

# Adorno

## Die musikalischen Monographien

Versuch über Wagner  
Mahler. Eine musikalische Physiognomik  
Berg. Der Meister  
des kleinsten Übergangs  
suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft

suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft 1713

Theodor W. Adorno  
Gesammelte Schriften

Herausgegeben von Rolf Tiedemann  
unter Mitwirkung von  
Gretel Adorno, Susan Buck-Morss  
und Klaus Schultz

Band 13

Theodor W. Adorno

Die musikalischen  
Monographien

Versuch über Wagner  
Mahler. Eine musikalische  
Physiognomik  
Berg. Der Meister des  
kleinsten Übergangs

Suhrkamp



7. Auflage 2023

Erste Auflage 2003

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1713

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1971

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,  
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck und Bindung: C.H. Beck, Nördlingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29313-3

[www.suhrkamp.de](http://www.suhrkamp.de)



# Inhalt

Versuch über Wagner	7
I Sozialcharakter	11
II Gestus	26
III Motiv	41
IV Klang	59
V Farbe	68
VI Phantasmagorie	82
VII Musikdrama	92
VIII Mythos	109
IX Gott und Bettler	123
X Chimäre	134
Nachweise	146
Mahler	
<i>Eine musikalische Physiognomik</i>	149
I Vorhang und Fanfare	151
II Ton	167
III Charaktere	190
IV Roman	209
V Variante – Form	230
VI Dimensionen der Technik	253
VII Zerfall und Affirmation	267
VIII Der lange Blick	287
Nachweise	310
Notiz	318

Berg	
<i>Der Meister des kleinsten Übergangs</i>	321
Vorrede	323
Ton	325
Erinnerung	335
Zu Werken	368
Analyse und Berg	368
Klaviersonate	374
Lieder nach Hebbel und Mombert	383
Sieben frühe Lieder	386
Erstes Streichquartett	391
Altenberglieder	401
Klarinettenstücke	408
Orchesterstücke	414
Zur Charakteristik des Wozzeck	428
Epilegomena zum Kammerkonzert	434
Lyrische Suite	451
Weinaria	463
Erfahrungen an Lulu	471
Werkverzeichnis	491
Zum Text	493
Anhang	495
Zum »Versuch über Wagner«	
I. Résumés der Kapitel 2 bis 5 und 7 und 8 aus der »Zeitschrift für Sozialforschung«	497
II. Notiz zur Erstausgabe	503
III. Selbstanzeige des Essaybuches »Versuch über Wagner«	504
Zu »Berg«	
Konzertarie »Der Wein«, Fassung von 1937	509
Editorische Nachbemerkung	515



# Versuch über Wagner

*Für Gretel*

»Pferde sind die  
Überlebenden der Helden«

Der »Versuch über Wagner« wurde von Herbst 1937 bis Frühjahr 1938 in London und New York geschrieben. Er hängt aufs engste zusammen mit Max Horkheimers 1936 erschienener Studie »Egoismus und Freiheitsbewegung: zur Anthropologie des bürgerlichen Zeitalters« und anderen aus dem Institut für Sozialforschung in jenen Jahren hervorgegangenen Arbeiten. Das Ganze erschien, bei Suhrkamp, erstmals 1952.

Vier Kapitel, das erste, sechste und die beiden letzten, waren bereits 1939 in Heft 1–2 der »Zeitschrift für Sozialforschung« publiziert. Der größte Teil der Auflage wurde während der deutschen Okkupation von Frankreich vernichtet; nur ganz wenige Exemplare haben sich erhalten. Den Wortlaut der bereits gedruckten Kapitel glaubte der Autor im Buch kaum antasten zu dürfen. Mit einigen der unveröffentlichten Kapitel verfuhr er etwas freier; er hat auch manches an späterer Einsicht hineingezogen. Dagegen wurde die seitdem erschienene Wagnerliteratur kaum berücksichtigt. Insbesondere der Briefwechsel mit König Ludwig und die beiden letzten Bände der großen Biographie Ernest Newmans bieten neue und wichtige Materialien zur Kenntnis des Wagnerschen Sozialcharakters. Der Autor meint sich berechtigt, sie als Bestätigung des von ihm Entwickelten aufzufassen.

