

schichtliche Studie. Auch wenn die Arbeit in einzelnen Punkten ihre selbst gesteckten Ansprüche – Vermeidung einer „Wagner-Perspektive“ und kritische Überprüfung gerade der Verdikte Hanslicks – nicht ganz einzulösen scheint, so bildet sie durch ihr hohes sprachliches und argumentatives Niveau sowie ihre ideen- und kenntnisreichen Assoziationen eine stets fesselnde und anregende Lektüre. Ein umfangreicher Anhang enthält u. a. einen – ausdrücklich nicht als endgültige Edition verstandenen – Übertragungsversuch von Entwürfen zur Ouvertüre und ausgewählten Stellen des ersten und zweiten Akts sowie eine Zusammenstellung von Opernplänen Schumanns, die Übertragung zweier theoretischer Fragmente „Zur Operncomposition“ und eine Dokumentation zum Entstehungsprozess der gesamten Oper.

(Dezember 2003)

Thomas Synofzik

*ULRICH DRÜNER: Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. 361 S., Abb.*

„Ich bin [...], wohin mein Blick, mein Wunsch und mein Wille sich erstreckt, durch und durch Revolutionär, Zerstörer des Alten im Schaffen des Neuen!“ Mit diesem Einleitungs-zitat – ein Selbstporträt Wagners von 1851 – begründet Ulrich Drüner seine Abkehr von einem Großteil der jüngeren Wagner-Forschung, denn er verweigert sich ihren Entlastungsstrategien, durch die Trennung des Künstlers vom kulturkritischen Polemiker politische Rehabilitierung zu betreiben. In Drüners Sicht ist „Wagners Revolution“ weniger ein fortschrittliches Phänomen der Liberalen und Linken, sondern viel mehr eine Kategorie des frühen Nationalismus, auch der „Rasse“ als Ausdruck irrationaler Verwirrung. Drüners wichtige Studie vermeidet vordergründige, irgendeinem „Zeitgeist“ verpflichtete ideologische Zuordnungen. Mit dem genannten Zitat wählt Drüner einen historisch genauen und besonders problematischen Ansatzpunkt für seine Diskussion: die Zeit kurz nach der Erstveröffentlichung der Hetzschrift *Das Judentum in der Musik* von 1850. Von hier aus rollt er gezielt und doch mit großer Sensibilität die Schnittpunkte von Wagners Leben und Werk auf und meint, „ein des Antisemitismus überführtes Kunstwerk“ müs-

se sich gegebenenfalls auch der Frage „nach seiner Daseinsberechtigung im heutigen Kulturleben stellen“ (S. 1).

Drüner hat als alt gedienter Musikforscher und gleichzeitig als Bratschist eines großen Opernorchesters einen ganz eigenen Zugang zu Wagner. Dass er ihn von innen kennt, belegt er in jedem Kapitel, insbesondere, wenn er interdisziplinäre Ansätze zu Hilfe nimmt, um das Minenfeld um Wagners Fremden- und Judenhass zu räumen. Schon die Kapitel-Überschriften kreisen immer wieder um Wagners pathologisches Verhältnis zu Juden: Es wird nach Wagners möglicher jüdischer Herkunft gefragt; es wird der Einfluss von Meyerbeer, Mendelssohn und Heine auf das frühe Werk bis zu den *Meistersingern* behandelt („Nürnberger Prozess gegen Sixtus Beckmesser und die Wiederveröffentlichung des *Judenpamphlets*“). Die ersten Bayreuther Festspiele und Wagners Regenerations-Weltanschauung dürfen nicht fehlen, ebenso wenig Wagners „Letzte Karte: ‚Parsifal‘ und Christi Erlösung von der ‚Unreinheit‘ des Blutes“.

Der Autor geht über die Wagners Antisemitismus gewidmeten Standardwerke hinaus und sieht des Komponisten Leben und Werk eben nicht nur als „Kampf gegen die Juden“ (Hartmut Zelinsky, teils auch Paul Lawrence Rose und Marc Weiner), sondern eher als „Paradigma des romantischen Idealisten Wagner gegen die Moderne“. Drüner verfolgt vom *Holländer* bis zum *Parsifal*, wie „die antisemitischen Komponenten in Wagners Werken das Destruktive [...] bedingen und in Konflikt mit Konstruktivem [...] und humanistischem Gedankengut treten“ (S. 11 f.). Das Neue in Wagners Werken sieht Drüner in den beispielgebenden Helden, den „Erwählten“: Lohengrin, Siegmund, Siegfried, Stolzing, Parsifal, die für den Hegelianer Wagner erst durch dialektische Antifiguren plastisch werden; diese seien „Verworfenen“, „Undeutsche“, „Nicht-Arier“ – „sie alle verschwinden (Venus, Alberich, Klingsor), sterben (Ortrud, Mime, Hagen, Kundry) oder werden lebendig ‚begraben‘ (Beckmesser)“ (S. 15). Als dritte Gruppe sieht der Autor die durch die Moderne „Verletzten“, die ihren ursprünglichen Status als „Erwählte“ verlieren (Holländer, Tannhäuser, Wotan, Tristan und Amfortas). Ihnen gelte Wagners Mitleid; als „faustische Heroen“ sagen sie – so der Autor –

viel über die „condition humaine“ und den romantischen Idealisten Wagner aus. Damit kommt Drüner zu seiner Zukunftsperspektive für das Werk Wagners. Im Denunzieren der „Verworfenen“ wie auch als ein mit den „Verletzten Mitleidender“ sei Wagner „modern“; die „Gegenfiguren“ seien heute wichtiger als die „guten“ Helden. Daraus entwickelt Drüner eine Vision im Umgang mit Wagner und seinen Bühnenwerken: Der „Mythologie des Fremden“ entspreche eine „Mythologie des Nächsten“, der Wagner stellenweise den Wert einer „Ideologie des Mitleids“, manchmal auch einer „Philosophie der Liebe“ gebe.

