

Die Drucklegung erfolgte mit Unterstützung der Landesregierung Sachsen-Anhalt  
(Regierungspräsidium Halle)

Redaktion: Rüdiger Ziemann und Jacqueline Karl (unter Mitarbeit von Silke Erler)

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

*Nietzscheforschung* : ein Jahrbuch / hrsg. im Auftr.  
der Förder- und Forschungsgemeinschaft Friedrich Nietzsche e. V.  
- Berlin : Akad. Verl.

Erscheint jährl. - Aufnahme nach Bd. 1 (1994)

Bd. 1 (1994) -

ISBN 3-05-003233-2

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2000

Der Akademie Verlag ist ein Unternehmen der R. Oldenbourg-Gruppe.

Das eingesetzte Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form - durch Photokopie, Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren - reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Satz: Dr. Frank Hermenau, Kassel

Druck und Bindung: Druckhaus „Thomas Müntzer“, Bad Langensalza

Printed in the Federal Republic of Germany



<i>Bernd Kalzowik</i> (Berlin) Wagnerkritik als Kulturkritik der Moderne bei Nietzsche und Adorno .....	305
--	-----

### III. 5. Dortmunder Nietzsche-Kolloquium

(9.–11.7.1997)

„denn ich liebe es schreibend zu denken“. Der junge Nietzsche (1844–1864)

<i>Hermann Josef Schmidt</i> (Breckersfeld) Eröffnung .....	321
<i>Hermann Josef Schmidt</i> (Dortmund) „stets mein Vorhaben, ein kleines Buch zu schreiben“ Nietzsches Leben und Texte 1844–1864, ein Überblick .....	325
<i>Kurt Janslin</i> (Dortmund) Hexensprache der Vernunft Bilderfluchten und Flucht der Bilder in den Kindertexten Friedrich Nietzsches .....	345
<i>Hans Gerald Hödl</i> (Gloggnitz) „Vom kleinen Stockphilister zum Kritiker der greisenhaften Jugend“ Reflexionen zum Kontext von Bildungsprogramm und Selbstentwürfen Nietzsches 1858–1865. Selbst ein Entwurf .....	369
<i>Pia Daniela Volz</i> (Ulm) „Mein Träumen und mein Hoffen?“ Narzisstische Traumstimmung und Traumdichtung beim jungen Nietzsche .....	383
<i>Renate G. Müller</i> (Dortmund) EIMAPMENH, MOIPA, TYXH / FATUM, SORS, FORTUNA Zu verschiedenen Aspekten von „Schicksal“ beim jungen Nietzsche .....	405
<i>Rüdiger Ziemann</i> (Langenroda) Ein Logis im Saalthale. Mutmaßungen über den Dichter Ernst Ortlepp .....	417
<i>Johann Figl</i> (Wien) Die „Ausbildung der Seele erkennen“ Die Bedeutung der frühen Texte Nietzsches innerhalb seiner Philosophie im ganzen .....	433
<i>Wiebrecht Riis</i> (Hannover) Das Bewußtsein des Unglücks Zu thematischen Parallelen in der Kindheits- und Jugendgeschichte Hölderlins, Nietzsches und Kafkas .....	443



## Wagnerkritik als Kulturkritik der Moderne bei Nietzsche und Adorno

Die Wagnerkritiken Nietzsches und Adornos weisen bekanntlich eine Reihe von Parallelen auf, die genauer zu untersuchen sicherlich eine lohnenswerte Aufgabe wäre. Dies kann hier nicht geleistet werden, weshalb sich die Fragestellung auf einen Aspekt dieser Kritiken beschränken soll, der in beiden eine zentrale Stellung einnimmt: die Kritik am Phänomen Wagner als eine an der Kultur der beginnenden europäischen Moderne, für die Nietzsche wie Adorno in Wagner einen Prototypen sehen. Ein Hauptproblem dieser Untersuchung ist dabei natürlich, daß den Begriffen ‚Kultur‘ und damit auch ‚Kulturkritik‘ ebenso wie ‚Moderne‘ bei beiden Autoren durch fortgesetzte Reflexion (Adorno) oder gelegentlich eher unsystematisch erscheinenden Gebrauch (Nietzsche) eine Vielschichtigkeit eignet, die eine sinnvolle Behandlung im Rahmen eines kurzen Beitrags auszuschließen scheint und den Vorwurf der unzulässigen Verkürzung provozieren könnte. Deshalb sei hier eingangs die Einschränkung gemacht, daß mit Kultur hier der – marxistisch im Sinne der Kritischen Theorie gesprochen – gesellschaftliche Überbau<sup>1</sup> gemeint sein soll. Wagnerkritik als Kulturkritik wäre dementsprechend im folgenden in zwei Bedeutungen zu verstehen:

a) zum einen als eine weniger wertende denn unterscheidende (vom griechischen Ursprung *κρίνω* abgeleiteten) Kritik an Wagner als einem Vertreter jener „Kultur im engeren Sinne, wofür Hamburg einen Kultursenator hat, was Ländersache ist und wofür es nirgends genug Geld gibt“,<sup>2</sup> und als deren prominenter Bestandteil das Theater von Bayreuth funktionierte und weiter funktioniert; und

b) als durchaus wertende und warnende Kritik am Phänomen Wagner,<sup>3</sup> verstanden als Prototyp und Chiffre der Kultur der spätbürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft als einer historischen konkreten Erscheinungsform menschlicher Gesellschaften.

Daß Nietzsche als einer der Begründer dieser Art von Kritik in und an der Moderne angesehen werden darf, ist wohl so weit Konsens, daß eine Rechtfertigung unterbleiben kann. Nimmt man zu ihrer Unterscheidung von früherer Kritik seitens der Intellektuellen an ihrer jeweils zeitgenössischen Gesellschaft bzw. Kultur das von Herbert Schnädelbach vorge-schlagene Kriterium der ‚vollständigen Reflexivität‘<sup>4</sup> der Kulturkritik, die diesen Namen ver-

<sup>1</sup> Herbert Schnädelbach, „Kultur und Kulturkritik“, in: *Zur Rehabilitierung des animal rationale. Vorträge und Abhandlungen 2*, Frankfurt a.M. 1992, 164.

