

t r a n s
p o s i t i o n e n

Alain Badiou

Fünf Lektionen zum ›Fall‹ Wagner

Aus dem Französischen von
Thomas Laugstien

diaphanes

Titel der französischen Originalausgabe:

Cinq leçons sur le «cas» Wagner

© NOUS, 2010

© diaphanes, Zürich 2012

ISBN 978-3-03734-220-6

www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

Satz und Layout: 2edit, Zürich

Druck: Pustet, Regensburg

Inhalt

Vorwort	7
<i>Erste Vorlesung</i>	
Wagner und die heutige Philosophie Die Position von Lacoue-Labarthe	13
<i>Zweite Vorlesung</i>	
Adornos negative Dialektik	37
<i>Dritte Vorlesung</i>	
Wagner als philosophische Frage	63
<i>Vierte Vorlesung</i>	
Wiederaufnahme des »Falls Wagner«	77
<i>Fünfte Vorlesung</i>	
Das Rätsel des Parsifal	137

Vorwort

Solange ich zurückdenken kann, haben die Opern Wagners zu meinem Leben gehört. Meine Mutter war eine große Wagnerverehrerin. Wir hatten zu Hause alte Schellackplatten, mit denen ich unter Kratz- und Knarzgeräuschen dem Waldweben aus *Siegfried*, dem Ritt der Walküren oder einer Orchesterversion von *Isoldes Liebestod* lauschte. Schon im Sommer 1952 wurde mein Vater von den Deutschen als der »Oberbürgermeister« von Toulouse in das von Wieland Wagner geleitete Neue Bayreuth eingeladen. Wir fuhren durch ein besiegt, graues, noch immer zerstörtes Deutschland. Der Anblick der großen Städte, die in Schutt und Asche lagen, stimmte uns unmerklich auf die Tragödien des *Rings* und auf die Verlassenheitsszenen im *Tannhäuser* ein. Ich begeisterte mich für Wieland Wagners »abstrakte« Inszenierungen, die alles besondere »Germanische« beseitigen wollten, das Wagner zeitweilig mit den Schrecken des Nationalsozialismus verband. Den Schluss meines Aufsatzes im Wettbewerb der Gymnasialabschlussklassen, zum Thema »Was ist ein Genie?« oder so ähnlich, widmete ich dem *Parsifal*. Mein Vater holte eine *Tristan*-Inszenierung, die direkt von der Arbeit in Bayreuth inspiriert war, ins Nationaltheater von Toulouse. Ich holte meine Schulfreunde in die Bürgermeisterloge. Schon mit siebzehn gehörte ich zu den Liebhabern und Fürsprechern einer vielgeschmähten Musik.

Einer meiner ersten Artikel, erschienen in der Studentenzeitung *Vin Nouveau*, ist der monumentalen *Ring*-Inszenierung Wieland Wagners aus dem Jahre 1956 gewidmet. Tatsächlich hat sich das Vermächtnis mütterlicherseits, wie immer eher heimlich, unausgesprochen, als nachhaltig und prägend erwiesen. Ich denke an all die andächtig gehörten Platten, an die großartigen Inszenierungen (vor allem, um mich auf die letzten Jahrzehnte zu beschränken, an die *Rheingold*-Inszenierung von Peter Stein, an den *Tristan* von Heiner Müller, an Jan Fabres *Tannhäuser* oder Warlikowskis *Parsifal*), an die neu entdeckten Gesangssolisten, die musikalischen Interpretationen begnadeter Dirigenten. Ich denke auch an all das, was in mir das starke und ambivalente Verhältnis zu Wagner in jener Reihe von Werken aufgewühlt hat,

die ihm in seinem fast brutalen Nachdenken über Deutschland ein so großartiger Künstler wie Anselm Kiefer gewidmet hat. Ich denke an die Filme Syberbergs und noch an vieles andere.

Und doch habe ich bis hin zu diesem Buch praktisch nichts über Wagner geschrieben, ihn auch nicht in meinen philosophischen Werken erwähnt, nicht einmal unter der von mir geschaffenen Rubrik der Inästhetik.

Es ist auch nicht ganz sicher, ob dieses Buch mein eigenes ist. Ich bin gleichsam das Phantom hinter den Niederschriften, die nicht aus meiner Feder stammen.

Zunächst einmal hätte es die fünf Wagner-Vorlesungen nicht ohne die erstaunlichen Aktivitäten meines Freundes, des Kritikers und Komponisten François Nicolas gegeben. Über diese Aktivitäten kann sich der Leser auf seiner Webseite informieren.¹ Ich will hier nur an drei Punkte erinnern.