Bleibt für den Autor immer wieder die Thematisierung des Problems von Intuition und Wissen, worin Wagner die Postmoderne antizipiert. Als Beispiel der vielen beeindruckenden musikalischen und ideologiekritischen Analysen sei hier auf das *Parsifal*-Kapitel verwiesen, in dem anhand der Begriffe Intuition und Wissen die Musik als Trägerin philosophischer Substanz festgemacht wird. Zum Schluss-Motto „Erlösung dem Erlöser“ und zum Ausklang des Werks meint Drüner, in den Metaphern von Motivik und Klang vollziehe sich psychologische Erlösung. Das geschehe in der Entwicklung des „Abendmahl-Motivs“, dessen Zentrum, das schmerzlich sich aufbäumende, mit Tristans „Licht-Motiv“ notengleiche „Wunder-Motiv“ gelöst, eigentlich „aufgehoben wird und fortan nicht mehr existiert“. An seiner Stelle steige nun die melodische Linie siegreich zu einer lang gehaltenen Note auf. „Das ist die neue, bildhafte Klanggeste, auf die das *Erlösung dem Erlöser* zu hören ist. Erst die Musik verrät – und nur aus dem leitmotivischen Zusammenhang des Gesamtwerkes – dass in ‚Parsifal‘ Erlösung nicht nur die des Blutes sei, sondern auch die des Geistes“ (S. 309). Geistige Erlösung aber bedeute bei Wagner, „der Intuition wieder teilhaftig zu werden“. Dies werde von Wagner stets durch harmonische Mittel dargestellt, so auch am Ende des *Parsifal*: Mit dem allerletzten gesungenen „Erlöser“ sei es im harmonischen Gleiten von Es-Moll nach Des-Dur dargestellt, nur sechs Takte später gefolgt von der dramaturgischen Entsprechung, „ein Bewusstseins-Wechsel, genauer: ein Bewusstseinsende: Erst hier sinkt Kundry, den Blick zu Parsifal gerichtet, *entseelt langsam zu Boden*.“ Drüner fragt: „Ist das die Liebe bis in

den Tod?“ Indes plädiere die Musik „gegen Völkisches und Politisches“, denn Wagner habe gemeint, hier strahle der Schrecken der Heiligkeit aus (Cosima Wagner, *Tagebücher*, 13. Januar 1882). Drüner: „Im Tod wird Kundry [...] zur Metapher des Seelischen, des Unersetzbaren“ (S. 309).

Als eine Antwort auf die provozierende Anfangsfrage des Buches, ob heute ein des Antisemitismus überführtes Werk eine Daseinsberechtigung habe, kann man Drüners „Skizzen eines neuen Wagner-Bildes“ am Ende des Buches sehen: „Wagners Kunst ist, entgegen der Bestimmung ihres Urhebers, nicht mehr Erbauung, nicht mehr Religion. Diese Kunst ist auch kein lukullisches Vergnügen [...] Wagners Kunst [liefert] Musterbeispiele vom Wesen des Menschen, vor allem vom Wesen des Abendlandes. [...] Richard Wagner – *ein lehrreicher Fall*, wie Friedrich Nietzsche sagte“ (S. 323 f.) (April 2004) Gottfried Wagner

*Richard et Cosima Wagner – Charles Nutter. Correspondance. Réunion et annotée par Peter JOST, Romain FEIST et Philippe REYNAL. Sprimont: Mardaga 2002. 170 S. (Collection „Musique-musicologie“.)*

Ging es um Freundschaft – oder Feindschaft –, verhehlte Wagner kaum je seinen Eigennutz. Der Fall Meyerbeer ist da nur der prominenteste. Und bei Charles Nutter, Wagners getreuem Übersetzer, juristischem Stellvertreter und Freund in Paris, verhält sich das nicht anders. Bezeichnend schon, dass von den Briefen, die beide zwischen 1861, also kurz vor der berüchtigten Premiere des *Tannhäuser*, und 1882, ein Jahr vor Wagners Tod, tauschten, fast ausschließlich Briefe Wagners überliefert sind, die der sorgsame Bibliothekar aufbewahrt hatte.

102 Briefen von Wagner stehen 11 von Nutter gegenüber, dazu kommen weitere 30 von Cosima, die sich ab 1869 in die Korrespondenz einmischte und sie nach 1883 bis 1890 fortführte.

Nutter, selbst (Co-)Autor von etwa 80 Werken, darunter für Jacques Offenbach und das Ballett *Coppelia* von Arthur Saint-Léon, wurde Wagner von Alphonse Royer, dem Direktor der Opéra, als Übersetzer und Überarbeiter der mangelhaften französischen Version des *Tannhäuser* empfohlen. Es folgten die Übertragung