



schwerpunkt
Wagner und die
Instrumentalmusik

wagnerspectrum

Herausgegeben von:

Richard Erkens | Sven Friedrich | Hans-Joachim Hinrichsen | Ivana Rentsch | Arne Stollberg | Nicholas Vazsonyi | Friederike Wißmann

Heft 2 / 2023

verlag königshausen & neumann

wagnerspectrum

wagnerspectrum

Herausgegeben von

Richard Erkens (Deutsches Studienzentrum in Venedig)
Sven Friedrich (Richard-Wagner-Stiftung / Nationalarchiv Bayreuth)
Hans-Joachim Hinrichsen (Universität Zürich)
Ivana Rentsch (Universität Hamburg)
Arne Stollberg (Humboldt-Universität zu Berlin)
Nicholas Vazsonyi (Clemson University, USA)
Friederike Wißmann (Hochschule für Musik und Theater Rostock)

Kuratorium:

Udo Bermbach, Deutschland
Dieter Borchmeyer, Deutschland
Ulrich Konrad, Deutschland
Hans Rudolf Vaegt, USA
Egon Voss, Deutschland

Redaktion:

Richard Erkens

wagnerspectrum

Heft 2 / 2023

19. Jahrgang

Schwerpunkt

Wagner und die Instrumentalmusik

Königshausen & Neumann

Alle Rechteinhaber von reproduziertem Bildmaterial, die nicht ausfindig gemacht werden konnten, sind gebeten, sich mit den Herausgebern in Verbindung zu setzen.

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 2023

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: PixelSquid360: Klassische griechische 7-saitige Leier © envato.com

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 978-3-8260-8118-7

ISSN 1614-9459

eISBN 978-3-8260-8150-7

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Aufsätze zum Schwerpunkt

Wagners wechselnde Ansichten zur Instrumentalmusik – Ein Fall von ambivalentem Anti-Romantizismus Sanna Pederson.....	11
„Erlösung“ oder „Destruction“ der Symphonik? – Richard Wagner, Joachim Raff und der Kampf um die Deutungshoheit über die Instrumentalmusik in den Musikdrama-Debatten um 1850 Severin Kolb.....	29
Wagner als Instrumentalkomponist – Ein Überblick mit einem Verzeichnis seiner Instrumentalkompositionen als Anhang Egon Voss	43
Welträtsel als „schönes Abendrot“ – Die Poetik von Wagners Klavier-Albumblättern und die <i>Ankunft bei den schwarzen Schwänen</i> Wolfgang Mende.....	59
Aus Gretchen wird Senta – Wagners <i>Faust-Ouvertüre</i> auf dem Weg zum <i>Fliegenden Holländer</i> Arne Stollberg	79
Ende und Anfang – Zum Verhältnis von Ouvertüre/Vorspiel und Schlusszene in Wagners Bühnenwerken Stefan Keym.....	101
Historie und Abstraktion – Zu Wagners Ouvertüren-Konzepten für <i>Rienzi</i> und <i>Tannhäuser</i> Dominik Kreuzer	119
 <i>Gespräch</i>	
„Play it safe“ ist auch keine Lösung“ – Pietari Inkinen im Gespräch zum Themenschwerpunkt mit Ivana Rentsch.....	131

Aufsätze

- Ein Quellenfund zu Wagners Bearbeitung der Neunten Symphonie von Beethoven – Die Briefe des Verlagshauses B. Schott's Söhne
Sebastian Werr 137
- Siegfried ist kein Pawel Kortschagin – Die Entstehung des sozialistisch-realistischen Wagner-Bildes und seine Implementierung im Nachkriegsdeutschland. Zweiter Teil
Steffen Prignitz..... 145

Besprechungen

BÜCHER

- Robert Sollich, *Die Kunst des Skandals. Eine deutsche Operngeschichte seit 1945*, Hannover: Wehrhan Verlag 2023
Udo Bermbach 171
- Michael Schmidt, *WagnerVisionen. Bayreuther Regie-Debüts im Gespräch*, München: edition text + kritik 2023
Sven Friedrich..... 174
- Laurence Dreyfus, *Parsifals Verführung*. Roman. Aus dem Englischen von Wolfgang Schlüter, Leipzig: Faber & Faber 2022
Martin Schneider 176
- Dieter Borchmeyer, *Thomas Mann. Werk und Zeit*, Berlin: Insel 2022
Frieder von Ammon..... 179
- Michael S. Richardson, *Medievalism and Nationalism in German Opera. „Euryanthe“ to „Lobengrin“* (Routledge Research in Music), London, New York: Routledge 2021
Meihui Yu..... 183

CDs

- The Wagner Project*. Matthias Goerne, Swedish Radio Symphony Orchestra, Daniel Harding, harmonia mundi 2017
Thomas Seedorf..... 188

