

ethische, liberale Einstellung“ stärken, „die den leviathanischen Sozialstaat zurückdrängt und den Individuen ihr Leben mit allen Eigenverantwortlichkeitsrisiken zurückgibt“ (393).

Mit der vorliegenden Monographie hat K. ein ebenso spannendes wie engagiertes, gelegentlich auch provozierendes Buch geschrieben. Wie nur wenigen Vertretern der deutschsprachigen politischen Gegenwartsphilosophie gelingt es ihm, ein hohes Maß an systematischer Klarheit und begrifflicher Präzision mit eindeutigen, sozialpolitischen Reformvorschlägen zu verbinden. Mit großer Treffsicherheit und nüchternem Realismus spürt er die argumentativen Fehler und Leerstellen in den Arbeiten der Verfechter eines überzogenen Egalitarismus auf der einen und eines nicht minder extremen Liberalismus auf der anderen Seite auf. Obwohl K.s konsequentes Festhalten am normativen Individualismus und „personentheoretischen Ideal eigenverantwortlicher und selbstbestimmter Lebensführung“ (402) ebenso wie seine Forderung nach einer sparsamen, aber intelligenten, vorwiegend an der Schaffung neuer Arbeitsplätze orientierte Sozialpolitik zweifellos in die richtige Richtung weist, vermag ich mich seiner Forderung eines Paradigmenwechsels vom Begriff der ‚Verteilungsgerechtigkeit‘ zu demjenigen der ‚politischen Solidarität‘ (vgl. 395) nicht anzuschließen. Daß der engstens mit der Kategorie sozialer Gerechtigkeit verbundene Begriff der Verteilungsgerechtigkeit „weder ein notwendiger Legitimationsbegriff noch ein sinnvoller Orientierungsbegriff politischen Handelns und gesellschaftlicher Gestaltung“ (376) ist, wie K. im Anschluß an Hayek feststellt, stellt m. E. eine Schlußfolgerung dar, die weit über den wirklichen Ertrag der vorgelegten Argumentation hinausgeht. Tatsächlich hat sich K. ja ‚nur‘ mit einem ganz bestimmten Ausschnitt von Verteilungsgerechtigkeitstheorien auseinandergesetzt und andere Entwürfe, wie z. B. den besonders interessanten *capability*-Ansatz von A. Sen und seiner Schule, völlig ausgeklammert. Aus den theoretischen Defiziten bei Rawls, Dworkin und Nagel folgt noch nichts über die Validität anderer Verteilungskonzepte klassischer oder moderner Provenienz, die sich der von K. zu Recht kritisierten problematischen anthropologischen Prämissen enthalten. Bedenklich scheint auch, daß K. einerseits für einen „Minimalwohlfahrtsstaat“ (7) plädiert, andererseits aber beteuert, dieser führe zu keinem „Wohlfahrtsminimalismus“ (392 f.), sondern verfolge „lediglich ein Programm okkasionalistischen und situativen Handelns“ (386). Es bleibt zumindest unklar, wie es K. bewerkstelligen will, sich weder in die Probleme des Ressourcenegalitarismus à la Dworkin zu verfangen oder an der Charybdis pauschalen Sozialabbaus zu zerschellen. Angesichts seiner beeindruckenden literarischen Produktivität ist freilich zu hoffen, daß der Kieler Philosoph auch auf diese Fragen bald eine überzeugende Antwort vorlegt.

F.-J. BORMANN

WEISMÜLLER, CHRISTOPH, *Musik, Traum und Medien*. Philosophie des musikdramatischen Gesamtkunstwerks. Ein medienphilosophischer Beitrag zu Richard Wagners öffentlicher Traumarbeit. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. 263 S., ISBN 3-8260-2045-6.

Christoph Weismüller (= W.), Leiter des Instituts für philosophische Beratung und Pathognostik in Düsseldorf, verbindet in seiner neuen Wagner-Studie wiederum diese beiden beruflichen Kompetenzen. Die Einleitung hält fest (9–30): Mensch und Medium Wagners als Kulturphänomen (so W.s Verständnis von „Medium“: 9) erschließen sich im unmittelbar selbstgenießenden „Gesamt“ des Kunstwerks, das als philosophische Praxis von Wagners eigener Theorie gedeutet wird (15–18). Das Drama ist dabei sichtbare Tat der Musik und zugleich „Darstellung seines Hervorrufens“ (22); es erinnert seine Herkunft und bezeichnet somit einen „Bruch hinsichtlich der Selbstreferentialität“ (23). W. sieht darin eine Analogie zum Traumprozeß nach C. G. Jung (25/26).

