

Abhandlungen

Dieter Thomä (St. Gallen)

Totalität und Mitleid

Wagner, Eisenstein und die *Walküre*

„Gestern wurde mir angeboten“, so notierte der sowjetische Filmregisseur Sergej Eisenstein am 21. oder 22. Dezember 1939, „*die ‚Walküre‘ am Bolschoi-Theater zu inszenieren*“.¹ Eisenstein soll, nach dem Bericht Samuel Samossuds, des Leiters des Bolschoi-Theaters, „am Telefon einigermaßen verwirrt geklungen“ haben, als ihm die Offerte unterbreitet wurde, „worauf ihm zu verstehen gegeben wurde, daß es sich um eine Angelegenheit von ‚höchster staatlicher und internationaler Bedeutung‘ handle“ (zit. nach Schafgans 1998, S. 174). Der Auftrag erging zu Stalins 60. Geburtstag (am 21.12.), und Richard Wagners *Walküre* war vorgesehen als Kulturprogramm, als Begleit-Musik zum deutsch-sowjetischen *Pas de deux*, der mit dem Nichtangriffspakt vom 23. August 1939 begonnen hatte und mit dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941 zu Ende gehen würde.

Dass Eisenstein als Regisseur auftrat, war pikant, denn damit wurde Wagners Werk, das in Deutschland unter dem persönlichen ‚Schutz‘ Adolf Hitlers stand, einem kommunistischen Juden zur Bearbeitung überlassen. Die Premiere am 21. November 1940 in Moskau stellte ein diplomatisches Ereignis dar, an dem sich freilich schon die wachsenden Spannungen zwischen beiden Ländern ablesen ließen. Die Aufmerksamkeit hüben wie drüben war erheblich, deutsche Botschaftsangehörige beschwerten sich direkt nach der Premiere über „ausgemachte jüdische Mätzchen“ (vgl. Schafgans 1998, S. 190). Eisenstein war der deutschen Führung im übrigen bereits aus einem ästhetisch-politischen Scharmützel bekannt, das er Jahre zuvor mit Joseph Goebbels ausgefochten hatte. Dieser hatte Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* mit fast neidischen Komplimenten überschüttet und von „einer filmischen Kunst ohnegleichen“ geschwärmt,

¹ Eisenstein 1998b, S. 55 (Hvvhg. hier und in allen folgenden Zitaten immer original). In einigen Teilen dieses Aufsatzes stütze ich mich auf meinen Beitrag zur Festschrift für Werner Wunderlich, dem ich auch diesen Text in freundschaftlicher Verbundenheit widme; vgl. Thomä 2004b.

in der das „Leben“ endlich „Inhalt des Films“ geworden sei. Darauf hatte Eisenstein mit einem offenen Brief in schneidendem Ton erwidert: „Wie wagen Sie es überhaupt, vom Leben zu sprechen, (...) Sie, die mit Beil und Maschinengewehr Tod und Exil all dem Lebendigen und Besten bringen, das in Ihrem Lande existiert.“²

Doch Eisenstein hatte nicht nur mit den Deutschen Schwierigkeiten. Das Jahr vor diesem *Walküre*-Auftrag war für ihn aus anderen Gründen zu einem Wechselbad geworden. Anfang des Jahres war sein Film *Alexander Newski* uraufgeführt worden, ein Film über einen Konflikt zwischen Deutschen und Russen im Mittelalter, der ihn künstlerisch nicht zufriedenstellte. Im Verlauf des Jahres waren manche Funktionäre (die ihm das Leben schwer gemacht hatten) durch andere ersetzt worden (die ihm das Leben nicht leicht machten). Freunde wie Isaac Babel und Meyerhold waren Stalins Verfolgung zum Opfer gefallen. Nun aber musste Eisenstein vaterländische Gesinnung zeigen und deutsch-sowjetische Brücken schlagen; parallel zur Probenarbeit, in einer Radioansprache vom 18.2.1940 an die Deutschen, die er in deren Muttersprache vortrug, feierte er pflichtgemäß die „verstärkte kulturelle Zusammenarbeit zwischen zwei großen Völkern“ (zit. nach Seton 1960, S. 398).

Eisenstein und Wagner – das ist jedoch nicht nur eine brisante Anekdote aus dem Zweiten Weltkrieg, sondern eine Paarung, in der ästhetische und politische Ideen der Moderne in höchster Verdichtung zusammenfinden.

Immerhin ist Richard Wagner nicht nur der Wagner Hitlers, sondern mindestens zeitweise ein enthusiastischer Leser Ludwig Feuerbachs und der Autor von Sätzen wie: „Die Periode von diesem Zeitpunkt [der Lösung gemeinschaftlicher Bande im Ausgang der Antike; D.Th.] bis auf unsere Tage ist (...) die Geschichte des *absoluten Egoismus* und das Ende dieser Periode wird die Erlösung in den *Kommunismus* sein.“ (GSD³ III, S. 159 [„Das Kunstwerk der Zukunft“]) – Und Sergej Eisenstein ist nicht nur ein sowjetischer Auftrags-Regisseur, sondern einer der neugierigsten, kreativsten und undogmatischsten Köpfe seiner Zeit – und auch jemand, der schrieb: „Die ‚Nibelungen‘ liebte ich seit meiner Kindheit“ (Eisenstein 1998a, II, S. 758).

² Eisenstein 1973, S. 208-213, hier S. 209f. („Über den Faschismus, die deutsche Filmkunst und das echte Leben“). Eisenstein bezieht sich auf Goebbels' Rede im Kaiserhof am 28.3.1933 (vgl. Albrecht 1979, S. 26-32, hier S. 27) sowie auf dessen Rede in der Kroll-Oper vom Februar 1934.

³ Hier und im Folgenden verweist das Kürzel „GSD“ mit Bd. u. Seitenzahl auf Wagner 1871ff.

Wie paaren sich diese beiden nun in der *Walküre*? Um diese Frage zu beantworten, werde ich mich zunächst Richard Wagner zuwenden und zwei Problem-Herde identifizieren, an denen sich jeder, der sich der *Walküre* annimmt, wärmen können wird; sie liegen im Bereich der Ästhetik einerseits, der Politik andererseits (I.). Wie Eisenstein damit umgeht, wird anschließend verhandelt (II.). Am Ende werde ich Wagner und Eisenstein gemeinsam in den Blick nehmen und die These vertreten, dass es ihnen gelingt, dem Verhältnis zwischen Allgemeinem und Individuellem, von dem die Moderne geprägt ist, gerade durch die Spannung zwischen politischer und ästhetischer Sphäre in plausibler Form Ausdruck zu verleihen (III.).

I.

In der *Walküre*, in der Wagners „Weltanschauung“ – wie er meinte – „ihren vollendetsten künstlerischen Ausdruck“ fand⁴, geht es, arg allgemein gesagt, um einen Streit zwischen Natur und Nicht-Natur, welch letztere verschiedene Formen annehmen kann: die des Geldes, der Macht, des Vertrags, der Konvention.⁵ Ihnen ist das Element der Setzung – gemäß der klassischen Gegenüberstellung von ‚physis‘ und ‚nomos‘ – gemeinsam. Damit ist auch schon gesagt, dass das, wofür die Natur eintreten muss, sich in Abhängigkeit von jenen Gegenfiguren verändern kann.

Für die Natur stehen in der Oper vor allem Sieglinde und Siegmund, deren (nicht nur) geschwisterliche Liebe in die Sphäre der Unschuld entrückt ist – ungeachtet der Tatsache, dass Sieglinde um dieser Liebe willen ihre Ehe mit Hunding bricht. Für die Nicht-Natur steht in besonderer Einseitigkeit und Einfalt Wotans Gemahlin Fricka, die verbissen an der Einhaltung der Regeln festhält und Wotan zum Eingreifen gegen die Liebenden drängt. Wotan selbst, der doch eigentlich für die Natur spricht, ist bekanntlich von ihr abgefallen, seit er den Repräsentantinnen dieser Natur, den Rheintöchtern, das Gold geraubt und es für seinen eigenen Machtgewinn eingesetzt hat. So lässt er sich von Fricka beeindrucken – „Ihrem Willen muß ich gewähren!“ (GSD VI, S. 58)⁶; der Versuch, seine Tochter Brünnhilde für

⁴ Brief an Theodor Ulig vom 31.5.1852. In: Wagner 1979, S. 385 (die von Wagner hier verwendete Kleinschreibung wurde abgeändert); vgl. auch Eisenstein 1977, S. 76.

⁵ Zur „antithetische[n] Kontrastierung von vorpolitischer, unversehrter Welt und Natur mit der durch Politik in Gang gesetzten De-Naturierung“ vgl. Bermbach 1994, S. 281. Die Gründe für diese De-Naturierung liegen allerdings keineswegs nur bei der Politik.

⁶ Die *Walküre* wird hier und im Folgenden zitiert nach GSD VI, S. 1-118.

seine Zwecke einzuspannen, scheidet jedoch, weil die Walküre sich in Befehlsverweigerung übt und sich auf die Seite der Liebe Siegmunds und Sieglinde schlägt. Wenn dem natürlichen Leben der Triumph versagt bleibt – Siegmund stirbt durch Wotans Hand –, so steht am Ausgang des Konflikts zwischen Wotan und Brünnhilde doch die Rettung Sieglinde und des Kindes, das sie unter ihrem Herzen trägt und das den Namen Siegfried tragen wird. Fast peinlich wirkt die Schwäche Wotans, der seine göttliche Souveränität nicht zum Wohle der Natur einzusetzen vermag, sondern eine eher schwankende, unschlüssige Gestalt ist. Der Streit um das natürliche Leben steht im Zeichen der Götterdämmerung.

Das Spiel zwischen der Natur und ihren Gegenbildern in der *Walküre* ist *politisch*: Es geht bei diesen Gegenbildern, wie erwähnt, um materielle Ressourcen, um Macht, um Regeln und Verträge, die als künstlich gebrandmarkt und zum Sturm freigegeben werden; auf die Natur fällt damit die Aufgabe zurück, eine eigene, andere Ordnung zu begründen und zu entfalten. Die Entwicklung, die Wagner in Gang bringt, betrifft aber nicht nur den Inhalt der Geschichte, die erzählt wird, sondern auch die Form, in der sie präsentiert wird.

So ist das Spiel zwischen Natur und Gesetz zugleich *ästhetisch*: In dem Maße nämlich, wie sich der Mensch, ganz wie er ist, natürlich entfaltet, braucht er eine neue Kunst – eine Kunst, die „nicht (...) *künstlich*“ ist (GSD III, S. 76 [„Das Kunstwerk der Zukunft“]), die sich der Einengungen der herkömmlichen Gattungspoetik entledigt hat und alle Sinne verkörpert. Wagner spricht von der „sich genügenden, unbeschränkten, allgemein menschlichen Fähigkeit“ und fragt, welche Kunst „dieser Allfähigkeit des Menschen entspricht“. Er sieht gar einen Zusammenhang zwischen der Parzellierung der Sinne und dem herrschenden „Egoismus“, der die Kunst „verkrüppelt“, indem er sie in spezialisierte, „eigenständige Kunstrichtungen und Kunstarten zersplittert“.⁷ Wagners Gegenwurf ist bekannt: Die ästhetische

⁷ GSD III, 85, S. 145 („Das Kunstwerk der Zukunft“). Zum Feuerbach'schen Hintergrund dieser Wendung Wagners vgl. die folgende Stelle: „Jede einzelne Fähigkeit des Menschen ist eine beschränkte; seine vereinigten, unter sich verständigten, sich gegenseitig helfenden, – also seine *sich liebenden* Fähigkeiten sind aber die sich genügende, unbeschränkte, allgemein menschliche Fähigkeit. So hat denn auch jede *künstlerische* Fähigkeit des Menschen ihre natürlichen Schranken, weil der Mensch nicht *einen Sinn*, sondern *Sinne* überhaupt hat; jede Fähigkeit leitet sich aber nur von einem gewissen Sinne her; an den Schranken dieses Sinnes hat daher auch diese Fähigkeit ihre Schranken. Die Grenzen der einzelnen Sinne sind aber auch ihre gegenseitigen Berührungspunkte, die Punkte, wo sie in einander fließen, sich verständigen: gerade so berühren, verständigen sich die von ihnen hergeleiteten Fähigkeiten.“ (GSD III, 84f. [„Das Kunstwerk der Zukunft“]) – Zum Gesamtkunstwerk GSD III, S. 74 u. pass.

