Volker Gerhardt

# „Nach Schillers Dichtung ist nur noch das musikalische Drama möglich.“ Wie Verdi tut, was Wagner sagt

Vortrag im Rahmen der
Salzburger Festspiel-Dialoge 2013
14. August 2013

**1.** *Ausgangslage*. „Nach Schillers Dichtung ist nur noch das musikalische Drama möglich.“ Dieser Ausruf Richard Wagners findet sich in Cosimas Tagebuch unter dem Datum des 14. Dezembers 1869. Er fasst zusammen, was sich nach der das ganze Jahr über durchgehaltenen Beschäftigung mit den Dramen Schillers an gemeinsamer Auffassung herausgebildet hat.[1] Er ist die persönliche Konsequenz aus der gemeinsamen Lektüre und enthält eine musik- und geschichtsphilosophische These, die für das Selbstverständnis der menschlichen Kultur erheblich ist. Im Eintrag drei Tage zuvor lesen wir: „Beim Frühstück sagte ich ihm [Richard], es sei doch nicht recht, daß wir an Schiller’s Geburtstag nicht gedacht hätten, er sei gestern gewesen, ‚nun‘, sagte er, ‚gerade gestern, wie ich arbeitete, habe ich mich des Bildes Schiller’s mir gegenüber innig freut und mir sein ganzes Wesen innig dargestellt‘.“[2]

Schillers Bild hing also Wagners Schreibtisch gegenüber. Das illustriert, welche Bedeutung die dramatische Dichtung Friedrich Schillers für den Komponisten hatte: In den Dramen Schillers sieht Wagner einen Höhepunkt literarischen Schaffens, der, wie er meint, mit den Mitteln bloßer Literatur nicht mehr zu überbieten sei. Wolle man das von Schiller bis zur äußersten Steigerung entwickelte Trauerspiel nicht als das Ende einer Entwicklung ansehen, deren Tradition kaum größer gedacht werden kann, müsse man das Erreichte durch seine Überführung in eine neue Dimension zu überbieten suchen. Und das sei durch

[1] Wörtlich: „Dann an Schiller gedacht, daß nach seiner Dichtung nur noch das musikalische Drama möglich war, zu welchem er gleichsam den Übergang bildet.“ (Cosima Wagner, Die Tagebücher, hrsg. und bearb. v. M. Gregor-Dellin u. D. Mack, Bd. I, 1869 – 1877, München/Zürich 1976, 168). – Im Folgenden handelt es sich um die überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich im August 2013 unter dem Titel: „‘Nach Schillers Dichtung ist nur noch das musikalische Drama möglich‘ Wie Verdi tut, was Wagner sagt“, im Rahmenprogramm der Salzburger Festspiele gehalten habe.
[2] 11. Dez. 1869, ebd., 168.

das „musikalische Drama“ möglich. Mit ihm soll dem, was mit der griechischen Tragödie begonnen, mit den Dramen Shakespeares eine frühmoderne Fortsetzung, in der deutschen Sprache mit Lessing und dem jungen Goethe eine kongeniale Fortführung und schließlich mit den *Räubern*, *Kabale und Liebe*, *Wilhelm Tell*, der *Jungfrau von Orleans*, *Fiesco*, *Wallenstein* und *Don Carlos* seinen vorläufigen Abschluss gefunden hat – am Ende doch noch die *Möglichkeit einer Steigerung* eröffnet werden.

Und die glaubt Wagner mit seinem „musikalischen Drama“, mit dem „Gesamtkunstwerk“ der Oper bieten zu können. Was das heißt, was dazu aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts zu sagen ist und wie wir das heute bewerten – ist ein Thema, zu dem man sehr viel sagen kann und sagen müsste.

Nur eines sollte man nicht übersehen: Dass es zu Lebzeiten Richard Wagners bereits einen anderen großen Opernkomponisten gibt, der, wie es scheint, längst das macht, was Wagner sich in Umsetzung seiner musiktheoretischen Schriften noch 1869 vornimmt. Einen in ganz Europa gefeierter Künstler, der nicht einfach nur in der Zeit „nach“ Schiller, sondern aus den von ihm bewunderten Bühnenstücken Schillers *selbst* jene „musikalischen Dramen“ macht, die unter dem Beifall eines begeisterten Publikums bereits den Weg in eine neue Zeit der Bühnenkunst beschreiten. Und es sind Opern, die das Ziel, von dem Wagner zur Zeit der Konzeption des *Gesamtkunstwerks* der Oper träumte (und das 1869, zum Zeitpunkt der vertraulichen Bemerkung, noch vor ihm lag), in einem historisch höchst seltenen ästhetischen und politischen Einklang realisieren.

Dieser Komponist ist Giuseppe Verdi.[3] Er *tut*, was Wagner von sich selber fordert. Er hat damit begonnen, noch bevor Wagner seine operntheoretischen Schriften verfasste, die ihm später als Prospekt seiner musikdramatischen Programmatik dienen.[4] *Wagner nimmt sich etwas vor, womit Verdi längst beschäftigt ist.* Daran muss im Jahr des Doppeljubiläum gesprochen werden; und wenn man dabei einmal die Eule der Minerva einmal in Begleitung Nietzsches fliegen lassen darf, sind Einsichten möglich, die nicht nur für Wagner und Verdi, nicht nur für die Frage nach dem – gerade auch von Fortschrittskritikern unterstellten - Fortschritt in der Musikgeschichte, sondern auch für Nietzsche von Bedeutung sind. – Dies am Tag nach der Premiere des *Don Carlo* in Salzburg tun zu dürfen, ist ein besonderes Glück. Die szenisch glanzvolle Inszenierung der *Meistersin-*

---

[3] Zum Zeitpunkt der Feststellung in Cosimas Tagebuch waren von Verdi bereits *Luisa Miller* (nach *Kabale und Liebe*), 1849, *Simon Boccanegra* (nach *Fiesco*), 1857, und *Don Carlo*, 1867, komponiert und aufgeführt worden.

[4] Die für die Konzeption des Gesamtkunstwerks entscheidenden Schriften Wagner erschienen nach der Aufführung von Verdis *Luisa Miller* 1849: *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), *Oper und Drama* (1851).

*ger* mit einem Hans Sachs, der uns einen Blick in die Tiefen von Wagners Seele hat tun lassen, ist dabei nicht vergessen.

**2.** *Vorkämpfer einer neuen Kultur*. Um angemessen über Verdi und Wagner sprechen zu können, brauchte man ein ganzes Leben, das ich niemandem zumuten möchte. Deshalb wähle ich einen wie eine Verlängerung erscheinenden Umweg, der mir am Ende erlaubt, wenigstens *eine* Pointe zum Problem des *Vergleichs zwischen zwei großen Künstlern* zu setzen und eine Anregung zugeben, worauf man bei der Bewertung der *Größe eines Künstlers* tunlichst verzichten sollte. Den Umweg bietet mir Friedrich Nietzsche an, dessen Werk als eine unausgesetzte Reflexion über *historische Größe* angesehen werden kann.

