildes gestrichen und an ihre Stelle tritt zunächst „Aus Eurer bangen Furcht verkünd' ich Euch selige Todeserlösung“. 1851 ist im Prosa-Entwurf eindeutig von einem „Götterende“ als „Wotans Entschluss“ die Rede – und letztlich ist der *Ring* ab der Wotan/Brünnhilden-Szene des Zweiten Aufzugs der *Walküre* in der endgültigen Form nichts anderes als ein erweiterter Suizid Wotans. Während 1852 Brünnhildes Schlussworte noch lauten: „Nicht Gut, nicht Gold noch göttliche Pracht: Selig in Lust und Leid lässt – die Liebe nur sein“, wird dies 1856, das heißt nach Wagners Schopenhauer-Lektüre, zu „Trauernder Liebe tiefstes Leiden schloss die Augen mir auf: Enden sah ich die Welt“²⁰ verwandelt. Dieser Wandel ist radikal, und er fügt den *Ring* ein in das Gesamt der oben so genannten Phänomenologie des Scheiterns, auch wenn dieses kathartischen Charakter besitzt.

Dass Speere im allgemeinen phallische Symbolik beinhalten und damit eine Form der leiblichen Intentionalität abbilden, ist spätestens seit der Psychoanalyse des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts kein Geheimnis mehr. Dass Wotans Speer, mit dem dieser die Welt beherrscht, damit aber, zugleich über den Bereich des nur Erotischen hinaus, plan- und zielvolles manipulatives Handeln auf der Basis der Einsicht in das System kausaler Hervorbringungsrelationen symbolisiert, ist naheliegend; denn er ist entstanden eben durch einen manipulativen Eingriff in die Natur und entstellt diese in doppelter Weise: einerseits wurde der Speer den Ästen der Weltesche entnommen, die damit so verletzt wird, dass sie stirbt. Andererseits ist er so etwas wie eine Erstarrung des zweiten Bildes von Natur im *Ring*,

²⁰ Für die Chronologie vgl. Hartmut Haenchen, *Von der Unvereinbarkeit von Macht und Liebe*, o.O., o.J., S. 57ff.; abgerufen über www.haenchen.net, September 2021.

des Rheins und dessen Fließen, das den natürlichen Verlauf der Welt bereits im *Rheingold*-Vorspiel symbolisiert. Hier faltet sich ein erster Einzelton, ein tiefes *Es* in den Kontrabässen, zunächst akkordisch aus und wird dann zur Linie, einem Fließen, das selbst zunehmend komplex musikalisch umflossen wird, bis sich Natur aus ihr gestaltet und die Rheintöchter aus dem zunächst Ununterschiedenen, Diffusen als personalisierte Manifestationen dieser Natur heraustreten und ihr erste Gestalt verleihen. In letzter Stufe formen sich ihre zunächst unartikulierten Laute zu Worten, die sie zueinander in Kommunikation treten lassen.²¹ Wenn die Rheintöchter nun aber zunächst unartikulierte Laute von sich geben (das berühmte „Weia, Wala“ etc.), bevor diese sich zu Worten formen und zur Kommunikation untereinander werden, ist dies deshalb, ganz anders als Adorno mutmaßt, eben nicht sinnloses Geträller, sondern das Heraustreten aus dem zunächst allein hörbaren Klangstrom des *Rheingold*-Vorspiels, das erst Gegenständlichkeit dadurch gewinnt, dass die drei Rheintöchter als so etwas wie Manifestationen der Natur beziehungsweise eines Natur-Zustandes auftreten oder sich im eigentlichen Sinne von ihm unterscheidend manifestieren. (Am Rande sei daran erinnert, dass „Natur“ eben nicht nur ein ökologisches Gesamt bezeichnet, sondern, als *natura*, Wesen, *essentia*, Eigentlichkeit bezeichnet, die durch die Eingriffe Wotans und Alberichs auf zerstörerische Weise entstell wird; denn auch Alberichs Raub des Rheingoldes entstellt die *natura* des Seienden.) Nietzsche beschreibt den Beginn des *Ring*-Textes in dieser Hinsicht durchaus zutreffend: „Wagner zwang ... die Sprache in einen Urzustand zurück, wo sie fast noch Nichts in Begriffen denkt, wo sie noch selber Dichtung, Bild und Gefühl ist“.²² Dass dieses kosmogonische Bild zumindest auch für Individuation im oben beschriebenen Sinn steht, bedarf vermutlich keiner weiteren Erklärung mehr.

Der Speer ist indes kein bloßes natürliches „Verlaufen“ mehr, er ist Symbol des Reizes der Machbarkeit und des Faszinosums der Verwirklichung, die zu den prägenden Signaturen des abendländischen Denkens gehören, zumindest soweit dieses aristotelisch geprägt ist. Der *Faust* ist eine der klassischen Illustrationen dieses Denkens. Das Speer-Symbol ist Bild und materiale Manifestation von Deixis und damit, erneut, ein Symbol für die dem Menschen und seiner Individualität je eigene Intentionalität. Zugleich ist der Speer das Symbol der Erstarrung und damit Pervertierung von Natur. Es ist kein Zufall, dass der Einzug der Göttersippe in Walhall begleitet wird von einer bleiern schwer instrumentierten und ins

²¹ Zu Wagners Äußerungen hinsichtlich der Konzeption der ersten Laute der Rheintöchter, vgl. seinen Brief an Nietzsche vom 12. Juni 1872, in: DS, Bd. 13, S. 117) vgl. Meyer-Kalkus, a.a.O., S. 184ff.

