

*Wagner Handbuch. Hrsg. von Laurenz LÜT-TEKEN unter Mitarbeit von Inga Mai GROOTE und Michael MEYER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2012. 512 S., Abb., Nbsp.*

Das „neue“ *Wagner Handbuch* bietet im Verhältnis zum „alten“ von 1986 eine andere Struktur. Der erste Abschnitt, „Lebenswelten“, informiert über „Wagners Schauplätze“ (Sven Friedrich), „Wagner und Frankreich“ (Damien Colas), „Wagner und Italien“ (Michele Calella), „Wagner als Dirigent“ (Hans-Joachim Hinrichsen), „Wagners Dirigate“ (Ulrike Thiele), „Wagners Briefwelten“ (Margret Jestremski), „Wagner und die Oper seiner Zeit“ (Luca Zopelli), „Die Tagebücher Cosima Wagners“ (Eva Rieger) und „Wagner im Porträt“ (Dietrich Erben). Damien Colas zeigt, dass sich Wagners künstlerische Persönlichkeit langsam entwickelte und erst die Pariser Zeit 1839–42 den Abschluss seiner Lehrzeit erbrachte. Dort assimilierte er die entscheidenden Voraussetzungen seines Werks: die Grand Opéra (Auber, Meyerbeer), den Umgang mit Erinnerungsmotiven (die ab 1782 nachweisbar sind und die Vorläufer der Leitmotive wurden) sowie die musikalische Gestaltung des „Allgemeinmenschlichen“ (Halévy). Aufschlussreiches bieten auch Michele Calella und Luca Zopelli. Letzterer zeigt das Erbe, das Wagner seiner Zeit verdankt, und enthüllt eine der Techniken seines Selbstmythos: Im Namen des romantischen Authentizitätswahnes verdammt er öffentlich die Vorgängerwerke als „seicht“ und „ärmlich“, lobte sie privat jedoch immer wieder. – Sehr erhellend ist Eva Riegers Analyse der Tagebücher Cosima Wagners. Sie seien ohne Zweifel „genau“, doch entstanden sie nicht unter dem Aspekt der „Wahrheit“: Sie schrieben vielmehr die „Erzählung vom autonomen genialen Meister fort, deren Boden er [Wagner] bereits selber bereitet hatte“ (S. 63). In ihrer Analyse der ideologischen Elemente im Alltag der Familie erscheinen diejenigen Zitate, die eindeutig belegen, wie Wagner „seinen Judenhass mit seinem künstlerischen Werk“ verflocht (S. 67) und wie demokratiefeindlich er war.

Die Bemühungen der Autoren dieses ersten

Buchteiles, dem „Mythos Wagner“ zu Leibe zu rücken, werden im nächsten Abschnitt, „Politik und Gesellschaft“, zunichte gemacht. Ein gewisser Rudolf Wellingsbach soll Verfasser der Artikel „Wagner und die Revolution 1848/1849“ und „Wagner und der Antisemitismus“ sein. Dass sich dahinter Udo Bermbach verbirgt, deckte die *FAZ* (4. Sept. 2013) auf; seither fragen sich die Wagnerforscher der Republik, was das soll. In beiden Fällen handelt es sich ja um typische Tendenzartikel, in dem Fakten und deren Interpretation sich zwangsläufig mischen; demnach muss der Leser eines Handbuchs wissen, wessen Meinung er liest. Freilich kann man bereits inhaltlich den wahren Autor erraten, befließigt sich „Wellingsbach“ doch des gleichen selektiven Zitierens, das man aus Udo Bermbachs Büchern kennt. Um seine Hauptthese – Wagners ausschließlich politische Motivation – zu belegen, wird beispielsweise die allbekannte Stelle aus dem Brief vom 23. November 1847 an Ernst Kosak bemüht: „Hier ist ein Damm zu durchbrechen und das Mittel heißt: Revolution!“ Doch die Fortsetzung des Briefes wird verschwiegen: „Ein einziger vernünftiger Entschluß des Königs von Preußen für sein Operntheater und alles ist mit einmal in Ordnung!“ Als Berliner Hofkapellmeister – wovon Wagner tatsächlich träumte – hätte er jegliche Revolution als überflüssig erachtet! Geschönte Meinungen verabreicht Herr „Wellingsbach“ auch in seinem Opus 2, *Wagner und der Antisemitismus*. Dieser wird als „nicht besonders aggressiv“ und aus „alten religiösen Vorbehalten“ kommend eingestuft (S. 97). Beides ist falsch; Wagner war Atheist und schrieb noch 1881: „Nur wann der Dämon [des Juden ...] kein Wo und Wann zu seiner Bergung unter uns mehr aufzufinden vermag, wird es auch – keinen Juden mehr geben. Uns Deutschen könnte [...] diese große Lösung eher als jeder anderen Nation ermöglicht sein“ (GSD X, 274). Bereits 1869 hatte Wagner ähnlich „große“ Lösungen als „gewaltsame Auswerfung des fremden zersetzenden Elements“ diskutiert (GSD VIII, S. 259). Diese Stellen fehlen freilich in Bermbachs Büchern wie auch bei „Wellingsbach“. Wagners Spätschriften werden bei letzterem überhaupt