Friedrich Nietzsche war in seinen jungen Jahren ein glühender Verehrer des großen nationalen Dichters Friedrich Schiller. In Schulpforta hatte er 1859 als Fünfzehnjähriger aktiv an der Jahrhundertfeier zu Schillers hundertstem Geburtstag mitgewirkt. Noch in seinem ersten eigenständigen Buch: *Der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, das er dreizehn Jahre später bereits als Basler Professor veröffentlicht, ist *Schiller* die meistzitierte Autorität. Und schon der Titel des Buches gibt zu erkennen, dass es Nietzsche um eben das Problem geht, das Wagner umtreibt, wenn er sich fragt, wie man nach Schiller überhaupt noch ein über ihn hinausführendes Drama schreiben kann: Nach der frühgriechischen *Geburt* der Tragödie aus der Musik, geht es nunmehr um die *Wiedergeburt* der Tragödie der Kultur aus dem Geiste der Musik Richard Wagners, der, wie wir nun wissen, seine schöpferische Inspiration aus den Dramen Friedrich Schillers zieht.

Nietzsche, der von Wagner begeistert war, seit er während des Studiums in Leipzig den Klavierauszug von Wagners *Tristan* gelesen und den Meister bei einer Abendgesellschaft des Verlegers Brockhaus kennengelernt hatte, zögerte, nachdem er 1869 als Vierundzwanzigjähriger auf die Professur in Basel berufen worden ist, nicht einen Augenblick, die Bekanntschaft mit Wagner zu vertiefen. Am 19. April 1869 trifft er in Basel ein, und am 17. Mai, also fünf Monate nach Wagners Versicherung, Schillers Dramen musikalisch überwinden zu wollen, macht Nietzsche den ersten Besuch in Tribschen bei Luzern, wo der aus Deutschland geflohene Komponist mit Cosima von Bülow residiert. Jedes freie Wochenende verbringt Nietzsche dort, und als zweieinhalb Jahre später *Der Geburt der Tragödie* erscheint, ist sie Wagner gewidmet.

In diesem Buch ist Schiller der am häufigsten genannte Name. Er rangiert noch vor Wagner, Schopenhauer und Goethe. Der mit der Begeisterung Schillers aufgenommene, philologisch unterfütterte Humanismus, in dessen Geist Nietzsche in *Schulpforta* erzogen worden war, wirkt nach. Noch sieht Nietzsche keinen

Anlass, sich von den Idealen der Humanität loszusagen, wie es dann seit *Menschliches, Allzumenschliches* wiederholt geschieht – ohne freilich seine mitdenkenden Leser damit täuschen zu können. Nietzsche bleibt dem *Humanismus* bis in seine letzten bewussten Tage ebenso verpflichtet wie der *Aufklärung*; er kommt von der *Wahrheit* genauso wenig los wie vom *Wissen* und der *Wissenschaft*. Doch ein Moment seiner Tragik liegt darin, dass er gleichwohl glaubt, das Ideal der „Selbstüberwindung" nötige ihn, sich tatsächlich von allem loszusagen, was ihn als Denker so unverzichtbar macht. Doch wie dem auch sei: Bei seinen ersten Besuchen in Tribschen war Nietzsche noch ein Bewunderer Schillers, und es ist gewiss ein bislang viel zu wenig beachtetes Detail, dass er sich darin mit Wagner so einig war.

Einig scheint er sich mit Wagner auch in der Überzeugung von dessen geschichtlicher Mission gewesen zu sein. Doch, anders als bei Schiller, gibt es hier einen erheblichen Unterschied im Detail, über den bereits die Vorrede zur *Geburt der Tragödie* informiert. Liest man sie Wort für Wort, dann ist das Buch Wagner nicht nur *gewidmet*; es ist *für ihn geschrieben*, und, wie man glauben soll, für niemanden sonst! Denn es gibt kein Vorwort an die Leserschaft oder „den" Leser. Es gibt nur ein „Vorwort an Richard Wagner". Das haben die klassischen Philologen, die den Erstling ihres frühberufenen Kollegen alsbald in Grund und Boden rezensieren, nicht beachtet: Das Buch war *nicht für sie* verfasst, sondern einzig und allein *für Richard Wagner*. Die *Geburt der Tragödie* ist, um den Untertitel von *Also sprach Zarathustra* zu variieren: *Ein Buch für einen und sonst keinen*.

Umso verhängnisvoller, dass dieser einzig angesprochene Leser, Richard Wagner, bereits die Widmung an ihn nur flüchtig gelesen hat. Hätte er wahrgenommen, was Nietzsche hier über den Komponisten, vor allem aber über sich selbst, den Philoophen, sagt, hätte er augenblicklich verstanden, was ihm die Ehre dieses Buches verschafft, und er hätte gewiss nicht mit der Begeisterung reagiert, die Cosima ihrem Tagebuch am 3. Januar 1872 anvertraut:

> „…zu Mittag treffe ich Richard sehr auf- und angeregt durch Professor Nietzsche's Buch, er ist glücklich, dies erlebt zu haben; er sagt nach mir käme Nietzsche und Lenbach, der sein Bild gemalt hat […]."

Und weiter:

„Abends lesen wir in der Nietzsche'schen Schrift, die wirklich herrlich ist, Richard hofft […] in Bayreuth eine Revue zu gründen, deren Redakteur Professor Nietzsche sein würde."[5]

Wenige Tage später kann Nietzsche an seinen Freund Rohde berichten, er habe mit Wagner eine „Alliance" geschlossen. Sie diene der „Regeneration des deutschen Geistes und zur Vernichtung der bisherigen sogenannten ‚Cultur'".[6] Aus Nietzsches Sicht, ist das ein voller Erfolg, aber Wagner hätte diesen Bund als Angriff auf seine Größe entschieden von sich weisen müssen. Denn, wie gesagt, hätte er die ausschließlich an ihn gerichtete *Vorrede an Richard Wagner* aufmerksam gelesen, hätte die „Alliance" als die Unterwerfung erkannt, auf die es Nietzsche ankam. Das vier Jahre später erfolgende Zerwürfnis zwischen beiden kann man daher auch als den einseitigen Bruch der „Alliance" ansehen, in der sich Nietzsche als der Begünstigte begriff, dem Wagner nur vorzuarbeiten hatte. 1876, in den letzten Vorbereitungen zum ersten Bayreuther Festspielsommer muss der angereiste Friedrich Nietzsche erfahren, welche Rolle ihm Wagner in ihrem Bündnis zugedacht hatte. Er sollte als Redakteur des Journals für die Wagner-Vereine fungieren. Welches Missverständnis, zu dem es nur kommen konnte, weil Wagner nicht gründlich gelesen hatte, was doch eigens für ihn geschrieben war! Nietzsche war empört, reiste ab und kehrte nie wieder nach Bayreuth zurück.

