

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-

schichte Richard Wagners ist brillant geschrieben und eröffnet neue Perspektiven. Dombois/Klein begreifen die Medien als ein Mittel zur ästhetischen, psychologischen und politischen Begriffsbildung und untersuchen ihren Status im Wagner'schen Schaffen. Für sie betrifft „die Geschichte, die aus Inszenierungen hervorgeht, die Geschichte der Werke wesentlich mit“ (S. 63 f.). Mit Wagner haben sie einen besonders geeigneten Komponisten gewählt, da er für die Verschmelzung von Musik, Text und Bühnenhandlung plädierte und dies in seinem Schaffen auch anstrebte.

Die Aufsätze (erstpublizierte und überarbeitete ältere Beiträge) decken ein breites Spektrum ab, von der „Szenographie des Bühnenvorhangs“ über den Applaus („Die grausame Gunst“) bis hin zu „Wagners Medientechnologie – wie Friedrich Kittler sie sieht“. Während im ersten Teil („Werke vs. Theater“) die Grundbedingungen für das heutige Wagnerverständnis vorgelegt werden, geht es im zweiten Abschnitt um die materialen und medialen Ausformungen der Musikdramen selbst. Im letzten Teil werden die alten und neuen Medien durchleuchtet, die – vom Video bis zu Social und Interactive Games – die wichtige Rolle der Medientechnologie bei Aufführungen von Werken Richard Wagners unterstreichen. Der musikimmanenten Betrachtungsweise werden ihre Grenzen aufgezeigt, um dem Werk einen neuen Funktions- und Sinnzusammenhang zuteil werden zu lassen.

Ulrich Schreibers nahezu vollständige Ausklammerung der Interpretationsgeschichte in seinem fünfbandigen Opernführer wird ebenso kritisiert wie Carl Dahlhaus' Aufspaltung zwischen Oper als Werk auf der einen Seite und der Interpretation bzw. Rezeption auf der anderen: „Die Kategorie der Intermedialität liegt strikt außerhalb des Denkens von Dahlhaus“ (S. 62).

Das durchgehend anspruchsvolle Niveau der Reflexionen macht das Buch zu einem Lesevergnügen, aber auch zu einer Herausforderung, da manches offen bleibt. Betrachtet man Inszenierungen als Teil der Werkgeschichte, könnte das dazu führen, dass die „happy few“, die sich den Aufführungstourismus leis-

ten können, die Deutungshoheit erhalten und der Diskurs immer elitärer wird. Andererseits hat die Macht der visuellen Medien dazu geführt, dass man sich die Aufführungen per DVD oder über Youtube ins Wohnzimmer holen kann, wenn auch mit gewissen Abstrichen am synästhetischen Potenzial der Aufführung. Und was macht man mit Regisseuren, die altmodischerweise meinen, es gäbe doch ein Werk an sich, jenseits von Interpretationen? So ist die wegweisende Regisseurin Andrea Breth überzeugt, Regisseure seien sekundär: „Wir sind weder Autoren noch Komponisten. Unser Metier steht im Dienst einer Sache“ (FAZ v. 6.12.2012). Hier würden die Autoren vehement widersprechen, für sie gibt es kein „Bollwerk der Sache selbst gegen eine kriterienlose Unendlichkeit empirischer kommunikativer Standpunkte“ (S. 63).

Richard Klein ist bemüht, der Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung von Christoph Schlingensiefel einen Sinn einzugeben, obwohl er dem Regisseur im 2. Akt „völliges Scheitern“ attestiert und ihm vorwirft, „weder dramatisch noch psychologisch am Spiel von Personen interessiert“ zu sein (S. 319). Bedenkt man, wie elementar der sängerisch-darstellerische Aspekt für Wagner war, fragt man sich, was es da noch zu retten gibt. Die Autoren lassen offen, wer eine Inszenierung mit welchen Maßstäben und Methoden beurteilt, um der Subjektivität zu entkommen. Es gibt nun mal keinen „hermeneutischen Generalschlüssel“ (S. 328), wie Klein in seiner gründlichen Auseinandersetzung mit Marc Weiners Antisemitismus-Vorwurf ausführt. Doch kann man, wie viele Regisseure gerade heuer in Bayreuth, ignorieren, dass Wagners Klangdramaturgie feinste psychologische Zeichnungen hervorbringt und auf eine passgenaue Durcharbeitung des gesamten musikalischen Materials beruht? Verlangt nicht diese Kompositionsweise, die zudem mit ihren märchenhaft-mythologischen Sujets im kollektiven Unbewussten verankert ist, nach einer umsichtigen Regie, die dies zwar nicht parallelisieren muss, aber auch nicht verkennt? So wichtig es ist, darauf hinzuweisen, dass man der Medienvielfalt des Regietheaters gerecht werden sollte, so offen

bleiben die Kriterien zur Bewertung dieser Vielfalt. Dies zu leisten ist auch nicht die Intention des Autoren/der Autorin – ihnen ist in erster Linie wichtig, dass die Scheu vor den neuen Medien abgebaut wird. Der interessante Band bildet den Anfang einer Diskussion, von der man vermuten kann, dass sie lange anhalten wird.

