

„Zu RW schon alles gesagt?“ Eine bibliographische Rückschau auf *WagnerWorldWide2013*

Axel Körner, University College London

Anno Mungen, Nicholas Vazsonyi, Julie Hubbert, Ivana Rentsch, Arne Stollberg, Hg., *Music Theater as Global Culture. Wagner's Legacy Today*. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 25) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017

Arne Stollberg, Ivana Rentsch, Anselm Gerhard, Hg., *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 26) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017

Selbst Jahre nach dem Wagnerjubiläum von 2013 fällt es noch schwer, sich einen Überblick der zu diesem Anlass erschienenen Veröffentlichungen zu verschaffen, was nicht zuletzt auch mit der Globalisierung der Wagnerforschung zusammenhängt. Zahlreiche Bücher, die auf Veranstaltungen des Jahres 2013 beruhen, erscheinen erst jetzt. Der erste der hier zu besprechenden Bände untersucht Spannungen zwischen dem noch immer stark national konnotierten Werk des Komponisten und dessen globaler Wirkung, während der zweite Band in einem stärker historisch orientierten Ansatz die Rolle Wagners bei der Herausbildung nationaler Operntraditionen analysiert, hier vor allem unter Bezugnahme auf eine durch technologische Innovationen verstärkte Globalisierung von Musikkulturen. Die umfangreichen Bände beruhen auf Beiträgen zu insgesamt vier internationalen Konferenzen und einer Vorlesungsreihe, die im Rahmen des Projekts *WagnerWorldWide2013* von der Universität Bayreuth, in Zusammenarbeit mit den Universitäten South Carolina, Bern und Shanghai, organisiert wurden. Die interdisziplinäre und stark gegenwartsbezogene Ausrichtung des von Anno Mungen initiierten Projekts spiegelt sich in den vier Themenkomplexen wider, die beiden Bänden ihre innere Struktur geben: Wagnerismus und Nationalismus in historischer Dimension; Wagners globale Vermarktung; Wagner und Wagnerismus als Folie eines gesellschaftlichen Diskurses über Gender und Sexualität; sowie Wagners Rezeption im Film und in den Medien. Vor allem der zweite Band sieht sich dabei dem *emotional turn* der Kulturwissenschaften verpflichtet. Die Bände enthalten Beiträge in deutscher und in englischer Sprache. Was der Verlag ursprünglich auf zweimal 250 Seiten konzipiert hatte, schlägt jetzt mit insgesamt fast 1200 Seiten zu Buche.

Sollte man denken, daß zu Wagner und seinem Werk schon alles gesagt sei, scheint dies nicht der Fall zu sein für eine Wagnerforschung, die sich an einer als *cultural analysis* verstandenen Musikwissenschaft orientiert und damit immer auch Schlüssel zu unserer eigenen gelebten Zeit sein will. Die deutlich interdisziplinär ausgerichteten Bände stehen zudem für eine Opernforschung, die mit ihrer Ausrichtung auf die Globalisierung des kulturellen Lebens voll im Trend der transnationalen Neuorientierung der Humanwissenschaften liegt. Damit trägt sie vor allem zur Hinterfragung der konventionellen Verkürzung von Musik auf nationalhistorische Kontexte bei,

wie sie noch immer Diskussionen in der breiteren Öffentlichkeit und auch im Umfeld der Produktion von Musiktheater zu bestimmen scheint.<sup>1</sup> Auf der Ebene von Dramaturgie, der Diskussion in Programmheften und der Repräsentation von Oper in den Medien geht es viel zu häufig noch immer (und wenig inspirierend) um Musik als Repräsentation von Nationalkultur, als wenn der Kulturbetrieb keine andere Aufgabe hätte als bestehende Stereotypen und Gedankenkonstrukte zu bestätigen.<sup>2</sup> Um so erfrischender ist es, daß sich hier die insgesamt dreiundfünfzig Beiträge der zwei Sammelbände größtenteils nur indirekt auf die deutsch-sächsisch-bayerisch-fränkischen Ursprünge des Komponisten beziehen und so den nationalen Interpretationsrahmen grundsätzlich hinterfragen.

