

sich um eine „Blütenlese“ handelt – mit einer Spur mehr wertfreiem Abstand zum rezipierten Objekt hätte die Anthologie noch mehr für sich einnehmen können. Dennoch: Die methodischen Einwände fallen letztlich genauso wenig ins Gewicht wie winzige Fehler (etwa S. 57: die Tonart der *Polonaise* op. 44 ist mit „F minor“ angegeben). Die vom Warschauer Chopin-Institut vorgelegte Anthologie ist in ihrer umfassenden Dokumentation beispiellos und von unschätzbarem Wert für die Chopin-Forschung.

(September 2012)

Norbert Müllemann

MARTIN GECK: *Wagner. Biographie.* München: Siedler Verlag 2012. 414 S., Abb., Nbsp.

Das Problem dieser Neuerscheinung liegt in ihrem Titel. Unter *Wagner. Biographie* stelle ich mir etwas vor, was Martin Geck zu liefern nicht willens ist: Ein Buch, das Werk, Leben, Zeit und Umwelt in einen kontinuierlichen Zusammenhang bringt. Geck weiß freilich, dass man in puncto Wagner allem Biografischen misstrauen muss, weil die bis in die 1840er Jahre zu seltenen unabhängigen Dokumente wenig Chancen haben, gegen den Legendenfluss anzukommen, den Wagner selbst durch seine Autobiografie *Mein Leben* (1865–1880) verursacht hat. Geck reagiert zu defensiv; er verzichtet darauf, an Wagners Angaben zu rütteln, in dem er sie gar nicht erst verarbeitet. So sackt beispielsweise für die entscheidende Zeit 1859 bis 1864 die Informationsmenge des Buches sogar unter diejenige gängiger Lexika ab. Sich mit Biografischem abzuplacken, hält Geck für „aussichtslos“; es „gelüstet“ ihn nicht, „Wagner auf die Schliche zu kommen“, er will das lieber für „sich selbst“ (S. 11–14) – indem er über Wagner nachdenkt. Das tut er auf sehr hohem Niveau. Allerdings gerät er mehrfach in Sackgassen, weil Exegese auf der durch das Buch vorgegebenen Höhe bei Wagner nicht funktionieren kann, wenn man sich des politischen, kulturellen und biografischen Kontextes nicht versichert. Das Misstrauen der Musikwissenschaft gegen das Biografische hat

eine einhundertjährige Tradition; Glaube an Autonomie und an das Absolute von Kunst hat im Falle Wagners letztlich dazu geführt, dass Literaten, Germanisten, Politologen, Theologen und sogar Architekten das Szepter schwingen, und dies relativ selten mit historischem Nutzen.

Eingerahmt von Einleitung und Ausblick, lässt der Hauptteil Wagners Früh- und Hauptwerke am Leser vorbeiziehen, gegliedert in 14 Kapitel, zwischen die jeweils ein Exkurs geschaltet ist (darauf kommen wir zurück). Der schier grenzenlose Wissensfundus des Autors und seine profunde Belesenheit garantieren eine rundum bereichernde Lektüre. Bereits das Kapitel über den *Fliegenden Holländer* ist sehr eindrucksvoll; der Zwiespalt des Inhalts tritt klar hervor: Die „grandiose Gottlosigkeit“ (S. 64) gerät in Konflikt mit Wagners Lebensmotiv, der Liebe; diese tritt dramaturgisch zwar in fragwürdigsten Formen auf, erhält durch die Musik jedoch eine metaphysische Kraft, die, Spitze der Mehrschichtigkeit, wenigstens im Tode der Protagonisten die Welt wieder zusammenfügt, sie errettet.

