



schwerpunkt
Wagner und
Beethoven

wagnerspectrum

Herausgegeben von:

Friederike Wißmann | Dieter Borchmeyer | Sven Friedrich | Hans-Joachim Hinrichsen | Arne Stollberg | Nicholas Vazsonyi

Heft 1 / 2020

verlag königshausen & neumann

wagnerspectrum

wagnerspectrum

Herausgegeben von

Friederike Wißmann (Hochschule für Musik und Theater Rostock),
Dieter Borchmeyer (Universität Heidelberg),
Sven Friedrich (Richard-Wagner-Stiftung / Nationalarchiv Bayreuth),
Hans-Joachim Hinrichsen (Universität Zürich),
Arne Stollberg (Humboldt-Universität zu Berlin),
Nicholas Vazsonyi (University of South Carolina, Columbia, USA).

Wissenschaftlicher Beirat:

Udo Bermbach, Deutschland;
Yvonne Nilges, Deutschland; Werner Breig, Deutschland;
Hermann Danuser, Deutschland; Sieghart Döhring, Deutschland;
Saul Friedländer, Israel/USA; Thomas Grey, USA;
Ulrich Konrad, Deutschland; Gundula Kreuzer, USA;
Hannu Salmi, Finnland; Hans Rudolf Veget, USA;
Egon Voss, Deutschland.

Redaktion:

Friederike Wißmann, Fabian Bade
Redaktionelle Mitarbeit:
Christoph Bohm, Lena Sophie Engel

wagnerspectrum

Heft 1 / 2020

16. Jahrgang

Schwerpunkt
Wagner und Beethoven

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2020

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Beethoven-Statue in Bonn. Ernst Julius Hähnel.

Wikicommons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bonn_over_Beethoven.JPG

(Letzter Zugriff: 31.03.2020)

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7100-3

ISSN 1614-9459

eISBN 978-3-8260-8123-1

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Aufsätze zum Schwerpunkt

- Apotheose des Tanzes. Ein Beitrag zum Thema „Wagner und Beethovens Sinfonien“ mit einem bislang unbekanntem Text Wagners über den letzten Satz von Beethovens 7. Sinfonie
Egon Voss 13
- Das Problem mit der Reprise. Adorno, Wagner und Beethovens *Leonoren*-Ouvertüren
Christian Schaper 35
- Wagners Klavierbearbeitung der 9. Symphonie als „interpretatorische Annexion“? Neue Überlegungen unter Berücksichtigung zeitgenössischer Beethoven-Arrangements von Rinck, Czerny, Kalkbrenner, Esser und Liszt
Axel Schröter 65
- „Beethovens unendliche Melodie“ – Richard Wagners Rezeption der Klaviersonate Nr. 28 Op. 101
Roger Allen 85
- Zwischen Vereinnahmung und Affirmation. Beethoven und Wagner in der NS-Rassenideologie
Yvonne Wasserloos 105

Gespräch

- „Wenn man mich einen Beethovenianer nennen würde, dann hätte ich nichts dagegen!“ Peter Gülke im Gespräch mit Hans-Joachim Hinrichsen
Redaktion Friederike Wißmann 139

Aufsätze

Die Siegfried-Synkope. Musikalische Aspekte der Heldenfigur im <i>Ring</i> Richard Wagners Peter Petersen.....	149
Le spectre de la prose. Wagners Konzeption der Prosa im Spiegel der Debatten in Frankreich Michel Gribenski.....	171
Die Richard Wagner-Sammlung in der Reuter-Villa zu Eisenach Kiril Georgiev.....	203
Wagners erste Helden – die Teilnachlässe von Joseph Tichatschek und Karl Beck in der Wagner-Sammlung Eisenach Stefan Alschner	225

Besprechungen

BÜCHER

Christian Dammann, <i>Bonjour Lolo! Französische Lohengrin – Parodien 1886–1900</i> , Stuttgart: J.B. Metzler 2018 Jean-François Candoni.....	247
„Es gibt nichts ‚Ewiges‘“. <i>Wieland Wagner: Ästhetik, Zeitgeschichte, Wirkung</i> , hrsg. von Stephan Mösch und Sven Friedrich, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (Wagner in der Diskussion, Bd. 16) Richard Klein.....	252
Peter Petersen, <i>Isolde und Tristan. Zur musikalischen Identität der Hauptfiguren in Richard Wagners „Handlung“ Tristan und Isolde</i> , Würzburg: Königshausen und Neumann 2019 (Wagner in der Diskussion Bd. 19) Sebastian Urmoneit.....	261

Matthias Schmidt, <i>Eingebildete Musik. Richard Wagner, das jüdische Wien und die Ästhetik der Moderne</i> , München: edition text + kritik 2019	
Alexander Wilfing	266
<i>Verbote (in) der Kunst. Positionen zur Freiheit der Künste von Wagner bis heute</i> , hrsg. von Katharina Wagner, Holger von Berg und Marie Luise Maintz, Kassel: etc.: Bärenreiter 2019 (Diskurs Bayreuth, Bd. 2)	
Frank Piontek.....	270
Danielle Buschinger, <i>Richard Wagners Synkretismus</i> , Würzburg: Königshausen & Neumann 2019	
Steffen Prignitz	272
Die Kompositionsskizze zu Richard Wagners „Die Walküre“. Vollständige, kritisch kommentierte Edition, hrsg. von Andreas Rawitzer, Baden-Baden: Ergon Verlag 2019	
Arne Stollberg	277
CDs	
<i>Siegfried</i> . III. Aufzug (Vorspiel und Schlusszene). Deutsche Radio-Philharmonie; Pietari Inkinen; SWR 2019	
Sebastian Stauss	284
DVDs	
<i>Lohengrin</i> . Bayreuther Festspiele 2018; Christian Thielemann, Yuval Sharon; Deutsche Grammophon	
Sebastian Stauss	285
<i>Der fliegende Holländer</i> . Theater an der Wien 2015; Marc Minkowski, Olivier Py; Naxos	
Sebastian Stauss	287
Zu den Autorinnen und Autoren.....	291

Siglenverzeichnis

- GSD Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871–1883
- GSD² Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ²1887/88
- GSD-G Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*, hrsg., mit Einleitung, Anmerkungen und Registern versehen von Wolfgang Golther (Goldene Klassiker-Bibliothek), Berlin etc. [1914]
- SSD Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, Leipzig [1912–1914]
- DS Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1983
- GS Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Julius Kapp, Leipzig 1914
- NTA Richard Wagner, *Neue Text-Ausgabe, chronologisch und vollständig*, hrsg. von Rüdiger Jacobs, Frankfurt am Main und Halle an der Saale 2013
- SB Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf [Bde. 1–5], von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner [Bde. 6–8], von Klaus Burmeister und Johannes Forner [Bd. 9], Leipzig 1967–2000. Ab Bd. 10: Neue Serie, hrsg. von Martin Dürerer bzw. Margret Jestremski bzw. Andreas Mielke, Wiesbaden etc. 1999ff.
- ML 1963 Richard Wagner, *Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung*. Vollständiger Text unter Zugrundelegung der im Richard-Wagner-Archiv Bayreuth aufbewahrten Diktatniederschrift, ergänzt durch Richard Wagners Annalen 1864 bis 1868 und eine Zeittafel für die Jahre 1869 bis 1883, vorgelegt und mit einem Nachwort von Martin Gregor-Dellin, München 1963
- ML Richard Wagner, *Mein Leben. Vollständige, kommentierte Ausgabe*. Unter Zugrundelegung der im Richard-Wagner-Archiv Bayreuth aufbewahrten Diktatniederschrift, ergänzt durch Richard Wagners Annalen 1864 bis 1868, hrsg. von