Richard Wagner, <i>Der „Ring“ für 2 Klaviere</i> , bearbeitet von Hermann Behn. Cord Garben, Thomas Hoppe und Justus Zeyen, Klavier, musicaphon 2021 Sebastian Stauss	190
„ <i>Tristan und Isolde – An Orchestral Passion</i> “, Staatskapelle Weimar, Hansjörg Albrecht, OehmsClassics (2023) Sebastian Stauss	191
<i>Tristan</i> . Igor Levit. Franz Welser-Möst, Gewandhausorchester Leipzig, Sony Classical 2022 Marie Luise Voß	193
DVDs	
<i>Götterdämmerung</i> . Inszenierung: Valentin Schwarz, Dirigent: Cornelius Meister, Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele 2022, Deutsche Grammophon 2023 (2 Blu-Ray-Discs) Gabriele Groll.....	195
<i>The Zurich Affair</i> . Film von Jens Neubert, Originalmusik: Torsten Rasch. London Symphonie Orchestra, Eckehard Stier, Naxos 2023 Frank Piontek.....	199
<i>Der Ring des Nibelungen</i> . Deutsche Oper Berlin. Inszenierung: Stefan Herheim, Dirigent: Sir Donald Runnicles, Chor, Extrachor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, Liveaufnahmen von 2021, Naxos 2022 (7 DVDs) Thomas Seedorf.....	204
Zu den Autorinnen und Autoren.....	209

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 Dürer 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

Aufsätze zum Schwerpunkt

Wagners wechselnde Ansichten zur Instrumentalmusik

Ein Fall von ambivalentem Anti-Romantizismus

Sanna Pederson

Richard Wagner brachte, gespiegelt an der Chronologie seiner theoretischen Schriften, eine wechselnde Auffassung von Instrumentalmusik zum Ausdruck, die sich als Pendeln zwischen einer romantischen und einer anti-romantischen Haltung charakterisieren lässt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Musik als die romantischste aller Künste aufgefasst und von Dichtern und Künstlern als solche glorifiziert. Seit seinen Zürcher Schriften unterstützte Wagner jedoch eine anti-romantische Haltung, die mit der Begeisterung für die Revolutionen von 1848/49 einherging. Diesen wechselnden Ansichten gilt es nachzuspüren. Nach einem kurzen Überblick über das romantische Verständnis von Instrumentalmusik konzentriere ich mich im Folgenden darauf, wie Wagner immer komplexere Metaphern und neue Sprachbilder verwendete, um die Rolle zu beschreiben, die die Musik (im Sinne von ‚absoluter‘ oder instrumentaler Musik) in seinen zukünftigen Musikdramen spielen würde. Wagners prägnanteste Formulierung in *Oper und Drama* in diesem Zusammenhang lautet, dass die Musik eine Frau sei, deren Mängel von einem Mann, der die Poesie repräsentiere, behoben werden sollten. Diese geschlechtsspezifische Bildsprache wurde von einer immer vielschichtigeren Wassermetaphorik begleitet. Ich vermute, dass die Art und Weise, wie sich diese Bilder im Laufe seiner Schriften veränderten, Wagners ambivalente Haltung gegenüber einer romantischen Auffassung von Instrumentalmusik widerspiegelt, die weibliche und irrationale Kräfte betont.

In den philosophisch-ästhetischen Diskussionen schon des 18. Jahrhunderts wurde die Instrumentalmusik zu einem Streitfall. Immanuel Kant und Friedrich Hegel schienen zu bezweifeln, dass Musik überhaupt als Kunst gelten kann. Wagner verschärfte die Debatte, indem er bereits im Jahr 1846 erklärte, die absolute Musik, d.h. die Musik, die nichts anderes als Musik sei, sei überwunden; Beethoven habe mit seiner Neunten die letzte Symphonie geschrieben. Eine noch größere Kontroverse löste er aus, als er behauptete, seine Bühnenerbe seien die Nachfolger der Instrumentalmusik und er demnach der Erbe Beethovens. Das Verständnis von Wagners Motivation, sich mit diesem Thema zu beschäftigen, hilft, die schwierigen Zürcher Schriften besser zu verstehen. Vor allem zwei Faktoren beleuchten Wagners Denken: die Revolutionen von 1848 und die kritischen Debatten über die Romantik. Wagner war nicht der einzige publizistisch aktive Komponist, der von der politischen Begeisterung erfasst wurde, die die

Revolutionen von 1848 auslösten.¹ Andere Ideen und Diskussionen im Musikleben, die von der Bewegung für politische Teilhabe und Demokratie inspiriert wurden, beeinflussten und bildeten den unmittelbaren Kontext von Wagners eigener Polemik. Darüber hinaus hatte sich in den 1840er Jahren eine breite philosophische Kritik an der Romantik auch unter gesellschaftspolitischen Gesichtspunkten herausgebildet.

