

Das Bildliche und das Unbildliche.
Nietzsche, Wagner und das Musikdrama
Matthias Schmidt, Arne Stollberg (Hg.)

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

**Das Bildliche und das Unbildliche.
Nietzsche, Wagner
und das Musikdrama**

Matthias Schmidt, Arne Stollberg (Hg.)

Schutzumschlag: 2010 Jill Ruskamp, Nebraska, Vereinigte Staaten von Amerika.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn

(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn).

Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch.

Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds und des Fonds zur Förderung der Geisteswissenschaften der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel.

Lektorat: Stephan E. Hauser, Basel

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Layout und Satz: Mark Schönbächler, Morphose, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5993-0

Inhalt

9 Vorwort

Matthias Schmidt

- 13 **Das Loch in der Tapete. Hörbarkeit und Sichtbarkeit bei Wagner und Nietzsche**

Andreas Dorschel

- 29 **In den Strudeln der Einbildungskraft. Philosophische Imagination bei Fichte, Schiller und Nietzsche**

Karol Berger

- 43 **Must one be silent about that whereof one cannot speak? Remarks on the first scene of *Die Walküre***

Arne Stollberg

- 59 **»Der widerwärtige Anblick des Sängers«. Nietzsches und Wagners Traum-Theater**

Tobias Janz

- 79 ***Parsifal* und die Transzendenz der Kunst**

Nicola Gess

- 95 **»Geistersehen« in der »Schallwelt«. Anti-Theatralität und Meta-Theater in Wagners Schriften und im *Parsifal***

Federico Celestini

117 **Nietzsches Ästhetik der Intermedialität**

Silvan Moosmüller

131 **»Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen«. Friedrich Nietzsche, Gustav Mahler und der schöpferische Tanz des Dirigenten. Eine phänomenologische Skizze**

Andrea Gott dang

147 **Wagner, Nietzsche und – Böcklin. Ein »Stimmungsbild« der Böcklin-Rezeption um 1900**

167 **Autorinnen und Autoren**

168 **Siglenverzeichnis**

Vorwort

Matthias Schmidt und Arne Stollberg

Friedrich Nietzsche war 24 Jahre alt, als er Richard Wagner im Leipziger Heim von dessen Schwager Hermann Brockhaus kennenlernte. Die hier angebahnte Freundschaft, in deren Verlauf sich Nietzsche vom leidenschaftlichen Kunder zum schärfsten Kritiker Wagners wandelte, war menschlich ebenso verwickelt wie kulturgeschichtlich folgenswer. Knappe acht Jahre währte der persönliche Kontakt – die Nachwirkungen der Begegnung des Philosophen mit dem Künstler reichten aber erheblich weiter. Die unwiderstehliche Anziehungskraft der beiden Denker aufeinander lässt allein schon der imaginäre Dialog zwischen Nietzsches Erstlingsschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 (inklusive ihrer Vorstudien) und Wagners *Beethoven*-Aufsatz von 1870 erahnen, in denen auf je eigene Weise die Erfahrung der Kompositionen jener Zeit, insbesondere des *Tristan* und der *Meistersinger*, ihren Niederschlag fand.

Griechisches Theater und Wagner’sches Musikdrama werden in Nietzsches Tragodienbuch ausdrücklich ineinander gespiegelt. Und eine der Pointen dieses Denkmaleus ist die mediale Zuordnung, die Nietzsche in Bezug auf die konkreten Künste vornimmt: Der »apollinischen« Kunst des Bildners steht die »dionysische«, unbildliche Kunst der Musik gegenüber. Die dichotomischen Begriffe des Bildlichen und des Unbildlichen treten dabei in engster Verbindung auf. Denn für Wagner und Nietzsche bringt die Musik – nach der Auffassung Arthur Schopenhauers – das Wesen der Dinge zum Ausdruck, während sich die Malerei in bloßer Abbildlichkeit erschöpft. Zugleich aber ist auch die Musik an die Welt der Erscheinungen gebunden und auf sie angewiesen, um sich überhaupt wahrnehmbar machen zu können. Das