- Martin Gregor-Dellin, München 1976. Neuausgaben: München 1983, 1994
- OuD Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfnger (Reclams Universal-Bibliothek 8207), Stuttgart 1984
- JM Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main und Leipzig 2000
- JM 2015 Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus* (Wagner in der Diskussion, Bd. 15), Würzburg 2015
- SDrO Richard Wagner, *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, ausgewählt und mit einem Nachwort hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5662), Stuttgart 1996
- BB Richard Wagner, *Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*. Erste vollständige Veröffentlichung nach dem Originalmanuskript Wagners in der Richard-Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth, vorgelegt und kommentiert von Joachim Bergfeld, Zürich und Freiburg im Breisgau 1975. Druckidentische Taschenbuchausgabe: München und Zürich 1988 (Serie Piper 876)
- SW Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft zur Förderung der Richard-Wagner-Gesamtausgabe in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, begründet von Carl Dahlhaus. Editionsleitung: Egon Voss, Mainz 1970ff.
- Rz Richard Wagner, *Rienzi, der Letzte der Tribunen*. [Textbuch]. Nach der Originalpartitur hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5645), Stuttgart 1983
- H Richard Wagner, *Der fliegende Holländer*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18317), Stuttgart 2004
- T Richard Wagner, *Tannhäuser*. Textbuch der letzten Fassung mit Varianten der Partitur und der vorangehenden Fassungen, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5636), Stuttgart 2001

- L Richard Wagner, *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5637), Stuttgart 2001
- R Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. und kommentiert von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18628), Stuttgart 2009
- Rg Richard Wagner, *Das Rheingold*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5641), Stuttgart 1999
- W Richard Wagner, *Die Walküre*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5642), Stuttgart 1997
- Sf Richard Wagner, *Siegfried*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5643), Stuttgart 1998
- G Richard Wagner, *Götterdämmerung*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5644), Stuttgart 1997
- TuI Richard Wagner, *Tristan und Isolde*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18272), Stuttgart 2003
- M Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*. Textbuch der Fassung der Uraufführung mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5639), Stuttgart 2002
- P Richard Wagner, *Parsifal*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18362), Stuttgart 2005
- CT Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976/77
- WWV John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen (Wagner-Werk-Verzeichnis)*. Erarbeitet im Rahmen der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Redaktionelle Mitarbeit: Isolde Vetter, Mainz etc. 1986

- WBV Werner Breig, Martin Dürrer und Andreas Mielke, *Chronologisches Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner (Wagner-Briefe-Verzeichnis)*. Erstellt in Zusammenarbeit mit der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Redaktionelle Mitarbeit: Birgit Goede, Wiesbaden etc. 1998
- MGG2 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel etc. 1994–2008

Apotheose des Tanzes

Ein Beitrag zum Thema „Wagner und Beethovens Sinfonien“ mit einem bislang unbekanntem Text Wagners über den letzten Satz von Beethovens 7. Sinfonie

Egon Voss

Beethovens Sinfonien waren für Wagner wichtig, oder – um es vorsichtiger auszudrücken – sie waren es für sein Selbstverständnis als Musikdramatiker. Darüber hat der Verfasser in seinem Büchlein *Richard Wagner und die Instrumentalmusik*¹ ausführlich gehandelt. Hier sollen andere Aspekte zur Sprache gelangen.

Wagner hat stets behauptet, Beethovens Sinfonien erst in Leipzig, also erst ab 1828, kennengelernt zu haben. Das zieht sich wie ein roter Faden durch die Darstellungen in den autobiographischen Schriften und Aufzeichnungen, von den Notizen in der *Roten Briefftasche* (1835)² bis zur großen Autobiographie *Mein Leben* (1865). In *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1852) beispielsweise schrieb er, „das Bekanntwerden mit Beethoven’s Symphonien“ sei bei ihm „erst im fünfzehnten Lebensjahre“ erfolgt.³ Ort dieses „Bekanntwerdens“ war nach seiner Darstellung das Leipziger Gewandhaus. So steht es in der *Autobiographischen Skizze* (1843),⁴ so liest man es in *Mein Leben*, wo es heißt: „endlich hörte ich zum ersten Male in einem Gewandhaus-Konzerte eine Symphonie des Meisters“.⁵

Diese Darstellung stimmt zwar damit überein, dass die Musik in Wagners Bildungsgang – zumindest nach dem, was wir bislang wissen – keine oder kaum eine Rolle gespielt hat – sieht man von der Nebenrolle der schwärmerischen Begeisterung für Webers *Freischütz* ab. Aber entspricht es den Tatsachen? Und ist es überhaupt wahrscheinlich?

Nach Wagners Darstellungen muss man den Eindruck gewinnen, es habe in Dresden gar nicht die Möglichkeit bestanden, mit Beethovens

¹ Egon Voss, *Richard Wagner und die Instrumentalmusik. Wagners symphonischer Ehrgeiz*, Wilhelmshaven 1977, S. 153–181.

² SB 1, S. 81.

³ *Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort*, Leipzig 1852, S. 37–SSD 4, S. 251f. – Siehe auch: *Zukunftsmusik* (1860), SSD 7, S. 96.

⁴ *Zeitung für die elegante Welt* 1843, Nr. 5, S. 115–SB 1, S. 96f.

⁵ ML, S. 37.

Musik, insbesondere seinen Sinfonien in Berührung zu kommen, als seien sie dort geradezu unbekannt gewesen. Doch das war nicht der Fall. Dazu zwei Beispiele, entnommen dem Buch *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden* von Hans Volkmann.⁶ Volkmann entdeckte den folgenden Bericht über Dresden in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 12. November 1823:

„Dresden. Monat July, August, September. [...]

Unter den acht bis zehn vorzüglicheren öffentlichen Gärten haben die meisten zwey bis drey Mal wöchentlich Concert, welches gar nicht schlecht, sondern oft sogar vortrefflich ist; namentlich zeichnet sich der hiesige Stadtmusikus mit dem ihm zu Gebot stehenden Orchester sehr vortheilhaft aus. Von der schönen Brühl'schen Terrasse, oder von dem Garten des Linkischen Bades aus kann man oft von zwey oder drey andern Gärten dergleichen Musik näher oder entfernter hören. Hier z.B. hört man eine neue Symphonie von Beethoven oder Ries, und dort vom jenseitigen Ufer der Elbe herüber vernimmt man die Töne einer Symphonie von Pleyel oder Gyrowetz. Denn auf Symphonieen und Ouverturen ist man freylich bey diesen Garten-Concerten beschränkt; doch giebt man neuerlich auch Auszüge aus beliebten Opern für Orchester arrangirt. Der Eintrittspreis zu einem solchen Concert, in welchem man oft von drey bis acht Uhr Abends die herrlichste Musik hören kann, beträgt in der Regel nur – Einen Groschen! und überdies sind alle Damen frey.“⁷

Mit dem „Stadtmusikus“ ist Johann Gottlieb Zillmann (1786–1846) gemeint, Oboist und Trompeter, Schüler von Theodor Weinlig, der bekanntlich später auch Wagners Lehrer war. Zillmann leitete von 1816 bis 1843 das 30–40 Musiker umfassende Dresdner Stadtmusikcorps.⁸ Und eben dieses Ensemble war Gegenstand von Wagners jugendlicher Musikbegeisterung. In *Mein Leben* schrieb er, er habe „als erwachsener Knabe fast alle Nachmittage um das Zillmannsche Orchester im Großen Garten [geschwärmt]“⁹. Dabei will er, so seine Behauptung, nicht viel mehr als die Ouvertüren zum *Freischütz* und zum *Fidelio* wahrgenommen haben. Doch es wurden auch Beethoven'sche Sinfonien gespielt, wie die folgende Ankündigung aus dem Jahre 1824 belegt:

⁶ Hans Volkmann, *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden. Unbekannte Strecken seines Lebens*, Dresden 1942, S. 196f. und 206.

