

All diese möglichen Verformungen des Gedächtnisses müssen sicher immer kritisch im Auge behalten werden. Andererseits würde der pauschale Verdacht des Verf.s gegenüber persönlichen Erinnerungen, die bis zum Erweis des Gegenteils immer als falsch zu präsumieren sind („Denn das Gedächtnis ist ein notorischer Betrüger, ein Gaukler und Traumwandler, und ein phantastischer Abstraktionskünstler dazu“: 176), in der Konsequenz bedeuten, daß für eine Zeit, die so viele schriftliche Originaldokumente bietet, Memoiren oder Zeitzeugenbefragungen nicht nur immer kritisch unter die Lupe zu nehmen, sondern überhaupt wertlos seien. Einer solchen radikalen Skepsis kann der Rez. aus seiner Erfahrung nicht zustimmen, und zwar gerade dort, wo es möglich war, Erinnerungen anhand von Dokumenten zu kontrollieren. Vor allem beachtet der Verf. nicht, daß der Wert des Gedächtnisses individuell sehr verschieden ist und daß es Menschen mit sehr präziser und auch zeitgenauem Gedächtnis gibt, bei denen auch die genannten typischen Verformungen nicht oder nur selten auftreten. Statt pauschalen Verdachts ist hier behutsame Abwägung nach individuellen Gesichtspunkten sowohl der Erinnerungsfähigkeit wie des Temperamentes (neigt eine Person eher zur Dramatisierung oder Harmonisierung?) nötig. Und auch wo Erinnerungen nicht ereignisgeschichtlich „präzise“ sind, können sie wichtig sein für die Erfassung des „Atmosphärischen“, der Stimmungen, Mentalitäten und Erwartungen. Sicher ist das individuelle Gedächtnis nicht unfehlbar und kann im Einzelfall selbst dann irrig sein, wo man etwas „ganz sicher“ zu erinnern meint. Aber dieser „notorische Betrüger“ ist es auch nicht.

KL. SCHATZ S. J.

KIEM, ECKEHARD/HOLTMEIER, LUDWIG (HGG.), *Richard Wagner und seine Zeit*. Laaber: Laaber 2003. 408 S., ISBN 3-921518-95-4.

Dieser Sammelbd. hebt sich schon deswegen von der Menge der Wagnerliteratur ab, weil er die lebens- und werkgeschichtlichen, die musikwissenschaftlichen und -soziologischen und vor allem die von Adorno markierten philosophischen Dimensionen des Phänomens Wagner erschließt. Dabei geht es den Autoren nicht um Handbuchwissen, sondern um Konsequenzen aus der Einsicht in ein „genuin modernes Phänomen, daß Kunst nach ihrem Ende im hegelschen Sinne als Diskurs weiterlebt“ (so Claus-Steffen Mahnkopf in seinem abschließenden Essay „Wagner und die nicht nur musikalischen Folgen“: 347–361, 358). Auch wer es nicht ganz so hegelianisch sehen und formulieren möchte: Diese „Problemgeschichte“ (W. Benjamin) zeigt, wenn sie wie hier vor allem methodisch synchron vorgeht und damit die diachronen Aspekte (Ludwig Holtmeier über „Von den Feen zum Liebesverbot“ [33–74] bzw. Eckehard Kiem [= K.] über Wagners politische Ansprüche in „Mai 1849–Mai 1864 [75–98]) ergänzt, wie sich Wagners Partituren jenseits der bekannten Verdikte Adornos als gebrochene Strukturen erschließen. Dies gilt für sein Konzept des „Musikdramas“ überhaupt, das Motive vernetzt und in spannungssteigernder Verdichtung entwickelt, um das Drama musikalisch zu vergegenwärtigen (K. über das „Musikdrama“: 99–122); dies gilt auch im einzelnen von der Ring-Partitur und ihrer modernen Tendenz, Zeitstrukturen und Brüche auszukomponieren (K., „Vom Sinn der Motivbeziehungen“: 123–144). Die unfunktionale Harmonik des *Tristan*, die auch Wagner konsequent instrumentiert hat, führt direkt in die Moderne bis hin zum konstruierten Schock. K. bestätigt in seinen Analysen den Verdacht des musikalischen Laien, daß Adornos klassische Verdikte, gerade wenn sie besonders fachterminologisch daherkommen, in der Sache recht problematisch sind und eben auch als einschüchternde autoritäre Gesten dienen („Lichtgebung. Aspekte zur Wagnerschen Harmonik“: 237–260; ebenfalls erhellend K. über „Entwicklungsmotive. Ein Struktur- und Ausdrucksaspekt im *Tristan*“: 261–270; musterhaft Thomas Müller, „Orchestrerpsychogramm. Das Vorspiel zum III. Akt des *Parsifal*“: 291–305). Die revolutionäre Veränderung in der Wahrnehmung von Tönen endlich prägt Wagners Klang- und Instrumentierungsästhetik; sie verdeckt keineswegs einfach, wie Adorno behauptet hat, im Mischklang die Tonproduktion, sondern setzt jeden Klang differenziert als dramatisches Mittel (Michael Polth, „Klangfarbe und Orchestertechnik“: 331–345, 338 bzw. 342) und stößt bis zur abstrakten Klangfarbe vor (344). Überdies arbeitet Wagner in reflektierter Kenntnis der musikalischen Tradition und seiner Zeitgenossen (Hansjörg