Verhältnis zwischen dem nach innen gewandten und dem äußeren Bewusstsein, bei Wagner und Nietzsche metaphorisch als Opposition von Bild und Musik, Tag und Nacht, Wirklichkeit und Traum oder Licht und Schall gegenwärtig, bildet den Ausgangspunkt einer weitverzweigten Konfiguration ästhetischer Positionierungen, die noch in der Zeit um 1900 unter Malern und Komponisten erhebliche Wirkung entfaltet. Zwar ist Nietzsche überzeugt vom ontologischen Primat des Dionysos gegenüber Apoll, und Wagner betont etwa den Vorrang des Musikalischen vor dem Sprachlich-Bildlichen oder des Orchesters vor der Bühnenhandlung. Doch anders als bei Wagners Suche nach philosophischen Idealen sowie nach der Transzendenz nationaler oder christlicher Mythen steht für Nietzsche die Immanenz einer weitestmöglichen Realisierung des Lebens als Kunst im Mittelpunkt.

Der vorliegende Band unternimmt einerseits den Versuch, Nietzsches und Wagners Standpunkte in ihrer Entwicklung des Mit- und Gegeneinanders vor dem Hintergrund der Musikdramen Wagners sowie einige der daran geknüpften Rezeptionstränge historisch zu rekonstruieren, folgt aber andererseits auch dem Ziel, dies auf eine aktuelle Theorie und Praxis der Intermedialität von Bild und Klang beziehbar zu machen. Versammelt sind hier die Beiträge eines Symposions, das am 23. und 24. April 2013 an der Universität Basel als Veranstaltung von *eikones* – Nationaler Forschungsschwerpunkt Bildkritik in Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar stattfand. Neben den Herausgebern zeichnete Matteo Nanni für die Konzeption der Tagung verantwortlich, wofür ihm an dieser Stelle herzlich gedankt sei. Bereits in die Durchführung der Konferenz und nachfolgend weiter in die redaktionelle Betreuung des Bandes, von der ersten Texteinrichtung bis zur Erstellung von Notenbeispielen, waren – als Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Basel – Julia Beier, Florian Henri Besthorn, Alexandra Gronwald und Madita Knöpfle involviert. Ihnen gilt ein großes Dankeschön für die geleistete Arbeit, ebenso allen Personen, die an der Gestaltung und Endredaktion des Buches innerhalb der *eikones*-Publikationsreihe beteiligt waren, namentlich Stephan E. Hauser, Janina Müller und Mark Schönbächler.

Basel, im Frühjahr 2015

Das Loch in der Tapete. Hörbarkeit und Sichtbarkeit bei Wagner und Nietzsche

Matthias Schmidt

Wagner träumt

»R. schrie auf diese Nacht«, so heißt es im November 1881 in Cosima Wagners Tagebuch, »und teilte mir am Morgen mit, er habe wiederum geträumt, ich verließ ihn mit irgendeinem verwünschten Maler, keinem bekannten, nachdem in seiner Stube ein Bild herausgenommen worden war und ein Loch in die Tapete gemacht, worüber er nichts zu sagen gehabt. Er habe das Gefühl großer Ungezogenheit seinerseits dabei gehabt und habe es auch dazu gebracht, daß ich zurückkäme, um mich mit ihm zu erklären! Er wisse, was das heiße, er sollte aufwachen, und da nähme der Traum das Gräßlichste vor.«¹

