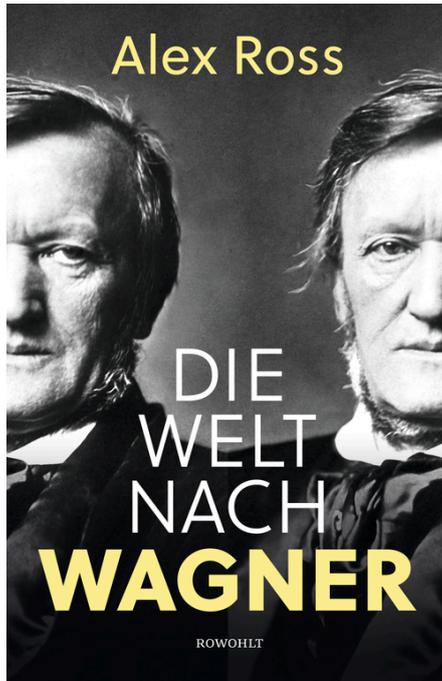


## Leseprobe aus:



ISBN: 978-3-498-00185-8

Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf [www.rowohlt.de](http://www.rowohlt.de).

Alex Ross

**Die Welt nach Wagner**

Ein deutscher Künstler und  
sein Einfluss auf die Moderne

*Aus dem Englischen von Gloria  
Buschor und Günter Kotzor*

Rowohlt

Die Originalausgabe erschien 2020 unter dem Titel  
«Wagnerism» bei Farrar, Straus and Giroux, New York.

Deutsche Erstausgabe

Veröffentlicht im Rowohlt Verlag, Hamburg, Dezember 2020

Copyright © 2020 by Rowohlt Verlag GmbH, Hamburg

«Wagnerism» Copyright © 2020 by Alex Ross

Lektorat Tobias Schumacher-Hernández und Martin Kulik

Alle Zitate, für die keine Übersetzung ins Deutsche existiert bzw.  
die nicht zugänglich sind, wurden von den Übersetzern übertragen.

Innengestaltung Daniel Sauthoff

Satz Abril Text bei Pinkuin Satz und Datentechnik, Berlin

Druck und Bindung C. H. Beck GmbH, Nördlingen, Germany

ISBN 978-3-498-00185-8

Die Rowohlt Verlage haben sich zu einer nachhaltigen  
Buchproduktion verpflichtet. Gemeinsam mit unseren Partnern  
und Lieferanten setzen wir uns für eine klimaneutrale  
Buchproduktion ein, die den Erwerb von Klimazertifikaten  
zur Kompensation des CO<sub>2</sub>-Ausstoßes einschließt.

[www.klimaneutralerverlag.de](http://www.klimaneutralerverlag.de)



# Inhalt

Inhalt

Vorspiel: Der Tod in Venedig

# Inhalt

Vorspiel: Der Tod in Venedig 11

1. **Rheingold.** Wagner, Nietzsche und der **Ring** 27
2. **Der Tristan-Akkord.** Baudelaire und die Symbolisten 83
3. **Schwanenritter.** Das viktorianische England und das **Gilded Age** in Amerika 133
4. **Der Gralstempel.** Der esoterische, dekadente und satanische Wagner 187
5. **Die Heilige Deutsche Kunst.** Das Kaiserreich und Wien im Fin de Siècle 225
6. **Nibelheim.** Wagner und Rasse 271
7. **Venusberg.** Wagner, Gender und Sexualität 325
8. **Brünnhildes Fels.** Willa Cather und der Sängerroman 377
9. **Feuerzauber.** Die Moderne: 1900 bis 1914 415
10. **Nothung.** Der Erste Weltkrieg und der junge Hitler 467
11. **Ring der Macht.** Die Revolution und Russland 503
12. **Der Fliegende Holländer.** *Ulysses, The Waste Land, The Waves* 547
13. **Siegfrieds Tod.** Thomas Mann und die Nationalsozialisten 597
14. **Walkürenritt.** Wagner im Film: Von **The Birth of a Nation bis Apocalypse Now** 655
15. **Die Wunde.** Wagnerismus nach 1945 707

Nachwort 761

**Chronologie Wagners Leben** 767

**Anmerkungen** 771

**Danksagung** 877  
**Personenregister** 883  
**Bildnachweis** 897  
**Über den Autor** 907



# Vorspiel: Der Tod in Venedig

Traulich und treu  
ist's nur in der Tiefe:  
falsch und feig  
ist was dort oben sich freut!

Am Ende des *Rheingold*, dem ersten Teil von Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen*, betreten die Götter den neuerbauten Palast Walhall unter dem Klagegesang der Rheintöchter, die wissen, dass Walhall auf einem korrupten Fundament ruht. Das Gold, mit dem für seine strahlende Pracht bezahlt wurde, gehört in die Tiefe des Flusses.

Am Abend des 12. Februar 1883, drei Jahrzehnte nach der Vollendung von *Rheingold* und sieben Jahre nach der ersten Gesamtauführung des *Rings*, spielte Wagner die Klage der Rheintöchter auf dem Klavier. Als er zu Bett ging, bemerkte er: «Ich bin ihnen gut, diesen untergeordneten Wesen der Tiefe, diese[n] sehnsüchtigen».

