

Richard Wagner in München

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben von Hartmut Schick

Band 76

Richard Wagner in München.
Bericht über das interdisziplinäre Symposium
zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

RICHARD WAGNER IN MÜNCHEN

Bericht über das interdisziplinäre
Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

Herausgegeben von
Sebastian Bolz und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Dezember 2015
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2015 Buch&media GmbH, München
© 2015 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Layout: Sebastian Bolz und Friedrich Wall
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-790-2

Inhalt

Vorwort	7
Abkürzungen	9
Hartmut Schick	
Zwischen Skandal und Triumph: Richard Wagners Wirken in München . . .	11
Ulrich Konrad	
Münchner G'schichten. Von Isolde, <i>Parsifal</i> und dem Messelesen	37
Katharina Weigand	
König Ludwig II. – politische und biografische Wirklichkeiten jenseits von Wagner, Kunst und Oper	47
Jürgen Schläder	
Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die <i>Meistersinger</i> als Instrument kultureller Identifikation	63
Markus Kiesel	
»Was geht mich alle Baukunst der Welt an!« Wagners Münchener Festspielhausprojekte	79
Günter Zöllner	
»Wahnspiel«. Staat, Religion und Kunst in Richard Wagners Münchener Meta-Politik	103
Manfred Hermann Schmid	
Richard Wagner und das Münchner Hoforchester	117

Klaus Aringer	
Dienstlisten des Münchner Hof- und Staatsorchesters als Quellen für die Streicherbesetzungen von Wagner-Aufführungen im 19. und 20. Jahrhundert	149
Bernd Edelmann	
Liebestrank und Entsagung. Dramaturgische Mängel von Wagners Kompilation des <i>Tristan</i> -Stoffs	173
Robert Maschka	
Zur Funktion der Bühnenmusiken in Wagners <i>Tristan und Isolde</i>	221
Hans-Joachim Hinrichsen	
»Musteraufführungen« oder: Die Antinomien kritischer Traditionsstiftung. Hans von Bülow's Münchner Wagner-Premieren	245
Robert Braunmüller	
Von der Komödie zum Staatstheater und wieder zurück. Zur Aufführungsgeschichte der <i>Meistersinger von Nürnberg</i> in München	259
Sebastian Werr	
»Jeder Punkt ein Heiligtum«. Zum Dogmatismus der Münchner Wagner-Tradition von 1900 bis 1945	289
Martin Schneider	
Geteilte Blicke. Hans Pfitzners <i>Palestrina</i> und das Paradoxon des Illusionstheaters	303
Autoren	328

Vorwort

Aus Anlass des 200. Geburtstags von Richard Wagner veranstalteten die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. und das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München, unter der Leitung von Hartmut Schick, am 26. und 27. April 2013 im Münchner Prinzregententheater ein interdisziplinäres Symposium zum Thema *Richard Wagner in München*, dessen Referate hier in überarbeiteter und zumeist auch erweiterter Form im Druck vorgelegt werden. Eingeleitet wurde das Symposium am Vortag durch einen stimmungsvollen literarisch-musikalischen Abend im Fürstensaal der Bayerischen Staatsbibliothek, bei dem Daphne Wagner, Dieter Borchmeyer, Markus Kiesel und Hartmut Schick eine Auswahl aus Briefen und Dokumenten zu Wagners Münchner Zeit lasen und diskutierten. Die Sopranistin Hanna Herfurtner und der Pianist Stefan Paul trugen dazu vier französische Lieder von Wagner und einige kaum je zu hörende Lieder des damaligen Münchner Generalmusikdirektors Franz Lachner vor. Die mit dem Thema des Symposiums abgestimmte Ausstellung *Richard Wagner: Die Münchner Zeit (1864–1865)* der Bayerischen Staatsbibliothek lieferte hierzu den idealen Rahmen. Auf den zu dieser Ausstellung 2013 in diesem Verlag erschienenen, von Sabine Kurth, Ingrid Rückert und Reiner Nägele verfassten Katalog sei ausdrücklich verwiesen, weil er Texte, Bilder und auch erstveröffentlichte Briefe Cosima und Hans von Bülow's enthält, die den hier vorgelegten Band in hervorragender Weise ergänzen und illustrieren können.

Das Thema des Symposiums, an dem neben Musikwissenschaftlern auch Theaterwissenschaftler, Germanisten, eine Historikerin und ein Philosoph mitwirkten, ließ bewusst offen, ob es um die Wirksamkeit der Person Richard Wagner in der Stadt München oder um die Präsenz und Pflege seines Werks von den Anfängen bis heute gehen sollte. Der Akzent lag im Symposium und liegt in diesem Band auf ersterem, wobei es bei einigen der Beiträge aber durchaus auch um die weitere Rezeption des Wagner'schen Œuvres in München geht. Beide Themenbereiche konnten im knappen Rahmen von zwei Tagen ohnehin nicht vollständig abgedeckt werden, und immerhin gibt es zur Thematik Wagner in München beziehungswei-

se Wagner und München ja bereits zahlreiche Überblicksdarstellungen und nicht wenige vertiefende Studien. Um diesem Themenkomplex dann doch auch neue Aspekte hinzufügen zu können, wie dies viele der hier vorgelegten Beiträge versuchen, wurden und werden zahlreiche Lücken in Kauf genommen. So werden zum Beispiel die schon gut dokumentierten Umstände der Münchner Uraufführungen von *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger in Nürnberg*, *Das Rheingold* und *Die Walküre* bei Weitem nicht erschöpfend dargestellt, teilweise nur gestreift, wie auch die posthume, von Richard Strauss miteinstudierte Uraufführung von Wagners Frühwerk *Die Feen* in München im Jahr 1888 oder etwa das Projekt der von Wagner initiierten »Deutschen Musikschule« in München. Der einleitende Beitrag versucht immerhin, durch einen Überblick über das Gesamtpanorama solche Lücken etwas zu kompensieren, ergänzt durch Verweise auf weiterführende Literatur. Der vieldiskutierten Beziehung zwischen König Ludwig II. und Richard Wagner schließlich widmete sich bei der Tagung ein Referat von Jens Malte Fischer, das vom Autor bereits 2013 in seinem Buch *Richard Wagner und seine Wirkung* publiziert wurde und somit im vorliegenden Band nicht erscheint.

Allen Referenten des Symposiums ist für ihre Mitwirkung am Symposium und an diesem Band zu danken. Der Bayerischen Staatsbibliothek München und dem Leiter ihrer Musikabteilung, Dr. Reiner Nägele, sowie der Bayerischen Theaterakademie August Everding mit Karl Köwer und den organisatorisch hilfreichen Mitarbeitern danken wir für die bestens funktionierende Kooperation beim Symposium und der Abendveranstaltung, ferner Dr. Egon Voss für vielfältige Unterstützung. Für ihre finanzielle Förderung, ohne die sich die Veranstaltungen nicht hätten durchführen lassen, danken wir sehr der Stiftung Bayerischer Musikfonds, S. K. H. Herzog Franz von Bayern und dem Verein der Freunde der Musikwissenschaft München e. V., der für den vorliegenden Band auch einen Zuschuss zu den Druckkosten beigesteuert hat.

München, im Dezember 2015

Die Herausgeber

Abkürzungen

- BB* Richard Wagner, *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865–1882*, hrsg. von Joachim Bergfeld, Freiburg 1975
- BerliozStrauss* Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905
- CWT* Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Band 1: 1869–1877, München und Zürich 1976, Band 2: 1878–1883, München und Zürich 1977
- Glasenapp* Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Band 1–5 Leipzig ⁵1908–1923, Band 6 Leipzig ³1911
- KatMünchen* Richard Wagner. *Die Münchner Zeit (1864–1865)*. Katalog der Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek vom 15. März bis 28. Mai 2013, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, München 2013
- MGG²* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, Neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–2008
- ML* Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München u. a. 1994
- MNN* *Münchener Neueste Nachrichten*
- NFP* *Neue Freie Presse*
- Nösselt* Hans-Joachim Nösselt, *Ein ältest Orchester 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München 1980
- OuD* Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfing, Stuttgart 1984
- Petzet* Detta und Michael Petzet, *Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II. München, Bayreuth* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 8), München 1970

- Röckl* Sebastian Röckl, *Ludwig II. und Richard Wagner*, Band 1: *Die Jahre 1864 und 1865*, München ²1913, Band 2: *Die Jahre 1866 bis 1883*, München 1920
- SSD* Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe, Leipzig [1911–1914]
- StraussBE* Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1949
- SW* Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Egon Voss., Mainz 1970 ff.
- WB* Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Band 1–9, Leipzig 1967–2000, seit Band 10, Wiesbaden 1999 ff.
- WB-Ludwig* *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, mit vielen anderen Urkunden* hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, bearb. von Otto Strobel. Band 1–4, Karlsruhe 1936, Band 5: *Neue Urkunden zur Lebensgeschichte Richard Wagners 1864–1882*, Karlsruhe 1939
- WSp* *Wagnerspectrum*

Zwischen Skandal und Triumph: Richard Wagners Wirken in München

Hartmut Schick

München war fraglos einer der wichtigsten Wirkungsorte Richard Wagners; Dieter Borchmeyer sieht in München sogar »neben Bayreuth die Wagner-Stadt schlechthin«.¹ In München wurden zudem die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass überhaupt das Projekt Bayreuth gelingen konnte. Nicht vergessen sei dabei Zürich, die dritte wichtige Wagner-Stadt, wo die Grundlagen für Wagners Wirken sowohl in München als auch in Bayreuth geschaffen wurden – mit den aufsehenerregenden Kunstschriften und der Komposition des größten Teils des *Ring des Nibelungen* wie auch von *Tristan und Isolde*. Verglichen mit den vielen Jahren in Zürich und Bayreuth war die Münchner Episode in Richard Wagners Vita freilich nur ein eher kurzes Intermezzo. Lässt man die wichtigsten Stationen seines Lebens und Wirkens Revue passieren – Leipzig, Würzburg, Magdeburg, Riga, Paris, Dresden, Zürich, Wien, München, Tribtschen bei Luzern und Bayreuth –, dann fällt die Münchner Zeit quantitativ nicht besonders ins Gewicht, und kompositorisch war sie bemerkenswert unfruchtbar. Insgesamt wohnte Wagner in den Jahren 1864 und 1865 knapp 19 Monate in München beziehungsweise Oberbayern; hinzu kamen bis 1869 noch einige weitere in München verbrachte Tage, Wochen und Monate.

An einigen Orten also lebte Wagner weitaus länger als hier, und in vieler Hinsicht verhielt sich Wagner in München auch nicht anders als an anderen Wirkungsorten: Er entwickelte utopische künstlerische Pläne, betrog seine Ehefrau und seinen Mäzen, nahm sich die Frau eines Freundes und Unterstützers zur Geliebten, mischte sich in die Politik ein und lebte finanziell weit über seine Verhältnisse, nämlich hemmungslos auf Kosten eines großzügigen Geldgebers. Nicht zum ersten Mal ver-

1 Dieter Borchmeyer, »Barrikadenmann und Zukunftsmusikus« – Richard Wagner erobert das königliche Hof- und National-Theater. Uraufführungen, Erstaufführungen und Inszenierungen Wagners in München 1855–1888«, in: *WSp* 8 (2012), Heft 2, S. 9–40, hier S. 10.

ließ er den Wirkungsort am Ende auch wieder fluchtartig, weil er sich gesellschaftlich unmöglich gemacht hatte. Neu ist nur, dass Wagner trotz bislang beispielloser Ausgaben in München keine Schulden aufhäufte, dass er neben Skandalen auch bislang beispiellose künstlerische Erfolge, ja Triumphe feiern konnte und dass er in München wohl zum ersten Mal einen Wohnort gefunden hatte, an dem er meinte, den Rest seines Lebens und Schaffens verbringen zu können: einen Wirkungsort, der ihm alle denkbaren Entfaltungsmöglichkeiten bot, selbst für utopisch anmutende Projekte, und zudem eine nie gekannte, sogar auf Dauer angelegte materielle Absicherung.

Daran, dass München dann doch nur eine relativ kurze Episode in seinem Leben wurde, war Wagner selbst am meisten schuld. Die Kürze der Münchner Zeit ändert aber nichts an ihrer eminenten Bedeutung für den Komponisten. München hat Wagner nicht nur am mutmaßlichen Tiefpunkt seines Lebens und seiner Karriere regelrecht gerettet; hier wurden auch so viele Weichen gestellt und entscheidende Projekte zum Abschluss oder auf den Weg gebracht wie an keiner anderen Wirkungsstätte, nicht einmal in Bayreuth.

Nach wie vor fällt es freilich schwer, Wagners Münchner Zeit bündig zu beurteilen. Allzu groß sind die Widersprüche, die sich zwischen der detailbewussten Nahsicht auf die Münchner Ereignisse und der rückblickenden Fernsicht ergeben, zwischen den verschiedenen Blickwinkeln der Zeitgenossen und Wagners Selbstsicht, aber auch zwischen menschlich-moralischem Urteil und der überzeitlichen künstlerischen Bilanz. Die extrem ambivalente Beurteilung findet sich schon bei Wagner selbst, wenn er München im Rückblick einmal »die Hölle« nannte, in die er nie mehr zurückkehren wolle,² andererseits sich im Alter dankbar an die Uraufführungen von *Tristan und Isolde* und der *Meistersinger von Nürnberg* als die beglückenden Höhepunkte seines Lebens erinnerte, die auch durch die Bayreuther Uraufführungen des *Ring des Nibelungen* und des *Parsifal* nicht mehr erreicht werden konnten.³ Am Ende stößt man beim Versuch einer Bewertung doch immer nur auf die alte, bei einem Genie stets besonders prekäre Frage, ob denn der Zweck die Mittel heilige. Verneint man die Frage, dann kann man durchaus Martin Gregor-Dellin beipflichten, wenn dieser über die Königsfreundschaft Ludwigs II. mit Wagner schreibt, sie erweise sich »im nachhinein als das elendeste, beschämendste und intriganteste Intermezzo, wel-

2 Wagner im Brief an Dr. Anton Pusinelli vom 12. Januar 1870, in dem er schreibt, er habe nach der *Meistersinger*-Uraufführung beschlossen, »nie wieder nach München (meiner Hölle) zurückzukehren und daraus zu retten, was ohne mich zu Grunde gegangen wäre«. *WB* 22, S. 44.

3 Vgl. etwa Cosima Wagners Eintragung in ihr Tagebuch vom 9. März 1878 in Bayreuth: »Erinnerung an die Aufführung der Meistersinger in München. Richard bezeichnet sie als »das Schönste, was ich in meinem künstlerischen Leben gehabt; sie war beinahe vollendet.« *CT* 2, S. 54.

chen Standpunkt man auch immer einnimmt. Von wenigen Randfiguren abgesehen verloren alle Beteiligten ihr Gesicht – und versuchten es hinterher zu retten, indem sie ihren Selbstbetrug bemäntelten oder den fatalen Ausgang der Märchengeschichte einer Hofkabale anlasteten«. ⁴

Gregor-Dellin ist hier schwerlich zu widersprechen. Freilich ist die Frage müßig, ob es auch anders hätte kommen können, ob sich Wagner nicht einfach nach bürgerlich-moralischen Maßstäben ›anständig‹ hätte verhalten können: ohne provokanten Ehebruch, ohne maßlose finanzielle Forderungen, ohne Einmischung in die bayerische Politik und andere Anmaßungen. Und wenn Gregor-Dellin zu Recht konstatiert, dass alle Beteiligten in Wirklichkeit ›von falschen Voraussetzungen aus[gingen]‹: Würde man sich wirklich wünschen, dass Ludwig II. seine Traumwelt verlassen und Wagner in jeder Hinsicht durchschaut hätte, dass er auf seine weltklugen Berater gehört und realitätsbewusst agiert hätte, die Staatsfinanzen schonend? War die wechselweise Täuschung und Selbsttäuschung nicht unvermeidbar beim Aufeinanderprallen der beiden so extremen, gleichermaßen autistisch wie narzisstisch anmutenden Charaktere Ludwigs und Wagners? Richard Wagner und München: War das ein Glücksfall oder ein fatales Missverständnis?

Diese Frage werden auch die folgenden Beiträge zu speziellen Aspekten von Wagners Wirken und Nachwirken in München immer wieder implizit stellen und zu beantworten versuchen, aus ganz verschiedenen Blickwinkeln. Hier soll es vorerst nur darum gehen, für diese Beiträge den Boden und den Hintergrund zu bereiten. Der Reihe nach werden, jeweils nur die wichtigsten Geschehnisse erwähnend, die Phasen thematisiert, in denen Richard Wagner physisch oder zumindest gedanklich in München war, wobei der Charakter des Einleitungsvortrags beibehalten und der Anmerkungsapparat bewusst knapp gehalten wird. ⁵ Als Darstellungsform für Wagners Auftritte auf der Münchner Bühne diene die Skizze eines Dramas, bestehend aus einem Vorspiel und sieben Szenen.

4 Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München und Mainz 1983, S. 523.

5 Es müsste im Grunde ständig auf die sehr reichhaltige einschlägige Sekundärliteratur sowie die extrem umfangreiche Wagner-Korrespondenz verwiesen werden. An dieser Stelle seien immerhin die wichtigsten Titel zum Thema Wagner in München genannt, mithilfe derer sich die Darstellung beliebig vertiefen lässt. Neben dem bereits genannten jüngsten Beitrag von Borchmeyer (siehe Anm. 1) sind dies vor allem: *Röckl*; Eduard Stempflinger, *Richard Wagner in München (1864–1870). Legende und Wirklichkeit*, München 1933; *Petzet* (eine umfassende, extrem materialreiche Dokumentation der Münchner Musteraufführungen und Uraufführungen Wagner'scher Werke samt ihrer Rezeption); Ludwig F. Schiedermaier, *Die deutsche Oper in München. Eine 200jährige Geschichte*, München 1992, S. 86–116; *KatMünchen; WB-Ludwig*.

Vorspiel: Hindernisse auf dem Weg nach München und ein dahinsiechender Tristan

Im Münchner Hoftheater öffnet sich der Vorhang für Wagners Werke erst vergleichsweise spät. Nichts spricht vor 1864 dafür, dass gerade Bayern einmal für Wagner wichtig werden sollte. 1845 hatte die Münchner Hofoper-Intendanz dem Komponisten das ihr zugeschickte Paket mit der *Rienzi*-Partitur ungeöffnet zurückgesandt. 1852 präsentiert Franz Lachner, der zwar eher konservative, aber doch der neuen französischen Oper gegenüber sehr aufgeschlossene Münchner Generalmusikdirektor, Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre dem Publikum in einem Akademiekonzert – und erntet damit nur Unverständnis und Kritik. Kaum vorstellbar erscheint allerdings, dass Lachner, immerhin der vielleicht beste Dirigent jener Zeit, diese Musik bewusst schlecht interpretiert hat, um sie zu diskreditieren, wie ihm Wagner im Schweizer Exil bössartigerweise unterstellt. Als Lachner drei Jahre später die Münchner Erstaufführung der ganzen Oper *Tannhäuser* dirigiert, erzielt er jedenfalls einen großen Publikumserfolg, und dies, obwohl Wagner ihn als dafür vollkommen ungeeignet qualifiziert hatte.⁶ Nur zu gern hätte Wagner ihn schon jetzt, 1855, als Dirigent verdrängt und den *Tannhäuser* selbst einstudiert. Doch für einen Besuch in München ist die Zeit noch nicht reif: König Maximilian II. ist nicht bereit, aus der Solidarität der deutschen Fürsten mit Sachsen auszuscheren und dem steckbrieflich gesuchten Revolutionär Wagner ausnahmsweise das Betreten bayerischen Bodens zu erlauben, ausgestattet mit dem von Wagner brieflich beantragten freien Geleit für die Wochen, die der Komponist für die *Tannhäuser*-Produktion in München verbringen will.⁷ Dem steht auch entgegen, dass mit Ludwig von der Pfordten, ein einstiger sächsischer Minister und damit Intimfeind Wagners, inzwischen bayerischer Außenminister ist.

Auch die Münchner Erstaufführung des *Lohengrin* im Februar 1858, für die sich Herzog Maximilian in Bayern eingesetzt hatte, geht ohne Wagners Beteiligung über die Bühne, begeistert das Münchner Publikum aber weit weniger als der *Tannhäuser*. Vergeblich hatte Wagner bei König Max darum gebeten, wenigstens für 14 Tage nach München kommen zu dürfen, um das von ihm selbst tatsächlich noch nie gehörte Werk überhaupt erstmals nach seinen Vorstellungen realisieren zu können.⁸ Im

6 Vgl. Wagners Brief an den Münchner Hofoperintendanten Franz von Dingelstedt vom 20. März 1854, *WB* 6, S. 98.

7 Vgl. Wagners Brief an Franz von Dingelstedt vom 3. Juni 1854, *WB* 6, S. 136 f.

8 Brief Wagners aus Zürich an König Maximilian II. von Bayern vom 10. November 1857, *WB* 9, S. 62 f. Wagner erlebte sein Werk dann erst am 11. Mai 1861 in Wien auf der Bühne.

Anschluss daran bot Lachner offenbar Wagner sogar an, sein noch gar nicht beendetes neuestes Werk, *Tristan und Isolde*, in München uraufzuführen.⁹ Wagner drängt sehr darauf, dass zunächst einmal sein *Rienzi* in München aufgeführt wird, doch lehnt die bayerische Zensur nach Sichtung der Partitur das Sujet mit Rücksicht auf die katholische Kirche ab. Dafür löst drei Jahre später, am 2. Februar 1861, eine Folgeaufführung des *Lohengrin* bei König Maximilians 15-jährigem Sohn Ludwig eine existentielle Erschütterung aus, mit der die Grundlage für dessen lebenslange, geradezu pathologische Wagner-Begeisterung gelegt wird, verstärkt noch durch das erstmalige Erleben des *Tannhäuser* am 22. Dezember 1862.

Ab Juli 1860 kann Wagner dank einer Teilamnestie wieder die deutschen Länder außer Sachsen betreten. Mit seiner Karriere geht es gleichwohl nicht bergauf: Zwar nimmt die Pariser Oper seinen umgearbeiteten *Tannhäuser* an, doch muss das Werk nach drei Aufführungen wegen skandalöser Publikumsreaktionen abgesetzt werden. Verschiedene Anläufe, *Tristan und Isolde* auf einer Bühne herauszubringen, scheitern allesamt. 1859 war bereits die ohne den Komponisten versuchte Einstudierung in Karlsruhe abgebrochen worden, nachdem die Sänger und das Orchester das Werk als schlechterdings unausführbar bezeichnet hatten. Aufführungspläne in Paris und Straßburg zerschlagen sich, und auch die Wiener Oper kommt bei diesem Werk an ihre Grenzen, obwohl hier nun erstmals Wagner selbst die Proben begleiten und die Sänger einzeln schulen kann.

Der Wiener Hofkapellmeister Heinrich Esser – eine ehemaliger Schüler Franz Lachners – müht sich dort redlich mit dem Werk, kann sich mit der neuartigen Musik, die, wie er meint, »für nervöse Menschen geradezu gesundheitsschädlich« sei, aber nicht wirklich anfreunden. Ihn entsetzt der »gänzliche Mangel von Melodie«, das Fehlen von »wohlthuende[r] Erfindung im musikalischen Sinne«.¹⁰ Insbesondere der Sänger der Tristan-Rolle erweist sich sowohl stimmlich als auch mit dem Auswendiglernen der so neuartig komponierten Partien als völlig überfordert – mit dem Ergebnis, dass er sich immer wieder monatelang den Proben krankheitsbedingt entzieht. Statt das Werk, wie geplant, am 1. Oktober 1861 uraufzuführen, wird – nach 77 Proben und langen Probenpausen – das ganze Projekt 1863 aufgegeben. Die Situation ist nun noch fataler als nach dem Fiasko in Karlsruhe: Für die Musikwelt scheint jetzt endgültig der Beweis erbracht,

9 Dies geht aus Wagners ungewöhnlich freundlichem Brief an Lachner vom 26. September 1858 hervor, *WB* 10, S. 68 f.

10 Vgl. die Briefe Heinrich Essers an den Verleger Franz Schott vom 11. März 1860 und 14. August 1861, zitiert in: Edgar Istel, »Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels«, in: *Die Musik* 1 (1902), S. 1361 und 1364.

dass nicht einmal die persönliche Mithilfe des Komponisten an einer der großen Bühnen Europas ausreicht, um das Werk aufführbar zu machen.

Auch die Perspektive, *Die Meistersinger von Nürnberg* vollenden und dereinst in Wien aufführen zu können, zerschlägt sich dadurch. Im Frühjahr 1862 bricht Wagner die Komposition daran kurz nach der zweiten Szene ab, und am 12. April 1864 schreibt er verzweifelt an Josef Standhardtner in Wien: »An Meistersinger – !! – gar nicht zu denken. Nie! Nie!«¹¹ Noch schlimmer: Wenn *Tristan* und *Meistersinger* sich selbst bei größtmöglichem Aufwand als nicht realisierbar erwiesen haben, dann ist schon gar nicht mehr daran zu denken, das eigentliche Hauptwerk, den *Ring des Nibelungen*, jemals aufführen zu können. *Das Rheingold* und *Die Walküre* scheinen für immer in der Schublade zu bleiben; an eine Vollendung und Aufführung des *Rings* im erträumten eigenen Festspielhaus ist auch in den kühnsten Fantasien nun nicht mehr zu denken. Und die materielle Situation ist nicht weniger katastrophal. Wagner hat sich in Wien so hoch verschuldet, dass er nicht einmal mehr seine Miete bezahlen kann und ihm die Schuldhaft droht. Am 23. März flieht er in aller Heimlichkeit aus Wien.

1. Szene: Karfreitag in München – und ein Bild von Parzival

Auf dem Weg in die Schweiz macht Wagner für zwei Tage in München Station, wo er im Hotel Bayerischer Hof absteigt und am Karfreitag durch die Stadt streift. In seinen Erinnerungen stilisiert er diesen München-Aufenthalt zu einem hybriden, parsivalesken Karfreitagserlebnis: Die Gedanken an den eigenen Tod – Wagner entwirft schon eine humoristische Grabinschrift für sich¹² – korrespondieren mit der sichtbaren Trauer der Münchner um den soeben gestorbenen König Max II. und dem Gedenken an den Tod des Erlösers. Auch die österliche Auferstehungshoffnung leuchtet schon auf, wenn Wagner sie auch noch nicht als solche erkennt, nämlich beim Betrachten eines in einem Schaufenster ausgestellten Bildes des erst 18-jährigen Thronfolgers Ludwig II., dessen Jugend und Schönheit ihn »mit besonderer Rührung« ergreift.¹³ In den

¹¹ *WB* 16, S. 109.

¹² »Hier liegt Wagner, der gar nichts geworden,/ nicht einmal Ritter vom lumpigsten Orden;/ kein Hund hinterm Ofen entlockt er,/ keiner Universität selbst 'nen Doktor«, in: R. Wagner, *Annalen*, *BB*, S. 140.

¹³ *ML*, S. 751.

folgenden Jahren wird er ihn im Freundeskreis seinen »Parzival« nennen. Bis zu Wagners persönlicher Auferstehung, wenn nicht gar Himmelfahrt, dauert es dann noch biblische 40 Tage, während denen sich in Zürich die letzten Hoffnungen zerschlagen.

Was folgt, ist sattsam bekannt: Der neue bayerische König lässt schon kurz nach seiner Thronbesteigung nach Wagner suchen und ihn schließlich Anfang Mai in Stuttgart durch seinen Kabinettssekretär Franz von Pfistermeister aufspüren. Wagner eilt sofort nach München, wird am 5. Mai 1864 von Ludwig II. empfangen und mit dem unfassbaren Angebot konfrontiert, vom König aller finanzieller Sorgen enthoben und dauerhaft in die Lage versetzt zu werden, all seine künstlerischen Pläne realisieren zu können – ausgestattet mit einem Jahresgehalt von 4000 Gulden und beruflich zu nichts anderem verpflichtet als dazu, seine kompositorischen Projekte zu vollenden und seine Werke in München in musterhafter Weise aufzuführen. Ludwig II. war noch weit davon entfernt, sich im Volksmund den Beinamen »Märchenkönig« zu erwerben – gegenüber Wagner aber agierte er tatsächlich genau so, wie es Könige üblicherweise nur im Märchen tun.¹⁴ Dass die politische Realität im bayerischen Verfassungsstaat eine andere ist als in einem Märchenkönigreich, blenden beide aus, mit dem Ergebnis, dass der in München erlebte Märchentraum dann doch je länger er dauert, desto mehr auch Züge eines Albtraums annimmt.

2. Szene: München als Traum

Wagner wohnt zunächst nahe dem Englischen Garten, bringt in den nächsten Wochen mit erheblicher königlicher Hilfe seine finanziellen und materiellen Verhältnisse in Ordnung und verbringt den Sommer 1864 auf Kosten des Königs im Landhaus Pellet in Kempfenhausen am Starnberger See, unweit von Ludwigs bevorzugter Residenz Schloss Berg. Den König sieht Wagner fast täglich; Ende Mai entwirft er für ihn ein erstes Programm der in München zu realisierenden Projekte. Das Vorhaben ist extrem ambitioniert: Auf eine Musteraufführung des *Lohengrin* im Winter soll im Frühjahr 1865 die Uraufführung von *Tristan und Isolde* folgen, bereits im Herbst dann

¹⁴ Zum bereits oft dargestellten Verhältnis zwischen Ludwig II. und Wagner vgl. u. a. Robert Münster, *König Ludwig II. und die Musik*, Rosenheim 1980, sowie jüngst Verena Naegele, »Richard Wagner und Ludwig II. von Bayern – Der Beginn einer wunderbaren Freundschaft in München«, in: *WSp* 8 (2012), Heft 2, S. 41–106, und Jens Malte Fischer, *Richard Wagner und seine Wirkung*, Wien 2013, S. 171–192.

die Uraufführung der (noch gar nicht komponierten) *Meistersinger von Nürnberg*, 1866 der *Tannhäuser* in teilweise neuer Bearbeitung – wohl anknüpfend an die Pariser Fassung – und bereits 1867/68 der komplette *Ring des Nibelungen*, gefolgt 1869/70 von der buddhistischen Legende *Die Sieger* und 1871/72 *Parzival*. Für 1873 ist dann als Programm nur noch vorgesehen »Mein glücklicher Tod!«¹⁵

Dementsprechend komponiert Wagner dann auch ab September zunächst an den *Meistersingern* weiter, in der dritten Szene des ersten Aufzugs beginnend. Intensive Bemühungen, den ihn bedingungslos verehrenden Dirigenten Hans von Bülow nach München zu holen, haben schließlich Erfolg: Bülow wird als persönlicher »Vorspieler des Königs« mit einem Jahresgehalt von 2.000 Gulden verpflichtet und stellt sich im Dezember auch als Dirigent und Pianist im Odeon vor – im einzigen Akademiekonzert, das Ludwig II. je besucht hat. Bereits ab Ende Juni trifft Wagner immer wieder Bülows Frau Cosima und entwickelt mit ihr eine bereits seit 1863 geplante, lebenslängliche Liebesbeziehung, die er insbesondere dem König gegenüber bis 1868 leugnet, so offenkundig sie bald auch für den Freundeskreis ist. Für Ludwig II. schreibt er im Juni 1864 den Aufsatz *Über Staat und Religion* und komponiert im August – als einziges in München fertig gestelltes Werk – einen Huldigungsmarsch für Militärorchester (WWV 97).

Am 15. Oktober lässt sich Wagner – wie er meint: für immer – in München nieder. Er bezieht mit seiner Dienerschaft eine vom König gekaufte und ihm mietfrei überlassene Villa in der Brienner Straße 21 (heutige Nr. 37, siehe Abb. 1), neben der Villa des Kunstsammlers Graf Adolf Friedrich von Schack gelegen, mit Blick auf die Propyläen. Im November beteiligt er sich als Regisseur an der sorgfältigen Einstudierung des bis dato in München noch unbekanntes *Fliegenden Holländer*. Kurz vor der ersten Aufführung am 4. Dezember düpiert er den Hofkapellmeister Lachner, indem er ihn vom Dirigentenpult verdrängt und die Leitung selbst übernimmt.

Vom König auf eigenen Wunsch vertraglich mit der Fertigstellung des *Ring des Nibelungen* beauftragt, präsentiert Wagner ihm Anfang Januar 1865 ein zweites Programm. Hier ist die Aufführung der *Ring-Tetralogie* schon für August 1867 geplant, »im neugebauten Festtheater«, wie Wagner schreibt, fürs Folgejahr eine Wiederaufnahme und erst für 1869 die Uraufführung der *Meistersinger*. Der für 1873 geplante »glückliche Tod« des Komponisten ist ersetzt durch eine Gesamtaufführung aller Werke von *Tannhäuser* bis *Parzival* und die Bemerkung: »Dann – mögen Andre kommen!«¹⁶ Wagner legt demgemäß die *Meistersinger* zur Seite und nimmt sich, nach siebenjähriger Pause, ab

15 Abgedruckt in *WB-Ludwig I*, S. XXXVII.

16 Brief Wagners an Ludwig II. zwischen 6. und 11. Januar 1865, überschrieben: »Mein Programm – auszuführen wenn mein teurer König will und hilft. –«, *WB-Ludwig I*, S. 49.

Ende September wieder *Siegfried* vor: Er beendet die Reinschrift des ersten Aufzugs und instrumentiert am Jahresende sowie im Herbst 1865 den zweiten Aufzug. Kompositorisch wird das Münchner Jahr 1865 für Wagner ziemlich unproduktiv: »Noch solch ein zersplitterndes Jahr, und nie – nie werden meine Werke vollendet oder geschrieben!«, klagt Wagner am Neujahrstag 1866 im Rückblick.¹⁷



Abb. 1: Die heute nicht mehr existierende Villa in der Münchner Brienner Straße (damals Nr. 21), in der Wagner von Oktober 1864 bis Dezember 1865 wohnte (Nationalarchiv der Richard-Wagner Stiftung, Bayreuth, mit freundlicher Genehmigung).

Ludwigs Vorhaben, dem Komponisten das von diesem im Vorwort zur Ausgabe der *Ring*-Dichtung von 1863 geforderte Festspielhaus zu bauen, das eine Aufführung abseits der großstädtischen Repertoirebühnen ermöglicht, führt im Dezember 1864 zu einem Auftrag an Wagners alten Freund und Mitrevolutionär aus der Dresdener Zeit, den Architekten Ludwig Semper, einen Entwurf zu erstellen.¹⁸ Freilich verhehlt Wagner nicht, dass ihm ein erster Versuch mit einem provisorischen The-

17 Brief Wagners an Hans von Bülow vom 1. Januar 1866, *WB* 18, S. 27.

18 Vgl. dazu u. a. jüngst Jürgen Schläder, »Musikalische Erzählung als modernes Medienereignis«, in: *Von der Welt Anfang und Ende. »Der Ring des Nibelungen« in München* [Begleitpublikation zur Ausstellung des Deutschen Theatermuseums München 2013], hrsg. von Birgit Pargner, Leipzig 2013, S. 12–29; Enno Burmeister, »Das Münchner Festspielhaus«, in: *WSp* 8 (1012), Heft 2, S. 107–134 sowie den Beitrag von Markus Kiesel im vorliegenden Band.

ater aus Holz lieber wäre als das prachtvolle Festtheater in edelsten Materialien, das sich der König in seinem Enthusiasmus wünscht – gegen den Widerstand des Kabinetts wie auch seiner Mutter.¹⁹ Semper kommt dann erst im September des Folgejahres zur Ortsbesichtigung, und es wird schnell klar, dass an eine Realisierung des nun für die Isarhöhe nördlich des Maximilianeums vorgesehenen Monumentalbaus bis 1867 nicht zu denken ist, vielmehr vier bis fünf Jahre und erhebliche Mittel einzuplanen sind – ganz zu schweigen von der gewaltigen städtebaulichen Maßnahme, die Ludwig noch hinzufügen will: einer neuen Prachtstraße, die die Briener Straße an der Residenz vorbei verlängert und mitten durch das Lehel über eine neue Brücke auf das Theater hinführen soll. Die Prachtstraße hätte, wäre sie realisiert worden, von Wagners Wohnhaus geradewegs zu dem für ihn gebauten Theater geführt und die auf halber Strecke liegende königliche Residenz hochsymbolisch an eine Wagner-Achse gebunden. Der Architektur Münchens wäre so für immer und für jeden sichtbar der Gedanke eingeschrieben worden, die ganze Stadt läge dem Komponisten Wagner und seinem Werk zu Füßen.

Das zentrale Projekt des Jahres 1865 aber wird die Uraufführung von *Tristan und Isolde*. Nachdem das Werk nun schon sechs Jahre lang als unaufführbar galt, musste endlich der Gegenbeweis erbracht werden. Als Dirigent kam dafür nach dem Wiener Fiasko nur noch Hans von Bülow infrage – der wohl einzige zeitgenössische Dirigent, der mit der extrem avancierten Harmonik und Syntax dieser Partitur keine Probleme hatte, die Musik vielmehr verstand wie kein anderer und sogar auswendig beherrschte, da er selbst den Klavierauszug davon angefertigt hatte. Mit dem Dresdner Ludwig Schnorr von Carolsfeld – der gerade im März 1865 das Münchner Publikum in der Rolle des Tannhäuser begeistert hatte – gelang es zudem, den wohl einzigen Tenor zu verpflichten, der dieser beispiellos schwierigen Partie stimmlich wie intellektuell gewachsen war.

Als Ort ist zunächst das intime Residenztheater, also das Cuvilliés-Theater vorgesehen, von dessen Akustik Wagner entzückt ist. Hier will er sein Werk, das er als Kammerspiel mit dem Zweck der Darstellung allein des Rein-Menschlichen versteht, ohne »Massen unnützer Choristen« so realisieren, dass erstmals auch sein Ideal mimischer Verständlichkeit umgesetzt werden kann: »hier muss ein Zucken der Miene, ein Blinken des Auges wirken«, schreibt er am 20. April, »[n]ur unter solchen Umständen, in einem solchen Theater« sei »der Tristan – gerade der Tristan möglich!«²⁰ Seine Hoffnung, wenigstens die ersten drei Aufführungen hier durchführen zu können, scheidet aber schnell am Orchesterklang, der den Raum sprengt

19 Vgl. Wagners Brief an Semper vom 21. März 1865, *WB* 17, S. 107 f.

20 *WB* 17, S. 128.

und den Umzug ins große Nationaltheater erzwingt. Der Tag der ersten Orchesterprobe ist außerdem auch der Geburtstag seiner Tochter Isolde, die er mit Cosima von Bülow gezeugt hat. Hans von Bülow, der mit Geschick und Enthusiasmus die *Tristan*-Proben leitet, sieht sich selbst währenddessen im wirklichen Leben schon in die Rolle des betrogenen König Marke versetzt, und auch der Münchner Öffentlichkeit ist Wagners Verhältnis mit Cosima von Bülow zumindest gerüchteweise geläufig, wie eine diesbezügliche Karikatur in der Münchner Presse zeigt (siehe Abb. 2). Voraussetzung dafür, dass die Probenarbeit tatsächlich Früchte trägt, ist nicht zuletzt die von Franz Lachner in jahrzehntelanger Arbeit als Orchestererzieher auf Weltklasse-Niveau gebrachte Münchner Hofkapelle, wie nun sogar Wagner bei allen Vorbehalten gegenüber Lachner anerkennt, wenn er in seiner öffentlichen Einladung zur Premiere von *Tristan und Isolde* schwärmt: »Hier steht uns fast täglich das herrliche königliche Hof-Orchester, Franz Lachners musterhafte Schöpfung, für zahlreiche Proben zur Verfügung.«²¹

Eine unbedachte Äußerung Bülows über das Münchner Publikum sorgt dann zwar als »Schweinehund-Affäre« für einen heftigen Skandal, und die Uraufführung muss noch am Aufführungstag wegen Heiserkeit der Isolde-Sängerin Malvine Schnorr, die sich dann wochenlang hinzieht, abgesagt werden. Die schließlich am 10. Juni 1865 über die Bühne gehende Uraufführung aber gelingt und erweist sich trotz der frappierenden Neuartigkeit der Musik auch als ein Publikumserfolg. Dieser steigert sich in den drei Folgeaufführungen noch, wenn auch die Presse überwiegend kritisch bis ablehnend reagiert. Zitiert seien hier nur einige Sätze aus der (damals auch in München sehr verbreiteten) *Augsburger Allgemeinen Zeitung*, in deren ablehnender Haltung immerhin viel Einsicht in die enormen satztechnischen Neuheiten der Partitur durchscheint:

»Es ist der vollständige Bruch mit dem, was man bisher unter Oper, ja ich darf sagen unter Musik verstanden hat. [...] Die Sänger haben durchweg ihre Rollen in recitativen Phrasen zu deklamieren, und das Orchester spielt dazu fast beständig mit befremdendem Lärm einen Satz, der meist in zahllosen Wiederholungen eines kurzen, wenig neuen und auf allen Tonstufen gebrachten Motivs besteht [...] Soll etwa darin der musikalische Fortschritt bestehen, daß uns jeder Tact neue Dissonanzen bringt, daß beinahe mit jedem Tactstreich drei bis vier Vorbehalte eintreten, [...] daß man hier von keinem eigentlichen Satz sagen kann: er bewege sich in dieser oder jener Tonart, weil alles nur in einem unaufhörlichen, plan-

21 »Einladung zur ersten Aufführung von ›Tristan und Isolde‹ [An Friedrich Uhl in Wien – München, 18. April 1865]«, *SSD* 16, S. 39.

und regellosen Wechsel von Accorden sich dreht, der keinen andern Eindruck als nur tödtliche Abspannung hinterlassen kann? [...] Daß dieses Werk gleichwohl zur Aufführung gelangte, müssen wir aber trotz alledem [...] mit dem freudigsten Dank aufnehmen, weil es jahrelang mit einer ganz merkwürdigen Zuversichtlichkeit als ein epochemachendes ausgegeben wurde, während es die allgemeine Meinung aller Unbefangenen schon jetzt nur als Verirrung eines hochbegabten Mannes betrachtet.«²²



Abb. 2: »In der Maximilians Straße nach der Probe zu Tristan u. Isolde«: Wagner mit Cosima und Hans von Bülow (Zeichnung von M. Schultze, 1864 [recte: 1865?], Privatbesitz²³)

22 Augsburgener *Allgemeine Zeitung* vom 16. Juni 1865, zitiert nach *Petzet*, S. 52 f. Zu vermuten ist, dass diese Rezension von Wilhelm Heinrich Riehl stammt, der für seine kritische Haltung gegenüber Wagner bekannt war.

23 Reproduziert nach: *Bayreuth 1963. Zum 150. Geburtstag Richard Wagners*, hrsg. von der Festspielleitung Bayreuth, Bayreuth 1963. Die Orchesterproben zu *Tristan und Isolde* begannen erst am 10. April 1865, weshalb die Datierung 1864 nicht stimmen kann.

wird, wachsenden Widerstand entgegen. Wagner zieht sich im August vollkommen entkräftet, deprimiert und krank in Ludwigs Jagdhütte auf dem Hochkopf am Walchensee zurück, wo er – passend zu seiner psychischen Verfassung – den ersten Prosa-Entwurf zu *Parzival* skizziert.

An einer Zukunft in München immer mehr zweifelnd, versucht er sich im September von Ludwigs Gunst dadurch unabhängig zu machen, dass er die Einrichtung eines Fonds aus 200 000 Gulden erbittet, dessen Zinsen ihm alljährlich zukommen sollen, wobei ein Fünftel der Summe schon jetzt auszuzahlen sei. Ludwig verdoppelt daraufhin immerhin Wagners Jahresgehalt auf 8000 Gulden und bewilligt ihm die gewünschten 40 000 Gulden in bar. Als Cosima das Geld abholen will, bekommt sie von der Kabinettskasse perfiderweise nur Silbergeld in Säcken ausgehändigt, die sie in aller Öffentlichkeit mit zwei Kutschen in die Brienner Straße transportieren muss – für die Presse und Wagners Gegner ein willkommener Anlass, ihre Angriffe gegen Wagners Verschwendungssucht und seinen hemmungslosen Zugriff auf Ludwigs persönlichen Etat noch zu verstärken. Das Durchsickern der viele Millionen verschlingenden Pläne für das monumentale Festspielhaus samt neuer Prachtstraße sorgt für weitere Unruhe, und Gerüchte über Wagners unsittliches Verhältnis mit Cosima von Bülow verschrecken auch die Wagner noch wohlgesonnenen Münchner. Das Fass kommt zum Überlaufen, als sich Wagner im Herbst 1865 immer mehr in die bayerische Politik einmischt – indem er Ludwig in Hohenschwangau Vorschläge zur Kabinettsumbildung und Änderung selbst seiner Militärpolitik macht, die Gründung einer politischen Zeitung mit liberal-demokratischem Profil betreibt und einen anonymen, aber ihm zurecht zugeschriebenen Artikel in den Münchner *Neuesten Nachrichten* vom 29. November lanciert, der die Spitzen der Regierung öffentlich diskreditiert und auszutauschen empfiehlt.²⁷

Daraufhin drohte der Ministerpräsident wie auch das gesamte Kabinett mit Rücktritt, Ludwigs Familie schreitet energisch ein, nicht nur die konservative Presse schäumt, selbst das Militär wird unruhig und der König wird wegen seines Festhaltens an Wagner sogar – ein ungeheurerlicher Vorgang – in der Oper vom Publikum ausgezischt.²⁸ Ludwig muss dem geliebten Freund die sofortige Abreise aus München nahelegen, um ihn vor dem Volkszorn zu schützen, und Wagner verlässt

27 Letzterer ist abgedruckt in *WB-Ludwig* 4, S. 107 f. Zu Wagners politischen Aktivitäten in München vgl. besonders Verena Naegele, *Parsifals Mission. Der Einfluß Richard Wagners auf Ludwig II. und seine Politik*, Köln 1995.

28 Vgl. Cosima von Bülows Brief vom 14. Dezember 1865 an Malvina Schnorr von Carolsfeld, Erstpublikation in *KatMünchen*, S. 119.

dann auch am 10. Dezember München – wie er meint: für immer, während seine Freunde und vor allem der König noch mit einer baldigen Rückkehr rechnen.

4. Szene: München ohne Wagner

Wagner reist alleine in die Schweiz und bezieht im April 1866 als endgültigen Wohnsitz das Haus Tribschen am Vierwaldstätter See, nahe Luzern. Der bayerische König übernimmt auch hier die Jahresmiete und drängt immer wieder brieflich auf Wagners baldige Rückkehr, da er ohne den »Geliebten«, den »Einzigsten«, den »Gott« nicht leben könne und lieber auf den Thron verzichten als von Wagner getrennt sein wolle.²⁹ In München ebbt der Volkszorn und die Entrüstung der Presse erst langsam ab, doch bleibt die Lage so angespannt, dass die Hofoper es im gesamten Jahr 1866 nicht riskiert, auch nur eine einzige Wagner-Vorstellung zu geben.²⁹

Für einen neuen Skandal sorgt Ludwig II., als er am 22. Mai, ohne irgendjemanden zu informieren, plötzlich für zwei Wochen verschwindet und heimlich zu Wagner fährt, um ihm – sich als Walther von Stolzing ankündigend – in Tribschen zum Geburtstag zu gratulieren. Wagner bleibt physisch München weiterhin fern und gibt im Juli auch sein Haus in der Brienner Straße auf. In München fungiert derweil Cosima, sofern sie nicht bei ihm in Tribschen ist, als seine Statthalterin und intensiviert ihr Verhältnis zum König, mit dem sie fast täglich korrespondiert.³⁰ Gedanklich ist Wagner in diesem Jahr ohnehin meist in München, von Cosima stets über alles informiert. Durch die Regierungskrise nach dem von Bayern mitverlorenen innerdeutschen Krieg sieht er schließlich die Chance gekommen, seine politischen Ziele in Bayern doch noch zu erreichen. Kabinettssekretär Pfistermeister tritt im Herbst zurück, und nicht nur, aber auch aufgrund von Wagners wochenlangem Drängen entlässt Ludwig II. zum Jahresende von der Pfordten und ernennt den ihm von Wagner heftig empfohlenen Fürsten Chlodwig von Hohenlohe-Schillingsfürst zum Ministerpräsidenten. Damit ist für Wagner im Grunde der Weg nach München wieder frei. Mittlerweile ist auch der größte Teil der *Meistersinger von Nürnberg* komponiert und wenige Tage nach dem Abschluss der Partitur, am 17. Februar 1867, bringt Cosima von Bülow Wagners zweite Tochter zur Welt, die passenderweise den Namen Eva bekommt.

²⁹ Vgl. *WB-Ludwig 4*, passim.

³⁰ Vgl. *Cosima Wagner und Ludwig II. von Bayern – Briefe: eine erstaunliche Korrespondenz*, hrsg. von Martha Chad, Bergisch-Gladbach 1996.

5. Szene: Münchner Intermezzi mit *Lohengrin* und vorzeitiger Abreise

Am 9. März 1867 ist Wagner wieder in München. Er trifft dort den neuen Ministerpräsidenten Hohenlohe-Schillingsfürst sowie König Ludwig II., von dem er sich 12 000 Gulden ausbezahlen lässt (siehe Abb. 3), und dessen Verlobte, Prinzessin Sophie in Bayern (die Schwester der legendären Sissi). Dem König verspricht er, zu dessen geplanter Hochzeit im Herbst die *Meistersinger von Nürnberg* als Hochzeitsoper uraufzuführen – gerade so, wie es am Beginn der Gattungsgeschichte der Oper um 1600 in Florenz und Mantua der Brauch gewesen war. Dafür und auch für die Leitung der geplanten Deutschen Musikschule benötigt er freilich den Dirigenten Hans von Bülow, der im Vorjahr ebenfalls von München in die Schweiz geflohen war, entnervt von den Gerüchten über die Affäre seiner Frau mit Wagner. Es gelingt Wagner nun sogar, Bülow als offiziellen Münchner Hofkapellmeister zu installieren, womit dem 64-jährigen Franz Lachner nur noch der Rückzug in den Ruhestand übrig bleibt.



Abb. 3: »Nur ein vorübergehender Besuch«.
 Karikatur im *Münchener Punsch* (Band 20, Nr. 11, 17. März 1867)
 zu Wagners Kurzbesuch in München im März 1867

Am 4. April trifft Wagner erneut in München ein und besucht unter anderem wieder den Ministerpräsidenten und den König. Er plant zunächst die noch ausstehende Musteraufführung des *Lohengrin* unter Bülow's Leitung. Um diese modellhafte Neuinszenierung zu betreuen, hält sich Wagner dann ab dem 21. Mai 1866 sogar für fast einen Monat wieder in München auf, am Starnberger See wohnend, doch kommt es bei der Generalprobe am 11. Juni zum Eklat. Der anwesende König, der sich mit der Lohengrin-Figur bekanntlich in besonderer Weise identifizierte und schon die Herstellung der Dekorationen und Kostüme überwacht hatte, erblickt als Sänger des Lohengrin Wagners alten, mittlerweile 60-jährigen Freund Josef Tichatschek, der 25 Jahre früher schon in Dresden der erste Rienzi gewesen war. Ludwig ist entsetzt über Tichatscheks unvorteilhafte optische Erscheinung wie auch darstellerische Mängel und befiehlt kategorisch seine Ersetzung durch einen jüngeren, attraktiveren Sänger sowie auch den Austausch der Sängerin der Ortrud. Wagner ist darüber erbost und reist noch vor der ersten Aufführung ab, wodurch er auch nicht mehr mitbekommt, dass das neue, hauseigene Sängerpaar Heinrich und Therese Vogl einen großen Erfolg feiern kann. Beide werden es dann 1869 Hans von Bülow sogar ermöglichen, *Tristan und Isolde* auch ohne Schnorr von Carolsfeld tatsächlich wieder auf die Münchner Bühne zu bringen.

An der gleich nach *Lohengrin* in Angriff genommenen deutschen Erstaufführung des neubearbeiteten *Tannhäuser*, mit dem für Paris hinzukomponierten Bacchanal, nimmt Wagner dann auch nicht mehr teil. Die für den Herbst geplante Uraufführung der *Meistersinger* als Hochzeitsoper für den bayerischen König erübrigt sich von selbst, weil Ludwig II., dessen Leidenschaft dann doch mehr Richard Wagner als seiner Braut Sophie gilt, die Hochzeit mit seiner Cousine im letzten Moment absagt. Die Erfahrungen, die Wagners Schwanenritter in der Hochzeitsnacht macht, konnten ihm fürs reale Leben Warnung genug sein.

6. Szene: München feiert seinen »deutschen Meister«

Den Jahreswechsel 1867/68, mit Cosimas Geburtstag an Weihnachten, verbringt Wagner wieder in München. Anfang Februar reist er zurück in die Schweiz, um schon ab dem 20. März wieder für vier Wochen in München zu sein und dann erneut vom 21. Mai bis zum 24. Juni. Gemeinsam mit Hans von Bülow bereitet

Wagner nun die Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg* vor,³¹ psychisch belastet von der – nur allzu begründeten – »tiefen Entfremdung u. Feindseligkeit des Hans«. ³² Trotz gewisser Widerstände im Orchester – Wagner notiert einmal »scheinbare Orchesterauflehnung (Hornist Strauss!)«³³ – und trotz Problemen mit dem Intendanten Perfall wird die Produktion in jeder Hinsicht ein Erfolg. Zur Uraufführung am 21. Juni 1868 reist wieder die halbe musikalische Welt an, und die Aufführung gerät zu einem persönlichen Triumph für Wagner, der über den Erfolg mit *Tristan* noch hinausgeht. Ludwig II. ruft den Komponisten, gegen alle Hofetikette verstößend, in seine Königsloge, und von dort darf Wagner dann anstelle des Königs die Huldigungen des begeisterten Publikums entgegennehmen, was für enormes Aufsehen sorgt (vgl. Abb. 4):

»Der Eindruck, den diese königliche Huld auf das hiesige Publikum machte, war überwältigend: man verstummte, man blickte empor zum glänzenden Plafond des Riesenhauses, ob er nicht Miene machte einzustürzen ob solcher nie dagewesener Gunstbezeugung. Wagner, der Verkettzerte, Verbannte, welchen vor kaum zwei Jahren des Königs Huld nicht zu schützen vermochte vor der Gehässigkeit des hohen und niederen Pöbels unserer Kunstmetropole – er ist rehabilitiert in unsagbarer Weise. [...] Kein Wunder, wenn einige Fräulein aus hochadeligem Geblüte sich in das hohe Näschen zwickten, ob sie es denn auch selbst noch seien, die solchem nie erlebten Schauspiel beiwohnten.«³⁴

Hans Sachsens Schlussworte »ehrt eure deutschen Meister« und seine Verabsolutierung der »heil'gen deutschen Kunst« kulminieren so bei der Uraufführung in der Apotheose des Komponisten als des Herrschers über das wahre (deutsche) Reich, das unvergängliche Reich der Kunst.

Wagner mag gleichwohl der Wiederversöhnung mit den Münchner nicht trauen und reist schon drei Tage nach der Uraufführung der *Meistersinger* nach Tribschen zurück, wo ihn die Erschöpfung, »scheußliche Rezensionen«, wie er schreibt, und das unlösbare Dilemma mit Cosima wieder krank und depressiv machen. »Alles nichtig; die Münchner Versuche gänzlich gescheitert«, notiert er, »Niewiederrückkehr dorthin als unerlässlich beschlossen«. ³⁵

31 Vgl. hierzu den sehr anschaulichen Bericht über eine Probe mit Bülow und Wagner in der *NFP* Wien vom 21. Juni 1868, teilweise abgedruckt in: Gregor-Dellin, *Richard Wagner*, S. 214.

32 Notiz in den *Annalen, BB*, S. 198.

33 Ebd., S. 199.

34 Bericht der *Kemptener Zeitung* über die Uraufführung der *Meistersinger*, zitiert nach *Röckl* 2, S. 64 f.

35 Notiz in den *Annalen, BB*, S. 199.

7. und letzte Szene: Kampf um den *Ring*

Nachdem im Frühjahr 1868 auch die Pläne für ein großes Festspielhaus auf dem Isar-Hochufer ad acta gelegt worden waren, denkt Wagner längst nicht mehr an eine baldige Aufführung des *Ring des Nibelungen* in München. Nicht so Ludwig II., dem das märchenhaft-fantastische *Ring*-Projekt emotional viel näher steht als die bürgerlich-realistische *Meistersinger*-Komödie. Ludwig drängt nun heftig und gegen Wagners Widerstand auf baldige Einzelaufführungen der bereits abgeschlossenen ersten beiden *Ring*-Dramen – was Wagner selbst sich ursprünglich (jedenfalls für gleichsam inoffizielle Voraufführungen) durchaus vorstellen kann. Immerhin hatte er im Februar 1868 gegenüber Hofrat Lorenz von Düfflipp noch den Gedanken geäußert,

»die einzelnen Teile jenes Zyklus, etwa von Jahr zu Jahr aufeinanderfolgend, zur vorläufigen Aufführung zu bringen; so könnte z. B. im nächsten Jahre mit dem *Rheingold* begonnen, im darauf folgenden mit der *Walküre* fortgefahren und das Ganze in dieser Weise sukzessive zur Darstellung gebracht werden.«³⁶

Für Wagners alten und nun, nach dem Münchner Intermezzo, wieder erneuerten Plan, die Tetralogie unter ganz besonderen, dem üblichen Theaterbetrieb entzogenen Bedingungen in einem fernab der Metropolen zu bauenden, ganz schlichten Spezialtheater als Einheit uraufzuführen, fehlen dem König das Verständnis und die Geduld. Letztlich hat er auch die besseren Karten: Er besitzt die Partituren von *Rheingold* und *Walküre*, die Wagner ihm 1865 und 1866 jeweils zu seinem Geburtstag geschenkt hatte (1868 folgte die *Meistersinger*-Partitur), besitzt auch vertraglich die gesamten Rechte am *Ring des Nibelungen* und verfügt am Hoftheater über das weltweit einzige, von Wagner und Bülow ja über Jahre im Wagner-Gesang und -Spiel geschulte Ensemble aus Sängern, Orchester und szenischen Experten, mit dem sich Aufführungen der *Ring*-Dramen überhaupt realisieren lassen. Dem Komponisten ist das bewusst, weshalb er Ende Februar 1869 auch den Voraufführungsabsichten Ludwigs zustimmt. Es sei ihm zwar unmöglich, daran direkt mitzuwirken, bemerkt er, doch erklärt er sich zur Hilfestellung bereit, sofern der mit ihm vertraute Regisseur Hallwachs beauftragt würde.

36 Brief Wagners vom 5. Februar 1868 an Düfflipp; in: *Petzet*, S. 793 f. Zu den ersten Aufführungen der *Ring*-Dramen in München vgl. neben *Petzet* jüngst auch Robert Braunmüller, »Wagners Bühnenfestspiel – ein ›gewöhnliches Theaterkind‹? Die Münchner Inszenierungsgeschichte des *Ring des Nibelungen*«, in: Pargner, *Von der Welt Anfang und Ende*, S. 44–146; dort jeweils auch zahlreiche Abbildungen.



Abb. 4: Wagner dankt an der Brüstung der Königsloge des Münchner Hof- und Nationaltheaters dem applaudierenden Publikum bei der Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg* am 21. Juni 1868 (zeitgenössische Zeichnung von Joseph Resch, König Ludwig II. Museum Schloss Herrenchiemsee)

Zur Vorbereitung der vom König befohlenen Aufführung des *Rheingold* pilgern nun im Frühjahr und Sommer 1869 sämtliche Beteiligte nach Tribschen an den Vierwaldstätter See, wo Wagner sie detailliert instruiert und mit ihnen probt: der ihm ergebene Dirigent Hans Richter und die ihm bereits vertrauten Sänger ebenso wie der Regisseur, die Bühnen- und Kostümbildner und der Darmstädter Bühnenmaschinist Carl Brandt. Der Münchner Hofopernintendant Karl von Perfall nimmt allerdings nicht alle Wünsche des fernen Komponisten ernst, vor allem aber stellt das *Rheingold*-Drama Anforderungen an Szenerie und Technik, die kaum lösbar scheinen. So weigern sich beispielsweise die Sängerinnen der Rheintöchter, die lebensgefährlich anmutenden hohen Schwimmböden zu besteigen und singen lieber im Abendkleid am Bühnenrand, von Tänzerinnen szenisch gedoubelt, und manches, wie der hölzerne Regenbogen, wirkt auf der Bühne nur lächerlich.

Wagner sieht deshalb, von Hans Richter gewarnt, eine Katastrophe voraus und verlangt kurz vor der Hauptprobe eine Verschiebung und Erfüllung seiner Forderungen. Richter hält eine Aufführung aus szenischen Gründen für nicht vertretbar und droht mit seinem Rückzug, woraufhin er vom erbosten König gleich gefeuert wird. Am 1. September 1869 reist sogar Wagners selbst noch nach München, wird aber vom König ignoriert und muss schon nach 24 Stunden wieder unverrichteter Dinge abreisen. Aufs Äußerste gereizt durch Wagners Unbotmäßigkeit und die Abreise des Sängers des Wotan, Franz Betz, befiehlt Ludwig ultimativ die Aufführung mit einem anderen Dirigenten. Nach vielen Absagen übernimmt schließlich der Leiter der königlichen Vokalkapelle, Franz Wüllner, ungewöhnlicherweise das Dirigat, wofür er von Wagner übel beschimpft wird:

»Hand weg von meiner Partitur! Das rath' ich Ihnen Herr; sonst soll Sie der Teufel holen! – Taktiren Sie in Liedertafeln und Singvereinen, oder wenn Sie durchaus Opernpartituren handhaben wollen, so suchen Sie die von Ihrem Freunde Perfall vor! Diesem schönen Herren sagen Sie auch, dass wenn er dem Könige nicht offen seine persönliche Unfähigkeit mein Werk zu geben bekenne, ich ihm ein Licht anzünden wolle, das ihm alle seine vom Abfall der Rheingoldkosten bezahlten Winkelblattschreiber nicht ausblasen können sollen. Ihr beiden Herren habt bei einem Manne wie ich, erst lange in die Schule zu gehen ehe ihr lernt, dass Ihr nichts versteht.«³⁷

Wüllner führt gleichwohl *Das Rheingold* mit einiger Verspätung am 22. September 1869 dann doch zu einem passablen Erfolg.³⁸ Wagner fasst daraufhin seinen Ärger

37 Brief Wagners aus Luzern an Franz Wüllner in München vom 11. September 1869, *WB* 21, S. 254.

38 Vgl. hierzu die ausführliche, wenn auch parteiische Rezension des Wagner-Freundes Richard Pohl

über die Nachricht von der, wie er meint, »für ihn so schmähhchen ersten Aufführung« in ein mit »Rheingold« überschriebenes Spott- und Drohgedicht:

Spielt nur Ihr Nebelzwerge, mit dem Ringe,
 Wohl diene er Euch zu eurer Torheit Sold;
 Doch habet Acht: euch wird der Reif zur Schlinge;
 Ihr kennt den Fluch: seht, ob er Schächern hold!
 Der Fluch er will das[s] nie das Werk gelinge,
 Als dem der furchtlos wahrts des Rheines Gold.
 Doch Euer ängstlich Spiel aus Leim und Pappe
 Bedeckt gar bald des Niblungs Nebelkappe.³⁹

Ludwig II. lässt sich von Wagners Widerstand nicht beeindruckt und befiehlt umgehend auch die Einstudierung der *Walküre*, die mit dem gleichen Ensemble und Dirigenten schließlich neun Monate später, am 26. Juni 1870, im Münchner Hoftheater uraufgeführt wird, gänzlich ohne Wagners Mitwirkung und gegen dessen Protest, gleichwohl mit begeisterter Resonanz beim Publikum.⁴⁰ Der König lässt anschließend noch dreimal *Rheingold* und *Walküre* im Zusammenhang aufführen, und Wagner schimpft dann noch lange über die vermeintliche »Hinrichtung« und »Prostituierung« seiner beiden Werke in München – nur um 1876 in Bayreuth selbst ebenfalls daran zu scheitern, den *Ring des Nibelungen* so auf die Bühne zu bringen, wie er sich das Werk eigentlich vorgestellt hatte.

* * *

Mit den Teilaufführungen des *Ring des Nibelungen* endet das, was man im weiteren Sinne die Münchner Phase von Richard Wagners Leben nennen könnte – die Zeit von Wagners enger Bindung an München, seine ganz, teilweise oder auch nur gedanklich in München verbrachte Zeit der Jahre 1864–69. Auch ohne Wagners Mitwirkung und in der Konkurrenz zu Bayreuth blieb die Münchner Hofoper aber weiterhin die wichtigste ständige Wagner-Bühne. Während *Die Meistersinger von Nürnberg* sich schnell über die europäischen Bühnen verbreiteten, war München bis 1873 der einzige Ort, an dem man *Tristan und Isolde* erleben konnte. Den kom-

über die Uraufführung des *Rheingold*, Nachdruck in: Richard Pohl, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1883, S. 159–173.

39 Brief Cosima von Bülow an Friedrich Nietzsche vom 29. September 1869, in: *Die Briefe Cosima Wagners an Friedrich Nietzsche*, hrsg. von Erhart Thierbach, Band 1, Weimar 1938, S. 8.

40 Vgl. Richard Pohls Rezension der Uraufführung der *Walküre*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, S. 174–182.

pletten *Ring des Nibelungen* brachte München bereits 1878, also zwei Jahre nach der Bayreuther Uraufführung, heraus und letztlich war auch die Bayreuther Uraufführung des *Parsifal* 1882 eine auf Münchner Boden gewachsene Frucht, nämlich bewerkstelligt durch den Münchner Hofkapellmeister Hermann Levi und das Münchner Hoforchester mit seiner singulären, durch Wagner und Bülow begründeten Wagner-Kompetenz. Ludwig II. konnte es dann als Einziger sogar wagen, das 30-jährige Bayreuther Aufführungsmonopol zu brechen und Privatvorstellungen des *Parsifal* in München zu erzwingen.

Bis zu seinem Lebensende verzieh Ludwig II. seinem einst so geliebten Wagner nie, dass dieser ihn vier Jahre lang über seine ehebrecherische Beziehung zu Cosima von Bülow getäuscht hatte. Gleichwohl entzog er ihm nicht die 1864 zugesicherte lebenslange Unterstützung und ermöglichte mit einer finanziellen Garantie auch noch die Fertigstellung des Festspielhauses in Bayreuth sowie durch Kredite die Bewältigung des enormen Defizits, das die ersten Festspiele 1876 erzeugt hatten. Natürlich verfolgte Ludwig mit seiner maßlosen Wagner-Förderung selbstsüchtige, auch kunstfremde Zwecke, war ihm Wagners Werk doch primär ein künstlerisches Vehikel, aus der Realität in seine eigene Nacht- und Traumwelt zu fliehen und seine staatsmännischen Pflichten auszublenden. Betrachtet man sein Verhalten aber aus der Distanz von anderthalb Jahrhunderten und ganz nüchtern von den bleibenden musikhistorischen Resultaten her, dann erweist es sich als Kulturförderung höchsten Ranges und von mustergültiger Effizienz. Ohne Ludwig II. und München wäre Wagner höchstwahrscheinlich mit *Tristan und Isolde* wie auch allen folgenden Dramen zu Lebzeiten gescheitert, und die Musikgeschichte, insbesondere die Geschichte der musikalischen Moderne, wäre in vieler Hinsicht anders verlaufen.

Insofern war der bayerische »Märchenkönig« zumindest hier dann doch mit staunenswerter Weitsicht am Werk – mit weit größerer Hellsicht jedenfalls als beispielsweise die Wittelsbacher des 18. Jahrhunderts, die einst verhinderten, dass ein gewisser Mozart in München seine Lebensstellung fand und dann wohl auch noch den jungen Beethoven nach München statt nach Wien gelockt hätte. So wurde München, wenn schon nicht im ausgehenden 18. Jahrhundert, immerhin von 1864 bis 1870 zum Nabel der musikalischen Welt, und noch der junge Richard Strauss, dessen Vater bei allen Münchner Wagner-Uraufführungen das Solohorn geblasen hatte (so sehr er Wagners Musik auch hasste), konnte in den 1880er-Jahren von Münchens lebendiger Wagner-Tradition profitieren, wenngleich er sich als Vorkämpfer der musikalischen Moderne von seiner Heimatstadt unverstanden fühlte und sein Glück ebenfalls an anderen Orten suchen musste. Nur zu gern hätte der 24-jährige Strauss als dritter Kapellmeister an der Hofoper auch die letzte Urauf-

führung einer Wagner-Oper dirigiert, die München erlebte, doch behielt sich Franz von Fischer als Generalmusikdirektor dann doch selbst vor, Wagners Opernerstling *Die Feen* am 26. Juni 1888 aus der Taufe zu heben, nachdem Strauss die Einstudierung übernommen hatte.

Nicht viel später, genau 25 Jahre nach der Uraufführung des *Ring des Nibelungen*, bekam dann München doch noch sein Richard-Wagner-Festspielhaus in Gestalt des 1900–1901 von Max Littmann erbauten, dem Bayreuther Festspielhaus architektonisch deutlich nachempfundenen Prinzregententheaters – unweit des von Gottfried Semper einst vorgesehenen Platzes gelegen, an der Osterweiterung der Prinzregentenstraße. Deren Konzeption hatte sich bereits an den nicht realisierten Plan Sempers und Ludwigs II. angelehnt, nördlich der Maximilianstraße eine neue Prachtstraße bis zum Isar-Hochufer zu bauen. Vergeblich hatte Wagners Witwe Cosima gegen den Theaterbau protestiert und mit allen (auch juristischen) Mitteln versucht, das von Ernst von Possart, dem Intendanten der Hofoper, energisch betriebene Münchner Konkurrenzprojekt zum Bayreuther Festspielhaus zu verhindern. Emil Preetorius hat diese Auseinandersetzung um 1905 in einem heute in der Bayerischen Theaterakademie hängenden Gemälde mythologisiert dargestellt als Centaurenkampf zwischen Cosima und Possart, an dem sich der abseits stehende Siegfried Wagner nicht zu beteiligen traut (siehe Abb. 5). Im Hintergrund stehen einander das Bayreuther Festspielhaus und das Münchner Prinzregententheater antagonistisch gegenüber, das eine im Schein der untergehenden Sonne, das andere, neue Theater von der hellen Morgensonne bestrahlt.

Der Bau des Prinzregententheaters⁴¹ verdankte sich wesentlich bürgerschaftlicher Privatinitiative und der Hoffnung von Immobilieninvestoren, dass der Bau eines prächtigen Theaters das um 1900 noch kaum besiedelte Gebiet hinter dem Friedensengel für den Wohnungsbau attraktiver machen würde. Cosima Wagner konnte darin durchaus mit Recht eine bedrohliche Konkurrenz für ihre Bayreuther Festspiele sehen. Dank des amphitheatralischen Zuschauerraums und der (erst 1944 entfernten) gewölbten Sichtblende vor dem Orchester, die dessen Schall zunächst zur Bühne lenkte, waren die optischen und akustischen Verhältnisse denjenigen im Bayreuther Festspielhaus analog, wenn nicht sogar besser. Immerhin konnte Littmann auf die querstehenden Scherwände, durch die im Bayreuther Haus der rechteckige Zuschauerraum erst keilförmig zur Bühne hin verengt wird, im Prinzregententheater dadurch verzichten, dass er bereits den Grundriss des Auditoriums

41 Vgl. zur Baugeschichte und zu den Wagner-Festspielen die verschiedenen Beiträge in: *Das Prinzregententheater in München*, Nürnberg 1984 und Jürgen Schläder, Robert Braunmüller, *Tradition mit Zukunft. 100 Jahre Prinzregententheater München*, Feldkirchen bei München 1996.

keilförmig konzipiert, was der Akustik gewiss zuträglich war. Anstelle der um 1900 bereits völlig veralteten hölzernen Bühnentechnik in Bayreuth realisierte man in München zudem eine hochmoderne Beton- und Stahlkonstruktion, man verbesserte den Brandschutz, verbreiterte die Sitze um 5 Zentimeter und machte das Haus durch Foyers, wie sie in Bayreuth fehlen, ganzjährig bespielbar. Und während die Bayreuther Festspiele damals nur alle zwei Jahre stattfanden, führte man im Prinzregententheater ab 1901 die Münchner Wagner-Festspiele allsommerlich durch, mit enormem Erfolg beim überwiegend aus dem Ausland anreisenden Publikum, dem doppelt so hohe Eintrittspreise wie bei den Vorstellungen im Nationaltheater abverlangt wurden.

Mit Cosima arrangierte sich Possart schließlich, indem er sich verpflichtete, bei den Münchner Wagner-Festspielen auf die Programmgestaltung in Bayreuth Rücksicht zu nehmen, weshalb dann etwa der *Ring des Nibelungen* erst bei den Festspielen von 1903 im Prinzregententheater gespielt wurde. Für den aufblühenden Tourismus in München erwiesen sich die sommerlichen Wagner-Festspiele schnell als wichtiger Wirtschaftsfaktor. In der internationalen Wahrnehmung war München jetzt fast ebenso sehr Wagner-Stadt wie Bayreuth, und auch die Hoffnung der Wohnungsbauspekulanten erfüllte sich, denn Bogenhausen entwickelte sich bald zu einem der attraktivsten Wohnviertel der Stadt. So wurde jener Richard Wagner, den der geballte Volkszorn Ende 1865 aus München vertrieben hatte und der später nie wieder nach München zurückkehren wollte, achtzehn Jahre nach seinem Tod von den Münchnern wieder zurückgeholt und gegen den Willen seiner Witwe gewissermaßen zwangseingebürgert – mit einem eigenen Theater und einem davor platzierten Denkmal. Sowohl künstlerisch als auch wirtschaftlich ging die Rechnung auf: Die von 1901 bis zum Zweiten Weltkrieg veranstalteten Richard-Wagner-Festspiele florierten, erlebten denkwürdige Inszenierungen wie auch musikalische Interpretationen und wurden schnell zur wichtigsten sommerlichen Touristenattraktion in München neben dem Oktoberfest.



Abb. 5: *Kampf der Centauren*: Cosima Wagner attackiert Ernst von Possart und dessen Richard-Wagner-Festschmuck im (rechts oben abgebildeten) Münchner Prinzregententheater (Ölgemälde von Emil Preetorius, um 1905, Bayerische Theaterakademie August Everding München, mit freundlicher Genehmigung)

Münchner G'schichten.

Von Isolde, *Parsifal* und dem Messelesen¹

Ulrich Konrad

Geschichte besteht aus Geschichten. Sie zu schreiben heißt, die losen Fäden historischer Ereignisse sorgfältig aufzunehmen und zu einem möglichst dichten Gewebe zu verarbeiten. Dabei wird, was einstmals vorwärts gelebt worden ist, nun vom Historiker rückwärts verstanden.² Er kennt den Ausgang der Geschehnisse, von denen er erzählt, er führt mit sicherer Hand Regie, damit planvoll und sinnfällig erscheine, wie Menschen in der Vergangenheit zufällig und für uns oft unverständlich gehandelt haben. Geschichte besteht aus Geschichten: Das gilt auch für die 19 Monate vom 4. Mai 1864 bis zum 10. Dezember 1865, in denen sich auf der weiten Bühne der bayerischen Haupt- und Residenzstadt München das ereignisreiche Spektakel »König Ludwig II. und Richard Wagner« ereignet hat.³

-
- 1 Text des Festvortrags, wie er am 14. März 2013 bei der Eröffnung der Ausstellung *Richard Wagner. Die Münchner Zeit (1864–1865)* im Marmorsaal der Bayerischen Staatsbibliothek gehalten wurde. Für den Druck wurden lediglich einige explizit anlassbezogene Passagen modifiziert sowie Quellenhinweise ergänzt. Eine stark gekürzte Fassung ohne Anmerkungen ist erschienen in: *avisio. Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst in Bayern*, 4/2013, S. 40–45. – Aus der jüngeren Literatur zu Leben und Werk Wagners wurde in engster Auswahl konsultiert: Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben, Sein Werk, Sein Jahrhundert*, München 1980; *Richard-Wagner-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986; Sven Friedrich, Klaus Döge, Martin Geck, Egon Voss, Art. »Wagner, Richard«, in: *MGG²*, Personenteil 17 (2007), Sp. 286–367; *Wagner-Handbuch*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel 2012; Daniel Brandenburg, Rainer Franke, Anno Mungen, *Das Wagner-Lexikon*, Laaber 2012; Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart 2013; Martin Geck, *Wagner. Biographie*, München 2012; Egon Voss, *Richard Wagner*, München 2012.
 - 2 In Anlehnung an Sören Kierkegaard, *Die Tagebücher*, Band 1 (= Gesammelte Werke 37), Düsseldorf und Köln 1962, S. 318 [= IV A 164].
 - 3 Zum Themenkreis König Ludwig–Wagner–München siehe unter anderem: Eduard Stemplinger, *Richard Wagner in München (1864–1870). Legende und Wirklichkeit*, München 1933; *WB-Ludwig; Petzet*; Verena Naegele, *Parsifals Mission. Der Einfluß Richard Wagners auf Ludwig II. und seine Politik*, Köln 1995; Rudolf Reiser, *König Ludwig II., Cosima und Richard Wagner*, München 2006; *WB 16; WB 17*; Schwerpunkt »Wagner und München«, in: *WSp* 8 (2012), Heft 2, S. 9–134; *KatMünchen*.

Um diese beiden Protagonisten, den unerfahrenen 18-jährigen Thron-Neuling und den 51-jährigen hart am Daseinsabgrund lavierenden Dichterkomponisten, dreht sich das ebenso faszinierende wie gelegentlich auch absurde Stück, dessen atemlos vorangetriebene Handlung dramatische und komische Volten ohne Zahl aufbietet, ein Stück, das großes Geschichtstheater ist und doch in seinen schier unglaublichen Wendungen von keinem Autor hätte eronnen werden können. Wie oft ist dieses komische Drama, diese dramatische Komödie nicht schon in Büchern und Filmen erzählt worden, je nach Standpunkt als Geschichte einer Sternenfreundschaft zwischen musenbeflügelnder Macht und schöpfungsflutendem Genie, oder als moralisches Lehrstück über das verhängnisvolle Schicksal eines lebensuntüchtigen Königs in den Fängen eines Töne-Dämons, oder als Märchen von einem Musiker, der auszog, mit unbändigem Willen die Welt durch Kunst zu erlösen und durch die Hand eines göttlichen Jünglings selbst zum Erlösten wurde. Welche Version dieser im kollektiven Gedächtnis fest verankerten Geschichte wir auch immer bevorzugen mögen, immer nehmen wir dabei, ob bewusst oder unbewusst, ein gehöriges Maß an Unschärfe und Fiktion in Kauf. Denn die Fabel vom König und seinem Komponisten in München ist Teil einer wirkmächtigen Historieninszenierung, beinahe eines Mythos, den der nüchterne Wissenschaftler nicht zerstören, allenfalls zum Verblässen bringen kann.

Große Geschichte besteht aus vielen kleineren Geschichten. Manchen von diesen kommt herausgehobene Bedeutung zu: so in unserem Falle der Münchner Uraufführung von Wagners musikalischem Drama *Tristan und Isolde* am 10. Juni 1865, dem entscheidenden Wendepunkt hin zur musikalischen Moderne.⁴ Dieser Einschätzung als Epochenwerk dürfte heute schwer zu widersprechen sein; damals verhielt es sich eher umgekehrt. So beschrieb etwa Josephine Kaulbach ihrem Malergatten Wilhelm ihre Eindrücke von Wagners Musik mit diesen Worten: »Für unsere schwachen Nerven und Ohren ungenießbar. [...] Der Gesang besteht nur in heulenden, schrillen Tönen; sie brüllen, wüten, toben und werden dazu von dem Orchester mit den kunstvollsten Dissonanzen begleitet: Pauken, Trompeten, Zimbeln und andere neu erfundene Instrumente steigern sich zu wahrer Raserei.«⁵ Das

4 Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Faksimile der autographen Partitur im Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth und Kommentar, hrsg. von Ulrich Konrad (= Documenta musicologica II, 45), Kassel u. a. 2012. Übersicht über alle erhaltenen Quellen zum Werk bei John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Wagner Werk-Verzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*, Mainz u. a. 1986, S. 426–448. Mannigfaltige Zeugnisse zur Genese und zur Erstaufführung enthält die Sammlung: SW 27.

5 Josefa Dürck-Kaulbach, *Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach und sein Haus*, München 1918, S. 42.

werden Wagnerianer und sonstige Fachleute kalt lächelnd als Banausie abtun, doch obliegt es der Chronistenpflicht darauf hinzuweisen, dass Frau Kaulbach, zumindest 1865, die Stimme der Publikumsmehrheit vertrat.

Zurück zu den kleinen Geschichten: Ihnen neigt sich der aufmerksame Zeitgenosse des 19. Jahrhunderts ebenso wie der neugierige Betrachter unseres Säkulumms immer dann mit gesteigertem Interesse zu, wenn sie von Skandalösem handeln. Kaum etwas erobert den ehrbaren Steuerzahler beispielsweise mehr als Verschwendung öffentlicher Gelder und skrupellose Bereicherung. Da bedarf es schon ordentlicher Fehlritte der Verantwortlichen in moralische Schlaglöcher, will sagen: Schlüpf-
rigkeiten von mindestens tristan-und-isoldischer Leidenschaftlichkeit, damit der Bürger hinter der Inbrunst seiner Empörung als Entschädigung wenigstens den Prickel von Geheimnissen aus fremden, gar verruchten Schlafzimmern genießen kann. In dieser und manch anderer Hinsicht boten Wagner und seine Mitspieler den Münchnern in den Jahren 1864/65 Geschichten von erster Qualität. Wer etwa gegenüber dem Kabinettssekretär des Königs von diesem als »meinem Jungen« spricht, der darf sich über publizistische Entrüstung ebenso wenig wundern wie über kurzzeitige Ungnade der protokollarisch inkorrekt betitelten Majestät.⁶ Dem König ein eigens angefertigtes Ölportrait mit dem Ausdruck höchster Dankbarkeit und Devotion zu schenken, das nicht eben unbescheiden bemessene Malerhonorar aber dann doch aus der Kasse des Serenissimus begleichen zu lassen, erregt verständlicherweise allgemeinen Unwillen.⁷ Wenn Hans von Bülow, der königliche Vorspieler und Dirigent der *Tristan*-Produktion, für die Erweiterung der Bühne das Entfernen einer Sitzreihe im Parkett verlangt und durchaus nachvollziehbare Einwände eines Theaterarbeiters barsch mit der Bemerkung abtut, es sei völlig gleichgültig, »ob 30 Schweinehunde mehr oder weniger hineingehen«,⁸ dann zeugt das kaum vom Geschick im Umgang mit bayerischen Untertanen, selbst wenn diese dem Gebrauch von Kraftausdrücken nicht prinzipiell abgeneigt gegenüberstehen. Dass Malvina Schnorr von Carolsfeld, die Sängerin der Isolde, kurz nach der Generalprobe ernsthaft erkrankt und für mehrere Wochen ausfällt, gehört mehr oder weniger zum Theateralltag, doch da in Sängerkreisen ohnehin, wie es heißt:

6 Themenkommentar: Die »Ungnade«, *WB* 17, S. 424–426; auch Kommentar zum Brief an den König vom 5. Februar 1865, ebd., S. 480.

7 Bei dem gemeinten Bild handelt es sich um das großformatige Ölportrait Wagners, das der Maler Friedrich Pecht (1814–1903) im Dezember 1864/Januar 1865 geschaffen hat (heute: Metropolitan Opera, New York). Den skandalisierten Vorgang behandelt der Kommentar zum Brief Wagners an Franz von Pfistermeister vom 11. Februar 1865 in: *WB* 17, S. 487 f.

8 Themenkommentar: Die »Schweinehunde«-Affäre, *WB* 17, S. 426–428; *KatMünchen*, S. 41–46.

»wegen der Halsgefährlichkeit der Parthie«⁹ Warnungen im Umlauf sind, fühlen sich alle Bedenkenträger aufs Schönste bestätigt. Höchst peinlich auch, dass eine unwillig gestimmte Kabinettskasse die Auszahlung einer horrenden allerhöchsten Geldzuwendung nicht diskret abwickelt, sondern Cosima von Bülow dazu zwingt, mehrere mit zigtausend Münzen harten Silbergeldes prallgefüllte Säcke auf zwei Droschken selbst ins Haus des Freundes zu transportieren.¹⁰

Der Faden der skandalösen oder skandalisierten Geschichten reißt im Originalstück nicht ab, doch wollen wir ihn fallenlassen und uns kurz damit befassen, wie alle diese aufreizenden Ereignisse eine derart spektakuläre Präsenz gewinnen konnten. Beachtet zu werden verdient die Tatsache, dass noch nie zuvor in der Musikgeschichte und auch danach wohl kein zweites Mal ein Komponist in vergleichbar dichter Folge und in solch aufgeladener Atmosphäre Gegenstand der Presseberichterstattung war beziehungsweise geworden ist wie Wagner in München. In allen führenden Zeitungen des Landes, wie etwa der *Allgemeinen Zeitung* (Augsburg), der *Augsburger Postzeitung*, dem *Bayerischen Landboten*, der *Bayerischen Zeitung*, dem *Münchner Punsch*, dem *Neuen Bayerischen Kurier für Stadt und Land*, den *Neuesten Nachrichten* (München), dem *Volksboten für den Bürger und Landmann* oder der *Wochenschrift der Fortschrittspartei in Bayern* (Erlangen), aber auch in überregionalen und ausländischen Organen fand die Leserschaft regelmäßig, phasenweise täglich Berichte, Kommentare und Karikaturen – in die Hunderte geht die Zahl der Artikel über Wagner, sein angeblich oder tatsächlich bedenkliches Tun und Treiben, über *Tristan und Isolde* und die anderen aus dieser Zeit bekannten Ereignisse.¹¹ Der Königsfreund, Geldverschlinger, Zukunftsmusiker, Politiker und Revolutionär, der sächsische Fremdling und Protestant: Um ihn entstand, modern gesprochen, ein regelrechter »Medienhype«.

Diese damals neuartige Form von Öffentlichkeit, in die Wagner gestellt wurde und

9 Julius Bab, *Die Devrients. Geschichte einer deutschen Theaterfamilie*, Berlin 1932, S. 348.

10 Am 16. Oktober 1865 hatte Wagner zum wiederholten Male an den König die Bitte gerichtet, ihm 40.000 Gulden zu schenken und sofort auszahlen zu lassen sowie weitere 160.000 Gulden für ihn auf Lebenszeit mit einer Verzinsung von fünf Prozent anzulegen. Die erstgenannte Summe wurde dem Komponisten schließlich bewilligt. Als Cosima von Bülow am 20. Oktober den Betrag bei der Königlichen Kabinettskasse abholen wollte, kam es zu dem geschilderten, später durch eine Pressemeldung publik gemachten Zwischenfall. Siehe den Kommentar zu den Briefen Wagners an den König vom 8. August 1865 in: *WB* 17, S. 616 sowie an die Kabinettskasse vom 20. Oktober 1865, ebd., S. 659 f.

11 Werkbesprechungen zu den Münchner *Tristan*-Aufführungen hat Martin Dürer für den entsprechenden Themenkommentar in *WB* 17, S. 459–461 zusammengetragen und ausgewertet. Ich danke Herrn Dr. Dürer bestens für die freundliche Bereitschaft, mir sein umfangreiches Kopienkonvolut zur Lektüre zu überlassen.

die er immer wieder auch selbst suchte, die er seinerseits schreibend zu beeinflussen unternahm, diese Allgegenwart sollte sich auch für das künftige Bild des Komponisten von höchster Prägekraft erweisen. Bis heute dominieren die öffentlich ausgetragenen »Münchner G'schichten« von damals die Vorstellung des breiteren Publikums vom Leben und Wirken Wagners in der bayerischen Residenzstadt. Dafür gibt es gute Gründe, nicht zuletzt den schon erwähnten, dass eklatante Verstöße einzelner Personen gegen gesellschaftliche, moralische und politische Normen in jedem Gemeinwesen Widerstand auslösen. Allerdings können solche Abweichungen gerade durch ihre Provokation dazu beitragen, allgemeine Überzeugungen der Mehrheit zu festigen. Abgesehen von solch grundsätzlichen Erwägungen wissen wir alle, dass eine Folge von Skandalepisoden auch einen hohen Unterhaltungswert aufweist. Genießen wir den nicht gelegentlich auch selbst ein wenig? Hand aufs Herz: Was wäre in München und Bayern los, wenn ein gerade volljährig gewordener Ministerpräsident in die Staatskanzlei einzöge, sich einen politisch radikalen, avantgardistischen Komponisten zum engsten Vertrauten in allen Fragen erwählte, gleichzeitig erfahrene Minister düpierte, kurzerhand den renommierten Chefdirigenten der Staatsoper entließe und durch einen »Saupreiß'n« ersetze? Wie sähe die öffentliche Meinung aus, wenn dieser Regierungsjüngling lieber am Starnberger See Aktionen seines Protégés genießen wollte statt sich in seinem Büro mit drängenden Problemen der Landespolitik auseinanderzusetzen, dem vergötterten Künstler außerdem gestattete, ein gigantisches Opernhaus und eine radikal neu konzipierte Musikhochschule mitten in München zu planen, und mit all diesen Aktionen den Finanzhaushalt aufs Äußerste belastete? Für eine Antwort auf diese Fragen muss niemand viel Fantasie aufbringen.

Während die Hauptgeschichte von Wagner, dem König und den Münchner Kunstaktivitäten von Anfang an im hellen Licht der Öffentlichkeit stand, gab es selbstverständlich auch Nebenstränge der Handlung. Sie blieben weitgehend unbeachtet, weil sie im Privaten spielten, in Presse und Stadtklatsch keine Beachtung fanden, deswegen aber auch von Historikern bestenfalls eine karge Existenz im Anmerkungsapparat gelehrter Abhandlungen zugewiesen bekommen. Eine dieser halbverborgenen Episoden sei aus dem Brunnen der Vergangenheit geschöpft. Sie dürfte allenfalls enthusiastischen Wagnerianern, archivversessenen Monacensen oder, das wäre die letzte Steigerung, monacensischen Wagnerianern strenger Observanz bekannt sein.

Am 10. April 1865 leitete Hans von Bülow vormittags im Residenztheater die erste Orchesterprobe zu *Tristan und Isolde*; seine Gattin Cosima hatte derweil um 8,30 Uhr in der ehelichen Wohnung an der Luitpoldstraße 15 eine Tochter zur

Welt gebracht. Beide waren in ihrem jeweiligen Geburts-Geschäft bestens erfahren: Hans hatte vor Jahren schon aus Wagners noch beinahe tintennassem Partiturauto-graph einen Klavierauszug¹² erarbeitet und kannte die Komposition seither in- und auswendig; Cosima war bereits Mutter von zwei Mädchen, erlebte also eine dritte Geburt. Offensichtlich sollte die schöne Koinzidenz der beiden Ereignisse durch die Wahl des Namens für das Musikerkind besiegelt werden: Isolde wurde es geheißten. Diese Namensgebung unterstrich zudem dezent, für die – je nach Lesart – zwei oder drei Wissenden aber unmissverständlich, dass Isolde ihr Leben nicht der ehelichen Pflicht verdankte, sondern den Anfang Juli 1864 genossenen leidenschaftlichen Freuden zwischen Wagner und Cosima im feudalen Haus Pellet in Kempfenhausen am Nordostufer des Starnberger Sees.¹³ Damit aus derartig heiklen Tatsachen keine unliebsamen Konsequenzen gezogen werden müssen, hatten bereits die Rechtsgelehrten im alten Rom den vielleicht nicht immer wirklichkeitsnahen, aber hilfreichen Satz formuliert: »pater est, quem nuptiae demonstrant« (»Vater ist, wer durch die Heirat als solcher erwiesen ist«).¹⁴ Deswegen war es jetzt die Pflicht Hans von Bülows, sich um die für gute Christenmenschen nach glücklicher Geburt nächstliegende Aufgabe zu kümmern, nämlich um die Taufe des Kindes.

Diese in die Wege zu leiten, stellte sich für ihn als nicht ganz einfach heraus. Bereits die beiden Töchter Blandine und Daniela von Bülow waren gemäß der Konfession ihrer Mutter katholisch getauft worden, und das sollte bei Isolde nicht anders sein. Dem Protestanten Bülow oblag es nun, einen Geistlichen zu finden, der sich mit undogmatischer Offenheit bereit erklären würde, das Neugeborene in den Schoß der *una sancta ecclesia catholica* aufzunehmen. Das dauerte ein wenig, doch schließlich erbot sich Pater Petrus, mit bürgerlichem Namen Anton Hamp, aus der unweit der Luitpoldstraße gelegenen Benediktinerabtei St. Bonifaz, den erbetenen Dienst zu leisten.¹⁵ Am 24. April 1865 begab er sich in die Wohnung der

12 Richard Wagner, *Tristan und Isolde*. Vollständiger Klavierauszug von Hans von Bülow, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1860], Platten-Nummer 9942.

13 Wagner wohnte auf Wunsch des Königs von Mai bis Oktober 1864 in Kempfenhausen; der Umzug nach München erfolgte Anfang Oktober dieses Jahres. Zu den Vorgängen vom Juni / Juli 1864 siehe auch Oliver Hilmes, *Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner*, München 2008, S. 113–117.

14 Bekanntlich überwarf sich Cosima Wagner später völlig mit ihrer Tochter und leugnete die Vaterschaft Wagners. Isolde strengte einen Prozess gegen ihre Mutter an, um ihre Abstammung von dem Komponisten gerichtlich feststellen zu lassen, unterlag jedoch letztinstanzlich 1914. Siehe Oliver Hilmes, *Cosimas Kinder. Triumph und Tragödie der Wagner-Dynastie*, München 2010, bes. S. 86–141 sowie Heinz Holzhauser, »Der ›Beidler-Prozess‹ des Jahres 1914 – Isolde Beidler gegen ihre Mutter Cosima Wagner«, in: *WSp* 8 (2012), Heft 2, S. 181–199.

15 Anton Hamp wurde am 21. Januar 1838 geboren, hatte am 15. April 1861 in der Münchner Benediktinerabtei Proföß abgelegt, war dann von 1862 bis 1864 für seinen Orden in Nordafrika tätig, ehe er von 1865 bis 1868 das Amt des Stiftsbibliothekars von St. Bonifaz bekleidete. Nach dem Ersten

Bülows, wo sich eine kleine Taufgesellschaft versammelt hatte, so das Sängerpaa Schnorr von Carolsfeld, das Malerpaar Kaulbach und auch Richard Wagner. Der kleine Makel des heidnischen Namens Isolde war zuvor durch die Wahl der gut christlichen Zusatznamen Josepha und Ludovika neutralisiert worden. Die Zere- monie in den Privaträumen war stimmungsvoll, nicht zuletzt durch den abschlie- ßenden Vortrag eines alle Anwesenden rührenden Marienliedes durch den ersten Sänger des Tristan, den Tenor Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Das war gelungen inszeniertes Zimmertheater, freilich von einer doch etwas zweifelhaften Truppe aufgeführt. Denn zu Gevatter der kleinen Isolde stand Wagner selbst, sodass – im Taufbuch der Pfarrei St. Bonifaz kann man es nachlesen¹⁶ – der gehörnte Ehe- mann Hans von Bülow als »leiblicher Vater« und der erfolgreiche Ehebrecher, der »Musikdirektor« Richard Wagner als Patenonkel urkundlich bezeugt wurden. Die enge etymologische Verwandtschaft der Wörter »pater« und »Pate« erhielt damit eine subtile Pointe.

Für Wagner erwies sich dieser Montagnachmittag noch in anderer Hinsicht von folgenreicher Bedeutung. Pater Petrus nämlich, gerade von einem Missionseinsatz seines Ordens in Nordafrika nach München zurückgekehrt und hier nun unter anderem als Stiftsbibliothekar eingesetzt, genoss nicht nur den Ruf eines sehr sprachkundigen Mannes, sondern zeigte sich offensichtlich interessiert am kulturel- len Geschehen in der Stadt. Jedenfalls drückte er beim Abschied nach der Tauffeier dem Komponisten gegenüber sein Bedauern darüber aus, sich nicht ausführlich mit diesem unterhalten zu haben: »Das läßt sich nachholen«, erwiderte Wagner, »ich werde sie mal besuchen«.¹⁷

Aus einem viel später und anonym publizierten Bericht des Paters geht hervor, dass diese Ankündigung ernst gemeint war. »Wenige Tage nachher« – und wir über- lassen uns nun für eine Weile der Schilderung des geistlichen Chronisten – »wurde mir eine Visitenkarte gebracht mit dem selbstgeschriebenen Namenszuge Richard Wagner, und der Herr lasse fragen, ob ich bereit sei, ihn zu empfangen. Ich eilte, um ihm meine Bereitschaft gleich persönlich mitteilen zu können, und führte ihn

Vatikanischen Konzil scheint er sich von der römisch-katholischen Kirche entfremdet zu haben, trat zunächst aus dem Orden aus, wurde Pfarrer im badischen Tiengen (bei Waldshut) und heiratete schließlich 1877 die Mittenheimerin Marie von Plankh. Siehe P. Romuald Bauerreiß OSB: »Richard Wagner und die katholische Liturgie. Unbekanntes um die Entstehung des ›Parsifal‹ aus Wagners Münchner Zeit«, in: *Das Bayreuther Festspielbuch 1952*, hrsg. von der Festspielleitung, bearb. von Dr. Walter Eichner, Bayreuth 1952, S. 128–133.