Ein eigenartiger Wettstreit der Künste zwischen Komponist und Maler spielt sich im Alptraumbericht Wagners vor den Augen des Lesers ab. Es ist zugleich der Traum eines Musikers von einem gemalten Bild und einer – unbildlichen – Leerstelle (dem »Loch in der Tapete«). Und Wagners Reflexion über das »Aufwachen« macht den Traum zugleich zu einem solchen über das Träumen selbst – die Mitteilung Cosimas über den Schrei des Schlafenden verbürgt dabei die Wirklichkeit der Traumbilder in der Wachwelt. Ob es, wie Johanna Dombois vermutet hat, eine körperliche, »pathogen insomnische Disposition« Wagners war oder einfach die unwiderstehliche Anziehung eines »surrealistischen Tonus«,² der die Häufung phantasmagorischer Zustände und Traumdramaturgien in Wagners Werk begünstigte: Träume sind in seinen stets fließend inszenierten Übergangsdramaturgien zwischen Leben und Schaffen ein zentrales Ausdrucksmittel. Über 500 von ihnen erscheinen akribisch dokumentiert vor allem in Cosima Wagners Tagebüchern; noch nicht einmal mitgezählt sind dabei

diejenigen wiederkehrenden Träume wie der gerade mitgeteilte, auf dessen repetitive Qualitäten das »wiederum« im ersten Satz hindeutet.

Die Traumdeutungen, die Wagner mit der Selbstdarstellung seiner Innenwelt bei einer Intimitätssüchtigen Nachwelt hervorrief,³ haben freilich vor allem gelehrt, dass sich das Geträumte dem, der es erzählen will, ebenso entzieht wie dem, der dieses Erzählte aufzuschreiben versucht, oder gar dem, der das Aufgeschriebene lesen und interpretieren möchte. Es ist also ein Problem der Darstellung, welches die Lücken der Traumbeschreibung Cosima Wagners mit dem ominösen »Loch in der Tapete« in Kontakt bringt – und damit ins Thema des vorliegenden Textes führt. In Wagners obsessivem Öffentlichmachen seiner Träume ebenso wie beispielsweise in der nachdrücklichen Auseinandersetzung mit Arthur Schopenhauers Traumtheorie verrät sich eine Beschäftigung mit dem Träumen, von dessen »Möglichkeiten ohne Grenzen«⁴ sich der Komponist kaum zufällig Einblick in wesentliche Fragen der Musik versprach. Denn anhand der flüchtigen und introspektiven Qualitäten des Träumens, zugleich aber auch anhand der in Träumen auftretenden Relikte einer Wirklichkeit der Wachwelt, hat Wagner selbst das Verhältnis von ungegenständlichen Klängen und der gegenständlichen Bildwelt des Musikdramas zu erklären versucht.

Friedrich Nietzsche, Wagners »Erden-Feind« inmitten einer »Sternen-Freundschaft«,⁵ sein zunächst größter Kündler und später größter Kritiker, wurde nicht zuletzt durch Wagners (und Schopenhauers) entsprechende Einlassungen zur intensiveren Beschäftigung mit der Macht und Bedeutung von Träumen angeregt – und stellte hierbei zeitweise ebenfalls die Thematik von Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit beziehungsweise Hörbarkeit in den Mittelpunkt seines Denkens. Dieser Zusammenhang ist der Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen: Zunächst sollen Wagners Gedanken zum musikdramatischen Verhältnis von Hören und Sehen mit Hilfe seiner theoretischen Überlegungen zu Träumen nachvollziehbar gemacht werden. Im Mittelpunkt des Textes wird danach eine kursorische Betrachtung der Eingangsszene aus *Tristan und Isolde* stehen. Dabei sollen Nietzsches im Dialog mit Wagner entwickelte Ideen zur Musik und den Bild-Künsten zur Verdeutlichung, aber auch zur kritischen Befragung des Wagner'schen Denkens herangezogen werden.

Hören und Sehen

Eigentlich hätte Wagner keinen Grund gehabt zu fürchten, dass seine durchaus wählerische Gattin ausgerechnet mit einem Maler durchbrennt. Denn immerhin hatte er sich, nach seinen Phantasien zur Gleichberechtigung der Künste als Utopie einer künftigen Gesellschaftsordnung aus der unmittelbaren Nachrevolutionszeit um 1850, zunehmend davon überzeugt gezeigt, dass die Musik einen deutlichen Vorrang vor den anderen Künsten genießen müsse. Bei der Schärfung seiner Gedanken halfen ihm dabei zunächst Ideen Arthur Schopenhauers. Was bei Schopenhauer die Hierarchie der Künste zugunsten der Musik fundiert, ist die Feststellung, dass die Wirklichkeit ein Trugbild unserer Sinne sei, welches, so übernimmt es Wagner 1870 in seinem *Beethoven*-Aufsatz, von der Außenwelt und dem »Sehen« im »Scheine des Lichtes« ihren Ausgang nehme. Die Bildkünste bemühten sich zwar auch um eine

