



# 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 schwächling, 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 Gesangsoper 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 **Diessetsreligion 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)

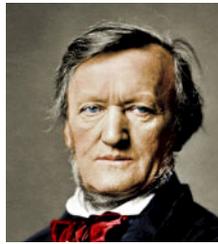
Wagner erhält im Frühjahr 1842 in Paris eine Nachricht aus **Dresden**, dass man dort den ***Rienzi* uraufführen** wolle. Da er in Paris keinerlei Erfolg hat, kehrt er mit Minna nach Dresden zurück. Die UA des ***Rienzi*** in Dresden wird zum Triumph, sein **Durchbruch als Opernkomponist** beginnt, und 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 entsöhnt. 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

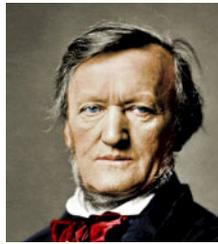
dar, vor allem, wenn es sich um die Welt biederer Menschen handelt. So z.B. in den Eckteilen des **Pilgerchors**. Im Gegensatz dazu aber ist dessen Mittelteil, in dem von Sühne, Buße und Reue die Rede ist, chromatisch komponiert: in resignativ abfallenden Halbtonschritten. Auch die Harmonik der **Venusberg-Musik** 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 Entsöhnung.

## 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 Gralslichts 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 Gralsvorspiels 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 sollte, 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:

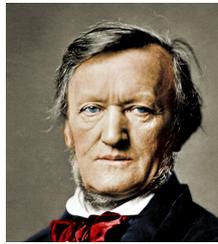
- a) Anspielung auf das szenisch oder verbal im Text sich aktuell Ereignende („Motiv auf Stichwort“)
- b) Vorahnung eines Kommenden oder Erinnerung an ein Gewesenes
- c) Benennung eines inneren, psychischen Beweggrunds für die Handlung eines Protagonisten
- d) musikalischer „Einspruch“: Widerspruch zum 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.



## Vortrag 5

### Biographie V: Wanderjahre II (1858 - 1871)

Wagners Züricher Exiljahre fanden durch die Aufdeckung der Liebesaffäre mit Mathilde Wesendonck ein abruptes Ende. Minna kehrte nach Dresden zurück, für Wagner begannen erneut Wanderjahre. Zunächst reiste er nach **Venedig**, wo er den 2. Akt "Tristan" komponierte, dann nach **Luzern**, wo er das Werk vollendete. 1861 zieht es ihn (wieder einmal) nach **Paris**, wohin ihm auch Minna folgt: man hatte sich wieder versöhnt. Wagner versuchte in Paris seinen "Tannhäuser" zur Aufführung zu bringen, wofür er eigens eine Neufassung des Werks mit Ballett anfertigte. Dennoch fiel die Oper durch, ja sie war Anlass für einen großen Theaterskandal. Ein Club französischer Opernfreunde, der sog. "Jockeyclub", Gegner von Wagner und allem Deutschen, piff die Vorstellungen mit Trillerpfeifen nieder. Hintergrund des Skandals war ein politischer: zwischen Frankreich und Deutschland hatte sich im Laufe der Jahre eine große Animosität aufgestaut, die sich dann im Krieg von 1870/71 entlud. Frankreich war Wagner nun für immer verhasst.

Er wandte sich dann wieder nach **Venedig** und schließlich nach Wien. 1862 erließ der preußische König eine Amnestie, Wagner konnte wieder deutschen Boden betreten. Er besuchte seine Heimatstadt Leipzig, gab ein Konzert, aber mit Minna, von der er sich zwischenzeitlich wieder getrennt hatte, gab es keine Versöhnung mehr. Das Verhältnis war endgültig zerrüttet. Nun beginnt Wagner sich für **Cosima von Bülow** zu interessieren: die jüngere Tochter von Franz Liszt, die seit 1857 mit Wagners Freund und "rechter Hand" Hans von Bülow verheiratet war. Bald entwickelt sich zwischen Cosima und Wagner ein enges Verhältnis. Zunächst aber, 1862, zieht es Wagner nach **Wien**, wo er sich die Uraufführung seines "Tristan" durch die Wiener Hofoper erhofft. Er mietet eine feudale Wohnung in Erwartung großer Geldeinnahmen. Doch nach 77 Proben muss die Aufführung abgesagt werden: das Werk gilt als unaufführbar! Wagner sitzt auf riesigen Schulden, die er nicht zurückzahlen kann. So flieht er im März **1864** heimlich aus Wien, gelangt nach Zwischenaufenthalt in Zürich und Karlsruhe nach Stuttgart, wo ihn in allerhöchster Not die wahrhaft märchenhafte **Schicksalswendung** ereilt: in Gestalt des jungen bayrischen **Königs Ludwig II.**, der ihn einlädt, nach München zu ziehen und seine künftigen Kompositionen dem bayerischen König zu widmen. Wagner ist damit auf einen Schlag alle materiellen Sorgen los. Der König übernimmt alle Schulden und garantiert ihm auf Lebenszeit ein stattliches Jahresalär. Für die bayerische Bevölkerung jedoch ist Wagner noch immer der Revolutionär und Barrikadenkämpfer von einst. Und weil der König bei der finanziellen Ausstattung Wagners und seiner Projekte keine Grenzen zu kennen schien, begehrten seine Minister und das Volk bald auf. Am 10. Juni 1865 fand in München noch die – erfolgreiche – Uraufführung von "Tristan und Isolde" statt; bereits im Dezember desselben Jahres aber musste Wagner München wieder verlassen: das Volk war nicht mehr zu beruhigen. Wagner konnte sich zwar weiter auf die Freundschaft und Unterstützung des Königs verlassen, aber er musste sich erneut in ein Exil begeben. Wieder zog es ihn in die Schweiz: in **Tribtschen** bei Luzern bezieht er ein Haus, direkt am Vierwaldstätter See gelegen. Dort vollendet er die Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* und den letzten Teil des *Ring*. Im Jahre 1866 verstarb Minna an einer Krankheit in Dresden. 1868 fand die umjubelte Uraufführung der "Meistersinger" in München statt – Bülows letztes Dirigat für Wagner. Danach betrieb Cosima die Scheidung von ihrem Mann, die schließlich 1870 erfolgte. **Hans von Bülow** litt schwer unter der Scheidung. Er wandte sich von Wagner ab, ging eigene Wege, machte aber bald noch eine große Dirigentenkarriere. 1894 verstarb er in Hamburg. In Tribtschen hatten die Wagners häufig den jungen Philosophen **Friedrich Nietzsche** zu Gast, der sogar einige Zeit bei ihnen wohnte und zum großen Verehrer und Freund Wagners wurde. Nietzsche sah in Wagner den großen Erneuerer des deutschen Theaters, vor allem der antiken Theateridee ("Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"). Nach den ersten Festspielen in Bayreuth (1876) aber zog er sich von Wagner mehr und mehr zurück, ja seine Verehrung schlug am Ende in Hass um. Dies hatte persönliche Gründe, aber Nietzsche distanzierte sich auch immer mehr von Wagners allzu pathetischer Musik, insbesondere von Wagners letztem Werk "Parsifal". Seine Aversion gegen Wagner kulminierte in seiner letzten Schrift "Der Fall Wagner", die er 1888, fünf Jahre nach Wagners Tod, verfasste.