²² Friedrich Nietzsche: *Richard Wagner in Bayreuth*, in: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, Bd.1, München 1999, S.486; vgl. Meyer-Kalkus, a.a.O., S. 187.

Groteske aufgeblasenen Parodie der anfänglichen *Es-dur*-Kosmogonie des *Rheingold*-Vorspiels.

Dem steht, als zweites Zentralsymbol der Tetralogie, mit dem Ring, der Alberich, dem Gegenspieler Wotans, unbegrenzte Macht verschaffen soll, eine Kreisform gegenüber, die, als erstarrte Kreisbewegung, jenes in sich selbst Zurücklaufen darstellt, das bereits in der Antike als vollkommenste Form von Bewegung verstanden wird, eben weil sie in sich selbst geschlossen und damit potentialiter unendlich und vollkommen ist. Der Ring steht damit für ein rekursiv nicht-intentionales In-Sich-Verharren. Er hebt Intentionalität gewaltsam auf; und der Besitz des Rings ist erkaufte um den Preis der Aufgabe jener Art von Intentionalität, die ein emotionales Eins-Werden mit dem Anderen anstrebt: Alberich muss die Liebe verfluchen, um den Ring aus dem Gold des Rheins schmieden zu können. Auch damit verstößt er gegen Natur; denn Loge konstatiert im *Rheingold*, dass nichts auf der Welt von Liebe und Lust lassen will, diese also den Naturzustand alles Lebenden bilden. Wotans Speer, als manipulativ deiktische Modifikation dieses Naturaspekts, und Alberichs Ring, als Sich-Entziehendes Verweilen in sich selbst, stehen damit beide in Widerspruch zur 'Natur'. Ob sie *deshalb* beide zum Untergang führen, bedürfte weitergehender Überlegungen. Dass auch Alberichs Ring keine 'Lösung' darstellt, sondern dass er nur eine gewalttätige Wendung gegen das 'Natürliche' ist, zeigt sich daran, dass Alberich mit ihm zwar „Liebe“ mit ihm mehr anstreben kann, ihn aber dazu nutzen wird „listig“ sich „Lust“ zu gewinnen. Offenbar ist der Entgrenzungstrieb für Wagner eben doch mehr als nur ein Sexualtrieb, und die Verbindung des 'Selbst Welt Werdens' scheint an das gebunden zu sein, was 'Liebe' bedeutet.

Wotans Existenzekel wird nicht zuletzt getragen davon, dass er vernichten muss, was er liebt, und dass sein Lieben, ebenfalls, stets scheitert. In seinem Ende, das er ja, wie erwähnt, bereits in *Walküre* II beschließt, findet schließlich auch die Aufhebung der Entstellung der Natur statt, die in seinem Speer symbolisiert ist, dem Ast aus der 'Welt-Esche', und zugleich auch in der Auflösung der Ringform im Rhein. Hier muss Wotan sich selbst – und zwar als Prinzip der die Natur durch Entstellung und Pervertierung beherrschenden Macht – ebenfalls aufheben. Ein Wotan ohne den Speer, der ihm Gesetze gibt und durch den manipulativen Eingriff in das „Natürliche“ zum Beherrscher der Welt macht, ist ja kein Gott mehr, und tatsächlich trägt Wotan bereits im *Siegfried*, in dem sein Enkel den Speer zerschlagen wird, nicht mehr seinen Namen und wird nur noch als „Wanderer“ bezeichnet. Siegfried wird sich in der *Götterdämmerung* als völlig frei von dieser manipulativen Haltung zu erkennen geben, indem er sich mit den Worten vorstellt: „einzig erbt' ich den eignen Leib; lebend zehr' ich den auf“, was nichts anderes bedeutet, als einen natürlichen Lebensvollzug im oben angedeuteten

Sinne. Sein Schwert hat er sich selbst geschaffen, die machtverleihenden Gegenstände des Nibelungenhortes, den er im Kampf mit Fafner gewonnen hat, hat er vergessen oder nutzt sie schlichtweg nicht: „Nur ein Schwert hab' ich, selbst geschmiedet. ... Des Schatzes vergaß ich fast: so schätz' ich sein müß'ges Gut! In einer Höhle ließ ich's liegen.“ Entnommen hat er dem Hort nur ein „Gewirk, unkund seiner Kraft.“ Seine Nutzung, die ihm von Hagen nahegelegt wird, führt zum Verrat und letztlich zu seinem Untergang.