Die Taschenbuchausgabe\* korrigiert Druckfehler; sonst bringt sie nur geringfügige Änderungen. Was der Autor während der letzten Jahre zu Wagner formulierte, hätte sich dem Aufbau nicht eingefügt. Der Aufsatz »Zur Partitur des Parsifal« steht in den »Moments musicaux«; der Vortrag »Wagners Aktualität«,

\* Die Ausgabe, der der vorliegende Text folgt, erschien als »Versuch über Wagner«, München und Zürich: Droemer Knaur 1964 (Knaur-Taschenbücher. 54.) (Anm. d. Hrsg.)

den er bei Gelegenheit der Berliner Festwochen im September 1963 hielt, ist noch ungedruckt.

Dezember 1963

Der Verfasser

## I

Die erste zu seinen Lebzeiten aufgeführte Oper von Richard Wagner, Das Liebesverbot, verwendet ein Textbuch, dessen Stoff Shakespeares Maß für Maß entnommen ist, mit der Abweichung, daß, nach Wagners eigenen Worten, »der Heuchler durch die sich rächende Liebe allein zur Strafe gezogen«, nicht aber durch die politische Macht demaskiert wird. Als Einundzwanzigjähriger hat der Komponist, so stellt es dem Reifen sich dar, die Shakespearische Komödie im Phantasiehorizont von »Ardinghella« und dem »Jungen Europa« angeschaut. »Der Grundton meiner Auffassung war gegen die puritanische Heuchelei gerichtet und führte somit zur kühnen Verherrlichung der ›freien Sinnlichkeit‹. Das ernste Shakespearische Sujet gab ich mir Mühe durchaus nur in diesem Sinne zu verstehen, ich sah nur den finsternen, sittenstrengen Statthalter, selbst von furchtbarer leidenschaftlicher Liebe zu der schönen Novize entbrennen«, und er wirft sich vor, in der Feuerbachischen Stimmung jener frühen Produktion das Moment der dramatischen »Gerechtigkeit« übersehen zu haben, das allein die Entwicklung der Gegensätze bei Shakespeare gestatte. Dies Werk ist nach der provinziell verunglückten Premiere sogleich und gründlich vergessen worden und auch im Zeitalter von Wagners Ruhm durch philologischen Eifer nicht mehr zu beleben gewesen. Die Gerechtigkeit des folgenden Werkes hat sich der Heuchelei geneigter gezeigt: Rienzi wurde nicht nur Wagners erster großer Erfolg, der ihm Namen und Stellung einbrachte, sondern füllte bis vor kurzem lärmend die Opernhäuser, obwohl die Meyerbeerische Haltung den musikdramatischen Normen Wagners so gründlich widerspricht wie die Novize von Palermo. Die Eingangsszene verherrlicht nicht länger allerdings die freie Sinnlichkeit. Sie denunziert sie. Eine Rotte junger Adelige ist dabei, einen Anschlag auf die Tugend der sittenreinen Irene zu verüben. Sie ist die blind ergebene

Schwester Rienzis, des letzten römischen Tribunen und ersten bürgerlichen Terroristen. Wie es um dessen »Freiheitsbewegung« bestellt ist, hat Wagner quellentreu, doch mit Zustimmung dargestellt: »Freiheit verkünd' ich Romas Söhnen! Doch würdig, ohne Raserei zeig' jeder, daß er Römer sei; willkommen nennet so den Tag: er rächt Euch und Eure Schmach.« Raserei gibt es danach nur als erlaubte: als moralisch sanktionierte Rache. Wenn aber darum der schwankende Repräsentant der Feudalmacht, Adriano Colonna, Rienzi als »blut'gen Freiheitsknecht« apostrophiert, so verkennt er, daß das Rasereiverbot zunächst seiner eigenen Schicht zugute kommt. Rienzi verbeugt sich vor ihm mit den Worten: »ich kannte stets nur nobel dich, du bist kein Gräuel dem Gerechten«, und eine Regiebemerkung Wagners erklärt bewundernd: »die Friedensboten bestehen aus Jünglingen von den besten römischen Familien, sie sind halb antik in weißseidene Gewänder gekleidet, tragen Kränze im Haar und silberne Stäbe in der Hand.« Die besten Familien gehören einer Volksgemeinschaft an: »Nicht zum Verderben deines Standes ersann mein Geist den kühnen Plan, nur das Gesetz will ich erschaffen, dem Volk wie Edle untertan.« In diese Volksgemeinschaft werden die Unterdrückten dem Titel nach aufgenommen: »Nun denn, Rom mach' ich groß und frei, aus seinem Schlaf weck' ich es auf, und jeden, den im Staub du siehst, mach' ich zum freien Bürger Roms.« Gibt der »Friedensheld« den Feudalen zu verstehen, daß er ihnen nichts Ernsthaftes antun wolle, so beschränkt er dafür die Ansprüche der Unterdrückten auf deren bloßes Bewußtsein: »... zu helfen dem, der niedrig denkt, zu heben, was im Staub versenkt, du wandeltest des Volkes Schmach zu Hoheit, Glanz und Majestät...« Kurz, die römische Erhebung wendet sich gegen den libertinen Lebensstil, nicht gegen die feindliche Klasse, und mit folgerechter Naivetät wird die tönende Staatsaktion durch die privaten Familienkonflikte Adrianos in Bewegung gebracht. Der Revolutionär Rienzi will von Anbeginn integrieren: wenn er die widerstreitenden Parteiparolen »für Colonna – für Orsini!« vernimmt, so ruft er dem, Prophet der totalitären Ideologie, »für Rom« entgegen. Als erster Diener des großen Ganzen verzichtet der Diktator Rienzi auf den Titel König, so wie nachmals Lohengrin auf die Herzogswürde. Dafür nimmt er freilich