Romantik und Anti-Romantik

Eine romantische Ästhetik, die der Instrumentalmusik einen zuvor undenkbar hohen Stellenwert unter den Künsten zuerkannte, bildete sich in den Schriften der um 1770 in Deutschland geborenen Dichter und Philosophen heraus. Diese kreativen Männer und Frauen wendeten sich entschieden gegen eine Aufklärung, die ausschließlich an den rationalen Entwurf einer besseren Welt glaubte. Die radikalste wie anarchistische Antwort auf die fortschreitende Modernisierung und Rationalisierung der Gesellschaft wurde dann von August und Friedrich Schlegel, Friedrich Schelling und Novalis im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ausformuliert. Die ästhetischen Schriften dieses Jenaer Kreises konzentrierten sich vor allem auf die Literatur, während die romantischen Qualitäten der Musik besonders von dem früh verstorbenen Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann emphatisch herausgestellt wurden.²

Die Weimarer Klassik und die Ästhetik Hegels bildeten die Gegenpositionen zu dieser frühromantischen Hochphase. Deren Vertreter waren die ersten, die die Romantik in Opposition zum Klassizismus definierten. Der Philosoph Hegel versuchte in seinen Vorlesungen über die Ästhetik der Kunst, dem Einfluss der romantischen Ästhetik entgegenzuwirken. In Übereinstimmung mit seinem allgemeinen dialektischen Ansatz präsentiert seine Ästhetik eine breit angelegte historische Erzählung in drei Stufen, unterteilt in symbolisch, klassisch und romantisch. Das mittlere klassische Zeitalter wird dabei mit den alten Griechen gleichgesetzt, die für Mäßigung, Schönheit und Gelassenheit stehen; sie erreichten das perfekte Gleichgewicht von Inhalt und Form. Das anschließende romantische Zeitalter endet mit Hegels eigener Epoche. Das Gleichgewicht hat sich von der äußeren Form weg und hin zur subjektiven Innerlichkeit verschoben. Für Hegel, der kein Musiker war, bedeutete die Musik das markanteste

¹ Siehe James Garratt, *Music, Culture, and Social Reform in the Age of Wagner*, Cambridge 2010.

² Siehe Walter Wiora, Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik, in: *Historische und Systematische Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von Hellmut Kühn and Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1972, S. 268–322. Die neuere Literatur zur musikalischen Romantik umfasst u.a. Diau-Long Shen, *E.T.A. Hoffmanns Weg zur Oper: von der Idee des Romantischen zur Genese der Romantischen Oper*, Frankfurt am Main 2016, und Helmut Schanze, *Erfindung der Romantik*, Stuttgart 2018.

Beispiel für dieses Ungleichgewicht zwischen Form und Inhalt.³ Als solche verkörpere die Musik die Romantik mehr als jede andere Kunst. Der Begriff „Logozentrismus“ aus dem 20. Jahrhundert, der sich auf eine Ideologie bezieht, die Worte mit Gedanken gleichsetzt, ist hier von Bedeutung. Hegel unterschied Gefühl und Gedanke als zwei völlig getrennte Prozesse. Die Musik bediene sich nur des Gefühls. Hegels logozentrische Annahmen machten es ihm schwer sich vorzustellen, dass Musik Gedanken enthalten könnte. Selbst wenn der Gedanke in irgendeiner Weise an der Musik beteiligt wäre, betrachtete Hegel ihn als dem subjektiven Gefühl untergeordnet. Im Anschluss an diese erste Aktivierung von Pro- und Kontra-Ansätzen zur Romantik trug eine Reihe ergänzender Oppositionen dazu bei, die Musik als die romantischste aller Künste zu kategorisieren: Denken/Gefühl, rational/irrational und männlich/weiblich wurden zu wertenden Gegensätzen stilisiert.

Kritische Schriften über die Romantik neigten generell dazu, die Form einer scharfen Kritik oder einer vehementen Verteidigung anzunehmen, was darauf hindeutet, dass es bei den Meinungen um weit mehr geht als um eine künstlerische Bewegung. Indem ein Kritiker etwas als romantisch bezeichnete, lancierte er oft eher ethische, politische oder moralische Wertsetzungen als rein ästhetische Anliegen. Die Meinung über die Romantik avanciert gleichfalls zu einem Werturteil. Wie Carl Schmitt, selbst ein wichtiger Kritiker der Romantik, bemerkte: „Am einfachsten wäre es immer noch, Stendhal zu folgen und einfach zu sagen, dass romantisch ist, was interessant ist, und klassisch ist, was langweilig ist, oder natürlich umgekehrt“.⁴

Die philosophische Kritik an der Romantik hatte vor allem gesellschaftspolitische Gründe. Die Romantik entzog sich in den Augen ihrer Kritiker der Verantwortung, das reale Leben zu verbessern, indem sie sich in eine alternative, irrealer Welt flüchtete. Analog dazu wurde die Musik als Ablehnung der rationalen Sprache zugunsten des Genusses schöner Klänge verstanden. Musik setze Emotionen frei, die die Verfolgung des Ziels, den Geist durch Bildung und Verständnis für die Sichtweise anderer zu sensibilisieren und zu bessern, behindern könnten. Diejenigen, die im Revolutionsjahr 1848 eine realistische, politisch engagierte Musik forderten, antworteten direkt auf die Frage, ob Musik untrennbar mit der Romantik verbunden sei. Im Rahmen dieser Debatten in verschiedenen Musikzeitschriften wurde ein radikaler Vorschlag für eine neue, demokratische Musik formuliert, die durch Gleichheitsprinzipien in allen Aspekten

³ „Die Musik, z.B., welche es sich nur mit der ganz unbestimmten Bewegung des geistigen Innern, mit dem Tönen gleichsam der gedankenlosen Empfindung zu tun macht, hat wenigen oder keinen geistigen Stoff im Bewußtsein von Nöthen“, Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main 1970, Bd. 1, S. 47.

