

Janz, Tobias (2014): Ariane Jeßulat, Erinnernte Musik. Der Ring des Nibelungen als musikalisches Gedächtnistheater (= Wagner in der Diskussion 8), Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. ZGMTH 11/1, 167–170. <https://doi.org/10.31751/781>

© 2014 Tobias Janz



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 24/07/2015
zuletzt geändert / last updated: 19/02/2016

Ariane Jeßulat, *Erinnerte Musik. Der Ring des Nibelungen als musikalisches Gedächtnistheater* (= Wagner in der Diskussion 8), Würzburg: Königshausen & Neumann 2013

Erinnerung ist ein zentrales Thema der historisch orientierten Geisteswissenschaften. Arbeiten zur Oral History und zum kulturellen Gedächtnis haben Konjunktur, aber auch die Grundlagenreflexion hat sich in den vergangenen Jahren verstärkt dem Problemfeld Erinnerung zugewandt – so etwa der Historiker Johannes Fried mit seiner Studie *Der Schleier der Erinnerung*¹, die im Dialog mit der kognitionswissenschaftlichen und psychologischen Gedächtnisforschung die oft vernachlässigte Bedeutung des Gedächtnisses und seiner Funktionsweise für die Geschichtswissenschaften ins Zentrum rückte. Ariane Jeßulats Buch über Wagners *Ring des Nibelungen* als »musikalisches Gedächtnistheater« fügt sich insofern gut in die aktuelle geisteswissenschaftliche Diskussion, und doch ist die Perspektive, die sie auf ihren Gegenstand richtet, ungewohnt und überraschend. Handelt es sich bei Wagners Musikdramen nicht einerseits um geradezu mit philologischer Akribie aus einer Schriftkultur erwachsene Kunstwerke, deren Vergangenheitsbezug eine feste Textgrundlage hat? Und ist Wagners Theater auf der anderen Seite nicht auf die Ereignishaftigkeit der Aufführung hin ausgerichtet, hat nicht also seine Gegenwärtigkeit und Präsenz ein viel größeres Gewicht als sein Vergangenheitsbezug? Und schließlich, ist es nicht irritierend, sich das »Kunstwerk der Zukunft«, an dem der Revolutionär Wagner arbeitete, ausgerechnet als musikalische Verkörperung der frühneuzeitlichen Metapher des Gedächtnisses als Theater vorzustellen – einer Metapher, die man im 16./17. Jahrhundert bei Autoren wie Giulio Camillo, Robert Fludd oder Athanasius Kircher findet, die sich wiederum auf die Mnemotechniken und die Gedächtnislehre

in Mittelalter und Antike stützten? Genau in diese Richtung aber zielt Jeßulat mit ihrer Studie und durch diese ungewohnte Wendung gelingt es ihr, eine neue Perspektive auf den *Ring* zu entwickeln. Es geht um ein Theater zweiter Ordnung, auf dessen Bühne nicht die Geschichte um den Ring und Alberichs Fluch verhandelt wird, sondern in dem – wie in den frühneuzeitlichen Memorialtheatern – Wissen, genauer: musikalisches Wissen memoriert wird. Wagners Musik selbst wird quasi als Schleier der Erinnerung interpretiert, hinter dem, wenn man ihn lüftet, andere Musik: »erinnerte Musik« sichtbar wird.

Jeßulat geht es nicht nur darum, diese erinnerte Musik hinter dem Erinnerungsschleier hervorzuholen. Ihr geht es auch um die Erinnerungsstrukturen und die verformenden Kräfte des Gedächtnisses, die – so Jeßulats These – sich als einer der Schlüssel zum »Geheimnis der Form bei Richard Wagner« (Alfred Lorenz) interpretieren lassen.