nicht erwähnt, weil sie sich zu Bermbachs Verharmlosungsstrategie ganz und gar nicht eignen. Statt dessen argumentiert „Wellingsbach“ eifrig, dass „Wagner selbst [...] seine Werke offenbar von jeglichem Antisemitismus freigehalten“ habe (S. 101), eine Behauptung, die nun schon Dutzendfach (auch durch Cosimas Tagebücher, s. o.) widerlegt worden ist. Ähnlich fragwürdig geht es weiter. Eckhard Rochs Artikel „Wagners musikpolitische Aktivitäten“ verdoppelt im Wesentlichen, was an anderer Stelle dargelegt ist. Joachim Heinzles „Mythos, Mythen und Wagners Mittelalter“ vermittelt ein Bild dieser Materie, das man längst überwunden wähnte: Er glaubt noch allen Ernstes, der Mythos habe „allgemeinmenschliche und überzeitliche Geltung“ (S. 102). Bereits wenige Seiten später vermittelt Andreas Dorschel ein viel moderneres Mythos-Bild, demzufolge „alles, was Wagner für gut hält“, von diesem den Mythen zugeordnet wird (S. 113). Dorschel verweist im Sinne von Roland Barthes auf die Manipulierbarkeit des Mythos, den Wagner als „*carte blanche*“ für seine „Privatmythologie“ benutze (S. 113).

Dorschels brillante „Einführung zu den Schriften“ eröffnet den Abschnitt „Schriften und Ästhetik“, in dem Lothar Schmidt die frühen und späten, dazwischen Hans-Joachim Hinrichsen die mittleren Schriften Wagners beleuchten, beide auf hohem Niveau und mit teils überraschenden, meist auch überzeugenden Hinweisen auf Wagners geistige Entwicklung. Vorbehalte sind an der Beurteilung von *Oper und Drama* anzumelden. Hinrichsens Behauptung, jenes schriftstellerische Hauptwerk beinhalte „keineswegs einfach den theoretischen Schlüssel für die erst Jahre nach seinem Abschluss wieder einsetzende musikdramatische Produktion“ (S. 132), ist ungenau. Unter dem in der Wagnerforschung herrschenden Diktat des Denkens Schopenhauers kann man Wagners Definition des „musikalischen Motivs“ als kleinster Formeinheit des Kompositionsprozesses nicht verstehen. Wagner erklärt dies als eine Art „Ur-Schritt vom Gedanken zum Ton“ und übernimmt damit die Musikästhetik Hegels. Dieser verdankte Wagner die dialektische Grundstruktur, die seinem