<sup>2</sup> Mit „Phänomen Wagner“ sei hier die schon zu Lebzeiten des Komponisten schwer auflösbare Trias aus privatem Leben, musikalischem wie schriftstellerischem Werk und öffentlicher Wirkung bezeichnet, die nicht nur in der Rezeption oft als Einheit gesehen und interpretiert, sondern von Wagner selbst – z. B. in seiner Autobiographie – als solche stiftet wurde.

<sup>3</sup> Vgl. Herbert Schnädelbach, „Kultur und Kulturkritik“, 168.



dienen soll, in modernen Gesellschaften, so scheint die ‚Klassifizierung‘ Nietzsches als eines Kulturkritikers der Moderne vollends berechtigt.

Im Falle Adornos ist dies komplizierter: Er selbst wendet sich in dem 1949 erschienenen Aufsatz „Kulturkritik und Gesellschaft“<sup>4</sup> derart scharf gegen die von ihm dort charakterisierte Form von Kulturkritik, daß es eigentlich an Vermessenheit oder mutwilliges Mißverstehen grenzen muß, ihn als Kulturkritiker zu bezeichnen oder schärfer: ihn der Tätigkeit des Kulturkritikers zu zeihen. Denn Adorno will jene Kulturkritik durch eine systematisch davon zu scheidende, kritisch-dialektische ‚Theorie der Gesellschaft als ganzer‘ ersetzt wissen, die in materialistischer Weise die ökonomische ‚Basis‘ des gesellschaftlichen Geschehens miteinbezieht. – Es trotzdem zu tun, erlaubt mir die seitherige Veränderung und Differenzierung des Verständnisses von Kultur und ihrer Kritik, die Herbert Schnädelbach in seinem Aufsatz dargelegt hat,<sup>5</sup> und deren hier wesentliches Merkmal eine gegenüber ihrem früheren ‚Kampfcharakter‘ erfolgte Wertneutralisierung der Begriffe Kultur und Kulturkritik ist.

Die Behandlung des im Titel genannten Themas erfordert eigentlich die Untersuchung dreier komplexer, in sich jeweils nicht trivialer und miteinander verschränkter Bereiche:

Der erste betrifft das Verhältnis Nietzsches zu Wagner, dem schon eine eigene Nietzsche-Werkstatt<sup>6</sup> sowie eine nicht unbeträchtliche Sekundärliteratur von biographischer, musikwissenschaftlicher, literaturgeschichtlicher u. a. Seite gewidmet wurde, und die Rolle von Nietzsches Kritik in dieser Beziehung.

Der zweite Bereich umfaßt die Kritik Adornos an Wagner und dabei – implizit, aber gelegentlich auch explizit – zugleich an Nietzsche sowie dessen Wagnerkritik.

Drittens wäre zu fragen, inwieweit es sich in beiden Fällen von Kritik überhaupt ganz allgemein um Vergleichbares und – im spezielleren – um ‚Kulturkritik‘ handelt, deren Begriff für diesen Fall noch dazu erst zu bestimmen wäre. Denn offensichtlich hat sich der Bedeutungsgehalt von ‚Kulturkritik‘ historisch erheblich verschoben,<sup>7</sup> und es ist nicht auszuschließen, daß die verschiedenen Bedeutungen, mit denen der Begriff belegt wurde, in annähernd gleichem Maße gegenwärtig und damit Anlaß zu Mißverständnissen sein könnten. Dies scheint um so wahrscheinlicher, als Nietzsche und Adorno jeweils als Kulturkritiker verstanden wurden, selbst aber an ihnen zeitgenössischen Formen von Kulturkritik ihrerseits Kritik übten.

Aufgrund des umfangreichen zu berücksichtigenden Materials kann es sich hier nur um den Versuch handeln, einige theseartig verkürzte Gedanken zu präsentieren und diese zur Diskussion zu stellen.

Vorangestellt sei außerdem noch, daß es nicht darum gehen kann, die Inhalte der Wagnerkritiken und ihre Berechtigung zu behandeln; statt dessen sollen die eher als ‚formal‘ zu bezeichnenden Übereinstimmungen und Unterschiede betrachtet werden. Das Objekt der Kritik wird also weitgehend neutralisiert. Anderenfalls fielen vermutlich sowohl die Korrekturvorschläge Adornos für die Aufführungspraxis Wagnerscher Werke als auch manche polemische ‚Entgleisungen‘ Nietzsches einem Verdikt anheim.

4 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Gretel Adorno und Ralf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1970 ff., Bd. 10/1: *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prolegomena – Ohne Leitbild*, 11–30.

5 Herbert Schnädelbach, „Kultur und Kulturkritik“, 161–164.

6 Vgl. *Nietzscheforschung* 2, Berlin 1995, 143–273.

7 Vgl. Herbert Schnädelbach, „Kultur und Kulturkritik“



Die Frage, wie beide Autoren überhaupt zu der vorgeblichen Einsicht in das kommen konnten, was eigentlich den Hintergrund von Wagners Werk bildet oder was dieser selbst gewollt, aber – aufgrund subjektiver oder objektiver Hindernisse – nicht habe realisieren können, muß ebenfalls ausgeklammert werden, obwohl man nicht ohne Berechtigung wird einwenden können, daß erst dieser in gewisser Hinsicht jeweils ‚idealisierte‘ Wagner den Hintergrund abgibt, vor dem die Kritiken möglich und zu verstehen sind.

Und ebenso werden die im engeren Sinne musikalischen Aspekte der Kritiken bis auf eine Ausnahme nicht behandelt, was aber durch den gewählten Titel zumindest teilweise auch gerechtfertigt ist. Obwohl dagegen eingewandt werden könnte, daß beide Kritiken systematisch mit der Musikkritik verschränkt sind – Adorno sogar explizit aus der detaillierten Analyse kleinster musikalischer Elemente erst Material und Rechtfertigung seiner Kritik bezieht bzw. zu beziehen vorgibt. Abgesehen davon, daß es unmöglich scheint, die Kritik an einem Kulturphänomen, wie es Wagner darstellt, behandeln zu wollen, ohne auf sein künstlerisches Werk einzugehen.

Und selbst die außerhalb des eigentlich musikalischen Bereiches liegende, aber für Wagner natürlich zentrale Problematik des ‚Mythos‘, die für die ‚kulturstiftenden‘ Intentionen hinter den Werken sicherlich zentral ist und damit auf dem Weg einer Kritik ebenfalls zum Gegenstand dieser Untersuchung gehören sollte, selbst dieses Problem des Mythos kann hier nicht erörtert werden. Hier ist auf Herbert Schnädelbachs Aufsatz „‚Ring‘ und Mythos“<sup>8</sup> zu verweisen, der selbst wiederum Teil einer umfangreichen Diskussion zur Problematik des Verhältnisses von Mythos und Moderne bei Wagner ist.