Mit *Tannhäuser* geht Geck strenger um und rügt „die nahezu unreflektierte Prachtentfaltung des zweiten Aktes“ (S. 85), also gerade die Stellen, die jedes Musikantenherz höher schlagen lassen. Die bekannten dramaturgischen Schwächen legt er schonungslos offen; je widersprüchlicher die Handlung werde, „umso ideologischer wird ihr Kontext“ (S. 83). In diesem Zusammenhang geht er auf die antithetische Spannung „sündige Liebe“ (Venus) versus „göttliche Liebe“ (Elisabeth) ein, die Wagner den Vorwurf des szenischen Katholizismus einbrachte. Wie bekannt, wehrte sich Wagner heftig, aber Geck lässt das nicht gelten; Wagners Statement von 1851 komme zu spät – in der Oper selbst fehle das „Moment der Distanzierung“, weshalb er Überlegungen anstellt, wie das Werk zu „retten“ sei (S. 91 f.). Das ist nun wirklich nicht nötig; bereits hier rächt sich Gecks Abneigung gegen die Biografie, zu der eben auch Wagners Schriftstellerei gehört. *Oper und Drama* hat Geck verinnerlicht, die übrigen Traktate erscheinen nur sporadisch und ohne erkennbares System. Sonst wäre ihm

klar, dass Wagners Abwehr des Christlichkeitsvorwurfes berechtigt ist: Die Venus-Welt ist nicht Antagonismus zum Kirchenbereich; sie ist vielmehr Metapher der Moderne und repräsentiert jene angeblich pervertierte Kultur, die er in Paris zu hassen gelernt hat.

Die Trennung zwischen Text und Musik, die Geck bereits in *Tannhäuser* vornimmt, kommt in seinem *Lohengrin*-Kapitel ins Extreme. Er beklagt, dass in „Wagners *Lohengrin* seine Affinität zu Nationalismus und Nationalsozialismus nur schwer zu verleugnen“ sei – was sich musikalisch aber nicht auswirke. Doch sei Wagner durch dieses Werk zum „Stichwortgeber“ für Wilhelm II. und Hitler geworden (S. 118). Gecks Haltung zeugt von Mut und kulturellem Verantwortungsbewusstsein; indessen finde ich, dass er sein Pulver zu früh verschießt – im *Ring des Nibelungen* und den *Meistersingern* ist diese Diskussion wichtiger, weil es sich dort um „fertigen“ Wagner handelt. In *Lohengrin* wirkt sich lediglich Wagners Abhängigkeit von Hegel aus, und Wagner geht hier fremd mit einem noch durchaus aufgeklebten Nationalismus, der um 1845 in einer Welle von ultra-deutschtümelnden Opern aufbrandete. Heinrich Marschner empfahl sich damals als der „deutscheste Meister“, und auch Ferdinand Hiller bot nichts als ein „besonders deutsches Werk“ feil. *Lohengrin* die „makabren Züge seiner Rezeption“ vorzuwerfen und die dort thematisierten Nationalismen als „unheilbar beschädigte Dinge“ (S. 120) darzustellen, geht zu weit – das klingt fast, als ob Wagner Hitler hätte verhindern können, wenn er *Lohengrin* nicht geschrieben hätte. Die Historie lehrt anderes: Hitler hätte nur durch Hegel verhindert werden können, wenn dieser das deutsche Volk nicht für über einhundert Jahre mit seiner totalitären Staatsphilosophie vergiftet hätte! Wagner ist, politisch gesehen, lediglich eine Kollateralerscheinung Hegels. Hier rächt sich, dass Geck Dinge wie die Dresdener Revolution in nur zehn Zeilen abhandelt (S. 139) – in einer solchen Fragmentierung kann man einem homo politicus wie Wagner nicht substanziell gerecht werden. – Brillant jedoch ist die musikalische Analyse des *Lohengrin*, wobei Fortschritt gegenüber

Früherem und Versprechen auf Kommendes treffend dargestellt sind.