Form, die dem Streit zwischen Natur und Nicht-Natur nach Wagner allein angemessen sein kann, ist das „Gesamtkunstwerk“.

Diese politisch-ästhetische Doppelung hat nun freilich etwas Schillerndes. Dieses Schillern rührt unter anderem daher, dass Richard Wagners philosophische Bezugspunkte im Laufe der Jahre langsam verrutschen. Niemand hat dies früher gesehen und schöner beschrieben als Friedrich Nietzsche. Im *Fall Wagner* schildert Nietzsche zunächst nochmals Wagners frühe Wendung gegen das ‚Gesetz‘:

‚Woher stammt alles Unheil in der Welt?‘ fragte sich Wagner. Von ‚alten Verträgen‘: antwortete er, gleich allen Revolutions-Ideologen. Auf deutsch: von Sitten, Gesetzen, Moralien, Institutionen, von Alledem, worauf die alte Welt, die alte Gesellschaft ruht. ‚Wie schafft man das Unheil aus der Welt? Wie schafft man die alte Gesellschaft ab?‘ Nur dadurch, dass man den ‚Verträgen‘ (dem Herkommen, der Moral) den Krieg erklärt. *Das thut Siegfried*. Er beginnt früh damit, sehr früh: seine Entstehung ist bereits eine Kriegserklärung an die Moral – er kommt aus Ehebruch, aus Blutschande zur Welt. (...) Er rennt alten Gottheiten unehrerbietig wider den Leib. (...) Siegfried und Brünnhilde; das Sakrament der freien Liebe; der Aufgang des goldenen Zeitalters; die Götterdämmerung der alten Moral – *das Uebel ist abgeschafft*... Wagner’s Schiff lief lange Zeit lustig auf *dieser* Bahn. Kein Zweifel, Wagner suchte auf ihr *sein* höchstes Ziel.“ Doch dann geschah etwas Irritierendes, „ein Unglück“: „Das Schiff fuhr auf ein Riff; Wagner sass fest.“ (Nietzsche 1980, VI, S. 19f.)

Wie kam es zum Schiffbruch? All das, was bislang geschehen war, ließ sich noch so deuten, dass Wagner mehr oder minder getreu den Vorgaben des frühen Materialisten Ludwig Feuerbach gefolgt war: der Emanzipation der Sinnlichkeit, der Entfaltung der Natur, „aller aktiven und passiven, geistigen und sinnlichen, politischen und sozialen Qualitäten“⁸ des Menschen. Doch dabei trat ein Problem auf, das mit Feuerbach’schen Hausmitteln nicht zu lösen war und insofern auch Wagner in die Enge trieb. Unklar blieb, wie die Natur kraft ihrer Eigendynamik, also ohne das eigengesetzliche, notgedrungen ‚unnatürliche‘ Eingreifen und Gestalten des Menschen zu solch reicher Blüte in der Lage sein soll. Anders gesagt: Der Natur war nicht zuzutrauen, alles als mehr oder minder materialistische Schicksalsmacht in den Griff zu bekommen.⁹

⁸ Feuerbach 1970, S. 259f. („Vorläufige Thesen“); vgl. Schmidt 1973, S. 75. Schmidts Buch ist nach wie vor lesenswert, auch wenn es den Einfluss auf Wagner nur mit dem blassen Hinweis auf den „außerakademischen Erfolg“ Feuerbachs streift (a.a.O., S. 14f.).

⁹ Vgl. dagegen noch die Auskunft des frühen Wagner: „Die Natur, und nur die Natur, kann auch die Entwirrung des großen Weltgeschickes allein vollbringen.“ (GSD III, S. 38 [„Die Kunst und die Revolution“]).

Das aufkommende *Misstrauen gegen die Natur* nimmt die Form des *Zutrauens in die Kunst* an, die vormals noch in die Natur eingebunden war, nun aber zu deren Gegenstück wird. Will man diese Wendung im Verhältnis zwischen Natur und Kunst mit Namen versehen, so stößt man auf einen Philosophen, bei dem der Verdruß über die endliche Natur aufs Engste mit der Verehrung für die Kunst als Gegenwelt gepaart war: auf Arthur Schopenhauer.

Bei ihm landete auch Richard Wagner, als sein Feuerbach-Schiff, nach Nietzsches dramatischer Wendung, auf das „Riff“ fuhr. Dieses Riff war nämlich nichts anderes als „die Schopenhauerische Philosophie; Wagner sass auf einer *conträren* Weltansicht fest. Was hatte er in Musik gesetzt? Den Optimismus. Wagner schämte sich. Noch dazu einen Optimismus, für den Schopenhauer ein böses Beiwort geschaffen hatte – den *ruchlosen* Optimismus. Er schämte sich noch einmal. Er besann sich lange, seine Lage schien verzweifelt...“ Der Ausweg, die „Erlösung“, die Wagner schließlich findet, besteht eben darin, die Entwicklung des Dramas nicht mehr als einfache Entfaltung der Natur zu deuten, sondern als deren Verwindung, Verwandlung, Überwindung. Deshalb genau *verrutscht* nun Wagners Ästhetik: Der Zug zum „Gesamtkunstwerk“ ergibt sich nicht mehr aus der Entfaltung der menschlichen Sinnlichkeit, sondern dient ebenso sehr und noch mehr als Gegenbild zur schnöden Wirklichkeit. Nach Schopenhauer gilt: „Der Genuß alles Schönen, der Trost, den die Kunst gewährt, der Enthusiasmus des Künstlers (...) – dieses alles beruht darauf, daß (...) das An-sich des Lebens, der Wille, das Dasein selbst, ein stetes Leiden und teils jämmerlich, teils schrecklich ist“.¹⁰ Dass Schopenhauer gerade in der Musik die Kunstform sah, die am wenigsten in die Welt verstrickt ist, ja „gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehn“¹¹ könne, kann von Wagner nur als Ermutigung aufgefasst werden. Gegen Feuerbach und mit Schopenhauer wird Wagners Kunst zur Gegenwelt ausgebaut. Sie bleibt weiterhin dem Anspruch treu, sich der Nicht-Natur im Sinne weltlicher Setzungen entgegenzusetzen; freilich stößt die Erfüllung dieses Anspruchs auf größere Schwierigkeiten, als dies noch beim Beharren auf reiner Natur der Fall war, denn prinzipiell steht diese Kunst auf der Seite des Machens und Hervorbringens. Dieser Tatsache ist auch die Unschärfe geschuldet, in der sich das Verhältnis von Kunst und Politik bei Wagner zeigt. Nietzsche meint gar, er mache sich bereit für einen po-

¹⁰ Schopenhauer 1986, I, S. 372 („Die Welt als Wille und Vorstellung“ I, § 52).

¹¹ A.a.O., I, S. 359 („Die Welt als Wille und Vorstellung“ I, § 52); vgl. Wellbery 1998, S. 26; Pothast 1982, bes. S. 45-57, 91-95, 118-126.

litischen Kraftakt, der mit Feuerbachs Emanzipation der Sinnlichkeit nicht mehr viel zu tun hat. Dieser Kraftakt hat nämlich – Nietzsche zufolge – „nur Eins nöthig: *Germanen!*“ – und das heißt: „Gehorsam und lange Beine“. Was Nietzsche dann allenfalls noch an Wagner schätzt, ist nicht jener übergroße künstlerische Anspruch, sondern die Gabe zu musikalischen Miniaturen, von denen seine Werke – fast wie Flecken – übersät sind: „lauter kurze Sachen von fünf bis fünfzehn Takten“ (Nietzsche 1980, VI, S. 29 [„Der Fall Wagner“]).

Die *Walküre* ist aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte ein historisches Dokument, in dem die geschilderten Verschiebungen und Spannungen besonders deutlich zu Tage treten. 1852 schließt Wagner die Wortdichtung ab, also zu einer Zeit, als der Einfluss Feuerbachs, der 1850 in der ihm gewidmeten Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* seinen Höhepunkt findet, erst langsam abklingt. Während des Komponierens schreibt Wagner dann an Liszt: „Neben dem – langsamen – Vorrücken meiner Musik habe ich mich jetzt ausschliesslich mit einem Menschen beschäftigt, der mir – wenn auch nur literarisch – wie ein Himmels Geschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist *Arthur Schopenhauer* (...) Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend.“¹²

Man darf annehmen, dass die politisch-ästhetischen Spannungen, von denen Wagners Denken durchzogen wird, in der *Walküre* in einer gewissen Offenheit oder Unsicherheit zum Ausdruck kommen. Es handelt sich dabei *zum einen* um *politische* Visionen der Stellung des Menschen für oder gegen die Natur. *Zum anderen* handelt es sich, in *ästhetischer* Hinsicht, um die Idee des Gesamtkunstwerks. Dies eben sind die zwei Problem-Herde, die ich eingangs angesprochen habe und an denen sich jeder Umgang mit Wagner bewähren muss.

II.

Wie geht nun Sergej Eisenstein mit Wagner um? Er stellt sich beiden Herausforderungen, die von der *Walküre* ausgehen: der formalen wie der inhaltlichen, der ästhetischen wie der politischen. Dies fällt ihm umso leichter, als diese zwei Herausforderungen nicht als fremde Gabe von Wagner angeliefert werden, sondern gleichermaßen aus Eisensteins eigener künstlerischer Entwicklung ableitbar sind. Hierzu möchte ich einige Hinweise geben – zunächst zur Ästhetik, dann zur Politik.

¹² Brief an Franz Liszt vom 16. [?] 12.1854, in: Wagner 1986, S. 298.

1. Ästhetisches. Wenn hinter Wagners Drang zum Gesamtkunstwerk – mindestens indirekt – Feuerbachs Materialismus der allseitig entfaltenen Menschlichkeit steht, so gilt dies unter historisch verschobenen und veränderten Voraussetzungen in gleicher Weise für Eisensteins Drang zum Film, welcher letzterer nichts anderes ist als eine eigentümliche Version des materialistischen Gesamtkunstwerks. Dem Medium des Films entnimmt Eisenstein das Versprechen einer neuen „Synchronisierung der Sinne“ und einer „genuin synthetischen Kunst“ (Eisenstein 1942, S. 69ff.; 1949, S. 193f.). Der „Gedanke der synthetischen Verschmelzung von Emotion, Musik, Wirklichkeit, Licht und Farbe“, den Eisenstein bei Wagner findet, ist auch sein eigener. Eisenstein erklärt, sein Interesse an Wagners „Konzeption eines einheitlichen organischen Schauspiels“ sei „eng verbunden mit dem *Problem der Synthese der Künste* (...) und insbesondere mit dem *Problem der Herstellung einer inneren audi[o]visuellen Einheit* in der Aufführung. (...) Hier, in der Begegnung des Wagnerschen Musikdramas mit dem Element des Tonfilms, findet die höchste gegenseitige Bereicherung statt.“ (Eisenstein 1977, S. 97, S. 108-110) Wagners wie Eisensteins Gesamtkunstwerk strebt nach einer Synthese, in der die Perspektive des einzelnen Individuums überwunden ist.

Wie Eisenstein in seiner *Walküre*-Regie diesem Ansatz gerecht zu werden sucht, ist aus Fotos, die während der Probenarbeit entstanden sind, sowie aus Zeichnungen und Arbeitsnotizen recht gut rekonstruierbar.¹³ So ordnet er den einzelnen Hauptfiguren der Oper jeweils ein kleines Kollektiv zu, einen Ring von Personen, der sie bei ihren Aktionen begleitet. Mit diesen „mimischen Chören“ soll deutlich werden, „dass der Mensch sich selbst noch nicht als selbständige Einheit begreift, die von der Natur abgesondert ist, als Individuum, das schon Selbständigkeit innerhalb einer Gemeinschaft erlangt hat“. Auf die Ausstattung dieser Kollektiv-Körper verwendet Eisenstein besondere Sorgfalt. So erscheint Fricka „umringt von einem Chor goldfelliger Halb-Schafe, Halb-Menschen, weder wilde Tiere, noch Menschen, die die eigenen Leidenschaften verraten und dafür freiwillig das Joch der Gezähmten übernommen haben.“ Diese Chöre haben „rein plastisch“ auch die „Aufgabe“, als „Gruppenbindeglied zwischen dem menschlichen Individuum und der Umwelt, das heißt zwischen dem Solisten und der materiellen Ausgestaltung des Bühnenraums“ zu dienen (Eisenstein 1977, S. 99ff.).