16 Archiv des Erzbistums München und Freising: Taufbuch Nr. IV der Pfarrei St. Bonifaz München (MM 227), Jahrgang 1865, Eintrag Nr. 379 zum 24. April 1865.

17 [Anonym], *Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners. Von einem alten geistlichen Freunde des Meisters von Bayreuth, zur Erinnerung an dessen Schwanengesang – den Parzival*, Berlin 1904, S. 6.

auf mein Zimmer. Nachdem er sich, ich will sagen, etwas heimisch in dem Raum gefunden hatte, den ich bewohnte, fing er an, mit den Augen, aber äußerst diskret, meinen Büchervorrat zu mustern. Ich war gerade mit Bibliotheksarbeiten beschäftigt, und es fügte sich wunderbar, daß unter den zuletzt eingelaufenen Geschenken eine deutsch-englische Grammatik sich befand, die Mozarts Vater im Mai 1764 in London um zwei Schillinge gekauft hatte. Diese Notiz stand auf der Innenseite des Buchdeckels verzeichnet, unterschrieben: Mozart. Wagner betrachtete das Buch lange, durchblätterte es mehrmals und drückte es schließlich mit beiden Händen an die Brust, indem er wiederholte: »Das ist rührend, das ist rührend.«¹⁸

Welch eine Vorstellung: Richard Wagner, mitten im Probenrudel der *Tristan*-Uraufführung stehend, angefochten von verschiedenen privaten und öffentlichen Misshelligkeiten, versenkt sich in einer benediktinischen Klosterzelle in die sinnende Betrachtung einer Sprachlehre aus dem Besitz der Familie Mozart. Gerne würde man dieses Buch, das auf wundersame Weise zwei der größten Musikdramatiker der Geschichte in Verbindung bringt, einmal in Händen halten. Meine Suche nach ihm in München blieb erfolglos; in den Bibliotheksbeständen von St. Bonifaz, bekanntlich durch die Verheerungen des Zweiten Weltkriegs aufs Empfindlichste dezimiert, lässt sich keine Spur des Titels mehr aufnehmen.¹⁹ Ich wollte bereits resignieren, als ein freundliches Geschick mir doch noch Entdeckerfreuden bescherte. Tatsächlich befindet sich die *Nouvelle Grammaire Angloise* von Alexandre de Rogissard (beim korrekten Titel hatte Pater Petrus die Erinnerung getrogen) heute in der Universitätsbibliothek zu Salzburg. Wann und wie das Buch von der Isar an die Salzach gelangt ist, entzieht sich bislang der Kenntnis, wird sich vielleicht auch nie mehr klären lassen.²⁰

18 Ebd., S. 6 f.

19 Für Auskünfte bei meinen Recherchen danke ich vielmals Frau Dr. Brigitta Klemenz, Stiftsarchivarin der Benediktinerabtei St. Bonifaz in München und Andechs.

20 Im »Licitations Protocoll über die Leopold Mozartische Verlassenschaft«, aufgenommen am 25. bis 28. September 1787 in Salzburg, heißt es unter No. 546: »Ein engl und französ Gramaire«, und unter No. 547: »Mehr 1 solche v Rogissard«. Der vollständige Titel des letztgenannten Werks lautet: »NOUVELLE | GRAMMAIRE | ANGLOISE. | Par Mr. ROGISSARD. | Contenant la meilleure Méthode pour | apprendre facilement cette Langue. | A LONDRES: | Chez J. NOURSE & P. VAILLANT. | MDCCLXIII.« Rogissards Grammatik wurde bei der Versteigerung mit einem Nennwert von 12 Kreuzer aufgerufen, fand aber keinen Kaufinteressenten. Das Mozartsche Exemplar wird heute von der Universitätsbibliothek Salzburg unter der Signatur *R 71. 090 I* verwahrt. Der autographe Besitzeintrag Leopold Mozarts auf der Titelseite lautet: »Mozart à London | le 8 May 1764«. Zum Protokoll siehe Rudolph Angermüller, »Leopold Mozarts Verlassenschaft«, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 41 (1993), Heft 3–4, S. 1–32, bes. S. 29 (Angaben zum Titel und Besitzeintrag fehlerhaft). Für förderlichen Austausch danke ich herzlich Herrn Prof. Dr. Cliff Eisen, London.

Doch zurück zum Geschehen des Jahres 1865. Ohne dass Pater Petrus es zunächst ahnen konnte, verfolgte Wagner bei den in den kommenden Wochen und Monaten wiederholten Begegnungen – diese übrigens auch in seiner herrschaftlichen Villa an der Briener Straße 21 – sehr spezielle künstlerische Absichten. Wie wir aus anderen Zeugnissen wissen, beschäftigte sich der Komponist seit Jahresbeginn in seiner Fantasie lebhaft mit dem *Parzival*, nicht zuletzt, weil er diesen Stoff dem jungen König darbiehen wollte.²¹ Figuren und Handlungen nahmen in seiner Vorstellung immer konkretere Gestalt an. Bald unterlag es auch für den Benediktiner keinem Zweifel mehr: »Der Name Parzival wurde zwischen uns beiden nicht ein einziges Mal genannt, obwohl unsere Unterredungen von nichts anderem handelten, und seine Besuche bei mir nur in Parzival ihren Grund hatten.«²² In weit ausgreifenden theologisch-philosophischen Gesprächen umkreisten Pater Petrus und Wagner die komplexen Motivfelder des mittelhochdeutschen Versromans des Wolfram von Eschenbach. »Wie der mittelalterliche Dichter« – so der Pater in der Rückschau – »in christkatholischem Sinne den Zweifel im Menschen durch das Mysterium der Erlösung der Menschheit durch Christus überwunden werden läßt, so stellte er« – gemeint ist Wagner – »sich die Aufgabe, dasselbe zu erreichen durch die aus tiefster Menschenbrust geschöpfte Idee, für die Mensch zu leiden, für sie zu bluten, sei das wahrhaft Göttliche im Menschen. Mit diesem Universalgedanken wollte er sein Werk beschließen. Es war mir« – also Pater Petrus – »darum nicht überraschend, als er beim Abschied mir ankündigte, daß er aufgrund der heutigen Besprechung sich näher über die katholische Messe informieren wolle; ich solle ihm hierin Führer sein.«²³

So kam es dann auch. Mit dem *Missale Romanum*, also dem offiziellen Messbuch der katholischen Kirche als verbindlicher Referenzquelle, ließ sich Wagner von Pater Petrus in die rituellen Abläufe einweisen. Er »unterrichtete sich eingehend über die geringsten Einzelheiten, über Sinn und Bedeutung der Zeremonien, besonders über deren Ursprung und Alter, über den szenischen Aufbau der Messe. Wiederholt ließ er sich die Präfationen vorsingen, kurz es war, als ob er Messelesen lernen wollte. Besonders interessierte es ihn, den Moment zu erfahren, in welchem man die Verwandlung sich vollziehend denke, und fragte, ob den Gläubigen nicht ein ›Frissonement‹, ein Schauerfrösteln, ergreife, wenn er vor dem in Gott Umgewandelten stehe.«²⁴

21 Siehe dazu die ausführliche und quellengesättigte Darstellung in: *SW 30*, passim.

22 *Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners*, S. 9.

23 Ebd., S. 12 f.

24 Ebd., S. 14.

Noch einmal, welch eine Szene: Wagner, im Spätfrühjahr 1865 gefordert von den künstlerischen Aufgaben der *Tristan*-Produktion, den konzeptionellen Beratungen der königlichen Musikschul-Kommission²⁵ und den publizistischen Turbulenzen der »Schweinehunde-Affäre«, dieser Mann hält in aller Ruhe ein liturgisches Privatissimum mit einem Benediktinermönch, um für einen aufsehenerregenden szenisch-dramatischen Höhepunkt eines geplanten Bühnenwerks ein authentisches Modell zu gewinnen. Denn um nichts anderes als um die Grals-Enthüllung und das Mahl der Gralsritter am Ende des ersten Aufzugs des *Parsifal* kann es Wagner bei seinem gesteigerten Interesse an der Messe und vor allem an der Wandlung gegangen sein. Allerdings sollte es von diesen Münchner Unterweisungen, denen bereits wenige Monate später, Ende August, der erste Prosaentwurf der Dichtung folgte, bis zur Uraufführung des Bühnenweihfestspiels in Bayreuth noch 17 Jahre dauern.

Wagners Engagement in München endete am Nikolaustag 1865 mit der Aufforderung durch König Ludwig, die Residenzstadt, ja sogar Bayern zu verlassen.²⁶ Der Vorhang fiel vor einem wüsten Bühnenbild, der Hauptdarsteller begab sich erneut auf Wanderschaft, in Erinnerung blieben die eine große Geschichte vom Komponisten und »seinem« König sowie die mancherlei kleinen Geschichten, mal triviale, mal charakteristische, Geschichten eben aus dem hochgemuten Dasein ungewöhnlicher Menschen. In der Summe ergeben sie, wir haben es eingangs festgestellt, ein Szenario rastlosen Geschehens – und sie führen zu der begründeten Vermutung, dass das Leben in seiner unerschöpflichen Fülle die vielleicht nicht immer stilischeren, aber packendsten Theaterstücke schreibt.

25 Im April 1865 hatte der König eine Kommission eingesetzt, die auf der Grundlage eines von Wagner vorgelegten *Bericht[s] an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule* Reformvorschläge für eine – im Sinne des Komponisten – zeitgemäße Musikausbildung erarbeiten sollte. Eine aus den Quellen geschöpfte Darstellung des gesamten Vorgangs bietet Christa Jost, »Richard Wagners Atelier für Musik und die Königliche Musikschule (1865–1874)«, in: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, hrsg. von Stephan Schmitt, Tutzing 2005, S. 35–109; vgl. auch Themenkommentar: »Die Deutsche Musikschule«, *WB* 17, S. 443–448.

26 Die Aufforderung war Wagner zunächst durch Johann Lutz, den Ministerialassessor im Kabinettssekretariat, mündlich übermittelt worden, am 7. Dezember bestätigte König Ludwig seine Anweisung schriftlich; siehe *WB-Ludwig I*, S. LXXXV, 237 sowie *WB* 17, Kommentar zum Brief Wagners an den König vom 5. Dezember 1865, S. 707.

König Ludwig II. – politische und biografische Wirklichkeiten jenseits von Wagner, Kunst und Oper

Katharina Weigand

Wenn man sich mit König Ludwig II. von Bayern¹ beschäftigt – und dabei spielt es keine Rolle, ob man sich in einer gewissen Engführung vor allem dem Verhältnis des Monarchen zu Richard Wagner zuwendet oder ob man vorrangig die Bauleienschaft des Königs in den Blick nimmt –, dann ist man immer wieder mit einem eklatanten Widerspruch konfrontiert: dem Widerspruch zwischen einerseits der Vorstellung, genauer der Wunschvorstellung Ludwigs II., wie viel Macht und Entscheidungsfreiheit einem Monarchen von Gottes Gnaden auch nach der Französischen Revolution zustehe, zustehen müsse, und andererseits den tatsächlichen, den realen Machtverhältnissen im Königreich Bayern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diverse Faktoren, die allerdings weit entfernt von Wagner, Kunst und Oper angesiedelt sind, definierten diese realen Machtverhältnisse: Zu nennen ist zuerst einmal die Verfassung des Königreichs, gegeben im Jahre 1818, maßvoll modifiziert vor al-

¹ Die gesamte Literatur über König Ludwig II. ist kaum noch zu rezipieren, woran die Flut der Veröffentlichungen im Jubiläumsjahr 2011 einen nicht geringen Anteil hat. Darüber hinaus gibt es eine Menge Titel, die alles andere als wissenschaftlich seriös sind. Wer sich jedoch über den Herrscher Ludwig II. und über die politische Situation während seiner Regierungszeit informieren möchte, dem seien die folgenden Titel empfohlen: Ludwig Hüttl, *Ludwig II., König von Bayern. Eine Biographie*, München 1986; Hermann Rumschöttel, »Ludwig II. Das Leiden am Reich«, in: *Die Herrscher Bayerns. 25 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III.*, hrsg. von Alois Schmid und Katharina Weigand, München 2006, S. 343–358; Oliver Hilmes, *Ludwig II. Der unzeitgemäße König*, München 2013; Dirk Heisserer, *Ludwig II.*, Reinbek bei Hamburg 2003; Christof Botzenhart, »Ein Schattenkönig ohne Macht will ich nicht sein«. *Die Regierungstätigkeit König Ludwigs II. von Bayern*, München 2004; Hermann Rumschöttel, *Ludwig II. von Bayern*, München 2011; die einschlägigen Aufsätze in: *Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit. Aufsätze zur Bayerischen Landesausstellung 2011*, hrsg. von Peter Wolf u. a., Augsburg 2011; vor allem aber Hans-Michael Körner, »Das politische Schicksal Ludwigs II.«, in: ebd., S. 17–21.

lem 1848/49; anzusprechen sind die Veränderungen der monarchischen Herrschaft seit der Französischen Revolution ebenso wie die verfassungsrechtliche Stellung des Ministeriums im Königreich Bayern und dessen seit 1848 gewachsene Bedeutung; zu berücksichtigen sind gleichermaßen der politische Einfluss des Landtags und schließlich die charakterliche Disposition, die Wünsche und Ängste des regierenden Monarchen.² Diese Faktoren sollen im Folgenden im Mittelpunkt der Betrachtung stehen, wobei die Entwicklungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts immer wieder in den Blick genommen werden müssen, denn nur so lassen sich manche Besonderheiten der Regierungsjahre Ludwigs II. nachvollziehen.

Grundsätzlich ist festzustellen, dass die Monarchie, die monarchische Idee – wenn man einen diesbezüglichen Wendepunkt, zugegebenermaßen stark verkürzt, mit einer einzigen Jahreszahl dingfest machen will – nach 1789 und den Folgeereignissen der Französischen Revolution eine andere war als zuvor! Die antimonarchische Revolution, die den Herrscher in seiner Macht zuerst drastisch beschränkte, dann absetzte und schließlich ums Leben brachte, war seitdem auf dem europäischen Festland keine Frage von Gedankenspielen mehr, sondern Realität oder zumindest eine realisierbare Möglichkeit geworden. Mit der Französischen Revolution und dem Tod Ludwigs XVI. unter der Guillotine sollten sich die Grundlagen der monarchischen Herrschaft unwiderruflich wandeln, wobei zu bedenken ist, dass diese Veränderungen in ihrer vollen Ausprägung natürlich nicht schlagartig 1789 oder 1793 einsetzten, sondern dass sich die monarchische Staatsform in einem jahrzehntelangen Prozess veränderte; zu bedenken ist ebenso, dass daneben einige Fürsten – aus welchen Gründen auch immer – länger und zäher an traditionellen Herrschaftsvorstellungen festhielten als andere und dass selbst unter den deutschen Staaten eklatante Unterschiede bezüglich der Anpassungsfähigkeit beziehungsweise der Anpassungswilligkeit der Monarchien an die gewandelten Verhältnisse festzustellen sind.³

2 Zur Verfassungsentwicklung im Königreich Bayern, zur Stellung der Minister und des Landtags vgl. die mit ausführlichen Literaturhinweisen versehenen einschlägigen Artikel in: *Handbuch der bayerischen Geschichte, begründet von Max Spindler, Band IV: Das Neue Bayern. Von 1800 bis zur Gegenwart, Teilband 1: Staat und Politik*, hrsg. von Alois Schmid, München 2003; Bernhard Löffler, »Wie funktioniert das Königreich Bayern? Zur politisch-sozialen Verfassung Bayerns in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: Wolf (Hrsg.), *Götterdämmerung*, S. 22–33. Vgl. auch Hans-Michael Körner, *Geschichte des Königreichs Bayern*, München 2006; Dirk Götschmann, *Bayerischer Parlamentarismus im Vormärz. Die Ständeversammlung des Königreichs Bayern 1819–1848*, Düsseldorf 2002. Immer noch empfehlenswert: Michael Doeberl, *Ein Jahrhundert bayerischen Verfassungslebens*, München 1918. Die Frage nach der charakterlichen Disposition des bayerischen Königs wird in allen in Anm. 1 genannten Biographien traktiert. Neuerdings aber vgl. vor allem Hans Förstl, »König Ludwig II. als Patient«, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 74 (2011), S. 331–345; dieser Aufsatz ist auch abgedruckt in: Wolf (Hrsg.), *Götterdämmerung*, S. 69–74.

3 Zu diesen und den folgenden Überlegungen vgl. Katharina Weigand, »Die konstitutionelle Monar-

Der in Deutschland während des 19. Jahrhunderts vorherrschende Typ der Monarchie war der der konstitutionellen Monarchie. Gerade die süddeutschen Staaten Baden, Württemberg und eben auch Bayern wurden bereits seit 1818/19 konstitutionell regiert. Was aber bedeutete es konkret, Herrscher in einer konstitutionellen Monarchie – hier der bayerischen – zu sein? In der konstitutionellen Monarchie ging zwar noch immer alle Staatsgewalt vom Monarchen aus und er war noch immer alleiniger Quell der staatlichen Souveränität, was in der bayerischen Verfassung von 1818 folgendermaßen ausgedrückt wird: »Der König ist das Oberhaupt des Staats, vereinigt in sich alle Rechte der Staats-Gewalt«. Und doch waren seiner Macht Grenzen gesetzt, denn im Verfassungstext heißt es weiter: Der König »übt sie [alle Rechte der Staats-Gewalt] unter den [...] in der gegenwärtigen Verfassungs-Urkunde festgesetzten Bestimmungen aus.«⁴ Das bedeutete, dass sich der König – hatte er seinen Eid auf die Verfassung erst einmal geleistet – an die Bestimmungen der Verfassung halten musste, wenn er keinen Staatsstreich begehen wollte. Doch dazu kam es in Bayern nie während der genau 100 Jahre zwischen 1818 und 1918, als das Ende der monarchischen Herrschaft nicht nur in Bayern, sondern in allen deutschen Staaten besiegelt wurde. Darüber hinaus war das Ritual des Verfassungseides untrennbar mit dem Thronantritt verbunden: Seit Ludwig I. haben alle bayerischen Monarchen unmittelbar nach der Sukzession ihren Verfassungseid geleistet.⁵

Fragt man nun, warum die Monarchen in den deutschen Staaten während des 19. Jahrhunderts dieser Beschränkung, dieser Einhegung ihrer Machtbefugnisse mehr oder weniger freiwillig zustimmten – wobei hinzuzufügen ist, dass die beiden deutschen Großmächte, Österreich und Preußen, erst nach der Revolution von 1848 konstitutionell regiert wurden –, dann ist zuerst einmal auf die Ideen der Aufklärung zu verweisen, die dem Untertanen nicht nur Pflichten, sondern auch gewisse Rechte zubilligten. Dazu kam die Furcht der Herrschenden vor neuerlichen revolutionären Unruhen, wenn man den Untertanen hinsichtlich der geforderten Rechte nicht entgegenkommen würde. Im Umkehrschluss hielt man das herrscherliche

chie des 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Krone und Staat, Macht und Amt. Bayerische Fragen an ein deutsches Thema«, in: *Repräsentation im Wandel. Nutzung südwestdeutscher Schlösser im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Wolfgang Wiese und Katrin Rössler, Ostfildern 2008, S. 27–40; Cajetan von Aretin, »Herr und Haupt. Zum monarchischen Prinzip in der deutschen Verfassungswirklichkeit des 19. Jahrhunderts«, in: ebd., S. 63–76.

4 Titel II, § 1 der bayerischen Verfassung von 1818, zitiert nach *Bayerische Verfassungsurkunden. Dokumentation zur bayerischen Verfassungsgeschichte*, bearb. von Alfons Wenzel, Stamsried 42002, S. 24.

5 Gekrönt wurde dagegen kein einziger der bayerischen Könige. Vgl. hierzu Marcus Junkelmann, *Napoleon und Bayern. Von den Anfängen des Königreichs*, Regensburg 1985, S. 136–139.

Geschenk einer Verfassung für ein probates Mittel, Treue und Anhänglichkeit an den Monarchen und seine Dynastie dauerhaft zu stärken. In Bayern kam – neben einigen weiteren Motiven, die im hier zu traktierenden Zusammenhang keine Rolle spielen – noch die berechtigte Sorge um die Staatsfinanzen hinzu. Hatten sich diese schon vor Bayerns Verwicklung zuerst in die Revolutions-, später in die Napoleonischen Kriege alles andere als rosig dargestellt, so stand man 1813/14, als Napoleon endlich besiegt war, knapp vor dem Staatsbankrott. Mithilfe einer Verfassung und der darin grundgelegten Einbindung der bayerischen Untertanen, sprich der Steuerzahler, in die politische Verantwortung hoffte die Staatsspitze, den Bankrott abwenden zu können.⁶

Die Art und Weise, wie der Monarch im System der konstitutionellen Monarchie regieren konnte, war geprägt von einem Kräftedreieck, das aus dem Monarchen, der von ihm berufenen Regierung, also den Ministern, und der Volksvertretung bestand. Gemäß der bayerischen Verfassung hatte der Monarch freilich eine deutlich privilegierte Stellung in besagtem Kräftedreieck inne, denn die Exekutive war allein Sache des Monarchen, was konkret bedeutete, dass die Minister lediglich auf seine Weisung hin tätig werden konnten. Hinzu kam noch, dass eben jene Minister, die jeweils einem Fachministerium vorstanden, dem Buchstaben der Verfassung nach wiederum allein vom König abhängig waren: Nur er besaß das Recht, seine, die königlichen Minister zu berufen und zu entlassen. Der Landtag dagegen hatte weder das Recht noch die Möglichkeit, etwa gemäß den Mehrheitsverhältnissen, bei der Berufung oder Entlassung eines Ministers auch nur mitzusprechen.

An der Legislative wiederum waren sowohl der Monarch als auch die Volksvertretung beteiligt. Bis 1848 besaß jedoch allein die Staatsspitze das Recht der Gesetzesinitiative, nach der Revolution von 1848 durfte auch der Landtag Gesetzesvorschläge einbringen. Um ein Gesetz tatsächlich in Kraft treten zu lassen, mussten die Erste und ebenso die Zweite Kammer des Landtags zustimmen und der König seine Unterschrift darunter setzen. Gesetzesinitiativen konnten folglich entweder am Landtag oder am Monarchen scheitern. Das eigentliche Machtinstrument der Volksvertretung waren das Budgetrecht sowie das Steuerbewilligungsrecht; kein Staatshaushalt und keine Steuererhöhung kamen ohne die Zustimmung des Landtags zustande. Einberufen musste der König den Landtag spätestens alle drei Jahre – wobei die tatsächlichen Fristen zwischen den Einberufungen rasch immer kür-

6 Knapp zusammengefasst sind die Motive für die Verfassung von 1818 sowie deren Inhalt bei Körner, *Geschichte des Königreichs Bayern*, S. 48–59; vgl. auch Katharina Weigand, »Gaibach. Eine Jubelfeier für die bayerische Verfassung von 1818?«, in: *Schauplätze der Geschichte in Bayern*, hrsg. von Alois Schmid und Katharina Weigand, München 2003, S. 291–308.

zer wurden. Erschienen dem König die in der Ersten Kammer zumeist qua Amt beziehungsweise qua Geburtsrecht Versammelten beziehungsweise die gewählten Abgeordneten der Zweiten Kammer als gar zu unbotmäßig, dann durfte er den Landtag nach eigenem Gutdünken auflösen, konnte er sogar vorgezogene Wahlen durchführen lassen.

Sollte sich nach den bisherigen knappen Hinweisen der Eindruck verfestigt haben, dass die Position des Monarchen im Königreich Bayern derart machtvoll gewesen sei, dass ihm weder die Minister noch die Mitglieder des Landtags ihren Willen hätten aufzwingen können, so darf man gleichwohl nicht darüber hinwegsehen, dass sich die jeweilige reale Kräfteverteilung im geschilderten Krätedreieck während der Regierungszeit der bayerischen Könige von 1818 bis 1918 ganz unterschiedlich darstellte. Ludwig I.,⁷ der Großvater des sogenannten Märchenkönigs, praktizierte ein dezidiert autokratisches Regiment, er bezeichnete seine Minister als seine Schreiber, er scheute vor keinem Konflikt mit dem Landtag zurück und schöpfte die ihm in der Verfassung zugebilligten Rechte so weit aus, wie nur irgend möglich. Als er während der Revolution von 1848 erkannte, wie weit die politischen Zugeständnisse reichten, die offensichtlich nötig waren, um in der akuten Krisensituation die monarchische Herrschaftsform, die Sukzession seiner Dynastie sowie die Eigenstaatlichkeit Bayerns zu retten, legte Ludwig I. lieber die Krone nieder, als fortan – wie er es selbst nannte – nur mehr als reiner »Unterschreibkönig« auf dem Thron zu sitzen.

Unter Ludwigs Sohn und Nachfolger, Max II.,⁸ gelang es den Ministern, erheblich an Macht und Einfluss zu gewinnen, was unter anderem damit zusammenhängt, dass die schließlich vom König berufenen liberalen Minister ein wichtiges Vermittlungsscharnier bildeten zwischen dem König und der zu dieser Zeit liberalen Mehrheit im Landtag. Als Max II. dann auch noch die Institution des Ministerrats ins Leben rief, vorrangig, um während längerer Abwesenheit des Monarchen den politischen Geschäftsgang nicht zu unterbrechen, war damit einer weiteren Aufwertung der ministeriellen Position der Boden bereitet.

So sah sich Ludwig II. 1864, als er im Alter von knapp 19 Jahren und politisch gänzlich unerfahren den bayerischen Thron bestieg, Ministern gegenüber, bei denen sich längst die Überzeugung durchgesetzt hatte, sie, die Minister, seien die eigentlichen Träger der Staatsgewalt, aufgrund ihrer Erfahrung, aufgrund ihres

7 Zu Ludwig I. vgl. vor allem Heinz Gollwitzer, *Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie*, München 1987.

8 Eine moderne Biografie Max' II. fehlt. Vgl. daher die Beiträge in: *König Maximilian II. von Bayern 1848–1864*, hrsg. vom Haus der Bayerischen Geschichte, red. von Rainer A. Müller, Rosenheim 1988.

beruflichen Ethos, aufgrund auch des gewachsenen eigenen Selbstvertrauens, da sie die Staatsgeschäfte unter Max II. teilweise fast schon im Alleingang, mitunter sogar gegen den erklärten Willen ihres Königs,⁹ erfolgreich geführt hatten.

Nun war Max II. ein Monarch gewesen, der zu Beginn seiner Regierungszeit noch mitunter versucht hatte, seine eigenen politischen Vorstellungen und Ideen durchzusetzen, der jedoch nach wenigen Jahren und vor allem nach einigen diesbezüglichen Fehlversuchen mehr oder weniger resignierte, ohne sich freilich aus seiner Verantwortung als regierendes und repräsentierendes Staatsoberhaupt gänzlich zurückzuziehen. Das heißt, Max II. versuchte weiterhin, seine politischen Vorstellungen durchzusetzen, und er pflegte einen engen Kontakt mit seinen Ministern, obwohl diese ihn geradezu politisch dominierten; er nahm seine Repräsentationspflichten wahr; er verhandelte – über seine Minister – mit dem Landtag; er zeigte sich seinem Volk. Mit dem Thronwechsel von 1864 aber stellte sich die Frage, wie würde sich nun Ludwig II. und wie würden sich die Minister verhalten?

Schon während seiner Jugendjahre konnte man beim damaligen bayerischen Kronprinzen ein auffallendes, vielleicht sogar ein übertriebenes Bewusstsein von seiner eigenen hohen Position beobachten,¹⁰ das möglicherweise auf die gleichzeitig bei Ludwig zu konstatierende Schüchternheit und Unsicherheit zurückzuführen ist, wenngleich sich der Historiker bei derartigen psychologischen Deutungsversuchen möglichst zurückhalten sollte. Bekannt ist jedoch, dass Ludwigs jüngerer Bruder Otto es sich immer wieder gefallen lassen musste, vehement, mitunter sogar brachial auf den Rangunterschied zwischen Thronfolger und nachgeborenem Königssohn hingewiesen zu werden.¹¹ Zu Beginn seiner Regierungszeit ging Ludwig II. offensichtlich – ohne groß darüber nachzudenken – davon aus, dass die bayerischen Minister und die bayerischen Beamten die königlichen Vorstellungen, wer allein im Königreich das Sagen habe, teilen würden. Diese Vorstellungen wiederum orientierten sich jedoch weit eher am vor-revolutionären Absolutismus französischer Prägung à la Ludwig XIV., dessen Prunkschloss Versailles der bayerische Ludwig

9 So etwa hinsichtlich einer vom König beabsichtigten Sozialgesetzgebung. Vgl. Johannes Merz, »Max II. Die soziale Frage«, in: Schmid/Weigand (Hrsg.), *Die Herrscher Bayerns*, S. 330–342.

10 Vgl. u. a. *Ludwig II. von Bayern in Augenzeugenberichten*, hrsg. von Rupert Hacker, München 1972, S. 22 f. Vgl. hierzu auch Franz Merta, »Und dieser König stirbt in Wahrheit nicht«. Das Herrscherethos König Ludwigs II., in: Wolf (Hrsg.), *Götterdämmerung*, S. 179–183.

11 Vgl. Hacker, *Ludwig II. in Augenzeugenberichten*, S. 29–32. Zu Ludwigs jüngerem Bruder Otto, dem nachmaligen König Otto I., der jedoch aufgrund seiner Geisteskrankheit nicht regierungsfähig war, woraufhin Prinzregent Luitpold nach dem Tod Ludwigs II. dann auch für ihn, Otto, die Regentschaft übernahm, vgl. Alfons Schweiggert, *Schattenkönig. Otto, der Bruder König Ludwig II. von Bayern. Ein Lebensbild*, München 1992. Es ist freilich anzumerken, dass das Verhältnis zwischen Ludwig und seinem jüngeren Bruder bei Schweiggert schon sehr idyllisch gezeichnet wird.

einige Jahre später auf der Insel Herrenchiemsee nachzubauen strebte, als an den verfassungspolitischen Realitäten im Königreich Bayern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Zu einer ersten Auseinandersetzung zwischen König und Ministerium kam es bereits kurze Zeit nach Ludwigs Thronbesteigung.¹² Doch weil gerade diese Auseinandersetzung die Grundstruktur des angesprochenen Konflikts besonders deutlich macht, weil sie zeigt, auf welche Art und Weise vor allem von Seiten des Ministeriums agiert wurde, soll an dieser Stelle näher darauf eingegangen werden. Mitte der 1860er-Jahre, als die Erweiterung der Städte sowie der Ausbau der Eisenbahn in Bayern massiv vorangetrieben wurden, kam es immer wieder zu Abbrüchen historischer Gebäude, obwohl bereits Ludwig I. großen Wert auf den Erhalt historisch wertvoller Bausubstanz¹³ gelegt hatte. Von Max II. war es die bayerische Ministerialbürokratie anschließend geradezu gewohnt gewesen, dass er solche Abbrüche zwar hatte vermeiden wollen, dass er dann aber den ministeriellen Sachargumenten, mit denen pro Abbruch votiert wurde, kaum noch Widerstand entgegengesetzt hatte.¹⁴

Als Ludwig II. am 16. Januar 1865, ein knappes Jahr zuvor war sein Vater gestorben, den von der Stadt Aschaffenburg gewünschten und vom Innen- sowie vom Kriegsministerium befürworteten Antrag, ein dem Eisenbahnbau im Wege stehendes altes Stadttor in Aschaffenburg niederlegen zu lassen, dezidiert negativ verbeschied – wobei er seine Kompetenzen in keiner Weise überstrapazierte oder gar ausreizte –, muss das in den Ministerien zuerst einmal für großes Erstaunen gesorgt haben. In Aschaffenburg wiederum war das auf wirtschaftliche Vorteile blickende Bürgertum nicht gewillt, sich auf teurere Alternativen einzulassen. Man wandte sich ein weiteres Mal an das Innenministerium, um eine Abrissgenehmigung zu erwirken. Das Ministerium legte dem König daraufhin einen neuen, inzwischen auf 19 Seiten angewachsenen diesbezüglichen Antrag vor. Ohne darin auf gegenteilige denkmalpflegerische Stellungnahmen unter anderem des Kultusministeriums und der damaligen bayerischen Denkmalschutzbehörde, des Generalkonservatoriums, einzugehen, argumentierte das Innenministerium rein politisch. Es wurde explizit betont, dass der König sicherlich auf die besonderen Sympathien seiner in Aschaffenburg ansässigen und damit Neubayerischen Untertanen hoffen dürfe, wenn

12 Dieses konkrete Beispiel kann man noch ausführlicher nachlesen bei Hans-Michael Körner, *Staat und Geschichte im Königreich Bayern 1806–1918*, München 1992, S. 401 f.

13 Zur Initiative Ludwigs I., historische Gebäude unter Denkmalschutz zu stellen sowie zu den diesbezüglichen Motiven des Königs vgl. ebd., S. 325–365; Hans-Michael Körner, »Denkmalschutz im Königreich Bayern«, in: *100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908–2008, Band 1: Bilanz*, hrsg. von Egon Johannes Greipl, München 2008, S. 29–73.

14 Vgl. Körner, *Staat und Geschichte*, S. 400 f.

er dem Fortschritt nicht länger hinderlich im Wege stehe. Und tatsächlich, die kaum versteckte Drohung mit negativen integrationspolitischen Folgen, die Drohung, eine Entscheidung contra Abbruch würde die Anhänglichkeit der Aschaffener Untertanen an Staat und Dynastie schwächen, ja eigentlich die Drohung, das Ministerium könne gar die öffentliche Meinung gegen den König mobilisieren, verfiel. Mitte des Jahres 1869 setzte der König seine Unterschrift unter die erbetene Abrissgenehmigung.

Doch das Ministerium ging noch einen Schritt weiter: Um derartige Konfliktsituationen in Zukunft überhaupt nicht mehr entstehen zu lassen, ließ der Innenminister den diesbezüglichen Geschäftsgang neu regeln, sodass von nun an vergleichbare Anträge auf Abbruch vom Innenministerium nur noch an das Kriegsministerium, aber nicht mehr an das Kultusministerium und das Generalkonservatorium, die dem Monarchen gar die »falschen« Argumente hätten liefern können, weitergeleitet werden mussten. Das professionelle Wissen um die verschlungenen Pfade der Verwaltungsabläufe ermöglichte es dem Innenministerium, den jungen König regelrecht auszubremsen. Das Ergebnis war, dass Ludwig II. in den folgenden Jahren alle an ihn herangetragenen vergleichbaren Anträge genehmigte – auf Rückfragen verzichtete er seit seiner Aschaffener Niederlage gänzlich. In diesem Zusammenhang machte sich wiederum ein weiterer Charakterzug des Monarchen bemerkbar, der die Regierungszeit Ludwigs II. auf ganz eigene Weise prägen sollte. Der König ließ sich offensichtlich kein weiteres Mal auf ein Kräftemessen mit dem Ministerium ein, um neuerliche Erschütterungen seines empfindlichen, leicht zu kränkenden und wohl auch leicht zu verunsichernden Selbstbildes vom wahrhaft selbst herrschenden König, vom Monarchen, der nur allein Gott, aber keinem Lebenden auf Erden verantwortlich sei, tunlichst zu vermeiden.

Ganz ähnlich muss es Ludwig II. ergangen sein, als er sich angesichts seiner Unterstützung und Förderung des Komponisten Richard Wagner, in dem er einen Seelenverwandten, womöglich gar einen Freund gefunden zu haben glaubte, bezüglich eines in München zu bauenden Wagner-Festspielhauses erneut mit dem zähen Widerstand seiner Regierung, seiner Minister, gar seines Kabinettssekretariats konfrontiert sah.¹⁵ Da König Ludwig in dieser Angelegenheit jedoch gewillt

15 Zu Ludwigs Verehrung für Wagner, zu Wagners Versuchen, sich in die bayerische Politik einzumischen sowie zu den Reaktionen der Minister etc. vgl. Hüttl, *Ludwig II., König von Bayern*, S. 28–73; Rumschöttel, *Ludwig II. von Bayern*, S. 80–85; Verena Naegele, »Richard Wagner und Ludwig II. von Bayern. Der Beginn einer wunderbaren Freundschaft in München«, in: *WSp* 8 (2012), Heft 2, S. 41–84; Martha Schad, »König Ludwig II., Richard Wagner und Cosima von Bülow im Spiegel ihres Briefwechsels«, in: Wolf (Hrsg.), *Götterdämmerung*, S. 184–189. Vgl. vor allem auch den Beitrag von Jürgen Schläder in diesem Band.

war, zum ersten Mal den Kampf aufzunehmen, um endlich seinen eigenen Willen durchzusetzen, musste er seine erneute Niederlage und die damit verbundene Demütigung umso schärfer, umso verletzender empfinden. Dass Ludwig II. nach der erzwungenen Entfernung des Komponisten aus München das politische Tagesgeschäft endgültig seinen Ministern überließ, dass er sich aus München zurückzog, in die Einsamkeit der bayerischen Berge und zu seinen aus Stein, Stuck und Mörtel errichteten Beschwörungen vermeintlich besserer Zeiten – besserer Zeiten zumindest für Monarchen –, all das spricht Bände!

Ludwigs Träume griffen freilich nicht nur aus heutiger Sicht auf Vorstellungen längst vergangener Zeiten zurück; Herrschaftsfantasien, wie Ludwig II. sie leben wollte, wurden auch von seinen Zeitgenossen als Anachronismus angesehen. Und so konnte er seine diesbezüglichen Wunschträume zuletzt nur im kleinen Kreis seiner Diener ausleben, wenn er – um nur ein Beispiel zu nennen – ein Hofzeremoniell einführte, das es den Dienern bei Strafe verbot, ihm auch nur in die Augen zu schauen.¹⁶

Ludwigs Ängste, als Herrscher zunehmend übergangen, politisch ins Abseits gerückt zu werden, bezogen sich jedoch gar nicht so sehr auf seine Minister, denn die hätte er ja – gemäß den Bestimmungen der Verfassung – jederzeit entlassen können. Erst 1886 – und somit viel zu spät – dürfte er schmerzlich erkannt haben, dass er in dieser Hinsicht das Opfer einer gewissen Naivität und wohl auch seiner eigenen Entschluslosigkeit geworden war. Seinen wahren Feind glaubte der König stattdessen in der Volksvertretung, im Landtag zu erblicken; er fürchtete die Forderungen vor allem der Zweiten Kammer nach mehr politischen Mitbestimmungsrechten. Überhaupt lässt sich während des 19. Jahrhunderts beobachten, dass alle jene Herrscher, die eine Entwicklung hin zu einer parlamentarischen Monarchie vermeiden wollten, dabei auf eine enge Zusammenarbeit mit den von ihnen berufenen Regierungen, ja auf die Hilfe ihrer Minister dringend angewiesen waren. Genau dieses Verfahren hat auch Ludwig II. praktiziert. Das führte jedoch im ärgsten Fall zu einer faktischen Machtübernahme des Ministeriums und zu einer regelrechten Abhängigkeit des Herrschers von den verfassungsmäßig von ihm abhängigen Ministern. Und tatsächlich: Die Sorge, die konstitutionelle Monarchie sei selbst in Bayern auf dem besten Wege zur parlamentarischen Monarchie zu werden, in der der König aller politischen Rechte verlustig gehen würde, in der er lediglich noch repräsentative Aufgaben zu erfüllen hätte, diese Sorge ließ Ludwig bis zum Tag seiner Entmündigung genau an jenen liberalen Ministern festhal-

¹⁶ Vgl. Hacker, *Ludwig II. in Augenzeugenberichten*, S. 295–303.

ten, die zwar einerseits in Opposition zu dem seit 1869 mehrheitlich konservativen Landtag standen – was eine Zusammenarbeit von Landtag und Ministerium gegen den König tatsächlich mehr als unwahrscheinlich machte. Andererseits hielt er auf diese Weise, in seinem ängstlichen Bemühen, vermeintliche Angriffe der Volksvertretung mithilfe des Ministeriums abzuwehren, genau jene Minister im Amt, die 1886 seine Entmündigung aktiv betreiben sollten.¹⁷

Ludwig II. war jedoch nicht nur hinsichtlich seiner Träume, gleichsam wie ein Monarch aus der Zeit des Absolutismus regieren zu können, regelrecht aus der Zeit gefallen. Die Monarchie, die monarchische Herrschaft hatte sich noch in einem weiteren Bereich seit der Wende vom 18. auf das 19. Jahrhundert massiv verändert. Inzwischen wurden die politischen Entscheidungen, ja das Verhalten des Herrschers ganz allgemein, von seinen Untertanen längst vor allem daran gemessen, ob diese Entscheidungen im Einklang standen mit den Interessen des Staates. Der Druck auf den Herrscher nahm somit zu, persönliche Marotten und Vorlieben, aber ebenso genuin dynastische Interessen zurückzustellen, wenn es das Wohl des Staates erforderte. Auch in dieser Hinsicht wollte der bayerische König die Realitäten nicht anerkennen, zumindest wollte er sich ihnen in keiner Weise anpassen. Denn Ludwig II. baute, um erneut ein Beispiel herauszugreifen, anders als sein Großvater Ludwig I., nichts für sein Volk, er baute nur für sich allein. Hatte Ludwig I. während seiner Herrschaft sogar Teile der Münchner Residenz für seine Untertanen zur Besichtigung geöffnet, so durfte die Schlösser des »Märchenkönigs«, die sich heutzutage so gut vermarkten lassen, außer ihm selbst und seiner Dienerschaft kaum jemand betreten. Und als schließlich 1886 die Pfändung der nicht vollendeten Bauten drohte, soll Ludwig II. geäußert haben, er wolle diese lieber in die Luft sprengen lassen, als sie fortan geradezu entweiht in fremden Händen zu sehen.¹⁸

Die Deutungshoheit, was denn im Interesse des Staates liege und was nicht, ging während des 19. Jahrhunderts auf breitere Gesellschaftsschichten über, in erster Linie auf das Bürgertum. Dieser wachsende Einfluss des Bürgertums musste auf längere

17 Zur Entmündigung und Absetzung Ludwigs II. vgl. vor allem Rupert Hacker, »Ludwig II. von Bayern, die Königskrise von 1885/86 und der Weg zur Regentschaft«, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 74 (2011), S. 347–430; ders., »Die Königskrise von 1885/86 und der Weg zur Regentschaft«, in: Wolf (Hrsg.), *Götterdämmerung*, S. 44–54; vgl. auch Gerhard Immler, »Der kranke Monarch als Störfall im System der konstitutionellen Monarchie. Verfassungsgeschichtliche und juristische Aspekte der Entmachtung König Ludwigs II.«, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 74 (2011), S. 431–458; ders., »Die Entmachtung König Ludwigs II. als Problem der Verfassungsgeschichte«, in: Wolf (Hrsg.), *Götterdämmerung*, S. 55–59.

18 Dies nach Auskunft von Dr. Gerhard Immler, dem Leiter des Geheimen Hausarchivs. Bei derartigen Äußerungen des Königs muss man freilich sein gerade in den letzten Lebensjahren äußerst aufbrausendes Temperament in Betracht ziehen. Vgl. Förstl, »Ludwig II. als Patient«.

Sicht zu weiteren Veränderungen der Monarchie führen. Und tatsächlich lässt sich im Laufe des 19. Jahrhunderts beobachten, wie sich die Herrscherhäuser allmählich dem Verhaltenskodex und den moralischen Normen des Bürgertums annäherten. Die Monarchen unterwarfen sich unter anderem dem Gebot der Tüchtigkeit. Der Herrscher musste also immer wieder zeigen, dass er sich kümmerte, dass er für das Wohl von Staat und Untertanen arbeitete. Öffentlichkeitswirksame Reisen noch in den letzten Winkel der jeweiligen Staaten, eine detaillierte Berichterstattung der Zeitungen über die Aktivitäten des Herrschers, bald auch schon Fotos, die den Monarchen bei der Ausübung seiner herrscherlichen Pflichten zeigen, waren die Mittel, dem entstandenen, dauernden Evaluationsdruck gerecht zu werden.

Wenn man gerade in diesem Zusammenhang bei Ludwig II. eine bereits nach kurzer Zeit vollzogene Totalverweigerung diagnostiziert, dann ist das sicherlich nicht zu scharf geurteilt! Schon 1864, während der zum Thronwechsel gehörenden Zeremonien, hatten sich Probleme ergeben. Aufgrund von Ergriffenheit, wie es damals hieß, oder vielleicht einfach aufgrund einer gewissen Überforderung sah sich der junge König nicht – wie das eigentlich üblich war – in der Lage, noch am Tag der Regierungsübernahme, am 10. März 1864, seinen Eid auf die Verfassung zu leisten, dies musste am darauffolgenden Tag nachgeholt werden. Und direkt nach der Beisetzung Max' II. wäre es die Pflicht seines Sohnes gewesen, das diplomatische Corps zu empfangen, um die Beileidsbekundungen der befreundeten Monarchen und Regierungen entgegenzunehmen. Ludwig II. ließ diese Veranstaltung jedoch einfach absagen.¹⁹

Seiner ehemaligen Erzieherin, Sibylle Freifrau von Leonrod, gegenüber bekundete er zu Beginn seiner Herrschaft dagegen die besten Vorsätze:

»ich bringe ein Herz mit auf den Thron, das in väterlicher Liebe für sein Volk schlägt, für seine Wohlfahrt erglüht; – davon können alle Bayern überzeugt sein! Was immer in meinen Kräften steht, will ich tun, um mein Volk zu beglücken; sein Wohl, sein Friede seien allein die Bedingnisse zu meinem Heil und Frieden!«²⁰

Möglicherweise glaubte Ludwig II. anfänglich tatsächlich, so zu empfinden. Zu konstatieren ist jedoch, dass er sich zurückzog, kaum hatte er die ersten politischen Niederlagen einstecken müssen, dass er den Kontakt mit den Ministern, dem Hof, seinem Volk tunlichst vermied, um in seiner Fantasiewelt möglichst wenig gestört zu werden. Lediglich nach dem verlorenen Krieg gegen Preußen 1866 ließ er sich

19 Vgl. Hüttl, *Ludwig II., König von Bayern*, S. 17.

20 Zitiert nach ebd., S. 19.

zu einer Reise per Eisenbahn durch Franken überreden, es galt die Anhänglichkeit der Neubayerischen Gebiete gegenüber den nationalstaatlichen Verlockungen zu stärken, die vom siegreichen Preußen ausgingen.²¹ Die Frage, wie nachhaltig die diesbezügliche Wirkung der königlichen Reise wohl an jenen Orten gewesen sein mag, an denen Ludwig II., anstatt anzuhalten und auszusteigen, befahl, einfach weiterzufahren, weil er glaubte, die Huldigung seiner Untertanen nicht ertragen zu können, beantwortet sich im Grunde von selbst.

Noch in ganz anderer Hinsicht enttäuschte der König seine Untertanen. Aufbauend auf einer jahrhundertealten Tradition, aber gleichermaßen festgehalten in der Bayerischen Verfassung des Jahres 1818, war es mehr oder weniger die Pflicht eines Monarchen, eine rangmäßig ebenbürtige Gemahlin zu wählen und mit ihr für den legitimen Erben auf dem Thron zu sorgen. In der Verfassung wurde das folgendermaßen ausgedrückt:

»Die Krone ist erblich in dem Mannsstamme des Königlichen Hauses nach dem Rechte der Erstgeburt, und der agnatisch-linealischen Erbfolge. Zur Successions-Fähigkeit wird eine rechtmäßige Geburt aus einer ebenbürtigen – mit Bewilligung des Königs geschlossenen Ehe erfordert.«²²

Stattdessen bescherte Ludwig II. seinen Untertanen den Skandal einer fürstlichen Entlobung,²³ er heiratete nie, er hatte demzufolge keinen Erben. Dazu gesellte sich in späteren Jahren noch das Getuschel um die Vorlieben des Königs für junge gutgewachsene Soldaten, also der Ruch der Homosexualität, wobei man sich klar machen muss, mit welcher Ächtung Homosexualität im 19. Jahrhundert verbunden war.

Von »politischen und biographischen Wirklichkeiten« im Hinblick auf Ludwig II. ist im Titel dieser knappen Skizze die Rede; was aber dürfte die Wirklichkeit – hinzuzufügen wäre wohl: die für diesen König oft so schmerzlich empfundene Wirklichkeit – stärker bestimmt haben als das schnöde Geld? Und gleichzeitig ist man in diesem Zusammenhang mit einem weiteren bürgerlichen Gebot, das immer stärker an die Monarchen herangetragen wurde, konfrontiert: mit dem Gebot der Seriosität. Dass dem Bayerischen König jedoch, kurz bevor er für regierungsunfähig erklärt wurde, Gerichtsvollzieher und die Pfändung drohten, weil

21 Zu Ludwigs Frankenreise, die allerdings nicht an allen Orten so triumphal war, wie der Titel des folgenden Buchs suggeriert, vgl. Erich Adami und Alfons Schweiggert, *König Ludwig II. Seine triumphale Reise durch Franken*, Husum 2011.

22 Titel II, § 2 und § 3 der Verfassung von 1818, zitiert nach Wenzel, *Bayerische Verfassungsurkunden*, S. 24.

23 Vgl. Hüttl, *Ludwig II., König von Bayern*, S. 87–119; Rumschöttel, *Ludwig II. von Bayern*, S. 97 f.

er erneut völlig überschuldet war²⁴ und daher die Rechnungen der Handwerker, die für seine Schlossbauten tätig waren, nicht mehr begleichen konnte, eine solche Ungeheuerlichkeit muss in den Augen der Zeitgenossen ein Skandal von bisher nie erreichten Dimensionen gewesen sein. Das katapultierte den Herrscher, der für sich selbst ja immer noch das Prädikat »von Gottes Gnaden« beanspruchte, hinab in allzu menschliche Tiefen.

Erschwerend kam freilich noch hinzu, dass die beiden Vorgänger auf dem Thron, Ludwig I. und Max II., selbst unter schwierigen Bedingungen mit den ihnen zur Verfügung stehenden Summen recht gut ausgekommen waren. Um diesen Sachverhalt adäquat beurteilen zu können, bedarf es einer knappen Erläuterung hinsichtlich des Unterschiedes zwischen der Staatskasse einerseits und der Kabinettskasse andererseits. Maximilian von Montgelas, der langjährige Außen-, Innen- und Finanzminister des ersten bayerischen Königs, Max I. Joseph, hatte bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts darauf hingearbeitet, die im Absolutismus noch übliche Verquickung des staatlichen Vermögens, der staatlichen Gelder mit denen des Monarchen aufzulösen.²⁵ Das führte unter anderem dazu, dass es dann, im Königreich Bayern, eine reine Staatskasse gab, aus der, gespeist aus den Steuereinnahmen, alle staatlichen Unternehmungen bezahlt wurden, darunter zum Beispiel staatliche Bauvorhaben, die Ausrüstung der Armee, die Finanzierung der staatlichen Eisenbahnen, ebenso die Gehälter der Staatsbeamten etc. Darüber hinaus wurde dem Monarchen aus besagter Staatskasse jährlich eine festgelegte Summe zugewiesen, die sogenannte Zivilliste, die es dem Herrscher ermöglichen sollte, alle nötigen Ausgaben für Repräsentation, für das Hoftheater, für die Bezahlung der Hofbeamten, für den Unterhalt der königlichen Familie und so weiter begleichen zu können. Verwaltet wurden die Gelder der Zivilliste von der Kabinettskasse, die damit die Kasse des Königs war. Für die Verwendung der der Zivilliste übertragenen Gelder, also für das Geld, das in der Kabinettskasse dem Herrscher zur Verfügung stand, musste dieser niemandem mehr, auch nicht dem Landtag, Rechenschaft ablegen.

Wie war aber nun der Umgang der beiden Vorgänger Ludwigs II. auf dem bayerischen Thron mit den ihnen zur Verfügung stehenden Summen beschaffen gewe-

24 Detailliert beschrieben ist die finanzielle Situation Ludwigs II. bei Hacker, »Ludwig II. von Bayern, die Königskrise von 1885/86 und der Weg zur Regentschaft«, S. 347–430, hier S. 347–352. Vgl. auch Hüttl, *Ludwig II., König von Bayern*, S. 333–361; Wilhelm Wöbking, *Der Tod König Ludwigs II. von Bayern. Eine Dokumentation*, Rosenheim 1986, S. 19–37; Rupert Hacker, »König Ludwig II., der Kaiserbrief und die ›Bismarck'schen Gelder‹«, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 65 (2002), S. 911–990, bes. S. 937 ff. und S. 983–988.

25 Vgl. Eberhard Weis, *Montgelas, Band 2: Der Architekt des modernen bayerischen Staates 1799–1838*, München 2005, S. 247 ff.

sen? Ludwig I. hatte 1825 ein Königreich übernommen, dessen Staatsfinanzen noch immer vom Bankrott bedroht waren – 1848, als er sich zur Abdankung entschloss, hatte er nicht nur die bayerischen Staatsfinanzen saniert, sondern, quasi nebenbei, viele seiner Bauvorhaben ganz oder teilweise aus der Kabinettskasse bezahlt, ohne die Summe, die ihm hierfür zur Verfügung stand, je zu überziehen. Darüber hinaus baute Ludwig I. für das Volk: Die Walhalla, die Kelheimer Befreiungshalle, die Münchner Museen – alle diese Bauten, die von Ludwig I. größtenteils – wenn man so will – aus der eigenen Tasche finanziert wurden, sollten von den Untertanen besucht und bewundert werden, sie sollten auf diese Weise politische Botschaften ins Volk hineinbringen. Max II. wiederum musste seit seiner Thronbesteigung 1848 seinem Vater die halbe Zivilliste abtreten, damit der abgedankte König standesgemäß leben, vor allem aber damit er einige seiner noch nicht vollendeten Bauprojekte zu Ende bringen konnte. Dennoch kam Max II. mit dem ihm zur Verfügung stehenden Geld aus, ja er war darüber hinaus in erheblichem Maße karitativ tätig. Insgesamt, so wurde errechnet, dürfte König Max II. 140 000 bis 160 000 Gulden jährlich für caritative und soziale Zwecke ausgegeben haben,²⁶ das machte ein knappes Viertel der dem König gleichsam privat zur Verfügung stehenden Summe aus.

Ludwig II. dagegen konnte ab 1868, dem Todesjahr seines Großvaters, auf die volle Zivilliste zugreifen; er häufte aber gleichzeitig – es ist schon die Rede davon gewesen – enorme Schulden an: 1884 war die Kabinettskasse mit 8,25 Millionen Mark belastet. Ein Darlehen zur Schuldentilgung musste aufgenommen werden, dessen Rückzahlung aus der Kabinettskasse geleistet wurde, was die für Bauvorhaben zur Verfügung stehenden Gelder beträchtlich dezimierte. Doch nur ein Jahr später, im Sommer 1885, stand Ludwig II. schon wieder neuen Schulden gegenüber, dieses Mal 6,5 Millionen Mark. Das Gesamtdefizit, das noch nicht getilgte Darlehen inbegriffen, belief sich nun auf knapp 14 Millionen Mark bei jährlichen Einnahmen²⁷ von etwa 5 Millionen Mark. Und selbst in dieser äußerst prekären Situation wollte sich der König nicht aufs Sparen verlegen, wollte er keines seiner laufenden Bauvorhaben einstellen, plante er stattdessen, neue, noch größere Bauten in Angriff zu nehmen.

26 Vgl. Merz, »Max II. Die soziale Frage«, S. 340.

27 Diese Einnahmen setzten sich zusammen aus jährlich 4,23 Millionen Mark der Zivilliste, 0,5 Millionen Mark aus Vermögenswerten sowie 300 000 Mark aus Bismarcks »Welfenfonds«. Vgl. dazu Hacker, »Ludwig II. von Bayern, die Königskrise von 1885/86 und der Weg zur Regentschaft«, S. 347. Zu den Geldern, die Ludwig II. von Bismarck erhielt, in Zusammenhang mit dem sogenannten Kaiserbrief, mit dem der bayerische König den preußischen König 1870 aufgefordert hatte, im Zuge der Gründung des Deutschen Reiches den Kaisertitel anzunehmen, vgl. Hacker, »König Ludwig II., der Kaiserbrief und die ›Bismarck'schen Gelder«.

Einen letzten Aspekt bezüglich der während des 19. Jahrhunderts praktizierten Strategien zur Rettung der monarchischen Herrschaftsform gilt es abschließend anzusprechen. Man darf davon ausgehen, dass sich die meisten Herrscher darüber im Klaren waren, dass sich die monarchische Idee seit der Französischen Revolution in der Defensive befand. Allein schon die massiv ausgeprägte Revolutionsfurcht etwa Ludwigs I. von Bayern,²⁸ die ihn, seitdem er als Kind zusammen mit seinen Eltern vor den französischen Revolutionstruppen geflohen war, geradezu alptraumhaft während seiner gesamten Regierungszeit begleitete, ist ein Hinweis darauf. Die nochmalige Entfaltung immensen höfischen Prunks im 19. Jahrhundert und ebenso das Festhalten am strengen Spanischen Hofzeremoniell nicht nur am bayerischen Königshof kann man in diesem Zusammenhang als ein Mittel interpretieren, mit dem versucht wurde, die monarchische Herrschaftsform gleichsam zu retten und zu stabilisieren. Während Prunk und Prachtentfaltung bei den Untertanen entweder Bewunderung oder das Gefühl, der Herrscher sei nach wie vor den normalen menschlichen Sphären entrückt, hervorrufen sollten, zielte ein strenges Zeremoniell einerseits darauf, gesellschaftliche Barrieren aufrechtzuerhalten, andererseits verwies es auf jahrhundertalte ehrfurchteinflößende Traditionen.

Ludwig II. hat sich auch dieser Stabilisierungsstrategie verweigert! Denn wie sollte ohne ein aktives Hofleben mit Empfängen, Bällen und Jagden höfischer Prunk überhaupt entfaltet werden? Wie konnte ein strenges Zeremoniell wirksam werden, wenn es, außer wenigen Dienern, niemanden gab, der in dieses Zeremoniell eingebunden war? Der Rückzug des Königs in die Abgeschiedenheit der Berge, seine Weigerung, in München zu residieren, seine Furcht vor Begegnungen mit seinen Untertanen, all dies mag in der heutigen Zeit dazu führen, in Ludwig II. ein interessantes Faszinosum²⁹ zu erblicken. In den Augen der Zeitgenossen aber musste ein derartiges Ver-

28 Vgl. Max Spindler, »Die Regierungszeit Ludwigs I. (1825–1848)«, in: *Handbuch der bayerischen Geschichte, Band IV: Das Neue Bayern 1800–1970, TeilBand 1*, hrsg. von dems., München 1974, S. 87–223, hier S. 89–93.

29 Zum Nachleben Ludwigs II., das zumeist recht wenig mit der realen Situation zu Lebzeiten des Königs zu tun hat, vgl. Hans-Michael Körner, »Personenkult und Mythosbildung im 19./20. Jahrhundert: Entstehungsbedingungen und Destruktionsstrategien«, in: *Forschungen zur bayerischen und fränkischen Geschichte. Peter Herde zum 65. Geburtstag von Freunden, Schülern und Kollegen dargebracht*, hrsg. von Karl Borchardt und Enno Bünz, Würzburg 1998, S. 295–305; Rumschöttel, *Ludwig II. von Bayern*, S. 114 ff.; *Ludwig II. Tod und Memoria*, hrsg. von Bernhard Lübbers und Marcus Spangenberg, Regensburg 2011; Dietmar Schulze, *Ludwig II. Denkmäler eines Märchenkönigs*, München 2011; Katharina Sykora, »Souvenir, Souvenir – Erinnerungspraktiken an Ludwig II. von Bayern«, in: Wolf (Hrsg.), *Götterdämmerung*, S. 227–235; Bernd Kiefer, »Vom Traum-König zum Illusions-Künstler. Das Nachleben Ludwigs II. in Literatur und Film«, in: ebd., S. 246–256.

halten ganz erheblich zum Ansehensverlust und auf diese Weise zur Schwächung der Monarchie beitragen.³⁰

Und selbst wenn die Herrscher des 19. Jahrhunderts weiterhin die Formel »von Gottes Gnaden« verwendeten, selbst wenn Könige wie Friedrich I. von Württemberg, Ludwig I. von Bayern – und noch mehr Ludwig II. – zum Teil bis weit ins 19. Jahrhundert hinein von ihrer göttlichen Sendung, ihrem göttlichen Auftrag überzeugt waren, so ist doch nicht zu übersehen, dass diese göttliche Legitimation der monarchischen Herrschaft mehr und mehr an Überzeugungskraft verlor. Die Folge war, dass die Monarchen in eine Rolle als Teil, als Organ des Staates hineinwuchsen und von ihren Untertanen als Teil des staatlichen Systems wahrgenommen wurden. Von einem Staatsorgan wurde aber wiederum – und hier schließt sich der Kreis gewissermaßen – staatskonformes Verhalten verlangt! Die von Ludwig II. öffentlich zur Schau gestellte Begeisterung für den ehemaligen Revolutionär, für den Bankroteur, für den Egomanen Richard Wagner, Ludwigs Blindheit für die im Hause Wagner gelebte »ménage à trois«, die allein schon für helle Aufregung in München sorgen sollte, dazu noch die nicht unerhebliche finanzielle Förderung des Königs des auch künstlerisch umstrittenen Komponisten, all dies hat die bayerische Öffentlichkeit nicht als Handlungen, die den Interessen des bayerischen Staates zugute kommen würden, interpretiert. Und so musste Ludwig II., kaum hatte er den Thron bestiegen, rasch erfahren, wer die eigentlichen Kräfte im Staat waren, sobald sich der Monarch unangepasst zeigte: die Minister auf der einen Seite und die öffentliche Meinung³¹ auf der anderen.

30 Vgl. Barbara Kink, »Die Volksstimmung in Bayern im Spiegel der Berichte der Regierungspräsidenten 1866–1886«, in: ebd., S. 133–142, bes. S. 139 ff.

31 Vgl. Martin Kohlrausch, »Chance und Gefährdung. Wilhelm II. und Ludwig II. als Medienmonarchen«, in: ebd., S. 34–43.

Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die *Meistersinger* als Instrument kultureller Identifikation

Jürgen Schläder

Noch in der Nacht nach der Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg*, sehr früh morgens am 22. Juni 1868, gratulierte König Ludwig II. von Bayern dem Komponisten zum Uraufführungserfolg:

»Es ist schon 1 Uhr Nachts, unmöglich aber däucht es mich, mich zur Ruhe zu begeben, bevor ich Ihnen, geliebter Freund und Meister, in wenigen Worten den Eindruck dieses Tages schildere, den er in mir zurückließ. Die Worte Schiller's können auch Wir dem Volke zurufen: Du siehst nur das Gewöhnliche der Dinge, denn Deinen Blick umhüllt das ird'sche Band. Ich habe das Unsterbliche mit Augen gesehen, ja mir ist es, als hätte ich das Allerheiligste des Himmels selbst geschaut, – – – es heißt der Gral und selig reinster Glaube ertheilt durch Ihn sich seiner Ritterschaft. Und die überirdische Kraft, die den Erkorenen erwächst, ich fühle sie in mir; durch Sie, mein Einziger, ward sie mir verliehen; denn zu Großem hat Uns das Schicksal berufen: daß Wir Zeugnis geben von der Wahrheit, sind Wir auf die Welt gekommen. Durch Dich ersann ich, was ein Geist! Durch Dich erwacht, durch Dich nur dacht ich edel frei und kühn, Du ließest mich erblüh'n!

Alles, Alles verdanke ich Ihnen! Heil der deutschen Kunst! In diesem Zeichen werden Wir siegen. – Treu und liebend in seligem Frohlocken

Walther«¹

1 *WB-Ludwig 2*, S. 232 f. – In der Camouflage, derer sich der bayerische König mit der Zeichnung des Briefes als ein anderer Walther von Stolzing bediente, teilt sich unverhohlen das Identifikationsstreben mit, das zumindest bei König Ludwig II. diesen Briefwechsel und den in ihm mit Wagner betriebenen Gedankenaustausch dominiert.

Ludwig setzte den Akzent in diesem kurzen Brief am Ende auf die emphatische Beshwörung deutscher Kunst als einem Instrument der Selbstfindung und der nationalen Identität – geronnen in der wohlfeilen Formel »Heil der deutschen Kunst!«, die, wenngleich nicht wortwörtlich, anschließt an die Schlussworte des Sachs in der Festwiesenszene.² Zusätzlich akzentuierte der König seine künftig kämpferische Haltung, die er nach zwei Jahren der Irritation und Resignation angesichts der politischen Auseinandersetzungen mit seinem Kabinett und den militärischen wie politischen Niederlagen Bayerns nun endlich unumwunden an den Tag legen würde: »in diesem Zeichen [des Heils der deutschen Kunst] werden Wir siegen.« Der Pluralis Majestatis meint natürlich nur Ludwig, nicht etwa Ludwig und Wagner. Der König hatte die Botschaft seines Künstlerfreundes Wagner begriffen und folglich seinen künftigen Handlungsspielraum und die Perspektivierung dieses Handelns auf das politische Ziel hin abgesteckt. Vom Verzicht auf die Krone, von Abdanken, wie noch eineinhalb Jahre zuvor, war keine Rede mehr. Nach dieser Opernpremiere und den zahllosen brieflichen und telegrafischen Aufforderungen Wagners, den Feinden im eigenen Land endlich standhaft gegenüberzutreten, hatte, so scheint es, König Ludwig II. endlich zu sich und zu seiner Aufgabe gefunden: der deutschen Nation eine herausragende kulturelle Orientierung zu geben, ihr eine Identifikation zu stiften und sie damit erst zur Nation werden zu lassen. Diese Selbstfindung wurde sehr bewusst stimuliert durch die Theaterkunst – und nicht etwa durch ökonomische, militärische oder politische Erfolge seiner bayerischen Regentschaft.

Ludwigs Vorstellung von Nation, so selten sie auch in seiner literarischen Diktion aufscheint, schließt wohl an Richard Wagners Begriff der Kulturnation an, wie dieser ihn in den meisten seiner einschlägigen kulturpolitischen Schriften verwandte³ und auch im brieflichen Gedankenaustausch mit dem bayerischen König rund um die *Meistersinger*-Premiere geschickt propagierte. Wagner antizipierte mit dieser Verengung des Nationsbegriffs schon Jahre vor der Reichsgründung eine durchgängige Argumentationsstrategie der nationalen Minderheiten im späteren deutschen Kaiserreich, die mangels wirtschaftlicher oder politischer Identifikationsmöglichkeiten in dem Gedanken der Kulturnation die Zugehörigkeit zu einer, ihrer, Nation

2 »Drum sag' ich euch, / ehrt eure deutschen Meister, / dann bannt ihr gute Geister! / Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst, / zerging' in Dunst / das heil'ge röm'sche Reich, / uns bliebe gleich / die heil'ge deutsche Kunst!« (SSD 7, S. 270 f.)

3 Vgl. exemplarisch die beiden Schriften zur deutschen Kultur: »Deutsche Kunst und Deutsche Politik« (geschrieben 1867/68), SSD 8, S. 30–124, und »Was ist deutsch?« (skizziert 1865, ergänzt um eine präzisierende Nachschrift von 1878), SSD 10, S. 36–53, aber auch die Projektskizze »Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«, SSD 8, S. 125–176.

an gemeinsame Herkunft und Sprache sowie an Religion und Geschichte knüpfen.⁴ König Ludwig II. machte sich diese nationale Identifikationsthematik bereitwillig zu eigen, da er ohnehin eher kunst- und kulturaffin dachte und argumentierte denn in präzise umrissenen politischen oder gar ökonomischen Kategorien. Dass sich Richard Wagner schon zwei Jahre nach seinem größten künstlerischen wie kulturpolitischen Erfolg, der Uraufführung des *Ring des Nibelungen* in Bayreuth, von der Debatte um deutsche Kunst mit sarkastischen Kommentaren distanzierete und sich selber für unfähig erklärte, die Frage, was deutsch sei, beantworten zu können,⁵ wurde von Ludwig offensichtlich nicht mehr registriert. Zehn Jahre zuvor, mit Blick auf die *Meistersinger*-Premiere, diente beiden, Ludwig wie Wagner, die Formel von der deutschen Kunst jedenfalls als Kampfpapare und Stimulans für eine unmissverständliche und emphatisch propagierte politische Selbstverortung.

Diese neue Positionsbestimmung unmittelbar nach der *Meistersinger*-Premiere gibt neben der programmatischen Äußerung zur kulturpolitischen Agitation auf ungewöhnlich virtuose Weise aber auch den Modus zu erkennen, in dem König Ludwig II. Fakten der Realpolitik und der Ereignisgeschichte, Kunstprodukte und künstlerische Maximen beziehungsweise Überzeugungen bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander verschränkte. Dieses Verfahren reicht weit hinaus über eine landläufige Zitate-Huberei. Ludwig schuf sich selbst, aber auch seinen Kommunikationspartnern, mit diesen Kunstgriffen eine ganz eigene Realitätsanschauung und eine Bezüglichkeit, die die Kunst im Allgemeinen und speziell die darstellende Kunst in seine eigene Lebenswirklichkeit unauslöschlich integrierte – und umgekehrt, indem er Teil der fiktiven Kunstwelt wurde.

Unverschleiert zitiert wird Schiller (»Du siehst nur das Gewöhnliche der Dinge, denn Deinen Blick umhüllt das ird'sche Band. Ich habe das Unsterbliche mit Augen gesehen« – *Die Jungfrau von Orleans*, V / 4⁶) und mit einem von Ludwig selber formulierten Prosasatz ergänzt und zugleich übersteigert (»ja mir ist es, als hätte ich das Allerheiligste des Himmels selbst geschaut«). Der König affirmiert sich selbst als Wissenden und Begnadeten, der sein Volk übertrifft, aber auch belehrt und führt. Ob Ludwig sich mit der Jungfrau von Orleans identifizierte und somit auch das unerschütterliche Gottvertrauen, das in diesem Dialog zwischen Johanna und ihrem Freier Raimond zur Sprache gebracht wird, für seine eigene Handlungsweise

4 Vgl. Hans-Peter Ullmann, *Das deutsche Kaiserreich 1871–1918* (= Deutsche Geschichte 7), Frankfurt am Main 1995, S. 27–29.

5 Vgl. den nachgeschriebenen Schluss zu »Was ist deutsch?«, *SSD* 10, S. 53.

6 Vgl. Friedrich Schiller, *Dramen II*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch (= Sämtliche Werke 2), München 1965, S. 798.

reklamierte, verbleibt im Bereich der Spekulation. Konkrete Beweise für Ludwigs Assoziationen gibt es nicht. Freilich sprechen die Allusionen eine deutliche Sprache: Die Übersteigerung der literarischen Redeweise, mit der Ludwig sich selber der Retterin Frankreichs an die Seite stellte, ja sie übertrumpfte, legt den Vorbildcharakter der Schiller-Figur nahe und hebt die eigene politische Aufgabe im Zeichen der himmlischen Gnade erst recht ins Übermenschliche. Vermutlich ist das unpräzise Zitat des Schiller-Textes auch kein Zufall, denn anstelle des »Natürlichen der Dinge«, das Raimond als einfacher Bauer nur zu schauen vermag, verschob Ludwig die mindere Fähigkeit seiner Untertanen, exemplifiziert in der Figur des Raimond, ins »Gewöhnliche«, was die krasse Diskrepanz der Wahrnehmungsweisen von Volk und Führern sprachlich noch verschärft.

Dass Ludwig in seinem Glückwunschbrief vom 22. Juni 1868 ausgerechnet Schiller zitierte, ohne dass die Allusion sprachlich oder faktisch mit Wagners *Meistersingern* zu verknüpfen wäre, lenkt den Blick auf die Euphorisierung des deutschen Bürgertums, das Ende der 1850er-Jahre den Dramatiker Friedrich Schiller zu seinem idealistischen Fürsprecher gegenüber der Obrigkeit stilisierte und in religiöser Verklärung den Dichter zur Leit- und nationalen Integrationsfigur erhob, die Deutschlands Gesckicke »von unten« lenken sollte. Die nach hunderten zählenden Schiller-Feiern des Jahres 1859 anlässlich des 100. Geburtstags des Dichters mobilisierten die nationale Einheit des Deutschen Bundes noch vor der Reichsgründung von innen her, aus den Reihen des Bürgertums.⁷ Dieser Euphorie wird sich Ludwig neun Jahre später erinnern haben, weil die Parallelen zwischen seinem Selbstverständnis als kultureller Führer des Volkes und dem imaginierten Führungsanspruch des Dramatikers mit Händen zu greifen sind – eines jener Beispiele ununterscheidbarer Überblendungen von Ereignisgeschichte, Kunstproduktion und künstlerischen Maximen zu einem virtuellen, politisch wirksamen Amalgam.

Ludwigs imaginierte Führungsfunktion und deren Reflexion gewinnt in des Königs Gratulationsbrief an Wagner Gestalt, auch im nachfolgenden Zitat aus *Lohengrin* (»es heißt der Gral und selig reinster Glaube ertheilt durch Ihn sich seiner Ritterschaft« – III / 3, Gralserzählung⁸), das nun unverstellt den absoluten, den unhinterfragten Führer der deutschen Nation herbeizitiert. Das Zitat aus dem fiktionalen Kunstwerk wird durch seine Schreibweise, durch das großgeschriebene »Ihn«, wieder unmittelbar auf den bayerischen König bezogen. In dieser unhinterfragten und unkorrigierbaren Führerschaft sah Ludwig nun offenbar seine Aufgabe

7 Vgl. Wolfram Siemann, *Gesellschaft im Aufbruch. Deutschland 1849–1871* (= Moderne Deutsche Geschichte 6), Frankfurt am Main, S. 198–200.

8 *SSD* 2, S. 110.

als Monarch und politisch Verantwortlicher im neuorganisierten Deutschen Bund. Denn anschließend wird die Formulierung, wieder in Ludwigs eigenen Worten, massiv: die überirdische Kraft des Erkorenen, stimuliert durch Wagners Kunst; schicksalhaft zu Großem berufen; und schließlich Zeugnis der Wahrheit abzulegen – dafür ist der bayerische König in der Welt. Selbstfindung und Selbststilierung liegen auf der Hand, und sie werden abgesichert mit einem Lehrlingszitat aus den soeben uraufgeführten *Meistersingern*. Nur werden diese Worte (»Durch dich ersann ich, was ein Geist!« und so weiter⁹) nicht, wie man vermuten dürfte, gesungen vom Helden der Komödie, von Walther von Stolzing, sondern von Evchen, wenn sie Sachs für seine Liebe und Fürsorge und seine Lebenslehre in der Schusterstube dankt. Die Figuren der Opernhandlung oder zumindest dieser Szene unmittelbar vor dem berühmten Quintett flossen offenbar in Ludwigs Rezeption zu eben jener imaginierten komplexen Gesamtfigur zusammen, die von Sachsens Güte und Wissen profitiert und der der König als Unterzeichner den Namen »Walther« gab. Philologische Korrektheit darf man in diesem Identifizierungsverfahren nicht erwarten. Die Grenzüberschreitung in der Verknüpfung von Real- und Kunstfiguren ist der erkennbar beherrschende Aneignungsmodus, nach dem der König verfuhr.

Überflüssig zu erwähnen, dass in diesem Spiel der Bezüglichkeiten Richard Wagner als Hans Sachs firmierte, den er als Unterzeichner eines Begrüßungstelegramms an Ludwig am 27. November 1866 in den Brief- und Telegrammwechsel figürlich erstmals einführte¹⁰ und der von Ludwig drei Tage später, an Cosima Liszt nach Tribschen adressiert, beantwortet wurde mit der noch vagen, nicht gefestigten Erkenntnis seiner neuen Funktion als deutscher, aus Deutschland stammender König:

»An Hans Sachs!
 Vor zwei Stunden hier eingetroffen, beispielloser Jubel!
 Von hier aus wollen Deutschland wir erlösen,
 Wo Sachs gelebt und Walther siegreich sang.
 In Trümmer sinkt das nicht'ge Werk der Bösen,
 Das tück'sche Spiel den Finstern nicht gelang.
 Durch dich erhebt er sich, der ach so tief gesunken,

9 »Die Meistersinger von Nürnberg« III, *SSD* 7, S. 253 f.

10 Vgl. *WB-Ludwig* 2, S. 106.

Der einst so allgewaltig deutsche Geist,
 Dein Odem fachtet Flammen aus den Funken,
 Dein Zauberwort ihn neu erstehen heißt.
 Dir, der in Segenswerk den »Wahn« gewendet,
 Sei trauter Gruß von Walther heut entsendet.

Walther von Stolzing«¹¹

Ludwig affirmierte damals, im November 1866, die anvisierte neue Residenzstadt Nürnberg. Nur sechs Tage später, zu Nikolaus 1866, formulierte der König in einem Brief an Wagner selber all jene Aspekte der kulturpolitischen Entschlüsse und kulturellen Identifikationsstiftungen, die er mit Wagner zuvor fast ein ganzes Jahr in regem Brief- und Telegrammwechsel erwogen hatte: dem Münchner Intrigensumpf auszuweichen und die Residenz nach Nürnberg zu verlegen; eben in Nürnberg und nicht in München die große, von Wagner angedachte deutsche Kunstschule zu errichten; den genialen Wagner-Dirigenten Hans von Bülow eben nach Nürnberg zu berufen und nicht nach München; und gerade in Nürnberg die *Meistersinger* zur Uraufführung zu bringen. Dort, in Nürnberg, wolle er, Ludwig, gemeinsam mit Wagner den schönen, kühnen Traum von der Leitfunktion einer deutschen Kunst verwirklichen.¹² Möglicherweise damals ein romantischer Überschwang, im Dezember 1866, aber hier schon die überdeutliche Bezugnahme auf die denkbare neue Residenzstadt Nürnberg und auf die Figuren der Oper selber, auf Hans Sachs alias Richard Wagner und Walther von Stolzing alias Ludwig II.

Der bayerische König liebte diese Art der Camouflage, des literarisch-poetisch Bezüglichen in der Verständigung über Kunst, die für kurze Momente die Grenze zur Realität überschritt und in diesem Verwischen der Unterschiede zwischen Realität und Fiktion politische Visionen freisetzte. Auch in diesem Gedicht, geschrieben als Reflex auf den grandiosen Empfang bei seiner Goodwill-Reise in die vom Krieg mit Preußen besonders hart betroffene fränkische Provinz, wird geradezu hymnisch der deutsche Geist beschworen, an historisch stimulierender Stätte. Wagner hatte in der frühen Fassung seines Essays *Was ist deutsch?* schon 1865 den deutschen Geist beschworen und ihn bei weitem höher eingeschätzt als etwa das deutsche Volk als figürlichen Beweis für eine Nation. Am 8. Januar 1866, ein knappes Jahr vor Ludwigs Reise nach Nürnberg, hatte er dann den Gedanken entwickelt, die *Meistersinger* dort uraufführen zu lassen und sie auf alle Zeiten gar für Nürnberg zu reservieren.¹³ In der

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. ebd., S. 107 f.

¹³ Vgl. *WB-Ludwig* 1, S. 282.

von Wagner aufgerufenen romantischen Tradition von Mittelalter und Deutschtum stand Nürnberg für Deutschland und deutsche Kultur. Da er in dem sehr umfangreichen Brief aus Genf die politische Ranküne gegen ihn selber und damit auch gegen Ludwig in München ausführlich kommentierte, musste Nürnberg als Uraufführungsort für die *Meistersinger* auf den König wie ein strahlender Fluchtpunkt wirken, den Wagner ihm offerierte. Und dann, nach der *Meistersinger*-Premiere, die freilich in weiter Ferne lag und von Wagner vorerst für Mai 1867 avisiert wurde, den *Ring* zu Ende zu bringen mit den Opern *Siegfried* und *Götterdämmerung*. Mithin erst die deutsche mittelalterliche Kunst zu affirmieren, dann die Rückbindung des Deutschen an das Germanische zu formulieren mit dem nordischen Mythos von den Nibelungen. Ludwig II. reagierte emphatisch auf diese Idee: ein Kunstwerk, an dem er sich als Herrscher neu ausrichten und politisch reaktivieren konnte.

Schon im Mai dieses sogenannten Epochenjahres 1866 war freilich die totale Krise erreicht. Am 15. des Monats telegrafierte Ludwig an Wagner, er wolle unter dem Druck der politischen Zuspitzung und der drohenden militärischen Auseinandersetzung mit Preußen abdanken und fernerhin Wagner für die Kunstproduktion von allen alltäglichen Querelen freistellen.¹⁴ Am 21. Juli, wenige Tage vor der entscheidenden militärischen Niederlage sowohl der Österreicher als auch des bayerischen Heeres gegen Preußen, wiederholte Ludwig diese Rücktrittsabsicht in einem langen Brief an Cosima, die Wagner diese Nachricht schonend beibringen sollte.¹⁵ Schon am 15. Mai und erst recht einige Male später reagierte Wagner allerdings mit der Parole: »Ein halbes Jahr Geduld!!«¹⁶ Dann habe sich alles zum Guten gewendet. Die Ereignisse überschlugen sich im Zehn-Tage-Rhythmus. Am 14. Juli, mitten in den entscheidenden Kriegstagen, hatte Wagner die Fertigstellung der *Meistersinger* als Heilungsprogramm proklamiert mit den berühmten Versen »Zerging in Dunst / das heil'ge röm'sche Reich, uns bleibe gleich die heil'ge deutsche Kunst!«¹⁷ Am 24. Juli geißelte Wagner die »furchtbare Pfaffenmacht« in München, gegen die sich Ludwig zur Wehr setzen müsse.¹⁸ Am 26. Juli telegrafierte der König seine Bekehrung. Er fühle Heldenmut, und in der gemeinsamen Sache würden sie siegen.¹⁹ In diesem Telegramm signierte Ludwig II. erstmals überhaupt eine postalische Nachricht mit »Walther«. Es war der Tag, an dem das bayerische Heer bei Uettingen in Unterfranken von den Preußen entscheidend geschlagen wurde. Das war das Ende des Krieges.

14 Vgl. *WB-Ludwig* 2, S. 34 f.

15 Vgl. ebd., S. 74 f.

16 Ebd., S. 37.

17 Vgl. ebd., S. 70.

18 Vgl. ebd., S. 80.

19 Vgl. ebd., S. 82.

Wagners Durchhalte-Mimikry fand allerdings ihre Fortsetzung. Am 25. August, einen Monat nach Kriegsende und drei Tage nach dem Friedensschluss Bayerns mit Preußen, präsentierte Wagner dem König zu dessen 21. Geburtstag die Originalpartitur der *Walküre*.²⁰ Am 3. September fasste der König in einem emotional aufgeladenen Bekenntnisbrief an Wagner die Freude über die zweite *Ring*-Partitur und seine Schmerzen über das jüngst Erlebte zusammen und perspektivierte beides auf die *Meistersinger*, aber eben auch auf die *Walküre* und den noch nicht vollendeten *Siegfried* mit dem Schwur, das Schwert zu schwingen und die kulturelle Einheit des neuen Deutschland zu schaffen.²¹ Ludwig unterzeichnete diesen Brief an Wagner zum einzigen Mal im gesamten Briefwechsel mit der Formel »Ihr Höriger Ludwig«. Die Ereignisse des Jahres 1867, etwa die Beschäftigung mit Gottfried Sempers Modell für das neue Festspielhaus in München an der Isar oder die Anstellung Hans von Bülow's nun doch in München und nicht in Nürnberg waren zugleich Nachklang dieses Schwurs und Zielspannung des Königs auf die nunmehr für München avisierte *Meistersinger*-Premiere.

Wie wenig bisweilen die Affirmation der Figuren Walthar und Sachs bei den beiden Hauptakteuren Wagner und vor allem Ludwig auf Solidität der dramatischen Erkenntnis beruhte, offenbart der Blick auf die Handlung der Oper.

Im Bühnenbild der Uraufführung²² ist unschwer jene prominente Gasse in Nürnberg zu erkennen, in der und an der der zweite Akt der Oper spielt. Rechts das reichere Haus des Goldschmieds Veit Pogner, davor eine Linde, links das einfachere Haus des Schusters Hans Sachs mit dem Fliederbusch vor der Haustür.

Dieser Bühnenraum lebt vom unverhohlenen Aufruf der Tradition. Wir haben es in den *Meistersingern* nicht mit mythischen Bildern zu tun, die symbolisch zu dechiffrieren wären, sondern mit konkret gemachten historischen Beispielen – mit dem Anschein von Authentizität, die die Bühnenhandlung als »dramatisierte, gar als theatraлизованe Geschichte« erscheinen ließ und die den Historismus-Gedanken des späteren Wilhelminischen Kaiserreichs ebenso bediente wie die historische Legitimation, die man im Kaiserreich aus solcher Art Repräsentationstheater gern bezog. In diesem Sinne wirkte das fünf Jahre vor der Reichsgründung präsentierte Bühnenbild stilbildend für den späteren Repräsentationsstil und suggerierte schon damals historische Authentizität aus dem mittelalterlichen Nürnberg, eben pittoreske Lokalität.

20 Vgl. ebd., S. 85.

21 Vgl. ebd., S. 86 f.

22 Auf Anweisung von Cosima Liszt kopierten die Brüder Brückner das Bühnenbild der Münchner Uraufführung für die Bayreuther Festspiele 1888, deren Fassung hier abgebildet ist. Vgl. Oswald Georg Bauer, *Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*. Frankfurt am Main u. a. 1982, S. 159.



Abb. 1: Bühnenbild der Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg*

Aber die dramaturgische Konstruktion der Szenerie ist mit Händen zu greifen. Die Bildtotale rückt ins Zentrum der Ansicht die beiden Häuser, die für die führenden Repräsentanten des Bürgertums und der Zünfte stehen: Goldschmied Pogner, der wohlhabendste – bestrebt, das tradierte Bild des Bürgers zurecht zu rücken. Nicht nur Schacher und Geld bestimmen bürgerliches Denken und Handeln, sondern auch überzeitliche und immaterielle Werte, eben die Kunst. Pogners Erbe soll gerade kein Handwerker sein, sondern ein Künstler, der im Kunstwettbewerb siegt und deshalb zurecht die Hand seiner Tochter Eva erringt. In der Logik der dramatischen Handlung will Pogner durch seine Tat, die eigene Tochter bei einem Kunstwettbewerb als Siegespreis auszuloben, den Führungsanspruch des Bürgertums durch Kunstverstand und Kunstorganisation legitimieren.

Ihm gegenüber wohnt Hans Sachs, als Schuster in der historischen sozialen Hierarchie der Handwerkerstände deutlich unter Pogner angesiedelt, in der Logik der Handlung freilich zumindest auf gleicher Stufe mit ihm. Sachs ist der fantasiebegabte Poet, Neuem gegenüber aufgeschlossen und der Vertreter einer unverkrampften Kunst, die aus dem Leben kommt und nicht sklavisch festhält an verkrusteten Regeln. Im Sinne der Figurenkonstellation dieser Oper ist Sachs der realistische Künstler, der sein

eigenes bürgerliches Legitimationskonzept vertritt. Er will einmal im Jahr das Volk entscheiden lassen, wer der beste Sänger = Künstler sei. Er vertritt also die Idee, die eigene Position zu legitimieren durch die Zustimmung der anderen, die nicht dichten und singen. Freilich ist dieses Konzept weit entfernt von einer demokratischen Willensbildung, denn das Volk könnte nur einen Meister wählen, also einen bereits Erkorrenen, keinen Fremden. Deshalb muss Walther von Stolzing Meister werden, damit er am Wettstreit um Evas Hand teilnehmen kann. Hans Sachs ist also ein halbherzig Moderner, dem die Meister das Konzept der bürgerlichen Öffnung auch prompt zerschlagen. Sachsens Vorschlag wird abgelehnt. Das Volk bleibt weiterhin ohne Einfluss auf das Kunsturteil. Die führende Volksschicht, die Meister der Zünfte, die Bürger, lassen sich die gesellschaftspolitische Gestaltungshoheit nicht entreißen. Das ist eine unmissverständliche Botschaft dieser Opernhandlung.

Deshalb will sich der Sachs des Schlussbildes, der Festwiese im dritten Akt, nur schwer fügen zu der Figur, die man zuvor nahezu drei Akte hindurch erlebt: Ursprünglich von Wagner konzipiert als der Vertreter »des künstlerisch produktiven Volksgeistes«, steht die Figur in der Finalszene quer zur Absage an das Volk, Kunstrichter sein zu dürfen. Sie steht auch quer zu der Erkenntnis, dass einer aus dem Adel, Walther von Stolzing, jene Kunst ersann, die alle, auch das Volk, mit Ergriffenheit soeben rezipierten. Ein Neu-Bürger gibt der Meister-Kunst neue Impulse, nicht etwa einer der ausgewiesenen Meister der Tradition. Freilich darf Hans Sachs als künstlerischer wie menschlicher Mentor des erfolgreichen Liebhabers Stolzing gelten, und allein dieses Detail mag die brüchige Figur des Sachs und ihre widersprüchlichen Facetten zusammenzwingen. Deshalb also Sachs als Korrektiv zu Pogner; deshalb die Opposition der beiden Häuser, der Lebens- und Gedankenwelten in diesem Bühnenraum, im dramatischen Zentrum der Handlung, in der Mitte des zweiten Akts.

Auch die Emblematisierung der Bildsprache stützt die oppositionellen Gewichte. Vor Pogners Haus die Linde als Versammlungsort der Dorfgemeinschaft und als Symbol der Liebenden – unverkennbar gemünzt auf Pogners Konzept der Selbstdarstellung (Versammlung der ganzen Volksgemeinschaft) und auf das Handlungszentrum der Oper, auf die unbezwingbare Liebe von Eva und Walther.

Dagegen links vor dem Haus des Sachs der Flieder oder schwarze Holunder – in der Volkserotik Symbol der Fruchtbarkeit, konkreter noch: des ungezügelteren erotischen Rausches, der durch den Fliederduft stimuliert wird – bezogen auf die Freiheitsambitionen des Sachs selber, auf die fantasievolle Kunstproduktion des Schustermeisters und ganz sicher auf den Ort, an dem Walther von Stolzing die Kunstsprache erlernt, mit der er Eva gewinnt.

Die Ikonografie dieses Bühnenraums lässt an seiner sinnstiftenden Funktion keinen Zweifel. Vor allem nicht die von Wagner eigens geforderte Gasse. Alles, was in diesem zweiten Akt erzählt wird, ereignet sich auf der Gasse:

1. die Vereitelung der Flucht von Walther und Eva durch Hans Sachs, der das Unternehmen durch Beleuchtung der Gasse verhindert; er arbeitet nachts im Freien an einem neuen Paar Schuhe;
2. die Desavouierung Beckmessers als Tölpel in Liebesdingen; der Stadtschreiber singt sein Ständchen auf der Gasse vor Pogners Haus an Eva, die sich durch einen plumpen Verkleidungstrick von Magdalene am Fenster vertreten lässt;
3. auf der Gasse, gleichsam an unwürdigem Ort, vor allem die ästhetische Bewertung von Kunst, denn Beckmesser wird in seiner Kunstproduktion gnadenlos niedergeknüpelt durch die Hammerschläge des schusternden Sachs; in Beckmesser zerstört sich die Zunft der Meistersinger freilich parziell selbst, weil er als geachtete höchste Instanz in Sachen Kunstproduktion gilt;
4. und schließlich die Folge dieses würdelosen Spektakels: eine allgemeine Prügelei, ausgelöst von Davids unnötiger Eifersucht auf Beckmesser und die gereizte Reaktion der Mitmenschen auf die nächtliche Kunstschreierei des Stadtschreibers; das Finale dieses zweiten Akts akzentuiert den Furor der Masse, entzündet an nichtigen Ereignissen, nur zu begreifen als Bild der Feindseligkeit, der Destruktion, ja des Chaos, das jeden den Feind des anderen sein lässt. Die Gefährlichkeit dieser Gesellschaft markiert die Kehrseite des Zeremoniellen, von dem die Zunft der Meistersinger beherrscht wird, und der zur Schau getragenen Eintracht des Volkes beim Gesangswettstreit auf der Festwiese; in der zeitlichen Logik der Handlung liegen zwischen desaströser Prügelei und gemeinschaftlichem Jubel nicht einmal zwölf Stunden; das eine Bild – die Festwiese am Ende des dritten Akts – kann das andere – die Prügelzene am Ende des zweiten Akts – kaum vergessen machen, geschweige denn heilen.

Dieses Bild zeigt exemplarisch Richard Wagners dramatische Erzählweise – in einem Raum, in dem authentisch gehandelt werden konnte. Alles und jedes in diesem Bühnenraum war gebaut, nichts war bloß gemalt. Hier wurde, intentional, nicht Theater gespielt, sondern die historische Wirklichkeit aufgerufen. Und eben darin lauert der Widerspruch. Kunstwerte in diesem Stil auf der Gasse zu verhandeln, Kunstvortrag an unwürdigem Ort zu veranstalten und Feindseligkeit individuell (zwischen Sachs und Beckmesser) wie kollektiv (in der kompletten Gesellschaft) ausbrechen zu lassen, ist blanke Karikatur – Karikatur von Kunstwillen

und Kunstproduktion, aber auch Karikatur von Gesellschaft. Die großen kollektiven Bilder dieser Opernhandlung stehen quer zueinander. Sie lassen sich in ihren Intentionen kaum widerspruchsfrei in einen sinnstiftenden Zusammenhang integrieren, und sie werden verknüpft durch eine Figur, deren Charakter sich nicht logisch-argumentativ zur Identifikation für den Opernzuschauer anbietet: Walther von Stolzing. Sein Identifikationspotenzial muss proklamiert, seine Meisterschaft, hoffentlich, nachgeholt werden. Seine Proklamation bildet den ideologischen Kern des Schlussbildes auf der Festwiese. Seine figürliche Konsistenz wird innerhalb der Bühnenhandlung nicht hergestellt. Der Sinn dieser Opernhandlung ist weiß Gott ambivalent und offen für mancherlei Projektionen.

Die Transformation von Historie in die politische Gegenwart, die daraus entwickelten Handlungsmaximen und die programmatische Formulierung dieses Zusammenhangs in einem Kunstwerk – wie genau funktionierten sie in der Vermischung von politischer Realität und künstlerischer Fiktion? Was genau meinte Ludwig II. mit dem deutschen Geist, projiziert auf diese Oper *Die Meistersinger* von Richard Wagner? Und welche Intention verknüpfte er mit der Aneignung von Figurennamen für die eigenen kulturpolitischen Visionen? Wie also hat Ludwig II. möglicherweise diesen Partiturtex von Wagner wahrgenommen und die Aufführung für sich aktualisiert?

Eine vorsichtige Annäherung.

Eines steht fest: Ludwig identifizierte sich vordergründig offensichtlich über Jahre hinweg mit Walther von Stolzing, jenem Ritter respektive Adeligen, der sein Gut verkaufte, um Bürger zu werden. Zumindest benutzte der König im Diskurs über das doppelte Problem der deutschen Kunst und des Nationalbewusstseins diese Figur als Maske. Der Schritt heraus aus der gesellschaftlichen Prädestination und die Entscheidung für das Bürgertum könnte für Ludwig Attraktivität besessen haben bei der Vorstellung, deutsche Kunst auf einem Bewusstsein etablieren zu können, das tief im natürlichen Empfindungsschatz seines Volks wurzelt. Ob er das wirklich meinte, lässt sich nicht feststellen, denn Walthers Charakter als Opernfigur fügt sich nicht zu einem Erneuerer nationalen Geistes aus nationaler Kunst. Walther würde nicht Meister, weil er Künstler sein wollte. Ihn treibt einzig die Liebe zu Eva Pogner. Walther schafft Kunst aus einer emotionalen Authentizität heraus, die die Wahrhaftigkeit seines Empfindens umsetzt in poetischen Ausdruck. Damit durchläuft ein Aristokrat den Bildungsprozess zum Bürger. Die Regeln der Kunst entstammen dem Leben, notabene dem bürgerlichen Leben. Dies alles hat mit nationalem Geist und nationaler Kunst nur wenig gemein. Des Königs Identifikation mit dieser Theaterfigur bleibt ambivalent und rätselhaft – wenn man die Entscheidung für Stolzing nicht abtun mag als Schwärmerei eines Jahre lang währenden Augenblicks.