Globalisierung ist auch im Jahrhundert Wagners kein neues Phänomen. Lediglich die Geschwindigkeit der globalen Kommunikation veränderte sich im neunzehnten Jahrhundert und es bildeten sich auf Grund politischer und ökonomischer Entwicklungen neue Zentren globaler Beziehungen heraus. Hier war Europa (und Deutschland ins Besondere) auf jeden Fall ein Nachzügler. So hat der Historiker Kirti Chaudhuri gezeigt wie die islamische Welt über Jahrhunderte den maritimen Welthandel dominierte; und noch um 1800 produzierte und exportierte China mehr Waren als jedes andere Land der Welt. Die USA wurden erst nach dem Ende ihres bis dahin auf Sklaverei beruhenden Wirtschaftssystems zu einer globalen Handelsmacht. In Folge der Kolonialisierung großer Teile der Welt im späten neunzehnten Jahrhundert wurde dann Europa zum Zentrum globaler Beziehungen.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Die Opernforschung setzt sich zunehmend von solchen Verkürzungen ab. Siehe z.B. Jutta Toelle, Der Duft der großen weiten Welt: Ideen zum weltweiten Siegeszug der italienischen Oper im 19. Jahrhundert, in: *Die Oper im Wandel der Gesellschaft: Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters in modernen Europa*, hrsg. von Sven O. Müller, Philip Ther, Jutta Toelle und Gesa zur Nieden, Wien etc, 2010, S. 251-261; Benjamin Walton, Operatic Fantasies in Latin America, in: *Journal of Modern Italian Studies* (Sonderheft *Opera and Nation in nineteenth-century Italy*) 17/4 (September 2012), S. 460-471. John Rosselli, The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires, in: *Past and Present* 127 (1990), S. 155-182. Für einen allgemeinen Überblick auch Axel Körner, Dalla storia transnazionale all'opera transnazionale. Per una critica delle categorie nazionali, in: *Saggiatore Musicale* XXIV (2017/1), S. 81-98

<sup>2</sup> Ein Beispiel für die Diskrepanz zwischen musikwissenschaftlicher Forschung und öffentlichem Diskurs bietet die fortlaufende politische Vereinnahmung von Verdi in Italien. Für eine kritische Reflektion siehe Roger Parker, Verdi *politico*: a wounded cliché regroups, in: *Journal of Modern Italian Studies* 17/4 (September 2012), S. 427-436. Auch die medienwirksam inszenierte Ausstellung im Londoner Victoria & Albert Museum scheint sich kaum an der neueren Forschungsdiskussion zu orientieren. Den 1854 im Habsburgerreich geborenen Janáček bezeichnet sie anachronistisch als 'tschechoslowakischen' Komponisten und Verdi als Meister des traditionellen italienischen *bel canto*, ohne den Einfluß der *grand opéra*, den literarischen Ursprung seiner libretti oder die Rückwirkung seiner Tätigkeit für nicht-italienische Bühnen zu berücksichtigen. Siehe *Opera: Passion, Power and Politics*: <https://www.vam.ac.uk/exhibitions/opera>

<sup>3</sup> Für einen allgemeinen Überblick dieser Entwicklungen siehe C.A. Bayly, *The Birth of the Modern World 1780–1914. Global Connections and Comparisons*, Oxford etc. 2004. Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt: eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009. Weiterhin Kirti N. Chaudhuri, *Asia before Europe. Economy and Civilisation of the Indian Ocean from the Rise of Islam to 1750*, Cambridge etc. 1990. Akira Iriye, *The New Cambridge History of American Foreign Relations*, vol. 3 (*The Globalizing of America*), Cambridge etc. 2013. Kenneth Pommeranz, *The Great Divergence. China, Europe, and the Making of the Modern World Economy*, Princeton etc. 2000

Im ersten der hier besprochenen Bände leitet Nicholas Vazsonyi den Teilbereich ‚History and Nationalism‘ ein und weist dabei auf die bisher eher unzureichend globale Ausrichtung der deutschen Wagnerforschung hin. Hans Rudolf Vaget untersucht die Rolle von Wagners Musik im nationalsozialistischen Propagandafilm, beginnend im Sommer des Jahres 1941 mit der Ausschlichtung des Walkürenritts für die Berichterstattung der Wochenschau zum Luftkrieg gegen Kreta. Wenige Wochen später folgte Karl Ritters Film *Stuka*, der den heilenden Effekt von Wagners Musik auf die Piloten von Görings Fliegerstaffeln zelebrierte. Während der Film mit dem Beginn des Luftkriegs gegen England endet, läutete seine Premiere den deutschen Angriff auf die Sowjetunion ein. Angesichts der von neuen politischen Kräften heute angestrebten Revision des Verhältnisses der Deutschen zu ihrer Geschichte scheint es ratsam, sich die Verblendung von Millionen Deutschen durch diese Kombination von Film, Krieg und Wagner zumindest in Ausschnitten nochmals vor Augen zu führen. So zeigt Vaget wie auch in dieser Hinsicht die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Wagner anlässlich des Jubiläumsjahrs eine nicht unerhebliche gesellschaftspolitische Funktion erfüllt.

