

allem in den Anmerkungsapparaten) begegnen, wenn stehengebliebene Blockaden (etwa S. 23) ebenso Rätsel aufgeben wie drei unbedruckte Seiten (S. [252]–[254]), wenn ein Verweis auf einen im Band nicht vorhandenen Beitrag ins Leere führt (S. 78), wenn unschöne Tabellen vermeidbare Wortzerstückelungen erzeugen, wenn die Zubereitung vieler der Abbildungen jenseits jeder Professionalität erfolgte, wird man das bemerken dürfen. Und man muss bemerken, dass das lieblos hingeworfene Register eine Zumutung ist: Abgesehen davon, dass etliche der im Text genannten Namen schlicht und einfach nicht darin vorkommen, zeigt sich, was passieren kann, wenn man sich blindlings auf die Technik verlässt: „Bartholdy, Felix Mendelssohn“, „Nicolais, Friedrich“, „Paul, Jean“, die falsche Zuordnung bei Strauß/Strauss („Strauß, Johann“ gehört zu „Strauss [!], Johann (Sohn)“) und so weiter. Ein (doch wohl im vorliegenden Falle selbstverständliches) Verzeichnis der erwähnten Periodika wird mutmaßlich an der diesbezüglichen Unfähigkeit des Registerstellungsprogramms gescheitert sein. Die Autorinnen und Autoren haben Schlampereien dieser Größenordnung nicht verdient, und die Thematik auch nicht, zumal letzterer aufgrund der genannten konzeptionellen Problematik und trotz wertvoller Beiträge kaum gedient ist. Es bleibt die Frage, wie man sich dem Gegenstand künftig nähern soll – noch eine Tagung zum selben Thema? Datenbanken? Der im Vorwort eingestandene „Mut zur Lücke“ kann nicht alles entschuldigen und schon gar nicht rechtfertigen, und die „zukünftige Forschung“, auf die ebenfalls verwiesen ist, wird an viel zu vielen Stellen von vorne beginnen müssen.

(September 2014)

Axel Beer

*MARTIN SCHNEIDER: Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners. Berlin/Boston: De Gruyter 2013. 431 S., Nbsp. (Studien zur deutschen Literatur. Band 199.)*

Dass Richard Wagners Denken und Schaffen in der deutschen Romantik wurzeln, wenn nicht gar – nach Thomas Mann – den „äußersten Triumph der Romantik“ bilden, scheint zunächst keine verblüffende Erkenntnis zu sein. Aber ohne Exaltiertheit darf gesagt werden, dass erst Martin Schneiders (im besten Wortsinn) interdisziplinäre Münchner Dissertation darüber aufklärt, wie tiefgreifend und substantiell die Romantikbezüge bei Wagner wirklich sind, wie sehr die theoretischen Schriften und ebenso die Musikdramen und Opern bis ins letzte Detail von romantischem Gedankengut zehren, und dies eben nicht nur an der stoffgeschichtlichen Oberfläche, sondern auf allen Gestaltungs- und Reflexionsebenen. Schneiders Arbeit stellt eine solche Fundgrube an frappierenden Beobachtungen dar, dass es hoffnungslos wäre, hier eine Zusammenfassung versuchen zu wollen. Und auch wenn der Autor im Furor des Interpretierens, beschlagen mit einer stupenden Ortskenntnis in den Gefilden von Wagners Œuvre sowie der gesamten romantischen Literatur und Philosophie, manchmal fast einen Overkill an Deutung hervorbringt, bei dem noch jede kleinste Regieanweisung theoriegesättigt und intertextuell beladen erscheint, so folgt man seinen Argumenten doch jederzeit gespannt, ja fasziniert. In der Tat: Dass sich Wagner von Kleist und E. T. A. Hoffmann nicht nur beeinflussen ließ, sondern seine Werke ohne diese (und andere) Autoren undenkbar gewesen wären, bleibt als starker Eindruck der Lektüre zurück, selbst wenn man beispielsweise nicht unbedingt der Idee folgen mag, sogar die „triadische Konstellation aus väterlichem Herrscher, seiner jungen, unglücklichen Frau und ihrem Geliebten“