Die auf den ersten Blick, auch in den Augen von Interpreten wie Nietzsche und Adorno bis zu Händchen, als Bruch erscheinende Verschiebung inhaltlicher Schwerpunkte zwischen dem ursprünglich revolutionär auftretenden Ansatz, der eine Erlösung anstrebt, und der zumindest möglicher Weise mit der Schopenhauer-Lektüre in Zusammenhang stehenden, auf diese wohl aber keineswegs vollständig rückführbaren Wendung zur existentiellen Tragödie Wotans als einer lebensphilosophischen Ausrichtung der Tetralogie, ist eben dahingehend keineswegs ein Bruch im eigentlichen Sinne, weil sie den *Ring* im Sinne der hier umrissenen Gesamtthematik öffnet und so zeigt, dass vor dem *Parsifal* die utopische Erlösung immer nur durch dystopische Untergangsszenarien möglich ist. Im *Ring* wird hierzu, anders als im auf strukturelle Elemente der Relation von Individuen reduzierten *Tristan*, eine weitergehende symbolische Semantik verhandelt, die letztlich aber gleiches bedeutet. Andernfalls wäre die Erweiterung der ursprünglichen Siegfried-Oper inhaltlich auch kaum begründbar gewesen. Was die „Tagesknechte“ des *Tristan* sind, die sich dem „Wunderreich der Nacht“ entgegenzustellen versuchen, wird im *Ring* durch die der ‘Natur‘ widerständigen zentralen Chiffren von Speer und Ring symbolisiert. ‘Natur‘ ist, so gesehen und bezogen auf das Individuum und dessen Lebenseros, Tristans “Todesnacht“.

*

Wenn Peter Szondi schreibt, dass „die Geschichte der Kunst ... nicht von Ideen, sondern von deren Formwerdung bestimmt“ wird²³, dann kommt dieser Aussage auch bei Wagner durchaus besondere Bedeutung zu. Was als Formprinzip seine Thematisierung jener anthropologischen Grundfragen prägt, die sozialen und politischen Thematiken gegenüber vorgängig und basal sind, und was damit die spezifische Gestaltung jener grundlegenden Strukturen von Relationen, in denen Personen und Sachverhalte zueinander in Spannung gefügt sind, letztlich verantwortet, ist jene Einheit von Musik und Bühnenhandlung, die wir gerne als ‘Musikdrama‘ bezeichnen, womit wir auf einen Terminus zurückgreifen, den Wagner selbst wenigstens für fragwürdig hält, weil er ursprünglich einer „Verhunzung der

²³ Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a.M. 1963, S. 162.

Sprache entstammt“²⁴ – obgleich er doch geeignet ist, jenes unauflösbare Verhältnis zu beschreiben, in dem Musik und Bühnenhandlung bei Wagner zueinander stehen: Musik ist dabei nicht „Theil jenes Ganzen“, das sie zusammen mit einem Schauspiel bilden könnte, sondern sie ist vielmehr „der Theil, der Anfangs Alles war“ und damit der „Mutterschooß auch des Drama’s“. Deshalb „hat sie sich ... weder vor, noch hinter das Drama zu stellen; sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, möget Ihr dort auf der Bühne erschauen; ... was sie ist, das könnt Ihr stets nur ahnen; und deßhalb eröffnet sie Euren Blicken sich durch das scenische Gleichniß, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt.“²⁵

Dramen, also Bühnenhandlungen, sind nur die gleichnishafte Sichtbarmachung dessen, was, als strukturelles Gefüge, Gegenstand und innere Form von Musik ist. Eben das ist, was den *Tristan* als „Handlung“ ausweist, weil sich hier, mehr als anderswo, das sonst nur Hörbare des Musikalischen in einem aufs Äußerste reduzierten Gleichnis des Sichtbaren zeigt, das sich als unmittelbarer Ausdruck musikalischer Verhältnisse lesen lässt.

Dem liegt eine semiotische Sichtweise der Funktion von Musik zugrunde, die, so scheint es, zu den Alleinstellungsmerkmalen des Wagnerschen Oeuvres gehört. In seiner theoretischen Hauptschrift *Oper und Drama* erörtert Wagner den inneren und unlösbaren Zusammenhang zwischen Bühnendrama und musikalischer Gestaltung im breiteren Kontext. Letztere, also insbesondere das orchestrale musikalische Element, darf, anders als in der klassischen Oper, nicht mehr als bloße an die Emotionen gerichtete oder auch kommentierende Illustration einer Handlung verstanden werden, sondern sie spiegelt diese wieder, sie ist sogar ihr Ursprung – weil, umgekehrt, die Handlung des Dramas selbst als ein quasi-musikalischer Vorgang anzusehen ist, der sich nur eben nicht dem Ohr, sondern dem Auge zeigt. So werden die Individuen, die im Drama miteinander interagieren, mit jenen musikalischen Elementen gleichgesetzt, die im musikalischen Verlauf zueinander in Relation stehen, und die Vorgänge der Bühne sind Person gewordene Manifestationen des Musikalischen, die zugleich quasi-semantische Funktionen tragen. Wagner selbst wählt den Vergleich mit der Polyphonie, die aus einer Vielzahl individueller Elemente zusammengesetzt ist und eine musikalische Einheit bildet. Wie also die in Harmonie und Disharmonie zueinander in Relation stehenden musikalischen Elemente, stehen auch die handelnden Individuen auf der Bühne in einer vergleichbaren Beziehung. Diese ist das Drama. Individuell

²⁴ R. Wagner, *Über die Benennung 'Musikdrama'*; in: ders., *Werke, Schriften und Briefe* (hg. v. Sven Friedrich), Berlin 2004 (= Digitale Bibliothek Bd. 107) Bd. 9, S. 303.