Wagner steht schon lange für die Globalisierung des Opernbetriebs. Brooke McCorkle stellt dies mit Hilfe einer Untersuchung der ersten Wagnerproduktion in Japan dar, dem sogenannten Tokyoer Kriegs-*Lohengrin* von 1942. Mit Ausnahme des deutschen Dirigenten Manfred Gurlitt rein japanisch besetzt, war Japans Krieg zum Zeitpunkt der Premiere bereits nicht mehr zu gewinnen, weshalb auch diese Produktion in erster Linie Kriegspropaganda war. Komplizierter ist der Fall der von Gwen d’Amico untersuchten *Meistersinger* der Metropolitan Opera Company im Januar 1945. In New York wurde diese erfolgreiche Inszenierung unter der musikalischen Leitung von George Szell als Zeichen einer über der Politik stehenden künstlerischen Reife des amerikanischen Publikums präsentiert. Sie widersprach so der in New York während beider Weltkriege virulenten ‚musical germanophobia‘ (66). Amerikanische Presseberichte über die Nazifizierung der Bayreuther Festspiele und die Rolle der *Meistersinger* auf den Nürnberger Parteitag hatten diese Entwicklung bestärkt. Noch am 17. April 1945 brachte die Met *Die Meistersinger* nach Cleveland (Ohio), wo man Hans Sachs am Ende eine amerikanische Flagge überreichte: 7000 km weiter östlich hatte die 7th Army gerade Nürnberg eingenommen. Mit Hilfe der *Meistersinger* ließ sich nicht nur Hitler feiern.

Ein sehr anders geartetes Beispiel der globalen Appropriation von Wagner untersucht Barbara Mittler mit einem empirisch reichen Kapitel zur Erfolgsgeschichte Wagners in China, die 1905 begann und mit der spektakulären Produktion des Kölner Rings in Shanghai anlässlich der Expo 2010 vermutlich noch kaum ihren Höhepunkt erreicht hat. Ivana Rentsch führt auf faszinierende Weise in das facettenreiche Thema der globalen Vermarktung Wagners ein, die der Komponist selbst bereits zu Lebzeiten aktiv betrieb, damit der eigenen Selbststilisierung als asketischer Kunstschaffender widersprechend. Den Mitteln der globalen Verbreitung von Wagners Musik geht Matthew Blackmar mit Hilfe einer reichen Materialsammlung früher Klavierarrangements auf den Grund. Celia Applegate verfolgt in ihrem Beitrag einen ähnlichen Ansatz, konzentriert sich dabei jedoch, statt auf die quantitative Rekonstruktion, auf die qualitative

Analyse ins Besondere der weiblichen Rezeption. Die Globalisierung von Wagners Musik verlangt auch nach einer globalen Definition des Wagnerianers, der sich Elfi Vomberg in einer begriffs- und kulturgeschichtliche Elemente verbindenden Studie annähert.

Arne Stollberg, Thomas Grey und Geoffrey Green stellen in ihren Beiträgen Bezugnahmen auf Natur und Umwelt in Wagners Werk und Schrifttum in ihren kulturhistorischen Zusammenhang und zeigen wie vor allem neuere Opernproduktionen diesen Bezugsrahmen aufgreifen. Joachim Junker findet in Luigi Nonos Auseinandersetzung mit der Philosophie Ludwig Wittgensteins und Massimo Cacciari's Bezüge zur atmosphärischen Darstellung von Umwelt, die sich mit Wagner vergleichen lassen. Die Behandlung von ‚Gender and Sexuality‘ scheint beim Thema Wagner unumgänglich, obwohl es in der Jubiläumsdiskussion des Jahres 2013 nur eine untergeordnete Rolle spielte. Wie Anno Mungen in seiner Einleitung zu diesem Themenkomplex ausführt, passt die Berücksichtigung von Sexualität dabei vor allem in den historischen Rahmen eines biologistisch argumentierenden Zeitalters, exemplarisch dargestellt an Hand von *Tristan und Isolde*, in der Wagner sexuelle Spannungen regelrecht herbeikomponiert. Die Sensibilität für die soziale und kulturelle Konstruktion von Geschlecht, die sich in der Verwendung des Begriffs Gender widerspiegelt, verdeutlicht hingegen den Gegenwartsbezug eines Projekts, das sich gerade auch für Wagners Männlichkeit interessiert. Während Gregor Herzfeld brillant die Konstruktion von Männlichkeit in Wagners theoretischen und dramatischen Werken analysiert, und dabei auch auf Wagners Bewußtsein für eine Krise geschlechtlicher Stereotypen hinweist, geht Sanna Pederson einen Schritt weiter indem sie an Hand der kritischen Lektüre von Wagners um 1848 entstandenen Schriften die fortschreitende Entmannung eines Komponisten aufzuzeigen versucht, obwohl dieser sich gerade auch in künstlerischer Hinsicht vornehmlich über seine Sexualität definierte. Mungen selbst wählt einen anderen Ansatz indem er die Darstellung der Venus im Tannhäuser durch die Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient analysiert. Wie Applegate an Hand ihrer oben genannten Quellensammlung dargelegt hat, waren Frauen in dieser Geschichte allerdings keineswegs nur passive Objekte männlicher Fiktionen. Gerade Frauen machten im neunzehnten Jahrhundert ‚ihren‘ Wagner zur Projektionsfläche erotischer Phantasien, aber auch allgemeiner gesellschaftlicher Entwicklungen.