¹³ Vgl. Seton 1960, S. 401-407; Leyda/Voynow 1982, S. 111-115; Schafgans 1998, S. 171, 177, 180, 184, 188; Eisenstein 1977; Eisenstein 1998b. Die bei weitem umfangreichste Sammlung von Szenenphotos und Zeichnungen zur *Walküre*-Inszenierung findet sich in Eisenstein 1984b, S. 55-154.

Diese Stellung der Chöre verweist schon darauf, dass Eisenstein eine neuartige Auffassung vom Bühnenhintergrund hat. Diesem kommt nicht mehr die Aufgabe zu, kraft seiner Anonymität und Neutralität die Eigenbewegung von Individuen heraustreten zu lassen. Statt dessen wird der Hintergrund in Eisensteins Inszenierung selbst zu einer beweglichen, aktiven Instanz. „Die Bühne ist eine handelnde Person, *as well as the actor*“, bemerkt er lakonisch.¹⁴ So ist der Lebensbaum, der als animistische Kulisse zunächst Wotan zugeordnet ist, beweglich und wandlungsfähig. Eisensteins Bemühungen, die Kulissen gewissermaßen ‚leben‘ zu lassen, finden allenfalls in den beschränkten technischen Möglichkeiten, über die er seinerzeit verfügte, ihre Grenzen.

Die ästhetische Verwandlung und Aktivierung des Hintergrunds, die Eisenstein in der Moskauer *Walküre* betreibt, steht in einem weiteren Bezugsrahmen, dessen Erkundung sich lohnt. Wenn gerade gesagt wurde, dass der Gegensatz von starrem Hintergrund und aktiver Einzelfigur kollabiert, so bedeutet dies, dass ein klassisches Ordnungssystem, in dem Individuelles und Allgemeines koordiniert worden sind, zu Grabe getragen wird. Man kann diese Wendung besonders schön verdeutlichen, wenn man sie im Vokabular der Bild-Ästhetik nachvollzieht. Demnach ist zu sagen, dass mit dem Kollaps des Hintergrunds nichts anderes zusammenbricht als *die Idee der Perspektive selbst*. Die Bild-Perspektive ist nämlich darauf angewiesen, dass verschiedene Gegenstände und Figuren durch definierte Winkel ausgerichtet oder auf einen festen Punkt im Hintergrund bezogen und von ihm her in ihrem Bezug untereinander definiert werden können. In seinen Überlegungen zum Ende der Perspektive geht Eisenstein u. a. auf Albrecht Dürer zurück (Eisenstein 1942, S. 101ff.), er spürt den Effekten der Desorientierung nach, welche sich in der Vervielfachung resp. dem Verlust der Perspektive zeigt. Auch in der Musik erkennt Eisenstein einen Zusammenbruch der Perspektive als ästhetischer Organisationsform, wobei nun aber nicht die räumliche, sondern die zeitliche Dimension betroffen ist. Hier steht der Verlust der Perspektive für den Kollaps der kompositorischen Ordnung, in der verschiedene Motive auf ihre Auflösung hin orientiert sind.

All diese Befunde gipfeln in der lakonischen Auskunft des seinerzeit wohlbekannten französischen Kritiker René Guilleré: „Il n’y a plus de perspectives“. Eisenstein erläutert¹⁵:

¹⁴ Eisenstein 1998b, S. 56. Die Sprach-Mischung dieses Zitats ist typisch für diese Arbeitsnotizen, in denen Russisch, Englisch und Deutsch oft in wildem Wechsel eingesetzt werden.

¹⁵ Vgl. für den Bezug auf Guilleré und das Folgende Eisenstein 1942, S. 94-100.

Klassische Musik war auf (...) Ebenen organisiert, (...) mit denen sich eine Architektur wahrhaft edler Proportionen ergab: Paläste mit Terrassen, Säulengängen, monumentalen Treppenaufgängen, die alle in eine tiefe Perspektive hineinreichten. (...) Wir konstruieren die sichtbare Welt nicht mehr mit einem spitzen Winkel, der in den Horizont führt. Wir öffnen diesen Winkel und ziehen die Darstellung gegen uns, auf uns, zu uns hin (...). Mit anderen Worten: In unserer neuen Perspektive gibt es keine Perspektive mehr.

Nach Eisenstein sind verschiedene Kunstformen, nämlich vor allem Jazz, Kubismus und moderner Film, in der Demontage der Perspektive geeint. Wie sich gleich herausstellen wird, ist er mit dieser Beobachtung gar nicht weit von Wagner entfernt.

Als Kronzeugen für das Aufbegehren gegen „*ein einheitliches Ganzes, eine höhere Einheit*“ zitiert Eisenstein Friedrich Nietzsche – und zwar die folgende berühmte Stelle:

Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, ‚Freiheit des Individuums‘, moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert ‚gleiche Rechte für Alle‘. (...) Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt. (Nietzsche 1980, VI, S. 27 [„Der Fall Wagner“])

Eisenstein zieht diese Stelle – positiv – für seine Deutung moderner Kunst- und Lebensformen heran, geht aber überhaupt nicht darauf ein, dass Nietzsche sie – negativ – auf Richard Wagner münzt. Dieser steht für die „*décadence*“, die Nietzsche hier im Visier hat. Ich kann hier nicht darauf eingehen, inwieweit Nietzsche selbst trotz seiner forschenden Kritik an jener „Disgregation des Willens“ teilhat; klar ist jedenfalls, dass sich mit der von Nietzsche vorgenommenen Charakterisierung und mit Eisensteins Einsatz dieser Nietzsche-Stelle die Bezüge zwischen Wagner und der modernen Avantgarde verdichten. Damit deutet sich auch schon an, dass Wagners „Gesamtkunstwerk“ doch kein bruchloses „Ganzes“ repräsentiert; ich werde darauf im letzten Abschnitt noch ausführlich eingehen.

Der Zusammenbruch der Perspektive sowie die Verschmelzung von Figuren und Hintergrund gehören zu den Stilmitteln, die Eisenstein in seiner *Walküre*-Inszenierung einsetzt. Dass er damit ganz in der Nähe Wagners bleibt, ergibt sich nicht nur indirekt aus der Linie Eisenstein-Nietzsche-Wagner, auf die ich gerade hingewiesen habe. Mindestens im Hinblick auf die Kritik der Perspektive kann man zusätzlich Erich

Auerbach folgen, der 1946 in seinem *Mimesis*-Buch darauf hingewiesen hat, dass Wagners Oper mit Homers *Odyssee* einen entscheidenden Charakterzug gemeinsam hat: Hier wie dort werde nämlich auf zeitliche Tiefe verzichtet, es entstehe der Eindruck, dass alles immer gerade ‚jetzt‘ geschieht; die Bühnenhandlung bleibe in fast aufdringlicher Gegenwart im „Vordergrund“.¹⁶ Fast wirkt es wie eine Vorwegnahme dieser Bemerkung Auerbachs, wenn Eisenstein bezogen auf seine eigene Arbeit sagt, bei ihm werde die Masse zum Helden, der „Hintergrund“ werde zum „Vordergrund (...), dem wir die Haupthandlung des Films übertragen“ (Eisenstein 1984a, S. 172 [„Aus der Hollywooder Tonfilm- und ‚Generallinie‘-Diskussion“]). Der Verzicht auf indirekte Exkurse und Einschübe befördert die Immanenz des Bühnengeschehens, die von Wagner und Eisenstein angestrebt wird; es soll beim Publikum einen überwältigenden Eindruck hinterlassen. Wenn Eisenstein von der „*Ausdruckhaftigkeit*“ des Mediums Film spricht (Eisenstein 1975, S. 245 [„Die zweite literarische Periode des Films“]), so ist dieser *performative* Anspruch verwandt mit Wagners Überlegungen zur rhetorischen Position seines Musikdramas: Bevorzugt wird die direkte „Darstellung“, abgewiesen dagegen die „Beschreibung“.¹⁷ Für den Erfolg des „Gesamtkunstwerks“ ist entscheidend, dass die Zuschauer dem Geschehen unmittelbar ausgesetzt sind.

Eisenstein erhebt den Anspruch, dass seine Inszenierung nicht nur eine visuelle Ergänzung zu Wagner bietet, sondern dessen eigenen Ansätzen – *gerade auch auf der musikalischen Ebene* – entspricht. So bezieht er seine These vom Ende der Perspektive auch direkt auf Wagners Musik, dessen Einsatz von Leitmotiven nach Eisenstein der Ent-Perspektivierung entgegenkommt. Bei Wagner erkennt er etwas Collagehaftes, weil die Motive nebeneinander gesetzt werden, ohne dass sie auf harmonische Auflösung drängten. Um die Verbindung zwischen den verschiedenen ästhetischen Ebenen, auf denen er sich bewegt, zu festigen, beruft sich Eisenstein zusätzlich auf James Joyce und verweist darauf, dass Ernst Robert Curtius 1929, in einem frü-

¹⁶ Vgl. Auerbach 1946/1977, S. 6f., S. 9: „Homer (...) kennt keinen Hintergrund. (...) Dies Vorüberziehen der Erscheinungen geschieht im Vordergrund, das heißt stets in voller örtlicher und zeitlicher Gegenwart“. Vgl. auch Perez 1998, S. 167.

¹⁷ Vgl. Levin 1998, S. 31: „In ‚The Artwork of the Future,‘ published in 1849, Wagner sketches a typically idiosyncratic history of artistic expression in ancient Greece, arguing that the shift from epic poetry to tragedy can be explained in terms of a concomitant shift from description (*Beschreibung*) to presentation (*Darstellung*). (...) Upon tragedy’s decline, Wagner claims, poetry no longer presented events, but merely described them: ‚The lonely art of poetry – *poeticized* no more; she no longer enacted, but only described [*sie stellte nicht mehr dar, sie beschrieb nur*].“

hen Aufsatz über den *Ulysses*, eine Parallele zwischen Wagners und Joyces Umgang mit Leitmotiven gezogen hat.¹⁸ So wird Wagner in den Kontext der Avantgarde hineingestellt, der Eisenstein selbst angehört.

Eisenstein trifft im ästhetischen Bereich Vorkehrungen für die Auslegung des inhaltlichen Konflikts, von dem er die *Walküre* beherrscht sieht. Indem er die Einzelfiguren in Kollektive einbettet und den Gegensatz zwischen individuellem Vordergrund und anonymem Hintergrund kollabieren lässt, macht er deutlich, dass die Protagonisten als Vertreter nicht-nur-persönlicher Auffassungen zu gelten haben. Das heißt nichts anderes, als dass er den Zugang zur Politik der *Walküre* ebnet.

2. *Politisches*. Der formalen Affinität zwischen Wagner und Eisenstein korrespondiert eine inhaltliche: Eisensteins „Synthese der Künste“, mit der er bei Wagners Gesamtkunstwerk anknüpft, steht im Dienst der Befreiung menschlicher Sinnlichkeit und Tätigkeit. Als störend bei dieser Befreiung erscheint eine Eigenart der Moderne, die sonst doch häufig in engstem Zusammenhang mit Freiheit genannt wird: nämlich der Individualismus. Eisenstein selbst hat in anderem Zusammenhang, nämlich mit Blick auf die Wirkungen des Goldrauschs, die er bei seinem Aufenthalt in Kalifornien 1930 kennenlernt, von den „Tragödien des Individualismus“ gesprochen, die das soziale Leben zerrütten (Eisenstein 1998a, II, S. 964). In Zusammenhang damit stehen auch seine „Notate zu einer Verfilmung des Marxschen ‚Kapital‘“ aus den Jahren 1927/28 (Eisenstein 1975, S. 289-311).