1. François Nicolas ist einer der eigenständigsten modernen Komponisten. Aus seinem bedeutenden Schaffen will ich nur die Suite *Duelle* hervorheben, weil sie einen Weg einschlägt, Digitalmusik mit herkömmlichen Instrumenten zu verbinden, und weil sie zu meiner großen Empörung bei der Erstaufführung grob missverstanden wurde.

2. François Nicolas ist ein bedeutender Musiktheoretiker. Er hat sehr klar die relative Autonomie dessen verdeutlicht, was ich »Intellektualität der Musik« nenne, und dafür vielfältige Beispiele gegeben. Auch hier will ich mich mit einem herausragenden begnügen, dem Buch *La singularité Schoenberg* (1997), das alle Aspekte der Zäsur, die der Name Schönberg in der Musikgeschichte repräsentiert, in einen ganz neuen, frappierenden Zusammenhang bringt.

3. François Nicolas kennt sich besonders gut mit den Rändern des Denkens aus, besonders mit denen, die Musik, Mathematik, Politik und Philosophie unterscheiden und miteinander verbinden. Durch diesen quasi enzyklopädischen Aspekt seines Denkens, der heute sehr selten ist, ist er für mich seit Jahren ein wichtiger Gesprächspartner.

1 <http://www.entretemps.asso.fr/nicolas>.

In den ersten Jahren unseres neuen Jahrtausends hat François Nicolas an der École Normale Supérieure, an der ich seit über zehn Jahren lehre, Seminare zum Verhältnis von Philosophie und Musik veranstaltet, vor allem über Adorno, der, selbst Musiker, eine nachhaltige Faszination auf die zeitgenössische Musik ausübt. Er hat außerdem eine Untersuchung über Wagners *Parsifal* vorgelegt, die so grundlegend ist, dass sie alles umwälzt, was zu dieser rätselhaften Oper bisher geschrieben wurde.

Im Rahmen seines Seminars habe ich über das Verhältnis zwischen Adorno und der heutigen Philosophie einerseits und der Musik, insbesondere Wagners, andererseits referiert. Zusammen haben François Nicolas und ich einen Studientag über Wagner veranstaltet. Im Rahmen seiner *Parsifal*-Vorlesung organisierten wir dann eine öffentliche Veranstaltung zu dieser Oper. Das vorliegende Buch ist die Wiedergabe meiner Beiträge im Seminar, auf dem Studientag und bei der *Parsifal*-Diskussion. Vollständige Aufzeichnungen all dieser Vorträge und Seminare, an denen außer uns beiden auch Isabelle Vodoz, Slavoj Žižek und Denis Lévy teilnahmen, finden sich auf der Webseite von François Nicolas.

Der Text selbst hat eine eigentümliche Geschichte. Meine Beiträge stützten sich zwar auf detaillierte Notizen, waren aber nicht schriftlich ausgearbeitet. Wir haben sie also zuerst transkribiert und erhielten dadurch eine sehr unvollkommene Textversion, die noch stark von mündlichem Vortrag und Improvisation geprägt war. Diese diente dann als Grundlage einer englischen Fassung, die von ihrer Autorin mit einer wahrhaft heroischen Virtuosität erstellt worden ist. Susan Spitzer hat aus dem französischen Material einen richtigen, zusammenhängenden Text gemacht, der die Gedankengänge sorgfältig rekonstruiert und dadurch als die schriftliche Originalversion gelten kann. Man kann ohne Übertreibung sagen, dass Susan Spitzer die Mitautorin des zuerst bei Verso erschienenen Buches ist.²

Aber sie ist nicht die einzige. Als bei den Éditions Nous eine französische Fassung erscheinen sollte, bat ich Isabelle Vodoz, das von

² *Five Lessons on Wagner*. Translated by Susan Spitzer. With an Afterword by Slavoj Žižek, London/New York 2010.

Susan Spitzer aufgrund der französischen Transkription meiner mündlichen Beiträge auf Englisch verfasste Buch ins Französische zu übersetzen. Die strikte Maßgabe war, nicht auf diese Transkription zurückzugreifen, also aufgrund des englischen Textes einen französischen zu erstellen, der sich damit noch weiter vom Wortlaut dessen entfernt, was ich ursprünglich gesagt hatte. Insofern ist Isabelle Vodoz die zweite Mitautorin des Buches, zumal die Kohärenz des Endresultats eine besondere Aufmerksamkeit verlangte. Um unter diesem zweifachen Gebot von Distanz und Gründlichkeit zu dem vorliegenden Ergebnis zu kommen, musste sie den Text ganz neu, also zum dritten Mal verfassen. Sie verlieh ihm außerdem eine besondere Flüssigkeit, die, wie ich glaube, den mündlichen Beiträgen mit ihren vielen Wiederholungen fehlte.