⁴ Carl Schmitt, *Political Romanticism* (übersetzt von Guy Oakes), Cambridge/MA und London 1991, S. 4.

des Musiklebens verwirklicht werden sollte.⁵ Doch nach dem Scheitern der Revolutionen scheiterten auch diese Pläne für eine derartige Zukunft der Musik. Schließlich kristallisierten sich zwei Hauptströmungen heraus, die sich mit der anti-romantischen Kritik auseinandersetzten.⁶ Die erste bestritt nicht, dass Musik romantisch sei und eine primär emotionale Reaktion hervorrufe; realistische Inhalte könnten jedoch durch die Verbindung der Musik mit Worten und Ideen geschaffen werden. Die gegenteilige Haltung bestritt die Beschränkung des Inhalts von Musik auf Stimmungen und Gefühle und argumentierte, dass Kunstmusik auch Strukturen verkörpere, die intellektuell wahrgenommen werden müssten.⁷ Beide Richtungen gingen jedoch davon aus, dass die Assoziation von Musik mit Gefühlen ein Problem darstellte und deshalb Veränderungen verlange.

Absolute Musik

Was Wagner unter Instrumentalmusik im Gegensatz zur ‚absoluten Musik‘ verstand, ist zu unterscheiden, denn sie waren in seinem Verständnis nie gleichgesetzt. Der Ausdruck erscheint erstmals als negativer Begriff in Wagners Programmheft zu Beethovens Neunter Symphonie von 1846.⁸ Mit ihm argumentiert er, dass der vierte Satz durch Hinzunahme gesungener Verse die Grenzen der absoluten Musik verlasse.⁹ Die erste Begriffsverwendung ist wichtig, denn sie verrät seinen Ursprung und wie Wagner auf ihn aufmerksam geworden sein könnte. Da er jedoch nur einmal und ohne jede Erklärung vorkommt, gibt es kaum Anhaltspunkte, die den Eindruck widerlegen, dass Wagner den Ausdruck verwendet hat, ohne die Absicht zu haben, einen Begriff zu prägen oder sich auf etwas zu beziehen, das über den unmittelbaren Kontext der instrumentalen Sätze im Gegensatz zu den chorischen der Symphonie hinausgeht.

⁵ Vgl. Sanna Pederson, *Romantic Music under Siege in 1848*, in: *Music Theory in the Age of Romanticism*, hrsg. von Ian Bent, Cambridge 1996, S. 57–74.

⁶ Was ich als „Anti-Romantik“ bezeichne, nennt Martin Geck „Realismus“ in seinem Buch *Zwischen Romantik und Restoration. Musik im Realismus-Diskurs 1848–1871*, Weimar und Stuttgart 2001.

⁷ Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) ist ein Beispiel für diese Erwiderung auf die Antiromantik. Er betonte wiederholt und nachdrücklich, dass Musik Gedanken vermittelt und dass es ein Irrtum sei, wenn die Zuhörer ihre Gefühle der Musik zuschreiben würden.

⁸ Richard Wagner, „Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu“, in: *SSD 2*, S. 50–64. Siehe auch Carl Dahlhaus, *Die Idee der Absolute Musik*, Kassel 1978 und Sanna Pederson, *Defining the Term „Absolute Music“ Historically*, in: *Music & Letters* 90 (2009), H. 2, S. 240–262.

⁹ „Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Notwendigkeit mit diesem erschütternden Rezitativ der Instrumentaltäbasse vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend [...] entgegentritt [...]“, in: *SSD 2*, S. 61.

Von „absoluter“ Musik spricht Wagner erst drei Jahre später wieder in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), wo die Formulierung immer im Zusammenhang mit Beethoven auftritt:

[...] so sind durch den Helden [Beethoven], der das weite, uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Grenzen durchschiffte, die neuen, ungeahnten Küsten gewonnen worden, die dieses Meer von dem alten ur-menschlichen Kontinente nun nicht mehr trennt, sondern für die neugebo-rene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft *verbindet* [...] ¹⁰