Vorschußlorbeeren so gern entgegen, wie er selber sie spendet. Eine Regiebemerkung beschreibt, abermals im Sinne der Kategorien von Egoismus und Freiheitsbewegung<sup>1</sup>: »Rienzi tritt auf, er erscheint als Tribun in phantastische und pomphafte Gewänder gekleidet.« Fast dämmert ein kritisches Bewußtsein von der wahren Art des Helden als Selbstbesinnung noch im historischen Spektakelstück. Eigenlob und Pomp – Züge der gesamten Wagnerschen Produktion und Existentialien des Faschismus – entspringen der Ahnung von der Unbeständigkeit des bürgerlichen Terrors, von der Todgeweihtheit des Heroismus, der sich selbst proklamiert. Seinen Nachruhm sucht bei Lebzeiten, wer daran zweifelt, daß ihn überlebt, was er geschaffen hat, und in festlichen Aufzügen zelebriert er die eigene Totenfeier. Tod und Vernichtung stehen hinter der Wagnerschen Freiheitskulisse bereit: die historischen Trümmer des Kapitols, die den kostümierten Friedenshelden begraben, sind die Modelle der metaphysischen, die über den entmächtigten Göttern und der schuldhaften Welt des Ringes zusammenschlagen.

Wenn Wagner sich selbst später dahin auslegte, es habe die »Ausgleichung beider Richtungen« seiner Frühzeit, nämlich der entfesselten Sexualität und des asketischen Ideals, »das Werk seines weiteren künstlerischen Entwicklungsgangs« ausgemacht, so geschieht dieser Ausgleich im Namen des Todes. Lust und Tod werden eines: wie Brünnhilde am Ende des dritten Aktes Siegfried dem Geliebten zum »lachenden Tod« sich preisgibt, da sie zum Leben zu erwachen meint, so erfährt Isolde ihren leibhaften Tod als »höchste Lust«. Selbst wo der Gegensatz von Sexualität und Askese unmittelbar thematisch ist, im Tannhäuser, nimmt er die Form solcher Verschränkung im Tode an. Der Impuls gegen die »puritanische Heuchelei« ist noch wach genug. Die Ritter, die den abtrünnigen Tannhäuser gegen seinen Willen in den Kreis ihrer Sitte zurückgezogen haben, wollen aus entrüsteter Tugend diesen erschlagen, weil er »zur äußersten Linken« erfahren hat, was ihre mittlere Oberwelt ihnen zu erfahren verbietet, und die Menge spendet ihnen dazu den »tobenden Beifall« der Rienzi-Volksgemeinschaft, ohne daß diesmal das Werk damit einig ginge. Die heilige Elisabeth ist in gewissem Sinne mit dem trotzigem Hedoniker solidarisch. Das bewährt sie, indem sie gegen die Ordnung