ganzen Schaffen zugrunde liegt. Hegel wird im *Handbuch* zwar von Autoren wie Cord-Friedrich Berghahn, Damien Colas, Andreas Dorschel, Sven Friedrich, Ulrich Tadday und Egon Voss erwähnt, doch ist das Fehlen einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit dem Thema einer der großen Fehler dieses *Handbuches*. Hegel vermisst man denn auch in Claus-Dieter Osthöveners „Wagner und die Philosophie seiner Zeit“, Text eines Theologen, der die Wagner-Diskussion offenbar überhaupt nicht kennt. Es fehlt eine Abgrenzung der „Philosophie Wagners“ von dessen Ideologie, die Philosophisches in dessen Schriften eigentlich ausschließt. Dass Philosophie dagegen in Wagners Musik existiert, entgeht Osthövener vollkommen, da Musik ihm strukturell unzugänglich ist und er sich nur an das zu halten vermag, was „im Wortsinne Gestalt“ gewinnt (S. 186). So behauptet er, Wagner gehe es „immer auch um Wahrhaftigkeit als innerer Aufrichtigkeit“ (S. 186) – eine Naivität, die man nicht hinnehmen darf. – Noch verblüffender ist, dass die längste und rezeptionsgeschichtlich besonders fatale Publikation, die Autobiografie *Mein Leben*, im neuen *Wagner Handbuch* nicht besprochen wird. Ein Argument des Ausschlusses wird nicht genannt. Wie kann es sein, dass die Existenz jener Schrift, die den „Mythos Wagner“ hervorgerufen und zementiert hat und die Biografie bis heute beherrscht, in dieser Weise weggesperrt wird?

Sachkundig gestaltet ist der Abschnitt „Wagners Werk jenseits der Partituren“ mit Aufsätzen zu „Wagner als Dichter“, „Die Villa Wahnfried“, „Das Festspielhaus in Bayreuth“ und „Wagners Inszenierungen“. Besonders überzeugend sind die dem Schaffensprozess gewidmeten Beiträge „Grundzüge der Überlieferung“ (Klaus Döge), „Von der Idee zum Werk“ (Egon Voss), „Motivtechnik, kompositorische Syntax und Form“ (Christian Thorau) und „Orchestersatz und Orchesterbehandlung“ (Ulf Schirmer). Hervorzuheben ist Thoraus sehr differenzierte Darstellung, die den Weg von den überholten Ansichten eines Alfred Lorenz zu den heutigen Analysemodellen von Bailey, Breig, Newcomb und Thorau darlegt.

Die zweite Buchhälfte gehört der Werkanalyse

se. Den Instrumental-, Klavier- und Chorwerken folgen die Lieder und Schauspielmusiken; erst mit dem Abschnitt „Bühnenwerke“ betritt man endlich das „Allerheiligste“ mit hochwertigen Darstellungen der Frühwerke *Die Feen* (Arne Stollberg), *Das Liebesverbot* (Inga Mai Groote) und *Rienzi* (Gundula Kreuzer). Die darauf eintretende Steigerung zu den mit dem *Fliegenden Holländer* beginnenden „kanonischen“ Werken stellt Wolfgang Sandberger bestens dar. Nicht ganz fehlerfrei und auch nicht wirklich erschöpfend ist Cristina Urchueguías Darstellung des *Tannhäuser*, aber wirklich enttäuschend ist dann erst der *Lohengrin*-Aufsatz von William Kinderman. Sein Kommentar beschränkt sich darauf, ganz opernführerhaft die Handlung ein zweites Mal nachzuerzählen, wobei er sich in bedeutungslose Episoden verkrallt und diese mit großem tonartenanalytischen Aufwand auswalzt, ohne damit Wissenswertes an den Tag zu bringen. Eine kultur- und politikgeschichtliche Einordnung findet nicht statt. Sehr sachkundig zeigt sich die Einführung zum *Ring des Nibelungen* von Egon Voss, auch wenn auch er weniger Interesse an ideologischen und philosophischen Implikationen hat. Letzteres ist den Bearbeitern der vier Einzelwerke überlassen, die jedoch so sehr divergieren, dass das Werk als Zyklus auseinanderzustreben scheint. Diese Analysen wären in einer einzigen Hand wenigstens einheitlich. Am ausgewogensten ist die *Rheingold*-Analyse von Thomas Grey, die konzis auf das Wesentliche eingeht und im Abschnitt „Wirkungsgeschichte“ fast alle bis heute bemerkenswerten Auslegungsvarianten berücksichtigt. Langatmig und doch nicht erschöpfend wirkt dagegen das Kapitel „Die Walküre“ von Andreas Jacob. Insbesondere der dramaturgische Bruch (2. Szene im 2. Akt), den Carl Dahlhaus und Udo Bermbach intensiv thematisiert haben (allerdings ohne zu einer schlüssigen Erklärung zu kommen) wird als solcher nicht einmal erwähnt. Noch problematischer ist der Kommentar zu *Siegfried* von Ulrich Konrad. Zwar meint er zutreffend, die Siegfried-Figur komme doch nur als „brutaler Schlagetot“ daher (S. 361). Zum Thema, wen und warum Siegfried tötet, fällt Konrad allerdings nichts ein. So widmet er