⁷ Jg. 25, Nr. 46, Spalte 756f.

⁸ Volkmann, *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden*, S. 204.

⁹ ML, S. 37.

„Einem hochgeehrten Publico habe ich die Ehre ergebenst bekannt zu machen, daß künftigen Montag, den 26. July, in der Traiteur=Wirthschaft im Königl. großen Garten ein großes Concert gehalten werden soll. Die aufzuführenden Musikstücke sind:

Erster Theil.

Ouverture, von Staerkel.

Ouverture, von Müller.

Sinfonie, C dur, von Mozart.

Ouverture aus der Oper: die Zauberharfe, von Kuhlau.

Ouverture aus der Oper: Zaire, von Winter.

Zweiter Theil.

Ouverture aus der Oper: Euryanthe, von C.M. von Weber.

Sinfonia Eroica, von Beethoven.

Ouverture aus der Oper: Anakreon, von Cherubini.

Ouverture aus der Oper: Kunstsinn und Liebe, von Lindpaintner.

Ouverture aus der Oper: Fidelio, von Beethoven.

Zum Beschluß: Harmoniemusik.

Entrée á Person 2 Groschen. Anfang um 3 Uhr. C.F. verw. Bär.“¹⁰

Angesichts dieser Tatsachen stellt sich selbstverständlich die Frage, ob der junge Wagner tatsächlich so sehr in seiner Schwärmerei gefangen war, dass er die Sinfonien nicht als solche wahrgenommen haben sollte. Allerdings hat er auch die später so sehr von ihm bewunderte Wilhelmine Schröder-Devrient, die schon ab 1822 Ensemblemitglied der Dresdner Hofoper war und bereits in den Jahren 1823–1824 als Leonore in Beethovens *Fidelio* in Dresden Furore machte, während seiner Dresdner Jahre offenkundig nicht zur Kenntnis genommen.

Andererseits möchte man vor dem Hintergrund der zahlreichen Verschleierungen oder Mystifikationen in Wagners autobiographischen Schriften nicht ausschließen, dass auch seine späte Bekanntschaft mit Beethovens Sinfonien eine Mystifizierung darstellt, über deren Sinn und Zweck man allerdings zu rätseln hätte. Sicher dagegen ist, dass Leipzig über das bessere Orchester verfügte, überdies in den Gewandhauskonzerten eine lange Aufführungstradition der Beethoven'schen Sinfonien bestand,¹¹ und die Gewandhauskonzerte allgemein ein Ansehen besaßen, dessen Pendant in Dresden fehlte. Möglich also, dass erst die besondere Qualität der Leipziger Aufführungen Wagner den Zugang zu Beethovens Sinfonien eröffnete.

¹⁰ Nach Faksimile in: Volkmann, *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden*, S. 206.

¹¹ Bert Hagels, *Konzerte in Leipzig 1779/80–1847/48. Eine Statistik*, Berlin 2009.

Nach *Mein Leben* war die 7. Sinfonie die erste, die Wagner hörte, und zwar im Gewandhaus.¹² Wann das war, ist leider unbekannt. In Frage kommen die Aufführungen am 17. Januar 1828, am 26. Februar 1829 und am 11. Februar 1830.¹³ In dem durch diese Daten umgrenzten Zeitraum konnte Wagner im Übrigen auch alle anderen Sinfonien Beethovens hören, alle mit Ausnahme der Ersten sogar zwei (4., 8., 9.), drei (3., 5., 6.) oder vier Mal (2.). Ob Wagner bei diesen Aufführungen zugegen war, ob bei allen oder nur bei einigen, wissen wir nicht. Nur in einem Fall lässt sich die erste Begegnung bestimmen, nämlich bei der 9. Sinfonie. In den Tagebüchern Cosima Wagners heißt es unter dem 16. Oktober 1882: „Dann erzählt mir R., wie er zum ersten Male das Scherzo der 9ten gehört, habe es ihn gleich an die Tarantella von Auber erinnert.“¹⁴ Gemeint ist die Tarantella aus Aubers Oper *La muette de Portici* (Die Stumme von Portici), die eine gewisse motivische Verwandtschaft mit dem Scherzo aus Beethovens 9. Sinfonie aufweist. Diese Tarantella war Wagner demnach bereits bekannt, als er Beethovens 9. Sinfonie zum ersten Male zu Gehör bekam. Aubers Oper hatte am 28. September 1829 ihre Leipziger Premiere gehabt (übrigens mit Wagners Schwester Rosalie in der Titelrolle), woraus folgt, dass die von Wagner erlebte Aufführung der 9. Sinfonie erst nach dem 28. September 1829 stattgefunden haben kann. Die früheste, die dafür in Frage kommt, fand am 14. April 1830 statt, während die vom 13. März 1828 und vom 2. April 1829, die in der Literatur bislang angeführt worden sind, folglich nicht in Betracht kommen.

In seiner mehr als 30 Jahre später verfassten Autobiographie *Mein Leben* bezeichnete Wagner diese Aufführung mit dem Leipziger Gewandhausorchester unter August Pohlenz als „Hinrichtung“.¹⁵ Das geschah freilich mehr aus literarisch-dramaturgischen als realen Gründen. Denn die Leipziger Aufführung musste den Hintergrund abgeben zu derjenigen des Conservatoire-Orchesters unter François Habeneck während der Pariser Jahre 1839–1842, die Wagner besonders beeindruckt hatte. Mag die Leipziger Aufführung noch so unzulänglich gewesen sein – ihren besonderen Eindruck auf Wagner hat sie nicht verfehlt. Dafür gibt es mehrere und gewichtige Zeugnisse. Zunächst fertigte Wagner eine sorgfältig geschrie-

¹² ML, S. 37.

¹³ Diese und alle weiteren Daten nach Hagels, *Konzerte in Leipzig*.

¹⁴ CT 2, S. 1025.

¹⁵ ML, S. 185.

bene Partiturnote der 9. Sinfonie an, ausdrücklich mit der Jahreszahl 1830 versehen; dann erarbeitete er einen zweihändigen Klavierauszug des Werks WWV 9,¹⁶ den er beim Verleger der Sinfonie, B. Schott's Söhne in Mainz, allerdings vergeblich, unterzubringen versuchte; und, last but not least komponierte er sein erstes Orchesterwerk überhaupt, die verschollene Ouvertüre in B-Dur WWV 10, zu deren charakteristischen Merkmalen ein regelmäßiger wiederkehrender Paukenschlag gehörte, unmittelbarer Reflex der Paukensoli im Scherzo der 9. Sinfonie.