– das „ewige Dreieck“ der Oper – zwingend gerade von Hoffmanns *Doge und Dogaresse* herzuleiten (S. 213). Doch handelt es sich hier, zugegeben, um reine Beckmesserei, denn Mut zur zugespitzten Deutung ist allemal produktiver als übergroße Vorsicht. Wenn der Einwand gleichwohl benannt sei, dann deshalb, weil das Vorgehen Schneiders eine latente Gefahr birgt: die Gefahr nämlich, Wagners Bühnenwerke nicht (auch) als Resultate handfester Theaterpraxis und genuiner Opernkonventionen zu begreifen, sondern anzunehmen, dass sie sozusagen in jedem Moment philosophische Prämissen illustrieren oder – eine nicht ungefährliche Formulierung – „gemäß den Vorgaben aus *Oper und Drama*“ gestaltet seien (S. 193). Ohne den Dramatiker, Bühnenpraktiker und Komponisten Wagner gegen den Denker und Literaturkenner Wagner ausspielen zu wollen, muss man doch die Möglichkeit im Blick behalten, dass sich der eine nicht vollständig durch den anderen erklären lässt, die Werke also nicht darin aufgehen, Projektionen von Theorie, vor allem von Wagners eigener Theorie zu sein.

Solche Vorbehalte verblassen freilich vor dem schieren Reichtum des Buches hinsichtlich der dort dargelegten Erkenntnisse, entfaltet aus der zentralen These heraus, dass die Romantik das Unbewusste, die Nacht- und Traumseite des Seelenlebens, als prägenden Teil der Subjektkonstitution entdeckt und bewusst zu machen versucht habe, mit der Implikation freilich, dass dem Vorgang sein eigenes Scheitern immer schon eingeschrieben sei. „Wissende des Unbewußten“ zu werden, wie es in *Das Kunstwerk der Zukunft* heißt – diesem Ziel strebten die „Figuren [...] sowohl in romantischen Texten als auch in Wagners Musikdramen“ zu (S. 13), aber nur, um statt „Festigung [...] der Identität“ mitunter auch das genaue Gegenteil, nämlich deren „Verstörung“ zu ernten (S. 288). Anhand unzähliger Beispiele führt Schneider den Prozess der „Bewussterdung des Unbewussten“ (ebd.) als handlungstragenden As-

pekt in Wagners Bühnenwerken vor Augen, meistens mit Bezug auf die wortsprachlichen Komponenten, aber auch musikanalytisch untermauert. Ob man seine Betrachtung der vielfach in Szene gesetzten Momente des Erwachens (S. 49ff.) oder – besonders aufschlussreich – die Interpretation der erzählenden Monologe als Beispiel nimmt, die Schneider nicht formal-dramaturgisch deutet, sondern dahingehend, dass sich die Figuren durch Verbalisierung einer (wieder)erinnerten Vergangenheit ihrer eigenen Identität versichern wollten (S. 255ff.): Immer aufs Neue ist man erstaunt, wie passgenau sich alles in die Grundthese des Buches fügt und dieser Grundthese eine geradezu üppige Ausdifferenzierung beschert, so dass der hohe Anspruch, die „kulturhistorischen und anthropologischen Voraussetzungen von Wagners Reform des Musiktheaters [...] verstehen“ zu wollen, durchaus eingelöst erscheint (S. 8).

Dazu trägt in erheblichem Maße bei, dass Schneider die Konstellation von Bewusstem und Unbewusstem nicht nur auf der Handlungsebene der Opern und Musikdramen verortet, sondern auch deren mediale Verfasstheit aus derselben Perspektive analysiert: Das Zusammenspiel von Musik, Text, Bild und Szene – Letztere besonders hinsichtlich einer elaborierten Dramaturgie des Blicks (S. 156ff.) – sei demnach ebenfalls der Prämisse verpflichtet, das theatrale Kunstwerk vor dem Hintergrund romantischer Anthropologie gänzlich neu zu gestalten, die Gattung Oper in allen ihren Facetten so umzuwandeln, dass sie „die temporal bedingte Konstitution des Subjekts [...] darzustellen“ vermag (S. 269). Nichts Geringeres wird dabei behauptet, als dass sich das „Formprinzip“ von „Wagners Werk“, einschließlich Leitmotivtechnik und Auflösung der Nummernstruktur zugunsten fließender Durchkomposition, überhaupt nur mit „Platons Theorie der Anamnese, der Wiedererinnerung“, in ihrer Adaption durch die Romantik „verstehen“ ließe (S. 319f.). Auch Wagners Konzept des Mythos erklärt