Eher hätte man sich Hans Sachs gedacht als dem König analogen Geist und Charakter – eine Figur, die im Gassenbild des zweiten Akts alle Facetten ihres Handelns in einem einzigen Augenblick vereint: Sachs verknüpft auf ideale Weise den Handwerker und Bürger mit dem Künstler respektive dem Kunstrichter. Er ist der weise, vorausschauende Lenker des bürgerlichen Lebens. In der Schlussansprache auf der Festwiese schließlich ist es Sachs vergönnt, die Wirksamkeit der deutschen Kunst mit dem Wirken der Meistersinger zu verknüpfen, ja zu begründen. Diese Rolle hätte für einen modernen Herrscher entschieden größere Attraktivität besessen, aber Ludwig identifizierte mit der Figur des Sachs offensichtlich Richard Wagner. In der Absicht, so bleibt zu fragen, die Konstellation der Opernfiguren in Relation zur politischen Realität zu setzen? In Wagner den weisen und künstlerisch begabten Freund zu erkennen, der ihn, den König, mit seinem Volk versöhnt – wie Sachs den Stolzling mit der Nürnberger Bürgerschaft und den Meistern aussöhnt? Eine Lesart, die Spekulation bleiben muss, da Ludwigs Verständnis der *Meistersinger* ebenso brüchig erscheint wie dieser künstlerische Text selber mit seinen dramaturgischen Unstimmigkeiten. In ihrer langen, mehr als 20-jährigen Entstehungsphase war diese Oper Teil ganz unterschiedlicher gesellschaftlicher Diskurse: etwa der verschiedenen politischen Diskurse über die nationale Einheit und das Deutsche; über die Abgrenzung gegen das Fremde und Ausländische, das es zur Nationwerdung zu bekämpfen galt; schließlich über die Funktion und Stellung des modernen Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft, der aus seiner Sicht mit fiktionalen Mitteln Realitäten formuliert, mit denen sich die Gesellschaft auseinanderzusetzen hat. Immerhin kam es einer ungeheuerlichen Demonstration für die Kunst und das individuell schaffende Genie gleich, dass Wagner die Ovationen des Publikums bei der Uraufführung im Münchner Nationaltheater aus der Königsloge an der Seite Ludwigs II. entgegennehmen durfte.

Zieht man freilich den Kontext dieser Uraufführung und der Stimulans der *Meistersinger* für den bayerischen König ein wenig weiter aus, etwa um ein Jahr in den Juli 1869, dann gewinnen Ludwigs Reaktionen und Handlungsweisen auch aus dem Sommer 1868 in der Rückschau deutlich an Profil. Der Sommer 1869 brachte für Bayern nicht nur das Problem eines offensichtlich unumgänglichen Kriegs mit Frankreich, nunmehr an der Seite Preußens, sondern zugleich auch die bevorstehende, sicher nicht als Optimallösung empfundene Integration in den Deutschen Bund unter der Führung Preußens. Hans-Michael Körner hat in seiner *Geschichte des Königreichs Bayern* überzeugend erläutert, dass die Kaiserproklamation des preussischen Hohenzollern Wilhelms I. am 18. Januar 1871 für die Rolle des Königreichs Bayern und für die historische Identitätsstiftung der Wittelsbacher im Deutschen Bund bedenkliche Folgen hatte. In der mentalen und repräsentativen Führung der

Nation, in der Stiftung eines nationalen Bewusstseins aller im Deutschen Bund zusammengeschlossenen Völker erlebte das Deutsche Reich schon 1871 die Annexion seiner Geschichte und seiner nationalen Identität durch die Hohenzollern,²³ die selbst keine nennenswerte Familiengeschichte als Herrschergeschlecht aufzuweisen hatten. Sie erfanden deshalb den Mythos des germanischen Ursprungs deutscher Geschichte und manifestierten diesen identitätsstiftenden Mythos in einer imponierenden Reihe architektonischer Repräsentationsleistungen, etwa vom Niederwalddenkmal oberhalb der Stadt Rüdesheim (geplant 1871 als Denkmal der deutschen Einheit, aber erst 1883 fertiggestellt) über das Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald (1875) bis zum Kölner Dom, der im Oktober 1880, von Wilhelm I. finanziert, fertiggestellt wurde – bekannte und Identitäten stiftende Monumente deutscher Einheit. Dieser preußischen Usurpation von deutscher Geschichte, dieser Errichtung einer Serie von staatstragenden Nationaldenkmälern konnte König Ludwig II. nur eines, aber ein glanzvolles entgegensetzen: die öffentliche Präsentation einer theatral erzählten deutschen Geschichte, die durch den Uraufführungsort auch für Bayern Bedeutung hatte – eben Wagners *Ring des Nibelungen*, der Ludwig II. jene Partizipation an Souveränitätsmerkmalen sicherte, die das Abgleiten Bayerns in die politische Bedeutungslosigkeit vielleicht verhinderte.

Richard Wagner hatte schon am 1. Juli 1869, weit entfernt von der Fertigstellung der *Ring*-Komposition, dem bayerischen König sein politisch-ideologisches Konzept von Theater und das Verständnis der *Ring*-Tetralogie noch einmal mit wünschenswerter Deutlichkeit umrissen:

»Wollen Sie, durch den Rath Ihrer Umgebung beängstigt und eingeschüchtert, verzagt zu Werke gehen, so geben Sie den so zahlreichen heimlichen und öffentlichen Feinden Ihrer königlichen Würde, dadurch, dass Sie mit ungeheuren Kosten, und noch dazu vielleicht in sehr bedenklichen Zeiten, eben nur eine grosse ›Opernaufführung‹ in das Werk setzen, alle Mittel, Ihnen zu schaden, in die Hände. Sagen Sie aber: ›Nein! die Aufführungen der Nibelungen sollen Nationalfeste sein, welche ein König seinem Volke und allen deutschen Stämmen bietet,‹ so haben Sie diesem nur noch hinzuzufügen, worin die Bedeutung dieser Feste bestehen soll, worin diese Aufführungen von allem Aehnlichen sich unterscheiden sollen, welche Wirkung auf den öffentlichen Geist Sie Sich erwarten, und weshalb Sie, gerade als König von Bayern, und eben in der gegenwärtigen Zeit Sich berufen fühlen, der deutschen Nation mit einem solchen Beispiel voran zu gehen.«²⁴

23 Vgl. Hans-Michael Körner, *Geschichte des Königsreichs Bayern*, München 2006, S. 142–165.

24 *WB-Ludwig 2*, S. 280.

Wenn Ludwig die Vorstellung akzeptiere, gerade der König von Bayern müsse in schweren Zeiten der deutschen Nation mit einem herausragenden Beispiel vorangehen und für das deutsche Volk und alle seine Stämme den germanischen Nibelungen-Mythos als Nationalfest bieten, dann traf Wagner mit dieser Perspektive bei Ludwig auf unverhohlene Faszination. Aktuell stand man unmittelbar vor der *Rheingold*-Premiere in München, für die Zukunft galt es, den *Ring* zu realisieren, und rückblickend stellten sich die *Meistersinger* als erster Schritt dar auf jenem lange gesuchten Weg, dem Königreich Bayern durch die Darstellung nationaler Historie in Form der Theatererzählung – und das ist der *Ring des Nibelungen* ebenso wie die *Meistersinger* – ein Stück Selbstbestimmung und Eigenständigkeit zu bewahren in einer höchst suggestiven und wirklichkeitsnahen Kunstform, eben in der auf der Theaterbühne lebendig gewordenen Präsentation altdeutscher und germanischer Geschichte. Solche poetischen Geschichtsdenkmäler lassen sich problemlos als kulturpolitische Avantgarde im neuen deutschen Kaiserreich begreifen. König Ludwig II. war diese Avantgarde. Er präsentierte nicht nur in München die Uraufführungen von Wagners *Rheingold* und *Walküre*, sondern sicherte auch mit dem Einsatz erheblicher Finanzmittel die Bayreuther Uraufführung des gesamten *Ring* und somit die Errichtung eines jener identitätsstiftenden Monumente, mit denen bislang die Hohenzollern der deutschen Nation einen kulturellen Inhalt gegeben hatten, freilich durch die Theatralisierung mit einem ungleich intensiveren Erlebnispotenzial für die Rezipienten – eben die von Wagner affirmierte »Wirkung auf den öffentlichen Geist«.

Dass Richard Wagner nur zwei Jahre nach der Bayreuther Premiere des *Ring* seine Skepsis gegenüber, ja sein Unverständnis für den Identität begründenden »deutschen Geist« literarisch publik machte, charakterisiert weniger das nur labile Einverständnis zwischen einem epochalen Theaterkünstler und einem um seine politische Souveränität mit Mitteln der darstellenden Kunst ringenden unbegabten Politiker als vielmehr die raschen und bisweilen infamen Winkelzüge, mit denen Wagner auch eigene Positionen und vielleicht gar Überzeugungen der Opportunität des Augenblicks opferte. In der Nachschrift zu seinem Essay *Was ist deutsch?* konnte (oder mochte) er auch seiner eigenen Formulierung vom »deutschen Geist« keine sinnstiftenden Anregungen mehr entnehmen. Stattdessen empfahl er seinen Lesern mit unübersehbarem Sarkasmus, die Antwort auf die titelgebende Frage doch eher bei den Herren Constantin Frantz und Paul de Lagarde einzufordern.²⁵ Mit Frantz empfahl Wagner einen dezidierten Gegner Bismarcks und der deut-

25 »Was ist deutsch?«, *SSD* 10, S. 53.

schen Reichsgründung, dessen antisemitische Polemik die durchaus diskutabile politische Lösung einer mitteleuropäischen Föderation mit Konzentration auf einen sehr kleinen Kernbestand Deutschlands ohne Preußen und Österreich in der aktuellen Debatte völlig überdeckte. Lagarde stand ihm für einen aggressiven Antisemitismus und einen beginnenden Imperialismus, der sich die erhebliche Erweiterung des deutschen Bodens zum Ziel setzte. Die Diktion des letzten Absatzes in *Was ist deutsch?* lässt keinen Zweifel an der auch für Wagner erkennbaren politischen Unzurechnungsfähigkeit der empfohlenen Agitatoren, aber sie liest sich auch als unverhohlene Skepsis gegenüber dem Zustand und der Wirkung des »deutschen Geistes« nur sieben Jahre nach der Reichsgründung. Wagner diagnostizierte kühl eine durchgreifende Veränderung deutscher kultureller Tugenden, mit denen er sich in der modernen Form nicht mehr zu identifizieren wusste. Sein Pragmatismus und sein Gespür für soziopolitische Veränderungen in seiner ihn umgebenden Gesellschaft schufen nur zehn Jahre nach der, wie es schien, triumphalen Rettung des bayerischen Königs Ludwig II. für seine staatsmännischen Aufgaben und seine vermeintliche Führungsrolle im neuen Reich eine nicht mehr beherrschbare Situation. Ludwigs Realität ließ sich nicht mehr korrigieren. Die Utopie von einer bayerischen Souveränität stand zu deutlich im engsten Zusammenhang mit fiktionalen, in der künstlerischen Vorstellung geborenen Lebens- und Gesellschaftsentwürfen, als dass sich aus dem metaphorischen Fundus dieser realen Ideen politisches Kapital hätte schlagen lassen. Von Wagners Theater führte kein realistischer Weg zu Ludwigs Politik oder anders formuliert: Der bayerische König scheiterte tatsächlich als Gefangener seiner Begeisterung für poetische Strategien,²⁶ deren ereignisgeschichtliche Wahrhaftigkeit und Triftigkeit der Theatermann Wagner ja niemals unter Beweis zu stellen brauchte.

26 Vgl. Körner, *Geschichte des Königreichs Bayern*, S. 160.

»Was geht mich alle Baukunst der Welt an!« Wagners Münchner Festspielhausprojekte

Markus Kiesel

I. Einleitung

Auf die Entstehungsgeschichte des *Ring des Nibelungen* muss man an dieser Stelle nicht gesondert hinweisen.¹ Es genügen ein kurzer Vermerk auf die Ausgangslage im Jahre 1864, dem Jahr der Thronbesteigung Ludwigs II. von Bayern, und eine Zusammenfassung der Werksituation.

Nach seinen Verwicklungen mit den revolutionären Bestrebungen in Dresden 1849 verbrachte Wagner die meiste Zeit im Zürcher Exil sowie auf Reisen durch halb Europa. Der *Ring* als Dichtung, große Teile der Komposition, die theatrale Vision und der theoretische Überbau, unter anderem mit den Schriften *Das Kunstwerk der Zukunft*² (Juli 1849) und *Oper und Drama*³ (1850/51), fallen in diese Zeit. Zur Festspielidee selbst, und vor allem zu unserem architektonischen Thema, gehört aber auch der kleinere Text *Ein Theater in Zürich*,⁴ der die inneren Zusammenhänge zwischen dem Werk selbst, den wahrnehmungstheoretischen Aspekten der Festspielidee und eben der Notwendigkeit eines Festtheaters vertieft.

Am 10. März 1864 wird Ludwig II. König von Bayern, hilft Wagner ab Mai 1864 finanziell aus und beschließt bereits ab November 1864, für Wagner ein Festtheater zu bauen. Diesen einschneidenden Daten waren im August 1860 die Teilamnestierung (für Deutschland außer Sachsen) und am 28. März 1862 die Generalamnestierung Wagners vorausgegangen.

1 Vgl. Egon Voss, »Der Ring des Nibelungen«, in: *Wagner-Handbuch*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel 2012, S. 332–340.

2 *SSD* 3, S. 42–177.

3 *OuD*.

4 *SSD* 5, S. 20–52.

Der *Ring* selbst (die ersten Ideen datieren aus dem Jahr 1848) befand sich in diesem Jahr 1864 in folgendem unfertigen Zustand:⁵

1. Das Textbuch ist fertig und auch bereits seit 1863 im Buchhandel erhältlich, nachdem es bereits 1853 in einem Privatdruck erschienen war.
2. Das *Rheingold* ist seit Februar 1854 fertig komponiert, aber noch nicht gedruckt (1873).
3. Die *Walküre* ist ebenfalls fertig komponiert (Juni 1855), aber ebenfalls noch nicht gedruckt (1874).
4. Vom *Siegfried* sind die Kompositions- und Orchesterskizze (1856) der ersten beiden Akte sowie die Partiturerstschrift des ersten Akts (1856) fertig; mit der Partiturreinschrift des ersten Akts beginnt Wagner 1857.
5. Erst ab Dezember 1864 macht sich Wagner wieder an die Komposition des *Siegfried* und beginnt mit der Partiturerstschrift zum zweiten Akt.
6. Sowohl vom dritten Akt *Siegfried* als auch zur *Götterdämmerung* existiert zum Stichtag des Beschlusses für ein Festtheater also noch keine einzige Note!

II. Theorie

Wagner und die Festspielidee

Die beiden wesentlichen Grundgedanken, denen Wagner auf dem Weg der Genese der Festspielidee folgte, lassen sich auf zwei Denkprinzipien konzentrieren: Dem Kunstwerk den Warencharakter zu nehmen und dem Publikum den Konsum von Kunst zu verweigern. Sein Thema ist also *Der Künstler und die Öffentlichkeit*⁶ und bleibt eine lebenslange, je nach den »ideologischen und praktischen Vorzeichen neu ansetzende Bemühung«,⁷ ohne dass er diesen Denkprozess je abgeschlossen hätte.

Um zum einen das Kunstwerk von seinem Warencharakter zu befreien, will Wagner das »ästhetischen Ritual des Festspiels [...] restituieren, das die Erscheinungsweise des Dramas vom kommerziell standardisierten Repertoiretheater abhebt«.⁸

5 Vgl. Zeittafel bei Voss, »Der Ring des Nibelungen«, S. 334.

6 SSD I, S. 180–186.

7 Dieter Borchmeyer, »Kunstwerk und Warenmarkt – Festspiel contra Repertoiretheater«, in: ders., *Das Theater Richard Wagners*, Stuttgart, 1982, S. 19–74.

8 Ebd., S. 24.

Für die Öffentlichkeit wäre zum anderen nur bei Festspielen

»die gewerbliche Tendenz im Verkehre zwischen Publikum und Theater [...] vollständig aufgehoben: der Zuschauer würde nicht mehr von dem Bedürfnisse der Zerstreung nach der Tagesanspannung, sondern dem der Sammlung nach der Zerstreung eines selten wiederkehrenden Festtages geleitet, in den von seinem gewohnten allabendlichen Zufluchtsorte für theatralische Unterhaltung abgelegenen, eigens nur dem Zwecke dieser außerordentlichen, eximierten Aufführungen sich erschließenden, besonderen Kunstbau eintreten, um hier seiner höchsten Zwecke willen die Mühe des Lebens in einem edelsten Sinne zu vergessen.«⁹

Auch wenn der zitierte Text erst nach dem Scheitern der Münchner Projekte erschienen ist (1867) und auf die spätere Bayreuther Situation wie maßgeschneidert erscheint, behält er doch seine Gültigkeit als spätere Verdichtung der Thesen aus dem *Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen«*¹⁰ von 1862.

Wagners neue Ideen der Demokratisierung von Kunst in diesem »edelsten Sinne« führten konsequenterweise zu einem Desiderat an Örtlichkeit, eben dem eines eigenen Theaters an besonderem Ort. Sie sind der Idee einer Popularisierung oder gar Proletarisierung hin zur technischen Massenverfügbarkeit geradezu entgegengesetzt.

Wagner und die Architektur

Nur sehr wenige Stellen in Wagners biografischen und theoretischen Schriften geben Auskunft über sein Verhältnis zur Baukunst. Es muss daher für den so kritischen Wagner problematisch gewesen sein, einen passenden Stil für sein Festspielhaus zu finden: Eine mittelalterliche Architektur, die seiner lebenslangen Begeisterung für die Burgenromantik entsprach, kam wegen fehlender Theatertradition nicht in Frage; Renaissance, Barock, Rokoko und selbst den Klassizismus lehnte er grundsätzlich als falsche Rezeption der Antike ab. Selbst als er ab 1876 vor den originalen Zeugnissen der griechischen und römischen Antike stand, blieb jede Begeisterung aus.

In seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* von 1849¹¹ beschäftigt Wagner sich

9 »Deutsche Kunst und deutsche Politik«, *SSD* 8, S. 122 f.

10 *SSD* 10, S. 273–281.

11 *SSD* 3, S. 128 f.

dann doch und zum ersten Male etwas ausführlicher auch mit Architekturtheorie. Er skizziert sie als Teil einer Vision von einem Gesamtkunstwerk und beruft sich dabei auf die Anfänge der griechischen Theaterarchitektur. Diese sei neu zu beleben, doch dürfe sie sich in einem Theater der Zukunft nicht in übersteigerter Monumentalität und Prunkentfaltung äußern, sondern die »erhabene Einfalt und die tief sinnige Bedeutsamkeit griechischer Gebäude zur Zeit der Blüte der Tragödie« aufweisen. Wagner erkennt, »dass das wahrhaft Schöne [...] auch das Allernützlichste ist.« Für die innere Konzeption eines idealen Theaters forderte Wagner schon 1849 eine Synthese aus Schönheit und Zweckmäßigkeit bei optimalen optischen wie akustischen Bedingungen mit einer optimal erzeugten Illusion. Dieser größtmöglichen Unmittelbarkeit des Dramas dient auch die schon 1849 erdachte Versenkung des Orchesters, die wohl wichtigste Idee Wagners für ein Theater der Zukunft: »Das Orchester ist [...] der Boden unendlichen, allgemeinen Gefühles [...] und deshalb als Lokalität sehr richtig auch außerhalb des szenischen Rahmens in den vertieften Vordergrund gestellt.«¹² Konkret wird für den Außenbau eine Art griechischer Säulenbau und für den Innenraum eine unmittelbar vor den Betrachter gerückte Bühne sowie die Versenkung des Orchesters ausdrücklich genannt.

Als erste schriftliche Nennung der Idee, seinen *Ring des Nibelungen* in einem eigenen, temporären Theater aufzuführen, gelten die Briefe an Ernst Benedikt Kietz und Theodor Uhlig aus den Jahren 1850 und 1851. In ihnen schreibt er, er sei

»nicht gesonnen, ihn [den *Siegfried*] auf's geradewohl vom ersten besten theater aufführen zu lassen: im gegentheile trage ich mich mit den allerkühnsten plänen [...]. Dann würde ich nämlich hier, wo ich gerade bin, nach meinem plane aus bretern ein theater errichten lassen, die geeignetsten sänger dazu mir kommen und Alles nöthige für diesen einen besonderen fall mir so herstellen lassen, daß ich einer vortrefflichen Aufführung der oper gewiß sein könnte.«¹³

Nach geglückten Vorstellungen wollte er die ganze Bretterbude wieder einreißen und die Partitur verbrennen.

»Die nächste Revolution muß nothwendig unsrer ganzen *theaterwirthschaft* das Ende bringen: sie müssen und werden alle zusammenbrechen, dies ist unausbleiblich. Aus den trümmern rufe ich mir dann zusammen, was ich brauche: ich werde, was ich bedarf, dann finden. Am Rheine schlage ich dann

¹² Ebd., S. 157.

¹³ Richard Wagner an Ernst Benedikt Kietz, 14. September 1850 (Poststempel), *WB* 3, S. 404 f.; vgl. Richard Wagner an Theodor Ulig, 20. September 1850, *WB* 3, S. 423–430, v. a. S. 425–427.

ein theater auf, und lade zu einem großen dramatischen feste ein: nach einem jahre vorbereitung führe ich dann im laufe von vier tagen mein ganzes werk auf«. ¹⁴

Wagners Ideen, die auch 1851 in *Ein Theater in Zürich* formuliert wurden, konkretisierten sich 1862 in seinem *Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen«*. Wichtig war Wagner die Lage seines Festspielhauses in einer »der minder großen Städte Deutschlands«, um die Berührung mit dem »großstädtischen eigentlichen Theaterpublikum und seinen Gewohnheiten« zu vermeiden. Dort fände der Besucher »ein provisorisches Theater, so einfach wie möglich, vielleicht bloß aus Holz, und nur auf künstlerische Zweckmäßigkeit des Inneren berechnet«. ¹⁵ »Zur Vollendung des Eindrucks einer solchermaßen vorbereiteten Aufführung« gehöre nicht nur die Unsichtbarkeit des Orchesters, sondern auch eine »architektonische Täuschung«, ¹⁶ die erst durch die amphitheatrale Einrichtung des Zuhörersaals möglich ist. Wagner verwendet hier erstmals den Begriff Amphitheater. Ohne dass Wagner es klar ausdrückt, meint er damit einen Verzicht auf Ränge und Seitenlogen eines »théâtre à l'italienne«, die in der Tat in jedem anderen Theater Einblicke in die Kulissen oder in den Orchestergraben erlauben. Wagner aber ist eine Unsichtbarmachung der Bühnentechnik, der »mechanischen Hilfsbewegungen beim Vortrage der Musiker« und der »Fäden, Schnüre, Leisten und Bretter der Theaterdekorationen, welche, aus den Kulissen betrachtet, einen bekanntlich alle Täuschung störenden Eindruck machen«, ¹⁷ sehr wichtig.

III. Praxis

»Form ever follows function«, dieser Satz des amerikanischen Architekten Louis Sullivan aus dem Jahre 1896 ¹⁸ gilt auch für Wagners Festtheater. Denn in einer Hierarchie der Prioritäten eines Theaters für den *Ring* standen für Wagner zunächst Fragen der technischen Visualisierung im Vordergrund. Erst danach kamen die damit natürlich unmittelbar zusammenhängenden Fragen der Wahrnehmung, also

14 Richard Wagner an Theodor Ulig, 12. November 1851, *WB* 4, S. 176.

15 »Vorwort zur Herausgabe der Dichtung«, *SSD* 6, S. 273.

16 Ebd., S. 275.

17 Ebd.

18 Louis H. Sullivan, »The tall office building artistically considered«, in: *Lippincott's Monthly Magazine*, 57 (1896), Philadelphia, S. 408.

der Sicht auf die Bühne, ins Spiel. Kaum eine Rolle – entgegen allen Legenden! – spielten akustische Überlegungen. (So ist auch verständlich, warum in Bayreuth der Orchestergraben aufgrund von Planungsfehlern zweimal vergrößert werden musste – für ein von einem Komponisten für seine eigenen Werke konzipiertes Theater eigentlich unverzeihlich!)

Dass der *Ring des Nibelungen* unerhörte Anforderungen an Bühnentechnik, -malerei, -beleuchtung und -ausstattung stellt, wird bei der ersten Lektüre des Textbuches deutlich. Dass das Spiel mit Technik und theatralischen Effekten für Wagner eine primäre Überlegung war, macht ein Bericht aus den Erinnerungen von Gustav Freytag deutlich, der von einer Begegnung Wagners aus dem Jahre 1848 erzählt:

»Dieser [Wagner] erzählte bei einem Begegnen im Herbst 1848, dass ihn die Idee zu einer großen Oper beschäftige, die in der germanischen Götterwelt spielen solle. Der Inhalt aus der nordischen Heldensage stand ihm noch nicht fest, aber was ihn für die Idee begeisterte, war ein Chor der Walküren, die auf ihren Rossen durch die Luft reiten. Diese Wirkung schilderte er mit großem Feuer. ›Warum wollen Sie denn die armen Mädchen an Stricke hängen? Sie werden Ihnen in der Angst falsch singen‹. Aber das Schweben in der Luft und der Gesang aus der Höhe, die Freude an unerhörten Dekorationswirkungen sei für Wagner gerade das Lockende, was ihm die Stoffe aus dieser Götterwelt zuerst vertraulich machte. [...] Die Freude an unerhörten Decorationswirkungen ist mir immer als der Grundzug und das stille ›Leitmotiv‹ seines Schaffens erschienen.«¹⁹

Wie sehr sich diese poetischen Entwürfe zu praktischen Fragen professionell verfestigten, zeigt ein Bericht Anton Seidls, freilich aus zweiter Hand, jedoch für unsere Fragestellung brauchbar.

»Nach den mir freundlichst zur Verfügung gestellten Berichte eines Ohrenzeugen soll er selbst sich im Jahre 1863 zu Wien mit Bezug auf die decorativen Schwierigkeiten der Tetralogie ungefähr folgendermassen geäußert haben: ›Als ich den Ring als Tetralogie dichterisch ausführte, war ich ein Verbannter, meine Verbindung mit dem wirklichen Theater schien mir für ewig unterbrochen, jede Hoffnung erloschen, je wieder in lebendige Berührung mit dem Bühnensein zu gelangen. Von dieser Stimmung umfangen und solcher Ueberzeugung getragen, dachte ich bei mir: Du magst Deiner Phantasie immerhin die Zügel

19 Gustav Freytag, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Leipzig 1887, S. 204 f.

schliessen lassen, Du brauchst die Ausführbarkeit der scenischen Bilder gar nicht erst ängstlich in Erwägung zu ziehen – ausgeführt wird das monströse Ding ja doch nicht! Und so beschränkte ich mich gar nicht und verlangte auf dem Papier vieles, dessen Ausführbarkeit mir später die grössten Bedenken einflösste. Später als meine Sache denn doch vorwärts ging und ich wieder die Hoffnung fassen konnte, von manchen Seiten hin in meinen Bestrebungen gefördert zu werden, entschloss ich mich, dem berühmten Decorationsmaler Gropius in Berlin und dem genialen Theatermaschinenbauern Mühldorfer^[20] in Mannheim (dem Erfinder der Wandeldecoration für den ›Oberon‹) das Buch mit der Anfrage zu schicken, ob das darin Geforderte technisch ausführbar sei. Beide, als ehrgeizige Vertreter ihres Faches, antworteten. Ja, Alles sei zu machen! So weit Wagner.«²¹

Neben den naheliegenden Bedenken hinsichtlich der Visualisierung des Werks ist interessant, dass sich diese personelle Konstellation beim Bau des Bayreuther Theaters wiederholte, war doch Carl Brandt, technischer Direktor des Hoftheaters Darmstadt der eigentliche spiritus rector des Projekts. Nachdem Wagner drei Architekten »verbraucht« hatte, war es Brandt, der den endgültigen Architekten Otto Brückwald ins Spiel brachte.

IV. München

Zwei Pläne

Den Stichtag für den Plan eines Festtheaters für München kann man mit dem 26. November 1864 datieren, wo der König an Wagner schrieb, dass er den Entschluss gefasst habe, »ein großes, steinernes Theater erbauen zu lassen, damit die Aufführung des ›Ringes des Nibelungen‹ eine vollkommen werde.«²²

Mit dem Projekt wurde, durch Wagner vermittelt, der Architekt Gottfried Semper betraut. Und zwar durch den König selbst, aber auf dem Weg über Wagner, der dem befreundeten Architekten am 13. Dezember 1864 die Offizialanfrage über die königlichen Pläne übersandte, nicht ohne darin Semper gleichzeitig – und sicher am König vorbei – zu beauftragen, »für das Erste, aber sofort, die Construction

20 Josef Mühldorfer (1800–1863), Schwiegervater Emil Heckels.

21 Anton Seidl, »Richard Wagner's Bühnengenie«, in: *Neue Musikalische Presse*, 5 (1896), Heft 29, S. 5.

22 *WB-Ludwig* 1, S. 39.

eines provisorischen Theaters in Holz u. etwa Backstein in Angriff zu nehmen«, um »gewisse Probleme zuerst versuchsweise zu lösen«. ²³ Schon damals verfuhr man also zweigleisig, weshalb man auch beide Projekte gesondert betrachten muss.

Da Wagner, wie oben im Vorwort zum *Ring* zitiert, eine provisorische Lösung favorisierte, lag in den Vorstellungen des Königs bereits von vornherein ein Konfliktpotential.

Am 13. Februar 1865 brachte Wagner dann auch gegenüber dem König die provisorische Variante ins Spiel, gab sie aber als Idee Sempers aus.

»Dennoch drängt es mich endlich meinem allergnädigsten Herren über eine Mittheilung des Professor Semper, in Betreff des Projektes, welches der hohe, grossmüthige Gedanke Eurer Majestät angeregt, zu berichten. Dieselbe enthält den Vorschlag, die scenischen und akustischen Neuheiten und Eigenthümlichkeiten der inneren Konstruktion des fraglichen Festtheaters zuvor in ihrer praktischen Wirkung zu versuchen. Um hierzu nicht ein vollständiges, wenn auch aus geringem Material, dennoch nicht ohne bedeutende Kosten auszuführendes, provisorisches Gebäude beschaffen zu müssen, schlägt Semper vor, in einem Flügel des hiesigen grossen Ausstellungsgebäudes ein solches, nur innen mit einer anständigen Front leicht zu decorirendes Theater aufzuschlagen. Die innere Einrichtung, sowie die bereits hierbei verwendeten Maschinen und Decorationen, würden wiederum für das definitive, monumentale Festtheater zu gebrauchen sein. Innerhalb eines halben Jahres wäre das Ganze herzurichten.« ²⁴

Der König stimmte dem zu, was Wagner dem Architekten sofort übermittelte, verlangte aber von Wagner/Semper zugleich die Weiterarbeit an den Plänen für das Monumentaltheater. Hier wird zum ersten Mal der Glaspalast als Bauhülle für das provisorische Theater genannt. Dieser Glaspalast war 1854 von August Voit im Botanischen Garten an der Westseite der Altstadt als 234 Meter langer Ausstellungsbau aus Glas und Eisen errichtet worden. ²⁵

Wagner konkretisierte seine Absichten in einem denkwürdigen Bericht an Ludwig vom 31. März 1865:

»Da das stehende Hof- und Nationaltheater zu jede Zeit vollauf für den täglichen Bedarf des Publikums in Beschlag genommen ist, soll von vornherein von der Benützung seines Lokales für die erzielten, mit höchster Sorgfalt

²³ *WB* 16, S. 367.

²⁴ Richard Wagner an Ludwig II., 13. Februar 1865, *WB-Ludwig* 1, S. 55 f.

²⁵ Siehe Abbildungen bei Heinrich Habel, *Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners*, München 1985, S. 318 f.

vorzubereitenden Musteraufführungen abgesehen, und dafür ein besonderes Lokal provisorisch hergerichtet werden. Schon die Herrichtung dieses Lokales soll aber, nach dem sinnigen Dafürhalten Euerer Majestät, zur Lösung wichtiger Aufgaben im Betreff der ästhetischen Zweckmäßigkeit der scenischen und akustischen Konstruktion eines mustergültigen Theaters angewendet werden. Euere Majestät haben daher einem berühmten, und in diesem Fache vorzüglich erfahrenen Architekten die Aufgabe gestellt, vor Allem einen inneren Theaterraum zu konstruieren, in welchem einerseits die ästhetisch unschöne und störende Sichtbarkeit des Orchesters, bei möglicher Steigerung einer edlen Klangwirkung desselben, vermieden, und andererseits, namentlich durch Erfindung von Beleuchtungs-Vorrichtungen, durch welche die scenischen Dekorationen zu wirklich malerisch-künstlerischer Bedeutung erhoben würden, die theatralische Darstellung selbst zu der ihr noch fehlenden edleren Höhe reiner Kunstleistungen erhoben werden soll. Euere Majestät haben den Vorschlag des Architekten, diese provisorische Konstruktion in einem der Flügel des hiesigen großen Ausstellungsgebäudes setzen zu dürfen, sobald sich dieses als thunlich herausstellt, genehmigt, und dadurch das Unternehmen des Vortheils der geringeren Kostspieligkeit (weil es keiner provisorisch zu konstruierenden Außenwände bedarf), sowie der Zeitersparnis für die Herstellung versichert.«²⁶

Semper fügt sich und entwickelt in der Folge tatsächlich zwei Projekte, die er in einem Brief vom 26. November 1865 erläutert:

»Lieber Wagner!

Du wirst in diesen Tagen eine Mappe mit Zeichnungen von mir erhalten, über die ich vor allem Dein Urtheil einzuholen habe. [...] Seine Majestät der König haben mir befohlen, eine nach den sämtlichen Bedürfnissen gegliederte Berechnung der für ein provisorisches Festtheater erwachsen[den] Ausgaben aufzustellen, worin die gesammte Ausstattung der Bühne mit Maschinerie und Dekorationen, die Beleuchtung und Beheizung, die Einrichtung des Zuschauerraums, Herstellung und Möblirung der nöthigen Zimmer, kurz alles das berücksichtigt werde, was zum wirklichen Gebrauche dieses provisorischen Theaters geschaffen werden muß. Unter diesen Gegenständen ist nun der wichtigste und zugleich für die Vorherberechnung schwierigste das Ausstatten der Bühne, nebst ihrer Montirung mit denjenigen Dekorationen,

26 »Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«, *SSD* 8, S. 125–176, hier S. 131.

welche zunächst für die Eröffnung erforderlich sein werden [...]. Außerdem muß ich mich über dieselben auch mit einem Maschinenmeister und mit Dekorationsmalern in Rapport setzen. Ich dachte anfänglich, mich deßhalb an meine Freunde in Paris zu wenden; allein verschiedene Gründe veranlaßten mich, den Münchner Maschinisten und Malern dabei Rechnung zu tragen. Zunächst glaube ich, was das Maschinenwesen betrifft, daß wirklich das deutsche System Deinen Zwecken mehr entsprechen wird als das französische. Zwar gestattet das erstere keine so großartige Entwicklung von Bühneneffekten als das letztere, dafür aber ist jenes beweglicher und für raschen Szenenwechsel besser berechnet. [...]

Über den Plan des prov. Festtheater[s] habe ich noch hinzuzufügen, daß er sich hauptsächlich dadurch von dem früheren unterscheidet, daß der Mittelpunkt der konzentrischen Sitzreihen weiter gerückt ist, um zu sehr gebogene Linien zu vermeiden, aus dem Grunde des allseitigen Verhinderns des Einblicks in die Orchestra. Dann habe ich, gemäß unserer Verabredung, zwei Proscenien hinter einander gestellt, die durch die vertiefte Orchestra getrennt sind. Die Architektur des engeren zweiten Prosceniums ist eine verjüngte Wiederholung der des großen vorderen. So entsteht eine vollständige Verrückung des Maßstabes und in Folge dessen eine scheinbare Vergrößerung alles dessen, was auf der Bühne vorgeht, und die gewünschte Trennung der idealen Bühnenwelt von der realen Welt jenseits der scheidenden Orchestra. Diese ist völlig unsichtbar, obschon nicht gar zu tief unten. Um das offene Amphitheater läuft hinten eine Säulenhalle, die mit der Königl. Galaloge ausschließlich für den Hof bestimmt ist und mit den dahinterliegenden Königl. Gemächern korrespondirt. [...]

Rings um das Ganze läuft eine nur gemalte, d. h. mit gemalter Architektur gezierte Umfassungswand, über die einerseits die Prosceniumwand, andererseits die Säulenhalle frei herausragen. Die Bühne ist bis unter die Decke des mittleren Transept[s] des Chrystallpalastes zu verschalen und äußerlich, so gut es angeht, mit Malerei zu dekorieren oder mit Zeug zu verhängen. [...]

Ich füge noch meine Skizzen zu dem definitiven Theater bei, ohne jedoch die Façade geben zu können, die wegen der verschiedenen Studien darauf zu unscheinbar geworden ist um sie vorlegen zu können. Auch das Andere hat sich beim Weiterstudiren sehr verändert, doch in der Hauptidee bleibt es dasselbe.

Im Ganzen ist die innere Disposition der des provisorischen Theaters ähnlich. Auch hier zwei Proscenien und seitwärts 2 entsprechende Portale als Eingänge.

Der Haupteingang ist in der Mitte der Höhe der Sitzstufen sodaß man von da aufwärts steigen und herabgehen kann. Für das Äußere habe ich Deine Andeutung als maßgebend betrachtet, indem ich den Bau sich möglichst breit entfalten ließ, mit zwei großartigen Treppenhäusern als Flügeln, die ich jedoch bei der Ausarbeitung etwas beschneiden zu müssen glaubte. [...]

Mir wäre es lieb, wenn Du Seiner Allergn. Majestät dem Könige über den Inhalt dieses Schreibens recht baldigen Bericht abstaten wolltest, damit Allerhöchstdieselben durch Dich erfahren mögen, daß ich sowohl in der Angelegenheit des definitiven Baues als in der des provisorischen eifrigst bemüht bin, den Allerhöchsten Befehlen Sr Majestät nachzukommen. [...]

Gottfried Semper«²⁷

Genannt werden in diesem Brief also ebenfalls zwei Theater: Ein monumentales Festtheater und ein provisorisches.

Ging es Wagner also immer um die Realisierung des Werks, war für den König der Bau des großartigen Festtheaters wichtiger als die Wagner-Aufführungen.²⁸ Auch dieser Konflikt war kaum lösbar. Wie angespannt Wagners Nerven durch dieses Hin und Her waren, zeigt sich an der Eintragung im Braunen Buch vom 9. September 1865:

»Guten Morgen! – Mir geht's nicht gut. Meine armen Nerven! – Ein Schreck: Semper ist da! Franz hat ihm leider gestanden, dass ich nicht verreis't sei. Soweit bin ich, dass mir Sempers Besuch wiederwärtig [sic!] ist. Gott, was geht mich ein provisorisches, oder ein definitives Festtheater, was geht mich alle Baukunst der Welt an!«²⁹

Das provisorische Theater

In den Mitteltrakt des Glaspalasts ist ein rechteckiger Bau eingefügt, der sich in zwei nahezu gleichgroße Raumteile aufteilt. Die grundlegende Konzeption des provisorischen Theaters bestand – wie auch beim Festtheater – in der Kombination einer Cavea als Zuschauerraum, dem versenkten Orchester und einer durch ein doppeltes Proszenium vermittelten Guckkastenbühne. Vor allem dieser letzter Baustein führte zur Ausarbeitung dreier Varianten, ohne das Problem wirklich zu lösen.

²⁷ Zitiert nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 49 f.

²⁸ *BB*, S. 80.

²⁹ *Ebd.*, S. 83.

Variante A

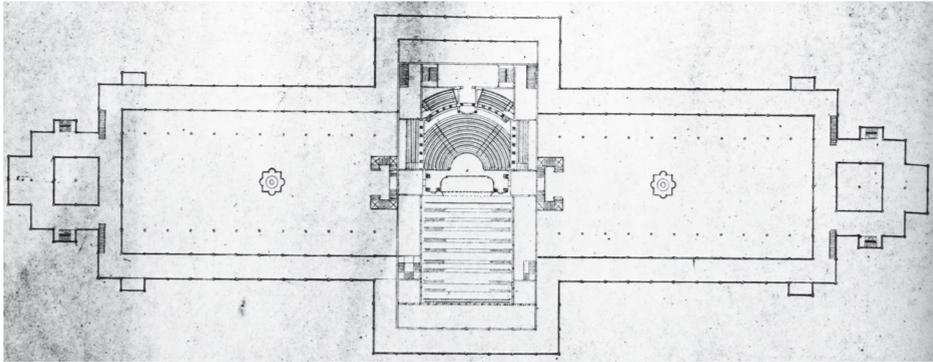


Abb. 1: Projekt A. Grundriss des gesamten Glaspalasts
mit Theater im Mittelteil³⁰

Ein halbkreisförmiger Zuschauerraum sowie ein Bühnenraum ohne Seiten- und Hinterbühne, beides unterteilt durch einen schmalen Gürtel als einfaches Proszenium mit Orchestergraben. Auffällig und problematisch zugleich ist der freie Raum vor der ersten Zuschauerreihe, also die funktionslose Orchestra sowie die unmöglichen Sichtlinien für die Außenplätze. Die Problematik also, einen Zuschauerraum nach dem Vorbild griechischer Theater – hier besser eines römischen Odeons nach pompejanischem Vorbild – vor eine Guckkastenbühne zu setzen. Das Runde soll ins Eckige, würde man im Fußball sagen. Eine Problematik, die uns bis zu Brückwalds Bayreuth begleiten wird.

Die Bühne ist eine normale Kulissenbühne mit acht Gassen; in fünf davon scheinen Freifahrten oder Versenkungen eingeplant. Zwar ist eine Unterbühne und ein Schnürboden vorgesehen, jedoch noch nicht in den später geforderten dreifachen Bühnenmaßen, um ganze Bilder komplett nach oben oder unten verschwinden zu lassen. Die Firsthöhe des Bühnenhauses ragte bereits über die der Seitentrakte des Glaspalasts hinaus, und dennoch hätten Prospekte und Schlei-
er also doubliert werden müssen; in die Unterbühne hätten nur einfache Ver-
sätze oder einzelne Personen versenkt werden können. Eine Ausweitung nach oben war durch die präexistenten Bemessungen des Glaspalastes kaum möglich;

³⁰ Abb. nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 290.

inwieweit eine tiefere Ausschachtung der Unterbühne möglich gewesen wäre, bleibt spekulativ.

Den bühnentechnischen Anforderungen des Werks hätte dieses Theater schwerlich genügt. Auch scheint der Orchestergraben – wie dann später auch in Bayreuth – viel zu klein geplant.

Variante B

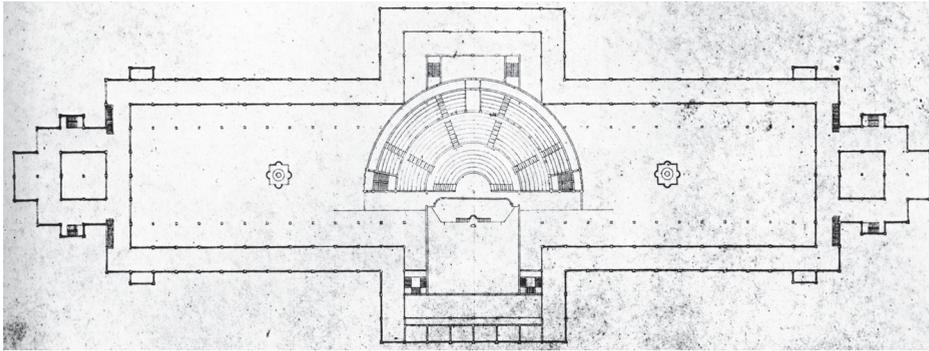


Abb. 2: Projekt B. Grundriss mit erweitertem Orchesterraum³¹

Mehr als eine Studie zu antikisierenden Theatern ist diese Variante nicht. Die Baukörper Zuschauerraum und Bühne sind vollständig getrennt. Die überbreite Cavea ragt bis in die Seitenflügel des Glaspalasts, und das Problem »antiker Zuschauerraum vor Guckkastenbühne« ist eher noch verschärft; das Problem der überflüssigen orchestra weiterhin nicht gelöst. Es zeigt sich, dass Wagner seine Theorie mit dem antikisierenden Theaterraum nicht zu Ende gedacht hat, und sie mit seiner Forderung nach Zweckmäßigkeit nicht vereinbar war.

Der Bühnenraum ist noch kleiner als bei Variante A dimensioniert. Semper war sich dieser Inkongruenzen offensichtlich so bewusst, dass er von weiteren Planungen von Unterbühne, Schnürboden und weiterer bühnentechnischer Ausstattung absah.

³¹ Abb. nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 299.

Variante C

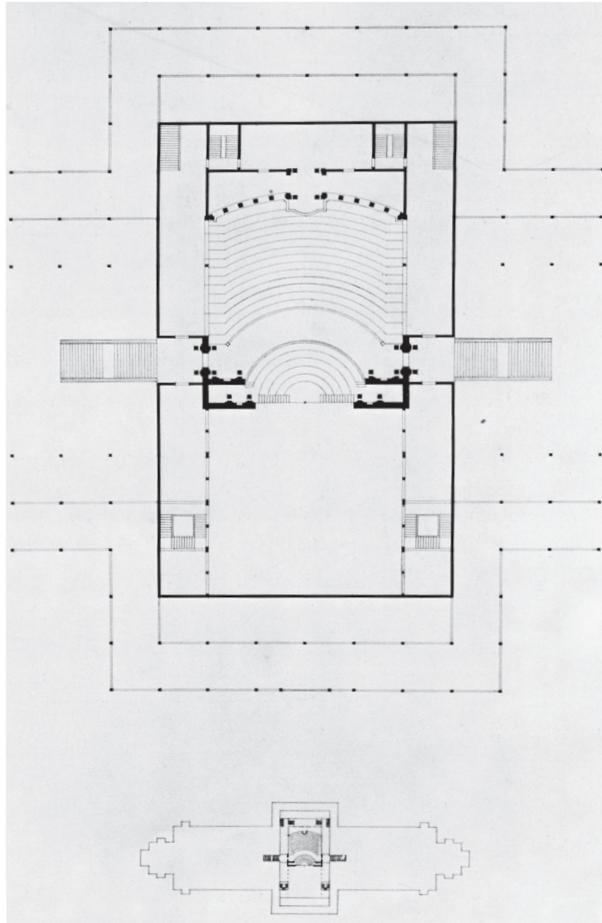


Abb. 3: Projekt C. Theater im Glaspalast, zwei Grundrisse³²

Diese Variante war für eine Ausführung vorgesehen und existiert auch in einem dreidimensionalen Modell. Es handelt sich um die Variante, die Semper in dem oben genannten Brief auch näher beschreibt.

Semper kehrt zu Variante A zurück, also zu einem in sich geschlossenen rechteckigen Baukörper von etwa 35 Metern Breite und etwa 60 Metern Länge (also

³² Abb. nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 305.

ziemlich genau die Maße von Bayreuth). Der ganze Bau war von einer 10 Meter hohen Umfassungsmauer umgeben. Einen wesentlichen Kompromiss macht Semper, indem er den virtuellen Mittelpunkt des Kreissegments sehr weit von den 14 Sitzstufen entfernt, um die Krümmung zu verflachen. Die Anordnung der Sitzplätze ist also weit weniger antikisch als in den Varianten A und B. Wagners Begeisterung für das antike Theater lässt den Architekten vor den technischen Notwendigkeiten einer modernen Bühnenwirklichkeit kapitulieren.

Die dekorative Ausführung erinnert an die Vorgaben bei Vitruv, heute noch visualisiert in Palladios teatro olimpico in Vicenza. Das Bühnenhaus erhebt sich – wie schon in Variante A – mit 21 Metern Höhe über die Firsthöhe der Seitentrakte. Die Bühnenöffnung war mit 11,5 Metern Breite berechnet (Bayreuth 13 Meter). Um die Beleuchtung besser installieren zu können, war hier schließlich auch jenes zweite Proszenium eingefügt worden, eine nach den Seiten hin offene und scheinbar unbegrenzte Zone, die die Trennung der realen zur Bühnenwelt vermitteln konnte. Die in den Varianten A und B noch überflüssige Zone der Orchestra wurde dem Orchestergraben zugeschlagen, dessen konkave Rückwand mit dem Segmentkreis des Zuschauerraums nun vermittelte.

Ein Problem jedoch bestand weiterhin: Das der dekorativen Verblendung der dem Zuschauerraum zugewandten Portalwände. Diese problematische Zone, weil vom Bühnengeschehen ablenkend, wurde auch beim Monumentaltheater nicht gelöst. Dass auch bei Variante C der Orchestergraben zu klein ist (in Bayreuth sind 140 Quadratmeter veranschlagt), ist offensichtlich, aber natürlich der theoretischen Disposition geschuldet, wonach die Lage des Orchesters »an der gleichen Stelle wo sie [...] sich im altgriechischen Theater befand«³³ lokalisiert werden sollte. Hier wurde auch der Begriff des »mystischen Abgrunds« »zuerst halb scherzhaft, der Kürze wegen«,³⁴ geprägt.

Warum Wagner so sehr auf dieses provisorische Theater zielte, versteht man, wenn man den oben zitierten Semper-Brief nochmals auf die bühnentechnischen Fragen hin abklopft. Denn auch der Architekt für die Münchner Projekte war von den bühnentechnischen Fragen, wenn nicht überfordert, so sich doch der großen Problematik bewusst. Sempers Erwähnung der Pariser Bühnentechnik im oben genannten Brief deckt sich mit Gustav Freytags *Erinnerungen*, die natürlich ein Nachklang von Wagners Parisaufenthalt der Jahre 1839–42 und seinen Erfahrungen mit der Grand Opéra sind, und die selbst noch in der ansonsten eher bedenklischen Wagner-Biografie Chamberlains nachklingen, dem man ja keine allzu starken frankophilen Neigungen nachsagen kann, der aber dennoch schreibt:

33 Zitiert nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 100.

34 Ebd., S. 101.

»Das französische Publikum hat ein viel lebhafteres Verlangen nach technischer Vollkommenheit als das deutsche; es besitzt ein unendlich feineres Gefühl für jede Schattierung. [...] die unendlich sorgfältige, zweckmäßig angeordnete, mühsame Art des Einstudierens an der Grossen Oper – das alles sind Pariser Erfahrungen Wagner's, deren Widerhall wir nunmehr in Bayreuth vernehmen [...]. Das war eine positive Erfahrung von höchstem Wertek.«³⁵

Insofern ist auch hier – wie schon in Variante B – verständlich, warum Semper bei dem zur Ausführung bestimmten Projekt bereits auf dieser Planungsstufe auf bühnentechnische Ausstattung vollkommen verzichtete. Er fühlte sich diesen Fragen nicht gewachsen und wollte einen erfahrenen Bühnenmaschinisten vom Schläge Mühlendorfers oder Brandts oder auch einen Pariser Kollegen hinzuziehen. So fehlen bei allen Projekten für ein provisorisches Theater im Glaspalast die Betriebsräume, Garderoben, Proebühnen und Werkstätten ebenfalls vollständig.

Das Festtheater

Zunächst hatte Semper zwischen Januar 1865 und Anfang 1867 vier Standorte für den Bau erörtert und in den urbanen Kontext eingegliedert. Der früheste Vorschlag sah als Bauplatz das Hochufer südlich des Maximilianeums vor; im September fassten Wagner und Semper die Isarhöhen nördlich davon ins Auge, und die letzten Varianten platzierten das Theater im Hofgarten.³⁶ Ludwig bestimmte in seinem Ausführungsauftrag die nördliche Isarvariante als Standort. (Abb. 4) Diese sah eine Verlängerung der Briener Straße durch den Hofgarten und die Annenvorstadt vor. Über eine Brücke sollte dann das hochgelegene Theater jenseits der Isar zu erreichen sein.

Wagner steigt auf diese Variante sofort ein:

»Der König Ludwig II. (dessen Regierungsdauer mir auf achtundfünfzig Jahre prophezeit worden ist!) wird eine Strasse in München gründen, wie sie Sein erhabener Vater und Grossvater sich gegründet haben. Diess ist Sache der Zukunft, sie kann aber jetzt schon dem Plan nach von uns berücksichtigt werden. Diese Strasse wird als eine Verlängerung der Brienerstrasse, an der königlichen Residenz vorbei, durch den Schlossgarten, gerade aus bis an die Isar geführt werden, über welche dann eine Brücke hinüber zu dem erhöhten Ufer zu

³⁵ Houston Stewart Chamberlain, *Richard Wagner*, München 1910, S. 56 f.

³⁶ Vgl. den Lageplan in Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 278. Die Entwicklung der Planungs- und Baugeschichte entnommen ebd. und bei Dieter Senft, *Die Festspielhäuser Richard Wagners*, Manuskript (unveröffentlicht).

den Terrassen führt, auf deren Anhöhe das ideale Festtheater stolz emporragt. Diess der einstens nach Zeit und Umständen gänzlich auszuführende Plan.

Für jetzt würde an dem diesem Plane entsprechenden Orte, umgeben von der schönsten Promenade Münchens, in entsprechender mässiger Entfernung vom Maximilianeum zunächst das Theater selbst zu erbauen sein, welches dereinst durch die Brücke und die neue Strasse mit der Residenz in Verbindung treten soll.«³⁷

Die städtebaulichen Analogien zur gerade entstandenen Avenue Napoléon (heute Avenue de l'opéra) in Paris sind offensichtlich. Semper entwarf für den monumentalen Festbau mehrere Varianten, die sich hauptsächlich in den Details der Raumdisposition und der Fassadengestaltung unterscheiden.

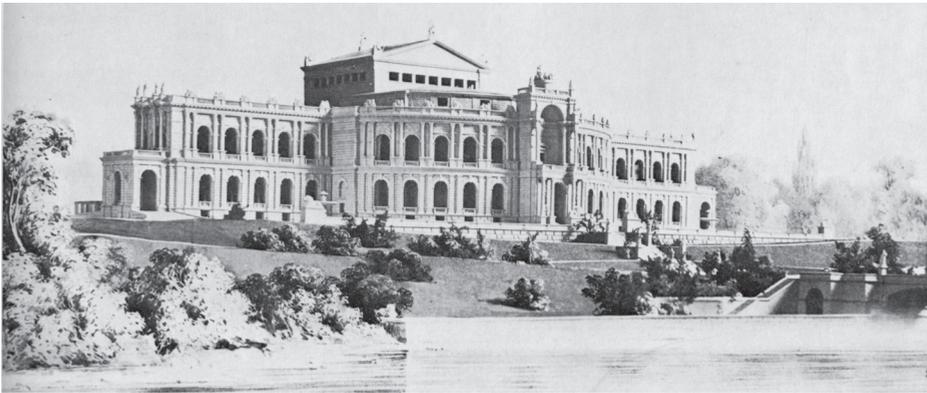


Abb. 4: Festtheater, Schaubild Ausschnitt³⁸

Bemerkenswert ist die mit dem benachbarten Maximilianeum korrespondierende starke Ausdehnung in die Breite. Weiterhin sticht die Differenzierung der einzelnen Bauteile ins Auge, wodurch deren jeweilige Funktion veranschaulicht wird – eine moderne Tendenz, aber nicht originell. Denn auch bei Charles Garniers Entwurf für die Pariser Oper von 1862 erscheint diese Gliederung der Baukörper bereits an prominenter Stelle. Die Dimensionen sind gleichermaßen vergleichbar und beeindruckend: Mit einer Breite von 175 Metern, der Tiefe von 102 Metern und einer Firsthöhe von 50 Metern hätte das Theater über die gesamte Stadtsilhouette dominiert und wäre wohl der größte Theaterbau seiner Zeit geworden.

Die Mittelachse wird besonders durch einen zweigeschossigen Bauteil betont, in

³⁷ Richard Wagner an Ludwig II., 13. September 1865, *WB-Ludwig I*, S. 176.

³⁸ Abb. nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 237.

den im Untergeschoss das rundbogige Hauptportal eigenfügt ist, das die aus dem römischen Sakralbereich entlehnte Exedra des Obergeschosses trägt. Das mächtige Bühnenhaus wird von niedrigen Seitentrakten umlagert, die für den administrativen und künstlerisch-technischen Betrieb Raum bieten. Die Seitenflügel enthalten monumentale Treppen zu den oben gelegenen Sälen, die zu Festen, Konzerten und Proben dienen sollten. Der Zuschauerraum ist mit 53 Metern ungewöhnlich breit und nur 25 Meter tief. Er steigt mit 25 Stufen um 20 Grad an. Die Sichtachsen sind, wie auch der Anschluss des Saales an die Bühne unbefriedigend gelöst. Dies betrifft auch die Positionierung des Orchesters. Die Bühne wäre mit einer Grundfläche von $33,2 \times 27,2$ Quadratmetern, einer Portalhöhe von 14,6 Metern und -breite von 16,3 Metern eine der größten weltweit gewesen. An bühnentechnischen Einrichtungen sind acht Kulissengassen in den Plänen skizziert; in Variante A zusätzlich auch Anlagen für Unterbühne (Abb. 5).

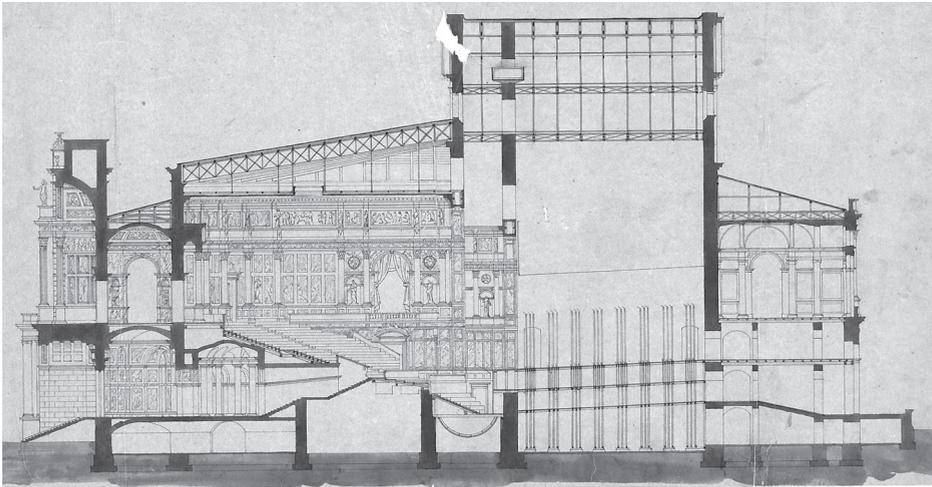


Abb. 5: Projekt A, Schnitt Ost-West³⁹

Seiten- oder Hinterbühnen fehlen. Eine wirkliche Innovation wäre hingegen der Verzicht auf den damals üblichen Bühnenfall gewesen.⁴⁰ Die Raumvarianten für den Zuschnitt des Zuschauerraums bilden eine ähnliche Problematik wie schon

³⁹ Architekturmuseum der Technischen Universität München, Sig. semp-11-10, <<http://mediatum.ub.tum.de/?id=935279>> (16. Oktober 2015).

⁴⁰ Vgl. die Abb. bei Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 263.

beim provisorischen Theater ab.⁴¹ Alles in allem wäre als Endergebnis ein dem Wiener Burgtheater ähnliches Gebäude entstanden.

Die Bezüge des dekorativen Repertoires auf die Formensprache der römischen Antike und der sich auf diese berufende Hochrenaissance sind offensichtlich, für die eigentlichen Wagner'schen »essentials«, die Cavea als Form des Zuschauerraums, das versenkte Orchester sowie einen großzügigen Bühnenraum sind sie nahezu unerheblich. Bemerkenswert ist aber, dass bei der ganzen Planung eine ästhetische Diskussion nicht stattfand. Wagners kunsthistorische Bildungsdefizite gingen hierbei sicher Hand in Hand mit seinem generellen Desinteresse an Architektur. Es war Wagner im Grunde egal, wie sein Theater von außen aussieht. Hier zeigen sich einmal mehr seine Defizite in Fragen der kunsthistorischen Bildung. Ebenso wie sich die Suche nach einem geeigneten Bühnenbildner für den *Ring* außerordentlich problematisch entwickeln würde, scheint er von Fragen der Architektur, Stilkunde, Bautechnik ja sogar von bühnentechnischen Grundlagen wenig verstanden zu haben. Auf seinen Reisen war es immer Cosima, die ihn zwingen musste, Museen und Baudenkmäler, Kirchen und Galerien zu besuchen. Seine bildungsbürgerlichen Defizite fasst er später auf einer Italienreise zusammen: Am 16. November 1879 notiert Cosima: »Die Freunde beschreiben Paestum und vieles noch, worauf R. sich zu mir wendet: ›Gott, wie ungebildet sind wir – die kennen schon alles, wir gar nichts!‹.⁴²

Die Renaissance, die als erste Epoche nach der Antike steinerne Theater errichtete, hätte Wagner als Theatermann besonders interessieren müssen, was in seine theoretischen Schriften auch sichtbar wird. Wagner las in der Münchner Zeit sogar die *Geschichte der Renaissance in Italien* (1867) von Jacob Burckhardt und Vasaris Biografien berühmter Renaissancekünstler, und er begriff diese Epoche durchaus als Wiedergeburt der Antike, die jedoch von den romanischen Völkern nie wirklich und wahrhaftig verstanden worden sei, wie er schon 1849 schreibt: »Die eigentliche wirkliche Kunst ist aber durch und seit der Renaissance noch nicht wiedergeboren worden.«⁴³ Später bewertete er die französische, aber auch die italienische Renaissance zunehmend feindselig, als »undeutsch«, wie Cosima am 2. April 1872 notiert.

»Zu Tisch eifert er gegen die Renaissance, von der behauptet, dass sie der germanischen Entwicklung ungeheuer geschadet hätte, diese Zeit habe die Antike genauso wenig wie das Christentum ernst genommen und verstanden [...] und

41 Vgl. die Abb. ebd., S. 179 (M 25), 193 (M 44) und 224 (M 83).

42 CWT I, S. 443.

43 »Die Kunst und die Revolution«, SSD 3, S. 8–41, hier S. 29.

wie stets habe der naive Deutsche sich von der fremden Kultur so imponieren lassen, dass sein eigenes Gefühl dabei beinahe zu Grunde gegangen sei.«⁴⁴

Ebenso kritisch betrachtete Wagner die reale Architektur der Renaissance. Den Palazzo Pitti in Florenz, eines der berühmtesten Bauwerke der Kunstgeschichte, bezeichnete Wagner als »langweilige[n] Palast«,⁴⁵ und über die nicht weniger bedeutsamen Procuratorien in Venedig, dreistöckige Paläste am Markusplatz, heißt es 1883: »Von der Stube aus hatte er die Fassade der Procuratien angesehen und erklärt, wie langweilig, phantasie- und erfindungslos er sie fände, wie [...] anders ein gotischer Dom zu ihm spräche als diese nachgebildete Monotonie.«⁴⁶ Und 1882, »den Dogenpalast betrachtend rühmt er die mittelalterliche Baukunst und sagt, mit ihr sei alle Phantasie, alles Leben und Erfinden erloschen. Die ganze Renaissance lässt ihn kalt.«⁴⁷ All diese Sätze machen deutlich, dass Wagner die Renaissance nicht als echte Wiederbelebung der Antike gelten ließ. Dabei hätte Wagner in der Renaissance durchaus beispielhafte Theaterbauten finden können, die sehr um die griechisch-antiken Vorbilder bemüht waren, wie jene in Parma und Vicenza, jedoch hat er diese – obwohl später mehrfach in ihrer Nähe – den Quellen nach nie besucht. Noch härter geht Wagner mit dem Historismus seiner Zeit um:

»Das Originelle [...] ist ihre gänzliche Originalitätslosigkeit, und ihr unermesslicher Gewinn besteht in dem Umsatz aller Kunststile, welche [...] nach beliebigem Geschmack für Jeden verwendbar geworden sind. [...] Jetzt wechseln Antike und Rokoko, Gotik und Renaissance unter sich ab.«⁴⁸

Und er macht auch vor der Neorenaissance nicht Halt, also vor dem Baustil, mit dem sein Freund Gottfried Semper so überaus erfolgreich war und der ja auch für unser Münchner Festtheater das dekorative Stilrepertoire lieferte. Schon 1849 schrieb er spöttisch:

»Die eigentlichen Tempel unserer moderne Religionen, die Börsengebäude, werden zwar sehr sinnreich wieder auf griechische Säulen konstruiert; griechische Giebelfelder laden zu Eisenbahnfahrten ein, und aus dem athenischen Parthenon schreitet uns die abgelöste Militärwache entgegen.«⁴⁹

44 CWT 1, S. 506.

45 CWT 2, S. 500.

46 Ebd., S. 1108.

47 CWT 2, S. 1039.

48 »Beethoven«, SSD 9, S. 61–126, hier S. 119.

49 »Das Kunstwerk der Zukunft«, SSD 3, S. 128.

Noch deutlicher wird Wagners Hilflosigkeit in diesen Stilfragen, wenn man seine Rede zur Grundsteinlegung des Bayreuther Hauses unter diesen Gesichtspunkten liest:

»Wäre uns selbst ein edleres Material [...] zur Verfügung gestellt gewesen, so würden wir [...] zurückgeschrocken sein, und hätten uns nach einer Hilfe umsehen müssen, die wir die wir mit Sicherheit so schnell kaum [...] irgendwo angetroffen haben würden. Es stellt sich hier uns nämlich die neueste, eigenthümlichste, und deshalb, weil sie noch nie versucht werden konnte, schwierigste Aufgabe für den Architekten der Gegenwart (oder der Zukunft?) dar.«⁵⁰

Diese Sätze bedeuten schlicht und einfach, dass Wagner gar nicht wusste, wie ein solcher Monumentalbau auszusehen habe, sondern das Festspielhaus zunächst die gebaute Hoffnung »zur Auffindung eines deutschen Baustils«⁵¹ wäre:

»Bis zur Ausbildung einer monumentalen architektonischen Ornamentik [...] hat es hierbei gemächlich Zeit [...], bis das ›Reich‹ sich zur Teilnahme an unserem Werk entschließt. Somit rage unser provisorischer Bau [...] für jetzt als ein Mahnzeichen in die deutsche Welt hinein.«⁵²

Für Gottfried Semper müssen diese Zeilen eine Ohrfeige gewesen sein. Und so muss auch Wagners Begeisterung für das Modell Sempers, die er am 2. Januar 1867 dem König aus Zürich übermittelt, als rein dekorative Fassade seines Opportunismus bewertet werden:

»Es ist ein Wunder: meine Idee, meine Angaben und Anforderungen wurden von Sempers Genie vollkommen begriffen und – was eben das Große ist – in so vollendet neuer und zweckmäßiger Weise ausgeführt, dass der Kenner zugleich über die erhabene Einfachheit dieser Conception in Bewunderung geräth.«⁵³

Wagners Wahl Gottfried Semper als seinen Wunscharchitekt für sein Münchner Festtheater mag aus persönlichen Bindungen nahe gelegen haben. Sie war vielleicht auch alternativlos. Aber stilistisch können die Pläne für das Münchner Festspielhaus Wagner nicht zufriedengestellt haben.

50 »Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth«, *SSD* 9, 322–344, hier S. 340.

51 Ebd., S. 343.

52 Ebd., S. 343 f.

53 Zitiert nach Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 306.

V. Ausblick

Man kann sagen, dass die Münchner Projekte – neben allen anderen kulturpolitischen, finanziellen und biografischen Aspekten – auch daran gescheitert sind, dass man das Pferd von hinten aufgezäumt hat, also von der Architektur ausgehend versucht hat, sich der Realisierung der Werke zu nähern, anstatt in umgekehrter Reihenfolge zu verfahren. Erst in Bayreuth hat der erfahrene technische Leiter Carl Brandt den Architekten Otto Brückwald hinzugezogen, nachdem man wusste, was man wollte. Insofern brachte erst Bayreuth die gesunde Mischung aus Provisorium und feststehendem, ausbaufähigem Theater. Und selbst da ist es bestürzend zu sehen, wie sehr Wagner in eigenen Ängsten und Unsicherheiten befangen bleibt. Dies zeigt sich in den Äußerungen, die den Bayreuther Bau begleitet haben und die auch die Münchner Projekte begleitet hätten:

»Furchtbare Grabungsarbeiten; R. sagt mir: ›Die Leute müssen denken, ob der denn wahnsinnig ist, uns so tief unten hier arbeiten zu lassen, damit er oben sei Stück aufführt.«⁵⁴

»Ich baue da in Bayreuth drauf los, und weiß nicht, ob wir am Ende stecken bleiben.«⁵⁵

»R. geht zum Theaterplatz, kommt sehr ergriffen davon heim, erhaben nehme sich die Anlage aus, nun sei er verpflichtet, nun sei er nicht mehr frei, gebunden sei er, seine Phantasie und der Glaube einzelner habe dies hervorgebracht, er könne nun nicht mehr zurück. Er ist sehr ernst.«⁵⁶

»Ein Gefühl von Angst, das ich nicht beschreiben kann, überfällt mich, wie ich das riesige Gerüst sehe und den breiten Zuschauerraum! So lange die Idealität bloß in uns lag, erschrak mich ihr Abstand von der Realität nicht, nun aber, da sie geformt vor uns ist, erschrickt mich die Kühnheit, mir erscheint dann alles wie ein Grab (Pyramiden!)«.⁵⁷

Trotz Sempers unbestrittenen Qualitäten als einer der bedeutendsten Architekten

54 CWT I (19. Juli 1872), S. 550.

55 Richard Wagner an Emil Heckel, 3. Januar 1873, in: *Briefe Richard Wagners an Emil Heckel. Zur Entstehungsgeschichte der Bühnenfestspiele in Bayreuth*, hrsg. von Karl Heckel, Berlin 1899, S. 32.

56 CWT I (24. Dezember 1872), S. 616.

57 CWT I (5. Juli 1873), S. 703 f.

des europäischen Historismus muss man konstatieren, dass seine Pläne mehr intellektuelle Kopfarbeit waren als theaterpraktische Lösungen von Wagners nebulösen Forderungen. Sein Fokus auf antikisierende Raumlösungen und dekorative Formensprache haben ihm den Blick auf Nahliegendes verstellt. So ist das Problem der Sichtlinien von der Cavea auf die Bühne bei keinem der Pläne wirklich befriedigend gelöst. Als größtes Defizit erscheint aber der immer unbefriedigende Anschluss des Zuschauerhauses an das Proszenium mit dem Blick auf eine jeweils rechts und links vom Portal befindliche Bühnenwand.⁵⁸ Dieses Problem, von Wagner nie wirklich durchdacht und von Semper nicht gelöst, hat erst Otto Brückwald in Bayreuth einer kongenialen Lösung zugeführt.⁵⁹ In einer Beschreibung der Geschichte der europäischen Theaterarchitektur ist dies noch vollständig unzureichend gewürdigt. Der Preis, das perfekte Wagnertheater gebaut zu haben, gebührt dem zu Unrecht nahezu vergessenen großen Architekten Otto Brückwald!

58 Vgl. die Abb. in Habel, *Festspielhaus und Wahnfried*, S. 227 (M 84/5).

59 Vgl. dazu die Abb. in *Das Richard-Wagner-Festspielhaus Bayreuth*, hrsg. von Markus Kiesel, Köln 2007, S. 171 links, S. 172/173, S. 178/179.

»Wahnspiel«. Staat, Religion und Kunst in Richard Wagners Münchener Meta-Politik¹

Günter Zöllner

»Wir müssen also über den Staat hinaus!«²

Der Beitrag platziert Richard Wagners Münchner Schrift *Über Staat und Religion* (1864) vor den Hintergrund seines ästhetisch-philosophischen Kunstprojekts des Musikdramas und in den Kontext des klassischen deutschen philosophischen Diskurses über Politik, Religion und Kunst. Das leitende Interesse bei der Darstellung und Einschätzung von Wagners Münchner monarchistischem Manifest ist nicht die Dokumentation einer etwa sich abzeichnenden Entwicklung vom Revolutionär zum Restaurator, vom Reformier zum Reaktionär oder vom Republikaner zum Royalisten, sondern die Ermittlung einer vergleichsweise invarianten Grundgestalt von Wagners Denken, die ihn über unterschiedliche Anlässe und Umstände hinweg beharrlich und zielstrebig sein singuläres Kunst- und Lebensprojekt verfolgen lässt. Insgesamt geht es darum, Wagner als konzeptuellen Künstler und modernen Musiker im erweiterten Umfeld der klassischen deutschen Philosophie von Kant und Hegel bis Feuerbach und Schopenhauer einzuschätzen und einzuordnen.

1 Mit ihrem Fokus auf Wagners historisch-systematischer Zugehörigkeit zur klassischen deutschen Philosophie ergänzen die folgenden Untersuchungen ältere und jüngste Erkundungen von Wagners weltanschaulichen und literarischen Wurzeln in der Romantik. Siehe dazu Martin Schneider, *Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners*, Berlin und Boston 2013.

2 Anon., »Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus«, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Frühe Schriften* (= Werke 1), Frankfurt am Main 1971, S. 234–236, hier S. 234.

I. Musik und Kunst, Kunst und Philosophie

Richard Wagner gilt generell als Komponist. Dabei hat er nicht nur Musik komponiert, sondern auch Dichtungen verfasst, darunter vor allem die Textdichtungen zu seinen musikdramatischen Werken. Nun werden die Libretti von Wagners Opern immer schon gern als präventiv und ridikul eingeschätzt. Man mokiert sich über die anachronistische Anwendung von Alliteration, über pseudo-etymologische Wortschöpfungen sowie über verschrobene Syntax und unbeholfene Grammatik. Die gängige Kritik an Wagners literarischem Können zeigt dabei auffällige Parallelen zur geläufigen Kritik an Wagners kompositorischem Vermögen. In beiden Fällen erscheint er – oder soll er vielmehr demaskiert werden – als Dilettant, als Halbkünstler, der, was ihm an Substanz abgeht, durch Effekt ersetzt oder wettmacht.

Die verwandte Einschätzung – oder vielmehr Geringschätzung – Wagners als Komponist wie als Dichter entspringt dem gleichen Fehlverständnis von Wagners Ambition und Leistung. Er war, seinem Selbstverständnis nach, in erster Linie weder Komponist noch Dichter, sondern Künstler, der sich primär befasst sah mit dem Projekt von Kunst-im-Singular, diesseits der medialen Aufteilung und Auflösung der Kunst von einem *singulare tantum* in die Diversität und Instrumentalität pluraler Künste samt ihrer multiplen Medien, getrennten Gattungen und vielen Formen.

Für die Musik hat Wagner selbst den instrumentellen Status dieser besonderen Kunstform – und damit auch den seiner eigenen musikalischen Kompositionen – in der Forderung zum Ausdruck gebracht, die fälschlich verselbständigte, »absolut« gesetzte Musik wieder zu der ihr eigentümlichen Rolle eines Mediums für den übergeordneten Zweck der Kunst zurückzuführen.³ Im Kontext seiner operntheoretischen Reflexionen hat Wagner den Gesamtzweck von Kunst näher bestimmt als die dichterische Darstellung des Dramas menschlicher Existenz. Mit »Drama« ist dabei nicht der Worttext zu einem Bühnengeschehen gemeint, etwa nach Art des klassischen Opernlibrettos, sondern die künstlich-künstlerische, durch Kunst zu bewerkstellende Darstellung (früher hieß es »Nachahmung«, noch früher »imitatio« und davor »mimesis«) der eigentümlichen Dynamik menschlicher Existenz – ihrer konfliktbehafteten, immerzu von Scheitern und Untergang bedrohten Lebensform.

Was Wagner »Drama« nennt und in historischer Auseinandersetzung mit der

³ *OuD*, S. 19, 108 f., 387.

Vergangenheit der attischen Tragödie und in zeitkritischer Auseinandersetzung mit der Gegenwart der modernen Oper zur Zukunft des Musikdramas fortentwickelt, entspricht – statt dem Textbuch zu einem Bühnengeschehen – am ehesten dem »mythos« der alten, Aristotelischen Poetik. Denn »mythos« meint dort nicht, jedenfalls nicht primär und originär, den »plot« eines Stücks in der Art einer Synopse von Charakteren und Begebenheiten, sondern den ebenso überlieferten wie überarbeiteten gedanklichen Kernbestand eines Werks – dessen innere geistige Form, die dann in Vers und Vortrag ihren äußerlichen Ausdruck findet.

Im Verhältnis zum finalen Zweck der Wiedergabe des Menschendramas sind Musik wie Dichtung samt all den anderen Künsten, die das Musikdrama requiriert, für Wagner nur Mittel – wenn auch wichtige, ja unerlässliche Mittel – zur erfolgreichen Erlangung des einzigen Zwecks der singulären Kunst. Die Sonderstellung der Musik im Mittelbau des Musikdramas verdankt sich dabei deren exklusiver Befähigung zur Wiedergabe der unmittelbar affektiven Dimension und Manifestation des dramatischen Grundgeschehens menschlicher Existenz. In solch ultimativer Zweckbestimmung ist die Musik als Kunstmittel weder gedacht noch tauglich zur selbstgenügsam-selbstständigen Kunstform. Vielmehr wirkt sie, nach Wagners Einsicht und Absicht, illustrierend und intensivierend, mitunter auch initiierend und intoxicierend im dramatischen Gesamtzusammenhang der Kunst des Musikdramas.

In der primären Perspektive auf den singulären finalen Fokus der Kunst erscheint auch Wagners dichterisches Werk eher als probates Mittel zur angestrebten dramatischen Wirkung denn als verfehlt selbständige poetische Leistung. Vor allem aber erschließt sich aus der Integration von Musik wie Dichtung in das dramatische Geschehen die ausgesprochen intellektuelle, ja geradezu philosophische Dimension und Ambition von Wagners Kunstwerk. Die zur Allein-Kunst kondensierten Viel-Künste des Musikdramas sind nämlich nicht artistisch selbstgenügsam und ästhetisch selbstbezogen, sondern orientiert und subordiniert im Hinblick auf ein extra-artistisches, supra-ästhetisches Telos, das die Kunst sich fortentwickeln lässt von der singulären Idealform der Künste zur solitären Idealform des Lebens. Indem die Kunst unter der Grundgestalt des Wagner'schen Musikdramas das menschliche Leben in seiner tragischen Belebtheit zur eindringlichen Darstellung bringt, verweist die Kunst des Musikdramas wesentlich über sich selbst hinaus auf jenes Leben selbst, um es ästhetisch-artistisch zu entdecken wie zu erwecken, es ebenso zu erklären wie zu verklären, zu verstehen wie zu verwerfen – es in eins darzustellen und bloßzustellen.

Die kognitiv-kritische Sicht der Kunst auf das Leben rückt Wagners Theorie und

Praxis der Kunst in den disziplinären Kontext der evaluativen Erfassung und normativen Konditionierung menschlicher Existenz durch die gesamtgesellschaftlichen Instanzen von Recht, Ethik, Moral, Politik und Religion. Statt die tragische Bewegtheit menschlichen Lebens bloß passiv zu verzeichnen, will Wagners Kunst mit musikdramatischen Mitteln zu denken geben über den Lauf der Welt und die Stellung des Menschen in ihr. Neben den Komponisten Wagner und den Dichter Wagner tritt so ein dritter Wagner, der philosophische Denker Wagner, der das Leben in der Kunst über sich selbst aufzuklären sucht. Denkerisch geartet und spezifisch philosophisch verfasst ist Wagners Werk dabei nicht so sehr durch doktrinale Inhalte und weltanschauliche Einstellungen, sondern durch die außerartistische Ambition der Kunst – ihr Abzielen auf die denkerisch-dichterisch zu bewerkstelligende Durchdringung des zur künstlerischen Darstellung gelangenden Lebens.

Die philosophische Dimension von Wagners Werk erschöpft sich auch nicht in ästhetischer Reflexion auf die Voraussetzungen und Bedingungen gesellschaftlich wirksamer Kunst. Als philosophischer Autor ist Wagner nicht auf Kunst- und Musikphilosophie festzulegen. Vielmehr ist sein Denken durchweg als praktische Philosophie zu charakterisieren – als ästhetisch-philosophische Ergründung und Begründung menschlicher Praxis und speziell des sozial verfassten menschlichen Lebens. Zugleich teilt Wagners praktisches Philosophieren die vernünftige Selbstbeschränkung der Philosophie auf das Denken und den weisen Verzicht auf das Streben nach direkter, unmittelbarer, sofortiger Wirkung. Auch und gerade als praktische Philosophie ist die praktische Philosophie Theorie – und für Wagner heißt das: ästhetische Theorie oder mit ästhetisch-artistischen Mitteln artikulierte Gesamtsicht (theoria) auf das praktische Leben.

Die philosophische Dignität und Qualität erwächst dem Wagner'schen Werk nicht autochthon und autogen. Nach Bildung und Ausbildung steht Wagner mit seiner Hochschätzung der Kunst und ihrer Ausrichtung auf das Leben – das richtige Leben – in einem umfassenden Diskurszusammenhang philosophischer Reflexion auf das moderne Leben, die von Kants Vernunftkritik über Schellings Kunstphilosophie und Hegels Geistphilosophie bis zu Feuerbachs emanzipatorischer Anthropologie und Schopenhauers resignativer Willensmetaphysik reicht. Im Zentrum von Wagners produktiver Aneignung und origineller Fortführung des Diskurses der klassischen deutschen Philosophie steht dabei die Auszeichnung der Kunst als Vollform der Lebensgestaltung in Kontinuität wie in Konkurrenz zu den alternativen gesellschaftlichen Gestaltungsformen von Religion und Philosophie.⁴

4 Zu Wagners nachkantischer Philosophie der Kunst siehe Günter Zöllner, »The Musically Sublime. Richard Wagner's Post-Kantian Philosophy of Modern Music«, in: *Das Leben der Vernunft. Beiträge*

Auch Wagners durchgängige Ausrichtung der Kunst auf das Leben – und zumal auf das politische Leben – hat seine Vorgänger und Vorbilder im ästhetisch-politischen Diskurs der klassischen deutschen Philosophie. Dabei ist Wagners Verhältnis zur klassischen deutschen Philosophie nicht so sehr geprägt durch Abhängigkeit als vielmehr durch Zugehörigkeit. In philosophischer Hinsicht ist der denkende Künstler und Kunst-Denker Wagner nicht Parasit, sondern Partizipant, nicht nachahmender Nachfolger, sondern freier Fortsetzer.

II. Kant und Hegel, Feuerbach und Schopenhauer

Die landläufige Fehleinschätzung von Wagners literarischer Leistung und philosophischem Profil setzt sich fort in der verkürzten Sicht auf die formenden Faktoren von Wagners intellektueller Prägung. Vorrangig wird immer wieder der Einfluss Schopenhauers auf Wagners Denken herausgestellt und ansonsten allenfalls noch auf die Bedeutung von Feuerbach für den frühen Wagner verwiesen. Nun lernt Wagner das Werk Schopenhauers erst Mitte der 1850er-Jahre kennen – zu einem Zeitpunkt also, zu dem Dichtung und Komposition der frühen Werke unter Einschluss des *Lohengrin* und auch die Textdichtung zum *Ring des Nibelungen* bereits fertig vorliegen. Auch lässt sich bei Wagner schon vor der literarischen Begegnung mit Schopenhauer ein resignativer Grundzug und eine Fixierung auf die Tragik menschlicher Existenz feststellen, die durch Schopenhauers Gedanken eher bestätigt, vielleicht verstärkt, sicher aber nicht allererst hervorgerufen wurden.⁵

Sodann hat die Begegnung mit dem Werk Schopenhauers den früheren Einfluss Feuerbachs auf Wagner nicht einfach verdrängt oder abgelöst. Vielmehr sind auch weiterhin bei Wagner Motive und Themen aus der emanzipatorischen und affirmativen Anthropologie Feuerbachs vorzufinden (»Liebe«), unter deren fortgesetztem Einfluss Schopenhauers asketische und anhedonische Ästhetik und Ethik der Willensverneinung durch Wagner eine bei Schopenhauer nicht vorgesehene Sensuali-

zur *Philosophie Immanuel Kants*, hrsg. von Dieter Hüning, Stefan Klingner und Carsten Olk, Berlin und Boston 2013, S. 635–660.

5 Zum kritischen Verhältnis Wagners zu Schopenhauer siehe Günter Zöller, »Schopenhauer«, in: *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch*, hrsg. von Stefan Lorenz Sorgner, H. James Birx und Nikolaus Knoepffler. Reinbek 2008, S. 355–372 sowie ders., »Schopenhauers Wirkung auf die Musik«, in: *Schopenhauer-Handbuch. Leben und Wirkung*, hrsg. von Matthias Koßler und Daniel Schubbe-Åkerlund, Stuttgart und Weimar 2014, S. 366–371.

sierung und Erotisierung erfahren.⁶ Weder *Tristan und Isolde* noch *Parsifal* können als künstlerische Realisationen von Resignation und Mortifikation gelten.

Doch jenseits der manifesten Nachwirkungen seiner Feuerbach-Kenntnis und Schopenhauer-Lektüre zeigt das reife Werk Wagners Spuren und Wirkungen von intellektuellen Einflüssen, die über die vergleichsweise enge philosophische Perspektive sowohl Feuerbachs als auch Schopenhauers hinausreichen. Insbesondere die Dimension und Ambition von Wagners politisch-ästhetischem Hauptwerk, dem *Ring des Nibelungen*, mit seinem umfassenden Ausgriff auf Naturgeschichte und Menschheitsgeschichte, auf die Unschuld des Werdens und die Schuldhaftigkeit personalen Handelns, auf göttliches Gesetz und menschliches Aufbegehren sprengt den Rahmen von Feuerbachs utopischer Ethik allgemeiner Menschenliebe wie von Schopenhauers apolitischer Philosophie künstlerischer, ethischer und religiöser Erlösung.

Der zugehörige Kontext für Wagners zentrales Werk über Aufstieg und Fall von Göttern und Menschen ist weder der prä-politische Junghegelianer Feuerbach noch der post-politische Anti-Hegelianer Schopenhauer, sondern Hegel selbst – zusammen mit seinen philosophischen Vorgängern, von Kant über Fichte bis Schelling. Nicht die späten Ausläufer und Außenseiter der klassischen deutschen Philosophie auf dem linken und rechten Rand des Spektrums prägen Wagners Werk, zumal sein politischstes Werk, den *Ring*, sondern die Protagonisten des deutschen Idealismus, deren Themen, Thesen und Theorien als bürgerliches Bildungsgut bis weit ins 19. Jahrhundert hineingereicht haben.

Die für Wagners Kunstverständnis im Allgemeinen und für seine politische Philosophie der Kunst im Besonderen charakteristischen Grundzüge finden sich allesamt vorgebildet im Diskurs der klassischen deutschen Philosophie. Das gilt für die Ausrichtung des Denkens auf eine durch das Denken ebenso zu erfassende wie umzugestaltende Wirklichkeit (»Leben«),⁷ für die Hochschätzung der Kunst als kultureller Dimension menschlicher Selbstverwirklichung und Selbstverbesserung, für das ebenso gegensätzliche wie wechselseitige Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, für den Fokus auf menschlicher Freiheit bei gleichzeitiger Berücksichtigung von Gemeinschaft und Gesellschaft und für das Mit-, In- und Gegeneinander von Ethik und Recht, von Politik und Moral, von Staat und Religion. Von Widerspruch geprägt (»dialektisch«) und zwischen Extremen ausgespannt sind im

6 Siehe dazu Günter Zöllner, »Tod als Erlösung. Sterben-Wollen und Nicht-Sterben-Können im Werk Richard Wagners«, in: *Ästhetik des Todes. Sterben und Ableben in der Kunst der Moderne*, hrsg. von Günter Seubold, Bonn 2013, S. 35–53.

7 Zur systematischen Bedeutung des Lebensbegriffs in der klassischen deutschen Philosophie siehe Günter Zöllner, *Fichte lesen* (= legenda 4), Stuttgart-Bad Cannstatt 2013, S. 64–74.

Diskurs der klassischen deutschen Philosophie nicht erst die Positionen von Marx und Nietzsche, sondern bereits Kants, Fichtes, Schellings und Hegels Gedankengänge, die – individuell wie kollektiv – zwischen Aufklärung und Aufklärungselte, zwischen Klassizismus und Romantik, zwischen Revolution und Restauration, zwischen Religion und Religionskritik, zwischen Republik und Monarchie, zwischen Antike und Moderne, zwischen Heidentum und Christentum, zwischen künstlerischer Philosophie und philosophischer Kunst zu situieren sind.

Vor allem aber erbt Wagner vom Diskurs der klassischen deutschen Philosophie den selbstkritischen Blick auf die Moderne, der ebenso das Potenzial wie die Probleme, die Möglichkeiten wie die Grenzen, die Chancen wie die Gefährdungen der neu entdeckten und geschätzten persönlichen, kulturellen, religiösen und künstlerischen Individualität sondiert – jener Grundgestalt der Moderne, die sich unter dem Doppelideal von Freiheit und Gleichheit, von »gleicher Freiheit« präsentiert und deren Aszendenz sowie Dekadenz Wagners Werk ebenso zu diagnostizieren wie zu prognostizieren unternimmt. Von Kant bis Hegel ist es das Anliegen der deutschen Idealisten, die Formenvielfalt moderner Existenz unter Berücksichtigung ihres freiheitlichen Ursprungs und Anspruchs mit der normativem Konzeption eines vernünftig- und selbstbestimmten Lebens zu konfrontieren, um so das Wollen nicht mit Willkür, die Freiheit nicht mit Libertät und das Vernünftige nicht mit dem Nützlichen verwechselt werden zu lassen.

Unter den veränderten Bedingungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts, das durch zunehmende Kommerzialisierung und Industrialisierung geprägt ist, unternimmt es Wagner, die klassische Selbstkritik der Moderne durch den deutschen Idealismus in die eigene Gegenwart fortzuführen. In dieser Perspektive wird deutlich, dass Wagner eine neue, den modernen Zeiten angemessene Musikform anstrebt, die als Ausdruck von zivilbürgerlicher Freiheit und Gleichheit gelten kann – nicht mehr feudal oder aristokratisch geforderte und geförderte Kunst, sondern eine Kunst für freie und gleiche Bürger, die im Wagner'schen Musiktheater über sich ins Klare und zu sich selbst kommen sollen. Doch Wagners Musik in ihrer neuen Form – dem Musikdrama – sieht auch das Manko der Moderne: Wirklich frei und tatsächlich gleich ist der moderne Mensch vorerst nur im politisch-philosophischen Denken und in der künstlerischen und ästhetischen Imagination. Außerhalb dieser idealistischen Vorwegnahme seiner eigenen möglichen Zukunft ist der Mensch der Moderne in einem gefährlichen und gefährdeten Schwebezustand zwischen alten Bindungen und neuen Regeln: unfrei im Gebrauch seiner Freiheit, ungleich in der Verwirklichung seiner Gleichheit und seinem selbstischen Selbst verfallen, statt zu seinem besseren Selbst befreit zu sein.

Besonders greifbar wird die mittelbare, durch den zeitgenössischen Bildungsdiskurs vermittelte Abhängigkeit Wagners von der klassischen deutschen Philosophie und speziell der klassischen deutschen politischen Philosophie und Kunstphilosophie auf den verwandten Feldern der Staatskritik und der Kunstidolatrie. Bei allem übereinstimmenden Fokus auf den Staat als notwendige Bedingung freier Individualität und trotz ihrer voneinander abweichenden Beurteilung von Geltungsmodus und Reichweite staatlicher Ordnung sind sich Kant, Fichte, Schelling und Hegel einig in der Einschätzung des Staats als eines Mittels zum Zweck, der außerhalb des Staates liegt,⁸ speziell im Ethisch-Religiösen oder Moralisch-Metaphysischen und in einer außerrechtlichen Form von bürgerlicher Vergesellschaftung (vulgo »Kirche«).

Auch Wagners ästhetisch-politische Hochschätzung der Kunst steht im kontinuierlichen Konnex mit dem Kunst-Denken der klassischen deutschen Philosophie. So geht die Überführung der Einzelkünste in zueinander alternative wie miteinander komplementäre Erscheinungsformen der einen, präter-medialen, im positiven Sinne »absoluten« Kunst auf die nachkantische Kunstphilosophie, insbesondere auf Schellings *Philosophie der Kunst* (1802) zurück, der Hegels Berliner Ästhetik-Vorlesungen aus den 1820er-Jahren mit der Konzeption des »ästhetischen Ideals« und dessen historisch-systematischer Ausdifferenzierung in Kunstepochen und Kunstformen kunstgeschichtliche Konkretion verleihen.

Des Weiteren ist die Rangerhöhung der Kunst vom höheren Handwerk (ars, techné) zu höchster kultureller Dignität eine philosophische Errungenschaft der nachkantischen Philosophie, die mit der auf Kant zurückgehenden Auffassung von der normativen Eigenständigkeit des Ästhetischen (»ästhetische Autonomie«) die Einschätzung der Kunst als Kulturform eigener Art und höchster Leistung verbindet. Von Schelling wird die Kunst – verstanden als die künstlerische Darstellung des Absoluten – zeitweilig sogar als der Philosophie überlegen eingeschätzt. Hegel platziert die philosophisch aufgewertete Kunst zusammen mit der Religion, die er ihr systematisch voranstellt, und der Philosophie, die er ihr systematisch überordnet, in der Sphäre des sich selbst in seiner geschichtlich manifestierten Übergeschichtlichkeit begreifenden (»absoluten«) Geistes.

Auch der bei Wagner lange vor der Bekanntschaft mit dem Noch-Altphilologen Nietzsche vorfindliche Rekurs auf die attische Tragödie und speziell auf die *Antigone* des Sophokles⁹ ist vorgeprägt im philosophischen Fokus der deutschen

8 Siehe dazu *Der Staat als Mittel zum Zweck. Fichte über Freiheit, Recht und Gesetz*, hrsg. von Günter Zöllner (= Staatsverständnisse 39), Baden-Baden 2011.

9 Siehe *OuD*, S. 192–199.

Idealisten – speziell Schillers, Schellings und Hegels – auf dem tragischen Kunstwerks und der aus ihm extrahierten ästhetisch-anthropologischen Kategorie des Tragischen. Der tragische Grundzug von Resignation und Untergang prägt nicht erst das pessimistische Denken Schopenhauers, sondern schon das Tun wie Leiden, Scheitern wie Salvieren gleichermaßen umfassende Seins- und Lebensgefühl der Idealisten: von Schillers Dramenpoetik des Pathetisch-Erhabenen über Hegels spekulative Würdigung von Negativität und Mortalität bis zu Schellings Entdeckung der sehnsüchtigen Schmerzlichkeit (»Wehmüt«) alles Existierenden.

Wagner brauchte also nicht bei Schopenhauer in die Schule gehen, um modernitätskritisches philosophisches Denken kennenzulernen. Vielmehr war Wagner schon zuvor mit einem Philosophieren vertraut, dem auch der junge Schopenhauer seine frühe Prägung verdankt, allerdings ohne sich ihm gegenüber in seinen gedruckten Werken, die schon Kant und erst recht Fichte, Schelling und Hegel in denunziatorischem Tonfall kritisieren, sonderlich dankbar zu zeigen.¹⁰ Nur weil Wagner und Schopenhauer beide und ursprünglich unabhängig voneinander späti-idealistisch geprägt waren, konnte sich die spätere Begegnung mit Schopenhauer für Wagner so produktiv erweisen – durch die selektive Anverwandlung von Schopenhauers pessimistischen Eintrübungen idealistischer Positionen bei fortbestehender Orientierung am ästhetisch-politischen Denken des deutschen Idealismus.

III. Rex und Res publica

Das konkrete Ausmaß von Wagners innerer Zugehörigkeit zur Gedankenwelt der klassischen deutschen Philosophie und speziell zu ihrem ästhetisch-politischen Diskurs zeigt sich exemplarisch und auch repräsentativ an der Abhandlung *Über Staat und Religion* aus seiner Münchner Zeit.¹¹ Äußerlich betrachtet erscheint die Publikation aus dem Jahr 1864 als Dokument der sozial-politischen Bekehrung ihres Autors, eines bis vor kurzem per Strafbefehl in den Ländern des Deutschen Bundes (bis hinein ins habsburgische Venedig) steckbrieflich gesuchten politischen Kriminellen, der statt der bürgerlichen Revolution nunmehr dem dynastischen Herrscher

10 Zur idealistischen Vorprägung von Schopenhauers philosophischem Denken siehe Günter Zöller, »Kichtenhauer. Der Ursprung von Schopenhauers Welt als Wille und Vorstellung in Fichtes Wissenschaftslehre 1812 und System der Sittenlehre«, in: *Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling)*, hrsg. von Lore Hühn und Philipp Schwab, Würzburg 2006, S. 365–386.

