

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*-Akte 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-

schriften und die ihnen vorausgehenden politischen Schriften zurückbeziehen zu können. Dass der in der Anlage des Buches auferlegte Systemzwang dennoch nicht zu einer Nivellierung der Widersprüche führt, die sich zwischen den unterschiedlichen politischen Lesarten der Musikdramen auftun, macht nicht nur die Lektüre dieses überaus gedankenreichen, mit mehr als tausend Fußnoten zudem minutiös dokumentierten Buches besonders anregend, sondern dürfte ihm einen bleibenden Rang in der Wagner-Literatur sichern.

(November 2004) Arnold Jacobshagen

NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOW: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente. Mit einem Reprint von Rimsky-Korsakovs „Praktischem Lehrbuch der Harmonie“ in der deutschen Übersetzung von Hans Schmidt (Leipzig 1913). Hrsg. von Ernst KUHN. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN und Sigrid NEEF. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. VIII, 314 S., Nbsp. (studia slavica musicologica. Band 16.)*

Ein weiterer Band aus dem Hause Kuhn mit Quellentexten zur russischen Musik. Der Titel bedarf einer Präzisierung: Nicht alle enthaltenen Schriften können als „musiktheoretisch“ gelten („musikbezogen“ wäre treffender), und der Reprint der Harmonielehre ist mit 155 Seiten auch keine „kleinere“ Schrift, doch stellt die Wortwahl klar, dass Rimskij-Korsakovs literarische Hauptwerke, die *Chronik meines musikalischen Lebens* und die unvollendete Instrumentationslehre, nicht aufgenommen wurden. Mit Ausnahme der Harmonielehre und der *Skizzen und Fragmente zu einer Ästhetik der Musik*, die bereits in Sigrid Neefs Buch *Die russischen Fünf* (Berlin 1992) gedruckt wurden, erscheinen alle Schriften zum ersten Mal in deutscher Sprache.

Am Beginn stehen die beiden Rezensionen, die Rimskij-Korsakov 1869 in Vertretung seines Freundes César Cui für die Tageszeitung *Sanktpeterburgskie vedomosti* schrieb. Die Rezension der Oper *Die Bürger von Nishni-Nowgorod* (russ. *Nizegorodcy*) von Eduard Nápravník (Kuhn gebraucht die russifizierte Schreibweise „Naprawnik“) gehört zu den interessantesten Texten des Bandes. In der Beschreibung dieser Oper, die er vermutlich nur einmal gesehen

hatte, zeigt sich Rimskij-Korsakov als genauer Beobachter, der bei aller Parteilichkeit kompetente Urteile fällt und es vor allem versteht, dem Leser ein plastisches Bild von Werk und Aufführung zu vermitteln. Die Kritik von Cui *William Ratcliff* enttäuscht hingegen durch Weitschweifigkeit, Zerfahrenheit und Unentschiedenheit. Rimskij-Korsakov kannte das Werk zu gut und stand seinem Autor zu nahe, als dass er eine lesbare (und ehrliche!) Kritik darüber hätte schreiben können.

Rimskij-Korsakovs Harmonielehre erschien im russischen Original bereits 1884. Andreas Wehrmeyer stellt in seinem Beitrag „Zur historischen Stellung und Bedeutung von Nikolai Rimski-Korsakovs Harmonielehre“ ausführlich dar, wie Rimskij-Korsakov das Werk in enger Zusammenarbeit mit Anatoli Ljadow als Gegenentwurf zu Pëtr Čajkovskijs Lehrbuch (1872) entwickelte und wie es sich in Russland einbürgerte. Er vermutet, die deutsche Übersetzung sei wohl in erster Linie für die zahlreichen deutschen Musiklehrer im zaristischen Russland bestimmt gewesen (S. 313). Über ein zeitgenössisches Echo auf die deutsche Ausgabe schreibt Wehrmeyer allerdings nichts, und eine Kritik des Lehrbuches selbst findet leider nur in Ansätzen statt. Offen bleibt die Frage, weshalb dem Reprint der Harmonielehre nicht die erste deutsche Auflage (Leipzig: Belaieff 1895), sondern die zweite (ebd. 1912) zugrunde gelegt wurde, denn Letztere weist posthume Eingriffe von Joseph Wihtol (Jāzeps Vītols) und Maximilian Steinberg auf.

Rimskij-Korsakov konzipierte das Buch bewusst als dogmatische Handwerkslehre (S. 151). Regeln werden aufgestellt, aber nicht begründet. Es gibt richtig und falsch, gut und schlecht und nichts dazwischen. Außerdem ist das Buch (wie auch das von Čajkovskij) strikt selbstreferenziell: Nirgends nimmt Rimskij-Korsakov Bezug auf ein anderes Lehrwerk, es findet keinerlei Analyse bestehender Musik statt, und die historische Dimension fehlt völlig. Im Unterschied zu Čajkovskij lässt Rimskij-Korsakov jedoch, obwohl er Akkorde mit Generalbassziffern bezeichnet, nicht Bässe aussetzen, sondern Melodien (protestantische Choräle!) harmonisieren, was die russischen Zeitgenossen als modernen Zug begrüßten. Die von Rimskij-Korsakov gelehrt Harmonik weist durchaus innovative Züge auf. Frei ein-