McCorkles auf Deutsch und Englisch abgedrucktes Einleitungskapitel informiert ebenso fundiert wie komprimiert über die Geschichte der Schumann-Werkverzeichnisse, über die Rezeption und Publikation von Schumanns Kompositionen sowie die Überlieferung der Werkhandschriften. Der zumeist flüssig lesbaren deutschen Fassung des repräsentativen Einstiegstextes hätte eine kritische Endredaktion gut getan: Etliche irritierende Formulierungen und Tempus-Sprünge erwiesen sich beim punktuellen Vergleich mit dem Originaltext zumeist als Übersetzungsimporte (z. B. S. 26*/64*: „die großen Spätwerke“ für „the masterpieces of his mature years“ sowie „durch Europa und England“ für „all over central Europe and England“; S. 24*/62*: nach „das angebliche Fehlen spontaner Expressivität“ fehlt ein Äquivalent für „in his new style“).

Weit problematischer erscheint eine bibliographische Grundsatzentscheidung des *Schumann-Werkverzeichnisses*: In den Incipits fehlen die vom Komponisten vielen seiner Werke beigegebenen Metronomzahlen, während alle anderen maßgeblichen kompositorischen Parameter bis hin zu Klavier-Pedalzeichen erfasst sind. (Das *Brahms-Werkverzeichnis* hatte die wenigen autorisierten Metronomangaben dagegen in die Incipits aufgenommen.) Der Verzicht ist umso gravierender, als sich in Forschung und Aufführungspraxis die Erkenntnis durchzusetzen beginnt, dass die Metronomzahlen keinesfalls, wie früher behauptet, als irrelevant abzutun sind. (Gerd Nauhaus hat schon 1978 nachgewiesen, dass die Legende von Schumanns angeblich fehlerhaftem Metronom auf Clara Schumann zurückgeht, von ihr aber 1864 in den *Signalen für die musikalische Welt* quasi widerrufen wurde.) Wie Schumanns Bezeichnungspraxis zeigt, waren Metronomzahlen für ihn ein wesentliches Teilmoment im Hinblick auf die klangliche Präsenz seiner Werke. Gerade die komprimierte Form gesammelter Satzincipits hätte für Künstler und Forscher auch zumindest ansatzweise die auffallenden Veränderungen in Schumanns Tempovorstellungen zwischen den 1830er- und frühen 1850er-Jahren dokumentieren können; sie sind am Verhältnis zwischen Notation, verbalen Tempobezeichnungen und Metronomangaben gut ablesbar. Angesichts aller sonstigen Vorzüge des Kataloges ist dieses Defizit bedauerlich.

Ungeachtet dessen stellt das Werkverzeichnis einen Forschungsbeitrag dar, der der Schumann-Forschung neue bibliographische Standards vorgibt und wichtige Impulse und Hilfen für die künftige Auseinandersetzung mit Schumanns kompositorischem Schaffen bereithält. Dass ein solches Projekt in Zeiten eines gewissen Kultur- und Wissenschaftspessimismus realisierbar war, macht Mut. (August 2004) Michael Struck

Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000. Hrsg. v. Ulrich KONRAD und Egon VOSS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 183 S., Notenbeisp.

Richard Wagner ist zumindest in einer Hinsicht einzigartig, unvergleichbar: dass er nach wie vor – als einziger Komponist der Musikgeschichte – in einem Maße metamusikalische Interessen auf sich zieht, dass man häufig den Eindruck gewinnen könnte, einen Literaten vor sich zu haben, der nebenbei auch noch Töne produziert hat, die aber kaum etwas mit dem Wesen seines Werks zu tun haben. Das hängt ganz gewiss mit dem eigenen Anspruch seiner Künstlerpersönlichkeit zusammen. Der fragwürdigen und von der Nachwelt – zumal von Nietzsche – für und gegen ihn ausgespielten Selbststilisierung zu einem erst spät über die Dichtung zur Musik gelangten Komponisten, dem die Musik (entsprechend der These von *Oper und Drama*) vornehmlich Zweck zum Mittel des dramatischen Ausdrucks ist, der als ‚bloßer‘ Musiker nichts zu bedeuten hätte, sondern seinen Rang aus der Vereinigung von Dichtung und Musik gewinne und Ähnliches mehr. In der Tat hat Wagner seine musikalischen Dramen mit einer im weitesten Sinn literarischen Semantik aufgeladen, wenn nicht überladen, die den rein musikalisch zu vermittelnden Bedeutungsgehalt entschieden transzendiert. Zudem hat er durch seine schriftstellerische Einmischung in nahezu alle Kulturbereiche gewissermaßen – auf genialdilettantische Weise – die Rolle des Universalisten Goethe im 19. Jahrhundert zu übernehmen versucht, gegenüber der modernen ‚Ausdifferenzierung‘ jener Bereiche ihre Integration eingeklagt.