11 SSD 8, S. 3–29.

eines konservativen, katholisch und agrarisch geprägten Flächenstaats loyal verbunden ist.

Die Schrift ist eingekleidet in die äußere Form der ausführlichen Antwort auf die Frage eines »jungen Freundes«,¹² bei dem es sich um niemand anderen als Ludwig II. handeln dürfte, nach dem derzeitigen Entwicklungsstand von Wagners politischem Denken sowie von dessen Verhältnis zu seinen vormaligen, revolutionären oder doch reformerischen Ansichten und Absichten. In diesem Rahmen nimmt sich Wagners Auslassung zu Eingang der Schrift, es sei ihm immer schon vorrangig um die Kunst gegangen und er habe es letztlich nicht ernstgemeint mit der früheren politischen Aktion,¹³ so aus, als wolle er sich vor seinem neuesten Mäzen exkulpiert und mit seinen königlich-bayerisch orientierten Reflexionen direkt dem jungen Monarchen gegenüber und indirekt vor einer weiteren Öffentlichkeit die eigene politische Hoffähigkeit herstellen. Doch Wagners Münchner Schrift ist keine Wittelsbacherhuldigung oder Revolutionsrevokation. Sie ist ein politisch-philosophisches Traktat zur rechtlich-religiösen Rolle des erblichen Königtums in der politischen Moderne und zur Sonderstellung der Kunst in der kulturellen Moderne – und damit ein weiterer Text Wagners zum Themenkomplex von Politik und Kunst, der den früheren Wagner der Dresdner Revolutionsschriften und der Zürcher Reformschriften mit dem Wagner der späteren Bayreuther sogenannten weltanschaulichen Schriften über Jahrzehnte europäischer Entwicklung hinweg verbindet.

Wagners Ziel und Zweck in *Über Staat und Religion* ist deshalb auch nicht die Rechtfertigung seiner Person, sondern die Begründung eines ästhetisch-politischen Programms. Dafür bedarf es statt der Absetzung von der eigenen agitatorischen Vergangenheit der Distanzierung von der parteiischen Vereinnahmung seines langfristigen und fortwährenden artistischen Anliegens, das auf das prinzipiell Politische an der Kunst als solcher und nicht auf die Politisierung der Kunst für ihr fremde Zwecke abzielt. Politisch, prinzipiell politisch, ist die Kunst für Wagner als kulturelles Bildungsmittel des idealen, »freien« Menschen. Zu den Hinderungsgründen für die erfolgreiche Erlangung menschlicher Freiheit zählt für Wagner schon seit seinen Dresdner ästhetisch-politischen Anfängen die Befangenheit in fremden Vorstellungen und falschen Vorgaben, die den Menschen, zumal den modernen Menschen, in Abhängigkeit und Untertänigkeit hält. Speziell an den Lebensumständen des modernen Menschen kritisiert Wagner durchweg und auch in der Münchner Schrift die Formung oder vielmehr Verformung durch einseitige

¹² Ebd., S. 3.

¹³ Siehe ebd., S. 3 f.

aufgelegte Beschäftigung (»Arbeit«),¹⁴ die den modernen Mensch um die ganzheitliche Existenz und das umfassende Denken und Handeln bringt.

Wenn Wagner nun der in der Moderne vorherrschenden Selbstentfremdung des Menschen in der Münchner Schrift die außermodernen Ordnungs- und Orientierungsmächte von Königtum und Religion entgegenstellt, liegt darin kein romantischer Regress aus der Moderne. Nicht um die Rückkehr zu vormodernen Vorstellungen von Kirche und Staat geht es dem Münchner Wagner, sondern um die Reintegration fragmentierter und spezialisierter moderner Existenz mit modern modifizierten Mitteln der theologisch-politischen Tradition. Die von Wagner vorgesehene *restitutio ad integrum* des modernen Menschen soll erfolgen durch die Eröffnung eines kulturell-gesellschaftlichen Raums, der außerhalb des sozialen Alltags und seiner einseitigen Anforderungen liegt. Im Einzelnen skizziert Wagner die Besetzung des imaginären Raums der besseren, verbesserten Moderne durch das politische Institut des Königtums und durch das spirituelle Instrument der Religion.¹⁵ Die spezifische Modernität dieses nur scheinbar traditionalistischen Rekurses bekundet sich im Umstand, dass Wagner das Königtum ohne Rückgriff auf den Begriff der Souveränität und die Religion ohne Nennung von Gott einführt und beide so als Mächte behandelt, die dem Staat und seiner Ordnung nicht legitimierend zugrunde liegen, sondern kritisch über ihn hinausführen.

Für Wagner steht die royale wie die religiöse Form der Vollvermenschlichung der modernen Gesellschaft im Gesamtzusammenhang der staatlichen Ordnung menschlicher Existenz, die beide Mächte durch ihr alternatives Regiment ebenso zu überschreiten wie zu bestärken geeignet sein sollen. Den Staat versteht Wagner dabei als soziales Sicherungswerkzeug gegen selbsterstörerisches Konkurrenzdenken und -handeln. Um die Menschen effektiv von egoistisch-autodestruktivem Verhalten abzuhalten, bedarf es, nach Wagners Einschätzung, der Ab- und Umlenkung ihrer selbstischen Interessen vom Persönlichen und Partikularen auf das Gesamtgesellschaftliche und Menschlich-Allgemeine. Dazu ist aber der Staat als Zwanganstalt zur Rechtskonformität nur begrenzt fähig – durch den Einsatz von Drohen und Bestrafen. Um genuine Loyalität und Legalität auf Seiten der Bürger zu gewährleisten, bedarf es über das Recht hinaus eines politischen Manipulationsmittels, das den Menschen die Identität ihrer Einzelinteressen mit dem allgemeinen Interesse insinuiert – oder vielmehr vorspiegelt.

Den Inbegriff der politischen Fiktion von der Koinzidenz von Partikular- und

¹⁴ Ebd., S. 5.

¹⁵ Siehe ebd., S. 10–14 beziehungsweise S. 19–27.

Universalinteresse nennt Wagner »Patriotismus«.¹⁶ Am Patriotismus stellt er dabei ebenso dessen Funktionalität wie die Grenzen seiner Wirksamkeit heraus. Der Patriotismus wirkt innenpolitisch als sozialer Zement, der die eigentlich divergenten Direktionen bürgerlichen Lebens künstlich, aber gekonnt zusammenhält. Zugleich bringt die fiktive interne Solidarisierung der Bürger mit ihrem Staat und damit auch untereinander die Absetzung von anderen Staaten und von deren Bürgern mit sich. Der innenpolitischen Befriedung durch den Staat entspricht so eine außenpolitische Belligifizierung der patriotisch gesinnten Staaten untereinander. Dem König weist Wagner in dieser Konstellation von innerer Solidarität und äußerer Hostilität die Rolle eines humanisierenden Milderungsmittels zu – innenpolitisch durch das Begnadigungsrecht, das der König jenseits des staatlichen Rechtswangs ausübt, und außenpolitisch durch seine Mitgliedschaft in einer dynastisch verwandten internationalen Fürstengemeinschaft.

In einem die Schrift abschließenden Doppelschritt erweitert Wagner zunächst die überparteiisch-politische Rolle des Königtums um die metapolitische Funktion der Religion in der Moderne, die geeignet ist, den parteiisch für sich selbst und seine engen Interessen eingenommenen Bürger über sich selbst hinauszuführen in eine intelligible, um nicht zu sagen imaginäre Ordnung ethischen Charakters, in der nicht der staatlich-rechtliche äußere Zwang, sondern die innere Stimme des Gewissens bestimmend sein soll. Statt nun aber die religiöse Sphäre theologisch oder auch nur theomorph auszugestalten, nach Art einer zivilen oder politischen Theologie, tut Wagner noch den abschließenden Schritt von der Religion zur Kunst, um unter modernen Bedingungen ein ästhetisch-artistisches Äquivalent für die Transzendenz tendenz der traditionellen Religion bereitzustellen.¹⁷ Doch ist auch die Kunst, wie zuvor schon der Patriotismus und die Religion, für Wagner eine politische Fiktion – nur dass es im Fall der Kunst, genauer: in der modernen Kunst, zur gezielten Kennzeichnung der Kunst als wesentlich fiktiv und bloß ideal kommt. Die Bürger wie ihr Bürger-König erfahren so durch die Kunst nur eine befristete Entlastung von der modernen Realität, zu der sie – gerüstet mit der künstlich verfremdeten und verklärten Darstellung des Lebens, ihrer Lebens – zurückzukehren haben.

Durchweg charakterisiert Wagner den fiktiven, fabrizierten Charakter von Patriotismus, Königtum, Religion und Kunst mit dem der Willensmetaphysik von Schopenhauer entlehnten Ausdruck »Wahn«.¹⁸ Doch anders als in Schopenhauers durchweg kritischer Einschätzung des Wahnwesens der Welt im Ganzen wie

¹⁶ Ebd., S. 12.

¹⁷ Siehe ebd., S. 28 f.

¹⁸ Ebd.

im Einzelnen, der ihn »Wahn« kurzweg mit »Täuschung« gleichsetzen lässt,¹⁹ fasst Wagner den Ausdruck deskriptiv auf und setzt ihn funktional ein, als Anzeige der begrenzt zweckmäßigen und sogar bedingt erforderlichen Rolle des Wahns im Bildungsprozess auch und gerade des modernen Menschen. Statt wie bei Schopenhauer bloß täuschender »Schein« zu sein, im gänzlichen Gegensatz zu einer pristin, aber elusiven »Wahrheit«, ist das Wahnwesen der Welt – unter Einschluss des »Wahnspiels«²⁰ der Kunst – bei Wagner am ehesten mit dem Begriff der Erscheinung zu erläutern. Diese Fundamentalformel der klassischen deutschen Philosophie, die eine defiziente Entwicklungsgestalt teleologisch auf ihre zu leistende Überführung in eine adäquatere Form der Verwirklichung bezieht und so die Wahrheitslehre und die Erscheinungslehre – die Aletheiologie und die Phänomenologie – dynamisch aufeinander bezieht und prozessual miteinander identifiziert.

Auch in anderer Hinsicht überwiegt in Wagners Münchner theologisch-politischem Traktat die Nähe zur klassischen deutschen politischen Philosophie und speziell zu Hegels Rechtsphilosophie die Anleihen bei Schopenhauer.²¹ Das gilt für die Trennung der auf Kommerz und Konsum ausgerichteten »bürgerlichen Gesellschaft« vom »politischen Staat« (Hegel), für die zivilfunktionale Einschätzung von »patriotischer Gesinnung« (Hegel), für die Symbolfunktion der Erbmonarchie (Hegel), für das königliche Gnadenrecht (Hegel), für die bürgerliche Bildungs- und Besserungsfunktion der Religion (Fichte, Hegel) und für die quasi-religiöse Ersatzfunktion der Kunst (Schelling), aber auch für die politische Verdächtigung und Verächtlichmachung von »öffentlicher Meinung« und »freier Presse« als populistischer Pseudoaufklärung (Fichte, Hegel) wie für die antidemokratische Diskreditierung des gemeinen Bürgers als »Pöbel« (Hegel) und für die Überzeugung von der politischen Unreife des Volks, das zwar im republikanischen Geist regiert werden, aber autokratisch beherrscht werden soll (Kant).²²

Insgesamt nimmt Wagners Schrift *Über Staat und Religion* so politisch-philoso-

19 Siehe Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2. Bd., 2. Buch, Kap. 28, hrsg. von Arthur Hübscher (= Sämtliche Werke 3), Wiesbaden 1972, S. 407.

20 »Über Staat und Religion«, *SSD* 8, S. 29.

21 Zur Vorprägung von Wagners metapolitischer Philosophie und speziell zur ethisch-religiösen Überbietung des Politischen bei Fichte und Schelling siehe Günter Zöllner, »... die wahre πολιτεία ist nur im Himmel. Politische Geschichtsphilosophie im Spätwerk Fichtes und Schellings«, in: *Schelling-Studien* 1 (2013), S. 50–69.

22 Zum Neben-, Gegen- und Ineinander von Republikanismus und Anti-Demokratismus bei Kant, Fichte und Hegel, siehe Günter Zöllner, *Res Publica. Plato's »Republic« in Classical German Philosophy*, Hongkong 2015 sowie ders., »Homo homini civis. The Politico-Philosophical Actuality of German Idealism«, in: *German Idealism Today*, hrsg. von Anders Moe Rasmussen, Berlin und Boston (in Vorb.).

phische Positionen vom Ende des 18. und dem Beginn des 19. Jahrhunderts auf, um sie in modern modifizierter Gestalt fortzuführen. Im zweiten Jahrzehnt der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in dem es an die Öffentlichkeit tritt, wirkt Wagners spätidealistisch geprägtes Denken allerdings bereits anachronistisch, zumal die linken und liberalen Schüler und Nachfolger der deutschen Idealisten inzwischen die politische Theorie Hegels der veränderten politischen Praxis angepasst und entsprechend umgeformt oder gar umgekehrt haben. Dem anonymen Empfänger von Wagners politisch-theologischen Traktat aber kam die theoretische Validierung seines Exemptionismus und Eskapismus gerade recht. Doch wurde bei Ludwig II. aus der von Wagner beschworenen königlichen Distanz zur Politik die elitäre Abstinenz vom Politischen und aus der Substitution von Religion durch Kunst die kunstgewerblich ausgestaltete Überführung von Kunst in Religion. Wagners früher Abgang aus München und aus der Rolle des väterlichen Königsfreunds hat ihm die weitere Mitverantwortung für das Abgleiten von Kunst in Kitsch und den Überschritt vom Wahnspiel in den Wahnsinn erspart.

Richard Wagner und das Münchner Hoforchester

Manfred Hermann Schmid

Im Umkreis des Themas »Orchester« seien drei Einzelaspekte ausschnittartig beleuchtet: Dirigat, Instrumentarium, Partiturbilder.¹ Richard Wagner hat bekanntlich alle europäischen Spitzenorchester seiner Zeit erlebt, noch mehr: einstudierend erlebt, in Paris, in London, in Wien, in Dresden und auch in München.² Dabei kam dem Münchner Orchester, das Wagner respektvoll als »berühmte[s] Orchester«³ bezeichnete, eine besonders prominente Rolle zu, wenn auch in zwei Fällen gegen seinen Willen. Es steht an der Spitze der Uraufführungsorchester mit gleich fünf der großen Werke: *Tristan*, *Meistersinger*, *Rheingold*, *Walküre* und *Parsifal*. Nicht zu vergessen, dass Wagner mit dem Münchner Hoforchester schon durch ein *Holländer*-Dirigat von 1864 und ein Konzert des gleichen Jahres mit Ausschnitten aus noch unaufgeführten Werken vertraut war und auf dieses Orchester mit einer Reihe geplanter und teilweise realisierter »Musteraufführungen« setzte.⁴ Auch Hans von Bülow lobte das Orchester als »ausgezeichnet fein und rein«.⁵ In München selbst galt es ohnehin als »unübertroffen«, so jedenfalls Hofsekretär Ludwig von Bürkel 1878 in einem Schreiben an König Ludwig II.⁶

1 Meine Bemerkungen versammeln verstreute Mosaiksteinchen zu einem Thema, das einmal größer geplant war. Das letzte meiner Vorhaben am Musikinstrumentenmuseum im Münchner Stadtmuseum sollte eine Ausstellung *Wagners Orchester* sein, als Ergänzung zu einer Ausstellung *Wagner in München 1855–1883* in der Bayerischen Staatsoper 1983 (dazu *Blätter der Bayerischen Staatsoper* 9/10 (1982/83), hier eine komplette Liste aller Wagner-Aufführungen 1855–1883 durch Karin Heindl-Lau). Die Ausstellungs-Vorbereitungen zum Thema Orchester sind durch meinen Wechsel 1986 nach Tübingen abgebrochen worden.

2 Zum Thema Wagner und München nach wie vor grundlegend ist *Röckl*. Dazu ergänzend Eduard Stemplinger, *Richard Wagner in München. Legende und Wirklichkeit*, München 1933.

3 *Röckl* 1, S. 12.

4 Dazu Otto Strobel im »Vorbericht« zu *WB-Ludwig* 1, S. XXXVII f. und S. 36. Zum Programm des Konzerts vom 11. Dezember 1864 siehe *Röckl* 1, S. 62.

5 Stemplinger, *Wagner in München*, S. 92.

6 *Röckl* 2, S. 190.

I. Dirigat

Von der Münchner Uraufführung des *Rheingold* am 22. September 1869 hat Oswald Georg Bauer in seinem großen Buch über die Aufführungsgeschichte von Wagners Bühnenwerken ein Bild bescheidener Qualität und ohne alle weiteren Angaben veröffentlicht.⁷ Als Herkunftsangabe heißt es in der Liste der Abbildungsnachweise: »München, Deutsches Theatermuseum«.⁸ Bauer dürfte das Bild allerdings aus einer anderen Publikation entnommen haben, nämlich aus dem wichtigen Bildband von Robert Bory des Jahres 1938.⁹ Dort ist das Szenenbild in kleinem Format und etwas besserer Qualität, aber ebenfalls beschnitten, zum ersten Mal reproduziert und mit der knappen Anmerkung versehen: »Erstes Bild der Uraufführung des Rheingold. Nach einem Aquarell. Theatermuseum München«¹⁰ – möglicherweise existierte in diesem Museum eine Fotografie.

Das Original befindet sich, wie ich 1983 klären konnte, in der Grafiksammlung des Münchner Stadtmuseums (Inv.-Nr. M III/2470).¹¹ Es handelt sich um eine Tuschzeichnung des 1875 in München verstorbenen Wilhelm von Breitschwerdt. (Abb. 1) Die Perspektive und die Darstellung von besetzten Logen legen nahe, dass es sich nicht um die halböffentliche Generalprobe vom 27. August mit Hans Richter als Dirigenten handelt, denn hier hatten Ränge und Logen auf Befehl des Königs unbesetzt zu bleiben.¹² Dargestellt ist also die Premiere vom 22. September. Gezeigt wird – etwa aus der Warte der Königsloge – die erste Szene, und zwar im Moment des Aufglänzens des Goldes, wie abstrahlende Linien von einer Kugel in der Spitze des Wasserriffs andeuten.

7 Oswald Georg Bauer, *Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*, Frankfurt am Main u. a. 1982, S. 183.

8 Ebd., S. 288.

9 Robert Bory, *Richard Wagner. Sein Leben und sein Werk in Bildern*, Frauenfeld und Leipzig 1938.

10 Ebd., S. 167, unten links.

11 Das »M« der Signatur steht für die Maillinger Sammlung und ihren Katalog, vgl. *Bilder-Chronik der Königlichen Haupt- und Residenzbibliothek München*, hrsg. von August Maillinger, Band 3, München 1876, Nr. 2470.

12 Sebastian Röckl, »Die Uraufführung des Rheingold in München im Jahre 1869«, in: *Die Musik* 12/13 (1912–13), S. 131–151, hier S. 135.

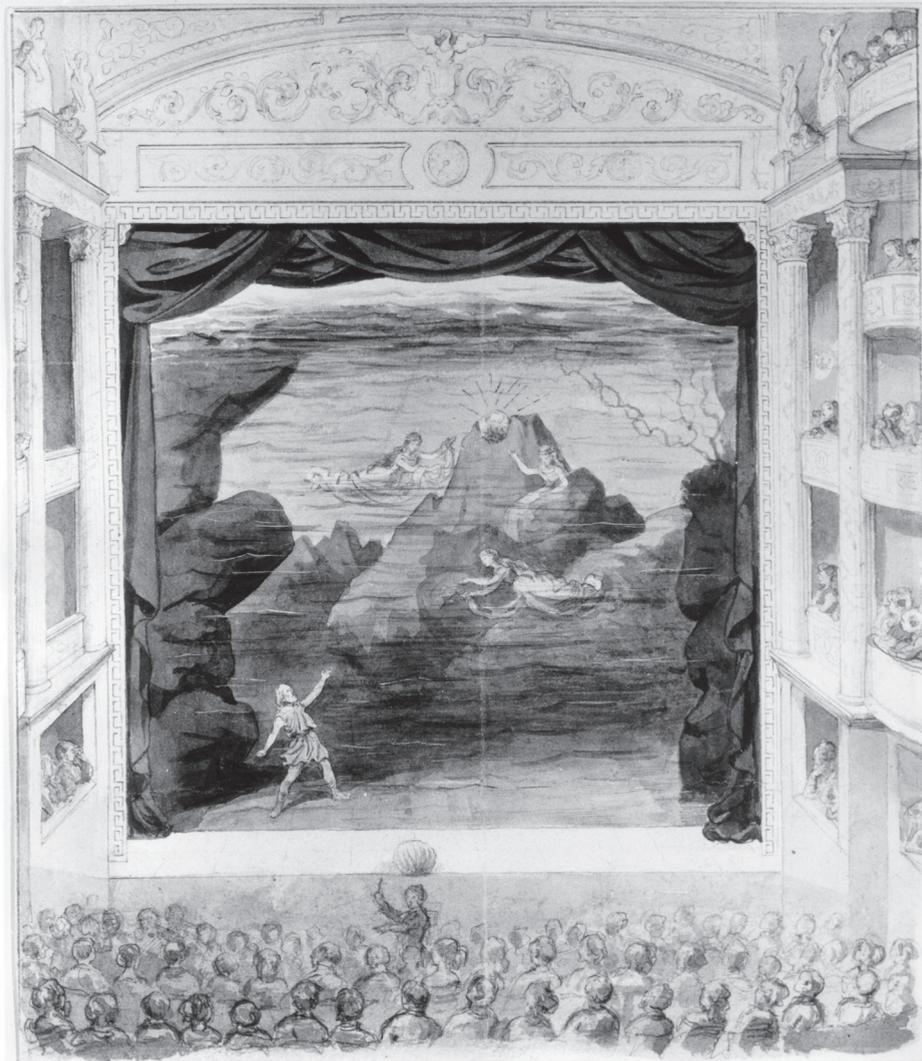


Abb. 1: Wilhelm von Breitschwerdt, Tuschzeichnung [1869]. *Rheingold*, Erste Szene; Stadtmuseum München, Grafiksammlung, Inv. M III/2470

Die Szene ist von Sebastian Röckl 1912/13 als eine Art Wendepunkt für das Publikum bei der Premiere beschrieben worden:

»Und als die Musik zu jener zauberhaften Stelle kam, wo das Glitzern der aufgehenden Sonne in die wogende Dämmerung der Rheintiefe, das Aufblinken des geheimnisvollen Goldhortes mit den kühnsten Instrumentalfarben in

eigentümlichen Harmonieen gemalt wird, da konnten sich wohl nur wenige mehr der Erkenntnis verschließen, daß man es hier jedenfalls mit einem von ebenso mächtiger als gestaltungskräftiger Phantasie geschaffenen originellen Werke zu tun habe.«¹³

Wo sich im Orchester die zugehörige Basstrompete befindet, die mit ihrem mehrfach angestoßenen Ton g^1 das »Rheingoldmotiv« der Hörner vorbereitet,¹⁴ ist unklar. Aber die überhaupt einzig sicher erkennbaren Instrumente sind links eben Trompeten.¹⁵ Auf sie zeigt der Dirigent mit seiner Linken. Möglicherweise sitzt das Orchester hälftig immer noch oder wieder in der von Wagner ungeliebten Formation: hier die Bläser, dort die Streicher, zuletzt kritisiert anlässlich eines Konzerts am 21. April 1871 in Leipzig.¹⁶ In Dresden war nach dem Dirigat Spontinis 1844 auf Wagners Veranlassung die Aufstellung nach französischem Muster modernisiert worden.¹⁷ In München galt vermutlich aber noch die alte deutsche Theater-Aufstellung.

Interessant ist das Bild vor allem des Dirigenten wegen. Auf dem Theaterzettel der Uraufführung fehlt sein Name. Es handelt sich, nach der Absage von Hans Richter, um den dienstverpflichteten Franz Wüllner.¹⁸ Hoherhoben im eigens auf Wagners Wunsch tiefer gelegten Orchestergraben, also für die Sänger gewissermaßen am alten Platz, steht er nahe der Rampe und muss sich, wenn er dem Orchester Zeichen geben möchte, umdrehen.¹⁹ Hector Berlioz, der ganz selbstverständlich davon ausgeht, dass der Dirigent im Theater »dem Orchester den Rücken zukehrt«,²⁰ berichtet von der Unart mancher Dirigenten, herausgefordert von ihrem speziellen Platz, mit dem Taktstock auf den Deckel des Souffleurkastens zu schlagen.²¹

13 Ebd., S. 150.

14 SW_{10.1}, S. 55.

15 Zur Trompete als Signalgeber für Sonnenstrahlen in der Oper siehe François-Auguste Gevaert, *Nouveau Traité d'instrumentation*, Paris und Brüssel 1885, deutsch von Hugo Riemann als *Neue Instrumentenlehre*, Leipzig 1887, S. 231.

16 *ML*, S. 296; *Glaserapp* 4, S. 349 (»grundfalsche der guten alten deutschen Orchester, wo Streichinstrumente und Bläser von einander gesondert in zwei getrennten Gruppen sitzen«), dazu Manfred Hermann Schmid, *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel u. a. 2012, S. 265.

17 *ML*, S. 296. Zu Orchesteraufstellungen siehe auch Norbert Heinel, *Wagner als Dirigent*, Wien 2006, S. 72, S. 239–240, 412 und 424 (hier die Facsimiles von Zeichnungen Wagners); vgl. auch den Brief Spontinis vom 2. November 1844 an Wagner (ebd., S. 410).

18 *Röckl* 2, S. 96 (»im Auftrag des Königs«).

19 Zur Tieferlegung »gegen 4 Fuß« siehe *Nösselt*, S. 171; siehe auch Röckl, »Die Uraufführung des Rheingold«, S. 133.

20 *BerliozStrauss*, S. 441.

21 *Soirées de l'orchestre*, »Dixième soirée«, 1852, S. 137–138; zitiert nach *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* 12 (2010), S. 79.

Davon wird man Wüllner jedenfalls in diesem Augenblick und vielleicht generell freisprechen. Der Platz war ohnehin neu für ihn. Er hatte bis dahin noch nie eine Oper dirigiert. In der neuen Aufgabe soll er, nach dem Zeugnis von Heinz Possart, ein eher den musikalischen Aufgaben zugewandter und penibler Dirigent gewesen sein: »Wenn er dirigierte, fiel keine Note unter das Pult, jedes Instrument musste voll und ganz seine Schuldigkeit tun«. ²²



Abb. 2: Marietta Alboni als Semiramide in der gleichnamigen Oper von Rossini, Federzeichnung von P. F. E. Giraud, zwischen 1847 und 1863²³

Die Position unmittelbar vor der Muschel des Souffleurkastens verrät etwas von den Aufgaben und dem Selbstverständnis des Operndirigenten. Denn er gab An-

22 Hermann Levi. *Erinnerungen von E. P.*, München 1901, S. 13 f., zitiert nach Gertrude Quast-Benesch, »Der kultivierte, begabte, menschenfreundliche und leichtlebige Mensch«. Hermann Levi und seine engsten Freunde in seiner Zeit als Münchner Hofkapellmeister«, in: *Musik in Bayern* 75 (2010), S. 83–121, hier S. 97.

23 Abb. nach *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* 12 (2010), S. 68.

weisungen nicht nur für die Musik, sondern vor allem auch für die Szene und für die Gestik, wie eine parodistische Darstellung einer Rossini-Aufführung mehr als deutlich macht (vgl. Abb. 2).

Diesem Thema hat sich mit »sprechenden« französischen Bildquellen, die sich um deutsche vermehren ließen, im Jahr 2010 Julien Dubruque gewidmet, wenn er eine Verschiebung dirigentischer Funktionen vom Leiter der Szene zum Leiter des Orchesters beschreibt.²⁴ In der Großen Oper in Paris stand der Dirigent auch noch 1890 vor dem Souffleurkasten,²⁵ was Wagner zuletzt beim Pariser *Tannhäuser* erlebt hatte, sodass die Münchner Praxis für ihn keines Kommentars bedurfte, zumal sie ihm auch aus seiner Dresdner Zeit vertraut war. Ein Holzschnitt von 1842 in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* mit einem Blick in das Hoftheater beim Schlussbild des vierten Akts der Uraufführung des *Rienzi* zeigt auch hier den Dirigenten unmittelbar vor dem Souffleurkasten mit dem Orchester in seinem Rücken.²⁶ Diese Platzierung erleichterte den Kontakt mit den Sängern im Sinne eines »gestischen Souffleurs«. Dazu gehörte wohl auch, dass Wagner nach den Erinnerungen von Anton Seidl eher Phrasen als den Takt dirigierte.²⁷ In der Übermittlung von Gesten an die Sänger muss Wagner eine seiner Hauptaufgaben bei der Leitung einer Aufführung und die wichtigste Aufgabe überhaupt beim Einstudieren eines Werkes gesehen haben. Jedenfalls betont seine Beschreibung von Spontini, als dieser 1844 seine *Vestalin* in Dresden probierte – und offenkundig an der Rampe, denn die Oboen wollte er in seinem Rücken haben – auffällig gestische Elemente.²⁸ Bei Konzerten dagegen bevorzugte Wagner den Platz vor dem Orchester, selbst wenn Vokalmusik auf dem Programm stand. So bildete bei der *Neunten* Beethovens der Chor einen Halbkreis um das Orchester herum. Eine ähnliche Staffelung Dirigent-Orchester-Sänger schien Wagner 1846 in seinen Vorschlägen *Die Königliche Kapelle betreffend* auch in der Oper anstrebenswert, allerdings kaum realisierbar:

»dieß könnte jedoch nur bei solchen Aufführungen stattfinden, in welchen das Sängersonnale so sicher und fest einstudirt ist, daß es durch die Entfernung

24 Julien Dubruque, »Du chef de scène au chef d'orchestre«, in: ebd., S. 61–79 (vgl. auch weitere Beiträge in diesem Band mit dem Generalthema »Orchestres aux XVIIIe et XIXe siècles: composition, disposition, direction, représentation«).

25 Ebd., S. 88, vgl. S. 123, 144, 145.

26 Wiedergegeben bei Bory, *Richard Wagner*, S. 78.

27 Heinel, *Wagner als Dirigent*, S. 245. Quasi zum Ausgleich pflegte er in frühen Jahren das Orchester mit Fuß-Aufstampfen in Ordnung zu halten; das wurden ihm mehrfach in Dresdner Kritiken vorgehalten (Zitate bei Heinel, *Wagner als Dirigent*, S. 84 und 93).

28 *ML*, S. 256.

des Dirigenten nicht gestört zu werden fürchten dürfte: bei dem schnell wechselnden Repertoire der Opern an deutschen Theatern, so auch hier, dürfte jedoch die Voraussetzung nur selten gerechtfertigt werden können.«²⁹

Die Doppelaufgabe einer musikalisch-technischen Direktion des Orchesters und szenisch wirksamer Anweisungen für die Sänger hat Wagner immer wieder beschäftigt. Traditionell waren in deutschen Theatern mit dem Konzertmeister und dem Kapellmeister zwei verschiedene Personen zuständig gewesen. Den spezifischen Orchesteranteil hatte Wagner in Dresden aber entschieden an sich gezogen.³⁰ Zum Ausgleich erwartete er sich einen »Regisseur«, der Gebärden und Mienenspiel in »genaueste[r] Kenntniß der Partitur« zu vermitteln wusste – so Wagner in einem Brief vom 6. Oktober 1851.³¹ Bei seinem Reorganisationsprogramm für das Wiener Hoftheater 1863 wiederum wollte er nach französischem Muster einen »Gesangsdirigenten« und einen »Orchesterdirigenten« vorgesehen wissen. Eben dieses Modell würde er dann für die Aufführung seiner eigenen Werke endlich realisieren, und zwar in München.

Hier kam es im Blick auf die dirigentische Doppelfunktion zu einer definitiven Teilung, eindrücklich dokumentiert in einem Wiener Pressebericht über die Einstudierung der *Meistersinger* 1868 in München. Die beiden Aufgaben sind nun auf zwei Personen verteilt. Hans von Bülow leitet das Orchester, Richard Wagner »dirigiert« mit gestischen Anweisungen die Sänger, jedenfalls während der Proben. Das ist, bei allem spöttischen Unterton, sehr eindrücklich in einem Vorbericht der *Neuen Freien Presse Wien* zur Premiere beschrieben. Der »ständige Münchener Correspondent« erklärt, geschickt in den Ereignisrahmen von der Kutschen-Vorfahrt für Wagner samt dem Ehepaar von Bülow und der Auflösung des ausgewählten Publikums mit Ende des dritten Akts eingebaut, die neue Arbeitsteilung:

»Ja die Proben für die ›Meistersinger‹, jenes opus novissimum Wagners [...] Der kleine schwächliche Mann hat schon Platz genommen, er steht am Dirigenten-Pult – es ist Hanns v. Bülow. [...] Der andere Mann, welcher mit Bülow gefahren kam, steht auf der Bühne. Es ist Richard Wagner mit seinem in ganz Deutschland bekannten Vogelgesichte. Mit beständiger, nervös machender Aufregung begleitet er jeden Ton, der gesungen wird, durch eine entsprechende Bewegung, die von den Sängern so viel als möglich genau nachgeahmt wird; nur wer den Componisten so arbeiten und gesticuliren sieht, versteht, wie sich

29 SSD 12, S. 186 (unter der Überschrift: »Lokalität des Orchesters«).

30 Heinel, *Wagner als Dirigent*, S. 233–241.

31 Richard Wagner an Christian Julius Daniel Stocks, 6. Oktober 1851, *WB* 4, S. 125.

derselbe eine Menge von Nuancen gedacht hat. [...] So geht es den ganzen Abend; Bülow klopft fleißig ab und läßt alle Augenblicke eine Stelle, oft nur zur eigenen Information, wiederholen, wenn ihm Wagner auch versichert: ›Das weißt du schon, das hab' ich mit dir schon privatim abgeredet‹.³²

Das aufgeteilte Verfahren hatte auch schon beim *Tristan* gegolten, weshalb Bülow sich als »der zeitweilige Dirigentenstab Richard Wagners« bezeichnet wissen wollte.³³ Darin spiegelt sich die Vorstellung, dass die Funktionen traditionell eigentlich in *einer* Person zusammengehören. Das zeigt sich ebenfalls in Wagners Ansprache an das Orchester vor Beginn der Generalprobe, als er sich entschuldigen musste, nicht selbst zu dirigieren.³⁴

Die gleiche Aufgabenteilung galt dann für Bayreuth 1876, was auch bildlich dokumentiert ist. Hans Richter widmet sich, mit dem Rücken zur Trennwand von Orchester und Zuschauerraum, den Instrumentalisten, Richard Wagner sitzt mit einem Arbeitstisch, vergleichbar dem Dirigierpult, auf der Bühne, ausgestattet mit der Partitur im Sinne des Briefs von 1851.³⁵ Literarisch beschrieben wird Wagners Anteil weniger äußerlich als intentional sehr detailliert von Heinrich Porges in seinem Bericht über die Bühnenproben.³⁶ Die Teilung ist zweifellos auch der Grund, dass Wagner als Orchesterdirigent nach der Münchner Zeit so gut wie nicht mehr in Erscheinung tritt. Vorbereitet ist durch die Trennung auch der Typus des modernen Regisseurs: Nicht zufällig war für Intendant Karl Freiherr von Perfall bei den *Meistersingern* »Wagner der Regisseur«, und nicht der auf den Programmzetteln firmierende Reinhard Hallwachs.³⁷ Dass übrigens Felix Mottl in aller Demut Cosima Wagner wissen ließ, er wäre bereit, den *Tristan* zu dirigieren, aber ebenso, »das Öffnen und Schließen des Vorhangs zu übernehmen«, zeigt noch einen Rest an dirigentischem Multitasking.³⁸

32 *NFP*, Beilage 21. Juni 1868, S. 5; erstmals (ohne die Rahmenerzählung) publiziert bei Röckl 2, S. 57–58.

33 Röckl 1, S. 147 f.; zu den Bühnenproben Röckl 1¹1903, S. 87.

34 »Ansprache an das Hoforchester in München vor der Hauptprobe zu ›Tristan und Isolde‹«, *SSD* 16, S. 42–43.

35 Vgl. die Darstellungen von Proben zum *Ring* bei Bory, *Richard Wagner*, S. 199. Dazu Heinel, *Wagner als Dirigent*, S. 175.

36 Heinrich Porges, *Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876, I. Das Rheingold*, Chemnitz 1881, hier S. 3–7, vor allem S. 5 (Teil II ist 1882 erschienen; die Teile III–IV 1896, diesmal in Leipzig. Für eine gemeinsame Ausgabe ist dann ein neues Titelblatt mit der Angabe »Leipzig 1896« geschaffen worden).

37 Röckl, *Die Uraufführung des Rheingold*, S. 131.

38 Gertrude Quast-Benesch, *Hermann Levi und seine engsten Freunde*, S. 103.

II. Instrumente

Wenigstens zwei Instrumente aus Münchner Wagner-Uraufführungen sind erhalten: die Holztrumpete für den *Tristan* und das Nachtwächterhorn für die *Meistersinger*. Sie sind nach aktueller Auskunft des langjährigen Solohornisten Hans Pizka bis heute in Verwendung.³⁹ Nachgewiesen ist ferner ein Horn aus dem Besitz von Franz Strauss.⁴⁰ Und erhalten ist eine Reihe von Streichinstrumenten, die freilich nicht als spezifisch für das Wagner-Orchester anzusehen sind. Im Zentrum stehen hier die Blasinstrumente. Denn bekanntlich stellen die Werke Wagners bei ihnen besondere Anforderungen. Für den *Tristan* war eine Basstuba anzuschaffen gewesen, die Moritz aus Berlin geliefert hatte.⁴¹ Auch bei den Holzbläsern gab es Ergänzungserfordernisse. Das betraf das Fagott mit *A*-Stürze. Wie das Problem des erweiterten Umfangs in München gelöst wurde, lässt sich derzeit nicht sagen.⁴² Man könnte aus der Heckel-Werkstatt ein eigenes der neu propagierten Instrumente gekauft haben. Das ist nicht sehr wahrscheinlich, weil in München andere Fagott-Typen wie das Ottensteiner-Fagott gespielt wurden. Ein ungewöhnlich schönes Instrumentenpaar aus der Zeit um 1870 befindet sich im Musikinstrumentenmuseum, allerdings mit dem normalen *Kontra-B₁*-Ambitus. Georg Ottensteiner war 1860 Hoflieferant geworden und würde 1867 eine größere Zahl an Holz- und Blechblasinstrumenten liefern.⁴³ Das hatte mit der Umstellung des Stimmtons zu tun und betraf an Wagner'schen Werken zunächst die *Meistersinger*. Im Fall des *Tristan*-Fagotts ist denkbar, dass ein vorhandenes Instrument einfach umgebaut wurde. Ein solcher Fall ist an einem Fagott der Sammlung Ventzke dokumentiert,

39 Email vom 23. Februar 2013. Ein Foto der *Tristan*-Trumpete bei Erich Tremmel, *Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern*, Augsburg 1993, S. 468. Dass laut Tremmel (S. 205) außerdem eine Kontrabassposaune und eine Basstrumpete von Moritz erhalten seien (ebd.), dürfte auf einem Missverständnis beruhen.

40 Christian Speck, *Ein Ottensteiner-Horn aus dem Nachlass von Franz Strauss (1822–1905)*, in: *Musik in Bayern* 41 (1990), S. 63–77. Das Instrument ist inzwischen restauriert und fotografiert, siehe dazu im Internet bei Hans Pizka, <www.pizka.de/fstrau3.htm> (27. September 2015).

41 Ebd., S. 202.

42 Das dienstvolle Buch von Hans-Joachim Nösselt lässt Fragen des Instrumentariums leider unberührt.

43 William Waterhouse, *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London 1993, S. 288; vgl. Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 211–217, (Kap. »Die Einführung der Pariser Orchesterstimmung«). Dazu schon Speck, *Ein Ottensteiner-Horn*, S. 65–67. Interessanterweise informierte sich Wagners Adlatus Hans Richter 1874 mit Blick auf Bayreuth in Ottensteiners Werkstatt, die er am 20. Juli besuchte (William Melton, *The Wagner Tuba. A History*, Aachen 2008, S. 45).

beim Heckel-Fagott mit der Nr. 3047 von ca. 1877; ab Nr. 3000 handelt es sich bekanntlich um den Sohn des Firmengründers, um Wilhelm Heckel (Abb. 3).



Abb. 3: Heckel-Fagott mit der Nr. 3047
(Tübingen, Sammlung Stiftung Dr. h. c. Karl Venzke).
Verlängertes Schallstück unter Hinzufügung einer A_1 -Klappe

Die Bassröhre des Instruments ist nachträglich verlängert worden, wie das andere Holz in hellerer rötlicher Farbe erweist. Genau an der Schnittstelle befindet sich eine hinzugefügte Klappe. Ist sie geöffnet, ergibt sich akustisch die normale Länge des Fagotts und der Ton *Kontra-B*. Ist sie geschlossen, erklingt das von Wagner erwartete *Kontra-A*. Die Umbau-Arbeiten sind sehr sorgfältig ausgeführt, wohl unter Benutzung des originalen Elfenbein-Stürzenringes, und unter Erneuerung der *Es*-Klappe, weil diese vom Hebel der neuen A_1 -Klappe tangiert wird.⁴⁴ Der Umbau ist zweifellos im Hinblick auf eine *Tristan*- oder *Ring*-Aufführung erfolgt, wenn auch vermutlich nicht für eine Münchner Aufführung. Aber auch hier könnte ein Umbau das Problem gelöst haben. Sehr gut denkbar ist daneben, dass es eine auswechselbare Stürze gegeben hat. Im Stimmheft von Fagott 3 des Uraufführungsmaterials für das *Rheingold* sind die A_1 -Stellen kommentarlos notiert und später mit der Bemerkung versehen: »Stange«.⁴⁵ Der Spieler hat jeweils eine erweiterte Stürze aufgesetzt. Wagners Notlösung, mitgeteilt in den Vorbemerkungen der Partiturdrucke (»sobald das Instrument hierfür noch nicht eingerichtet ist, durch ein Kontrafagott zu ersetzen«⁴⁶), war also nicht nötig gewesen, vermutlich auch nicht im *Tristan*. Die »Stange« könnte auch bedeutet haben, dass die Bassröhre des Instruments mit einer Verlängerung versehen wurde, so dass beim Schließen aller Klappen das *Kontra-A* anstelle des *Kontra-B* erklang. Das konnte funktionieren, solange A_1 - B_1 nicht direkt hintereinander verlangt wurden.

44 Ich stütze mich hier auf eine Beschreibung des Instruments durch Frau Priv.-Doz. Dr. Ann-Katrin Zimmermann.

45 D-Mbs St. th. 890-1. Für Hilfe bei der Einsicht in die Münchner Hoftheaterbestände danke ich Herrn Dr. Reiner Nägele und Frau Dr. Sabine Kurth.

46 *SW* 10.1, S. X.

Im *Rheingold*, gegen Ende der zweiten Szene, beim Hinabsteigen Wotans,⁴⁷ ist im Vorfeld kein B_1 verlangt und hinterher genug Zeit (14 Takte), den Aufsatz wieder zu entfernen. Zu Beginn der dritten Szene folgen zwar A_1 - B_1 direkt aufeinander, das B_1 fällt jedoch auch dem Fagott 2 zu, so dass das Fagott 3 den Ton einfach auslassen kann.⁴⁸ Bei der dritten Szene des *Rheingold*, wenn alle drei Fagotte das *Kontra-A* spielen und auch noch direkt zusammen mit dem *Kontra-B* (»Habt Acht!«⁴⁹), sind allerdings sämtliche Behelfsmittel vergeblich.

Schwierigkeiten mit der Beschaffung einer Bassklarinette sollte es 1865 nicht mehr gegeben haben, nachdem 1855 der *Tannhäuser* und schon zuvor Meyerbeers *Les Huguenots* gespielt worden waren. Damals, 1838, war eigens in Paris ein Instrument von Louis Auguste Buffet (jeune) angeschafft worden.⁵⁰ Es ist mit einiger Wahrscheinlichkeit sogar im Bayerischen Nationalmuseum erhalten,⁵¹ 1889 erworben von einem Kreszenz Amreller, der auch noch ein Bassethorn von Wilhelm Hess um 1840 an das Museum verkauft hat. Beide Instrumente tragen das »L« samt Krone als Signum des Hofkapellenbestands zur Zeit von Ludwig I. und könnten aus einer Gruppe von 1880 für »unbrauchbar geworden« erklärter Instrumente stammen.⁵² Die Bassklarinette von Buffet in B in gerade gestreckter Bauweise mit tiefstem gegriffenen Ton *e* dürfte auch für frühe Wagner-Aufführungen benutzt worden sein. Im *Tristan* erscheint die Bassklarinette allerdings neben der B- auch in der A-Stimmung, und jeweils mit ihrem tiefsten Ton, sodass nicht nur eine notationstechnische Unterscheidung gemeint gewesen sein kann. Von einem Instrument in A fehlt jede Spur. Dokumentiert ist ein solches Instrument aber indirekt. Denn 1867 stellte Georg Ottensteiner das Umarbeiten einer älteren Bassklarinette in A in eine B-Bassklarinette in Rechnung und lieferte als Ersatz eine neue »A Bassklarinette, Klappen und Garnitur von Neusilber«.⁵³

Auch wenn die Bassklarinette in München längst bekannt war,⁵⁴ ist doch mit

47 Ebd., S. 197.

48 *SW* 10.2, S. 213.

49 Ebd., S. 251.

50 Den archivalischen Nachweis dafür hat Tremmel erbracht (*Blasinstrumentenbau*, S. 196 f.). Die Sonderaufgabe in *Les Huguenots* war Hector Berlioz ein Notenbeispiel in seiner Instrumentationslehre wert (*BerliozStrauss*, S. 237).

51 Bettina Wackernagel, *Holzblasinstrumente. Bayerisches Nationalmuseum*, Tutzing 2005, S. 304–307 (mit Fotos).

52 Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 226; vgl. Wackernagel, *Holzblasinstrumente*, S. 307 und 302; der Zusammenhang der »Amreller«-Instrumente bleibt bei Wackernagel verborgen, zumal auch der Name im Register fehlt.

53 Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 216, nach Akten des BayHStA.

54 Der Münchner Instrumentenbauer Anton Amer hatte schon 1835 mit einer Bassklarinette an der Bayerischen Industrie-Ausstellung teilgenommen (Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 86); 1869

Umgangsschwierigkeiten durch Leseprobleme zu rechnen, nachdem im *Tristan* (und schon im *Lohengrin*, in München erstmals am 28. Februar 1858) die gewöhnliche Violinschlüssel-Notierung aus Gründen eines stimmigen Partiturbildes von Wagner aufgegeben worden war. Wendelin Weißheimer berichtet 1898 im Kontext der Vorbereitungen eines Konzerts 1862 mit *Tristan*- und *Rheingold*-Ausschnitten von den neuen Problemen und zitiert in diesem Zusammenhang auch einen Brief Richard Wagners vom 12. Oktober 1862:

»Die Baßclarinette soll im Violinschlüssel (mit der nöthigen Octavenveränderung) ausgeschrieben werden: die unglücklichen Clarinettisten beklagen sich bei mir, durch den Baßschlüssel konfus zu werden.«⁵⁵

Weißheimer ergänzt das noch mit eigenen Erfahrungen:

»Zu welchen Störungen die ungewöhnliche Schreibweise im Baßschlüssel unter Umständen führen konnte, erlebte ich einmal bei einer Lohengrinaufführung in der Mailänder Skala: den ganzen Abend blies da die Baßklarinetten eine Oktave zu tief! Wie unbehaglich sich der arme Bläser in dieser Lage befand, konnte man nur allzudeutlich hören, besonders in der Einleitung, wo er, von seinen in den Lüften schwebenden Kollegen verlassen, einsam und traurig in der Tiefe umherirrte.«⁵⁶

Die Stimme der »Bassclarinette« im Münchner Material der Uraufführung (Abb. 4) ist komplett umgeschrieben und griffgerecht eine Oktave höher im Violinschlüssel notiert – mit korrekter Höherentavierung auch der wenigen Stellen, in denen Wagner selbst den Violinschlüssel benutzt.⁵⁷ Beim *Rheingold* sind dann vorsichtshalber gleich zwei zusammengebundene Stimmen vorbereitet worden, eine in Übereinstimmung mit der Partitur im Bassschlüssel und eine oktavtransponierte im Violinschlüssel. Nur letztere ist der weiter funktionierenden Griffschrift wegen auch benutzt worden, die andere blieb ohne Einträge und Studierziffern. Die Praxis spiegelt sich auch im Prager *Rheingold*-Material aus dem Privatbesitz von Angelo

würde Georg Ottensteiner eine Neukonstruktion beschreiben und schützen lassen (ebd., S. 100–103, vgl. die Fotos S. 466).

55 Wendelin Weißheimer, *Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen nebst deren Briefen*, Stuttgart und Leipzig 1898, S. 180.

56 Ebd., S. 210. Einen solchen Irrtum hat Wagner insofern selbst provoziert, als die ersten Töne der Bassklarinetten im *Lohengrin* (Vorspiel T. 20–26) im Violinschlüssel notiert sind und der Spieler so von der gewohnten Notierung ausgehen durfte, das notierte b^1 als Einsatzton ihn also zu einem klingenden gis statt eines gis^1 verführen musste.

57 D-Mbs St. th. 883-2.

Neumann und ist insofern den engsten Wagner-Traditionen zugehörig. Dazu passt ein schöner Vermerk aus der Zeit um 1900 in der Prager Partitur, einem Exemplar des Erstdrucks, auf der Rückseite des Titelblatts:

»Die Bassclarinette wird im Violinschlüssel umgeschrieben, und die einzelnen Stellen der A-Clarinetten nach B transponiert. Die nicht mehr erreichbare Tiefe [klingend Cis] durch Fagott ersetzt. Der Bassclarinettenist übernimmt manchmal die Stelle des 3ten Clarinettenisten, natürlich mit einer gewöhnlichen Clarinette«. ⁵⁸

Der Wechsel auf ein Standardinstrument in B zeigt sich auch in der Münchner *Tristan*-Stimme an einer Einlage aus der Zeit um 1880, in der die ganze große Szene zu Ende des zweiten Akts⁵⁹ für die B-Stimmung umgeschrieben worden ist, allerdings für ein Instrument, das mit einer *Es*-Klappe auch den tiefsten Ton der Bassklarinetten in A erreichen konnte.

Die eigentlichen Probleme mit neuen Instrumenten und Transpositionen entstanden 1869 beim *Ring*. Einen ersten Bericht über diese Instrumente hat 1884 Oscar Franz geliefert.⁶⁰ Erich Tremmel widmete der Frage der Sonderinstrumente ein ausführliches Kapitel seiner grundlegenden Dissertation,⁶¹ auf die ich mich mit wenigen ergänzenden Bemerkungen berufe. Nach der Basstuba-Bestellung in Berlin für den *Tristan* schien die Firma Moritz auch für weitere Blechblasinstrumente die richtige Adresse. Bülow korrespondierte in dieser Sache mit Wilhelm Wieprecht, dem Direktor der Preußischen Militärmusik. In der Folge sind drei Instrumente nach München geliefert worden, um jene Stimmen mit der Vorschrift »Bastrompete«, »Kontrabass-tuba« und »Kontrabassposaune« ausführen zu können. Die größte Schwierigkeit hatte die Posaune gemacht, »indem die Spielbarkeit von doppelt uebereinander liegenden Zügen nur durch sehr große Sorgfalt zu erreichen ist«. ⁶²

Genau ein solches Instrument ist in München erhalten, wenn auch nicht von der Firma Moritz. Es handelt sich um eine Kontrabassposaune in B aus dem Musikinstrumentenmuseum, die aus dem Altbestand des Stadtmuseums stammt. Laut dessen Karteikarte mit der Signatur 38-49 ist das Instrument 1938 von einem Fr. F. Schneider für RM 60.– erworben worden, unter der ausdrücklichen Vorgabe: »Anfertigung für Ring-Vorst.[ellungen] (nach R. Wagner)«. 1979 wurde das Instrument für das Musikinstrumentenmuseum mit 79-48 neu inventarisiert.

58 Die Kenntnis des Stimmenmaterials in Prag danke ich der Hilfe von Frau Dr. Milada Jonášová.

59 SW 8.2, S. 225–240.

60 Oscar Franz, »Die neuen Musik-Instrumente Richard Wagner's«, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau* (1884/85), S. 46.

61 Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 200–211.

62 Zitiert nach ebd., S. 203.



Abb. 5: Kontrabassposaune mit Doppelzug von Anton Schöpf, München 1884/85 (?);
Musikinstrumentenmuseum im Münchner Stadtmuseum, Inv. 79-48

»In B« bedeutet, dass das Instrument die zweifache Rohrlänge einer Tenorposaune hat. Der Zug muss also für eine Verlängerung bis zu 2 1/2 Metern sorgen. Das wird durch eine Verdopplung des Zugs möglich, sodass sich diese 2,50 Meter auf vier Rohre verteilen und der Arm des Spielers nur gut 60 Zentimeter Spielraum fordert. Das ist immer noch genug, so dass nach dem Vorbild der Bassposaune eine Zugstange mit hölzernem Knopf dem Spieler hilft. Das Prinzip des Doppelzugs gilt als eine Erfindung von Gottfried Weber 1816. Instrumente müssen bei Schott in Mainz gebaut worden sein, ohne dass sich eines aus dieser frühen Zeit nachweisen ließe.⁶³



Abb. 6: Kontrabassposaune mit Doppelzug von Anton Schöpf, München 1884/85 (?);
Inventarstempel der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit von Ludwig II.

63 Günter Dullat, *Verzeichnis der Holz- und Metallblasinstrumentenmacher auf deutschsprachigem Gebiet*, Tutzing 2010.

Die Kontrabassposaune trägt das »L« samt einer Krone als typischen Hofkapellenstempel für die Zeit von Ludwig II., sollte also vor 1886 gebaut und benutzt worden sein. Zum Eigentumsnachweis kommt noch eine gestempelte Inventarangabe »INV: N: 4.«. Eine entsprechende Inventarliste ließ sich bisher leider nicht nachweisen.

Laut der Signatur »Anton Schöpf München« ist das Instrument in München gebaut worden. Von der Familie Schöpf sind nur zwei Mitglieder dokumentierbar, Anton senior und Anton junior. Anton senior ist am 25. Mai 1861 in Augsburg geboren.⁶⁴ Zur *Rheingold*-Aufführung von 1869 kann er nichts beigetragen haben, auch nicht für die große Münchner *Ring*-Aufführung von 1878. Selbst das durch die Inventarnummer gegebene späteste Datum 1886 ist noch sehr früh für ihn.



Abb. 7: Kontrabassposaune mit Doppelzug von Anton Schöpf, München 1884/85 (?); Signatur

An den Lebensdaten ist nicht zu rütteln, wie eine Überprüfung des Familienbogens im Stadtarchiv Augsburg ergab.⁶⁵ Zudem ist laut dessen Angaben Schöpf senior

⁶⁴ Waterhouse, *The New Langwill Index*, S. 361.

⁶⁵ Für Hilfe bedanke ich mich bei Frau Simone Herde, Augsburg. Laut Familienbogen ist Anton Franz Johan Schöpf, Instrumentenmacher, am 25. Mai 1861 in Augsburg, kath., als Sohn des Sandfuhrmanns Johann Schöpf und dessen Ehefrau Anna, geb. Hollrieder geboren (das Datum wird auch im Band der Geburtsscheine bestätigt); er hat sich ab 1885 in Landshut aufgehalten und dort am 7. September 1885 mit Walburga Reiner (geb. 16. Juli 1858 in Wörnitzstein, BA Donauwörth, als Tochter des Söldners Sebastian Reiner und dessen Ehefrau Maria Anna, geb. Scheller) verheiratet und ist am 28. September 1899 in München ansässig geworden, wo er laut Beschluss des Münchner Stadtmagistrats vom 18. Juli 1905 das dortige Heimatrecht gegen eine Gebühr von 40 Mark erwarb. Das Ehepaar hatte vier Kinder, darunter zwei Söhne: Anton Adam Sebastian geb. 2. September 1886 in Landshut, Griesgasse 317, und Emil geb. ebenda 1895. Anton Schöpf senior hatte einen Zwillingbruder Leonhard, ebenfalls am 25. Mai 1861 geboren, der Uhrfedermacher war, weshalb

erst 1899 in München sesshaft geworden, hatte allerdings kurzzeitig vom 29. September 1884 bis 25. April 1885 hier schon einmal gelebt. In diesem Zeitraum könnte die Kontrabassposaune entstanden sein. Sie dürfte das Vorgängerinstrument von Moritz ersetzt haben, an das sich Schöpf vermutlich sehr genau gehalten hat. Anton Schöpf senior hat übrigens 1908 dem noch jungen Deutschen Museum eine Basstuba in F von Johann Bauer in Prag mit drei Wiener Ventilen aus der Zeit um 1850 gespendet.⁶⁶

Die Uraufführungsstimme für das *Rheingold* sah bei der Kontrabassposaune zunächst eine Stimme in F und in B vor – die B-Stimmung in Übereinstimmung mit Wagners verschollenem Autograph zu Beginn der Szene II: samt einer frühen Einlage, die einen Ganzton tiefer notiert ist und der C-Notierung in der *Walküre* entspricht. Zu Beginn gilt ohne Rückhalt in der Partitur eine Notierung in F (erster Ton notiert als *Kontra-B*): sie erleichterte dem Posaunisten das Spiel, weil er das Instrument grifftechnisch wie eine gewöhnliche Bassposaune behandeln konnte (Abb. 8). Die Kontrabass-Tuba ist in Übereinstimmung mit Wagners *Rheingold*-Autograph in Es notiert, beginnt also mit dem C; erst eine Einlage sorgt für die spätere C-Notierungspraxis und beginnt mit *Es*. Eine zweifache Stimme sowohl in Es als in C existiert auch für die *Walküre*.⁶⁷

Für die Basstrompete haben die Münchner Spieler eine ganz eigene Lösung verfolgt. Sie wollten ab der *Walküre* die Stimme in C notiert haben und generell ohne Bassschlüssel. Der erste Einsatz (T. 73) notiert also klingend *b-es¹*. Einziger Nachteil sind die vielen Hilfslinien, die nur an wenigen Stellen wie zu Beginn des zweiten Akts durch Oktavierung vermieden sind (»8vo tiefer [zu spielen]«). Auf die Änderung macht eine Anmerkung in roter Tinte auf der Stimme aufmerksam: »(NB) |: Diese Stimme ist von der Originalstimme transponiert. alles mit C: Baß Tromba zu spielen. Alles wie es steht spielen, ausgenommen die angezeigten Takte etc. um eine Oktav tiefer.«⁶⁸ Danach ging es inzwischen auch um ein anderes Instrument, sicher nicht die 16-füßige Basstrompete eine Terz tiefer als die von Moritz, gelieferte in Es, sondern um die »klassische« C-Trompete der Beethoven-Zeit, eine Quart unterhalb der neuen Standardtrompete in F.⁶⁹ Mit einer »kornettisierten«

bei Anton Schöpf manchmal irrtümlich auftaucht, er sei Instrumentenmacher und auch Uhrfedermacher gewesen (so bei Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 370).

66 Heinrich Seifers, *Deutsches Museum. Katalog der Blasinstrumente*, München 21980, S. 129.

67 D-Mbs St. th. 887-2 und 890-2.

68 D-Mbs St. th. 890-2.

69 Auf die Praxis einer C-Trompete mit weiter Mensur verweist Gevaert, *Neue Instrumentenlehre*, S. 301, in seinem Kapitel *Wagner-Instrumente*: »Es ist daher gar nicht zu verwundern, dass man sich nach einem unfruchtbaren Versuch entschlossen hat, die Stimme der Basstrompete auf einem Instru-



Abb. 8: Stimme der Kontrabassposaune aus dem Uraufführungsmaterial des *Rheingold* 1869 (D-Mbs 887-2); Beginn der ersten und der zweiten Szene

ment von weniger kolossalen Dimensionen blasen zu lassen. Man baute dasselbe in der Tongröße der gewöhnlichen C-Trompete, gab aber der Schallröhre eine Mensur von hinlänglicher Weite, um die Töne 3 und 2 in guter Klangqualität zu erlangen«. Merkwürdig ist bei Gevaert nur, dass er als Beleg auf einen Beitrag in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* vom 1. November 1884 verweist. Dort ist aber ausdrücklich von einer 16-füßigen C-Trompete die Rede: »Schliesslich sei noch der Basstrompete Erwähnung gethan, die ebenfalls in den ›Nibelungen‹ in Activität tritt. Ursprünglich stand dieses Instrument in tief Es, da sich aber in dieser Stimmung die tiefen Noten sehr unsicher intoniren liessen, so baut man die Bass-Trompete jetzt zur Erleichterung der Ausführung in tief C. Die Töne der Bass-Trompete in C erklingen genau eine Oktave, die der Bass-Trompete in Es hingegen eine große Sexte tiefer, als sie geschrieben sind« (Franz, »Die neuen Musik-Instrumente Richard Wagner's«, S. 46).

C-Trompete, das heißt einem in der Mensur erweiterten Instrument, ließen sich die tiefsten Töne (klingend *c* im *Rheingold*, klingend *A* in der *Walküre*) problemlos spielen und das hohe klingende *f*² beim Schluss des *Rheingold* einigermaßen sicher und wohlklingend erreichen (Abb. 9).⁷⁰

In der Abweichung von Stimme und Partitur zeichnet sich eine generelle Verschiebung ab, die auch Hörner und gewöhnliche Trompeten betrifft. Wagners Angaben – dessen dürfe er sich selbst spätestens um etwa 1870 bewusst geworden sein – verweisen nicht mehr auf ein bestimmtes Instrument, sondern spiegeln tonartige Bindungen und Satz-Interessen. Die klangliche Realisierung ist den Spielern überlassen. So entschied sich in München Franz Strauss ab 1869 bei fast allen ersten Hornpartien im *Ring* für ein B-Horn, auch wenn der Probendirektor Hans Richter es als ein »Posthörndle« abqualifizierte und Wagners Stimmungsbezeichnung noch als Instrumentenangabe verstanden haben wollte.⁷¹

Das große Rätsel des ersten *Ring*-Orchesters stellen die »Wagner-Tuben« dar. Weil sie von Hornisten gespielt werden sollten, die ihre Ventile links griffen und greifen, bedurfte es idealiter einer Sonderanfertigung. Über den Verbleib originaler Instrumente ist trotz längerer Nachforschungen nichts bekannt geworden. In den Münchner Museumsbeständen befinden sich nur Instrumente des 20. Jahrhunderts.⁷² Zeugen aus der Frühzeit sind extrem selten. Zu ihnen zählt eine linksgriffige Wagner-Tuba der Berliner Werkstatt Moritz im *National Music Museum* in Vermillion (USA).⁷³ In München könnten auch heimische Instrumentenbauer beauftragt worden sein, die bei Instrumenten der Bügelhornfamilie im Kontext der bayerischen Militärmusik reichlich Erfahrung aufzuweisen hatten. In Frage kommen Georg Lang (geb. 1833) als Nachfolger der renommierten Saurle-Werkstatt, aber auch Georg Ottensteiner oder Anton Betzenhammer, der 1868 seine Werkstatt eröffnet hatte, vielleicht auch sonst jemand aus der alten Barth-Werkstatt.⁷⁴

70 Bei der Alberich-Szene zuvor (*SW* 10.2, S. 294) kam es auf Wohlklang nicht an: hier geht es um kreischende Laute bis *ges*² (notiert *es*³). »Zweifel an der Korrektheit von Wagners Niederschrift« (Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 205) sind nur berechtigt, wenn seine Stimmungsangaben auf konkrete Rohrlängen bezogen werden. Davon gingen die Spieler aber offenbar schon früh nicht mehr aus.

71 *Röckl* 2, S. 58. Zur Differenz von Spielerentscheidungen und Partiturbildern generell siehe Gevaert, *Neue Instrumentenlehre*, S. 280. Zum B-Horn bei Strauss siehe auch Josef Lindner, »Hie F-Horn – hier B-Horn – was ist recht?«, in: *Deutsche Musikerzeitung* 29 (1898), Heft 34; vgl. Speck, »Ein Ottensteiner-Horn«, S. 68.

72 Das Musikinstrumentenmuseum verwahrt unter der Signatur 2002-3 ein Wagnertuben-Quartett der Gebrüder Alexander Mainz, c. 1970, ursprünglich bei den Münchner Philharmonikern in Verwendung, sowie unter Mus. 91-10 eine einzelne, allerdings rechtsgriffige (!) Wagner-Tuba in B, von Robert Piering, Adorf (†1937). Für Auskünfte danke ich Herrn Dr. András Varsányi.

73 Für Auskünfte zu dem Instrument danke ich Frau Dr. Sabine Katharina Klaus.

74 Von Betzenhammer verwahrt das Musikinstrumentenmuseum eine Bassposaune von 1872, aller-



Abb. 9: Kornett in C von Konrad Waidlich, Cham, nach 1884, mit der Ventilfolge $\frac{1}{2}$, 1, $\frac{1}{2}$ (Sammlung Herbert Grünwald in Garching, für einen Hinweis danke ich Frau Dr. Sabine Klaus); Instrument erweiterter Mensur für eine bessere Tiefe gegenüber der traditionellen C-Trompete. Ein vergleichbares Instrument war in München möglicherweise ab der *Walküre* von 1870 für Wagners »Basstrompete« in Gebrauch. Zu weit mensurierten Trompeten siehe auch Herbert Heyde, *Das Ventilblasinstrument*, Leipzig 1987, S. 19.

Die Suche nach linksgriffigen Ringtuben der Wagnerzeit könnte aber von vornherein vergeblich sein. Für eine Konzertaufführung mit Ausschnitten auch aus dem *Rheingold* hatte Wendelin Weißheimer 1862 eine Reduktion des Orchesters erwogen, worauf ihm Richard Wagner einigermaßen konsterniert antwortete: »Was fällt Ihnen ein, daß die Instrumentation im ›Rheingold‹ u. s. w. geändert werden soll? Keine Idee! Alles bleibt, wie es ist; die Tuben, wenn auch unter anderm Namen, find' ich überall – namentlich in Wien – beim Militär. Also lassen Sie das!«⁷⁵ Wagner dachte auch an eine Übernahme der Musiker, wie sein Brief an Josef Standhartner vom 16. Oktober 1862 belegt (»die hierzu bestellten 4 Tubisten müssen abwechselnd aber auch Horn übernehmen können«).⁷⁶ Ob Wagner sich in diesem Moment Gedanken über Mundrohr und Mundstück gemacht hat? Tenorhörner nicht nur

dings ohne Nachweis für die Benutzung in der Münchner Oper (Inv. 40-40). Es handelt sich der hohen Stimmung wegen eher um ein Überbleibsel aus der Militärmusik.

75 Brief ohne Datum, zitiert nach Weißheimer, *Erlebnisse mit Richard Wagner*, S. 182. In Budapest kamen Instrumente und vermutlich auch Musiker nachweislich aus dem Militär, siehe Wagners Brief an Heinrich Porges vom 27. September 1863 (vgl. Melton, *Wagner Tuba*, S. 20).

76 Zitiert nach Heinel, *Wagner als Dirigent*, S. 148. Auf Militärmusiker war Wagner umso mehr angewiesen, als er mitunter feststellen musste: »Hornisten können Tuben nicht blasen« – so bei der Probe für ein Konzert in Berlin am 19. April 1875 (CWT I, S. 911).

des Militärs, wurden generell mit Kesselmundstücken gespielt und hatten deshalb weite Mundrohre, in die ein Hornmundstück nicht passte; dazu wäre ein eigenes Setzstück nötig.⁷⁷ Für München nicht ganz auszuschließen ist zu guter Letzt, dass Hornisten – auch wenn schwer vorstellbar – sich auf Rechtsgriffigkeit einstellten. In diesen beiden Fällen hätten die »eigentlichen« Ring-Tuben gar nicht existiert. Dann wäre auch die Nachricht verständlich, die ersten Wagner-Tuben seien 1877 von Moritz in Berlin gebaut worden⁷⁸ – obwohl sie nicht zutrifft: Die Instrumente für den Bayreuther *Ring* von 1876 hatte ein Jahr zuvor, wenn auch weitgehend unbemerkt, Georg Ottensteiner aus München geliefert.⁷⁹ Wie unterschiedlich die Anforderungen und Erwartungen bei den Ring-Tuben sein konnten, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die Firma Kruspe in Erfurt noch 1920 »Wagner-Tuben« mit vier Ventilen »für rechte oder linke Hand« anbot.⁸⁰

Erich Tremmel hat 1993 bei der *Rheingold*-Uraufführung in München 1869 für die Annahme von Militärmusikern plädiert. Dafür konnte er drei gute Gründe benennen. Das Hoforchester hatte lediglich sechs Hornisten in Diensten, musste sich also ohnehin verstärken. Von den regulären Musikern erhob keiner die Forderung nach einem Zusatzhonorar wie sonst bei Sonderinstrumenten üblich. Schließlich fehlen in den Akten alle Spuren für eine Bestellung von Instrumenten. Zusammen genommen spricht das für einen Import aus der Militärmusik. Details haben Wagner vermutlich gar nicht interessiert: die passenden Instrumente würden »vielleicht andre Namen, vielleicht auch andre Stimmungen haben.«⁸¹ Aus seinen Tenor- und Basstuben in Es und B-basso wurden in München so vermutlich zwei »Althörner« auf B, und zwei »Tenorhörner« auf F, (also Instrumente mit der Rohrlänge von Hoch-B- und F-Hörnern, durch die andere Mensur aber leichteren Ansprache der unteren Partialtöne). Hier wie schon bei der Basstrompete dürfte gelten, dass Wagner seine Partitur »ohne Kenntnis eines konkreten Instruments« konzipiert hat und sich nur von ungefähren

77 Die baulichen Konsequenzen für das neue Instrument werden 1884 von Oscar Franz beschrieben: »Die Mundröhre der Tuben ist nach dem Mundende hin so verengt, dass man sie mit einem Waldhornmundstück blasen kann, was um deswillen sehr wichtig ist, weil die Bläser des Waldhorns im Wechsel auch die Tuben zu blasen haben« (»Die neuen Musik-Instrumente Richard Wagner's«, S. 46). Dem Instrument in Vermillion (Anm. 73) fehlt leider das Mundrohr, so dass die Verengung hier nicht überprüfbar ist.

78 James Harvey Keays, *An Investigation onto the Origins of the Wagner Tuba*, D. M. A. University of Illinois 1977, S. 24 (in Berufung auf Friedrich Ernst, »Die Blasinstrumentenbauer-Familie Moritz in Berlin«, in: *Das Musikinstrument* 18 (1969), S. 624–626).

79 Melton, *Wagner Tuba*, S. 46. Die Angaben zu Wagner im Artikel »Hörner« von *MGG*², Sachteil 4 (1996), Sp. 391–394 (»Horntube«), sind weitgehend unzutreffend, sowohl was Baudaten als auch was Stimmungen angeht.

80 Vgl. das Faksimile eines Prospekts bei Melton, *Wagner Tuba*, S. 58.

81 Richard Wagner an Josef Standhartner, 16. Oktober 1862, *WB* 14, S. 296.

Klangvorstellungen leiten ließ.⁸² Wie sie zu realisieren waren, überließ er den Gegebenheiten.⁸³ Die Notation war ohnehin flexibel. Was Wagner sich für das Partiturbild wünschte, war ohne Bedeutung für die Spieler: Sie konnten sich Stimmen nach ihren Wünschen herstellen lassen.⁸⁴ Wagner sah selbst schon vor, dass Partitur und Orchesterstimmen in der Notierung differierten.⁸⁵

Die frühesten Münchner Stimmen für das *Rheingold* sehen der Notierung nach Instrumente auf B₁ und F₁ vor.⁸⁶ Eine solche Verwendung von Alt- und Tenorhörnern in München könnte dazu geführt haben, dass nach eben diesen Stimmungen auch im Partiturdruk des *Rheingold* von 1873 notiert wurde. Denn im Auftrag Wagners, der im Falle Wiens genötigt war, die Stimmen selbst »umzuarrangieren«,⁸⁷ hatte sich Hans Richter bei den Vorbereitungen des Münchner *Rheingold* um die Frage der Tuben zu kümmern gehabt und als Dirigent die Einstudierung vorgenommen, ja noch am 27. August 1869 die halböffentliche Generalprobe geleitet, bevor er gezwungenermaßen von der Premiere zurücktrat. Er war also bestens instruiert, wenn er nach seinen Münchner Erfahrungen als Mitarbeiter für den Partiturdruk von 1873 eine aktualisierte Notierung der Tubenpaare in B und F vorsah. Ein entsprechendes Extrablatt befindet sich im Schott-Archiv, eine Kopie im Archiv der Gebrüder Alexander in Mainz.⁸⁸ Der Erstdruck weicht in der Folge von Wagners Partiturotograph in der Notierung ab. Instrumente in B und F galten auch später als der Standard.⁸⁹

Bei aller Übereinstimmung von Schrift und Instrumentenstimmung schien die

82 Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 205. Keays ging von einem regelrechten »mistake« Wagners aus (*An Investigation onto the Origins*, S. 46), allerdings in Unkenntnis der Quellen (vgl. Anm. 90). Vgl. Gevaert, *Neue Instrumentenlehre*, S. 300: »dass der geniale Meister [...] sich nicht immer streng Rechenschaft gegeben hat von den Naturgesetzen und praktischen Bedingungen«.

83 Dass etwas zu regeln war, reicht immerhin bis in die Briefe an Ludwig II. (Brief vom 16. September 1865, *WB-Ludwig I*, S. 184); es ging Wagner dabei aber eher um einen Grund für seine Abwesenheit in München.

84 Diese Praxis belegt Melton bis ins 20. Jahrhundert (*Wagner Tuba*, S. 43).

85 Vgl. die Anmerkung bei der Besetzungsangabe im Vorspann der Originalausgabe der *Walküre*-Partitur. Eine Differenz von Stimmen- und Partiturnotierung empfiehlt ausdrücklich Gevaert im Blick auf »Kornettnotation« (*Neue Instrumentenlehre*, S. 281). Zum Verständnis von Transpositionen bei Wagner siehe Peter Nitsche, »Transponierte Notation bei Wagner. Zum Verhältnis von Notation und Instrument«, in: *Richard Wagner. Werk und Wirkung*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1971, S. 221–236, hier S. 234.

86 D-Mbs St. th. 887-2.

87 Weißheimer, *Erlebnisse mit Richard Wagner*, S. 217.

88 Melton, *Wagner Tuba*, S. 28 und 34; vgl. das Faksimile S. 35. Dazu auch WWV unter »Musik VIc«.

89 Franz, »Die neuen Musik-Instrumente Richard Wagner's«, S. 46: »Von diesen Tuben stehen zwei in B- und 2 in F-Stimmung. Die vier Ventile der Basstuba sind seinen Angaben nach ungewöhnlich disponiert: 1, ½, 2, 2½.«

»Münchner Lösung« Wagner optisch jedoch nicht befriedigt zu haben, weil sie zu unangenehm vielen Hilfslinien und beim Wechsel auf den Bassschlüssel zu Verstößen gegen die Horn-Notierung führte, die üblicherweise einen Oktavwechsel nach unten forderte.⁹⁰ So erschienen die übrigen Partituren doch wieder im Bild seiner Autographe mit Notierung in Es und B (also den Hornnotierungen in Es und B-basso, unter genereller Berücksichtigung der Oktavregel beim Bassschlüssel).⁹¹ Die Notierung ist auffallend hilfslinienfrei, was nebenbei die Anordnung von Systemen auf einer Seite erleichtern konnte. Der Wechsel im Druckbild ab der *Walküre* bedeutet aber keinesfalls, dass Wagner an andere Instrumente und Stimmungen gedacht hätte. Das verrät sich an der bekannten Anmerkung im *Walküre*-Druck, wonach allein »den Tonsetzer diese Schreibart, namentlich auch zum Lesen, bequemer dünkte«; die Stimmen müssten freilich auf die »Natur der Instrumente«, also auf die physikalische Rohrlänge, Rücksicht nehmen.⁹² Die Oktavbrechungen beim Bassschlüssel umging Wagner dann im Vorspiel der *Götterdämmerung* durch konsequenten Verzicht auf diesen Schlüssel. Für die gute Einpassung ins Fünflinien-System musste im Gegenzug nach Praxis der »Kornettnotierung« ein Oktavwechsel nach oben sorgen.⁹³ Traditionell gelesen ergäben sich Stimmungen in B-basso und F-basso. Weil F-basso aber unter den Hornstimmung nicht vorkommt, kehrte Wagner für den Rest des Werks doch wieder zu Es und B-basso zurück. Der Anfang war also wieder einmal das Ende. Denn so hatte er in seiner Handschrift des *Rheingold* begonnen. Die frühen autographen Quellen für das *Rheingold* fordern konsequent Tuben in Es und B-basso.⁹⁴ Das verschollene Reinschrift-Auto-

90 Das war der Autorin im *Wagner-Lexikon* offenbar unbekannt, sonst könnte sie nicht »eine Oktav zu tief geschrieben« angeben; in der Tabelle, kopiert nach jener von Keays (*An Investigation onto the Origins*, S. 75–78), ist zudem bei »Notation 3« das Transpositionsintervall der Basstuba falsch angegeben (mit »Oktav« statt Duodezim); Stefanie Rauch, Art. »Wagnertuben«, in: *Wagner-Lexikon*, hrsg. von Daniel Brandenburg u. a., Laaber 2012, S. 812–814, hier S. 813.

91 Eine Tabelle der Abweichungen in der Tuben-Notierung zwischen Autograph und Erstdruck gibt das *Wagner-Werk-Verzeichnis* (WWV), Mainz u. a. 1986, S. 419 (ohne zwischen alto und basso zu unterscheiden). Keays hielt irrig die Notierung des *Rheingold*-Drucks auch für die des Autographs (*An Investigation onto the Origins*, S. 13). Wagners Entscheidung hätte Konsequenzen für die *Rheingold*-Partitur der Wagner-Ausgabe (SW 10) haben können; sie hat sich aber an den Erstdruck gehalten.

92 Als Moritz in Berlin 1877 Ring-Tuben baute, dann entsprechend der Stimmen-Notierung und der »Natur« in Hoch-B und F (ebenso die Firma Alexander in Mainz, die ihre ersten Tuben 1890 baute, siehe Keays, *An Investigation onto the Origins*, S. 47). Zu den Missverständnissen, zu denen Wagners Bemerkung geführt hat, siehe ebd., S. 41 ff., mit Beteiligung an diesen Missverständnissen.

93 Die Kornettnotierung mit c^2 als viertem (und nicht als achtem) Naturton wird bei François-Auguste Gevaert »uniforme Notierung« genannt und auf Adolphe Sax zurückgeführt (*Neue Instrumentenlehre*, S. 280, 290, 296).

94 Ein Faksimile der wesentlichen autographen *Rheingold*-Quellen mit einer Bleistift-Partitur vom

graph kann immerhin durch eine Münchner Abschrift um 1869 ersetzt werden, die vom Kopisten Alois Niest angefertigt wurde, zum Material der Uraufführung gehörte und noch bei den Bayreuther Proben von 1876 benutzt worden ist:⁹⁵ Die Tuben stehen auch hier in Es und B-basso (Abb. 10).

Nachdem Wagner sich zwar beim Partiturbild definitiv entschieden, andererseits völlig freigestellt hatte, welche Transpositionen für die Spieler gelten sollten, finden sich in den Stimmen ganz unterschiedliche Varianten. Weil bei der Einstudierung der *Walküre* 1870 nicht mehr Hans Richter zuständig war, sondern Franz Wüllner, änderten sich in München die Verhältnisse zunächst wieder. Das Stimmenmaterial der Uraufführung sieht in den kombinierten Horn/Tuben-Stimmen (Horn 5/Tuba 1 und so weiter) konsequent eine Notierung in Übereinstimmung mit der Partitur vor, als Stimmungen in Es und B-basso. Möglicherweise waren diesmal auch andere Spieler zuständig. Daneben sind für die beiden Basstuben aber auch Stimmen in F analog zum *Rheingold* angefertigt und eingefügt worden.⁹⁶ Eine Spezialität dieser Stimmen ist, dass sie den Bassschlüssel konsequent meiden und lieber bis zu fünf Hilfslinien in Kauf nehmen. Die reine Violinschlüssel-Notierung hatte Wagner schon 1862 in einem Brief an Wendelin Weißheimer prognostiziert: »auch die Baßtuben werden durchgängig so [im Violinschlüssel] geschrieben werden müssen, weil's die Militärmusiker nicht anders wissen.«⁹⁷ Der tendenziellen Unleserlichkeit wegen der vielen Hilfslinien müssen im Münchner Material dann gelegentliche Tonbuchstaben abhelfen wie im ersten Akt bei Szene II, T. 69 (letzte drei Noten in Basstuba 2: *es c a* Abb. 11). Welche der Münchner Stimmen de facto benutzt worden sind, lässt sich kaum entscheiden, weil die Spieler, die sich verewigt haben, ihre Einträge am Schluss hinterließen, also am Ende der Hornstimme für den dritten Akt. Auffällig ist zudem, dass selbst bei Benutzung der B-basso-Stimme die F-Stimmung durchschlug: ihre Töne sind in der Basstuba 1 mit Bleistift zusätzlich eingetragen. Für die Tenortuben sind vergleichbare Stimmen in Hoch-B nicht erhalten, könnten aber existiert haben.

Frühjahr 1854 und der nachfolgenden Partiturreinschrift in Tinte (jeweils Beginn der zweiten Szene) gibt Melton, *Wagner Tuba*, S. 10 und 31; die Tuben sind beide Male in Es und B-basso notiert. Bei Melton ist auch eindrücklich dokumentiert, wie beim Druck der *Walküre*-Partitur vom Verlag die Entscheidung offen gehalten wurde (vgl. die Faksimiles von Druckfahnen, die das Tubensystem leer ließen, von Anton Seidl mit Einträgen nach »Rheingold-Manier« gefüllt, S. 41).

95 D-Mbs Mus. ms. 21221 (auf dem Vorsatz ist die Herkunft vermerkt, wonach Heinrich Porges das Exemplar in Verwahrung hatte: »Diese Partitur wurde von dem Münchner Chordirigenten Heinrich Porges während der Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen 1876 benutzt«). Im Kritischen Bericht des *Rheingold* innerhalb der Wagner-Gesamtausgabe ist die Handschrift nicht nachgewiesen.

96 D-Mbs St. th. 890-2.

97 Weißheimer, *Erlebnisse mit Richard Wagner*, S. 180; Brief vom 12. Oktober 1862.

110.

Zweite Scene.
(Die Gegend auf Bergeshöhen.)

Der fernverbreitete Klang behält sich nicht von fernem Klang, wie die Luft, und blühenden Grün, die auf mir raucht.
Ich höre die Luft, die sich nicht von fernem Klang, wie die Luft, und blühenden Grün, die auf mir raucht.

Ruhig.

3. Hornstimme (ES)

4. Hornstimme (in ES)

3. Posaunen

Ruhiges Zeitmaß

1. Tenor-Tuba (in ES)

2. Tenor-Tuba

1. Bass-Tuba (in ES)

2. Bass-Tuba

Hornbass (Saxophon, B)

Hornbass (Tuba in ES)

Tromben

Ruhiges Zeitmaß

1. u. 2. Klär.

Flöte (Wotan und Fricka schlafend.)

Wotan.

22 Violoncelli (Viol.)

8 C. Bassen

Abb. 10: Partitur des *Rheingold* vom Kopisten Niest, München um 1869 (D-Mbs Mus. ms. 21221); Beginn der zweiten Szene

Die Schlusseinträge in den Stimmen geben Zeugnis von einer ungewöhnlich aufwendigen Probenarbeit. In der Stimme Horn 6/Tuba 2 ist vermerkt: »1te Probe am 23t Mai 1870 unter Kapelmeister Wüller«. Dann folgen notierte Probendaten für den 25., 28. und 30. Mai sowie den 1., 2., 3. (2 Proben) 7.–10., 11., 13. 15., 17.–18. und 20.–23. Juni. Hauptprobe war am 24. Juni, die fünf Aufführungen dann am 26. und 29. Juni sowie am 10., 17. und 22 Juli.⁹⁸ Vermerkt ist auch eine Aufführung am

⁹⁸ In der ersten Posaunenstimme sind die Proben noch genauer nach Blech und »ganzem Orchester« differenziert.

10. Mai 1873 mit »7 Proben«. Als Namen von Spielern erscheinen: W. Pötzsch (Uraufführung), A. Anderl (1873), F. Voith (1877), B. Hoyer (1878/79), Vogl (20. Oktober 1878), Nachbauer (19. November 1878). Davon sind als Hofmusiker Wilhelm Pötzsch (seit 1869), Alois Anderl (seit 1872) und Bruno Hoyer (seit 1878) nachweisbar.⁹⁹ Voith, Vogl und Nachbauer dagegen müssen als Aushilfen tätig gewesen sein – zugeteilt jeweils den beiden Basstuben, während die Tenortuben von den regulären Hornisten 5 und 6 gespielt wurden.

Die Verhältnisse ab 1878, als zunächst *Siegfried* und *Götterdämmerung* und dann der *Ring* insgesamt erstmals zur Aufführung kamen, sind die Münchner Verhältnisse durch einen neuen Stimmensatz dokumentiert, wieder in Gemeinschaft von Horn 5–8 mit Tuba 1–4.¹⁰⁰ Für *Rheingold* und *Walküre* ist die Notierung jetzt definitiv auf Hoch-B und F übergegangen. Beim *Siegfried* wird das Hilfslinienproblem dadurch umgangen, dass die Tenortuben nach Kornettmanier eine Oktav höher notiert werden und auf den Bassschlüssel verzichtet ist (etwa gleich beim ersten Einsatz: $c^1-d^1-es^1$ statt $G-A-B^{101}$). Auf den Titelseiten der Stimmen heißt es: »NB: Die Noten der Tenor-Tuben in ›Siegfried‹ müssen durchweg eine Octave tiefer geblasen werden, als sie geschrieben sind, die Hörner jedoch in natürlicher Tonlage«. Das ist bei Wagners Partituren der Status des *Götterdämmerungs*-Vorspiels. In der *Götterdämmerung* selbst gehen die Münchner Stimmen aber wieder eigene Wege. Sie kehren unter Vermeidung des Bassschlüssels zum bewährten Hoch-B und F zurück, für Vorspiel und alle drei Akte. Dieser Stimmensatz wurde 1907 dupliziert: »Als Ersatz f[ür] d[ie] alte Stimm neu geschrieben«. Schließlich gehört zum Bestand des Münchner Hoftheaters noch ein Stimmensatz unbekannter Herkunft für Horn 5–8/Tuba 1–4 (Horn 5/Tuba 4 fehlend), laut Schlussvermerk in Basstuba 1 für eine Aufführung in der »Royal Albert Hall London May 1877« benutzt. Es handelt sich also um Material zu jenen acht Konzerten, die Wagner im Mai und Juni zusammen mit Hans Richter in England dirigierte hatte,¹⁰² Material, das belegt, dass es auch über Bayreuth hinaus weitere Kontakte zu Münchner Musikern gegeben hat, aufrecht erhalten durch Hans Richter. Er hatte für eine Wagner'sche Konzertreise schon 1875 Musiker und Instrumente versprochen.¹⁰³ Der vermutlich von den Spielern nach München mitgenommene Stimmensatz nutzt durchgehend

99 Nösselt, S. 238.

100 D-Mbs St. th. 890-2; heute fehlend: die Basstuba II.

101 *SW* 12.1, S. 3.

102 Gerhard Anders, »The Meister«. Richard Wagner im viktorianischen England«, in: *Das Orchester* 46 (1998), S. 14–19.

103 *CWT* 1, S. 898.

und einheitlich die Notierung Hoch-B und F.¹⁰⁴ Als Kuriosum tritt bei den Bass-tuben aber noch eine neue Variante auf: Mit Bleistift ist zusätzlich eine Notierung in Es angedeutet, doch »kornettierend« um eine Oktave nach oben verlegt.

Die verschiedenen Stimmen-Varianten dürften auch in Bayreuth 1876 eine Rolle gespielt haben. Rückschlüsse darauf lässt nicht nur der *Rheingold*-Druck zu, sondern vor allem auch erhaltenes Stimmenmaterial des Deutschen Theaters in Prag, das sich heute im Archiv der Oper befindet.¹⁰⁵ Es handelt sich großteils um Stimmen aus dem »Privat-Eigenthum von Director Angelo Neumann«, wie der Ovalstempel besagt, dem gleichen Neumann, der den *Ring* mit Bayreuther Ausstattung durch seine Tournen in ganz Europa bekannt gemacht hatte.¹⁰⁶ Beschlossen hat Neumann seine Karriere als Theaterintendant in Prag 1885–1910. In seinen alten Stimmen gibt es ebenfalls die Hoch-B und F-Stimmung, alternativ auch unter Vermeidung des Bassschlüssels mit zahlreichen Hilfslinien sowie im Sonderfall auch das hochoktavierte B/F. Diese Version hängt erkennbar mit den erwähnten Hilfslinien zusammen, die in einem ersten Schritt ohne den Bassschlüssel nötig und in einem zweiten auf neue Weise wieder vermieden werden sollten.

Der *Parsifal* kennt keine Probleme mit Sonderinstrumenten und Sonderstimmungen. Aber ohne Schwierigkeiten ging es doch nicht. Als das Münchner Hoforchester 1882 nach Bayreuth reiste, entdeckte Wagner sofort die von ihm abgelehnten Silberflöten. Das Münchner Orchester gehörte ja zu den wenigen in Deutschland, das auf die Boehmflöte übergegangen war. Erster Flötist war der Boehm-Schüler Rudolf Tillmetz; er spielte auf einer 1867 angeschafften Silberflöte aus der Boehmwerkstatt.¹⁰⁷ Einen Weg zurück gab es nicht. Die alte Flöte konnte Tillmetz grifftechnisch gar nicht mehr bewältigen. Nun hätte man Wagners Auge – aber nicht sein Ohr – mit einer hölzernen Zylinderflöte täuschen können. Tillmetz ging aber entwicklungsgeschichtlich einen kompletten Schritt zurück und versuchte es mit der alten konischen Bohrung, wenn auch der neuen Applikatur, also der Boehm'schen Erfindung von 1832, der »konischen Ringklappenflöte«.¹⁰⁸ Das funktionierte.¹⁰⁹ In Tillmetz' eigenen Worten:

104 D-Mbs St. th. 887-2.

105 Prag, Nationaltheater, Bibliothek der Notenmaterialien (Národní divadlo, Knihovna notových materiálů). Für Hilfe und Auskunft bin ich Frau Dr. Milada Jonášová zu Dank verpflichtet.

106 Angelo Neumann, *Erinnerungen an Richard Wagner*, Leipzig 1907.

107 Tremmel, *Blasinstrumentenbau*, S. 215 f.

108 Nach Theobald Boehm hätte diese konische Ringklappenflöte bis 1847 »in den letzten Jahren beinahe allgemeinen Eingang gefunden« (*Ueber den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben*, Mainz, 1847, Reprint, hrsg. und kommentiert von Karl Ventzke, Buren 1982, S. 3). Der Satz mag »global« eine Berechtigung gehabt haben, die deutschen Verhältnisse traf er eher nicht.

109 Stephan Mösch erweckt den Eindruck, Tillmetz sei zur traditionellen konischen Flöte – etwa in der Klappenausstattung der »Meyerflöte« – zurückgekehrt (Stephan Mösch, *Weibe – Werkstatt – Wirk-*

The image shows a page of handwritten musical notation for the tuba part of Wagner's *Walküre*. It is divided into two scenes:

- Scene 1:** Starts with the tempo marking *in F.* and the tempo *Allegro*. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *f.* and *pp*. There are handwritten annotations in red and blue ink, including the number '12' and the word '(Tuba)'. The score ends with a double bar line and the number '13 Me. (15.)'.
- Scene 2:** Starts with the tempo marking *Mäßig Langsam*. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The score includes dynamics like *pp*, *f*, and *dim.*. There are handwritten annotations in red and blue ink, including the number '14' and the word '(Tuba)'. The score ends with a double bar line and the number '15'.

The notation is in octavied notation (D-Mbs St. th. 890-2) and includes additional letters as a reading aid.

Abb. 11: Stimme der Basstuba 2 aus dem Uraufführungsmaterial der *Walküre* von 1870 (D-Mbs St. th. 890-2) in oktavierender Kornettnotation mit zusätzlichen Buchstaben als Lesehilfe

»Als ich im Jahre 1882 in Bayreuth bei den Parsifal-Aufführungen als Orchesterspieler mitwirkte, bemerkte ich, dass Richard Wagner keine Sympathien für die Cylinderflöte zeigte. Er belegte sie nämlich mit dem Namen ›Canonen‹. Ich

lichkeit. *Parsifal in Bayreuth 1882–1933*, Kassel 2009, S. 148 – vgl. ein Fernsehinterview, gesendet im BR am 23. Mai 2013); das ist nicht der Fall.

entschloss mich daher, weiters noch angeregt durch den kgl. General-Musikdirektor Hermann Levi zur Ringklappenflöte konischer Bohrung überzugehen, was ich nicht zu bereuen hatte.«¹¹⁰

Das hatte dann Rückwirkungen auf München und zwar bis in die 1960er-Jahre. In eben dieser Zeit versuchte sich die Historische Aufführungspraxis erstmals wieder an der konischen Traversflöte. Ein eigenartiger Fall, in dem sich Extreme zu berühren scheinen.

III. Partiturbilder im *Tristan*

Fragen des Orchesters sind kein Thema der gedruckten Musiktheorie. Wagner machte freilich eine Ausnahme. 1873, zwar nicht mehr in München, aber noch nicht in Bayreuth, publizierte er seine kleine Schrift *Zum Vortrag der IX. Symphonie Beethovens* für das *Musikalische Wochenblatt*. Hier liest man nicht nur die bekannten Stellen zu Korrekturen und Retuschen, sondern Wagner äußerte sich vor allem auch zu Wechselwirkungen zwischen Orchester und musikalischem Satz, beginnend mit einer überaus feinen Bemerkung:

»Es kann nichts Adäquateres geben als eine Mozart'sche Symphonie und das Mozart'sche Orchester: man darf annehmen, Haydn und Mozart kam nie ein musikalischer Gedanke an, der nicht von selbst sogleich sich in ihrem Orchester ausgedrückt hätte. Hier war volle Kongruenz: das Tutti mit Trompeten und Pauken (mit rechter Wirksamkeit nur in der Tonika anzuwenden), der Quartettsatz der Saiteninstrumente, die Harmonie, oder das Solo der Bläser, mit dem unabänderlichen Duo der Waldhörner, – diese bildeten die feste Grundlage, nicht nur des Orchesters, sondern auch des Entwurfes von Orchesterkompositionen.«¹¹¹

Diese Kongruenz gelte nun nicht mehr für Beethoven, trotz des »Wunders der Orchestration«¹¹² in der *Eroica*. Aus der Sicht Wagners beginnt mit Beethoven eine Diskrepanz von musikalischem Gedanken und klanglicher Realisierung. Diese

110 Rudolf Tillmetz, *Anleitung zur Erlernung der Theobald Böhm'schen Cylinder- und Ringklappen-Flöte mit konischer Bohrung*, op. 30, Leipzig [um 1906]. Das komplette Zitat aus der überaus seltenen Schrift in: Manfred Hermann Schmid, *Die Revolution der Flöte. Theobald Boehm 1794–1881*, Katalog, Tutzing 1981, S. 155.

111 *SSD* 9, S. 231–257, hier S. 232.

112 Ebd.

Diskrepanz habe der moderne Komponist zu überwinden. Ziel sei eine Botschaft, die ungesagt bleibe, aber im Raum schwingt. Studieren könne man das bei Wagner. Die Partituren lägen ja vor, pflegte er Cosima gegenüber später zu sagen.¹¹³

Wagner demonstriert sein Anliegen an einem ganz bestimmten Punkt, nämlich der Dynamik. Das Orchester müsse zum »jähsten Wechsel in Stärke und Ausdruck des Vortrags« fähig sein, in gleicher Weise wie ein Solist und Virtuose. Das hätte schon Beethoven empfunden: »Daher z. B. die Beethoven so eigenthümlich gewordene Forderung eines Crescendo, welches auf dem äußersten Punkte sich nicht in das Forte entlädt, sondern plötzlich in das Piano umspringt.« Das sei aber den Musikern bis heute so fremd geblieben, dass die Dirigenten »eine kluge Umkehr des Crescendo und Einlenkung in ein behutsames Diminuendo zur Pflicht machten«. Das Problem liege darin, dass »dieselben Instrumente etwas ausführen sollen, was erst dann ganz deutlich wird, wenn es verschiedenen, miteinander abwechselnden Instrumenten übergeben ist.«¹¹⁴ Das moderne Orchester, das »bereicherte heutige Orchester«, wie Wagner sagt, biete nun viel mehr Möglichkeiten für solche Wechsel als das Beethoven'sche. Was Wagner vorschwebt, ist freilich bereits bei Beethoven angelegt (Abb. 12).