Man kann sich also mit Recht fragen, wer eigentlich das, was Sie nun zu lesen bekommen, in welcher Sprache verfasst hat. Ich selbst bin von alldem nur, wie ich es in meiner strukturalistischen Jugend nannte, eine »verschwindende Ursache«.

Ich möchte nicht schließen ohne ein Wort zu Slavoj Žižek, den anderen großen Wagnerianer der heutigen Philosophie-Szene. Noch im Juni 2010 nahmen wir beide an einem großen Kolloquium in Los Angeles teil, das vor allem von unserem gemeinsamen Freund Ken Reinhard veranstaltet wurde. Es ging darum, das Werk Wagners begleitend zu einer Aufführung des vollständigen *Rings* am dortigen Opernhaus zu denken. Es gab eine heftige Schlacht zwischen den Interpreten eines »protofaschistischen« Wagner und jenen, die wie ich der Meinung sind, dass jenseits der karrieristischen und reaktionären Mediokrität, die der Persönlichkeit Wagners manchmal zu eigen war, der Musiker und Dramatiker die Universalität seiner Kunst in die Zukunft entwarf.

Das Faible für Wagner, das mich mit Slavoj Žižek verbindet, hat etwas Paradoxes. Es mag unverständlich erscheinen, dass gerade die beiden Philosophen, die sich heute für die Erneuerung des Wortes Kommunismus einsetzen, leidenschaftlich die Diskussion um Richard Wagner verfolgen und, dem Zeitgeist zum Trotz, gegen die Bannflüche sowohl der meisten progressiven Palästinenserfreunde wie auch des Staates Israel, sowohl der flachen Ratio-

nalisten der analytischen Philosophie wie auch der von Heidegger hervorgebrachten Tiefenhermeneuten ankämpfen.

Erinnern wir nur abschließend daran, dass der größte Pianist der Sowjetepoche, Swjatoslaw Richter, der in den kleinsten und abgelegensten Provinzstädten der UdSSR und, was nicht der Ironie entbehrt, auch beim Begräbnis Stalins auftrat, ein glühender Verehrer Wagners war und auf dem Klavier ganze Opern von ihm auswendig herunterspielte.

Erste Vorlesung

Wagner und die heutige Philosophie Die Position von Lacoue-Labarthe

Ich möchte von der Frage Wagners ausgehen, indem ich sie, wie dies in der Vergangenheit so oft geschah, als einen Indikator für die Funktion der Musik in der Philosophie und, ganz allgemein, im heutigen Denken benutze.

Zunächst will ich einen Grundgedanken erwähnen, den ich nicht ausführen will und der davon ausgeht, dass die Musik ein grundlegender Operator der heutigen Weltanschauung ist. Ich meine hier Musik im weitesten Sinne, nicht als Kunst, als etwas Geistiges oder als ein Denken, sondern einfach als das, was sich so nennt. Wir brauchen jedenfalls keine formelle Definition.

Ich beziehe mich zu diesem Zweck auf eine Erklärung von Lacoue-Labarthe in seinem 1991 erschienenen Buch *Musica ficta*, das den Untertitel *Figures de Wagner* trägt (»Wagner-Bilder«).¹ Lacoue-Labarthe stellt darin eine Reihe von Überlegungen zu den grundlegenden Zusammenhängen zwischen der Musik im Allgemeinen – und der Wagners im Besonderen – und dem heutigen Denken an, besonders dem politischen. Er betont dabei die wichtige Funktion der Kritik, die die Musik in den heutigen Weltanschauungen spielt: »Dass die Musik seit Wagner, im Zuge der Entwicklung des Nihilismus, mit noch stärkeren Mitteln als denen, die Wagner selbst sich verschaffte, nicht aufgehört hat, unsere Welt zu erobern und jede andere Kunst – auch die visuelle – deutlich zu überflügeln, dass die ›Musikolatrie‹ an die Stelle der ›Idolatrie‹ trat, ist vielleicht eine erste Antwort.«²

Dieser Text ist interessant, weil er die Auffassung vertritt, dass die Musik in den heutigen Denkformen ein entscheidender Faktor ist und dass wir in einer Zeit der »Musikolatrie« leben – ein sehr treffender Ausdruck. Tatsächlich ist die Musik zu einem Idol

1 Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris 1991 (dt.: *Musica ficta. Figuren Wagners*, Stuttgart 1997).

2 Ebd., S. 214.

geworden, das dort angesetzt hat, wo die Idolatrie aufgehört hat, und wenn man es recht bedenkt – meint Lacoue-Labarthe –, ist letzten Endes vor allem Wagner dafür verantwortlich. »Auf den Spuren Wagners« wären David Bowie, der Rap und andere Musikformen auf die Bühne gelangt. Wagner müsste sich also so etwas wie eine terroristische Funktion der Musik ankreiden lassen.

