

der Dissertation: „Das Musikdrama“ im ersten (S. 39–114) und „Der Roman“ im zweiten Kapitel (S. 115–194) werden unter der jeweils gleichen Perspektive als „Doppelstruktur des Erzählens“ behandelt; danach sucht ein Schlusskapitel „Fortschritt oder Stillstand?“ (S. 195–280) nach einem Gemeinsamen, das in einer kreisförmigen Erzählstruktur beider Werke gefunden wird. Es kann hier nicht darum gehen, die einzelnen Unterkapitel der Arbeit zu referieren, die sich etwa mit dem „musikalisch-motivischen Kommentar“, mit „Erzählungen und Erzähler“ oder mit der „sich-selbst-erzählenden Geschichte“ befassen. Manche Beobachtung, zum Beispiel zur Rolle und Funktion des Inzests in beiden Werken oder zu Liebe und Macht im *Ring*, wird inhaltlich und sprachlich überzeugend geboten. Kirschbaums Mut, zwei weithin bekannte „Meisterwerke“ aus Musik und Literatur überhaupt zum Thema einer akademischen Untersuchung zu wählen und dabei die obligatorisch gewordene Betroffenheitsrhetorik angesichts von Wagners Antisemitismus oder seiner kruden Weiblichkeitsvorstellungen auszulassen, verdient Anerkennung.

Dennoch stellt sich ein gewisses Unbehagen ein: Einmal, weil das narratologische Fundament der Arbeit vielleicht doch nicht ausreicht (insofern terminologische Neubildungen *en masse* zwar beeindruckend wirken, aber eben auch viel Lärm um fast nichts machen). Vor allem aber, weil die jeweilige wissenschaftliche Sekundärliteratur nicht ausreichend aufgearbeitet ist: Kirschbaum stützt sich, wie ein Nachvollziehen ihrer Fußnoten zeigt, auf knapp 40 Abhandlungen, von denen allerdings lediglich ein halbes Dutzend mehrfach erwähnt oder zitiert wird. Ein sehr viel größerer Teil der im Literaturverzeichnis aufgeführten „Forschung“ (S. 300 ff.) taucht im Text an keiner Stelle auf; und gleich ein knappes Dutzend Arbeiten, auf die dort oder in den Anmerkungen Bezug genommen wird, fehlt im Literaturverzeichnis, darunter beispielsweise Umberto Eco's öfters zitierte *Semiotik*. Wer Wagners *Ring* und Manns *Joseph* mit den Begriffen Mythos oder Mythologie in Beziehung bringt, lässt meines Erachtens Wesentliches aus, wenn ein-

schlägige Darstellungen wie etwa diejenigen von Manfred Frank, Hans Blumenberg oder Petra Wilberg nicht zur Kenntnis genommen wurden.

Dass man den Spezialisten des jeweiligen Faches womöglich nichts Essenzielles mehr zu sagen hat, ist leider die Crux so manchen viel versprechenden interdisziplinären Ansatzes. Ob es der Erleuchtung der Musikwissenschaft dient, wenn am Beispiel von Wotans Monolog im zweiten Akt der *Walküre* gezeigt wird, dass das Orchester als „heterodiegetischer Erzähler mit Nullfokalisierung“ den Sänger als „homodiegetische[n] Erzähler mit interner Fokalisierung“ (S. 74) überlagere? Indes, die narratologischen Begrifflichkeiten, inzwischen ein halbes Jahrhundert alt, gelten auch der jüngeren Musikforschung als *dernier cri*; insofern konvergiert Kirschbaums Dissertation gut mit aktuellen Forschungsparadigmata unseres Faches.

(Januar 2013)

Werner Keil

CHRISTIAN THIELEMANN: *Mein Leben mit Wagner. Unter Mitwirkung von Christine LEMKE-MATWEY*. München: Verlag C. H. Beck 2012. 319 S., Abb.

Die Primärquellen von morgen schon heute zu rezensieren, führt bei einem so offenkundig nicht als musikwissenschaftliche Sekundärliteratur konzipierten Buch notwendig zu einer beschränkten Perspektive auf einige ausgewählte Einzelaspekte (womit gegen den Sinn oder Unsinn eines weiteren populär ausgerichteten Buches über Richard Wagner nichts gesagt ist, zumal Christian Thielemann zu Recht darauf verweist, dass Dirigenten zwar häufig eigene Schriften, aber nur selten solche Würdigungen eines einzelnen Komponisten vorlegen).