Es hätte Eisenstein ebenso gut wie Wagner sein können, der gegen die Weltanschauung des „Egoist[en]“, bei der „*der Mensch Stoff*“ ist, das „*Kunstwerk der Zukunft*“ setzt, dem „*die Menschen Stoff sein*“ werden.¹⁹ Eisenstein sieht im Individualismus ein Hindernis für die

¹⁸ Eisenstein 1998a, II, S. 836. Curtius' Essay aus dem Jahr 1929 ist neu gedruckt in Curtius 1950/1963, S. 290-314; vgl. zum Verhältnis Wagner-Joyce bes. S. 312. – Auch Ernst Bloch zieht übrigens recht früh eine Parallele zwischen Joyce und Wagner: „Raunen von Leitmotiven lebt schief zur Oberfläche des Textes; eingestandenermaßen ist die Wortkinetik des *Ulysses* eine rein musikalische und zwar keine des südlichen *Ton-Frieses*, sondern des Wagnerschen *Ton-Abgrunds* unter dem Text. Wie in manchen Programmsymphonien nach Wagner eilen auch hier Motive ihrer späteren Gestalt prophezeiend voraus, andere versuchen umgekehrt aus einem gewesenen Erdinnern vorzustößen und nachträglich Kunde daraus zu bringen“ (Bloch 1935/1985, 244).

¹⁹ GSD XII, S. 265; vgl. Frank 1988, S. 79. – Vgl. auch GSD III, S. 85 („Das Kunstwerk der Zukunft“): „Eine unselig falschverstandene Freiheit ist nun aber die des in der Vereinzelung, in der Einsamkeit frei sein Wollenden.“

Entfaltung der Persönlichkeit, weil damit die Tätigkeit des einzelnen Menschen von vornherein gegen andere Menschen abgegrenzt wird. Entsprechend lanciert er einen Angriff auf die Fixierung der Kunst auf das Individuum:

„Der bürgerliche Mensch des kapitalistischen XIX. Jahrhunderts ist immer allein, isoliert, in feindlicher Entfremdung vom Nachbarn und der Umwelt, in Zwietracht mit der Weltharmonie, in unversöhnlicher Diskrepanz mit der menschlichen Gesellschaft. (...) Diesen Bruch zu überwinden, ihm *die Einheit der ursprünglichen Harmonie* zwischen Mensch und Umwelt entgegenzustellen: das sollte mit der plastischen Inszenierung dieses Schauspiels“ – Eisenstein redet von seiner *Walküre*-Aufführung – „bezweckt werden.“ (Eisenstein 1977, S. 101f.)

Im Zuge der Abwehr des bürgerlichen Individualismus sieht sich Eisenstein berechtigt, Einzelschicksale abzublenden. Umgekehrt hat er Vorbehalte gegen Filme, die eigenständige Individuen zeigen; einschlägig ist hier seine Kritik an Alexander Dovshenkos Film *Erde* aus dem Jahr 1930, wohl dem einzigen zeitgenössischen sowjetischen Film, dessen Rang dem *Panzerkreuzer Potemkin* nahe kommt.²⁰ Dass Eisenstein sich der Masse zuwendet, heißt freilich nicht, dass die Individuen durch uniforme Kollektive ersetzt werden würden. In denjenigen Filmen Eisensteins, zu denen er sich ohne Abstriche bekennt, sind die Massen wild, anarchisch; ein berühmtes Beispiel hierfür ist die Treppen-Szene aus dem *Panzerkreuzer Potemkin*, ihr verwandt ist eine Szene mit unzufriedenen Goldgräbern aus Eisensteins (unverfilmtem) Drehbuch *Sutter's Gold* (Eisenstein 1977, S. 191-197). Uniforme Massen findet man weniger bei Eisenstein als Fritz Lang – und zwar sowohl in dessen *Metropolis* wie auch in dessen berühmter Verfilmung der *Nibelungen*, die Eisenstein bezeichnenderweise gar nicht schätzte. Langs *Nibelungen* wird im Übrigen von Siegfried Kracauer

²⁰ Vgl. kritisch zu Dovshenkos Betonung des Individuellen Eisenstein 1949, S. 242; vgl. aber die Interpretation von Perez 1998, S. 188. Perez verweist auf den Essay „Re-Viewing the Russian Movies“ von Robert Warshow, der von den Vorbehalten des Kalten Krieges nicht ganz frei ist und sich gegen Eisensteins Funktionalisierung des Lebens für ästhetisch-politische Ziele richtet; vgl. Warshow 1962/64, S. 201-212, hier S. 203: „It was not at all an aesthetic failure that I encountered in these movies, but something worse: a triumph of art over humanity.“ Perez bringt teilweise Verständnis für Warshows Einwand auf, meint aber, er passe besser auf Eisenstein als auf Dovshenko; vgl. Perez 1998, S. 154 und passim. Warshow sitzt mit seiner Kritik an der Kunsthaftigkeit der russischen Filmkunst und seiner Gegenstellung von Kunst und Leben freilich im Glashauss, denn sein Paradebeispiel für eine Kunst, die aus dem Leben kommt, ist der amerikanische Western (vgl. den Essay „Movie Chronicle: The Westerner“ in Warshow 1962/64, S. 89-106). Die Stilisierung des Lebens im Western wird vom Deckmantel der Authentizität nur notdürftig verdeckt.

als vor-faschistisches Beispiel für seine These von der „Masse als Ornament“ angeführt, also als Beispiel für eine Masse, die die Bewegungsabläufe der Individuen hierarchisch steuert und gleichschaltet.²¹

Der Individualismus steht – wie gerade zitiert – der „Harmonie zwischen Mensch und Umwelt“ im Weg, die Eisenstein als Wagners Ideal identifiziert. Nun mutet es aber doch seltsam an, diese Harmonie auch zu Eisensteins Ideal zu befördern – so als wollte er die Gesellschaft in eine fertig vorgegebene Ordnung hineinführen. Dies ist bei Eisenstein, freilich auch bei Wagner, nicht gemeint. Beide befinden sich vielmehr im Kampf, sie schildern Veränderungen, streben nach einer anderen Zukunft, mag dieses Streben bei ihnen auch unterschiedliche Formen annehmen.

Dass die Kunst damit eine historische Dimension bekommt, macht Wagner in einem Brief an Röckel vom Januar 1854 deutlich, auf den Eisenstein sich gerne beruft:

Wodan (...) gleicht *uns* auf's Haar; er ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart, wogegen Siegfried der von uns gewünschte, gewollte Mensch der Zukunft ist, der aber nicht durch uns gemacht werden kann, und der sich selbst schaffen muss durch *unsre Vernichtung*.²²

Die historische Dimension ergibt sich nach Wagner aus einer Verteilung leitender Ideen auf verschiedene Figuren, auf deren Schultern dann die Entwicklung des Gesamtkunstwerks und mit ihr der gesellschaftlichen Totalität lastet.

Warum beruft sich Eisenstein so gerne auf die gerade zitierte Stelle zu Wotan und Siegfried? Man dürfte doch annehmen, dass es ihm eher schwerfällt, Helden in der von Wagner propagierte Weise herauszuheben; er müsste darin doch – so meint man – eine künstliche Vonselbständigkeit von Einzelfiguren sehen. Dies wäre jedoch nur dann der Fall, wenn jene Helden über keinen überindividuellen Resonanzraum verfügten, sie sich also auf ihre Subjektivität zurückzögen. Dazu kommt es bei Wagner nicht – und in Eisensteins Wagner-Inszenierung erst recht nicht.

Detaillierte Hinweise zu Eisensteins politischer Deutung des historischen Kampfes in der *Walküre* finden sich in seinen Notizen zur Vorbereitung der Regie-Arbeit, die er gemäß seiner üblichen Arbeits-

²¹ Zur Kritik an Langs Darstellung der Masse vgl. Kracauer 1958, S. 58-60, S. 98. Zum abschätzigen Urteil gegen Langs *Nibelungen*-Film vgl. Eisenstein 1998a, II, S. 758. Zum Unterschied zwischen Eisensteins und Langs „Masse“ – auch mit Bezug auf die *Nibelungen* – vgl. Bulgakowa 1998, S. 147f.

²² Brief an August Röckel, 25./26.1.1854. In: Wagner 1986, S. 69; vgl. die (fehlerhaft rückübersetzte) Wiedergabe dieser Stelle in Eisenstein 1977, S. 75.

technik in rasantem Tempo, direkt nach der ersten Kontaktaufnahme mit dem Bolschoi-Theater, niederschreiben beginnt. So rasch wie möglich will er den Schlüssel, den „zentralen Trick“ (wie er dies nennt) finden, auf den er sich dann bei der weiteren Ausarbeitung verlassen kann. Bereits am 22.12.1939 spricht er von „Wagners Träume[n] von einer Synthese“, die sich auf die „Natur der Dinge“ stützen, also einer „animistischen Situation“ angehören. Damit geht er auf das Thema der „Natur“ zurück, auf das ich bereits hingewiesen habe (s.o. Abschnitt I). Doch Eisenstein erkennt in dieser scheinbar natürlichen, vorgeschichtlichen Welt einen Konflikt, der die *Walküre*, wie er meint, zu einem „historische[n] Stück“ macht: zum Stück über den „shift von einer historischen Epoche in eine andere“ (Eisenstein 1998b, S. 55). Zwei Tage später, am 24.12., hat er den „zentralen Trick“ gefunden: „Wahrscheinlich wird unsere Interpretation so ausfallen: *from the inhuman to the human*. (...) Das Thema der Menschlichkeit. Im Mittelpunkt: Brünnhilde öffnet sich menschlichen Gefühlen (...), als sie sieht, wie Menschen einander lieben: Ihre Liebe ist von *Mitleid* und *Selbstaufopferung* geprägt. *What is fascistic in this play, [I] wonder?!!!*“²³

Wiederum zwei Tage später, am 26.12. kann Eisenstein den Rahmen genauer angeben, in dem Brünnhilde sich bewegt. Er sieht eine Konfrontation zwischen drei Modellen, und bei deren Charakterisierung beruft er sich auch auf die prägnante Schilderung, die Wagner selbst in einem Brief an Liszt vom 20.11.1851 gegeben hat:

Denke Dir die wunderbare unheilvolle Liebe Siegmund's und Siegelind's; Wodan in seinem tief geheimnisvollen Verhältnisse zu dieser Liebe; dann in seiner Entzweiung mit Fricka, in seiner wütenden Selbstbezwungung, als er – der Sitte zu lieb – Siegmunds Tod verhängt; endlich die herrliche Walküre, Brünnhilde, wie sie – Wodan's innerste Gedanken errathend, dem Gotte trotz, und von ihm bestraft wird.²⁴

Was steckt hinter den drei Modellen, die Eisenstein im Anschluss an Wagner anführt? *Zum ersten* spricht er von Wotan, der die „anarchistische Spontaneität“ naturwüchsigen Lebens verkörpert (welche in der Inszenierung mit der Kulisse des Lebensbaumes gewürdigt wird), sich aber wegen seiner Unbedachtheit, Macht- und Geldgier dann in Absprachen und Vereinbarungen verfangt. Damit eben wird er zum

²³ Eisenstein 1998b, S. 56. Die englische Passage wird in dieser dt. Ausgabe falsch wiedergegeben. Ich verwende hier den abweichenden Text aus einer anderen Veröffentlichung dieser Passage; Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1983, Bogen 17. Vgl. auch Bulgakowa 1997, S. 246; Bartlett 1992, S. 65; Burzawa 1989, S. 302.

²⁴ Brief an Franz Liszt vom 20.11.1851. In: Wagner 1979, S. 187.

Repräsentanten des gegenwärtigen Zeitalters (s.o.). – *Zum zweiten* verweist Eisenstein auf Fricka, die die Vereinbarungen, die Wotan eingegangen ist, nicht nur nicht als Fessel empfindet, sondern sich vollauf mit ihnen identifiziert. – *Zum dritten* findet sich schließlich Brünnhilde, die die liebenden Menschen schützen will, freilich nicht einfach deren Natürlichkeit konserviert, sondern im Zuge der Auseinandersetzung mit Fricka und Wotan erst in die Lage versetzt wird, das Menschliche auf einer anderen Ebene, jenseits blinder Neigung und abstrakten Regeln, neu zu bestimmen. Von Brünnhilde aus schlägt Eisenstein einen weiten Bogen zur Gegenwart:

Brünnhilde steht dem moralisierenden Formalismus Frickas ebenso fern wie der anarchischen Freiheitsliebe Wotans. Ihr einziges Gesetz sind menschliches Gefühl und Humanität. (...) Als geistige Siegerin aus dem Duell geht natürlich die Trägerin der Ideale der Menschheit hervor: die Walküre Brünnhilde. (...) Damit aber nähert sich Brünnhilde eben jener Epoche, die erstmals im Laufe vieler Jahrhunderte die Menschlichkeit zum höchsten Wertmaßstab erhob: in unserer kommunistischen Epoche. Von einer solchen träumte der junge Wagner. (Eisenstein 1977, S. 80f.)