Wenn Carl Dahlhaus behauptet, dass die Wirkung von Wagners CŒuvre primär musika-

lisch gewesen und nur sekundär andere Wege gegangen sei, so trifft das leider zumindest bis zum Beginn des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit der erklingenden Musik nicht zu. Wagner war aufgrund seiner publizistischen Selbst- und Fremddarstellung im 19. Jahrhundert ein beherrschendes Thema auch und gerade bei denen, die von seiner Musik keine konkrete Vorstellung hatten. „Daß sich niemand um Wagner scheren würde, gäbe es nicht seine Musik“, wie Egon Voss feststellt, ist zumindest für die Verhältnisse bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts eine Übertreibung. Und wenn die Dichtungen seiner Musikdramen unverändert geblieben wären, stünden sie vielleicht als rätselhafte gewaltige Ruinen in unserer Bildungslandschaft, deren letzter Sinn und Formzusammenhang wie die Menhire in der Bretagne oder das Heidelberger Schloss spontan nicht erkennbar wären, die aber gerade deshalb um so größere Faszination auslösten. Auch seine Schriften blieben in jedem Fall ein bedeutendes Dokument der Ästhetik des 19. Jahrhunderts.

Kein Komponist hat so überragende literarische Würdigungen gefunden wie Wagner, wenn wir nur an Nietzsches Essays und Aphorismen oder Thomas Manns große Aufsätze und Reden denken. Sie regen begreiflicherweise bis heute zur Nacheiferung an, und ihnen ist von rein musikologischer Seite kaum etwas ranggleich an die Seite zu setzen. Das hat seine unleugbaren Licht- wie Schattenseiten. Und diesen Schattenseiten suchte das nun von Ulrich Konrad und Egon Voss dokumentierte Würzburger Symposium über den „Komponisten“ Richard Wagner im Jahre 2000 zu begegnen. Die Schieflage der Musikwissenschaft in Sachen Wagner drückt sich schon im Titel des Bandes aus: in den verräterischen Gänsefüßchen, in die das Wort „Komponist“ gesetzt wird. Gewiss: Wagner hat das Wort nicht gemocht, aber die Gänsefüßchen bezeichnen wohl nicht nur das, sondern die Tatsache, dass es paradoxerweise fast etwas Außenseiterisches hat, über Wagner im Hinblick auf seine eigentliche Profession zu reden, welche nun einmal die des Komponisten war. Im Blick auf die Masse des Wagner-Schrifttums müsse man feststellen, so Ulrich Konrad in seinem Vorwort, „daß die Musikwissenschaft mit ihren Beiträgen eher auf nachgeordneten Rängen erscheint“.

