



## Vortrag 1

### 1. Wesen, Entstehung und Form der traditionellen Oper

Bei einem Drama zu singen, erscheint auf den ersten Blick unnatürlich. Doch Singen ist nur eine intensiviertere, ausdrucksvollere Form des Sprechens. Schon die Verse der **antiken Dramen** wurden in einer Art gehobener Rezitation deklamiert: quasi singend, auf wenigen Tönen, mit einfacher Begleitung von Instrumenten. Dichtung und Musik bildeten damals eine untrennbare Einheit (*mousiké*). Durch die verschiedenen Versmaße der Dichtung ergaben sich die Rhythmen des musikalischen Vortrags, zu denen schließlich auch getanzt wurde. Ebenso wirkte ein Chor bei den klassischen Dramaufführungen mit. Auch im christlichen **Gottesdienst** des Mittelalters wurden die Psalmtexte von den Mönchen nicht gesprochen, sondern auf wenigen Tönen deklamiert („Gregorianische Melodien“), um die Verkündigung der christlichen Botschaft zu intensivieren. In der späteren **Oper** schließlich wurde das Singen vor allem als Möglichkeit zum tieferen Ausdruck von Gefühlen verstanden.

Die Oper ist um **1600** in Italien **entstanden**. Urheber waren gelehrte Dichter und Musiker, die eigentlich das antike Drama wiederbeleben wollten. Musikalisch entscheidend für die Entstehung der Oper war die Erfindung des harmoniegestützten Sologesangs – der später sogenannten „Arie“. Man nannte den neuen Musikstil „Monodie“, weil nun – im Gegensatz zur vorangegangenen chorischen Kompositionsweise der Hochrenaissance – *eine* Stimme die Musik dominierte: die Sängermelodie. Gestützt wurde diese durch Harmonien des sich damals neu herausbildenden Harmoniesystems, auf dem bis heute die abendländische Musik ruht. Der erste bedeutende Opernkomponist war **Claudio Monteverdi (1576-1643)**. Die **weitere Entwicklung der Oper** führte dann zur kompositorischen Differenzierung zwischen **Arie und Rezitativ**. Während mit der musikalisch eher schlichten Rezitativ-Form die Handlung der Oper erzählt wurde, wurden in den musikalisch reicher ausgeschmückten Arien vor allem die Gefühle der handelnden Personen ausgedrückt. Die **wichtigsten Formteile** der traditionellen Oper sind: **Ouvertüre / Sinfonia** (Orchestervorspiel), **Rezitativ** (Darstellung der Handlung als Erzählung oder Dialog), **Arie** (Soloarie oder Duett: Gefühlsausdruck der Hauptpersonen), **Solistenensemble** (Terzett, Quartett oder größer: mehrere Solisten, die gleichzeitig singen), **Chöre** (Gesang von Personengruppen), **Ballette/Gesellschaftstänze**.

### 2. Die Situation der Oper um 1830

Vor der Epoche der Romantik (der Wagner angehörte), lag die Epoche der **Wiener Klassik (ca. 1780-1820)** mit den Komponisten Haydn, Mozart und Beethoven. **Mozart** war der bedeutendste Opernkomponist. Er komponierte in allen damals gängigen Opernstilen: Opera seria (ernste Sujets), opera buffa (heitere Sujets) und Singspiel. Formal sind Mozarts Opern sog. **„Nummernoper“**, d.h. die Rezitative, Arien, Duette, Ensembles oder Chöre sind hier als in sich abgeschlossene Musikstücke komponiert und vom Komponisten durchnummeriert. Auf die Epoche der Klassik folgte die **Frühromantik (1820- 1840)**: die Zeit des jungen Wagner. **Carl Maria von Weber** komponierte um 1820 die erste deutsche romantische Oper („Der Freischütz“ – formal ebenfalls eine Nummernoper), die zu Wagners erstem großen Vorbild wurde. Zu dieser Zeit begann auch der Siegeszug der **italienischen Oper**: die „Belcanto“-Opern von **Rossini, Bellini, Donizetti** und dem **jungen Verdi** eroberten quasi im Sturm die Bühnen Europas. Der besonders erfolgreiche Rossini aber machte aus dem Komponieren von Opern bald eine Art „Fließband-Produktion“, woran sich die Kritik des jungen Wagner entzündete. Ihn schien es auch zu stören, dass bei den italienischen Opern nur die Melodie der Sänger im Vordergrund stand, – wenngleich er in seiner zweiten Oper selbst dem italienischen Stil nacheiferte. Auch die **französische Oper** dieser Zeit hielt am Primat der Sängermelodie fest. Zu den bedeutendsten Komponisten in Paris zählten die Italiener **Cherubini** und **Spontini** sowie der deutsch-jüdische Komponist **Giacomo Meyerbeer**, der mit der Form der **„Grand opéra“** besonders populär wurde. Die „Grand opéra“ zeichnete sich aus durch große historische Themen, durch Pracht und Prunk der Ausstattung und durch pathetische Musik mit großem Pomp und Massen-Chorszenen („Ausstattungsoper“).

## Wagners Persönlichkeit und Leben (Teile I-II)

Wagner war von der Statur her eher klein, ja schwächlich, aber er war (ähnlich wie Napoleon) sehr intelligent und wagemutig. Er besaß ein lebhaftes Temperament, war sehr belesen, allerdings auch sehr redselig, er musste stets im Mittelpunkt stehen. Fast zu jedem Thema musste er sich äußern, oft in Form umfangreicher Zeitschriftenartikel.