Um das zu verstehen, brauchen wir nicht die Biographen zu konsultieren, die uns über die Spannung in Dreieck von Wagner, Cosima und Nietzsche, über Vorgänge während der ersten Festspielproben oder über die intrigante Anpassung von Nietzsches Schwester informieren. Wir brauchen nur zu lesen, was Nietzsche im *Vorwort an Richard Wagner* schreibt:

Zunächst lobt er Wagners „herrliche Festschrift über Beethoven" und knüpft daran die größten Erwartungen auf eine Erneuerung der deutschen Kultur. Damit ist auch Schiller einbezogen, dessen Lyrik Beethoven im vierten Satz der *Neunten Symphonie* zu einer die Massen wahrhaft umschlingenden Wirkung gesteigert hatte. Aus der einsamen Lektüre und der Lesung im kleinen Kreis war mit der Chor- und Orchesterfassung der Ode „An die Freude" eine rauschhafte Darbietung vor großem Publikum geworden. In Anspielung auf die politische Menge spricht Nietzsche von der „aesthetischen Oeffentlichkeit".[7] Sie muss man erreichen, um vor ihr und mit ihr eine Umgestaltung der Kultur ins Werk zu setzen.

---

[5] Cosima Wagner, Tagebücher 3. Januar 1872. – Das „Nach mir kommen nur Nietzsche und Lenbach" hat den guten Sinn der persönlichen Wertung und nicht den der geschichtsphilosophischen Rangfolge.

[6] Brief an Rohde v. 24. Januar 1872.

[7] Friedrich Nietzsche, GT, Vorwort an Richard Wagner, KSA 1, 23.

Dann handelt Nietzsche vom „Wirbel und Wendepunkt“ deutscher Hoffnungen und der eminenten Rolle, welche die Kunst dabei zu spielen habe. Kunst sei kein bloßes „Nebenbei“, kein „Schellengeklingel zum ‚Ernst des Daseins‘“, sie stehe nicht im „Gegensatz“ zum „tapferen Ernst […] patriotischer Erregung“, sondern könne Wirkungen erzielen, die weniger große und weniger ernsthafte Geister mit dem soeben beendeten deutsch-französischen Krieg verbunden, aber offenkundig verfehlt haben. Aus der Korrespondenz sowie aus der ersten *Unzeitgemäßen Betrachtung* wissen wir, dass Nietzsche hier primär ein Versagen Bismarcks sieht, von dem Wagner, nachdem er erfahren muss, dass der Reichskanzler an Bayreuth kein Interesse hat, ebenfalls bald enttäuscht sein wird. Die Beethoven-Festschrift war nach der gewonnenen Schlacht bei Sedan noch mit ganz anderen Erwartungen geschrieben worden.[8] Nietzsche jedenfalls traut seinem Freund Wagner schon zur Zeit der Reichsgründung im Herbst 1871 mehr zu, als der Reichskanzler und der soeben zum Deutschen Kaiser ausgerufene Preußische König ernsthaft zu wollen vermögen.

Alles das erklärt die freudige Zustimmung des Komponisten. Dann aber folgt der Schlusssatz, der noch einmal an alle „ernsthaften“ Musikliebhaber appelliert, den aber der einzige, für den er geschrieben ist, offenbar nur überflogen hat:

> „Diesen Ernsthaften diene zur Belehrung, dass ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt bin, dem ich hier, als meinem erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will.“[9]

**3.** *Wirbel und Wendepunkt des Daseins.* Es ist *Nietzsche*, der eine neue Kultur aus dem Geist der Musik schaffen will, und Wagner soll sein „Vorkämpfer“ sein. Wer den Text des Buches aufmerksam liest, erkennt, dass es unmöglich ein bloßer Dichter oder Komponist sein kann, der die Renaissance der Kultur hereinführt: Es muss ein (wenn auch künstlerisch hochbegabter) Philosoph sein, der diese historische Mission erfüllt. Denn die klassische Tragödie, in der Musik und dramatische Handlung auf das Engste verbunden waren, ist nach Nietzsches Auffassung an einer paradigmatischen *Überschätzung des Verstandes* zugrunde gegangen. Durch sie habe die Philosophie die Kunst verdrängt.

Dafür wird *Sokrates* namhaft gemacht und – schuldig gesprochen. Er ist, wie es im Abschnitt 15 der *Geburt der Tragödie* heißt, der „Wendepunkt und Wirbel

---

[8] Siehe dazu: Karl Kerényi, Richard Wagners Beethoven-Festschrift : eine Vorstufe zu Nietzsches *Geburt der Tragödie*, in: Die Tat. – Zürich. – 1972, vom 01.07., Nr. 153, S. 25.
[9] Ebd., 24.

der sogenannten Weltgeschichte“.[10] Ihm wirft Nietzsche einen Verrat an der Kunst und die ästhetische Verarmung aller nachfolgenden Jahrhunderte vor. Deshalb komme es darauf an, der „Superfötation“ des Verstandesdenkens[11] ein Ende zu setzen. Und dazu bedürfe es einer neuen Kunst, die alle leiblichen, sinnlichen und geistigen Kräfte eines Volkes stimuliert und so, wie es angeblich einst der Tragödie bei den Griechen gelang, die Unterschiede zwischen Leben, Denken und Handeln in Rausch und Traum des Schaffens zu überwinden. Endlich könne es gelingen, die „Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen“ herzustellen, so dass der „Schmuck“ nicht länger „das Geschmückte verdeckt“.[12]

In Wagners Musik erkennt Nietzsche diese imaginative und zugleich auch integrative Potenz. Ihm traut er zu, die seit Jahrtausenden fällige Kulturrevolution einzuleiten. Durch Verbreitung einer neuen Stimmung kann er das Verlangen nach einem neuen Zeitalter stimulieren. Doch die gleichermaßen künstlerische wie geistige Produktivität, die nötig ist, die Wiedergeburt der neuen Kultur einzuleiten und ihr eine aussichtsreiche Zukunft zu geben, kann nur von einem *Philosophen* kommen, der die Untat des Sokrates gleichsam auf Augenhöhe überwindet und wie Zarathustra als ein aus unvordenklichen Zeiten zurückkehrender neuer Weiser eine Renaissance in Gang setzt, die alle fragwürdigen Unterscheidungen zwischen Wissenschaft, Kunst und Religion hinter sich lässt.

Der Unheil bringende „Wirbel und Wendepunkt“, den der Philosoph Sokrates herbeigeführt hat, muss durch einen neu erzeugten Wirbelsturm vergessen gemacht werden. Und den kann nur ein Philosoph entfachen. Also kann es nur Nietzsche und nicht der Komponist, Librettist und Essaist Richard Wagner sein. Allein der Gedanke, dass Wagner den Plan haben konnte, Nietzsche zum Redakteur einer vom Festspielleiter gegründeten Zeitschrift zumachen, musste Nietzsche tödlich beleidigen.