### Resümee zu Tristan und Isolde

Dass Tristan und Isolde sich ineinander verliebten, hat äußerlich der sagenumwobene Liebestrank bewirkt. Eine tiefenpsychologische Deutung des Dramas aber wäre, dass die Liebe zwischen den beiden bereits lange vor Einnahme des Liebestranks keimte. Sie war den beiden nur nicht bewusst. Erst als sie mit dem vermeintlichen Todestrank den Tod vor Augen hatten, wurde ihnen dies in klar. Die beiden mussten aber, um ihr Glück zu genießen, im Sinne von

Schopenhauer in jedem Augenblick bereit sein, dem Leben zu entsagen. Die entscheidende Wandlung vollzieht sich also im Innern der beiden. Wagners "Tristan" ist ein *Musikdrama des Inneren*. Veränderung vollzieht sich vor allem innerlich, weniger durch äußere Geschehnisse.

Was ist das Neuartige von Wagners Musikdrama? "Tristan und Isolde" ist nicht nur ein Drama *mit* Musik, sondern er ist vor allem ein Drama *durch* die Musik. Denn in der Musik, und zwar vor allem in der Musik des Orchesters, findet das eigentliche Drama statt, insofern sich in den Leitmotiven des Orchesters die Psyche der handelnden Personen spiegelt. Im "Tristan" dramatisiert die Musik also nicht nur äußerlich die Handlung, sondern sie *ist* weithin das eigentliche Drama selbst, indem sie neben der Handlung die Charaktere der Personen schildert und zugleich – im Sinne des antiken Chors – deren Verhalten kommentiert.

Das markant Neue in der Tristan-Partitur ist die Behandlung der Harmonik und der Tonarten. Die Harmonien bewegen sich im "Tristan" meist chromatisch-schwebend zwischen mehreren Tonarten. Es gibt keine festen Bezugstonarten mehr, keine traditionelle Tonartenstruktur, die für einzelne Formteile bindend ist. Dies aber weist zwei Jahrzehnte später der Musik der Moderne den Weg: Wagner hat der freien Tonalität den Boden bereitet.

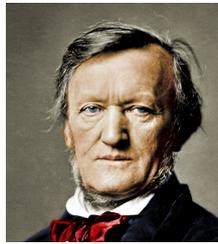
### Der Ring des Nibelungen

Wagners großes deutsch-nationales Musikdrama gründet auf der mittelalterlichen **Nibelungensage** um den Helden Siegfried und auf den in altisländischer Sprache verfassten "**Edda**"-Sagen, die von den nordisch-germanischen Göttheiten handeln. Das Werk besteht aus 4 Teilen: dem Vordrama "**Das Rheingold**" ("Vorabend") und den Dramen "**Die Walküre**", "**Siegfried**" und "**Götterdämmerung**". Der geistesgeschichtliche Hintergrund des "Ring" ist die soziale Frage des 19. Jhs.: die industrielle Revolution und ihre Folgen für die gesellschaftlich Niedrigen und Schwachen auf Grund eines kapitalistischen, zunehmend ausbeuterischen Wirtschafts- und Bankensystems. Das Werk thematisiert die Gier nach Gold, Reichtum, Ruhm und Macht – um den Preis der Menschlichkeit. Mit der Nibelungensage beschäftigte sich Wagner seit dem Jahre 1846. Er schrieb damals ein Opernlibretto unter dem Titel "Siegfrieds Tod", mit dem er die Siegfried-Geschichte aus dem Nibelungenlied dramatisierte. Dieses Libretto bildete die textliche Grundlage der späteren "Götterdämmerung". Wagner spürte aber bald, dass er im germanischen Sagenbereich weiter ausholen müsse, um den sozialen Aspekt in den Vordergrund rücken zu können. Und so kamen zu "Siegfrieds Tod" bald die anderen Dramen hinzu. Bereits 1854 vollendete er die Partitur des "Rheingold". Die Fertigstellung der gesamten Tetralogie zog sich dann jedoch noch fast 20 Jahre hin, weil sich andere Opernpläne – "Tristan" und "Die Meistersinger" – dazwischenschoben. Erst 1872, kurz vor dem Bau des Bayreuther Festspielhauses, war die Komposition des Ring vollendet. Das Werk wurde dann im Rahmen von Wagners ersten Opernfestspielen 1876 in Bayreuth uraufgeführt.

### Die Musik des "Ring"

Die Musik des Ring ist recht populär geworden: zum einen durch die genial erfundenen **Leitmotive**, zum anderen durch viele tonmalerische **Naturschilderungen**; nicht zuletzt auch durch manche martialische Kampfesmusik (z.B. Walküren-Motivik), deren Wirkung bis zur Filmmusik-Komposition unserer Tage reicht. Naturereignisse und -phänomene werden im Ring überaus tonmalerisch dargestellt: dramatische Gewitter, wilde Stürme, das sanfte Licht der Morgenröte, unheimliche Nebelbänke, Feuersbrünste, sanfte Waldweben-Stimmungen, Wellenbewegungen des Rheins. Dann natürlich Vogel- und Tierlaute verschiedenster Art: der Ruf eines Waldvogels, die Darstellung eines bedrohlichen Riesenwurms etc. Aber auch mystische oder visionäre Vorstellungen deutet Wagner mit der Musik an: z.B. die geheimnisvolle Macht eines Tarnhelms, oder die Vision einer himmelumspannenden Götterburg. Außerdem natürlich wie im "Tristan" menschliche Gefühle wie Liebe, Hass, Neid, Rache. – Wie im Falle von "Tristan und Isolde" hat Wagner die vier Teile des Ring in der *Form eines Musikdramas* komponiert. Er hat also durchkomponierte Großformen geschaffen, die nicht mehr zwischen Arien- und Rezitativstruktur unterscheiden, sondern ein freies Deklamieren des Texts durch die Sänger ganz nah am Dramenverlauf ermöglichen. Entscheidend für die Musik ist aber auch hier der Orchesterpart mit den Leitmotiven. Das **Leitmotiv-Prinzip** hat Wagner im Ring zu einem wahrhaftigen *System* ausgebaut, einem motivischen Beziehungsgeflecht, das alle vier Dramen musikalisch miteinander verbindet und eint. Das heißt: die Motivik ist im Kern in allen vier Werken dieselbe, und dennoch ist die Musik ungemein abwechslungsreich und vielgestaltig. Denn einerseits kommen mit jedem der vier Werke neue Motive hinzu; andererseits beruht die Einheit der Motivik darauf, dass etliche der neuen Motive von den Motiven der vorangehenden Werke abgeleitet, also variativ weiterentwickelt sind.