Schneider aus einem „triadischen Modell“ gemäß der „Naturphilosophie“ und dem „Geschichtsverständnis der Romantik“, wonach das „ursprüngliche Goldene Zeitalter“ der „als defizitär erlebte[n] Gegenwart“ wieder zu entwachsen habe, aber nicht einfach im Sinne einer naiven Rückkehr zum Ursprung, sondern dialektisch: durch „Synthese auf [...] höhere[r] Stufe“ (S. 87, 124). Und derselbe „Dreischritt“ prägte wiederum die „formale Anlage“ der „Musikdramen“, so dass sich „eine dramaturgische Technik mit kultureller Bedeutung“ anreichere (S. 88f.).

Der hermeneutische „Beziehungsauber“, den Schneider auf der Basis seiner Kernthese entfaltet, kann hier nur vage umrissen werden. Doch es sollte klar geworden sein, dass zu dem enorm inspirierenden, in seiner Ideenvielfalt beeindruckend durchgeführten Buch ohnehin greifen muss, wer sich ernsthaft für Wagner interessiert und bereit ist, einer Interpretation zu folgen, die es unternimmt, das gesamte Œuvre dieses Künstlers als in sich stimmiges Gebilde unter den Vorzeichen „romantischer Anthropologie und Ästhetik“ auszulegen.

(Mai 2014)

Arne Stollberg

*CHRISTIAN STORCH: Der Komponist als Autor. Alfred Schnittkes Klavierkonzerte. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2011. 288 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt. Band 8.)*

Christian Storchs Dissertation *Der Komponist als Autor* stellt Schnittkes Klavierkonzerte in einen aktuellen kulturgeschichtlichen Diskurs, der auf zumeist in Kontext von Philosophie und Literaturwissenschaft diskutierte Begriffe wie Autorschaft, Autorenintention, auktorialer Diskurs und Interauktorialität fokussiert ist. Dabei steht die Frage nach der angemessenen Deutungsmöglichkeit bzw. nach den Deutungsmöglichkeiten eines musikalischen Werkes im

Lichte aktueller Perspektiven auf Autorschaft im Zentrum.

Schnittkes polystilistische Kompositionsweise, die ihrem Erfinder einerseits eine unverwechselbare Handschrift verlieh und dadurch seinen Erfolg und seine Popularität begründete, generierte andererseits auch Skepsis hinsichtlich Authentizität und Originalität ihres Urhebers. Wie sie in postmodernen Zeiten zu beurteilen ist, bildet den Hintergrund der Fragestellung, die damit über den eigentlichen Gegenstand hinaus einen fundierten und praxisnahen Beitrag zur Problematik einer qualitativen Beurteilung von Musik darstellt. Wie in der Einleitung unterstrichen wird, sind auch das Spannungsfeld „Musik und Politik“ sowie die Unterschiede zwischen westlicher und sowjetischer Ästhetik zu berücksichtigen – alles in allem kein leichtes Unterfangen. Dies gelingt dem Autor jedoch in Respekt gebietender Weise, so dass mit dem Buch auch ein lesenswerter Beitrag zur Reflexion musikwissenschaftlicher Methodik vorliegt.

Bereits der erste, analytische Teil der Studie, Basis der folgenden theoretischen Ausführungen, überzeugt durch klare Darstellung und subtile Vorgehensweise: Die Konzerte für Klavier und Orchester (1960), für Klavier, Klavier vierhändig und Kammerorchester (1964 und 1988) und für Klavier und Streicher (1979) werden vergleichend sowie im gattungs- und stilgeschichtlichen Kontext besprochen. Die Entwicklung innerhalb des Schnittkeschen Œuvres wird schlüssig und detailliert nachgezeichnet: von der Komposition im Rahmen äußerer Formvorgaben, die im frühen Konzert für Klavier und Orchester als „apriorische Bedingung einer Materialpräsentation und -entwicklung“ fungieren (S. 18), bis hin zur Apostrophierung der Ambiguität des musikalischen Materials in späteren Werken. Diese Doppeldeutigkeit avanciert vom Grundgedanken der Materialbehandlung in der *Musik für Klavier und Kammerorchester* zur „Vorbedingung der Transzendenz“ eines Materials, das