Wie Dahlhaus geht Geck den *Ring des Nibelungen* als Humanist an, was eine hohe Qualität ist. Doch wirkt sich auch dort aus, wie sehr Gecks Blick vom Heute, von sich selbst, weniger von Wagner ausgeht. Humanismus, den zentralen Begriff der Moderne, definiert Geck – für sich richtig, für Wagner falsch – über Walter Benjamin. Dessen Moderne des Denkens hat für Wagner weniger Relevanz; des Komponisten „Moderne“ ist eher gesellschaftlicher Natur. Wenn Geck sodann, ganz auf Augenhöhe mit Benjamin, Wagners „Neuen Menschen“ auf denjenigen Martin Luthers zurückführt, schießt er, geistig gesehen, ohne Treffer geradewegs über Wagner hinweg. Dessen Neuer Mensch par excellence, Siegfried, ist zunächst viel „tiefer“, nämlich in purer biologistischer Ideologie angesiedelt: „Was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch konventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessieren muß, sondern der wirkliche nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln, in uneingeengter, freier Bewegung erkennen durfte“ (GSD, Bd. IV, S. 312). Dieses blöde Konzept gibt Wagner dennoch schönste Musik ein, die er Cosima gegenüber später als „Gobineau-Musik“ lobt, womit er seinem späten Meister in Fragen der *Ungleichheit der Rassen* huldigt. Zum Glück belässt Wagner es nicht dabei; mit der Figur der Brünnhilde erhält der *Ring* eine philosophische Tiefenschärfe, die man bewundern darf. Erst in dieser Spannweite zwischen geistiger Höhe und Abgründen, in die Geck sich verständlicherweise nicht gerne begibt, machen all die bekannten, oft widersprüchlichen Exegesen Sinn (oder auch Nicht-Sinn), die Geck im Fahrwasser Udo Bernbachs aufzählt.

Der tiefste jener Abgründe tut sich im Abschnitt zum dritten Teil des *Rings* auf, zu *Siegfried*, wo Geck von weitgehender Sprachlosigkeit erfasst ist. Nur 18 Zeilen findet er für die zwei ersten Akte, zwei Seiten für den unproblematischeren dritten Akt (in der Gewichtung der übrigen Werke hätten es zusammen an die 20 Seiten sein müssen). *Siegfried* passt nicht in

Gecks ansonsten zutreffende ästhetische Einordnung des *Rings* als „Realidealismus“. *Siegfried* ist Naturalismus avant la lettre und behandelt nun einmal Unersprißliches: Es geht um herrlich Großes und Erhabenes, andererseits um hässlich Kleines und Böses – es geht eindeutig um kulturelle Biologie. Ob man diese als germanisch/antisemitisch einordnet oder ob man sie „nur“ im Stil der damaligen, sich allmählich auf Darwinismus und Kolonialrassismus einstellenden Zeit mit Figuren des „Eigenen“ und des „Fremden“ besetzt, ist letztlich sekundär; es verbleibt angesichts der ersten zwei *Siegfried*-Akte ein äußerst bitterer Geschmack, den Geck einfach durch fast vollständige Nichtbehandlung neutralisiert. Dahlhaus hatte das Problem dadurch überspielt, dass er das Werk zum komischen Märchen stilisierte – auch wenn *Siegfried* weder ein Märchen noch zum Lachen ist. Das Werk ist ein Ärgernis, das nach genauer Analyse ruft. Denn erst aus dem dramaturgischen Morast des *Siegfried* erklärt sich nachträglich, was für Geck bereits in *Die Walküre* als „enormer Bruch“ (S. 212) erscheint: Dass Wotan selbst der „Erlösungstat“ nicht fähig sei, nämlich das Machtssymbol des Rings zurückzugewinnen. Dieser „Bruch“ blieb schon für Dahlhaus und Bermbach ein Rätsel, obwohl Wagner den Schlüssel in Wotans Worten liefert: „Ich berührte Alberichs Ring, – gierig hielt ich das Gold! Der Fluch, den ich floh, nicht flieht er nun mich.“ Genau das verdirbt Wotans Existenz: „Was ich liebe, muß ich verlassen, morden, was je ich minne, trügend verrathen wer mir vertraut!“ Dass es etwas Untilgbares gibt, das Wotans grenzenlose Macht schlagartig beendet, muss tatsächlich vollkommen unverständlich erscheinen – es sei denn, man rekurriert auf ein kulturgeschichtliches Klischee, das von 1791 bis 1945 die antisemitische Literatur durchgeisterte: Karl Wilhelm Friedrich Grattenauers Theorie von der Unabwaschbarkeit jüdischen Charakters und Blutes, welche das gesamte 19. Jahrhundert hindurch bis in die Gesetzgebung des „Dritten Reiches“ fortwirkte. Es ist folglich zweitrangig, ob man Alberich als Judenfigur bezeichnet oder nicht: Die dramaturgische Konstruktion des Verhältnisses Wotan-Albe-