III.

In Brünnhilde also gipfelt Eisensteins *Walküre*-Deutung, und damit ist entschieden, an welche drei Szenen aus der Oper man sich halten muss, um seinen Umgang mit Wagner genauer zu beurteilen. Auch wenn ich dabei auf bekannte Details aus der *Walküre* zurückkomme, möchte ich an diese Szenen nochmals kurz erinnern – zumal deshalb, weil damit der Weg zu einem Resümee der politisch-ästhetischen Konstellation Wagner/Eisenstein gebahnt wird.

In der *ersten* Szene (II.2), von der Wagner in einem Brief an Liszt vom 3.10.1855²⁵ sagt, sie sei „für den Gang des ganzen grossen 4-theiligen Dramas“ – also für den ganzen *Ring des Nibelungen* – „die wichtigste“, geht es um Wotans „Schicksals-Enthüllung gegen Brünnhilde“: Hier offenbart Wotan die Verstrickung, in die er wegen des Raubs des Rheingolds hineingeraten ist; er ist Verbindlichkeiten, Vereinbarungen und Verträge eingegangen, in denen sich ihm die Kehrseite der Macht, nämlich die Abhängigkeit, zeigt: „(...) der durch Verträge ich Herr,/ den Verträgen bin ich nun Knecht/ (...) Ich berührte

²⁵ Brief an Franz Liszt vom 3.10. 1855. In: Wagner 1988, S. 282f. Dieser Brief wird von Eisenstein nicht direkt zitiert, aber sowohl in den Regionotizen wie in seinem Wagner-Aufsatz erwähnt; vgl. Eisenstein 1977, S. 98; 1998b, S. 59.

Alberich's Ring -/ gierig hielt ich das Gold!/ Der Fluch, den ich floh,/ nicht flieht er nun mich“ (GSD VI, 56, S. 58).

Die *zweite* Szene (II.4) zeigt Brünnhilde, wie sie sich dem Auftrag widersetzt, Siegmund und Sieglinde zu bestrafen; sie ist überwältigt von dieser irdischen, sterblichen Liebe und davon, dass Siegmund sich gegen deren Vertagung nach Walhalla wehrt.²⁶ Verwundert bemerkt Brünnhilde: „So wenig achtest du/ ewige Wonne?! Alles wär' dir/ das arme Weib,/ das müd' und harmvoll/ matt auf dem Schooße dir hängt?! Nichts sonst hieltest du hehr?“ (GSD VI, S. 73) Schließlich verspricht sie Siegmund, ihm „Segen und Sieg“ (GSD VI, S. 75) zu verschaffen, was ihr wegen Wotans grollendem Einsatz misslingt. Ernst Bloch hat diese Szene übrigens begeistert kommentiert; Slavoj Žižek hat sich ihm angeschlossen und gar gemeint, dies sei „die wohl anrührendste Szene im ganzen ‚Ring‘“.²⁷

Wotans Vorsatz, Brünnhilde für ihren Ungehorsam zu bestrafen, scheitert in der *dritten* wichtigen Szene (III.2/3), in der Wotan mit der

²⁶ Zusätzlich hervorgehoben wird Siegmunds Position mit kompositorischen Mitteln. Ernst Bloch hat behauptet, dass in dem Moment, da Siegmund Brünnhildes Angebot verschmäht („[...] folg ich dir nicht“), eine „nur an dieser Stelle vorhandene Dur-Auflösung des Schicksalsmotiv“ auftrete (Bloch 1962, S. 124). Ich erlaube mir, hierzu einen erhellenden Kommentar von Richard Klein zu zitieren: „Kommt sonst zuerst der (...) Dreiklang, so jetzt ein Septakkord (...), auf den dann ein E-Dur-Dreiklang folgt. (...) Bloch meint das, sagt aber irrigerweise, das sei die einzige Stelle mit ‚Durauflösung‘. Es müsste aber heißen: die einzige Stelle, wo der Dur-Dreiklang für die Auflösung steht, nicht der Dur-Septakkord. Die Annahme ist nicht abwegig, dass Wagner mit dieser Umkehrung die Opposition Siegmunds *mit* charakterisieren wollte. Die Stelle fällt auf, wie wenn im Film plötzlich eine Nahaufnahme auf etwas erfolgt, das man sonst immer nur von weitem gesehen hat. Andererseits sollte man (...) kein philosophisches Sinnsystem an diesem Takt aufhängen. Wagners Umgang mit dem Material ist (...) viel zu abstrakt, als dass man solche Winke mit semantischen Zaunpfählen allzu gewichtig nehmen müsste“ (zit. nach einer schriftlichen Mitteilung von R.K. an D.Th. am 28.11.2003).

²⁷ Vgl. Bloch 1962, S. 123f; Žižek 2003, S. 30. – Es gibt übrigens noch einen ganz anderen Zusammenhang, in dem Siegmunds Zuneigung Aufmerksamkeit verdient, nämlich die antiplatonische Idee, dass das Individuum nicht wegen seiner Teilhabe an der „unsterblichen Schönheit“, sondern *als Individuum* Zuneigung verdient hat; zur Erläuterung dieses Gedankens haben u.a. Gregory Vlastos, Martha Nussbaum und Hans Blumenberg beigetragen, wobei letzterer sich hierzu auf Paul Valéry beruft. Vgl. Vlastos 1973/2000; Nussbaum 1993/2000; Blumenberg 1964, S. 292f.: „Er [Valéry] wendet sich gegen die Auffassung von der unsterblichen Schönheit, beheimatet in jenen Modellen außerhalb der Natur und von den edelsten Seelen betrachtet als verbindliche Norm ihrer Pläne und als heimliches Vorbild ihrer Anstrengungen.“ Blumenberg spricht von der „Differenz (...) zwischen der von Sokrates ausgehenden philosophischen Tradition, in der das Schöne an der ewigen Substantialität des Wahren und des Guten wie selbstverständlich teilnimmt und dem Grundgedanken der konstitutiven Sterblichkeit des Schönen, seiner Teilnahme an der Sterblichkeit des Menschen.“

Walküre um das Liebesverbot und um die Beurteilung ihrer Unbotmäßigkeit ringt. Hier ein geraffter Auszug aus ihrem Dialog:

Brünnhilde: „Du verstößest mich?! Versteh ich den Sinn?“ (...)

Wotan: „Frag' deine Tat -/ sie deutet dir deine Schuld!“ (...)

Brünnhilde: „Deinen Befehl/ führte ich aus.“ (...)

Wotan: „Doch meine Weisung/ nahm ich wieder zurück!“

Brünnhilde: „Als Fricka den eig'nen/ Sinn dir entfremdet:/ da ihrem Sinn du dich fügtest,/ war'st du selber dir Feind./ (...)/ ich wußte den Zwiespalt,/ der dich zwang,/ dieß Eine ganz zu vergessen./ (...)/ Weil für dich im Auge/ das Eine ich hielt,/ dem, im Zwange des And'ren/ schmerzlich entzweit,/ rathlos den Rücken du wandtest!“ (...)

Wotan: „So thatest du,/ was so gern zu thun ich begehrt -/ doch was nicht zu thun/ die Not zwiefach mich zwang?! (...)/ Wo gegen mich selbst/ ich sehrend mich wandte“ (GSD VI, S. 103-109).

Die drei geschilderten Szenen lassen das Kräftespiel plastisch hervortreten, das sich in Wagners *Walküre* entwickelt. Nimmt man die Szenen zusammen, so wird man Zeuge eines Lernprozesses: Zunächst lernt Brünnhilde Wotans Schwäche kennen, dann Siegmunds Stärke, und schließlich demonstriert sie selbst Stärke gegenüber Wotan. Im Verlauf der Oper führt Brünnhilde die göttliche Macht mit zwei unterschiedlichen Strategien *ad absurdum*. Zuerst bringt sie Wotan dazu, ihr seine innersten Beweggründe anzuvertrauen – mit dem Argument, dass es sich dabei gar nicht um Geheimnisverrat handle, da sie ihm doch ganz angehöre und gewissermaßen nur sein verlängerter Arm sei („wer – bin ich,/ wär' ich dein Wille nicht?“; GSD VI, S. 52). Zunächst wird die Ebene der Kommunikation also *unterboten* (nach dem Motto: ‚Was du sagst, werde auch ich sagen‘). Später wird Kommunikation von Brünnhilde *überboten*, indem sie Wotan weismacht, dass sie nicht nur seine ausdrücklichen Anordnungen, sondern auch seine unausdrücklichen Anwendungen verstanden habe; indem sie letzteren gefolgt sei, habe sie ihm voll und ganz gehorcht (nach dem Motto: ‚Was du gesagt hast, wirst du erst von mir hören‘). Brünnhilde entpuppt sich als Anti-Hermeneutin und Hermeneutin zugleich: Einerseits reduziert sie Kommunikation auf automatische Wiedergabe, andererseits turnt sie in deren doppeltem Boden herum und jongliert mit der Zuschreibung und Auslegung von Intentionen.

Was Eisenstein – und gleichermaßen auch die Philosophen Ernst Bloch und Slavoj Žižek (s.o.) – offensichtlich an Brünnhilde fasziniert, ist ihr Einsatz für die Liebe Siegmunds und Sieglindes. Nun gibt es freilich einen Charakterzug an Brünnhilde, der mit der mitleidigen Humanität, die Eisenstein würdigt, nicht recht zusammenpasst. Dies ist die virtuose List, mit der sie agiert. Brünnhilde tritt auf als Figur

mit einer stolzen Agenda – und dies wird eindrucksvoll bestätigt, wenn man auf die weitere Entwicklung des *Rings des Nibelungen* blickt.

Letztlich ist Siegmunds und Sieglindes Liebe gar nicht als diese Liebe selbst, sondern um ihres Ergebnisses willen von Belang: der Geburt Siegfrieds, mit der Brünnhilde sich einen besonderen Gefallen tut, denn bekanntlich wird sie diesem Helden besonders zugetan sein. Das Leiden von Siegmund und Sieglinde bringt den Heroismus auf den Weg.²⁸ Auf Siegfried richten sich überdies die Hoffnungen Wotans, der mit ihm einen totalen Neubeginn assoziiert. „Not thut ein Held, (...) / der fremd dem Gotte, / frei seiner Gunst, / unbewußt, / ohne Geheiß, / aus eig'ner Noth / mit der eig'nen Wehr / schüfe die Tat, / die ich scheuen muss“ (GSD VI, S. 44, S. 57; vgl. Levin 1998, S. 64). Siegfried gehört neben Lohengrin (vgl. Thomä 2004a) und Parsifal zu den Wagner-Figuren, die aus den sozialen Verstrickungen herausgehoben werden und denen aufgrund ihrer Sonderstellung besondere Fähigkeiten zugeschrieben werden. (Freilich bestehen hier Unterschiede; so ist Siegfried im Gegensatz zu Lohengrin der Sonderrolle, die ihn über die anderen Menschen hinaushebt, letztlich nicht gewachsen, während Lohengrin sich auf diese Rolle, mag er sich zwischendurch auch auf die Menschen einlassen, in bequemer Erhabenheit zurückzieht.)

Die dramatische Entwicklung des *Rings* wird, so meine ich, unterschätzt, wenn man auf die Begeisterung für Brünnhildes Humanität als „Mitleid“ für die irdisch Liebenden fixiert bleibt. So kostbar dieser Moment auch ist, so bleibt er doch – ein Moment. Weder lässt sich das weitere Handeln Brünnhildes (und Siegfrieds) geradewegs aus ihm entwickeln, noch birgt er gemäß der waghalsigen Ausschau Eisensteins (s.o.) den „Kommunismus“ in sich.