Die **Struktur der Musik**, die sich auf Grund der vielfältigen Leitmotive im Orchester – bei gleichzeitiger großer Freiheit der Singstimmen gegenüber dem Orchester – ergibt, kann man als **musikalische Prosa** bezeichnen: eine Musik, die keinen traditionellen Formmustern mehr folgt. Eine Musik der freien Form, die Hörern ohne Kenntnisse der Leitmotivik indes als kleinteilig, disparat oder unzusammenhängend erscheinen mag: Der Preis, den Wagner für die Spiegelung des inneren und äußeren Dramengeschehens durch die Leitmotivik "bezahlt", ist eine Loslösung vom traditionellen Musikverständnis, das auf formalen Korrespondenzen, melodischen Analogien und einer funktional orientierten Harmonik beruhte.



## Vortrag 6

### Wagners Dichtung und Sprache im „Ring des Nibelungen“

Wagner hat sich intensiv mit den Personen, Namen, Gebräuchen und Begriffen der nordisch- germanischen Mythologie vertraut gemacht. In der Sprache seines Dramentexts hat er sich dem Altgermanischen bzw. Mittelhochdeutschen vor allem durch die Verwendung des **Stabreims** (Alliteration) angenähert. Denn der Stabreim war die Versform der mittelalterlichen Sagedichtungen, auch bei den „Edda“-Sagen. Beim Stabreim handelt es sich um eine Reimform der Anfangsilben – im Gegensatz zu der klassischen Form des Endlaut-Reims. Wagner war überzeugt, dass seine Dichtung durch die Verwendung des Stabreims an Authentizität, vor allem aber auch an Ausdrucksstärke gewänne. Wenn etwa der Nibelung Alberich zu Beginn von „Rheingold“ über das rutschige Gestein im Rhein klagt, das ihn hindert, sich den verführerischen Rheintöchtern zu nähern, schimpft er: „Garstig glatter glitschriger Glimmer!“ und gibt damit eine emotionale Schimpftirade von sich, die durch die Silbenfolge „ga – gla - gli – gli“ einen geradezu penetranten Nachdruck erhält.

Interessant war der Stabreim für Wagner aber auch, weil sich mit ihm auch Sprachwurzeln *gegensätzlichen* Empfindungsausdrucks verbinden lassen, wie z.B. „Lust und Leid“ oder „Wohl und Wehe“.

Der vielleicht bekannteste Stabreimvers aus dem „Ring“ ist der von den Wagner-Gegnern immer wieder kolportierte Vers, den Wagner den Rheintöchtern zu Beginn des „Rheingolds“ in den Mund gelegt hat: „Weia! Waga! Woge, du Welle – walle zur Wiege! Wagalaweia!“ Ein veritables Gelalle, das allerdings nicht nur dem mittelhochdeutschen Wort „heilawac“ (= heilige Woge) nachempfunden ist, sondern das aus dem Mund der halb menschlichen Rheintöchter erklingend auch den vorzivilisatorischen Stand der Menschheit zu Beginn des Dramas ausdrücken soll. In heutiges Deutsch übertragen bedeutet der Vers: „Fließe du Welle zum Ursprung der Menschheit!“ („Walle zur Wiege!“): „Wagalaweia!“

Ein assoziationsreicher Stabreimvers in der „Walküre“ ist der – gegensätzliche Empfindungen verknüpfende – Vers „Winterstürme wichen dem Wonnemond“, der die hochemotionale Liebesszene zwischen Siegmund und Sieglinde am Ende des 1. Akts einleitet; die Szene, in der Siegmund nach langem einsamen Umherirren im eisigen Wintersturm eine Hütte entdeckt, in der Sieglinde lebt, mit der er kurz danach – das Wetter hat gedreht – eine Wonnestunde in einer lauen Mainacht verbringen wird.

### Das Duett Siegmund – Sieglinde „Winterstürme wichen dem Wonnemond“ (Die Walküre, 1. Akt)

Wagners Nibelungendrama handelt vom Fluch eines goldenen Rings, der seinem Träger unbegrenzte Macht über Menschen und Götter verleiht, jedoch um den Preis des Verlusts der Menschenliebe. Wotan, der oberste Gott, der den Ring dem bösen Nibelungenzwerg Alberich entwendet hat, ihn aber auf Grund eines Vertrags dem Geschlecht der Riesen überlassen musste, will diesen wieder an sich bringen. Da er auf Grund von Verträgen jedoch nicht selbst gegen die Riesen vorgehen kann, sucht er einen menschlichen Helden, der im Kampf mit den Riesen besteht. So zeugt er mit einer menschlichen Frau die Zwillinge Siegmund und Sieglinde. Siegmund wird Wotans erster Held. Dieser findet nach Jahren seine lange vermisste Zwillingsschwester in der Hütte von Hunding wieder, als er bei einem Wintersturm dort Unterschlupf sucht. Hunding ist ein barbarischer Krieger. Er war es, der Jahre zuvor die Mutter der beiden Zwillinge erschlugen und Sieglinde mit Gewalt zu seiner Frau gemacht hat. Ahnungslos, seine Schwester zunächst nicht erkennend, verliebt sich Siegmund in Sieglinde, die ihrerseits ahnungslos in ihm den Helden sieht, der ihr die Freiheit zurückbringen könnte.

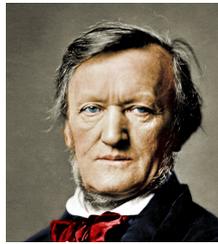
Um Hunding zu entkommen verabreicht Sieglinde diesem ein lang wirkendes Schlafmittel. Während Hunding schläft, kommen sich Siegmund und Sieglinde näher. Sie zeigt ihm ein riesiges Schwert, das tief in einer Esche steckt, und das noch niemand herauszuziehen vermochte. Siegfried erinnert sich, dass ihm sein Vater Wotan ein Schwert verheißen hatte für den Fall, dass er in höchster Not ist. Als Siegmund am Ende dann tatsächlich das gewaltige Schwert aus der Esche zieht, wird den beiden klar, was sie zuvor bereits auf Grund von Äußerlichkeiten mehr und mehr ahnten: dass sie beide die Kinder – die Zwillinge – Wotans sind. Mit emphatischer Freude feiern sie ihr Wiedersehen und ihre Liebe, auch wenn sich diese am Ende als inzestuös herausgestellt hat. Verliebt fliehen sie mit dem Schwert aus Hundings

---

Hütte vor dessen Rache. Damit endet der 1. Akt der „Walküre“. Auf Geheiß von Fricka, Wotans Gattin, aber muss Siegmund später im Kampf mit Hunding unterliegen. Sieglinde indes trägt bereits den späteren Helden in ihrem Schoß: Siegfried, die Frucht ihrer Liebesnacht.