Der letzte Abschnitt des ersten Bandes greift das anfänglich bereits behandelte Thema von Wagners Rolle im Film und in den Medien auf. In ihrer Einleitung bezieht sich Julie Hubert dabei vor allem auf die Bedeutung der Konzepte Gesamtkunstwerk und Leitmotiv für die Entwicklung des medialen Zeitalters. Dieses Forschungsgebiet geht heute weit über die Untersuchung von Wagnerzitate und –imitate in Unterhaltungs- und Dokumentarfilmen hinaus, wie Walter C. Metz in seinem Beitrag zu Wagnerreferenzen in der Populärkultur darlegt. Christian Thorau weist auf die Veränderung unseres Umgangs mit Wagner im digitalen Zeitalter hin, in dem performance-betonte Videoclips von Regietheater den werkorientierten Zugang zu Wagner über die Partitur weitgehend ersetzt haben. An Hand einer Analyse des Wotan-Monologs aus Akt II der *Walküre* zeigt Thorau wie sich dadurch auch unser Formverständnis des Werks bis hin zu seiner harmonischen Struktur verändert. Diese Entwicklung geht auf technische Bedingtheiten der

Produktion von Oper zurück, die in sich selbst jedoch nicht neu sind. So kehrt Wendy Ligon Smith zum Wagner der vorletzten Jahrhundertwende zurück und untersucht wie der bedeutende Spanisch-Venezianische Lichtkünstler Mariano Fortuny y Madrazo den großen Schritt von der rein plastischen und statisch-ikonographischen Gestaltung des Bühnenbilds zu einer beweglichen, die Möglichkeiten der Elektrizität voll ausschöpfenden Phantasmagorie von Licht und Farben vollzog, damit die Anerkennung der Bayreuther Familie fand, und so das Grundverständnis moderner Bühnenkunst entscheidend prägte. Leider ist gerade dieser Beitrag nicht illustriert, obwohl erklärende Skizzen und Photographien von Fortunys Erfindungen zahlreich überliefert sind. Begeisterung für Wagner, wie auch der Vorwurf werkimmanenter Demagogie sind durch solche technischen Möglichkeiten bedingt. Dies zeigt der Dramaturg Olaf A. Schmitt in seiner Untersuchung der Bezugnahme von Kriegenburgs Münchner Ring auf Saar Magals Performance Kunstwerk *Hacking Wagner*, das sich mit der israelischen Debatte um Wagner auseinandersetzt - beides Werke aus dem Jahr 2012.

*Gefühlskraftwerke für Patrioten?* beginnt mit der Frage nach dem Beitrag der Oper zur Förderung patriotischer Gefühle, die sich entweder an einem realen staatlichen Gebilde orientieren oder sich als emanzipatorische Bewegung gegen Fremdherrschaft verstehen. Ein solches Projekt birgt in sich das Risiko, bei genauem Fahnden das Gesuchte auch sicherlich zu finden und wäre so in Bezug auf die Oper des neunzehnten Jahrhunderts kaum eine innovative Fragestellung, würde im vorliegenden Band der transnationale Rahmen traditionelle Interpretationsschemata nicht in neuem Licht erscheinen lassen. Wo immer in Europa das Konzept Nationaloper plötzlich eine Rolle im gesellschaftlichen Diskurs des späteren neunzehnten Jahrhunderts spielte berief man sich direkt oder indirekt auch auf Wagner. Doch was passiert mit Nationaloper, was passiert mit Wagners Werk selbst, wenn dieses weltweit produziert und rezipiert wird, was keineswegs ein Phänomen nur des 20. und 21. Jahrhunderts ist? Wie Jürgen Osterhammel in seinem einführenden Beitrag ausführt, treffen wir in Wagner auf den Widerspruch zwischen dem sich zum Deutschen stilisierenden und so auch wahrgenommenen Künstler und dem Universalitätsanspruch seiner Musik, die als solche ebenfalls international akzeptiert wurde. Osterhammel spricht hier hoch originell von einer ‚nationalistisch gefesselten Weltbürgerlichkeit‘, die durchaus die Widersprüche einer sich gerade im neunzehnten Jahrhundert verstärkt globalisierten Welt reflektierte.

