

Die Veränderungen, die Ueber beschreibt, betreffen die pianistische wie die kompositionstechnische Faktur. Beide werden bei der Überarbeitung der Frühfassungen ökonomischer und flexibler. In der Version von 1837 stellen die Etüden „eine Wegmarke nicht nur in Liszts Entwicklung, sondern in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts dar“ (S. 355). Im Übergang von der zweiten zur dritten Fassung kommt es zu Kürzungen, die vor allem exzessive Sequenzpartien betreffen (Etüden 3, 7, 8, 10, 11).

Den vergleichenden Analysen, die sich über 250 Seiten erstrecken, ist dankenswerterweise ein Abschnitt vorangestellt, in dem die wichtigsten Merkmale und Voraussetzungen der drei Fassungen jeweils zusammengefasst werden.

Als problematisch erweist sich in den Analysen ein Form-Begriff, der einseitig das architektonische Moment akzentuiert und insofern Liszts musikalisches Denken, das durch Transformationen und Varianten geprägt ist, partiell verfehlt. In der Analyse der dritten Fassung der *c-Moll-Etüde* etwa („Wilde Jagd“) unterscheidet Ueber einen „Hauptsatz“ (T. 1), einen „Zwischensatz“ (T. 59) und einen „Seitensatz“ (T. 85). Doch der so genannte „Zwischensatz“ führt in der Exposition die Paralleltonart ein und markiert im Schlussteil die Wiederherstellung der nach Dur gewendeten Haupttonart. Der so genannte „Seitensatz“ ist Ausgangspunkt einer langen Reihe von Varianten, gipfelnd in einer *appassionato*-Version (T. 116), sowie Träger der Schlussapothese. Der so genannte „Hauptsatz“ hingegen erscheint als thematische Gestalt nach seinem ersten Auftritt überhaupt nicht mehr. Offenbar handelt es sich um thematische Varianten, deren Verbundenheit in einem gemeinsamen Kern ebenso wichtig ist für die individuelle Formgestaltung wie die Differenz der Charaktere.

Ein dynamisches Formverständnis, die Berücksichtigung von Thementransformation und Variantenbildung, ist Voraussetzung auch, um die programmatischen Hinweise entfalten zu können, die durch die Überschriften in der dritten Fassung von 1851 gegeben werden. Ein solcher Versuch wird in vorliegender Arbeit leider nur im Ansatz unternommen (vgl. S. 100–105), obwohl es Anregungen dazu in der Liszt-Literatur gibt (vgl. z. B. die *Mazepa*-Deutung

von Vladimir Jankélévitch in *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité*, Paris 1979).

Die Vorzüge der Arbeit liegen in der akribischen Beschreibung und Deutung auch unscheinbarer Details, in der Sorgfalt, mit der die Quellen, Autographen und Skizzenmaterial inklusive, bearbeitet werden (*Etüden d-Moll, Des-Dur*). Zahlreiche Notenbeispiele und Abbildungen erleichtern den Nachvollzug der Analysen. (Juli 2005) Thomas Kabisch

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe. Band 13: Briefe des Jahres 1861*. Hrsg. von Martin DÜRNER und Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 718 S., Abb.

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe. Band 14: Briefe des Jahres 1862*. Hrsg. von Andreas MIELKE. Redaktionelle Mitarbeit: Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2002. 758 S., Abb.