Die **Musik** des Liebesduetts ist von großer atmosphärischer Geschlossenheit. Die hier neu erklingenden Leitmotive – das Lenz-Motiv, das Liebe-Motiv, das Wonne- Motiv und das Schwert- Motiv – und das immer wiederkehrende Wotan-/Walhall-Motiv führen das Liebesgeschehen in einem weithin einheitlichen Grundcharakter und in nie nachlassender Intensität dem Höhepunkt des gegenseitigen Erkennens der Zwillinge und ihrer göttlichen Abkunft zu – kulminierend in der ergreifenden Szene, in der es Siegmund gelingt, das gewaltige Schwert aus der Esche zu ziehen.

Bemerkenswert ist, dass in diesem Duett die beiden Protagonisten an keiner Stelle gleichzeitig singen. Wagner war hier – im Sinne des antiken Dramas – an einem dramatischen Dialog gelegen, nicht an einem Opernzwiesengesang.



## Vortrag 7

### Biographie Teil VI – Die Jahre in Bayreuth (1872 - 1883)

Im Jahre 1865, kaum eineinhalb Jahre nach der Bekanntschaft mit König Ludwig, musste Wagner Bayern wieder verlassen, weil das Volk gegen die vermeintliche „Verschwendungssucht“ des Königs in Sachen Kunst und Wagner aufbegehrt. Wagner zog an den Vierwaldstätter See, wo er sieben Jahre verbrachte. Aber auch von Luzern aus verfolgte er weiter ehrgeizig seine Pläne, vor allem das Projekt des eigenen **Festspielhauses**. Der Bau eines Theaters, das ausschließlich für Aufführungen seiner eigenen Werke errichtet werden sollte, war damals eine Ungeheuerlichkeit. König Ludwig aber sagte Wagner auch diesbezüglich seine Unterstützung zu, und so nahm das Projekt seinen Lauf. Nachdem die ursprüngliche Idee des Königs, ein Festspielhaus in München zu errichten auf Grund der Ressentiments der Münchner Bevölkerung nicht mehr durchsetzbar war, wurde 1871 das abgeschiedene **Bayreuth** als Festspielort gewählt. 1872 verlegen die Wagners ihren Wohnsitz von Luzern nach Bayreuth, am 22. Mai wird der Grundstein für das Festspielhaus gelegt, bereits ein Jahr später wird Richtfest gefeiert, und **1875** ist der **Bau des Festspielhauses vollendet**.

Wiederum ein Jahr später, **1876**, finden die **1. Festspiele** mit der **Uraufführung** des „**Ring des Nibelungen**“ statt. Wagner glaubt sich am Ziel seines Lebens angekommen. Doch trotz der Gründung zahlreicher Wagner-Vereine („Patronatsvereine“) in ganz Deutschland geraten die Festspiele zum finanziellen Fiasko. Wagner hatte wieder einmal den Bogen überspannt. Da aber auch künstlerisch nicht alles zum Besten lief, war Wagner danach tief enttäuscht und erwog ernsthaft, die Festspielidee ein für allemal zu begraben. Er wollte sogar nach Amerika auswandern. Dann aber griff der König in das Geschehen ein. Er übernahm alle Schulden und überredete Wagner, in Bayern zu bleiben. 1877 beginnt Wagner mit der Komposition seines neuen und letzten Werks, der Oper „Parsifal“. Wagners rastlose Umtriebigkeit hinterlässt jedoch mehr und mehr Spuren an seiner Gesundheit, weswegen er die Wintermonate nun meist in Italien verbringt. Anfang **1882 vollendet** er in Palermo den **„Parsifal“**, und noch im selben Jahr kündigt er die **2. Bayreuther Festspiele** an, die dann im Spätsommer 1882 mit der Uraufführung von „Parsifal“ durchgeführt werden. Danach, im Herbst 1882 reist Wagner zum Überwintern nach Venedig, wo er am **13. Februar 1883** in seiner Unterkunft, dem Palazzo Vendramin, unerwartet **stirbt**. Wagners gesundheitliche Probleme hatten sich in den Monaten davor deutlich verstärkt. Er bekam öfters Herzkrämpfe, hatte deswegen immer einen Arzt in seiner Nähe. Einen Tag vor seinem Tod hatten ihn noch Freunde besucht: Franz Liszt und der junge Dirigent Hermann Levi, dem Wagner trotz seines anhaltenden Judenhasses das Dirigat des „Parsifal“ anvertraut hatte, und der einer seiner engsten Freunde wurde. Am 18. Februar 1883 wird Wagner unter großer öffentlicher Anteilnahme unter den Klängen des Trauermarsches aus der „Götterdämmerung“ im Garten seiner Bayreuther Villa „Wahnfried“ beerdigt. Dort ist noch heute sein – und Cosimas – Grab.

### Das Bayreuther Festspielhaus

Mit seinem Festspielhaus, das der Architekt Otto Brückwald entwarf, knüpft Wagner an das **antike Amphitheater** an: aufsteigende Sitzreihen, die von jedem Platz aus – sozial gerecht – einen uneingeschränkten Blick und eine ausgezeichnete Akustik garantieren. Die wichtigste Neuerung ist der **Orchestergraben**. Das Orchester sitzt in Bayreuth – im Gegensatz zu den traditionellen Theatern – nicht vor der Bühne, sondern, versenkt und weitgehend verdeckt, unter der Bühne. Die Vorteile des verdeckten Orchestergrabens gegenüber der traditionellen Orchesterposition sind:

1. Das Orchester, das vor allem im „Ring“ erheblich größer besetzt ist, klingt bei gleicher Intensität des Musizierens deutlich leiser, so dass die Sänger selbst bei einer starken Blechbläser-Instrumentierung gut hörbar bleiben.
2. Der Orchesterklang ist insgesamt weicher, gedämpfter.
3. Die Herkunft der einzelnen Instrumente und Klänge ist für den Hörer nicht eindeutig lokalisierbar, weil sich die Schallwellen vielfach am Bühnenboden brechen, bevor sie nach oben zum Publikum dringen.

Wagners Absicht war, dass der Hörer die Musik nicht direkt wahrnehmen soll, sondern dass sie ihm quasi unbemerkt ins Unterbewusstsein eindringt.

## Die Idee des Gesamtkunstwerks und Wagners Inszenierungsstil

Oper war schon immer, seit ihrer Erfindung im Frühbarock, eine Art Gesamtkunstwerk. Denn sie vereint in sich Wort, Ton, einen bildhaft gestalteten Raum und darin die Bewegung von singenden Schauspielern. Man kann jedoch Opern so inszenieren, dass ihre verschiedenen Wesenselemente nebeneinander, also einzeln für sich ihre Wirkung entfalten und so auch auf verschiedene, z.T. gegensätzliche künstlerische Ideen verweisen. Wagner aber wollte, dass die verschiedenen Künste, die die Oper in sich vereint, alle einem Ziel untergeordnet sind: der Darstellung der einen dramatischen Idee, die von einem Schöpfer ausgeht. Deshalb war sein Credo, dass alles Künstlerische in einer Hand liegen müsse. Und so war er selbst nicht nur Dichter und Komponist seiner Werke, sondern in Bayreuth auch sein eigener Bühnenbildner und Regisseur. Darüber hinaus entwarf er auch selbst die Kostüme seiner Figuren, und er konzipierte die Bühnenarchitektur und sogar Bühnenmaschinen. Vor allem aber nahm sich Wagner der Personenregie an. Er probte mit den Darstellern in großer Geduld ihre Laufwege, ihre Mimik und Gestik bis in Details.