»Enttäuschung« der Trugwelt durch darstellerische Klarheit im Hinblick auf das »Erschauen der Ideen« und könnten so zu einem »höchst besonnenen Spiel mit diesem Scheine« genutzt werden.⁶ Doch einzig die Musik, die nach Schopenhauer vom »Wesen« der Dinge und nicht nur von ihren »Schatten« zu künden vermöge, könne ein »unmittelbare[s] Bewußtsein der Einheit unsres inneren Wesens mit dem der äußeren Welt« geben.⁷

Was sich solchermaßen im *Beethoven*-Aufsatz als Zusammenhang andeutet, wird wenig später systematisch in Friedrich Nietzsches Tragödienschrift entfaltet. Bekanntlich hat Nietzsche seinen 1872 veröffentlichten und Wagner gewidmeten Text in bewusst enger Bindung, aber auch in einer Art »geistigem Wettkampf«⁸ mit Wagner verfasst.⁹ Der von ihm mit interpretatorischen Freiheiten verhandelte Rückgriff auf die antike Tragödie erkennt in den plastischen Formen eine apollinische Täuschung, die den gestaltlosen Klang und seine dionysisch-rauschhafte Gewalt ordnend überlagere.¹⁰ Auch Nietzsche lässt dabei eine klare Hierarchie walten: Alle Bilder seien nur »gleichnissartige, aus der Musik geborne Vorstellungen« und nicht etwa »die nachgeahmten Gegenstände der Musik«; »Vorstellungen« also, »die über den *dionysischen* Inhalt der Musik uns nach keiner Seite hin belehren können«.¹¹

Das Sichtbare spiele im Bereich des musikalischen Dramas dementsprechend zwar nicht die Rolle eines gleichberechtigten Partners, doch sei es ungeachtet dessen notwendiger Bestandteil seines Gelingens. Denn die anschauliche Formung schütze das Publikum davor, in einem Meer von Klängen verlorenzugehen. Ziel sei es dabei, die »Naturmacht« der Klänge in eine »rein menschliche Kunst« umzuwandeln, sie »aus ihrem eigenen maßlosen Grunde« zu einer »endliche[n] Erscheinung« zu gestalten.¹² Die Musik sei umgekehrt nachgerade dazu verpflichtet, »zum *gleichnissartigen Anschauen* der dionysischen Allgemeinheit« anzuregen und »sodann das gleichnissartige Bild *in höchster Bedeutsamkeit* hervortreten« zu lassen, so hält Nietzsche in der Tragödienschrift fest: Sie müsse versuchen, »in ihrer höchsten Steigerung auch zu einer höchsten Verbildlichung zu kommen«.¹³ Die Musik selbst brauche »in ihrer völligen Unumschränktheit« das Bild nämlich nicht, sie »erträgt« es bestenfalls »neben sich«;¹⁴ umgekehrt müsse das Bild die »Gewalt der Musik an sich« »erleide[n]«.¹⁵ Die Musik »erträgt«, das Bild »erleidet«: Indem solche Begrifflichkeit gerade der trügerischen Zielvorstellung einer harmonischen Synthese der Künste entgegentritt, markiert sie die ihrem Wesen nach widersprüchliche, wiewohl unhintergehbare Verschränktheit von Musikalischem und Bildlichem.