Wagners Charakter wird in der Literatur überwiegend negativ beschrieben, vor allem hinsichtlich seines Verhaltens gegenüber seinen Mitmenschen. Insbesondere gegenüber wohlhabenderen, die er beneidete – und gleichwohl immer wieder um Geld anbettelte. Denn Wagner war ständig in Geldnot. Seine Kleidung und sein äußeres Erscheinungsbild mussten nichtsdestotrotz stets vom Allerfeinsten sein. Andererseits aber war Wagner sehr empfindsam und empfindlich, und er hatte eine ausgeprägt soziale Ader. Ungerechtigkeit, Unmenschlichkeit konnte er nicht ertragen. Sein Engagement für politisch-soziale Veränderungen in jungen Jahren scheint von echter innerer Überzeugung getragen zu sein.

### Lebenslauf, Teil I: Jugendzeit und künstlerische Entwicklung (1813-33)

Wagner kam 1813 in **Leipzig** als 9. Kind einer kleinbürgerlichen sächsischen Familie zur Welt. Einige seiner älteren Geschwister hatten sich der Schauspielkunst zugewandt, Musik aber spielte in der Familie eine eher untergeordnete Rolle. Nach dem frühen Tod des Vaters wechselte die Familie öfters den Ort, und Wagner wurde zunächst von seinem Stiefvater Ludwig Geyer erzogen, einem Schauspieler und Maler; später dann von seinem Onkel Adolph Wagner, der Altphilologe war und eine große Bibliothek besaß. Hier erhielt Wagner einen tieferen Zugang zum Schauspiel und zur Dichtkunst, und er wollte zunächst Dichter werden. Erst später bekam er privaten Klavierunterricht. Das Komponieren brachte er sich zunächst als Autodidakt bei, und wohl eher dilettantisch. Erst mit seinem Musikstudium auf der Leipziger Universität (sein Lehrer war der Thomaskantor Theodor Weinlig) wurde er mit den klassischen Regeln des Komponierens vertraut. Er wurde aber kein Komponist der reinen Instrumentalmusik, seine musikalische Phantasie entzündete sich immer am dichterischen Wort. Und so wurde Wagner ein reiner Opernkomponist. Ein Komponist aber, der alle Texte seiner Opern selbst dichtete.

### Lebenslauf, Teil II: Erste Wanderjahre und frühe Opernkompositionen (1833-42)

Als 20-jähriger wendet sich Wagner der Musik als Beruf zu. Er bemüht sich an verschiedenen Theatern um ein Engagement als Kapellmeister und beginnt gleichzeitig ernsthaft mit dem Komponieren von Opern. Die ersten Wanderjahre beginnen. Nun erwacht auch sein Interesse für die sozialpolitischen Fragen der Zeit, er eifert den Idealen der intellektuellen Dichtergruppe "Das junge Deutschland" nach: Nationalismus, Liberalismus und Sozialismus sind seine Parolen.

Erste Station seines beruflichen Wanderlebens ist das Theater von **Würzburg** (1833-34). Hier wird er Chordirektor und Korrepetitor und komponiert seine erste komplette Oper: "**Die Feen**" – ein märchenhaftes Werk im romantischen Musikstil à la Weber, das jedoch kompositionstechnisch noch recht unbeholfen und ohne eigenständige Linie ist – wie Wagner selbst bemerkte und deshalb das Werk nie zur Aufführung brachte. 1834/35 wurde Wagner zum musikalischen Leiter des Theaters in **Magdeburg** berufen. Hier lernt er die 4 Jahre ältere Schauspielerin **Minna Planer** kennen. Minna hatte zur Musik keine tiefere Beziehung, aber sie faszinierte Wagner durch ihre Schönheit und Lebenserfahrung. Schon vor der Eheschließung allerdings kam es zu wiederholten Eifersüchteleien und Streitigkeiten zwischen den beiden. In Magdeburg entstand Wagners **zweite Oper** mit dem Titel "**Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo**", eine musikalische Komödie nach der Shakespeare-Komödie "Maß für Maß". Die Musik dieser Oper zeigt nun überraschenderweise den leichten italienischen Belcanto-Stil eines Donizetti oder Bellini. Und Wagner schwärmt sogar in einem Zeitschriftenartikel unumwunden von dem "unendlichen Vorsprung", den die Italiener in der Gesangssoper vor den Deutschen hätten. Die Uraufführung des Werks allerdings geriet aus Mangel an Probenzeit zum Desaster. Das Werk wurde abgesetzt. Im Jahre **1836** übersiedelten die Wagners nach **Königsberg**, wo Minna ein Engagement als Schauspielerin erhielt. Hier **heirateten** die beiden auch. Doch bald machte das dortige Theater bankrott, so dass die beiden einmal mehr den Ort wechseln mussten. Sie zogen nach **Riga** (1837-39), wo man Wagner erneut eine Kapellmeisterstelle anbot. Dort komponierte er seine **dritte Oper**, die nun zu einer Erfolgsoper geriet: **Rienzi, der letzte der Tribunen**. Wagners Vorbild ist nun die französische Grand Opéra von Giacomo Meyerbeer. "Rienzi" beruht auf einem historischen Sujet (nach einem Roman von E. Bulwer-Lytton), das sozialkritische Tendenzen zeigt, die Parallelen zu den revolutionären Bewegungen des 19. Jahrhunderts erkennen lassen, mit denen der junge Komponist liebäugelte. Die Musik ist nun ganz auf großen Pomp mit Massenaufzügen, großen Chören und großem Orchester ausgerichtet. Kriegerische Klänge, pathetische Marschrhythmen – aber auch erste innige Töne – lassen den späteren Wagner erahnen. Wagner selbst distanzierte sich später von dem Werk, er nannte es einen "Schreihals". Angeblich soll der "Rienzi" aber Hitlers Lieblingsoper gewesen sein...