stirbt, vor der sie ihn beschützt. Askese und Rebellion verbinden sich wider die Norm. Ritterschaft, Meisterzunft und alle Gestalten der Mitte haben fortan bei Wagner keinen guten Stand: der urzeitliche Ehemann Hunding wird ohne viel Umstände in die Hölle geschickt. Gerade die verächtliche Handbewegung Wotans jedoch, die Hunding gehen heißt, ist wiederum eine terroristische Geste. Solche Diffamierung des Bürgers, der doch in den Meistersingern rasch genug fröhliche Urständ feiert, dient demselben Zweck wie im totalitären Zeitalter. Nicht soll ein veränderter Begriff des Menschen an seine Stelle treten. Es soll von den Verpflichtungen dispensiert werden, die an der Mitte haften. Die Kleinen werden gehängt, die Großen läßt Wagner laufen. So geht es jedenfalls im Ring zu. Wohl scheint Wotan die Rebellion zu verteidigen, aber es geschieht um seines imperialistischen Weltplans willen und in den Kategorien von Handlungsfreiheit: »durch Vertrages Treue-Runen band er dich Bösen mir nicht« und Vertragsbruch: »denn wo kühn Kräfte sich regen, da rath' ich offen zum Krieg«. Seinen aufwieglerischen Schützling läßt der souveräne Gott im Stich und weiß den weltpolitischen Widersprüchen sich nicht anders zu entziehen, als indem er schroff die Diskussion mit der Ratgeberin abbricht und diese grimmig bestraft, als sie seinen ursprünglichen Plan ausführt, um sich am Ende väterlich sentimental von ihr zu verabschieden.

Wagner verlieh, nach Angabe Newmans, seinem Abscheu über die eigene Photographie aus der ersten Pariser Zeit Ausdruck mit dem Satz: »It made me look like a sentimental Marat.«<sup>2</sup> Sentimental reflektiert die Tugend den Schrecken, den sie verbreitet. Diese Sentimentalität hat in Wagners Physiognomie einen verhängnisvollen Zug angenommen: den des Mitleid Heischenden. Nicht umsonst ist er, im Gegensatz zu den Pfarrers- und Beamtenöhnen der Generation vor ihm, aus einer in Deutschland neuen Bohème dilettierender Halbkünstler hervorgegangen; nicht umsonst ist die Periode seines Aufstiegs jene ökonomisch prekäre, da die Opernproduktion ihre höfische Sekurität nicht mehr und ihren bürgerlichen Rechtsschutz, die geregelten Tantiemeneinnahmen, noch nicht besaß<sup>3</sup>. In einer Berufswelt, in der ein erfolgreicher Autor wie Lortzing Hungers starb, hat Wagner die Fähigkeit virtuos ausbilden müssen, bürgerliche



Ziele zu erreichen durch Preisgabe der eigenen bürgerlichen Würde. Wenige Wochen bereits, nachdem er aus Dresden wegen seiner exponierten Teilnahme am Bakunin-Aufstand geflohen war, bat er Liszt brieflich, ihm von der Großherzogin von Weimar, dem Herzog von Coburg und der Prinzessin von Preußen ein Gehalt zu erwirken<sup>4</sup>. So wenig Entrüstung über Wagners Charakterlosigkeit ansteht, so tief führt diese in das Werk. Dort wird sie von Siegmund repräsentiert. Er appelliert als friedlos Umirrender ans Mitleid und wendet dieses zum Mittel, Frau und Waffe zu gewinnen. Dabei bedient er sich moralistischer Wendungen: er gibt an, daß er für verfolgte Unschuld, unterdrückte Liebe focht; ein Revolutionär, der den verachteten Bürgern der Mitte konzilient von seinen vergangenen Großtaten erzählt. Entscheidend daran ist nicht das komödiantisch Verlogene der Geste. Nicht daß er sie betrügt, ist sein Vergehen, sondern daß er durch den Appell ans Mitleid die Herrschenden anerkennt und mit ihnen sich identifiziert. Hemmungslosigkeit im Betteln könnte besondere Unabhängigkeit von bürgerlichen Normen suggerieren. Sie hat aber den entgegengesetzten Sinn. Die Macht der Ordnung über den Protestierenden ist ihm bereits so groß, daß es nicht einmal zur wahrhaften Isolierung, nicht einmal zu Widerständen gegen das Ganze mehr kommt: wie es denn auch der Wagnerschen Harmonik, die vom Leitton gleitet, von der Dominante in die Tonika sinkt, an Widerstand gebricht. Es ist die Haltung des schmeichelnden Muttersöhnchens, das sich und anderen einredet, die guten Eltern könnten ihm nichts abschlagen, eben damit sie es nicht tun. Die Erschütterung der ersten Emigrationswochen hat Wagner dicht ans Bewußtsein davon geführt. Am 5. Juni 1849 schreibt der Sechsenddreißigjährige, der den Lohengrin hinter sich hat und schon am Ring arbeitet, an Liszt: »wie ein recht verzogenes Kind der Heimath rufe ich aus: ach, säße ich daheim in einem kleinen Hause am Walde, und dürfte dem Teufel seine große Welt lassen, die ich im besten Falle gar nicht einmal erobern möchte, da mich ihr Besitz noch mehr anekeln würde als ihr bloßer Anblick es schon thut!«<sup>5</sup>, und im gleichen Brief: »oft blöke ich wie ein Kalb nach dem Stalle und nach dem Euter der nährenden Mutter . . . Bei allem Muthe bin ich oft die erbärmlichste Memme! Trotz Deiner großherzigen