Das erste großes Fortissimo im Kopfsatz führt das Thema zu einem Halbschluss und einer schnittartigen Zäsur im Umschlag zum Piano des Seitensatzes. Sein Thema beginnt in der Oboe. Damit sie sich auf das Piano vorbereiten kann, bekommt sie drei Viertelnoten Pause. Müsste ein Leser von Takt 44 auf 45 umblättern, wäre ihm das Fehlen der Oboen im Tutti ganz unverständlich. Es erklärt sich allein aus dem Folgeinsatz.

Diese Art von Technik will Wagner, ohne die Stelle zu nennen, sehr viel größer ausgebaut wissen. Für sein eigenes Werk gilt zunächst: er übernimmt das Verfahren getreu. Vor Isolde's »Bist Du mein« im *Tristan*¹¹⁵ sind vom dynamischen Schnitt zwei Blasinstrumente ausgenommen, 4. Horn und Bassklarinette. Sie dürfen zwei Takte vor dem *subito piano* und ihrem wichtigen Achsenton *A* pausieren. In den dynamischen Schattierungen wird Wagner dann aber noch vielfältiger. Im Vorspiel zum zweiten Akt wechseln sämtliche Instrumente an der Schnittstelle.¹¹⁶ Das »molto crescendo« samt »sempre ff« gehört den Streichern, das Piano den Bläsern. In der zweiten Szene des zweiten *Tristan*-Akts überlagern sich Formationen. So bilden beim »O Weit' und Nähe! hart entzweite!« Streicher und Holzbläser zusammen mehrfache

113 CWT 2, S. 247; vgl. auch SSD 6, S. 398 – den letzteren Hinweis danke ich Priv.-Doz. Dr. Wolfgang Fuhrmann.

114 SSD 9, S. 233.

115 SW 8.2, S. 65.

116 Ebd., S. 5.

Crescendo/Decrescendo-Wellen.¹¹⁷ Die Raffinesse dabei ist, dass mit unterschiedlichen Blechbläsergruppen einmal das Crescendo, das andere Mal das Decrescendo unterstützt wird. Voraussetzung sind immer Pausen vor den einsetzenden Gruppen.

Abb. 12: Beethoven, 3. Symphonie *Eroica*, I. Satz, T. 37–48

Letztlich vollzieht Wagner, was er im Großen, bei Szenenwechseln, die »Kunst des Übergangs« nannte, ständig im Kleinen auf der Ebene der Dynamik.¹¹⁸ Gegen Ende des ersten *Tristan*-Akts, unmittelbar vor dem Trank und musikalisch der Wiederkehr des Vorspiels bricht das volle Orchester beim Fortissimo ab.¹¹⁹ Ein

117 Ebd., S. 76.

118 Zum vielzitierten Verfahren siehe Ulrich Siegele, »Kunst des Übergangs« und formale Artikulation«, in: *Der »Komponist« Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft*, Symposium Würzburg 2000, hrsg. von Ulrich Konrad und Egon Voss, Wiesbaden u. a. 2003, S. 25–32.

119 SW 8.1, S. 157 f.

Segment an Streicher-Mittelstimmen hängt jedoch über, ganz allmählich nachlassend, »meno forte«. Über den reduzierten Streichern setzt in Englischhorn und Klarinette das »Heldenmotiv« ein, die Singstimme stärkend (»Tristans Ehre – «). Die Geigen und Bratschen werden in einem scharfen Schnitt von neuen, vorher pausierenden Bläsern abgelöst, Fagott und Hörnern; sie liefern eine Piano-Grundierung, ohne dass der Gesangspart deshalb leiser würde. Wagner schwebt also eine Schichtung unterschiedlicher dynamischer Gruppierungen vor, die sich einerseits überlagern und andererseits gleichzeitig eine Gesamtdynamik bilden, nämlich hier ein Decrescendo, während ein wichtiges Element zunehmend deutlicher wird und Profil gewinnt: der Text mit dem Ausruf »Höchste Treu!«.

Eine gegenläufige Dynamik ermöglicht auch das allmähliche Heraustreten einer textlosen Stimme, nämlich jener des Waldvogels im Waldweben des zweiten *Siegfried*-Akts, wenn die Klarinette zurückkehrt und sich mit einem Crescendo innerhalb eines allgemeinen Diminuendo des Orchesters kenntlich macht.¹²⁰

Derartige Techniken, aus einer Beethoven-Kritik erwachsen, wirken, soweit ich das beurteilen kann, weiter bei Richard Strauss – im Unterschied zur nicht weniger virtuosen, aber ganz anders gearteten Instrumentierungskunst von Giacomo Puccini.

Eine subtile Dynamik in Kombination von Einsatz und Ausblenden gehört nicht zuletzt zu den Feinheiten des *Tristan*-Vorspiels und seines enigmatischen »Akkords«. Die intensive Violoncello-Figur verschwindet eintauchend in einem Bläserklang, bei dem das Englischhorn das *dis*¹ nachhallen lässt, bis im Decrescendo sich die starren Tonverdopplungen lösen und individuelle Einzelstimmen entstehen, die in den Dominant- und Zielklang führen.¹²¹

Was so nuancenreich verwirklicht ist und zurecht als Wendemarke in der Musikgeschichte verstanden werden darf, blieb dem Münchner Uraufführungspublikum an jenem denkwürdigen 10. Juni 1865 vollständig verborgen. Die Intendanz hatte aus Furcht vor Protesten gegen Hans von Bülow den Einlass so verzögert, dass das Publikum lautstark während des Vorspiels ins Parterre und auf die Galerie strömen musste.¹²² Vision und Realität hätten sich schwerlich härter aneinander stoßen können. Vielleicht hatte das Prager Publikum bei der ersten Aufführung des *Tristan*-Vorspiels allein am 12. März 1859 eher Gelegenheit gehabt, in einem Akkommodieren des Hörens etwas von der völligen Stille, die auch Teil der Jahrhundertkomposition ist, zu erfahren.

120 SW 12.2, S. 126.

121 Dazu Manfred Hermann Schmid, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing 1981, S. 274, innerhalb des Kapitels IX.3 »Der Tristanakkord«, S. 263–275.

122 Röckl I, S. 162.

Dienstlisten des Münchner Hof- und Staatsorchesters als Quellen für die Streicherbesetzungen von Wagner- Aufführungen im 19. und 20. Jahrhundert

Klaus Aringer

I.

Im Prinzregententheater, das 1901 als »Münchner Richard-Wagner-Festspielhaus« eröffnet wurde und vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis 1963 als Ausweichquartier der Bayerischen Staatsoper diente, fand sich vor mehreren Jahrzehnten ein Stapel mit historischen Dienstlisten der Orchestermusiker, deren Bedeutung für die Geschichte der orchestralen Aufführungspraxis, insbesondere der Münchner Erst- und Uraufführungen von Werken Richard Wagners, bislang kaum untersucht worden ist.¹

In einem großformatigen Band, übertitelt »Dienstes-Ausweis/der/von dem k. Hofmusik-Personale geleisteten Dienste im Monate 18«, liegt eine zwischen Januar 1851 und Dezember 1870 monatlich geführte tabellarische Zusammenstellung aller von den Musikern geleisteter Proben und Aufführungen vor. Bei diesem als »Duplicat« ausgewiesenen Dienstbuch des Hoforchesters handelt es sich um monatliche Dienstnachweise, deren Gültigkeit bis Dezember 1860 durch die Unterschriften des Generalmusikdirektors Franz Lachner und der für die Kirchenmusik zuständigen Kapellmeister Johann Caspar Aiblinger und Joseph Hartmann Stuntz bestätigt wurde. Die Listen belegen, welche Personen wie viele Dienste wann leisteten. Basis für die retrospektiven »Dienst-Ausweise« waren die

1 Um die Erhaltung und Sichtung der Dienstlisten haben sich Musiker des Bayerischen Staatsorchesters verdient gemacht, von denen Friedrich Kleinknecht und Hans Pizka hier besonders genannt seien. Mein Interesse an der Materie wäre ohne ihre Arbeit nicht geweckt worden. Für wohlwollende Unterstützung, Einsichtnahme in alle Dokumente und viele Gespräche gilt dem Vorstand der Musikalischen Akademie des Bayerischen Staatsorchesters, vor allem Frau Daniela Huber, mein herzlichster Dank.

zum Aushang hergestellten Dienstlisten einzelner Vorstellungen. Diese kündigten damals wie heute die Zusammensetzung des Orchesters an. Nicht beteiligte Musiker wurden dabei ausgestrichen, beteiligte mit einem Häkchen versehen und ggf. nachträglich ergänzt. Nur der musikalische Leiter, bisweilen aber auch einzelne Musiker konnten die personelle Disposition korrigieren. In den gedruckten Tabellen des Dienstbuchs wurden von Hand untereinander die Namen der Spieler nach Instrumenten eingetragen; dabei beanspruchten die Streicher (Eleven und Aspiranten einbezogen) die Vorderseite, Bläser, Harfe und Schlagwerk die Rückseite. Von links nach rechts sind nach Datum geordnet innerhalb eines Monats sämtliche Dienste ausgewiesen: durch Werktitel und Vermerke, ob es sich dabei um Proben oder Aufführungen handelte. Die Präsenz beziehungsweise die Art der Absenz der Spieler ist durch Kürzel festgehalten: Der senkrechte bis leicht nach rechts geneigte Strich besagt, dass Musiker zum Dienst eingeteilt, der Punkt, dass sie nicht eingeteilt waren. Andere Arten von Abwesenheiten sind durch die Kürzel »kr« (krank), »dis« (dispensiert) oder »b« (beurlaubt) notiert. Textliche Zusätze dokumentieren mitunter das Ausscheiden von Musikern. Am rechten Rand findet sich die monatliche Summe sowie die Summe aller seit Jahresbeginn geleisteten Dienste (Abb. 1).²

Zwischen August 1864 und Dezember 1866 wurden vorübergehend die Dienste nach Gattungen getrennt, indem Opern einerseits und »Entre-act«-Musiken bei Schauspielen und Ballettvorstellungen andererseits gesondert ausgewiesen wurden. Nach der Rückkehr zur gemischten Dokumentation qualifizieren neben den Strichen Zahlen die geleisteten Dienste. Proben wurden nunmehr nicht mehr extra vermerkt, sondern, wie bei der Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg*, zusammen mit den Aufführungen festgehalten. Die Zahlen spiegeln den zeitlichen Aufwand und die Wertigkeit der Dienste: Die Einstufung reicht vom normalen Dienst (einfacher Strich) bis zu zwei- bis vierfachen Diensten (Zahlen 2, 3 oder 4) (Abb. 2).

Darüber gibt eine von Hoftheater-Intendant Karl von Perfall am 18. Dezember 1867 erlassene und am 1. Januar 1868 in Kraft getretene »Bekanntmachung«³ näheren Aufschluss. In ihr wird moniert, dass die »Vertheilung der der k. Instrumentalkapelle zustehenden Dienste auf die Mitglieder derselben bisher in einer mehrfach zu beanstandenden Weise gehandhabt wurde. [...] In gerechter Berück-

2 Bayerische Staatsoper München, Archiv der Musikalischen Akademie, ohne Signatur. Grüner Einband, unbeschriebene Titelvignette auf der Vorderseite, Maße 41,0 Zentimeter (Höhe) × 28,5 Zentimeter (Breite). Alle Abbildungen mit freundlicher Genehmigung der Musikalischen Akademie e. V. des Bayerischen Staatsorchesters.

3 BayHStA, Intendanz Hofmusik 168. In diesem Bestand befinden sich weitere »Dienst-Ausweise« für die Jahre 1891, 1892 und 1894–1901, die nur Namen, aber keine Werke verzeichnen.

Duplicat

Stärksten-Ausweis

von dem k. Hofmusik-Personal gegebenen Dienste im Monate Juli 1855.

Nr.	Dienst-Eigenheit.	Namen.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	Summe
1	Violoncellist	Herrn v. Tannhäuser	1																															89
2	"	"		1																														99
3	"	"			1																													108
4	"	"				1																												108
5	"	"					1																											109
6	"	"						1																										106
7	"	"							1																									105
8	"	"								1																								112
9	"	"									1																							112
10	"	"										1																						122
11	"	"											1																					106
12	"	"												1																				105
13	"	"													1																			112
14	"	"														1																		122
15	"	"															1																	106
16	"	"																1																106

Abb. 1: »Dienstes-Ausweis« vom Juli 1855 (Ausschnitt obere Hälfte) mit den Proben zur Münchner Erstaufführung des Tannhäuser

sichtigung des Aufwandes an physischen wie geistigen Kräften« zählten seit 1868 (längere) Proben und Vorstellungen von großen Opern, Balletten und Hofkonzerten als dreifache Dienste, die von Singspielen, kleinen Balletten, Entr'acte-Musiken und Instrumentalmessen zweifach sowie die Ausführung von Schauspielmusiken und Vespers einfach.

Die Dirigenten, welche die »Fertigung der Dienstlisten« zu verantworten hatten, waren gehalten, alle Orchestermitglieder so einzuteilen, »daß mit Schluß eines Etatsjahres für jedes Mitglied wenigstens annähernd die gleiche Gesamtzahl von Diensten nachgewiesen werden kann.« Ein Dienst-Defizit war (außer wenn es infolge von Krankheit oder durch Beurlaubung entstanden war) nachzuholen, neu aufgenommene jüngere Musiker hatten »zur rascheren gründlicheren Erlernung des Orchesterdienstes« eine »im Verhältniß größere Diensteszusweisung« in Kauf zu nehmen. Anders als zuvor üblich, sollten die Dienste der Musiker durch den Hofkalkanten nicht mehr gesammelt am Ende eines Monats, sondern unmittelbar nach jeder Probe oder Aufführung aus den Dienstlisten in den »Dienstesaussweis« eingetragen werden. Dieser Nachweis wiederum war zur besseren Kontrolle »den Dirigierenden bei jedesmaliger Fertigung der Dienstlisten in Vorlage zu bringen.« Das verantwortungsvolle Amt des Hofkalkanten versah während der gesamten durch das Münchner Dienstbuch dokumentierten Zeit Joseph Anton Moralt, der aus einer der bekanntesten Hofmusiker-Dynastien stammte.⁴

Aus der Zeit bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs sind derartige Monatsnachweise von Orchesterdiensten in München leider nur vereinzelt erhalten geblieben. Sie bekunden eine erstaunliche Kontinuität in Anlage und Zeichensprache. Eine Aufstellung vom September 1906 etwa belegt die über viele Jahrzehnte gültige, bis zum Ende der handschriftlichen Aufzeichnungsweise übliche farbliche Unterscheidung von Proben (rot) und Vorstellungen (schwarz). Mehrfach gewertete Dienste sind im April 1950 noch durch Zahlen, im Oktober 1980 hingegen durch mehrfache Striche markiert. Die Grundanlage findet sich unverändert noch in den gegenwärtig im Orchester gebräuchlichen, über den Computer erstellten elektronischen Dienstplänen, lediglich die farbliche Unterscheidung wurde fallengelassen.

4 Vgl. Albert Aschl, *Die Moralt. Lebensbilder einer Familie*. Privatdruck Rosenheim 1960. Eine von Heinz Hofmann und Hans Jörg Rall erstellte Homepage schlüsselt die Forschungen Aschls auf: <www.hjwr.de/moralt/moralt_de/josefscher_zweig/josef_anton_moralt.html> (27. September 2015).

II.

Eine Untersuchung dieser Quellen im Kontext der Aufführungspraxis Wagner'scher Werke ist aus mehreren Gründen relevant. Bekanntermaßen berühren Stärke und Zusammensetzung des Streicherapparates einen für Wagners Orchesterintentionen zentralen Punkt. Da sich die konkrete personelle Zusammensetzung und Besetzungstärke der Streicher eines Orchesters bei Aufführungen normalerweise weder über erhaltene Stimmen noch über den Stellenetat verbindlich rekonstruieren lässt, bereichern damalige Dienstlisten unsere Kenntnisse der zeitgenössischen Aufführungspraxis erheblich. Dem Münchner Hoforchester kommt als einem bestimmenden Wagner-Klangkörper seiner Zeit bei den zum Teil unter Mitwirkung des Komponisten als »Musteraufführungen« intendierten Vorstellungen eine Schlüsselrolle für Wagners Opern zu. Seine Orchesterpartituren, von denen Richard Strauss 1905 behauptete, sie verkörperten zwischenzeitlich den »einzig nennenswerten Fortschritt in der Instrumentierungskunst seit Berlioz«,⁵ waren in ihrer Entstehungszeit älteren, vielfach unzureichenden Aufführungskontexten ausgesetzt. Wagner stand mit seiner Klage über zu kleine Streicherbesetzungen in den Theaterorchestern um 1840 durchaus nicht allein da,⁶ jedoch gehörte er zu den prominentesten und vehementesten Verfechtern stärkerer Besetzungen. 1852 schrieb er:

»Die deutschen Orchester sind durchgängig zu schwach mit Streichinstrumenten besetzt [...]. Ich habe nun bei der Instrumentation des ›Tannhäuser‹ mit so bestimmter Absicht ein besonders stark besetztes Streichorchester im Auge gehabt, daß ich bei allen Theatern durchweg auf eine Vermehrung der Streichinstrumente über den gewöhnlichen Bestand dringen muß; und meine Forderungen hierfür mögen einfach nach dem Maaßstabe bemessen werden, nach welchem ich erkläre, daß ein Orchester, welches nicht mindestens vier gute Bratschisten stellen kann, meine Musik nur verstümmelt zur Anhörung bringen muß.«⁷

1859 forderte er für die *Lohengrin*-Aufführung in Dresden: »Gebe Gott, daß eine starke Besetzung der Streichinstrumente durchgesetzt ist: doch mindestens meine alten 20 Violinen, womöglich 8 Bratschen (denn sie sind vielfach oft geteilt), 7 Violoncelle u. s. w.«⁸ Noch 1869 meinte er: »Mir ist kein Beispiel bekannt geworden, daß irgend-

5 Berlioz/Strauss, Vorwort Sp. [6].

6 Vgl. Ignaz Jeittels, *Aesthetisches Lexikon*, [Teil 2], Wien 1839, S. 156.

7 »Über die Aufführung des ›Tannhäuser‹«, *SSD* 5, S. 144 f.

8 Richard Wagner an Joseph Tichatschek, 27. Juni 1859, *WB* II, S. 142.

wo in Deutschland der Etat eines Orchesters aus Rücksicht auf die Erfordernisse der neueren Instrumentation grundsätzlich umgestaltet worden wäre« und kritisiert die quantitativ wie qualitativ teilweise schlechte Besetzung der Bratschengruppen.⁹ 1893 konstatierte Richard Strauss nüchtern, das an der Bayreuther Besetzung orientierte »große Streichquartett« sei in den Theatern kaum zu realisieren: »Wer eben nicht so viel hat, macht's mit weniger, wie alle Wagner'schen Werke an unseren Theatern aufgeführt werden.«¹⁰

Während Wagners berühmt gewordene, für den *Ring des Nibelungen* in der Partitur festgehaltene und in Bayreuth institutionalisierte Zusammensetzung der Streicher (16-16-12-12-8)¹¹ auf Pariser Eindrücke zurückgeht, formulierte er 1846 in der Dresdner Reformschrift *Die königliche Kapelle betreffend* seine auf die Theaterpraxis bezogenen Forderungen. Gleichzeitig räsonierte er ausführlich über alle Details einer modernen Orchesterorganisation und entwickelte unter den Prämissen der dienstlichen Verpflichtungen des Orchesters, der Qualität der Musiker und des zu spielenden Repertoires differenzierte Leitlinien für die Diensterteilung.¹² Die jeweils diensthabenden Musiker sollten dabei von den Kapellmeistern ausgewählt und darüber »dem Kapelldiener eine sichere tabellarische Anweisung«¹³ übermittelt werden. Wagners Gedanken waren für die Dresdner Hofkapelle durchaus nichts vollkommen Neues, wie das von Konzertmeister Franz Anton Morgenroth zwischen 1840 und 1847 geführte Dienstbuch belegt, in das er in chronologischer Folge die Orchesterbesetzungen von 90 an der Hofoper aufgeführten Opern verzeichnete.¹⁴ Das Dresdner Orchester spielte seit 1841 im neuen, von Gottfried Semper erbauten Hoftheater und verfügte dort über mehr Platz als im alten Theater, der zur Verwunderung Wagners nicht ausgeschöpft wurde.¹⁵

Wagner fasste seine Vorstellungen von der Größe und Zusammensetzung des Streicherapparats in drei Größen zusammen: Für große Opern seien 35 Musiker (10-10-6-5-4) vorzusehen, für mittlere 28 (8-8-5-4-3) empfehlenswert, für leichte und komische Werke und Schauspielmusiken schließlich würden 21 oder 22 (6-6-4-3-

9 »Über das Dirigieren«, *SSD* 8, S. 263.

10 Richard Strauss an Franz Strauss, 13. Februar 1893, *Briefe an die Eltern 1882–1906*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich und Freiburg 1954, S. 163.

11 1. Violine, 2. Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass.

12 »Die königliche Kapelle betreffend«, *SSD* 12, S. 151–204.

13 Ebd., S. 161.

14 »Orchester=Personale/ bei den /italienischen und deutschen /Opern«; D-DI Msc. Dresd. App. 1791. Die Quelle umfasst 208 Seiten im Format 43,7 Zentimeter (Höhe) × 26,7 Zentimeter (Breite). Die mit den Orchestermusikernamen handschriftlich ausgefüllten Vordrucke füllen die Seiten 7–97, der Rest ist nicht beschrieben.

15 Heinel, *Wagner als Dirigent*, Wien 2006, S. 51.

2/3) genügen.¹⁶ Um allen Erfordernissen des Theaterbetriebs und den durch Krankheit und Urlaub bedingten Verringerungen der einsatzfähigen Musiker einigermaßen zu entsprechen, hielt Wagner ein Minimum von 45 aktiven Streichinstrumentalisten (12-12-8-7-5/6) im Orchester für unabdingbar. Die Streicherbesetzungen der meisten deutschen Opernorchester um 1840 umfassten durchschnittlich sechs bis acht Spieler weniger.¹⁷ Die etatisierte Stellenzahl der Dresdner Hofkapelle lag in den 1840er-Jahren bei knapp unter 30 Musikern und umfasste 16 (beziehungsweise 17) Violinen, die bereits von Castil-Blaze als Mindestmaß des Theaterorchesters angegeben wurden,¹⁸ sowie je vier Bratschen, Violoncelli und Kontrabässe.¹⁹ Akzessisten, gegen die Wagner aus künstlerischen wie sozialen Erwägungen heraus argumentierte,²⁰ brachten gegen Ende seiner Amtszeit als Kapellmeister das Orchester fast auf die von ihm geforderte Stärke.²¹ In der Praxis aber herrschten, wie Morgenroths Dienstbuch belegt, zunächst noch von Wagners Vorstellungen abweichende Verhältnisse vor. Große Werke des italienischen, französischen und deutschen Repertoires wie Beethovens *Fidelio*, Meyerbeers *Hugenotten*, Webers *Freischütz*, aber auch Mozarts *Don Giovanni* wurden mit einer Streicheranzahl und -zusammensetzung (8-8-4-4-3 oder 8-8-3-4-4) gegeben, die Wagner (mit einer fünften Viola) allenfalls für mittlere Opern vorsah. Er selbst musste sich bei den Uraufführungen von *Rienzi* (1842)²² und dem *Fliegenden Holländer* (1843)²³ mit jenen 27 Streichern (8-8-4-4-3) begnügen, die laut Vordruck des Dienstbuchs das Maximum repräsentierten.²⁴ Die 1844 in einem Plan des Orchesterraums²⁵

-
- 16 Diese Abstufung findet sich noch bei Alfred Szendrei, *Dirigierkunde*, Leipzig 1932, S. 101. Die Angaben für die drei Größen des Opernorchesters bei Nikolaj Rimskij-Korsakov (*Grundlagen der Orchestration*, hrsg. von Maximilian Steinberg, Band 1, Berlin u. a. 1922, S. 7) und Richard Strauss (*StraussBE*, S. 70 f.) fordern mit Ausnahme des kleinen Orchesters bei Rimskij in allen Kategorien um ungefähr ein Drittel mehr Spieler.
- 17 Vgl. die Angaben bei Hector Berlioz, *Memoiren*, hrsg. von Wolf Rosenberg, Königstein/Ts. 1985, S. 245.
- 18 Ottmar Schreiber, *Orchester- und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850*, Berlin 1938, S. 124.
- 19 »Die königliche Kapelle betreffend«, *SSD* 12, S. 173.
- 20 »Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen«, *SSD* 2, S. 264 f.
- 21 Robert Prölls, *Geschichte des Hoftheaters Dresden*, Dresden 1878, S. 489 f.
- 22 »Orchester=Personale«, S. 56; Faksimile: Eberhard Steindorf, »Wie Glanz von altem Gold«. *450 Jahre Sächsische Staatskapelle Dresden*, Kassel u. a. 1998, S. 137.
- 23 »Orchester=Personale«, S. 57; <www.deutschefotothek.de/documents/obj/90038277> (27. September 2015).
- 24 Eine Abbildung einer Dresdner *Rienzi*-Aufführung von 1842 zeigt deutlich die drei Kontrabässe; *Petzet*, S. 177.
- 25 Ferdinand Simon Gassner, *Dirigent und Ripienist, für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde*, Karlsruhe 1844, Beilage 2.

publizierte Zusammensetzung 8-8-4-3-3 findet sich nur einmal, ebenso die Abstufung 8-8-4-4-4 (in Rossinis *Willhelm Tell* unter Wagners Leitung²⁶). Wagners Ideale und die Dresdner aufführungspraktischen Verhältnisse nähern sich nur im Bereich der komischen Oper an. So wurden Adams *Postillon von Lonjumeau* oder Lortzings *Waffenschmied* genau in der von Wagner gewünschten Streicheranzahl 6-6-4-3-2 gespielt,²⁷ bei vielen anderen Werken aber waren bei den hohen und tiefen Streichern ein bis zwei Instrumente pro Gruppe weniger besetzt (6-6-4-2-2, 6-6-3-3-2, 6-6-3-2-2, 6-6-2-2-2, 5-5-3-2-2 und 5-5-2-2-2).²⁸ Wagners Ideal eines größeren Streichercorps konnte er in Dresden erstmals mit der Einstudierung von Glucks *Armida* am 5. März 1843 realisieren: Neben 20 Violinen kamen acht Bratschen sowie je fünf Violoncelli und Kontrabässe zum Einsatz, womit seine 1846 formulierte Forderung sogar um drei Spieler überschritten wurde.²⁹ In den Jahren 1845 bis 1847 häuften sich in Dresden größtenteils unter Wagners Direktion Aufführungen großer Opern mit 35 bis 40 Streichern (Werke von Gluck, Hiller, Marschner, Reißiger und Winter), jedoch gelang es auch ihm lediglich 1845 in der Uraufführung seines *Tannhäuser*, den Gesamtbestand seiner idealen Streicherstärke durchzusetzen – die 24 Violinen kamen laut Dienstbuch nur durch Hinzuziehung von fremden Musikern zustande.³⁰ Wie wenig die Streicherbesetzungsgröße für Wagner eine musikhistorische Kategorie war, zeigt der von ihm durchgreifend umgestaltete Orchesterpart in Glucks *Iphigenie auf Tauris*, den er 1847 mit 20 Violinen und der großen Disposition der tiefen Streicher seines *Tannhäusers* dirigierte.

III.

Das Münchner Dienstbuch belegt die Proben und Aufführungen der Münchner Erst- und Uraufführungen, Neueinstudierungen und Repertoirevorstellungen von *Tannhäuser* (1855, 1856, 1864, 1869, 1870), *Lohengrin* (1858, 1867, 1868, 1869), *Der fliegende Holländer* (1864, 1865, 1868), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868, 1869), *Das Rheingold* (1869, 1870) und *Die Walküre* (1870). Während die Neueinstudierung von *Tristan und Isolde* 1869 verzeichnet ist, fehlt die Premiere des Jahres 1865, weil die

26 »Orchester=Personale«, S. 61 und 85.

27 Ebd., S. 39 und 89.

28 Ebd., Beilage 3 enthält eine nicht datierte Zusammenstellung der verschiedenen Streicherbesetzungsvarianten der »Oper mit kleinerem Orchester«.

29 Ebd., S. 58.

30 Ebd., S. 83; <www.deutschefotothek.de/documents/obj/90038528> (27. September 2015).

Hofmusiker für die 26 Proben und vier Vorstellungen offenbar aus der »Privatschattulle« Ludwigs II. entlohnt wurden.³¹

Der Personalstand des Münchner Hoforchesters unterlag zwischen 1853 und 1870 nur geringfügigen Schwankungen.³² Die Gruppe der Violinen (inklusive der dirigierenden Mitglieder, Konzertmeister und Eleven) umfasste regulär 24 Musiker, 1858 sank die Zahl der besetzten Stellen vorübergehend auf 20, 1865 stieg sie auf 25 und 1864 sogar auf 26 Musiker. Kaum Abweichungen zeigt auch die Bratschensektion, der 1853 neun Musiker, sonst aber acht (1856 und 1870) beziehungsweise sieben Musiker (1858, 1864, 1865 und 1867) angehörten. Die meisten Veränderungen weisen die Violoncelli auf: 1856 waren sie mit neun Spielern am stärksten und 1864 mit sechs Spielern am schwächsten besetzt, 1858 und 1870 verzeichnen die Quellen acht Musiker, ansonsten sieben (1853, 1865 und 1867). Die Kontrabässe bildeten mit sieben Spielern das stabile Fundament des Orchesters, 1856 und 1858 sind lediglich sechs Spieler verzeichnet.

Im Hoforchester war eine gleich starke Besetzung beider Violingruppen bis um 1900 die Regel, erst in der Direktion Felix Mottls scheint man sie zugunsten der auch heute noch üblichen pultweise abgestuften Verringerung der 2. Violine aufgegeben zu haben. Letztere gab es zu Wagners Lebzeiten auch, in München bevorzugte man aber die von Hector Berlioz und Gottfried Weber erwähnte Praxis, die Gruppe der 1. Violinen um ein Instrument stärker als diejenige der 2. Violinen zu besetzen. Das Münchner Dienstbuch listet (anders als die Dresdner Quelle) alle Geiger in einer einzigen Rubrik; in den »Disciplinar-Satzungen« von 1889 (jedoch bereits früher belegbar³³) heißt es: »Jeder der neueingetretenen oder jüngeren Violinspieler ist abwechslungsweise bei der I. und II. Violine zu verwenden. Nur die hervorragende Leistungsfähigkeit im Solo- wie im Orchesterspiele berechtigt [...] zur ausschließlichen Verwendung bei der I. Violine.«³⁴ In der Direktionszeit von Franz Lachner war es üblich, Bratschen, Violoncelli und Kontrabässe in identischer Stärke zu besetzen, auch bei kleineren Orchesterformationen. Damit setzte man sich von einer älteren, italienischen Praxis ab, die vor allem die Bratsche gegenüber den Violoncelli und Kontrabässen proportional benachteiligte. Freilich waren auch in der Münchner Orchesterpraxis jener Jahrzehnte abgestufte Besetzungen der tieferen Streicher gängig, normalerwei-

31 Vgl. <www.pizka.de/Wagner-in-Munich.htm> (27. September 2015).

32 Vgl. die Rubrik »Hofmusik-Intendanz« in *Hof- und Staats-Handbuch des Königreichs Bayern*, München 1853, 1856, 1864, 1865, 1867 und 1870.

33 Siehe den Erlass Karl von Perfalls vom 25. Juni 1867 im BayHStA, Intendanz Hofmusik 168.

34 *Nösselt*, S. 181.

se disponierte man dabei zwei Instrumentengruppen gleich stark, durchgängig abgestufte Varianten bilden eine Ausnahme.

Eine aus dem Dienstbuch stichprobenartig erhobene Auswahl lässt drei Stufen von kleineren Besetzungen und ihre Zuordnung zum Repertoire erkennen: Sie reicht von einem Minimum von 14 oder 15 Streichern in Schauspielmusiken, Balletten und Werken des leichten Genres (*Doktor und Apotheker*, *Die heimliche Ehe*, *Der Waffenschmied*) über 18 bis 20 Streicher für Werke wie *Der Barbier von Sevilla*, *Maurer und Schlosser* bis zu einer Größe von um die 30 Musiker in *Die lustigen Weiber von Windsor*, *Der Gott und die Bajadere*. Mit größter Streicherbesetzung (10-10-6-6-6) wurden Webers *Freischütz* (12. September 1855 und 16. Juni 1870), Meyerbeers *Hugenotten* (8. Juli 1855) und *Der Prophet* (22. Juli 1855) gegeben, etwas geringer in den tieferen Streichern waren am 16. September 1869 Bellinis *Norma* (10-10-6-6-4) sowie im Juli 1855 Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* (10-10-4-6-6) und Kreutzers *Nachtlager in Granada* (10-10-4-4-6) besetzt.

Größere Besetzungen jenseits von 20 Violinen kamen kaum vor. Bereits die Aufstockung der Primviolin um einen Spieler war eine Seltenheit, im Münchner Repertoire begegnet sie uns vereinzelt bei Meyerbeer, aber auch in Mozarts *Don Giovanni* (11-10-5-6-5) am 6. Juli 1855.

IV.

Ein Blick auf die durch das Dienstbuch dokumentierten Besetzungsstärken zeigt, dass die Münchner Aufführungen zwischen 1855 und 1870 insofern Wagners Vorstellungen entsprochen haben dürften, als sie seine Dresdner Standardgröße selten unterschritten und vereinzelt sogar seine erklärten Ideale übertrafen. Die Streicherbesetzungen reichten von 38 Musikern (*Der Fliegende Holländer* und *Die Meistersinger von Nürnberg*) bis zu maximal 46 (*Tristan und Isolde* und *Die Walküre*).

Die im Dezember 1864 bei der Münchner *Holländer*-Premiere unter Wagners Leitung eingeteilte Besetzung (10-10-6-6-6) stellte für die zeitgenössische Münchner Orchesterpraxis vor 1870 das reguläre Maximum dar.³⁵ Eine Abbildung des Orchesterraums im Nationaltheater von 1844 bildet mit Ausnahme von acht statt sechs Bratschen exakt diese Streicherstärke ab und dürfte damit mit geringem Spielraum nach oben den verfügbaren Platz für die Musiker markiert haben. Wag-

35 20 Violinen und sechs Kontrabässe vertraten gegenüber 1827 das Doppelte des Normalen, vgl. ebd., S. 144.

ner meinte 1848, für die »große Oper« habe sich eine Besetzung mit 20 Violinen, sechs Violen und Violoncelli »als nöthig herausgestellt.«³⁶ Bei den Kontrabässen begnügte er sich in Dresden noch mit der Forderung von vier bis fünf. In dieser großen Besetzung erklangen in München sonst vor allem Werke Meyerbeers (*Die Hugenotten* und *Der Prophet*), aber auch Webers *Freischütz*. 1864 spielten bei allen Proben und Aufführungen des *Fliegenden Holländers* die Streicher in unveränderter Zusammenstellung und Stärke. 1865 griff man auf dieselbe Streicherzusammensetzung zurück, bei den Aufführungen 1868 jedoch gab es geringfügige Modifikationen: Im Juni des Jahres standen nur fünf Kontrabässe zur Verfügung, am 30. Dezember wurde das Werk lediglich von 18 Violinen ausgeführt. Von wenigen situationsbedingten Ausnahmen blieb die Streicherbesetzung also bis 1870 unverändert, der erhaltene Stimmensatz deckt sich mit den Angaben im Dienstbuch exakt.³⁷

Die Münchner *Tannhäuser*-Premiere vom 12. August 1855, also jenes Werkes, bei dem Wagner explizit mit einem vom Üblichen abweichenden größeren Streicher-corps rechnete, erklang in München mit einer der ersten Dresdner Aufführungen ziemlich ähnlichen, nur geringfügig kleineren Besetzung. Unter Wagners Leitung spielten in Dresden je zwölf 1. und 2. Violinen, in München reduzierte Franz Lachner die 2. Violinen um eine auf elf Instrumente. Dresden bot um je einen Spieler mehr für Bratschen und Violoncelli auf, während in München gegenüber Dresden ein Kontrabass mehr beteiligt war.³⁸ Wagners 1857 für Wien formulierte Minimalforderung für das Werk mit 36 beziehungsweise 37 Spielern ist mit 44 beziehungsweise 42 Musikern klar überboten worden. Das Dienstbuch belegt, dass in der ersten Hälfte der Probenphase gelegentlich etwas weniger Geigen mitwirkten. So spielten am 10. Juli nur 21 Violinen und am 27. Juli 20 Violinen. Quartett-Proben fanden am 3. August mit zehn (5-1-2-2) und am 31. August mit sieben Musikern (4-1-1-1) statt. Nach der Premiere erklang das Werk 1855 und 1856 nur noch zweimal (7. und 14. Oktober 1855) mit der extraordinären Zahl von 23 Violinen, die meisten Vorstellungen bequemen sich mit der gewohnten Zahl von 22 Geigen, mitunter wie am 17. August 1856 waren ausnahmsweise nur 18 Violinen, am 2. und 9. September 1855 nur 19 Violinen verfügbar. Gleichzeitig aber bemühte man sich, die

36 »Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen«, *SSD* 2, S. 264.

37 D-Mbs St. th. 868-4.

38 Die Verwendung von sechs Kontrabässen bestätigt Franz Liszts Brief an Richard Wagner vom 12. Dezember 1856 nach dem Besuch einer Münchner Aufführung; *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Band 2: Vom Jahr 1854 bis 1861*, Leipzig 1887, S. 144. Eine einzige Aufführung (19. Juni 1856) fand mit nur fünf Kontrabässen statt.

sieben Violen der Erstaufführung, wo es der Dienstplan zuließ, um ein Instrument auf acht aufzustocken und reagierte damit wohl auf Stellen mit mehrfacher Teilung der Gruppe (etwa bei Wolframs »Blick ich umher« im zweiten Akt der Oper). Mit der Aufführung vom 28. Februar 1864 und den Aufführungen des Jahres 1870 fiel man auf den alten Münchner Standard 10-10-6-6-6 zurück, dem intern anders strukturiert auch die Münchner Neuinszenierung des *Tannhäuser* am 1. August 1867 sowie die Aufführungen des Jahres 1869 verpflichtet waren. Das Dienstbuch nennt Besetzungen von 11-10-7-6-4 beziehungsweise 10-10-7-6-4.

In der Münchner Einstudierung des *Lohengrin* wurde die Zahl der Violinen ein weiteres Mal angehoben. Für die letzten Proben und die Erstaufführung im Februar 1858 bot man 26 Violinen (vermutlich 13-13) auf, also immerhin sechs Instrumente mehr als damals Stellen im Orchester besetzt waren. Demgegenüber verharrten die tieferen Instrumente auf dem normalen Stand, längere krankheitsbedingte Ausfälle (Eduard Moralt und Joseph Rauch) verhinderten bei Proben und den ersten fünf Aufführungen die reguläre Besetzung der Bratschengruppe mit sechs Spielern (diese wurde erstmals in der Aufführung am 14. November 1858 erreicht). Umgekehrt reduzierte man bereits in der dritten Vorstellung der Oper die Anzahl der Violinen auf 24, 23 und 21. In den Aufführungen des *Lohengrin* in den Jahren 1867 und 1868 spielte man das Werk dann in einer in den Violinen (20) und Kontrabässen (4) weiter verringerten Besetzung, jedoch mit sieben Violen. 1869 sank die Anzahl der Streicher bei zwei Aufführungen im April und Mai sogar auf 36 Spieler (11-10-5-6-4).

Besetzungsdetails über die Münchner Uraufführung von *Tristan und Isolde* fehlen, da Proben und Aufführungen wie bereits erwähnt nicht im Dienstbuch eingetragen sind. Dies ist besonders bedauerlich, da die ersten Proben im wesentlich kleineren Residenztheater stattgefunden haben und man annehmen müsste, dass Wagner darauf in seiner Besetzung reagierte. In der Literatur wird allgemein die These vertreten, die Anzahl der Streicher im Nationaltheater habe exakt der von Wagner am 22. Januar 1865 vom Verlag Breitkopf & Härtel angeforderten (und vollständig erhalten gebliebenen³⁹) Anzahl an Stimmen entsprochen (12-12-8-8-6).⁴⁰ Ob und inwiefern hier eine Verbindung mit der von Bülow am 2. Mai 1865 in der Probe geforderten Erweiterung des Orchesters auf Kosten von 30 Zuschauersitzen⁴¹ herzustellen wäre, bleibt unklar. Gegenüber dem *Lohengrin* bedeutete die *Tristan*-Besetzung zwar eine geringfügige Reduzierung beider Violingruppen um je einen Spieler, in Summe jedoch wäre mit 46 Streichern in München 1865 erstmals Wagners Dresdner *Tann-*

39 D-Mbs St. th. 883.

40 Richard Wagner an Breitkopf & Härtel, 22. Januar 1865, *SW* 27, S. 153.

41 *Petzet*, S. 43 f.

häuser-Besetzung 1845 übertroffen worden. Wie dem auch immer gewesen sei: Vier Jahre nach der *Tristan*-Uraufführung dirigierte Hans von Bülow das nach Wagners Vorstellungen in den Streichern »vorzüglich und stark«⁴² zu besetzende Werk in der viel kleineren traditionellen »großen« Münchner Besetzung (10-9-6-6-6 beziehungsweise 9-9-6-6-6), die neun Musiker weniger als bei der Uraufführung umfasste.

Ziemlich konsistent präsentierte sich die Zusammensetzung des Streicherapparats in den *Meistersingern von Nürnberg*. In der Uraufführung 1868 und den Vorstellungen in den beiden folgenden Jahren behielt man die Zusammenstellung 11-10-5-7-5 bei, am 27. Juni 1869 erklang das Werk einmal notgedrungen mit nur 18 Violinen. Dass hier keine neuen Rekorde in der Streicherstärke angestrebt wurden, überrascht aufgrund der geringeren Bläseranzahl kaum. Viel erstaunlicher mutet es an, dass man sich offenbar auch noch bei der *Rheingold*-Premiere des Jahres 1869 mit 40 Musikern am geringfügig modifizierten älteren Standard orientierte (10-10-7-8-5) und damit den erweiterten Orchesterraum nur mit zusätzlichen Blasinstrumenten gefüllt haben dürfte. Erst in den mit der *Walküre* gepaarten Aufführungen des *Rheingold* im Sommer 1870 reagierte man auf die massierte Präsenz der Blasinstrumente in beiden Partituren: Durch Hinzunahme junger Geiger kam man auf 27 Violinen (14-13), die größte Anzahl dieser Instrumente innerhalb des durch das Dienstbuch dokumentierten Zeitraums. Die tieferen Stimmen dagegen wurden kaum modifiziert (6-7-6 beziehungsweise 7-7-6), ihre Disposition fand sich noch in *Walküre*-Aufführungen von 1922 und 1932, was für die Korrektheit der Zahlen im Dienstbuch von 1870 spricht.

Zusammenfassend lässt sich für die einzelnen Instrumentengruppen Folgendes feststellen:

Für den gesamten Zeitraum bildet die Besetzung 10-10-6-6-6 eine gültige Norm- und Orientierungsgröße. Die Anzahl der Violinen fiel bei den Wagner-Aufführungen vor 1870 nur selten und dann situationsbedingt unter die Grenze von 20, viel öfter wurde sie gezielt auf 21 bis 27 Musiker gesteigert. Allerdings erlangte nur die Disposition 11-10 für die *Meistersinger von Nürnberg* den Status einer gleichsam werkspezifischen, feststehenden Norm. Die Erweiterungen auf 12-11 (*Tannhäuser*), 12-12 (*Tristan und Isolde*) sowie 13-13 (*Lohengrin*) entwickelten sich weder zu einer allein für diese Werke kennzeichnenden Größe, noch vermochten sie sich dauerhaft in der Münchner Orchesterpraxis festzusetzen. Während *Der fliegende Holländer* und *Die Meistersinger von Nürnberg* über längere Zeiträume hinweg in auffallend konsistenten Streicherbesetzungen erklangen, sind für *Tannhäuser*, *Lohengrin* und

42 Vorwort des Partiturerstdrucks, SW 8.1, S. XII.

Tristan und Isolde eine Vielzahl an Besetzungen charakteristisch, die nicht allein den Zufälligkeiten des Dienstbetriebs geschuldet sein können. Mit *Rheingold* finden wir ein Werk, dessen relativ kleine Besetzung bei der Uraufführung am ehesten Zweifel an den durch das Dienstbuch überlieferten Zahlen erweckt, wäre da nicht die stark erweiterte Disposition in den Violinen (14-13), mit der das Werk ein Jahr später zusammen mit der *Walküre* erklang und die Gegenteiliges suggerierte.

Etwas stärker als bei den Violinen wirkten sich bei den tieferen Streichern äußere Gründe für interne Differenzierungen aus. *Tannhäuser*, *Lohengrin* und *Holländer* behielten die traditionelle, pultgebundene Kombination von sechs Violoncelli und Kontrabässen bei, ab *Tristan* (mit Ausnahme der Vorstellungen von 1869) wurde die Violoncellogruppe aufgrund der bis zu vierfachen Teilung auf acht beziehungsweise sieben Spieler erhöht. Die starke Besetzung der Sektion in den *Meistersingern* fällt angesichts der in Violon und Kontrabässen leicht reduzierten Anzahl an Spielern besonders auf. Dass 1870 in der *Walküre* nicht ebenso viele Violoncellisten wie 1869 im *Rheingold* spielten, hat einen banalen Grund: Die ersten zwölf Proben fanden noch in der vollen Gruppenstärke von acht Spielern statt, dann erkrankte Franz Bennat, den man offenbar nicht mehr ersetzen konnte oder wollte. Auch identische Besetzungen lassen sich bisweilen unterschiedlich begründen: Während die Verringerung der Kontrabässe in den *Meistersingern* auf fünf offenkundig mit der insgesamt zurückgenommenen Orchesterbesetzung korrespondiert, resultierte die Reduktion auf dieselbe Zahl in den *Rheingold*-Aufführungen aus der plötzlichen Erkrankung des Bassisten Xaver Thoms während der Proben- und Aufführungsphase.

Das von Wagner immer wieder gewünschte Maximum von acht Bratschen trifft man in München, obgleich das Orchester die meiste Zeit über entsprechend viele Spieler verfügte, nur in *Tristan und Isolde*, *Tannhäuser* und in einem Privatkonzert für König Ludwig vom 1. Februar 1865 an, in dem Wagner neben dem *Lohengrin*-Vorspiel, dem »Walküren-Ritt«, »Wotans Abschied und Feuerzauber« auch Ausschnitte aus *Tristan und Isolde* sowie *Tannhäuser* dirigierte.⁴³ In *Rheingold*, *Walküre*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* waren immerhin sieben Spieler im Einsatz, in der Uraufführung und ersten Wiederholung der *Walküre* reduzierte die Erkrankung des Bratschisten Anton Thoms vorübergehend die Gruppe. Außer den *Meistersingern* sind alle Werke auch mit den regulären sechs Violon musiziert worden, der *Fliegende Holländer* nie mit mehr als dieser Anzahl. Innerhalb der opulent besetzten *Lohengrin*-Einstudierung von 1858 fiel die krankheitsbedingt auf fünf Bratschen

43 Röckl 1, S. 80; Petzet, S. 34.

reduzierte Gruppe proportional aus dem Rahmen, was später (ausgenommen die Aufführungen von 1869) durch eine Anhebung auf sechs oder sieben Instrumenten korrigiert wurde.

Abseits der Besetzungsstärken gewährt das Dienstbuch auch Einblicke in den Berufsalltag der Musiker, der damals wie heute von Planungen aber auch unvorhersehbaren Ereignissen geprägt wurde. Innerhalb gewisser Grenzen war die Größe und proportionale Abstufung der Streicher ohnehin flexibel, wie gezeigt werden konnte. Im 19. Jahrhundert beeinflussten dienstliche Regelungen die Zusammensetzung des Orchesters weit weniger stark als heute. Beurlaubungen und Dispensierungen waren für die Musiker von damals die einzigen Möglichkeiten, dem regulären Dienst zu entkommen. Man vergegenwärtige sich, dass das Orchester im Juli 1855 mit Ausnahme eines einzigen an jedem Tag des Monats spielte. Die durchschnittliche Dienstbelastung der Tutti-Streicher lag zwischen 23,1 (Violoncello) und 26,5 (Kontrabässe) Diensten. 15 Tage Dienste hintereinander ohne einen Tag Pause waren normal, einige Musiker erreichten hier Spitzenwerte von 24 und 25 aufeinander folgenden Diensten. Schon damals beanspruchten Wagners Werke in Summe mehr Musiker und Proben als der Rest des Repertoires, was für die Dienstbelastung und deren Bewertung nicht ohne Folgen blieb. Die einfach gezählten 26 Proben für die *Tristan*-Uraufführung bildeten durchaus keine Ausnahme, bei den *Meistersingern* verzeichnet das Dienstbuch für die Streicher 22, für die Bläser 21 Proben, die jeweils dreifach zählten. Das bedeutete in Summe 66 beziehungsweise 63 Dienste; die entsprechenden Zahlen für die *Walküre* liegen noch etwas höher. Es verwundert kaum, dass einer der Hofmusiker später meinte, Wagners Opern hätten »eine förmliche Umwälzung in der Diensteinteilung der Orchestermitglieder verursacht«. ⁴⁴

V.

Nicht übergangen werden können hier zeitgenössische Dokumente, die begründete Zweifel an den durch das Dienstbuch dokumentierten Streicherbesetzungen nähren. Der Geiger Joseph Venzl berichtete in seinen Erinnerungen an die Münchner Aufführung des *Fliegenden Holländers* 1864, dass das »vorher 70 Mitglieder« zählende Orchester auf »100 vermehrt« worden sei. ⁴⁵ Abgesehen davon, dass die Aufführung zum Zeitpunkt der Mitteilung fünfzig Jahre zurücklag, ist die Aus-

⁴⁴ »Aus den Erinnerungen des kgl. bayerischen Kammermusiklers Joseph Venzl«, *SW* 24, S. 152.

⁴⁵ Ebd., S. 152.

sage kaum sinnvoll mit Wagners Partitur und den Aufführungsgepflogenheiten in Übereinstimmung zu bringen. Das Hoforchester verfügte 1864 über 80 aktive Musiker (zuzüglich zweier Eleven),⁴⁶ ein Bestand, der durch die 58 laut Dienstbuch bei der Aufführung mitwirkenden Musiker bei Weitem nicht ausgeschöpft wurde. Eine tatsächliche Aufstockung auf etwa 100 Musiker wäre nur durch eine Kombination verdoppelter Bläser mit der Bayreuther Streicherbesetzung zu erreichen gewesen. Davon war die Theaterpraxis 1864 nach allem, was wir wissen, (nicht nur) in München weit entfernt. Konzertaufführungen, bei denen Wagner regelmäßig auf ein »starkes, combinirtes Orchester«⁴⁷ bestand, ermöglichten sie durchaus. Peter Cornelius zählte bei Wagners Konzerten mit dem Wiener Hoforchester zum Jahreswechsel 1862/1863 103 Mitwirkende »bloß im Orchester«,⁴⁸ darunter jene 64 Streicher, die er später für das Bayreuther *Ring*-Orchester vorsah.⁴⁹

Einer Pressemeldung von den Proben zur Uraufführung der *Meistersinger* zufolge sei das Orchester »ad hoc durch verschiedene Bläser vermehrt und bis auf 80 Mann gebracht worden.«⁵⁰ Mithilfe der aus dem Dienstbuch erschließbaren Daten kommt man auf eine Orchesterstärke von etwa 65 Musikern, eine doppelte Holzbläserbesetzung kann durch die Eintragungen so gut wie ausgeschlossen werden. Selbst mit einer durch den Bericht nicht gestützten Erhöhung der Streicheranzahl⁵¹ wird die fragliche Gesamtstärke nicht erreicht. Vollends ungläubwürdig wird die Meldung angesichts des Stimmenmaterials,⁵² dessen älteste Schicht (je fünf Stimmen 1. und 2. Violine, je drei Stimmen für Viola und Violoncello und zwei Stimmen für die Kontrabässe) annähernd eine Ausführung mit der durch das Dienstbuch belegten Besetzung nahelegt.

Pressestimmen zu den Premieren von *Rheingold* und *Walküre* berichteten, dass nicht nur ein Teil der benötigten Bläser, sondern auch zusätzliche (durch das Dienstbuch also möglicherweise nicht erfasste) Streicher hinzugezogen worden seien. Ein Bericht spricht davon, dass das Orchester in *Rheingold* »durch auswärtige Künstler verstärkt wurde« und dabei bereits die spätere Bayreuther Besetzungsstärke von rund 120 Musikern erreicht worden wäre.⁵³ Tatsächlich ist für die Uraufführung ein

46 *Hof- und Staatshandbuch für das Königreich Bayern*, München 1864, S. 169 f.

47 Richard Wagner an Hans von Bülow, 6. Oktober 1862, *WB* 14, S. 281.

48 Zitiert nach ebd., S. 409.

49 Richard Wagner an Josef Standthartner, 5. Oktober 1862, ebd., S. 276, und 16. Oktober 1862, ebd., S. 295.

50 *NFP*, 21. Juni 1868, Beilage S. 6, Sp. 2.

51 Egon Voss schloss aus der zitierten Notiz ohne weitere Belege auf eine *Tristan und Isolde* analoge Streicherzusammensetzung; *SW* 28, S. 83.

52 D-Mbs St. th. 887-7.

53 Vgl. *Neue Berliner Musikzeitung*, 6. Oktober 1869, S. 331; *Röckl* 2, S. 86.

Stimmensatz in dieser Stärke angefertigt worden, der bis zum Ende des 2. Weltkrieges in Gebrauch geblieben ist.⁵⁴ Er liefert allerdings keine definitiven Aufschlüsse zur Akzessisten-Frage, weil trotz Eintragungen von Musikern, die nachweislich an der Uraufführung mitwirkten, eine Rekonstruktion des 1869 verwendeten Materials unmöglich erscheint. Benützungsspuren allerdings deuten weit eher auf Besetzungsstärken, wie sie das Dienstbuch belegt, hin, als dass sie Verstärkungshypothesen plausibel machten. So kamen bei den Violingruppen über längere Zeit nur sechs von acht, bei den Bratschen und Violoncelli nur vier von sechs Stimmen regelmäßig zum Einsatz. Auch hier erweckt die Quelle den Eindruck eines (wie Eduard Hanslick sich ausdrückte) »stark instrumentierten Zeitungsartikels«, mit dem das Publikum wohl »zweckmäßig in Stimmung gebracht« werden sollte.⁵⁵

Verlässlicher erscheint die auf die *Walküre*-Uraufführung bezogene explizite Notiz des Nationaltheater-Chronisten Franz Grandaur: »Die acht Contrabässe thaten die gehoffte Wirkung nicht vollständig, wie mir schien, in Folge etwas ungünstiger Aufstellung.«⁵⁶ Jedoch widerspricht ihr eine 1870 im Pariser *L'Echo de l'Opéra* publizierte detailgetreue Abbildung von Bühne, Orchester- und Zuschauerraum einer jener Münchner *Walküren*-Vorstellungen, die deutlich erkennbar nur jene sechs vom Dienstbuch dokumentierten Kontrabässe zeigt.⁵⁷ Ein Abgleich der Mitglieder des Hoforchesters im Hof- und Staatshandbuch von 1870 mit dem Dienstbuch beweist immerhin, dass man für die *Walküren*-Premiere auf vier junge Geiger und einen Bratscher zurückgegriffen hatte, die erst 1871 (Ferdinand Fernbacher, Max Hieber und Gustav März) beziehungsweise 1872 (Michael Steiger) als Eleven des Hoforchesters aufscheinen.⁵⁸ Der 1870 ebenfalls mitwirkende Geiger Mayerhofer (wie Fernbacher und Hieber ein Schüler von Peter Cornelius⁵⁹) ging später offenbar nicht ins Orchester. Hier lässt auch der originale Stimmensatz durchaus Raum für Spekulationen.⁶⁰ Eventuelle weitere Geiger wären dann wohl, da sie im Dienstbuch nicht genannt sind, außerhalb des Hoforchesters und seines Nachwuchses zu suchen.

54 D-Mbs St. th. 887-2.

55 *NFP*, 24. Juni 1868, S. 1.

56 *Neue Zeitschrift für Musik*, 1. Juli 1870, S. 257, wiedergegeben bei *Petzet*, S. 210.

57 Abb. u. a. in: *Nationaltheater. Die Bayerische Staatsoper*, hrsg. von Jürgen Schläder und Hans Zehetmair, München 1992, S. 217.

58 *Nösselt*, S. 224 und 227.

59 Christa Jost, »Richard Wagners Münchner Atelier für Musik und die Königliche Musikschule (1865–1874)«, in: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, hrsg. von Stephan Schmitt, Tutzing 2005, S. 35–109, hier S. 100 und 104.

60 D-Mbs St. th. 890-2. Zum Bestand von 1870 gehören mutmaßlich je acht Stimmen für beide Violingruppen, sechs Stimmen für die Violen, fünf für die Violoncelli und vier für die Kontrabässe.

Von vereinzelt Sonderfällen abgesehen dürften in den großen Hofkapellen des 19. Jahrhunderts bei Aufführungen im Theater über Eleven, Aspiranten und Exspektanten hinaus selten zusätzliche Streicher von außen hinzugezogen worden sein.⁶¹ Dagegen zählten in kleineren Hofkapellen Streicher-Akzessisten »zur Gruppe der ständigen Aushilfen«,⁶² nach 1850 nahm ihre Zahl auch hier allmählich ab.⁶³ Hochqualifizierte Streicherakzessisten waren normalerweise nur aus anderen Orchestern zu bekommen.⁶⁴ Eine in Karlsruhe 1861 geplante Aufführung von *Tristan und Isolde* kam unter anderem deshalb nicht zustande, weil sich die von Wagner gewünschte Vergrößerung des Orchesters durch auswärtige Kräfte nicht realisieren ließ.⁶⁵ Orchesterverstärkungen, die auf Theaterzetteln von Wagner-Opern an kleineren Häusern häufig genannt sind, fehlen an der Münchner Hofoper völlig. Obgleich der Orchesterraum für die *Rheingold*-Premiere in München vergrößert und tiefer gelegt worden war,⁶⁶ bleibt unklar, wie viel mehr an Musikern er aufnehmen konnte.⁶⁷ Die erhaltenen Dokumente und vielen offenen Fragen lassen vorerst nur einen vorsichtigen Schluss zu: Sollten für den Vorabend und den ersten Teil der *Ring*-Tetralogie tatsächlich Streicher von außen hinzu engagiert worden sein, dann dürfte es sich um einige wenige gehandelt haben, die integriert werden konnten, ohne die »organisch gewachsene Spielweise des Hoforchesters«⁶⁸ zu stören.

VI.

Abschließend seien die aus den Dienstplänen erschließbaren Kontinuitäten und Veränderungen in der Entwicklung der Streicherbesetzungen bei den Münchner Wagner-Aufführungen des Hof- und späteren Staatsorchesters seit 1870 betrachtet.

Obwohl die Streicherstellen des Orchesters nicht zuletzt aufgrund des Wagner-

61 Woher die »fremden« Musiker der Dresdner *Tannhäuser*-Premiere kamen, ist nicht bekannt.

62 Richard Müller-Dombois, *Die Fürstlich Lippische Hofkapelle. Kulturhistorische, finanzwirtschaftliche und soziologische Untersuchung eines Orchesters im 19. Jahrhundert* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 28), Regensburg 1972, S. 190.

63 Schreiber, *Orchester und Orchesterpraxis*, S. 51 und 57 f.

64 1853 erbat Wagner bei der Zusammenstellung auswärtiger Musiker ohne Erfolg die Hilfe des Münchner Hofmusikers Adalbert Wilkoszewsky; Brief vom 11. April 1853, *SW* 24, S. 118 f.

65 Richard Wagner an Hans von Bülow, 3. Mai 1861, *SW* 27, S. 113.

66 Röckl 2, S. 85.

67 Leider sind zum Umbau des Orchesterraumes 1869 keine Pläne erhalten.

68 Nösselt, S. 171.

Repertoires kontinuierlich anwuchsen,⁶⁹ blieben die tatsächlichen Besetzungsgrößen bis Anfang der 1930er-Jahre relativ stabil. Die interne Strukturierung hingegen erfuhr eine erkennbare Normierung. Die Gesamtzahl der Streicher bei Wagner-Aufführungen im Nationaltheater (für das Prinzregententheater galten andere, bis zu einem Drittel kleinere Besetzungsstärken) lag im genannten Zeitraum zwischen 38 und 45 Spielern, noch vor dem Ersten Weltkrieg setzte sich für Wagners Werke eine Besetzung mit 22 Violinen (zwölf oder elf i. Violinen) durch. *Tannhäuser*-Aufführungen der Ära Mottl (10. Juni 1906) und Knappertsbusch (5. August 1926) zeigen, dass Violen, Violoncelli und Kontrabässe wie im 19. Jahrhundert in etwa gleich stark besetzt blieben (6-6-6), während im *Ring des Nibelungen* (und nur dort) die Anzahl von Bratschen und Violoncelli (7-6, 7-7, 8-7) um ein bis zwei Spieler vermehrt wurde. Erst Clemens Krauss erhöhte seit seinem Amtsantritt 1937 in allen Wagner-Werken sowohl die Anzahl der Violinen als auch die der tieferen Streichinstrumente und etablierte damit für wenige Jahre einen etwa 50 Personen starken Streicherapparat des Staatsorchesters, wie Aufführungen des *Tannhäuser* vom 30. September 1940 (13-12-9-8-7), der *Walküre* vom 17. November 1942 (12-11-10-9-8) und der *Götterdämmerung* vom 12. Juli 1943 (13-12-9-8-7) belegen. Möglicherweise gehen auch die auf dem Vorsatzblatt der Dirigierpartitur des *Tristan* von 1865 neben der Uraufführungsbesetzung eingetragenen Verstärkungen (14-14-10-12-7) auf seine Direktionszeit zurück.⁷⁰

Bezeichnenderweise kehrte man nach 1945, wie Dienstpläne aus den 1950er-Jahren belegen, wieder zur alten Besetzung mit zwölf i. Violinen zurück. Vermutlich erst mit der Rückkehr in das 1963 wieder erstandene Nationaltheater etablierte sich die noch heute (nicht nur in München⁷¹) übliche Münchner Besetzungspraxis 14-12-10-8-6 für alle Opern Wagners. Ein Pult kleiner besetzt wird nur *Der fliegende Holländer*, nicht aber *Die Meistersinger von Nürnberg*, die sich damit von allen Werken am stärksten von der historischen Streicherbesetzungsstärke entfernen.⁷² Wolfgang Sawallisch forderte, »weil es leiser« sei, in den 1970er-Jahren in München für den *Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde*, *Meistersinger* und *Parsifal* eine der

69 Ebd., S. 219.

70 D-Mbs St. th. 883-4; <daten.digitale-sammlungen.de/bsb00057031/image_2> (27. September 2015).

71 Vgl. Eberhard Kloke, *Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen bearbeitet für mittelgroßes Orchester*, Wien 2013, S. 27.

72 Der Dirigent David Kram entschied sich 1991 bei seiner Wiesbadener Einstudierung bewusst für eine kleinere Besetzung (10-8-6-6-3); David Kram, »Partitur, Orchestermaterial, Klangraum – Überlegungen eines Dirigenten zu den Meistersingern von Nürnberg«, in: »Mit mehr Bewußtsein zu spielen.« *Vierzehn Beiträge (nicht nur) über Richard Wagner*, hrsg. von Christa Jost (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München 4), Tutzing 2006, S. 163–180, hier S. 166.

Bayreuther Besetzung angenäherte (16-14-12-10-8) und damit nochmalig gesteigerte Streicherbesetzung von 60 Musikern.⁷³

Spezifisch mit den langen und groß besetzten Werken Wagners ist schließlich eine Praxis verbunden, vermutlich überhaupt erst entstanden, welche die personelle Zusammensetzung des Orchesters, aufgrund der langen Spieldauer und besonderen Ansprüchen der Werke, innerhalb einer Aufführung wechselt. Zwei personell differierende Streicher- und Bläserbesetzungen trifft man bereits bei den Wagner-Festspielen im Prinzregententheater 1909 an, allerdings blieben die Gepflogenheiten über die Jahrzehnte hin sehr unterschiedlich und lassen keine einheitlichen Tendenzen erkennen. In *Tannhäuser*-Aufführungen der Jahre 1906 und 1926 (Abb. 3) wurden nur die 1. Bläser nach dem ersten oder zweiten Akt ausgetauscht, sehr viel mehr Wechsel in Streichern und Bläsern dokumentiert der Dienstzettel einer *Walküre* vom 19. Februar 1911 (Abb. 4).

In Aufführungen der *Walküre* von 1922 (18. Mai) und 1932 (11. Dezember) sowie der *Götterdämmerung* von 1925 (21. Mai) und 1930 (13. Dezember) wechselte mehr oder weniger das gesamte Orchester. Diese Praxis der Einteilung, von vielen als Diensterleichterung verstanden, ist nach vielen Jahren unter Kent Nagano bei Wagner-Aufführungen im Bayerischen Staatsorchester wieder abgeschafft worden.⁷⁴ Selbst in der Diskontinuität lassen sich interessanterweise Bezüge zur Vergangenheit herstellen: Auch in der Ära Clemens Krauss war der personelle Wechsel bei langen Werken stark eingeschränkt oder ganz aufgegeben.

VII.

Was lässt sich aus alledem für die Wagner-Tradition des Münchner Hof- und Staatsorchesters folgern? Mit Wagners Werken formierte sich ein neuer Orchesterstandard, an dessen Realisierung das Münchner Hoforchester führend beteiligt war. Zweifellos ruht die viel beschworene Tradition, auch auf der ganz pragmatischen Ebene der Besetzungstärke, auf realen historischen Grundlagen, selbst wenn sich diese im Lauf der Zeit unter dem Einfluss bedeutender Dirigentenpersönlichkeiten und veränderter räumlicher Möglichkeiten fortentwickelt und verändert haben. Die Dienstlisten aus der Zeit der Ur- und Erstaufführungen sind nicht nur

73 Freundliche Mitteilung von Friedrich Kleinknecht vom 6. April 2013.

74 Freundliche Mitteilung von Daniela Huber vom 25. Februar 2013.

Orchesterbesetzung

Nr. 1 für die am Sonntag den 5. Aug. 1926 10 1/2 Uhr
 stattfindende Oper Tannhäuser

I. Violine.	Viola.	Oboe.	Fagott.	Klarinette.	Violaoncell.	Horn.	Trompete.	Flöte.	Posaune.	Tuba.	Pancke.	Harfe.	Schlaginstrumente.
1. Hues	1. Gsch	1. Wille 1.2.	1. Ribendroth 1	1. Wagner Carl 1.2.3.	1. Diesler	1. Süttner 1.2.3.4.	1. Mittner Nr. 1 - Bäume	1. Schellhorn	1. Trampler G. K			1. Niedermahr	
2. Wiedigt	2. Müller	2. Wfinger 3.	2. Baummeister	2. Wach	2. Weber	2. Röth 2.3.4.	2. Dönderer	2. Kaleve 1.2.3.	2. Gder			2. Büttner	
3. Morawich	3. Fischer	3. Schulz	3. Ziel 2.3.	3. Kirisch	3. Söbereiner	3. Schöderer	3. Sch	3. Gartmann Em.	3. Serll			3. Siehel-Geinrich	
4. Sampe	4. Wiedt	4. Seidl	4. Koch	4. Kunze	4. Höchner	4. Gieber	4. Weißenborn	4. Gartmann Em.	4. Woll			4. Woll	
5. Böhm G.	5. Kieß	5. Wad	5. Ludwig	5. Nobel 1.2.3.	5. Mupprecht	5. Kärg	5. Goffe	5. Hödemann	5. Spanneberg			5. Woll	
6. Hösl Jof.	6. Hoffstaedter	6. Albrechtstrahinger	6. Erhart	6. Wagner Jof.	6. Mittler Ed.	6. Hoyer	6. Pröhl	6. Schmid Jof. I	6. Senfel			6. Woll	
7. Drehsler	7. Hartmann Ad.				7. Selling Ed.	7. Tänzer							
8. Leitner	8. Zitter				8. Mittler	8. Tadernmann							
9. Zimbauer	9. Hofmann				9. Stehner	9. Andert Joh.							
10. Kennernecht	10. Hösl Alb.				10. Zimmerer	10. Kettenmeier							
11. Kirchner	11. Gerold				11. Wagner								
12. Wach	12. Kemberger				12. Wolke								
13. Selling E.													
14. Schmid Jof. II													
15. Büschle													
16. Rosenbeck D.													
17. Rosenbeck Jof.													
18. Hittner K II													
19. Moritz													
20. Kanitzl													
21. Geimbach													
22. Hittner III													
23.													

Bekanntgegeben am 1. Aug. 1926

Abb. 3: Dienstliste der Tannhäuser-Aufführung vom 5. August 1926

19. Aufführung.

15/11 Vorm.



Königlicher Hoforchester-Dienst

für die am *Santaf* den *19* ten *Februar* 19 *11* um *6* Uhr
stattfindende *Vorstellung* *Walküre*

I. Violine.

- Herr Ahner, *Konzertm.*
- " *Vollhals, Konzertm.*
- " *Moralt.*
- " *Fernbacher.*
- " *Steiger.*
- " *Drechsler.*
- " *Dösl.*
- " *Perles.*
- " *Closner I.*
- " *Böhm.*
- " *Zeitner.*
- " *Kennerknecht.*
- " *Wagner.*
- " *Zimbauer.*
- " *Kirschnr.*
- " *Mersch.*
- " *Closner II.*
- " *Mech.*

II. Violine.

- Herr Schmid *S.*
- " *Wagner C.*
- " *Geert.*
- " *Schlager I.*
- " *Sigler.*
- " *Schlager II.*
- " *Fahrenberger.*
- " *Trampler II.*
- " *Unterberger.*
- " *Strohbach.*
- " *Günther.*
- " *Schmid J. II.*
- " *Seiling J.*
- " *Düschel.*
- " *Scherzer.*

Viola.

- Herr Seifert.
- " *Meister.*
- " *Bihle.*
- " *Gaindl.*
- " *Hofmann.*
- " *v. Ditterich.*
- " *Mieß.*
- " *Haas.*
- " *Hofstaedter.*
- " *Hartmann.*

Violoncell.

- Herr Demat.
- " *Gbner.*
- " *Fleisner.*
- " *Feller.*
- " *Döbereiner.*
- " *Mupprecht.*
- " *Göhner.*
- " *Weber.*
- " *Seiling G.*
- " *Nitter.*

Contrabaß.

- Herr Hofmayr.
- " *Horst.*
- " *Mes.*
- " *Mausch.*
- " *Mayerhofer.*
- " *...*
- " *Jäger.*
- " *Thoms.*
- " *Meier.*

Flöte.

- Herr Scherrer.
- " *Schellhorn.*
- " *Schmid J. I.*
- " *Pwengauer.*
- " *...*

Piccola.

Herr Bödemann.

Oboe.

- Herr Reichenbacher.
- " *Willé.*
- " *Schuck.*
- " *Uffinger.*
- " *Wack.*

Klarinette.

- Herr Wagner A.
- " *Walch.*
- " *Knirsch.*
- " *Fischer.*
- " *Wagner J.*

Fagott.

- Herr Abendroth.
- " *...*
- " *Koch.*
- " *Wanmeister.*
- " *Hierl.*

Horn.

- Herr Hoyer I.
- " *Hoyer II.*
- " *Dusch.*
- " *Tänzer.*
- " *Alschner.*
- " *Sieber.*
- " *Zuckermann.*
- " *Ungerl.*
- " *Pettenmeyer.*

Trumpete.

- Herr Weisenborn.
- " *Weichelt II.*
- " *Neupert.*
- " *Wollendorff.*
- " *Gothe.*
- " *Weichelt I.*

Posaune.

- Herr Trampler I.
- " *Koch.*
- " *Woll.*
- " *Kranke.*
- " *Spanneberg.*

Tuba.

- Herr Schottenheim.
- " *Fritt.*

Pauke.

- Herr Enders.
- " *Mühlbauer.*

Harfe.

- Fr. Kennerknecht-Duff.
- Herr Niedermayr.

Schlaginstrumente.

- ausgeführt von:
- Herr *...*
 - " *...*
 - " *...*
 - " *...*

Dirigent:

Lr

Abb. 4: Dienstliste der Walküre-Aufführung vom 19. Februar 1911

wertvolle Ergänzungen unserer noch immer ziemlich spärlichen und vereinzelt Kenntnisse orchestraler Aufführungspraktiken und der Orchesterorganisation im späten 19. Jahrhundert; an ihnen lässt sich der Weg von der Vielfalt historischer Besetzungen bis zur Normierung und werkbezogenen Differenzierung verfolgen. Sie zeigen, in welcher Weise Dirigenten und Orchestermusiker den künstlerischen wie organisatorischen Herausforderungen der Partituren Wagners gerecht zu werden versuchten, zugleich, wie groß die Bandbreite gültiger Realisierungen in der jeweiligen Zeit war und der Abstand zu heute ist. In der Wandlungen unterworfenen Kontinuität aufführungspraktischer Realisierung bestätigt sich ein Paradoxon der Musik des späteren 19. Jahrhunderts: Einerseits legte sie die Basis einer mitunter noch heute lebendigen Tradition, andererseits trennt uns historisch manches von ihr. Viele Aspekte der zur Zeit Wagners neu formierten orchestralen Aufführungspraxis überdauerten, wie auch an den Streicherbesetzungen abzulesen ist, bis in die 1930er-, ja 1950er-Jahre, bevor sie verschwanden.

Liebestrank und Entsagung. Dramaturgische Mängel von Wagners Kompilation des *Tristan*-Stoffs

Bernd Edelmann

Für eilige Leser, für Feuilletonisten und Rezensenten, fasse ich meine Thesen zur Dramaturgie in Wagners *Tristan*, die ich nicht am Festspielhaus in Bayreuth anschlagen werde, bündig zusammen:

1. In Wagners *Tristan* sind König Marke und Isolde – entgegen der landläufigen Meinung – nicht verheiratet. Marke hat die Ehe nicht vollzogen; wäre die Ehe gültig, könnte er Isolde nicht »entsagen«, um sie mit Tristan zu vermählen.
2. Nicht Ehebruch, sondern der Treuebruch (Felonie) des Vasallen Tristan gegenüber seinem Lehnsherrn ist der dramatische Grundkonflikt in Wagners Musikdrama.
3. Wagner sieht Marke als Hauptperson; dessen »Wohlwollen« (Wagner) lässt sich von Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg, die den fragmentarischen Versroman Gottfrieds von Straßburg im 13. Jahrhundert fortgeschrieben haben, über die an Immermanns *Tristan*-Fragment anknüpfende Dichtung von Hermann Kurz bis zu Schopenhauers Mitleidsethik verfolgen. Musikdramaturgisch ist der elf Minuten dauernde Monolog Markes kein echtes Gegengewicht zu den fast vier Stunden, in denen Tristan und Isolde jeweils allein mit sich oder miteinander beschäftigt sind.
4. Für sein romantisches Konzept eines Seelendramas genügen Wagner die Motive des alten *Tristan*-Stoffs nicht. Doch die neuerfundenen, übersteigerten Motive (Rache für Morold, Todestrank, Tristans Schweigen) schaffen nicht nur dramaturgische Unstimmigkeiten, sondern unauflösbare Widersprüche.

Diese Thesen sind ausführlich komparatistisch, rechtsgeschichtlich und dramaturgisch zu erörtern.

* * *

»Kind! Dieser Tristan wird was Furchtbares!«, schrieb Wagner im April 1859 an Mathilde Wesendonck.¹ Dass tatsächlich Felix Mottl 1911 und Josef Keilberth 1968 bei Festaufführungen in München am Dirigentenpult zusammenbrechen und sterben würden, konnte er freilich nicht ahnen. Unbestreitbar ist also die rauschhaft-überwältigende (bis tödliche) Wirkung der *Tristan*-Musik. Demgegenüber fallen die dramaturgischen Mängel des Textbuchs kaum ins Gewicht. Sie werden erst deutlich, wenn man einen Standpunkt außerhalb bezieht.

Wagner lernte den Stoff in Dresden kennen. Den Versroman *Tristan und Isolde* von Gottfried von Straßburg besaß er sowohl in den frühen mittelhochdeutschen Editionen wie in der neuhochdeutschen Übersetzung von Hermann Kurz, die 1844 erschienen war.² Beginnen wir also mit Gottfried von Straßburg.

1. Brautfahrt und Liebestrank nach Gottfried von Straßburg

Der Versroman handelt von einer Staatsaktion. Isolde ist die einzige Tochter des irischen Königs Gurmund und mithin Erbin der irischen Krone. Seit Tristan Morold im Zweikampf besiegt hat, ist das Königreich Cornwall nicht mehr tributpflichtig. Tristan ist nicht nur ritterlich kühn, sondern auch elegant gekleidet, polyglott, kennt das gesamte Liedrepertoire seiner Zeit und spielt virtuos die Harfe. Und er ist Diplomat. Geschickt verhandelnd erreicht er, dass die Feindschaft zwischen beiden Ländern beendet und »Urfehde« geschworen wird. Das entspräche heutzutage einem völkerrechtlichen Friedensvertrag. Als Unterpand dieses Vertrags wirbt Tristan die Königstochter Isolde für König Marke und verspricht, als Morgengabe, dass sie Königin von Cornwall und Britannien werde. So soll ein vereinigtes Königreich geschaffen werden.

Da es um eine Staatsaktion geht, baut Gottfried von Straßburg seine Erzählung, die um 1210 entstanden ist, genau nach dem Zeremoniell auf, das für derartige dynastische Verbindungen im 12. Jahrhundert galt und durch historische Quellen

¹ Zur Entlastung der Fußnoten zitiere ich, soweit möglich, nach SW 27, hier S. 71.

² Nach Curt von Westernhagen (*Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842–1849*, Wiesbaden 1966, S. 90 f.) besaß Wagner: *Gottfrieds von Straßburg Werke aus den besten Handschriften mit Einleitung und Wörterbuch*, hrsg. von Friedrich Heinrich von der Hagen, Band 1, *Tristan und Isolde mit Ulrichs von Turheim (!) Fortsetzung*, Band 2, *Heinrichs von Freiberg Fortsetzung von Gottfrieds Tristan ...*, Breslau 1823; Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isolt*, hrsg. von Hans Ferdinand Massmann, Leipzig 1843; *Tristan und Isolde. Gedicht von Gottfried von Straßburg*, übertragen und beschlossen von Hermann Kurz, Stuttgart 1844.

belegt ist. Dieses Zeremoniell beinhaltet eine Reihe von Rechtsakten, die im germanischen Recht zur Schließung einer förmlichen Ehe, der sogenannten Muntehe, gehörten.³

Am Anfang steht die Verlobung, die durch einen Vertrag zwischen den Sippen, in unserem Fall zwischen den Königshäusern, geschlossen wird. Tristan schwört als Gesandter von König Marke, dass Isolde Cornwall zur Morgengabe erhalten und Königin über ganz England sein solle. Hierauf gibt Gurmun, der Brautvater, Isolde in die Hand Tristans und Tristan nimmt sie bei der Hand (V. 11391–11402). Rechtlich bedeutet das, dass die Vormundschaft (munt) vom Brautvater (temporär) auf den Brautwerber als Stellvertreter des Bräutigams übergeht. Ob Isolde gefragt wurde, ist bei dieser Form der Vertragsehe unerheblich, Gottfried erwähnt es auch nicht.

Dadurch entsteht auf der Brautfahrt von Irland nach Cornwall ein interessanter Konflikt. Tristan ist rechtlich Vormund der Königstochter Isolde, steht aber im Rang unter ihr. Denn er ist zwar Lehnsherr von Parmenie, hat aber seine Herrschaft einem treuen Verwalter übertragen und ist selbst als Lehnsmann an den Hof von König Marke gegangen, um sich als Ritter zu vervollkommen. Förmlich hat er also Entscheidungsgewalt, doch höflich redet er Isolde schon als »Königin« an, obwohl sie es noch nicht ist. Den Konflikt löst Tristan mit einer Charme-Offensive. Die schöne Isolde ist Tristan sympathisch, mehr nicht, doch ist er für ihr Wohlergehen verantwortlich. Sie ist traurig, weil sie sich als bloßes Unterpand des Friedensvertrags verschachert fühlt, Verwandte und Freunde zurücklässt und in eine ungewisse Zukunft aufbricht – eine in historischen Quellen gerade bei Adelsheiraten vielfach belegte seelische Belastung.⁴ Da sucht er sie zu trösten, indem er mit allem Anstand den Arm um sie legt. Das schildert Gottfried sehr einfühlsam; der folgende mittelhochdeutsche Text stammt aus der Edition Friedrich Heinrichs von der Hagen, die Übersetzung von Hermann Kurz, der sich sehr dicht an das mittelhochdeutsche Original hält – beide Bände besaß Wagner:

3 Vgl. Hermann Conrad, *Deutsche Rechtsgeschichte*, Band 1, Frühzeit und Mittelalter, Karlsruhe 1962, S. 403. Grundlegende Darstellungen sind immer noch: Emil Friedberg, *Das Recht der Eheschließung in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Leipzig 1865 (Nachdruck Aalen 1965); Rudolph Sohm, *Das Recht der Eheschließung aus dem deutschen und canonischen Recht geschichtlich dargestellt*, Weimar 1875; Joseph Freisen, *Geschichte des Canonischen Eherechts bis zum Verfall der Glossenliteratur*, Paderborn 1893.

4 Siehe Karl-Heinz Spieß, »Unterwegs zu einem fremden Ehemann. Brautfahrt und Ehe in europäischen Fürstenhäusern des Spätmittelalters«, in: *Fremdheit und Reisen im Mittelalter*, hrsg. von Irene Erfen und Karl-Heinz Spieß, Stuttgart 1997, S. 17–36.

*unde als dikke als ez ergie,
 daz er sin arme an si verlie,
 so gedahte ie diu schone Isot
 an ir oheimes tot,
 unde sprach ie danne wider in!
 »lat stan, meister, habet iuch hin,
 tuot iuwer arme hin dan;
 ir sit ein harte muelich man;
 war umbe rüeret ir mich?«
 »ei, schone, missetuon ich?«
 »ja, ir, wan ich bin iu gehaz.«
 »sæligiu,« sprach er »umbe waz?«
 »ir sluoget minen oheim.«
 »dest doch versüenet.« »des al ein,
 ir sit mir doch unmære ...«*

Und aber so oft, als es erging,
 Daß er mit Armen sie umfing,
 So gedachte je die schöne Isot
 An ihres Ohms Moroldens Tod
 Und sprach je alsdann wider ihn:
 Laßt gehen, Meister, hebt Euch hin!
 Thut Eure Arme weg von mir!
 Ihr seyd mir sehr beschwerlich, Ihr!
 Warum denn rühret Ihr mich an? –
 Ei Schöne, hab ich da mißgethan? –
 Ja, Ihr, denn ich bin Euch gehaß. –
 Selige, sprach er, und um was? –
 Ihr habt meinen Ohm erschlagen. –
 Das ist ja doch vertragen. –
 Das ist all ein: ich haß Euch doch.⁵

Isolde fühlt, dass dieselben Arme Tristans auch ihrem Onkel Morold den Kopf abgeschlagen haben, so ist ihr Tristan »gehaz« (V. 11575), verhasst, und sie gibt ihm als dem Brautwerber auch die Schuld für die Brautfahrt zu einem Mann, den sie nicht kennt. Ihr körperliches Gefühl ist stärker als die politische Tatsache, dass Morold in einem förmlichen Zweikampf besiegt und der Konflikt durch einen Sühneeid beigelegt wurde. Hermann Kurz übersetzt auch das Adjektiv »unmære« (V. 11579) mit »ich haß Euch«, das etwas schwächer eher »unlieb, unangenehm, lästig, zuwider« bedeutet.⁶

Gottfried schildert, dass die feinen Damen Wind und Wellen auf See nicht gewohnt sind und seekrank werden. Tristan als Kapitän (»meister«) befiehlt daher eine Rast bei einer Insel, und während die Mannschaft an Land geht, bleiben Tristan, Isolde und ihre Hoffräulein an Bord.

5 V. 11565–11579, Verszählung stets nach: *Gottfried von Straßburg. Tristan und Isold*, hrsg. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz, 2 Bände (= Bibliothek des Mittelalters 10), Berlin 2011. Mittelhochdeutscher Text hier: von der Hagen I, S. 159; Übersetzung: Kurz, S. 291.

6 »Ihr seid mir doch unangenehm« übersetzen Xenia von Ertzdorff/Doris Scholz/Carola Voelkel (*Gottfried von Straßburg. Tristan*, München 1979, S. 144), »ich mag euch nicht« Walter Haug (Haug/Scholz I, S. 646).

*nu gieng ouch Tristan ze hant
 begrüezen und beschouwen
 die liechten sine frouwen;
 und als er zuo z'ir nider gesaz,
 und redeten diz unt daz
 von ir beider dingen,
 er bat im trinken bringen.
 Nu ne was da nie man inne,
 ane die küniginne,
 wan kleiniu junk froulin,
 der einez sprach: »seht, hie stat win,
 in disem vezzeline.«
 nein, ez en was niht mit wine,
 doch ez im glich were,
 ez was diu werende sware,
 diu ende lose herze not,
 von der si beide lagen tot.
 nu was aber ir daz unerkant:
 si stuont uf und gie hin ze hant,
 da daz trank unt daz glas
 verborgen und behalten was,
 Tristande ir meister bot si daz:
 er bot Isote für baz;
 si trank ungerne und über lank,
 und gap do Tristande, und er trank,
 und wanden beide, ez were win.*

Nun ging auch Tristan allzuhand,
 Seine lichten Frauen
 Zu grüßen und zu schauen;
 Und als er zu ihr [Isolde] nieder saß
 Und sie redeten dieß und das
 Von ihrer beider Dingen,
 Bat er einen Trunk zu bringen.
 Nun aber war niemand darin,
 Ohne seine Königin,
 Als etliche kleine Jungfräulein.
 Und eine sprach: Seht, hier steht Wein
 In diesem Gefäß, ich meine.
 Nein, da war nichts von Weine,
 Obgleich man währte, es wäre,
 Es war die währnde Schwere,
 Die endelose Herzenoth,
 Von der sie endlich lagen todt.
 Nun war ihr aber das nicht kund:
 Sie stund auf und ging hin zur Stund,
 Wo Glas und Trank, nicht wol fürwahr,
 Verborgen und aufgehoben war.
 Ihrem Meister Tristan bot sie es hin,
 Er aber bot es der Königin.
 Sie trank mit Zaudern, ihr war so schwer,
 Und gab es ihm, da trank auch er,
 Und währten beide, es wäre Wein.⁷

Dies ist der einzige Hinweis auf die Rezeptur des Liebestranks, der folglich auf alkoholischer Basis gebraut war. Wie er eigentlich in das Hochzeitsritual einbezogen wurde, wird sich zeigen.

Tristan hat also perfekte höfische Manieren, zwar hat er selber Durst, bietet aber den vermeintlichen Wein erst der Königstochter an, die mit weiblichem Instinkt zögert, vielleicht aber auch nur zweifelt, ob er gegen die Seekrankheit hilft. Zunächst wissen beide nicht, wie ihnen geschieht. Erst nach langem inneren Widerstreit von

7 V. 11660–11685. Mittelhochdeutscher Text: von der Hagen I, S. 161; Übersetzung: Kurz, S. 293 f.

Tristans Ehre und Treue (gegenüber Marke) beziehungsweise Isoldes weiblicher Scham mit dem beiderseitigen Liebesverlangen offenbaren sie sich Brangäne und verfallen für den Rest der Fahrt hemmungslos der Liebeslust.

Wer ist also schuld an dem Malheur? Das namenlose Hoffräulein handelt als Arm des Schicksals beziehungsweise hier der »Frau Minne«. Tristan und Isolde glauben beide, Wein zu trinken. Allenfalls hat Brangäne fahrlässig gehandelt. Denn Isoldes Mutter hatte ihr eingeschärft, diesen für den Bräutigam bestimmten Trank sorgfältig zu verwahren. Es ist eine schicksalhafte Verkettung unglücklicher Umstände.⁸

Mit dem Liebestrank gerät nun das ganze Heiratszeremoniell aus den Fugen. In Cornwall wird der Ehevertrag noch um eine Klausel erweitert. Da König Marke eine Generation älter ist als Isolde, soll Tristan den Thron erben, falls die Ehe kinderlos bleibt (V. 12569 ff.). Juristen und Mediziner unterscheiden bekanntlich zwischen der *potentia coeundi* und der *potentia generandi*.

Schlussakt der Eheschließung ist das sogenannte Beilager (oder Bettleite), ein halböffentlicher Ehevollzug.⁹ Die Hochzeitsgesellschaft geleitet das Brautpaar zum Brautbett und deckt es mit einer Prunkdecke zu. Die Redewendung »unter einer Decke stecken« hat eine gut belegte Wurzel, wobei das Beilager meist nur symbolisch vollzogen wurde.¹⁰ Isolde hat ein Problem. Sie ist keine Jungfrau mehr. So überredet sie Brangäne, an ihrer statt mit Marke zu schlafen. Weil diese sehr wohl weiß, dass sie durch ihre Unachtsamkeit die Situation verschuldet hat, lässt sich Brangäne notgedrungen entjungfern. Da standes-, güter- und erbrechtliche Folgen von diesem Beilager abhängen, sind Zeugen nötig, nach historischen Quellen zum Beispiel ein Kammerdiener oder ein Priester, die den glücklichen Ehevollzug der Hochzeitsgesellschaft melden. In Gottfrieds Roman sind Tristan und Isolde zugegen. Tristan führt Marke die mit Isoldes Kleidern angetane Brangäne zu, Isolde löscht die Fackel und hält sich im Dunkeln bereit, um im günstigsten Moment den Platz mit Brangäne zu tauschen.

Es war Brauch, die Entjungferung mit einem Glas Wein zu feiern. Hierfür hatte die Brautmutter den Liebestrank vorgesehen, weswegen er auch »wie Wein« schmecken musste. Tristan bringt den (echten) Wein, das Königspaar trinkt, und Marke stillt, nun mit Isolde, weiter seine Lust. »Er zwang sie nahe an seinen Leib. Ich wähne, ihm deuchte Weib wie Weib. Ihm war auch diese füglich, und fands mit

8 So der Kommentar bei Haug/Scholz II, S. 515, mit Literaturhinweisen.

9 Aus dem Sachsenspiegel: »die ehe wird für vollzogen angesehen, wann die decke man und frau beschlägt, das bett beschritten ist«, zitiert nach Jacob Grimm, *Deutsche Rechtsaltertümer*, Göttingen 1881, S. 440.

10 P. Mikat, Art. »Ehe« in: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte (HWR)*, hrsg. von Adalbert Erler und Ekkehard Kaufmann, Band 1, Berlin 1971, Sp. 814.

ihr vergnüglich.«¹¹ Gottfried vergisst das nicht zu erwähnen. Die Entjungferung ist der letzte Rechtsakt für eine gültige Ehe.

2. Der Liebestrank als Rechtsakt

Der Brautunterschub ist unbemerkt geblieben, es ist also alles gut gegangen. Nun zeichnet Gottfried »sich vor anderen Dichtern der mittelhochdeutschen Blütezeit durch seine genaue Kenntnis des Rechts beziehungsweise des Kirchenrechts und eine sichere Handhabung der Rechtssprache aus«, sodass man gar mutmaßte, er sei Hofbeamter beim Bischof von Straßburg gewesen.¹² Sein Versroman ist so detailgenau, dass die juristischen Fragen sich anhand des Vergleichs mit rechtshistorischen Quellen recht befriedigend lösen lassen.¹³ Gottfried schildert zwar eindringlich, welche seelischen und körperlichen Nöte der Liebestrank auslöst, doch ob diese Droge die Gültigkeit der Ehe beeinträchtigt, lässt er offen. Erst die späte, 1484 gedruckte Prosafassung des *Tristan*-Romans¹⁴ handelt nicht nur davon, wie Marke »die erste Nacht betrogen ward«, sondern kommentiert den Brautunterschub auch juristisch:

»Herr Tristan ging zu dem König und sprach: ›Herr, was liegt euch daran, daß ihr die Frau gewähret, deß sie bittet? Sie begehret, daß ihr die Landes Sitte mit dem Beiliegen haltet.‹ Der König fragete, was Landes Sitte sie hätte? Herr Tristan sagt' ihm: So sie beiläge die erste Nacht, sollte kein Licht da sein, um daß man sie nicht sähe, bis zu morgens, daß sie wiederum aufstünde. Da sprach der König, daß er ihr solches vergönnet'; und hieß seinen Neffen, Herr Tristanen, selbst Kämmerer sein, daß er auch thät' und ließe, was die Königin begehrete.

Herr Tristan war nun Kämmerer, und stunden alle Geschäft' in seiner Hand; auch was er forthin thät gegen die Königin, hät er gut Recht, denn der König hät ihn das vor geheißten. Er unterwand sich der Kammer, führete dem König

¹¹ Kurz, S. 318.

¹² Ruth Schmidt-Wiegand, Art. »Tristan« in: *HWR* 5, Berlin 1998, Sp. 367.

¹³ Die wichtigsten Arbeiten, nicht nur zu Fragen des Eherechts, sind: Hans Fehr, *Das Recht in der Dichtung*, Bern 1931; Rosemary Norah Combridge, *Das Recht im »Tristan« Gottfrieds von Straßburg*, Berlin ²1964; Franzjosef Pensel, *Rechtsgeschichtliches und Rechtssprachliches im epischen Werk Hartmanns von Aue und im »Tristan« Gottfrieds von Straßburg*, masch. Diss., Berlin 1961.

¹⁴ Im 19. Jahrhundert wurde diese Fassung bekannt durch das *Buch der Liebe*, hrsg. von Johann Gustav Büsching und Friedrich Heinrich von der Hagen, Band 1, Berlin 1809.

Brangele zu Bett', und lag er bei der Königin. Dies war und ist die größte Betrieglichkeit, die Herr Tristan je thät. Doch mag es rechtlich nicht Betrieglichkeit sein, dieweil Herr Tristan solches nicht aus eigenem Muthwillen noch Frevel gethan hat, sondern aus Schickung und Wirkung natürlicher Kunst, vor oft benennet.«¹⁵

Die Prosafassung korrigiert eine Nachlässigkeit, die Gottfried allerdings bereits bei seinem Vorbild Thomas¹⁶ vorfand: Tristan führt nicht zuerst Brangäne dem König zu, dann löscht Isolde das Licht, sondern umgekehrt. Erst im Dunkeln darf Brangäne an das Brautbett treten.

Tristans Tun wird mit zwei Gründen entschuldigt: Die Schickung, also das Schicksal, das ihm die blinde Fortuna und die verblendende und treulose Frau Minne zugebracht haben, hat er nicht zu verantworten. Denn er steht unter der Wirkung »natürlicher Kunst«. Die Bedeutung »List, Betrug, Zauberei« ist gut belegt und heute noch in der »schwarzen Kunst« erhalten.¹⁷ Dass diese Zauberei »natürlich« sei, lässt sich aus dem Gegensatz zum übernatürlichen Wirken des Schicksals verstehen. Dass der König zum Brauttausch freilich nicht eingewilligt hat, ist eine schwankhafte Pointe, die über Gottfried hinausgeht. Auch davon wird Tristan durch »Schickung und Kunst« entlastet.

Begeht also auch Isolde keinen Betrug? Im Vertrag zwischen der Brautfamilie und König Marke kam es auf das Einverständnis Isoldes nicht an. »Isolde wurde nicht um ihre Zustimmung gefragt. [...] das Weib [tritt] dem Manne nicht als ebenbürtiger Teil im Eheschließungsrecht gegenüber. Im Tristan halten sich nicht zwei gleichberechtigte Subjekte die Wage.«¹⁸

Doch Gottfried hat für die Gefühle Isoldes auf der Brautfahrt ein feines Gespür. Sie beschuldigt Tristan:

15 *Buch der Liebe*, S. 40.