## Vortrag 2

### Lebenslauf, Teil II (Schluss): Das Ende der ersten Wanderjahre (1833-42)

Wagner komponierte in Riga seine **3. Oper *Rienzi***. Auch in Riga aber wurde er nicht sesshaft. Ein Wechsel an der Spitze des Theaters führte dazu, dass er seine Kapellmeisterstelle aufgeben musste. Er wollte nun nach Paris, in die damalige Musikmetropole Europas. Da er jedoch auch in Riga große Schulden hinterließ, flüchteten die Wagners zunächst heimlich mit dem Schiff nach **London**. Die abenteuerlichen Erlebnisse der Überfahrt auf einem kleinen Segelschiff, bei der das Boot mehrfach zu kentern drohte, trugen zur Entstehung von Wagners nächster Oper *Der fliegende Holländer* bei. Auch London verließen die Wagners bald und kehrten auf das Festland zurück, um endlich **Paris (1839-1842)** zu erreichen. In Paris durchlebten sie jedoch drei wahre Betteljahre. Wagner hatte insgeheim gehofft, von **Giacomo Meyerbeer**, dem Chef der Pariser Oper, protegiert zu werden und einen Kompositionsauftrag zu erhalten. Diese Hoffnung erfüllte sich jedoch nicht, und er begann nun Meyerbeer und die reichen Juden zu hassen. Sein berüchtigter Antisemitismus hat im Elend dieser Jahre seinen Ursprung. Immerhin vollendete Wagner in Paris den ***Rienzi***, und er komponierte dort auch den ***Fliegenden Holländer***. Das Libretto dazu dichtete er in 10 Tagen. Aus Geldnot verkaufte er den Operntext zunächst an die Pariser Oper, wo ein französischer Kapellmeister (erfolglos) versuchte, daraus eine Oper zu komponieren. Bei der Übertragung des Librettos ins Französische wurde Wagner von **Heinrich Heine** unterstützt, der damals in Paris lebte. Neben Heine lernte Wagner in Paris auch den Klaviervirtuosen **Franz Liszt** kennen, dessen Tochter Cosima er später heiraten sollte. Außerdem knüpfte er Kontakte zu jungen französischen Intellektuellen, die sich für den aufkommenden **Sozialismus** engagierten (u.a. P.-J. Proudhon). So wurde der junge Wagner bald selbst ein Sozialist, der heftig den Kapitalismus und die Monarchie anprangerte. Auch von der traditionellen Kirche distanzierte er sich. Er schwärmt nun von einer neuen **Diesseitsreligion der Nächstenliebe**, die der religionskritische Philosoph **Ludwig Feuerbach** proklamierte. Der Gedanke **“Erlösung durch Liebe”** ist ein Gedanke, der in der Folge für viele Opern Wagners von Bedeutung ist. Auch für den ***Fliegenden Holländer***.

### Lebenslauf, Teil III (1) : Die Dresdner Jahre (1842 – 49)

Wagner erhält im Frühjahr 1842 in Paris eine Nachricht aus **Dresden**, dass man dort den ***Rienzi* uraufführen** wolle. Da er in Paris keinerlei Erfolg hat, kehrt er mit Minna nach Dresden zurück. Die UA des ***Rienzi*** in Dresden wird zum Triumph, sein **Durchbruch als Opernkomponist** beginnt, und Wagner wird ein Jahr danach – mit 29 Jahren – **Königlich-sächsischer Hofkapellmeister**. 1843 bringt er in Dresden auch seinen ***Fliegenden Holländer*** zur Uraufführung. Die Aufführung wird keine Sensation, aber ein großer Achtungserfolg, der Wagners Stellung festigt.

### Der fliegende Holländer - Werkbesprechung

Der ***Fliegende Holländer*** ist eine **romantische Oper**. Wie in Webers Oper *Der Freischütz*, treffen hier Menschen- und Geisterwelt aufeinander. Trotz einiger Parallelen zu Webers Oper hat Wagner in diesem Werk erstmals zu einem eigenen Musikstil gefunden. Er bezeichnete die Komposition selbst als ein **“Werk heftiger Umkehr”**. Die **Handlung der Oper** beruht auf einer **Sage**: einem Genre, das auch für Wagners nächste Opern von großer Bedeutung ist. Wagner hat die Holländer-Sage ursprünglich durch die Lektüre eines **Romans von H. Heine** kennengelernt. Während seiner abenteuerlichen Bootsfahrt nach London haben ihm wohl auch Matrosen von der Sage erzählt. Der **Kern der Sage** ist: Der Kapitän eines holländischen Segelschiffes ist wegen eines Fluchs vom Teufel dazu verdammt, bis ans Ende aller Zeiten auf dem Meer umherzuschiffen, ohne Erlösung zu finden. Von seinem Schicksal befreien könnte ihn einzig eine Frau, die ihm Treue bis in den Tod gelobte. Wagner verlegt den Ort der **Handlung** nach Norwegen. Die Frau, die den Holländer erlösen wird, heißt bei ihm **Senta**. Sie ist die Tochter eines norwegischen Seemanns namens **Daland**. Um eine dramatische Handlung aus dem Stoff zu formen, fügt Wagner in die Geschichte noch eine weitere Person ein: den jungen **Jäger Erik**. Dieser hatte zu Senta eine Beziehung, bevor diese auf den Holländer traf. Senta wird von Erik geliebt, aber sie spürt bald, dass sie mehr als Erik den unter einem Fluch stehenden fremden Holländer liebt und ihm helfen muss. Alle 7 Jahre darf der Holländer an Land gehen, um nach einer treuen Frau zu suchen. Wieder sind 7 Jahre vergangen, und der Holländer ist durch Zufall Gast von Sentas Vater. Senta kennt von Erzählungen her sein sagenhaftes Schicksal.