Die Idee des Gesamtkunstwerks ist ein typischer Gedanke der deutschen Romantik. Wir finden ihn bereits bei Herder, Novalis und vor allem bei ETA Hoffmann, der die Vereinzelung der Künste beklagt. Die Romantiker träumten von der Wiedergeburt der antiken Dionysien: der antiken Kunst- und Theatertage, bei denen es ein ungeteiltes Zusammenwirken von Poesie, Malerei, Gesang und Schauspiel auf dem Theater gab. Wagner selbst aber sprach einmal – nach einigen deprimierenden Erfahrungen bei den 1. Bayreuther Festspielen – von dem „*unglücklichen* Gesamtkunstwerk“, dessen Realisierung für eine Person bereits physisch kaum machbar sei. Wieland Wagner, sein Enkel, nannte das Gesamtkunstwerk eine „monströse Utopie“, Thomas Mann sprach von einer „schlimm mechanistischen Denkungsweise Wagners“. Für seine Festspiele hatte sich Wagner in allen Bereichen mit guten Künstlern und Technikern umgeben, die seine szenischen Visionen umsetzen sollten. Dennoch war er nie zufrieden mit deren Arbeit. Die Entwürfe, die man ihm für Bühnenbild und Kostüme vorlegte, waren ihm meist zu malerisch und effektheischend, also der Gesamtidee nicht hinreichend untergeordnet. Wagner ging es beim Bühnenbild und den Kostümen vor allem um „die Deutlichkeit der szenischen Vorgänge“. Kurz vor seinen 2. Festspielen 1882 sagte er einmal: „Ach, es graut mir vor allem Kostüm- und Schminkewesen! Nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen habe, möchte ich am liebsten auch das unsichtbare Theater erfinden!“

Die Grundidee von Wagners Inszenierungen war ein **Naturalismus** der Darstellung. Wagner agierte als Regisseur ganz im Theaterstil seiner Zeit. Dieser war der sog. „Meiningener Stil“: der Stil des damals hochgerühmten Theaters im thüringischen Meiningen. Ein Inszenierungsstil, der in realistischer Weise die Natur nachzuahmen suchte. Natürlichste Natürlichkeit, detaillierte Nachahmung der Natur waren schon seit Diderot die Maximen einer Theateraufführung, auch noch im späteren 19. Jahrhundert.

Das Ziel aller Darstellungsformen Wagners war ein **Illusionismus**. Das Publikum sollte ganz in den Ablauf des Dramas involviert sein: also mitdenken und mitfühlen wie die Protagonisten selbst. Es sollte nicht merken, dass es im Theater sitzt und dass alles auf der Bühne nur künstlich gemacht ist. Alles musste täuschend echt wirken und die Illusion eines Geschehens abgeben, in das der Zuhörer – von der Gegenwart seines eigenen Lebens quasi losgelöst – eingetaucht ist. Diesem Zweck dienten auch eigens komponierte **Verwandlungsmusiken**: instrumentale Zwischenmusiken, die stimmungsmäßig bruchlos von einer Szene zur nächsten überleiteten, während die Bühne geräuschlos im Dunkeln umgebaut wurde. Für den „Parsifal“ ließ Wagner sogenannte **Wandeldekorationen** konstruieren, um einen Marsch Parsifals durch verschiedenartige Landschaften zu imaginieren. Dabei wurde eine mit verschiedenartigen Landschaftsausschnitten bemalte Leinwand langsam von rechts nach links abgerollt, während der Darsteller des Parsifal gleichzeitig vorne an der Rampe eine Marschbewegung nach rechts simulierte, ohne sich dabei wirklich von der Stelle zu bewegen. Generell wichtig für seine Festspielproduktionen war Wagner ein **festes Ensemble**. Er akzeptierte keine Wechselbesetzungen für eine Hauptrolle. Ausgeschlossen war für ihn ein Einsatz von Aushilfen, die seine Regieproben nicht mitgemacht hatten. Er erhoffte sich dadurch einen wirklichen Ensemblegeist in Bayreuth.

## Wagners Nachfolger in Bayreuth

**Cosima Wagner**, die im Jahre 1930 mit 93 Jahren nur wenige Monate vor dem Tod ihres Sohnes Siegfried verstarb, wurde zur Hüterin von Wagners Erbe. Ihr war es zu verdanken, dass in Bayreuth bald kontinuierlich Festspiele abgehalten wurden. Allerdings führte sie Wagners Werk in eine Zukunft ohne jede Veränderung. Sie wollte Wagners Werk buchstabengetreu erhalten und unverändert in Szene setzen. Entschieden blockierte sie alle Neuerungs Ideen, die junge Regisseure und Dirigenten an sie herantrugen.

**1908** übernahm Wagners **Sohn Siegfried** von ihr die **Leitung der Festspiele**. Siegfried Wagner engagierte sich musikalisch im hohen Maße, als Komponist wie als Dirigent. Aber im Hinblick auf die Inszenierungen wagte auch er keine Experimente, sondern verharrete bei den konservativen Richtlinien seiner Mutter.

Nach seinem plötzlichen Tod bei einer Festspielprobe im Sommer **1930** übernahm seine Frau **Winifred Wagner**, Wagners Schwiegertochter, die Leitung der Festspiele. Winifred Wagner war eine gebürtige Engländerin, politisch aber eine veritable Nationalsozialistin. Sie leitete die Festspiele bis kurz vor dem Ende des 2. Weltkriegs und pflegte direkten Kontakt zu Hitler und Goebbels, deren Gedankengut sie teilte. Sie übergab Bayreuth damit praktisch in die Hände der Nationalsozialisten. Nach dem Weltkrieg aber musste sie auf Druck der Alliierten demissionieren. Und so übernahm der ältere ihrer beiden Söhne, Wieland Wagner, die Leitung von Bayreuth.

### Wieland Wagner und das neue Bayreuth nach dem 2. Weltkrieg

Wieland Wagner versuchte nach dem 2. Weltkrieg Bayreuth radikal zu „entrümpeln“ und zu erneuern. Dies war zwar zum einen politisch notwendig. Denn die Alliierten hätten ein Wieder-Bespielen von Bayreuth gar nicht erlaubt ohne ein dezidiertes Abrücken von dem nationalistischen Pathos alter Inszenierungen. Zum anderen aber entsprach eine distanzierte Haltung zum Werk seines Großvaters auch Wielands Naturell, der selbst ein intellektueller, der Moderne aufgeschlossener Maler war, dabei alle Partituren Wagners bis in letzte Details kannte. In seinen Inszenierungen ging es Wieland Wagner primär um den geistigen Gehalt von Wagners Werken. Er versuchte die Bühne weitgehend von allen Requisiten zu befreien und vor allem mit **Licht, Farben** und **abstrakten geometrischen Formen** zu arbeiten. Auf diese Weise suchte er Symbole für das geistige Geschehen der Werke zu gewinnen.