Vermutlich ist auch die eigenhändige Partiturnote von Beethovens 5. Sinfonie zu den Folgen des Erlebnisses der 9. Sinfonie am 14. April 1830 im Leipziger Gewandhaus zu zählen; denn sie trägt gleichfalls die Jahreszahl 1830. Und vielleicht hat Wagner sogar noch weitere Sinfonien Beethovens kopiert und sie sich auf diese Weise angeeignet; doch darüber wissen wir nichts. Gewiss ist nur, dass er sich in der Folgezeit vornehmlich als Komponist von Instrumentalmusik, insbesondere Orchesterwerken verstand, bis hin zu den Versuchen auf explizit sinfonischem Gebiet, der 1832 komponierten Sinfonie in C-Dur WWV 29¹⁷ und der 1834 angefangenen Sinfonie in E-Dur WWV 35.¹⁸

Im Jahre 1834 erfolgte eine, wenn auch nicht abrupt vollzogene Wende. Der vermutlich wichtigste Auslöser war wiederum ein besonderes Erlebnis, das nun aber nicht nur mit Musik, sondern auch und vor allem mit dem Theater zu tun hatte: das Erlebnis nämlich von Wilhelmine Schröder-Devrient als Romeo in Vincenzo Bellinis Oper *I Capuleti ed i Montecchi* bei einem Gastspiel der Sängerin in Leipzig am 19. und 22. März 1834. Diese Erfahrung war fundamental, und zwar nicht nur als Faszination durch die herausragende Darstellungskunst der Schröder-Devrient, die bei Wagner sein Leben lang anhielt, sondern auch in Bezug auf die Musik, speziell die Oper. Bellini trat an die Stelle Beethovens, wenn auch nicht übergangslos. In dem Aufsatz *Die deutsche Oper*, Wagners erster Textpublikation überhaupt, erschienen am 10. Juni 1834 in Heinrich Laubes *Zeitung für die elegante Welt*,¹⁹ zollt Wagner – bei aller Begeisterung für die Schröder-Devrient und Bellini – der Beethoven'schen Sinfonie als Er-

¹⁶ Wiedergabe: SW 20, I.

¹⁷ Wiedergabe: SW 18, I, S. 158–292.

¹⁸ Wiedergabe in der Instrumentation von Felix Mottl: SW 18, II, S. 266–312.

¹⁹ *Zeitung für die elegante Welt* 1834, Nr. 111, S. 441f.

rungeinschaft der deutschen Instrumentalmusik ausdrücklich seinen Respekt. Die Tatsache, dass er noch im August 1834 mit der Komposition einer weiteren Sinfonie, nämlich der erwähnten in E-Dur WWV 35, begann, veranschaulicht deutlich, dass er die Gattung, deren Hauptvertreter Beethoven war, um diese Zeit noch nicht völlig aufgegeben hatte. Bezeichnenderweise aber gelangte die E-Dur-Sinfonie über die Skizze nicht hinaus.

Unklar ist, ob Wagners Wende sich einzig und allein aufgrund seiner eigenen Begeisterung für Wilhelmine Schröder-Devrient vollzog oder auch unter dem Einfluss von Heinrich Laube stand, der die Sängerin in seinem vom 4. bis 8. April 1834 in der *Zeitung für die elegante Welt* publizierten Aufsatz *Romeo – Schröder-Devrient*²⁰ hymnisch gefeiert hatte: „Das ist die große Tragödie der Liebe aus Verona, welche Wilhelmine Schröder, unser neuer Poet, neu geschaffen hat.“²¹

Dass Wagner tatsächlich eine Wende vollzogen hatte, bestätigte er selbst in seinem Brief vom 7. August 1836 an Heinrich Dorn. Darin nannte er sie „die radikale Umwandlung meiner extremen musikalischen Ansichten“, und bezeichnete sich selbst als „CI-DEVANT-Beethovenianer“.²² In seinem ersten Brief an Giacomo Meyerbeer, in dem er sich dem Adressaten vorstellte, geschrieben Anfang 1837, schrieb er, seine „erste Produktionskraft“ habe durch „eine leidenschaftliche Verehrung Beethoven’s“ eine „unendlich einseitige Richtung“ bekommen, inzwischen aber habe er seine „[...] Ansichten über den gegenwärtigen Standpunkt der Musik u. zumal der dramatischen, bedeutend geändert, [...]“.²³ Das stimmt überein mit der 1843 publizierten *Autobiographischen Skizze*. Darin heißt es:

„Ich gab mein Vorbild, Beethoven, auf; seine letzte Symphonie erschien mir als der Schlußstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus Keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen Keiner zur Selbständigkeit gelangen könne.“²⁴

Tatsächlich sind unter den aus der Zeit von 1834 bis 1838 stammenden Lebenszeugnissen Wagners so gut wie keine Dokumente überliefert, in denen der Name Beethovens vorkommt, geschweige denn, dass von seinen Sinfonien die Rede wäre. Wagner widmete sich in Magdeburg, Königsberg und der ersten Zeit in Riga vornehmlich, wenn nicht ausschließlich der Oper und seinem mit dieser Gattung verknüpften Kapellmeister-

²⁰ Ebenda, Nr. 65–68, S. 257f., 262f., 265ff., 269ff.

²¹ Ebenda, S. 271.

²² SB 1, S. 315.

²³ Ebenda, S. 323.

²⁴ *Zeitung für die elegante Welt* 1843, Nr. 5, S. 118–SB 1, S. 101f.

amt. Er trat zwar gelegentlich auch in Konzerten als Dirigent auf, beispielsweise in Königsberg, wo er die Pianistin Anna Robena Laidlaw (1819–1901) in Beethovens fünftem Klavierkonzert Es-Dur op. 73 begleitete.²⁵ Doch war die Wahl gerade dieses Werks gewiss nicht Wagners Entscheidung, vor allem aber waren Beethovens Sinfonien, nach allem, was bekannt ist, nicht unter den von ihm dirigierten Kompositionen. Bezeichnend ist vielmehr, dass er in Magdeburg am 2. Mai 1835 Beethovens *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* op. 91 dirigierte.

Nach *Mein Leben* gewinnt man den Eindruck, erst durch die Aufführung der 9. Sinfonie in Paris habe Wagner zu Beethoven und dessen Sinfonien zurückgefunden. Das entspricht jedoch nicht den Tatsachen. Beleg dessen ist, dass Wagner in Riga in der Saison 1838–1839 innerhalb eines halben Jahres in insgesamt acht Konzerten nicht weniger als fünf Sinfonien Beethovens dirigierte, nämlich die 3., 4., 5., 7. und 8. Sinfonie.²⁶ Es waren nach unserer bisherigen Kenntnis die ersten Beethoven-Sinfonien überhaupt, die Wagner dirigierte. Dass er nicht nur die eine oder andere Sinfonie zur Aufführung brachte, sondern sogleich mit einer Art Zyklus begann, beweist ein besonderes Engagement für die Sache; denn solch ein Zyklus stellte zu jener Zeit, noch dazu an einem so kleinen Ort wie Riga, eine Ungewöhnlichkeit und Herausforderung dar. Wagner hatte demnach abermals eine Wende vollzogen, zumindest in Bezug auf Beethovens Sinfonien. Die Gründe dafür sind unbekannt, allerdings hat auch noch niemand danach geforscht.