²⁵ A.a.O., S. 304f.

sind die in Relation stehenden Elemente dabei nur in Bezug auf ihre dem Drama immanente Rolle.

Die propositionalen Akte, also die Sprache der in der Bühnenhandlung miteinander interagierenden Individuen, werden bzw. wird für Wagner durch die innere „Erregung“ der Handelnden zu Gesang, konkret zu einer die emotionale Befindlichkeit der singenden Person ausdrückenden Gesangslinie – oder besser: sie kehren im Gesang zurück zum Medium der Musik, dem sie ursprünglich entstammen. Auch so lässt sich das Lallen der Rheintöchter lesen: als Heraustreten der Sprache aus der Musik, ihrem eigentlichen Ursprung, in den sie, am Ende, nach dem Zusammenbruch der so aufgefalteten Welt, letztlich wieder zurücksinken. Damit wird neben dem bloß semantischen Gehalt der Äußerung eines handelnden Individuums ein dieses Übersteigendes eingeführt, das Wagner als „unaussprechlich“ bezeichnet, also als übersemantisch, das aber, folgen wir seiner eigenen Theorie, ihm doch eigentlich vorgängig ist. Dieses ist aber nicht im Sinne einer überpersonalen Transzendenz gemeint, wie sie beispielsweise bei E.T.A. Hoffmann als romantisches Hauptelement ‘hinter‘ der Musik Beethovens konstatiert wird, sondern als anthropologische Transzendentalstruktur. Genau hier findet sich die Grenze zwischen bloßer Bühnenhandlung und Musik, das heißt dem eigentlichen, un-, vor- oder übersprachlichen Drama, das eben in der Einheit besteht, die aus musikalischen und sprachbühndramatischen Elementen sich bildet, die beide auseinander hervorgehen, und in denen sich die ‘Erregung‘ der in der Bühnenhandlung auftretenden Personen manifestiert. Neben der Semantik des Gesungenen ist das „Unaussprechliche“ ein zweites, gleich wichtiges Element des Gesangs, das Wagner die „Gebärde“ nennt.²⁶ Sie findet sich in zweifacher Weise, nämlich neben der körperlichen Aktion des Sängers, also den seinen inneren Befindlichkeiten Ausdruck verleihenden Bewegungen, auch im Orchester, wo sie ihren unmittelbaren akustischen Ausdruck und letztlich auch ihre Herkunft findet.

Damit scheint dem Orchester vor allem eine Aufgabe zuzukommen, die zwar zunächst auf die Illustration der Emotionalität der handelnden Personen und auf das Hervorrufen von jenen Gefühlen im Zuhörer ausgerichtet zu sein scheint, die gerade der Sänger empfindet, die aber, weitergehend, zugleich dasjenige zum Klingen bringt, was diesem vorausgeht und ihm als seine Möglichkeit zugrundeliegt. Dass Wagner es das „Unaussprechliche“ nennt, was sich in darstellerischer und orchestraler Gebärde zum Ausdruck bringt, meint eben, dass es un- und nachsemantisch ist, weil es das vom Sänger Gesagte übersteigt: „Der in der Erregung zur Melodie gewordene Wortvers löst ... den Verstandesinhalt der ursprünglichen

²⁶ *Oper und Drama*, S. 310ff.

Sprachmitteilung zu einem Gefühlsinhalte auf. ... Das ... in der Worttonsprache Unaussprechliche der Gebärde vermag ... die, von dieser Wortsprache gänzlich losgelöste Sprache des Orchesters wiederum so an das Gehör mitzuteilen, wie die Gebärde selbst es an das Auge kundgibt.“²⁷ Dass Wagner hier, wie ich annehme, hier eben nicht ein allgemeines im Sinne einer allgemeinen Henologie meint, die sich in und als Musik abbildet, sondern eben so etwas wie das Relationale menschlichen ‘Daseins‘ (um auch diesen Begriff in seiner spezifisch philosophischen Bedeutung *ante litteram* zu verwenden), Musik als „Metaphysik“ also nicht den „Willen an sich“ ausdrückt, sondern diesen anthropologisch spezifiziert, macht vielleicht den eigentlichen Unterschied zu Schopenhauer aus.