Gleichwohl blieb Nietzsche Wagner noch eine Weile wohl gesonnen. Er behielt Wagners großes Talent in guter Erinnerung, blieb dem väterlichen Freund innerlich wohlgesonnen, hielt an seiner unglücklichen Liebe zu Cosima fest und änderte seine Meinung über die geschichtliche Leistung Wagners erst, als er im *Parsival*, wie Nietzsche meinte, einen geschichtsphilosophischen Rückfall der schlimmsten Art erlitten hatte. Er hatte den von Nietzsche nie goutierten Antisemitismus durch seine „dekadente“ Annäherung an den christlichen Glauben nur noch schlimmer gemacht. Als „erhabener Vorkämpfer“ für Nietzsches weltgeschichtliche Kulturrevolution hatte er sich damit endgültig disqualifiziert.

---

[10] F. Nietzsche, GT, 15; KS1 1, 100.
[11] Ebd., 13; KSA 1, 90.
[12] F. Nietzsche, Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben: 2. Unzeitgemäße Betrachtung, 11; KSA 1, 334.

**4.** *Die menschliche Größe Verdis.* Aus Nietzsches Sicht hätte Verdi niemals das Zeug gehabt, sich für die Rolle eines Herolds im Vorfeld größter menschheitsgeschichtlicher Ereignisse zu qualifizieren, obgleich er nach der *Vorrede an Richard Wagner* dazu die besten Voraussetzungen hätte haben müssen. Denn Verdi gelingt, was Wagner und Nietzsche nie gelungen ist: Er erreicht die „aesthetische Oeffentlichkeit“ seines Landes und wird im echten Sinn des Wortes zum „Vorkämpfer“ für Italiens Einheit. Sein Name wird zum Synonym für das genealogische Programm der Wiedergewinnung einer Herrschaft, die mit dem Niedergang des alten römischen Kaisertums seit mehr als Anderthalbjahrtausenden verloren war: VERDI – steht bekanntlich für *Vittorio Emanuele Regente d'Italia*. Wo er auftritt, scheint die Einheit der Nation zum Greifen nahe; seine Arien werden auf den Straßen gesungen, gepfiffen und gesummt und die Befreiungskorps ziehen mit ihnen in den Kampf.

Nach der Einigung wird er überall als nationaler Heros gefeiert. Er kandidiert 1861 auf Bitten von Camillo B. Graf von Cavour, dem ersten italienischen Ministerpräsidenten, für das Abgeordnetenhaus[13] und wird 1874 zum Senator auf Lebenszeit gewählt. Seine Opern werden nicht nur in Mailand, Neapel und Venedig, sondern auch in Paris, London und St. Petersburg aufgeführt. In Paris setzt er sich gegen Giacomo Meyerbeer durch, den Wagner, wie wir von Nietzsche wissen, wegen des unerschöpflichen Reichtums seiner musikalischen Einfälle immer „beneidet“ hatte.[14]

Hätten ihn sein Fleiß, seine Bescheidenheit und die kluge Scheu vor der Öffentlichkeit nicht davor bewahrt, hätte er zahllose Aufgaben auch mit den in seinen Texten gegenwärtigen grenzüberschreitenden politischen und sozialen Zielen übernehmen können. Immerhin folgt er dem Wunsch der Organisatoren der ersten Weltausstellung in London, wo er die *Hymne der Völker* zur Aufführung bringt.[15] Wenige Tage vor der Eröffnung des Suez-Kanals wird 1869 die Kairoer Oper mit *Rigoletto* eröffnet. Die zwei Jahre später auf Bitten des ägyptischen Vizekönigs Ismail Pascha komponierte und in Kairo uraufgeführte *Aida*, wird zum Kunstwerk, das menschheitliches Pathos und tragisches Schicksal so verbindet wie die Globalität spürbar machende Wasserstraße zwischen Atlantik und Indischem Ozean. Dem Komponisten ist das Werk so wichtig, dass er sich bis ins Versmaß des Librettos hinein, um die Textgestalt dieser kühnen Oper bemüht.[16]

---

[13] Zog aber nach dem vorzeitigen Tod von Cavour auf eigenen Wunsch seine Kandidatur wieder zurück.
[14] Bestätigt durch Cosimas Tagebuch 1869.
[15] *Inno delle nazioni* auf einen Text des jungen Arrigo Boito.
[16] Zusammen mit dem Librettisten Antonio Ghislanzoni.

Verdi *ist* das, was Nietzsche gern gewesen wäre,[17] nämlich ein „guter Europäer“. Dabei hat er es nicht nötig, sich verächtlich über die Menge der weniger Gebildeten zu erheben. Für ihn ist die Rede vom Elend der arbeitenden Klasse keine revolutionäre Phrase, mit der er sich als luxurierender Künstler interessant zu machen versucht. Unter Verzicht auf eigene Vorteile ist er bemüht, die Lage der in Armut lebenden Landarbeiter zu bessern und baut aus eigenen Mitteln ein Altersheim für verarmte Künstler, das heute noch betrieben wird. Kaum ist er gestorben, da wird sein Geburtshaus in Le Roncole zur nationalen Gedenkstätte erklärt und – was angesichts des Verfalls der italienischen Kulturpolitik durchaus bemerkenswert ist – bis heute gepflegt.

Von alledem braucht nicht die Rede zu sein, wenn es darum geht, das musikalische Talent Giuseppe Verdis auszuzeichnen. Aber es ist nicht unerheblich, wenn es darum gehen sollte, wer die Eigenschaften eines „Vorkämpfers“ für eine bessere Zukunft haben könnte. Wohl kaum jener von Nietzsche hochgelobte Autors einer *Beethoven-Festschrift*, die ihm die politische Aufmerksamkeit für seine eigenen Festspiele einbringen sollte. Wenn ein wirklich ausgewiesener Herold einer „aesthetischen Oeffentlichkeit“ für die ersehnte Renaissance der Kultur benötigt worden wäre, hätte Nietzsches Wahl auf Verdi fallen müssen, der mit seiner Leistung im politischen Kampf um die Einheit Italiens schon gezeigt hatte, dass dies auch ohne einfältigen Nationalismus und ohne Antisemitismus möglich ist.

**5.** *Die verkannte Tiefe Verdis.* Doch Verdi kommt für Nietzsche nicht in Frage, und dies ausschließlich aus musikalischen Gründen: Er ist ihm, um es auf ein Wort zu bringen, zu *einfach*. Man könnte auch sagen, er ist ihm nicht *widersprüchlich* genug, er hat ihm *zu wenig mit sich selbst zu kämpfen*; seiner Musik fehlt das *Ringen* um *Selbstüberwindung*; deshalb hat er nicht die *Tiefe*, die der Künstler vom Künstler erwartet; denn zum großen Künstler gehört für Nietzsche, dass er sich *hohe Ziele* setzt – und daran zerbricht.

Verdi verfehlt die angeblich nur im Kampf gegen sich selbst zu gewinnende Einheit und hat darin seinen größten Fehler, lediglich *bunt*, *vielseitig* und *unterhaltsam* zu sein. Man habe, so notiert sich Nietzsche 1884 aus einer ihm offenbar sehr entgegenkommenden Quelle,

> „seit Rossini keine Oper gemacht, welche Einheit hätte und wo die Stücke alle zusammenhalten. Das, was Verdi z. B. macht, gleicht alles einer Harlekins-Jacke“.[18]

[17] Und was er posthum wohl auch geworden ist.
[18] F. Nietzsche, Nachlass Sommer-Herbst 1884, 26 [419]; KSA 11, 263.