Und sie verspricht ihm nach kurzem Kennenlernen tatsächlich ewige Treue – trotz intensiven Werbens von Erik um sie. Vor ihrer geplanten Hochzeit mit dem Holländer aber hat sie noch eine Auseinandersetzung mit Erik, der nicht von ihr ablassen will. Und der Holländer wird ungewollt Ohrenzeuge dieser Auseinandersetzung. Er hört, wie Erik fälschlicherweise behauptet, Senta habe ihm bereits die Treue versprochen. Der Holländer kennt die wahren Zusammenhänge nicht und hält Sentas Treueversprechen ihm gegenüber nun für gebrochen. Er eilt sofort auf sein Schiff, um wieder auf die Meere zu fahren. Doch noch in Sichtweite des Holländers stürzt sich Senta von einer Felsklippe ins Meer. Sie war dem Holländer doch treu gewesen: – bis in den Tod. Der Holländer ist damit vom Fluch erlöst, sein Schiff versinkt im Meer, er stirbt den ersehnten Tod: **Erlösung durch Liebe**, die bis zur Selbstaufopferung geht. Im Finale von Wagners **späterer Fassung** der Oper steigen Senta und der Holländer am Ende unter den Klängen des Erlösungsmotivs eng umschlungen aus dem Meer zum Himmel auf.

Die Oper ist in **3 Akten** angelegt. Den **romantischen Grundcharakter** der Musik zeigt bereits die **Ouvertüre**. In ihr stellt Wagner **drei Motive** vor, die in der Oper leitmotivähnliche Bedeutung haben: 1. das **Holländer-Motiv**, ein archaisch anmutendes Schreckensfanal; 2. das **Sturm-und Wellen-Motiv**, das die brausende Meeresstimmung zum Ausdruck bringt und 3. Das **Erlösungsmotiv**, das mit ruhigen Choralklängen die göttliche Erlösung symbolisiert. Die 3 Motive bilden auch die Grundsubstanz der **Senta-Ballade** (2. Akt), die das Kernstück des Dramas ist. Senta singt die Ballade im Hause ihres Vaters ihren Freundinnen vor, die auf die Rückkehr der Seeleute warten. Die Ballade erzählt das Schicksal des sagenumwobenen Holländers. Bei ihrem Gesang steigert sich Senta so sehr in dessen Geschick hinein, dass sie am Ende zur Überzeugung kommt, er lebe noch und sie müsse ihn retten, indem sie ihn heiratet und ihm ewig die Treue hält. Die Ballade geht damit von einer episch-erzählenden Form in eine dramatisch-handelnde über: Wagner bricht also im *Fliegenden Holländer* die traditionellen Formen und Gattungen auf. In der **Arie des Erik** lehnt sich Wagners Musik sehr an die italienische Belcanto-Arie an: der Schwerpunkt liegt ganz auf dem Gesang, das Orchester spielt nur Begleitfiguren, die Phrasenstruktur ist ebenmäßig viertaktig. Wagner charakterisiert Erik dadurch als einen schlichten, einfachen Naturburschen. Zwischen erster und zweiter Strophe der Arie fügt Wagner jedoch, dem dramatischen Geschehen folgend, eine dialogartige Musik ein. Damit aber bricht er die traditionelle Arienform und das System der traditionellen "Nummernoper" auf: Die Gesamtform der Oper besteht nun nicht mehr aus in sich abgeschlossenen separaten Einzelnummern, sondern aus größeren zusammenhängenden "**Szenen**", in denen Arien, Rezitative und Dialogstrukturen zu einem größeren zusammenhängenden Ganzen miteinander verflochten sind. Wagner **tendiert** somit bereits im *Fliegenden Holländer* zur "**durchkomponierten Form**", durch die u.a. auch eine Unterbrechung der dramatischen Handlung durch spontanen Publikumsapplaus nicht mehr möglich ist. Auch für die **rezitativartigen** Partien der Oper – etwa in der **Traumerzählung des Erik** (2. Akt) – hat Wagner innovative Lösungen gefunden: dergestalt, dass das Orchester nicht mehr nur Stützharmenien für den Gesang bereithält, sondern durch punktuelles Andeuten der Hauptmotive eine leitmotivähnliche Funktion erhält. In seinen **Duetten** greift Wagner ähnlich wie in den Arienpartien noch teilweise auf italienische Vorbilder zurück, jedoch stellt er dabei den Verlauf des Dramas in den Vordergrund. So etwa beim **ersten Duett Holländer-Senta** (2. Akt), wo er das Sich-Näherkommen der beiden Protagonisten psychologisch ungemein einfühlsam gestaltet. Musikalischer Höhepunkt des **3. Akts** ist das Aufeinandertreffen der norwegischen und holländischen Seeleute, das Wagner mit einem kontrapunktischen "Wettstreit" zweier überaus verschiedenartiger **Chöre** gestaltet: mit einer Kontrapunktik, die fast an Bitonalität grenzt. Dass Wagner den **Schluss des Werks** in einer späteren Fassung neugestaltet hat – mit der Auferstehung des Liebespaars aus dem Meer, unter den Klängen des Erlösungsmotivs – scheint heutigen Regisseuren mitunter Probleme zu bereiten.