Teil I (31–57) nimmt Nietzsches pathognostische Wagner-Kritik auf (das Musikdrama als Syndrom von *décadence*: 35) und gewinnt ihr mit Adorno Konstruktives ab (37), statt für eine „gesunde“ isolierte Einzelkunst jenseits des musikdramatischen „Gesamt“ zu plädieren: 40. Thomas Mann schreibt Nietzsches Kritik mit dem Begriff des „Dilettantismus“ fort, den W. bestimmt „als Integritätsentzug im Sinne eines die Grenzen der Isolation auflösenden medialen Selbstbezugs auf die Eruierung der Referenz der

Medialität hin“ (49). Doch entgehe Mann im Unterschied zu Nietzsche der Bruch zwischen Hören und Sehen, der das Gesamtkunstwerk sprengt (55).

Teil II ist dem selbstreferentiellen Gesamtkunstwerk gewidmet (Thesen vorweg: 60/61), das den „Ursprung in seiner Darstellung [...] vorstellig macht; das heißt, daß die Teilhabe an ihm mit den Mitteln seiner Provokation zugleich negiert wird“ (62). Das Werk sei Simulation, ohne die Identität des Gesamten zu leisten (ebd.; zum Verhältnis von Künsten und Sinnen: 63–68). Analog zum Traumprozeß erwache in der Musik das Drama (Schemata: 71 u. 186), und sein Ausdruck rette vor Vergehen bzw. Vergessen (nochmals kritisch zu Adornos Kritik dieser Musik des „Übergangs“ als narzißtischer Selbstgenuß: 74–76).

Teil III konfrontiert Schopenhauers Musik- und Traumtheorie (77–94) mit Wagners eigener Musiktheorie (95–137). Für Schopenhauer objektiviere sich der Wille als Welt der Erscheinungen und insbesondere der Musik (Musik als körperloses Körpergedächtnis: (85). Im Traum stelle sich der Wille selbst dar (das Traumorgan als Organ der Repräsentation), d. h., der Traum träumt, was ihn herstellt und bedingt. Im Erwachen entstehe und entziehe sich die repräsentierende Erinnerung des Traums (88–91) – hier knüpfe Wagner an (92/93). Musik als *Abbild* des Willens bilde Unbildliches ab (97/98). Das „Initialgeschehen der Repräsentation“ (98) entspreche dem Geburtsvorgang; dabei entziehe sich verdeckte Bayreuther Orchestergraben zugleich als Ort der Produktion und simuliere Unmittelbarkeit („als klänge das Bühnenbild nun selbst“: 101), indem, analog zur Traumproduktion, die Welt abgeblendet bzw. verdunkelt werde (106). W. erschließt Wagners ästhetische Theorie als „weitergedachte Philosophie“ (113): Seine Musik kennzeichnet er „als der *Effekt der Negativität*“ (112), insofern traumloser Tiefschlaf „*Erlösung*“ und das Erwachen „*Erlösung der Erlösung*“ sei. Das Erwachen als Übergang sei „die *ultimative Abwendung des Todes in den Ton*“ (114), die im orphäischen Schrei des Erwachens – wie Wagner in seiner *Beethoven*-Schrift von 1870 entfaltet – zu sich komme (114–121). So sei Musik „*darstellende Lebensrettung*“ (119) angesichts von Not und Tod (122–128; zu Traum und Vergessen im *Lobengrin*: 128/129; auch 162–167). Fragen und Thesen resümieren den Ertrag der Untersuchung (133–137).