An diesen Befund schließt sich nun die Frage an, wie die ästhetische und politische Ebene, zwischen denen mein Vergleich zwischen Wagner und Eisenstein hin- und hergewechselt ist, miteinander in Verbindung zu bringen sind. Wenn man Eisenstein folgt und Brünnhildes menschliche Geste des Mitleids als die Pointe der *politischen* Botschaft der *Walküre* identifiziert, dann bleibt zu fragen, ob die *ästhetische* Form des „Gesamtkunstwerks“ *zu eben dieser Botschaft überhaupt passt*. In einem weiteren Schritt stellt sich dann die Frage, ob die Differenzen, die sich hier zwischen dem Politischen und dem Ästhetischen auftun, auch innerhalb dieser zwei Sphären aufzufinden

²⁸ Adorno sieht darin eine Wendung Wagners gegen Schopenhauers Mitleidsethik; vgl. Adorno 1952/1974, S. 133f.: „Schon macht Glanz für den Tod Reklame“.

sind. Diesen Fragen will ich mich für den Rest meines Beitrags zuwenden.

Im Hinblick auf das Politische kann man zunächst festhalten, dass sich das Individuum der Integration, der Einbeziehung ins Große Ganze, widersetzen muss. Wenn Totalität gefragt ist, kann das Individuum nicht – wie das Mitleid dies fordert – im Zentrum stehen, es ist vielmehr nur ein Element unter vielen. Daraus ist zu folgern, dass die ästhetische Form des Gesamtkunstwerks, auf das sich das von Charles Baudelaire bewunderte „despotische Verlangen“ Wagners richtet (Baudelaire 1861/1976, S. 790; 1861/1992, S. 103), *quer liegt* zur inhaltlichen Botschaft des Mitleids. Zwar ist diese Botschaft dem Werk Wagners (und Eisensteins) nicht fremd, doch sperrt es sich dagegen, ihr einfach als Sprachrohr zu dienen. Der Status des Mitleids ist vielmehr *problematisch*.

Die Spannung, die sich hier zwischen Inhalt und Form ergibt, kann übrigens wieder auf Schopenhauer zurückbezogen werden. *Einerseits* ist Wagners Gesamtkunstwerk – ich habe darauf in Abschnitt I hingewiesen – von der Kunstphilosophie Schopenhauers inspiriert, die die ästhetische Sphäre als Gegenwelt zur schnöden Sinnenwelt etabliert. *Andererseits* gibt es für Brünnhildes Mitleids-Geste eine Vorlage in Schopenhauers Ethik, der Wagner freilich keine große Beachtung schenkt. Diese Ethik nimmt ihren Ausgang in der Sinnenwelt, nämlich bei Leiden und Mit-Leiden.²⁹ Sie ist dieser Welt zwar nicht *ausgeliefert*, weil die Menschen im Gefühl des Mitleids über die eigenen körperlichen Grenzen hinausgehen und „den Unterschied zwischen Ich und Nicht-Ich“, „die Scheidewand“ zwischen physischen Wesen durchbrechen (Schopenhauer 1986, III, 741, S. 808). Doch Schopenhauers Ethik muss auf die sinnlich erfahrene und erlittene Wirklichkeit weiterhin *bezogen* bleiben, während seine Ästhetik die Leistung

²⁹ Vgl. Schopenhauer 1986, III, S. 740f.: „das alltägliche Phänomen des *Mitleids*, d.h. der ganz unmittelbaren, von allen anderweitigen Rücksichten unabhängigen *Teilnahme* zunächst am *Leiden* eines andern und dadurch an der Verhinderung oder Aufhebung dieses Leidens (...) ist in Wahrheit das große Mysterium der Ethik, ihr Urphänomen“. Wenn Brünnhildes Geste mit Schopenhauers Ethik in Verbindung gebracht werden kann, so unterstelle ich damit keinen strikten wirkungsgeschichtlichen Zusammenhang. Schopenhauer selbst hat die Moral der *Walküre* übrigens keineswegs in Brünnhildes Mitleid gesehen, sondern Anstoß daran genommen, dass die herrschende Moral durch den Ehebruch so leichtfertig verletzt werde. In dem Widmungsexemplar der *Walküre*, das er von Wagner erhielt, findet sich die Randnotiz: „Man kann die Moral einmal vergessen; aber man soll sie nicht mauschellieren.“ Vgl. Schopenhauer 1985, V, S. 436. – Zum Status des Mitleids bei Wagner, das vor allem im *Parsifal* eine eminente Rolle spielt, vgl. Bermbach 1994, S. 317ff.

der Kunst im „Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens“, im „Vergessen aller Individualität“ sieht.³⁰

Diese ethisch-ästhetische Diskrepanz bei Schopenhauer nährt indirekt Zweifel daran, dass der politische Inhalt mitleidiger Humanität mit der ästhetischen Form der *Walküre* als Gesamtkunstwerk harmonieren könnte. Will man diesem Zweifel genauer nachgehen, so erscheint es hilfreich, sich um ein genaueres Verständnis des Mitleids (oder der Sympathie) zu bemühen, das bei Wagner und auch in Eisensteins Wagner-Deutung eine so herausgehobene Rolle spielt. Mit dem Hinweis auf Schopenhauer ist es hier nicht getan; hinzuweisen ist auf zwei Konzepte, die als Nebenbuhler des ethischen Mitleidsbegriffs anzusehen sind und die – wie sich zeigen wird – für die erwähnte Spannung zwischen Mitleid und Totalität höchst aufschlussreich sind.

Zum ersten spricht Wagner selbst von Sympathie in einem Zusammenhang, der von Brünnhildes Haltung oder auch von Parsifals Mitleid strikt unterschieden ist. Wagner sagt, dass der Umgang des Künstlers mit den „individuellen Persönlichkeit[en]“, die in seinem „Drama“ auftreten, sich auf dessen „sympathetisch[e]“ Haltung stützen könne; an ihr ist nach Wagner nun aber nicht die Hinwendung zum Einzelnen entscheidend, sondern die vom Künstler ergriffene Chance, sich durch diese „Berührung, Durchdringung und Ergänzung“ allseitig zu entfalten und zu einem „zum *Wesen der Gattung* erweiterte[n] einzelne[n] Mensch[en]“ zu werden (GSD III, S. 188f. [„Das Kunstwerk der Zukunft“]). Dies ist deshalb eine höchst aufschlussreiche Bemerkung, weil sie das Vokabular von der Ethik in die Ästhetik verschiebt: Wagner weist dem „sympathetischen“ Verhalten eine Funktion im kreativen Prozess zu. Damit verschiebt sich die gesamte Konstellation dramatisch. Denn während Ethik und Ästhetik bei Schopenhauer jedenfalls dies gemeinsam haben, dass die Fixierung auf das eigene Selbst durchbrochen wird – in der ethischen Identifikation mit dem Leiden des anderen oder aber in der Selbstvergessenheit ästhetischer Kontemplation –, leistet *diese* Sympathie bei Wagner einen Beitrag zur Selbststeigerung des Genies. Die Hingabe an die Natur, von der Wagner in seiner frühen Begeisterung für Feuerbach geschwärmt hat, wird nun so umgedeutet, dass der Künstler in der Außenwelt nichts anderes entdeckt als seine eigenen Begabungen und Anlagen: ein universalisierter Narzißmus. Das Sympathetische verbindet sich mit dem Totalisierenden.

Zum zweiten ist hinzuweisen auf einen Philosophen, bei dem die Sympathie zwar im Feld der Ethik auftritt, aber dem Anschein nach

³⁰ Schopenhauer 1986, I, S. 280 („Die Welt als Wille und Vorstellung“ I, § 38).

gleichfalls darüber hinausführt: nämlich auf Adam Smith. Niklas Luhmann meint gar, Smiths „Sympathie“, wie sie in der *Theory of Moral Sentiments* bestimmt wird, geradewegs gegen das ethische Mitleid profilieren zu können (vgl. für das Folgende Luhmann 1988, S. 237f.). Nach Luhmann wird die Sympathie von Smith keineswegs als „Seelenverschmelzung“ oder als „„Aufhebung“ von Differenz“ gedacht, sondern als ein „Einfühlungsvermögen“, das eine Leistung medialer Generalisierung darstellt. So werde Smiths Sympathie „nicht als Gegenbegriff zu Antipathie gebraucht“, sondern meine nur die prinzipielle Fähigkeit, sich in einen anderen hineinzusetzen, also die bloße „Empathie“. Erst in einem zweiten Schritt folge dann die positive oder negative Stellungnahme zu der probeweise eingenommenen Position. Mit dieser Hintanstellung der affektiven Identifikation wird die Sympathie in Luhmanns Perspektive zu einer abstrakten Leistung, in der man Positionen probeweise bezieht und wechselt; so entsprechen sich die Funktionsweisen der Sympathie und der „Tauschbeziehung“, des Einsatzes von Geld-Äquivalenzen, und eben um diese Entsprechung geht es Luhmann an der hier zitierten Stelle. Der Anhaltspunkt für die von ihm verfochtene Deutung ist z.B. Smiths Bemerkung, dass jemand sich in einen Fall „hineinzudenken“ vermag und „dabei findet, daß diese Affekte [des anderen Menschen; D.Th.] nicht mit dem übereinstimmen, was er selbst fühlt.“ Gerade diese Stelle gibt nun allerdings Anlass, Luhmanns Deutung in Frage zu stellen und damit Smiths Status in der Kontroverse um das Mitleid zu überprüfen. Die Fähigkeit, sich in einen anderen Menschen hineinzusetzen, nennt Smith an dieser Stelle nämlich genau nicht „Sympathie“. Diese wird von ihm vielmehr – anders als Luhmann dies behauptet – der tatsächlichen Übereinstimmung der Gemütsbewegung vorbehalten (Smith 1759/1994, S. 4, S. 14 u. pass.). Smith insistiert darauf, dass die Sympathie als Identifikation mit dem anderen eine positive Möglichkeit menschlichen Lebens eröffnet, während Luhmann sie als bloße Fähigkeit der Simulation einer anderen Perspektive instrumentalisiert. Mit dieser Deutung steht Luhmann freilich nicht allein, und deshalb kann man sie trotz ihrer Irrigkeit nicht einfach übergehen. Offenbar ist Luhmann sich nicht der Tatsache bewusst, dass seine Deutung von Smiths „Sympathie“ als „Empathie“ in den weiteren Zusammenhang des sogenannten „Adam-Smith-Problems“ gehört, also des Problems, wie dessen *Theory of Moral Sentiments* mit der Schrift über *The Wealth of Nations* zusammenpasst. Ein Zentralstück innerhalb dieser Kontroverse ist eben der Status der „Sympathie“ in Smiths Ethik, weshalb sich an ihr auch die Differenz der verschiedenen Formen des Mitfühlens oder Hineinfühlens illustriert

werden kann. Neben und vor Luhmann haben bereits einige *rational-choice*-Theoretiker die These vertreten, dass Smith eigentlich „Empathie“ im Sinne habe, wenn er von Sympathie spreche – also eine Fähigkeit, die z.B. auch dem Kredithai und dem Krieger zugutekommt, die um seines eigenen Erfolges willen die nächste Bewegung des Opfers oder Gegners antizipieren müssen.³¹ Doch diese reduzierte Deutung deckt sich mit dem Textbestand der *Theory of Moral Sentiments* ebenso wenig wie Luhmanns Lesart. Smith geht es vielmehr um eine „satisfaction“ des „fellow-feeling“, das auf der „correspondence of sentiments between oneself and another“ gründet.³² Bei Smith selbst stößt man also auf einen Mitleidsbegriff, der weiterhin in den Bereich der Ethik fällt; festzuhalten ist jedoch, dass im Anschluss und in verzerrender Ausdeutung von Smiths Konzeption ein *anderer* Begriff der Sympathie profiliert wird, der aus dem Bereich der Ethik – auf andere Weise als Wagners „sympathetisierender“ Künstler – herausfällt. Man stößt hier auf das Sich-Hineinversetzen in den anderen im Rahmen strategischen, interessegeleiteten Handelns.