Die Wagner-Kritik Adornos entstand 1937 als ein Exkurs zu Horkheimers „Egoismus und Freiheitsbewegung: zur Anthropologie des bürgerlichen Zeitalters“ von 1936, kann somit als Teil der Kritischen Theorie insgesamt verstanden werden und ist als solcher wohl nicht unabhängig von derjenigen Nietzsches – möchte man meinen. Aber selbst dies – die Anknüpfung der Kritischen Theorie insgesamt an Nietzsche – hat Volker Gerhardt in einer Diskussion mit Reinhard Maurer im Anschluß an dessen Untersuchung über „Nietzsche und die Kritische Theorie“ vehement bestritten:

„Zwar wird [Nietzsche] oft erwähnt, aber man hat doch den Eindruck, daß Horkheimer und Adorno Nietzsche gar nicht ernsthaft an sich herankommen lassen. [...] In den Augen Adornos ist Nietzsche ein scharfsinniger und brillanter Kritiker, im übrigen aber ein fehlgeleiteter und durch die Geschichte belasteter Autor. Man denkt im ‚intellektuellen Klima‘ Nietzsches, übernimmt aber nichts von seiner philosophischen Substanz. [...] Welche für Nietzsches Denken wesentliche Erkenntnis fände sich an entscheidender Stelle der Schriften Adornos wieder?“<sup>9</sup>

Was die Relevanz der Nietzsche-Rezeption für Horkheimer und Adorno angeht, scheint Gerhardt auf den ersten Blick Recht zu haben; dagegen lassen sich auch die vielen direkten Nennungen Nietzsches und zumeist nur kommentierend eingesetzten Zitate aus seinen Schriften kaum ins Feld führen, denn sie sind – auf den ersten Blick betrachtet – inhaltlich oft in erstaunlicher Weise recht unergiebig, um nicht zu sagen: anscheinend argumentativ überflüssig.

<sup>8</sup> Vgl. Herbert Schnädelbach, „Kultur und Kulturkritik“, 412–430.

<sup>9</sup> Aus der Diskussion im Anschluß an: Reinhard Maurer, „Nietzsche und die Kritische Theorie“, in: Nietzsche-Studien 10, 11/1981/1982, 34–58, Diskussion 59–79, dort 67.



Für das Wagner-Buch Adornos im Spezielleren lassen sie sich unter drei Aspekten zusammenfassen:

a) Zitate und Nennungen, in denen Adorno sich distanzierend gegen eine Auffassung Nietzsches wendet, bspw.: „die seit Nietzsche reaktionär nachgebetete Phrase von der Wagnerschen Formlosigkeit [...]“<sup>10</sup> oder „[...] wehren Wagner alle die ab, welche, auch heute, musikalisch nicht mitgekommen sind; zu ihnen zählt sein größter Kritiker, Nietzsche“<sup>11</sup> bzw. „selbst Nietzsche hat Wagner noch mit den Ohren des Biedermeier gehört, als er ihn formlos nannte.“<sup>12</sup> (Diese mehrfach bei Adorno anzutreffende Behauptung der musikhistorischen Rückständigkeit Nietzsches ließe sich vermutlich leicht widerlegen mit Zitaten wie: „Ich verstehe es vollkommen, wenn heut ein Musiker sagt: ‚ich hasse Wagner, aber ich habe keine andere Musik mehr aus.‘“ [WA, KSA 6, 12])

b) Stellen, in denen der Verweis auf Nietzsche eher überflüssig erscheint bzw. kaum Erhellendes beiträgt, wie: „als Wagner im Konflikt mit Nietzsche von ‚Triumph- und Schicksalsliedchen‘ sprach [in bezug auf Brahms – B.K.]“<sup>13</sup> und

c) Stellen, in denen Nietzsche als mögliche Quelle gar nicht erst genannt und sogar ‚substituiert‘ wird, wie im folgenden Zitat über „die Wagnersche ‚Schauspielerei‘, das Anstößige seines Verfahrens, wie Paul Bekker [Hervh. von mir] sie mit Recht als den Kern des Wagnerschen Kunstwerks schlechthin aufgefaßt hat [...]“<sup>14</sup>

In bezug auf das Verhältnis der Wagnerkritik Adornos zu derjenigen Nietzsches ließe sich also anhand von oberflächlich zusammengesuchten Zitaten anscheinend eher eine weitgehende Unabhängigkeit oder eine Opposition konstatieren. Dagegen bedürfte es einer aufwendigeren Arbeit, als sie hier geleistet werden kann, den im Laufe der Vorbereitungen entstandenen Verdacht zu erhärten, daß Adornos Kritik gegen diesen ersten Eindruck in weit höherem Maße von Nietzsche abhängt, als er zuzugeben bereit zu sein scheint, ja, daß er sogar zumindest einige der Spuren, die zu Nietzsche zurückführen könnten, zu verwischen versucht. Über Adornos Motive kann dabei schon deshalb nicht spekuliert werden, weil dieser Verdacht ohne eingehendere Quellenstudien nur hypothetisch bleiben muß. Die Vermutung ließe sich wie folgt formulieren: Adornos Kritik orientiert sich stark an derjenigen Nietzsche; sie greift die meisten der von Nietzsche vorgegebenen Motive auf und ergänzt sie um einige neue; insgesamt aber versucht Adorno, diese Motive mittels einer – i. S. der Kritischen Theorie – marxistisch orientierten Gesellschaftsauffassung mit einer Fundierung zu versehen, d. h. die ‚tatsächlichen‘ gesellschaftlichen Hintergründe der von Nietzsche kritisierten ‚Oberflächen‘-Phänomene aufzudecken und am Fall Wagner als paradigmatische Chiffren der Verfallserscheinungen spätbürgerlicher Kultur und ihrer damit einhergehenden antiaufklärerischen und totalitären Tendenzen zu entziffern. Dieser Verfallscharakter äußert sich in einem Verrat an

10 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 13, 38. Der *Versuch über Wagner* ist auch als Taschenbuch Nr. 640: Theodor W. Adorno, *Die musikalischen Monographien*, leicht zugänglich, diese Ausgabe und der Band 13 der *Gesammelten Schriften* sind text- und seitenidentisch.