## Vortrag 3

### Biographie III: Die Dresdner Jahre, Teil 2

In den Jahren 1844 /45 komponierte Wagner in Dresden die Oper **Tannhäuser**, in den beiden Jahren danach **Lohengrin**. Die Uraufführung von *Lohengrin* musste Wagner jedoch seinem Freund **Franz Liszt** überlassen, da er wegen seiner Teilnahme am Dresdner Maiaufstand 1849 aus Sachsen fliehen musste. Liszt war 1843 zum Kapellmeister der Oper in Weimar ernannt worden und führte 1850 dort Wagners Werk mit sensationellem Erfolg auf. Der Erfolg war so groß, dass er Wagner in ganz Deutschland bekannt machte. Bald meldeten sich aber auch die ersten Gegner Wagners in der Öffentlichkeit, und Wagners Musik beginnt die **Klassikwelt zu spalten**: den Komponisten um Wagner, Liszt und H. Berlioz, die sich die **„Zukunftsmusiker“** nannten, standen die eher gemäßigten Komponisten Mendelssohn, Schumann und Brahms gegenüber, die von Wagner und seinen Freunden als **„Traditionalisten“** abgestempelt wurden. Im Jahre 1848 stirbt Wagners Mutter, und es beginnen die Wirren der **1848-er Revolution** in Deutschland. Auch Sachsen war davon betroffen. Denn der sächsische König wollte die in der Frankfurter Paulskirche beschlossenen demokratischen Grundrechte zunächst nicht anerkennen. Wagner engagiert sich nun aktiv in der **Politik**. Er tritt einer linken Sammlungsbewegung bei, dem sog. „Vaterlandsverein“, der sich für eine geeinte „deutsche Republik“ stark machte. Gegen die Warnungen seiner Frau steigt Wagner im Mai 1849 mit anderen Gesinnungsgenossen – darunter der Architekt Gottfried Semper – tatsächlich auf die Barrikaden. Der **Aufstand** wird jedoch schnell niedergeschlagen. Wagner kann sich in letzter Minute einer Verhaftung entziehen, wird aber steckbrieflich in ganz Deutschland gesucht. Seine kühne **Flucht** endet schließlich in **Zürich**, wo er für viele Jahre im **Exil** leben wird.

### Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg

Mit der **Oper Tannhäuser** wendet sich Wagner **mittelalterlichen Sagenstoffen** zu. Er verschmilzt in seiner Oper die Sage um den mittelalterlichen Minnesänger Tannhäuser, der sich im sündhaften Venusberg aufgehalten hat, mit der Sage des Minnesängers Heinrich von Ofterdingen, der, ebenfalls vom Teufel versucht, beim Sängerkrieg auf der Wartburg mit erotischen Liebesliedern einen Skandal herbeigeführt hat. In Wagners Oper sind beide Handlungen Tannhäuser zugeschrieben. Dieser wird nach dem Skandal vom Landgraf zur Entsöhnung auf eine Pilgerreise nach Rom geschickt. Er empfängt dort vom Papst jedoch keinerlei Gnade, so dass er völlig geknickt von der Reise zurückkehrt, bereit, nun wieder in den Venusberg zu ziehen. Hier ändert Wagner nun die Sage ab. Bei seiner Rückkehr trifft Tannhäuser wieder auf seinen ehemaligen Sängerkollegen Wolfram, der einst mit ihm um die Gunst der Landgrafentochter Elisabeth gestritten hatte. Ihm erzählt er vom Verhalten des Papstes („Rom-Erzählung“). Als sich Tannhäuser jedoch anschickt, wieder den Venusberg aufzusuchen, kommt ihm ein Leichenzug entgegen: Elisabeth ist tot! Sie hatte Tannhäuser geliebt und lange auf ihn gewartet, endlich aber den Tod auf sich genommen, um für ihn Vergebung bei Gott zu erlangen. Als Tannhäuser Elisabeths Leiche sieht, bricht auch er zusammen und stirbt. Elisabeth aber hatte mit ihrem Tod Gnade bei Gott für Tannhäuser erwirkt: er ist entsühnt. Jüngere Pilger bringen als Zeichen der Entsöhnung den nun aufblühenden Hirtenstab des Papstes mit. Der **zentrale Gedanke der Oper Tannhäuser** ist also wie im *Fliegenden Holländer*: **Erlösung durch die Liebe einer Frau!**

### Die Musik von Tannhäuser

Wie der *Fliegende Holländer* so ist auch Tannhäuser eine **romantische Oper**. Das **musikalisch Neue** liegt vor allem im Bereich der **Harmonik und Melodik**, die stark von **Chromatik** geprägt sind. Im Gegensatz zu *diatonischen* Melodien und Harmonien, die nur tonleitereigene Töne verwenden, beziehen **chromatische Melodien** auch leiterfremde Töne ein, die ihnen einen anderen Charakter, eine andere „Farbe“ (griechisch chroma) verleihen. *Chromatische* Töne setzt Wagner überall da ein, wo der klare Sinn und der Verstand außer Acht gelassen werden oder getrübt sind: bei übermäßigem Leid, Schmerz, aber auch bei übermäßiger, besinnungsloser Liebeslust und Leidenschaft. Des Weiteren zum Ausdruck von Unwirklichkeit, Zauberei, Mythos, Geisterwesen. Also alles, was man mit klarem Verstand nicht fassen kann. Im Gegensatz dazu stellt Wagner die reale, rationale Welt in einfachen *diatonischen* Melodien und Harmonien