Die erinnerte Musik ist von zweierlei Art. Einmal geht es um die Erinnerung kanonisierter Werke v. a. von J. S. Bach, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann; dann ist es aber auch die Musik des *Ring* selbst, die im Kontext seiner Dramaturgie des Vergessens und Wiedererinnerns in seinen letzten beiden Teilen erinnert wird. Dieser doppelte Bezug verweist auf eine wichtige Differenz; denn während der Selbstbezug der Musik im Musikdrama auf die *Repräsentation* einer bestimmten Musik zielt – wie deformiert und ungenau die Erinnerung dabei auch sein mag –, lässt sich Wagners Musik, wenn sie an Bach oder Beethoven erinnert, sicher nicht als Versuch einer Repräsentation dieser Musik aus dem Gedächtnis hören. Wenn Siegfried seine Erinnerung wiederfindet, hören wir im Theatersessel sitzend, wie Siegfried selbst die

1 Fried 2004.

Brünnhilde-Musik oder die Waldvogelmusik erinnert. Wenn aber die heroische Musik des *Ring* an Beethovens *Eroica* erinnert, hören wir nicht unmittelbar, wie Wagner Beethovens Symphonie erinnerte. Die Musik des *Ring* zielt im Falle der musikalischen Fremdreferenz nicht auf die möglichst getreue Repräsentation, ihre Beschaffenheit hat aber – und hierin liegt wohl der zentrale Gedanke von Jeßulats Arbeit – viel damit zu tun, wie Wagner andere Musik erinnerte.

Das Subjekt der Erinnerung ist damit der Komponist, dessen künstlerisch vermittelten Gedächtnisabdruck man in der Partitur des *Ring* sozusagen vor sich hat. Jeßulat weist aber zu Recht darauf hin, dass ein musikalisches Gedächtnis nicht rein privat sein kann, sondern kollektiver, öffentlicher Natur ist. Der Kanon und der Mythos – zwei in Jeßulats Untersuchung zentrale Kategorien – sind kollektiv organisierte, gemeinschaftsstiftende Phänomene. Hieraus ergibt sich der über das Buch hinausweisende Gedanke, dass die musikalische Kultur noch im von der Schrift dominierten 19. Jahrhundert in einem Ausmaß von Auswendigwissen, vom Aus-dem-Gedächtnis-Zitieren geprägt war, das in Zeiten des Internet nur noch schwer vorstellbar ist. Andererseits orientieren auch wir uns musikalisch bis heute in einem Erinnerungsraum, der unsere Assoziationen und unser Wissen um bestimmte Wendungen, Modelle, Topoi oder Klangtypen organisiert – nicht zuletzt in musiktheoretischen Lehrsituationen.

Mit der Gegenwärtigkeit musikalischer Erinnerungsstrukturen ergibt sich für Jeßulats Arbeit das methodische Problem, zwischen historischen, im Werk manifesten Erinnerungsstrukturen, und den eigenen, heutigen Assoziationen unterscheiden können zu müssen. Man kann darüber diskutieren, inwieweit Jeßulats Beobachtung von Erinnerungsspuren auch dem persönlichen Kanon der Autorin folgt, der hier vor allem die Instrumentalmusik Bachs und Beethovens sowie Schuberts Lieder erinnert, während andere Teile von Wagners musikalischem Gedächtnis außerhalb des Blickfelds bleiben. Wagners ›Operngedächtnis‹ (Gluck, Mozart, Beethoven, Weber,

Halévy, Meyerbeer) spielt bei Jeßulat keine Rolle, ebenso wenig die Musik der Weggeführten Berlioz und Liszt. Insofern hat man es mit einer selektiven Erinnerung zu tun, die sich allerdings auf Wagners Selbstdeutung und Selbstkommentierung in seinen Schriften stützen kann. Gibt Jeßulats Untersuchung einigermaßen vollständig wieder, was Wagners *Ring* für die Zeitgenossen erkennbar an Musik memorierte, kann und muss man in der Tetralogie das Monument einer deutschen musikalischen Erinnerungskultur sehen (von einem »monumentalen ›Erinnerungspalast« ist an einer Stelle, 259, die Rede), dem es (neben all dem, was Wagner mit dem *Ring* sonst noch intendierte) auch um die öffentliche Vergewisserung eines identitätsstiftenden Traditionszusammenhangs ging. Und dies muss mit dem tatsächlichen Gedächtnis des Musikers Wagners nicht deckungsgleich sein.