Es steht zu vermuten, dass Wagner den Begriff „absolut“ speziell aus Ludwig Feuerbachs Kritik an Hegel entlehnt hat.¹¹ Feuerbach versuchte vor allem, die Logik des Absoluten als absolute Identität aufzubrechen. Er bestritt den Vorrang des absoluten Geistes, den er als eine Erfindung des philosophischen Denkens bezeichnete, und schlug stattdessen einen eher anthropologischen Ansatz vor, der auf der Unmittelbarkeit der sinnlichen Erfahrung beruht.¹² Wagner könnte ihn sich im weitesten Sinne angeeignet haben, um eine Parallele zwischen Feuerbachs radikaler Kritik an der ehrwürdigen Hegel'schen Tradition und seiner eigenen Kritik am Beethoven'schen Erbe herzustellen. Wagner wies darauf hin, dass die Dialektik der Geschichte die absolute Musik zu einer Angelegenheit der Vergangenheit gemacht habe, und dass es nun an der Zeit sei, ein „Kunstwerk der Zukunft“ zu entwerfen, eine Formulierung, die an Feuerbachs Forderung nach einer „Philosophie der Zukunft“ erinnert. Wagners Definition der „absoluten Musik“ fungierte als Gegensatz zu seinem neuen Konzept des Musikdramas. Dadurch wurden die Grenzen der Musik als Kunst und ihre Unfähigkeit, die Gesellschaft zu verändern, hervorgehoben.

In *Oper und Drama* (1851) erweiterte Wagner den Begriff „absolut“ auf andere Aspekte der Musik („absolute Melodie“, „absolute Musiker“), aber auch auf fast alles andere, was er ablehnte („absolute Dichtkunst“, „absoluter Glaube“, „absolute Monarchie“ usw.).¹³ Diese inflationäre Verwendung des Begriffs kann als Zeichen für Wagners schwindendes Interesse an der gesellschaftspolitischen Kritik der absoluten Instrumentalmusik gelesen werden. Er suchte offenkundig nach anderen Denkansätzen bezogen auf den musikalischen Bereich seiner Kreativität, der zu keiner Desavouierung noch zu einer Verurteilung führen durfte.¹⁴

¹⁰ Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: SSD 3, S. 85f.

¹¹ Rainer Franke, *Richard Wagners Zürcher Kunstschriften: Politische und Ästhetische Entwürfe auf seinem Weg zum „Ring des Nibelungen“*, Hamburg 1983.

¹² Rainer Kuhlen, Absolut, das Absolute, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Basel und Stuttgart 1971, S. 12–31.

¹³ „Absolute Melodie“ erscheint häufig im ersten Teil von *Oper und Drama* („Die Oper und das Wesen der Musik“). Ein Beispiel: Rossinis „a b s o l u t e [...] M e l o d i e“ herrsche wie Metternichs Staatsverständnis einer „a b s o l u t e n M o n a r c h i e“, in: SSD 3, S. 255.

¹⁴ Er verwendete den Begriff nicht mehr, außer in einem zweideutigen Zusammenhang in seinem Aufsatz *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen* von 1857.

Wagners wirkmächtigste Metapher in *Oper und Drama* war die Denkfigur der Musik als „Weib“ sowie die Beschreibung der Genese des Musikdramas als Ergebnis der sexuellen Fortpflanzung zwischen Mann und Weib. Während er *Oper und Drama* konzipierte, äußerte sich Wagner auch in Briefen mit derartigen Sprachbildern und erklärte, dass „abstrakte ästhetische Definitionen“¹⁵ seine Theorie der Oper nicht adäquat vermitteln könnten. Die Darstellung der Erschaffung des Musikdramas als sexuelle Fortpflanzung zwischen Mann und Frau erscheint strategisch am Ende der drei Hauptteile. Das Ende von Teil 1 gipfelt in der kursiv gedruckten Erklärung: „*Die Musik ist ein Weib*“.¹⁶ In den letzten Passagen wird vehement darauf hingewiesen, dass die Musik als Frau nichts alleine tun kann, als bloß zu existieren – außer, dass sie ihrer Bestimmung in Abhängigkeit zum Mann folge: „Das Empfangene aber froh und freudig zu gebären, das ist die Tat des Weibes.“¹⁷ Das Ende von Teil 2 lässt die Diskussion über Stabreime hinter sich und beschreibt die Annäherung von Mann und Frau. Der letzte Satz greift das Ende von Teil 1 erneut auf: „Dieser zeugende Samen ist die dichterische Absicht, die dem herrlich liebenden Weibe Musik den Stoff zur Gebä- rung zuführt. Belauschen wir nun den Akt der Gebä- rung dieses Stoffes.“¹⁸ Im letzten Abschnitt von Teil 3 kehrt Wagner schließlich noch einmal zu den Fortpflanzungsbildern zurück. Inzwischen sind die Sprachfiguren ungemein fantasie- reich geworden. Das „Meer“ der Harmonie wird als ein Spiegel beschrieben, in dem der Dichter seine Verse als musikalische Melodie widergespiegelt findet. Wagner fährt fort, dass nur dieses Meer dem Dichter sich selbst zeigen kann, jedoch könne er den Spiegel des Meeres nicht erschaffen; daher sei es notwendig, sich mit einem anderen Wesen zu vermählen, einem „Mutterelement“, das dieses Bild (aus-)tragen kann.¹⁹ Diese Passage ist die komplexeste der drei hier zitierten, weil Wagner die Bilder der Reproduktion mit anderen Metaphern kombinierte, die im dritten Teil ins Spiel kommen.²⁰ Man könnte sie damit vergleichen, wie Wagner in seinen späteren Musikdramen Leitmotive überlagerte und so dichte kompositorische Abschnitte schuf, die dissonant klingen, aber erstaunliche Leistungen in der Konstruktion der Partitur sind.