dar, vor allem, wenn es sich um die Welt biederer Menschen handelt. So z.B. in den Eckteilen des **Pilgerchors**. Im Gegensatz dazu aber ist dessen Mittelteil, in dem von Sühne, Buße und Reue die Rede ist, chromatisch komponiert: in resignativ abfallenden Halbtonschritten. Auch die Harmonik der **Venusberg-Musik** ist entscheidend von Chromatik geprägt: mit flirrenden Klängen, die chromatisch ferne Tonarten berühren und ein geradezu laszives erotisches Flair verströmen. Am Ende geht die Musik in Steigerungs-Sequenzen über, die mit chromatischer Melodik zu einem ekstatischen Höhepunkt führen. Diese **steigernde Sequenztechnik** hat später auch der österreichische Komponist **Anton Bruckner (1824-96)** in seine **Symphonien** übernommen. Bruckner, ein einfacher Dorfschullehrer, war ein großer Anhänger von Wagner, dessen Musik ihn nachhaltig beeinflusste, vor allem dessen Orchestrierung. Als Dank dafür widmete Bruckner Wagner seine 3. Symphonie. Wagners chromatische Venusberg-Musik erscheint am Ende der Oper noch einmal, als Tannhäuser wieder zurück in den Venusberg will. Nach seiner Erlösung durch Elisabeths Tod aber verkündet der hymnische Choral der Pilgerchormusik seine göttliche Entsühnung.

## Lohengrin

Auch in der Oper *Lohengrin* bildet eine mittelalterliche Sage den Kern der Handlung: die des **Gralritters Lohengrin**, der, ausgestattet mit göttlichen Kräften, in Brabant eine Intrige um die Herzogstochter Elsa aufklärt. Elsa wurde fälschlich des Mordes beschuldigt an ihrem spurlos verschwundenen kleinen Bruder, der der rechtmäßige Nachfolger seines verstorbenen Vaters gewesen wäre. Lohengrin besiegt in einem vom König angeordneten "Gottesgericht" – einem Zweikampf über Leben und Tod – den Intriganten Graf Telramund und wird Elsas Gatte und Herrscher von Brabant. Am Ende aber muss Lohengrin Brabant verlassen, weil Elsa entgegen ihrem Versprechen Lohengrin nach seinem Namen und seiner Herkunft gefragt hatte. Die Ritter des heiligen Gral dürfen unter den Menschen nur weilen, sofern sie in Not geratenen Menschen zu Hilfe kommen, dabei aber ihren Namen und ihre göttliche Abkunft nicht preisgeben. Elsa aber hat unter dem Einfluss von Ortud, der bössartigen Gattin von Telramund, dieses Frageverbot missachtet und stirbt voller Gram über ihr gebrochenes Versprechen. Vor seinem Abschied aber gibt Lohengrin mit einem göttlichen Impuls dem kleinen Bruder von Elsa, den Ortrud mit heidnischen Zauberkraften in einen Schwan verwandelt hatte, seine menschliche Gestalt zurück und ruft ihn zum Herrscher von Brabant aus.

Auch diese Oper durchzieht also Feuerbachs Idee "Erlösung durch Liebe". Diesmal ist es die (einstweilige) Erlösung einer Frau durch die Liebe eines göttlichen Mannes, dessen rückhaltlose Liebe von dieser Frau allerdings nicht dauerhaft geglaubt und erwidert wird, so dass sie am Ende ihre Wirkung verliert.

**Musikalisch** faszinierend an der Oper ist neben dem berühmten **Vorspiel zum 1. Akt**, das die mystische Wirkung des Grallichts symbolisiert, vor allem die **Brautnachtszene im 3. Akt**, in der Wagner in Text und Musik Elsas Neugierde psychologisch derart zwingend steigert, dass diese am Ende fast notwendig die fatale Frage an Lohengrin stellen muss. In der abschließenden **Gralserzählung** offenbart dann Lohengrin unter den Klängen des Gralvorspiels seine göttliche Herkunft und Macht. Kompositionstechnisch besonders bedeutsam ist im *Lohengrin* Wagners "**Kunst des unmerklichen Übergangs**", die er nicht nur in der Instrumentation oder der Harmonik des Vorspiels exemplarisch demonstriert.



## Vortrag 4

### Biographie IV: Exiljahre in Zürich (1849-58)

Wagner verbrachte neun Jahre in Zürich. Auf Grund seiner überstürzten Flucht aus Dresden war er zunächst weithin mittellos. Bald lernte er jedoch ein kunstliebendes vermögendes Industriellen-Ehepaar kennen, das ihn sehr unterstützte:

**Otto** und **Mathilde Wesendonck**. Für die Züricher Jahre sind vier Ereignisse bzw. Schöpfungen Wagners von Bedeutung:

1. Die Abfassung zweier umfangreicher Schriften zu einer neuen Kunst- und Opernauffassung mit den Titeln „**Das Kunstwerk der Zukunft**“ und „**Oper und Drama**“.
2. Die Arbeit an zwei großen Opernkompositionen, in denen Wagner die neue Form eines Musikdramas realisierte: „**Der Ring des Nibelungen**“ und „**Tristan und Isolde**“. Beide Werke konnte Wagner erst nach der Züricher Zeit vollenden.
3. Ein neuer philosophischer Denkansatz: die Idee der bewussten Willensverneinung nach der **Philosophie von Arthur Schopenhauer**. Sie wurde für den Handlungsablauf von *Tristan und Isolde* maßgebend.
4. Zwei außereheliche Liebesaffären, von denen die letztere mit Mathilde Wesendonck 1858 zur Trennung von seiner Frau Minna und zur Beendigung seines Exils in Zürich führte.