Seit der Rigaer Konzertsaison 1838–1839 standen Beethovens Sinfonien immer wieder auf den Programmen von Wagners Konzerten (siehe dazu Anhang 1). An seiner Vorliebe für sie gibt es keinen Zweifel. In den Konzerten mit eigenen Werken waren sie oft die einzigen eines anderen Komponisten, was allerdings nicht nur auf Wagners Vorliebe beruhte. Beethovens Sinfonien sollten zugleich demonstrieren, von wo Wagner aufgebrochen war, um zu seiner Musik zu finden. Sie fungierten als Beleg für die Tradition, in der Wagner sich sah. Selbstverständlich dirigierte er Beethovens Sinfonien in diesem Sinne, und so ist auch das folgende Briefzitat zu werten. Als Wagner dem Vorstandsmitglied der Philharmonischen Gesellschaft in St. Petersburg Heinrich Mehmel 1863 Beethovens Sinfonien 3, 5 und 7 zur Aufführung vorschlug, schrieb er: „ich lege eini-

²⁵ *Neue Zeitschrift für Musik* 6, Nr. 30, 14. April 1837, S. 121. Robert Schumann widmete Anna Robena Laidlaw 1837 seine *Fantasiestücke* op. 12.

²⁶ Egon Voss, *Wagners Rigaer Konzerte (mit einer Dokumentation der erhaltenen Programme)*, in: *wagnerspectrum* XI 2015, Heft 2, S. 21–34.

ges Gewicht auf meine Art der Auffassung und Aufführung dieser Werke und weiß, daß ich damit neues biete.“²⁷

Beethovens Sinfonien erfreuen sich nicht sämtlich der gleichen Gunst beim Publikum. Die mit den ungeraden Zahlen gelten für die bedeutenderen. Eine Ausnahme bildet die 6. Sinfonie, die *Pastorale*. An der Bildung dieses Kanons, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch nicht bestand, hat Wagner, insbesondere als Dirigent, mitgewirkt. Die 1. und 2. Sinfonie hat er gar nicht aufgeführt, die 4. Sinfonie nur insgesamt drei Mal. Sein – freilich privates – Urteil über sie hat Cosima Wagner in ihren Tagebüchern festgehalten. Im Anschluss an Äußerungen über eine G-Dur-Sinfonie Joseph Haydns und das Adagio der 9. Sinfonie notierte sie am 26. Februar 1878:

„Vieles aber gehöre zu[,] was er kalte Musik nennt, z.B. die B dur-Symphonie von Beethoven, für die müsse man gestimmt sein. Das Scherzo sei herrlich, beim Adagio aber möchte er immer sagen: *ich weiß schon*, und das Thema des ersten Satzes sage ihm nichts.“²⁸

Und am 11. April 1879 liest man:

„Von Beethoven kann man sagen, daß er nie sich zum Schreiben angelassen hätte, außer es sei ihm etwas eingefallen; nur die vierte Symphonie, da sei noch viel von Musikmacherei, sie stünde in keinem Verhältnis zu der 3ten und der 5ten [...]“.²⁹

Dementsprechend wurde die Hypothese aufgestellt, die 4. Sinfonie sei vor der 3. entstanden.³⁰

Die 8. Sinfonie dagegen spielte für Wagner eine Sonderrolle, für sie hatte er eine ausgeprägte Vorliebe, was seine Schriften ebenso widerspiegeln wie Eintragungen in Cosima Wagners Tagebüchern. Doch obwohl er sie auf gleicher Höhe sah wie die 7. Sinfonie und beide mehrfach in einem Atem nannte, fällt doch auf, dass er sie sehr viel seltener aufgeführt hat als die 7. Sinfonie. 13 Aufführungen der Siebten stehen 7 der Achten gegenüber (vgl. Anhang 1). Wagners Vorliebe für die Achte ging auch nicht so weit, dass er sich publizistisch für sie eingesetzt hätte. Vielleicht wäre

²⁷ Brief vom 8. Februar 1863, SB 15, S. 76.

²⁸ CT 2, S. 50.

²⁹ Ebenda, S. 330.

³⁰ Ebenda, S. 1037f., 1103.

es ihm dann gelungen, sie aus dem Schatten der „großen“ Sinfonien, in dem sie bis heute steht, herauszuholen.

Vielleicht sind diese „großen“ Sinfonien tatsächlich die bedeutenderen. Doch soll das an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Von Einfluss auf diese Einschätzung und Bewertung war aber gewiss die Tatsache, dass sie – was bei den Sinfonien 1, 2, 4 und 8 fehlt – mit Ideen oder benennbaren Inhalten zu tun zu haben scheinen, wie sie durch Texte in den Titeln und Satzüberschriften (3.: *Sinfonia eroica*, 6.: *Sinfonie pastorale*), durch Texte im Werk selbst (9.) oder durch verbale Hinweise in den Quellen (3.: *Sinfonia grande intitolata Bonaparte*) oder aus dem Umfeld Beethovens (5.: „So pocht das Schicksal an die Pforte“) zumindest andeutungsweise formuliert worden sind. Nur die Siebte macht eine Ausnahme, worauf zurückzukommen sein wird.

Diese Ideen oder benennbaren Inhalte kamen vor allem dem Bedürfnis der Hörschaft nach Hilfen zum Verständnis der so oft unorthodoxen Kompositionsweise Beethovens entgegen, und es ist kaum zu verwundern, dass sie Anlass zu vielfältigen inhaltlichen Deutungen waren, ein Phänomen, das Beethovens „große“ Sinfonien bis heute begleitet.

Auch Wagner beteiligte sich und publizierte sogar entsprechende Texte zur 3. und 9. Sinfonie. In beiden Fällen waren Aufführungen der Anlass. Den Text zur Neunten verfasste er für das Programmheft zu seiner ersten Dresdner Aufführung der Sinfonie am 5. April 1846. Es war der Versuch, anhand von Goethe-Zitaten, vornehmlich aus *Faust*, dem Zuhörer eine Art Leitfaden durch das Affektgeschehen der vier Sätze an die Hand zu geben. Den Kommentaren zu den vier Sätzen stellte Wagner eine Einleitung voran, in der er – und dies erscheint besonders bemerkenswert – auf die Fragwürdigkeit und Unzulänglichkeit solcher Kommentare hinwies:

„Bei der großen Schwierigkeit, die demjenigen, der zu einem genaueren und innigen Bekanntwerden mit diesem wundervoll bedeutsamen Kunstwerke noch nicht gelangen konnte, bei seiner ersten Anhörung für das Verständnis desselben entsteht, dürfte das Bestreben wohl erlaubt erscheinen, einem wahrscheinlich nicht ganz geringen Theile der Zuhörer, der sich in der bezeichneten Lage befindet, nicht etwa zu einem absoluten Verständnis des Beethoven'schen Meisterwerkes verhelfen zu wollen – da dies wohl nur aus eigener innerer Anschauung hervorgehen kann –, sondern durch Hindeutungen wenigstens die Erkenntnis der künstlerischen Anordnung desselben zu erleichtern, die bei ihrer großen Eigenthümlichkeit und noch gänzlich unnachgeahmten Neuheit dem weniger vorbe-

reiteten und somit leicht verwirrbaren Zuhörer zu entgehen im Stande sein dürfte. Muß nun zunächst zugestanden werden, daß das Wesen der höheren Instrumental-Musik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist, so glauben wir uns hier auch nur andeutungsweise der Lösung einer unerreichbaren Aufgabe selbst dadurch zu nähern, daß wir Worte unsres großen Dichters Göthe³¹ zur Hülfe nehmen [...]“³²

Es ging also, zumindest der ursprünglichen Intention nach, durchaus nicht um eine Deutung mit Anspruch auf Verbindlichkeit, sondern war lediglich Mittel zum Zweck, da Wagner im Jahre 1846 fürchtete, die zu dieser Zeit noch wenig bekannte, teilweise beargwöhnte, jedenfalls aber keineswegs allgemein durchgesetzte 9. Sinfonie könne auf Ablehnung stoßen. Die Erläuterung sollte für das Werk werben, Neugier und Interesse wecken, den Boden bereiten für die Bereitwilligkeit, dieser ungewöhnlichen Musik mit Wohlwollen zu begegnen. Goethe und insbesondere sein *Faust* dienten der Aufwertung von Beethovens Sinfonie, sie waren Bürgen für deren Rang.