Bedenkt man, wie deutlich Wagner die Analogie zur sexuellen Fortpflan- zung hervorhob, so ist es bemerkenswert, wie lange es dauerte, bis die Wagner- Forschung dies zur Kenntnis nahm. Erst als Jean-Jacques Nattiez 1990 sein Buch

¹⁵ Brief Richard Wagners an Theodor Uhlig vom Dezember 1850, in: SB 3, S. 478.

¹⁶ OuD, S. 118.

¹⁷ Ebenda, S. 122.

¹⁸ Ebenda, S. 244.

¹⁹ Ebenda, S. 392.

²⁰ Die Verbreitung dieser und anderer Bilder zeichnet Michael Dyson nach in: *Sea, Mirror, Woman, Love: Some recurrent imagery in Opera and Drama*, in: *The Wagner Journal* 5 (2011), H. 3, S. 16–33.

Wagner *Androgyne* veröffentlichte und darin *Oper und Drama* kühn als „eine erweiterte sexuelle Metapher“²¹ bezeichnete, begann eine nähere Untersuchung des Themas. 1995 beschäftigte sich Thomas Grey in seinem Buch *Wagner's Musical Prose* mit Nattiez.²² Barry Emslies *Richard Wagner and the Centrality of Love* und Laurence Dreyfus' *Wagner and the Erotic Impulse* fügten andere Interpretationen von Wagners Verständnis von Frauen, Liebe und Erotik hinzu.²³ Der Germanist Adrian Daub nahm in seinem Buch *Tristan's Shadow: Sexuality and the Total Work of Art after Wagner* eine zunehmend abstrakte Perspektive auf Wagners sexuelle Bildsprache ein, die über die Ebene der musikalischen Analyse hinausgeht.²⁴

Die frühen Kritiker von *Oper und Drama* bemerkten bei ihrem ersten Erscheinen zwar die Fülle der Metaphern, waren aber weder von den Bildern selbst beeindruckt noch von dem, was sie aussagten. Der Literaturkritiker Julian Schmidt, Herausgeber des *Grenzboten*, beklagte sich darüber, dass Wagner keine allgemein gebräuchlichen Fachausdrücke benutzte und stattdessen neue visuelle Bilder verwendete, die nichts Bestimmtes ausdrückten.²⁵ Eine andere Rezension zitierte Wagners Beschreibung der Musik als ein Meer und kam zu dem vernichtenden Schluss:

[...] man muss gestehen, dass diese Erklärung auf sehr schwachen Füßen steht, – dass mit derartigem poetischen blauen Dunst die wahre Kunsterkenntnis auch nicht um einen Schritt gefördert – überhaupt: kein Hund vom Ofen gelockt wird, und dass R. vollkommen Recht hat, wenn er bemerkt, dass Wagner weder in Ansehung der Harmonie *an sich*, noch ihrer Berechtigung oder Verwendung etwas Besonderes, Neues gesagt habe.²⁶

Einer derart unverhohlenen Wagner-Kritik aus den 1850er Jahren konnten Kommentatoren des 20. Jahrhunderts wohl nicht mehr beipflichten, möglicherweise gehemmt durch Respekt und Diskretion gegenüber dem Werk Wagners. Die mutmaßliche Verblüffung darüber, dass Wagner das Komponieren eines Bühnenwerkes als einen sexuellen Akt verstanden wissen wollte, hat die Diskussion über Wagner offensichtlich begrenzt. So hat Klaus Kropfinger beispielsweise die Verwendung von Metaphern in *Oper und Drama* in einem wertvollen Artikel

²¹ Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne: essai sur l'interprétation*, [Paris] 1990.

²² Thomas Grey, *Wagner's Musical Prose*, Cambridge 1995.

²³ Barry Emslie, *Richard Wagner and the Centrality of Love*, Woodbridge 2010; Laurence Dreyfus, *Wagner and the Erotic Impulse*, Cambridge/MA 2012.

²⁴ Adrian Daub, *Tristan's Shadow: Sexuality and the Total Work of Art after Wagner*, Chicago und London 2014, S. 11.

²⁵ OuD, S. 500 (Nachwort).

²⁶ Carl Kossmaly, Die Wagnerfrage. Kritisch beleuchtet von Joachim Raff, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 9 (1855), S. 283. – „R“ bezieht sich auf Raff, den Autor des rezensierten Buches. – Vgl. auch den Beitrag von Severin Kolb in diesem Band.