Viele Anzeichen deuten in diese Richtung, zum Beispiel der Gedanke, dass die Musik wichtiger ist als die Bilder. Es herrscht allgemein die Auffassung, dass wir in einer Welt der Bilder leben und dass ihnen der ideologische Primat eingeräumt wurde. Für Lacoue-Labarthe ist aber die Musik in der heutigen Welt in Wahrheit grundlegender als die Bilder, wenn es um die Disziplinierung unserer Köpfe geht.

Ich wäre geneigt, diesen Gedanken zu teilen, und will dazu rasch ein paar verstreute Fakten anführen, die in der umfassenderen Theorie, die ich hier vorlegen will, nicht enthalten sind.

Erstens ist es natürlich richtig, dass die Musik seit den sechziger Jahren auf der Ebene der Massenkultur zu einem Identitätssymbol für die junge Generation geworden ist, und diese Funktion ist in der Musik deutlicher als zum Beispiel in der Ikonographie oder im Film. Es gibt tatsächlich eine unbestreitbare »Musikolatrie«, die sich heute mit einer bestimmten Dimension von Jugend verbindet, einer Dimension, die sich zu einer ganz bestimmten Zeit entwickelt hat und offenbar mit dem Fortschritt zusammenhängt, der sich, grob gesagt, in den letzten fünfzig Jahren durch die technische Massenreproduktion der Musik vollzog.

Zweitens funktioniert die Musik als Grundorganisateur dessen, was man die Kommunikationsnetze nennen könnte, die zum Übertragen, Austausch und Akkumulieren von Musik dienen. Ich bin wirklich fasziniert von diesen ganzen Geräten, die fünfzig-, hundert- oder hundertfünfzigtausend Songs speichern können, was ein ungeheures »musikolatriisches« Gedächtnis ergibt. Genauso ist die Musik auch zu einem Hauptakteur der Kapitalzirkulation geworden.

Drittens funktioniert die Musik als ein Faktor neuer Geselligkeitsformen, wie seit den großen Massenveranstaltungen der sechziger Jahre bis hin zu den heutigen Phänomenen (zum Beispiel den Rave-Partys) deutlich geworden ist. Ganz allgemein hat ihre

Bedeutung, während sie früher in dieser Hinsicht nur eine marginale Rolle spielte, so erheblich zugenommen, dass sie zu einem grundlegenden Faktor der Sozialität in der jungen Generation geworden ist, und sogar darüber hinaus.

Viertens glaube ich, dass die Musik eine sehr wichtige Rolle dabei gespielt hat, die Ästhetik der Distinktion abzuschaffen. Damit meine ich eine Ästhetik, die davon ausgeht, dass es rationale und erkennbare Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst gibt und übertragbare Kriterien für diese Distinktionen. Bekanntlich wird diese Vorstellung heute allenthalben durch das in Frage gestellt, was ich als eine Ästhetik der Nicht-Distinktion bezeichnen würde, eine Ästhetik, durch die wir sozusagen gezwungen sind, alles als Musik zu behandeln, was sich so nennt, sie sogar nach neuen journalistischen Kriterien einzuordnen. Wenn Sie zum Beispiel im Lexikon unter »Musik« nachschlagen, finden Sie dort »Klassik«, »Rock«, »Blues« und so weiter. Offenbar bezeichnet »klassische Musik« heute das, was man früher ganz anders, nämlich nach künstlerischen Unterscheidungskriterien gruppiert hätte. Ich glaube, dass diese Ästhetik der Nicht-Distinktion zuallererst in der Musik eingeführt wurde, zusammen mit der Demokratisierung des Geschmacks und der Vielfalt. Das ist sogar zu einem Politikum geworden: Jack Lang hat beispielsweise als erster Politiker die Idee propagiert, dass es »Musiken« gibt, im Plural, und dass wir es mit einer egalitären Vielfalt zu tun haben.

Die Musik hat außerdem stark zu einem gewissen museographischen Historizismus beigetragen, das heißt zu einem konservierenden und museographischen Verhältnis zum Vergangenen. Man denke vor allem an die Barockkomponisten, die, gekennzeichnet durch eine gewisse reaktionäre Aufwertung, zu Elementen eines Bilds der Musik in Gestalt der vollständigen Restauration ihrer Vergangenheit geworden sind, der man sich in ihrer historischen Form nähern soll, die sie hatte, bevor sie neu arrangiert und neu interpretiert wurde.

Aus all diesen Gründen bin ich der Meinung, dass wir, als Einleitung, den Gedanken festhalten können, dass die Musik für den Zusammenhang zwischen Kunstformen, im weitesten Sinne, und weltanschaulichen Tendenzen oder Resonanzen eine besondere Rolle gespielt hat.