Tatsächlich kann das Orchester so nicht nur mehr, als Emotionen, Ahnungen und Erinnerungen zu bebildern und wachzurufen, sondern letztlich völlig anderes: da sich die Interaktionen der auf der Bühne handelnden Individuen selbst bereits auf natürliche Weise zur Musik zurückverwandeln, sofern die inneren Zustände der Akteure ihre Sprache zu Gesang werden lassen, und da sie damit einen die semantischen Inhalte ihrer Mitteilungen übersteigenden Gehalt in Gestalt ihrer Gebärde transportieren, der zugleich seinen simultanen Ausdruck im Orchester findet, verdoppelt sich der dramatische Vorgang zunächst. Das ‘Kunstwerk der Zukunft‘, von dem Wagner gelegentlich spricht, und das an die Stelle der Oper treten soll, ist deshalb für ihn ein in zweifacher Hinsicht *musikalisches* Drama. Musik ist aber stets ein formal geordnetes Gebilde, und ich habe eben bereits erwähnt, dass Wagner die Akteure eines Dramas mit den Elementen der polyphonen musikalischen Form vergleicht. Die musikalische Ausdrucksform des „Unaussprechlichen“ darf also nicht als ein willkürliches Nach- und Nebeneinander emotional wirkender Klangbilder missverstanden werden. Und deshalb ist die musikalische Form, in der sich das Bühnendrama verdoppelt, als eine auch strukturelle Spiegelung der dramatischen Interaktionen zu verstehen - und umgekehrt. Anders ausgedrückt: die Strukturen der Handlung bilden sich in den Strukturen der Musik ab, weil und sofern sie selbst Abbildung des Musikalischen sind, und beide entsprechen einander; oder, eher noch, weil das „Unaussprechliche“ ja ein genuiner Gehalt des auf der Bühne Sichtbaren ist: sie fallen ineins. Bühnenvorgang und musikalischer Vorgang sind so nicht voneinander zu trennen – wobei als Bühnenvorgang hier eben immer die strukturellen Relationen gemeint sind, die zwischen den agierenden, typologisierten Individuen bestehen. Musik stellt Personen, Ereignisse und Sachverhalte zueinander in Relation; und das ist, was Theater tut. Dies ist sozusagen der eigentliche, semiologische Sinn des Begriffs von „Musik-Theater“; denn das Theatralische ist im Musikalischen, im Sinne von Relationen dieser

²⁷ A.a.O., S. 311.

motivischen Elemente zueinander, hinterlegt – so dass die Partitur eine Art Konstruktionsplan dessen darstellt, was das ‘Stück‘ als Ganzes und ‘eigentlich‘ behandelt und ‘aussagt‘. Das ist, wie gesagt, sicherlich in hohem Maße von Schopenhauer inspiriert. Nietzsche verweist in seiner Frühschrift, der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, die Wagner sehr beeindruckt hat, auf den Ersten Teil von Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*, wo dieser Musik als den „richtigste[n] und deutlichste[n] Kommentar zu Handlungen“ definiert. Dieser Kommentar ist, wie Schopenhauer schreibt, „in der Allgemeinheit bloßer Form, ohne den Stoff“, also eben so etwas wie ein struktureller Kommentar, der Relationen ausdrückt. In den Relationen der Musik, das bedeutet bei Wagner der Motive zueinander, drücken sich auch bei Schopenhauer die Relationen von Handlungen, Personen etc. formal aus; denn „Melodien sind ... ein Abstraktum der Wirklichkeit. Diese ... liefert das Anschauliche, das Besondere ..., den einzelnen Fall; ... in der Sprache der Scholastiker ...: die Begriffe sind die universalia post rem, die Musik gibt aber die universalia ante rem, und die Wirklichkeit die universalia in re.“²⁸

Die spezifische Fokussierung dieses Motivs, die ich als das Leiden an der Individuation bezeichnen möchte, ist, soweit ich sehe, Wagners eigene Lesart. Bühne und Orchester müssen hierzu eine Einheit bilden, also genau dasselbe abbilden, so dass die Musik ausschließlich die Bühnenhandlung zum Ausdruck bringt. Der hierdurch notwendige Verzicht auf beliebige und willkürliche „Klangzutaten“, wie Wagner dies ausdrückt, führt zu einem Konzentrat, in dem letztlich idealer Weise kein Ton mehr auftaucht, der nicht im Sinne der Handlung bedeutungstragend ist.²⁹ Das „wirkliche Drama“ ist dann „durch nichts von Außen her mehr beeinflusst, sondern es ist ein organisch Seiendes und Werdendes, welches sich aus seinen inneren Bedingungen ... entwickelt und gestaltet.“³⁰

Wenn das von mir oben angedeutete Hervorgehen des Individuellen aus einem ontisch Intentionalen, einem im Sein selbst liegenden Ausgelegtsein auf Anderes, das je schon als Strebebewegung zu denken ist, zu Beginn des *Tristan* hörbar wird, dann lässt sich hier im einen Medium das hören, was im anderen nur deshalb nicht zu sehen ist, weil es ein zum Bereich der Metaphysik gehörender Vorgang ist, der sich nicht gleichnishaft bebildern lässt. Wir finden bei Wagner damit, in Abwandlung des Nietzsche-Titels, so etwas wie die Geburt der Musik aus dem Geist des Dramas, weil die Handlung auch da sich strukturell in der Musik spiegelt, wo sie selbst nicht sichtbar gemacht werden kann, und weil sich so die Handlung als quasi-musikalische Struktur erkennen lässt, beide also zwar in wechselseitiger

²⁸ Nietzsche, *Geburt*, S. 66; vgl. Schopenhauer, *Welt als Wille*, Bd. 1, S. 309.

²⁹ A.a.O., S. 338.

³⁰ A.a.O., S. 343.

Abbildungsrelation zueinander stehen, dem Musikalischen aber ein merklicher Vorrang hinsichtlich seiner Aussagekraft zukommt. Wagner zeigt so, dass es ihm genau um dies geht: um so etwas wie Relationen, die Gegenstand von Musik sind, und deren Offenlegung, die zur besseren Einsicht sichtbar gemacht werden, soweit dies möglich ist.