Was für ein absurdes Urteil! Man kann nicht erwarten, dass Nietzsche von der Härte wusste, die Verdi allein durch seinen Weg zur Musik abverlangt wurde: Da war die Ablehnung durch das Mailänder Konservatorium, der Misserfolg seiner zweiten Oper und der Widerwille, gegen den Rat seines Gönners Merelli,[19] es doch noch einmal mit dem Komponieren zu versuchen. Erst danach kam der schwererkämpfte Erfolg mit *Nabucco*. Doch der Tod seiner beiden Töchter und der seiner jungen Frau setzten ihm zu; dann folgten die Anfeindungen gegen die nach Jahren der Trauer eingegangene Verbindung zu Giuseppina Strepponi sowie die politischen Anfeindungen in dem auf Tod und Leben gehenden Kämpfen des *Risorgimento*.

Verdi galt bei seinen engstirnigen Zeitgenossen als „unmoralisch" und hatte entnervende Konflikte mit der Zensur durchzustehen.[20] Im Kontrast zur verwahrlosten Libertinage seines Milieus und des ihm zujubelnden Großstadt-Publikums könnte er als Repräsentant jener neuen Tugendenden der *Redlichkeit*, *Wahrhaftigkeit* und *Gerechtigkeit* gelten, die Nietzsche seinen Zarathustra verkünden lässt. Schließlich ist zu bedenken, was einer auszuhalten hatte, der die Kraft aufbringt, über dreißig Oper zur Aufführung zu bringen, einen großen Teil davon im Repertoire zu halten und gewiss nicht in der Lage ist, das Getümmel einer in ganz Europa ausgetragenen Zeitungskritik vollkommen von sich fernzuhalten. Also musste er auch die schon früh einsetzenden Kränkungen zur Kenntnis nehmen, die mit seiner seit den sechziger Jahren um sich greifenden musikgeschichtlichen Abwertung verbunden waren: Der Kritik galt er als Vertreter einen alten Schule, die mit Wagner glanzvoll überwunden war.[21]

Aber die Tiefe des inneren Widerspruchs soll offenbar den Deutschen vorbehalten bleiben. Und so wird beim Italiener Verdi nicht nur das beachtliche Oeuvre mit *Geistlicher Musik*, *Kantaten* und *Kammermusik* übersehen,[22] es wird auch

---

[19] Bartolomeo Merelli, Direktor der Mailänder Scala, überzeugte Verdi, es mit einer weiteren Oper zu versuchen. Es war *Nabucco* (zunächst unter dem Titel: *Nabucodonosor* ,1842) und ein durchschlagender Erfolg.

[20] Etwa weil er im *Maskenball* ein Attentat auf einen König zur Aufführung bringt.

[21] Franz Werfels Verdi-Roman von 1923 handelt von Verdis-Kampf gegen diese kultur- und geschichtsphilosophisch motivierte Kränkung. Sie hat auf den deutschen Bühnen bis zum Erscheinen des Romans Folgen gezeitigt und ist im Urteil der Musikkritik bis heute gegenwärtig. Man kann Werfels Werk wie eine Entgegnung an Nietzsche lesen, denn hier wird die Selbstüberwindung Verdis in der Annäherung an Wagner in Verbindung mit dem verzweifelten Ringen um die Partitur für *King Lear* geschildert. Es ist eine durchaus gelungene Überwindung in einem Rückzug, in dem Verdi seine menschliche Größe bewahrt und letztlich doch am *King Lear* scheitert. Zustande kommt dann immerhin eine andere Shakespeare Vertonung im *Falstaff*, in dem Verdi seine ihm Antiquiertheit vorhaltenden Kritiker widerlegt.

[22] Man möchte Nietzsches lebensfernem Urteil am liebsten zu Gute halten, dass er es nicht nur in Unkenntnis der Vielfalt in Verdis Schaffen fällt. Er hat, soweit wir wissen, keine einzige Aufführung der großen Opern Verdis besucht. Das entschuldigt ihn in seiner maßlosen Be-

kein Gedanke daran verschwendet, wie abgründig eine Seelenerfahrung sein muss, der es möglich ist Gestalten wie *Rigoletto*, *Othello*, *Simon Boccanegra*, *Lady Macbeth* oder *Amneris* auf die Bühne zu bringen – dazu die in ihrer Liebe über ihr Gewerbe hinauswachsende *Violetta*, der sich im Licht ihrer Menschlichkeit wandelnde *Giorgio Germont*, der *Falstaff* oder die unerhörte Konstellation gleich sechs großer Charaktere im *Don Carlo*. Und wenn es überhaupt möglich ist, von außen einen Einblick in die Seelentiefe eines anderen zu nehmen, kann man versuchen sich vorzustellen, was es über einen scheinbar alles mit Leichtigkeit beherrschenden Künstler aussagt, der großen und größten Gestalten der Weltliteratur zu einem neuen ästhetischen Ausdruck verholfen hat, der jedoch ein halbes Leben lang darum ringt, Shakespeares *King Lear* eine musikalische Fassung zu geben – und daran scheitert. Nietzsches Kriterien der „historischen Größe“ sind im Übermaß erfüllt.

**6.** *Die Grenze im Urteil Nietzsches*. Das Urteil über Nietzsches tollkühne kultur- und menschheitspolitische Ambitionen kann heute wie zu seinen Lebzeiten nur kritisch ausfallen. Damit muss jedoch keine Abwertung seiner bedeutenden literarischen und philosophischen Leistung verbunden sein. Wo er über eigene Erfahrungen und Kenntnisse verfügt, da fallen ihm Einsichten zu, die im Gang der europäischen Geistesgeschichte einzigartig sind. Die eindringende Schärfe seines Blicks, die sinnliche Spannweite seiner Begrifflichkeit sowie das Verlangen, alles aus eigenem Anspruch neu zu denken und dabei die überkommenen kategorialen Ordnungen für nichts zu achten, machen ihn zu einem der anregendsten Philosophen überhaupt. Er hatte, wie seine weltweite Wirkung belegt, keinen „Vorkämpfer“ nötig. Deshalb konnte er nach 1876 auch gut auf Wagner verzichten.

