

høj, permanent mit der unpassenden deutschen Übersetzung *Erlenhügel* (statt *Elfenhügel*) titulierte wird, so mindert oder konterkariert gerade diese Eindeutschung jene prozessuale Energie, die die dänische Nationalbewegung insbesondere durch die neu aufkommende Pflege der dänischen Sprache als Kontrapunkt zum starken Einfluss des Deutschen und Französischen propagierte. Was für die Darstellung von *Elverhøj* gilt, ist häufig in Erichsens Biografie anzutreffen. Zwar werden die einzelnen Werke wie angekündigt ausführlich in ihrer Entstehung und Rezeption behandelt. Es fehlt jedoch eine Einordnung ihrer Strahlkraft, was insbesondere im Falle von *Elverhøj* wünschenswert gewesen wäre. Einerseits hätte das dänische Musikleben um die Jahrhundertwende und seine Bedeutung für die frühen Anfänge der Nationalmusik in Europa dargestellt werden können. Andererseits wäre damit auch Kuhlaus Bedeutung in übergreifende Zusammenhänge zu verorten gewesen, wodurch die allzu häufig anzutreffende einseitige Zuschreibung des „Flöten- und Sonatinenkomponisten“ durchbrochen worden wäre.

So stellt die vorliegende Biografie sicherlich eine umfangreiche Quellen- und Informationssammlung zu Leben und Wirken Kuhlaus in Form eines leicht konsumierbaren Lesebuchs dar, jedoch nicht mehr und nicht weniger.
(Oktober 2012) *Yvonne Wasserloos*

BARRY MILLINGTON: Der Magier von Bayreuth. Richard Wagner – sein Werk und seine Welt. Aus dem Englischen von Michael HAUPT. Darmstadt: Primus-Verlag 2012. 320 S., Abb.

MARTIN KNUST: Richard Wagner. Ein Leben für die Bühne. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2013. 204 S., Abb., Nbsp.

Zwei sehr unterschiedliche Bücher sind anzudeuten: Barry Millington, einer der führenden englischen Wagner-Experten, hat 2012 sein umfangreiches Wagner-Buch zum Jubiläumsjahr vorgelegt, das umgehend auch in deutscher Übersetzung erschienen ist. Milling-

tons Buch kommt als eine Art Gesamtdarstellung daher, mit dem ausdrücklichen Anspruch, auf der Grundlage des aktuellen Forschungsstands bisweilen eine „radikale Neubewertung des untersuchten Gegenstands“ (S. 6) vorzunehmen. Martin Knust geht es dagegen vor allem um Wagners Verhältnis zum Theater seiner Zeit, genauer: um den Einfluss von Theater und Schauspiel auf die Gestalt von Wagners Werk.

Millington referiert in 30 unterschiedlich dicht aufeinander bezogenen Kapiteln über Wagners Werk und Welt – so der Untertitel. Er orientiert sich dabei lose an der Biografie des Künstlers und handelt in den fünf letzten Kapiteln die Rezeptionsgeschichte ab. Klarer Aktivposten seiner Darstellung sind die Einzelkapitel zu den zehn großen Opern (das Frühwerk bleibt, wie so oft, ausgespart). Nicht dass man die Lektüre stets mit engagiertem Kopfnicken begleiten würde – im Gegenteil: Millington macht sich durch seinen mitunter sehr subjektiven Zugriff oft unnötig angreifbar, so etwa, wenn er der – gewiss exklusiven – Meinung ist, die „einleitenden Takte der *Walküre* übertrumpf[t]en sogar noch die *Rheingold*-Eröffnung“ (S. 97). Aber man spürt, dass hier ein guter Kenner am Werke ist, ein Intellektueller, der geradezu begierig zu sein scheint, mit dem anspruchsvollen Leser in den Dialog zu treten. Hellsichtig wird vor allem das Italienische im *Tannhäuser* herausgearbeitet, auch die postulierte Bedeutung von Rousseau und Proudhon für Entstehung und Interpretation des Ring-Mythos (S. 103 ff.) regt zum Nachdenken an. Millingtons Stil ist sicher nicht jedermanns Sache, wie das folgende Zitat beispielhaft zeigen mag: „So wie Wagner in der *Walküre* unsere Sympathie für ein Liebespaar gewinnt, das Inzest mit Ehebruch vereint, so manipuliert er uns in *Tristan und Isolde* derart geschickt, dass unsere Herzen den Liebenden gehören, nicht aber dem Betrogenen und seinem geschockten Anhang. Das kommt auch daher, weil das Verhalten der Liebenden frei ist von jeglicher Heuchelei“ (S. 170). Minna Wagner wird als beschränkt und engstirnig dargestellt, die Hinwendung Wagners zu Cosima trotz der blamablen Umstände als „die vernünftige Neuordnung einer anormalen Situation“ (S. 128)

bezeichnet. So etwas hat man lange nicht mehr gelesen.