Wagner war 69 Jahre alt und bei schlechter Gesundheit. Seit September 1882 wohnte er mit seiner Familie in einem Seitenflügel des Palazzo Vendramin-Calergi am Canal Grande in Venedig. In seiner «blauen Grotte», einem mit buntem Satin und weißer Spitze geschmückten Raum, schrieb er an einem Aufsatz mit dem Titel «Über das Weibliche im Menschlichen». Danach wollte er damit anfangen, Symphonien zu komponieren.

Am nächsten Tag arbeitete Wagner im rosafarbenen Morgenrock weiter an dem Aufsatz. Am Rand einer leeren Seite vermerkte er: »Gleichwohl geht der Prozeß der Emanzipation des Weibes nur unter ekstatischen Zu-

ckungen vor sich. Liebe – Tragik». Cosima Wagner, die zweite Frau des Komponisten, spielte im Nebenzimmer auf dem Klavier das Schubertlied «Lob der Tränen», in einer Bearbeitung ihres Vaters Franz Liszt.

Kurz nach zwei Uhr schrie Wagner auf und verlangte nach Cosima und seinem Arzt Friedrich Keppler. Er wand sich vor Schmerzen und fasste sich an die Brust. Ein Hausmädchen und ein Diener trugen ihn zu einem Sofa an einem Fenster mit Blick auf den Kanal. Als der Diener versuchte, ihm den Rock auszuziehen, fiel etwas auf den Boden, und Wagner sprach seine angeblich letzten Worte: «Meine Uhr!» Gegen drei Uhr nachmittags kam Dr. Keppler und stellte den Tod des Meisters fest. Der Zauberer von Bayreuth, der Schöpfer des *Rings*, von *Tristan und Isolde* und *Parsifal*, der Mann, der nach Friedrich Nietzsche «einem vulkanischen Ausbruche des gesammten ungetheilten Kunstvermögens der Natur selber» glich, den Thomas Mann «wahrscheinlich das größte Talent aller Kunstgeschichte» genannt hatte, war tot.

Am späten Nachmittag hatte sich eine Menschenmenge am Straßeneingang des Palazzo Vendramin versammelt. Dr. Keppler trat vor die Tür und sagte: «Richard Wagner starb vor einer Stunde an einem Herzinfarkt». Man hörte: «Richard Wagner, tot, tot». Die Nachricht verbreitete sich rasch in der regennassen Stadt: «*Riccardo Wagner il famoso tedesco, Riccardo Wagner il gran Maestro del Vendramin è morto!*» John W. Barker zitiert in seinem Buch *Wagner and Venice* den ersten Nachruf, der am nächsten Morgen in der Zeitung *La Venezia* erschien:

Gestern verstarb in unserer Stadt das musikalische Genie Deutschlands.

Der Komponist des *Lohengrin* weilte einige Monate mit seiner Gattin und seinen reizenden Kindern bei uns in

der Hoffnung, dass die milde Luft unseres Himmels seine Gesundheit wiederherstellen würde, die seit einiger Zeit angegriffen war (...)

Gestern Abend gingen wir zum Palazzo Vendramin-Calergi, um Neues zu erfahren.

- Riccardo Wagner ist tot - hörte man dort - und seine Witwe kniete neben dem Leichnam, außer sich vor Schmerz. Sie konnte nicht glauben, dass ihr geliebter Gefährte in die ewige Ruhe eingegangen war!

Wie viele Erinnerungen drängen sich auf - welch kühne Kämpfe hat er ausgestanden, welch grandiose Siege hat er erzielt - die Kunst, die er schuf - die erbitterten Feinde - die fanatischen Anhänger, die ihn wie einen Gott verehrten - die gekrönten Könige, die vor ihm knieten! Nie mehr - ein Leichnam!

Aber aus ihm spricht eine Stimme, die nicht sterben wird - die mit der Zeit vielleicht stärker wird, geachteter, geliebter.

In den folgenden vierundzwanzig Stunden wurden angeblich fünftausend Telegramme aus Venedig verschickt. Die Nachricht verbreitete sich bis nach Dunedin in Neuseeland, wo Fergus Hume ein Sonett verfasste, das Wagners «*Æschylean Music*» feierte.

Umfangreiche Nachrufe befassten sich mit dem ereignisreichen Leben des Komponisten: die bürgerliche Herkunft; die frühen Kämpfe an den verschiedensten Orten; sein gescheiterter erster Versuch, Paris zu erobern; seine Jahre als progressiver Operndirektor in Dresden; sein Engagement in der Revolution von 1848/49; das Schweizer Exil; über ein Vierteljahrhundert die immer wieder unterbrochene Arbeit am *Ring*; sein turbulentes Privatleben mit zwei Ehen und endlosen finanziellen Krisen, die wundersame Rettung durch König Ludwig II. von Bayern; der Bau des Festspielhauses in Bayreuth;

dort die Uraufführung des *Rings* im Jahr 1876 im Beisein von zwei Kaisern und zwei Königen; und schließlich 1882 der mystische Abschied mit *Parsifal*. «Das Leben Richard Wagners zeigt auf bemerkenswerte Weise, wie durch andauernde Bemühung die Inspiration des Genies zur Vollendung gebracht werden kann», schrieb die *New York Times*. Die abstoßenderen Charakterzüge Wagners wurden in der Regel nicht erwähnt. Im Nachruf der *New York Daily Tribune* fand sich auf einer eng bedruckten Seite nur ein einziger Satz zu seinen böartigen Angriffen auf die Juden.