11 Theodor W. Adorno, „Wagners Aktualität“, in: *Musikalische Schriften I-III*, *Gesammelte Schriften* Bd. 16, dort 547.

12 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, 52 f.

13 Ebd., 52.

14 Ebd., 32. – Es scheint schwer vorstellbar, daß Adorno, der immer wieder eine genaueste Kenntnis der Nietzscheschen Texte und biographischer Ereignisse beweist, die kardinale Rolle des ‚Schauspielerei‘-Vorwurfs in Nietzsches Wagnerkritik und die Parallelen zur eigenen Argumentation übersehen haben sollte. Außerdem wäre zu klären, irrwieviel Bekkers Vorwurf selbst von Nietzsche abhängt.



den propagierten Idealen des progressiven Bürgertums, die Wagner zumindest „sein halbes Leben lang“ (WA, KSA 6, 19) selbst vertrat – ein Verrat, der durchaus im Sinne einer ‚Dialektik‘ der Aufklärungs- und Freiheitsbestrebungen in – paradox formuliert: – bewußter, geradezu kalkuliert wirkender Aufgabe der Rationalität mittels Mythologisierung und Verzicht auf Autonomie mündet, letztlich damit in jene Barbarei umschlägt, die als deutscher Faschismus eben nicht zufällig gerade Wagners sich dezidiert bedienen konnte.

Eine Voraussetzung dieser Verfahrensweise Adornos ist dabei die Unterstellung, daß er kraft historischen Abstandes und ‚besserer‘ bzw. ‚tieferer‘ (gesellschafts-)theoretischer Fundierung zu diesem ‚Weitertreiben‘ der Kritik Nietzsches befähigt ist, während dieser selbst dazu historisch und systematisch nicht in der Lage war. Sie ermöglicht Adorno denn auch den kaum verhüllten Anspruch, den ‚eigentlichen‘ Wagner besser zu verstehen und Vorschläge zu Korrekturen zu machen, die diesen eigentlichen Wagner vor Mißverständnissen und Mißbrauch heute retten könnten.

Diese Voraussetzung läßt sich in Zweifel ziehen: Aus einem Nietzsche näheren und ihn gegen Adorno verteidigenden Blickwinkel könnte man vermutlich Gründe dafür anführen, daß Adornos Voraussetzung weniger eine *Fundierung* als ‚nur‘ eine *Unterstellung* ermöglicht – was in der Struktur der Argumentation ‚architektonisch‘ gesehen vermutlich dasselbe wäre –, und daß Nietzsche durchaus nicht an einer vermeintlichen, durch seine scharfe Polemik überdeutlich hervortretenden und damit verhüllenden Oberfläche bleibt, sondern – nicht zuletzt aufgrund der persönlichen Nähe – sogar ein nicht nur in psychologischer Hinsicht adäquateres Verständnis des Phänomens Wagner bzw. eine bessere Einsicht in dessen Problematik zu liefern in der Lage wäre, da er nicht durch eine bestimmte Theorie auf ein Argumentations- und Beschreibungsmuster festgelegt bleibt. Allerdings glaube ich, daß auch diese Position zur Einseitigkeit tendieren dürfte und sich nicht vollständig halten ließe.

Aber nicht in der Synthese aus der ‚Nietzsche-These‘ und der ‚Adorno-Antithese‘ scheint mir eine Lösungsmöglichkeit zu liegen, sondern in der Akzeptanz der beiden Formen von Wagnerkritik als sich ergänzende, aber nicht ohne Verluste zu vereinbarende, deren Aktualität bzw. deren Interessantes für heutige Leser nicht zuletzt in ihren jeweiligen Stärken und Schwächen liegt: je einer ‚thocriologischen‘, rationalen und einer (vordergründig) polemischen, nichtsdestotrotz aber ebenfalls begründbaren (und durch ihren Autor Nietzsche auch versteckt begründeten) Kritik am Phänomen Wagner, die ich als wichtige und interessante Voraussetzungen für eine heutige Wagner-Rezeption ansehen möchte, welche nicht in oberflächlicher und damit – gerade im Fall Wagner – gefährlicher Affirmation und zugleich in vollständig verdrängender – und damit ebenfalls gefährlicher – Ablehnung der Kritiken steckenbleibt. M. E. hält die gegenwärtig vorherrschende Wagner-Rezeption durch die Reduktion der Nietzscheschen Kritik auf ihren biographischen Aspekt und die der Adornoschen auf ihren ‚marxistischen‘ beide auf eine ungute Weise für obsolet oder für lediglich noch historisch-biographisch interessant: Symptom dafür ist, daß beide Kritiken – besonders aber diejenige Nietzsches – heute eher als Informationsquellen über ihre Autoren denn als Beobachtungen zum Phänomen Wagner gelesen werden. Eine solche Rezeption der Kritiken überläßt in nicht ungefährlich erscheinender Weise diejenige des Phänomens Wagner der puren Affirmation. Die selbst in ihren – im doppelten Sinne: – theatralisch zur Schau gestellten Brechungen durch das bürgerliche Publikum goutierbare Aufführungspraxis samt ‚Bayreuth-Rummel‘ und das Vorherrschen von – im positiven wie im negativen Sinne – wertungsfreier, philologisch orientierter Wagner-Rezeption in der Forschung befestigen vielleicht nicht nur den Sockel eines Denkmals, sondern sichern – wenn auch möglicherweise unabsichtlich – den kritisch kaum noch reflektierten Weitertransport derjenigen Ideen und Gehalte im Werk, die im Fokus



der hier interessierenden Kritiken stehen, damit indirekt deren Aktualität in bezug auf eine Gesellschaft erweisend, die Wagners Erbe nahezu ungebrochen ‚pflegt‘.

Um die erläuterte These zum Verhältnis der Adornoschen Kritik zu derjenigen Nietzsches zumindest am Beispiel zu erhärten, wäre es notwendig, beide als Kritiken an der (bürgerlichen) Kultur zu interpretieren – eine Interpretation, die nicht nur auf ihre Rezeption als Kulturkritiken bauen darf, sondern zeigen müßte, daß sie im Selbstverständnis der Autoren begründet liegt. Vor allem aber müßte gezeigt werden, daß sie Gleiches, zumindest Ähnliches, nicht aber Konträres meinen. Zwar halte ich diesen Beweis für durchführbar, kann ihn hier aber nicht antreten, da er einen umfangreichen Exkurs in die jeweilige, aus überlieferten Äußerungen herauszudeutierenden Intentionen der Autoren voraussetzt.

