

lich handelt, grenzt sie sich gesellschaftlich aus und gerät in Opposition zur dominierenden Männerwelt, was sie mit dem Tod bezahlen muss. Somit nimmt sie die Rolle der Brünnhilde der *Götterdämmerung* teilweise vorweg, während in *Die Meistersinger* Eva, die einzig glückliche, da „unbefragt nicht redende“ Wagner-Heldin, sich in die herrschende Gesellschaftsordnung perfekt einfügt. Siegfried dagegen bleibt, solange er alleine agiert, zwar „nur die Hälfte“; erst „mit Brünnhilde wird er zum Erlöser“, doch deren Rolle bleibt die des „leidenden, sich opfernden Weibes“ (S. 139). Eine neue Gesellschaft vermag sie indes nicht zu schaffen, da sie trotz ihrer Stärke „den Männern freiwillig den Vorrang einräumt“ und sich somit „als das Idealweib des 19. Jahrhunderts“ erweist (S. 205).

Vielleicht tritt mit Erda ein neuer Typus der Frau auf den Plan: Weisheit und Intuition sind weibliche Domänen, ohne die auch Wotan ratlos bleibt – so wie später Parsifal ohne Kundry den Erlöser-Weg zurück zum Gral nicht finden wird. Trotz dieser symbiotischen Rolle wird in ihr die Frau als triebhaft-animalisch dargestellt; „dass das Geistige ein männliches Attribut“ sei, empfindet Rieger als „tödliche Falle für die Frau“, die sich in Wagners Spätwerk auf tut und mit der die „geistige und weltliche Dominanz“ für die „gesamte Männerwelt“ reklamiert wird (S. 237/251). „Dem ‚germanischen‘ Mann“ werde letztlich in politischer Übertragung der Herrschaftsanspruch zugesprochen, während „Kundry als Jüdin und Frau eine ‚doppelte‘ Negativität“ schier erdrücke (S. 265 f.).

Doch in Siegmund schuf Wagner immerhin eine Figur, die, so Eva Rieger, die Liebe über männlichen Machtanspruch stellt. Siegmund, dergestalt „feminisiert“ (S. 156), geht zwar zugrunde, lässt indes eine neue, utopische Weltordnung erahnen, „in der nicht Gewalt, sondern Liebe herrscht“. Rieger befreit Siegmund aus dem üblichen Bild des Scheiternden und entdeckt in seiner „weiblich konnotierten Seite“ das Projekt einer besseren Weltordnung.

Auch als Komponist widerspricht Wagner dem Ideologen: In den grandiosen stimmlichen Gestaltungen Isolde, Brünnhilde und Kundry schafft er Modelle der Frau, „die weit über die einer Frau im 19. Jahrhundert“ hinausgehen.

Indem Eva Rieger gerade in der Widersprüch-

lichkeit Wagners „ebenso die normative Geschlechtsauffassung seiner Zeit wie andererseits – wenn auch nur gelegentlich – den Hinweis auf die Untergrabung derselben“ (S. 267 f.) schlüssig darstellt, leistet sie einen bedeutenden Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts.

(Juni 2009)

Ulrich Drüner

*MATTHIAS NÖTHER: Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2008. X, 328 S., Nbsp., CD*

Es war Roland Barthes, der meinte, die menschliche Stimme sei ein Ort des „Unterschieds“, ein Phänomen mithin, das sich jeder Wissenschaft entziehe. Seitdem ist viel geschieden. Insbesondere vonseiten der Kultur-, Theater- und Medienwissenschaft wurde das Phänomen beleuchtet, wobei natürlich auch psychologische und physiologische Aspekte zum Tragen kamen. Von der Musikwissenschaft wurde und wird Stimme zumeist als Gegenstand der Interpretationsforschung betrachtet, seltener als einkomponierter Klangfaktor, relativ oft als Medium genderspezifischer Interessen.

Wer sich mit Melodram, Deklamation und Sprechgesang um 1900 beschäftigt, wird daher um einen über die engeren Fachgrenzen hinausreichenden Ansatz kaum herumkommen. Matthias Nöther nutzt für seine am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena entstandene Dissertation denn auch verschiedene methodische Zugriffsweisen. Ziel ist keineswegs eine Monographie über das Melodram der Jahrhundertwende, sondern eine Annäherung an die Sprech- und Sprachkultur der wilhelminischen Epoche, wie sie sich nicht nur im Melodram, sondern auch in den Bayreuther Aufführungen der Ägide Cosima Wagners und in einer privaten wie öffentlichen Leben überwölbenden Maskenhaftigkeit manifestiert.