Nach seinem Tod **1966** übernahm sein Bruder **Wolfgang Wagner** die Leitung in Bayreuth, die er gemäßigt modern ausübte. Nach ihm (**2008**) wurde seine Tochter **Katharina Wagner** – zunächst zusammen mit ihrer Halbschwester Eva Wagner-Pasquier – Chefin in Bayreuth, eine Aufgabe, die sie bis heute mit zum Teil gewagten, nicht immer überzeugenden Experimenten wahrnimmt.

### Schlussgedanken zu Wagners Lebenswerk und künstlerischer Entwicklung

Wagners Lebenswerk, seine geistig-künstlerische Entwicklung zeigt einen ebenso vielfältigen wie scheinbar in sich widersprüchlichen Verlauf. Die scheinbare Widersprüchlichkeit seiner Bestrebungen ist jedoch seinem überaus offenen und ruhelosen Intellekt geschuldet, der viele verschiedenartige geistige Strömungen seiner Zeit in sich aufnahm und in Kunst verwandelte. Wagners Hauptwerk beginnt mit der Dramatisierung eines romantischen Sagenstoffs („Der fliegende Holländer“). Es setzt sich fort mit der opernmäßigen Verherrlichung heidnisch-erotischer Liebesphantasien und ihrer kirchlichen Verteufelung (im „Tannhäuser“) und wird weitergeführt mit einem ersten Exkurs in die mittelalterliche christliche Sagenwelt („Lohengrin“), gefolgt von der sozialistischen Verdammung des Kapitalismus im „Ring des Nibelungen“ und der Schopenhauerschern Negation des Willens zum Leben in seinem Musikdrama „Tristan und Isolde“. Bis er schließlich die christliche Mysterienoper „Parsifal“ komponiert, für manche überraschte Zeitgenossen „Religionskunst“ oder gar ein „Passionsspiel mit kalvinistisch geprägtem Prädestinations-Erlösungsende“. Dazwischen Wagners einzige musikalische Komödie „Die Meistersinger“ – ein großartiges Werk (das Lieblingswerk von Johannes Brahms), wengleich mit allzu tiefsinnigem deutsch-nationalistischen Gedankengut über das vermeintliche Wesen „wahrer Kunst“.

Wagner - der Komponist der vielen Gesichter und Widersprüche in Werk und Person. Der Mann aber, der mit eisernem Willen ein wahrhaft herkulisches, vor allem aber *neuartiges* Werk geschaffen hat, an das viele Komponisten nach ihm anknüpften.

„Schafft Neues, Kinder!“ (Richard Wagner)

## **Arie der Elisabeth**

Tannhäuser, 2. Akt

Dich, teure Halle, grüß' ich wieder,  
Froh grüß' ich dich, geliebter Raum!  
In dir erwachen seine Lieder  
Und wecken mich aus düstrem Traum.

Da er aus dir geschieden,  
Wie öd' erschienst du mir!  
Aus mir entfloh der Frieden,  
Die Freude zog aus mir.

Wie jetzt mein Busen hoch sich hebet,  
So scheinst Du jetzt mir stolz und hehr.  
Der mich und dich so neu belebet,  
Nicht weiter weilt er ferne mehr.

Sei mir begrüßt, du teure Halle!

## **Wolframs Lied an den Abendstern**

Tannhäuser

*Wolfram:*

Wie Todesahnung Dämmerung deckt die Lande,  
umhüllt das Tal mit schwärzlichem Gewande;  
der Seele, die nach jenen Höhn verlangt,  
vor ihrem Flug durch Nacht und Grausen bangt.

Da scheinst du, o lieblichster der Sterne,  
dein sanftes Licht entsendest du der Ferne;  
die nächt'ge Dämmerung teilt dein lieber Strahl,  
und freundlich zeigst du den Weg aus dem Tal.

O du, mein holder Abendstern,  
wohl grüsst' ich immer dich so gern:  
vom Herzen, das sie nie verriet,  
grüsse sie, wenn sie vorbei dir zieht,  
wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,  
ein sel'ger Engel dort zu werden!

## Senta-Ballade

Der fliegende Holländer

Senta

1.

*Holländer-Motiv* | Johohohe! Johohohohe! Johohohe! Johohohohe!

Traft ihr das Schiff im Meere an,  
blutrot die Segel, schwarz der Mast?  
Auf hohem Bord der bleiche Mann,  
des Schiffes Herr, wacht ohne Rast.

*Sturm-Motiv* | Hui! - Wie saust der Wind! - Johejohohe!

Hui! - Wie pleift's im Tau! - Johejohohe!  
Hui! - Wie ein Pfeil fliegt er hin,  
ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'!

*Erlösungsmotiv* | Doch kann dem bleichen Manne  
Erlösung einstens noch werden,  
fänd' er ein Weib, das bis in den Tod  
getreu ihm auf Erden!

Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, es finden?  
Betet zum Himmel, dass bald ein Weib  
Treue ihm halt'!

2.

Bei bösem Wind und Sturmes Wut  
umsegeln wollt' er einst ein Kap;  
er flucht' und schwur mit tollem Mut:  
In Ewigkeit lass' ich nicht ab!

*Sturm-Motiv* | Hui! - Und Satan hört's! - Johehohe!

Hui! - nahm ihm bei'm Wort! - Johehohe!  
Hui! - und verdammt zieht er nun  
durch das Meer ohne Rast, ohne Ruh'!

*Erlösungsmotiv* | Doch, dass der arme Mann'  
noch Erlösung fände auf Erden,  
zeigt' Gottes Engel an,  
wie sein Heil ihm einst könnte werden.

Ach, könntest du, bleicher Seemann, es finden!  
Betet zum Himmel, dass bald ein Weib  
Treue ihm halt'!

*[Die Mädchen sind tief ergriffen und  
singen den Schlussreim leise mit.]*

3.

Vor Anker alle sieben Jahr',  
ein Weib zu frei'n, geht er ans Land:  
er freite alle sieben Jahr',  
noch nie ein treues Weib er fand.

*Sturm-Motiv* | Hui! - Die Segel auf! Johehohe!

Hui! - Den Anker los! Johehohe!  
Hui! - Falsche Lieb', falsche Treu',  
Auf, in See, ohne Rast, ohne Ruh'!

*Mädchen*

*Erlösungsmotiv* | Ach, wo weilt sie,  
die dir Gottes Engel einst könnte zeigen?  
Wo triffst du sie,  
die bis in den Tod dein bleibe treu eigen?