Es ist bekannt, daß Nietzsches teils intensive und kritische Beschäftigung mit Wagner weit vor seine erste Begegnung mit dem Komponisten in Leipzig schon in die Jugendjahre hier in Schulpforta zurückreicht; Spuren dafür lassen sich spätestens ab 1861 nachweisen. Diese Beschäftigung scheint sich aber ausschließlich auf die Musik Wagners zu konzentrieren, nicht also auf dessen Schriften und die darin formulierten ‚gesellschaftstheoretischen Vorstellungen‘. Das anfangs recht kritische Verhältnis zur Musik Wagners weicht erst 1868 einer Begeisterung, die von ironischer Distanz aber nicht frei ist. Im November 1868 begegnen sich Wagner und Nietzsche erstmals, und es folgt die persönliche Einladung des schon nach Basel verpflichteten Nietzsche nach Tribschen. Erst jetzt – nach einem Gespräch mit Wagner über Schopenhauer beim ersten Treffen in Leipzig – beginnt die intensive Beschäftigung Nietzsches mit Wagners Schriften.

In der folgenden Zeit wird Nietzsche in die ‚Propaganda-Arbeit‘ Wagners einbezogen, der er sich nicht entzieht. Mehrere Schriften dieser Zeit wie ‚Mahnruf an die Deutschen‘, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* und *Richard Wagner in Bayreuth* fungieren wesentlich als ‚Propagandaschriften‘, werden von den Zeitgenossen auch so verstanden. Letztere ist allerdings wohl nur vordergründig eine Propagandaschrift pro Wagner und stellt auf einer zweiten Ebene einen ‚Spiegel‘ dar, den Nietzsche Wagner in Form von umfangreichen Übernahmen aus dessen früheren Schriften vorhält, sowie in einer dritten Schicht eine Art Idealentwurf des ‚modernen Künstlers‘ durch Nietzsche – zu verweisen ist hier auf Volker Cayas interessante Interpretation dieser Schrift.<sup>15</sup> – Damit ist schon angedeutet, daß diese vordergründigen ‚Propagandaschriften‘ von Nietzsche nicht nur als solche gemeint gewesen seien. In ihnen wird im übrigen – besonders im Hinblick auf die spätere Kritik erstaunlich genug – Wagner kaum als Musiker oder Theoretiker gewürdigt, sondern zu einer Art Kulturoberos stilisiert und seinem Bayreuther Projekt die Rolle einer notwendigen und einzig durch ihn (und den sich nicht nur als seinen ‚Adlatus‘, sondern als gleichberechtigten, ‚theoretischen‘ Mitarbeiter sehenden Nietzsche) ermöglichten Erneuerung der – vor allem: deutschen – Kultur zugesprochen.

Warum Nietzsche in diesen Frühschriften nicht bzw. kaum auf Wagner als Komponisten eingeht, ist eine Frage, deren Beantwortung vielleicht in einer schon unterschwelligen Kritik Nietzsches oder in einer Ablehnung dieser Musik liegen könnte.

Demgegenüber steht eine ausgesprochene Differenzierung in der späteren Wagnerkritik Nietzsches, die musikalische, kompositorische, theatralische, ‚kulturpolitische‘, propagan-

15 Vgl. Volker Cayas, ‚Richard Wagner in Bayreuth‘ – Oder: Der Künstler-Philosoph als Gesamtkunstwerk, in: *Nietzscheforschung* 2, 167-191.



distische, persönliche und ideologische Aspekte behandelt – sozusagen: ein Angriff an allen Fronten. Trotzdem bleiben als Hauptgründe für den Bruch Nietzsches mit Wagner (auch nach dem Zeugnis Peter Gasts) grundsätzliche Unvereinbarkeiten im Hinblick auf das in Nietzsches Sicht vor allem an der Person Wagners gescheiterte ‚kulturrevolutionäre‘ Projekt.

Im folgenden sollen einige Kritikpunkte Nietzsches herausgegriffen, ähnlich lautenden Äußerungen Adornos gegenübergestellt und auf ihre möglichen kulturkritischen Aspekte hin befragt werden:

## 1. Wagner als Vertreter der Moderne

Inwieweit sehen Nietzsche und Adorno Wagner überhaupt als einen Vertreter der Moderne, als symptomatischen Fall, dessen Behandlung Einblicke in diese gewährt? Erst die positive Beantwortung der Frage erlaubt die Ausweitung der Kritik zu einer der Kultur. Dabei sei eingeräumt, daß die hier vorgenommene Gleichsetzung des Verständnisses von ‚Moderne‘ bei Adorno und Nietzsche aufgrund ihres historischen Abstandes und ihres in unterschiedlicher Weise reflektierenden Denkens problematisch ist, weshalb die Bedeutung von ‚modern‘ hier in einem recht rudimentären Sinne auf ihren wohl kleinsten gemeinsamen Nenner als synonym mit ‚zeitgenössisch‘, ‚aktuell‘ und ‚in die nächste Zukunft andauernd‘ reduziert bleiben soll. Darüberhinaus ist offensichtlich, daß sowohl bei Nietzsche wie auch bei Adorno mit der ‚Moderne‘ ein historischer Abschnitt gemeint ist, der spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzt und sich durch Merkmale wie Industrialisierung und zunehmende Verbreitung einer Massenkultur auszeichnen läßt.

Nietzsche:

„Durch Wagner redet die Modernität ihre *intimste* Sprache: sie verbirgt weder ihr Gutes, noch ihr Böses, sie hat alle Scham vor sich verlernt. Und umgekehrt: man hat beinahe eine Abrechnung über den Wert des Modernen gemacht, wenn man über Gut und Böse bei Wagner mit sich im klaren ist.“ (WA, KSA 6, 12)

„Wagner ist der moderne Künstler par excellence, der Cagliostro der Modernität.“ (WA, KSA 6, 23)

Adorno:

„Wagner war, trotz seiner romantisch-retrospektiven Seite, musikalisch der Prototyp von Moderne, ähnlich wie Baudelaire, mit dem er befreundet war, literarisch es gewesen ist.“<sup>16</sup>

Diese beiden Zitate mögen die Fortsetzung des Vergleichs in der angestrebten Richtung wohl als berechtigt erscheinen lassen.