Anerbietungen sehe ich oft mit einer wahren Todesangst auf das Schmelzen meiner Baarschaft«<sup>6</sup>. Die Macht des Bürgertums über Wagner ist so vollkommen, daß er als Bürger die Anforderungen der bürgerlichen Anständigkeit nicht mehr erfüllen kann. Durch den Appell ans Mitleid wird der Interessenantagonismus scheinhaft derart aufgehoben, daß der Unterdrückte seine Sache zu der des Unterdrückers macht: schon in den offiziell revolutionären Schriften Wagners spielt der König seine positive Rolle. Der Bettler Wagner vergeht sich gegen die Tabus der bürgerlichen Arbeitsmoral, aber sein Segen frommt den Verfügenden zum Heile. Es indiziert sich bei ihm früh der Funktionswechsel der bürgerlichen Kategorie des Individuums. Seiner Vernichtung im hoffnungslosen Konflikt mit der gesellschaftlichen Instanz sucht es zu entgehen, indem es sich auf deren Seite schlägt und gerade jenen Übergang als die eigentlich individuelle Entwicklung rationalisiert. Der ohnmächtig Bittende wird zum tragischen Lobredner. In einer späteren historischen Phase sind diese Züge zu größter Bedeutung gelangt, als Gewaltherrscher in schwierigen Situationen mit Selbstmord drohten, öffentliche Weinkrämpfe erlitten und ihrer Stimme heulenden Klang verliehen. Eben die Fäulnisstellen des bürgerlichen Charakters, im Sinne von dessen eigener Moral, sind Vorformen von dessen Wandlung im totalitären Zeitalter.

Noch der späte Wagner zeigt die Konfiguration von Neid, Sentimentalität und Zerstörungsdrang. Der Parteigänger Glasenapp berichtet aus der letzten venezianischen Zeit, er habe »bei Betrachtung der zahlreichen geschlossenen unbekanntten Paläste« ausgerufen: »Das ist Eigentum! der Grund alles Verderbens! Proudhon hat die Sache noch viel zu materiell von der äußeren Seite her aufgefaßt; denn die Rücksicht auf den Besitz bedinge bei weitem die meisten Eheschließungen, und dadurch die Degeneration der Rassen.«<sup>7</sup> Hier ist das ganze Instrumentarium beisammen: die Einsicht in die Sinnlosigkeit der herrschenden Eigentumsverhältnisse, verkehrt in Wut über die Genußsucht, entpolitisiert durch die Gebärde des »viel zu äußerlich«, vernebelt durch Substitution biologischer für gesellschaftliche Begriffe. Die Person Wagner nimmt in der Bayreuther Epoche diktatoriales Gebaren an. Dafür steht abermals der unverdächtige