16 Fragment Carlisle, V. 131–137, Haug/Scholz II, S. 198 f.

17 Art. »Kunst, II/3d«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Band 5, Leipzig 1873, Sp. 2676 f.

18 Fehr, *Recht*, S. 150. Vgl. Pensel, *Rechtsgeschichtliches*, S. 76: »Bemerkenswert ist bei der Eheschließung zwischen Marke und Isolde, daß Gottfried mit keinem Wort einen Hinweis auf kirchlichen Einfluß oder Mitwirkung gibt. Möglicherweise ist das mit voller Absicht geschehen, denn Isolde war bei der Eheschließung mit Marke keine Jungfrau mehr. Vielleicht mußte der in bischöflichen Diensten stehende Dichter hier auf seinen Gönner und sein Publikum Rücksicht nehmen.« Da Gottfrieds kirchliche Stellung nicht nachweisbar ist, ist diese These wenig überzeugend.

<p>»ir alters eine habet mir disen kumber allen ufgeleit mit parat und mit kündekeit. was hat iuch mir ze schaden gesant von Kurnewale in Irlant? die mich von kinde hant erzogen, den habet ir mich nu an ertrogen, unde füeret mich, ine weiz, wa hin; ine weiz, wie ich verkoufet bin, und en weiz ouch, waz min werden sol.«</p>	<p>Ihr mutterseelenallein habt mir All diesen Kummer zugefügt Mit Eurer List, die da trügt und lügt. Was hat Euch mir zu Schaden gesandt Von Kornewall in Irenland? Die mich von Kind an haben erzogen, Denen habt Ihr mich abbetrogen, Und führet mich, weiß nicht wohin. Ich weiß nicht wie ich verkaufet bin, Noch weiß ich was aus mir werden soll.¹⁹</p>
--	--

Isolde fühlt sich als politisches Handelsgut »verkoufet«, ein Wort, das ausdrücklich auf den archaischen Ursprung des germanischen Eherechts, den Frauenkauf, verweist. Verzweifelt wie sie ist, behauptet Isolde trotzig, sogar lieber mit dem intriganten, feigen irischen Truchsess verheiratet zu sein als mit dem fremden König Marke.²⁰ Da rückt Tristan die Verhältnisse zurecht und schildert das glorreiche Hofleben bei Marke. Genau diesen Widerwillen der Braut sollte der Zaubertrank der weisen Königinmutter überwinden:

<p>mit sweme sîn jeman getanc, den muose er âne sînen danc vor allen dîngen meinen und er dâ wider in einen: in was ein tôt unde ein leben, ein triure, ein vröude samet gegeben.</p>	<p>daß, wer ihn mit jemandem [...] trank, er diesen auch gegen seinen Willen über alles lieben mußte / und der andere wiederum ihn allein: / sie waren vereint in einem Tod und einem Leben, in einer Trauer und einer Freude.²¹</p>
---	---

Brangäne sollte den vermeintlichen Wein erst *nach* der Defloration reichen (»swenne Îsôt unde Marke / in ein der minne komen sîn«), deren stille Duldung von der Frau offenbar erwartet werden konnte. Gottfried nennt dieses gemeinsame Weintrinken einen Brauch aus alter Zeit (»ez was in den zîten site«, V. 12640). Doch ist es mehr als ein Rechtsbrauch, es ist ein Beweismittel:

19 V. 11582–11591; Originaltext: von der Hagen I, S. 159 f.; Übersetzung: Kurz, S. 291.

20 Dass Isolde »fremd« (»ellende«, V. 15494) sei, und infolgedessen keine Freunde und sie entlastende Eideshelfer habe, trägt sie noch in ihrer Verteidigungsrede vor dem Gottesgericht vor, vgl. Pensel, *Rechtsgeschichtliches*, S. 139.

21 Original und Übersetzung: Haug/Scholz I, S. 638 f. Kurz' Übersetzung »ohne seinen Dank« ist nicht unmittelbar verständlich.

»Durch den Weintrunk bezeugte der König, daß er einer Magd (Jungfrau) beigelegt habe. Die junge Ehefrau gab kund, daß sie ihre Jungfräulichkeit dem Gemahl geopfert habe. Jeder späteren Anfechtung dieser Sachlage war damit der Boden entzogen. Wie raffiniert vom Dichter war es, daß er Tristan zum Zeugen einer Lüge werden läßt! Denn Isolde hatte ihm ihre Jungfräulichkeit längst geopfert.«²²

Somit ist auch Isoldes Brauttausch durch »Schickung und Kunst« entschuldigt, und überdies unanfechtbar bewiesen.

3. Wagners Dramenexposition: Isoldes Hass

Der geneigte Wagnerianer wird gemerkt haben, dass Gottfried eine radikal andere Geschichte erzählt als Wagner. In der Tat hielt dieser nicht viel von den mittelalterlichen Epen. In *Mein Leben* schreibt er, dass ihn im Herbst 1854 ein *Tristan*-Stück Karl Ritters, des Sohns seiner Förderin Julie Ritter, angeregt habe:

»Über das Fehlerhafte seines Entwurfes hatte ich mich damals gegen den jungen Freund ausgelassen. Er hatte sich an die übermütigen Situationen des Romanes gehalten, während mich die tiefe Tragik desselben sogleich anzog und ich alles hiervon abliegende Beiwerk von dieser Haupttendenz ferngehalten mir dachte.«²³

Noch deutlicher schreibt Wagner in einem Brief vom 30. Mai 1859 an Mathilde Wesendonck, die ihm eine Neuauflage der neuhochdeutschen Übersetzung von Wolframs *Parzival* geschenkt hatte:

»Wirklich, man muss nur einen solchen Stoff aus den ächten Zügen der Sage sich selbst so innig belebt haben, wie ich diess jetzt mit dieser Gralsage that, und dann einmal schnell übersehen, wie so ein Dichter, wie Wolfram, sich dasselbe darstellte [...] um sogleich von der Unfähigkeit des Dichters schroff abgestossen zu werden. (Schon mit dem Gottfried v. Strassburg ging's mir in Bezug auf Tristan so).«²⁴

22 Fehr, *Recht*, S. 150.

23 *SW* 27, S. 19.

24 *Ebd.*, S. 73.

Wagner beschreibt damit seinen Zugriff: Im Beseitigen allen Beiwerks entwickelt er die tragische Haupttendenz und glaubt, indem er den Stoff so für sich innig belebt, zu den »ächten Zügen der Sage« vorzustoßen. Um das Ergebnis vorwegzunehmen: Das kann nicht gelingen, weil Wagner in seiner Privatmythologie befangen bleibt.

Das Abstreifen allen Beiwerks bedeutet, alle Welthaltigkeit der Vorlage zu tilgen. Ohne gesellschaftlichen Hintergrund bleibt eine Berufung auf die »Ehre« gänzlich substanzlos, da »êre« im deutschen Mittelalter gerade die gesellschaftliche Reputation meint. Die Tragik des Stoffs will Wagner rein als Seelendrama darstellen, so muss er entweder die bei Gottfried angelegten, aber verbindlich, mindestens in gesellschaftlichem Konsens gelösten Konflikte überhöhen oder ganz neue Motive entwickeln. Dadurch kippen alle Charaktere ins Negative um. Die Personen werden mehr oder weniger zu Psychopathen.

Isolde Hass beherrscht die Dramenexposition. Tristans Courtoisie, wie Gottfried sie auf der Brautfahrt schildert, wischt Wagner radikal zur Seite. Tristan und Isolde sprechen nicht direkt miteinander, sondern nur über ihre Vertrauten, Brangäne und Kurwenal. Erst in der fünften Szene tritt Tristan auf und beruft sich auf die »Sitte«: »der Brautwerber meide fern die Braut«. Dass Tristan erst am Ende des ersten und Isolde erst am Ende des dritten Akts auftreten, ergibt eine Parallelordnung der Rahmenakte »more geometrico«, die Wagner vielleicht aus seiner musikalischen Vorstellung einer großen symphonischen Steigerung über den ganzen Akt hin dramaturgisch entwickelt hat.

Isolde ist nicht die schöne, kluge, gebildete, gesittete Königstochter, sondern eine »wilde, minnige Maid«. Zu Recht fühlt sie sich verhöhnt, als der junge Seemann zu Beginn des ersten Akts so von seinem Hafensliebchen singt. Ihre uneingestandene Liebe zu Tristan hat sich in Hass verkehrt. Sie will einen Sturm heraufbeschwören, der das »trotzige Schiff« zerstört, doch das bleibt ein ohnmächtiger Zornesausbruch. Eine vergleichbare Stelle im *Tristan*-Fragment des Thomas von Britannie konnte Wagner nicht kennen: Als Isolde zum todkranken Tristan segelt, treibt ein Sturm das Schiff kurz vor dem Ziel wieder aufs Meer hinaus. »Mehr als fünf Tage dauern der Sturm auf dem Meer und das Unwetter«, sodass sie selbst zu ertrinken fürchtet, und Tristan nur mehr tot antrifft. »Verflucht sei der Sturm, der mich, Geliebter, so lange auf dem Meer festhielt, daß ich nicht herkommen konnte.«²⁵ Was bei Thomas Fluch eines widrigen Schicksals ist, ist bei Wagner Heraufbeschwören des Untergangs und erinnert an den Sturm zu Beginn des *Fliegenden Holländers* oder der *Walküre*; Isolde Hass verbindet sich mit dem alten Operntopos der *tempesta*.

25 V. 2969 ff., 3091 ff., Haug/Scholz II, S. 181, 187.

Vom politischen Hintergrund spricht Wagners Prosaentwurf insgesamt verständlicher als das Textbuch. Bereits Kurwenal stellt klar: Auf dem Schiff »sei Tristan Herr u. niemand anders. Ob sie [Isolde] wisse wer er sei? Parmeniens Herr, und Rechts wegen der Erbe von Markes Königthum; das habe er grossmüthig Isolde'n geschenkt; was kümmer' es ihn, den überreichen? Er schenke ja Isolde selbst seinem Ohm; – wer sei nun hier Herr, u. wer die Magd?«²⁶ Isolde sieht Tristan als hochmütigen politischen Drahtzieher: Als »Besieger der Iren« führe er jetzt »seinem Herren den letzten Edelstein der Krone Irlands« zu. »Jetzt wo er, die Kronen Kornwalls u. Englands verschmähend, die dritte Krone [Irlands] dem zuwerfe, den es ihn belieben würde, aus Laune noch zum König der Welt zu machen.«²⁷ Im Textbuch sind diese Motive teils getilgt, teils sprachlich im dunklen Raunen eines hohen Stils verschlüsselt und verblassen neben Isoldes übermächtigem Motiv: Rache für Morold.

Bei Gottfried ist Morold der Onkel von Isolde. Wagner hält daran in der Spottrede des Prosaentwurfs noch fest: »sieh Herr, der erschlug ich ihren Ohm, der gewann ich Land u. Krone ab, kaufte sie von ihren Sippen [...]«²⁸ Markes politisches Ziel, durch die Heirat mit der irischen Kronerbin ein vereinigtes Königreich zu schaffen sowie den Verweis auf die alte Rechtsform des Frauenkaufs hat Wagner in der Endfassung getilgt. Stattdessen intensiviert er die Beziehung zwischen Isolde und Morold. Als Isolde von Tristan »Rache für Morold« verlangt, versteht der nicht recht: »Müht euch die?« Nun fährt Isolde ein ganzes Arsenal an Motiven auf:

Angelobt war er mir,
 der hehre Irenheld;
 seine Waffen hatt' ich geweiht;
 für mich zog er zum Streit.
 Da er gefallen,
 fiel meine Ehr':
 in des Herzens Schwere
 schwur ich den Eid,
 würd' ein Mann den Mord nicht sühnen,
 wollt' ich Magd mich des erkühnen.

26 *SW* 27, S. 210.

27 *Ebd.*, S. 212 f.

28 *Ebd.*, S. 213.

»Des Herzens Schwere« ist unmittelbar aus der Kurz'schen Übersetzung entnommen.²⁹ Doch heißt »geweiht« etwa, dass Isolde Morolds Schwert vergiftet und damit Tristans Giftwunde indirekt mitverursacht hat? Zwar mißbilligte das germanische Recht eine Verwandtenehe nicht generell, nur die Geschwisterehe und Inzest zwischen Eltern und Kindern waren verboten.³⁰ Aber berechtigte ein Verlöbniß zur Blutrache? In der Schwurformel kommt zum Ausdruck, dass Blutrache Männersache war. Frauen konnten dazu anstiften, aber sie durften weder Täter noch Opfer sein.³¹ Wagner stilisiert Isolde zur blindwütigen Rachegöttin, die Sühne für Blutschuld nicht nur fordert, sondern die Rache selbst vollziehen will. Im Prosaentwurf heißt es unverblümt: »nimmer solle es geschehen, dass sie als Verkaufte Marke angehöre. Sie müsse Rache haben, und Tristan müsse an ihr bluten.«³²

Um wieviel gesitteter geht es da im »realen« Mittelalter zu: Als Isolde in Tristans Schwert die Scharte entdeckt, in die der Splitter aus Morolds Schädel genau passt, zögert sie, wirft aber schließlich das Schwert zu Boden. Dies ist das rechtliche Zeichen dafür, dass sie auf Blutrache verzichtet.³³ Tristans Argumente – Verlust des gesellschaftlichen Ansehens durch einen Mord, das Schutzversprechen der Königin und das vorteilhafte Angebot einer Heirat Markes (V. 10150 ff.) – können Isolde, ihre Mutter und Brangäne überzeugen und sie geben sich den Versöhnungskuss. Als der irische König von der Identität des Tantris mit Tristan erfährt, fragt er seine Frau, ob sie auf Blutrache für ihren Bruder verzichte (V. 10646); die Nichte zu fragen, kommt ihm gar nicht in den Sinn, da ihr Racherecht durch den Verzicht der Mutter ausgeschlossen ist. – Bei Wagner genügt Tristans Liebesblick, um in der eben noch zum Mord entschlossenen Isolde die Liebe zu wecken.³⁴

Auch hat Tristan Morold nicht »ermordet«, sondern in einem ritterlichen Zweikampf besiegt, dessen Regeln Morold mitbestimmt hatte.³⁵ All dies ist durch die »Urfehde« abgegolten. Wenn nun also die Nichte und Verlobte Blutrache schwor, fällt sie in barbarische, vorzivilisatorische Zeiten zurück. Doch ist Isolde in ihrer Wildheit und Raserei konsequent genug, die Folgen einzuschätzen. Würde sie nur

29 Kurz, S. 293.

30 P. Mikat, Art. »Ehe«, in: *HWR I*, Sp. 824.

31 H. R. Hagemann, Art. »Blutrache«, in: *Lexikon des Mittelalters (LexMA)*, hrsg. von Charlotte Bressler-Gisiger, Band 2, München 2002, Sp. 289 f.; Pensel, *Rechtsgeschichtliches*, S. 152–159.

32 *SW* 27, S. 211.

33 Pensel, *Rechtsgeschichtliches*, S. 154.

34 Zur »Ästhetik und Anthropologie des Blicks« bei Wagner s. Martin Schneider, *Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners*, Berlin und Boston 2013, S. 156–254.

35 Pensel, *Rechtsgeschichtliches*, S. 111–127.

Tristan ermorden, wäre sie als Königin untragbar. Sie muss also mit ihm sterben. Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode.

Überdies nennt Isolde Tristan eidbrüchig: Nach seiner Heilung habe er »mit tausend Eiden, mir ew'gen Dank und Treue« geschworen. Nun hat allerdings die Königinmutter, die ältere Isolde, Tristan geheilt, warum also hätte Tristan der Prinzessin einen Dankeid schwören sollen? Isoldes Racheeid und Tristans Treueeid, beide drastisch verschärfte Motive von Wagners Erfindung, sind dramaturgisch unstimmig.

Wie sich Wagner die Figur der Isolde ursprünglich dachte, schrieb er am 23. Januar 1859, als der erste *Tristan*-Akt schon komponiert war, an Eduard Devrient:

»Ich brauche Jugendlichkeit in dieser Rolle: der ganze Zauber der ersten ungeheuren Liebe des Mädchens muss das Ganze durchwehen. Wer mir im ersten Acte eine Norma oder Medea gäbe, würde mir übel dienen; das muss ein – Kind sein, das mit dem Schwerte spielt, das nicht leben will, weil es seinen Willen nicht hat.«³⁶

Diese sympathische Vorstellung ist gründlich mißraten! Und was heißt »erste Liebe«? War da nicht Morold? Ist Isolde also ein Kind, das spielen, oder eine hasserfüllte Rächerin, die Tod bringen will? Wagners »Wunschmaid« stimmt weder mit dem Textbuch zusammen noch mit den stimmlichen Anforderungen von Isoldes hochdramatischer Partie, dergegenüber der Belcanto von Bellinis *Norma* und Cherubinis *Medea* geradezu zivilisiert wirken.

* * *

Im folgenden werde ich mich auf zwei zentrale dramaturgische Fragen von Wagners Textbuch beschränken: den Liebestrank und die Frage, ob Tristan Ehebruch beging.³⁷

4. Der Liebestrank als Sühnetrank

Gottfrieds Motiv, dass Tristan den Liebestrank aus Fürsorge für die seekranke Dame kredenzt, ist Wagner nicht tragisch genug, als ob die Fallhöhe aufgrund eines dummen Zufalls für eine Tragödie minder hoch wäre als bei tiefer menschlicher Schuld.

³⁶ SW 27, S. 63.

³⁷ Die dramaturgischen Mängel der Isoldenpartie beschreibt eingehend Richard Weltrich, *Richard Wagners Tristan und Isolde als Dichtung*, Berlin 1904, S. 88–104.

Man denke an die Zufälle des Ödipus-Stoffs. Dass der Liebestrank für Tristan und Isolde den Tod bedeutet, sagt Gottfried metaphorisch. Beide sterben erst nach vielen heimlichen Treffen und Trennungen. Wagner erfindet als bühnenwirksames Zeichen zusätzlich einen Todestrank. Wieder wird eigentlich nur aus dem Prosaentwurf Wagners Intention bezüglich des Liebes- und Todestranks deutlich:

»Isolde [...] bezeugt ihren Abscheu, durch solche Mittel einen Mann zu gewinnen, beklagt die Schwäche der Mutter, und preis't ihren einstigen starken Muth, der ihrer erfahrenen Kunst nicht nur Heilbalsame, sondern auch das tödtlichste zu bereiten gelehrt habe. Solch einen Gifttrank habe sie ihr einst bereitet, für den Fall, dass äusserste Gefahr ihrer Ehre drohe; das habe die Arme nicht bedacht, dass sie selbst sie in die Lage gebracht, wo nicht ein Liebestrank, sondern nur der Todestrank sie retten könne.«³⁸

Hatte die Königinmutter den Todestrank vielleicht »einst« gebraut, als Isolde der unehrenhaften Ehe mit dem Truchseß, dem vermeintlichen Drachentöter, nur durch Selbstmord entgehen zu können glaubte (V. 9283–9297)? Da Wagner die ganze Episode um den Drachenkampf gerade nur in Markes Worten andeutet, »trotz Feind und Gefahr« habe Tristan die Braut geworben, bleibt die Bestimmung des Todestranks rätselhaft. Beide Tränke dachte sich Wagner als Giftessenzen, nämlich: Isolde »befiehlt Brang., den Sühnetrank, den sie Tristan bieten wolle, zu rüsten, vom kostbarsten Wein, den einst Seefahrer ihnen aus Italien zugeführt: in den Becher dort solle sie den Inhalt jenes Fläschchens giessen, das sie ihr bezeichnet.«³⁹ Eine merkwürdige Detailverliebtheit bei mangelnder dramaturgischer Motivation.

Durch die Wahlmöglichkeit zwischen zwei Tränken wird die Rolle Brangänes neu definiert. Sie handelt vorsätzlich; indem sie den Liebes- statt des Todestranks reicht, widersetzt sie sich Isoldes Befehl (eine Parallele übrigens zu Brünnhilde, die gegen Wotans Befehl Siegmund nicht tötet). Aber hätte Brangäne wissentlich Beihilfe zum Mord leisten sollen? Im zweiten Akt entschuldigt Isolde Brangäne: Nicht sie, sondern Frau Minne habe den Liebestrank gereicht, den Wagner selbst als Rache »der auf ihre unterdrückten Rechte eifersüchtigen Liebesgöttin« deutet.⁴⁰ Warum Wagner die Konsequenz des Liebestranks, den Brautunterschub, gestrichen hat, ist unklar. Vielleicht wollte er die umgekehrte Situation aus der *Götterdämmerung* nicht wiederholen. Denn Siegfried schläft, durch den Tarnhelm in Gunthers Gestalt verwandelt, in der Brautnacht neben Brünnhilde.

38 SW 27, S. 211.

39 Prosaentwurf, SW 27, S. 212.

40 SW 27, S. 93.

Ganz unklar bleibt im ersten Akt, warum Tristan den Sühnetrank trinkt. Dass Isolde mit Morold verlobt war, überrascht ihn. Bei seinen zwei Irlandfahrten hat er nichts davon gehört. Isoldes Sühneverlangen lässt ihn in »dumpfes Brüten« versinken, und er antwortet so »finster« wie rätselhaft in chiastischer Wortstellung:

Des Schweigens Herrin
 heißt mich schweigen;
 faß ich, was sie verschwieg,
 verschweig ich, was sie nicht faßt. (I/5)

Wagner hat dankenswerterweise den Satz in einem Brief erklärt:

»Sagen Sie:

[>]Des Schweigen's Meisterin«

so heisst der Satz:

›Du, Isolde, bist im Schweigen Meisterin; fasse ich aber, was du verschweigst«
 (i. e. Deine Liebe zu mir) ›so verschweige ich« (von Deiner Schweigekunst
 belehrt) [>]was Du nicht fassst, nämlich dass die höchste Ehre mir verbietet
 Dir zu gestehen, warum ich nicht auch meine Liebe offen bekenne u. zeige[<]
 – Nun gebraucht man aber ›Herr« für ›Meister«, ›ich bin des Schreiben's Herr,
 oder: ich muss der Sache Herr werden.[<] Meisterin klänge hier steif und
 pedantisch; – darum ›Herrin.«
 Bedaure die Verwirrung!«⁴¹

Was verschweigt Tristan? Wagner erfindet nicht nur einen Racheid Isoldes und einen Treueid Tristans ihr gegenüber. Als Isolde fragt, warum Tristan sich ihr ferngehalten habe, antwortet er ihr:

Tristan. Ehrfurcht
 hielt mich in Acht.

Isolde. Der Ehre wenig
 botest du mir;
 mit offnem Hohn
 verwehrtest du
 Gehorsam meinem Gebot.

41 Richard Wagner an Albert Hahn, 5. März 1876, *SW* 27, S. 190.

Tristan. Gehorsam einzig
hielt mich in Bann. (I/5)

Isolde versteht ihn nicht.⁴² Was meint Tristan mit »Gehorsam«? Gegenüber Marke? Ihr gegenüber? Nur der Prosaentwurf klärt, was Tristan sagen will und gerade nicht sagt: »Tristan, schwer verständlich und dunkel [!!], ihn binde ein Gelübde. [Einfügung:] er hat sich auch gelobt, sobald er Isolde dem König übergeben, fortzuziehen.«⁴³ Tristan will sich also mit einem Gelübde selbst zwingen, Markes Königshof und damit die Nähe Isoldes zu meiden. Mit der Übergabe der Braut sieht er seine Treuepflicht gegenüber Marke erfüllt und will als Ritter in die Welt ziehen. Tief unten in den Seelen der Figuren steckt noch das Gottfried'sche Bewusstsein für »êre«, aber Wagner lässt es nicht zur Sprache kommen.

Schwer verständlich und dunkel ist darum auch Tristans Sühneeid:

Tristans Ehre –
höchste Treu!⁴⁴
Tristans Elend –
kühnster Trotz!
Trug des Herzens!
Traum der Ahnung!
Ew'ger Trauer
einz'ger Trost:
Vergessens güt'ger Trank,
dich trink ich sonder Wank! (I/5)

Tristan redet von Ehre und Treue, um nur ja nicht seine Liebe zu gestehen. In Wagners Prosaentwurf erhofft sich Tristan von dem Zaubertrank ursprünglich sogar ein mystisch-sakrales Wunder: »Ich kenne Irlands Königin und ihre tiefe Kunst: Heilsäfte brau'te sie, Balsam, der alle Wunden, die tödtlichsten auch, heilt; wie dieser Trank gesegnet sei, [Einfügung: welche Wunder er mit mir wirke, führ' er zur Hölle – zum Himmel,] wie du ihn mir bietest, enttrink' ich ihm Sühne für alle Schuld.«⁴⁵ »Gesegnet – Wunder – Hölle – Himmel« – das war Wagner denn doch zu christlich gefärbt.

42 Zur durchweg fehlschlagenden Kommunikation der Beteiligten siehe Hans Mayer, »Tristans Schweigen«, in: *Hundert Jahre Tristan*, hrsg. von Wieland Wagner, Emsdetten 1965, S. 97 ff.

43 SW 27, S. 212.

44 Wenn die Dumpfheit dieser Eidesformel eines Beweises bedarf, dann liefert ihn die Nazi-Ideologie: »Meine Ehre heißt Treue« war als Wahlspruch der SS dem Koppelschloss der Uniform eingeprägt.

45 SW 27, S. 213.

Diese verheimlichten Schwüre von Isoldes Rache und Tristans Flucht, seiner »Entsagung«, sind nur notdürftige dramaturgische Behelfe. An die Stelle der langen, vernünftigen Gespräche bei Gottfried (»über dies und das«) tritt bei Wagner verstocktes Schweigen als zentrales Motiv. Obwohl Tristan Isoldes Blutrache für Unrecht hält, fügt er sich einerseits als Lehnsmann dem Begehren der künftigen Königin, andererseits weiß er nicht, was ihm der Sühnetrank bringen wird: Himmel oder Hölle? »Gütiges« Vergessen alter Schuld – das meint ja »Sühne« in rechtlich denkenden Zeiten – oder Tod? Wagner erfindet hierfür das eigenwillige Wort »Todestrotz«: eigensinnig und verstockt den Tod zu wollen.

Gottfried schildert das lange Zögern der Liebenden, die sich ihren Zustand nicht erklären können. Erst als Brangäne sie aufklärt, frönen sie ihrer Liebeslust. Vor der Landung in Cornwall überlegen sie, was nun vernünftigerweise zu tun sei, und planen den Brautunterschub. Bei Wagner wirkt der Trank schlagartig. »Sie stürzen sich in hellem Liebesfeuer in die Arme.«⁴⁶ »Was träumte mir von Tristans Ehre« – »Was träumte mir von Isoldes Schmach?« sind ihre ersten Reaktionen. Treue und Ehre als zentrale Werte des Rittertums werden zum Wahn. Da Tristan und Isolde bei Wagner den Trank unmittelbar vor der Landung in Cornwall trinken, ist der Einbruch der Wirklichkeit schmerzhaft. »Sie verbleiben in stummer Umarmung. Aus der Ferne vernimmt man Trompeten« und Brangäne schreckt das »in Liebesumarmung versunkene Paar« auf, das benommen auffährt, unfähig wahrzunehmen, was um es herum vorgeht. Ein wahrer coitus interruptus.⁴⁷ Wagner inszeniert den Aktschluss wie eine filmische Totale: »Die Vorhänge werden weit auseinandergerissen; das ganze Schiff ist mit Rittern und Schiffsvolk bedeckt, die jubelnd über Bord winken, dem Ufer zu«, sie stehen so, dass sie vom Liebespaar abgewandt sind.

5. Begeht Tristan Ehebruch?

Ein Ehebruch setzt eine Ehe voraus. Da Wagner alles »Beiwerk« gestrichen hat, ist schwer zu beurteilen, ob die Ehe überhaupt gültig zustande kam oder nicht.

Gehen wir die im Textbuch dargestellten Stationen durch. Tristans Brautwerbung

⁴⁶ Prosaentwurf, SW 27, S. 213.

⁴⁷ Dass Tristan vor der Übergabe der Braut nicht mit Isolde geschlafen hat, sagt auch Volker Mertens, »Richard Wagner und das Mittelalter«, in: *Richard-Wagner-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 19–59, hier S. 44.

für König Marke war erfolgreich. Was aus dem Textbuch nicht erkennbar ist, sagt der Prosaentwurf, der Isoldes Empfindungen gegenüber Tristan noch sehr ähnlich schildert wie Gottfried: »Schwach u. selbstbesorgt, nur den Vortheil des Friedens im Auge, haben Vater und Mutter, ohne sie zu fragen, eingewilligt, so sei sie nun als Geissel verkauft an den, der sonst den Iren Zins schicken musste, und diess Alles verdanke sie Tristan.«⁴⁸ Isolde ist nicht gefragt worden. Wagner übernimmt die germanische Rechtsform des Sippenvertrags, und Isolde spricht abermals vom archaischen Frauenkauf.

Mit seiner Pflicht zur Brautübergabe begründet Tristan, warum er sich mehr um das Schiff kümmern müsse als um Isolde:

Wo dort die grünen Fluren
dem Blick noch blau sich färben,
harrt mein König
meiner Frau:
zu ihm sie zu geleiten,
bald nah ich mich der Lichten;
keinem gönnt' ich
diese Gunst. (I/2)

Meiner Frau? Er ist ja während der Brautfahrt ihr Muntwalt. Doch wer sollte ihm das Recht der Übergabe, der »Brautleite« streitig machen wollen? Die Ankunft in Cornwall schildert Kurwenal, der vom Liebestrank nichts weiß, in Teichoskopie:

Mit reichem Hofgesinde
dort auf Nachen
naht Herr Marke.
Hei, wie die Fahrt ihn freut,
daß er die Braut sich freit. (I/5)

Die Übergabe der Braut verläuft allerdings wegen des benommenen Zustands von Brautwerber und Braut nicht programmgemäß, wie Brangäne sagt:

Da dort an Schiffes Bord
von Tristans bebender Hand
die bleiche Braut,
kaum ihrer mächtig,
König Marke empfing,

48 SW 27, S. 213.

als alles verwirrt
 auf die Wankende sah,
 der gü'te König,
 mild besorgt,
 die Mühen der langen Fahrt,
 die du littest, laut beklagt' ... (II / 1)

Seekrankheit, der Anlass des Liebestrankes bei Gottfried, dient Wagner als Motiv, wie der König die peinliche Situation retten kann. Die Übergabe als Rechtsakt findet hier vor dem »reichen Hofgesinde« auf dem Schiff statt. Dazu gehören gewisse rechtliche Förmlichkeiten wie Handreichung, Niederknien oder das Ummanteln.⁴⁹ Da Brangäne Isolde den Königsmantel umlegt, ist eine dieser Rechtsförmlichkeiten gewahrt. Dass Tristan die Braut in die Munt Markes »mit bebender Hand« übergibt, hindert die Wirksamkeit nicht.

Von einem großen Hochzeitsfest, wie es für eine Königshochzeit angemessen wäre, erfahren wir nichts. Zweifelsfrei fehlt jedoch der letzte Rechtsakt, das Beilager. Marke:

Der mein Wille	brachtest du mir dar.
nie zu nahen wagte,	Nun, da durch solchen
der mein Wunsch	Besitz mein Herz
ehrfurchtscheu entsagte,	du fühlsamer schufst
die so herrlich	als sonst dem Schmerz,
hold erhaben	dort, wo am weichsten,
mir die Seele	zart und offen,
mußte laben,	würd' ich getroffen, [...]
trotz Feind und Gefahr,	warum so sehrend, [...]
die fürstliche Braut	dort nun mich verwunden? (II / 3)

Im Klagemonolog erwähnt Marke noch einmal die Übergabe: »Die fürstliche Braut brachtest du mir dar.« Zwar steht Isolde schon unter Markes eheherrlicher Gewalt, und es mag sich auf die rechtsgültige Übergabe beziehen, wenn er recht abschätzig vom »Besitz« Isoldes redet.

49 Ruth Schmidt-Wiegand, »Hochzeit, Vertragsehe und Ehevertrag in Mitteleuropa«, in: *Die Braut. Geliebt, verkauft, getauscht, geraubt. Zur Rolle der Frau im Kulturvergleich*, hrsg. von Gisela Völger und Karin von Welck, Köln 1985, S. 264 ff., hier S. 266.

Auf ein Hochzeitsfest, zu dessen Zeremoniell auch das Beilager gehören würde, deutet nichts hin. Man kann sich fragen, welcher zeitliche Abstand zwischen dem ersten und zweiten Akt liegt. Die Akte sind symmetrisch angeordnet: Tag (I) – Nacht (II) – Tag (III).⁵⁰ Das Schiff kommt am Abend an (I). Der zweite Akt spielt in einer »hellen, anmutigen Sommernacht« (Szenenanweisung), also einer kurzen Nacht, die Jagdgesellschaft ertappt das Liebespaar in der Morgendämmerung (II/3). Da der Liebestrank das Paar so rasch wie möglich zur Vereinigung zwingt, wird man von wenigen Zwischentagen ausgehen müssen. Zwar schöpft der eifersüchtige Melot sofort Verdacht, wird aber kaum gewagt haben, Marke schon in den ersten Tagen zur Finte der Jagdgesellschaft zu raten. Gottfried nennt 18 Tage Vorbereitungszeit für die Hochzeit (V. 12546). So lange haben Tristan und Isolde der Kraft des Liebeszaubers gewiss nicht widerstanden. Ein einziges kleines Wörtchen deutet an, dass es nicht das erste Zusammensein von Tristan und Isolde ist: »Bist du mein? / Hab ich dich *wieder*? / Darf ich dich fassen? / Kann ich mir trauen? / Endlich! Endlich! / An meiner Brust!« (II/2), singen beide verzückt. »Endlich!« bedeutet ja wohl, dass sie sich noch nicht oft getroffen haben. Während die Chronologie in Gottfrieds *Tristan* recht genau zu ermitteln ist,⁵¹ meidet Wagner offenbar konkrete Zeitangaben, um die Zeitlosigkeit des Mythos nicht zu beeinträchtigen.

Ist nun das Beilager als Rechtsakt zu werten, das heißt wird die Ehe erst durch das Beilager gültig, oder gehört es nur zum Hochzeitsbrauchtum?

Die Handlung spielt in der Bretagne und Cornwall. Da für die Eheschließung das Stammesrecht des Mannes maßgeblich ist,⁵² scheidet irisches, keltisch geprägtes Recht aus. In der germanischen Rechtsanschauung wurde die Muntehe erst durch das Beilager rechtsgültig. Darum musste es auch – in einer nichtschriftlichen Rechtskultur – durch Zeugen bezeugt werden. Das schlug sich sogar in der ersten systematischen Zusammenstellung des Kirchenrechts, dem um 1140 kompilierten *Decretum Gratiani* nieder: »Die Ehe wird durch das Heiratsversprechen begonnen, und durch fleischliche Vermischung bekräftigt und vollendet.«⁵³ Man vermutet,

50 Jörg Krämer, »Wagners Rhetorik. Zur Gestaltung von Erinnern und Erkennen in *Tristan und Isolde*«, in: *Erkennen und Erinnern*, hrsg. von Wolfgang Frühwald u. a., Tübingen 1998, S. 623; Krämer verweist auf Carl Dahlhaus, der eine Tendenz Wagners zur klassizistischen Einheit von Handlung und Zeit auch im *Ring* sah.

51 Tomas Tomasek, »Die Gestaltung der Zeit in Gottfrieds *Tristan*«, in: *mit clebeworten unterweben. Festschrift für Peter Kern zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Bein u. a., Frankfurt am Main u. a. 2007, S. 41–51.

52 Combridge, *Recht*, S. 70.

53 »In omni matrimonio coniunctio intellegitur spiritualis, quam confirmat et perficit conjunctorum conmixtio corporalis.« *Decretum Gratiani*, Pars II, causa XXVII, questio II canon 36, ähnlich canones 35 und 37 (*Corpus iuris canonici*, hrsg. von Emil Friedberg, Band 1, Leipzig 1879, Sp. 1073).

dass hierbei langobardisches (also germanisches) Rechtsdenken den Bologneser Rechtsgelehrten Gratian († vor 1179) beeinflusste.⁵⁴ Rosemary Combridge argumentiert, dass Gottfried für deutsche Leser geschrieben habe, weswegen, als Recht des Königs, fränkisches Recht anzuwenden sei.⁵⁵ Doch hat der Anglonormanne Thomas, Gottfrieds Gewährsmann, für den englischen Hof geschrieben, sodass eine Besonderheit des englischen Eherechts zu berücksichtigen ist. Wilhelm I. (der Eroberer) hatte verfügt, dass Ehestreitsachen personenrechtlicher Art von Kirchengerichten, güterrechtliche Fälle von weltlichen Gerichten (nach *common law*) zu entscheiden seien.⁵⁶ Diese verfahrensrechtliche Trennung übernimmt Gottfried von Thomas von Britanje. Als Isolde des Ehebruchs verdächtigt wird, beruft der König eine »Kirchenversammlung« (»concilje«) von Landesfürsten und Geistlichen ein, darunter auch Prälaten, die sich im Kirchenrecht auskennen (»witzegen antisten, die gotes reht wol wisten«, V. 15305 f.).⁵⁷ Wie sich aus dem Fortgang ergibt, ist dies »concilje« ein geistliches Gericht. Der Bischof von Themse als Wortführer rät dazu, die Verdächtigungen durch ein Gottesurteil aus der Welt zu schaffen. Durch dieses prozessuale Einfallstor drang Kirchenrecht in das englische Eherecht ein. Bereits im antiken römischen Recht galt: »Nicht der Beischlaf, sondern der Ehekonsens bewirkt die Ehe.«⁵⁸ Hier setzten Pariser Theologen neu an. So heisst es im *Liber IV sententiarum* des Petrus Lombardus († 1160): »Der Konsens ist die Wirkursache für die Ehe, und muss ausdrücklich in beider Gegenwart erklärt werden.«⁵⁹ Das Beilager bekam nun einen neuen Sinn: Aufgrund der Bibelstelle »et erunt duo in carne una« (Genesis 2,24) galt erst die vollzogene Ehe als sakramental gültig und von da an unauflöslich. Englische Kanonisten unterschieden bei der kanonischen »Konsensehe« zwei Fälle: Ein Eheversprechen unter Anwesenden (*sponsalia de praesenti*) wurde durch die beiderseitigen Willenserklärungen gültig, bei einem Eheversprechen für die Zukunft (*sponsalia de futuro*) machte erst das Beilager die

54 Hermann Conrad, *Deutsche Rechtsgeschichte*, Band 1, S. 403.

55 Combridge, *Recht*, S. 70.

56 Friedberg, *Eheschließung*, S. 49 ff.; Rolf Kuschfeldt, *Stellung und Funktion von Form und Öffentlichkeit der Eheschließung im Wandel der englischen Rechts- und Gesellschaftsordnung vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (sponsalia de praesenti und common law)*, Göttingen 1990, S. 3 f.

57 Pensel, *Rechtsgeschichtliches*, S. 133, zum Verfahrensrecht beim Gottesurteil S. 134–151.

58 »Nuptias non concubitus, sed consensus facit.« CIC D 50.17.30 (Ulpianus ad Sabinum 36).

59 »Efficiens autem causa matrimonii est consensus, non quilibet, sed per verba expressus; nec de futuro, sed de praesenti. [...] si consentiunt dicentes: Accipio te in virum et ego te in uxorem, matrimonium facit.« *Distinctio XXVII, caput 3, Petri Lombardi Libri IV sententiarum*, Tomus I, hrsg. vom Collegium S. Bonaventurae, Quaracchi / Florenz 1916, S. 917; vgl. auch Otto Baltzer, *Die Sentenzen des Petrus Lombardus*, Leipzig 1902 (Nachdruck Aalen 1972), S. 151 ff.

Ehe gültig.⁶⁰ Da Tristan als Stellvertreter Markes Eheversprechen beschworen hat, liegt der zweite Fall vor.

Man kann es drehen oder wenden, wie man will: Da Marke, nach Wagner, die Ehe noch nicht vollzogen hat, ist die Muntehe weder nach gemein-germanischem Recht noch nach dem anglonormannischen Recht Englands gültig. Wagner brauchte dazu keine Forschungen zum englischen Eherecht des 12. Jahrhunderts anzustellen. Denn aus Gottfrieds Versepos ist unschwer zu entnehmen, dass die Hochzeitsfeierlichkeiten ihren notwendigen Abschluss im Beilager fanden, dies umso mehr, als die Legitimation der dynastischen Nachfolge und das Schicksal des Königreichs davon abhingen.

Woher nimmt Wagner eigentlich dieses Motiv von Markes Enthaltensamkeit? Bei Gottfried gelobt Marke, erst wieder eheliche Gemeinschaft mit Isolde pflegen zu wollen, wenn das Gottesurteil ihre Unschuld und Treue erwiesen habe. Dies Motiv hat Wagner wohl zu einer grundsätzlichen Keuschheit Markes umgemünzt.⁶¹

Dass die Königshochzeit noch nicht stattgefunden haben kann, klärt sich nach Tristans Tod. An seinem Totenbett klagt Isolde:

Muß sie nun jammernd
vor dir stehn,
die sich wonnig dir zu vermählen
mutig kam übers Meer? (III / 2)

Es ist dies offenbar ihr eigener – und freier – Entschluss, der, da sie unter der Munt Markes steht, wahrhaft »mutig« genannt werden kann, zumal sie wieder seekrank zu werden fürchten musste. »Schluchzend über die Leiche gebeugt«, hört Isolde nicht mehr, was Brangäne sagt: dass sie Marke das Geheimnis des Liebestranks entdeckt habe, worauf dieser eilends in See stach, um Isolde »zu entsagen, [ihr] zuzuführen den Freund.« (III / 3)

Und schließlich bestätigt König Marke selbst:

Warum, Isolde,
warum mir das?
Da hell mir enthüllt,
was zuvor ich nicht fassen konnt',
wie selig, daß den Freund

60 Sue Sheridan Walker, Art. »Ehe. VIII. England«, in: *LexMA* 3, Sp. 1632.

61 Man vergleiche hierzu Nietzsches (den *Parsifal* entzauberndes) Kapitel »Wagner als Apostel der Keuschheit« in: »Nietzsche contra Wagner«, in: *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, Band 2, München 1966, S. 1051 ff.

ich frei von Schuld da fand!
 Dem holden Mann
 dich zu vermählen,
 mit vollen Segeln
 flog ich dir nach. (III/3)

Es ist das einzige Mal, dass Marke Isolde mit Namen anspricht. (Die fünf Worte der ersten beiden Verse sind überhaupt die einzigen des ganzen Stücks, die Marke an Isolde richtet.) Doch nur Tristan spricht er von Schuld frei. Diese von drei Personen bezeugte Absicht der Vermählung lässt nur den Schluss zu, dass Markes Hochzeit noch nicht stattgefunden hat.⁶² Denn man wird nicht annehmen wollen, dass Marke Isolde in die Bigamie drängen wollte. Juristisch gesprochen bedeutet »entsagen« die Auflösung des Verlöbnisses, das aber durch den Tod der beiden Liebenden ohnehin »gegenstandslos« geworden ist, wie Juristen herzlos sagen. Eine gültige Ehe aufzulösen, stand nicht in der Macht des Königs, sondern das kirchliche Gericht war dafür zuständig, wenn nicht sogar die päpstliche Rota Romana darüber zu befinden hatte.

Für das Drama heißt das: Ohne Ehe kein Ehebruch. Soweit ich sehe, hat nur Peter Konwitschny Markes »Entsagung« szenisch umgesetzt, und zwar in der Inszenierung der Münchner Opernfestspiele 1998.⁶³ Konwitschny weist den Raum vor dem Vorhang dem utopischen Reich der Nacht zu, die Realitätsebene des Baumgartens im zweiten Akt liegt, einige Stufen erhöht, etwas nach hinten versetzt. Als die Jagdgesellschaft das Paar in flagranti ertappt (II/3), fliehen Tristan und Isolde in den utopischen Raum. Marke holt beide am Ende seines Klagegesangs (T. 1891) wie zwei Kinder in die Baumgartenszene zurück. Sie setzen sich, Marke in der Mitte, auf ein Blumensofa. Während Tristan und Isolde vom »Wunderreich der Nacht« singen, hält Marke beider Hände auf seinem Schoß. Im kurzen Nachspiel der Oboe legt er ihre Hände mit priesterlicher Geste ineinander (T. 1994; DVD 1 bei 2:37h), bevor beide wieder in den utopischen Raum absteigen. Unmittelbar vor Tristans Zweikampf mit Melot verzichtet Marke also zugunsten Tristans auf Isolde.

Markes großer Klagemonolog (»Wohin nun Treue, da Tristan mich trog?«) redet

62 Heiner Lück (»Lehnrecht und Ehebruch: Das Beispiel Tristan«, in: *WSp* 1 (2005), Heft 1, S. 80–97) betont die faktische Lebensgemeinschaft mit Marke, sodass Isolde in jedem Fall »als dessen Ehefrau betrachtet werden« müsse (S. 84). Markes »Entsagung« und die Absicht der »Vermählung« Tristans berücksichtigt Lück nicht.

63 Die Besetzung: Isolde (Waltraud Meier), Tristan (Jon Fredric West), Marke (Kurt Moll), Dirigent Zubin Mehta. Die Inszenierung ist, produziert vom Bayerischen Rundfunk, als DVD der Arthaus Musik Leipzig 1999 veröffentlicht worden.

nie explizit von Ehebruch, immer nur von »Verrat«. Siebenmal spricht er Tristan direkt an, alle Vorwürfe sind nur gegen ihn gerichtet, nie gegen Isolde, die als Ehefrau nach germanischem Recht allein schuldig wäre. In Wagners Liebesdrama bricht Tristan nur den Treueeid, den er seinem Lehnsherrn und Onkel Marke geschworen hat. Ein sehr irritierendes Ergebnis.

Die Liebe zu seinem Neffen gilt ihm so viel, dass er für Isolde nur keusche Ehrfurcht empfindet. Mit Tristan als Thronerbe war die Nachfolge gesichert, so bekennt Marke:

Da kinderlos einst
schwand sein Weib,
so liebt er dich,
daß nie aufs neu'
sich Marke wollt' vermählen. (II / 3)

Durch die normannische Eroberung wurde das kontinentale Lehensrecht nach England übertragen. Welche Rechte und Pflichten das Lehensverhältnis als persönliches Treuverhältnis beinhaltet, hat Heiner Lück gerade bezogen auf Wagners *Tristan* eingehend dargestellt.⁶⁴ Marke fragt in seiner Klage:

Wozu die Dienste
ohne Zahl,
der Ehren Ruhm,
der Größe Macht,
die Marken du gewannst? (II / 3)

Das Reich habe er ihm doch »zu Erb' und Eigen« gegeben. Da Tristan Markes Braut entehrt hat, ist die Königsehre beschädigt. Der Rechtsbegriff für diesen Bruch des Treueids ist Felonie.⁶⁵ Als oberster Lehnsherr entscheidet der König auch in der Lehensgerichtsbarkeit. Ehebruch oder auch nur die unsittliche Annäherung des Vasallen an die Königin (»cum uxore eius turpiter luserit«) oder eine andere Frau der Königsfamilie – und Verlassen des Kriegsherrn in der Schlacht gelten als die schwersten Verfehlungen eines Vasallen. Die Rechtsfolge wäre der Entzug des Lehens.⁶⁶ Nichts davon deutet Wagner auch nur an.

Nicht genug damit. Das Bild, das Wagner von Marke hat, ist in sich widersprüchlich. Zu Cosima sagt er 1878 über Tristan und Isolde: »Es ist ein Paar in der vollsten

64 Lück, »Lehnrecht«, S. 86–97; siehe auch Pensel, *Rechtsgeschichtliches*, S. 38–50.

65 Lück, »Lehnrecht«, S. 86.

66 Ebd., S. 95.

Glut der Sünde.«⁶⁷ Diese Sünde könnte nur der Ehebruch sein. Und selbst der doch gewiss scharfsinnige Denker Nietzsche spottet: »Tristan und Isolde verherrlichen den vollkommenen Ehegatten, der, in einem gewissen Falle, nur eine Frage hat: ›aber warum habt ihr mir das nicht eher gesagt? Nichts einfacher als das!‹«⁶⁸ Auch wenn Nietzsche die Tragödie als Boulevardkomödie travestiert, zweifelt er nicht am Bestand der Ehe und rührt zugleich an den wunden Punkt, nämlich: der Liebestrank als Liebeszwang schließt persönliche Schuld aus.

Dass Wagner die zentrale Frage der Marke-Ehe im Ungewissen lässt, halte ich für den gravierendsten dramaturgischen Mangel des Textbuchs und insbesondere erstaunlich bei einem Mann, der sich mehr als Dramatiker denn als Musiker verstand. Schließlich hätte ein einziger Vers, nebenbei, genügt. Doch hat ihn wohl seine eigenartige Sicht auf Markes Charakter geleitet.

6. Markes »Wohlwollen«

In der Prosakizze schreibt Wagner zu Tristans Tod: »er stürzt entseelt Isolden in die Arme – die vom wohlwollenden Marke ihm züchtig u. ehrbar zugeführt werden sollte.«⁶⁹ Diese Vorstellung des »wohlwollenden« Marke hat Wagner im Grundsatz aus den mittelalterlichen *Tristan*-Romanen übernommen, jedoch weiter gesteigert. Wir müssen also noch einmal auf Gottfried von Straßburg zurückkommen.

Wie immer stellt Gottfried die Rechtslage sorgfältig dar. Tristan hat von seinem Vater Riwalrin das Lehen Parmenie geerbt. Der Vater war im Kampf mit Herzog Morgan gefallen, seine leibliche Mutter Blanscheflur starb bei der Geburt. Um das Kind zu schützen, heißt der Verwalter Rual seine Frau Floräte, sich ins Kindbett zu legen, als ob sie selbst entbunden hätte. Tristan wird so als eigener Sohn von Rual und Floräte getauft (V. 1818 ff.) und hält selbst Rual für seinen Vater. Erst am Hofe Markes erzählt Rual die wahre Geschichte. Marke ist tief gerührt, in Tristan, dem Sohn seiner Schwester Blanscheflur, einen Neffen gefunden zu haben und versichert, »solange wir beide leben, will ich dein zweiter Vater sein«, und werde, »so Gott es will, mein Leben lang darüber glücklich sein«.⁷⁰ Als Tristan die

67 *SW* 27, S. 194.

68 »Der Fall Wagner«, in: Schlechta II, S. 908 f.

69 *SW* 27, S. 206. Von der Erstschrift: »*dich* [Isolde] zuzuführen dem Freund«, zur endgültigen Textfassung: »*dir* zuzuführen den Freund« wechselt die Blickrichtung.

70 V. 4300 f., 4310 f., Haug/Scholz I, S. 247.

Schwertleite (den Ritterschlag) begehrt, verspricht ihm Marke: »Parmenie gehört dir und soll für immer Dein Erbland sein, dafür stehen ich und Dein Vater Rual ein. Zudem will ich dich mit Mitteln absichern: Alles, was ich habe, Land und Leute, lieber Neffe, das gehe an Dich über. [...] Cornwall sei deine Pfründe, meine Krone sei Dir zinspflichtig.« Unter der Bedingung, dass Tristan Herrschertugenden zeige, wolle Marke auf Cornwall verzichten und Tristan möge »mit Rede, Herz und Hand für immer über dieses Land gebieten und für immer König über Cornwall sein!«⁷¹ Tristan wird zwar nicht adoptiert, aber als Thronerbe eingesetzt. In Parmenie schwören ihm seine Vasallen den Lehnseid (V. 5287), Tristan erklärt dem Eroberer Morgan, der seinen Vater getötet hat, Fehde, und erschlägt ihn kurzerhand. Mit Gewalt gewinnt er so die unangefochtene Lehnsherrschaft zurück. Er überträgt nun seinerseits die Herrschaft über sein »Zinsgut« als Erblehen auf Rual, setzt dessen beide Söhne als Erben ein und behält sich nur die Oberherrschaft über das ganze Land sowie über Vasallen und Dienstleute vor.⁷² Sie benötigt er für Kriegszüge. Da er Erbe des Königreichs Cornwall ist und an Markes Hof leben will, beweist er seine Großzügigkeit. Indem Tristan Marke zur Hochzeit mit Isolde drängt, wird nun sie Erbin. Sein Erbrecht ist nur mehr subsidiär gemäß der Zusatzklausel im Ehevertrag.

Diese sorgfältige politische Planung wird durch den Tod von Tristan und Isolde zunichte. Wie die väterliche Liebe zu Tristan Marke zur Erbeinsetzung bewogen hat, so beherrscht der Verlust des Freundes Markes Totenklage, wobei aber das dynastische Fiasko immer anklingt.

Da Gottfrieds Fragment lange vor Tristans Tod abbricht, musste Wagner andere Textquellen benutzen. Im Fragment des Thomas von Britanje kommt Marke letztmals vor, als Isolde die Nachricht von Tristans Siechtum überbracht wird.⁷³ Thomas schreibt zwar, wie sehr es Marke schmerzt, »daß sie Tristan mehr liebt als ihn, während er nichts liebt außer ihr«,⁷⁴ doch weder, wie Marke auf Isoldes Abreise reagiert, ist ein Thema für ihn, noch, dass er ihr nachreist und die Toten beklagt. Das Begräbnis besorgt Tristans Ehefrau, Isolde Weißhand.

Dagegen schildern Eilhart von Oberg und die deutschen Fortsetzer des Gottfried-Fragments ergreifend Markes Totenklage, wenn auch mit verschiedener Akzentuierung. Beide Dichter gehen davon aus, dass Marke als letzter vom Liebestrank erfährt und Isolde nachreist, hoffend, dass er Tristan noch lebend treffen werde.

71 V. 4457–4469, 4497–4499, Haug/Scholz I, S. 257.

72 V. 5796 ff., Haug/Scholz I, S. 329 f.

73 V. 2671, Haug/Scholz II, S. 163.

74 V. 1094–96, Haug/Scholz II, S. 71.

Eilhart von Oberg schreibt:

*Künig Marck jach do jamerlich
 »got waïßt wol, ich hett lieblich
 die künigin Ysalden
 ymmer gern gehalten
 und Tristrand minem neffen
 daur umb daß der tegen
 mit mir wär stattlich beliben.
 daß ich in hab vertriben,
 das sol ymmer mir sin laid.
 ouch waß eß ain groß torhait,
 daß sie mir eß nit sagten jo,
 daß sie eß hetten getruncken so
 den unsäligen getranck,
 da von sie sich avun iren danck
 so ser muoßten minnen.
 owe, guotte küniginne
 und uss erwelter Tristrand
 ich ließ üch lüt und land
 und all min küngrich
 ymmer aigenlich,
 daß ir wärend gesund!«*

Verzweifelt rief er aus:

»Gott ist mein Zeuge! Ich hätte die Königin Isalde und meinen Neffen Tristrant nicht fortgehen lassen. Für immer wäre ich beiden in fester Freundschaft verbunden geblieben, nur um den Helden stets an meiner Seite zu wissen. Mein Leben lang werde ich es bereuen, daß ich ihn davongetrieben habe. Es war aber auch höchst töricht von den beiden, mir nichts darüber zu sagen, daß sie jenen unglückseligen Trank genossen hatten, der sie gegen ihren Willen dazu zwang, sich unverbrüchlich zu lieben. Ach, du liebeizende Königin, du auserwählter Held Tristrant! Für immer würde ich euch Land und Leute, mein ganzes Königreich zu eigen geben, wenn ihr nur am Leben wäret.«⁷⁵

Der Prosaroman folgt weitgehend Eilhart, doch mit einer auffälligen Pointe:

»Das sei Gott von Himmel geklaget, daß ich das nicht längst oder von erst gewußt habe: ich hätte, auf meine Wahrheit, meine liebste Königin Isalde meinem Neffen immer gern in Geheim gelassen und ihm zu Liebe behalten, auf daß er allwegen mit ihr und bei mir gewesen wäre.«

Dieses »in Geheim« ist kaum anders zu verstehen, als dass Marke den fortgesetzten Ehebruch zu dulden bereit gewesen wäre. Die Überlassung des ganzen Königreichs schmückt Eilhart noch weiter aus. Wären sie nur noch am Leben, dann »wollte ich darum mein Lebtag arm sein und kein Eigentum mehr haben.«⁷⁶

⁷⁵ Eilhart von Oberg, *Tristrant und Isalde*, mittelhochdeutsch / neuhochdeutsch von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok, Greifswald 1993, S. 278.

⁷⁶ Beide Zitate in *Buch der Liebe*, Band I, S. 140 f.

In der um 1240⁷⁷ entstandenen Fortsetzung des Ulrich von TÜRHEIM heißt es:

»ouwe mir ie mer, und ouwe!«
 Marke jæmerlichen sprach
 »do diu unselde in geschach,
 daz mir daz nei man seite!
 in grozem hazze ich heite
 Tristanen, ane schulde.
 unsers herren gotes hulde
 ich nimmer me gewinnen kan.
 [...]

 ouwe, daz ich ie wart geborn!
 ouwe, wie habe ich si verlorn!
 ouwe, ich armer Marke!«

»Weh mir, weh mir, weh und ach!«
 rief Marke voller Jammer aus,
 »als dies Unheil sie ereilte,
 weshalb nur sagte mir das keiner?!
 Aus diesem Anlaß war ich Tristan
 äußerst feind – doch ohne Grund.
 Vor unserm Herrgott werde ich
 nie mehr im Leben Gnade finden.
 [...]

 Ach, daß ich je geboren wurde!
 Ach, ich habe sie verloren,
 ach, ich armer Marke, ach!«⁷⁸

»Ane schulde« kann in zweifachem Bezug gelesen werden: Marke hat Tristan zu Unrecht verdächtigt – und Tristan ist nicht verantwortlich für sein Tun, er hat keine »Schuld«. Obwohl das mittelalterliche Strafrecht nur die (objektive) Tat bewertete und kein (subjektives) »Verschulden« konnte, ist doch die Bedeutung »Verfehlung, Missetat, Verantwortung, Verschulden« in mittelhochdeutschen Rechtsquellen belegt.⁷⁹ Wenn Eilhart nur vom Zwang des Liebestrankes, also vom Ausschluss des freien Willens, redet, so richtet König Marke nach Ulrich seine Erkenntnis, Tristan habe »ane schulde« gehandelt, gegen sich selbst. Sein grundloser Hass war Sünde, darum bittet er Gott und St. Michael um Beistand für Tristan und sucht durch die Stiftung eines Klosters Gott zu versöhnen. An dieser Stelle greift der *Autor* Ulrich selbst ein und beklagt den Tod des schönen, jungen, höfischen und treuen Ritters Tristans, eines Vorbilds an »edler Zucht und ganzer Tugend«.⁸⁰

77 Haug/Scholz II, S. 220.

78 V. 3449–3461, 3487–3489; Verszählung nach: *Das Tristan-Epos Gottfrieds von Straßburg mit der Fortsetzung des Ulrich von TÜRHEIM nach der Heidelberger Handschrift cod. pal. germ. 360*, hrsg. von Wolfgang Spiewok, Berlin 1989; mittelhochdeutscher Text: von der Hagen I, S. 317 f.; Übersetzung: Dieter Kühn, *Tristan und Isolde des Gottfried von Straßburg*, Frankfurt am Main 2003, S. 749.

79 *Wörterbuch der mittelhochdeutschen Urkundensprache*, unter der Leitung von Bettina Kirschstein und Ursula Schulze erarbeitet von Sibylle Ohly, Peter Schmitt und Nicole Spengler, Band 2, Berlin 2003, S. 1530 f. (»der wirt hab es ime ane schulde getan«).

80 »ouwe, daz ie man sterben sol, / der gut hat, schone, und jugent, / edele zuht und ganze tugent! / an Tristane daz allez was: / swaz man von riter ie gelas, / do en gewan nie riters riterschaft / an lobe lobelicher kraft. / Tristanes leben ich krone: / er was zuhtik und unhone, / getriuwe unde milte; / wie lützel in bevilte, / swa er solte erwerden pris! / er was hovesch und wis, / ze erneste unt ze schimpfe / het er gute

Die gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstandene Fortsetzung des Heinrich von Freiberg steigert Markes Klage abermals:

»Owe!« sprach Marke, »Tristant,
hetestu daz erst mir bekannt
und hetest di gelegenheit
von anegenge mir geseit,
du suzer Riwalines barn,
ich het' ez allez under varn,
ich hette dinem libe
gegeben zu einem wibe
isoten mine frouwen zart,
e se mir getruwet wart;
so ware ich uberik gewesen
der sunde und waret ir genesen.«

»O weh!« rief Marke aus. »Ach Tristan,
wenn du's mir gleich gestanden hättest,
wenn du mir alles, was geschehen
von Anfang an berichtet hättest,
ich hätte (anmutsvoller Sohn
des Riwalin) das ganze Unheil
verhindert, denn ich hätte dir
Isolde dann zur Frau gegeben,
sie, meine wundervolle Herrin,
noch eh' man sie mir angetraut.
Ich wär' der Sünde überhoben,
und ihr, ihr wäret noch am Leben.«⁸¹

Marke bereut seine Sünde des grundlosen Hasses auf Tristan so verzweifelt, dass er auf die Ehe mit Isolde von vornherein verzichtet hätte, hätte er nur vom Liebesrank gewusst. In Kenntnis dieses Zwanges wäre das ganze Unglück verhindert worden, und Marke hätte all seine politischen Ziele umstandslos erreicht. Mit der Bewertung des Zaubertranks, den »beide einst unwillentlich genossen«, kommt der Rechtshistoriker Hans Fehr dem Denken eines mittelalterlichen Menschen wohl sehr nahe:

»Isolde und Tristan sind besessen von zauberischen Gewalten. Der Dämon hat über sie Macht gewonnen und sie handeln, wie sie handeln müssen. Einen eigenen, einen verbrecherischen Willen haben sie nicht mehr. Ihre Missetaten sind ›absichtslos‹. [...] In dieser Dichtung ist der Zauber stärker

gelimpfe./ahi, wie manege gute tat/Tristanes lip begangen hat,/uf turneie und in striten!/ez en was bi sinen ziten/nie mans pris so wol ze lobe,/andern priszen swebet' er obe./ine gehorte nie bi minen tagen/weder gelesen, noch gesagen/von so wol gelobetem man,/als was der werde Tristan,/heite in daz trank der minne/niht braht uf unsinne:/daz krankte in dikke an eren./die minne kann wol leren/froede und herze not./wer vernam so jæmerlichen tot/an zwein gelieben ie me?/mir tut noch ir sterben we;/wan si sturben beide/von rethem herzeleide.« (V. 3556–3591). Mittelhochdeutscher Text: von der Hagen, *Gotfrieds Werke*, Band 1, S. 319. Wie Gottfried, vor allem bei dem getürkten Gottesurteil, Zweifel an Gottes Gerechtigkeit hegt, so auch Ulrich.

81 V. 6731–6742. Mittelhochdeutscher Text: von der Hagen II, S. 96. Übersetzung: Heinrich von Freiberg, *Tristan und Isolde* (Fortsetzung des *Tristan*-Romans Gottfrieds von Straßburg), Originaltext [...] von Danielle Buschinger, Versübersetzung von Wolfgang Spiewok, Greifswald 1993, S. 192.

als die Menschen. Der Teufel treibt durch listige Künste auf der Erde sein Spiel [...] Das Schicksal, das gute oder böse, regiert das Leben bis in die letzten Dinge hinein. Schuld und Unschuld liegen weit ab, liegen jenseits dieses Werkes.«⁸²

Soweit die mittelalterlichen Dichter des *Tristan*-Stoffes. Den beiden maßgeblichen Übersetzern des 19. Jahrhunderts, Hermann Kurz und Karl Simrock, gefiel Markes christliche Reue und Buße nicht. Wagners Hauptquelle war die neuhochdeutsche Übersetzung von Kurz,⁸³ der sich zwar an die mittelalterlichen Bearbeiter anlehnte, jedoch einen »unabhängigen Schluss« dichten wollte. In seiner Fassung erhalten die Reue- und Klagemotive eine neue und überraschende Wendung: Marke trauert am Grabe der beiden Liebenden, über dem sich Rebe und Rose innig verschlungen emporranken:

Rief nicht, als das herrliche Zwillingspaar
 Aus dem Schiffe trat ans Gestade dar,
 Riefs nicht in meinem Herzen laut?
 Das ist der Bräutigam und die Braut!
 Die sind von Gott erkoren,
 Sind für einander geboren! [...]
 Was hättest du, schwacher Greis, gemacht,
 Hätt er sie als sein Weib gebracht?
 Herr Ohm, die schöne Braut ist mein,
 Ist Eure Nichte, nun gebt Euch drein! –
 Was du als Vater mußtest thun,
 Du hättest still geduldet nun.
 Er aber dachte der Ehr und Pflicht,
 Er dachte des Ohms, und that es nicht. [...]
 Ich alter Mann, umspielt von ihnen,
 Wie glücklich wär ich mir erschienen!
 Wie hätte mich mein starker Sohn,
 In Liebe stützend meinen Thron,
 Demüthig und der Wünsche satt,
 Geehrt an Vaters und Gottes Statt! [...]

82 Fehr, *Recht*, S. 146.

83 So bereits Weltrich, *Wagners Tristan und Isolde als Dichtung*, S. 71, ebenso John Deathridge, Art. »Tristan und Isolde«, in: *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, hrsg. von Nicholas Vazsonyi, New York 2013, S. 593–602, hier S. 595. Meines Wissens haben auch Germanisten die Kurz'sche Fassung als Quelle für Wagner bisher nicht beachtet.

Was blöde Menschengenossen sahn,
Das war ein Schein, das war ein Wahn.⁸⁴

Isoldes Spottrede (»Mein Herr und Ohm«) geht von dieser Passage von Kurz aus, doch Wagner wendet sie zynisch ins genaue Gegenteil: Marke fingiert (nach Tristans Tod) die Situation, dass Tristan Isolde als seine Braut beansprucht, und er zugestimmt hätte. Isolde aber unterstellt, dass Tristan sie, die »schmucke Irin«, zum Spott für Marke warb. Das sagt sie nicht nur zu Brangäne (I/3), sondern auch zu Tristan selbst (I/5), der aber (vor dem Liebestrank) noch der »Sitte« und seiner Vasallentreue gehorcht.

Nicht geistliche Reue, sondern eine unanständige »Greisenlust« ist bei Hermann Kurz Markes Motiv. Er macht sich selbst damit Isoldes Abscheu vor ihm, dem alten König, zu eigen. – Karl Simrock bringt im Schlusswort seiner *Tristan*-Übersetzung ein letztes und für das 19. Jahrhundert besonders überzeugendes Argument: das Naturrecht.

»Der schwerste [Vorwurf] freilich, als ob der Gegenstand dieses Gedichts schmäbliche Verhöhnung der Gattentreue wäre, läßt sich schon damit abweisen, daß zwischen Marke und Isold so wenig als zwischen Tristan und der andern, weißhändigen Isold je ein eheliches Verhältnis zu Stande kommt, wenn sie gleich vor der Welt Gatten scheinen. [Man bedenke, dass] es in seiner [Gottfrieds] Hand gelegen hätte, das Verhältnis zwischen Isolde und dem bejahrten Marke ganz rein zu halten.«⁸⁵

Wie hätte Gottfried das Verhältnis von Isolde und Marke »ganz rein halten« können? Ohne Brautunterschub, Mordanschlag auf Brangäne, das Gottesurteil und so weiter wäre der alte Sagenstoff nahezu unkenntlich. Genau dieses »Rein-Halten« unternimmt Wagner, indem Marke Isolde »ehrfurchtscheu entsagt«. Dafür muss Wagner eine neue Motivation für Markes Handeln suchen: die Fürstentugend königlichen Edelmutts.

Gegen die Einschätzung schon des zeitgenössischen (wie des heutigen) Publikums, Marke sei eine Nebenrolle für »einen guten / langweiligen Bassisten«,⁸⁶ verwehrte

84 Kurz, S. 578, 580.

85 *Tristan und Isolde. Von Gottfried von Straßburg*, übersetzt von Karl Simrock, Band 2, Leipzig 1855, Schlusswort S. 395. Wagner besaß diese Ausgabe; am 12. März 1870 las er aus *Tristan und Isolde* »von Gottfried« vor. Cosima zitierte daraus wörtlich drei Verse aus Simrocks Übersetzung, die sie auf ihre eigene Lebenslage bezieht: »Trug jemals einer stetes Leid bei wählender Glückseligkeit so trug Tristan dieses stäte Leid.« (V. 5069–5071), *CWT I*, S. 208.

86 *SW 27*, S. 159.

sich Wagner. Marke sei die Hauptperson, »welche dem Liebespaar einzig [...] in edelster und ergreifendster Weise gegenübersteht«;⁸⁷ der Sänger habe darum eine »tiefführende, entscheidend wichtige Aufgabe«.⁸⁸ »Grenzenlos wichtig, – überall bis jetzt ganz und gar verfehlt«,⁸⁹ sei König Marke und zwar bereits in der Münchener Uraufführung. Er sei der »Träger der sittlichen Weltordnung und dadurch Todesverkünder«.⁹⁰ Diese merkwürdige Vorstellung, dass Marke (wie Brünnhilde) dem Helden Tristan den Tod verkündet, hat Wagner selbst näher erläutert.

Er hatte den Aufsatz über den zweiten Akt *Tristan*, den Heinrich Porges auf Wunsch König Ludwigs II. verfasst hatte, »ungemein ergriffen und gerührt« gelesen, und rügte nur, dass Porges »bei Marke in Betreff seiner Quasi-Schuld etwas Unnöthiges, ja Unrichtiges gesagt, und beim Nachspiel am Aktschlusse überhört« habe, »daß dieß melodisch aus Marke's Hauptmotive (des Wohlwollens) gebildet ist, somit das Motiv des Selbstvorwurfes enthält, welches Tristan ostensibel niederwirft.«⁹¹ Was Porges über Markes »Quasischuld« genau geschrieben hatte, ist unbekannt, weil die früheste Fassung von 1867 nicht erhalten ist und seine (fragmentarischen) Erläuterungen zu *Tristan* erst nach seinem Tode gedruckt wurden. Wagners Sicht hat Porges vollständig übernommen: Markes Klagegesang dringe »aus der Tiefe eines edlen, von wahrstem Wohlwollen erfüllten Herzens« herauf. »Diese Güte seines Wesens sollte zum Motiv der ganzen tragischen Verwicklung werden. Er trägt äußerlich die königliche Würde; aber die Taten, welche ihm seine Macht vermehren helfen, sind Tristans Werk.« Da Melot aus Eifersucht Tristan verriet, verriet Tristan Marke. Darin »liegt zuletzt eine furchtbare Selbstanklage.« Indem das Nachspiel des zweiten Akts »melodisch aus Markes Hauptmotiv gebildet ist, erscheint es als Ausdruck des Selbstvorwurfs Tristans, der ihn unwiderstehlich niederwirft.«⁹² »Es ist die mit Bewußtsein und freiwillig sich vollziehende Sühne ohne Reue, der sich Tristan unterwirft.«⁹³ So wird Marke zu einem König hochsti-

87 Ebd., S. 189.

88 Richard Wagner an Karl Betz, 22. Januar 1876, ebd., S. 190.

89 Richard Wagner an Karl Eckert, 21. September 1875, ebd., S. 188.

90 Ebd.

91 Heinrich Porges, *Tristan und Isolde*, eingeführt von Hans von Wolzogen, Leipzig 1906, Wagners Brief an Heinrich Porges, 15. Mai 1867, S. III, auch SW 27, S. 178.

92 Porges, *Tristan und Isolde*, S. 45, 50. Porges zitierte 1874 zu dieser Stelle Schelling: »Der Mensch ist ein Anderer vor der Tat, gegen die er sich noch frei verhält, und nach vollbrachter Tat, wo diese für ihn selbst zur Notwendigkeit wird, sich gegen ihn umwendet und nun ihn sich unterwirft.« S. 50, Fußnote).

93 Wagner fühlte sich genau verstanden: Porges »hat vieles, das meiste, geradewegs unübertrefflich ausgedrückt und was mich fast noch mehr freut, empfunden [...] ›Sühne ohne Reue: wo hat er das her? Vortrefflich!« Porges, *Tristan und Isolde*, S. III, 47.

lisiert, der schon im zweiten Akt nicht an Tristans Schuld glaubt. Marke ist »durch Mitleid wissend«, wenn auch kein »reiner Tor«, so doch in seinem Edelmut Parsifal verdächtig nahe.

Wenn bei Heinrich von Freiberg und Hermann Kurz König Marke nach dem Tod der Liebenden bereut, dass er die beiden nicht vermählt habe, so gibt Wagner dem (unverheirateten) König eine letzte Chance. Er hofft Tristan lebend anzutreffen und ist fest entschlossen, das Paar zu vermählen, was freilich beider Tod vereitelt.

König Markes Mitleid konnte Wagner auch unmittelbar aus Schopenhauer begründen:

»Was daher auch Güte, Liebe und Edelmuth für Andere thun, ist immer nur Linderung ihrer Leiden, und folglich ist, was sie bewegen kann zu guten Thaten und Werken der Liebe, immer nur die Erkenntniß des fremden Leidens, aus dem eigenen unmittelbar verständlich und diesem gleichgesetzt. Hieraus aber ergibt sich, daß die reine Liebe (ἀγάπη, caritas) ihrer Natur nach Mitleid ist.«⁹⁴

Schopenhauer erhebt das Mitleid zum Prinzip und Fundament der Ethik: es sei die natürliche, uneigennützig und »allein ächt moralische Triebfeder«.⁹⁵ »Dieses Mitleid ganz allein ist die wirkliche Basis aller *freien* Gerechtigkeit und aller *echten* Menschenliebe.«⁹⁶ Aus Mitleid und Liebe zu Tristan also hat Marke die Ehe nicht vollzogen.

In seiner »Metaphysik der Geschlechtsliebe« schreibt Schopenhauer: »Die Geschlechtsliebe [...] ist gegen jedes, auch noch so wichtige Interesse bloßer Individuen unendlich überwiegend. Ihm allein weichen daher Ehre, Pflicht und Treue, nachdem sie jeder anderen Versuchung, selbst der Drohung des Todes, widerstanden haben.«⁹⁷ Das ist der Grundkonflikt des *Tristan*-Stoffs. Auch der edelste Ritter ist verführbar. Und Marke weiß das – fast wie Amfortas.

94 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band I, 4. Buch (Bei erreichter Selbsterkenntnis Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben) § 67, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen (= Sämtliche Werke 1), Darmstadt 1961, S. 511.

95 Arthur Schopenhauer, »Preisschrift über die Grundlagen der Moral«, Kap. 3, § 16, in: ders., *Kleinere Schriften*, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen (= Sämtliche Werke 3), Darmstadt 1968, S. 632–815, hier S. 737.

96 Schopenhauer, »Preisschrift«, S. 740; zu den Tugenden der Gerechtigkeit und Menschenliebe siehe § 17 beziehungsweise § 18.

97 Schopenhauer, *Welt als Wille*, Band II, Kap. 44, hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen (= Sämtliche Werke 2), Darmstadt 1961, S. 707. Schopenhauer zitiert dazu eine Stelle aus *Zenobia* von Calderon, einem Lieblingsautor Wagners.

7. Tristan auf dem Siechbett

Gottfrieds Fragment endet damit, dass Tristan sich in Ritterabenteuer stürzt und eine zweite Isolde, die Isolde Weißhand, kennenlernt. Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg dichteten die Fortsetzung: Tristan heiratet diese zweite Isolde und hofft, damit seine alte Liebe zu verdrängen, doch der Liebestrank ist stärker, Tristan vermag die Ehe nicht zu vollziehen.

Die ganze Geschichte mit Isolde Weißhand hat Wagner gestrichen. Das erfordert eine ganz neue Dramaturgie. Tristan hat seine Todeswunde nicht bei einem missglückten Liebesabenteuer empfangen, sondern Melot verwundet ihn tödlich. Kurwenal bringt Tristan auf die Burg seiner Väter, die bei Gottfried Canoele, bei Wagner Kareol heisst. Als Krankenpfleger tritt Kurwenal in die Rolle von Isolde Weißhand ein. Damit entfällt einerseits die allgemein überlieferte Ursache für Tristans Tod. Als seine Ehefrau lügt, Isoldes Schiff habe ein schwarzes Segel, zerbricht Tristans letzte Hoffnung auf die Ärztin Isolde und er stirbt. Andererseits gewinnt Wagner Freiheit für einen neuen Schluss. Als die irische Isolde ankommt, stirbt Tristan in ihren Armen. (In allen anderen Fassungen trifft sie ihn nur mehr tot an.)

Bei Wagner erzählt Brangäne dem König vom Liebestrank. Diese Version geht auf Karl Immermann und sein Fragment *Tristan und Isolde. Ein Gedicht in Romanzen* (Düsseldorf 1841) zurück. Die Übersetzung von Hermann Kurz bot Wagner eine Kompilation alter wie neuester Quellen, denn Kurz, ein Verehrer des früh verstorbenen Dichters, schuf »eine freie von den Fortsetzungen Heinrichs von Friberg und Ulrichs von Türheim unabhängige Arbeit, welche sich an Gottfrieds Werk, als die für uns authentische Gestalt der Sage, anreihen und doch zugleich, ohne die Prätension einer unmittelbaren Erbschaft, für einen Abschluß der Immermann'schen Dichtung gelten könnte.«⁹⁸ Da die alten Versromane weder Klagen des siechen Tristan kennen noch Totenklagen Isoldes, ganz zu schweigen von Isoldes Verklärung beziehungsweise Liebestod, konnte sich Wagner für den zweiten Akt bei Immermann/Kurz bedienen.

Immermann hat nur den ersten Teil seines »Gedichts« ausgeführt, für den Schluss ist ein knappes Szenar erhalten. Sein Motto zum letzten Kapitel, »Rose und Rebe« ist:

»Vorspiel. Es giebt Menschen, die nicht sterben können, weil sie ein Geheimniß drückt, was sie noch Jemand offenbaren müssen; die ein Verbrechen belastet, was sie erst beichten müssen. Auch ungestilltes Liebessehnen kann zwischen Tod und Leben festhalten.

98 Kurz, Vorwort, S. VI.

[Tristan:] Ich kann nicht leben und nicht sterben,
Mag ich nicht Liebestrost erwerben etc.!«⁹⁹

Tristan schickt seinen alten Erzieher Rual (auch dies eine Erfindung Immermanns) zu Isolde, die sofort mit weißem Segel zu Tristan eilt. Immermann:

»Zwischenspiel. Der Dichter ruft alle Geister, welche Liebe schirmen, an, daß Tristan der letzte Trost werde, doch sagt ihm eine geheime Ahnung, daß diese Bitte unerfüllt bleiben werde. – [...] Die blonde Isolde kommt, und fällt für todt an Tristans Leiche nieder. [...] Sie setzt sich in ihren weiten Faltengewändern an die Leichenbahre nieder, und sitzt so drei Tage und drei Nächte. [...] Brangäne sagt ihm [Marke] den Zusammenhang.«¹⁰⁰

Diese wenigen Notizen wären wenig hilfreich, hätte nicht Hermann Kurz den *Tristan*-Schluss im Geiste Immermanns ausgeführt und zudem die wörtlichen Zitate in Anmerkungen belegt. Die Klage des siechen Tristan, eigentlich eine Reflexion des Dichters, ist unmittelbar aus Immermanns »Vorspiel«-Idee entwickelt:

Tod, hast du deinen Mann zuletzt
In des Lebens Rennbahn müd gehetzt,
Und nimmst ihn nun in Frieden hin,
der dein eigen war von Anbeginn [...]
Ein Geheimniß, das in der Seele ruht,
Zieht sie zurück von der schwarzen Fluth;
Eine Schuld, die auf dem Menschen lag,
Ein langes Leben Nacht und Tag,
Mit wildem Ringen, dumpfem Zagen
In schweigender Todesnoth getragen,
Nach der erlösenden Beichte suchend
Und dennoch der Entdeckung fluchend,
Zehrt auf, was herbergt in der Brust,
Furcht, Hoffnung, That- und Lebenslust [...]
Umsonst! Schwer scheidend von dem Tag
Krümmt unter seinem Sensenschlag
Sich das Gebein. Was innen wacht,
Will nicht hinunter in die Nacht. [...]

99 Karl Immermann, *Tristan und Isolde. Ein Gedicht in Romanzen*, Düsseldorf 1841, S. 446.

100 Immermann, S. 447.

Doch was ist stärker als jede Noth
 Der Welt, als Angst, Verzweiflung, Tod?
 Das ist die selige Gotteskraft,
 Die himmlisch Leben im Glaube schafft,
 Die diese flüchtige Erdenwelt
 Im Ring der Ewigkeiten hält. [...ein Leben,]
 Dem Tage fremd, dem lichtlos armen,
 Und fremd dem Dunkel ohn Erbarmen [...]

O Harren, bis der Morgen wacht!
 O dunkler Traum der Erdennacht,
 Der Menschenkinder banges Loos!
 So muß in deinem stillen Schooß
 Tristan, des Glückes Liebling, nun,
 Am Abend seiner Tage ruhn.
 Warten und Harren! Kommt sie nicht?
 Noch immer Nacht? Verzieht das Licht? [...]

Und trübe fiel des Tages Schimmer
 Ins stille dumpfe Krankenzimmer.¹⁰¹

»Flüchtige Erdenwelt«, »dunkler Traum der Erdennacht«, »dem Tage fremd und fremd dem Dunkel« – die Tag-Nacht-Metaphorik, die Wagner metaphysisch überhöht, ist bei Kurz noch physisch auf das Nicht-mehr-leben-Wollen und Noch-nicht-sterben-Können bezogen. Doch den Gedanken, der Tod sei Tristan »eigen von Anbeginn«, konnte Wagner direkt übernehmen: Wenn Tristan Isolde fragt, ob sie ihm »ins Wunderreich der Nacht« folgen wolle, antwortet sie: »Nun führst du in dein Eigen, dein Erbe mir zu zeigen« (II/3). Damit muss die Fassung von Hermann Kurz als unmittelbare, nämlich stoffbezogene Anregung für Wagners Textbuch gelten, anders als die *Hymnen an die Nacht* von Novalis, die man stets als Wagners Vorbild nennt.¹⁰² Wenige Wendungen in der zweiten und dritten Szene des zweiten Akts verweisen direkt auf Novalis: die »heilige, unaussprechliche, geheimnißvolle Nacht«, die »ewige Brautnacht«, die Frage: »Muß immer der Morgen wiederkommen?«, für »der Nacht Geweihte«, und schließlich: »wer hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz – warlich der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset«.¹⁰³ Wag-

101 Kurz, S. 560–562, 565 f.

102 Wolfgang Golther, *Tristan und Isolde in der französischen und deutschen Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit*, Berlin 1929, S. 59.

103 Novalis, »Hymnen an die Nacht«, in: *Das dichterische Werk*, hrsg. von Paul Kluckhorn und Richard Samuel (= Schriften 1), Darmstadt 1977, S. 131, 135, 137.

ners »Das Land, das Tristan meint« ist hier vorgebildet. Das Verhältnis von Kurz und Novalis wird man sich so zu denken haben: Kurz gab Wagner stoffliche und szenische Anregungen, der hohe Ton von Novalis förderte den hohen, hymnischen Stil vor allem des zweiten Akts, wobei Wagner freilich Novalis' christliches Gedankengut negierte.

8. »Das letzte, letzte Wiederseh«

In der Überlieferung sind beider Tode menschlich rührend, aber trivial: Tristan stirbt an Verzweiflung, weil Isolde Weißhand ihm das falsche Segel genannt hat. Die Königin Isolde verdrängt Tristans Ehefrau von der Bahre, beugt sich über den Leichnam und stirbt.

Wie konnte Wagner den Stoff also zu einer Apotheose, einer Erlösung führen? Er brauchte nur das Schlusswort von Karl Simrocks *Tristan*-Übersetzung zu lesen, der den Grundgedanken aller Liebessagen so darstellt:

»Die Liebe kennt in ihrer Einseitigkeit kein anderes Gesetz als das eigene, das sie zwingt, sich zu vollbringen. Sie überwindet alle Hindernisse, welche die Außenwelt ihr entgegenstellt, durchbricht jede Schranke der Sitte, um ihr Ziel zu erreichen, das ihr allein Gültigkeit hat. Indem sie aber diesem nachstrebt, muß sie sich von allen Bedingungen des irdischen Daseins so weit lossagen, daß der kleinste Zufall hinreichend scheint, das schwache Band, das sie noch mit demselben verbindet, völlig zu zerreißen, und die Außenwelt sowie die Sitte für die erhabene Hintansetzung zu rächen. Jener Zufall würde ihr aber nichts anhaben können, wenn er für sie ein äußerlicher bliebe, denn sonst würde ihn die Liebe wie alle andern Dinge der Außenwelt überwinden und beseitigen; er muß sich also in die Liebe selbst verkleiden und ihr einen Irrthum über den geliebten Gegenstand erregen. Hat er dieß bei dem einen Theile vermocht, und hat dieser dann freiwillig das Band aufgehoben, das ihn noch mit der Erde verknüpfte, so hat sich für den andern der Irrthum in traurige Wahrheit verwandelt und beide flüchten aus diesem verkümmerten Dasein in ein höheres seligeres Leben, wo sich ihnen das ganz erfüllen wird, was sie hier vergebens zu verwirklichen strebten. Somit sind dann die Liebenden nicht sowohl an der Außenwelt als an der Liebe selbst zu Grunde gegangen.«¹⁰⁴

¹⁰⁴ Simrock II, S. 396 f.

»Gottfried hat zuerst von der Minne mit jener Inbrunst des seelenvollsten Gefühls und in der naivsten Sprache auch mit dem hohen Schwunge gesprochen, welche des Tiefsinns der Liebessage würdig sind.«¹⁰⁵

In der Sage irrt sich Tristan darin, dass die blonde Isolde ihn vergessen habe, und er irrt darin, dass er durch die Heirat der Isolde Weißhand die alte Liebe vergessen könne.

Den Grundgedanken eines »höheren seligen Lebens« fand Wagner bei Karl Simrock vorgedacht, konkreten Stoff bot ihm wieder die Dichtung von Hermann Kurz. Von Immermanns »Zwischenspiel« ausgehend schildert Kurz das Hoffen und Bangen Isoldes, als sie auf der Fahrt zum siechen Tristan ist:

Die Lebensflagge! O beschert,
Ihr Geister, die ihr in Erdennoth
Die Liebe schirmt, noch eh der Tod
Dieß Band zerreißt mit ehrner Hand,
Beschert dem schmerzwobnen Band
Den einzigen kurzen Augenblick,
Ja, und besiegelt das Geschick,
Das diesen beiden auferlegt
Das Höchste, was die Erde trägt
Von Schmerzen und von Wonnen!
Beim Lächeln der letzten Sonnen
Das letzte, letzte Wiedersehn!

Augen, die um Vergebung flehn;
Ein Blick: Nun ist genug gebüßt!
Ein Kuß, der Galle selbst versüßt,
Den Kelch zum Freudenbecher macht
Und rosig hell den Schooß der Nacht.
Und so im Kuß zu sterben – nein,
Nicht sterben, hingenommen seyn
In seligen Träumen, wie sie nur
Auf reiner Paradiesesflur
Die Seelen träumen, wo sie blinken

105 Simrock II, S. 402.

Als Thau, eh sie heruntersinken
 In diese Welt voll Schuld und Weh!¹⁰⁶

»Nur eine Stunde,/ nur eine Stunde/ bleibe mir wach!/ So bange Tage/wachte sie sehrend,/ um eine Stunde/ mit dir noch zu wachen:/ betrügt Isolden,/ betrügt sie Tristan/ um dieses einzige,/ ewig kurze/ letzte Weltenglück?« (III/2) Wie Isolde auf den toten Tristan einredet, das scheint geradezu Kurz' Gedanken während Isoldes Seefahrt vorzusetzen (und wird merkwürdigerweise auch in der 3. Person Singular gesagt!). Dass Isolde ohnmächtig an der Leiche zusammensinkt (III/2), hat Wagner, vermittelt durch Kurz, von Heinrich von Freiberg übernommen.

Tristans Augen, ein letzter Blick – das nimmt Isoldes Schlussgesang, »Mild und leise, wie er lächelt«, vorweg:

So lag er todt, doch schön und klar,
 Die Augen freundlich aufgeschlagen
 Zur schönen Sonne, die seinen Tagen
 Mit Trost erschien manch holdes Mal
 Und ihn nun küßte mit goldnem Strahl.
 Sie sahen so mild, so ruhig hin,
 Als schauten sie was Freundlichs drin.
 [...] Nun trat die blonde Königin
 Zu ihrem todten Freunde hin,
 Zu dessen Füßen Kurvenal
 Stillknieend lag mit mancher Qual.
 Sie sah ihm zärtlich ins Angesicht,
 Erwies ihm fromm die letzte Pflicht
 Und schloß die beiden Augen zu,
 Woran ihr Trost und ihre Ruh
 In lieben und leiden Jahren
 So lang gelegen waren.
 Dann setzte sie sich dem Todten nah,
 So daß sie ihm ins Antlitz sah,
 Und saß im weiten Faltengewand,
 Die Hand in ihres Liebsten Hand,
 Drei Tage und auch drei Nächte so.
 Ihre Lippe sprach nicht Ach, nicht O,

106 Kurz, S. 564.

Ihr Auge ward nicht einmal naß,
 Ihr Herz schien still zu stehn. Sie saß,
 Auf Tristan heftend den starren Blick,
 Und überdachte sein ganz Geschick. [...]

So trauert ein Stern, der sieht so fern
 Sein Zwillingslicht, den Bruderstern
 Verglimmend in die Nacht gesunken:
 Er stirbt und schwindet Funk um Funken.
 [...] Fast übermenschlich hoch und groß
 In ihrem faltigen Gewand,
 Noch immer haltend des Freundes Hand,
 In die Linke, goldumflossen,
 Das edle Haupt gegossen,
 Saß sie in schmerzenloser Ruh.
 Die treuen Augen waren zu,
 Doch blieb das Antlitz still und traut
 Dem Stillen zugewandt. Mir ist so wol für sie.
 Gehören sie nun einander nicht
 In Gottes freiem Sonnenlicht,
 Und auch im trauten Schooß der Nacht,
 Wo Liebe selig bei Liebe wacht?¹⁰⁷

Auch hieraus sind konkrete Szenenanweisungen Wagners zu entnehmen: »Zu Häupten ihm sitzt Kurwenal, in Schmerz über ihn hingebugt« (Anfang dritter Akt), und vor dem Schlussgesang: »Isolde, die nichts um sich her vernommen, heftet das Auge mit wachsender Begeisterung auf Tristans Leiche«. Isoldes aufrechte Sitzhaltung mit Tristans Haupt in der Linken entspricht ikonografisch der Pietà, wengleich seitenverkehrt. Doch hatte Isolde in ihrer Verklärung Wagner nicht als Mater dolorosa vorgeschwebt, sondern wie Tizians *Assunta* in der Frari-Kirche zu Venedig. (Als er den zweiten Akt komponierte, wohnte er nicht weit entfernt im Palazzo Giustiniani am Canal Grande.) »Goldumflossen« ist von Kurz nicht metaphorisch, sondern konkret gemeint: Isoldes »Goldhaar« hüllt Tristan ein. Doch lässt sich sein Bild von den Zwillingssternen auch in Wagners Versen lesen: »Immer lichter / wie er leuchtet, / sternumstrahlet / hoch sich hebt?« (III / 3).

Wenn Wagner also Anregungen von der Kurz'schen Dichtung aufgegriffen hat,

107 Kurz, S. 568 f., 571 f., 575.

so ist doch nicht zu verkennen, dass Wagners ständiger Wechsel von Zweihebern und Vierhebern eine höhere stilistische Ebene anstrebte als die fast durchgehenden Vierheber von Kurz.

9. Wagner als Kompilator

Wagners Stärke liegt nicht in der szenischen Erfindung, da greift er auf das vom Stoff Vorgegebene zurück, sondern in der geschickten Kompilation dessen, was er für seine Vorstellung des Musikdramas aufgreift und umwidmet. Eine Tabelle mag einen Überblick geben:

<i>Wagner</i>	<i>Vorlagen</i>
Isolde als wilde Maid, sie beschwört einen Seesturm (I/1)	Isolde verflucht den Sturm (Thomas) ähnlich Beginn des <i>Holländer</i> und der <i>Walküre</i>
Brangäne rühmt Marke und beschwichtigt Isolde (I/3)	Tristan tröstet Isolde auf der Brautfahrt (Gottfried)
Isolde erzählt Brangäne die Vorgeschichte: Tristan ist Tantris	Brangäne weiß das bereits aus Irland (Gottfried)
Todestrank, Isoldes Sühneverlangen	keine stoffliche Vorlage
Isoldes Spott »Mein Herr und Ohm«	Markes Klage (Kurz)
Die Fackel	Fackel bei Markes Beilager
Jagdgesellschaft, Melot als Verräter (II/1, 3)	Baumgartenszene I, der eifersüchtige Meriadoc und Zwerg Melot (Gottfried)
Liebesszene (II/2)	Baumgartenszene II, Isoldes Abschiedsrede, Minnegrotte (Gottfried, Kurz)
Tag/Nacht-Symbolik (II/2)	Tristans Siechbett (Immermann, Kurz)

Melot verwundet Tristan	»die alte Wunde« (Simrock)
Markes Klage (II/3)	Markes Klagen am Totenbett und Grab Tristans (Kurz)
Tristans Tugend, Rückblick auf Tristans Leben (II/3)	Marke auf der Fahrt nach Arundel (Ulrichs Reflexion, Heinrichs Nachruf, Kurz)
Tristan auf dem Siechbett (III/1)	der Dichter [!] erfleht Isoldes rasche Ankunft (Kurz)
Markes »Wohlwollen«: seine Absicht, Tristan und Isolde zu vermählen (III/2)	Marke auf der Fahrt nach Arundel, seine »Sünde« und Reue, (Eilhart, Ulrich, Heinrich, Kurz, Simrock)
Isoldes Liebestod/Verklärung (III/3)	Bitte des Dichters um rasche Ankunft Isoldes, Isoldes Totenwache (Immermann, Kurz, Simrock)

Wie Wagner die Bruckstücke mosaikhaft in sein neues dramatisches Gerüst einbaut, wäre ein Thema für sich. Ich greife nur einen Fall auf: die erste Baumgartenszene. Isolde merkt, dass im Olivenbaum Lauscher sitzen und weist Tristans Zudringlichkeit in einer doppelbödigen Rede zurecht. Gott sei ihr Zeuge, dass sie nie einen Anderen geliebt habe als den, der ihr die Jungfräulichkeit nahm (V. 14760 ff.). Hermann Kurz schließt daraus:

Der »tragische Faden ist mir auch in den glänzenden Geweben Gottfrieds überall sichtbar und scheint mir von der Kritik lange nicht genug beachtet zu sein: so glaube ich zum Beispiel, daß die Rede der Königin im Garten, welche unter leichten Täuschungen eine dem Lauscher sehr wohl verständliche Wahrheit birgt, in einem Trauerspiel von erschütternder Wirkung sein würde.«¹⁰⁸

In einer Oper sind solche mehrdeutige Reden wenig wirksam, Wagner hält sich darum an Isoldes Abschiedsrede aus der zweiten Baumgartenszene, die einen einheitlichen Affekt hat. Auch das Signal für die Liebesnacht, ein im Bach schwimmender Holzspan, taugt wenig für die Bühnenpraxis. Die Fackel (II/1) ist schon bei

108 Kurz, Vorwort, S. IX. Dass Kurz Gottfrieds *Tristan* »eine novellenhaft heruntergekommene Tragödie« nennt, hat wohl Wagners Abneigung gegen den Versroman beeinflusst.

Gottfried wichtig. Isolde löscht sie bei Markes Beilager (Gottfried, V. 12594), damit Marke die falsche Braut Brangäne nicht erkennt. Bei Wagner hütet die Wächterin Brangäne die Fackel und warnt vor der Gefahr. So löscht Isolde ungeduldig selbst das Licht und Tristan, der falsche »Bräutigam«, kann kommen. Mit diesem Motiv wird der Brautunterschub gespiegelt und die Fackel schließlich überhöht zum Symbol für den »Tag«. ¹⁰⁹

Die Aktschlüsse hat Wagner sämtlich neu erfunden. Am Ende des ersten Akts werden Tristan und Isolde durch die Landemanöver aus ihrer Liebesumarmung gerissen. Ihre Liebe auszuleben, ist die Zeit zu kurz. Für den zweiten Akt hat Wagner die beiden Baumgartenszenen von Gottfried miteinander amalgamiert. Als Marke die beiden Liebenden in flagranti (auf »handhafter Tat«) entdeckt, hätte er Isolde – der Mann blieb im germanischen Recht straflos – verstümmeln oder töten können. ¹¹⁰ Doch geht er weg, um Zeugen zu holen. Tristan hat das bemerkt, verabschiedet sich von Isolde und flieht. Als Marke mit Gefolge zurückkommt, ist er düpiert. Seine Räte rügen ihn, dass er Isolde falsch verdächtige. Für einen Klage-monolog hat Marke gar keine Gelegenheit. Wagner übernimmt daher Elemente aus den Fortsetzungen des Gottfried-Fragments: nämlich aus der Totenklage Markes.