In einem für die Opernforschung insgesamt grundlegenden Beitrag hinterfragt Anselm Gerhard das Phänomen Nationaloper vergleichend am Beispiel Frankreichs, Deutschlands und Italiens: Länder, die wir recht unbefangen mit national geprägten Kulturen in Verbindung bringen, ohne daß sie jedoch eindeutig definierbare Nationalopern hervorgebracht hätten. Selbst Webers *Freischütz* entzieht sich einer solchen Kategorisierung: Trat Agathe als Lidunka auf, fungierte das Werk problemlos auch als tschechische Nationaloper. Die französische Oper amalgamierte immer wieder fremde Stilelemente und konnte als solche auch von Komponisten wie Gluck, Piccini, Rossini, ja selbst Verdi komponiert werden. Versuche, nach Meyerbeers Tod die französische Oper zu einer wahren *ars gallica* zu machen, scheiterten. Was an der italienischen Oper italienisch sei, stellt Gerhard grundsätzlich in Frage. Komponisten nördlicher Provenienz prägten schon lange die

italienische Theaterlandschaft. Keines der Werke Verdis aus der Zeit vor der Einigung entspricht zudem der Idee einer Nationaloper. Die Debatte um *Nabucco* bedarf hier keines weiteren Kommentars.<sup>4</sup> *La battaglia di Legnano* bot zwar den entsprechenden Stoff, doch ging sie also solche auch nach der Einigung nicht ins Repertoire ein; und ihre Chöre orientierten sich weitgehend an französischen Modellen. *Rigoletto* bezog sich ursprünglich auf den französischen König, *Trovatore* ist ein spanisches Sujet. Eigentlich stellte sich in Italien das Problem einer charakteristischen Nationaloper erst als die Position der italienischen Oper durch die internationalen Erfolge zunächst Meyerbeers und dann Wagners in die Defensive geriet. Doch auch danach findet sich kaum ein Werk, das dieser Kategorie entspräche.

Ähnlich argumentierend wendet sich Michael Walter den Beispielen von Nationaloper im ost- und südosteuropäischen Raum zu und weist auch hier auf die breite Bezugnahme auf internationale Stilelemente hin. Die Verarbeitung folkloristischer Elemente lehnten viele Komponisten ab. Vor romantisierenden Darstellungen des Bezugs zwischen Oper und nationaler Bewegung warnt er ebenfalls: Oper verfolgte als Gattung seit ihren Ursprüngen einen Anspruch auf Supranationalität, wobei ihr räumlich begrenzte Identitätsstiftung konzeptionell fremd gewesen sei.

Die Abteilung „Wagner und das ‚Deutsche‘“ einleitend geht Udo Bermbach von Thomas Manns problematischer Unterscheidung zwischen Kultur und Zivilisation aus. Wie zuvor Osterhammel weist auch er auf das Verständnis des deutschen Wagners als eines Komponisten einer kosmopolitischen Sprache hin. Eine universalistische und somit ‚reinmenschliche‘ Kunst müsse aus nationalen Konzeptionen erwachsen, wofür die Adaptationsfähigkeit der deutschen Kultur Voraussetzung sei. Die Gegenüberstellung kosmopolitischer und autochthoner Elemente arbeitet Friedemann Kreuder an Hand der theoretischen Schriften Wagners heraus. Arne Stollberg wartet mit einer Fallstudie zur Rolle des Chorals in der deutschen Nationaloper auf. Darin zeigt er wie Wagner seine um die Zeit der Reichsgründung entstandenen Schriften, wie auch die Komposition der *Meistersinger* und des *Kaisermarschs*, als Bestandteile eines Plans konzipierte, mit dem er sich zum Sinnstifter einer protestantisch-deutschen Nation machen wollte. In seiner beeindruckend dokumentierten Analyse weist Stollberg zahlreiche Elemente des Bachschen Chorals in den Werken Wagners nach. Auch Hans-Joachim Hinrichsen untersucht Wagners Auseinandersetzung mit Bach, und erklärt so die dem Komponisten wichtige Erfassung melodischer Polyphonie. Karol Berger geht es ebenfalls um die *Meistersinger*, deren letzte Szene er neu liest und so zeigt wie Wagner die Kunst ganz in den Dienst des Erhalts der Nation stellt.

In der englischen Übersetzung eines zuvor bereits im *Wagnerspectrum* veröffentlichten Beitrags zeichnet Daniel Jütte die zeitgenössische jüdische Auseinandersetzung mit Wagner nach. Matthias Schmidt stellt dar wie die von Wagner gegen das Judentum erhobenen Vorwürfe die gegen ihn selbst erhobene Kritik widerspiegeln. Wenn Wagner die Rezeption seiner Musik bewußt zu steuern gedachte, so expedierte er mit dem Vorwurf des ästhetischen Kalküls gerade diese Eigenheit auf das angeblich Jüdische in