Die spezifische Auffassung von Musik, die mittels der zueinander in Bezug gesetzten Motive – die damit als kleinste bedeutungstragende Einheiten oder Morpheme fungieren können – eben derartige Relationen schafft, weist so jenen Anteilen von Musik, die nicht begleitend mit Gesang und Bühnenhandlung verbunden sind, immer auch eine kommentierende Funktion zu. Das gilt unter anderem und insbesondere für Orchestervorspiele. Dort werden jene Relationen in Form einer Exposition aufgezeigt, die das für ein Bühnenstück sind, was ein Abstract für einen Text ist. Deshalb ist es unsinnig und für die dramatische Einheit des Stücks schädlich, wenn beispielsweise Orchestervorspiele mit aus inszenatorischen Gründen hinzuerfundenen Bühnenhandlungen unterlegt werden. Die Musik, die eigentlich Träger zentraler Informationen ist, wird damit zur bloßen Begleitung umgedeutet, was ihrer Funktion nicht entspricht.

(Er-)Lösungen. Beispiele.

Wagners Darstellung eines unerfüllbaren Hingeordnetseins des Einzelnen auf seinen Bezug zum Anderen ist, so lässt sich das bislang Gesagte zusammenfassen, ein im eigentlichen Sinne existenzieller Entwurf, der seine spezifische Entfaltung in der Frage nach der Möglichkeit der Überschreitung von Grenzen der Individualität, der Entgrenzung des Individuums im positiven Sinne also – und das heißt: zugunsten der Erstreckung des Individuums auf den Anderen findet; und der diese Frage mehrfach sinnfällig verneint.

Dennoch endet Wagners Werk nicht vollständig aporetisch. Ganz im Gegenteil. Der spezifische Lösungsentwurf, der sich in seinem letzten Opus, dem *Parsifal*, ausmachen lässt, scheint die sich aus dem Grundkonflikt menschlichen Daseins ergebenden Aporien dadurch aufzulösen, dass sie gleichsam unterlaufen werden, indem zunächst der Aspekt der Intentionalität sich aufheben lässt und Individualität sich so, wenigstens zunächst, nur noch im Sinn des Eingegrenztseins auf die je eigene Individualität verstehen lässt. Aber auch dies scheint nicht das letzte Wort Wagners in der Sache zu sein.

Im *Tristan* hatte er ein für alle Mal gezeigt, dass die Entgrenzung des Subjektes mittels des Eros nicht gelingt. Im *Parsifal* zeigt er nun die Alternative: kein Einswerden durch den Eros,

sondern eine *dispositionelle Identität* Parsifals mit einem anderen Individuum, dem an einer unheilbaren Wunde leidenden Gralskönig Amfortas, die eben nicht mittels Eros herbeigeführt wird – und die, so scheint es, nicht einmal Ausdruck von oder Antwort auf Intentionalität ist. Wie und in welchem Sinn gelingt das?

Amfortas' Wunde war, in der Vorgeschichte der eigentlichen Bühnenhandlung, in dem Moment entstanden, als er einen Feind der Gralsgemeinschaft, Klingsor, bekämpfen wollte. Hierzu drang er in dessen vollständig erotisierte Sphäre, den "Zaubergarten" ein. Dort wurde er von Kundry, der dritten Zentralfigur des *Parsifal*, verführt. Dabei wurde er unheilbar verwundet. Diese unheilbare Wunde, die ihm, vielsagender Weise, vom eigenen Speer zugefügt wurde, den er dabei verlor, ist offenkundig der Trieb, schopenhauerisch: der Wille – und damit in Wagners Kosmos der Eros als die den Menschen aus sich heraus und zum Anderen treibende Kraft. An ihr leidet er, ohne sterben zu können. Nicht sterben zu können bedeutet hier also, ebenso offenkundig, den Trieb, das „Sehnen“, wie es im *Tristan* heißt, als Wunde in sich zu tragen. Die Wunde zu heilen kann daher nur bedeuten: den Eros zu überwinden.

Parsifal begegnet ebenfalls Kundry, die zumindest zwei der Hauptformen von Weiblichkeit verkörpert, die bei Wagner immer wieder eine Rolle spielen: erstens ist sie Gegenstand erotischer Attraktion; als solche ist sie Auslöser der Verwundung von Amfortas, des sichtbar gewordenen Eros als Verletzung. Zweitens, gegenüber Parsifal, ist sie Verkörperung von Mütterlichkeit, die bei Parsifal eine vorpubertäre, a-erotische Zuneigung hervorruft. Sie vermischt beides, indem sie in der Zentralszene des Zweiten Aufzugs aus der Mutterrolle in die der Verführerin übergeht: ihre Erzählung von Trauer und Tod Herzeleides, also der Mutter Parsifals, endet in einem Kuss, der von Kundry selbst angekündigt wird als „der Mutter letzter Gruß, der Liebe erster Kuss.“

Sofern Kundry hier die Rollen von Mutter und erotisch Geliebter ineinanderfließen und identisch werden lässt, betreibt sie nichts anderes als die vollständige Erotisierung von Zuneigung, weil eben auch das eigentlich vorpubertäre Mitleiden mit den Leiden der sterbenden Mutter und die Trauer um sie erotisch aufgeladen werden und in die sexualisierte Zuneigung zu Kundry umschlagen soll.