Radikale Wagnerianer hielten die üblichen Huldigungen für völlig unzureichend. Der amerikanische Heißsporn Benjamin Tucker schrieb in seiner Zeitschrift *Liberty*: «Keine Zeitung erwähnt im Nachruf für Richard Wagner, den bedeutendsten Komponisten, den die Welt je gesehen hat, die Tatsache, dass er Anarchist war. Aber das ist die Wahrheit. Lange Zeit war er Michail Bakunin eng verbunden und machte sich die Begeisterung des russischen Reformators für die Zerstörung der alten Ordnung und die Schaffung einer neuen zu eigen». Ähnlich äußerte sich Moncure Conway, ein Freigeist, Abolitionist und Pazifist aus dem amerikanischen Süden bei einem Gedenkgottesdienst in London: Durch Künstler wie Wagner sei «die alte Ordnung unwirklich geworden».

Andere Komponisten waren über Wagners Ableben entsetzt - unabhängig von ihrer Einstellung zu ihm. «*Wagner è morto!!!*», schrieb Giuseppe Verdi, Wagners italienischer Widerpart. «Als ich gestern die Nachrichten las, war ich erschüttert, das muss ich Ihnen sagen! Es steht außer Frage: Eine große Persönlichkeit ist von uns gegangen! Ein Name, der unauslöschliche Spuren in der Geschichte der Kunst hinterlässt!!!» Johannes Brahms, den man in Deutschland als bedeutendsten Gegenspie-

ler Wagners betrachtete, schickte zur Beerdigung einen großen Lorbeerkranz. Junge Schwärmer waren verzweifelt. Gustav Mahler lief weinend durch die Straßen und rief: «Der Meister ist tot!» Pietro Mascagni schloss sich mehrere Tage ein und komponierte in großer Eile die *Elegia per orchestra in morte di R. Wagner*. Liszt verewigte seinen Schwiegersohn mit einem eigentümlichen Klavierstück, *R. W. - Venezia*, das zwischen emphatischer Bestätigung der Durtonalität und Abschweifungen in harmonische Unbestimmtheit schwankt. Einige Monate später komponierte er ein düsteres, gespenstisches Stück mit dem Titel *Am Grab Richard Wagners*.

Es entstanden zahlreiche und oft schlechte Gedichte zu Wagners Gedächtnis. «*He hath ascended in the Magic Car*» (Er stieg empor im Zauberwagen), schrieb der amerikanische Pädagoge Henry Venable in «*Wagner Dead*». Herausragend ist Algernon Charles Swinburnes Elegie «*The Death of Richard Wagner*», mit Alliterationen, die an den bardischen Sprachstil des Komponisten erinnern:

Trauer auf Erden, wie wenn sich dunkle Stunden senken  
Herab vom Himmel, die Schwingen weit mit Plagen;  
Freud' und Hoffnung  
Schwinden, und keine Lippen tadeln oder mahnen, Trauer  
auf Erden.  
Die Seele, die uns sang Geburt und Tod,  
Dunkel und Licht, so oft zum Klang verschmolzen,  
Jetzt still, sie nimmt der ganzen Welt an Wert.

Der 38-jährige Nietzsche befand sich zu dieser Zeit in Rapallo, wo er den ersten Teil von *Also sprach Zarathustra* vollendete, in dem er den Tod aller Götter und die Ankunft des Übermenschen verkündete. Nietzsche sagte später, er habe sein Werk «in jener heiligen Stunde» beendet, «in der Richard Wagner in Venedig starb». Nach-

dem er am nächsten Tag die Zeitungen gelesen hatte, lag er mehrere Tage krank und wie betäubt im Bett. Nietzsches Schwager Bernhard Förster erreichte die Nachricht in Asunción in Paraguay, wo er eine arische Kolonie errichten wollte. Förster trauerte um Wagners Eingang ins «Nirwana», ohne zu wissen, dass der Komponist einige Tage vor seinem Tod Zweifel an dem Projekt in Paraguay geäußert hatte.

Auf beiden Seiten des Atlantiks fanden Gedächtniskonzerte statt. «Die ganze Welt war da», sagte Mary Gladstone, die Tochter William Gladstones, über ein Wagnerkonzert im Londoner Crystal Palace. Vier Tage nach Wagners Tod änderte das Boston Symphony Orchestra das Programm und veranstaltete eine «Wagnernacht». Vier Institutionen in New York – die New York Academy of Music, die Philharmonic Society, die Brooklyn Philharmonic Society und die New York Chorus Society – zollten dem Komponisten Tribut, wie auch die Pariser Orchester Colonne, Pasdeloup und Lamoureux. Doch die außergewöhnlichste Ehrung fand am 19. April 1883 passenderweise in Venedig statt. Vor dem Palazzo Vendramin spielte unter der Leitung von Anton Seidl ein Orchester in den *bisnone*, den prunkvollen Zeremonienbooten Venedigs, mit Hunderten von Zuhörern in Gondeln. Siegfrieds Trauermarsch, das instrumentale Grabdenkmal aus der *Götterdämmerung*, erklang auf dem Canal Grande.