analysiert.²⁷ Er untersucht die Bilder, die mit Wasser, Wellen, Meeresküsten, Seen und Booten oder Schiffen zu tun haben, die diese Gewässer befahren. Doch bringt er sie vor allem mit musiktheoretischen Konzepten in Verbindung wie z.B., dass die Oberfläche des Wassers die Melodie und die Tiefe die Harmonie ist. Beachtenswert ist auch Kropfingers ausführlicher Kommentar in seiner immer noch autoritativen Reclam-Ausgabe von *Oper und Drama* aus dem Jahr 1984; aber die Bildergruppe „Weib“ und Fortpflanzung war ihm nicht einmal eine Fußnote wert.²⁸ Es ist jedoch gewinnbringend, die Wasserbilder in Bezug auf die anderen Metaphern zu analysieren, insbesondere die Vorstellung von Musik als Weib. Denn die Verknüpfung von Gewässern mit dem weiblichen Körper gehört zu den häufigsten Tropen in der Kunst und Literatur der deutschen Romantik. Instrumentalmusik als Wasser und Weiblichkeit wäre mit Klaus Theweleit verstehbar als

[...] ein Fluß ohne Ende und riesig breit, der so durch die Literaturen fließt. Immer wieder: die Frau aus dem Wasser, die Frau als Wasser, als brausendes, spielendes, kühlendes Meer, als reißennder Strom, als Wasserfall, als unbegrenztes Gewässer, durch das die Schiffe treiben, mit Seitenarmen, Tümpeln, Brandungen, Mündungen; die Frau als lockende (oder gefährliche) Tiefe, als Becker, in dem der Saft sprudelt.²⁹

Wie seine Zeitgenossen fühlte sich Wagner von den Geschichten der Loreley und der Undine angezogen, und seine „romantischen“ Opern der 1840er Jahre handeln von Wasser und Frau, noch bevor er begann, darüber zu theoretisieren.³⁰

Die philosophische Tradition, die Musik als gefährlich weiblich und irrational ansieht, geht auf Platon zurück. Die Romantiker stellten die Annahme in Frage, dass Wissen nur durch Rationalität, Verstand und Denken erworben werden könne. Sie wollten subjektive Wege zur Weltdeutung über die Sinne und die Gefühle erkunden. Sie waren der Meinung, dass die Aufklärung übernatürliche, mystische und dunkle Kräfte zu schnell abgetan hätte. Man kann mit gutem Recht sagen, dass sie sich sowohl dem ‚normalen‘ als auch dem ‚pathologischen‘ Denken öffneten, wie es Claude Lévi-Strauss 1963 formulierte: „Normal thought continually seeks the meaning of things which refuse to reveal their

²⁷ Klaus Kropfnger, Metapher und Dramenstruktur. Bemerkungen zur Sprache in Wagners *Oper und Drama*, in: *Über Musik im Bilde: Schriften zu Analyse, Ästhetik und Rezeption in Musik und bildender Kunst*, 2 Bde., hrsg. von Klaus Kropfnger, Köln-Rheinkassel 1995, S. 355–366. Der Aufsatz ist die deutsche Fassung eines Vortrags, der 1983 in Italien gehalten wurde, so die Anmerkung des Autors. Für eine neuere und allgemeine Zusammenfassung dieses Themas siehe Thomas S. Grey, Art. „Metaphor“, in: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, hrsg. von Nicholas Vazsonyi, Cambridge 2013, S. 297–299.

²⁸ OuD, S. 430–533 (Nachwort). Keine von Kropfingers 383 Anmerkungen zum Text geht auf diese Symbolik ein; auch das Stichwortverzeichnis enthält „Weib“ nicht, obwohl es im Text etwa sechzig Mal vorkommt.

²⁹ Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Bd. 1, München und Zürich 2000, S. 292.

³⁰ Siehe Anngret Fauser, Rheinsirenen: Loreley and other Rhine Maidens, in: Linda Phyllis Austern und Inna Naroditskaya, *Music of the Sirens*, Bloomington 2006, S. 250–272.

significance. So-called pathological thought, on the other hand, overflows with emotional interpretations and overtones, in order to supplement an otherwise deficient reality.³¹

In *Das Kunstwerk der Zukunft* wird das Wasser als unkontrollierbar, unerkenntlich gepriesen; das Eintauchen bietet eine Erneuerung der Kreativität. Wagner schwelgt in dem Bild dieses Meeres als ein unberechenbares, tiefes und dunkles mit Wellen, die immer in Bewegung, aber ungerichtet, ohne Ziel, ohne Anfang und Ende sind. Eine seiner ersten und eindrucksvollsten Beschreibungen zeigt das:

In dieses Meer taucht sich der Mensch, um erfrischt und schön dem Tageslichte sich wiederzugeben; sein Herz fühlt sich wunderbar erweitert, wenn er in diese, aller undenkbarsten Möglichkeiten fähige Tiefe hinabblickt, deren Grund sein Auge nie ermessen soll, deren Unergründlichkeit ihn daher mit Staunen und der Ahnung des Unendlichen erfüllt.³²

Wagner verbindet sein Bild von der Musik als Meer mit dem der sexuellen Fortpflanzung zu einem komplexen Bild, das mit der einzigartigen Art und Weise spielt, wie Wasser und Land eine Grenze teilen.