---

<sup>4</sup> Für eine neuere, ausgewogene Zusammenfassung der Debatte um die politische Deutung der Opern des Risorgimento siehe Fabrizio della Seta, *Opera e Risorgimento: si può dire ancora qualcosa?*, in: *VerdiPerspektiven* 2 (2017), S. 81-106

der Musik. Die Zeitgenossen hatten dies bald durchschaut. So bemerkte ein früher Rezensent seiner Schrift über das Judentum, daß ‚Wagner ein Muster des Juden ist, den er so wüthend bekämpft‘ (205). Wie Kordula Knaus ausführt, bediente sich Wagner bei der Konstruktion des Germanischen für den Ringzyklus weniger der mittelalterlichen Ikonographie bestehender Bühnenstoffe zur Germanenzeit, und auch nicht klassizistischer Vorbilder, sondern vielmehr an der damaligen ethnographisch-historischen Forschung, was Cosima 1876 jedoch zu dem Vorwurf veranlasste, daß in Bayreuth vor allem ‚Indianerhäuptlinge‘ aufträten. Bald kam es zu einer immer stärkeren Differenzierung der Kostüme, die sich damit häufig an antikisierenden Vorbildern oder seit Alfred Roller auch an zeitgenössischer Mode orientierten. So erwies sich die Germanisierung der Nibelungen als ein im Rückblick beinahe spektakulärer Misserfolg. Nina Noeske zeigt an Hand der Wagner-Rezeption der DDR wie problematisch eine zu eng politische Lektüre von Produktionen sein kann, gilt es doch durch den Blick auf mögliche politische Prämissen die ästhetische Dimension wie auch die inhaltliche Ambivalenz der Werke selbst nicht zu verstellen. Dem Regime war die politische Vereinnahmung Beethovens, Bachs und gar Händels zudem wichtiger als die des frühsozialistisch-revolutionären Wagners. Gleichzeitig wollte man Wagner jedoch auch nicht gänzlich dem Westen überlassen, weshalb er flächendeckend, weit über das ‚Neu-Bayreuth‘ der 1950er Jahre in Dessau hinausgehend, auf den Bühnen der DDR präsent war.

Der weitaus umfangreichste Abschnitt des zweiten Teilbandes widmet sich dem bereits anfangs angesprochenen Thema der Wagner-Rezeption durch die Nationaloper im Europa des neunzehnten Jahrhunderts. Dabei geht die Reise von Russland über Böhmen, Polen, Frankreich, Spanien und Italien bis nach England und Dänemark. Aus diesem Rahmen allein ließe sich ein thematisch konzipierter Sammelband gestalten, der so vielleicht in der Forschungsdiskussion noch eher die ihm angemessene Rezeption erfahren dürfte. Eine Kulturgeschichte des Wagnerismus im vorrevolutionären Russland skizzierend, weist Christoph Flamm auf Wagners Bedeutung für den allgemeinen ästhetischen Diskurs hin, welche Wagners Einfluß auf die russische Oper um ein Vielfaches überragt. Auch schätzte Russland den Dirigenten Wagner weit mehr als den weitgehend auf Unverständnis stoßenden Komponisten. Die große Ausnahme war hier der Komponist Aleksandr Serov, den Emanuele Bonomi mit einer Untersuchung zu dessen Oper *Des Teufels Macht* vorstellt. Erst um die Jahrhundertwende war das Eis gebrochen, als sich auch Wagners kompositorischer Einfluß auf Skrjabin nachweisen läßt. Doch die Entwicklung der russischen Oper kam im Wesentlichen ohne Wagner aus.

Ivana Rentsch legt in ihrem Beitrag die Komplikationen der böhmischen Wagner-Rezeption dar. Keineswegs läßt sich diese darauf reduzieren, daß Deutschböhmen den Meister vergötterten, die tschechischsprachige Bevölkerung diesen jedoch im Zuge des wachsenden Nationalitätenkonflikts schlichtweg ablehnte. Ins Besondere das tschechische Lager war über lange Zeit in seiner Beziehung zu Wagner tief gespalten, wobei sich politische Konfliktlinien nicht unbedingt mit ästhetischen überschneiden. Eine zahlenmäßig wesentliche und auch politisch einflußreiche Gruppierung im Umfeld der tschechischen Nationalbewegung erkannte seit den 1870er Jahren in Wagners Werk eindeutig das Vorbild einer zukünftigen

tschechischen Nationaloper. Auf dieser Grundlage wurde der erklärte Wagnerianer Smetana zu deren Schöpfer. Während ausgerechnet die politisch radikalen Jungtschechen um Aufführungen Wagners und anderer ‚deutscher‘ Komponisten kämpften, förderten die bezüglich des Sprachenstreits eher moderateren Altschechen das italienische Repertoire. Im nachfolgenden Kapitel erkennt Stefan Keym auch bei den Begründern des polnischen Musikdramas im frühen zwanzigsten Jahrhundert Bezüge zu Wagner, die sich jedoch stärker selektiv mit deutschen Modellen auseinandersetzten. Auch in Polen mußten sich die Wagnerianer zunächst gegen die italienische Tradition durchsetzen, zumal auch die ersten Opern Wagners in italienischer Sprache zur Aufführung gelangten. Wie Rüdiger Ritter darlegt, war eine Grundvoraussetzung der musikalischen Nationsbildung Polens der moderne Wandel von einem auf das Staatsgebiet der alten Adelsrepublik bezogenem Patriotismus zu einem ethnisch und sozial umfassenderen Begriff der Nation, der zudem von einem panslawistischen Sendungsbewußtsein geprägt war und so auch die polyethnischen Elemente der ursprünglichen polnischen Staatsidee durch die Musik herausstellte.