Die amerikanische Essayistin Sarah Butler Wister besuchte ein Gedenkkonzert in Paris. Ihr Interesse war vermutlich durch ihren musikinteressierten Sohn Owen geweckt worden, dem späteren Autor des Westernklassikers *The Virginian (Der Virginier)*. Im darauffolgenden Jahr veröffentlichte Wister einen anschaulichen Bericht im *Atlantic Monthly*, in dem sie nicht nur über die Bewunderung der progressiven Konzertteilnehmer,

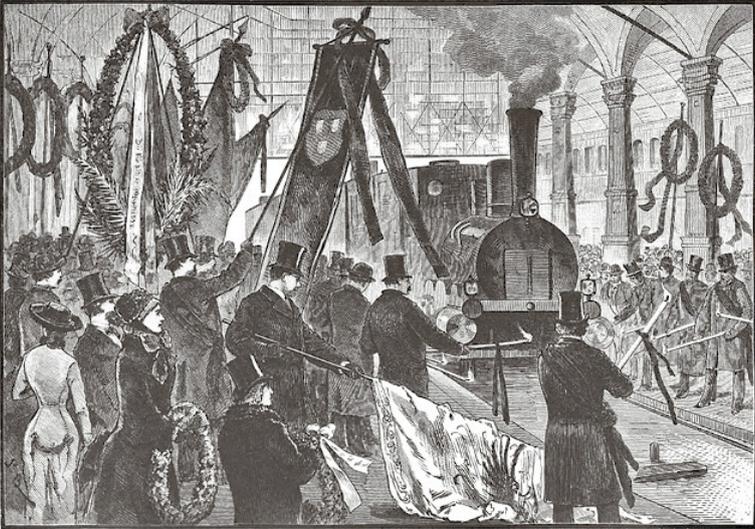
sondern auch über den Hass der konservativen Patrioten schrieb, die Wagners chauvinistische Hetze während des Deutsch-Französischen Kriegs von 1870/71 nicht vergessen hatten:

Die Musik hatte uns lebend verschlungen, wie in einem Strudel. Das erregbare Publikum war zur Raserei gebracht, was nicht nur musikalische Gründe hatte. Einige Zuhörer hegten echte Antipathie gegen den Komponisten, andere gegen ihn als Deutschen, und diese Vorurteile kämpften heftig gegen die überwältigende Macht der Musik und die verzückte Begeisterung bei der Mehrzahl der Besucher. Die Großartigkeit des Tannhäuser, der Reiz des Chors der Spinnerinnen im Fliegenden Holländer, der Ernst und die Faszination des Vorspiels zum Parsifal hielten die Abtrünnigen im Zaum bis zu dem wilden Galopp der Walküren. Die strengen Töchter Odins ritten auf dem Wirbelsturm über dem Schlachtenlärm und rissen die Sterblichen mit sich in ihrem atemlosen Lauf. Dann brach ein anderer Sturm aus – mit Zischen, Johlen, Stampfen, schrillum Pfeifen, Rufen, Geschrei und Gegengeschrei: «Das ist keine Musik!» «Bravo! Bravo! Bravissimo!» «Wenn die Deutschen das hören wollen, sollen sie es daheim hören!» «Bis! Bis!» (Nochmal, nochmal.) «Es reicht!» «Superb! Großartig!» «Aufhören!» «Raus mit den Raben!» (für die Männer mit den Trillerpfeifen.) «Nieder mit den Zirkusreiterinnen!»

In den deutschsprachigen Ländern waren die Nachrufe leidenschaftlich und oft politisch motiviert. Junge pan-germanische Österreicher, die sich für die Vereinigung dieser Länder unter einer Flagge einsetzten, fühlten emotionale Verbundenheit mit Wagner. Wie der Schriftsteller Hermann Bahr berichtete, erklärten sich junge Wiener zu Wagnerianern, ohne einen einzigen Takt sei-

ner Musik gehört zu haben. Einer von Bahrs Freunden hatte einst drei Tage vor einem Bahnhof ausgeharrt, in dem irrümlichen Glauben an die Ankunft des Meisters.

Am 5. März veranstaltete die deutsche Studentenvereinigung in Wien einen Festakt zu Ehren Wagners im Sophiensaal, in dem früher die Strauß-Dynastie Tanzabende mit Wiener Walzern abgehalten hatte. Unter mehreren tausend Teilnehmern nahm im Verlauf des Abends die pangermanische Rhetorik zu, man hörte antisemitische Verunglimpfungen. Bahr, der damals zur Burschenschaft Albia gehörte, hielt eine feurige Rede. Als Höhepunkt verwendete er eine Metapher aus *Parsifal*, er verglich Deutschland mit Wagners keuschem Helden und Österreich mit der verstoßenen Kundry: «Es [Deutschland] möge sich doch endlich erbarmen und der schwer büßenden Kundry nicht länger vergessen, die jenseits der Grenzen noch immer sehnsüchtig des Erlösers harrt!» Dieser Satz verursachte einen Aufruhr, die Studenten sangen «Die Wacht am Rhein» und das Deutschlandlied. Die Polizei musste einschreiten. Jahrzehnte später erinnerte sich Bahr, dass Georg von Schönerer, der prodeutsche und antijüdische Volksverhetzer, einen Knüppel geschwungen und vor Zorn gegefert hatte.