**Mathilde Wesendonck** war eine ambitionierte Hobbydichterin mit großem Musikinteresse. Sie animierte Wagner unter anderem zur Vertonung von 5 ihrer Gedichte („Wesendonck-Lieder“), die stilistisch zum Teil die nachfolgende „Tristan“-Musik antizipieren. Die Wagners wohnten auf dem Nachbargrundstück der Wesendonck'schen Villa, und es entspann sich zwischen Mathilde und Wagner bald ein wechselseitiges künstlerisches Interesse, das nach und nach in eine (weitgehend platonische) Liebesbeziehung überging. Durch die Unterstützung der Wesendoncks konnte Wagner in Zürich bald einen illustren Zirkel von Dichtern, Literaten und Musikern um sich scharen, dem u.a. der Schweizer Dichter Gottfried Keller angehörte. 1854 wurde Wagner durch den Dichter Georg Herwegh mit der pessimistischen **Philosophie von Arthur Schopenhauer** („Die Welt als Wille und Vorstellung“) vertraut. Schopenhauer sah angesichts von Tragik, Missverständnissen und Schicksalen in der Welt für ein glückliches Leben keinen anderen Weg, als dass der Mensch auf seine subjektiven Wünsche verzichtet. In letzter Konsequenz bedeutet dies sogar die Verneinung des Willens zum Leben. Und so endet Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde* mit dem Bejahen des Tods durch beide Protagonisten, nachdem ihre Liebe aussichtslos wurde.

### Wagners neue Form des „Musikdramas“ und die Funktion der Musik

Die Idee von Wagners neuer Opernform war, dass die Musik dem Drama dienen solle, dass sie ganz in den Dienst des Dramas gestellt sei – und zwar gleichbedeutend mit allen anderen Elementen des Dramas wie Text, Szene und schauspielerische Darstellung. In seiner Schrift „Oper und Drama“ warf Wagner der traditionellen Oper vor, dass bei ihr „ein Mittel des Ausdrucks – nämlich die Musik – zum Zweck, der Zweck des Ausdrucks aber – das Drama – zum Mittel gemacht wurde: nämlich zum Mittel für eine überbordende Präsentation der Musik.“

Wagner dagegen strebte ein „**Gesamtkunstwerk**“ an, wie es mutmaßlich im antiken Drama verwirklicht wurde: ein dramatisches Kunstwerk, bei dem Dichtung, Gesang, Instrumentalmusik, Tanz und Inszenierung eine Einheit bildeten und der künstlerisch überhöhten Darstellung eines dramatischen Geschehens dienen. Die entscheidende Neuerung vollzieht Wagner bei der **Musik des Orchesters**. Hatte das Orchester bei der traditionellen Oper vor allem die Aufgabe, die Sänger zu begleiten, so erhält es nun eine eigenständige Melodik. Eine Melodik, die anders ist als die Sängermelodik. Sie beruht auf der kontinuierlichen Abfolge von Leitmotiven, deren Sinngehalt das dramatische Geschehen widerspiegelt. Damit aber erhält das Orchester auch eine andere Funktion: mit den instrumental gespielten Leitmotiven wird das Orchester quasi zum Kommentator des dramatischen Geschehens. Wie der Chor im Drama der Antike reflektiert und kommentiert die Orchestermusik bei Wagner nun das dramatische Geschehen: zwar sprachlos, aber nicht minder ausdrucksvoll. Wenn etwa in einem Drama von Sophokles der Chor einen vom Schicksal getroffenen Helden bemitleidet mit den Worten „Oh Leid! Wie furchtbar für Dich, oh Mensch!“, so drückt in Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde* das instrumentale Erklingen des Tristanakkords in etwa dasselbe starke Mitgefühl von Schmerz aus. In beiden Fällen werden die Zuschauer emotional berührt und zur Reflexion über das dramatische Geschehen angehalten.

## Die dramaturgische Funktion und Bedeutungsvielfalt der Leitmotive

Wie der Begriff „Musikdrama“ stammt auch der Begriff „Leitmotiv“ nicht von Wagner selbst, er trifft aber gut den Sachverhalt. Ein **Leitmotiv** ist eine Melodie, die, zumeist mit einer bestimmten Harmonie und einem prägnanten Rhythmus verbunden, eindeutig wiedererkennbar ist. Mit einem spezifischen Bedeutungsgehalt versehen „leitet“ sie den Hörer durch das Dramengeschehen. Der Bedeutungsgehalt der Motive wird meist bald nach Beginn des Dramas durch den Damentext näher bezeichnet. Die Bedeutung eines Leitmotivs kann mit einer bestimmten Person, einer Sache, einem bestimmten Gefühl oder einer abstrakten geistigen Idee verknüpft sein. Die *dramaturgische* Funktion eines Leitmotivs kann vielfältig sein:

- a) Anspielung auf das szenisch oder verbal im Text sich aktuell Ereignende („Motiv auf Stichwort“)
- b) Vorahnung eines Kommenden oder Erinnerung an ein Gewesenes
- c) Benennung eines inneren, psychischen Beweggrunds für die Handlung eines Protagonisten
- d) musikalischer „Einspruch“: Widerspruch zum tatsächlichen szenischen Geschehen.  
Während im Damentext etwa von Hass die Rede ist, erklingt im Orchester ein Liebesmotiv
- e) emotionaler Kommentar zum Geschehen im Sinne der Rolle des Chors im antiken Drama