Nietzsches musikalische Begabung hat einen vollendeten Ausdruck in seiner Sprache gefunden. Seine Lyrik und sein Aphoristik gehören zum Besten, was das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Seine Kompositionen zeigen ein beacht-

---

geisterung für Bizets *Carmen*, verbietet jedoch, sein Urteil über Verdis Werk im Ganzen ernst zu nehmen. Denn es ist ja nicht so, das Nietzsche das Leichte, Heitere und Vielseitige der Kunst nicht zu schätzen gewusst hätte. Goethe kann er dafür loben, dass es ihm im Wilhelm Meister gelinge, „die schönsten Dinge von der Welt abwechselnd mit den lächerlichsten Kleinigkeiten“ zu verbinden (Ebd., 1884, 26 [410]; KSA 11, 263). – Zu Nietzsches Verdi-Kenntnissen kann folgendes festgehalten werden: Im Mai 1866 hat er in einem Konzert in Leipzig den Tenor Wachtel in Partien des *Troubadour* und des *Tell* gehört (Bf. an die Mutter vom 29. 5. 1866; KSB 2, 131f.) Aus Nizza berichtet er am 14. Februar 1855 an Köselitz, die Tatsache, dass dort das „neuerbaute italienische Theater eben eröffnet“ worden sei und fügt in Klammern „Aida“ hinzu. Er scheint sich nicht die Mühe gemacht zu haben, eine Vorstellung zu besuchen (KSB 7, 11). Die letzte Erwähnung erfolgt erneut gegenüber Heinrich Köselitz, den er dadurch ermuntert, dass „bei Verdi Othello als il leone di Venezia begrüßt wird“ (Bf. 13. Juni 1887; KSB 8, 90). Der Brief stammt aus Sils-Maria und kann bestenfalls auf der Lektüre des Librettos beruhen.)

liches Können, sind aber von zeitgemäßer Durchschnittlichkeit; stilistisch liegen seine Lieder irgendwo zwischen Spätromantik und Impressionismus. Darin eine „Notzüchtigung der Euterpe“ zu sehen, war eine überpointierte pädagogische Zurechtweisung Hans von Bülows,[23] die jedoch gewirkt hat: Nietzsche lässt vom Komponieren ab.

Seine musikalische Urteilskraft disqualifiziert das keineswegs. Deshalb ist es aufschlussreich, was er über Verdis Fähigkeit als Komponist vermerkt und dabei augenblicklich in den Vergleich mit Wagner ausmünden lässt:

> „Verdi“, so heißt es in einer nachgelassen Notiz aus dem Herbst 1881, „ist arm an den Erfindungen schöner Sinnlichkeit und läßt gar noch merken, daß er äußerst sparsam mit ihnen umzugehen hat. Aber er hält sein Publikum mit ein paar Einfällen fest – sie sind alle ärmer geworden wie er und wollen trotzdem nichts anderes, wie er – so ist er ihr Mann und Meister. Auch W[agner] hat eine arme Sinnlichkeit und eine in Bezug auf Melodie an’s Verrückte streifende Widerspenstigkeit in der Armut – aber wie er draus sich eine Brücke zum Ideal zu bauen gewußt!“[24] – das, so füge ich hinzu, hat als großartig, ja, als unerhört zu gelten.

Wagners Mangel an „Begabung“ ist ein mehrfach wiederkehrendes Thema. Er sei arm an musikalischen Einfällen und habe anderen, wie etwa Meyerbeer, sein Leben lang ihren Einfallsreichtum geneidet.[25] Doch er habe das fehlende Talent mit „Fleiß und Beharrlichkeit“ ausglichen und aus der Not seiner Natur die Tugend der Leitmotivik gemacht.

Und vor diesem Hintergrund schlägt plötzlich auch bei Nietzsche die Bewertung um, wie die letzte Notiz belegt, in der von Verdi die Rede ist:

> „Unter guten Musikern gilt Verdi für reich, gegen W[agner] gerechnet: der Gründe hatte, sparsam zu sein und seine ‚Erfindungen‘ gut ‚anzulegen‘, Wucher mit ‚Leitmotiven‘ zu treiben und sein ‚Gold‘ bei sich zu behalten, daß man darauf hin einen tausendfach *zu großen* Credit genießt.“[26]

---

[23] Vgl. Brief vom *.

[24] Nachlass 1881, 12[137]; KAS 9, 600. – Darauf folgt die Notiz: „W[agners] Musik gleicht der Wolke“ – und es komme darauf an, in ihr mehr zu sehen als nur die Form, die sie hat.

[25] Nachlass April-Juni 1885, 34 [151], KSA 11, 472.

[26] Nachlass April-Juni 1885 35 [152], ebd. Damit setzt er sich erstmals von dem in Tribschen und in Bayreuth vorherrschen Urteil über Verdi ab. Den Tagebüchern Cosimas, in denen vergleichsweise selten von Verdi die Rede ist, herrscht das abfällige Urteil vor. Am Sonntag des 12. Februar 1871, also zur Zeit der engsten Beziehung zu Nietzsche, hält Cosima fest, dass ihr „physisch übel“ werde, weil der anwesende Berliner Musikwissenschaftler Richter die Sprache so ausführlich auf die italienischen Komponisten bringt. Schließlich bittet Richard den

Das ist ein versöhnliches und erstmals anerkennendes Wort über Verdi, der danach leider keine weitere Erwähnung mehr findet.

Nach Wagners Tod im Februar 1883, der Nietzsche, wie er an Malwida von Meysenbug schreibt, „fürchterlich“ zusetzt“,[27] braucht er noch fünf Jahre um sich in der Lage zu sehen, sich öffentlich über Wagner zu äußern. Das geschieht in *Der Fall Wagner*, der im Herbst 1888 erscheint. Schon im Dezember 1888 geht das Manuskript zu *Nietzsche contra Wagner* in die Druckerei, kann aber erst nach dem Anfang Januar 1889 erfolgenden Zusammenbruch erscheinen. Hier findet sich die schonungslose Abrechnung mit dem Werk des verstorbenen Freundes, insbesondere mit dem *Parsifal*, den Nietzsche für ein „Werk der Tücke, der Rachsucht, der heimlichen Giftmischerei“ und, alles in allem, einfach für „*schlecht*“ hält.[28]

Hier findet sich auch ein Geständnis, das für die Bewertung der Beziehung zu Wagner *und* zu Verdi von Bedeutung ist: Nach einem Rückblick auf das Jahr der Trennung vom Komponisten, der mit der Übersiedelung nach Bayreuth „Schritt für Schritt“ zu allem abgesunken sei, was er, Nietzsche, verachtet („selbst zum Antisemitismus“), beklagt Nietzsche seine vollkommene Verlassenheit. Offenbar hat er bis zuletzt an seinen „Vorkämpfer“ geglaubt, dem er ja noch 1876, im Jahr des Bruchs, die vierte *Unzeitgemäße Betrachtung*: *Richard Wagner in Bayreuth* gewidmet hatte.