Der Erfolg gab Wagner Recht, und so ließ er seine Erläuterung bei den beiden Folgeaufführungen in Dresden 1847 und 1849 erneut auflegen und bei seiner Londoner Aufführung 1855 eigens ins Englische übersetzen³³ – in allen drei Fällen allerdings gekürzt um die zitierte Einleitung. Bei der Aufführung anlässlich der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses 1872 präsentierte er die Sinfonie jedoch ohne Erläuterung, die er freilich schon im Jahr zuvor im zweiten Band seiner *Gesammelten Schriften und Dichtungen* allgemein zugänglich gemacht hatte.

Für den Abdruck dort stellte er der Erläuterung einen „Bericht“ über die Dresdner Aufführung 1846 voran, in dem er mit offenkundiger Genugtuung feststellte, sie habe „[...] auch späterhin an anderen Orten erfreuliche Beachtung“ gefunden.³⁴ Zu nennen ist das Büchlein *Beethoven's Symphonien nach ihrem idealen Gehalt* aus dem Jahre 1854, in dessen

³¹ Unterstreichung im Original.

³² Da das originale Programmheft von 1846 dem Verfasser nicht erreichbar war, wird der Text hier nach der autographen Vorlage (NA, Signatur: B II e II 2) zitiert. – SSD 2, S. 56. Dass dieser Text tatsächlich in dem Programmheft abgedruckt wurde, bestätigen die Presseberichte; siehe dazu: Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, IV. Teil. Das zeitgenössische Wagner-Bild, Dritter Band: Dokumente 1846–1850, Regensburg 1968, Sp. 55.

³³ Unter dem Titel *Analysis of Beethoven's Ninth Symphony. Written at Dresden, in 1846*. Kopie im Archiv der Richard Wagner-Gesamtausgabe.

³⁴ GSD 2, S. 70–SSD 2, S. 52.

2. Auflage der Verfasser schrieb: „Ich bekenne offen, daß mir Wagner’s Deutung wie aus der Seele gesprochen ist“.³⁵ Möglicherweise war dieser Zuspruch für Wagner, wenngleich er die Erläuterung ursprünglich eher als Notbehelf denn als Deutung verstanden hatte, überhaupt erst der Auslöser, sie in seine *Gesammelten Schriften und Dichtungen* aufzunehmen. Auf diese Weise gleichsam sanktioniert, wirkte Wagners Deutung weiter. Max Chop schrieb 1910, es sei „bis heute noch von allen Erläuterungen die vorbildliche geblieben“.³⁶

Seine Erläuterung zur *Eroica*, Beethovens dritter Sinfonie, schrieb Wagner für die Aufführung am 25. Februar 1851 in Zürich. Sie erschien zwei Tage zuvor, am 23. Februar, in der *Eidgenössischen Zeitung*³⁷ und wurde in der Folgezeit mehrfach nachgedruckt, so im Oktober 1852 von Theodor Uhlig in der *Neuen Zeitschrift für Musik*.³⁸ Auch diesen offenkundig zu einiger Berühmtheit gelangten Text nahm Wagner in seine *Gesammelten Schriften und Dichtungen* auf.³⁹

Im Unterschied zur Erläuterung zur 9. Sinfonie musste er hier keine Werbung für ein wenig bekanntes oder gar beargwöhntes Werk machen. In diesem Fall ging es vielmehr darum, dem herrschenden Verständnis entgegenzuwirken und Vorurteile aufzuheben, um den Zuhörern einen neuen und unbelasteten Zugang zu öffnen.

Wichtig ist zunächst der einleitende Satz:

„Diese höchst bedeutsame Tondichtung – die dritte Symphonie des Meisters und das Werk, mit welchem er zuerst seine ganz eigenthümliche Richtung einschlug – ist in vielen Beziehungen nicht so leicht zu verstehen, als es ihre Benennung vermuthen ließe, und zwar gerade weil der Titel ‚heroische Symphonie‘ unwillkürlich verleitet, eine Folge heldenhafter Beziehungen in einem gewissen his-

³⁵ Ernst von Elterlein, *Beethoven’s Symphonien nach ihrem idealen Gehalt, mit besonderer Rücksicht auf Haydn, Mozart und die neueren Symphoniker*, Dresden ²1858, S. 68.

³⁶ Max Chop, *Ludwig van Beethovens Symphonien. Geschichtlich und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen. Symphonien Nr. 7–9* (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. 20. Bd.), Leipzig 1910, S. 73.

³⁷ Nach Max Fehr, *Richard Wagners Schweizer Zeit*, Bd. 1, Aarau und Leipzig o.J. [1934], S. 86.

³⁸ *Neue Zeitschrift für Musik* 37, Nr. 16, 15. Oktober 1852, S. 163f.

³⁹ GSD 5, S. 219–223–SSD 5, S. 169–172.

torisch dramatischen Sinne durch Tonbildungen dargestellt sehen zu wollen.“⁴⁰

Damit bezog sich Wagner, wenn auch nicht ausdrücklich, auf Ferdinand Ries und seine 1838 veröffentlichte These, Bonaparte sei der „Gegenstand“ der *Eroica* gewesen.⁴¹ Dem war er bereits 1841 in der Pariser *Novelle Une soirée heureuse (Ein glücklicher Abend)* mit Skepsis begegnet.⁴²

Doch Wagner ging noch einen Schritt weiter, indem er schrieb: „Zunächst ist die Bezeichnung ‚heroisch‘ im weitesten Sinne zu nehmen, und keinesweges nur etwa als auf einen militärischen Helden bezüglich aufzufassen.“⁴³ Dies nämlich war die weitverbreitete Auffassung der *Eroica*, entsprechend dem allgemeinen Verständnis des Helden oder Heroen als eines Kriegshelden, eines Generals oder Feldmarschalls. Wagner plädierte demgegenüber für die völlige Loslösung des Heroischen von Krieg und Militär:

„Begreifen wir unter ‚Held‘ überhaupt den ganzen, vollen Menschen,⁴⁴ dem alle reinmenschlichen Empfindungen – der Liebe, des Schmerzes und der Kraft – nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind, so erfassen wir den richtigen Gegenstand, den der Künstler in den ergreifend sprechenden Tönen seines Werkes sich uns mitteilen läßt.“⁴⁵

Mit der Idee des Helden als Mensch ging Wagner deutlich über Beethovens Widmungstext hinaus. Heißt es dort, „Sinfonia eroica [...] composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo“, so ist bei Wagner von Größe keine Rede. Es geht nicht um den Menschen, der sich vor anderen durch besondere, heroisch zu nennende Taten auszeichnet, sondern um den Menschen allgemein oder schlechthin. Eine bestimmte individuelle Persönlichkeit ist nicht gemeint. Und waren es ursprünglich die Halbgötter, die als Heroen verehrt wurden, so kehrt Wagner diese Sichtweise um, indem er den das Leben in seiner gesamten Fülle erfahrenden und gestaltenden Menschen – dies der Inhalt der vier Sätze – göttlich nennt. Am

⁴⁰ Hier zitiert nach *Neue Zeitschrift für Musik* 37, S. 163–SSD 5, S. 169.