Dass ich hier auf diese zwei abweichenden Deutungen der Sympathie hinweise, ist kein begrifflicher Selbstzweck. Vielmehr lässt sich mit deren Hilfe der Status des Mitleids in Wagners Oper genauer bestimmen. Stellt man nämlich Brünnhildes Mitleid neben die geschilderten, mit ihm dem Anschein nach verwandten Haltungen, so zeigt sich, dass neben der Hinwendung zum Individuellen zwei andere Lebensformen ins Spiel kommen, zu denen zwei verschiedene Modelle gesellschaftlicher Ordnung gehören.

- Das eine Gegenmodell zum ethischen Mitleid führt in einen Prozess der Totalisierung, in dem sich alle Varianten des Lebens auf eine einigende Instanz zurückführen lassen. (Bei Wagner steht dafür der sympathetisierende Künstler.)

- Das andere Gegenmodell zum Mitleid führt in einen Prozess der Individualisierung, in dem freilich nicht die Bedürftigkeit und Zusammengehörigkeit der Individuen ans Licht tritt, sondern deren vorgängige Selbständigkeit, mit der sie ihre Interessen vertreten und virtuell mit allen messen können. (Bei Luhmann und den sich zu Unrecht auf Smith berufenden Theoretikern steht dafür der Individualist, der eine Position durch Empathie oder Geld mit jeder beliebigen anderen vertauschen kann.)

³¹ Zu einer Luhmann nahestehenden Position innerhalb der ökonomischen Diskussion vgl. Binmore 1994, S. 288 (zur Empathie des „loan shark“); Binmore 1998, S. 12 (zur Empathie des „gunfighter“).

³² Zur Rehabilitierung von Smiths „sympathy“ im Unterschied zu „empathy“ vgl. Fontaine 1997; Sugden 2002, bes. S. 69ff., S. 74.

Angesichts dieser spannungsvollen Konstellation erhält die Verteidigung des Mitleids, die in der *Walküre* auftritt und von Eisenstein besonders betont wird, zusätzliche Bedeutung – und zwar insbesondere deshalb, weil die zwei Gegenspieler des Mitleids, die ich gerade genannt habe, in der *Walküre* gleichfalls ihren Auftritt haben und direkt eingreifen. Ja, man kann sogar sagen, dass diese Gegenspieler sogar im Vordergrund des auszutragenden Konflikts stehen, denn in der Oper geht es letztlich gar nicht so sehr um das Mitleid, sondern um die Konfrontation zwischen einer Gesellschaft, die von den Eigeninteressen konkurrierender Individuen bestimmt ist (also der Gesellschaft nach dem Bilde Alberichs), und einer Gesellschaft, die zur Einheit finden soll (also der Gesellschaft als Gesamtkunstwerk). Zu diesem Konflikt, dessen zwei Seiten sich den zwei begrifflichen Nebenbuhlern des Mitleids zuordnen lassen, liegt das Mitleid merkwürdig quer, und eben dies macht seine Brisanz aus. Das Mitleid steht *neben* dem Willen zur Ganzheit, macht *mit* ihm das positive Gegenbild des von Wagner kritisierten Individualismus aus und tritt doch auch *gegen* den totalisierenden Ausgriff an, der in Wagners sympathischem Künstlertums impliziert ist. Die Differenzierung des Mitleids-Begriff lässt sich geradewegs auf das in der *Walküre* bestehende Spannungsfeld zurückbeziehen. Auch Eisenstein konzentriert sich in seinem Umgang mit der Oper auf eben dieses Spannungsfeld.

Dieser Befund muss nun aber nicht geradewegs in den Einwand umgesetzt werden, dass sich bei Wagner und Eisenstein eine plumpe Unschlüssigkeit ergäbe, in der etwa die Totalität des Gesamtkunstwerk und die Individualität des Mitleids auseinanderklaffen. Vielmehr trägt diese Spannung – meiner These zufolge – zur Plausibilität und Faszination bei, die Wagners und auch Eisensteins Werken eigen ist. Wagners Oper, Eisensteins Inszenierung sowie auch seine Filme zeugen von den Mühen der Vermittlung zwischen Individuellem und Allgemeinem, und es sind eben diese Mühen, von denen die Moderne gezeichnet ist. Die Spannungen, die sich bei Wagner und Eisenstein abzeichnen, folgen keineswegs einem simplen Muster; man würde einer unzulässige Vereinfachung betreiben, wenn man etwa die Totalität nur der musikalischen Form zuschläge und die Individualität der inhaltlichen Bestimmung des sozialen Rahmens. Die Ambivalenz kommt vielmehr innerhalb beider Bereiche zum Ausdruck – sowohl bei Wagner wie bei Eisenstein.

Das Gesamtkunstwerk wird nicht nur im Zuge einer abstrakten, äußerlichen Gegenstellung mit der Botschaft individueller Humanität kontrastiert. Auch wenn ich bislang vor allem den Hang zum Gesamtkunstwerk bei Wagner und Eisenstein herausgestellt habe, birgt die

von ihnen entworfene Totalität doch in sich selbst schon den Umschlag zum Individuellen und bezieht aus dieser inneren Spannung ihre ästhetische Qualität.

Theodor W. Adorno³³ hat in seinem *Versuch über Wagner* darauf hingewiesen, dass das Gesamtkunstwerk unter einem systematischen Defizit leide, weil die in ihm geschaffene Totalität auf die ästhetische Sphäre beschränkt bleiben müsse. Statt integrativ zu wirken, verharrt das Kunstwerk demnach in einer Gegenstellung zum Bestehenden: Integration geht mit Ausschluss einher. Damit wird die Totalität dementiert, auf die es das „Gesamt“-Kunstwerk doch abgesehen haben muss. Adornos Hinweis auf diese hausgemachte Krise ist zu folgen – mit einem Vorbehalt, für den man sich auf Nietzsche berufen darf: dass Wagner von ihr nämlich nicht ‚kalt erwischt‘ wird. Die Totalität wird von Wagner nicht gewaltsam ertrotzt, sondern *auch schon unterlaufen*. Die *Walküre* erschöpft sich weder in Brünnhildes individueller Mitleidsgeste noch in der großen Geste des Gesamtkunstwerks. Wenn Nietzsche das Große Ganze bei Wagners Musik beiseite lässt und sich den Miniaturen in dessen Werken zuwendet (s.o.), dann liegt darin eine Polemik gegen das Gesamtkunstwerk; sie kann aber nur deshalb ins Ziel kommen, weil Wagners Musik diese Auflösung selbst *begünstigt*. Darin eben liegt ihre *Mitwirkung* an der Wendung gegen Totalität. So hat Ernst Bloch unterschieden zwischen Wagners Musik „ohne Komma“, seiner „unendlichen Melodie“ einerseits und „der davon völlig verschiedenen, und allerdings sachlich bedenklichen Verschmelzung des Gesamtkunstwerks“ andererseits (Bloch 1923/1973, S. 99f.). Klaus Zehelein hat in seinen Überlegungen „Zum Stuttgarter Ring 1999/2000“ bemerkt, dass „Wagners Arbeit am *Ring* (...) von der Obsession des Denkens des wahren geschlossenen Ganzen ebenso wie von der Erfahrung“ zeugt, „daß aus den Stücken nie ein Ganzes, Geschlossenes geschaffen wird“ (Zehelein 1997/2001, S. 274). Blickt man über die Ästhetik hinaus, dann heißt dies, dass die individuelle Humanität Brünnhildes als politische Geste nicht einfach aus dem ästhetischen Rahmen fällt, sondern von ihm indirekt mitgetragen wird.

Eine ästhetisch-politische Verschränkung verwandter Art findet sich auch bei Eisenstein. Seine Ästhetik richtet sich offensiv gegen die Fixierung auf individuelle Figuren, gegen die Heraustrennung Einzel-

³³ Vgl. Adorno 1952/1974, S. 95ff. Ein ähnliches Motiv findet sich in der These David J. Levins, dass Wagners Totalität sich erst negativ durch das, was von ihr ausgeschlossen wird, etablieren kann; das Ausgeschlossene ist nach Levin das Judentum; vgl. Levin 1998, S. 94.

ner aus der sozialen Wirklichkeit, und doch ist sein Kino kein Konstrukt schierer Allgemeinheit. Das filmische Gesamtkunstwerk legt sich selbst ästhetische Momente in den Weg, die der Individualität zugeordnet sind. Der Verzicht auf narrative Einbindung, die Verwendung von *close-ups*, mit denen die Motive an Intensität, auch an Brutalität gewinnen – all dies trägt bei Eisenstein zur Darstellung körperlicher Präsenz bei, *die an das Individuelle gebunden ist*. Er mag es zwar darauf anlegen, dem gezeigten Individuellen durch den filmischen Kontext – vor allem mittels „intellektueller Montage“ – eine allgemeine Bedeutung zu geben³⁴, also z.B. den Schmerz einer Erschossenen in einen semantischen Kontext zu stellen. Ungeachtet dessen hält Eisenstein die „Bewahrung des emotionalen Effekts“ für „verbindlich“ (Eisenstein 1975, S. 310 [„Notate zu einer Verfilmung des Marxschen ‚Kapital‘“]). Das Bild des Schmerzes, das Eisenstein zu verdanken ist, bleibt stärker als die Absicht, ihn ins Allgemeine einzubinden. Auch hier ist das Individuelle sperrig und widersetzlich – und zwar gerade durch Eisensteins Umgang mit ihm.

Zusammengefasst gesagt: Eisenstein meint Wagner eine *politische* Botschaft entnehmen zu können, die in mitleidender Humanität besteht. Der Inhalt dieser Botschaft, die Verpflichtung aufs Individuelle, wird konterkariert durch Wagners Konstruktion des *Rings des Nibelungen*, und auch Eisenstein geht mit seiner eigenen revolutionären Agenda über das bloße Mitleiden hinaus. Wagners und Eisensteins Gesamtkunstwerk repräsentiert einen *ästhetischen* Einspruch gegen jene Zuwendung zum Individuellen. Freilich wird diese Zuwendung nicht gewaltsam ausgeschlossen, ihr wird vielmehr in bestimmten Facetten ihrer Werke auch ästhetisch entsprochen. Die überindividuellen Konstellationen enthalten Einsprengsel, die den Individuen zu Diensten sind.

Nun könnte man einwenden, dass solche indirekten Gesten schwach und unentschlossen wirken im Vergleich zu einer direkten Apologie des Individuellen, die man stattdessen favorisieren könnte.³⁵

³⁴ Vgl. Eisenstein 1960, S. 329 („Montage 1938“): „Die Gegenüberstellung besonderer Details in einem bestimmten Montageaufbau läßt in unserer Wahrnehmung jenes *Allgemeine* entstehen, das wiederum alle einzelnen Teile erzeugt hat und sie zu einem *Ganzen* verbindet“.

³⁵ Einen kuriosen Beleg dafür, dass mit einer solchen Apologie des Individuums noch nicht viel erreicht ist, bieten die Forderungen, die Sergei S. Dinamov, Stalins Verbindungsoffizier für Kinoangelegenheiten, bei der dramatischen „Allunionskonferenz“ der Filmschaffenden im Januar 1935 aufgestellt hat. In direkter Polemik gegen Eisenstein sagt Dinamov: „Das Kino muss ‚optimistisch‘ sein. (...) Es muss mehr Helden geben. (...) Das Individuum muss die Masse als Helden ersetzen“ (zit. nach Bergan 1999, S. 270).

Doch hätte das Individuum mit einer solchen Apologie schon gewonnen? Ihm kann doch nicht mit der bloßen Ablösung *vom* Allgemeinen gedient sein, sondern nur mit einer plausiblen Lösung für das Verhältnis *zum* Allgemeinen, auf das es um seiner eigenen Definition willen angewiesen bleibt. Wer sich mit einem schieren Plädoyer für das Individuum begnügt, befreit dieses nicht von sozialen Voraussetzungen, auf die es doch durchgängig angewiesen bleibt, sondern *verhehlt* diese Voraussetzungen nur und erschwert damit die Analyse von deren Wirkungen. Eben von diesen verborgenen Seiten der Individualisierung handeln Foucaults Überlegungen zur Gouvernamentalität und zum Liberalismus (vgl. Thomä 2003, S. 220ff.), und schon Foucaults Leitfigur, Friedrich Nietzsche, hat missbilligend bemerkt, dass

ein gewisser kecker Glaube (...) in den Vordergrund tritt, (...) jener Amerikaner-Glaube von heute, der immer mehr auch Europäer-Glaube werden will: wo der Einzelne überzeugt ist, ungefähr Alles zu können, ungefähr *jeder Rolle gewachsen* zu sein, wo Jeder mit sich versucht, improvisirt, neu versucht, mit Lust versucht, wo alle Natur aufhört und Kunst wird“ (Nietzsche 1980, III, 595 [„Fröhliche Wissenschaft“, § 356]).