Schriftzeugnisse stehen in der Interpretationsforschung zunächst allein für das Ganze, später dann werden sie durch Tondokumente ergänzt und überflügelt. Für das dabei mögliche Konkurrenzverhältnis findet sich bei Thielemann ein typisches Beispiel: Sein schriftliches Bekenntnis zur Rubato-Praxis (S. 162)

bezieht sich auf die ältere Form einer flexibel gegen die Begleitung abgesetzten Melodiegestaltung. Für seine Tonträger aber dürfte die spätere, auf alle Stimmen gleichermaßen angewandte Form des Rubato leichter nachweisbar sein. Ein solches Beispiel lehrt, wie vorsichtig mit schriftlichen Quellen über ein so tagesaktuelles wie in der Beschreibungssprache notorisch unscharfes Phänomen wie eine musikalische Aufführung umzugehen ist. In der Rekonstruktion der nicht durch Tondokumente erschlossenen Wurzeln des modernen Dirigierens warnt Thielemann daher durchaus differenziert vor einer zu großen Glaubensseligkeit gegenüber den Quellen: „Der Beruf des ‚Dirigier-Solisten‘ ist damals noch jung, jedes freiere Gestalten vom Pult aus steht also per se unter Sensationsverdacht (während man heute nichts anderes erwartet)“ (S. 60).

Thielemanns gegen ein allzu forsches Regietheater und die „political correctness“ antinationalen Denkens (S. 23) gerichtete und dadurch nie ganz unumstrittene explizit konservative Grundhaltung ist in den einleitenden biografischen Schilderungen und auch den Abschnitten zu Wagners Ästhetik durchaus spürbar. Typisch der freundlich autoritäre Ton, mit dem der autoritäre Begriff Dirigent zugunsten des bevorzugten Titels Kapellmeister abgelehnt wird: „Mit dem Begriff des ‚Dirigenten‘ (vom lateinischen ‚dirigere‘ = ausrichten, leiten) möchte ich am liebsten nichts zu tun haben. Er reduziert meine Arbeit auf den reinen Autoritäts- und Führungsanspruch. Er verrät die Handwerklichkeit der Kunst“ (S. 135).

Das schwierige Handwerk des Umgangs mit Wagners (kunst-)politischen Ansichten führt Thielemann letztlich nur zum Argument von der Autonomie der Musik, die als „Unschuld in C-Dur“ von der Diskussion unbetroffen bleiben kann. Das ist ideologiekritisch ebenso leicht widerlegbar, wie es in der praktischen Arbeit an Details des Orchesterklangs vielleicht unvermeidbar ist. Da diese praktische Arbeit aber auch Mendelssohn gelten soll, ist für Thielemann der entscheidende verbleibende Vorwurf, dass Wagner seine eigenen Werke im Grunde besser vor seinem ideologischen

Überbau geschützt hat als die seiner eingebildeten und tatsächlichen Antipoden.

Von Interesse bleibt in Thielemanns Schilderungen neben einigen Anekdoten aus dem Orchestergraben vor allem die Bestätigung, in welchem starkem Maße die für die empirische Interpretationsforschung zentrale Tempokategorie von vielen verschiedenen Einzelaspekten abhängig gemacht wird: Die Sängerwahl und die Selbstinszenierung in bestimmten Traditionslinien spielen ebenso eine Rolle wie die leichte Überraschung darüber, dass gerade der Galsort Bayreuth eher die schnellen und schlanken Tempi befördert.

Die in der zweiten Hälfte des Buches versammelten Einführungen in *Genese* und *Handlung der Musikdramen* (aber auch der frühen Opern Wagners) wird man in ähnlicher Form in Dutzenden anderen Bücher finden; auch hier zeigt sich im für Thielemann typischen Drang, eher den Optimismus des Weltenerrichters Wagner wahrnehmen zu wollen, eine Neigung zu leichten Akzentverschiebungen. Die Meistersinger als „Plädoyer für Toleranz“ zu bezeichnen, setzt voraus, auf der Bühne vorgenommene Ausschlusshandlungen fortzuschreiben: „So gesehen könnten die ‚Meistersinger‘ fast als Integrationsoper gelten. Stolzing ist der ‚falsch‘ singende Außenseiter mit (adeligem) Migrationshintergrund, der in die (bürgerliche) Gesellschaft aufgenommen wird“ (S. 254). Stolzing ist also nicht nur das Genie und bekommt das Mädchen, sondern jetzt bekommt er auch noch die Toleranz. Anti-Wagnerianer aber können hier mit nur ein wenig von dieser Toleranz interessante Details und Überlegungen entdecken, die in vielen, aber nicht allen Fällen dem Wagnerianer schon bekannt sein dürften.

(März 2013)

Julian Caskel

*JOHANNA DOMBOIS und RICHARD KLEIN: Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters. Stuttgart: Klett-Cotta 2012. 512 S., Abb.*

Vorab: Dieses Plädoyer für die kritische Betrachtung der Medien innerhalb der Werkge-