Die ab Band 10 nach neuem editorischem Konzept weitergeführte Ausgabe der Briefe Richard Wagners hat nun die ruhelosen frühen 1860er-Jahre erreicht. Die Abfolge der Wohnsitze Wagners für den hier zu besprechenden Zeitraum 1861–1862, Paris – Wien – Paris – Biebrich bei Wiesbaden – Wien deutet bereits das beherrschende biographische Thema dieser Jahre an: Das wiederholte Scheitern einer erhofften ständigen Niederlassung auf der Grundlage sicherer Einkünfte durch erfolgreiche Aufführungen. Wer eine Fortsetzung der „Künstlerbriefe“ an Mathilde Wesendonck aus dem Jahr 1860 mit zentralen Aussagen zum Selbstverständnis als Dichter und Komponist erwartet, wird eher enttäuscht sein – das Geschäftsmäßige und das Alltägliche mit den nie ganz versiegenden Geldsorgen überwiegen bei weitem. Mit dem berühmten Skandal der drei Pariser Aufführungen des *Tannhäuser* waren die mit der französischen Hauptstadt verbundenen Pläne zunächst Makulatur. Neue Projekte wie insbesondere die Aufführung des *Fliegenden Holländers*, dessen französische Übersetzung der Komponist mit dem bewährten Archivar der Pariser Oper, Charles Nuitter, im Juli 1861 auf den Weg brachte, blieben vage und ließen sich letztlich nicht realisieren. Das bis zum Jahre 1857 zurückreichende Bemühen, *Tristan und Isolde* zur ersten Aufführung zu bringen, erfuhr ebenfalls mehrere herbe Rückschläge.

Nacheinander scheiterten solche Versuche in Karlsruhe und in Wien, Ende 1862 wurden sogar wieder Dresden und Weimar in Erwägung gezogen. Auch die Versuche, die privaten Beziehungen zu ordnen, misslangen. Nachdem Wagner im Juli 1861 seinen Hausstand aufgelöst hatte, bedeutete dies die zunächst vorläufige Trennung von seiner Frau Minna, die sich nach längeren Kuraufenthalten im November 1861 in Dresden niederließ. Ein allerletzter Versuch des Zusammenlebens im Februar 1862 in Biebrich missglückte schon nach zehn Tagen so gründlich, dass sich der endgültige Bruch als irreversibel erwies. Wagners Sehnsucht nach „häuslicher Regelmässigkeit“ (Brief an Peter Cornelius vom 4. März 1862) richtete sich nun auf erheblich jüngere Damen wie Seraphine Mauro, Mathilde Maier oder Friederike Meyer, deren Bekanntschaft er 1861/62 machte – letztlich vergeblich, da er eine Scheidung von Minna ablehnte, um seine Ehe nach außen aufrecht zu erhalten, und die zukünftige Rolle dieser „Freundinnen“ zwischen ‚Haushälterin‘ und ‚Lebensgefährtin‘ nicht überzeugend zu klären vermochte. Bei allen Frustrationen erlebte der Komponist in dieser Zeit jedoch auch Momente großer Teilnahme und Begeisterung wie etwa die Reaktion Charles Baudelaires auf das Fiasko des Pariser *Tannhäuser* in dessen berühmtem Essay *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, einem der Grundtexte des später aufblühenden „wagnérisme“, oder auch die Ovationen des Publikums, als er selbst zum ersten Mal in Wien seinen *Lohengrin* erleben (15. Mai 1861) bzw. in Frankfurt dirigieren (12. September 1862) konnte, und nicht zuletzt auch die positiven Reaktionen auf sein um die Jahreswende 1861/62 entstandenes Textbuch zu seinem neuen Bühnenwerk *Die Meistersinger von Nürnberg*. Mit Genugtuung registrierte Wagner schließlich seine vollständige Amnestierung unter Einschluss Sachsens, die er zur ersten Vorführung des *Meistersinger-Vorspiels* am 1. November 1862 in Leipzig nutzte.