Genau dies misslingt. Anlässlich der leiblichen Affizierung durch Kundry und ihren Kuss, findet sich Parsifal zwar kurzzeitig in eben derselben Situation oder besser: Disposition, in der Amfortas sich befunden hatte, als er seine Wunde erhielt, und er gerät in dieselben Befindlichkeiten wie dieser sie in der selben beziehungsweise einer gleichartigen Situation erfahren hatte. Damit scheint über das, was ich eben eine 'dispositionelle Identität' beider

genannt habe, situativ zunächst genau das erfüllt zu sein, was sich im *Tristan* als gescheiterter Versuch, „selbst die Welt“ zu werden, darstellt: das sich Entgrenzen und Erstreckenwollen der eigenen Individualität auf diejenige eines Anderen, dessen Erleben dadurch zum *eigenen* Erleben wird. Dieses Entgrenzen geschieht nun aber eben nicht durch ein wie auch immer geartetes aktives Element, eine Handlung, ein Streben oder eine Manifestation des Willens von Parsifal; es ist also kein Akt des Eros, sondern geschieht durch bloße Rezeptivität; denn Parsifal wird „durch Mitleid wissend“, wie eine im Stück mehrfach wiederkehrende Formel es ausdrückt, und dies setzt den Verzicht darauf voraus, eigentätig nach dem Anderen zu streben. Er bleibt stattdessen vollständig passiv, ohne, um mit Rehn zu sprechen, auf die ‘Jagd‘ nach dem Schönen zu gehen.

Der Eros als der leibliche Ausdruck von Intentionalität wird auf diese Weise schlichtweg aufgehoben. Der Verzicht auf den Eros – besser: die *Überwindung* des Eros ist damit die Überwindung der Intentionalität als Instrument der Korrektur jener individuellen Defizienz überhaupt – die dadurch freilich selbst zunächst noch bestehen zu bleiben scheint. Der Versuch „selbst Welt zu werden“ wird so zugunsten dessen aufgegeben, was Wagner 1880 in seiner Schrift *Religion und Kunst* die „gegen alle Natur sich erklärende[...] Umkehr des Willens zum Leben“ nennt.³¹ Damit ist zum einen der intentionale Eros, ganz Schopenhauerisch, als Lebenswille definiert, und zum anderen seine Aufhebung zur allgemeinen Aufgabe unserer vitalen Motivationen erklärt.

*

Wenn nun die letzten Worte des *Parsifal* „Erlösung dem Erlöser“ lauten, dann ist das zunächst als eben diese Befreiung vom „Sehnen“ gemeint. Das klingt freilich erneut stark nach Schopenhauer und seiner Verneinung des Willens. Aber es ist mehr; denn es ist, neben dem Heraustreten aus dem Gefüge der Intentionalität zugleich ein Übersteigen des Gefüges einander begrenzender Individualitäten, der Defizienz von Individualität also, welche sich, als Resultat eines unterscheidenden Individuationsvorgangs, immer bezogen auf den von ihm unterschiedenen Anderen denken muss. Parsifal selbst sieht den Eros als fatale Kraft – aber er sieht ihn nicht oder zumindest nicht mehr nur aus der Perspektive von Amfortas und der eigenen in der Kundry-Szene. Vielmehr sieht er ihn als das, was er eigentlich ist, nämlich als *Relation* zwischen sich und Kundry beziehungsweise zwischen Amfortas und Kundry, ohne weiter zu veranschlagen, selbst Teil dieser Relation zu sein. Mit dieser veränderten Perspektive, die also nicht mehr die des beteiligten und durch die eigene Eingebundensein in relationale Gefüge begrenzten Individuums ist, sondern die gleichsam von ‘oben‘ auf diese

³¹ R. Wagner, *Religion und Kunst*, S. 120.

Relation blickt, übersteigt Parsifal seine eigene individuelle Rolle in dieser Relation, und damit übersteigt er nicht nur den intentionalen Eros, sondern zugleich seine defizitär-intentionale Individualität selbst, aus der dieser ursprünglich erwächst.

Indem sich das relational auf Anderes ausgerichtet-Sein aufhebt, das für Wagner ansonsten die zentrale These vom Sein in der Welt und von der menschlichen Verwiesenheit auf Welt schlechthin ausmacht, findet hier so etwas wie eine Selbstaufgabe statt – ich hatte dieses Modell bereits beim *Holländer* erwähnt –, aber, und das ist der zentrale Punkt, eben nicht in einer Paar-Konstellation. Die Ausrichtung Parsifals in der zentralen Szene des Zweiten Aufzuges ist nicht die auf Kundry, die sich über ihn neigt, sondern auf Amfortas; es ist aber kein diskursives Bezogensein Parsifals auf Amfortas als sein eigentliches Gegenüber. Das, worauf sich Parsifals Wahrnehmung im Moment seiner Einsicht richtet, ist vielmehr die Relation, die zwischen Kundry und Amfortas besteht beziehungsweise bestand, der er sozusagen gegenübersteht, und an der er selbst nicht teilhat. Parsifal betritt damit so etwas wie eine Meta-Ebene: er tritt in so etwas wie eine ‘Relation zweiter Ordnung’, von wo aus er die eigene Individualität in ihrer Defizienz anzuerkennen und dabei zugleich die Strebebewegung aufzuheben vermag, die ansonsten das Individuum zum Anderen treibt in der Hoffnung, das eine Individuelle durch das Andere zumindest im utopischen Ideal zu komplettieren.