Das erste Kapitel arbeitet die Spezifik der *Ars Memoria* heraus, um die es Jeßulat geht. Zentrale Anknüpfungspunkte sind interessanterweise Arbeiten zu historisch weit entfernten Gegenständen wie Anna Maria Busse Bergers Untersuchungen zur Rolle des Gedächtnisses in der mittelalterlichen Musik bis hin zur Notre-Dame-Polyphonie², oder Frances A. Yates einschlägiges Buch über die Gedächtniskunst von Aristoteles bis Shakespeare.³ Wichtig ist die Abgrenzung zu verwandten Ansätzen im Bereich der Intertextualität, der Einflussstheorie oder der Toposforschung. Bei den Verbindungen zwischen dem *Ring* und Bachs *Wohltemperiertem Clavier*, Beethovens Klaviersonaten und Sinfonien oder Schuberts Liedern, die im Zentrum der Arbeit stehen, handelt es sich natürlich um Fälle von Intertextualität im weitesten Sinn. Bei der musikalischen Topik handelt es sich auf der anderen Seite um ein weiteres Gedächtnisphänomen, verweisen musikalische Topoi doch bereits etymologisch auf Orte im Erinnerungsraum, die in der Kommunikation zwischen Komponist und Hörer gewissermaßen gemeinsam aufgesucht werden können. Jeßulat sieht die Überschneidungen

2 Busse Berger 2005.

3 Yates 1966.

ihres Untersuchungsgegenstands mit den genannten Ansätzen, begründet dessen Spezifik und Eigenständigkeit jedoch auf zweifache Weise. Einerseits gehe es bei den untersuchten Verbindungen nicht um markierte und bewusste Zitate oder Allusionen, bei denen Musik B aus historischer Distanz auf Musik A verweist. Auszugehen sei vielmehr von einem »variativen« Bezug nach Art der »Arbeit am Mythos« (Hans Blumenberg), bei dem Wagner also die jeweils erinnerten Musiken auf seine Weise neu »erzählt«, neu komponiert (50). Der *Ring* enthält insofern Varianten kompositorischer »Erzählungen«, deren klassische Form sich bei Bach oder Beethoven findet. Andererseits führt Jeßulat als Argument für das Konzept einer musikalischen *Ars Memoria* das »architektonische Moment« des Gedächtnisses an (40), das Erklärungsmöglichkeiten für die Frage nach der musikalischen Form liefert, die der Intertextualitäts- und Toposforschung fehlten.

Die mit ca. 180 Seiten umfangreichsten Kapitel II und III widmen sich den zentralen Bezugsorten Bach und Beethoven. Jeßulat spricht vom »Bach-Mythologem« und vom »Beethoven-Mythologem«, um zu verdeutlichen, dass die kompositorische Arbeit am Mythos nicht nur die musikalischen Strukturen und Werke, sondern auch den jeweiligen Diskurs umfasst. Im Falle Bachs also Wagners Vorstellungen von der »unendlichen Melodie«, bei Beethoven die Ideen des Neuen und das Prinzip der Sonate oder des Symphonischen. In dichten Analysen erkundet Jeßulat nun selbst den von ihr rekonstruierten oder vorausgesetzten musikalischen Erinnerungsraum. Sie geht dabei durchaus ähnlich assoziativ vor, wie das musikalische Gedächtnis, um das es geht. Methodisch ist dies insofern vertretbar, als es ihr nicht oder nur sehr am Rande um philologische Nachweise dessen geht, was Wagner von Bach oder Beethoven wusste und auf welche Quellen und Literatur er sich dabei stützte. Es geht vor allem um die Aufdeckung verborgener Tiefenstrukturen der Musik in der musikalischen Analyse, die sich hier mit Phänomenen konfrontiert sieht, die auf einer anderen Ebene denen ähneln, die

Sigmund Freud in seiner *Traumdeutung* untersuchte.