⁴¹ Franz Gerhard Wegeler und Franz Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz 1838, S. 77f.

⁴² *Revue et Gazette Musicale de Paris* 8, No. 58, 7. November 1841, S. 488f. – Deutsch: SSD 1, S. 146ff.

⁴³ *Neue Zeitschrift für Musik* 37, S. 163–SSD 5, S. 169f.

⁴⁴ In den Zitaten Unterstrichenes ist im Original gesperrt; dies gilt auch für die folgenden Zitate, sofern nicht anders vermerkt.

⁴⁵ *Neue Zeitschrift für Musik* 37, S. 163–SSD 5, S. 170.

Ende des Werks ruft, so Wagner, „der ganze, volle Mensch“ dem Hörer „jauchzend das Bekenntniß seiner Göttlichkeit“ zu.⁴⁶

Auch dieser Text machte Karriere. Nicht nur die schon erwähnten Elterlein⁴⁷ und Chop⁴⁸ zitierten ihn, sondern auch Dürenberg 1863⁴⁹ und noch Karl Nef 1928.⁵⁰

Bis ins spätere 20. und bis ins 21. Jahrhundert haben es Wagners Texte zur 3. und 9. Sinfonie Beethovens jedoch nicht gebracht. Sie werden heute allenfalls als historische Dokumente zitiert, nicht aber mehr für maßgeblich gehalten. Anders verhält es sich mit dem berühmten Wort über die 7. Sinfonie als der „Apotheose des Tanzes“, das bis heute in keinem Konzertführer oder Programmheftbeitrag über die Siebte fehlt.

~~*

Beethovens 7. Sinfonie ist gleichsam neutral überliefert, weil sie weder vom Komponisten selbst noch von seinen unmittelbaren Biographen auch nur annähernd inhaltlich festgelegt wurde. Es bestand jedoch frühzeitig das Bedürfnis, auch dieses Werk programmatisch zu begreifen. Berühmt wurde die Vorstellung von einer Hochzeit, deren Verlauf in den vier Sätzen der Sinfonie geschildert werde. Sie stammt von dem Komponisten Carl Friedrich Ebers (1770–1836), der sie 1825 in der Zeitschrift *Caecilia* publizierte⁵¹ und am Schluss anfügte:

„Es klingt dies freilich spashaft, aber etwas Aehnliches liegt doch gewiss darin, und es würde erfreulich seyn, wenn es dem grossen Meister gefallen wollte, dieses sein Prachtwerk zu zergliedern.“⁵²

Beethoven hat darauf bekanntlich nicht reagiert, konnte aber nicht verhindern, dass das Bild von der Hochzeit an seiner 7. Sinfonie hängen blieb, zumindest in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Schriftsteller

⁴⁶ *Neue Zeitschrift für Musik* 37, S. 164–SSD 5, S. 172.

⁴⁷ Elterlein, *Beethoven's Symphonien*, S. 38–41.

⁴⁸ Max Chop, *Ludwig van Beethovens Symphonien. Geschichtlich und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen. Symphonien Nr. 1–3* (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. 18. Bd.), Leipzig 1910, S. 80–104.

⁴⁹ F.L.S. von Dürenberg, *Die Symphonien Beethovens und anderer berühmter Meister*, Leipzig 1863, S. 23f.

⁵⁰ Karl Nef, *Die neun Sinfonien Beethovens*, Leipzig 1928, S. 70, 89f., 94.

⁵¹ *Caecilia* 2, Nr. 8, S. 271f.

⁵² Ebenda, S. 272.

Gustav Nicolai ließ in einer 1835 veröffentlichten Novelle eine seiner handelnden Personen sogar behaupten:

„Ich war im vorigen Sommer in Wien. Beethoven hatte eben auf dem Lande die Symphonie beendet. Er selbst sagte mir, daß ihm eine Bauernhochzeit dazu Anlaß gegeben, daß er sich eine Hochzeitfeier dabei gedacht habe, daß er mit dem Allegretto die Trauung und im letztern Satze die Betrunketheit der Hochzeitgäste andeuten wollen, welche sich auf gut deutsch prügeln, den Kronleuchter zerschlagen und allerhand Excesse begehn [...]“.⁵³

Robert Schumanns Alter Ego Eusebius übernahm das noch im gleichen Jahr in einen seiner *Schwärmbriefe*,⁵⁴ was insofern nahe lag, als Gustav Nicolai Mitarbeiter an Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* war, und Richard Wagner wiederum griff 1841 in der schon erwähnten Novelle *Une soirée heureuse (Ein glücklicher Abend)* darauf zurück:

„Tu sais sans doute que naguère une de nos gazettes musicales disait que Beethoven, en écrivant cette symphonie, ne se proposait autre chose que de peindre une noce de village; [...]“.⁵⁵

Das Bild von der Bauernhochzeit erscheint zwar bei Schumann wie bei Wagner mit leicht ironischem Unterton, doch wird es – überraschender oder erstaunlicherweise – weder von dem einen noch von dem anderen als unpassend oder unangemessen verworfen, vielmehr offenkundig als Teil der allgemeinen Rezeption toleriert und akzeptiert.

Auch Wagner konnte nicht umhin, bestimmte Bilder, Vorstellungen oder Assoziationen beim Anhören gerade der 7. Sinfonie zu entwickeln. Zu ihnen gehört auch der folgende kleine Text über den Schlusssatz der Sinfonie, der hier zum ersten Mal – mit freundlicher Genehmigung des Nationalarchivs der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth – publiziert wird.⁵⁶ Abgesehen von der Überschrift und vom letzten Satz, handelt es sich freilich um ein Zitat aus Jakob Grimms Buch *Deutsche Mythologie*.⁵⁷

⁵³ Gustav Nicolai, „Der Musikfeind. Ein Nachtstück“, in: *Arabesken für Musikfreunde*, 1. Theil, Leipzig 1835, S. 128.

⁵⁴ *Neue Zeitschrift für Musik* 3, Nr. 38, 10. November 1835, S. 152. Wiedergabe auch in: *Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig ⁵1914, S. 121f.

⁵⁵ *Revue et Gazette Musicale de Paris* 8, Nr. 56, 24. Oktober 1841, S. 465.

⁵⁶ Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth, Signatur: B II e II/9.

⁵⁷ Jakob Grimm, *Deutsche Mythologie*, Göttingen 1835, S. 278. Wagner besaß die zweite Auflage von 1844; siehe dazu: Curt von Westernhagen, *Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842–1849*, Wiesbaden 1966, S. 91, Nr. 44.

A-dur Symphonie:⁵⁸ letzter Satz.

