

Dieter Borchmeyer: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt/Main, Leipzig (Insel) 2002. 647 Seiten.

Dieter Borchmeyer, Germanist und Theaterwissenschaftler in Heidelberg, legt hier die Summe seines Nachdenkens über Richard Wagner vor. Vorausgegangen war 1982 *Das Theater Richard Wagners* mit dem Untertitel *Idee - Dichtung - Wirkung* (431 Seiten, Reclam, Stuttgart, inzwischen vergriffen). Was an der neuen Monographie sofort als maßgebend ins Auge springt, ist ihre Gliederung in zwei Teile, von denen der erste Wagners dramatische Werkstatt in ihrer Produktion chronologisch vorführt, und deren zweiter die »Beziehungsfelder« benennt und darstellt. Mit dem Begriff des Beziehungsfeldes gelingt dem Verfasser eine vorbildliche Lösung eines alten Dilemmas. Wie ist eine Œuvre-Monographie anzulegen, die chronologisch vorgeht, ohne dabei auf Exkurse zu verzichten, welche die große Linie zerstören würden? Die Lösung hat ihr Stichwort im Begriff des Beziehungsfeldes. Der Verfasser versteht darunter Vorbilder und Gegenbilder Wagners, also die Arena der geistigen Auseinandersetzung, in welche die dramatische Werkstatt eingelagert ist: Vorfelder, Umfelder, Wirkungsfelder. Das sind zeitliche Markierungen, die sich aus der Schaffenspsychologie, dem Einfluß auf Wagner, und der Rezeptionspsychologie, dem Einfluß Wagners auf andere, ergeben. Man könnte sagen, der zweite Teil kreist mit seinen Beziehungsfeldern den ersten Teil, der Wagners Werkstatt zum Zentrum hat, ein. Der ideale Leser dieser Monographie hätte nach der Lektüre auch des zweiten Teils zum ersten Teil zurückzukehren, denn dann läßt die »Werkstatt« ihr Durchsetzungsvermögen und ihr Traditionsbewußtsein erst vollständig erkennen.

Fragen wir also zunächst: Was sind das für Realitäten, welche die vom Verfasser benannten Beziehungsfelder bestimmen. Es sind insgesamt zehn. Am Anfang steht »Wagner und Goethe« als das »Europäische auf deutsch«. Es folgt Schillers *Jungfrau von Orleans* als »Wagners dramatischer Prototyp«. Danach: Wagner und Heine als feindliche Brüder sowie Grillparzer als Antipode Wagners. In König Ludwig II. und Wagner begegnen sich zwei Anomalien, während die Gleichzeitigkeit von Wagner und Bismarck als eine »epochale Unbeziehung« untersucht wird. Mit Nietzsches Wagner-Kritik wiederum rückt eine epochale Beziehung ins Zentrum. Literarisch im engeren Sinne bleiben die Ausführungen zur Antwort Thomas Manns auf Wagner: *Joseph und seine Brüder* als Parallelaktion zu Wagners *Ring*. Franz Werfels »Roman der Oper«, *Verdi*, wird zum Anlaß genommen, das darin gegebene Zivilisationsporträt der Oper als Veranschaulichung des Antagonismus Wagner - Verdi vor Augen zu führen. Werfels *Verdi* sei »wohl fast der einzige spezifisch musikologische Roman vor Thomas Manns *Doktor Faustus*« (508). Das letzte der Beziehungsfelder betrifft Franz Wilhelm Beidler, Wagners »verlorenen Enkel«, wie er sich selber nannte, Sohn Isolde Beidlers, der ersten Tochter Wagners und Cosima von Bülow. Beidler lebte von 1901 bis 1981 und hat mit seinem Buch *Cosima Wagner-Liszt. Der Weg zum Wagner-Mythos* sowohl das Interesse Thomas Manns als auch das des Wagner-Biographen Ernest Newman geweckt. Neu herausgegeben wurde es 1997 vom Verfasser, der im Leben Beidlers »auf beispielhafte Weise die deutsche Geschichte des ver-

gangenen Jahrhunderts« gespiegelt sieht, mit Beidler »als Kind auf Cosima Wagners Schoß sitzend, im Alter mit Christa Wolf korrespondierend« (534).

Im Koordinatennetz dieser Beziehungsfelder wird, ihm vorausgehend und es bedingend, Wagners »Werkstatt« rekonstruiert: als erster und umfangreichster Teil dieser Monographie (21-334), der, wie der Verfasser in seinem Vorwort betont, »ein Gesamtbild von Wagners dramatischem Werk [...] aus literatur- und theaterwissenschaftlicher Perspektive, in diachronischer und synchronischer Betrachtungsweise«, entwirft (13). Der Untertitel *Ahasvers Wandlungen* spiele »vor allem auf die Tatsache« an, »daß Wagner die Gestalt des nicht sterben können, ewig unbehausten Wanderers als Existenzsymbol seiner selbst und seines Künstlertums angesehen hat« (13). Mit solcher Präambel wird zweierlei klargestellt. Es handelt sich nicht um eine musikwissenschaftliche Monographie, sondern um »literatur- und theaterwissenschaftliche Perspektiven«. Und: als »Ahasver« apostrophiert, wird Wagner eine objektive Affinität zu manchen Traditionen jüdischen Denkens zugesprochen. Damit wird eine Diskursebene programmiert, die ganz und gar über dem rein Musikologischen wie auch über allem aktualisierend Politischen verläuft. Das Phänomen Richard Wagner kommt offensichtlich in keiner Disziplin zur Ruhe. Mit einem Wort: es geht dem Verfasser darum, die regelrecht magische Wirkung dieses künstlerischen Œuvres über die »dramatische« Werkstatt zu begreifen, nämlich über die Virtuosität der Verständnislenkung