Das erste der vier Kapitel steckt hierfür sozusagen das Terrain ab. Nöther misstraut aus guten Gründen der Kontinuität einer Gattungsgeschichte des Melodrams. Stattdessen blendet er epochenspezifische Besonderheiten und die Sprech- und Sprachkultur des Fin de Siècle wechselseitig ineinander. Der zeit- und kultur-

geschichtliche Hintergrund bleibt als Folie stets präsent und kanalisiert sich als mentalitätsgeschichtliche Voraussetzung für den Boom, den das Melodram ab 1890 erlebte. Das heißt nicht, dass die Gattungsgeschichte ignoriert würde. Nöther skizziert Kontinuitäten und Brüche der Entwicklung seit Benda, umreißt das Wesen des romantischen Konzertmelodrams und die Pole von atmosphärischer, formal eher rhapsodischer Zeichnung (etwa bei Hiller und Foltow) und absolut-musikalischer Konstruktivität (etwa bei Schumann). Entscheidend für die Melodramen der Jahrhundertwende war die Anregung durch Franz Liszt, ergänzt um eine an Wagners Orchester geschulte Klanglichkeit. Der romantische Unsagbarkeitstypus wurde dabei gleichermaßen wiederbelebt wie trivialisiert. Wonach man lechzte (und womit man bedient wurde), war nichts anderes als eine Gegenkraft zu um sich greifendem Positivismus und technizistischer Teleologie. Die ästhetische Spannweite dabei war groß. Sie reichte von schlicht auskomponierter Illustration des narrativen Verlaufs bis zum progressiven Aufriß der *Gurre-Lieder*, der bekanntlich im Abschnitt „Des Sommerwindes wilde Jagd“ das musikalische Material quasi atomisiert und zu einer strukturellen Komplexität treibt, von der Melodram-Schöpfer wie Botho Sigwart oder Max von Schillings weit entfernt sind.

Nöther thematisiert die Problematik der Wagner-Nachfolge, insbesondere die Rolle von *Oper und Drama*, jener zentralen Zürcher Kunstschrift, deren Maximen Wagner weit mehr unterließ als seine Epigonen. Nicht nur von den Melodram-Schöpfern der Zeit, sondern auch im Bayreuth Cosima Wagners wurde die Sprache geradezu fetischhaft allen anderen theatralen Parametern vorgezogen. Wagners Begriff des musikalischen Dramas war damit verkürzt und vereindeutigt. Unter den anspruchsvollen Melodramen porträtiert Nöther Humperdincks *Königskinder* (1897; die Opernfassung entstand erst 1910): Erstmals wird dort die Sprechnotenschrift eingesetzt; sie folgt oft gesanglichen Topoi, bisweilen aber auch (damit an *Oper und Drama* anknüpfend) dem Klangverlauf und Klangmaterial der gesprochenen Sprache.

Im zweiten Kapitel wird das Phänomen des pathetischen, schauspielerischen, aber musikdurchtränkten Sprechens untersucht. Hierzu

erläutert Nöther gesangstechnische Grundbegriffe wie ‚Stütze‘ oder Vokal- und Klangfarbenausgleich, stellt Intonationsverläufe bisweilen auch graphisch dar. Und er liefert eine (zu lang geratene) ideengeschichtliche Herleitung des Pathos-Begriffs. Im klangerorientierten Sprechen der Jahrhundertwende wurde das Wort mit Erhabenheit aufgeladen und damit über seine Begrifflichkeit hinausgehoben. Die onomatopoetische Extension zielte ins Überpersönliche, irrational Wirksame. Worte und Sätze sollten weniger auf Objekte oder Zusammenhänge verweisen; sie waren selbst Objekte, ihre Präsentation wuchs zum Ritual. Die quasi musikalische Ausdrucksgestaltung erfolgte dabei vor allem durch Vokaldehnung, getragenes, nicht selten zelebrales Tempo und genau proportionierte Phrasierung, kurz: durch wohlgeformte Lautgebilde. Nöther verdeutlicht diese „Prunk-Rhetorik“ sehr anschaulich durch den kontrastierenden Vergleich der alten Barden (Ludwig Wüllner, Alexander Moissi) mit Gustav Gründgens. Für Gründgens, den zentralen Vertreter der folgenden Generation, bedeutete sprachlicher Ausdruck grundsätzlich andere Mittel (extreme Dynamik, weder Entwicklung noch klangliche Rundung des Tones, Intensivierung des Konsonanten).

Nach solchen Detailanalysen schlägt das dritte Kapitel wieder den Bogen zur kulturgeschichtlichen Situation. Die Theatralik der wilhelminischen Epoche, die alle Lebensbereiche durchwirkte und die Peter Schamoni in seinem Dokumentarfilm *Majestät brauchen Sonne* (1999) medial virtuos rekonstruiert hat, wird von Nöther im Zusammenhang von wachsender Irrationalität des politischen Diskurses und ebenso wachsender Affirmation des Nationalismus betrachtet. Sprache, Gesellschaft und nationales Bewusstsein rückten eng zusammen. Dabei schließen sich Sprachfixiertheit und Sprachskepsis keineswegs aus, sondern bilden die jeweilige Kehrseite des Anderen. Vor diesem Hintergrund erscheint das pathetisch aufgeladene (physiologisch formuliert: das „vokaltraktororientierte“) Sprechen als „akustischer Fingerabdruck“ (S. 308) der mentalen Verfassung des wilhelminischen Bürgertums. Das abschließende vierte Kapitel verfolgt diesen Faden weiter. Es führt schlaglichtartig Positionen und Personen vor, die dem Sprech- bzw. Sprachgebrauch mit Misstrauen, aber auch Zutrauen be-

gegenen, wobei beides oft dialektisch ineinander verschränkt ist: Karl Kraus, die Antipoden Josef Kainz und Ernst von Possart; Cosima Wagners Bayreuther Stilkodex samt Motivationserfolgen und Opfern; Max von Schillings' *Hexenlied*, das erfolgreichste Melodram der Zeit.