Die beiden Briefbände überliefern nicht weniger als 663, durch mehrere Register leicht erschließbare Briefe und Telegramme Wagners (davon in Band 13 gleichsam als Abschluss des Pariser Abenteuers 31 undatierte aus dem Zeitraum September 1859 – Juli 1861), wovon ein Großteil (81) an seine Frau gerichtet ist. Was im unmittelbaren Kontakt unmöglich gewor-

den war, das gelang nun wieder aus der Ferne: Minna, die ihn im Vergleich zu anderen Briefpartnern am längsten kannte, blieb die engste Vertraute für seine Sorgen und Zukunftspläne. Erst mit weitem Abstand folgen die Briefkonvolute an Hans von Bülow (27), an Mathilde Wesendonck (22) und an seinen Verleger Franz Schott (24) oder diejenigen an neue Bekannte des Jahres 1862, Mathilde Maier (32) oder Wendelin Weißheimer (26). Dem neuen Konzept der Briefausgabe entspricht nicht nur die grundsätzlich unveränderte Wiedergabe der Briefe nach dem Original bzw. der Abdruckvorlage (französische Briefe im Original wie in hervorragender deutscher Übersetzung), sondern auch die Trennung der Texte von den Erläuterungen. Als besonders nützlich erweist sich die Einführung eines Themenkommentars, der die Einzelbrief-Kommentare beträchtlich entlastet. Diese nach systematischen Gesichtspunkten (Orte, Werkaspekte, Beziehungen zu einzelnen Personen etc.) gegliederten Themenkommentare stellen einen erheblichen Fortschritt gegenüber den allzu kursorischen Einleitungen der früheren Briefbände 1–9 dar, auch wenn mancher Leser die anschaulichen Zeittafeln vermissen mag. Exemplarisch seien die Abschnitte „Richard Wagner und Eduard Hanslick“ in Band 13 sowie „Wagner als Dirigent seiner Werke“ in Band 14 erwähnt, die bei aller Kürze kompetent und umfassend informieren. Auch die Kommentare zu den einzelnen Briefen lassen in der Regel keinen Wunsch offen, und wie viel Rechercheaufwand für Personenidentifizierungen und die Ermittlung von konkreten Sachverhalten betrieben wurde, wird jeder nachvollziehen können, der Wagners anspielungsreichen Briefstil kennt. Allein die Fülle von Briefausschnitten (Gegenbriefe wie auch Drittbrieftexte), die in den Kommentaren zur näheren Erläuterung zitiert werden, ist beeindruckend. Dabei wahren die Herausgeber eine wohlthuend neutrale Position, rücken Wagners vielfach beschönigende oder gar bewusst falsche Darstellung zurecht oder weisen Widersprüche zu anderen Äußerungen nach. Brieftexte wie Kommentare werden insgesamt auf nachgerade vorbildliche Art und Weise vorgelegt.

Im Gegensatz zu der Grundlage dieser Briefedition, dem *Wagner-Briefe-Verzeichnis* (WBV) von 1998, das in zahlreichen Details (Präzisierungen von Empfängern und Daten, Zusam-

menführung von verschiedenen Nummern) in den hier vorliegenden Bänden korrigiert werden konnte, sind auch erschlossene Briefe, also aus anderen Mitteilungen abgeleitete, aber bislang nicht nachweisbare Schreiben, berücksichtigt. Dass im Gegenzug gelegentlich bislang noch völlig unbekannte Briefe auftauchen, manchmal gar nur kurze Zeit nach Erscheinen des entsprechenden Briefbandes, ist eine für die Herausgeber unangenehme, aber bei einem Vielschreiber wie Wagner kaum zu vermeidende Erfahrung. Erwähnt sei für den hier zur Diskussion stehenden Zeitraum der fehlende, weil erst seit kurzem bekannt gewordene Brief an Paul Graf von Hatzfeld vom 1. September 1861 (jetzt in der Handschriftensammlung der Bayerischen Staatsbibliothek).

(Juni 2005)

Peter Jost

UDO BERMBACH: „Blühendes Leid“. *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003. VII, 363 S.