Noch eindeutig betritt das Territorium der transnationalen Opernforschung Vincenzina Ottomano, die in ihrem Beitrag die französische Wagner-Rezeption in Beziehung setzt zur dortigen Auseinandersetzung mit der russischen Oper. In beiden Fällen spielte der internationale politische Rahmen eine entscheidende Rolle bei der stark antagonistisch geprägten Ausbildung ästhetischer Präferenzen. Die Förderung der russischen Kultur, von zahlreichen französischen Komponisten unterstützt, war eindeutig gegen den um die Jahrhundertwende grassierenden *Wagnérisme* gerichtet. Albert Gier zeigt wie trotz dieser Bemühungen das Palais Garnier nach 1891 für beinahe 100 Jahre das gefeierte Zentrum französischer Wagner-Aufführungen wurde. Cristina Urchueguía beschreibt die in den 1860er Jahren einsetzende, bald sehr intensive Auseinandersetzung mit Wagner in Spanien. Auch hier war es das progressive Bürgertum, das sich um Wagner bemühte und sich dabei von der italienischen Operntradition abzusetzen trachtete. In Katalonien war der *Wagnerismo* Teil der nationalen *Renaixença*, während er in Madrid von dem am deutschen Bildungsmodell orientierten *Krausismo* unterstützt wurde. Wie zuvor Anselm Gerhard, setzt sich auch Luca Zoppelli in begrüßenswerter Weise von Bestrebungen ab, die italienische Oper des neunzehnten Jahrhunderts nur als Ausdruck und Instrument einer im Entstehen begriffenen nationalen Identität zu lesen. Dagegen sprechen nicht zuletzt klassizistische und dramaturgische Strukturen; doch fehlt es der italienischen Oper vor allem auch an ethnisch-folkloristischen Bestrebungen. Zoppelli sieht im *Tannhäuser* und in den *Meistersingern* die Wartburg und die Stadt Nürnberg als Ikonen nationaler Identität bestätigt, wohingegen die Bezüge auf die Stadtrepubliken in der italienischen Oper, auf das Mantua des *Rigoletto* oder das Venedig Verdis und Donizettis vor allem eine Idee von Zwietracht vermitteln. Im Gegensatz zu Wagner weist zudem nur Donizettis wenig bekannter *Tasso* Elemente einer nationsbezogenen ‚Künstleroper‘ auf, ohne dadurch jedoch identitätsstiftende Momente zu schaffen. Richard Erkens untersucht an Hand zahlreicher Beispiele den Einfluß Wagners auf die italienischen Komponisten des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Von eher marginalen Bezugnahmen bei Franco Faccio oder Stefano Gobatti läßt sich seit den



1880er Jahren eine sehr viel komplexere Bezugnahme vor allem auf die Konstruktionsprinzipien von Wagners Orchestersatz feststellen, die schließlich bei Franchetti, Luigi Mancinelli, Mascagni, Puccini und zahlreichen anderen Italienern offen, wenn auch stark differenziert zu Tage tritt.

Einer Übersicht der erst relativ spät in den 1870er Jahren einsetzenden englischen Beschäftigung mit Wagner, läßt Barbara Eichner eine Untersuchung der zahlreichen Gründe folgen, weshalb Wagner in England kompositorisch kaum stilbildend wirkte. Die von Vorurteilen getriebene Idee, daß Oper ohnehin ein zutiefst unenglisches Importprodukt sei, trug ebenso dazu bei wie Versuche, eine englische Nationaloper explizit als Gegensatz zum deutschen Modell zu entwickeln. So blieb die Förderung Wagners und seiner Werke das Unterfangen einer relativ kleinen kosmopolitischen anglodeutschen Elite. Weniger Probleme bereitete den Dänen die Berührung mit Wagner, wie Heinrich W. Schwab darlegt: vielleicht gerade, weil sich in Dänemark Opern mit spezifisch nationalem Bezug bereits in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts etabliert hatten. Robert Schumann erkannte ins Besondere im Werk von Niels Gade einen meisterhaft ausgeführten nordischen Charakter. 1906 verknüpfte dann Carl Nielsen in dem als ‚dänische Nationaloper‘ uraufgeführten Werk *Maskarade* lokale Gattungstraditionen mit von Wagners *Meistersingern* inspirierten Elementen.