Wer Tristan tödlich verwundet, ist in jeder Fassung verschieden. Bei Thomas von Britanje wird Tristan als Waffenhelfer vom Giftspeer des Ritters Estut l'Orgillius verwundet, ¹¹¹ bei Heinrich von Freiberg ist Tristan in Liebeshändel verstrickt und ein Giftspeer des Ritters Nampetenis verletzt ihn. ¹¹² Bei Wagner fordert Melot am Ende des zweiten Akts Tristan zum Zweikampf. Als dieser »ihm das Schwert entgegenstreckt, läßt Tristan das seinige fallen.« Wie Gottfried schildert, ließ auch Isolde einst das gegen Tristan erhobene Schwert sinken (V. 10649), als das rechtliche Zeichen, dass sie auf Rache verzichtet, »die Waffen streckt«. Es ist also Melot, der sich nicht an die Regeln hält und Tristan »aus Eifer« tödlich verwundet. Karl Simrock hat die Verknüpfung zweier getrennter Episoden vorgedacht: »In einem Streite war nämlich Tristan in die alte Wunde getroffen worden, die Isolde schon einmal geheilt hat und die auch dießmal wieder nur Isolde heilen kann.« ¹¹³ Melot

109 Simrock II (Schlusswort, S. 398 f.) nennt für das alte Sagenmotiv die Liebesgeschichte zwischen Hero und Leander. Die Fackel signalisiert Leander, dass ihn die Priesterin der Aphrodite empfangen wird. Er schwimmt durch den Hellespont zu ihr. Als ein Sturm die Fackel löscht, verliert er den Mut und ertrinkt. Die gelöschte Fackel ist hier unmittelbare Todesursache, während sie im *Tristan* primär die Liebesnacht signalisiert, aber letztendlich auch den Tod verursacht.

110 Wolfgang Sellert, Art. »Ehebruch. V. Germanisches und deutsches Recht«, in: *LexMA* 3, Sp. 1655; Sue Sheridan Walker, Art. »Ehebruch. VII. England«, ebd., Sp. 1657.

111 Haug/Scholz II, S. 143.

112 Heinrich von Freiberg, S. 177.

113 Simrock II, S. 401.

trifft also in die »alte Wunde« aus dem Morold-Kampf. Zudem verschmilzt Wagner auch die beiden Isolden zu einer: Denn die Königinmutter Isolde, eine weise Frau, hatte die Morold-Wunde geheilt, nicht die Prinzessin Isolde. Wann die junge Isolde ihre Heilkunst erworben haben könnte, bleibt unklar.

Dass Wagner sich »Tragik« merkwürdig naiv als Häufung von Todesfällen denkt, zeigt sich am Schluss des dritten Akts: Nicht nur Tristan und Isolde sterben, sondern es kommt abermals zu einem Kampf. Kurwenal erschlägt Melot und stirbt selbst im Kampf mit Markes Mannen.¹¹⁴ »Hier wüthet der Tod!«, ist die Devise. Was dieses sinnlose letzte Gefecht – Tristan ist bereits tot! – zum Drama beiträgt? Kurwenal, bisher der bodenständige, zuverlässige Gefährte, verfällt einem Rache-wahn. »Schilt mich nicht, daß der Treue auch mitkommt«, entschuldigt er sich bei Tristan. Nibelungentreue also bis in den Tod – auch dies eine archaische Haltung, verglichen mit Heinrich von Freiberg: Marke geht ins Kloster und belehnt Kurwenal mit der Herrschaft über Cornwall und England.

Trotzdem: Das Zusammenziehen von Szenen (Baumgarten I und II, Minnegrotte), das Vereinigen mehrerer Personen Gottfrieds zu einer (Mutter und Tochter Isolde, Melot und Meriadoc, Kurwenal und Isolde Weißhand) und das Verschieben von Textstücken an andere dramatische Stellen zu einer einigermaßen stimmigen, wengleich mit dramaturgischen Mängeln behafteten Handlung, beeindruckt. Dass dadurch »die ächten Züge der Sage« hervorträten, lässt sich freilich nicht ernsthaft behaupten. Dazu ist Wagner zu befangen in Vorstellungen seiner Zeit. »Sein Mythos ist der seines Jahrhunderts und nicht der der Vorzeit: dieser ist nur das quasi rhetorische Mittel, den Mythos des 19. Jahrhunderts der eigenen Zeit als archetypisch darzustellen.«¹¹⁵

Hier scheiden sich die Geister – und zwar unversöhnlich: Der blindgläubige Wagnerianer wird bewundern, wie Wagner unter dem Einfluss Schopenhauers den mittelalterlichen Mythos neu interpretiert und damit für die Neuzeit wiedergewonnen hat. Und er hätte nicht unrecht. In der Tat ist nicht zu leugnen, dass Wagners Musikdrama durch die Suggestivkraft seiner Musik und die Präsenz des Bühnengeschehens wesentlich bekannter ist als der mittelalterliche Mythos.

Der Kritiker, dem einerseits der Versroman Gottfrieds als gültige Fassung des mittelalterlichen Stoffs etwas bedeutet und der andererseits die Gesetze des Dramas respektiert sehen möchte, wittert Verrat. Ich zitiere Richard Weltrich:

114 Sowohl der Kampf mit Melot wie Kurwenals Tod sind im Prosaentwurf nachgetragen: »Vielleicht auch könnte hier Kurwenal fallen«, *SW* 27, S. 220.

115 Volker Mertens, »Richard Wagner und das Mittelalter«, S. 57.

»Ein Sagengeflecht, das Jahrhunderte sinnvoll zusammengefügt haben, ist zerrissen, mit Willkür sind seine Bestandteile in eine neue Verbindung gebracht, Einzelheiten, die nur im alten Epos ihre Erklärung finden, sind als notdürftige Flickmotive herübergenommen. Die Verkümmerng des Stoffes ist nicht etwa nur eine äußerliche oder quantitative, sondern verloren gegangen ist bei Richard Wagner nahezu alles, was in der epischen Dichtung das Schönste und Beste war, nahezu alles, wodurch sie die Gemüter der Menschen bezauberte, die Einbildungskraft beschäftigte und entzückte.«¹¹⁶

Wagner hat behauptet, an den *Tristan* könne man »die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen« stellen.¹¹⁷ Liest man jedoch in *Oper und Drama* nach, dann wird er seinem eigenen Anspruch keineswegs gerecht. Im Abschnitt über das Verhältnis von Roman und Mythos schreibt er:

»Wollen wir aber, um die inneren Beweggründe zu Handlungen uns zu verdeutlichen, die Handlungen, die aus ihnen hervorgingen [...] in irgendetwas verändern oder entstellen, so kann dies notwendig wieder nur durch die Entstellung der Gesinnungen, sonach mit der gänzlichen Verneinung der Geschichte selbst geschehen. Der Dichter, der es versuchte, mit Umgehung der chronistischen Genauigkeit geschichtliche Stoffe für die dramatische Szene zu verarbeiten, und zu diesem Zwecke über den Tatbestand der Geschichte nach willkürlichem, künstlerisch-formellem Ermessen verfügte, konnte weder Geschichte noch aber auch ein Drama zustande bringen.«¹¹⁸

Das ist zwar primär auf Historiendramen gemünzt. Doch so sehr man sich bemüht hat, keltische und orientalische Wurzeln des Sagenstoffs bloßzulegen, ist der Versroman doch primär höfische Dichtung des 12. Jahrhunderts. Thomas hat seine »version courtoise« für den englischen Königshof von Heinrich II. und Eleonore gedichtet,¹¹⁹ neben seiner Nennung von London ist die englische Besonderheit der kirchlichen Ehegerichtsbarkeit hierfür ein weiteres Indiz. Gottfrieds Versroman folgt ihm einerseits eng, andererseits vertieft er reflektierende und zeitkritische Partien. Damit

116 Weltrich, *Wagners Tristan und Isolde als Dichtung*, S. 72 f.

117 *SW* 27, S. III.

118 *OuD*, S. 153. Die Stelle bezieht sich auf das historische Drama bei Shakespeare und Schiller. Ganz ähnlich heißt es von den Dichtern der griechischen Tragödie: »Die einheitvolle Form seines Kunstwerkes war ihm aber in dem Gerüste des Mythos vorgezeichnet, das er zum lebenvollen Baue nur auszuführen, keineswegs aber um eines willkürlich erdachten künstlerischen Baues willen zu zerbröckeln und neu zusammenzufügen hatte.« Ebd., S. 164.

119 Christoph Huber, *Gottfried von Straßburg: Tristan*, Berlin 2013, S. 21; Haug/Scholz II S. 217.

ist der *Tristan* kein (archaischer) germanischer Sagenstoff wie die *Edda*. Wagners Fassung des *Tristan*-Stoffes ist unentschieden und zwingt Gegensätze zusammen, die nicht miteinander versöhnt werden können: die archaische Blutrache Isolde, den dramaturgisch zentralen und nach mittelalterlichem Lehensrecht zu beurteilenden Treuebruch Tristans, den Schwebезustand von Markes nicht vollzogener Ehe, für die ebenso das Eherecht der Zeit gelten muss wie für den Treuebruch im Lebensverhältnis. König Markes »Wohlwollen« braucht Wagner, weil er mithilfe Schopenhauer'schen Mitleids die unabweislichen Rechtsfolgen des feudalrechtlichen Treuebruchs aufzuheben trachtet. Damit verstieß er gegen seine eigenen Prinzipien, und sah sich zur Rechtfertigung genötigt: er habe »dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußern Zusammenhänge der Handlung, zum Nachtheil der deutlichen Kundmachung der innern Motive, angewendet werden mußte, nun auf diese letztern einzig anzuwenden« sich getraut.¹²⁰ Kann aus notorischem Verschweigen, aus düsterem Raunen, aus ad hoc erfundenen Eiden, in »windschiefen Gesprächen« mit den Vertrauten Kurwenal und Brangäne,¹²¹ ein Seelendrama werden?

Wagner hatte allen Grund, den separaten Druck des Textbuchs schon 1858 – in einer Auflage von stolzen 2000 Exemplaren – zu bereuen.

»Zwischen einem Gedicht, das ganz für die Musik bestimmt ist, und einem rein dichterischen Theaterstück, muss der Unterschied in Anlage und Ausführung so grundverschieden sein, dass das erstere, mit demselben Auge wie das letztere betrachtet, seiner eigentlichen Bedeutung nach fast ganz unverständlich bleiben muss, – ehe es eben nicht durch die Musik vollendet ist.«¹²²

Kann das die Musik leisten, die Wagner im Kontext des Gesamtkunstwerks zwar »Ton-Sprache« nennt, die aber doch ihrem Wesen nach eine non-verbale, begriffslose Kunst ist? Wie Wagner den Liebestrank und Markes Entsagung zugunsten einer Vermählung Tristans mit Isolde leitmotivisch – und das heisst vor allem: kontrapunktisch – miteinander verknüpft, wird Gegenstand einer weiteren Untersuchung sein, deren Grundzüge ich auf der Tagung bereits vorgetragen habe und die ich andernorts zu veröffentlichen gedenke.

¹²⁰ *SW* 27, S. III.

¹²¹ Hans Mayer, »Tristans Schweigen«, S. 97.

¹²² Richard Wagner an Mathilde Wesendonck, 15. April 1859, *SW* 27, S. 70.

Zur Funktion der Bühnenmusiken in Wagners *Tristan und Isolde*

Robert Maschka

Der akustische Normalfall in der Gattung Oper lässt sich so beschreiben: Aus dem Orchestergraben tönt der Instrumentalpart und von der Bühne der Gesang der Solisten und des Chors. Diesen Opern-Normalfall will ich hier nicht ins Zentrum meiner Überlegungen stellen, freilich aber in gebotener Kürze vorausschicken, welche Funktion dem Orchesterpart in Wagners *Tristan und Isolde* zukommt. Ausgehend von Wagners Charakterisierung der Leitmotive als »Gefühlswegweiser«¹ durch das Drama, kann man sagen, dass das Orchester hier als allwissender Erzähler Auskunft über das Innenleben der Bühnenakteure gibt. Und so kommt im Orchester zum Tragen, was insbesondere die Protagonisten des *Tristan* in der Wortsprache nur unzureichend zu artikulieren vermögen, wenn sie nicht sogar vollständig ins Schweigen fallen. Wagner selbst beschrieb diesen Sachverhalt 1860 in seiner Abhandlung *Zukunftsmusik* so: »In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermesen, was er verschweigt, um uns das Unausprechliche selbst schweigend sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt.«² Mit dieser Vorbemerkung im Hinterkopf wenden wir uns nun den Bühnenmusiken in *Tristan und Isolde* zu. Hierbei sei die These in den Raum gestellt, dass alle Bühnenmusik mit den Akteuren in einem anderen Zusammenhang steht, als die Musik aus dem Orchestergraben. Wie und mit welcher Absicht Wagner diese Bühnenmusiken einsetzt, das sei im Folgenden erörtert.

Auch sei davon ausgegangen, dass Wagner den Einsatz von Bühnenmusik von Anfang an genau erwogen und minutiös geplant hat. Denn bereits in der Konzeptionsphase seiner Dramen war das Ineinander von Text, Musik und Szene präzise

¹ *OuD*, S. 360.

² »Zukunftsmusik. An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen«, *SSD* 7, S. 87–137, hier S. 130.

kalkuliert, wie etwa aus einem Brief vom 30. Januar 1844 hervorgeht, den Wagner während seiner Arbeit am *Tannhäuser* an Karl Gaillard schrieb: »Es ist bei mir nicht der Fall«, so heißt es dort,

»daß ich irgend einen beliebigen Stoff wähle, ihn in Verse bringe, u. dann darüber nachdenke, wie ich auch eine passende Musik dazu machen wolle; – bei dieser Art des Verfahren's würde ich allerdings dem Uebelstande ausgesetzt, mich zweimal begeistern zu sollen, was unmöglich ist. Die Art meiner Production ist aber anders: – zunächst kann mich kein Stoff anziehen, als nur ein solcher, der sich mir nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt. Ehe ich dann daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Scene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht, ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig u. die Scenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig ist, u. die detaillirte musikalische Behandlung mehr eine ruhige u. besonnene Nacharbeit ist, der der Moment des eigentlichen Produziren's bereits vorangegangen ist.«³

Es ist auffällig, dass Wagner im *Tristan* die Eingangsszenen aller drei Akte so »geordnet« hat, dass nach Aufzug des Vorhangs jedes Mal Musik aus dem Bühnen-Off zu hören ist. In allen drei Fällen inszeniert Wagner eine »Aufmerksamkeitsverschiebung weg vom Orchestergraben«⁴ hin auf die Bühne – freilich nicht als Bruch: Denn obzwar Musik aus dem Bühnenraum erklingt, schweigen die Akteure noch. Zu Beginn des ersten Akts sind wir überdies mit einem Spezialfall konfrontiert: Wir hören »aus der Höhe, wie vom Maste her«⁵ – so Wagners Regiebemerkung – die unbegleitete Stimme eines unsichtbar bleibenden jungen Seemanns (Beispiel 1).

Es ist zu Recht auf die engen musikalischen Beziehungen zwischen diesem Solo-gesang und dem *Tristan*-Vorspiel hingewiesen worden.⁶ So setzt der Gesang ebenso wie das Vorspiel mit einem kleinen Sextsprung aufwärts mit anschließender fallender kleiner Sekunde ein (T. 112 f.). Und die erste Phrase »Westwärts schweift der Blick«

³ WB 2, S. 358.

⁴ Gerald Fink, *Neue Funktionen für eine alte Bühnentradition. Richard Wagners Musik auf dem Theater*, Herzogenaurach 2008, S. 200, <opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/volltexte/2009/3298/pdf/finkdissertation.pdf> (27. September 2015).

⁵ *Tristan und Isolde*, Textbuch aus ›Gesammelte Schriften und Dichtungen‹ (letzte Fassung), SW 27, S. 307. Die Angaben folgen der dortigen Verszählung.

⁶ Siehe dazu bspw. Egon Voss, »Musikalische Komposition und dramatischer Sinn. Beobachtungen am Tristan«, in: *Bayreuther Festspiele 2005*, Programmheft, hrsg. von Wolfgang Wagner, Bayreuth 2005, S. 15 f.

Stimme
eines jungen
Seemanns

Mäßig langsam

112 *p* West-wärts schweift der Blick, *f* ost-wärts streicht das Schiff. Frisch

116 weht der Wind der Hei-mat zu: *p* mein i-risch Kind, wo wei-lest du?

120 Sind's dei-ner Seuf-zer We-hen, die mir die Se-gel blä-hen? *f* We-he,

125 we-he, du Wind! *p* Weh, ach we-he, mein Kind! *f* I-ri-sche Maid,

Lebhaft Isolde (jah auffahrend)

Wer wagt mich zu höh-nen?

— du wil-de, min-ni-ge Maid!

Viol. II Viol. I

Vc. Bl. *f* Str.

Beispiel 1: Gesang des jungen Seemanns, T. 112–137

nimmt mit dem Tritonussprung zum Schluss ein Intervall auf, das bereits den allerersten Zusammenklang des Vorspiels, den Tristan-Akkord, mitgeprägt hat. Vor allem aber verunklart der Tritonus die tonalen Verhältnisse der Seemannweise: Möglicherweise würde der Hörer erwarten, dass sich die Tritonusspannung leittonig nach oben, also nach g^2 löst. Wagner aber biegt mit der zweiten Phrase »Ostwärts streift das Schiff« nach unten ab zum f^2 (T. 113). Damit antwortet dem tonal fragilen, auch rhythmisch instabilen Gebilde der ersten Phrase eine tonal grundsolide und den $\frac{3}{4}$ -Takt deutlich markierende Wendung, die auf den Schlusston es^2 (T. 114) zielt. Die antithetische Fügung der Phrasen prägt nun den Gesang des Seemanns

insgesamt und zwar analog zum Text. Dieser teilt dem Publikum nicht nur mit, wo sich die Szene zuträgt, eben auf einem von Irland nach Osten, sprich: nach Cornwall segelnden Schiff; vielmehr wird noch vor Einsetzen der Handlung der Hörer mit einer Liebesgeschichte konfrontiert: einem Trennungsschicksal. Egon Voss hat dem Gesang eine originelle Deutung gegeben. Er versteht nämlich die fazitartige Schlusswendung »Irische Maid, du wilde, minnige Maid!« (T. 132–135) in ihrer festen B-Dur-Tonalität so, dass der Sänger froh sei, den Fängen der wilden Frau aus Irland glücklich entkommen zu sein: wie ein zweiter Odysseus, der den Lockungen der Sirenen widerstanden hat.⁷

Isolde wiederum glaubt sich als »wilde irische Maid« angesungen und verhöhnt. Das ist merkwürdig. Denn Isoldes Schicksal einer nach Cornwall zwangsverheirateten Königstochter lässt sich mit dem der in Irland zurückgelassenen Geliebten eigentlich nicht verwechseln. Isoldes erzürnte Reaktion auf den Gesang ist also schief. Freilich bringt Isoldes Aufwallung die Handlung in Gang. Es sei nur kurz darauf hingewiesen, dass die Gesangssphrase »Frisch weht der Wind der Heimat zu« alsbald ins Orchester wandert und zu einem Leitmotiv wird, welches der Heimkehr nach Cornwall zugeordnet ist (erstmalig T. 146 mit Auftakt ff.). Jedoch wollen wir uns dem Gesang des Seemanns noch einmal zuwenden, wenn nämlich ein Ausschnitt daraus abermals erklingt (Beispiel 2):

Hier blickt Isolde während des Gesangs auf Tristan. Und der Seemann schließt dieses Mal nicht mit dem Lobpreis auf die »wilde minnige Maid«, sondern bereits mit dem unmittelbar vorausgegangenen Vers »Weh! Ach wehe, mein Kind!« (T. 308–310). Hier fällt zweierlei auf: zum einen der Leidensgestus, der sich in der fallenden Chromatik der Schlusswendung kundtut. Zum anderen ist dem Gesang dieses Mal das Tremolo der Streicherbässe unterlegt, das von *g* (T. 296) aus chromatisch nach *d* (T. 310) sinkt. Damit beschreibt dieser abwärtsführende Quartgang die Linie eines *passus duriusculus*, seit Alters her eine Formel für Kummer und Schmerz. Offenbar sollen wir in dieser Basslinie nun Isoldes andere Wahrnehmung nachvollziehen. Nun hört sie aus dem Gesang des Seemanns eben nicht jene Verhöhnung heraus, der sie alsbald während des Spottlieds von Kurwenal und der Schiffsmannschaft tatsächlich ausgesetzt sein wird. Vielmehr bietet ihr der Gesang aufgrund seines inhärenten Leidensgestus⁷ die Möglichkeit zur Identifikation. Und so kehrt sich in Isoldes zu sich gesprochenen und auf Tristan bezogenen Worten »Mir erkoren, –/mir verloren, –/hehr und heil,/kühn und feig« (V. 91–94) die fallende Chromatik zum chromatisch aufsteigenden Sehnsuchtsmotiv um, während das Englischhorn

7 Ebd., S. 17.

296 **Mäßig langsam** *f* *p*

Der junge Seemann

Frisch weht der Wind der Hei - mat zu: mein i - risch Kind, wo

Vc. *trem.*
Kb.

301

wei - lest du? Sind's dei - ner Seuf - zer We - hen, die mir die Se - gel blä - hen?

306 **Isolde** *f* *p* *trem.* *pp*

Mir er - ko - ren,
We - he we - he, du Wind! Weh, ach we - he mein Kind!

VI.
Br.

313

mir ver - lor - ren, hehr und heil, — kühn und

E. H. *p* *poco cresc.*

Beispiel 2: Zweiter Gesang des Seemanns, T. 296–317

die Anfangsseufzer des *Tristan*-Vorspiels intoniert (T. 310–317) – zur Vorbereitung des Todesmotivs: »Tod geweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!« (T. 318–324).

Beziehen wir das zweite Erklingen des Seemannliedes in unsere Betrachtung ein, so greift die Deutung von Egon Voss zu kurz. Die in dem Gesang geschilderte Liebesgeschichte ist eben keine überwundene. Der Seemann kommt von seiner Liebsten in Irland nicht los. Es handelt sich also um einen aus Verlusterfahrung hervorgegangenen Sehnsuchtsgesang. Und den singt der Seemann lediglich für sich – ohne kommunikative Absicht, also auch nicht, um Isolde zu ärgern. Damit aber schuf Wagner eine Bühnenmusik von intrikater Bezüglichkeit: Losgelöst von einer konkret erlebbaren Person, die auf der Bühne agiert, tönt dieser Gesang aus der poetischen Sphäre der Lyrik ins dramatische Geschehen hinein. Und doch ist dieser Gesang, wenn wir Detlef Altenburgs Definition von Bühnenmusik als »Realitätszitat«⁸ folgen, in der Wirklichkeit der Bühnenhandlung eine gleichsam objektive Setzung. In ihr gelangt zur Wahrnehmung, was insgesamt für den Realitätsraum gilt, in dem sich diese Oper zuträgt: dass hier nämlich Leiden ein im Schopenhauerschen Sinne allgemeingültiger Daseinszustand ist. Und eine Ausprägung dieser *conditio humana* zeigt sich eben in der Handlung um Tristan und Isolde.

Zu den weiteren Bühnenmusiken des ersten Akts nur soviel: Die Rufe der Seeleute setzen als Zeitsignale für die bevorstehende Ankunft in Cornwall Tristan und Isolde während ihrer Aussprache gehörig unter Druck. In ihnen kommt somit die Realzeit der Bühnenwirklichkeit zum Tragen. Diese wird nach der Einnahme des Tranks jedoch verdrängt vom subjektiven Zeitempfinden der Protagonisten, das sich in Tristans und Isoldes stummem Spiel als Zeitlupe mitteilt. Die C-Dur-Fanfaren der Bühnentrompeten und -posaunen wiederum begleiten in altbewährter Tradition der Herrschaftsinstrumente das Herannahen König Markes und damit auch das Eintreffen in Cornwall. Dass die neue geografische Situation auch von den Liebenden begriffen wird, zeigt sich zum Aktschluss im Orchester, als sich die Erlebnissphäre der Protagonisten mit dem Realgeschehen verschränkt: Während auf der Bühne das Blech schmettert, kollidiert im Orchester das rhythmisch verkürzte Cornwall-Motiv (T. 1940–1943) mit dem Sehnsuchtsmotiv und dem auf den ersten Takt des *Tristan*-Vorspiels rekurrierenden chromatischen Seufzerfall in der 3. Trompete (T. 1944). Und die Bühnenfanfaren tönen sogar noch über den Schlussakkord des Orchesters hinaus (T. 1948): Als ob »des Tag-Gestirnes Königs-Macht« – so Isolde im zweiten Akt (V. 1204 f.) – alles

8 Detlef Altenburg, Art. »Bühnenmusik«, in: *MGG*², Sachteil 3 (1995), Sp. 257.

überstrahlen solle. Aufgrund solcher motivischen Kombinatorik handelt es sich trotz aller C-Dur-tonikalen Fanfaren-Festigkeit also um einen offenen Schluss voll krassem Bühnenrealismus. Auf ähnliche Weise verdeutlichte wiederum kurz zuvor Tristans Schlussresümee »O Wonne voller Tücke! O Trug-geweihtes Glück!« (T. 1931 mit Auftakt – T. 1938), mit seinem Anklang des Todesmotivs, dass er die Fatalität der neuen Situation helllichtig erfasst hat, wonach das Liebesverhältnis von Tristan und Isolde künftig nur unter den Voraussetzungen von Lüge, Trug und Verheimlichung lebbar sein wird.

Mir scheint, dass zum Schluss des ersten *Tristan*-Akts Wagners Musik die vielleicht größte Nähe zur Musik seines Antipoden Giuseppe Verdi aufweist. Man vergegenwärtige sich hierzu eine Szene aus dem 1867 in Paris uraufgeführten *Don Carlos*, der also kaum zwei Jahre jünger als Wagners *Tristan* ist. Dort, im Freiheitsduett des zweiten Akts »Dieu, tu semas dans nos âmes«, unterbricht ein Hofzeremoniell den Freundschaftsgesang von Don Carlos und Posa: Sie beobachten und kommentieren, wie im Hintergrund König Philipp und Elisabeth – hier gleichsam wandelnde Bühnenrequisiten – stumm zu den Klängen eines wuchtigen Marsches, dann zu düsterem Mönchsgesang in die Kapelle schreiten. Augenblicklich erfasst Don Carlos die Aussichtslosigkeit seiner Liebe zur Ehefrau seines Vaters, was ihn zu der herzerreißenden Klage: »Elle est à lui, grand Dieu! Je l'ai perdue!«, bewegt. In Anerkenntnis dessen entschließt sich Don Carlos dann mit umso größerer Emphase zum Flandern-Pakt mit Posa. Wie zum Schluss des ersten *Tristan*-Akts treffen auch hier äußeres Geschehen und die sich in musikalischer Expression bekundende Reaktion der Protagonisten aufeinander. In diesem drastischen, geradezu brutalen Bühnenrealismus sind sich Verdi und Wagner hier unwillkürlich nahe.

Unter die Überschrift des Bühnenrealismus' sei auch die nun folgende Betrachtung der Jagdhornepisode zu Beginn des zweiten *Tristan*-Akts gestellt (Beispiel 3). Sowohl in motivischer als auch in harmonischer Hinsicht ist diese Jagdmusik differenzierter ausgeführt als die Königsfanfaren des ersten Akts. Deren Signale vermittelten ein simples, konventionelles Gepräge und brachten außer den Tönen des C-Dur-Akkords mit den Tönen *g* und *d* unter Aussparung der Terz *b* lediglich noch die zugehörige Dominante ins Spiel. Hier jedoch gestaltet Wagner eine sich entfernende Jagdszenerie, wobei er auf sechs Hörner zurückgreift, die er am liebsten doppelt, wenn nicht sogar mehrfach besetzt wissen wollte.⁹ In viererlei Hinsicht ist diese Jagdmusik bemerkenswert:

9 In der Partitur vermerkt Wagner zur Besetzung der »auf dem Theater« zu spielenden Hörner: »Diese [...] sind womöglich doppelt, oder auch noch mehrfach zu besetzen«, SW 8.2, S. 9.

76 Hr. a. d. Th., zur Seite hinter dem Prospect, *sehr allmählich entfernter*

pp
Pk.
trem.

81

85

89

93 (entfernend)

sempiternum

Beispiel 3: Die Jagdhörner, Zweiter Akt, T. 76–96

1. Die Jagdmusik bildet ein erstaunlich vielfältiges Repertoire an unterschiedlichen Signalen aus.
2. Die Hörner 1 bis 3 intonieren eine c-Moll-Motivik, die auf einem Halbschluss ausläuft, der B-Dur erwarten ließe. Gleichwohl bleibt durchweg eine Grundierung auf *f* bestehen: wie in den Rufen des 4. Horns, so im Orgelpunkt der Orchesterhörner und der Pauke (T. 76–83).
3. Hinzu kommen terzlose Signale mit Quint/Quart-Teilung des Oktavraumes, worin sich übrigens eine motivische Verwandtschaft zu Passagen der Englischhornweise aus dem dritten Akt zeigt. Hierbei überlagern sich Signale der *c*-Oktave mit Signalen der *f*-Oktave (T. 87–92).
4. Der motivische Bestand fragmentiert sich, als sich die Jagdhörner entfernen.

Die unaufgelöste Disparität von F-Tonalität und c-Moll und ebenso der vielgestaltige motivische Bestand legen nahe, diese Jagdmusik räumlich aufzufassen.¹⁰ Die fingierte Jagd zieht sozusagen auf verschiedenen tonalen Ebenen vorüber. Und gemäß der reichhaltigen Signal-Motivik ist die Anzahl der Jäger kaum auszumachen. Außerdem vollzieht sich das Geschehen wegen des nicht aufgelösten Spannungszustands der tonalen Ebenen und der im Operngenre recht unüblichen Moll-Eintrübung der Jagdmusik in einer beunruhigenden Atmosphäre. Kurzum, die Szenerie lässt an Eichendorffs berühmtes *Zwielicht*-Gedicht denken, wo es in der zweiten Strophe heißt:

Hast ein Reh du, lieb vor andern,
 Laß es nicht alleine grasen,
 Jäger ziehn im Wald' und blasen,
 Stimmen hin und wieder wandern.¹¹

Und genau das hört Brangäne aus dieser Jagdmusik heraus. Wie anders hingegen Isolde das Jagdgeschehen interpretiert, darauf wurde vielfach hingewiesen. Ihre »Realitätsmodulation«¹² – so Gerald Fink – treibt Isolde zunächst dazu, im Hörnerschall das nächtliche Rauschen des Waldes zu vernehmen, was Wagner zu einem faszinierenden Farbwechsel zu den am Steg spielenden Streichern (T. 122–128) veranlasst.

Wie Isolde das Jagdgetön in ihre eigene Wahrnehmung integriert, das hat Jürgen

¹⁰ Auch Susanne Rößler hebt in ihrer Dissertation *Die inhaltliche und musikalische Funktion der Motive in Richard Wagners Tristan und Isolde*, München 1989, S. 180, die »räumliche Wirkung« dieser Jagdmusik hervor.

¹¹ Zitiert nach *Joseph Freiherrn von Eichendorff's Werke. Erster Theil. Gedichte*, Berlin 1841, S. 6.

¹² Gerald Fink, *Neue Funktionen für eine alte Bühnentradiation*, S. 167.

Maehder¹³ anhand der darauffolgenden Episode beschrieben (Beispiel 4): Isolde tut Brangänes abermalige Warnung vor den Jägern damit ab, dass das Jagdgetön längst verklungen sei; man höre ja bereits das Rieseln der Quelle. Noch während Brangäne darauf insistiert, dennoch »der Hörner Schall« zu vernehmen, antwortet der sich entfernenden Backstage-Musik der Jagdhörner die Hörnergruppe aus dem Orchester in gedämpfter Piano-Intonation und verlangsamten Notenwerten¹⁴ (T. 150–154). Auf diese Weise vollzieht sich gleichsam die Einhegung des Jagdgeschehens in Isoldes der Nachwelt zugewandtem Gemüt. Während sich dann die Bühnensignale in den sanften c-Moll-Akkorden der Orchesterhörner (ab T. 155) verlieren, transformiert sich die Klanglichkeit vollends im Sextolengemurmur der Klarinetten (ab T. 159) und dem Tremolo der gedämpften Streicher (ab T. 161) zum Quellengeriesel. Die impressionistische Lautmalerei dieses sowohl die Protagonisten als auch das Publikum zum Lauschen anhaltenden Geschehens ist von größter Suggestivität. Freilich ereignet sich hier in aller Sanftheit und Subtilität nichts weniger als eine Tragödie des Hörens. Isoldes gestörte Wahrnehmung all dessen, was außerhalb ihrer eigenen Vorstellung geschieht, wird letztlich im Hinübergleiten des aus dem Bühnenraum dringenden Jagdgetöns ins Hörnerquartett des Orchesters erkennbar. Und hieraus erklärt sich die Verzweiflung Brangänes, die über die Nutzlosigkeit ihrer Warnungen bestürzt ist.

Damit hat diese Bühnenmusik also zweierlei dramaturgische Funktion. Am Disput übers Jagdgetön wird zum einen Isoldes Verknennung der Realität deutlich, zum andern wird Brangäne in ihrem Erschrecken über Isoldes Verhalten zu einer Bühnengestalt mit realistischem Charakterprofil: ein Hinweis darauf, dass diejenigen *Tristan*-Regisseure Recht haben, die einer perspektivischen Verengung aufs Titelpaar, wie sie oft genug im Schrifttum über diese Oper zu beobachten ist, entgegenarbeiten. Bleibt noch hinzuzufügen, dass bei der Überraschung des Liebespaares durch Markes Jagdgesellschaft in den Blechbläsern des Orchesters die Jagdhornmotivik ein letztes Mal wiederkehrt, harmonisch und im grellen Klang des Blechs ins Fratzenhafte verzerrt und mithin zur Kenntlichkeit entstellt (T. 1638 mit Auftakt – T. 1641).

13 Jürgen Maehder, »A mantle of sound for the night: timbre in Wagner's *Tristan und Isolde*«, in: *Richard Wagner. Tristan und Isolde*, hrsg. von Arthur Groos (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge 2011, S. 95–119, hier S. 110 ff.

14 Fasst man Brangänes trotziges Beharren noch genauer in den Blick, so fällt auf, dass die Bühnenhörner (im Gegensatz zu den Orchesterhörnern) während der Textstelle »Ich höre der Hörner Schall« (T. 152–155), schweigen: Entgegen ihrer Behauptung kann Brangäne in diesem Moment das Jagdgetön also nicht vernehmen. Sie lügt und zwar aus Sorge um die leichtsinnige Isolde. Erst danach (T. 155) setzen die Bühnenhörner wieder ein und bestätigen damit erst nachträglich Brangänes Aussage.

Wenden wir uns nun den Bühnenmusiken des dritten Akts zu, der Ernsten und der Heiteren Weise des Hirten: In seiner Autobiografie *Mein Leben* berichtet Wagner anlässlich seines Venedig-Aufenthalts im Herbst 1858 über den nächtlichen, »altberühmten Naturgesang der *Gondolieri*«. ¹⁶ Insbesondere beeindruckte Wagner, wie sich seinem Schiffer »ein dem Tiergeheul nicht unähnlicher, von tief her anschwellender Klagelaut« ¹⁷ entrungen habe. Und er schließt, dass diese Eindrücke »ja vielleicht die schon hier entworfene, langgedehnte Klageweise des Hirtenhornes [...] mir unmittelbar eingaben.« ¹⁸

Für die Heitere Weise wiederum vermerkt er in der Partitur: »Das englische Horn soll hier die Wirkung eines sehr kräftigen Naturinstrumentes, wie das Alpenhorn, hervorbringen«. ¹⁹ Man könne es auch durch Oboen und Klarinetten verstärken, »falls man nicht [...] ein besonderes Instrument (aus Holz), nach dem Modell der Schweizer Alpenhörner, hierfür anfertigen lassen wollte, welches seiner Einfachheit wegen (da es nur die Naturskala zu haben braucht) weder schwierig noch kostbar sein wird.« ²⁰ Gerald Fink verweist in diesem Zusammenhang auf einen Zeitzeugen Wagners namens Wilhelm Tappert, der Folgendes berichtete: »Wagner erzählt, er sei auf dem Rigi gewesen, habe dort einen Menschen hören blasen; auf einem Alpenhorn; Naturinstrument von mildem Ton; hat sich's zeigen lassen. Dieses Instrument schwebte ihm vor, als er dem Hirten im III. Akt des Tristan die Melodie des Jubels zuwies. Er wollte den Ton *i* haben. Englisch Horn sehr schlechter Ersatz dafür.« ²¹

Mit dem Ton *i* ist offenbar das beim Überblasen entstehende Alphorn-*fa* gemeint: also der elfte Ton auf der Naturskala, der höher klingt als, vom großen *C* aus gerechnet, das hohe *f* der in der Kunstmusik gebräuchlichen temperierten Skala. Wir lassen hier außen vor, dass realiter nicht an ein herkömmliches Alphorn ²² aufgrund seiner enor-

16 *ML*, S. 591 f. Dass Wagner von einem »altberühmten Naturgesang« spricht, mag eine Anspielung auf Goethes *Italienische Reise* sein. Dort beschreibt Goethe im Tagebucheintrag vom 6. Oktober 1786 »den famosen Gesang der Schiffer« als ein rufartiges Dialogisieren beziehungsweise als ein wechselweises Zusingen von Tasso- und Ariost-Versen in einer »Mittelart zwischen Choral und Rezitativ, [...] ohne Takt zu haben« (zitiert nach Johann Wolfgang von Goethe. *Italienische Reise*. Hamburger Ausgabe, hrsg. von Herbert von Einem, München 1988, S. 84). Sollte es sich in Wagners Text tatsächlich um eine versteckte Goethe-Hommage handeln, wäre dies ein Indiz für Wagners Literarisierung des Gondolieri-Gesangs irgendwo zwischen Dichtung und Wahrheit.

17 *ML*, S. 592.

18 Ebd.

19 *SW* 8,3, S. 90.

20 Ebd.

21 Eberhard Kretschmar, *Richard Wagner. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten*, Berlin 1939, S. 157; zitiert nach Fink, *Neue Funktionen für eine alte Bühnentradition*, S. 228.

22 Der Instrumentenbauer Andreas Schöni stellt in der Diskussion um die Beschaffenheit eines solchen von Wagner gewünschten und tatsächlich den Anforderungen des Notentextes genügenden

men Länge und der Wendigkeit, die die Heitere Weise fordert, gedacht werden kann. Viel mehr interessiert an Wagners Äußerungen, dass er behauptete, seine Inspiration sei wie bei der *Ernststen*, so bei der Heiteren Weise durch Vorbilder angeregt worden, deren Naturhaftigkeit er hervorhebt. Offenbar will Wagner den Eindruck erwecken, als entstammten die Hirtenweisen einer Sphäre der Ursprünglichkeit: einem Musizieren, das vor aller Kunstfertigkeit, vor aller Komposition und letztlich vor aller Kultur liege. Im Fall der *Lustigen Weise* wäre solche Naturhaftigkeit gar durch »dirty notes« beglaubigt, die im abendländischen Tonsystem nicht vorkommen.

Im Falle der Ernststen Weise (Beispiel 5) wiederum soll die archaische Anmutung paradoxerweise durch eine überaus avantgardistische kompositorische Gestaltung hervorgerufen werden. Der Eindruck des Uraltens soll hier mittels der Suggestion formaler Planlosigkeit durch angebliche Improvisation in metrisch ungebundener Agogik beschworen werden; ebenso durch ein Melos, das Dur/Moll-tonalen Einschränkungen enthoben ist, wenn etwa die Oktavteilung nicht nur per Quinte, (wie etwa bei den erwähnten Jagdhornmotiven des zweiten Akts) sondern auch per Tritonus ins Spiel kommt (so in T. 81).

Dass die Quint/Quart-Teilung des Oktavraums unter anderem im Hornruf, der den *Hirtengesang* von Beethovens Pastoral-Sinfonie einleitet, ein prominentes Vorbild hat, sei hier nur nebenbei bemerkt, ebenso, dass die Idiomatik wohl eher dem Schweizerischen Kuhreigen verpflichtet ist, wie Martin Geck hervorhebt, als dem Gesang der Gondolieri.²³ Es liegt auch auf der Hand, dass das Englischhorn im pastoralen Ton »couleur local« vermitteln soll, nicht anders als in der Einleitung zur *Scène aux Champs* aus Hector Berlioz' *Symphonie fantastique*, wo den Englischhornrufen eine hinter dem Orchester platzierte Oboe oktavversetzt antwortet. In seiner *Instrumentationslehre* hat Berlioz das Englischhorn wiederum so charakterisiert: »Seine Töne sind schwermütig, träumerisch, edel, etwas verschwommen, gleichsam aus der Ferne kommend; kein anderes Instrumente ist so gut geeignet, Bilder und Empfindungen vergangener Zeiten aufs neue zu wecken, wenn der Komponist die verborgenen Saiten zarter Erinnerungen erklingen lassen will.«²⁴ Darauf werden wir noch zurückkommen.

»Naturinstrumentes« die rhetorische Frage: »Wie wäre wohl der betreffende Bühnenmusiker mit einem Instrumente von ca. 4 Metern Länge hinter den Kulissen und auf der Bühne zurechtgekommen?« Siehe dazu: Andreas Schöni, Bern 2004 »... ein besonderes Instrument (aus Holz) nach dem Modell der Schweizer Alpenhörner ...«. Bericht zum Nachbau einer Tristantrumpete«, S. 1, <www.schoenibern.ch/berichte> (27. September 2015).

23 So betont Geck, dass »die Komposition auf das Deutlichste Elemente des Schweizer »Kuhreihen« verarbeitet«. In: Martin Geck, *Wagner. Biographie*, München 2012, S. 254.

24 *BerliozStrauss*, S. 199.

50 E. H. a. d. Th.

57 *f* *dim.* *p* *sf* *dim.* *p* *f* *dim.*

64 *p* *f* *dim.* *p* *cresc.*

70 *p* *molto cresc.* *ff*

75 *p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

81 *sf* *dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.*

86 *a tempo* *p* *cresc.* *f* *dim.* *poco rall.*

92 *molto rit.* *a tempo* *p* *f*

VI, II Br. *pp* *trem.*

Vc. Kb. *p*

Beispiel 5: Die Ernste Weise, T. 50–96

Wenn nun zu Beginn des dritten Akts die Ernste Weise anhebt, sich wie bei einer Filmüberblendung mit dem Schluss der orchestralen Einleitung überlappend

(T. 52 f.), so ist ihre Wirkung ebenso enigmatisch wie zu Beginn des ersten Akts der Gesang des jungen Seemanns. Alsbald erfahren wir im Gespräch zwischen Hirten und Kurwenal, dass sie nicht nur von uns Hörern, sondern auch von den beiden Protagonisten für traurig gehalten wird. Sie soll nämlich, sobald Isoldes Schiff in Sicht kommen sollte, von fröhlichem Schalmainspiel abgelöst werden, wie aus den Versen des Hirten »Eine andre Weise / hörtest du dann, / so lustig als ich sie nur kann« (V. 1670–1673²⁵), hervorgeht.

So wird der Ernsten Weise also nachträglich von den Bühnenfiguren eine Funktion zugeschrieben, indem sie einem Wartezustand ohne absehbares Ende zugeordnet wird, mithin eine Funktionszuweisung, die mit ihrem genuinen Ausdrucksgehalt und ihrem Formverlauf, der alle Zielstrebigkeit²⁶ meidet, ohnehin übereinstimmt. Ohne die Zuschreibungen, die Tristan der Weise alsbald geben wird, sind also bereits jetzt im Drama Aussagen über die Weise getroffen, die ihr über ihre Signalwirkung hinaus eine vergleichbare Funktion zukommen lassen wie dem Gesang des Seemanns zwei Akte zuvor. Auch die Ernste Weise definiert einen Realitäts-horizont, der für die Bühnenwirklichkeit allgemeine Gültigkeit beansprucht. In ihr hallen nicht nur »der Stillstand der Zeit, die Öde der Landschaft und die Höllenpein eines Tristan wider, der nicht leben und nicht sterben kann«. ²⁷ Vielmehr ist sie – darin dem Gesang des jungen Seemanns aus dem ersten Akt vergleichbar – eine den Leidenszustand aller Kreatur bekundende, wortlose Klage. Tristan hat also kein Exklusivrecht auf sie, und folglich können auch Fragmente aus der Weise ins Orchester wandern, um sich etwa mit dem Hirten zu verbinden, wenn er zu Beginn des Akts »mit dem Oberleibe über der Mauerbrüstung« erscheint (T. 94–97); oder wenn der Hirt nach dem Tod Tristans zu Beginn der Schlusszene herbeieilt, um die Ankunft von Markes Schiff zu melden, und ein Fragment der Weise wie ein Warnsignal in den Geigen erklingt (T. 1431–1434).

Gemäß der Charakteristik durch Berlioz, wonach das Englischhorn vergangene Zeiten heraufbeschwört, bezeichnet Tristan bei seinem Erwachen das Schalmeyengetön des Hirten als »alte Weise« (V. 1682). Offenbar ist sie seit jeher erklingen und sie wird wohl auch Tristans Tod überdauern. In der Münchner *Tristan*-Inszenierung von Peter Konwitschny wird diese überzeitliche Präsenz der Weise eindrücklich vor Augen gestellt: Dort tritt Tristan aus der in die Hauptbühne hineingebauten Stube heraus auf die Vorderbühne, die einer Überrealität Raum gibt, welche das im Stu-

25 Lesart der Partitur, *SW* 8.3, S. 5.

26 Erst in den beiden letzten Takten (T. 92 f.) findet die Englischhornweise zum Ganzschluss in der f-Moll-Tonika.

27 Geck, *Wagner*, S. 255.

benraum stattfindende Geschehen transzendiert. Dort auf der Vorderbühne agiert ein Englischhornduo, von dem sich Tristan eines der Instrumente, während das andere spielt, zu tiefsinniger Betrachtung reichen lässt.

Bereits beim Erwachen Tristans erweist sich, was im Folgenden Wagners kompositorisches Hauptanliegen sein wird, nämlich die Vereinnahmung der Weise durch Tristan ohrenfällig zu machen. Beispielsweise wählt Wagner hier, zur Textstelle »Die alte Weise; was weckt sie mich« (T. 159–162), wie auch andernorts das Mittel der Umfärbung. Und so gleitet das Triolensequenz-Motiv der zweiten Motivgruppe ins Orchester, sich im 3. Horn (T. 161), dann in der Bassklarinette (T. 162) farblich verdunkelnd. Ganz ähnlich verfährt Wagner, wenn sich Tristan in der Phase des Erwachens um Orientierung bemüht, und sich zur Textstelle »Was erklang mir?« (V. 1702, T. 198 f.), die Weise zu vergegenwärtigen versucht. Wieder ist es insbesondere das Mittel der instrumentalen Umfärbung, das Tristans Versuch, die Erinnerung festzuhalten, via Farbnähe versinnlicht: Denn zuerst intoniert die hellere Schwester des Englischhorns, die Oboe, den Anfang der Weise (T. 196–200). Dann scheint sich Tristan die Weise wieder einzutrüben, indem ein Erinnerungsfetzen daraus – nämlich die Motivik des geteilten Oktavraums – im Wechsel von oktavierten Klarinetten und Horn erklingt (T. 201–203).

Vor allem aber wollen wir nun auf die große Klage des Tristan »Muss ich dich so verstehn, / du alte, ernste Weise« (V. 1912 f.), schauen. Denn in ihr spielt die Weise eine tragende Rolle: als Tristans Erinnerungsmusik. Solange Tristan über ihre momentane Präsenz sinniert, erklingt sie von der Bühne. Wirkt sie aber in seinem halluzinierenden Bewusstsein weiter, tönt sie unter Ausblendung des Bühneninstruments im Orchester fort. Die Weise ist ihm also ein Mittel zur Vergegenwärtigung seiner Vergangenheit beziehungsweise dessen, was er für seine Vergangenheit hält. Und bereits der Text macht deutlich: Die Weise erfährt von ihm eine solche Vielfalt an biografischen Zuschreibungen, dass er sie schließlich als seine todessüchtige Lebensmelodie begreift. Man glaubt sich an die Dinggedichte²⁸ aus dem 19. Jahrhundert erinnert: In ihnen werden in der poetischen Betrachtung einem Gegen-

28 Zum Begriff des Dinggedichts siehe Wolfgang G. Müller, Art. »Dinggedicht«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus Weimar u. a., Band 1, Berlin 1997, S. 366–368. Als Charakteristika des Dinggedichts hebt Müller, S. 367, hervor: »Besondere Wahrnehmungsleistungen drücken sich in sprachlichen Intensivierungen aus, woraus sich der die Referentialität transzendierende poetische Charakter der Sprache des Dinggedichtes ergibt. Auch in der Begegnung mit den Dingen gemachte innere Erfahrungen gehen in das Gedicht ein. Das Dinggedicht steht in der Spannung zwischen Objekt- und Subjektbezug, zwischen Gegenstandstreue und imaginativer Sicht«. Den von Müller genannten Kriterien entsprechen Tristans Reflexionen über die Ernste Weise sowohl in sprachlicher, als auch in musikalischer Hinsicht.

stand komplexe Welt- und Innerlichkeitsbezüge zugeschrieben. Nicht weniger tief-schürfend sind Tristans Vereinnahmungen der Weise für sein Leben. Ich will hier nicht weiter darauf eingehen, wie er sein suizidales Lebensprogramm durch das Leid der Eltern vorgeprägt sieht;²⁹ ich möchte aber hervorheben, dass Tristan das Erklingen der Weise sogar an Lebensstationen koppelt, die imaginär sind und nicht von ihm gewusst werden können, wenn er etwa darüber spekuliert, dass die Weise bereits bei seiner Zeugung und Geburt erklingen sei,³⁰ oder der Sehnsuchtsklang der Weise das Schiff des todwunden Tantris' Isolde³¹ zugetragen habe.

Zunächst (ab T. 634) erklingt die Weise, vom leisen Tremolo der Streicher grundiert, durchweg notengetreu wie zu Beginn des Akts und löst damit Tristans Lebensrückblick aus. Erst bei Tristans Erinnerung an die Nachricht vom Tod seines Vaters wird auch die Weise Teil von Tristans Imagination: Sie tönt deshalb nun aus dem Orchester, indem ihr triolisches Sequenzmotiv (T. 56 ff.) in durchbrochener Instrumentierung von Oboe (T. 656), Klarinette (T. 657) und Horn (T. 660) fortgesponnen wird. Wenn dann (T. 661 ff.) das Englischhorn wiedereinsetzt, scheint das Bühneninstrument Tristans Erinnerung auf die Mutter zu lenken: Der Klageklaut des Instruments, der sich hier darin bekundet, dass die Weise von dem durch die Vorschlagsfigur *b-a* charakterisierten Seufzer-Motiv erst nach der dritten Wiederholung loszukommen vermag, findet nämlich im Gesangstext seinen gefühlshaften Widerhall. Danach sei die Weise »durch Morgenrauen/bang und bänger« (V. 1919 f.) erklingen, als Tristan vom Tod seiner Mutter erfahren habe. Das auslösende Moment, das Tristan des Todes seiner Mutter gedenken lässt, ist also die Vergegenwärtigung jenes »bängen« Gefühls, das in Tristans Vorstellung wie an die Todesnachricht, so an die Weise geknüpft ist.

Doch zeigt sich die assoziative Aufladung der Weise in der Art eines Dinggedichts auch musikalisch. So tritt mit Tristans Spekulation über seine Zeugung erstmals (in den 2. Geigen und der Gesangsstimme, T. 671 mit Auftakt f.) das Sehnsuchtsmotiv hinzu. Eine erste Episode motivischer Aufspaltung der Weise in den Holzbläsern (T. 672–689), in Kombination mit den dumpfen Einzeltönen der gestopften Hörner, führt dann (T. 690) ins Schalmainspiel auf dem Theater zurück.

29 Näheres dazu in: Robert Maschka, *Wagner. Tristan und Isolde*, Kassel 2013, S. 48.

30 So äußert sich Tristan über Vater und Mutter folgendermaßen: »Da er mich zeugt' und starb, / sie sterbend mich gebar, / die alte Weise / sehnsuchts-bang / zu ihnen wohl / auch klagend drang« (V. 1923–28).

31 »Sehnsucht klagend / klang die Weise; / den Segel blähte der Wind / hin zu Irland's Kind« (V. 1951–54).

Weniger zurückhaltend

Tristan

670

8

Da er mich zeugt' und starb, sie

pp

Str. *p*

Bkl.

673

p

ster - bend mich ge - bar,

Ob.

Str.

cresc.

Beispiel 6: »Da er mich zeugt' und starb«, T. 670–74

Die Lebensbilanz scheint abgeschlossen, als Tristan den Sinn seines Lebens darin erkennt, sich zu sehnen und zu sterben (V. 1936). Und demgemäß endet dieser Monologteil in der f-Moll-Schlusswendung der *Alten Weise* (T. 698 f.). Indessen handelt es sich hier – die herb dissonierende Harmonik über dem *des* (T. 699, Beispiel 7) im Bass zeigt es – um einen voreiligen Trugschluss: Denn von nun an ist Tristans Klage unter die Erkenntnis gestellt, vor Sehnsucht nicht sterben zu können (V. 1942). Und somit ändert sich auch die Faktur der Komposition. Beispielsweise tritt nun (T. 699 f.) zum Themenkopf der *Weise* (in den Hölzern) das Tagmotiv in den Hörnern, als würde in der Septimenspannung *des-c* das peinigende Licht des Tages blenden: wie bereits zum unmittelbaren Beginn des zweiten Akts. Nur noch einmal (T. 715–719) erklingt im weiteren Verlauf der Anfang der *Weise* von der Bühne: sinnigerweise vor der Textstelle, wo es heißt, dass sie »nie erstirbt« (T. 719 f.). Ansonsten aber werden nur noch Bruchstücke der *Weise* von den Orchesterinstrumenten angespielt: insbesondere ihr Themenkopf. Hierbei geraten die Fragmente in ein durchführungartiges, sich mehr und mehr verdichtendes Geschehen wie etwa in einer Sinfonie.

690
Tristan

Die al - te Wei-se sagt mir's wie - der:

E. H. a. d. Th.

p *f* *dim.*

Vc.

p

694

mich seh - nen und ster - ben!

p *f* *dim.* *p cresc.*

pp Pk. *più p*

699

Nein! Ach nein!

Holzbl.

Hr. *sehr gehalten*

Str.

f

Beispiel 7: Schluss des ersten und Beginn des zweiten Monologteils,
T. 690–700

Wie eben gezeigt, ist die Kombination von Leitmotiven, die gemäß den in der Dichtung angesprochenen Leidenssituationen eingesetzt werden, das Mittel zum Zweck, um den Verdichtungseffekt zu erzielen.

Die Motivik der Weise erfährt nun tiefgreifende Ausdrucksveränderungen, sei es

in harmonischer oder melodischer, sei es in instrumentatorischer oder rhythmischer Hinsicht: So entfaltet etwa während der Hinführung zum Fluch auf den Trank das in und um den Oktavraum mäandernde Figurenwerk der Weise (T. 795–806) in den Bassinstrumenten ein geradezu bedrohliches Potenzial, während in den 1. Geigen und der Piccoloflöte der Themenkopf der Weise gellt und in Oboe und Horn das Sehnsuchtsmotiv (T. 795–800) drängt.

Die Klimax ist erreicht, wenn zum Schluss der Trankverfluchung gleich vier Leitmotive ineinandergeschoben sind (T. 835–838, Beispiel 8³²). Damit ist Tristans fatale Lebenssituation in der Art eines gordischen Knoten auf den Punkt gebracht, wobei der Themenkopf der Weise verzerrt aus den hohen Hölzern schrillt, wie ein Aufschrei. In dieser den musikalischen Expressionismus vorwegnehmenden Motivballung³³ scheint die Ernste Weise wie zerstört, will sagen: dekomponiert. Ihre subjektivistische Vereinnahmung durch Tristan hat letztlich dazu geführt, dass das anfangs der Ernsten Weise zugeschriebene Charakteristikum eines allgemeingültigen Leidensausdrucks, in dem sich die Daseinsnot aller Kreatur bekundet, nun aufgegeben ist. Hingegen hat sich die Weise nun in einen individualisierten Schmerzenslaut verwandelt.

Für den Einsatz der Heiteren Weise (Beispiel 9) wählt Wagner dann ein anderes Verfahren. Auch hier handelt es sich um eine Musik, die zwischen Bühnenrealität und Imagination oszilliert. Denn eines müssen wir uns klar machen: Die Mauer-schau, in der Tristan die gefahrvolle Einfahrt von Isoldes Schiff zu sehen vermeint, ist nur eingebildet. Tatsächlich können weder er noch Kurwenal erkennen, ob das Schiff beinahe an den Klippen zerschellt, wie Tristan behauptet.³⁴

Jedenfalls inszeniert die Musik hier, vielleicht den Kehraustopos etlicher sinfonischer Finalsätze aufgreifend, eine rondoartige Anlage in C-Dur mit der Heiteren Weise als Refrain.³⁵ Die Episoden wiederum weichen gemäß Tristans jeweiligen Exaltationen in andere Tonarten aus. Jedenfalls kehrt die Heitere Weise mal auf der Bühne, mal im Orchester mehrfach in C-Dur wieder: fröhlich oder gar triumphal,

32 Das Notenbeispiel habe ich entnommen: Melanie Wald und Wolfgang Fuhrmann, *Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner*, Kassel 2013, S. 247.

33 Mir scheint diese Motivverschränkung geradezu der musikdramatische Prototyp für den Scheitelpunkt des zweiten Akts *Parsifal* während des Kusses und für den Tod Mariens in Alban Bergs *Wozzeck* zu sein: beides Klimax-Passagen von vergleichbarer leitmotivischer Verdichtung.

34 Von der See ist im dritten Akt laut Wagners Beschreibung des Schauplatzes lediglich der »Meereshorizont« zu erkennen, und Kurwenal kann von seinem Ausblick, wie aus den V. 2092–2125 hervorgeht, nur in den von Fels begrenzten Hafen sehen.

35 Hierbei tritt die Heitere Weise in zwei Varianten auf, zum einen in der von Vierteln geprägten Originalgestalt im Dreivierteltakt (T. 1009 mit Auftakt – T. 1016), zum anderen in einer von durchlaufenden Achteln aufs doppelte Tempo gebrachten, ostinatoartigen Version (T. 1054–1062).

835 **Breit**

Fl. *ff* Traurige Weise

Ob. *ff*

Kl. *ff*

Hr. Tages-Motiv

Tr. Sehnsuchtsmotiv

Str. *ff*

Fg. Trank-Verfluchung/
Bkl. Liebesfluch

Beispiel 8: Motivschichtung zum Schluss des Monologs, T. 835–838

999 E. H. a. d. Th.

trem.

fp

1006 Kurwenal
(atemlos)

sim.

Ha! Das Schiff! Von Norden seh ich's na - hen.

Beispiel. 9: Die Heitere Weise, T. 999–1014

und durchweg über einem Orgelpunkt auf *g* die Spannung durch Vermeidung eines Tonikaschlusses haltend. Und es mutet an, als habe Tristan unter dem Eindruck der naturhaft-einfachen Weise zu einer von ihm als Heilung erlebten Natürlichkeit gefunden. Tatsächlich aber hat dieses C-Dur einen ambivalenten Charakter: Oft findet C-Dur im Wagner'schen Œuvre als Tonart naturhafter Reinheit Verwendung oder zur Feier des Hier und Jetzt beim Aufschein des – so Wagner – »Reinmenschlichen«.³⁶ Man denke zum einen an die *Rheingold*-Fanfare und zum anderen an Brünnhildes und Siegfrieds Vereinigungsduett zum Schluss des *Siegfried* oder an den Wiederbegegnungsjubel Tristans und Isoldes zu Anfang des zweiten Akts. Und demgemäß feiert Tristan seine Wiederauferstehung als Held auch in der auf die Heitere Weise folgenden Soloszene in einer sich immer wieder nach C-Dur ausrichtenden Musik. Freilich ist es ein Triumph des Todes, den uns Tristan hier in einer Orgie der Selbstverletzung vor Augen führt.

So sei also nun das Resümee über die Funktionen der Bühnenmusiken des *Tristan* gezogen:

1. Als »klingende Requisiten«³⁷ zwingen die Bühnenmusiken die Akteure, auf sie zu reagieren. Zu Beginn der Akte sind die Bühnenmusiken deshalb Anlassgeber, damit die Handlung überhaupt in Gang kommt.
2. Die Bühnenmusiken konstituieren einen Realitätsraum, der die Bühnenwirklichkeit mitprägt, und der einer ausschließlichen Fokussierung auf das Titelpaar entgegenarbeitet. Sie werten damit die so genannten Nebenfiguren auf. Im ersten und dritten Akt schaffen sie überdies einen Realitätshorizont, der das Leiden als *conditio humana* in sich fasst.
3. Die Bühnenmusiken lassen erkennen, wie das Titelpaar sich von der sie umgebenden Wirklichkeit abkehrt. Isoldes intuitives Missverstehen und Weghören, Tristans Vereinnahmung der Bühnenmusik, ihre ich-bezogene Uminterpretation und sogar Destruktion geben davon einen Eindruck.
4. Damit aber führt die Betrachtung der Bühnenmusiken in eine grundsätzliche Diskussion über die *Tristan*-Dramaturgie: und zwar mit Blick auf den Wirklichkeitsbegriff des Titelpaares. Die Debatte Tristans und Isoldes um den Trug der Tagwelt stellt umgekehrt die Frage an den Betrachter, welches Verhältnis

36 Zum Begriff des »Reinmenschlichen« siehe Wagner insbesondere in seiner Schrift *Eine Mitteilung an meine Freunde* von 1851, in der es heißt: »Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche«, *SSD* 4, S. 230–344, hier S. 318.

37 Altenburg, Art. »Bühnenmusik«, Sp. 255.

er selbst zur Gegenwelt des Titelpaares gewinnen will, die letztlich eine reine Innenwelt ist. Ist sie als Welt im Kopf nicht selbst ein Schein- und Truggebilde? Tristan und Isolde schüfen somit im Diskurs über die Liebe ein illusionistisches Artefakt, eine Art Liebesgesamtkunstwerk. Kann sich darin aber überhaupt eine konkrete Utopie mitteilen, wenn es in der Wirklichkeit keinen Weg hinüber in diese andere Sphäre gibt? Dann aber wäre diesem Liebesdiskurs bei allem überwältigenden Zauber die bittere Wahrheit eingeschrieben, dass der tödliche Pfad hinüber in diese andere Realität wohl gar nicht existiert und sich Tristan und Isolde darüber in einem tragischen Irrtum befinden. Und somit hätte Hans Sachs in den *Meistersingern von Nürnberg* schon recht, wenn er sagt: »Von Tristan und Isolde / kenn' ich ein traurig Stück«³⁸ (V. 2420–2422).

38 *Die Meistersinger von Nürnberg*, SW 28, S. 356.

»Musteraufführungen« oder: Die Antinomien kritischer Traditionsstiftung. Hans von Bülow's Münchner Wagner-Premieren

Hans-Joachim Hinrichsen

Richard Wagners verhältnismäßig ruheloser Lebenslauf ist bekanntlich von häufigen Schauplatzwechselln geprägt. Gern pflegt man folgerichtig seine Biografie an den wechselnden Wirkungsorten entlang zu gliedern. Diese Schauplätze haben natürlich unterschiedliches Gewicht, vor allem sind sie unterschieden durch sehr verschiedene Aufenthaltsdauern. Geht man nach diesem äußerlich erscheinenden Kriterium, dann stechen Zürich und Bayreuth als die Orte hervor, an denen Wagners Schaffen sich konsolidieren und eine gewisse Kontinuität erlangen konnte. Paris hingegen, biografisch ebenfalls von höchster Bedeutung, hat Wagner selbst hingegen höchstens als Episode gelten lassen – gar nicht aber in erster Linie wegen der Kürze der dort verbrachten Zeit, sondern vor allem wegen der vielen als persönliche Fehlschläge erlebten Misserfolge. An Kürze werden die Pariser Jahre eigentlich nur noch von Wagners Münchner Phase unterboten. Aber gerade sie war quantitativ zwar kurz, qualitativ jedoch in keiner Weise episodisch. Man darf wohl sogar München mit allem Recht neben Dresden, Zürich und Bayreuth zu Wagners wichtigsten Wirkungsstätten rechnen.¹ Unter den vielen Ereignissen, die den Münchner Aufenthalt so gewichtig haben werden lassen, ist zweifellos die Uraufführung von *Tristan und Isolde* am 10. Juni 1865 das mit Abstand bedeutendste – und zwar in jeder Hinsicht: sowohl in der biografischen Qualität eines glänzenden Erfolgs nach jahrelanger und qualvoller Vorbereitung als auch in der Dimension einer geradezu beispiellosen Geschichtsmächtigkeit. In dieser Premiere von musikhistorischer Bedeutung bündeln sich die wichtigsten Aspekte von Wagners Kunstkonzeption in paradigmatischer Weise; in ihr laufen viele

1 Als aktuelle und zuverlässige Gesamtdarstellung der Münchner Jahre Richard Wagners vgl. ausführlich: *KatMünchen*.

parallel geführte Linien zusammen, von ihr gehen auch folgenreiche neue Impulse aus. Daher sei es gestattet, dieses europaweit beachtete musiktheatralische Großereignis in das Zentrum der folgenden Überlegungen zu stellen, obwohl ich mich keineswegs allein auf dieses beschränken will. Die Münchner *Tristan*-Premiere gewährte Wagner zum ersten Mal die Gelegenheit, seine Konzeption einer »Musteraufführung« in die Realität umzusetzen – eine Konzeption, in der Perfektion, Traditionsstiftung, Rezeptionslenkung und Anschlussfähigkeit zu jener Konstellation zusammentreten, die man mit Recht als »Klassizität« bezeichnen kann, obwohl gerade dies der letzte Begriff gewesen wäre, den Wagner dafür akzeptiert hätte. Dennoch muss an der Unterstellung genau dieses Anspruchs festgehalten werden, denn dann erst wird verständlich, warum sich Wagner von hier aus bis in die von Stephan Mösch² so grundlegend analysierte späte Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung hinein mit zahlreichen in der Sache liegenden Antinomien herumzuschlagen hatte.

I. Vorbereitung

Für die künstlerische Qualität der *Tristan*-Aufführung vom 10. Juni 1865 konnte Wagner von zwei ausgesprochenen Glücksfällen profitieren: Er entdeckte schon einige Jahre zuvor in Ludwig Schnorr von Carolsfeld den idealen Sängerdarsteller des Tristan, und er fand, sogar noch etwas früher, in Hans von Bülow den kompetentesten aller möglichen Interpreten für das Werk. Es ist alles andere als belanglos, sondern vielmehr von allerhöchster Bedeutung, dass Bülow das Musikdrama auf dem Weg über die Anfertigung des Klavierauszugs kennenlernte, der im Herbst 1860 bei Breitkopf & Härtel erschien; er wurde damit zweifellos zum besten Kenner der Partitur, neben dem Komponisten selbst. Er verhalf nicht nur dem schwierigen Werk durch diese Kärnerarbeit zu erster Bekanntheit, sondern entwickelte bei dieser Arbeit auch eine besondere Perspektive auf die Qualität von Wagners Musik. Beredtes Zeugnis für die spektakuläre Wirkung dieses Maßstäbe setzenden Klavierauszugs ist die spätere Erinnerung des damals sechzehnjährigen Friedrich Nietzsche: »Von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des Tristan gab – mein Compliment, Herr von Bülow! –, war ich Wagnerianer.«³ Dem entspricht eine gut dokumentierte Bewunderung in

2 Stephan Mösch, *Weibe – Werkstatt – Wirklichkeit. Parsifal in Bayreuth 1882–1933*, Kassel 2009.

3 Friedrich Nietzsche, »Ecce homo« [1888], in: ders., *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung, Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (= Kritische Studienausgabe 6), München 1988, S. 289.

der engeren Umgebung Wagners, etwa bei Carl Tausig und Peter Cornelius.⁴ Schon zwei Jahre vor der Uraufführung des Werks hatte Carl Friedrich Weitzmann in seiner voluminösen *Geschichte des Clavierspiels* das *Tristan*-Arrangement ohne Umschweife »das Meisterwerk eines Clavierauszuges«⁵ genannt.

Es ist daher bemerkenswert, dass der junge Bülow, als streitbarer publizistischer Propagator der neudeutschen Ästhetik wohl wissend um das geradezu revolutionäre Potenzial der *Tristan*-Partitur, zunächst stets deren tadellose kompositorische Solidität hervorgehoben hat: »Auf jeder Seite schlägt Wagner durch sein gewaltiges, rein-musikalisches Wissen«.⁶ Unter den Berliner Musikern, die in Bülows Arbeitszimmer bereits Einblick in die Partitur zu nehmen Gelegenheit hatten, seien es insbesondere »die Leute vom métier, die *Specifischen*«, die sich von Wagners Technik beeindruckt gezeigt hätten, und mehreren Korrespondenzpartnern gegenüber lobte er die »reiche, klare und originale Polyphonie« des Werks.⁷ »Das knüpft direkt an den letzten Beethoven an«,⁸ so Bülows Überzeugung – und noch präziser sind es in einem anderen Brief während der Arbeit am Klavierauszug »die letzten Beethovenschen Quartette«,⁹ mit denen für ihn die *Tristan*-Partitur auf Augenhöhe steht. Der von Bülow im Vorfeld der Aufführung eifrig kolportierte Hinweis auf die »noch gar nicht dagewesenen Polyphonien«¹⁰ der *Tristan*-Partitur, die sich natürlich gerade dem Bearbeiter des Klavierauszugs erschließen mussten, dürfte für die spätere Aufnahme des Werks durch die Musikerkollegen durchaus nicht ohne Belang gewesen sein.

Bülow hat aber den *Tristan* nicht nur, Jahre vor der schließlichen Premiere, durch den Klavierauszug popularisiert, sondern er bemühte sich auch, dessen Orchesterklangbild an die Öffentlichkeit zu bringen. Zu diesem Zweck verpasste er dem Vorspiel eigens einen Konzertschluss, den er erstmals 1859 in Prag zu Gehör brachte (und der den anfangs unwilligen Wagner dann dazu zwang, eine bessere, weil eigene Version beizusteuern). Erfahrungen als Dirigent Wagner'scher Musik hatte Bülow in Berlin bereits vielfach erwerben können (*Faust-Ouvertüre*, *Tannhäuser*- und *Holländer-Ouvertüren*).¹¹

4 Vgl. *ML*, S. 659 (über die Reaktionen von Carl Tausig und Peter Cornelius auf Bülows Klavierauszug).

5 Carl Friedrich Weitzmann, *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*, Stuttgart 1863, S. 165.

6 Hans von Bülow an Franz Brendel, Brieffragment, zitiert nach dem Abdruck in der *Neuen Zeitschrift für Musik (NZfM)* 51 (1859), in: Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, Band 3, Leipzig 1896, S. 263 (im Folgenden: *Bülow-Briefe*).

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Hans von Bülow an seine Mutter, 31. August 1859, ebd., S. 258.

10 Hans von Bülow an Louis Köhler, 17. August 1859, ebd., S. 251.

11 Zu Details vgl. den Überblick über Bülows Konzertrepertoire in Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999 (= *BzAFMw* 46), S. 488–515.

Wagner ist nach dem Ende des Schweizer Exils bemerkenswert rasch und pragmatisch dazu übergegangen, die Aufführung eigener Bühnenwerke möglichst nicht mehr selbst zu leiten, um sich stattdessen auf die Inszenierung zu konzentrieren: beim Pariser *Tannhäuser* zwar noch eher gezwungenermaßen, beim schließlich gescheiterten Wiener *Tristan* aber durchaus bereits mit der Überzeugung, dass die musikalische Arbeit bei Heinrich Esser gut aufgehoben sei, und in München schließlich ganz systematisch durch die Möglichkeit, nun auf den eigens herbeigeholten jungen Bülow zurückgreifen zu können. Dass er die Münchner Erstaufführung des *Fliegenden Holländers* am 4. (und am 8.) Dezember 1864 persönlich leitete, entsprach dem ausdrücklichen Wunsch des Königs; musikalisch war die Aufführung indessen vom Hofkapellmeister Franz Lachner vorbereitet worden. Die Einfädelung Hans von Bülows in das aufzubauende Münchner Interpretationssystem folgte einem präzise kalkulierten Stufenplan. Bemerkenswert ist nämlich Wagners Strategie, zunächst einmal den alles entscheidenden jungen König einer intensiven musikalischen Geschmacksbildung zu unterziehen (denn genau dies war Bülows eigentlicher Arbeitsauftrag als »Vorspieler des Königs«), um ihn – der ja eigentlich bereits ein willig ergebener Wagner-Hörer war – auf die angemessene Rezeptionshaltung einzustellen.¹²

Bülow prägte dem Ereignis der Uraufführung von *Tristan und Isolde* zweifellos seine unbestreitbare Autorität als Musiker auf; davon wird noch zu reden sein. Aber Bülow war eben zeitlebens weit mehr als nur Musiker, und dies ist sehr deutlich auch an seinen Münchner Aktivitäten zu studieren, die manchmal mit Wagner abgesprochen waren, nicht selten aber auch in riskantem Alleingang ausgefochten wurden. Nicht zu unterschätzen als Bestandteil von Bülows Strategie der Rezeptionslenkung sind daher, wie schon im Umfeld des *Tristan*-Klavierauszugs zu sehen war, seine publizistischen Aktionen, die allerdings in München erst in der Nach-*Tristan*-Phase zu ihrem Höhepunkt gelangten. Besonders bemerkenswert ist Bülows Versuch vom Februar 1866, in einem Brief an die klerikal-konservative Augsburger *Postzeitung* sich selbst und den Autor der jüngst in München präsentierten Musikdramen als »niemals [...] irgendwie antikatholisch« zu empfehlen; die hier realisierten Ideen seien nichts Geringeres als eine »Quasi-Religion«, »ächt christlich und zwar christlich-katholisch«, zudem »ächt deutsch, antijüdisch und antimaterialistisch«.¹³ Das schrieb allen Ernstes jemand, der kurz zuvor in einem freundschaftlichen Briefwechsel mit Ferdinand Lassalle die utopisch-sozialistische

12 Richard Wagner an Mathilde Maier, 7. August 1864, *WB* 16, S. 268.

13 Hans von Bülow an A. Birle, 12. Februar 1866, *Bülow-Briefe* 4, S. 87 f.

Deutung der *Ring*-Dichtung ausdrücklich bekräftigt hatte.¹⁴ Insofern handelt es sich, wie Franz Wilhelm Beidler bemerkt hat, um ein »seltsam opportunistisches Dokument«,¹⁵ hinter dem mit Sicherheit die Initiative Cosimas steckte. Folgenreich allerdings war diese Initiative insofern, als sie, wie Beidler sagt, »bereits im Keime jene zweideutige, um nicht zu sagen: unwahrhaftige Interpretation Wagners enthält, die vom nachwagnerischen Bayreuth zum System ausgebaut worden ist«. ¹⁶ Aber offenbar war dem von den Pressekampagnen im Vorfeld der *Tristan*-Premiere entnervten Bülow jedes publizistische Mittel recht. So scheute er sich später auch nicht, an Cotta, den liberalen Verleger der in Deutschland meinungsführenden Augsburger *Allgemeinen Zeitung*, Wagners Vorschläge für eine Einflussnahme auf die Berichterstattung über die bevorstehende *Meistersinger*-Premiere weiterzuleiten (und musste sich dann von Cotta über die Prinzipien von Redaktions- und Pressefreiheit aufklären lassen).¹⁷

Provoziert hatte allerdings die feindselige Haltung der ultramontanen bayerischen Presse niemand anders als Bülow selbst. In diesen Umkreis gehört die berüchtigte »Schweinehunde«-Affäre, die in der Münchner Lokalpresse genüsslich ausgewalzt wurde und zeitweilig den Erfolg des *Tristan*-Projekts geradezu infrage stellte. Bülow, der schon zehn Jahre zuvor in einem großen Grundsatzartikel die beiden süddeutschen Wirkungsorte der Brüder Lachner polemisch abgekanzelt hatte – Stuttgart sei nichts anderes als ein »Filialsumpf von München«¹⁸ –, wurde von der Münchner Presse ohnehin von Anfang an argwöhnisch beobachtet. Als er zugunsten des vergrößerten Orchesters einige Sperrsitzreihen aus dem Nationaltheater entfernen lassen wollte, ließ er sich zu einer norddeutsch-flapsigen Bemerkung hinreißen, die ihm anschließend tagelang öffentlich um die Ohren geschlagen wurde. Dass er die in München als preußisch empfundene Schroffheit des Ausdrucks »Schweinehunde«, mit dem er die potenziellen Inhaber dieser Sitzreihen bedachte, durch das gemütlich-bajuwarische »Sauprotzen« erfolgreich hätte abmildern können, wie Richard Strauss später meinte,¹⁹ ist zu bezweifeln, weil die Presse auf einen solchen Anlass ja nur gelauert hatte. Bülow musste sich, für ihn demütigend, auf der Grundlage eines von Wagner vorformulierten Schreibens öffentlich

14 Vgl. dazu ausführlich Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 33–35.

15 Franz Wilhelm Beidler, *Cosima Wagner-Liszt. Der Weg zum Wagner-Mythos*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Bielefeld 1997, S. 195.

16 Beidler, *Cosima Wagner-Liszt*, S. 194.

17 Vgl. dazu Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 49, Fn. 188.

18 Hans von Bülow, »Die Opposition in Süddeutschland« [*NZfM* 39 (1853)], in: Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, Band 1, Leipzig 1911, S. 120.

19 *StraussBE*, S. 197.

entschuldigen.²⁰ Wie um die Schwierigkeiten noch zu häufen, musste danach die *Tristan*-Premiere zum Leidwesen und zur Empörung des europaweit angereisten Kennerpublikums kurzfristig um mehr als einen Monat verschoben werden, weil die Sängerin der Isolde erkrankt war. Entsprechend gehässig, allerdings nun nicht mehr erfolgreich, wurde das kurz nach den *Tristan*-Aufführungen erfolgte plötzliche Ableben des Hauptdarstellers ausgeschlachtet.

II. Durchführung

Umso schwerer wiegt angesichts all dieser Hindernisse der beispiellose Erfolg, den der im Vorfeld so umstrittene Bülow mit der Aufführung selbst zu erzielen vermochte. Seit dem Münchner *Tristan* war die musikhistorische Bedeutung Wagners wohl nicht mehr ernsthaft zu bezweifeln.

Geplant war allerdings die *Tristan*-Uraufführung zunächst ganz anders als sie dann schließlich erfolgte. Es ist nützlich, daran zu erinnern. Wagner griff hier auf seine im Umkreis der Zürcher Reformschriften entwickelte Idee der einmaligen Festaufführung zurück, die dem Anlass einen spezifischen Ereignischarakter sichern und ihn gegen den kommerziellen Musiktheaterbetrieb abdichten sollte. So wurde es denn auch in vielen deutschsprachigen Zeitungen publiziert: »Diese Aufführungen, für jetzt – wie gemeldet – vielleicht nur drei an der Zahl, sollen als Kunstfeste betrachtet werden [...]: sie werden demnach dem Charakter der gewöhnlichen Theateraufführungen entrückt, und treten aus der üblichen Beziehung zwischen dem Theater und dem Publikum unserer Zeit heraus.«²¹

Dass aus den drei geplanten Aufführungen, die Wagner ausschließlich den »aus Nah und Fern« eingeladenen »Freunden meiner Kunst« vorbehalten wissen wollte,²² dann doch vier wurden, geht auf den König zurück, der die dritte Vorstellung hatte versäumen müssen und eigens für sich eine vierte anberaumen ließ. Es ist eine bittere Ironie des Schicksals, dass der plötzliche Tod des Hauptdarstellers, der kurz nach den vier *Tristan*-Aufführungen am 9. Juli 1865 auch noch den Erik im wiederaufgenommenen *Holländer* gesungen hatte, diese Beschränkung auf wenige Vorstellungen dann unwiderruflich besiegelte. Wagner selbst, den der unerwartete

20 Vgl. die ausführliche Dokumentation des Vorgangs in: *KatMünchen*, S. 41–46.

21 »Einladung zur ersten Aufführung von ›Tristan und Isolde‹ [An Friedrich Uhl in Wien – München, 18. April 1865.]«, *SSD* 16, S. 40.

22 Ebd.

Tod Ludwig Schnorrs tief erschütterte, bekräftigte seine ursprüngliche Intention nun durch die spontan gefasste Absichtserklärung, die *Tristan*-Aufführungen des Sommers 1865 zum unwiederholbaren »Denkmal« (so Wagner wörtlich im August 1865²³) für den Frühverstorbenen zu weihen. Und solange Wagners Einfluss auf das Münchner Musikleben, auch aus der Entfernung des neuerlichen Schweizer Exils, ungebrochen wirksam war, blieb es auch dabei.

Zum Charakter der exklusiven »Festaufführung« passt ferner der ursprüngliche Plan, das Musikdrama in dem »traulichen Residenztheater«²⁴ zu inszenieren, gleichsam als eine Art »psychologisch-realistisches Kammerspiel«.²⁵ nach der pointierten Formulierung von Dieter Borchmeyer. »Die Vorgänge sind durchaus inniger, zarter Art; hier muß ein Zucken der Miene, ein Blinken des Auges wirken«, so erläutert Wagner diesen Plan dem von vornherein skeptischen König.²⁶ Alle Beteiligten einschließlich der Sänger rühmten die akustischen Bedingungen dieses kleinen Theaterraums, bis der Beginn der Orchesterproben schlagartig die Ernüchterung brachte und zum Umzug des Unternehmens in das Nationaltheater zwang. Mit dem 10. April 1865 beginnend, widmete Bülow dem Werk nicht weniger als 21 Orchesterproben (die er übrigens, entgegen der Legendenbildung, ebenso wie die folgenden Aufführungen nicht auswendig dirigierte²⁷). Erst in dieser Probenphase nahm die gemeinsame Arbeit Wagners und Bülows ihre folgenreiche und geschichtsmächtige Gestalt an: durch den Anteil des Regisseurs Wagner, der hier nun, wie erstmals schon kurz zuvor bei der Inszenierung des *Fliegenden Holländers*, die Opernregie als Kunst eigenen Rechts installierte,²⁸ und durch den Anteil des Dirigenten Bülow, der mit einem ausgeklügelten System separater Orchesterproben die komplizierte Partitur in ihrer gesamten polyphonen Qualität in transparenten Klang umzusetzen verstand.

Die Häufigkeit, mit der die Tatsache der Ungekürztheit in Bülows Korrespondenz dieser Zeit betont wird, verweist darauf, wie wenig dies von vornherein als selbstverständlich vorausgesetzt werden konnte. In der Tat hat sich Wagner, nicht

23 Richard Wagner an Anton Pusinelli, 2. August 1865, *WB* 17, S. 230.

24 Richard Wagner an Ludwig II., 20. April 1865, *WB* 17, S. 128.

25 Dieter Borchmeyer, »Barrikadenmann und Zukunftsmusikus« – Richard Wagner erobert das königliche Hof- und Nationaltheater. Uraufführungen, Erstaufführungen und Inszenierungen Wagners in München 1855–1888«, in: *WSp* 7 (2012), Heft 2 (»Wagner und München«), S. 27.

26 Richard Wagner an Ludwig II., 20. April 1865, *WB* 17, S. 128.

27 Vgl. dazu Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 48, Fn. 182.

28 Mit Recht spricht der Münchner Ausstellungskatalog angesichts des mit autographen Regiebemerkungen versehenen *Holländer*-Klavierauszugs (D-Mbs St. th. 868-6) von einem »bedeutenden theatergeschichtlichen Übergang in der Münchner Regiearbeit« (*KatMünchen*, S. 75): »Theatergeschichtlich vollzieht sich hier der Wechsel von einer Regie nach Text zur Regie nach Noten« (ebd., S. 76).

zuletzt unter dem Eindruck des Wiener Scheiterns an den immensen Schwierigkeiten der Titelpartien, offenbar zunächst zu pragmatischen Zugeständnissen und sogar Kürzungen bereit gefunden, wie aus dem Briefwechsel Cosima von Bülow mit Malwina Schnorr von Carolsfeld hervorgeht.²⁹ Erst als sich unter Bülows Leitung und durch die Leistung Ludwig Schnorrs die Machbarkeit der ungekürzten Fassung herausstellte, bildete sie von nun an den Stand der Dinge, auf dem Wagner glaubte beharren zu können. Der Münchner *Tristan* wurde, wie Bülow betonte, 1865 »ohne jede Kürzung oder Concession gegeben«.³⁰ Ironischerweise sollte später genau hier die künstlerische Bruchstelle im Verhältnis Wagners zu Bülow liegen.

Zwischen diesem Großereignis und der Einstudierung der *Meistersinger von Nürnberg* präsentierte Bülow dem Münchner Publikum den *Lohengrin* (erstmals am 16. Juni 1867), den *Tannhäuser* (erstmals am 1. August 1867) und den *Holländer* (erstmals am 11. Juni 1868), mit denen er das von Wagner übernommene Konzept der akribisch geplanten »Musteraufführungen« weiter zu perfektionieren gedachte. Die mit demselben Anspruch aufwendig erarbeitete (und in ihrer Wirkung genau wie die *Tristan*-Aufführung epochale) Einstudierung der *Meistersinger von Nürnberg* dirigierte Bülow vor und nach der Sommerpause des Jahres 1868 neunmal. Hinzu kam noch die Aufführung der von Wagner bearbeiteten Gluck-Oper *Iphigenie auf Tauris* am 14. Januar 1869; geplant war anschließend für den Herbst desselben Jahres eine konzertante Erstaufführung des *Rheingold* (aus der dann aber, infolge der Konflikte um die Wiederaufnahme des *Tristan* im Sommer 1869, zu Wagners maßloser Empörung eine szenische Premiere unter der Leitung Franz Wüllners wurde).

Dass Bülow die *Tristan*-Premiere geleitet hatte, wurde zwar von allen Beteiligten als selbstverständlich erachtet, doch erfolgte diese Leitung ganz inoffiziell, denn Bülows im September 1864 verliehener Titel und Arbeitsauftrag lautete nach wie vor »Vorspieler des Königs«. Seine Leitung des *Tristan* hatte Wagner eigens beim König erst durchgesetzt. »Es geht drollig her«, schrieb Bülow am 13. Juli 1865 an Joachim Raff. »Ich dirigire die Wagner'schen Opern, trotzdem der Componist anwesend ist und Franz Lachner Generalmusikdirektor, und – kein Mensch wundert sich drüber, weder im Publikum noch im Orchester- und Theaterpersonal.«³¹ Nach dem Erfolg der *Tristan*-Aufführungen fühlte sich Bülow stark genug, Einfluss auf die Münchner Musikpolitik zu gewinnen. So bemühte er sich (freilich vergebens), den ungeliebten Hofmusik-Intendanten Karl von Perfall loszuwerden, mit dessen

29 Vgl. die entsprechende Dokumentation in: *KatMünchen*, S. 105–128, bes. aber auch ebd., S. 39.

30 Hans von Bülow an Ferdinand Praeger, vermutl. Mai 1865, D-Mbs, zitiert nach ebd., S. 39.

31 Hans von Bülow an Joachim Raff, 13. Juli 1865, *Bülow-Briefe* 4, S. 50.

Namen er in der Korrespondenz mit seinem vertrauten Freund Joachim Raff allerlei kalauernden Schabernack trieb: »Hier ist manches Erfrischende und Nothwendige im Werke – allmähliche Abbahnung von verschiedenen Personen und Anbahnung besseren Systems. Herrn von ›Durch-casus‹ werden wir ebenfalls springen lassen: Perfider Un-gentleman und musikalischer Laffe!«³² Der *Tristan*-Erfolg beschleunigte allerdings die Pensionierung Franz Lachners. Am 1. April 1867 wurde Bülow zum Hofkapellmeister ernannt und im Oktober desselben Jahres wurde ihm die künstlerische Leitung der neuen, nach Wagners Plänen eingerichteten Königlichen Musikschule übertragen. De facto beherrschte er nun das Münchner Musikleben.³³ Immerhin bezeichnet es eine noble, jedenfalls versöhnliche Geste gegenüber dem inzwischen pensionierten Lachner, wenn er diesen am 28. März 1869 in einem Münchner Abonnementskonzert seine Orchestersuite Nr. 5 (op. 135) dirigieren ließ.

So wie die *Tristan*-Premiere von Wagner wie von Bülow als »musterhaft« empfunden wurde, so galt dies drei Jahre später auch für die Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg*, an deren Erfolg Bülow allerdings später dem damals assistierenden Hans Richter sogar den »Löwenantheil« zusprach.³⁴ Das von Wagner ersonnene Konzept und den mit ihm verbundenen Terminus der »Musteraufführung« übernahm Bülow in seinen eigenen Sprachgebrauch; er übertrug ihn vor allem aber auf seine spätere Konzertdirigentenpraxis.³⁵ Jedoch sollte sich bald, ausgerechnet am Gegenstand des *Tristan*, herausstellen, dass sich Konzept und Begriff der »Musteraufführung« in beträchtlichem Maße unterschiedlich auffassen ließen.

III. Konsequenzen

Obwohl die Uraufführung von *Tristan und Isolde* nicht die einzige bedeutende Münchner Wagner-Premiere darstellt, ist sie doch aus verschiedenen Gründen die paradigmatisch wirksamste. An ihr hat Wagner erstmals ernsthaft die alte Zürcher

32 Hans von Bülow an Joachim Raff, 25. Juli 1865 (D-Mbs Raffiana I. Bülow 62). In *Bülow-Briefe* 4, S. 52, ist diese Stelle ausgelassen.

33 Vgl. seinen Brief an Carl Bechstein vom März 1868: »Ich beherrsche das musikalische Gebiet in einer Stadt, die binnen Jahr und Tag in ihren Kunstäußerungen Berlin, Wien, Leipzig vollständig verdunkeln soll! Ja, ich hoffe es dahin zu bringen« (Hans von Bülow, *Neue Briefe*, hrsg. von Richard Graf Du Moulin Eckart, München 1927, S. 239; im Folgenden: *Neue Briefe*).

34 »Ferner wäre ohne HKM. Hans Richters Mitwirkung keine Musteraufführung der Meistersinger zu Stande gekommen, ihm gebührt der Löwenanteil an derselben, nicht mir« (an Otto Lessmann, 15. Oktober 1883; D-B Mus. ep. Hans von Bülow 260).

35 Zu den Belegen vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 56, Fn. 229.

Idee der dreimaligen exklusiven Festaufführung mit anschließender Abstinenz zu realisieren versucht, wofür ihm der unvorhergesehene Plan, das Werk zum »Denkmal« für den frühverstorbenen Sänger des Tristan zu weihen, spontan sehr entgegenkam. An ihr aber zeigt sich in der Folge der weiteren Ereignisse auch das Aufbrechen jener Antinomien, die Wagner notwendigerweise nicht lösen konnte, sobald er dem Werk seine eigene Interpretationsgeschichte zuwachsen lassen musste.

Zu dem ernsthaftesten (und zugleich auch letzten) künstlerischen Konflikt mit Wagner nämlich kam es, als Bülow auf persönlichen Wunsch des Königs den seit Schnorrs Tod verwaisten *Tristan* wieder aufnahm, und zwar – gegen den erklärten Willen Wagners, der eine »Verhunzung«³⁶ befürchtete – mit Therese und Heinrich Vogl als Protagonistenpaar. Auf den Druck Wagners, der Bülow aus Tribschen brieflich zur Boykottierung der Neueinstudierung aufforderte, reagierte dieser zunächst noch willfährig mit der Einreichung eines ersten (und nicht bewilligten) Entlassungsgesuchs (8. Juni 1869). Interessanterweise aber wandelte sich im Lauf der Arbeit an der Neueinstudierung Bülows anfängliche Nachgiebigkeit gegenüber Wagner in eine Art von selbstbewussten Trotz. Dem moralischen Druck aus Tribschen konnte schließlich der erleichterte Bülow mit einem Trick, nämlich durch Umwandlung des königlichen Wunsches nach Wiederaufnahme in einen expliziten Befehl ausweichen: »Wir haben zu parieren und das ist schließlich sehr gut – denn ohne Diktatur kommt man nicht vorwärts. Gottlob, daß man einen Herrn und Gebieter hat, der den Teufel nach Schwierigkeiten und Unmöglichkeiten fragt.«³⁷ Freilich war diesmal, für Wagner inzwischen inakzeptabel,³⁸ der *Tristan* nicht ohne pragmatische Eingriffe (Transpositionen und Striche) möglich. Dem empörten Komponisten gegenüber verteidigte Bülow eine Woche vor der Aufführung die wider Erwarten doch sich einstellende musikalische Qualität auch in dieser Besetzung und in dieser Fassung: »Ich vermag dieselbe nicht als eine Profanation des Kunstwerkes an[zu]sehen – im Gegenteil – als einen bedeutungsvollen Akt – ein Zeugnis, was guter Wille und Eifer – angestachelt durch allerhöchsten kategorischen Imperativ zu stande bringen können.«³⁹ Und nach der Premiere der Neueinstudierung vom 20. Juni 1869, der letzten Aufführung, die Bülow vor seiner selbstgewünschten Entlassung noch leitete, heißt es im letzten Brief an Wagner

36 Richard Wagner an Hans von Bülow, April 1869, in: Richard Wagner, *Briefe an Hans von Bülow*, hrsg. von Daniela Thode, Jena 1916, S. 278.

37 *Röckl* 2, S. 76 f.

38 Allerdings kann dies nicht der Hauptgrund für Wagners Ablehnung gewesen sein, denn noch im Vorfeld der Münchner *Tristan*-Premiere scheint er in dieser Hinsicht zu beträchtlichen Kompromissen bereit gewesen zu sein (vgl. dazu ausführlich: *KatMünchen*, S. 39 f.).

39 Hans von Bülow an Richard Wagner, 12. Juni 1869, *Neue Briefe*, S. 469 f.

lapidar und zugleich in stolzer Distanzierung: »Die gestrige Tristanvorstellung war besser als irgendeine Aufführung irgend eines Deiner Werke an irgend einem anderen Theater.«⁴⁰

Die leidige Frage der pragmatisch notwendigen Striche in der *Tristan*-Partitur war hier nun zum ersten Mal aufgetaucht. Als Bearbeiter Wagner'scher Musik hatte sich Bülow, in bester Absicht operierend, schon einmal Wagners Unwillen zugezogen: Für die bereits erwähnte Prager Aufführung des *Tristan*-Vorspiels (Frühjahr 1859) hatte er, nachdem der Komponist sich trotz wiederholter Bitten geweigert hatte, dies selbst zu tun, einen Konzertschluss komponiert, durch dessen Ungenügen sich Wagner schließlich doch zu einer eigenen Version provoziert fühlte.⁴¹ Die Striche nun für die Münchner Wiederaufführungen von *Tristan und Isolde* waren in gewisser Weise eine Folge der Entscheidung für die neue Sängerbesetzung, über die allein schon sich mit Wagner keine Einigung hatte erzielen lassen. Nach der Aufführung hatte Bülow zwar diese Eingriffe – freilich nicht dem Komponisten selbst gegenüber – mit dem ihm eigenen Sarkasmus als »Verstümmlungen« bezeichnet,⁴² sich gleichzeitig aber, wie schon zitiert, zum künstlerischen Resultat vorbehaltlos bekannt. Worin bestanden die Eingriffe? In einem Brief an Wagner erwähnte Bülow die Notwendigkeit von Kürzungen im dritten sowie zu Transpositionen im zweiten Akt.⁴³ Einen Tag nach der erfolgreichen Aufführung war Carl Bechstein gegenüber von zwei Strichen (zehn Takte im zweiten, 74 Takte im dritten Akt) die Rede.⁴⁴ Die Formulierung »Verstümmlungen« aus dem Brief an Richard Pohl zwei Tage später ist also in der Tat das Ergebnis einer in zunehmendem Maße notwendig gewordenen Redaktionstätigkeit. In der Münchner Aufführungspartitur⁴⁵ sind aus der Vielzahl der Einzeichnungen von Hermann Levi, Richard Strauss und anderen nur vier Eintragungen, alle im zweiten Aufzug, zweifelsfrei als von Bülow stammend zu identifizieren (sie können nur von 1869 stammen, weil Bülows *Tristan*-Direktion 1872, nach seiner Rückkehr aus Florenz, seiner eigenen späteren Angabe

40 Hans von Bülow an Richard Wagner, 21. Juni 1869, ebd., S. 471.

41 Mit Schreiben vom 4. März 1859 erläutert Bülow dem Komponisten sein geplantes Vorgehen für die Anlage dieses Konzertschlusses mit ausführlichen Notenbeispielen (ebd., S. 431). Vgl. das Faksimile des Bülow'schen Konzertschlusses bei Heinrich Reimann, *Aus Hans von Bülows Lehrzeit. Erster Teil einer unvollendet gebliebenen Biographie des Künstlers*, hrsg. von Heinrich Meisner, Berlin 1908, S. X.