Als Interpret der politischen Dimensionen des Musiktheaters und speziell der Werke Richard Wagners hat der Hamburger Politologe Udo Bermbach bereits einige Standardwerke vorgelegt, die mit dem nun vorliegenden Essayband um eine werkorientierte Perspektive ergänzt werden. Diese Darstellung ermöglicht es in überzeugender Weise, Leben, Selbstreflexion und Werke in einen engen systematischen Zusammenhang zu bringen, und legitimiert sich zugleich durch die Unauflöslichkeit eben dieses biographischen, theoretischen und schöpferischen Kontextes. Der Aufbau des Buches ist klar und leserfreundlich: Jedem der Werke seit *Rienzi* ist in chronologischer Reihung ein eigenes Kapitel gewidmet (nur die Frühwerke sind in einem gemeinsamen Kapitel zusammengefasst), und eine neuerliche, gewiss nicht abschließende Antwort auf die Frage nach Wagners Antisemitismus beschließt den Band. Die einzelnen Essays gehen auf frühere Texte zurück, die an unterschiedlichen, nicht näher präzisierten Orten erschienen sind. Die entscheidenden Ideen des Buches sind daher auch, um es vorwegzunehmen, nicht wirklich neu, werden jedoch in der werkzentrierten Darstellung teilweise etwas pointierter zugespitzt, als dies bereits in älteren Schriften Bermbachs der

Fall ist. Zugleich gelingt es dem Autor, auch die politischen Implikationen der Frühwerke – etwa die Aristokratiekritik in den *Feen* oder die Kirchenkritik im *Rienzi* – für seine These fruchtbar zu machen, dass es keinen zweiten Komponisten gibt, „dessen für das Musiktheater geschriebene Werke so explizit gesellschafts- und politiktheoretisch aufgeladen sind und die zugleich den Anspruch erheben, nicht nur Bühnenwerke zu sein, sondern aufgrund ihrer gesellschafts- und politiktheoretischen Implikationen auch in eine als schlecht verstandene Wirklichkeit eingreifen zu wollen“ (S. 28). Der innere Zusammenhang des Werkes erweist sich gerade in politischer Hinsicht insofern als zwingend, als alle Musikdramen mit Ausnahme von *Tristan und Isolde* während der Dresdner Jahre konzipiert worden sind und sich biographisch und chronologisch unschwer auf den „Revolutionär“ Wagner beziehen lassen, auch wenn sie z. T. erst Jahrzehnte später zum Abschluss gelangten, zu einer Zeit, als sich Wagners Weltbild – u. a. unter dem Einfluss des Schopenhauer'schen Pessimismus – bereits erheblich gewandelt hatte. Gleichwohl erfordert Bermbachs These gerade bei jenen Werken, die sich einer eindeutigen politischen Lesart zunächst verweigern (insbesondere *Lohengrin*, *Tristan und Isolde* sowie *Parsifal*), den Ausweg ins Hypothetische und mithin in methodische Grenzbereiche, die der Autor ansonsten souverän umschiffet. Die Auffassung etwa, Lohengrin sei ein „Künstler und potentieller Organisator einer ästhetischen Weltordnung“, ein „republikanischer Fürst“ und zugleich eine „auratische Führergestalt“, ist im Drama selbst nur schwach fundiert, und auch *Tristans* und *Isoldes* „Nacht der Liebe“ muss man nicht unbedingt als politische Botschaft verstehen, als „transzendente Vision, in der das ineinander Verschmelzen zweier Menschen die – fast kommunistische – Idee einer Egalisierung aller Unterschiede vorwegnimmt“ (S. 157). Der Hinweis auf Habermas' Gedanken der „herrschaftsfreien Kommunikation und darauf aufgebauter demokratischer Organisationsstrukturen“ (S. 160) erscheint gerade im Falle des zweiten *Tristan*-Aktes ebenso wenig zwingend wie die generelle These von der „Ästhetisierung der Revolution“ im *Parsifal* (S. 281–311), die aber für Bermbachs Gesamtbild notwendig ist, um Wagners Spätwerk auf die Zürcher Kunst-