rich erfährt überhaupt erst durch einen antisemitischen Impuls eine „logische“ Begründung – eine andere Erklärung des längst klassischen „Bruchs“ im *Ring* wurde bisher nicht geliefert und erscheint auch nicht denkbar.

Pures Lesevergnügen ist angesagt, wenn Geck die Musik der übrigen Teile des *Rings* darlegt. Wenn er über Wotan und Brünnhilde nachdenkt und zeigt, wie am rein orchestralen Ende der *Götterdämmerung* die Motive Walthalls und Siegfrieds trotz aller Prachtentfaltung kommen und doch vergehen, dann versteht man, dass das in den Höhen der Violinen verhauchende Motiv der Liebeserlösung die eigentliche und letzte Botschaft des *Rings* übermittelt. Da hat Gecks Darstellung einfach höchstes Format; da spricht der gewiefte Analytiker, der profunde Kenner der Komposition, der Musikhistoriker, der den semantischen Diskurs der Musik im Gang durch die Jahrhunderte verinnerlicht hat. Gleiches gilt für die Kapitel zu *Tristan* und den *Meistersingern*, selbst wenn auch dort der dramaturgische Griff nicht immer gelingen will. Zu oft weicht Geck in „mythische Textur“ aus bei Dingen, die aus der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts erklärbar sind.

Im *Parsifal*-Kapitel erreicht Geck die Schwelle, an der die tatsächlich unüberbietbare Qualität der Musik mit der Dramaturgie nicht mehr zusammenzuzwingen ist: „Als positive Kunstreligion ist *Parsifal* nicht zu retten“ (S. 330), konstatiert er, indem er äußerst verdienstvoll den Riss im Werk rezeptionsgeschichtlich bis in die Uraufführungszeit zurückverfolgt. Er findet die extrem schwere, doch einzig richtige Lösung, um sich des „Gruselkabinetts, das *Parsifal* darstellt“ (S. 347), zu entledigen, ohne der Musik abzuschwören: Im Sinne Gustav Mahlers sei zu akzeptieren, dass das musikalische Drama „aus dem sakralen in den profanen Raum verlagert worden war“ (S. 346). Was im verzerrt religiösen Rahmen zu schwer zu denken ist, gelingt im Profanen: das Transzendente im Sinne Nietzsches vom Moralischen zu trennen. Erst dann wird Wagner, wie jener Philosoph sagte, zum „lehrreichen Fall“.