Senta

*Durchbruch zur  
Realität* | Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!  
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!  
Durch mich sollst du das Heil erreichen!

*Mary und Mädchen*

Hilf, Himmel! Senta! Senta!

## Daland-Arie

Der fliegende Holländer

*Daland [lächelnd]*

Mögest du, mein Kind, den fremden Mann  
willkommen heißen?  
Seemann ist er, gleich mir,  
das Gastrecht spricht er an.  
Lang' ohne Heimat,  
stets auf fernen, weiten Reisen,  
in fremden Landen er  
der Schätze viel gewann.  
Aus seinem Vaterland verwiesen,  
für einen Herd er reichlich lohnt:  
sprich, Senta, würd' es dich verdrießen,  
wenn dieser Fremde bei uns wohnt?

*[Senta nickt beifällig mit dem Kopf.  
Daland wendet sich zum Holländer.]*

Sagt, hab' ich sie zuviel gepreisen?  
Ihr seht sie selbst - ist sie Euch recht?  
Soll ich von Lob noch überfließen?  
Gesteht, sie zieret ihr Geschlecht?

*Koloratur*

*[zu Senta]*

Mögest du, mein Kind,  
dem Manne freundlich dich erweisen!  
Von deinem Herzen auch  
spricht holde Gab' er an;  
Reich' ihm die Hand, denn Bräutigam  
sollst du ihn heißen:  
stimmst du der Vater bei,  
ist morgen er dein Mann.  
Sieh dieses Band, sieh diese Spangen!  
Was er besitzt, macht dies gering.  
Muß, teures Kind, dich's nicht verlangen?  
Dein ist es, wechselst du den Ring.

*[zu beiden]*

Doch keines spricht . . .  
Sollt' ich hier lästig sein?  
So ist's! Am besten laß' ich sie allein.

*[zu Senta]*

Mögest du den edlen Mann gewinnen!  
Glaub mir, solch' Glück wird nimmer neu!

*[zum Holländer]*

Bleibt hier allein, ich geh von hinnen!  
Glaubt mir, wie schön, so ist sie treu.

## Duett Holländer-Senta

Der fliegende Holländer, 2. Akt

*Holländer*

Wie aus der Ferne langst vergang'ner Zeiten  
spricht dieses Mädchens Bild zu mir:  
wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten,  
vor meinen Augen seh' ich's hier.  
Wohl hub auch ich voll Sehnsucht meine Blicke  
aus tiefer Nacht empor zu einem Weib:  
ein schlagend' Herz liess, ach! mir Satan's Tücke,  
dass eingedenk ich meiner Qualen bleib'.  
Die düstre Gluth, die hier ich fühle brennen,  
sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?  
Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:  
würd' es durch solchen Engel mir zutheil!

*Senta*

Versank ich jetzt in wunderbares Träumen?  
Was ich erblicke, ist's ein Wahn?  
Weilt' ich bisher in trügerischen Räumen,  
brach des Erwachen's Tag heut' an?  
Er steht vor mir, mit leidenvollen Zügen,  
es spricht sein unerhörter Gram zu mir:  
kann tiefen Mitleid's Stimme mich belügen?  
Wie ich ihn oft geseh'n, so steht er hier.  
Die Schmerzen, die in meinem Busen brennen,  
ach', dies Verlangen, wie soll ich es nennen?  
Wonach mit Sehnsucht es dich treibt - das Heil,  
würd' es, du Ärmster, dir durch mich zutheil!

## Träume

Wesendonck-Lieder

Sag, Welch wunderbare Träume  
Halten meinen Sinn umfassen,  
Daß sie nicht wie leere Schäume  
Sind in ödes Nichts vergangen?

Träume, die in jeder Stunde,  
jedem Tage schöner blühn  
Und mit ihrer Himmelskunde  
Selig durchs Gemüte ziehn?

Träume, die wie hehre Strahlen  
In die Seele sich versenken,  
Dort ein ewig Bild zu malen:  
Allvergessen, Eingedenken!

Träume, wie wenn Frühlingssonne  
Aus dem Schnee die Blüten küsst,  
Daß zu nie geahnter Wonne  
Sie der neue Tag begrüßt.

Daß sie wachsen, daß sie blühen,  
Träumend spenden ihren Duft,  
Sanft an deiner Brust verglühen –  
Und dann sinken in die Gruft.

## Isoldes Liebestod

Tristan und Isolde: Schlußgesang 3. Akt

Mild und leise  
wie er lächelt,  
wie das Auge  
hold er öffnet ---  
seht ihr's Freunde?  
Seht ihr's nicht?  
Immer lichter  
wie er leuchtet,  
Stern-umstrahlet  
hoch sich hebt?  
Seht ihr's nicht?  
Wie das Herz ihm  
mutig schwillt,  
voll und hehr  
im Busen ihm quillt?  
Wie den Lippen,  
wonnig mild,  
süßer Atem  
sanft entweht ---  
Freunde! Seht!  
Fühlt und seht ihr's nicht?  
Höre ich nur  
diese Weise,  
die so wundervoll  
und leise,  
Wonne klagend,  
alles sagend,

mild versöhnend  
aus ihm tönend,  
in mich dringet,  
auf sich schwinget,  
hold erhallend  
um mich klinget?  
Heller schallend,  
mich umwallend,  
sind es Wellen  
sanfter Lüfte?  
Sind es Wogen  
wonniger Düfte?  
Wie sie schwellen,  
mich umrauschen,  
soll ich atmen,  
soll ich lauschen?  
Soll ich schlürfen,  
untertauchen?  
Süß in Düften  
mich verhauchen?  
In dem wogenden Schwall,  
in dem tönenden Schall,  
in des Welt-Atems  
wehendem All ---  
ertrinken,  
versinken ---  
unbewusst ---  
höchste Lust!