Etwas vergleichbares scheint bereits in der Sterbe-Szene von Isolde stattzufinden, die von Wagner vermutlich durchaus im Sinne einer Erlösung gedacht war, und die sich damit vom Tod Tristans grundlegend unterscheidet. Isolde sieht hier nicht mehr nur Tristan, und sie hat nicht dieselbe Perspektive inne, wie im Duett des Zweiten Aufzuges. Was sie sieht, ist die Einbettung der Relation, in der sie und Tristan dort zueinander standen, das „und“ des Zweiten Aufzuges, in so etwas wie das das Ganze, des „Weltatems wehendes All“. Indem sie ihre Rolle in der Zweierkonstellation verliert, übersteigt, hebt sich auch ihre individuelle Defizienz auf, weil diese ja, als Resultat von Individuation, Wirkung jenes Unterscheidungsvorgangs ist, der Individuen durch wechselseitige Negation voneinander trennt. Die persönliche Erlösung von Isolde liegt freilich, weil und sofern sie dem Scheitern an einer gemeinsamen Erlösung mit Tristan gegenübersteht, insgesamt vollständig im Lichte des Scheiterns von Eros, der als fataler Aspekt menschlicher Existenz ja überhaupt so etwas wie Erlösung erforderlich macht. Und ihr Ende ist insofern wenig überraschend; denn es zeigt, dass die Entgrenzung im Überindividuellen, dem „wehenden All“, natürlich nur durch den Verlust jenes Gegenübers möglich ist, das sie, als ein ihr gegenüberstehendes Individuelles, auch sie im Sinne einer wechselseitigen Individuation zum Einzelnen gemacht, hat.

Einzelsein, das sich als einer wechselseitig-intentionalen Paarkonstellation enthoben weiß, wird so seiner defizitären Charakteristik entkleidet, weil es seine Relation zu anderem Einzelnen und damit die aporetische Doppelstruktur von Individuation verloren hat. Erst bei Parsifal ist das überlebbar – mutmaßlich, weil es ihm gelungen ist, in einen a- oder vorerotischen Zustand zu geraten, den auszuloten insgesamt sicherlich weiterer Überlegungen bedürfen würde.

*

Was bleibt, ist die radikale Fremdheit von Individuen bei Wagner, die doch aneinander gebunden sind, und deren Unerreichbarkeit eben hierdurch entsteht; denn was, wie anfangs angemerkt, aufeinander bezogen ist, begrenzt einander, wodurch jene fatale Triebrektion konstituiert wird, die Wagners Anthropologie durchzieht, und deren Aufhebung, die „Erlösung des Erlösers“ am Ende des *Parsifal*, so wenig optimistisch stimmen kann – weil sie doch letztlich jenes Scheitern von und an Gemeinsamkeit in der angestrebten-utopischen Form bestätigt, was im Kern von Wagners janusköpfiger Anthropologie grundgelegt ist, und welches die meisten Stücke Wagners dokumentieren.

Optimistischer sind allein die *Meistersinger*, die Inversion und Parodie des *Tristan*, die – bei aller Doppelbödigkeit und versteckten Bösartigkeit – als Werk der Mäßigung und alltagstauglichen Reduktion allzu absoluter und daher lebensweltlich nicht erfüllbarer Ansprüche auftreten, und mit denen Wagner, in guter antiker Tradition, auf die tragische Darstellung notwendig zum Scheitern führender Prinzipien das Korrektiv einer gelassenen Heiterkeit folgen lässt.

Dass es gerade die *Meistersinger* sind, die das im *Tristan* kulminierende Programm völliger Abstraktion der Handlung umkehren und sozusagen auf den Kopf stellen, bedeutet aber auch, dass hier – und beim Wagner des ‘Bayreuther Kanons‘ nur hier – eben das stattfindet, was Novalis in einem häufig zitierten Aphorismus konstatiert, den er an den Anfang seine 1798 im Athenäum veröffentlichten *Blüthenstaub*-Fragmente stellt (und den übrigens Heidegger zum Motto des Schlussteils seiner Habilitationsschrift über Duns Scotus wählt): dass „wir ... überall das Unbedingte [suchen], und ... immer nur Dinge [finden]“. Wagners einziges „veristisches“ Werk (wenn diese erneute anachronistische Etikettierung erlaubt ist), mit dem, ästhetisch bedeutsam, er sich der Kontrapunktik und damit einem dialogischen Kompositionsprinzip zuwendet, wendet sich zugleich ab von der im *Tristan* ins Extrem geführten Romantik des Strebens nach einem Unerreichbaren und des Wissens um dessen Unerreichbarkeit, und es setzt damit zugleich der Maßlosigkeit der Ansprüche, die sich

aus seiner Anthropologie ergeben und diese formen, ein „Basta!“ entgegen, das seine ‘daseinsontologischen‘ Analyse unterläuft – wenn auch zugunsten von so etwas wie der lebensklugen Resignation gegenüber dem Prinzipiellen.