Und dann heißt es über das Zerwürfnis mit dem lange Zeit bewunderten, wenn auch für einen „Wirbel und Wendepunkt“ gehaltenen Freund: Er, Nietzsche, sei

> „nunmehr verurtheilt, tiefer zu misstrauen, tiefer zu verachten, tiefer *allein* zu sein als je vorher. Denn ich hatte Niemanden gehabt als Richard Wagner… Ich war immer *verurtheilt* zu Deutschen…“[29]

„*Verurtheilt* zu Deutschen“ – besser kann man Nietzsches fatale Abhängigkeit von Wagner und seine unverzeihliche Unaufmerksamkeit gegenüber dem *europäisch*, ja, *kosmopolitisch* denkenden Verdi nicht formulieren. Das persönlich wie philosophisch erschütternde Geständnis Nietzsches, macht die Grenzen seines Urteils über Gegenwart und Zukunft seiner Kultur bewusst und legt den Grund für die extreme Einschränkung seines Urteils über die Musik offen. Nietzsche wertet aus einer viel zu engen *deutschen Perspektive* und legt sich al-

---

Gast, endlich zu schweigen, nachdem er behauptet hatte, Verdi sei nicht schlechter als Donizetti (Tagebücher Bd. I, 356).

[27] Bf. v. 21. 2. 1883; KSA 6, 334 f.

[28] F. Nietzsche, Nietzsche contra Wagner, Apostel der Keuschheit, 3; KSA 6, 431.

[29] Ebd., Wie ich von Wagner loskam, 1; KSA 6, 432.

les nach dem Modell einer geschichtlichen Entwicklungslinie zurecht, die der Kunst von vornherein unangemessen ist.

**7.** *Ein befreiender Ausblick.* In *Nietzsche contra Wagner*, dem letzten Text, den der Philosoph im Dezember 1888 nach berauschenden, ihn erstmals für die Vorzüge der Stadt und die belebende Gegenwart der Architektur begeisternden Monaten in Turin, in Satz geben kann, kommt es zu einer bewegenden Reprise auf sein Verhältnis zu Wagner. Unter dem Titel *Eine Musik ohne Zukunft* nimmt Nietzsche die großen kulturrevolutionären Hoffnungen zurück, die er einst in die maieutische Leistung der Musik gesetzt hat und gelangt zu einer souveränen Einschätzung der Lebensleistung seines einstigen Freundes.

> „Die Musik", so heißt es in der Stimmung, in der sechzig Jahre zuvor Hegel über die Philosophie gesprochen hat, „kommt von allen Künsten, die auf dem Boden einer bestimmten Cultur aufzuwachsen wissen, als die letzte aller Pflanzen zum Vorschein, vielleicht weil sie die innerlichste ist und, folglich, am spätesten anlangt, – im Herbst und Abblühen der jedes Mal zu ihr gehörenden Cultur. […] Jede wahrhafte, jede originale Musik ist Schwanengesang."[30]

Dann kommt er auf Wagner zu sprechen:

> „Wagner's Aneignung alter Sagen und Lieder, in denen das gelehrte Vorurtheil etwas Germanisches par excellence zu sehn gelehrt hatte – heute lachen wir darüber – […] – dieses ganze Nehmen und Geben Wagner's in Hinsicht auf Stoffe, Gestalten, Leidenschaften und Nerven spricht deutlich auch den *Geist seiner Musik* aus, gesetzt dass diese selbst, wie jede Musik, nicht unzweideutig von sich zu reden wüsste: denn die Musik ist ein *Weib*… […]

Schließlich folgt eine hellsichtige Prognose auf den „*Zwischenakts*-Charakter" aller nationalen Politik, die Wagner kurzfristig zu einer „plötzlichen Glorie" verhelfen kann, „ohne ihr damit eine Zukunft zu verbürgen". Und dann folgt der politische Schlusssatz, der das künftige Ende der Musik Wagners besiegeln soll: „Die Deutschen selber haben keine Zukunft…"[31]

Das soll, bei aller Anerkennung, vernichten, enthält aber mehr, als Nietzsche in seinem, trotz aller Kritik, beibehaltenen geschichtsphilosophischen Vorurteil vorherzusehen vermag. Denn die Musik, wenn sie denn den Augenblick ganz zu bannen vermag, ist in der Lage, über alle Borniertheit ihrer geschichtlichen Ent-

[30] Nietzsche contra Wagner, Eine Musik ohne Zukunft, KSA 6, 423 f.
[31] Ebd., 424.

stehungsbedingungen zu triumphieren: Verdi und Wagner werden nicht dadurch widerlegt, dass sich die politische Landschaft, in der sie so unterschiedlich wirkten, verändert. Gewiss, Verdi ist durch seine alles Nationale sprengende Offenheit, auch dadurch, dass er sich mehr vom Geist der Humanität Schillers bewahrte, überlegen. Wagner ist in seinem Antisemitismus, in seiner verklemmten Erotomanie und in seiner angestrengten Mythopoiese tatsächlich, wie Nietzsche sagt, lächerlich. Und dennoch kann beider Musik sich aus ihrer Herkunftsgeschichte und mit ihrem Zauber von aller Vergangenheit und Zukunft befreien.

Damit bin ich bei der eingangs angekündigten Pointe, die sich auf das Problem des geschichtlichen Vergleichs und auf die Frage bezieht, wie denn eigentlich über Kunst geurteilt werden kann, ohne dabei das durch den Fortschritt selbst hinfällig werdende Kriterium des Fortschritts in Anspruch zu nehmen.

**8.** *Die Einzigartigkeit der Kunst.* Das erste philosophisch eindeutig überlieferte Urteil über die Kunst findet sich in einem frühen Dialog *Platons* und sagt mit künstlerischer Leichtigkeit, *dass die Kunst alles leichter mache*. In ihrer Gegenwart scheine alles zu *schweben*. Und damit dieser Zustand auch richtig empfunden und genossen werden kann, sollte er mit der *Selbsterkenntnis* sowohl der *Künstlers* wie auch des *Betrachters* verbunden sein.

Aber es zeigt sich schnell, dass man aus dem Traum und Rausch des ästhetischen Erlebens unsanft erwachen kann, wenn ihm keine *Weltkenntnis* entspricht. Also steht im Hintergrund einer jeden gehaltvollen Erfahrung der Leichtigkeit der Kunst, das *Schwergewicht des Lebens*, aus dem man sich mit ihrer Hilfe zu erheben vermag.

Dabei genügt es nicht, den Alltag zu vergessen. Man will dem, was ihn mitsamt der über ihn hinausführenden Kunst möglich macht, *näher* kommen. Das auf diese Weise Angestrebte kann man nun nennen, wie man will: Platon spricht vom *Einen*, vom *Guten* und auch vom *Schönen* überhaupt und wusste sie in seinem Begriff des *Göttlichen* verbunden, in dem der Mensch der gleichermaßen inneren wie äußeren Ordnung des Kosmos am nächsten ist.

Unter neuzeitlichen Bedingungen hat man das nüchterner auszudrücken versucht, ohne jedoch in der Sache mehr oder gar weniger zu sagen: Wenn *Kant* sich notiert, dass die „schöne Dinge anzeigen, dass der Mensch in die Welt passe“ oder wenn Stendhal die Kunst als ein „Versprechen des Glücks“ versteht, sind die Autoren zwar etwas mehr als zweitausend Jahre von Platon entfernt, könnten in der Sache aber seine Schüler sein. Und obgleich sich die Kunst in den letzten zweihundert Jahren stark gewandelt hat und mit jeder Generation ein

angeblich *neues Paradigma* geschaffen worden ist, hat sich seit Kant und Stendhal wenig geändert.