sich fast ausschließlich dem dritten Akt, den er als „Schöpfungs- und Erlösungsgeschichte mit umgekehrten Vorzeichen“ darstellt (S. 359). Der erste Akt wird mit vier und der zweite Akt mit fünf Zeilen abgefertigt. Dass Siegfried einen Gegner namens Mime hat, erfährt man erst im Abschnitt zum Gesang, aus dem freilich keine dramaturgischen Interpretationen mehr gewonnen werden. Bereits Carl Dahlhaus ergriff vor der Mime-Figur die Flucht in endlose Stabreimanalysen. Angesichts der Vorliebe der englischsprachigen Wagnerforscher für die Mime-Figur hat man den Eindruck, dass die deutschen Kollegen diese wie den Beelzebub meiden, seit Adorno sie als „Juden-Karikatur“ bezeichnet hat. Dabei ist Mime viel mehr: Mit ihm und seinem Gegenspieler Siegfried stellt Wagner den Unterschied zwischen „Unter-“ und „Übermensch“ sinnfällig dar. Wenn Konrad meint, die Siegfried-Figur sei heute „wohl kaum mehr glaubwürdig vermittelbar“, geht er fehl. Das Gegensatzpaar Siegfried-Mime hat eine ungebrochene Aktualität; fast täglich zeigt die westliche Zivilisation, dass sie uralte anthropologische Bilder von Minderheit und Andersartigkeit nicht überwindet.

Erfreulicher ist das Kapitel „Götterdämmerung“. Gernot Gruber bietet eine eindrucksvolle Analyse der Formstruktur des Werkes und zieht von dort die Fäden zu den vorangehenden Teilen des *Rings*. Seine Sichtweise bleibt jedoch ganz dem „Urzeit“-Mythos verhaftet; zu Wagners Technik, den Ur-Mythos als Steinbruch zu benutzen und zu zeitkritischer Betrachtung umzufunktionieren (was in den Beiträgen der ersten Hälfte des *Handbuchs* mehrfach thematisiert ist) hatte Gruber offensichtlich keinen Zugang. Eine Gesamtschau des *Rings des Nibelungen* als ein psychologisch-philosophisch-ideologischer Text sui generis wird den Lesern des *Handbuchs* nicht angeboten.

Karol Bergers sehr umfangreicher *Tristan*-Beitrag gibt ausgiebige Informationen zum formalen Aufbau des Werkes, die allerdings nicht zu neuen dramaturgischen Einsichten führen. Berger erkennt allerdings die psychologische Relevanz des „Tages-Gesprächs“ (2. Akt, 2. Szene) sehr deutlich, während frühere Interpretationen dem zumeist gar keinen Sinn abge-

winnen konnten („obscur“ nannte es Jacques Chailley; für „überflüssig“ befand es Dietmar Holland). Indem Berger die tragenden Begriffe jenes Zwiegesprächs, „Tag“ und „Nacht“, mit „Reich des Bewusstseins“ und „Reich des Vergessens“ überträgt, kommt er dem, was Wagner beabsichtigte, sehr nahe: Auskunft zu geben, wie sich eine menschliche Beziehung im Querfeuer von Rationalität und Emotionalität darstellt. Berger liefert psychologisch eine gedankliche Leistung, die den Leser zu weiterer Überlegung animiert.