Die Ankunft von Wagners Sarg in München

Der Vorfall veranlasste einen jüdischen Alumnus der Albia, die Burschenschaft unter Protest zu verlassen. Er war besorgt, weil die Wagner-Gedenkfeier zu einer antisemitischen Demonstration geworden war. Er schrieb: «Es fällt mir nicht ein, hier gegen diese rückschrittliche Mode des Tages zu polemisieren; ich will nur beiläufig erwähnen, dass ich vom Standpunkte der Freiheitsliebe selbst als Nichtjude eine Bewegung verurtheilen müsste, der sich allem Anscheine nach auch meine Burschenschaft angeschlossen hat. Allem Anscheine nach; denn wenn man gegen Vorgänge solcher Art nicht vernehmlich protestirt, so haftet man solidarisch mit. Qui tacet, consentire videtur! [Wer schweigt, stimmt zu!]». Der Autor war Theodor Herzl, der zukünftige Architekt des zionistischen Staats. Auch er fühlte sich zu Wagner hingezogen, der Antisemitismus des Komponisten schreckte ihn nicht. Während er 1895 in Paris am *Judenstaat* schrieb, besuchte er häufig Vorstellungen von *Tannhäu-*

ser, Wagners Geschichte eines Wanderers auf der Suche nach Erlösung. Herzl erinnerte sich später: «Nur an den Abenden, wo keine Oper aufgeführt wurde, fühlte ich Zweifel an der Richtigkeit meiner Gedanken».

Während sich die Nachricht von Wagners Tod verbreitete, wurden seine sterblichen Überreste nach Bayreuth überführt, der fränkischen Stadt, die er für seine Festspiele und als Wohnsitz gewählt hatte. Der Sarg wurde auf dem Wasser vom Palazzo Vendramin zum Bahnhof von Venedig gebracht, danach mit der Eisenbahn über Österreich nach Deutschland, am 17. Februar erreichte er Bayreuth. Für die Kränze benötigte man drei weitere Waggons. Siebenundzwanzig Feuerwehrmänner hielten über Nacht am Bahnhof Wache. Das Begräbnis begann am folgenden Tag um vier Uhr, ein Militärorchester spielte Siegfrieds Trauermusik. Nach den Grabreden zog eine lange Prozession durch die Stadt zu der Villa, die Wagner Wahnfried genannt hatte. Der Verstorbene wurde im Park hinter dem Haus bestattet, neben dem Grab seines Liebeshunds, dem Neufundländer Russ.

Die Zeitung *La Venezia* hatte nicht übertrieben, wenn sie schrieb, dass Cosima Wagner «außer sich vor Schmerz» war. Nachdem die Trauergäste abgereist waren, stieg die Meisterin, wie sie von da an genannt wurde, in das Grab und legte sich neben den Sarg. Sie hatte sich von ihren Töchtern die Haare abschneiden lassen, ihre Locken wurden in einem Samtkissen auf die Brust des Toten gelegt. Sie schien mit ihm sterben zu wollen. Siegfried, ihr dreizehnjähriger Sohn, konnte sie schließlich überreden, ins Haus zurückzukommen. Sie lebte bis 1930 und machte Bayreuth zum Kulturdenkmal.

Wagners Ruhestätte wurde ein Ort der Verehrung. Ein Sonettmacher schrieb von einer «verwundert' Schar / von müß'gen Pilgern, die verzaubert war». John

Philip Sousa, der amerikanische König der Marschmusik, konnte die Haushälterin von Wahnfried nur mit Mühe überreden, ihn in Abwesenheit von Cosima einzulassen. Viele Besucher wollten ein Andenken. Die Bostoner Kunstmäzenin Isabella Stewart Gardner nahm ein Blatt von dem Efeu über dem Grab und bewahrte es in ihrem Sammelalbum auf. Auch die Komponisten Anton Bruckner und Emmanuel Chabrier nahmen Efeu mit. Chabrier verwahrte seinen Wagner-Efeu in einem Schaukasten. Reverend Hugh Haweis, der Autor des erfolgreichen Traktats *Music and Morals*, brach einen Tannenzweig ab, der über dem Grab hing. Eine Romanfigur in Upton Sinclairs *King Midas* nimmt einen Kieselstein mit nach Hause.

Einige Pilger waren weniger sentimental. Der afro-amerikanische Schriftsteller und Bürgerrechtsaktivist W. E. B. Du Bois ging zweimal täglich am Grab vorbei, als er 1936 die Festspiele besuchte. Obwohl Du Bois das rassistische Vermächtnis des Komponisten kannte, schrieb er: «Die Musikdramen Wagners erzählen von menschlichem Leben wie er es lebte und niemand, sei er weiß oder schwarz, kann es sich leisten, sie nicht zu kennen, wenn er etwas über das Leben erfahren will». Als Leonard Bernstein am Grab stand, scherzte er, die Grabplatte sei groß genug, um darauf zu tanzen. Zweifellos dachte Bernstein dabei nicht nur an Wagner, sondern auch an Adolf Hitler, der bei seinem ersten Besuch im Jahr 1923 lange allein am Grab stand.