An wem aber liegt das? Schwerlich an etwas anderem als an der Musikwissenschaft selbst! Niemand verwehrt ihr, sich über Wagner umfassend zu äußern – wie das in diesem Sammelband ja auch geschieht. Sie hat jedoch von diesem Äußerungsrecht in den letzten Jahrzehnten allzu sparsam Gebrauch gemacht. Dass, wie Egon Voss schreibt, „auf Wagner-Tagungen die Musikwissenschaftler nahezu regelmäßig in der Minderheit sind“, liegt nicht daran, dass da irgendeine Meinungs-Mafia sie nicht zum Zuge kommen lässt, sondern dass sie selbst sich nicht entschieden genug zum Zuge kommen lassen. Bis vor gar nicht langer Zeit gehörte es geradezu zum guten Ton der deutschen Musikwissenschaft, Wagner aus der wissenschaftlichen Betrachtung auszuschließen; für ganze Institute war er tabu. Die Münchener Musikwissenschaft war dafür bis vor kurzem ein Musterbeispiel. Als die historisch-kritische Wagner-Ausgabe geplant wurde, lehnte es der Münchner Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades seinerzeit ab, sie in die Verantwortung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu stellen, da Wagner kein Gegenstand für die Wissenschaft sei. Deshalb erscheint die Ausgabe groteskerweise bis heute „in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste“, obwohl diese Akademie (deren Präsident der Rezensent ist) für sie nicht das Geringste tun kann.

Heute würden manche Musikwissenschaftler den nicht-musikologischen Wagner-Forschern gern abmahnend zurufen: „Unbefugten ist der Eintritt verboten!“ Man male sich aber einmal aus, wie es um das Wagner-Bild stünde, wenn sich nur Musikwissenschaftler über ihn geäußert hätten. Von Alfred Lorenz' vierbändigem *Geheimnis der Form bei Wagner* wollen sie heute nicht mehr viel wissen, was aber kam danach von musikologischer Seite – sieht man einmal vom epochalen Unternehmen der kritischen Ausgabe und dem *Wagner-Werk-Verzeichnis* ab: viele interessante und akribische Detailstudien, scharfsinnige Werkmonographien, einige fesselnde Aufsatzsammlungen und schmale handbuchartige Gesamtdarstellungen – eine davon stammt immerhin von Carl Dahlhaus –, aber der überragende Rang Wagners in seiner und für unsere Zeit, das einzigartige Profil seiner Künstlerpersönlichkeit würde, verließ man sich auf die musikwissen-

schaftliche Fachliteratur, wie ein zu nahe betrachtetes Rasterbild in lauter Einzelpunkte zerfallen – „fehlt leider nur das geistige Band“. Das große moderne, seines Gegenstandes würdige Gesamtporträt von Wagners Œuvre aus musikwissenschaftlicher Sicht ist noch nicht geschrieben, und so befindet sich die Musikwissenschaft in dem beklagenswerten Zustand, dass sie in Sachen Wagner gegenüber anderen, ‚unbefugten‘ Disziplinen wie der Germanistik ins Hintertreffen geraten ist.

Nun aber formiert sich endlich der Widerstand der Musikwissenschaftler gegen die Dominanz des kultur- und literaturwissenschaftlichen Wagner-Diskurses mit beachtlichen, sehr speziellen Studien, die zumal die beliebten, vielfach vom ‚Meister‘ selbst stammenden Grundformeln der musikalischen Wagner-Exegese auf den Prüfstand stellen: die „Kunst des Übergangs“, die Ulrich Siegele als „dialektische Einheit“ von Gliederung des Formablaufs und kontinuierlicher Überspielung desselben durch variable Zäsuren bestimmt – die in *Oper und Drama* theoretisch entworfene „dichterisch-musikalische Periode“, die Werner Breig zufolge im dichterisch-musikalischen Verfahren der *Ring*-Tetralogie unterlaufen, praktisch zurückgenommen wird – das „Leitmotiv“, das, wie Egon Voss demonstriert, keine Idee Wagners ist, ja in den Wagner-Analysen bis in die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts kaum auftaucht, sondern ein von ihm höchst kritisch aufgenommener Begriff bleibt, ein Begriff, welchen Gilbert Stöck als „Kennfigur“ zu präzisieren strebt und auch auf die italienische Oper des 19. Jahrhunderts anwendet – schließlich die „unendliche Melodie“, die nach Manfred Hermann Schmid den traditionellen Kadenzbau durch eine ‚entgrenzende‘ musikalische Syntax ersetzt. Neue Untersuchungen suchen dem „Geheimnis der Form bei Wagner“ jenseits von Alfred Lorenz auf die Spur zu kommen: Christian Thorau in seinem Nachweis eines pluralistischen Rekurses auf historische Formschemata bei Wagner, Klaus Döge in seiner Untersuchung über das „thematische Formgewebe“ im *Lohengrin*, Eckhard Roch in der Analyse der asymmetrischen Periodenstruktur im *Tristan*, Peter Giesel durch die Exegese des „Tristan-Akkords“ aus der Perspektive der „Clausellehre“, Michael Zywiets und Martin Hoffmann in ihren Untersuchungen zu