Als Kriterium der Kunst bleibt somit, dass sie unsere *Selbst-* und *Welterfahrung* in einer *uns ganz erfassenden*, insgesamt *belebenden* und *erhebende* Weise so erweitert, wie es durch *Wissen*, *Lust* und *Wohltätigkeit* allein nicht möglich wäre. *Steigerung* im Sinn größerer *Fülle* erfahren wir dort, wo ein hoher Anteil an Weltbezug die innere Anteilnahme erhöht, die sich ihrerseits durch ein gemeinsames Erleben steigern kann. Zum vollendeten Genuss der Oper gehört, wie wir alle wissen, ein volles Haus.

Doch so wichtig *Weltbezug* und gesellschaftliche *Interessen* auch sein mögen: Ausgangs- und Endpunkt des ästhetischen Urteils liegen stets im *erlebenden Individuum*. Nur in ihm entscheidet sich, ob es etwas als Kunst erlebt werden kann. Zur Autonomie der Kunst gehört auch die Autonomie des individuellen ästhetischen Urteils.

Erst wenn dies feststeht, braucht man den Blick nicht davor zu verschließen, dass die Kunst und die Künste sich ändern und mit ihnen der Geschmack des Publikums. Deshalb kann man gar nicht davon absehen, in der Kunst selbst *Entwicklungen festzustellen*, die ihre *eigene Logik* haben und von den Künstlern als Herausforderung verstanden werden, es *anders*, vielleicht auch *besser* zu machen.

Diese Dynamik von Veränderung und Aufstieg ist uns wohl vertraut. Sie gehört zu unserem Verständnis der Kunst, in der Talente, Temperamente und Techniken den Takt vorgeben, in dem die *Generationen in einander greifen* und ihre *Werke zu epochaler Geltung* bringen. Hier können wir uns dem *Schein des Fortschritts* nicht entziehen – und sollten das auch gar nicht tun! Denn der heute so schmählich behandelte Fortschritts gehört zum Selbstverständnis des Menschen, spätestens seit er mit Bewusstsein lebt.

Allein der Erwerb, die Erweiterung und Verbesserung des Wissens können ohne das Bewusstsein einer Progression nicht erlebt werden. Folglich gehört der Fortschritt nicht nur zum Handwerk, sondern auch zur Kunst. In der Abfolge der *Stile*, der *Effekte disziplinärer Könnerschaft* so wie in den Innovationen der Technik unterstellen wir eine aufsteigende Entwicklung. Ob wir uns auf die Beleuchtung der Bühne, die Vielfalt der Instrumente im Orchestergraben oder die akustische Raffinesse der räumlichen Installation beschränken oder, weitergreifend, die Erfindung neuer Gattungen der Kunst, wie etwa der aus dem Sing- und Schauspiel hervorgehenden *Oper* oder der ihr folgenden *Operette* oder dem *Musical* einbeziehen – : an allem ist die *Technik* beteiligt. Sie tritt keineswegs erst mit der *Fotografie*, dem *Film* oder den *elektronischen Medien* auf den Plan,

sondern hat schon mit der Erfindung der Malerei, der Schrift oder der Lyra eine entscheidende Rolle gespielt. Seit es sie gibt, fordert sie die Künstler nicht nur zur Tätigkeit überhaupt, sondern auch zur Erprobung neuer Formen ihres vollendeten Gebrauchs oder ihrer souveränen Missachtung heraus.

Das haben die Künstler, die Kunstwissenschaft und die Kunstkritik in ihre Urteile einzubeziehen und das Publikum muss schon gute Gründe haben, sich dieser Bewertung zu entziehen. Es kann allenfalls die Frage sein, ob man mit Blick auf die Entfaltung der Künste, die Vervielfältigung der Formen und die Entwicklung der Stile von einem „Fortschritt" sprechen sollte. Vielleicht sollte man sich der spätestens seit Platon naheliegenden Metapher des *Aufstiegs* bedienen. Sie hält in Erinnerung, dass die Kunst uns „hohe Ziele" setzt, die uns im Ganzen belebt und begeistert. Damit kann sie der Gefahr entgegenwirken, nach Analogie der Technik, der Wissenschaft oder des Rechts, in denen wir auf Fortschritt setzen, beurteilt zu werden. Die Kunst basiert natürlich wesentlich auch auf Techniken; doch sie fordert den Geist und die Sinne auf unvergleichliche Weise heraus. So vermag sie nicht nur Höchstes und Fernstes zu verheißen, sondern auch ein Glück im Augenblick zu gewähren und dem Menschen das zu geben, was Moral, Politik und Religion notwendig verdächtig erscheinen muss – das Einverständnis des Menschen mit sich und seiner Welt.

Doch wie immer man die aus äußeren wie aus inneren Impulsen erfolgende Evolution der Kunst auch nennt: Sie lässt uns verstehen, wie es zu dem Urteil kommen kann, das uns von Wagner überliefert ist: Nach Schiller könne es nur noch das „musikalische Drama" geben. Das Verstehen schließt jedoch keine allgemeine Verbindlichkeit ein. Das Wort kann nicht bedeuten, *jeder*, der nach Schiller ein dramatisches Werk schaffen wolle, habe es so zu machen wie Richard Wagner. Was sollten wir denn von Hölderlin und Goethe, von Grillparzer und Nestroy oder von Strindberg und Beckett halten, wenn seine Forderung nach dem „musikalischen Drama" allgemein verbindlich wäre? Und selbst der unerhörte Glücksfall, dass Wagner einen ihm nicht nur ebenbürtigen, sondern gleichaltrigen Künstlerkollegen hat, der ihm in seinem Verständnis von Schiller sogar vorausgegangen ist, belegt die *Freiheit der Kunst*, die ihre *Größe im Unterschied* beweist – trotz aller Regeln der Schule und aller Erwartungen, wie man es heute machen muss oder angeblich nicht mehr machen kann.

Die epochale Gleichzeitigkeit von Wagner und Verdi sollten wir als eine Gunst der Geschichte ansehen, die uns die paradoxe Lehre erteilt, uns keinem festgefügten Geschichtsverständnis zu unterwerfen. So richtig es ist, dass *alles seine Vorläufer* hat und dass alles *veraltet*, so kann in ihr doch alles auch *ursprünglich*, *neu* und *einzigartig* sein. Deshalb ist es verhängnisvoll, mit nationalen, epochalen oder auch globalen Vorurteilen zu hantieren. So wenig ein Künstler zum „Vorkämpfer" eines Philosophen taugt, so unangemessen ist es, ihn zum

Lautsprecher eines politischen oder weltanschaulichen Programms zu machen. Die Kunst wirkt im *Augenblick*, der *mitten in der Geschichte das Ewige* zur Geltung bringt, das in ihr die *größte Vielfalt* erzeugt und dennoch stets *eine Wahrheit* zur Geltung bringt.