## Winterstürme wichen dem Wonnemond

Die Walküre: Schluss des 1. Akts

- Sieglinde*  
*Schreckensakkorde* Ha, wer ging? Wer kam herein?
- Siegmund*  
Keiner ging,  
doch einer kam:  
siehe, der Lenz  
lacht in den Saal!
- Frühlinglüfte* *Zwischenspiel*
- Lenz-M.* Winterstürme wichen dem Wonnemond,  
in mildem Lichte  
leuchtet der Lenz;  
auf linden Lüften  
leicht und lieblich,  
Wunder webend  
er sich wiegt;  
durch Wald und Auen  
weht sein Atem,  
weit geöffnet  
lacht sein Aug'.  
Aus sel'ger Vöglein Sange  
süß er tönt,  
holde Düfte  
haucht er aus:  
seinem warmen Blut entblühen  
wonnige Blumen,  
Keim und Spross  
entspringt seiner Kraft.
- zarter Marsch-  
rhythmus* Mit zarter Waffen Zier  
bezwingt er die Welt;  
Winter und Sturm wichen  
der starken Wehr:  
wohl musste den tapfer'n Streichen  
die strenge Türe auch weichen,  
die trotzig und starr  
uns trennte von ihm.
- Liebes-M.* *Zwischenspiel*
- Zu seiner Schwester  
schwang er sich her;  
die Liebe lockte den Lenz:  
in unsrem Busen  
barg sie sich tief;  
nun lacht sie selig dem Licht.  
Die bräutliche Schwester  
*Liebes-M.* befreite der Bruder;  
zertrümmert liegt,  
was je sie getrennt;  
jauchzend grüßt  
sich das junge Paar:  
*Liebes-M., Lenz-M.* vereint sind Liebe und Lenz!
- Sieglinde*  
*Liebes-M. Variante* Du bist der Lenz,  
nach dem ich verlangte  
in frostigen Winters Frist.  
Dich grüßte mein Herz
- mit heiligem Grau'n,  
als dein Blick zuerst mir erblühte.
- Moll-Tonart* Fremdes nur sah ich von je,  
freudlos war mir das Nahe;  
als hätt' ich nie es gekannt,  
war, was immer mir kam.
- Liebes-M.* Doch dich kannt' ich  
deutlich und klar:  
als mein Auge dich sah,  
warst du mein Eigen;  
*Steigerung* was im Busen ich barg,  
was ich bin,  
hell wie der Tag  
taucht' es mir auf,  
o wie tönender Schall  
schlug's an mein Ohr,  
als in frostig öder Fremde  
zuerst ich den Freund ersah.
- Lenz-M.* *Zwischenspiel*
- Siegmund*  
*Wonne-M.* O süßeste Wonne!  
Seligstes Weib!
- Sieglinde*  
*Wonne-M.* O lass in Nähe  
zu dir mich neigen,  
dass hell ich schaue  
den hehren Schein,  
der dir aus Aug'  
und Antlitz bricht  
*Liebes-M.* und so süß die Sinne mir zwingt.
- Siegmund*  
*Wonne-M.* Im Lenzesmond  
leuchtest du hell;  
hehr umwebt dich  
das Wellenhaar:  
*Liebes-M.* was mich berückt,  
errat ich nun leicht,  
denn wonnig weidet mein Blick.
- Sieglinde*  
*Wonne-M.* Wie dir die Stirn  
so offen steht,  
der Adern Geäst  
in den Schläfen sich schlingt!  
Mir zagt es vor der Wonne,  
die mich entzückt!
- Walhall-M.* Ein Wunder will mich gemahnen:  
den heut zuerst ich erschaut,  
mein Auge sah dich schon!
- Siegmund*  
*Liebes-M.* Ein Minnetraum  
gemahnt auch mich:  
in heißem Sehnen  
sah ich dich schon!

	<p><i>Sieglinde</i> Im Bach erblickt' ich <u>mein eigen Bild</u> <i>Wonne-M.</i> und jetzt <u>gewahr ich es wieder</u>: wie einst dem Teich es enttaucht, bietest mein Bild mir nun du!</p>	<p>sein <u>Schwert in den Stamm</u>, so lass mich dich heißen, wie ich dich liebe: <u>Siegmund –</u> <u>so nenn ich dich!</u></p>
<i>Liebes-M. Variante</i>	<p><i>Siegmund</i> <u>Du bist das Bild</u>, das ich in mir barg.</p>	<p><i>Siegmund</i> Siegmund heiß ich und Siegmund bin ich! <i>Schwert-M.</i> Bezeug es dies <u>Schwert</u>, das zaglos ich halte! Wälse verheiß mir, <i>Schwert-M.</i> in höchster Not fänd' ich es einst: <u>ich fass es nun!</u> Heiligster Minne höchste Not, sehrender Liebe sehrende Not brennt mir hell in der Brust, drängt zu Tat und Tod: <u>Nothung! Nothung!</u> <u>so nenn ich dich, Schwert.</u> Nothung! Nothung! neidlicher Stahl! Zeig deiner Schärfe schneidenden Zahn: <u>heraus aus der Scheide zu mir!</u></p>
	<p><i>Sieglinde</i> O still! Lass mich <u>der Stimme lauschen</u>: mich dünkt, ihren <u>Klang</u> hört' ich als Kind. Doch nein! Ich hörte sie neulich, als meiner Stimme Schall mir widerhallte der Wald.</p>	
	<p><i>Siegmund</i> O lieblichste Laute, denen ich lauschte!</p>	
<i>Walhall-M. 2</i>	<p><i>Sieglinde</i> <u>Deines Auges Glut</u> erglänzte mir schon:</p>	
<i>Walhall-M. 1</i>	<p><u>so blickte der Greis</u> grüßend auf mich, als der Traurigen Trost er gab. An dem Blick erkannt' ihn sein Kind, schon wollt' ich beim <u>Namen</u> ihn nennen! <u>Wehwalt heißt du fürwahr?</u></p>	<p><i>Schwert-M.</i> <i>Zwischenspiel (Zieht das Schwert heraus)</i></p>
	<p><i>Siegmund</i> Nicht heiß ich so, seit du mich liebst: <i>Walhall-M. 1</i> nun walt ich der hehrsten Wonnen!</p>	<p><i>Walhall-M. 2</i> Siegmund, den <u>Wälsung</u>, siehst du, Weib! Als Brautgabe <i>Schwert-M.</i> bringt er dies <u>Schwert</u>: so freit er sich die seligste Frau; dem Feindeshaus entführt er dich so.</p>
	<p><i>Sieglinde</i> Und <u>Friedmund</u> darfst du froh dich nicht nennen?</p>	<p><i>Lenz-M.</i> Fern von hier folge mir nun, <u>fort in des Lenzes</u> lachendes <u>Haus</u>: dort schützt dich Nothung, <i>Schwert-M.</i> das Schwert, <i>Liebes-M.</i> wenn Siegmund dir <u>liebend</u> erlag!</p>
<i>Walhall-M. 1</i>	<p><i>Siegmund</i> Nenne mich du, wie du liebst, dass ich heiße: <i>Walhall-M. 1</i> den Namen nehm' ich von dir!</p>	
	<p><i>Sieglinde</i> Doch nanntest du <u>Wolfe den Vater?</u></p>	
	<p><i>Siegmund</i> Ein Wolf war er feigen Füchsen! <i>Walhall-M. 1</i> Doch dem so stolz strahlte das Auge, wie, Herrliche, hehr dir es strahlt, der war – <u>Wälse genannt</u>.</p>	<p><i>Liebes-M.</i> <i>Zwischenspiel</i></p>
	<p><i>Sieglinde (ausser sich)</i> <i>Erschrecken</i> War Wälse dein Vater, und <u>bist du ein Wälsung</u>, <u>stieß er für dich</u></p>	<p><i>Siegmund</i> <i>Liebes-M.</i> Braut und Schwester bist du dem Bruder, <u>so blühe denn Wälsungen-Blut!</u></p>
		<p><i>Schwert-M.</i> <i>Nachspiel</i> <i>Liebes-M.</i> <i>Lenz-M.</i></p>