Kontrapunkt und Choral in den *Meistersingern*, Birger Petersen-Mikkelsen, indem er, unverrückbar auf den Schultern von Adorno sitzend, die Harmonik des *Parsifal* durchmisst. Ulrich Bartels plädiert für eine „werkgenetische“ Wagner-Forschung durch Berücksichtigung der Skizzen und Entwürfe in der Werkanalyse. Und damit es nicht gar zu exklusiv musikwissenschaftlich zugeht, darf Eva Rieger ihr feministisches Scherflein zu Wagners „Weiblichkeitskonstruktionen am Beispiel von Brünnhilde“ beitragen.

„Versagt die Musikwissenschaft vor der Musik Richard Wagners?“ fragt Egon Voss in seinem Grundsatzreferat. Es ist eine durchaus selbstkritische Frage angesichts des Booms der nicht-musikologischen Wagner-Literatur. Voss plädiert nachdrücklich für eine Wagner-Exegese, welche die spezifische Rolle der Musik durch eine Analysemethode und Beschreibungssprache evident macht, die auch außerhalb des ‚Fachs‘ rezipierbar sind und die verdeutlichen, dass eine Interpretation des Wagner’schen Werks ohne eingehende Betrachtung der Musik heiße, „die Rechnung ohne den Wirt“ zu machen. An konkreten Beispielen weist er nach, wie oft die Musik bei Wagner mehr weiß als der Text – was allerdings schon Thomas Mann demonstriert hat –, dass sie differenzierter, vielschichtiger und vor allem kunstvoller als jener Text ‚redet‘, ja seine Aussagen nicht selten durch eine andere Semantik überlagert oder unterminiert. Literarischer und musikalischer Diskurs scheinen in Wagners Musikdramen immer wieder in einem nicht ineinander auflösbaren Konkurrenz- oder Mehrdeutigkeitsverhältnis zu stehen. Die Text-Musik-Relation ist bei Wagner schwerlich eindimensional erfassbar. Gibt es in seinen Werken nicht texunterstützende Musik wie musikunterstützenden Text, textkontra-rierende Musik und mit der Musik kontrastierenden Text, Passagen, die rein literarisch interpretierbar, solche die rein musikalisch zu analysieren sind und solche, wo Musik und Text sich so durchdringen, wechselseitig erhellen und ergänzen, dass sie nur ‚interdisziplinär‘ erfassbar sind? Diese Multifunktionalität der Musik bei Wagner ist in der Forschung bisher noch nie angemessen in Rechnung gestellt worden.

Auch Voss wehrt sich dagegen, Wagner ‚rein

musikalisch' zu betrachten. Damit verfehle man ihn, den „Künstler der bewußten Grenzüberschreitungen“, ebenso verhängnisvoll wie durch die Eliminierung der Musik in der Werkinterpretation. Da liegt der Hund begraben! Der ideale – ja der einzig angemessene – Wagner-Forscher wäre derjenige, der die gleiche Kompetenz auf musik-, literatur- und theaterwissenschaftlichem Gebiet und eine umfassend gebildete Synthesekraft besäße. Er allein könnte das musikwissenschaftliche Opus summum über Wagner schreiben, auf das alle warten. Ulrich Bartels betont in seinem Beitrag mit Recht, dass es der derzeitigen analytischen Forschung wenig hilft, wenn man die Unbrauchbarkeit von Alfred Lorenz' Studien zur Form bei Richard Wagner demonstriert, „sofern nicht sinnstiftende Positiv-Kriterien beigebracht werden, sofern nicht bessere Analyse-Methoden die schlechteren oder verfehlten der Vergangenheit ersetzen“. Zweifellos weist der vorliegende Band in diese Richtung, aber seine Studien sind vielfach noch zu mikroanalytisch und hermetisch, als dass sie eine tragfähige Brücke bildeten, auf der Musikologen, Philologen und Kulturwissenschaftler aller Regenbogenfarben gemeinsam Walhall entgegenwandeln könnten, ohne ihrem Ende zuzueilen.
(September 2004) Dieter Borchmeyer

Facta Musicologica. Musikgeschichten zwischen Vision und Wahrheit. Festschrift für Wolfgang Ruf zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Gilbert STÖCK, Katrin STÖCK und Golo FÖLLMER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. 307 S., Abb., Notenbeisp.