Noch dürfen wir das Bild des Meeres für das Wesen der Tonkunst nicht aufgeben. Sind Rhythmus und Melodie die Ufer, an denen die Tonkunst die beiden Kontinente der ihr urverwandten Künste erfaßt und befruchtend berührt, so ist der Ton selbst ihr flüssiges ureigenes Element, die unermeßliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit aber das Meer der Harmonie.³³

Wagners Darstellungen von Instrumentalmusik mit Wassermetaphern brachten Beethoven an verschiedenen Stellen ins Spiel. In *Das Kunstwerk der Zukunft* wird Beethoven zu einem Glied in einer Kette von Assoziationen, die mit der Entdeckung eines neuen Kontinents durch Kolumbus beginnen. Dies beginnt, wie eingangs zitiert, mit Hinweisen auf „den Helden“ und führt dann zu Beethoven, der als Kapitän am Steuer eines großen Schiffes gedacht wird, welches mit „dem Wort“ einen Anker besäße.³⁴ Beethoven sei entschlossen, das andere Ufer zu erreichen und so die Entfernung zwischen den beiden Ufern der Poesie und des Tanzes zu durchmessen. Diese Stilisierung Beethovens fügt den Wagner'schen Wasserbildern ein Schiff, einen Anker und einen Kapitän hinzu. In *Oper und Drama* ist Beethoven manchmal auch ein kühner Schwimmer, manchmal ein Seemann wie Kolumbus; immer aber reitet er auf den Wellen und meistert sie,

³¹ Claude Lévi-Strauss, *The Sorcerer and his Magic*, in: *Structural Anthropology*, New York 1963, S. 181.

³² Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: SSD 3, S. 83.

³³ Ebenda.

³⁴ Siehe Arne Stollberg, *Mit Beethoven auf „Weltentdeckungsfahrt“: Richard Wagners „Columbus-Ouvertüre“ und die Metaphorik der Zürcher Reformschriften*, in: *Die Musikforschung* 62 (2009), H. 2, S. 128–139.

anstatt in ihnen zu versinken. Wagners Gedanken sind in diesem Punkt in seinen Schriften einheitlich: Beethoven ist ihm zufolge der einzige Komponist, der in der Lage war, die Instrumentalmusik zu zähmen. Dargestellt als Kolombus oder allgemeiner als Kapitän eines Schiffes, repräsentiert Beethoven den Triumph der Zivilisation über die Natur.

Das Orchester

Mit Wagners Bemerkungen zum Orchester in *Oper und Drama* wird dieses Assoziationsbündel komplexer. Es mag rätselhaft erscheinen, dass er den Musikern, die den instrumentalen Teil der Oper spielen, so viel Aufmerksamkeit widmet, denn einen vergleichbaren Abschnitt über die Sänger gibt es nicht. Indem er sich jedoch auf das Orchester konzentrierte, fand er einen Weg, die Instrumentalmusik positiv zu bewerten und sich seinen strengen, binären Gegensätzen zu entwinden. Mittels verschiedener Bilder beschrieb er die Schlüsselrolle des Orchesters, das Ahnungen (unbewusste Assoziationen) vermitteln könne, die über Worte hinausgingen. Zunächst bezeichnete er das Orchester als ein großes Meer von Gefühlen, das die Sänger unterstützt. In einem der letzten Abschnitte von *Oper und Drama* werden die Sprachbilder jedoch komplizierter: Das Orchester wird nun nicht mehr als Ozean, sondern als Boot gedacht. Der Dichter begibt sich auf eine Seereise, die der Musiker bereits angetreten hat. Der Musiker versorgt den Dichter mit dem „wunderbar kühne[n], seltsam neue[n], unendlich fein[en] und doch riesenhaft fest gefügte[n] Gerüst des Meerschiffes“³⁵ und lehrt den Dichter die Routen, die Segel zu setzen und das Schiff zu steuern. Wagner beendet diesen Abschnitt mit der Ankündigung, dass der Dichter dank der Musik nun im Besitz sei von einem „gewaltig ermöglichende[n] Werkzeug; ...denn dieses Schiff ist der sicher tragende Bewältiger der unendlichen Fluten der Harmonie, das Orchester“³⁶ Der Dichter verhält sich zur Musik nicht mehr im Orchestermeer, sondern indem er ein Orchesterschiff durch die Wellen der Harmonie steuert.³⁷

Am Ende glätten sich die Wellen zu einem Orchestersee, und das Riesenschiff schrumpft zu einem kleinen „Nachen“. Dieses Ruderboot ist die Versmelodie (der Text des Dramas in Tonhöhen). Es wird nicht von den Wellen hin und her geworfen, sondern bewegt sich nur, wenn die Ruder ins Wasser eintauchen. Mit bemerkenswerter Fantasie präzierte Wagner darüber hinaus, dass, wenn die Ruder aus dem Wasser gehoben würden, melodische Tropfen zurückrieselten.³⁸

³⁵ OuD, S. 314.

³⁶ Ebenda, S. 315.

³⁷ Hier war sich Wagner der Inkonsequenz so bewusst, dass er sie in einer Fußnote zu rechtfertigen versuchte. Dies scheint ein verdecktes Eingeständnis zu sein, dass seine Metaphern verwirrend sind, weil er sie veränderte.

³⁸ OuD, S. 328.