<sup>16</sup> Theodor W. Adorno, „Wagner und Bayreuth“, in: *Musikalische Schriften V*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 18, 220.



## 2. Schauspielertum

Als wesentliches Merkmal, in welchem Wagner als symptomatisch für die moderne Kultur angesehen werden darf, erscheint bei Nietzsche wie Adorno die Konstatierung von Wagners ‚Schauspielerei‘:

Nietzsche:

„Ich habe erklärt, wohin Wagner gehört – nicht in die Geschichte der Musik. Was bedeutet er trotzdem in deren Geschichte? *Die Heraufkunft des Schauspielers in der Musik*: ein capitales Ereigniss, das zu denken, das vielleicht auch zu fürchten giebt. [...] Man greift es mit Händen: der grosse Erfolg, der Massen-Erfolg ist nicht mehr auf der Seite der Echten, – man muss Schauspieler sein, um ihn zu haben! – Victor Hugo und Richard Wagner – sie bedeuten Eins und Dasselbe: dass in Niedergangs-Culturen, dass überall, wo den Massen die Entscheidung in die Hände fällt, die Echtheit überflüssig, nachtheilig, zurücksetzend wird. Nur der Schauspieler weckt noch die *grosse* Begeisterung. – Damit kommt für den Schauspieler das *goldene Zeitalter* herauf – für ihn und für alles, was seiner Art verwandt ist.“ (WA, KSA 6, 37 f.)

„Man ist Schauspieler damit, dass man Eine Einsicht vor dem Rest der Menschen voraus hat: was als wahr wirken soll, darf nicht wahr sein. [...] Wagner's Musik ist niemals wahr. – *Aber man hält sie dafür*: und so ist es in Ordnung.“ (WA, KSA 6, 31)

Adorno:

„Die Wagnersche ‚Schauspielerei‘, das Anstößige seines Verfahrens, wie Paul Bekker sie mit Recht als den Kern des Wagnerschen Kunstwerks schlechthin aufgefaßt hat, gründet in jener Regression.“<sup>17</sup>

Mit dieser ‚Regression‘ meint Adorno, daß Wagners Komponieren zurückfällt

„auf ein Vorsprachliches, ohne doch dabei des Sprachähnlichen ganz sich entäußern zu können“, so „als hätte die Scheu vor der Mimik, die mit der Geschichte der abendländischen Rationalisierung stets stärker wurde und zur Kristallisation einer autonomen, sprachähnlichen Logik der Musik nicht wenig beitrug, über ihn nicht die volle Macht.“<sup>18</sup>

Abgesehen davon, daß man die hier von Adorno unterstellte Tendenz in der abendländischen Musik bezweifeln kann, ja sogar das Gegenteil, eine fortschreitende *Gesprächlichkeit* der Musik vom 16. bis ins 19. Jahrhundert im Unterschied zu einer zuvor überwiegenden Sprachähnlichkeit behauptet werden könnte, wäre zu fragen, worin sich die Wagnersche ‚Schauspielerei‘ äußert, wenn diese in der innermusikalischen Beobachtung Adornos nur ‚gründet‘. Mit Blick auf die Kapitel ‚Sozialcharakter‘, ‚Mythos‘ und ‚Gott und Bettler‘<sup>19</sup> wäre zu unterstellen,

<sup>17</sup> Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, 32.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd., 11-25, 109-122 bzw. 123-133.



daß sich Adorno hier bemüht, in der musikalischen Verfahrensweise eine Manifestierung eben jenes ‚Schauspieler-Charakters‘ der Person Wagner und ihrer ‚Ideologie‘ zu erblicken. In der *Ästhetischen Theorie* sagt Adorno dies so:

„Der ‚Versuch über Wagner‘ bemühte sich am oeuvre eines bedeutenden Künstlers um die Vermittlung des Meta-Ästhetischen und Künstlerischen. Er orientierte sich, in manchen Stücken, noch allzu psychologisch am Künstler, doch mit der Intention auf eine materiale Ästhetik, welche die autonomen, zumal die formalen Kategorien der Kunst gesellschaftlich und inhaltlich zum Sprechen bringt. Das Buch interessiert sich an den objektiven Vermittlungen, die den Wahrheitsgehalt des Werks konstituieren, nicht an Genese und nicht an Analogie. Seine Absicht war philosophisch-ästhetisch, nicht wissenssoziologisch. Was Nietzsches Geschmack an Wagner irritierte, das Aufgedonnerte, Pathetische, Affirmative und Überredende [man dürfte hier abkürzend wohl sagen: eben das Schauspielerische – B.K.] bis in die Fermente der kompositorischen Technik hinein, ist eins mit der gesellschaftlichen Ideologie, welche die Texte verkündeten.“<sup>20</sup>

Vielleicht ist es nur eine Projektion, aber es scheint offenkundig, daß die Parallele zu Nietzsche sich hier durchaus ziehen läßt und daß die Vermeidung des Wortes ‚Schauspielerei‘ bei Adorno vielleicht nicht zufällig ist, sondern ein ‚Spurenverwischen‘.

Der kulturkritische Aspekt der Kritik an der Wagnerschen ‚Schauspielerei‘ dürfte dabei bei beiden Autoren übereinstimmend in der von Wagner sowohl in den Werken als auch in seinen persönlichen Auftritten ebenso wie in seinen Schriften beabsichtigten *Wirksamkeit* gesehen werden, die alle schauspielerischen Mittel rechtfertigte. Natürlich ließe sich einwenden, daß diese in ihrer Mehrzahl schon immer legitime Mittel der Rhetorik und jeder an diese sich anlehenden und ihre Mittel benutzenden Form öffentlicher Betätigung gewesen seien. Aber mit Wagner tritt eine von beiden Autoren als wesentlich neu aufgefaßte Form der Selbstdarstellung und des Selbstverhältnisses des bürgerlichen Künstlers auf, die symptomatisch für eine Entwicklung angesehen werden könnte, an deren Ende die Inszenierung des Image in der Kultur- und hier besonders der Filmindustrie ebenso steht wie – Adorno dürfte dies zumindest in den dreißiger Jahren unterschrieben haben: – Hitlers Auftritte.<sup>21</sup> Kern des Arguments ist dabei weniger die moralische Entrüstung über die Lüge, die fehlende ‚Authentizität‘, sondern die Einsicht in die Unabwendbarkeit dieser Entwicklung, die Wagner als einer der ersten erkannt und instrumentalisiert habe. Daß sich dies in der Musik niederschlägt, wird von Nietzsche wie Adorno ins Zentrum ihrer Kritiken gestellt:

20 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, Bd. 7, 420 f., Anm. 2.