In der Villa Wahnfried ist heute das Richard Wagner Museum untergebracht. Das venezianische Sterbesofa kann im oberen Stockwerk besichtigt werden. Der Palazzo Vendramin ist jetzt das Casinò di Venezia, unter dem Motto «unbegrenzte Emotionen» kann man dort Poker, Blackjack und Roulette spielen. Am Canal Grande gibt es eine Gedenktafel, für die der Schriftsteller und Politiker

Gabriele d'Annunzio 1910 einen angemessen enigmatischen Text verfasste:

In diesem Palast  
hören die Seelen  
den letzten Atem Richard Wagners  
unablässig wie die Flut  
die den Marmor umspült.



Wagners Grab in Wahnfried

Die unzähligen Trauerfeiern des Jahres 1883 zeigten, welchen ungeheuren Schatten Wagner auf die Welt geworfen hatte. Außergewöhnlich ist allerdings, dass dieser Schatten nach seinem Tod noch größer wurde. Der chaotische posthume Kult, den wir unter dem Namen Wagnerismus kennen, war keineswegs ausschließlich oder auch nur überwiegend ein musikalisches Phänomen. Er fand unter allen Künsten Verbreitung – Poesie,

Erzählliteratur, Malerei, Theater, Tanz, Architektur und Film. Er beeinflusste auch die Politik. Sowohl für die russischen Bolschewiki als auch für die deutschen Nationalsozialisten war Wagners Musik die Begleitmusik zu ihrem Versuch, die Menschheit neu zu formen. Der Komponist wurde zum kulturellen und politischen Unterbewusstsein der Moderne – ein ästhetisches Kriegsgebiet, in dem die westliche Welt mit ihren krassen Widersprüchen kämpfte, mit ihrer Sehnsucht nach Schöpfung und Zerstörung, mit ihrem Hang zu Schönheit und Gewalt. Wagner hat maßgeblich das bürgerliche Jahrhundert geprägt, von der Blütezeit um 1900 bis zum verhängnisvollen Niedergang.

Er wurde vor allem deshalb zum Leviathan des Fin de Siècle, weil er nicht nur Komponist gewesen war. Als eigenwilliger und fähiger Dramatiker schrieb er die Texte für alle seine Opern, er verband spektakuläre Handlungssequenzen mit komplexen psychologischen Studien. Er war ein produktiver – allzu produktiver – Essayist und Polemiker, dessen Begriffsrepertoire – Gesamtkunstwerk, Leitmotiv, «unendliche Melodie», «Kunstwerk der Zukunft» – den intellektuellen Diskurs über mehrere Jahrzehnte prägte. Er war der Theaterdirektor und -theoretiker, der für die moderne Bühne eine neue Form fand. Die Aufführungen in seinem Festspielhaus nahmen das Kino vorweg und beschworen im Dunkel alte Sagen herauf. Schließlich dilettierte er auch auf verhängnisvolle Weise in der Politik und half damit, eine pseudowissenschaftliche Form des Antisemitismus zu verbreiten. Die Summe all dieser Aktivitäten lässt sich ermitteln. «Das Wesen der Wirklichkeit» liegt in «unendlicher *Vielheit*», schrieb Wagner 1854. «Nur was Wechsel hat, ist wirklich».

Als der Begriff «Wagnerianer» zum ersten Mal aufkam, hatte er einen ironischen Beigeschmack. In Chem-

nitz schrieb 1847 ein Kritiker vom «Triumph der Wagnerianer, von denen wir hier mehrere Prachtexemplare zu besitzen das Glück haben». Zuerst bedeutete das Wort Anhänger oder Bewunderer. Später kennzeichnete es eine künstlerische Qualität, eine ästhetische Richtung, ein kulturelles Symptom. In seiner polemischen Schrift «Entartung» schrieb der Sozialkritiker Max Nordau über den Wagnerismus: «Von allen Verirrungen der Gegenwart ist die Wagnererei, wie die verbreitetste, so die wichtigste». Schließlich wurde wagnerianisch gleichbedeutend mit «grandios», «bombastisch», «überwältigend» oder einfach «sehr lang». Vieles wurde als «wagnerianisch» bezeichnet: der Kultfilm «Fight Club», das Geräusch von brechendem Eis, die All-Ireland Gaelic Football Championship von 1956, der Streit zwischen Boeing und der EADS um ein Geschäft mit Tankflugzeugen im Umfang von 35 Milliarden Dollar, die Portionsgrößen von Wurst und Schnitzel in der deutschsprachigen Schweiz, das Röhren eines Lamborghini V10, und sogar der Monsun in Mumbai. Ähnliche Listen ließen sich für «Leitmotiv» und «Gesamtkunstwerk» erstellen. Die Allgegenwart dieser Begriffe, wie unzutreffend sie auch angewendet werden, zeugt von Wagners bleibendem Einfluss.