Zwei Kapitel setzen sich mit der Rolle Wagners in der globalen Populärkultur auseinander. Britta Sweers untersucht den Zusammenhang zwischen diskursiver Berufung auf Wagner und tatsächlich wagnerischen Stilelementen der Rockmusik, kommt dabei jedoch zu dem Schluß, daß diese Bezüge in der Regel nur sehr indirekt bestehen. Sascha Wegner weitet diese Untersuchung aus indem er sowohl die Popularisierung der Musik Wagners durch Arrangements und Tonträger als auch populärkulturelle Anlehnungen in Form ikonographischer, mythologischer oder kompositorischer Zitate semantisch aufschlüsselt. Beispielhaft greift er dabei Francis Ford Coppolas intertextuelle Behandlung des Walkürenritts in *Apokalypse Now* heraus, die er überzeugend gegen den Vorwurf einer lediglich untermalenden Verwendung durch den Regisseur verteidigt. Tatsächlich benutzt nicht Coppola das Wagnerzitat sondern die Figur des Colonel Kilgore.

Der zweite Band dieses bibliographischen Resümees zu *www2013* schließt mit drei Beiträgen zur Aufführungspraxis. Auf der Grundlage von historischem Aufführungsmaterial, Instrumentenkunde und akustischen Gegebenheiten untersucht Kai Köpp in einem empirisch überaus reichen Kapitel signifikante Veränderungen der Interpretationspraxis im Dresden des neunzehnten Jahrhunderts. Laura Moeckli beschäftigt sich mit wandelnden Auffassungen musikalischer Formen und des Deklamationsstils bei Wagner, den sie dabei in die Tradition des begleiteten Rezitativs einreicht. Florian Bassani vergleicht historische Gesangspraktiken an Hand früher Tonaufnahmen von Isoldes Liebestod. Die heute üblichen sehr langsamen Tempi gehen scheinbar erst auf Kirsten Flagstads Aufnahmen der 1930er Jahre zurück, wohingegen frühere Interpretinnen gerade das Anfangstempo erheblich rascher wählten, wie überhaupt sich in den frühen Aufnahmen sehr viel mehr Diversität der Interpretation feststellen läßt. Wegen der Internationalisierung des Opernbetriebs erscheint jedoch der Versuch, hier auch nationale Interpretationsmuster zu etablieren, weniger aufschlußreich.

Die beiden Bände stellen unter Beweis, wie lohnenswert das großangelegte Projekt *www2013* für die Neuorientierung der Wagnerforschung insgesamt war, und daß ins Besondere die transnationale Behandlung von Oper der Wissenschaft bedeutende neue Impulse geben kann. Dem Verleger ist für zahlreiche Illustrationen und hilfreiche Musikbeispiele zu danken und dafür, daß die Bände ein Register enthalten. Bedauerlicher Weise leiden die Bände darunter, daß sie inhaltlich recht heterogen geblieben sind und so die thematischen Schwerpunkte des dahinterstehenden Projekts nicht immer eindeutig zu erfassen sind. Einzelne Kapitel nehmen auch bei thematischen Überschneidungen praktisch keinerlei Bezug aufeinander und lesen sich als wenn eine synthetisierende Diskussion von Forschungsergebnissen nicht stattgefunden hätte. Dieser Umstand erschwert nicht zuletzt die Rezeption und damit auch die nachhaltige Beeinflussung internationaler Forschungsdebatten. Trotzdem hat *www2013* mit Wagners Hilfe eine Brücke von Bayreuth nach Europa und in die weite Welt geschlagen. Die Bände zeigen, daß und wie dies möglich ist.

English abstract:

The article discusses the bibliographic output of the project *WagnerWorldWide2013*, which was coordinated by the University of Bayreuth, in collaboration with the Universities of South Carolina, Bern and Shanghai. The team of *www2013* organised four conferences and a series of lectures, of which fifty-four papers have now been published in two substantial volumes. Taken together they present an impressive overview of the recent transnational and cross-disciplinary opening of research on Richard Wagner. In addition to a number of more specialised topics, the two volumes cover the fields Wagner and Nationalism; Wagner and Globalisation; Gender and Sexuality; as well as the role of Wagner in the international movie industry and in the media.

Autorenbiographie:

Axel Körner ist Professor of Modern History am University College London und Direktor des UCL Centre for Transnational History. Er hat umfangreich zur Geschichte italienischer Theater und zur internationalen Rezeption von Oper im neunzehnten Jahrhundert publiziert. Sein neuestes Buch *America in Italy. The United States in the Political Thought and Imagination of the Risorgimento, 1763-1865* ist 2017 bei Princeton University Press erschienen und untersucht unter anderem Bezugnahmen auf die Vereinigten Staaten in der Oper und im Ballett des neunzehnten Jahrhunderts. Im Moment arbeitet er an einer transnationalen Geschichte der Habsburger Monarchie und leitet das internationale Forschungsnetzwerk „Reimagining *italianità*. Opera and Musical Culture in Transnational Perspective“.