*Ewert*, „Wagners Dramaturgie von Musikgeschichte“: 307–330). Der etwas summarische Überblick zu „Religion – Kunst – Politik“ von *Stefan Breuer* (145–181) krankt an einem stark vereinfachenden Zugang zu diesem typischen Problemkomplex bei Wagner: Geht es wirklich an, eine „erlösungsreligiöse Grunddisposition“ (145; was sollte dies genau heißen, und müßten nicht die nötigen Differenzierungen diesen Leitbegriff wieder aufheben?) zum hermeneutischen Passepartout zu nehmen, ohne den theoretischen Schriften und dramatischen Werken Gewalt anzutun (in einem früheren Beitrag spricht der Autor ähnlich pauschal von „Richard Wagners Fundamentalismus“ (in: Richard Klein [Hg.], „Narben des Gesamtkunstwerks“. München 2001, 33–52)? *Hans Rudolf Vaget* nimmt die *Meistersinger* als ein „Wehvolles Erbe“ an (271–290), das „zu einer politischen Indiennahme geradezu“ einlade (279). Abgesehen davon, daß dies für eine ganze Reihe anderer kanonischer Werke (bis hin zu den Flaggschiffen der Beethovenischen und Lisztschen Symphonik) ebenfalls gilt, erscheinen mir die vorgetragenen Argumente durchaus strittig (und sind es in der Wagnerliteratur auch). *Richard Kleins* (= Kl.) umfangreicher und anspruchsvoller Aufsatz, mitten im Sammelbd. plaziert, gilt nun explizit dem, was in fast allen anderen Beiträgen mehr oder weniger deutlich mitklingt: der vor Wagner warnenden und zugleich von ihm faszinierten Stimme Adornos, wie er sie im „Versuch über Wagner“ erhoben hat. Kl. attestiert überzeugend die „Zwangsverwandtschaft“ beider (mit dem Untertitel „Über Nähe und Abstand Adornos zu Richard Wagner“: 183–236). Da gibt es, wie Kl. zeigt, mehr begriffliche Gemeinsamkeiten, als Adornos Attacken ahnen lassen wollen, wenn eine solche Kritik an Wagner tatsächlich dessen *eigene* Denkmuster auf ihn selbst anwendet – allerdings ohne sie angemessen darzustellen und, vor allem, ohne das ästhetische Phänomen seines Werks wirklich in den Blick zu nehmen (186). So treffe Adornos These, Wagner verfälsche „den Sinn der Utopie in einen Kultus der Präsenz“ (190), zwar seine Tendenz, „das geschichtsphilosophisch unmögliche Ziel dennoch mit allen Mitteln der Egomane des genialen Artisten zu erzwingen“ (192; vgl. 213), verfehle aber das Werk selbst und seine mitkomponierten modernen Brüche (195). Dies gelte vor allem dann, wenn Adorno seine Geschichtsteologie gegen das „Musikdrama“ ausspielt und eine dialektische Entwicklung à la Beethoven, wie er sie unterstellt, vermißt (vgl. 218). Solche letztlich undialektische „Polemik“ des zwangsverwandten Meisterkritikers aber „gefährdet Rettung, wie Benjamin sie versteht“ (206). Trotzdem gibt Kl. Adornos Ansatz nicht auf, sondern will ihn vor sich selbst (und damit auch Wagner als ihr potentiell Opfer) retten. So demonstriert er präzise, wie auf diesem scheinbar abgeernteten Feld vor allem die Wurzeln eines tieferliegenden Konflikts freizulegen und so neue Einsichten zu ernten sind. Auf das angekündigte Wagnerbuch, das K. mit Wolfram Ette erarbeitet (vgl. 223), darf man nach diesem eindrucksvollen „Vorspiel“ gespannt sein.

Den Herausgebern ist es gelungen, wirklich Neues zu sagen und ein Niveau des philosophischen Wagnerdiskurses zu bestimmen, das künftig nicht ohne große Verluste unterschritten werden kann. (Errata u.a.: S. 54, Z. 6, muß heißen: „Kirnbergerschen“; S. 357, Z. 5, richtig: „Bungerts“; S. 403 „Hofmann“ statt „Hoffmann“.)

P. HOFMANN

GOTTWALD, CLYTUS, *Neue Musik als spekulative Theologie*. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 2003. 178 S., ISBN 3-476-01945-4.

Wenn sich Clytus Gottwald (= G.) zu Erfahrungen mit der zeitgenössischen Musik zu Wort meldet, wird man aufmerken. Wer schließlich hat im Laufe eines langen Lebens mehr Erfahrungen beim Aufführen und Deuten zeitgenössischer Werke, zumal solcher, die einen geistlichen Anspruch erheben, gemacht und mitgeteilt als er, der viele Jahre hindurch der Leiter der prominenten „Schola cantorum“ war? Schon oft hat er sich geäußert, meist in Aufsätzen. Jetzt hat er ein Buch vorgelegt, das eine Zusammenstellung von acht Studien bietet. Während es in früheren Publikationen keineswegs ausschließlich, aber doch bemerkenswert häufig um musikgeschichtliche Detailuntersuchungen ging, vor allem um die Darstellung und Auswertung musikhandschriftlicher Bestände großer (Universitäts-)Bibliotheken, beziehen sich die jetzt vorgelegten Studien auf zeitgenössische Komponisten und ihre Werke. Auffallend viele dieser Werke sind Äußerun-