Selbst wenn der Begriff Wagnerismus enger gefasst wird, hat er viele Facetten. Im vorliegenden Werk kann er bedeuten: eine moderne Kunstform auf der Grundlage von Mythen nach dem Beispiel Wagners. Er kann bedeuten: die Nachahmung von Aspekten der musikalischen und poetischen Sprache Wagners. Er kann bedeuten: die Verschmelzung von Gattungen auf dem Weg zum Gesamtkunstwerk. Er kann eine Gestalt annehmen, die ich mit dem Begriff *Wagner Scenes* bezeichne – Szenen in Romanen, Gemälden oder Filmen, in denen seine Musik gespielt oder besprochen wird oder im Hintergrund

zu hören ist, häufig bei einer Verführung. Obwohl Wagner sich mit dem deutschen Nationalismus identifizierte, verbrachte er einen Großteil seines Lebens als europäischer Nomade, und seine Wirkung war international. Für die Zeit um 1900 lässt sich der Komponist mit einem riesigen Himmelskörper mit großer Masse vergleichen, der einige Gestirne in eine Umlaufbahn zwingt, während er andere nur wenig von ihrer eigenständigen Bahn ablenkt. Kämpferische Apostasie kann auch invertierter Wagnerismus sein, wie am Beispiel Nietzsches zum ersten Mal klar wurde. Bei den Neuerern des frühen 20. Jahrhunderts war der Agon – der Wettstreit – mit Wagner so weit verbreitet, dass er fast schon zum Markenzeichen wurde.

Dies ist ein Buch über den Einfluss eines Musikers auf Nicht-Musiker – Resonanz und Nachklang einer Kunstform in anderen Bereichen. Wagners Wirkung auf die Musik war gewaltig, doch sie war nicht größer als die von Monteverdi, Bach oder Beethoven. Aber seine Wirkung auf andere Kunstformen war beispiellos und ist seither nicht wieder erreicht worden, auch nicht im Bereich der populären Kunst. Die größte Faszination übte er auf Vertreter der «stummen Künste» aus – auf Romanschriftsteller, Dichter und Maler, die ihn um die kollektiven Gefühlsausbrüche beneideten, die er im Klang entfesseln konnte.

Dialoge zwischen den Gattungen sind nicht immer überzeugend oder kohärent. Der Bühnenvisionär Adolphe Appia schrieb: «Eine Art von Überwanderung der Wagnerschen Idee in ganz anders gartete Werke steht im Widerspruch mit der Idee selbst». In gewisser Weise ist das vorliegende Buch die Geschichte missglückter Analogien. Der Wagnerismus ist reich an fehlerhaften Auslegungen, und die allgegenwärtigen Gesamt- und Leit-Wörter führen seit langem ein Eigenleben. (Wag-

ner verwendete den Begriff «Gesamtkunstwerk» mehrmals im Jahr 1849 und ließ ihn dann mit den Worten fallen: «Genug davon!») Aber Fehldeutungen können ihrerseits auch schöpferisches Potenzial bergen, wie Harold Bloom in *The Anxiety of Influence (Einflußangst)* gezeigt hat. Ein angeblich tyrannischer Künstler wird für den Zuschauer völlig überraschend zu einer leeren Projektionsfläche. Charles Baudelaire schrieb dem Komponisten: «Sie erinnern mich an mein jüngeres Selbst». Nietzsche sagte später über seinen jugendlichen Überschwang: «an allen psychologisch entscheidenden Stellen ist nur von mir die Rede».

Entscheidend für diese Erfahrungen ist, dass Wagner gleichermaßen Ambiguität und Gewissheit vermittelt. Was auch immer im Geist eines Menschen aufblitzt, wird durch die tiefe Bindung an die Musik verstärkt. Der Behemoth flüstert jedem ein anderes Geheimnis ins Ohr. Obwohl Wagner klare Vorstellungen von der Bedeutung seiner Werke hatte, waren diese Vorstellungen alles andere als unveränderlich, und Ambiguität war die notwendige Folge seiner dramatischen Methode, die letztlich aus der Manipulation von Mythen bestand. «Das Unvergleichliche des Mythos ist, dass er jederzeit wahr und sein Inhalt bei dichtester Gedrängtheit für alle Zeiten unerschöpflich ist», schrieb er. Sein Schatz an entlehnten, abgewandelten und erfundenen Archetypen – der Seefahrer auf seinem Geisterschiff, der namenlose Retter, der verwünschte Ring, das Schwert im Baum, das neugeschmiedete Schwert, der Jüngling mit erstaunlichen Kräften und vieles mehr –, das ist sein unvergängliches Erbe.

In den ersten Kapiteln dieses Buchs findet sich eine Vielzahl von Mythologien: Nietzsches Vorstellung vom «Übermenschen», die poetischen Mysterien der Pariser Symbolisten, die pseudomittelalterlichen Phantasien

der Präraffaeliten oder Thomas Manns Erzählungen vom Verfall der Bourgeoisie. Die Wagnermanie gewinnt nicht nur in den Opernhäusern an Dynamik, sondern auch in okkulten Schreien und anarchistischen Zellen. Das zweite Drittel befasst sich mit Themen wie Rasse, Gender und Sexualität. Wir durchstreifen die wagnerianischen Prärien Willa Cathers und untersuchen die vielfältigen Reaktionen von Schriftstellern der Moderne wie James Joyce, Marcel Proust, T. S. Eliot und Virginia Woolf. Im letzten Abschnitt durchqueren wir die *bloodlands* des zwanzigsten Jahrhunderts und tauchen ein in die Traumwelten von Hollywood, von *The Birth of a Nation (Die Geburt einer Nation)* bis *Apocalypse Now*. Einige der aufgeführten Künstler waren mit dem Werk Wagners vertraut, andere kannten es nur flüchtig. Entscheidend ist, dass es über mehrere Generationen hinweg allgegenwärtig war. Der Historiker Nicholas Vazsonyi schreibt: «Es gibt keinen Weg in das 20. Jahrhundert – im Guten wie im Bösen –, der an Wagner vorbeiführt».