Traumtheorien

Wagner zufolge ist es die Aufgabe der Musik, die Anschaulichkeit der äußeren Erscheinung für ein inneres Verstehen empfänglich zu machen. Und kaum zufällig führt er hierbei die »Analogie des Traumes«¹⁶ ins Feld, für deren theoretische Voraussetzungen er sich erneut Ideen Schopenhauers zu eigen macht.¹⁷ Während das Sehen durch äußere Eindrücke einer Wach- oder »Lichtwelt« angeregt werde, vermöge das Hören als Medium der »Schallwelt« das innere Erleben des Traums zu berühren.¹⁸ Im Hinblick auf die menschlichen Empfindungen spricht Wagner von einem »nach

innen gewendete[n] Auge, welches nach außen gerichtet zum Gehör« werde.¹⁹ Dies sei, so zitiert er Schopenhauer, insbesondere der Fall, »wenn sein Inhalt dem Träumenden sehr angelegen ist« und »dieser sich eine Erinnerung« in »den Traum des leichtern Schlafs, aus dem sich unmittelbar erwachen läßt, hinübernimmt«: »mittelt Uebersetzung des Inhalts in eine Allegorie«, in deren Gewand er einer »Auslegung, Deutung« bedürfe.²⁰ Zu diesem Zweck der Deutung aber schaffe sich »der Wille für das unmittelbare Bild seiner Selbstschau [mit der Musik] ein zweites Mitteilungsorgan, welches, während es mit der einen Seite seiner inneren Schau zugekehrt ist, mit der anderen die mit dem Erwachen nun wieder hervortretende Außenwelt« durch den Ton berührt.²¹

Diese Brückenfunktion der Musik als »Medium des allegorischen Traums«²² hat Nietzsche selbst nach seiner früheren Unterscheidung zwischen dem »apolinischen Traum« und dem »dionysischen Rausch« 1876 besonders hervorgehoben:²³

»[...] in Wagner will alles Sichtbare der Welt zum Hörbaren sich vertiefen und verinnerlichen und sucht seine verlorene Seele; in Wagner will ebenso alles Hörbare der Welt auch als Erscheinung für das Auge an's Licht hinaus und hinauf, will gleichsam Leiblichkeit gewinnen. [...] er ist fortwährend gezwungen – und der Betrachtende mit ihm, – die sichtbare Bewegtheit in Seele und Urleben zurück zu übersetzen und wiederum das verborgenste Weben des Inneren als Erscheinung zu sehen und mit einem Schein-Leib zu bekleiden. [...] Das bisher Unsichtbare, Innere rettet sich in die Sphäre des Sichtbaren und wird Erscheinung; das bisher nur Sichtbare flieht in das dunkle Meer des Tönenden [...].«²⁴

Die Wortwahl des »Sich-Rettens« und des »Fliehens« deutet allerdings schon an, dass Nietzsche kaum mehr von einem souveränen Verfügen Wagners über sein Material ausging. Bereits zur selben Zeit hob er an einer künstlich produzierten Ambivalenz zwischen Hören und Sehen auch problematische Seiten hervor: Wagner »schaut die verklarte Welt der Bühne und *verneint* sie doch. [...] Er begreift bis in's Innerste den Vorgang der Scene und flüchtet sich gern in's *Unbegreifliche*. [...] Er schaut mehr und tiefer als je und wünscht sich doch erblindet.«²⁵ Mit der zunehmenden Ablösung von Wagner hat Nietzsche solche Beobachtungen in den 1880er Jahren dann als Kritik an der stilisierten Nachsichtigkeit und »Traumbesessenheit«²⁶ Wagners formuliert und diese zu einer Krankheitsdiagnose für *Décadents*, *Hysteriker* und *Neurastheniker* verallgemeinert.

Isolde träumt

Das mitunter gewaltsam verschränkte Ineinander von textlich evocierter oder szenischer Bildlichkeit und Musik muss Beachtung bis hinein in musikalische Kompositionsdetails finden. Gemeint ist damit eine klanglich sedimentierte Plastizität, die für Nietzsche und Wagner als gestaltbildendes Element in Erscheinung tritt. So wird Wagner zufolge die »*Harmonie* der Töne«, welche »weder dem Raume