Dem *Fliegenden Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*, dem *Ring des Nibelungen* und *Parsifal* ist jeweils ein ganzes Kapitel gewidmet, während Wagners Frühwerk von der *Hochzeit* bis *Rienzi*, einschließlich der »vorkanonischen« Jugendopern, der Fragmente und der »unvertonten Opern«, in den beiden Eingangskapiteln zusammengefaßt wird. Das Vorgehen des Verfassers sei an *Tristan* demonstriert. Es ist durch und durch »komparatistisch«, sei es auf genetischer oder typologischer Ebene, wobei sich biographisches Wissen mit historischem vermischt: im Namen einer »kritischen Historie«. Überzeugend und treffsicher wird ausgeführt, daß der Liebestod im *Tristan* eine »im Geiste Schopenhauers gegen Schopenhauer gerichtete Botschaft« enthält (217). Wenn für Schopenhauer der Eros »Selbstsucht« bleibt und er ihm die Liebe als Caritas entgegensetzt sowie den Tod als »die große Gelegenheit, nicht mehr Ich zu sein« bestimmt, so befreie Wagner mit der symbolischen Identität von Liebestrank und Todestrank den Eros vom Vorwurf der Selbstsucht. Zum Zeichen dafür tauschen Tristan und Isolde die Identität. Isolde: »Du Isolde, / Tristan ich, / nicht mehr Isolde!« Tristan: »Du Tristan, / Isolde ich, / nicht mehr Tristan!« Solcher Tausch wird im Tod zur einzigen Identität – die Liebe im Tod, der Tod in der Liebe als »die große Gelegenheit, nicht mehr Ich zu sein«. Die geleistete Abgrenzung der Konstruktion Wagners vom Eros-Begriff Schopenhauers wird begleitet vom Hinweis, daß die Identität von Liebestrank und Todestrank »aus der Tradition des Tristanstoffs« nicht ableitbar sei (216). Wagners dramatische Werkstatt ist auf Abgrenzung aus. Make it new! Isolde als »verkaufte Braut«, die von Tristan König Marke wie eine Ware präsentiert wird, liefert die Assoziationen zu ähnlichen Konstellationen in anderen Opern Wagners, wodurch die spezielle Lösung

im Tristan ihr unverwechselbares Profil erkennen läßt (223-230). Dem poetologischen Faktum des Einzeltexts liefert der Verfasser die Parallelen intra-Œuvre: die Verdinglichung der Frau als das Musterbeispiel der »verkehrenden Macht« des Geldes – auch Karl Marx stimmt hier zu. Damit werden jene kapitalistischen Strukturen beschworen, aus denen der Liebestod Tristans und Isolde der gelungene Ausbruch ist. Meine Demonstration der Auslegungsmethode des Verfassers in Wagners »dramatischer Werkstatt« sei hier abgebrochen.