Nöthers Buch handelt, und das beweist seinen Rang, die Phänomene nicht chronologisch ab, sondern kreist sie unter wechselnden Gesichtspunkten ein. Zwischenbilanzen, Rückblicke und Vorgriffe unterbrechen immer wieder den argumentativen Aufriss. So wird am Ende eingelöst, was die Einleitung als Arbeitshypothese formulierte: Einem Phänomen wie dem Melodram wird man allein mit der Analyse des Notentextes nicht gerecht. Die „Sprachverfallenheit“ des *Fin de Siècle* in allen ihren Facetten ist mehr als ein kompositionstechnisch verifizierbares Spezifikum. So weit allerdings, für die theatralen Momente des Melodrams auch theaterwissenschaftliche Methodik heranzuziehen, geht Nöther nicht. Zu fragen wäre, ob sich nicht bei Stücken und Aufnahmen, die den Sprecher als Klangregisseur erwarten und erfordern, sowie angesichts „naturalistischer Narrativität der Musik“ (S. 49) analytische Aspekte wie Ereignishaftigkeit oder die Emergenz von Bedeutung anbieten und vertiefend wirken können. Die Bedeutung des Buches, das ein weitgehend ignoriertes Feld mutig beackert, wird damit nicht geschmälert. Die beigelegte CD bietet Tondokumente von 1901 bis 1938. Zu hören sind u. a. Gertrud Ey-sold, Josef Kainz, Karl Kraus, Alexander Moissi, Ernst von Possart und Ludwig Wüllner.

(Juli 2009) Stephan Mösch

*JANA ZWETZSCHKE: „...ich bin sicher, dass ich ihn lieben lerne...“. Studien zur Bach-Rezeption in Russland. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 422 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 52.)*

Mit ihrer Dissertation legt Jana Zwetschke eine Darstellung der russischen Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert vor, deren Augenmerk den wechselnden ästhetischen und ideologischen Rezeptionsmustern gilt. Methodologisch reflektiert und gut strukturiert, führt die Studie auch einen mit der russischen Kulturgeschichte wenig vertrauten Leser in die Hintergründe der Themenstellung ein und wertet die

nicht ohne Weiteres zugänglichen russischen Quellenpublikationen und Forschungsarbeiten aus. Auch wenn dabei keine eigenen Archiv-recherchen vorgenommen wurden, überzeugt der Ertrag der Arbeit, die sich auch mit den ideologischen Konstrukten des sowjetischen Bachbilds auseinandersetzt und immer wieder auf deren historische Wurzeln hinweist.

Ein eröffnendes Kapitel zu den überraschend frühen Anfängen der Bach-Rezeption in der Publizistik des späten 18. Jahrhunderts sowie durch Schüler und Enkelschüler des Thomas-kantors, die im Zarenreich tätig waren, lässt die enge Anbindung an die deutsche Musikkultur greifbar werden. Diese Tatsache macht verständlich, weshalb Gestalt und Musik des deutschen Komponisten für den romantischen Schriftsteller-Musiker Vladimir Odoevskij und für den ersten großen nationalen Komponisten, Michail Glinka, eine so herausragende Bedeutung besaßen. Ausführlich dargestellt wird der radikale Bruch im Verhältnis zu Bach, der in den 1860er-Jahren zu beobachten ist und in Vladimir Stasovs Verhältnis zu dem deutschen Komponisten besonders deutlich wird. Weiter zeichnet die Studie die verschiedenen Kehrtwendungen nach, die Nikolaj Rimskij-Korsakovs Weg zu Bach genommen hat. Als nicht weniger individuell erweist sich das Lager der ‚konservativen‘ russischen Komponisten. Während der Kritiker German Laroš und Sergej Taneev überzeugt davon waren, die russische Musik müsse die in ihrer geschichtlichen Entwicklung fehlende Phase der Vokalpolyphonie und des Kontrapunkts nachholen und einen ‚russischen Bach‘ hervorbringen, besaß Bachs Musik für Petr Čajkovskij wenig Anziehungskraft.

Zumindest angeschnitten wird auch der Bereich der kompositorischen Bach-Rezeption, die sich gerade in der romantischen Phase kaum von der Beschäftigung mit der klassischen Vokalpolyphonie trennen lässt. Die Autorin beschränkt sich in ihren „Analytischen Betrachtungen“ auf exemplarische Klavierfugen von Lev Gurilev, Glinka, Odoevskij, Aleksandr Serov, Rimskij-Korsakov, Čajkovskij und Taneev, deren Besprechung im Verhältnis zum Gesamttext zwar einen recht kleinen Raum einnimmt, aber doch den dargelegten ästhetischen Auseinandersetzungen eine weitere Facette hinzufügt. Zugleich verdeutlicht die Auswahl, dass die Fragestellung für das Verständ-