21 Eindringlichstes Zeugnis hierfür sind sicherlich die bekannten Fotoserien, in denen Hitler pathetische Positionen einstudiert und auf ihre Wirksamkeit hin zu testen scheint und die in frappierender Weise den Posen von Wagner-Sängern auf ihren Rollenfotos ähneln – Posen freilich, die zum gängigen Repertoire gehörten.



### 3. Wagners Musik als eine auf absichtliche Wirkung orientierte Musik

Mit ‚beabsichtigter Wirksamkeit‘ ist ein technischer Vorrang jener musikalischen Mittel in den Kompositionen Wagners gemeint, die vorrangig ‚Wirkungen‘ auf das Publikum herbeiführen sollen, vor jenen, die eine – an klassischen Vorbildern orientierte – Strukturierung des musikalischen Kunstwerks ermöglichen und die im 19. Jahrhundert als wesentlich für seine Konstruktion angesehen wurden.

Nietzsche:

„Will man mir glauben, so hat man den höchsten Begriff von Wagner nicht aus dem zu entnehmen, was heute von ihm gefällt. Das ist zur Überredung der Massen erfunden, davor springt Unsereins wie vor einem allzufröhen Affresco zurück.“ (WA, KSA 6, 28)

„Wagner ist ein grosser Verderb für die Musik. Er hat in ihr das Mittel errathen, müde Nerven zu reizen, – er hat die Musik damit krank gemacht.“ (WA, KSA 6, 23)

„[...] er sagt Ein Ding so oft, bis man verzweifelt, – bis man's glaubt.“ (WA, KSA 6, 14)

Adorno:

„Unter den Funktionen des Leitmotivs findet sich denn neben dem ästhetischen eine warenhafte, der Reklame ähnliche: die Musik ist, wie später in der Massenkultur allgemein, auf Behaltenwerden angelegt, vorweg für Vergessliche gedacht [...].“<sup>22</sup>

„Was die Psychologie hundert Jahre später Ichschwäche taufte, damit rechnet bereits die Wagnersche Verfahrensweise. [...] Das Publikum der vielstündigen Monstrewerke wird, nicht ohne Hinblick auf die Ermüdung des Bürgers in seiner freien Zeit, als dekonzentriert vorgestellt, und während es sich mit dem Strom treiben läßt, hämmert sich ihm die Musik, als ihr eigener Impresario, durch Tosen und ungezählte Wiederholungen ein.“<sup>23</sup>

Dies ist für Adorno aber nur ein Moment der berechneten Wirkung auf das Publikum in Wagners Musik, deren Ursache eine tiefere ist:

„Steht in seiner Zeit der Komponist der Hörschaft bereits lyrisch entfremdet gegenüber, so tendiert Wagners Musik dahin, diese Entfremdung zu verkleistern, indem sie ins Werk als Element von dessen ‚Wirkung‘ das Publikum einbegreift.“<sup>24</sup>

Man wird sagen können, daß Wagner also mit der von Nietzsche wie Adorno konstatierten beabsichtigten, psychologisch berechnenden und berechneten Wirkung seiner Musik als vermutlich erster Komponist einer gesamtgesellschaftlichen, also wohl durchaus als ‚kulturell‘ zu bezeichnenden Entwicklung Rechnung trägt, die zum Verschwinden einer nicht nur musikalischen Bildung im Publikum – einer m. E. idealisierten, aktiv teilnehmenden, nachvoll-

22 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, 28 f.

23 *Ebd.*, 29

24 *Ebd.*, 28



ziehenden Einstellung zur Musik bzw. zum Kunstwerk seitens eines ‚Bildungsbürgertums‘ – und deren Ersatz durch eine passive Rezeption führte und an deren Ende als die tatsächlichen ‚Gesamtkunstwerke‘ der Film und die Masseninszenierungen totalitärer Systeme stehen. Die Konsequenzen des hier am Fall Wagner Kritisierten reichen zumindest in der Perspektive Adornos weiter: Das Publikum, das sich von Wagners Musik zur Passivität, zum willfährigen, kritiklosen Befolgen des ihm Gebotenen überreden läßt, ist tendenziell dasselbe, das seiner Kommandierung durch politische ‚Darsteller‘ nichts mehr entgegenstellt. Aber auch diese Beobachtung wird man bei Nietzsche zumindest schon angelegt finden. Bemerkenswert erscheint jedenfalls, daß – entgegen der oben erwähnten möglichen Rechtfertigung des Wagnerschen Schauspielertums aus den Anweisungen der Rhetorik für einen Wirksamkeit anstrebenden Rhetor – in beiden Kritiken das psychologische Element der Wagnerschen ‚Überredungskunst‘ hervorgehoben wird: Gerade im Zeitalter der nicht zuletzt durch die Wissenschaft sich fortgeschritten dünkenden Aufklärung erkennt Wagner nicht in der Überredung mittels Argumenten respektive intellektuell ‚überzeugend‘ nachvollziehbarer Konstruktion musikalischer Werke, sondern in der psychologisch fundierten ‚Überwältigung‘ des sich ausliefernden Hörers das Mittel, eine – inhaltlich fast schon beliebige – Wirkung zu erreichen. Daß dazu der bereitwillige Rezipient vonnöten ist, erscheint in diesem Zusammenhang nur als Unterstützung des Verdachtes, hier ein herausragendes Beispiel der Dialektik der Aufklärung vorliegen zu haben.

#### 4. Wagner als Meister der Kleinteiligkeit bei gleichzeitiger Formlosigkeit im Großen

Diese beiden dezidiert musikalischen Aspekte können, da in beiden Kritiken als wechselseitig miteinander verschränkt gekennzeichnet, hier nur kurz nacheinander vorgestellt werden; ihre Bedeutung wird dagegen erst in einer zusammenfassenden Interpretation deutlich:

##### 4.1. Kleinteiligkeit

Nietzsche:

„Bei Wagner steht im Anfang die Hallucination: nicht von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er erst die Ton-Semiotik. Will man ihn bewundern, so sehe man ihn hier an der Arbeit: wie er hier trennt, wie er kleine Einheiten gewinnt, wie er diese belebt, heraus-treibt, sichtbar macht. Aber daran erschöpft sich seine Kraft: der Rest taugt Nichts. Wie armselig, wie verlegen, wie laienhaft ist seine Art zu ‚entwickeln‘, sein Versuch, Das, was nicht auseinander gewachsen ist, wenigstens durcheinander zu stocken!“ (WA, KSA 6, 27 f.)