Als Modell von Wagners komponierten Zeitstrukturen wird zunächst die berühmte cis-Moll-Fuge (*WTC I*) analysiert. Konkretisiert wird der Bezug des *Ring* auf das *Wohltemperierte Clavier* an einem Vergleich der Normenszene mit der dis-Moll-Fuge (*WTC I*), der aufgrund der gemeinsamen (bzw. enharmonisch identischen) Tonart und einer ähnlich fließenden Textur naheliegt. Der vordergründige Bezug der Szene zur ersten Szene des *Rheingold* tritt dabei in den Hintergrund. An seine Stelle tritt der Bezug von Wagners Musik zu derjenigen der Bach-Fuge, den Jeßulat allerdings nicht nur auf der Ebene der tonalen und klanglich-texturalen Verwandtschaft, sondern vor allem auf der Ebene der musikalischen Form gegeben sieht. Die Form der Fuge wird zur »Vorlage«, in der sich der Gesamtverlauf der Szene mit den die Szene strukturierenden Normenfragen wiedererkennen lässt (vgl. das Notenbeispiel, 160–164). Es fehlt Jeßulats Parallelisierung nicht an Überzeugungskraft, sie setzt allerdings die Bereitschaft voraus, der Autorin jeweils durch eine Reihe vermittelnder Analyseschritte zu folgen. Um in den Worten »Es ragt die Burg ...« der 3. Norn (T. 153–158) etwa die Kontur des Themas der dis-Moll-Fuge wiedererkennen zu können (157f.), muss man nicht nur die Fuge zur Hand (bzw. im Kopf) haben, sondern auch von Metrum und Rhythmus abstrahieren.

Die Tiefenstrukturen der musikalischen Erinnerung sind auch beim Thema Beethoven nur durch komplizierte analytische Vermittlungsschritte nachvollziehbar. So rekonstruiert Jeßulat einen über mehrere Stufen oder Bezugspunkte organisierten Erinnerungszusammenhang zwischen Bachs Motette *Singet dem Herrn*, Beethovens Klaviersonate op. 101 und dem historisierenden Stil des *Siegfried*. Die Bedeutung der Sonatenform für den *Ring* wird nicht nur (erneut) an einer ausgedehnten Szene wie dem Schluss der *Walküre* diskutiert, der gesamte *Ring* erscheint als gigantischer Sonatenhauptsatz, der den Kopfsatz der *Eroica* in monumentaler Größe erinnernd nachkomponiert (253).

Die das Buch schließenden Kapitel IV und V enthalten wie die vorangegangenen viel Anregendes und Originelles, wie etwa den Gedanken, dass das historisierend diatonische Moment in der Musik seit dem dritten *Siegfried*-Akt nicht etwa – wie man im Rahmen der Arbeit erwarten könnte – als musikalische Erinnerungsspur, sondern umgekehrt als Symptom des Vergessens und Verdrängens der werkgeschichtlich inzwischen grundlegenden Chromatik zu verstehen sei.

Einige naheliegende Fragen werden in der Arbeit erstaunlicherweise nicht gestellt. Interessant wäre etwa die Frage, wie sich Wagners kompositorische Arbeit an den Mythen der deutschen Musik zu seiner dichterischen Arbeit an der griechischen und germanisch-nordischen Mythologie verhält? Liegen hier nicht ähnliche Fälle von Überschreibung, Deck-erinnerung usw. vor wie in der Musik, etwa

wenn durch die Figur Siegfried die Konturen des Herakles durchscheinen oder sich hinter der Geschichte des Raubs der Freia der griechische Mythos um Io verbirgt? Interessant wäre auch die Frage, wie sich die von Jeßulat untersuchten Erinnerungszusammenhänge zu den Themen Schlaf und Traum verhalten, die im *Ring* ja von immenser Bedeutung sind und die Johanna Dombois ausführlich untersucht hat. Hat nicht die deformierende Kraft der Erinnerung einiges mit der Logik des Traums gemein? Nicht nur diese Fragen lassen erkennen, sondern auch Jeßulats Buch zeigt, dass Wagners *Ring* mit seiner Eigenschaft, die wichtigsten Linien der europäischen Kultur-entwicklung von Jahrtausenden zu bündeln, auch nach 140 Jahren kaum etwas von seiner Faszination verloren hat.

Tobias Janz

Literatur

Busse Berger, Anna Maria (2005), *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley: University of California Press.

Fried, Johannes (2004), *Der Schleier der Erinnerung*, München: Beck.

Yates, Frances A. (1966), *The Art of Memory*, Chicago: University of Chicago Press.