In Schweden erfährt⁵⁹ man von der verlockenden,⁶⁰ bezaubernden Weise des Strömkarl⁶¹ (Wassernix). Der⁶² Strömkarlslag soll eilf Variationen haben, von welchen man aber nur zehn⁶³ tanzen darf, die eilfte gehört dem Nachtgeist und seinem Heer; wollte man sie aufspielen, so fingen⁶⁴ Tische und Bänke, Kannen und Becher, Greise und Großmütter, Blinde und Lahme, selbst die Kinder in der Wiege an zu tanzen!⁶⁵ – Der letzte Satz der A-dur Symphonie ist diese eilfte Variation. –

Der Text ist nur in einer Abschrift von fremder Hand erhalten. Dass er für authentisch gelten kann, wird durch die Umstände der Überlieferung nahegelegt (siehe Anhang 2). Da er durch Julie Kummer, geb. Ritter, überliefert ist, steht er wahrscheinlich im Zusammenhang mit Wagners Dresdner Aufführungen der 7. Sinfonie, die am 5. Februar 1845, 12. Februar 1848 und 23. April 1848 stattfanden (siehe Anhang 1). Auf Wagners Dresdner Zeit weist auch die Tatsache des Zitats aus Grimms *Deutscher Mythologie* hin; denn es waren die Dresdner Jahre, in denen Wagner dieses Buch eingehend studierte.

Der Strömkarl war Wagner auch später noch wichtig. In dem Mathilde Wesendonck brieflich mitgeteilten Entwurf zur Neufassung der Venusbergsszene im *Tannhäuser*, Paris, 10. April 1860, heißt es:

„Plötzlich entsteigt, unter wildem Jauchzen der Menge, der (Ihnen bekannte) nordische Strömkarl dem Wasserstrudel mit seiner wunderbaren grossen Geige. Der spielt nun zum Tanze auf, [...]“⁶⁶

Der Strömkarl fand zwar den Weg in die Pariser Fassung des *Tannhäuser* nicht, doch der Text zum Schlusssatz der 7. Sinfonie vermag einen anschaulichen Eindruck davon zu vermitteln, wie sich Wagner den Tanz möglicherweise vorstellte, zu dem der Strömkarl im *Tannhäuser* hätte aufspielen sollen.

⁵⁸ Unterstreichung im Original.

⁵⁹ erfährt] bei Grimm: erzählt. Grimms prinzipielle Kleinschreibung bleibt unerwähnt.

⁶⁰ verlockenden] bei Grimm: lockenden

⁶¹ Unterstreichung im Original.

⁶² Strömkarl (Wassernix). Der]; bei Grimm: *strömkarl*: der

⁶³ zehn] bei Grimm: zehen

⁶⁴ fingen] bei Grimm: fiengen

⁶⁵ tanzen!] bei Grimm: tanzen.

⁶⁶ SB 12, S. 122.

Die alle Grenzen überschreitende Wildheit, die Wagner im Schlusssatz der 7. Sinfonie zu finden glaubte, deutete der Musikkritiker Otto Gumprecht (1823–1900) ganz anders. Er schrieb 1852:

„Aus dem letzten Satz spricht zu uns jener höchste Grad des Schmerzes, der alle Mittel erschöpft, nicht einmal mehr Thränen hat, jene Verzweiflung, die in der Ausgelassenheit des Wahnsinns Rettung vor sich selbst sucht [...] da ist nirgend Ruhe, in athemloser Hast stürmt Alles dem Untergang entgegen.“⁶⁷

Gumprecht erschien Beethovens 7. Sinfonie geradezu als eine Umkehrung des „per aspera ad astra“, das er in der 9. Sinfonie fand:

„Die ganze Sinfonie gleicht einem Weg, der im Anfang durch grüne, blumige Auen führt; überall frisches Leben und frohe Menschen. Plötzlich wird er rau und einsam, wir betreten einen Kirchhof, darauf einen finstern Wald, voll phantastischer Gestalten und unheimlichen Spuks und stehen zuletzt vor einem Abgrund.“⁶⁸

So weit aber, auch diese Ansicht als eine Möglichkeit der Deutung gelten zu lassen, reichte Wagners Toleranz offensichtlich nicht, wie man seinem Brief vom 15. Juli 1852 an Theodor Uhlig entnehmen kann. Sein Fazit lautete: „Es ist unglaublich, was für ein schönes Ding es um die absolute Musik ist! –“⁶⁹

Aber weder diese ebenso ironische wie resignative Feststellung noch die 1846 in der Erläuterung zur 9. Sinfonie bereits zitierte These, „daß das Wesen der höheren Instrumental-Musik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist“, konnten Wagner davon abhalten, seinerseits bildhafte Vorstellungen von Musik zu entwickeln und zu formulieren, und zwar gerade in Bezug auf Beethovens 7. Sinfonie. Einige davon kennen wir durch die Tagebücher Cosima Wagners. Besonders bemerkenswert ist die Eintragung vom 19. November 1878, die lautet:

„Und für die A dur Symphonie könne er sich nicht erwehren, an eine dionysische Feier zu denken; ich könnte förmlich die Bilder davon ausführen, freilich wenn man es täte, würde man sogleich se-

⁶⁷ Otto Gumprecht, „Geist und Musik“ Zweiter Artikel, in: *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 2, 1852, S. 809.

⁶⁸ Ebenda, S. 809f.

⁶⁹ SB 4, S. 409.

hen, wie himmelweit von der Musik man dann wäre, wie ihr fremd-
artig diese Bilder erschienen, trotzdem sie sie erweckt“.⁷⁰

Sie ist deshalb besonders bemerkenswert, weil Wagner darin abermals seinen Vorbehalt gegenüber Programmen mit aller Deutlichkeit formulierte, kurze Zeit später aber nicht davor zurückscheute, seine „himmelweit von der Musik“ entfernten „fremdartigen Bilder“ der Öffentlichkeit mitzuteilen. In dem 1879 verfassten und publizierten Aufsatz *Ueber das Dichten und Komponiren* heißt es:

„Gewiss dürfen wir die A-dur-Symphonie Beethoven's als das Heiterste bezeichnen, was je eine Kunst hervorgebracht hat: können wir uns aber den Genius dieses Werkes anders als in begeisterter Entzückung vor uns aufschwebend vorstellen? Hier wird ein Dionysosfest gefeiert, wie nur nach unseren idealsten Annahmen der Grieche es je gefeiert haben kann: [...].“⁷¹

Das berühmte Wort über Beethovens 7. Sinfonie als der „Apotheose des Tanzes“ findet sich in der Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* aus dem Jahre 1849. Es ist zum Schlagwort geworden und hat sich dabei, wie so oft bei Schlagworten, von der ursprünglich intendierten Bedeutung entfernt. Was es mit dem Wort von der „Apotheose des Tanzes“ auf sich hat, erschließt nur der Zusammenhang, in dem das Wort steht:

Zum einen ist nach Wagners Verständnis alle Instrumentalmusik, besonders aber die Sinfonik prinzipiell „Tanzmusik“. In *Das Kunstwerk der Zukunft* heißt es darum: „Der harmonisirte Tanz ist die Basis des reichsten Kunstwerkes der modernen Symphonie.“⁷² Es ist also nicht der Bezug zum Tanz als solcher, durch den sich Beethovens 7. Sinfonie von anderen Sinfonien unterscheidet, sondern nur die besondere Ausprägung dieses Bezuges.

Zum anderen benennt „Apotheose des Tanzes“ einen Endpunkt in der Entwicklung der Instrumentalmusik, insbesondere der Sinfonik, einen Punkt, über den nach Wagners Auffassung nicht hinauszugelangen ist. Das macht der Zusammenhang, in dem das Wort von der „Apotheose des Tanzes“ in *Das Kunstwerk der Zukunft* steht, unmissverständlich deutlich. Es heißt dort über die 7. Sinfonie:

⁷⁰ CT 2, S. 234.

⁷¹ *Bayreuther Blätter* 2, Juli 1879, S. 193–SSD 10, S. 147.

⁷² *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, S. 83–SSD 3, S. 90.