Die Version der Nationalsozialisten ist die bekannteste Ausprägung des Wagnerismus. «Der Begriff <protofaschistisch> wurde praktisch für Wagner geprägt», sagt der Philosoph Alain Badiou. Dieser Zusammenhang ist kein Zufall. Der Fokus auf «Hitlers Wagner» in den vergangenen Jahrzehnten war ein notwendiges Korrektiv zu dem langen Schweigen der Wagnerianer, sei es aus nachklingenden NS-Sympathien oder nur weil man das Thema vermeiden wollte. Trotz ihrer inneren Widersprüche war die Weltanschauung des Komponisten die Keimzelle der NS-Ideologie. Das Wagner-Hitler-Narrativ hat aber auch Schwächen. Es birgt die Gefahr dessen, was der Literaturwissenschaftler Michael André Bernstein als *backshadowing* bezeichnet hat – die Angewohnheit, die deutsche Geschichte als unumkehrbaren Marsch in den Abgrund zu betrachten. Über die Literatur des Ho-

locaust schreibt Bernstein: «Wir versuchen eine historische Katastrophe zu erklären, indem wir sie - nach einem streng teleologischen Muster - als den Höhepunkt eines bitteren Weges zu einem unvermeidbaren Ende betrachten». Die Gefahr der ständigen Koppelung von Wagner mit Hitler liegt darin, dass sie dem «Führer» einen späten kulturellen Sieg verschafft - den Alleinanspruch auf den Komponisten, den er liebte. Schon 1943 fragte der linksintellektuelle Theaterkritiker Eric Bentley: «Hat Hitler immer recht bei Wagner?»

Wie immer die Einschätzung Wagners als «Proto-Nazi» zu bewerten ist - sein Nachruhm hat eine tragische Komponente. Ein Künstler, der wie Aischylos oder Shakespeare universelle Anerkennung in greifbarer Nähe hatte, wurde erfolgreich auf eine kulturelle Abscheulichkeit reduziert - auf die Begleitmusik des Genozids. Und doch überlebte der Wagnerismus Hitlers Liebe. In der Nachkriegszeit brachten radikale Regisseure neue Interpretationen von Wagners Opern auf die Bühne. Fantasy-Epen wie *The Lord of the Rings*, *Star Wars* und *Game of Thrones* verwendeten bewusst oder unbewusst Wagners mythische Kunstgriffe. Die Mystik des *Parsifal* durchzieht die letzten Romane von Philip K. Dick. Musikwissenschaftler und Historiker haben halbvergessene Bewertungen des Komponisten ausgegraben, und dieser alternative Wagnerismus ist das Herzstück des vorliegenden Buchs: der Sozialist Wagner, der Feminist Wagner, der schwule Wagner, der schwarze Wagner, der theosophische Wagner, der Satanist Wagner, der Dadaist Wagner, der Science-Fiction-Wagner, *Wagnerismus*, *Wagnerismo* und *Wagnérisme*. Ich kenne die Grenzen meiner fachlichen und sprachlichen Kompetenz. Nietzsche bezeichnete Wagner als Dilettanten, aber sein Erbe ist so vielfältig, dass jeder, der sich damit auseinandersetzt, zwangsläufig zum Dilettanten wird. Dieses Buch

zu schreiben, war die größte intellektuelle Bereicherung meines Lebens.

Man muss den Menschen Wagner oder seine Musik nicht lieben, um das atemberaubende Ausmaß seiner Leistung zu erkennen. Auch Menschen, die ihn ihr ganzes Leben bewundert haben, sind manchmal von ihm entnervt oder abgestoßen. Wie George Bernard Shaw in seiner bekannten Abhandlung *The Perfect Wagnerite* (*Ein Wagner-Brevier*) schreibt: «Ein echter Wagnerianer zu sein, bedeutet (...) nicht, Wagner gegenüber wie ein Hund seinem Herrn nur treu ergeben zu sein». Man kann die Gefühle von Stéphane Mallarmé teilen, der von «le dieu Richard Wagner» sprach, und dennoch auch W. H. Audens Charakterisierung als «absolute shit» akzeptieren. Wagners Vielseitigkeit, seine grenzenlose Fähigkeit, Menschen zu erzürnen und zu verwirren, ist Teil seiner Attraktion. Die meisten Reaktionen von Künstlern auf sein Werk hätten ihn verblüfft, ganz zu schweigen von den modernen Operaufführungen. Vor allem aber hätte er über das Fortleben seiner Musik in einer fremden Welt gestaunt. Cosima Wagner schrieb in ihrem Tagebuch: «Er glaubt, daß nach seinem Tode sie seine Werke gänzlich sekretieren werden und er nur wie ein Phantom im Gedächtnisse der Menschheit leben wird». In dieser Hinsicht, wie auch in vielen anderen, irrte er sich gewaltig.

[...]