Glasenapp ein: »Noch ein fernerer Zug wurde uns hervor-gehoben, der allerdings nicht erst bloß für diese letzte Lebenszeit seine Geltung hatte. Man habe nichts vor ihm verbergen können; er habe immer alles gewußt. Wenn Frau Wagner ihn mit irgend etwas überraschen wollte, so habe er in der Nacht davon geträumt und es ihr am Morgen gesagt.« Dafür hat der Volksmund den Ausdruck: in die Suppe spucken. Glasenapp fährt fort: »Fremden gegenüber geschah dies Durchschauen oft in völlig dämonischer Weise: er erkannte die schwachen Seiten seines jedesmaligen Gegenüber mit durchdringender Schärfe des Blickes, und so geschah es, daß er, ohne jemand damit kränken zu wollen, gerade die wundesten Punkte desselben berührte.«<sup>8</sup> Dieser Neigung ist Wagner insbesondere seinem jüdischen Parsifal-Dirigenten gegenüber gefolgt. Die Freundschaft mit Hermann Levi wird von liberal begeisterten Schriftstellern gern dazu benutzt, den Wagnerschen Antisemitismus als harmlos hinzustellen. Glasenapps Chronik, in der Absicht geschrieben, Wagners Menschenfreundlichkeit und Weitherzigkeit ins Licht zu rücken, erteilt darauf ungewollt Bescheid. Levi verspätete sich danach zum Mittagessen in Wahnfried am 18. Juni 1881 um zehn Minuten. Wagner wies ihn mit den Worten: »Sie kommen zehn Minuten zu spät: Unpünktlichkeit kommt gleich nach Untreue«, zurecht und gab ihm dann noch vor Tisch einen anonymen Brief aus München zu lesen, in welchem Wagner beschworen wurde, den Parsifal nicht von einem Juden dirigieren zu lassen. Bei Tisch verhielt Levi sich schweigend; auf Wagners Frage, warum er so still sei, entgegnete er, seinem eigenen Bericht zufolge, daß er nicht begriffe, warum Wagner den Brief nicht einfach zerrissen hätte. Die ebenfalls von Levi referierte Antwort Wagners lautete: »Das will ich Ihnen sagen, . . . hätte ich den Brief niemandem gezeigt, ihn vernichtet, so wäre vielleicht etwas von seinem Inhalt in mir haften geblieben, so aber kann ich Sie versichern, daß auch nicht die leiseste Erinnerung an ihn mir bleiben wird.« Ohne Abschied zu nehmen, fuhr Levi nach Bamberg und bat von dort Wagner dringend, ihn der Direktion des Parsifal zu entheben. Wagner depe-schierte zurück: »Freund, Sie sind auf das ernstlichste ersucht, schnell zu uns zurückzukehren; es ist die Hauptsache schön in

sichere Ordnung zu bringen.« Levi insistierte auf der Demission und empfing darauf ein Schreiben, das die Sätze enthält: »Lieber bester Freund! Alle Ihre Empfindungen in Ehren, so machen Sie doch sich und uns nichts leicht! Gerade daß Sie so düster in sich blicken, ist es, was uns im Verkehr mit Ihnen etwa beklemmen könnte! Wir sind ganz einstimmig, aller Welt diese Sche . . . zu erzählen, und dazu gehört, daß Sie nicht von uns fortlaufen, und vollends Unsinn vermuten lassen. Um Gotteswillen, kehren Sie sogleich um und lernen Sie uns endlich ordentlich kennen! Verlieren Sie nichts von Ihrem Glauben, aber gewinnen Sie auch einen starken Mut dazu! – Vielleicht – gibt's eine große Wendung für Ihr Leben – für alle Fälle aber – sind Sie mein Parsifal-Dirigent.«<sup>9</sup> Sadistischer Demütigungsdrang, sentimentale Ver söhlichkeit und über allem der Wille, den Mißhandelten affektiv an sich zu binden, treten in der Kasuistik von Wagners Verhalten zusammen: dämonisch jedenfalls in anderem Sinne als dem von Glasenapp vermeinten. Jedem versöhnenden Wort ist der kränkende Stachel aufs neue beigelegt. Es ist jene Art von Dämonie, deren Wagner selber gedenkt, wenn er in der Autobiographie die Szene berichtet, da er, selber übrigens nicht voll immatrikuliert, mit einer Horde von Studenten an der Plünderung zweier Leipziger Bordelle teilnahm, ohne noch in der späten Rechenschaft die moralistische Hülle ganz abzuwerfen, die jene Säuberungsaktion gedeckt hatte: »Ich glaube nicht, daß die vorgebliche Veranlassung zu diesem Exceß, welche allerdings in einem das Sittlichkeitsgefühl stark verletzenden Vorfall lag, hierbei auf mich Einfluß übte; vielmehr war es das rein Dämonische solcher Volkswuthanfälle, das mich wie einen Tollen in seinen Strudel mit hineinzog.«<sup>10</sup>

Wenn Wagner als Opfer Mitleid heischt und dabei zu den Herrschenden überläuft, so ist er geneigt, die anderen Opfer zu verhöhnen. Sein Katz-und-Maus-Spiel mit Levi hat sein Äquivalent im Werk: Wotan wettet mit Mime um dessen Kopf ohne Mimes Zutun und gegen seinen Willen: der Zwerg ist dem Gott ausgeliefert wie der Gast dem Wirt von Wahnfried. Davon hängt nicht weniger ab als die Konstruktion der gesamten Siegfriedhandlung, da Mime nach Siegfrieds Tode trachtet allein, weil Wotan Mimes in der aufgezwungenen Wette verlorenes