Adorno:

„Die Wagnersche Geste wird zum ‚Motiv‘ im Augenblick, in dem sie sequenzierbar wird. [...] Wagners Sequenz steht zur symphonischen Beethovens in äußerstem Kontrast. Sie



schließt prinzipiell die ‚durchbrochene‘ Arbeit des Wiener Klassizismus aus. Gesten können wiederholt und verstärkt, nicht aber eigentlich ‚entwickelt‘ werden.<sup>25</sup>

Nietzsche:

„Nochmals gesagt: bewunderungswürdig, liebenswürdig ist Wagner nur in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des Details, – man hat alles Recht auf seiner Seite, ihn hier als einen Meister ersten Ranges zu proklamieren, als unseren größten *Miniaturisten* der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süsse drängt.“ (WA, KSA 6, 28)

„Aber vom Magnétiseur und Affresco-Maler Wagner abgesehen giebt es noch einen Wagner, der kleine Kostbarkeiten bei Seite legt: unsern größten Melancholiker der Musik, voll von Blicken, Zärtlichkeiten und Trostworten, die ihm Keiner vorweggenommen hat [...] lauter kurze Sachen von fünf bis fünfzehn Takten [...]“ (WA, KSA 6, 29)

## 4.2. Der Vorwurf der Formlosigkeit

Adorno wirft Wagner nicht mit Nietzsche Formlosigkeit vor, sondern nimmt ihn gegen Nietzsches ‚banaischen Vorwurf‘ sogar in Schutz. Insofern scheint es verfehlt, diesen Punkt hier heranzuziehen. Tatsächlich aber gelingt es Adorno m. E. nicht, die Nietzschesche Kritik zu widerlegen: Er zitiert zwar Alfred Lorenz’ Versuch, bei Wagner große musikalische Formen nachzuweisen, distanziert sich von dessen Tabellen und Graphiken aber, da sie letztlich nicht in der Lage seien, den Vorwurf zu entkräften.

Adorno:

„Die von Lorenz entdeckten Großformen der Wagnerschen Musik sind nur von außen aufgestülpt und bleiben am Ende namenlose Schemata [...]. Nicht zufällig lassen die Lorenzschen Analysen auf Tabellen sich eintragen, prinzipiell der Zeit so fremd wie die Wagnersche Formorganisation selber. Wagners Formen [...] versagen vor der Zeit.“<sup>26</sup>

Es muß verwundern, gerade Adorno trotz des hier konstatierten mangelnden Zeitcharakters der Wagnerschen Musik von ‚Formen‘ reden zu hören, reklamiert er doch an anderer Stelle für die Musik als *Zeitkunst par excellence* musikalische Entwicklung, die sich wesentlich in der Reihung nicht austauschbarer Formteile manifestiert, als deren Grundwesenszug. Adornos Vorschlag, eine ‚materiale Formenlehre‘ für die Werke Wagners zu erarbeiten, läuft aber auf die Behauptung hinaus, daß diese sich eine je eigene, spezifische Form erschufen. Im Falle der später von Adorno für die Analyse der Mahlerschen Sinfonien zumindest in Umrissen ausgeführten ‚materialen Formenlehre‘ fällt dagegen auf, daß diese Werke gerade auf den Kanon vorhandener Formen zurückgreifen und aus seiner ‚Verfremdung‘ erst ein wesentliches Element ihres Sinngehalts ziehen.

<sup>25</sup> Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, 34.

<sup>26</sup> Ebd., 39 f.



Von Seiten Nietzsches ließe sich gegen eine Beschreibung der Werke Wagners als je eigene, spezifische Formen einwenden, daß dies den Vorwurf der Formlosigkeit gerade dann nicht entkräftet, wenn man einen im 19. Jahrhundert musiktheoretischen Formbetrachtungen zugrundeliegenden, wenn auch fast schon ‚versteinert‘ zu nennenden Kanon von Formkategorien und Formbildungstechniken voraussetzt: Mit diesem Maßstab betrachtet, ist Wagners Musik ‚formlos‘, denn vollständig ‚individuelle‘ Formen sind in dieser Sicht qua Individualität keine Elemente einer Musik als Formensprache: nur individualisierte Formen, d. h. Gebrauch und begrenzte Abwandlung wiedererkennbarer Schemata, lassen sich als Formen im emphatischen Sinne und damit als Kunstwerke innerhalb einer verbindlichen ‚formellen‘ Sprache wahrnehmen. Wagners jeweils singuläre ‚Formen‘ mußten dagegen dem zeitgenössischen musikalischen Analytiker erscheinen wie der Versuch einer Privatsprache dem heutigen philosophischen.

Daß sich hierin bei Wagner aber nur ‚vorzeitig‘ eine Entwicklung abzeichnet, die Adorno dann auch an späterer Musik (neben der Strawinskys selbst beim verehrten Schönberg) beobachten muß, nämlich das Verlorengehen des in der Wiener Klassik ausgeprägten Entwicklungscharakters, wäre als Symptom für das Verschwinden der Möglichkeit zur Gestaltung von Zeitstrukturen in großformatigen Kunstwerken zu sehen, das seine Parallele im Verschwinden der Möglichkeit zur ungebrochenen ‚großen Erzählung‘ und dem Aufkommen des notwendig fragmentarischen Charakters nicht nur von Kunstwerken, sondern ebenso im philosophischen Denken im 20. Jahrhundert hätte.

Hier wäre nicht nur der Bogen zu spannen zur *Ästhetischen Theorie* Adornos, sondern hier zeigt sich m. E. in der jeweiligen Diagnose der beiden zur Diskussion stehenden Kritiken, daß diese in der Analyse selbst wesentlich musikalischer Aspekte ihres Gegenstandes diese nicht nur musik- bzw. kunsthistorisch zum Sprechen bringen, sondern sie als Chiffren kultureller Entwicklung zu deuten vermögen in einer Weise, die ihnen über den unbestreitbaren Rang biographischer und geistesgeschichtlicher Zeugnisse ihrer Autoren hinaus Beachtung seitens heutiger Rezipienten sichern sollte.