## Die Geschichte und Handlung von Tristan und Isolde

Wagner hat die Geschichte von Tristan und Isolde durch die gleichnamige Versdichtung des mittelalterlichen Dichters **Gottfried von Strassburg** kennengelernt. Die Tristan-Sage spielt im Mittelalter in Irland *und* im Königtum Cornwall. Die beiden Königreiche lagen zu dieser Zeit miteinander im Streit, Cornwall war Irland tributpflichtig. Tristan war der treue Ritter von König Marke in Cornwall, Isolde die Tochter des irischen Königspaares. Tristan war Isolde zu Dank verpflichtet, weil sie ihm einst das Leben gerettet hat, obwohl Tristan ihren Verlobten Morold zuvor im Kampf erschlagen hatte. Um die beiden Königreiche miteinander auszusöhnen, schlägt Tristan seinem König vor, Isolde zu heiraten. Damit beginnt der **1. Akt**. Isolde aber hatte sich, als sie Tristan mit Wundkräutern heilte, in diesen verliebt. Sie will nun den feindlichen König unter keinen Umständen heiraten, sondern sich eher das Leben nehmen. Sie fordert auch Tristan zum freiwilligen Tod auf: als Sühne dafür, dass er sie gegen ihren Willen verheiratet wollte, obwohl sie ihm das Leben rettete. Tristan fühlt sich im antiken Schicksalssinn schuldlos-schuldig an Isoldes Lage und ist, seinem Ehr- und Pflichtgefühl folgend, schließlich bereit, mit ihr zu sterben. Doch der den beiden von Isoldes Amme gereichte vermeintliche Giftrunk erweist sich als ein Liebestrank. Brangäne wollte die beiden nicht in den Tod schicken. Mit der Folge, dass die beiden sich nun heftig ineinander verlieben - kurz bevor ihr Schiff Cornwall erreicht, wo König Marke auf seine Braut wartet.

Im **2. Akt** wird das heimliche Liebesverhältnis der beiden durch eine Intrige des Nebenbuhlers Melot aufgedeckt: der zu einer nächtlichen Jagd aufgebrochene König kehrt, von Melot instruiert, früher als erwartet zurück und findet das Liebespaar in flagranti in stürmischer Umarmung. Der König kann den Betrug seines treuesten Friends nicht verstehen. Tristan aber kann ihm auch den Grund nicht nennen und wird im Zweikampf mit Melot schwer verletzt. Dennoch kann er mit seinem Diener Kurwenal fliehen und sich auf die väterliche Burg in der Bretagne retten. Isolde bleibt beim König zurück. Der **3. Akt** bringt das heiß ersehnte Wiedersehen der beiden unglücklichen Liebenden. Isolde hat heimlich Cornwall verlassen und setzt in einer todesmutigen Fahrt in einem kleinen Segelboot zu Tristans Burg über. Sie erreicht den schwer Verletzten, umfängt ihn noch einmal, kurz bevor dieser stirbt. Auch der König und sein Gefolge erreichen nun das Liebespaar. Brangäne hat inzwischen dem König die Geschehnisse um den Liebestrank berichtet, und dieser hat den Liebenden vergeben. Mit einem hymnischen Gesang auf die ewige Liebe („Liebestod“) haucht dann auch Isolde entkräftet ihr Leben aus – über der Leiche des Geliebten. Ihrer beider Liebe war Schicksal, Bestimmung, nicht Folge eines Zaubertranks. Beide haben aber den Tod im Sinne Schopenhauers nicht abgelehnt, sondern am Ende sogar begrüßt – als einen Zustand, in dem sie in ihrer Liebe durch nichts und niemanden mehr voneinander getrennt werden können.

Die Bedeutung der wichtigsten **Leitmotive in *Tristan und Isolde*** offenbart sich in der **Liebestrank-Szene am Ende des 1. Akts**. Hier erklingen die Leitmotive von Tristan und Isolde, das Sehnsuchts- und das Liebeslust-Motiv, das Todesmotiv und der schicksalhafte Tristanakkord jeweils mit dem entsprechenden Damentext und in spezifischer dramaturgischer Funktion. Damit wird auch im Rückblick die Musik des berühmten **Vorspiels zum 1. Akt** motivisch verständlich: eine Musik, die mit einem langen Sehnsuchtston beginnt, der in die Katastrophenharmonie des Tristanakkords abstürzt, aus dem ein erneutes Liebessehnen erwächst, das dreimal in eine unbeantwortete Frage mündet („Wie wird das enden?“), um sodann durch einen „Trugschluss“-Akkord (einem Dur-Akkord) auf die tatsächlich sich entwickelnde Liebe zwischen Tristan und Isolde hinzuweisen. Diese wird in der Folge durch eine kontinuierlich sich fortentwickelnde chromatische Musik des Sehns und Entsagens angedeutet, bis im Mittelteil die tatsächliche Liebeserfüllung erfolgt: ein grenzenloses „Liebesrasen“, wie Wagner es selbst nannte. Der Fortissimo-Höhepunkt des Vorspiels jedoch markiert das grausame Ende des Dramas: der Absturz der Melodie in die chromatischen Katastrophenklänge des **Tristan-Akkords**: ein vierstimmiger Akkord, bestehend aus einem Molldreiklang über einem Tritonus-Intervall – dem Intervall des Teufels.