Es ist eben dieser „kecke Glaube“, von dem sich Wagner wie Eisenstein abgrenzen, und damit treiben sie einen Keil zwischen das von ihnen geschätzte „Mitleid“ und die strategisch eingesetzte „Empathie“, die sich als Nebenbuhler oder gar als Ersatzfigur dieses Mitleids in Szene setzen will (s.o.). Die dieser „Empathie“ zugrundeliegende Theorie des Individualismus wird im *Ring* selbst als Welt des Geldes angegriffen.

Wagner und Eisenstein schneiden den vermeintlichen Ausweg ab, wonach man sich auf die Seite des einzelnen Individuums schlagen könnte. Ihr Vorbehalt gründet in der von ihnen geteilten Kritik des bürgerlichen Individualismus, den sie in die Nähe des Egoismus rücken. Diese Kritik steht auch im Hintergrund ihrer Bemühungen um eine Ästhetik, die dem Individualismus *nicht* huldigt. Es scheint mir zu plump, darin nur eine kollektivistische Verirrung – zugunsten des Volkes bei Wagner oder der Arbeiterklasse bei Eisenstein – zu sehen. Man mag sich mit beiden darüber streiten, wie die verschiedenen überindividuellen Instanzen, die bei ihnen auftreten, zu beurteilen sind und welcher Platz dem Individuum genau zugewiesen wird. Doch aus der Tatsache, dass sie sich ihnen zuwenden, kann man Wagner und Eisenstein keinen Strick drehen. Wenn die historische Situation von allgemeinen sozialen, politischen, ökonomischen Entwicklungen geprägt ist, bleibt jede pauschale Verteidigung des Individuums witzlos, die jene Entwicklungen ignoriert und so tut, als

könnte man das Individuum sich selbst überlassen und würde ihm eben damit den größten Dienst erweisen. Das vermeintliche Kompliment an das Individuum, dem jeweils in Abhängigkeit von der zum Einsatz kommenden Theorie *choice-making*, Selbstverwirklichung oder Autonomie zugetraut und zugebilligt werden, ist vergiftet, denn weder sind damit jene überindividuellen Instanzen außer Kraft gesetzt, noch vermag das Individuum aus sich selbst heraus die Lebensentwürfe auszuführen, die ihm von den verschiedenen Verfechtern der Individualisierung vorgezeichnet werden (vgl. Thomä 2002). Dass Wagner und Eisenstein gegen einen naiven Individualismus Einspruch eingelegt haben, hat nicht verhindern können, dass er seitdem in Politik und Philosophie immer weiter auf dem Vormarsch gewesen ist. Insofern kann der Blick auf Wagners und Eisensteins *Walküre* zur Erinnerung an eine Zukunft dienen, die sich gegen die Gegenwart sperrt.

Im Jahre 1918 fragte Alexander Block in einem wenige Seiten umfassenden Text, der das Verhältnis der jungen russischen Revolution zu Wagner zu umreißen suchte (Block 1918/1978, S. 234): „Warum mißlang es, ihn zu vernichten, zu verflachen, ihn sich anzupassen und wie ein verstimmtes, nicht mehr brauchbares Instrument im Archiv der Geschichte abzustellen?“ Und Block antwortete: „Weil Wagner das rettende Gift der schöpferischen Widersprüche in sich trug“.

Literatur:

- Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1974.
- Albrecht, Gerd (Hg.): Der Film im Dritten Reich. Karlsruhe 1979.
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 2. Aufl. Bern, München 1977.
- Bartlett, Rosamund: The Embodiment of Myth: Eizenshtein's Production of Die Walküre. In: The Slavonic and East European Review 70 (1992). S. 53-76.
- Baudelaire, Charles: Richard Wagner et Tannhäuser à Paris (1861) In: Ders.: Œuvres complètes II. Hg. von Claude Pichois. Paris 1976. S. 779-815.
- Baudelaire, Charles: Richard Wagner und der „Tannhäuser“ in Paris (1861). In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. Bd. 7. München, Wien 1992. S. 89-133.
- Bergan, Ronald: Eisenstein. A Life in Conflict. Woodstock 1999.
- Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt a. M. 1994.
- Binmore, Ken: Game Theory and the Social Contract. Bd. 1. Cambridge (Mass.) 1994.

- Binmore, Ken: *Game Theory and the Social Contract*. Bd. 2. Cambridge (Mass.) 1998 .
- Bloch, Ernst: *Geist der Utopie* (1923). Frankfurt a. M. 1973.
- Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit* (1935). Frankfurt a. M. 1935.
- Bloch, Ernst: *Paradoxa und Pastorale bei Wagner*. In: Ders.: *Verfremdungen*. Bd. I. Frankfurt a. M. 1962.
- Block, Alexander: *Kunst und Revolution*. Im Hinblick auf das Werk Richard Wagners (1918). In: Ders.: *Ausgewählte Werke 2: Stücke, Essays, Reden*. Hg. von Fritz Mierau. München 1978. S. 230-235.
- Blumenberg, Hans (1964): *Sokrates und das „Objet Ambigu“*. Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes. In: *Epimelaia. Die Sorge der Philosophie um den Menschen*. Hg. von Franz Wiedmann. München 1964. S. 285-323.
- Bulgakowa, Oksana: *Sergej Eisenstein. Eine Biographie*. Berlin 1997.
- Bulgakowa, Oksana : *Eisenstein, Fritz Lang und der Körper der Masse*. In: *Eisenstein und Deutschland*. Hg. von der Akademie der Künste. Berlin. S. 143-156.
- Burzawa, Ewa: *Die Walküre von Sergej Eisenstein: Versuch der Rekonstruktion*. In: *Richard Wagner und sein Mittelalter*. Hg. von Ulrich und Ursula Müller. Anif / Salzburg 1989. S. 299-313.
- Curtius, Ernst Robert: *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (1950). 3. Aufl. Basel 1963.
- Eisenstein, Sergej M.: *The Film Sense*. New York 1942..
- Eisenstein, Sergej M.: *Film Form. Essays in Film Theory*. New York 1949.
- Eisenstein, Sergej M.: *Ausgewählte Aufsätze*. Berlin 1960.
- Eisenstein, Sergej M.: *The Scenario of „Sutter’s Gold“*. In: Ivor Montagu: *Eisenstein in Hollywood*. New York 1967. S. 149-206.
- Eisenstein, Sergej M.: *Schriften 2*. Hg. von Hans Joachim Schlegel. München 1973.
- Eisenstein, Sergej M.: *Schriften 3*. Hg. von Hans Joachim Schlegel. München 1975.
- Eisenstein, Sergej M.: *Die Inkarnation des Mythos*. In: Ders.: *Über Kunst und Künstler*. München 1977. S. 67-111.
- Eisenstein, Sergej M.: *Schriften 4*. Hg. von Hans Joachim Schlegel, München 1984.
- Ejzenstein, Sergej M. (1984b): *La messinscena della Valchiria*. Hg. von Pietro M. De Santi. Fiesole 1984.
- Eisenstein, Sergej M.: *Yo. Ich selbst. Memoiren. Ergänzte Neuaufl.* Berlin 1998.
- Eisenstein, Sergej M.: *Die Walküre. Regienotizen*. In: *Eisenstein und Deutschland*. Hg. von der Akademie der Künste. Berlin 1998. S. 55-64.
- Feuerbach, Ludwig: *Gesammelte Werke*. Bd. 9. Hg. von Werner Schuffenhauer. Berlin 1970.
- Fontaine, Philipp: *Identification and Economic Behavior. Sympathy and Empathy in Historical Perspective*. In: *Economics and Philosophy* 13 (1997). S. 261-280.

- Frank, Manfred (1988): *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt a. M. 1988.
- Hamacher, Werner: *Disgregation des Willens. Nietzsche über Individuum und Individualität*. In: Ders.: *Entferntes Verstehen*. Frankfurt a. M. 1998. S. 113-150.
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*. Reinbek 1958.
- Levin, David J.: *Richard Wagner, Fritz Lang, and the Nibelungen. The Dramaturgy of Disavowal*. Princeton 1998.
- Leyda, Jay und Zina Voynow (Hg.): *Eisenstein at Work*. New York 1982.
- Luhmann, Niklas: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1988.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hg. von Giorgio Colli und Massimo Montinari. München, Berlin, New York 1980.
- Nussbaum, Martha C.: *Beatrices Dante: Wie liebt man das Individuum?* In: *Analytische Philosophie der Liebe*. Hg. von Dieter Thomä. Paderborn 2. Aufl. 2000. S. 45-64.
- Perez, Gilberto: *The Material Ghost. Films and Their Medium*. Baltimore, London 1998.
- Pothast, Ulrich: *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*. Frankfurt a. M. 1982.
- Schafgans, Boris: „If ever the whole ‚Ring‘ should be produced.“ *Eisensteins Walküre: eine deutsch-sowjetische Beziehung*. In: *Eisenstein und Deutschland*. Hg. von der Akademie der Künste. Berlin 1998. 171-196.
- Schmidt, Alfred: *Emanzipatorische Sinnlichkeit. Ludwig Feuerbachs anthropologischer Materialismus*. München 1973.
- Schopenhauer, Arthur: *Der handschriftliche Nachlaß in fünf Bänden*. Hg. von Arthur Hübscher. München 1985.
- Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*. Hg. von Wolfgang v. Löhneysen. Frankfurt a. M. 1986.
- Seton, Marie: *Sergei M. Eisenstein. A Biography*. New York 1960.
- Smith, Adam: *Theorie der ethischen Gefühle (1759)*. Hg. von Walther Eckstein. Hamburg 1994..
- Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): *Beispiel Eisenstein. Zeichnungen, Theater, Film*. Düsseldorf 1983.
- Sugden, Robert: *Beyond Sympathy and Empathy: Adam Smith's Concept of Fellow-Feeling*. In: *Economics and Philosophy* 18 (2002).S. 63-87.
- Thomä, Dieter: *Der bewegliche Mensch. Moderne Identität aus philosophischer Sicht*. In: *Forum der Psychoanalyse* 18 (2002). S. 201-223.
- Thomä, Dieter: *Vom Glück in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2003.
- Thomä, Dieter (2004a): *Der ausgelassene Name. Anmerkungen zur Robert Antelme, Richard Wagner und Bernardo Bertolucci*. In: *Auslassungen*. Hg. von Natascha Adamowsky u. Peter Matussek, Würzburg: Königshausen & Neumann, 231-241 (in Vorb.).
- Thomä, Dieter (2004b): *Richard Wagner und Sergej Eisenstein. Ein ästhetisch-politisches Paar für die ‚Walküre‘*, in: *Paare und Paarungen*, hg. von Ulrich Müller u. Margarete Springeth, Stuttgart: Haupt (im Erscheinen).

- Vlastos, Gregory: Das Individuum als Gegenstand der Liebe bei Platon. In: Analytische Philosophie der Liebe. Hg. von Dieter Thomä. 2. Aufl. Paderborn 2000. S. 17-44.
- Wagner, Richard: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig 1871 ff.
- Wagner, Richard: Sämtliche Briefe. Bd. IV. Hg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Leipzig 1979
- Wagner, Richard: Sämtliche Briefe. Bd. VI. Hg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. Leipzig 1986.
- Wagner, Richard: Sämtliche Briefe. Bd. VII. Hg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner. Leipzig 1988.
- Warshow, Robert: The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture. New York 1962 und 1964.
- Wellbery, David E.: Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur. München 1998.
- Zehelein, K.: Zum Stuttgarter Ring 1999/2000. In: Narben des Gesamtkunstwerks.
- Wagners Ring des Nibelungen. Hg. von Richard Klein. 2. Aufl. München 2001. S. 273-276.
- Žižek, S.: „Tanz der lebenden Toten. Bayreuth ist vitaler als all seine Kritiker und Wagner in Wahrheit kein Antisemit. In: Die Zeit, 7.8.2003. S. 30.