Der Titel lässt bereits erahnen, dass es sich um eine ungewöhnliche Festschrift handelt. Denn Wissenschaft ist doch stets der Wahrheit verpflichtet, kann sich also eigentlich nicht in einem Spannungsfeld zwischen Vision und Wahrheit befinden. Die ersten Seiten bestätigen die Vermutung: Ein Porträtfoto zeigt den Jubilar bestens gelaunt mit einem Grappa-Gläschen in der Hand; ein Hinweis darauf, dass die folgenden Abhandlungen nicht ‚bierernst‘ zu nehmen sind? Das Inhaltsverzeichnis beseitigt letzte Zweifel über die Ausnahmestellung der Festschrift, denn die beitragenden Autoren mit klangvollen Namen wie Friedrich Ludwig Otto Dur, Gambrino Gambrinus, Étienne Ger-

me, Perletta Guiramenta oder Yvonne Kuares sind selbst dem fachwissenschaftlichen Leserkreis völlig unbekannt; oder doch nicht? Dank sagungen der Herausgeber unter anderem an Rudolf Flotzinger, Heiner Gembris, Hartmut Krones, Klaus Mehner und Gretel Schwörer-Kohl lüften zumindest einen Teil des Geheimnisses.

Die Titel der Beiträge lassen spannende, innovative Forschungsberichte vermuten und in der Tat liest sich die Festschrift an vielen Stellen wie ein Krimi; Umberto Eco könnte mit seinen Romanen als Vorbild gedient haben, denn dem Untertitel entsprechend bewegen sich alle Beiträge im Bereich zwischen Fakten und Spekulationen, quellenbasierten Aussagen und frei erfundenen, sozusagen quellengenerierenden Konstruktionen. Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen: J. Stockhausen und L. Heuer setzen sich mit der auffallend hohen Zahl von Musikwissenschaftlern mit dem Vornamen Wolfgang auseinander, die sich W. A. Mozarts Schaffen widmeten („Nomen est omen: Eine bibliometrische Untersuchung zur Mozartforschung“). A. Lubinstein und X. Pärt Ise entdecken den Flohwalzer als Musikstück, das den Erwerb musikalischer Fähigkeiten begünstigt („Early Exposure to Piano Music as a Catalyst for Musical Ability“). A. M. Salomon findet einen Brief, der die schicksalhafte Begegnung und berufliche Zusammenarbeit Domenico Scarlatti und Georg Friedrich Händels als Imbissbetreiber im Jahre 1708 dokumentiert („Das dunkle Jahr. Neue Quellen und Forschungen zu Händels Italienreise“). G. Gambrinus schließlich studiert die Wirkung von Musik auf eine spezielle Tierspezies, den „Ursus latex multicoloratus“. In allen Beiträgen der Festschrift ist die Kreativität der Autoren in der (Er-)Findung bislang unbekannter Dokumente, experimenteller Daten und in der Konstruktion ungeahnter Zusammenhänge zu spüren. So ist die Lektüre von der ersten bis zur letzten Seite unterhaltsam im besten Sinne.

Alles nur ein großer Spaß? Es steckt – einer als Motto der Festschrift vorangestellten Äußerung Stefan Heyms entsprechend – doch ein tieferer Sinn hinter den Beiträgen. Zum einen stellt sich beim Lesen unwillkürlich die Frage „Was wäre, wenn...?“: wenn die zitierten neuen Quellen tatsächlich aufgetaucht wären oder Versuchsergebnisse tatsächlich solche uner-