Geck geht mit den Lesern äußerst klug und

weise um. Seine offensichtliche Befürchtung, dass man ihnen mehr noch nicht zumuten kann, als er es tut, ist wahrscheinlich begründet, denn sein neues Buch ist, chronologisch gesehen, ein gewaltiger Fortschritt in der Wagner-Literatur; vor 15 Jahren hätte es wohl noch zu einem Aufstand der Wagnerianer geführt. Dass er die profunde Problematik Wagners genau kennt, hat Geck bereits in früheren, teils vereinzelt Schriften unter Beweis gestellt. In seinem neuesten Buch thematisiert er jene Probleme nur zum Teil, vieles erklärt er „durch die Blume“. Man kann freilich für Publikumsverlage nicht wie für Wissenschaftsverlage schreiben, auch wenn das Öffentlichkeitsbild eher von den Ersteren geprägt wird. Das alles muss man berücksichtigen und dann auch hinnehmen, dass Geck den Käufern des Buches die bitterste Pille erspart und *Das Judentum in der Musik* gerade einmal in zehn wenig besagenden Zeilen abhandelt. Wie unrecht Wagner allerdings hatte, demonstriert Geck in subtiler Weise, indem er in kleinen, zwischen die Kapitel eingefügten Abhandlungen dreizehn Vertretern europäisch-jüdischer Hochkultur mit Wagner-Bezug das Wort erteilt: Mendelssohn, Meyerbeer, Heine, Rubinstein, Schönberg, Bekker, Neumann, Steiner, Eisenstein, Bloch, Auerbach, Adorno, Mahler. Einen unter ihnen lässt Geck ausdrücken, was im Diskurs um Wagner wesentlich erscheint: Musik „operiert außerhalb von Wahrheit und Falschheit“, sie sei generell nicht von der Barbarei zu trennen, denn: „Es gibt weder Gut noch Böse in der Musik“ (S. 203; George Steiner).

Als „Biographie“ ist das Buch nicht gelungen; es ist trotzdem originell konzipiert und sehr wichtig für den, der es zu lesen weiß.

(Januar 2013)

Ulrich Drüner

*DOROTHEA KIRSCHBAUM: Erzählen nach Wagner. Erzählstrategien in Richard Wagners Ring des Nibelungen und Thomas Manns Joseph und seine Brüder. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2010. 304 S., Nbsp. (Echo. Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog. Band 14.)*

Zu Wagners *Ring* ist vielleicht noch nicht alles, was sich sagen ließe, gesagt; was jedoch seine musikwissenschaftliche Erforschung anbelangt, dürfte kaum noch etwas zu leisten sein. Ähnlich steht es mit dem Erzählwerk Thomas Manns, wenngleich vielleicht dessen *Joseph-Roman* weniger überforscht ist als zum Beispiel der *Zauberberg* oder der *Doktor Faustus*. Insofern war die Literaturwissenschaftlerin Dorothea Kirschbaum gut beraten, es in ihrer 2009 an der Universität Bonn angenommenen Dissertation mit einem interdisziplinären Ansatz zu versuchen und Wagners *Ring* mit Thomas Manns *Joseph-Roman* in Beziehung zu setzen. Dass das geht, hängt einerseits mit der bekannten Affinität Manns zu Wagner als Künstler wie zu dessen Musikdrama zusammen; das „Leitmotiv“ hat seither Einzug in literaturästhetische Diskurse gefunden. Andererseits, und hier setzt Kirschbaum an, befasst sich auch die Germanistik seit einiger Zeit mit „Narratologie“, mit strukturalistisch-formalistischen Beschreibungen des Erzählens; ein Schlüsselwerk, auf das sie gerne rekurriert, der UTB-Band *Erzählen* des Franzosen Gérard Genette, ermöglicht es ihr, auch ein Musikdrama wie dasjenige Wagners „narratologisch“ zu begreifen. Zwar kenne ein Drama an und für sich nur Figurenrede (statt der Erzählerrede eines Romans); doch könne man der semantisch aufgeladenen Orchestermusik Wagners „narrative“ Funktionen zuschreiben, und die Figuren des *Ring* seien in bemerkenswerter Häufigkeit mit dem Erzählen von Geschichten befasst: Wagners Musikdrama lasse sich also (paradoxiertweise) als „szenisches Epos“ (S. 35) beschreiben. Insofern sieht der Ansatz, den *Ring* (ein Musikwerk) und den *Joseph* (einen Roman) aufeinander zu beziehen, auf den ersten Blick recht viel versprechend aus.

Zwei große Kapitel bilden den Hauptteil