Es sei abschließend noch ein Beziehungsfeld vor Augen gebracht, das eine besondere Exemplarik hat: Schillers *Jungfrau von Orleans* als Wagners dramatischer Prototyp (353-371). Bei der Erörterung von Beziehungsfeldern zentriert sich das Interesse des Verfassers nicht in einer der Opern Wagners. Vielmehr werden, was die Vorbilder betrifft, die maßgebenden Reflexionsfiguren vorgeführt. Mit Bezug auf Schillers *Jungfrau von Orleans* stellt Wagner Überlegungen zur »ideal-pathetischen« Tendenz der Oper an, betont die Musikalität gerade dieses Werks, das Thomas Mann später in seinem *Versuch über Schiller* als »Wort-Oper« charakterisieren wird. Wenn die Gestalt der Schillerschen Jungfrau Züge mit Elsa, Brünnhilde und Isolde gemein hat, so hat Wagner selbst Jeanne d'Arc ausdrücklich mit Parsifal verglichen, denn beide seien – »mit diesem Gott in sich« – der »Sinnenlust auf ewig durch einen großen Eindruck entrissen« (358). Der Verfasser geht auf die Unvereinbarkeit von Liebe und Sendung ein, wie sie Wagner mit Blick auf Schillers *Jungfrau von Orleans* erörtert und dabei die Liebe der Jungfrau zu Lionel als unwahr rügt, weil die Gestalt Lionels in der Überlieferung fehle. Der Verfasser macht sich dann an die Rechtfertigung dieser Liebe: aus dem Geiste der Musik. Johannas großer Monolog nach der Lionel-Szene sei weit mehr als eine bloß gedankliche Reflexion des Vorgefallenen: er gleiche vielmehr einer Opernszene, sei von Schiller so angelegt, daß er »als Melodrama zwischen Schauspiel und Oper« stehe (363). Überdies habe Schiller in seiner Vorrede zur *Braut von Messina* Überlegungen über den Gebrauch des Chors in der Tragödie vorgenommen, die für Wagners Theorie des antiken Chors und seiner Ablösung durch das moderne Orchester eine bedeutende Rolle spielten. Kurzum: Schiller unterwegs zur Oper. Hinter dieser geschichtlichen Entwicklung steht aber ein systematisches Argument: Schillers Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797, worin jener seine Hoffnung auf eine »Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung« durch die Oper erläutert. Auf dem Wege der Oper könne sich »das Ideale auf das Theater stehlen«. Es geht Wagner um die Befreiung der Bühne von der gemeinen Realistik. Das Medium dieser Befreiung ist die Musik. Wagner sieht seine Oper mithin als die Realisierung der Musikalität der *Jungfrau von Orleans* in ihrem zur Dominanz gebrachten idealen Pathos. Die intelligiblen Charaktere eines Schiller werden erst im Medium der Oper eines Wagner kategorisch davor geschützt, mit empirischen Personen verwechselt zu werden. Das Beziehungsfeld Schiller – Wagner, wie es im zweiten Kapitel des zweiten Teils erörtert wird, scheint mir der poetologische Fokus der gesamten Monographie. So bleibt nur noch die Feststellung, daß es dem Verfasser mit seiner tief sinnigen und doch immer kurzweiligen Darstellung gelungen ist, uns das Phänomen Richard

Wagner absichtsvoll nicht als Ohrenschmaus, sondern als Gedankenschmaus zu präsentieren.

*Horst-Jürgen Gerigk*

Carlo Brune: *Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2003 (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften / Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 450). 304 Seiten.

Roland Barthes gehört zu den originellsten und folgenreichsten Literaturtheoretikern der jüngeren Vergangenheit und – mit Blick auf die anhaltend produktive Rezeption seiner Schriften – der Gegenwart. Gleichwohl sind – wie Carlo Brune zu Recht anmerkt – im deutschen Sprachraum Versuche einer panoramatischen Würdigung seines Gesamtwerks bisher nur gelegentlich unternommen worden (etwa durch Ottmar Ette, 1999), und Brunés vorliegende, von Detlef Kremer betreute Dissertationsschrift, leistet einen Beitrag zur Kompensation dieses Defizits. Sie versteht sich selbst als »Protokoll einer Barthes-Lektüre« (Brune, 19), welche sich durchgängig und erfolgreich darum bemüht, dessen Schriften dem Leser nicht allein inhaltlich, sondern auch in ihrer spezifischen Diktion, ihrem charakteristischen Denk- und Schreibgestus näherzubringen. Barthes hat keine geschlossene oder gar systematische Text- und Literaturtheorie vorgelegt. Seine einzelnen Texte markieren Stationen einer – freilich kontinuierlichen und insofern kohärenten – Denkbewegung. Was sie über rekurrente thematische Interessen hinaus zusammenhält, ist vor allem ihr sprachlicher Grundgestus. Brune charakterisiert diesen treffend als »die sich an literarischen Schreibtechniken orientierende Form einer beweglichen und instabilen Präsentation«, welche zu einer »Verschränkung von Wissenschaft und Literatur« führe (18; vgl. u. a. auch 201). Mit dieser Besonderheit des Bartheschen Profils als Schriftsteller verschränkt erscheint die von seinen Schriften selbst immer wieder konturierte und reflexiv erörterte grundsätzliche Frage nach Formen und Funktionen literarischer Schreibpraktiken im gesamtgesellschaftlichen Kontext, einer »als Zeichensystem verstandenen Gesellschaft« (19). Wiederum eng mit dieser Frage verbunden ist zum einen die nach der Aufgabe des Lesers, des Literaturkritikers und -theoretikers, zum anderen die nach dem Schriftsteller selbst, der als paradigmatischer Zeichenbenutzer modelliert wird. In kritischer Auseinandersetzung mit dem Konzept des souveränen Autor-Subjekts reflektiert Barthes anlässlich des literarischen Schreibens immer wieder den »Status von Subjektivität jenseits bewußtseinsphilosophischer oder psychologischer Herleitungen« (19). Gerade hier entspinnt sich ja eine fruchtbare, wenn auch nicht im Sinne völliger Kongruenz zu deutende wechselseitige Rezeption von Barthes und Michel Foucault. Komplementär zur Reflexion über die Instanz des Schreibenden rückt die Tätigkeit der Lektüre ins Zentrum des Interesses. Barthes modelliert und erwartet als Schriftsteller von den eigenen Lesern einen produktiven Umgang mit dem Text,