Teil IV wendet sich ausführlich Adorno zu, der als imaginärer Diskurspartner die Studie W.s begleitet (139–193). Sein von Nietzsche und zugleich mit Thomas Mann erhobener Einwand, Wagners Gesamtkunstwerk kontaminiere und verschleife die Integrität der Musik und verrate den Traum an das Trauma (des „Faschistischen“, der „Warenproduktion“ etc.), bezeichne die Bruchstelle von Wagners Werk (140–152). Es sei regressiv, selbst-affirmativ und verdecke die Bedingungen seiner Produktion (153–174, bes. 167). Diese „Dialektik der Aufklärung“ in Wagners musikdramatischer Traumarbeit verfallende Regression und simuliere schließlich ein vorgebliches Ganzes (175–193, hier 180); dabei löse sich die dramatische Szene nahezu wieder in ihren musikalischen „Ursprung“ auf und träume den Untergang (181/182). Kritisch gegenüber Adorno merkt W. an, diese Leere der imaginierten „Erlösung“ sei allerdings „zugleich die Überfülle des erfüllten Gesamts, Ineins von Abwesenheit und Präsenz“ (184). Insgesamt: „Die Selbstrettung der Musik, der Repräsentation des Undarstellbaren, des Übergangs in die Repräsentation, diese Metaphysik der Selbstbegründung und des Unterfangens der Inbesitznahme der eigenen Herkunft [...], diese sind es, welche den Boden gestalten, auf dem das musikdramatische Gesamtkunstwerk Wagners sich errichtet“ (188).

Teil V wendet diese Einsicht detailliert auf das Beispiel der *Rheingold*-Eröffnung an (195–222). Die Zusätze von Teil VI (223–236) widmen sich dem Problem des Symphonischen bei Wagner und der Fiktion einer „absoluten“ Musik (hier insbes. gegen die spekulative, am szenisch-gegenständlichen vorbeizielende Wagner-Kritik von Carl Dahlhaus (231–235). Teil VII bietet ein Florilegium aus Cosima Wagners Traumnotaten („R. träumte“. Träume Richard Wagners“: 237–253). Teil VIII schließt als „Epilogische Initiale“ die Studie ab, indem sie das Problem von Ursprung und Vollständigkeit (als Gesamtheit des Werks) auf sich selbst anwendet (255–260).

W. erschließt Wagners „öffentliche Traumarbeit“; er nimmt dabei die philosophischen Lektüren und das Weiterdenken des Musikers im Werk ernst. Das unterscheidet ihn wohlthuend von der gewohnten Wagner-Kritik, die sich von Nietzsche her über Thomas Mann hin zu Adorno am ungeklärten Gesamtanspruch dieses Werkes entzündet hat.

Die Analogie zur Traumarbeit darf sich dabei auf Wagners *Beethoven* (1870) berufen. Dennoch bleiben einige Bedenken. 1. Die neuere Diskussion (u. a. R. Klein, C.-S. Mahnkopf, G. Rienäcker, auch S. Friedrich und immer wieder D. Borchmeyer) greift W. nicht auf, sondern entwickelt seinen Beitrag textimmanent oder in Paraphrase zu seinen Vorgaben. Das gilt, 2., auch für die theoretischen Texte Wagners, die ein erhebliches Gefälle (von den Revolutions- über die Zürcher- Hauptschriften und den *Beethoven* bis zu den Spätschriften) und keineswegs eine einheitliche Begrifflichkeit haben („Gesamtkunstwerk“ und auch Nietzsches [!] „Musikdrama“ sind von Wagner strikt abgelehnte Begriffe – die Gründe dieser Ablehnung lassen einen großen Teil späterer Kritik schlicht obsolet und unzuständig erscheinen, was sich noch nicht durchweg herumgesprochen hat). 3. Gewöhnungsbedürftig scheint mir W.s überdichtete Sprache, die gleichzeitig vom „Jargon der Eigentlichkeit“ (z. B. „Entbergung“, „Lichtung“ usw.) und deren dialektischer Kritik Gebrauch macht, sowie manche eigenwillige Formulierung (warum zum Beispiel von „animalen Mobilitätsdelegaten, den Pferden“ gesprochen wird [127], ist mir nicht klargeworden). Aber diese Bedenken wiegen nicht sonderlich schwer vor einer Studie, die so entschieden Wagner vom Konstitutiven seiner Theorie seines Werks her erschließt.

P. HOFMANN