Als Gesamtdarstellung von Leben und Werk indessen „funktioniert“ Millingtons Buch nicht: Die biografisch orientierten Kapitel verlieren sich bisweilen in Nebensächlichkeiten, die vor allem die sexuellen Vorlieben der unterschiedlichen Beteiligten betreffen, darunter Schopenhauer und Otto Wesendonck, aber auch Hans Sachs. Dass selbst Wagners rosa Unterwäsche „von entscheidender Bedeutung für das Verständnis seiner Musik“ sei (S. 155), kommt in der Tat einer „radikalen Neubewertung“ gleich. Manches, was Millington dem Druck anvertraut, ist nichts anderes als sensationsheischend und hat das Niveau eines Groschenromans. Dazu kommen eine Reihe sachlicher Fehler und andere Unzulänglichkeiten; einiges davon dürfte unzureichender Übersetzung geschuldet sein, anderes freilich nicht. Zu ersterem zählen „Siegfrieds Fahrt rheinabwärts“ (S. 107) – Siegfrieds Rheinfahrt dürfte als Begriff eigentlich auch in London bekannt sein –, „Hagens Wache“ (S. 108) sowie die „Karfreitagsmusik“ (S. 240). Da versteht es sich fast von selbst, dass der Übersetzer zielsicher in die b-/b-flat-Falle tappt und uns auf S. 120 mit Liszts Klaviersonate „in b-Moll“ bekannt macht. Und ob Millington im englischen Original vom Männerchor in der *Götterdämmerung* als „Choral“ spricht (S. 109)? Man will es nicht hoffen. „Kontrapunktik“ (S. 19) ist etwas anderes als Kontrapunkt. Die Übersetzung macht bisweilen Anleihen bei Slang und Umgangssprache mit Ausdrücken wie „genervt“ (S. 28), „Outfit“ (S. 148) oder „Outcast“ (S. 238); den bereits angesprochenen Beginn der *Walküre* bezeichnet die Übersetzung als „elektrifizierende Einstimmung“ (S. 97) usw. Die Bayreuther Blätter waren nicht „die Zeitschrift des Festspielhauses“ (S. 111 und 317), und ob Katharina Wagner 2007 eine „epochale Produktion“ (S. 176) der *Meistersinger* gelungen ist, wird man vielleicht in 20 Jahren wissen (überhaupt geht Millington mit den beiden derzeitigen Festspielleiterinnen bemerkenswert freundlich um). Egon Voss ist kein Notenstecher (S. 194); die Sammlung der ersten musikalischen Skizzen zu *Tristan und Isolde* erscheint

mit falscher Signatur (ebd.), die freilich durch einen Blick auf das beigegebene Faksimile korrigiert werden kann.

Im Übrigen aber verkommen die hier und da abgedruckten Faksimiles zu reinem Zierat, da ein viel zu kleiner Reprofaktor gewählt wurde. Man erhält keinerlei Einblicke in kompositorische Prozesse; im entsprechenden Kapitel 20 werden blumig „Quellen der Inspiration“ beschworen, wohingegen den Leser erst einmal – systematisch erfasst und aufbereitet – Quellen der Werkentstehung interessiert hätten. Auf S. 295 fehlt ein Hinweis auf Wolfgang Wagners dritte und letzte *Meistersinger*-Inszenierung von 1996. Ludwig Schnorr von Carolsfeld war nicht „der erste Darsteller des Lohengrin“ (S. 62), das abgebildete Gemälde zudem keine „Selbstdarstellung“, sondern ein Gemälde seines Vaters. Aus (wie man sieht) gutem Grund taucht der Name Schnorr von Carolsfeld im Register nicht auf. Stattdessen trifft man dort auf „Hans Neugarten“, der 2010 in Bayreuth Lohengrin inszeniert haben soll, wie uns die Bildunterschrift auf S. 69 weismachen will. Eine „ausgewählte und kommentierte Diskographie“ auf 1 ½ Seiten ist – pardon! – ein Witz. In der nachgereichten Chronologie zeigt sich Wagner beeindruckt von Liszts „sinfonischen Gedichten“ (S. 305); auch die extrem kleine Schriftgröße fordert zum Überblättern geradezu heraus. Die zahlreichen Abbildungen schließlich (insgesamt 278) mögen dem Leser gefallen; sie halten jedoch den Lesefluss immer wieder unnötig auf und machen so noch unklarer, an welche Zielgruppe sich Millington mit seinem Buch eigentlich wendet: Der Fachmann ist an einem reich bebilderten Wagner-Kompendium mit Brüchen und bedenkliehen Niveauschwankungen sicher nicht besonders interessiert, und für den Laien tut sich ein eklatanter Widerspruch auf zwischen der süffigen, bunten Bilderflut und dem Anspruch der Texte.

Niemand wird bestreiten, dass sich sehr leistungswerte Passagen in diesem Buch finden; durch die zahlreichen Fehler und Unzulänglichkeiten, über die hier nur in Ausschnitten referiert werden konnte, nimmt es sich indessen gleichsam selbst aus dem Spiel.