(Januar 2013)

Eva Rieger

*ADAM GELLEN: Brahms und Ungarn. Biographische, rezeptionsgeschichtliche, quellenkritische und analytische Studien. Tutzing: Hans Schneider 2011. 730 S., Abb., Nbsp.*

Das vorliegende Buch könnte mit völliger Berechtigung auch sinnig mit dem Titel „Ungarn und Brahms“ überschrieben werden, widmet sich Adam Gellen hierin nicht weniger als dem Unterfangen, die äußerst zahlreichen biografischen, künstlerischen und ästhetischen Verflechtungen aufzuzeigen, die das musikalische Denken Johannes Brahms' und dessen Œuvre mit der musikalischen Kultur Ungarns des 19. Jahrhunderts verbindet – und vice versa. Der Untertitel des Buches und der im Innern abgedruckte Hinweis, dass dieses aus einer geringfügig ergänzten Fassung einer Dissertation entstanden ist, mag zunächst neugierig machen, wie Ambition und Umsetzung dieser doch recht umfassenden thematischen Aufgabenstellung miteinander in Einklang gebracht werden. Doch angesichts der Herausforderungen eines solchen Ein-Mann-Projekts (aus welchem man ebenso gut eine internationale Tagung, einen Tagungs- bzw. Sammelband oder eine ganze Forschergruppe generieren könnte) kann konstatiert werden, dass es dem Autor erstaunlich gut gelingt. Geschuldet ist dies wesentlich Gellens Fähigkeit, sich sachlich und konzentriert und mit einer klugen Dramaturgie der Aufgabe zu stellen. Dass an den Grenzen eines solchen Projekts, an welche der Autor aufgrund der gegebenen Diversität der Thematik notwendigerweise stoßen muss, offene Fragen und Widersprüche verbleiben, deren vertiefende Klärung wünschenswert wären, bleibt nicht aus (berühren Termini wie „Zigeuner-

musik“, Nationalstil, Volks- und Volkstümliche Musik u. a. zugleich auch Bereiche der Ethnizität, der Politischen Geschichte u. v. m.). Dies erscheint angesichts der ansonsten gebotenen stringenten Darstellung aber akzeptabel.

Der Untersuchung voran stellt Gellen eine kompakte Einführung in kulturelle, gesellschaftliche, soziale und politische Gegebenheiten im „Ungarn im 19. Jahrhundert“, vor allem mit Blick auf das Musikleben jener Zeit. Den Ausgangspunkt zur Untersuchung bildet eine trennscharfe begriffshistorische und -kritische Auseinandersetzung mit dem Themenfeld des „style hongrois“ – nicht ohne im Anschluss daran die zentrale Schwierigkeit entsprechender musikalischer Analysen zu identifizieren: dort, wo „man möglichst eindeutig festzustellen versucht, ob der Komponist diese musikalischen Mittel tatsächlich auch bewusst als Ungarismen einsetzte und sie als solche vom Hörer erkannt und verstanden haben wollte“. (S. 113) Gellens Vorschlag einer methodischen Lösung dieses Problems, eingedenk der Anforderung an den Wissenschaftler, über entsprechende Hörerfahrung, Stilkenntnisse und Zurückhaltung subjektiver Interpretationen zu verfügen, zielt auf die Ebene der Intention des Komponisten (anstelle derjenigen einer Rezeption) und auf die Frage, „ob und warum ein Stück ‚ungarisch‘ werden sollte.“ (S. 117)

Im folgenden Kapitel entwirft Gellen eine detaillierte Darstellung des Themenkomplexes „Brahms und Ungarn“, wobei er eine beindruckende Fülle an Dokumenten (v. a. Korrespondenzen) vorstellt und diskutiert, welche die vielschichtigen Beziehungen zu (österreichisch-)ungarischen Künstler-Kollegen (von Joseph Joachim bis Karl Goldmark und Arthur Nikisch) und deren Einflüsse auf das kompositorische Schaffen Brahms offenlegen. Der Autor widmet sich hierbei einer biografischen Darstellung, ohne gängigen biografistischen Argumentationen zu erliegen, die Leben und Werk als schicksalhafte Einheit missverstehen. In gewisser Weise kann dieses Kapitel auch als Versuch einer möglichst umfassenden Rekonstruktion eines Brahms'schen Ungarn-Reisetagebuchs verstanden werden, welchem im An-