Den Charakter des Künstlerdramas erarbeitet Klaus Pietschmann in seiner Kommentierung der *Meistersinger von Nürnberg* sensibel und komplex; er vermerkt, wie stark Wagner die Kunst zur utopischen Ordnungsmacht des Gemeinwesens machen will. Wenn Pietschmann dort eine demokratische Struktur auszumachen vermeint (S. 384), geht er jedoch zu weit, weil Wagner letztlich eine Kunst-Autokratie darstellt, in der Hans Sachs auch durch Manipulation die Ausstoßung dessen inszeniert, was er als künstlerisch unpassend empfindet. Sehr gelungen ist Pietschmanns Darstellung der Entwicklung vom Projekt einer komischen Oper hin zu einer philosophischen: Autobiografische Einblendungen machen die Figur des Hans Sachs zu einer Projektion Schopenhauerischen Denkens. Die Wirkungsgeschichte, in der schon kurz nach der Uraufführung dem Werk ein antisemitischer Unterton nachgesagt wurde, wird ausführlich dargelegt, wobei auch die nationalistischen Aspekte thematisiert werden.

Melanie Wald-Fuhrmann schreibt, wie viele heutzutage, in *Parsifal* der Musik eine größere Anziehungskraft als dem Gehalt zu. Viel Raum gewährt sie der Gestaltung der Kundry-Partie, deren Vokalität „geradezu expressionistisches Gepräge“ habe (S. 396). Auf die anderen Figuren geht sie kaum ein, doch wird das *Bühnenweihfestspiel* in Komposition, Instrumentation und Motivid treffend charakterisiert. Hinsichtlich der Wirkungsgeschichte wird auf die Probleme des „erlösenden Führertums“ einer „elitistischen Herrenrasse“ sowie auf die „latente Judenfeindlichkeit“ der Kundry-Figur hingewiesen; diese sei auch, wie Wald-Fuhrmann richtig

bemerkt, unter dem Aspekt der „impliziten Geschlechterrollen“ zu betrachten. Der Zusammenhang *Parsifals* mit den annähernd zeitgleichen „Regenerationsschriften“ wird erwähnt, doch hat die Autorin diese nicht genau gelesen. So nimmt sie Wagners späte Annäherung an das Christentum und auch seine Verwendung der Begriffe „Liebe“, „Mitleid“ und „Erlösung“ für bare Münze und übersieht, dass es sich dabei (wie auf S. 146 im gleichen Buch dargelegt) vor allem um eine „Arisierung“ der Christus-Figur zur Überhöhung des durchaus verwertlichen „Bayreuther Gedankens“ handelt. Denn dieser ist keineswegs, wie Udo Bermbach behauptet, erst von Wagners Nachfolgern, sondern bereits vom „Meister“ selbst in jenen ominösen „Regenerationsschriften“ formuliert worden, womit er leider doch schon so früh auf Hitler vorausweist. Wer über *Parsifal* genauer Bescheid wissen will, ist besser beraten, zu Martin Gecks Buch *Wagner* von 2012 zu greifen.

Auch Wald-Fuhrmanns Beitrag zeigt, dass in dem neuen *Wagner Handbuch* die vielen Widersprüche, Verdoppelungen und Ungereimtheiten keineswegs ein Bild pluralistischer Forschung ergeben, sondern öfter als autistisches Neben- und Durcheinander wirken, gegen das keine Herausgeberhand Hilfe bot. Ein Zusammenwirken wenigstens innerhalb der Themengruppen hätte einiges Malheur vermeiden können. Fortschrittliche, konservative und reaktionäre Ansichten stehen unvermittelt nebeneinander. Das Zukunftsweisende stammt meist von fremdsprachlichen Autoren; manche der deutschsprachigen scheinen an dem zu leiden, was der wichtige englische, hier allerdings fehlende Wagner-Forscher John Deathridge beim Leipziger Jubiläums-Kongress 2013 seinen deutschen Kollegen vorwarf: Sie laborierten an der „Rettung eines belasteten Vermächtnisses“ herum und seien gegen neue Perspektiven „widerstrebend“. Das *Wagner Handbuch* ist zwiespältig; trotz einiger bemerkenswerter Ansätze wird der Sinn eines solchen Kompendiums, ein ausgewogenes Bild des Forschungsstandes zu vermitteln, nicht erfüllt.

(September 2013)

Ulrich Drüner