Martin Knusts Buch dagegen – kleiner und unauffälliger in Anspruch und Aufmachung – wünscht man weite Verbreitung und eine lange „Lebensdauer“. Es besticht weniger durch eine aufsehenerregende Grundthese – Wagners besondere Affinität zum Theater ist nun wahrlich keine neue Erkenntnis –, sondern durch die Konsequenzen, die diese Affinität für die Gestalt seiner Bühnenwerke und hier vor allem für die Ausarbeitung der Gesangspartien und der szenischen Darstellung gehabt hat. Im Laufe der Lektüre kristallisiert sich immer deutlicher heraus, was das Ganze zusammenfasst und bündelt: Wagner sah sich in erster Linie als Dichter und Dramatiker und weniger als Komponist. Seine Hauptanliegen waren Glaubwürdigkeit und korrekter Ausdruck in der Darstellung, unbedingte Synchronität von Musik und Aktion auf der Bühne sowie klare Orientierung der Gesangspartien am deklamierten, gesprochenen Wort. Knust arbeitet vor allem die Anfänge von Wagners künstlerischer Sozialisation heraus – und diese liegen ausschließlich im (deutschen) Theater, in einem Theater jedoch, in dem es noch „keine strikte Trennung zwischen der Tätigkeit eines Schauspielers und der eines Bühnensängers [gab], sondern ein Darsteller hatte in dieser Zeit beides zu können“ (S. 14). Eine schon im Laufe des 19. Jahrhunderts versinkende, uns heute gänzlich fernstehende, freilich Jahrhunderte alte gestenreiche, pathosgetränkte Art des dramatischen Vortrags muss Wagner so stark fasziniert haben, dass er praktisch ein Leben lang an dieser Ausdrucksart als Ideal festgehalten hat. Daraus erklären sich für Knust (und für den Leser) Wagners Vorbehalte gegenüber der italienischen Oper ebenso wie seine spätestens in Paris gereifte Einsicht, mit einem Werk in französischer Sprache nicht reüssieren zu können. Sein Ideal bühnedramatischer Darstellung sah er in Persönlichkeiten wie Wilhelmine Schröder-Devrient verkörpert, deren Sangeskünste man freilich nach heutigen Maßstäben als unter aller Kritik bezeichnen würde; schon Wagner war gezwungen, stets Anpassungen in ihren Gesangspartien vorzunehmen. Weitere Sängerdarsteller, die in Spiel und Ausdruck Wagners Vorstellungen sehr nahekamen, waren seine Nichte

Johanna (Wagners erste Elisabeth, die jedoch mehr als 30 Jahre später auch noch bei der Uraufführung des *Ring des Nibelungen* in Bayreuth mitwirkte), Anton Mitterwurzer (sein darstellerisches Idealbild für Partien wie Telramund und Wotan) sowie Karl Hill (der erste Bayreuther Alberich sowie Klingsor). Wie stark sich die Ursprünge von Wagners dramatischer Konzeption aus der Szene herleiten lassen (und nicht aus der Musik), legt Knust überzeugend mit dem Hinweis auf die frühen, noch unvertonten Textbücher dar, in denen mit Blick auf die späteren Partituren „der weitaus überwiegende Teil der Regieanweisungen [...] bereits an genau der gleichen Stelle und meistens auch in genau dem gleichen Wortlaut im Text steht“ (S. 110). Eine ausgiebige wiederholte Niederschrift dieser Anweisungen in den Skizzen sei dann überflüssig gewesen, weil er sie über die vielfache Deklamation im Zuge der Textentstehung und später auch in seinen berühmten deklamierenden Lesungen vor Freunden vollkommen verinnerlicht habe. „Wenn er eines seiner Werke selbst inszenierte, waren die Regieanweisungen exakt so, wie in den Partituren verzeichnet, von den Sängern umzusetzen“ (ebd.); Wagner selbst nannte dies seine „Hauptsache“ (ebd.). Welch enger, untrennbarer Zusammenhang zwischen Wagners Musik und den Regieanweisungen in seinen Partituren besteht, weiß auch der Nicht-Fachmann (manchem Schauspiel-Regisseur freilich, der sich heute an Wagners Werk auf der Bühne versuchen darf, dürfte dies neu sein ...), und auch wenn dies heute so gar nicht mehr en vogue ist und leichthin als Mickey-Mousing abgetan wird, so ist doch – mit Knust – eindeutig festzuhalten: Für Wagner war eine Trennung von Darstellung und Musik in seinen Werken undenkbar, und die durchgehend stimmige „Choreografie“ seines Textes durch die Musik ist wesentlicher Bestandteil seiner dramatischen Konzeption. Dies quellengestützt und breit recherchiert herausgearbeitet zu haben, ist das Hauptverdienst des Autors. Sein Buch ist gut geschrieben, sorgfältig redigiert und wissenschaftlich absolut auf der Höhe der Zeit. Bleibt zu hoffen, dass es gelesen wird.

(August 2013)

Ulrich Bartels