42 Hans von Bülow an Richard Pohl, 23. Juni 1869, »Hans von Bülows Briefe an Richard Pohl«, hrsg. von Marie von Bülow, in: *Neue deutsche Rundschau (Freie Bühne)* V (1894), S. 446–476, S. 578–801, hier S. 800.

43 Hans von Bülow an Richard Wagner, 3. Juni 1869, *Neue Briefe*, S. 467.

44 Hans von Bülow an Carl Bechstein, 21. Juni 1869, ebd., S. 255.

45 D-Mbs St. th. 883.

nach bereits wieder ohne Striche auskam⁴⁶). Zwei von ihnen betreffen Transpositionen (jeweils einen Ganzton abwärts bei »Tristan! Geliebter! / Isolde! Geliebte« und bei »Lass mich sterben! / Muss ich wachen?«), und die anderen beiden beziehen sich auf das Ausprobieren dynamischer Korrekturen und geringfügiger Tonsatzvarianten (einschließlich ihrer partiellen Zurücknahme). Die mindestens zwei von Bülow brieflich erwähnten Kürzungen dagegen sind nicht zu verifizieren.

Mit der Vorstellung vom 20. Juni 1869, auf die zwei Tage später noch eine Separatvorstellung für den König folgte, fand Bülows Münchner Tätigkeit für Wagners Werk ihr vorläufiges Ende, auch wenn er 1872 nach der Rückkehr aus Florenz nochmals vier *Tristan*-Vorstellungen dirigierte. Bülow selbst sah in dieser Schließung des Kreises eine Ironie der Geschichte: »Übrigens mit *Tristan* hat hier meine Wirksamkeit vor 4 Jahren begonnen – es liegt mehr Sinn darin, als Sie jetzt ahnen können, daß ich dieselbe mit *Tristan* gleichfalls beschließe«.⁴⁷ Zwischen dem Anfangs- und dem Endpunkt dieses Zeitraums von vier Jahren liegt aber, wie Bülow selbst hier noch gar nicht erkennen konnte, eine alles entscheidende Differenz. Sie kann als der eigentliche musikhistorische Ertrag der Münchner Kooperation von Wagner und Bülow gar nicht stark genug betont werden.

Bülows erfolgreicher Widerstand gegen den autoritativen Willen des Komponisten – anfangs noch zögerlich, dann aber mit rasch zunehmendem Selbstbewusstsein vollzogen – markiert einen entscheidenden historischen Punkt auf dem Gebiet der Wagner-Interpretation. Wir beobachten hier nichts Geringeres als die Entdeckung der konstitutiven Ambivalenz im Begriff der interpretatorischen Authentizität. Bülows Verhalten im Sommer 1869, das nach seiner eigenen (und wohl völlig berechtigten) Aussage eine weitere mustergültige Aufführung von *Tristan und Isolde* zur Folge hatte, ist im Besonderen ein erstes Zeichen künstlerischer Emanzipation, im Allgemeinen der Durchbruch zur Freiheit der musikalischen Interpretation. Hier entsteht die – für die Musik kaum weniger als für die szenische Gestaltung virulente – Frage nach der künstlerischen Deutungshoheit; hier löst sich diese erstmals mit schlagender Plausibilität von der Intention des Komponisten als dem vermeintlich alleinigen Urheber seines Werks ab. Für Wagner, dem die Reichweite des Problems nicht verborgen bleiben konnte, bedeutete dies die Einsicht in eine unauflösbare Antinomie. Mit dieser wichtigen historischen Wende in keineswegs

46 Hans von Bülow, »Scandinavische Concertreiseskizzen, V«, in: Bülow, *Ausgewählte Schriften*, Band 2, S. 243.

47 Hans von Bülow an Carl Bechstein, 4. Juni 1869, *Neue Briefe*, S. 251. – Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, »Apostel und Apostat – Hans von Bülow als Wagner-Dirigent«, in: *WSp* 5 (2009), Heft 1 (»Wagner und seine Dirigenten«), S. 9–32.

zufälligen, sondern vielmehr in präzisestem Zusammenhang, der immer noch zu wenig beachtet wird, steht daher auch Wagners publizistische Reaktion des Jahres 1869: die Neuauflage von *Oper und Drama*, die erheblich erweiterte Neuausgabe des Pamphlets *Das Judentum in der Musik* und, vor allem, die Publikation der interpretationsästhetischen Schrift *Über das Dirigieren*, deren antijüdischer Subtext mit dem wiederaufgelegten Pamphlet korrespondiert.⁴⁸ Wagner gewann nun, hilflos und von allen Einflussmöglichkeiten abgeschnitten im zweiten Schweizer Exil, die klare Einsicht in die Unverfügbarkeit und Eigensinnigkeit auch seines kompetentesten Interpreten und fürchtete um die Nachhaltigkeit einer authentischen Interpretationstradition. Das Motiv muss sehr ernstgenommen werden, auch wenn die Angst vor der Auslieferung des deutschen Musiklebens an eine jüdisch beeinflusste Interpretationsschule nichts anderes als paranoid ist. Und eine ähnlich motivierte Phobie vor unauthentischer Interpretationsanmaßung wird noch hinter der Abwehr gegen die 1901 in München installierten Wagner-Festspiele stehen, durch die vorübergehend sogar Felix Mottl in Bayreuth in Ungnade fiel.

Bei einem persönlich so unbestechlichen Geist wie Bülow darf man annehmen, dass es nicht vorwiegend (oder jedenfalls ausschließlich) biografische Gründe hat, wenn er dem nach München an die Öffentlichkeit gebrachten Schaffen Wagners die Gefolgschaft versagte. Wie auch immer sie motiviert gewesen sein mag: Bülows musikpolitisch so folgenreiche Wandlung setzte exakt am Ende seiner Münchner Zeit ein. Der Komponist der *Götterdämmerung* und des *Parsifal* galt ihm später nur noch als »der Epigone seiner selbst«,⁴⁹ alles nach den *Meistersingern* komponierte empfand er nach Wagners Tod – in auffälliger Parallele zu den kritischen Formulierungen Friedrich Nietzsches – als »Komödiantenmusik«. ⁵⁰ Wahrscheinlich ist das weniger einer polemischen Voreingenommenheit geschuldet als vielmehr dem Mangel an Bereitschaft, sich mit dem Abschluss des *Rings* und dem *Parsifal* überhaupt noch intensiv auseinanderzusetzen. So blieben für ihn die beiden von ihm selbst in München uraufgeführten Musikdramen, die er direkt an den späten Beethoven anschließen sah, der unüberbietbare Scheitelpunkt von Wagners Kunst. Die nie mehr in Frage gestellte, schon bei der langwierigen Arbeit am Klavierauszug entdeckte schiere musikalische Qualität der *Tristan*-Partitur öffnete ihm daher den Weg nicht zum späten Wagner, sondern den zurück zu Beethoven und den voraus zu Brahms. Für Wagner hingegen, der die Münchner Bilanz angesichts der

48 Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, »Musikbankiers«. Über Richard Wagners Vorstellungen vom »Judentum in der Musik«, in: *Musik & Ästhetik* 5 (2001), Heft 19, S. 72–87.

49 Hans von Bülow an George Davidsohn, 29. Februar 1884, *Bülow-Briefe* 6, S. 255.

50 Hans von Bülow an Hans von Bronsart, 3. August 1888, *Bülow-Briefe* 7, S. 205.

unautorisierten Wiederaufnahme des *Tristan* unter Bülow sowie der Premieren von *Rheingold* und *Walküre* unter Wüllner als gescheitert empfinden musste, bedeutete das zugleich die kompromisslose Rückkehr zur Idee des provisorischen Festspieltheaters, die er dann in Bayreuth zu realisieren trachtete.

Für den am Ende der Münchner Jahre knapp 40-jährigen Bülow jedenfalls markiert der *Tristan* seinen bis dahin größten künstlerischen Erfolg und zugleich seine größte biografische Katastrophe. Es trifft daher uneingeschränkt zu, was er 1869 seiner damals bereits von München nach Tribschen übersiedelten Gattin brieflich nachgerufen hat, indem er nun wieder zum förmlichen Französisch zurückkehrte: »Oui, sans reproche pour l'immense auteur – le *Tristan* m'a donné le coup de grâce« – »Ja, ohne Vorwurf für den großartigen Urheber – der *Tristan* hat mir den Gnadenstoß versetzt.«⁵¹ Was er um diese Zeit noch nicht erkennen, sondern höchstens ahnen konnte, ist die Tatsache, dass an diesem Punkt aber auch seine endgültige Emanzipation zum einflussreichsten musikalischen Interpreten des 19. Jahrhunderts begonnen hatte.

⁵¹ Hans von Bülow an Cosima Bülow, 17. Juni 1869, *Neue Briefe*, S. 479.

Von der Komödie zum Staatstheater und wieder zurück. Zur Aufführungsgeschichte der *Meistersinger* von *Nürnberg* in München

Robert Braunmüller

Im Wagner-Jubiläumsjahr 2013 standen die *Meistersinger von Nürnberg* am Ort der Uraufführung nicht auf dem Spielplan. Thomas Langhoffs Inszenierung aus dem Jahr 2004 verschwand schon vier Jahre nach ihrer Premiere zum Abschluss der Münchner Opernfestspiele wieder aus dem Repertoire des Nationaltheaters. Kent Nagano, nach Georg Solti und Ferenc Fricsay der dritte Bayerische Generalmusikdirektor neusachlicher Prägung, dirigierte wie seine beiden Vorgänger diese Oper in München nie. Er beging den 200. Geburtstag des Komponisten mit dem *Ring des Nibelungen*, dessen Neuinszenierung durch Andreas Kriegenburg im Sommer 2012 ein aufwendiges Rahmenprogramm umgab: Es reichte von einer Installation des Fotografen Spencer Tunick mit 1700 freiwilligen Nackten bis zur Uraufführung einer Wagner-Paraphrase von Elfriede Jelinek.¹

Der Dirigent Wolfgang Sawallisch, jeder blinden Verherrlichung des Fortschritts unverdächtig, hat zum *Ring* bemerkt, dass die Tetralogie alle zehn Jahre auf der Bühne neu interpretiert werden müsse.² Bei Wagners komischer Oper schwingen die zyklischen Wellen flacher.³ Die szenische Deutung der *Meistersinger* wandelte sich langsamer als beim *Ring*, bei *Tristan und Isolde* oder *Parsifal*. Harte Brüche in Form von Skandalen gibt und gab es kaum. Das war und ist nicht nur in München so, trotz der Inszenierungen von Herbert Wernicke und Peter Konwitschny in

1 Zur Münchner Aufführungsgeschichte der Tetralogie vgl. Robert Braunmüller, »Wagners Bühnenfestspiel – ein gewöhnliches Theaterkind«, in: *Von der Welt Anfang und Ende, »Der Ring des Nibelungen« in München*, hrsg. von Birgit Pargner, Leipzig 2013. Eine erste Fassung des vorliegenden Beitrags erschien im Programmheft der Münchner *Meistersinger*-Neuinszenierung von 2004.

2 Wolfgang Sawallisch, *Im Interesse der Deutlichkeit*, Hamburg 1988, S. 300.

3 Vgl. dazu auch die Übersicht im Anhang.

Hamburg, Hans Neuenfels in Stuttgart, Christof Nel in Frankfurt und Katharina Wagner in Bayreuth, die in den vergangenen Jahrzehnten die Abgründe der Oper herausgearbeitet und die fatale Rezeption der *Meistersinger* als nationales Festspiel auf der Bühne reflektiert haben. Wagners machtkritische *Ring*-Parabel lässt sich offenbar derzeit leichter mit den Mitteln des Regietheaters auf Zeitgenossenschaft hin befragen als der Kunstdiskurs dieser Komödie.

Fünf Jahre ohne *Meistersinger* sind eine Seltenheit in der hiesigen Aufführungsgeschichte. Die Oper galt lange als das bei den Münchnern beliebteste Werk des Komponisten.⁴ Mit ihm wurde das wiederaufgebaute Nationaltheater 1963 zwar eröffnet, doch auch den 50. Jahrestag dieses Ereignisses beging die Bayerische Staatsoper mit einer Reminiszenz an die zweite damalige Premiere: einer Neuinszenierung der *Frau ohne Schatten* von Richard Strauss. Die *Meistersinger* sind nicht länger eine rituelle National- und Festoper, sondern ein normales Repertoirewerk. Das mag Wagnerianer alter Prägung schmerzen, aber nach einigen Phasen ihrer Aufführungsgeschichte ist das womöglich eine gute Nachricht.

I. Das Festspiel als Komödie mit Abgründen

Langhoffs Inszenierung aus dem Jahr 2004 bediente die Verlach-Komik. Beckmesser war ein ältlicher Pedant, der sich auf der Festwiese von einem Ghetto-Blaster begleiten ließ. Beim Aufzug der Schneider wurde auf den Boutiquen-Inhaber Rudolph Mooshammer angespielt. Die in eine unscharfe Gegenwart verlegte Inszenierung wurde vielfach als »unausgegoren« und als »Rückzug in die Gefilde des Immanenten« abgelehnt. Peter Hagmann formulierte gegen diese Strategie in der *Neuen Zürcher Zeitung* grundsätzliche Bedenken: »Ein Werk spricht nicht selbst, es wird zum Sprechen gebracht durch Interpreten, und jeder Interpret denkt aus einer Geschichte heraus: seiner eigenen wie der Wirkungsgeschichte des Werks.«⁵

Langhoff spielte sehr wohl darauf an, was Hagmann bemerkte, anderen Rezensenten jedoch entging: »Die dem gestörten Ständchen folgende Rauferei gerät einigermassen handzahn – aber halt: Tragen nicht einige der Schläger, kaum ist es

4 Walter Eichner, »Die Lieblingsoper der Münchner«, in: *Abendzeitung (AZ)*, 10. Dezember 1949. Zitate aus Rezensionen, wenn nicht anders angegeben, nach Zeitungsausschnitten in der Kritikensammlung des Deutschen Theatermuseums München. Ich danke Frau Andrea Hauer für die freundliche Unterstützung.

5 Peter Hagmann, »Die Kunst – die Kunst allein«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1. Juli 2004, S. 45.

zu erkennen, unter ihren Jacken das doppelte S?« Der am Ende des zweiten Aufzugs wahrnehmbare Feuerschein sollte offenbar auf Brandstiftungen in deutschen Asylantenheimen anspielen. Am Ende der Oper erklärte Langhoff den Merker unvermittelt zum Oberhaupt einer Schlägertruppe von Neo-Nazis, diesich bei der Schlussansprache des Hans Sachs durch in die Menge drängte. »Während man sich darüber noch wundert, erblickt man in einem Fenster über der Szene Beckmesser, der das Agieren seines Trupps beobachtet. Die Rache des Gescheiterten?«, so Hagmann, der dies als einziger ausführlicher beschrieb.⁶

Jan-Hendrik Rootering und Robert Dean Smith, der Sachs und der Stolzing der von Zubin Mehta dirigierten Premiere, standen für Kontinuität: Sie sangen diese Rollen bereits in der *Dernière* von August Everdings Inszenierung am 31. Juli 2003 unter Peter Schneiders musikalischer Leitung. »So richtig gut hat uns Jürgen Roses Ikea-Ausstattung mit der Oktober-Festwiese ja nie gefallen«, meinte Marianne Reißinger in der *Abendzeitung* gallig nach der letzten Vorstellung. »Auch der viele Flieder nicht, der eigentlich Hollunder hätte sein müssen. Aber man hatte sich im Laufe der 24 Jahre daran gewöhnt.«⁷ Die Mehrheit der Beobachter konstatierte allerdings das Ende einer Ära. Dies überrascht, wenn man die verhaltenen Kritiken der Premiere von 1979 liest und sich an die weit verbreitete Ablehnung durch die Zuschauer erinnert.

Den Modernisten war August Everdings Regie 1979 zu harmonisierend, die Traditionalisten fanden sie zu komödiantisch. Jürgen Roses Nürnberg aus hellem Holz und weißer Leinwand galt als wenig stimmungsvoll, das Festzelt und die alpenländischen Trachten wurde als Banalisierung empfunden (Abb. 1).⁸ Nicht einmal die auf Joachim Herz' Leipziger Inszenierung von 1961 zurückgehende,⁹ von Götz Friedrich und später auch Wolfgang Wagner übernommene Idee einer abschließenden Versöhnung zwischen Sachs und Beckmesser fand ungeteilte Zustimmung. Den Sängern erging es nicht besser. Unbestritten waren nur René Kollo glänzend gesungener, arroganter Stolzing und der kultiviert-virtuose David Peter Schreiers. Dietrich Fischer-Dieskaus lyrisch-melancholischer Sachs polarisierte ebenso wie Julia Varadys spröde-emanzipierte Eva.

Dennoch wurde diese Inszenierung zum Klassiker. An die Stelle Dietrich

6 Die einzige ausführlichere Beschreibung bei Hagmann. *Süddeutsche Zeitung* (SZ), *Welt* und *AZ* erwähnten die Neonazis nicht.

7 Marianne Reißinger, »Bloß keine Scheu vor Übertreibungen!«, in: *AZ*, 2. August 2003.

8 Es handelte sich um die Zweitfassung einer für Otto Schenks Wiener Inszenierung entworfenen Ausstattung, vgl. Rudolf Hartmann, *Oper. Regie und Bühnenbild heute*. Stuttgart 1977, S. 169 ff.

9 Joachim Herz, »Der doch versöhnte Beckmesser«, in: *Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungs-Konzeptionen*, hrsg. von Walter Felsenstein u. a., Leipzig 1970, S. 216 ff.; Paul Barz, *Götz Friedrich – Abenteurer Musiktheater. Konzepte, Versuche, Erfahrungen*, Bonn 1978, S. 154.

Fischer-Dieskaus traten bald Theo Adam und Karl Ridderbusch, der den braunen Renaissance-Mantel aus dem Schlussbild schon beim ersten Auftritt trug und die ältere Tradition der väterlich-autoritären Sachs neu zu beleben versuchte. Zu einer Konstante wurde die jugendliche Deutung dieser Rolle durch Bernd Weikl. Die Inszenierung begründete die vielfach für ehrwürdig gehaltene Tradition, die Opernfestspiele mit den *Meistersingern von Nürnberg* zu beenden. Das kam zwar gelegentlich auch schon in den 1920er- und 1950er-Jahren vor, doch geht dieser Münchner Brauch erst auf das Jahr 1985 zurück. Wolfgang Sawalisch, wohl ihr Urheber, verabschiedete sich zum Ende der Spielzeit 1991 / 92 mit den *Meistersingern* als Intendant und Generalmusikdirektor.¹⁰

II. Keine Stunde Null

August Everdings Produktion ersetzte nach mehrjähriger Pause die lange gespielte Inszenierung, mit der sein Vor-Vorgänger als Intendant das Nationaltheater wiedereröffnet hatte: Die von der Nachricht der Ermordung des US-Präsidenten John F. Kennedy überschattete Premiere von Rudolf Hartmanns Inszenierung der *Meistersinger* war am 23. November 1963 zwei Tage nach einer geschlossenen Vorstellung der *Frau ohne Schatten* die erste öffentliche Vorstellung im wiederaufgebauten Haus. Joachim Kaiser verbarg leise Bedenken gegen die Komödiantik der Inszenierung hinter viel Lob:

»Daß es eine heitere vergnügte, mitunter beschwingte Meistersinger-Aufführung wurde – fast ohne grüblerische Schatten, ohne eigenwillige Gesellschaftskritik, aber auch ohne lyrische Verzücktheit und verschwegene Resignation – war Verdienst und Glück des Regie führenden Intendanten Rudolf Hartmann. Er begriff Wagners reichstes, dramaturgisch glänzendstes Werk als komische Oper.«¹¹

Dies war die Absicht dieses Regisseurs. Hartmann stellt in seinen Erinnerungen die Nähe der *Meistersinger* zum deutschen Singspiel heraus. Er versichert, dass er mit seinem Generalmusikdirektor Joseph Keilberth »der Festwiese das aufdringlich betonte ›Deutsche‹, den Reden des Hans Sachs das ›patriotische‹ Gewicht« nehmen und das »im besten Sinn ›Demokratische‹ des Lustspiels, den Hauptanteil *des Volkes* ins Licht

10 Es war seine 1165. Vorstellung im Nationaltheater; Manuel Brug, »Mir macht ihr's schwer«, in: SZ, 31. Juli 1992.

11 Joachim Kaiser, »Des Nationaltheaters Meistersinger«, in: SZ, 25. November 1963.

bringen«¹² wollte. Tatsächlich aber maskiert diese Formulierung die auf die 30er-Jahre zurückgehende Gewohnheit, die Festwiese für übertriebene Masseneffekte zu missbrauchen (Abb. 2). Genaue Zahlen sind bis auf die aktenkundige Anfertigung von allein 130 Herrenhosenträgern für Hartmanns Inszenierung nicht überliefert.¹³ Allerdings verzeichnet der Theaterzettel für die ersten drei Nachkriegs-Neuinszenierungen die Mitwirkung des Lehrgesangvereins als Extrachor, und selbst bei Everding wirkten noch »150 Chorsänger und -sängerinnen, 20 Kinder und 30 Statisten« mit.¹⁴

Hartmanns Inszenierung markiert keinen ästhetischen Neuanfang, sondern setzte aus heutiger Sicht den Schlusspunkt einer belasteten Tradition: Hartmann hatte die Oper schon 1943 im Nationaltheater und 1951 zur Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele inszeniert.¹⁵ Auch das Bühnenbild war kaum neu: Im ersten und zweiten Akt variierte der langjährige Hausbühnenbildner Helmut Jürgens eine ältere Münchner Ausstattung von 1949. Die Häuserzeilen im zweiten Akt waren zu einem stilisierten Treppengewirr mit realistischem Brunnen ernüchert, die helle Katharinenkirche erinnerte aus heutiger Sicht stark an die heiteren Kirchenbauten der Nachkriegszeit. Die Festwiese war ein offenes Zelt, und die in der Nachkriegszeit stets umstrittene Stadtsilhouette Nürnbergs wurde in beiden Inszenierungen beim Einzug der Handwerker aus den Zunftzeichen zusammengesetzt.¹⁶

Obwohl die Eröffnung des wiederaufgebauten Nationaltheaters mit den *Meistersingern* schon beschlossen war, inszenierte der Routinier Wolf Völker die Oper 1960 im Prinzregententheater ähnlich wie zuvor der Hausregisseur Heinz Arnold. »Wer es anders macht als Wieland Wagner, ist jedoch nicht allein darum schon im Recht«, meinte Joachim Kaiser, der auch den musikalischen Traditionalismus des Dirigenten Joseph Keilberth vorsichtig kritisierte:

»Keilberths Musizieren ist ein Triumph der Unmittelbarkeit, oft genug auch des Quasi-Improvisatorischen. Er läßt dem Blech den Vortritt, die Geigen kommen nicht recht zum Zuge, der Orchesterklang wirkt eher feurig als durchgeformt.«¹⁷

12 Rudolf Hartmann, *Das geliebte Haus. Mein Leben mit der Oper*, München 1975, S. 345. Hervorhebung im Original.

13 BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1057, Unterlagen zu den Kostümen, 1963, Aktennotiz vom 19. November 1963: »Herr Staatsintendant hat den Betrag von 480 DM für Beschaffung von 160 Hosenträgern genehmigt«.

14 Egbert Tholl, »Ehrt mir die Kunst, ›Meistersinger‹ von innen – ein Erfahrungsbericht aus der letzten Aufführung«, in: *SZ*, 2. August 2003.

15 Hartmann, *Das geliebte Haus*, S. 345.

16 Abbildungen zu den hier erwähnten älteren Inszenierungen in *Die Meistersinger und Richard Wagner. Die Rezeptiongeschichte einer Oper von 1868 bis heute*, hrsg. von Gerhard Bott, Nürnberg 1981.

17 Joachim Kaiser, »Die gemäßigten Münchner Meistersinger«, in: *SZ*, 9. August 1960.

Die Münchner Aufführungen der ersten Nachkriegsjahrzehnte wirken auf Nachgeborene musikalisch widersprüchlich: Dirigenten wie Hans Knappertsbusch hüteten die Tradition des deutschen *Espressivo*, unterstrichen den Ernst und drängten die Komödie zurück. Hans Hotter und Ferdinand Frantz verliehen dem Sachs die gewohnte väterliche Autorität. Inszeniert wurden die *Meistersinger* jedoch in Abgrenzung von der Nazi-Ästhetik als unpolitische Komödie, und es ist kein Zufall, dass in den Kritiken Albert Lortzing als Leitmotiv immer wieder auftaucht. Zugleich setzten die die Aufführungen von 1960 und 1963 bewusst von Wieland Wagners Bayreuther *Meistersingern ohne Nürnberg* von 1956 ab, deren zweiter Akt auf einer nierenförmige Scheibe spielte, über der eine riesige Holunderkugel schwebte und die mit einer aggressiven Prügelszene verstörte. In der Stadt der Uraufführung orientierte man sich mit einem realistischen Psychologismus am Wagner-Stil der Vorkriegszeit, dessen politischer Kontext verdrängt wurde.

In der ersten Nachkriegs-Neuinszenierung, die 1949 im Prinzregententheater herauskam, vermissten Traditionalisten die »Stimmung« ebenso wie die exakte Umsetzung der Szenenanweisungen – das blieb eine Konstante der Nachkriegs-Kritik bis hin zu Joachim Kaiser. »Auch dürfte sich der Mond als über dem Giebel aufgehende, runde Scheibe ruhig dem Nachtwächter beigesellen« monierte die *Süddeutsche Zeitung*, »denn so will es Wagner. Auch will er zuletzt ein blendend weißes Evchen, kein zitronengelbes«. ¹⁸ Anneliese Kupper und Günther Treptow, die Eva und der Stolzing der ersten Nachkriegs-*Meistersinger* von 1949, sangen diese Rollen bereits in der Neuinszenierung von 1943. Hans Hotter, der Sachs der ersten Nachkriegs-Inszenierung, war in dieser Rolle für die dritte Vorstellung vorgesehen gewesen, die nach der Zerstörung des Nationaltheaters im Zweiten Weltkrieg nicht mehr stattfinden konnte. ¹⁹

Die Vorberichte und Rezensionen von 1949 verschwiegen diese Kontinuität nicht. Sie beschworen die Rückkehr zum guten Alten nach dem Missbrauch durch die Nazi-Propaganda. Karl Schumann betonte, dass die »Massenszenen nicht zu Chor- aufmärschen« wurden, ²⁰ Wilhelm Zentner erklärte die nationalistische Deutung der Oper zum Missverständnis, das nur in den Köpfen entstehen konnte, »die sich mehr an den Einzelwortlaut als an den Geist des Ganzen hielten. Um einer aktuellen Wirkung willen unterschlug man gerade das Wesentliche dieser Schöpfung, ihre

¹⁸ Johannes von Kalkreuth, »Die Meistersinger in der Staatsoper«, in: *SZ*, 10. Dezember 1949.

¹⁹ Theaterzettel bei Hartmann, *Das geliebte Haus*, S. 173. Es war die 480. Vorstellung seit der Uraufführung.

²⁰ Karl Schumann, »Meistersinger – meisterhaft gesungen«, in: *AZ*, 12. Dezember 1949.

tiefgreifende Verwurzelung im allgemein Menschlichen«²¹ – dies ist eine zeittypische Sicht, die germanische Götter im *Ring* auf der Bühne zu griechischen stilisierte.

III. Die komische Oper als nationalistisches Festspiel

Die Neuproduktion des Jahres 1943 beging den 75. Jahrestag der Uraufführung. Ihre zentrale Figur war nicht der Regisseur Hartmann, sondern der Dirigent und Intendant Clemens Krauss. Er sollte im Auftrag Hitlers die Bayerische Staatsoper bis zur Fertigstellung eines Theaterneubaus zu einem Musterinstitut formen. Mit fast unerschöpflichen Mitteln aus dem Propagandaministerium konnte Krauss ab 1937 »das Poetische mit dem Prächtigen«²² vermählen und die Hauptwerke von Wagner, Mozart, Strauss und eine Reihe italienischer Opern in aufwendigen Neuproduktionen herausbringen, deren Aufwand die Zeitgenossen an barocke Feste gemahnte.²³

Krauss inszenierte seine Ära als ästhetischen Bruch. Er brachte in fünf Jahren mit dem Regisseur Hartmann und dem Ausstattungslieferer Ludwig Sievert rund 50 Neuinszenierungen heraus, zu denen auch diese *Meistersinger* zählten. Um dies zu unterstreichen, verschwand die Oper vor der Premiere zum ersten Mal seit der Uraufführung für längere Zeit aus dem Repertoire.²⁴ Wie fast alle Neueinstudierungen der Ära Krauss schrieben auch diese *Meistersinger* ältere szenische Deutungen fort, in denen der Regisseur nicht die Dominante des ästhetischen Gefüges bildete: Krauss hatte die *Meistersinger* zuvor mit Sievert und dem Regisseur Lothar Wallerstein 1927 in Frankfurt und 1929 an der Wiener Staatsoper entwickelt. Der Bühnenbildner wiederholte seine Ausstattung ein letztes Mal 1955 an der Berliner Staatsoper Unter den Linden, wo bei Wagner der Staatsnaturalismus der NS-Zeit ohne weiteres mit dem Sozialistischen Realismus vereinbar schien.

In München trat Rudolf Hartmann an die Stelle des emigrierten Wallerstein. Er inszenierte die Oper nach eigener Darstellung als Charakterkomödie.²⁵ Durch die Besetzung des Beckmesser mit dem Liedinterpreten Heinrich Rehkemper versuchten Krauss und Hartmann die bis dahin übliche Karikatur zu vermeiden: eine Ten-

21 Wilhelm Zentner, »Wiederkehr der »Meistersinger«, in: [unbekannte Zeitung] (»M. A.«), 18. Dezember 1949.

22 Werner Egk, *Die Zeit wartet nicht*, Percha 1973, S. 264. Vgl. Boguslaw Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, Düsseldorf 1983, S. 60 f.

23 Joseph Gregor, *Clemens Krauss*, Bad Bocklet 1953, S. 131.

24 Oscar von Pander, »Ehrt eure deutschen Meister«, in: *MNV*, 29. Juni 1943.

25 Hartmann, *Das geliebte Haus*, S. 342 ff.

denz, an die in der Nachkriegszeit Sänger wie Karl Schmitt-Walter, Hans-Günter Nöcker und Hermann Prey anknüpften. Auf der Festwiese, wo laut Theaterzettel neben dem Chor der Staatsoper auch der Domchor und der »Chor der Hauptstadt der Bewegung« mitwirkten, betonte Hartmann die Massenwirkung und brach sie gleichzeitig durch Individualisierung.²⁶

Während beim *Ring* oder bei *Tristan und Isolde* die Möglichkeit einer nationalsozialistischen Ästhetik allenfalls in der Betonung des Germanischen greifbar scheint, trat sie in den *Meistersingern* und im *Lohengrin* als Überwältigung durch Massenszenen deutlicher hervor.²⁷ Eines der besten Beispiele dafür ist die erste Münchner Neuinszenierung der NS-Jahre, die ebenfalls von Clemens Krauss dirigiert wurde. Sie kam 1936 anlässlich der Reichstheaterfestwoche in der Regie des Hausregisseurs Kurt Barré heraus und wurde vom »Reichsbühnenbildner« Benno von Arent ästhetisch dominiert. Er wiederholte in München seine von Hitler persönlich goutierte Ausstattung, die auch in der Berliner Deutschen Oper und im Nürnberger Opernhaus zu sehen war, wobei jeweils andere Regisseure inszenierten. Die ersten beiden Bilder waren unverhohlene Varianten der Uraufführung. Die Festwiese schmückte, in München vergleichsweise dezent, eine perspektivisch gestaffelte Bannerreihe, die Assoziationen an den Reichsparteitag wachrufen sollte (Abb. 3). Es ist keine propagandistische Übertreibung, dass auf der Festwiese 770 Mitwirkende auftraten: Dazu finden sich in Akten der Staatsoper genaue Aufstellungen, die belegen, dass ein Teil der Kostüme aus Berlin geliehen wurde.²⁸

Einen Eindruck von dieser Aufführung vermittelt die Schlussansprache des Hans Sachs der Berliner Fassung dieser Inszenierung. Von ihr existiert ein Film.²⁹ Hier ist zu sehen, wie sehr die Kostüme durch die gleichen Hauben der Frauen den Chor zur Masse vereinheitlichten (Abb. 4). Als Sachs trat Wilhelm Rode auf, der die Oper auch inszeniert hatte. Der mit dem Regime sympathisierende Sänger war, ehe er Intendant der Deutschen Oper wurde, in den 1920er-Jahren der führende

26. So jedenfalls Oscar von Pander, *Clemens Krauss in München*, München 1955, S. 39.

27. Vgl. dazu Detlef Brandenburg, »Wahn und Welt. Politische Aspekte der Rezeption von Wagner *Ring des Nibelungen* in der Bundesrepublik Deutschland nach 1945«, in: *WSp* 2 (2006), Heft 1, S. 14.

28. BayHStA, Intendanz Staatsoper 1056, Kostümaufstellung für die Inszenierung »Die Meistersinger von Nürnberg« für die Reichstheater-Festwoche [1936]. Dort werden genannt: 20 Stadtpfeifer, 2 Herolde, insgesamt 120 Handwerker, Ratsherren, Bühnenmusik und Ballett. In einer weiteren Aufstellung heißt es: »Unser Chor: 102, Domchor: weitere 43, Extrachor: weitere 415 Darsteller, Bühnenmusik: 9 Musiker

Ballett: 37, Statisterie: 141 (Stadtpfeifer, Ratsherren, Fahnenträger), insgesamt 770 Mitwirkende, dazu die Solisten, insgesamt 419 Damenkostüme, 351 Herrenkostüme allein für den Chor.«

29. DVD *Great conductors of the Third Reich. Art in the Service of Evil*, Bel Canto Society New York, 52 (2005).

Heldenbariton des Münchner Nationaltheaters. Beim »Habt acht« besteigt Rode den Rasenhügel, um nicht mehr nur Stolzing zu mahnen, sondern, den Arm hart am Hitlergruß, als Volkstribun zu agitieren. »Dies ist ein überzeugendes Beispiel dafür, daß es durchaus möglich war, bestimmte wenige Passagen aus den Werken Wagners szenisch der NS-Propaganda zumindest anzunähern. Auch musikalisch ist dieser Abschnitt der damaligen Aufführung durch ein überdimensionales Pathos, ein breites, klobiges Tempo und schwer erträgliche vokale Anbiederung des Sängers im Sinn eines ›volksgemeinschaftlichen‹ Populismus gekennzeichnet«, so Jens Malte Fischer zu diesem Dokument.³⁰

Rode war auch der Sachs einer Münchner Aufführung der *Meistersinger*, die im April 1933 eine »NS-Führertragung« dekorierte. Auf dem Max-Joseph-Platz wartete bis zur Pause vor dem dritten Akt eine Menschenmenge auf den neu ernannten Reichskanzler Adolf Hitler, der jedoch in letzter Minute auf einen Besuch verzichtete. Die Aufführung stand unter der »mitreißenden Stabführung von Hans Knappertsbusch«, dessen *Protest der Richard-Wagner-Stadt München gegen Thomas Mann* nur wenige Tage zuvor in den *Münchner Neuesten Nachrichten* erschienen war und den Schriftsteller ins Exil getrieben hatte. Auf dem Dach des Nationaltheaters wehte eine Hakenkreuzfahne. Unter den prominenten Besuchern befand sich auch Richard Strauss, der seine naive und einige Jahre später enttäuschte Freude darüber aussprach, dass »Deutschland endlich einmal einen Reichskanzler habe, der sich für die Kunst interessiere.«³¹

Bei der Schlussansprache des Hans Sachs gingen nach mehreren übereinstimmenden Zeitungsberichten die Lichter im Zuschauerraum an (Abb. 5). Und

»als der Vorhang gefallen war, hob er sich unmittelbar darauf noch einmal über dem buntbewegten, farbenreichen Bühnenbild und das Orchester spielte das Deutschlandlied. Es war ein einzigartiges, noch nie geschautes Bild, als alle Besucher sich erhoben und mit emporgestreckter Rechten – weit über 1000 Hände waren das – zum wuchtigen Massenchor sich vereinten. Und erst nach dieser Huldigung für das Vaterland kam der Dank für die Künstler. Wohl zwölfmal rief er die Hauptdarsteller an die Rampe, von denen Meister Sachs mit nationalsozialistischem Gruß dankte.«³²

30 Jens Malte Fischer, »Wagner-Interpretation im Dritten Reich«, in: *Richard Wagner im Dritten Reich*, hrsg. von Saul Friedländer und Jörn Rüsen, München 2000, S. 157. Der Dirigent der Berliner Aufführung war Karl Böhm, der auch spätere Vorstellungen der Münchner Produktion dirigierte.

31 *Bayerische Staatszeitung*, 25. April 1933, Zeitungsausschnitt in BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1059.

32 »Der Kanzler in München«, in: *MNN*, 24. April 1933, Zeitungsausschnitt in BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1059.

IV. Sachs als autoritäre Vaterfigur

Schon in den Jahren der Weimarer Republik hatten sich die *Meistersinger* von der festliche Nationaloper des deutschen Kaiserreichs in ein nationalistisches Manifest verwandelt. Wagner war – wie es der *Protest der Richard-Wagner-Stadt München gegen Thomas Mann* unübertroffen borniert formulierte, der »wertbeständige deutsche Geistesriese« als Bollwerk gegen die Inflation von Moderne und Demokratie.³³ Die Schlussansprache des Hans Sachs, in älteren Kritiken kaum erwähnt, rückte in dieser Zeit ins Zentrum. Bei der Eröffnung der Festspiele des Inflationsjahres 1923 rief ein Zuschauer am Ende »Heil Deutschland!«, und der Rezensent der *Münchener Neuesten Nachrichten*, der die Aufführung weniger als Opernvorstellung, sondern als nationalen Kraftquell verstand, stimmte ihm zu: »Heil Deutschland, das fest in sich ruht und nicht von welschem Dunst und welschem Tand die Sinne sich verwirren läßt.«³⁴

Von der teilweise radikalen Vereinfachung und Stilisierung der Szenerie unter dem Einfluss des Expressionismus blieben die *Meistersinger* unberührt. Die Münchner Neuinszenierung des Jahres 1928 wurde kaum als Zäsur wahrgenommen, weil sich die musikalische Besetzung kaum änderte und der Regisseur Max Hofmüller als Nachfolger des langjährigen Hausregisseurs Anton von Fuchs die Oper bereits zuvor szenisch betreute hatte. Sie löste jene Produktion ab, mit der 1901 das Prinzregententheater als Münchner Wagner-Festspielhaus eröffnet worden war.

Dass das Berliner Filmdokument auch Rückschlüsse auf Aufführungen vor 1933 zulässt, belegt eine Rezension von Paul Ehlers, der Rodes Schlussansprache schon im Jahr 1926 mehr als die Bühnenwirklichkeit sprengendes politisches Manifest denn als szenisch-musikalische Interpretation wahrnahm:

»Das Erdbeben des Krieges und der Revolution rüttelte wie an allem Ueberkommenen so an den Grundmauern der Kunst. Aber: ›Im Drang der schlimmen Jahr blieb sie doch deutsch und wahr‹. Dieses Wort steht in der großen Mahnrede, die Hans Sachs dem Walter Stolzing entgegenruft. Es ist nicht so berühmt und so viel berufen wie das ›Ehrt eure deutschen Meister!‹, aber es wäre nicht minder wert, dem Bewußtsein eingeprägt zu werden. Noch nie ist mir das schon oft gehörte als so bedeutsam aufgefallen, wie gestern abend, wo Wilhelm Rodes

33 *MNN*, 16. / 17. April 1933, Abb. in: *Wagners Welten*, hrsg. von Jürgen Kolbe, Wolftratshausen 2003, S. 241.

34 Paul Ehlers, »Beginn der Festspiele«, in: *MNN*, 2. August 1923.

prachtvoller Sachs es sang. Rückschau macht besinnlich, und so hat man es auch jetzt, wo man die schweren Erlebnisse als dem unmittelbaren Gefühl entrückte Vergangenheit überblickt, erst recht erkannt, was es sagen will, dass unserer Kunst ›im Drang der schlimmen Jahr‹ ihre deutsche Wahrheit und ihr wahres Deutschtum gewahrt blieb. Die Pygmäen, die deutsche Volksart durch verwaschenen Internationalismus verdrängen möchten, werden unter dem Felsen der deutschen Kunst zermalmt werden. Und Richard Wagner, den mancher so gern um eines modernen Götzleins willen entthronen möchte, wird immer wieder auferstehen, und mit ihm wird auch das Prinzregententheater immerfort seine Sendung zu erfüllen haben.«³⁵

Rode, dessen vergleichsweise provinzielle Einspielung der Sachs-Monologe die Figur frei von jeder Selbstironie und Nachdenklichkeit als autoritäre Vaterfigur interpretierte,³⁶ war der Nachfolger des lyrisch-feinsinnigen Fritz Feinhals und des ebenfalls eher weich singenden Baritons Friedrich Brodersen.³⁷ Mit diesem musikalischen Stilwandel verband sich das Altern des Schuster-Poeten, das wiederholt in Rezensionen diskutiert wurde. Es kann als Indiz für die Rückdrängung der Komödie gelten, weil mit einem alten Sachs die gattungstypische Rivalität eines älteren und eines jüngeren Mannes um die gleiche Frau nicht mehr glaubhaft wirkt. »Aber warum wird sein Sachs in der Maske immer älter?«, fragte die *Bayerischen Staatszeitung* 1925 mit Blick auf Brodersen:

»Mit einem Greisenbart, ähnlich dem Veit Pogners, Evchens Vater. Könnt's nicht auch ein Witwer sein? Fragte Evchen, als es sich um ihre Freier handelt. Ich habe noch den ersten und wohl berühmtesten Sachs: Franz Betz gesehen. Er trat als solcher mit einem kurzgeschnittenen außerordentlich charakteristischen schwarzen Schusterbart auf und wäre wirklich für Evchen als älterer Freier nicht außer Betracht geblieben.«³⁸

Allerdings ist dieser Einwand zugleich ein Beleg dafür, wie die Erinnerung trügen kann.

35 Paul Ehlers, »Münchener Jubiläums-Festspiele«, in: *MNN*, 3. August 1926.

36 Vgl. Jürgen Kesting, *Die großen Sänger*, Band 2, Hamburg 2008, S. 828 ff.

37 Alfred von Mensi-Klarbach, *Alt-Münchener Theater-Erinnerungen*, München 1924, S. 242 f., Kesting, *Die großen Sänger*, Band 1, S. 204 f.

38 *Bayerische Staatszeitung*, 10. September 1925. Im Original »Schnurrbart«, in einer späteren Ausgabe der Zeitung ausdrücklich als Redigierfehler entschuldigt und zu »Schusterbart« korrigiert, worunter ein »breiter Kinnbart« zu verstehen sei. Zeitungsausschnitte in BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1056.

»Hr. Betz fasst seinen Sachs bedeutend älter auf, als die hier gewohnten Darsteller dieser Rolle; er hat sich eine prächtige Maske zugelegt, die ganz umgemein an die alten Hans-Sachs-Bildnisse erinnert und mit den geschneigten Salon-Hans Sachsen, die man mitunter zu sehen bekommt, nichts gemein hat«,

schrrieben die *Münchener Neuesten Nachrichten*, als der Sachs der Uraufführung im Jahr 1897 zum letzten Mal in München gastierte.

»In derselben schlichten Holzschnitt-Manier war auch das Spiel gehalten: Jeder Zoll ein deutscher Mann, der Nürnberger Schuhmacher und Poet dazu. Die Reste der schönen Stimme sind ja dahin, aber was versteht der Künstler aus den beaux restes derselben noch zu machen!«³⁹

Wenig später, kurz nach der Jahrhundertwende, nannte es eine ausführliche Gegenüberstellung verschiedener Sachs-Darsteller in der Zeitschrift *Bühne und Welt* »falsch und unlogisch«, die Figur »in Maske und Haltung als bereits völlig ergrauten, alten Mann, etwa Mitte der Sechziger stehend« darzustellen, wie es vereinzelt geschehe.

»Die zarten Beziehungen desselben zu Eva verfallen dadurch unrettbar dem Fluche der Lächerlichkeit. Wir können uns den Sachs unmöglich anders, denn als angehenden oder mittleren Fünfziger denken, als rüstigen Mann in der Vollkraft seiner Jahre. Nur dann kann der Gedanke einer ehelichen Verbindung mit der Tochter Pogners für uns einleuchtend sein.«

Den Widerspruch mit der im Zeitalter des Bühnen-Historismus zentralen geschichtlichen Treue nahm der Autor im Interesse der psychologischen Wahrheit in Kauf:

»Der historische Sachs, wie er als würdiger Siebziger, mit schneeweißem Haupt- und Barthaar, in einem Lehnstuhl sitzend, den bei ihm eintretenden Fremden mit freundlichem Kopfnicken wohl zu bewillkommen pflegte, darf uns dabei nicht in den Sinn kommen.«⁴⁰

39 *MNV*, 9. August 1897, Zeitungsausschnitt in BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1056.

40 Carlos Droste, »Berühmte Hans Sachs-Darsteller«, in: *Bühne und Welt* 7 (1905), S. 1001.

V. Regie als Traditionspflege

In den ersten beiden Jahrzehnten nach der Jahrhundertwende erreichte die internationale Wagner-Begeisterung ihren Höhepunkt: Die Premiere der von Anton Fuchs unter Ernst von Possarts Oberleitung einstudierten Inszenierung des Jahres 1901 war die dritte Vorstellung seit der Uraufführung. Sie eröffnete das Prinzregententheater als Wagner-Festspielhaus; anschließend wurde sie ins Repertoire des Nationaltheaters übernommen und bis 1928 ständig weiterentwickelt. Nach dem Einbau eines Rundhorizonts erhielt die Inszenierung 1910 eine neue Festwiese ohne rahmendes Blattwerk.⁴¹ 1918 wurde sie von Bruno Walter musikalisch neu einstudiert, 1920 wurde bereits die 300. Aufführung erreicht.⁴²

Auf diese Inszenierung bezieht sich das Wort von Thomas Mann, man höre die *Meistersinger* nirgends besser als in München, was in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* allerdings nicht aus dem konkreten Eindruck einer Aufführung abgeleitet wird, sondern aus dem Konstrukt »altdeutsch-städtischer« Kulturverhältnisse dieser Stadt.⁴³ Sie wurde von Anfang an mit Superlativen bedacht: »Mit der höchsten Sorgfalt und vollendetsten künstlerischen Feinfühligkeit«, so die *Allgemeine Musik-Zeitung*, »haben die Herren Intendant von Possart, Oberregisseur Fuchs und Kapellmeister Zumpe ein Bild mittelalterlichen Lebens auf die Bühne gezaubert, so voller Wahrheit und Natürlichkeit, daß der Zuhörer sich als Miterlebender, Mitbeteiligter fühlt«. Bayreuth sah der Rezensent übertroffen:

»Ich gestehe, daß mir der erste Akt einen Eindruck gemacht hat, wie noch niemals, unbeschadet der köstlichen Erinnerungen an Bayreuth. Hier erkennt man deutlich den gewaltigen Unterschied, der sich zwischen der jetzt in Bayreuth geübten Unterdrückung der Persönlichkeit und der in München von Künstlerhand geleiteten Entwicklung derselben dem Kunstwerk gegenüber aufthut.«⁴⁴

41 Fabian Kern, *Soeben gesehen. Bravo Bravissimo. Die Coburger Theatermalerfamilie Brückner und ihre Beziehungen zu den Bayreuther Festspielen*, Berlin 2010, S. 259.

42 *Münchner Stadt-Anzeiger*, Beilage der München-Augsburger *Abendzeitung*, undatiert, August 1922, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1056.

43 Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 13.1) Frankfurt am Main 2009, S. 155; Mann besuchte die Aufführung, wie Briefe belegen, im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts öfter.

44 Otto Lessmann, »Die ersten Vorstellungen im Prinz-Regenten-Theater. I. Die Meistersinger von Nürnberg am 21. August«, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 36 (1901), S. 562.

Die Neuproduktion von Fuchs und Possart, in der der Zuschauer die Handlung als imaginärer Zeitgenosse der Figuren erlebte, versuchte ohne eigenschöpferischen Ehrgeiz die Entwürfe der Uraufführung dem bühnentechnischen Fortschritt anzupassen. Die Festwiese des Theatermalers Hans Frahm erweist sich auf Fotos als exakte Kopie der nach gegenwärtigem Kenntnisstand bis dahin verwendeten Erstaussstattung. Die Schusterstube und die Straße des zweiten Akts lieferte das Coburger Atelier der Gebrüder Brückner als Kopien der Bayreuther Bühnenbilder von 1888, die sich ihrerseits an die Uraufführung anlehnten.

Sachs bewohnte ein Fachwerkhaus, Pogner dagegen ein neureiches Renaissancegebäude und im Hintergrund sorgte ein typischer Turm der Nürnberger Stadtbefestigung für historisch glaubhaftes Lokalkolorit. Wirklich neu war nur das Bühnenbild des ersten Akts: »Wie ich höre, ist die Kirche getreu dem Original, der ehemaligen Katharinenkirche in Nürnberg nachgebildet, die jetzt als Saal für Dekorationsmalerei dienen soll«, so der bereits zitierte Kritiker der *Allgemeinen Musik-Zeitung* nach der Premiere. Da der Zuschauer im Musik- und Sprechtheater dieser Zeit vor allem dramatisierte Nationalgeschichte und ein glaubhaft-illusionistisches Abbild vergangener Wirklichkeit erwartete, zeigte man auf der Bühne – getreu nach den Regieprinzipien des Herzogs von Meiningen und abweichend von Wagners Szenenanweisungen – einen Querschnitt durch das Hauptschiff der historischen Katharinenkirche mit Empore und Kanzel.

Die Verantwortlichen standen in einer Aufführungstradition, die sich auf den Komponisten berief: Der Dirigent Herman Zumpe hatte neben Hermann Levi und Felix Mottl als musikalischer Assistent in der »Nibelungen-Kanzlei« die Bayreuther *Ring*-Uraufführung von 1876 vorbereitet. Anton Fuchs war als langjähriger Mitarbeiter Cosima Wagners der Regisseur ihrer *Ring*-Inszenierung von 1896. Als einer der Klingsor-Sänger hatte er 1882 bei *Parsifal* noch mit Wagner selbst zusammengearbeitet.⁴⁵ In der Bass-Partie des Nachtwächters wirkte 1901 Max Schlosser mit, der in der Uraufführung die lyrische Tenor-Rolle des David und im Münchner *Rheingold* von 1869 den ersten Mime gesungen hatte.⁴⁶

Fritz Feinhals, Heinrich Knotte und Josef Geis, die Darsteller von Sachs, Stolzing und Beckmesser dieser Premiere, traten gemeinsam in diesen Rollen bis in die 1920er-Jahre auf. Feinhals, so die Theaterzeitschrift *Bühne und Welt*, betont mehr »den geistig überlegenen, feinfühlenden und reflektierenden Menschen in Hans Sachs. Er führt die Figur in diesem Sinne logisch und konsequent durch und weiß ihr manche überraschenden und eigenartigen Züge sowie eine gesangstech-

45 Vgl. Braunmüller, »Wagners Bühnenfestspiel«, S. 67.

46 Oskar Merz, »Die Eröffnungsvorstellung im Prinzregententheater«, in: *MNN*, 22. August 1901.

nisch beinahe vollendete Wiedergabe zu verleihen.«⁴⁷ Eine Einspielung des Flieder-Monologs aus dem Jahr 1905 bestätigt diesen Eindruck. Obwohl der Sänger auch den Wotan sang, war er ein lyrisch-verinnerlichter Sachs mit vergleichsweise hellem Timbre.⁴⁸

Josef Geis, ein beim Münchner Publikum ungemein beliebter Komiker, war wie sein Bayreuther Kollege Fritz Friedrichs eigentlich Schauspieler. Während Cosima Wagner mit dieser ungewöhnlichen Besetzung dem Beckmesser ernste, fast tragische Züge verlieh, spielte Geis den Stadtschreiber mit Hilfe eines roten Schnupftuchs als komische Karikatur:

»Als Meisterleistung schlechthin muss man immer wieder den Beckmesser rühmen, den uns Geis zeichnet; musikalisch rhythmische Schärfe, höchste Deutlichkeit der Aussprache, kluge Verwendung der sparsam, aber immer wieder treffend benützten Gebärde sind ihm Mittel zu einer Charakterzeichnung, die sich in ihrer vornehmen Drastik (zwei nur scheinbare Gegensätze) unverlierbar dem Gedächtnis einprägt.«⁴⁹

Die Personenregie erwähnen zeitgenössische Kritiken nur, wenn vom Gewohnten abgewichen wurde. »Possarts berühmte Regiekunst im Vereine mit den reichen Bayreuther Spezialkenntnissen seines Oberregisseurs Fuchs und auf's Wirkungsvollste unterstützt von Direktor Lautenschlägers reichbewährten szenischen Meisterstücken, schaffen von reichstem Leben erfüllte Bühnenbilder und halten, ganz im Wagner'schen Sinne, durchweg auf höchste Deutlichkeit in der sichtlichen Verkörperung der dramatischen Vorgänge«, so die *Münchner Neuesten Nachrichten*.⁵⁰

Hinter dem Begriff »Deutlichkeit« verbirgt sich der Kern von Wagners Regie-Verständnis: die »sorgfältigst[e] Übereinstimmung der Aktion mit der Musik«, wie es in den *Bemerkungen zur Aufführung der Oper ›Der fliegende Holländer‹* heißt.⁵¹ Aus diesem Grund verlangte der Komponist auch vom Notenstecher der *Meistersinger*:

»Grosse Genauigkeit muss auf das gehörige Placement der scenischen Bemerkungen (der Vorgänge auf dem Theater) verwendet werden. Ich empfehle hierfür sich streng an die Anordnung der Partitur zu halten: denn es kommt darauf an,

47 Droste, »Berühmte Sachs-Darsteller«, S. 1017.

48 Kesting, *Die großen Sänger*, Band 1, S. 204.

49 P. E. [Paul Ehlers], »Neue Einstudierung der Meistersinger«, in: *MNN*, 14. oder 15. Februar 1918, undatiertes Zeitungsausschnitt in BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1056. Das Schnupftuch bei Hartmann, *Das geliebte Haus*, S. 342.

50 Oskar Merz, »Die Eröffnungsvorstellung«.

51 *SSD* 5, S. 163.

dass diese Bemerkungen genau zu denjenigen Takten der Musik gestellt sind, während welcher die scenische Handlung vor sich gehen soll.«⁵²

VI. Das Tempo der Komödie

Wie sah das 1868 in der Uraufführung der *Meistersinger* aus? Wagner inszenierte sie selbst, obwohl auf dem Theaterzettel der auf seinen Wunsch hin engagierte Regisseur Reinhard Hallwachs genannt wurde, der nur assistierende und organisatorische Aufgaben übernahm. Die Reportage eines Wiener Journalisten, der die Proben besuchte, ist für die Personenregie die einzige Quelle. Sie beschreibt die gestische Verdopplung der in der Musik ausgedrückten Bewegungsimpulse durch den Darsteller, benennt andererseits allerdings auch das von Wagner ignorierte hermeneutische Problem, wie diese musikalische Gestik in Abwesenheit des Autors zu lesen sei:

»Fast jeder Schritt, jede Handbewegung, jedes Türöffnen ist musikalisch illustriert, und gerade in den Meistersingern wird zu dem stummen Spiel der Sänger eine solche Masse Musik gemacht, daß wir es als ein Wunder betrachten würden, wenn dort, wo die Oper nicht unter des Komponisten Leitung einstudiert wurde, zu dieser Musik das beabsichtigte Spiel entwickelt würde.«⁵³

Die *Meistersinger*-Uraufführung verwirklichte die Idee einer festspielartigen »Mustervorstellung«, bei der die Hauptrollen nicht aus dem Ensemble besetzt, sondern mit eigens aus ganz Deutschland engagierten Sängern, die teilweise wieder durch andere ersetzt wurden, weil sie Wagners Ansprüchen nicht genügten. Wagner befand sich zur Zeit der Uraufführung in düsterer Stimmung: »Generalprobe: wieder Ärger über – alles. Keine Freude mehr«, notierte er in seinen Annalen.⁵⁴ Am Tag danach erklärte er dem Generalintendanten Karl von Perfall verärgert, dass er »gern nun aus jeder ferneren Berührung mit dem k. Hoftheater ausscheide«.⁵⁵ Aus einigem Abstand bezeichnete er die Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg* des Jahres 1868 im Münchner Hof- und Nationaltheater allerdings als »vollkommen«

52 Zitiert nach *SW* 9,3, S. 358.

53 Hier zitiert nach *Petzet*, S. 154, längere Auszüge aus der Reportage Ludwig Nohl, *Neues Skizzenbuch*, Zweite Ausgabe, München 1876, S. 350 ff.

54 *ML*, S. 767.

55 Karl von Perfall, *Ein Beitrag zur Geschichte der königlichen Theater in München*, München 1894, S. 34.

und »mustergültig«. Er verlangte von allen Theatern, »bezüglich der Szenerie und der Regie genau und nach dem Münchner Vorbild« zu verfahren, wo er »in nichts beschränkt war und die vollste Macht hatte«, seine Ideen zu verwirklichen.⁵⁶

Die erreichte Perfektion der szenischen und musikalischen Darstellung gestanden auch jene Beobachter zu, die das Werk langweilig und die Musik zu kompliziert fanden. Dem erst 33-jährigen Franz Betz, der acht Jahre später bei den ersten Bayreuther Festspielen den Wotan sang, glückte ein differenziertes Rollenporträt des Hans Sachs: »Vom ersten Auftreten bis zum letzten Ton«, so der Wagner nahestehende Komponist Peter Cornelius,

»entfaltet dieser Künstler eine Skala von Ausdrucksweisen in den Momenten der Begeisterung, der Rührung, des kongenialen Erkennens, des resignierten Liebesgefühls, des Kampfes um geistige Prinzipie, der Schlaueit, Derbheit, des Spottes und aller feinsten Pulsschläge des Humors, er weiß in Aussehen, Spiel und Gesang ein so völliges Decken des dichterisch Gewollten mit dessen dramatischer Ausführung zu erreichen, daß der Zuschauer während des ganzen Abends von ungetrübter Behaglichkeit und fröhlicher Bejahung durchdrungen bleibt.«⁵⁷

Cornelius verstand das Werk demnach als Charakterkomödie. Nur der Wiener Sänger Gustav Hölzel störte diesen Eindruck, weil er den Beckmesser zur Verlachfigur überzeichnete, was zwar beim Publikum ankam und eine eigene Darstellungstradition begründete, Wagners Absichten aber widersprach:

»Beckmesser ist kein Komiker; er ist gerade so ernst als alle übrigen Meister. Nur die Lage, und die Situationen, in welche er gerät, lassen ihn als lächerlich erscheinen. Seine Ungeduld, seine Wut, seine Verzweiflung, im unmittelbaren Kontrast mit seinem Vorhaben einer lyrischen Liebeserklärung lassen ihn komisch erscheinen.«⁵⁸

Allerdings verlangte er von Hölzel einen »leidenschaftlichen, kreischenden Sprachton, in welchem das Meiste herauszubringen« sei.⁵⁹ Wagner lehnte Hölzels Rollen-

56 Richard Wagner an Johann Franz von Herbeck, 12. Oktober 1869, *SW* 28, S. 95.

57 Peter Cornelius, »Richard Wagners Meistersinger von Nürnberg (1868)«, in: *Ausgewählte Schriften und Briefe*, hrsg. von Paul Egert, Berlin 1938, S. 458. Auch in *Petzet*, S. 162.

58 Richard Wagner an Heinrich Esser, 18. Juli 1868, *SW* 28, S. 89. Wagner lehnte Hölzels Darstellung ab.

59 Zitiert nach Kurt Malisch, »Ein heiteres Satyrspiel« oder »Stahlbad in C-Dur« – *Die Meistersinger von Nürnberg* im discographischen Vergleich«, in: *WSp* 3 (2007), Heft 1, S. 198. Vgl. Wagners Forderung nach einem »Sprachfäsetz«, Brief an Heinrich Esser, 18. Juli 1868, *SW* 28, S. 89.

Interpretation völlig ab,⁶⁰ Cornelius zog sich angesichts der »Übertreibung« des Sängers »in den Schmollwinkel der Verneinung« zurück und hoffte, »die Rolle der einst in den Händen eines Talents zu sehen, welches mit der siegesgewissen Komik Hölzels ein feines Maßhalten verbände«.⁶¹ Erst als nach der Abreise der von Wagner engagierten Künstler der Münchner Regisseur und Sänger Eduard Sigl die Rolle übernahm, trat nach Ansicht eines Rezensenten der Beckmesser als »wirklich komische Figur« hervor, weil er nicht mehr ins Grotteske überzeichnet wurde.⁶²

Das noch nicht eingehend untersuchte Notenmaterial der Uraufführung in der Bayrischen Staatsbibliothek enthält auch Regie- und Inspektionsbücher. Eine vorläufige Durchsicht ergab, dass darin die Szenenanweisungen Wagners nur paraphrasiert werden. Es ist deshalb für Wagners Personenregie im engeren Sinn wenig aufschlussreich. Die Ausstattung dokumentiert Bühnenbildmodelle, Kostümfiguren und Detailzeichnungen. Neue Funde dazu gibt es seit der Dokumentation des Bestands durch Michael und Detta Petzet nicht.⁶³ Der szenische Aufwand entsprach einer großen französischen Oper mit historischem Sujet und ihren typischen Bildern: Der Schrägschnitt durch eine Kirche kommt als szenischer Topos ebenso wie die mittelalterliche Stadt und das altdeutsche Zimmer auch in Meyerbeers *Le Prophète* oder im *Faust* von Goethe oder Gounod vor, deren szenische Darstellung sich auf der historisierenden Bühne des 19. Jahrhunderts nicht unterschied. Dennoch wurde die Ausstattung nicht, wie üblich, aus dem Fundus zusammengestellt, sondern neu ausgeführt. Die Häuser des zweiten Akts waren nicht nur auf Kulissen perspektivisch gemalt, sondern bestanden weitgehend aus praktikablen Dekorativsteilen, wie Wagner es in Paris gesehen hatte. Obwohl die Bühnenbildner eigens nach Nürnberg reisten, war ihr Ziel nicht wie bei der Neuinszenierung von 1901 die Abbildung von Realität: Die Katharinenkirche des ersten Akts vereinte Motive aus unterschiedlichen Kirchen der Stadt zu einem Idealtypus (Abb. 6).

Es heißt immer wieder, die *Meistersinger von Nürnberg* hätten sich beim Publikum rasch durchgesetzt. Das trifft, wenigstens für München, nicht zu. Der spektakulären Uraufführung folgten zwar 1868 zehn weitere Vorstellungen, die nach Abreise der Gäste aus dem Ensemble besetzt waren. In den folgenden Jahren blieben die Aufführungszahlen hinter denen der romantischen Opern *Lohengrin*, *Tannhäuser* oder *Der fliegende Holländer* zurück.⁶⁴ Die Musik wurde, wie Rezensionen belegen,

60 Ebd., S. 88.

61 Petzet, S. 158.

62 Ebd., S. 162.

63 Ebd., S. 157 ff.

64 Statistik bei Perfall, *Ein Beitrag*, S. 133.

als schwierig empfunden. Nach dem Ausscheiden Hans von Bülows übernahm ein Kapellmeister, dessen Namen der Theaterzettel und die Rezension der *Münchener Neuesten Nachrichten* nicht nennen. Ein Theaterzettel von 1873 nennt vier stumme »Frauen der Meistersinger«, die vermutlich beim Einzug auf die Festwiese auftraten.⁶⁵ Sie kommen weder im Libretto noch im Regiebuch der Uraufführung vor, beantworten aber die von Wagners Dichtung aufgeworfene, jedoch nicht beantwortete Frage, wie viele der Meister unverheiratet sind und als Werber um Eva in Frage kommen.

VII. Trügerische Traditionen

Bei der Uraufführung wurden die *Meistersinger* überwiegend als komische Oper wahrgenommen. Aber schon früh verwandelte sich das Werk in ein nationales Festspiel. 1871 umrahmten das Vorspiel und die Festwiese eine Dürerfeier im Münchner Nationaltheater. Bis weit ins 20. Jahrhundert wurden die *Meistersinger* bei Kaiserbesuchen, am Geburtstag des Reichspräsidenten und ähnlichen Gedenktagen gespielt, aber auch anlässlich von Firmenjubiläen, wie etwa 1961 anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Kaufhauses Ludwig Beck unter der musikalischen Leitung von Hans Knappertsbusch.⁶⁶

Ein Indiz für diese Abkehr von der Komödie ist die Verbreiterung des musikalischen Tempos. Ein durchschossenes Textbuch aus dem Aufführungsmaterial der Uraufführung verzeichnet die Länge der Akte in der Generalprobe, der Uraufführung und den ersten Vorstellungen (Abb. 7–9). Hans von Bülow benötigte demnach für den ersten Akt eine Stunde und 15 Minuten, für den zweiten 55 Minuten und eine Stunde 50 Minuten für den dritten Akt.⁶⁷ Unabhängig von dieser Quelle notierte der Wagner nahestehende Musikschriftsteller Richard Pohl ähnliche Zeiten: »Der erste Akt (inklusive des Vorspiels) währte 1 Stunde 17 Minuten, der zweite 55 Minuten, der dritte allerdings 1 Stunde 51 Minuten.«⁶⁸

65 Theaterzettel in Programmheft II zur Neuinszenierung *Die Meistersinger von Nürnberg*, Bayerische Staatsoper 1978/79, unpaginiert.

66 Perfall, *Ein Beitrag*, S. 152, Dokumentation von Cornelia Hoffmann, in: *Tradition mit Zukunft. 100 Jahre Prinzregententheater in München*, hrsg. von Jürgen Schläder und Robert Braunmüller, Feldkirchen 1996, S. 275 f.

67 D-Mbs St. th. 888-23, laut Katalog »Regiebuch«. Eine genaue Bestimmung dieser Quellen aus theaterwissenschaftlicher Sicht steht noch aus.

68 Zitiert nach *SW* 28, S. 85.

Diese aus zwei unabhängigen Quellen gut belegten Zeiten sollten ernster genommen werden als bisher. Die in dem Münchner Textbuch eigens notierten neun Minuten für das Vorspiel sprechen ein Tempo, das auch heutige Hörer als ungewöhnlich wahrnehmen würden: Bülow's Tempi sind, wenn man die Daten aus Egon Voss' *Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele* zum Vergleich heranzieht, die raschesten, die je dokumentiert wurden.⁶⁹ Schneller war nur noch der Komponist selbst, der sich immer wieder über verschleppte Tempi beschwerte: Er soll das Vorspiel 1871 in Mannheim in nur acht Minuten dirigiert haben.⁷⁰ Vom »Andante« als »deutschem Tempo« sprach Wagner nur im übertragenen Sinn in seiner Schrift *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, und nicht in seinen musikalischen Schriften.⁷¹ In *Über das Dirigieren*, einer Klage über das Schleppen und eine Kritik an unflexiblen Tempi, ist auch zu lesen, dass die Schlussansprache von Hans Sachs »trotz allen Ernstes« auf das »Gemüth« des Zuhörers »doch heiter beruhigend wirken« sollte: ein weiteres Indiz, dass der Komponist sein Werk als Komödie verstanden wissen wollte.⁷²

Im Verlauf der Aufführungsgeschichte verbreiterte sich das Tempo. Das Münchner Aufführungsmaterial aus den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts nennt schon zehn Minuten für die Ouvertüre, bei den meisten Dirigenten dauerte der erste Akt und dritte Akt gut zehn Minuten und der zweite fünf Minuten länger als in der Uraufführung.⁷³ Der für seine langsamen Tempi berühmte Hans Knappertsbusch dirigierte die *Meistersinger* allerdings ungewöhnlich rasch, wie das alte Aufführungsmaterial und ein Live-Mitschnitt⁷⁴ aus dem Prinzregententheater von 1955 belegen.

Zum Traditionsbestand einer Aufführung der *Meistersinger* gehört auch die feierliche Generalpause nach dem lang gehaltenen »Wacht auf« im dritten Aufzug, wie sie etwa von Wolfgang Sawallisch zelebrierte. Aber auch hier ist die Überlieferung trügerisch: »Die Chöre klangen im Ganzen gut«, heißt es in einer Rezension aus dem Jahr 1897.

69 Egon Voss, *Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele*, Regensburg 1976, S. 100 f. Vgl. den Dirigenten Roger Norrington im Beiheft der CD *Wagner: Orchestral Works*, The London Classical Players, EMI Records, 1995.

70 Egon Voss, *Richard Wagner*, München 2012, S. 105; auch in: *SW* 28, S. 100.

71 *SSD* 8, S. 75.

72 *SSD* 8, S. 332.

73 D-Mbs St. th. 888-19,1 (Klavierauszug des Inspizienten), auf dem Vorsatz.

74 Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Mitschnitt vom 11. September 1995, Bayerische Staatsoper live, Orfeo International Music C 462 974 L, 1997.

»Doch darf nicht unbemerkt bleiben, daß die einer falschen Tradition entsprungene, unschöne und unlogische Pause nach der Fermate des ›Wach' auf(-Chores, die Hofkapellmeister Strauß endlich glücklich ausgetilgt hatte, nun unter Hofkapellmeister Fischer, der die Leitung der Oper für diese Aufführungen übernommen hat, wieder aufleben zu sollen scheint.«⁷⁵

Heutige Hörer dürften diese Fermate für eine echte Tradition halten. Da sich Strauss als Wagner-Dirigent aber an Hans von Bülow orientierte, dürfte sie tatsächlich zur Bayreuther Tradition der verlangsamten Tempi und der Pathetisierung zählen. Den Münchnern galt allerdings nicht Richard Strauss als Hüter der Wagner-Tradition, sondern der Hofkapellmeister Franz Fischer. Und so zeigt es sich wieder einmal, dass Tradition wegen der überwiegend mündlichen Überlieferung und des transitorischen Charakters jeder Aufführung eine ungewisse Sache ist, die sich der wissenschaftlichen Rezeptionsforschung vielfach entzieht.

Inszenierungen der *Meistersinger von Nürnberg* und des *Ring des Nibelungen* in München

Die Meistersinger von Nürnberg

Der Ring des Nibelungen

Intendant: Karl von Perfall (1868–1892)

1868

ML: Hans von Bülow

R: Reinhard Hallwachs

BB: Christian Jank, Heinrich Döll,

1869 *Das Rheingold*, 1870 *Die Walküre*

ML: Franz Wüllner

R: Reinhard Hallwachs

BB: Christian Jank, Heinrich Döll

Angelo II Quaglio

R: ab 1873 Eduard Sigl,
nach 1880 Karl Bruillot

1878 *Der Ring des Nibelungen*

1894 (teilweise neue Ausstattung)

BB: Hermann Burghart

R: Karl Bruillot, später Anton Fuchs

⁷⁵ *MNN*, 24. August 1897, Zeitungsausschnitt, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1056.

(General-)Intendanten: Ernst von Possart (1893–1906), Karl von Speidel (1907–1911),
Clemens von Franckenstein (1912–1918)

<p>1901 ML: Herman Zumpe R: Ernst von Possart, Anton Fuchs BB: Hans Frahm, Adolf Mettenleiter Max Brückner 1910 neue Festwiese</p>	<p>1903 ML: Herman Zumpe R: Ernst von Possart, Anton Fuchs, zuletzt Max Hofmüller BB: Hans Frahm, Adolf Mettenleiter Max Brückner um 1910 teilweise neu ausgestattet</p>
---	--

Intendanten: Karl Zeiß (1919–1924), Clemens von Franckenstein (1924–1934)

<p>1928 ML: Hans Knappertsbusch R: Max Hofmüller, später Kurt Barré BB: Adolf Linnebach</p>	<p>1921/1922 ML: Bruno Walter, später Knappertsbusch R: Anna Bahr-Mildenburg, später Max Hofmüller BB: Leo Pasetti, Adolf Linnebach</p>
--	---

Intendant: Oskar Walleck (1935–1938)

<p>1936 ML: Clemens Krauss R: Kurt Barré BB: Benno von Arent</p>	<p>1931–1934 ML: Hans Knappertsbusch R: Kurt Barré BB: Adolf Linnebach</p>
--	--

Intendant: Clemens Krauss (1938–1944)

<p>1943 ML: Clemens Krauss R: Rudolf Hartmann BB: Ludwig Sievert</p>	<p>1939–1941 ML: Clemens Krauss R: Rudolf Hartmann BB: Ludwig Sievert</p>
--	---

Intendant: Georg Hartmann (1945–1952)

<p>1949 ML: Eugen Jochum R: Heinz Arnold BB: Helmut Jürgens</p>	<p>1947: <i>Die Walküre</i> ML: Georg Solti R: Max Hofmüller, BB: Janni Loghi 1951–1952 ML: Georg Solti, Hans Knappertsbusch R: Heinz Arnold BB: Helmut Jürgens</p>
---	--

Intendant: Rudolf Hartmann (1952–1967)

1960
R: Wolf Völker
ML: Joseph Keilberth
BB: Heinz Pfeiffenberger

1963
ML: Joseph Keilberth
R: Rudolf Hartmann
BB: Helmut Jürgens

1966 *Die Walküre, Ring* abgebrochen
ML: Joseph Keilberth
R: Rudolf Hartmann
BB: Ekkehard Grübler

Intendant: Günther Rennert (1967–1976)

1969
ML: Lovro von Maticic
R: Günther Rennert
BB: Johannes Dreher nach Helmut Jürgens

1972–1976
ML: Wolfgang Sawallisch
R: Günther Rennert
BB: Jan Brazda (mit Johannes Dreher)

Intendanten: August Everding (1977–1982), Wolfgang Sawallisch (1982–1993)

1979
ML: Wolfgang Sawallisch
R: August Everding
BB: Jürgen Rose

1987
ML: Wolfgang Sawallisch
R: Nikolaus Lehnhoff
BB: Erich Wonder

Intendant: Peter Jonas (1993–2006)

2004
ML: Zubin Mehta
R: Thomas Langhoff
BB: Gottfried Pilz

2002–2003
ML: Zubin Mehta
R: Herbert Wernicke, später David Alden
BB: Gideon Davy

Intendant: Nikolaus Bachler (ab 2008)

2016
ML: Kirill Petrenko
R: David Bösch
BB: Patrick Bannwart

2011–2012
ML: Kent Nagano
R: Andreas Kriegenburg
BB: Harald Thor



Abb. 1: Die Festwiese im von Jürgen Rose entworfenen Oktoberfestzelt für August Everdings Inszenierung von 1979 (Fotoarchiv Bayerische Staatsoper)



Abb. 2: Die Festwiese in Rudolf Hartmanns Inszenierung von 1963 (Archiv Rudolf Betz, Deutsches Theatermuseum)



Abb. 3: Rudolf Bockelmann (Sachs) auf der vom »Reichsbühnenbildner« Benno von Arent entworfenen Festwiese, München 1936
(Fotoarchiv Bayerische Staatsoper)



Abb. 4: Massenszene in der Inszenierung von 1936
(Programmheft der Aufführung, Deutsches Theatermuseum)

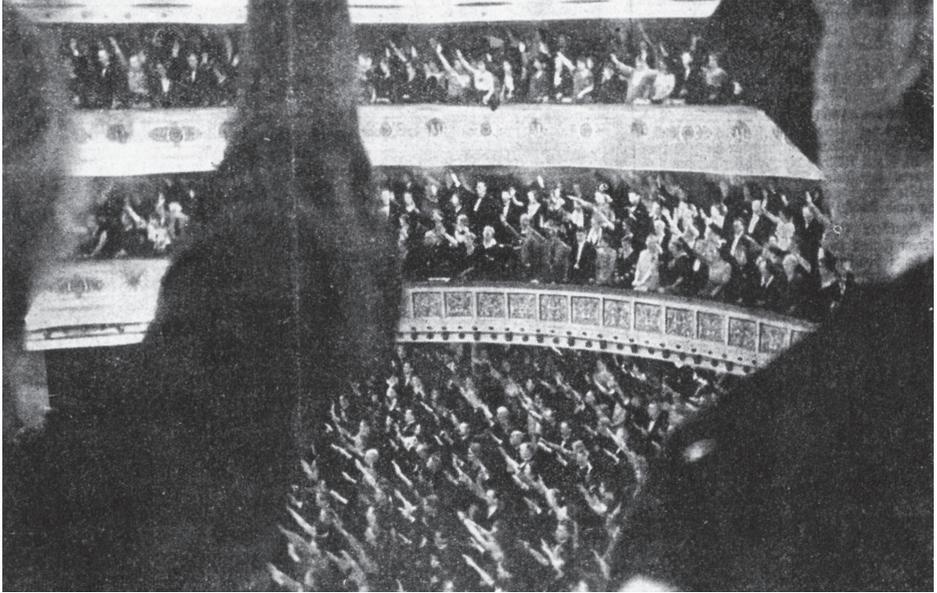


Abb. 5: Zuschauerraum des Nationaltheaters am Ende der *Meistersinger*-Vorstellung im April 1933 (Zeitungsausschnitt, BayHStA, Slg. Rehse)

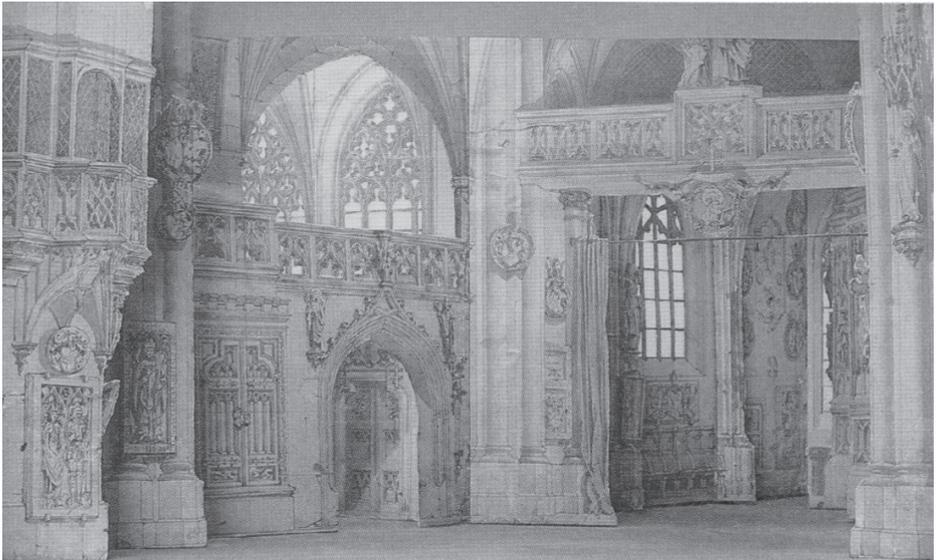


Abb. 6: Entwurf zur Katharinenkirche für die Uraufführung von 1868 (Deutsches Theatermuseum)

Generalprobe am 19. Juni 1868
 Auerburg - 9 M.
 Aufführung 2 1/2 Ufr.

I	1 1/2	15 M.	2 1/2 Ufr.
3 a		15 M.	2 Ufr.
II		5 1/2 M.	8 Ufr.
3 a.		25 M.	5 M. 1/2 Ufr.
III	1 1/2	52 M.	7 M. 1/2 Ufr.

Generalprobe am 21. Juni 1868
 Aufführung 2 M. 1/2 Ufr.

I	1 1/2	15 M.	5 M. 1/2 Ufr.
3 a		15 M.	2 M. 1/2 Ufr.
II		5 1/2 M.	2 M. 1/2 Ufr.
3 a.		25 M.	4 Ufr.
III	1 1/2	50 M.	5 M. 1/2 Ufr.

Abb. 7: Handschriftlich notierte Aufführungsdauern im Regiebuch von 1868:
 oben die Generalprobe, unten die Uraufführung (D-Mbs St. th. 888-23)

alle unter 1/2 p. ab

Gammaschwaiber Muck 4'07 - 5'32
" " Bloch 4'07 - 5'27
" " Walter 4'10 - 5'34
" " Röhr 4'06 - 5'29
" " Knappschwaiber 4'10 - 5'33 (5'32)
" " " 4'08 - 5'28 1924. F. H. W.
" " Heger 4'10 - 5'30 1924
" " Krauss 4'10 - 5'30 1925
" " Knappschwaiber 4'10 - 5'28 1926
" " " 4'12 - 5'30 1927
" " Pöckel 4'13 - 5'30 1. 4.8.27
" " Schmitz

[7.25]

Vorhang fällt (7 Uhr 25 Min.)

(Zweifellos 45 Min.)

(Dirig. R. Th. 30 Min)

{Dirig.
R. Th.

(6 Uhr 25 Min)

Röhr 5 - 6'25

Heger 6 - 7'30

Knappschwaiber 6 - 7'18

Schmitz 6'05 - 7'25

Abb. 8: Länge der Aufführung unter verschiedenen Dirigenten der 1920er-Jahre auf dem hinteren Vorsatz eines Inspektions-Klavierauszuges (D-Mbs St. th. 888-17,1)

Vorspiel 10 Minuten 1		Alfred Choppenbüfeler	
I. Akt. Vorsp. 1 Uhr 20 Min. (7 Uhr 25 Min)		26. Febr. 1888.	
3) Pause + 15 = (7 Uhr 40 Min)		22. Febr.	
II. 55 = (8 Uhr 35)		3. März 1889.	
3) Pause 20 = (8 Uhr 50 Min)		10. "	
III. 100 55 = 10 Uhr 50 Min		31. "	
Anfang 6 Uhr 5 Min		1. Dezbr.	
früher gegen 11 Uhr		22. "	
früher gegen 11 Uhr		29. Dreg.	1890.
		8. Septbr.	
		26. Octbr.	
	(55)	17. Februar 1891. (Uray)	
		15. März "	(")
		11. Oktbr. "	Walter.
		3. April 1892 "	"
		25. Septbr.	"
	60	13. Febr. 1893. Hochhaus, Walter.	
		24. Juni "	Mikony, Bèlhaque, Nè
		17. Aug. "	"
	40T	21. Sept. "	Dresler "
	5 25	22. Oktbr.	"
	6 40	1. April. 1894.	"
	7 40	14. Mai "	"
	8 55	19. Aug. "	"
	68	2. Sept.	"
		16. "	"
		7. Oktbr.	"
		13. Febr. 1895.	"
		10. März "	"
		8. Mai "	"
		27. Aug. "	"
		1. Sept.	"
	75	27. Sept.	"

Prinz Regent Theater		40T	
Anfang 5 Uhr 5 Min		5 25	
I. Akt 1 Uhr 20 Min = 6.25		6 40	
Pause - 30		7 40	
II. Akt. Anfang = 6.55.		8 55	
Summe 55. = 7.50			
Pause 30 = 1			
III. Akt 1 Uhr 55. Anfang 8.20.			
5. Uhr 5 Min. Ende 10 1/4.			

Abb. 9: Aufführungsdauern aus einem Inspektions-Klavierauszug (D-Mbs St. th. 888-17,1, vorderer Vorsatz), Nennung des Prinzregententheaters

»Jeder Punkt ein Heiligtum«. Zum Dogmatismus der Münchner Wagner-Tradition von 1900 bis 1945

Sebastian Werr

Am Beginn des Jahres 1933, genau eine Woche vor der sogenannten »Machtergreifung«, sandte der bayerische Gesandte in Württemberg, Dr. Emil Tischer, einen Bericht über die Stuttgarter Feierlichkeiten zum 50. Todestag Wagners an das Bayerische Staatsministerium des Äußern. Er berichtete, der Rostocker Germanist Wolfgang Golther, damals einer der renommiertesten Wagner-Forscher, habe in seiner Festrede behauptet, Stuttgart habe München nun überflügelt. Das Opernhaus der württembergischen Hauptstadt stünde jetzt an der Spitze der deutschen Theater, weil es sämtliche 13 Opern Wagners in einem Festzyklus zur Aufführung bringe. Dieses Lob Golthers würde »begreiflicherweise in der Stuttgarter Presse mit grosser Genugtuung vermerkt.« Golther erschien die Leistung des Stuttgarter Theaters als besonders bemerkenswert, da »die Wagner-Aufführungen im alten Württembergischen Landestheater lange Jahre vollständig den Wagner-»Stil« hätten vermissen lassen und erst der aus der Bayreuther Tradition kommende Kapellmeister Hermann Zumpe Stuttgart aus seinem »Wagner-Schlaf« erweckt habe«.¹ Das bayerische Außenministerium war verunsichert und sah sich genötigt, eine Kopie des Schreibens an die Bayerische Staatsoper weiterzuleiten, die jedoch beschwichtige: Selbst in Bayreuth würde man nicht alle Opern Wagners in einem Zyklus aufführen. Man möge den Äußerungen des Wagner-Forschers nicht allzu viel Bedeutung beimessen.

Wenngleich die Wagner-Pflege noch heute oft alles andere als unpolitisch erscheint, ist sie trotz der alljährlichen Defilees führender Politiker bei den Bayreuther Festspielen keine Angelegenheit von staatstragender Bedeutung mehr. Eine Verunglimpfung Wagners wird nicht mehr als eine Art von Anschlag gewertet, wie dies nach den Münchner Festlichkeiten zum 120. Geburtstag Wagners von 1933

1 Dr. Emil Tischer an das Bayerische Staatsministerium des Äußern, 23. Januar 1933, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1312.

der Fall war. Zu dieser Zeit gehörte es nicht nur zu den Handlungen der bürgerlichen Politik, sondern selbst zum Rahmenprogramm wissenschaftlicher Wagner-Tagungen, am Grab des Komponisten oder vor den ihm gewidmeten Denkmälern feierlich Blumen niederzulegen. Nachdem Unbekannte die von der Gedenkfeier vor dem Wagner-Denkmal beim Prinzregententheater liegenden Kränze angezündet hatten, vermutete die Münchner Polizei sogleich einen »kommunistischen Bubenstreich«² und setzte eine hohe Belohnung zur Ergreifung der Täter aus. Unverzüglich wurde das Denkmal von den Spuren des »Attentats« gereinigt und die Stadt München ließ ein neues »mächtiges Lorbeergebilde« niederlegen.³ Der Täter entpuppte sich schließlich als vorbestrafter Pyromane ohne jeglichen politischen Hintergrund. Der 19-jährige Hilfsarbeiter gestand, den Brand aus reinem Übermut entzündet zu haben, als er um 3.30 Uhr nachts zufällig auf einem gestohlenen Fahrrad am Denkmal vorbeikam und beim Anstecken einer Zigarette die dort liegenden Kränze sah.⁴

Fragen der Tradierung von Geschichte und die Konstruktion von Vergangenheitsbildern haben stets eine wichtige Rolle für die Selbstvergewisserung von Individuen und gesellschaftlichen Gruppen gespielt. Besonders auf Wagner richteten sich Projektionen, die durch den hohen Ton und die Großartigkeit seiner Musik befördert wurden, die aber über den Bereich des Künstlerischen weit hinausgingen. Auch wenn die bekannte Abrechnung der »Richard-Wagner-Stadt München« mit Thomas Mann im Jahr 1933 ganz im Sinne der Nationalsozialisten war, erklärt sich der Protest doch wesentlich aus der Geisteshaltung eines Teils der damaligen Münchner Wagnerianer – ob sie nun Nationalsozialisten waren oder nicht. Zwei der Hauptverantwortlichen für den Protest, Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch und Generalintendant Clemens von Franckenstein, wurden kurz darauf aus ihren Ämtern entfernt. Bei allen persönlich und politisch motivierten Wünschen nach Abrechnung mit Mann ging es auch um Wagner. Genauer, um ein zum Denkmal versteinertes heroisches Bild vom Leben und Werk des Komponisten.

Die Pflege der Musik fügt sich nahtlos in die Erinnerungskultur der Zeit, was selbst die Titel von musikwissenschaftlichen Vorhaben wie der 1900 eingerichteten Editionsreihe *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* deutlich machen. Denkmäler sagen oft mehr über ihre Stifter aus als über die, derer gedacht wird. Für den Historiker Winfried Speitkamp stehen Denkmalpflege und Nationsbildung in enger

2 *MNN*, 1. April 1933.

3 *MNN*, 15. April 1933.

4 *MNN*, 20. April 1933.

Beziehung:⁵ Vor allem nach der Reichsgründung mussten auf nationaler Ebene Werte und Symbolik geschaffen werden, um eine gemeinsame Identität der konfessionell wie kulturell heterogenen Bevölkerung Deutschlands zu befördern; Symbolik, die die Vergangenheit Deutschland in einer bestimmten Weise strukturierten und die zugleich der politischen Legitimation derjenigen dienten, die sich auf dieses nationale Erbe bezogen. Das Infragestellen der deutschen Leitkultur stellte zugleich diejenigen in Frage, deren Legitimation als gesellschaftlich führende Gruppe sich auch durch den Verweis auf eine kulturelle Führerschaft begründete. Dabei war der Wagner-Kult auch in München auf das Engste mit der Völkischen Bewegung verflochten. So war 1913 der Aufführung der *Meistersinger* aus Anlass des 100. Geburtstags des Komponisten eine Gedächtnisrede vorangestellt, »die Wagner nicht nur als den großen Musiker und Dramatiker, sondern vor allem auch als machtvollsten Vorkämpfer deutscher Kultur und deutschen Geistes überhaupt feierte«. Die Vorstellung ging in »weihevoller Stimmung« über die Bühne, und am

»Schluss der Szene auf der Festwiese, beim letzten Preisgesang auf deutscher Meister Ehr', formierte sich die Gruppe auf der Bühne mit der Front gegen das Publikum und Sachs-Feinhals [Fritz Feinhals als Hans Sachs] dröhnte an die Rampe vortretend, das ›Ehrt eure deutschen Meister‹ mit Stentorstimme ins Haus. Die Festbeleuchtung flammte auf, das Publikum erhob sich von den Sitzen, dem Genius des verewigten Meisters huldigend.«⁶

Die auf das 19. Jahrhundert zurückgehende Münchner Wagner-Tradition sollte sich bis um den Zweiten Weltkrieg halten – zumindest als ein Wunschbild desjenigen, zu dem man wieder zurückkehren sollte. 1939 beschwerte sich Alfred Wekherlin im Namen von Münchner Wagnerianern bei Generalmusikdirektor Clemens Krauss, dass die Wagner-Tradition immer mehr missachtet werde. Schon seit der Ära Walter habe man »die Pietätlosigkeit dem Werk gegenüber wachsen und wachsen sehen von Jahr zu Jahr«.⁷ Die Forderung der »Pietät« gegenüber den Schöpfungen von bestimmten Künstlern hätte noch im 18. Jahrhundert nicht mehr als Kopfschütteln hervorgerufen – der mit pseudoreligiösen und nationalistischen Elementen aufgeladene Geniekult der Romantik ließ ihn zu etwas scheinbar Selbstverständlichem werden. 1891 spitzte Wilhelm Heinrich Riehl das zunehmend Sektiererische des

5 Winfried Speitkamp, *Die Verwaltung der Geschichte: Denkmalpflege und Staat in Deutschland, 1871–1933*, Göttingen 1996, S. 153.

6 *Bayerischer Courier*, 24. Mai 1913.

7 Alfred Wekherlin an Clemens Krauss, 13. Februar 1939, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1314.

Wagner-Kults zu, wenn er notierte: »Der innerste, festeste Kern von Wagners Partei ist mehr noch als Partei, er ist zugleich Gemeinde, die an ihren Messias glaubt und seinen Offenbarungen lauscht mit der Andacht von Gläubigen. Die Verehrung seiner Person und seiner Werke steigert sich zum Kultus, seine Bücher erscheinen als Bekenntnisschriften, als symbolische Bücher des ästhetischen neuen Glaubens.«⁸ Die Wagner-Verehrung nahm bekanntlich geradezu religiöse Züge an. 1915 war für den Kritiker Alexander Dillmann wegen des Krieges »nicht die Zeit der Feste«, sondern eine »Zeit der Tat«. Aber was

»sich im Münchner Festspiel-Tempel an diesen Parsifal-Abenden [...] begibt, ist diesmal alles andere als ein Festspiel. Es ist viel mehr. Eine Andacht derer, die zurückgeblieben sind, ein Gebet, eine Stunde der inneren Einkehr. In stummer Ergriffenheit, lautlos wie in einer Kirche, saßen dicht gedrängt Tausende im Tempel und erlebten das Wunder des Grals.«⁹

Wekherlin klagte Krauss, man habe »das Niveau der Aufführungen schwanken sehen, nicht in den Einzelleistungen, sondern im Blick auf das Gesamtkunstwerk.« Dass nun in der Spielzeit 1938/39 noch keine zyklische Aufführung des *Rings* stattgefunden habe, sei ein Unding, da die Wagnerfreunde Münchens »eine mustergültige Aufführung des Werkes zu verlangen das Recht« hätten. Er bat daher »um eine erstklassig besetzte Ring-Aufführung [...] in zyklischer Form (Dauer 6 Tage)«.¹⁰ Krauss stellte daraufhin geschlossene *Ring*-Aufführungen in neuen Inszenierungen in Aussicht; die alten könne er »künstlerisch nicht mehr verantworten«, denn mit »mangelhaften Aufführungen [sei] weder dem Werk Wagners noch dem Publikum gedient«.¹¹ Aus Sicht Wekherlins trat allerdings keine Besserung ein, im Gegenteil: 1949 wandte er sich mit denselben Argumenten an den dann amtierenden Intendanten Georg Hartmann, um sich mit einer weit ausholenden Denkschrift *Münchener Wagner-Tradition einst – und heute*:¹² erneut über die angeblich mangelnde Pflege der Werke Wagners zu beschweren. Unter den Dirigenten Hermann Zumpe, Franz Fischer und vor allem Felix Mottl habe man »herrliche Aufführungen, stilechte, vom Geist der Jüngerschaft getragene« erleben dürfen. Mit Bruno Walter sei »ein neuer Geist ins Haus« gekommen, und »seine Tristaninterpretation zerfloss ins weichliche; alles Herbe, Große, das im Werke steckt, und das Mottl und Fischer herauszuholen wussten, vermisste man jetzt«. Walter hielt

8 Wilhelm Heinrich Riehl, *Kulturgeschichtliche Charakterköpfe*, Stuttgart 1891, S. 475.

9 *MNN*, 17. August 1915.

10 Alfred Wekherlin an Clemens Krauss, 13. Februar 1939, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1314.

11 Clemens Krauss an Alfred Wekherlin, 20. Februar 1939, ebd.

12 Alfred Wekherlin, »Münchener Wagner-Tradition einst – und heute?«, ebd.

aber immerhin noch an den Aufführungen zu Wagners Geburts- und Todestag fest, von denen man im Ersten Weltkrieg abkam. »Jedenfalls waren sie in der Systemzeit nicht mehr üblich. Der schöne Brauch passte nicht in die Zeit der Neutöner und Atonalisten.« Der »Geist der Interpretation« habe sich verändert und man müsse von einer »Veroperung« sprechen: die »Zeitmasse wurden und werden verhetzt, man feiert durch nichts zu begründende Klangrauschorgien, arbeitet die Blechbläsergruppen brutal heraus, besetzte die Streicher viel zu schwach«. Um die szenischen Anweisungen Wagners habe man sich überhaupt nicht mehr gekümmert, stattdessen seien »Geschmacklosigkeiten und Phantasielosigkeit« präsentiert worden. Auch Krauss stand für ihn »nicht im Geiste der Jüngerschaft zu Wagner«, sein Ideal war »der Belcanto, das Schwelgen im Klanglich-Sinnlichen«. Sein Interesse habe vor allem Richard Strauss gegolten, dessen Werke einschließlich der »langweiligsten wie Capriccio« über Gebühr gespielt worden seien, und der italienischen Oper; am Heldengedenktage 1941 habe Krauss nichts besseres im Sinn gehabt, als *Carmen* aufführen zu lassen. Die großen Werke Wagners verschwanden dagegen jahrelang vom Spielplan, da sie angeblich erst »würdig einstudiert« werden mussten. »Den Beweis, dass die Aufführungen nach der Neueinstudierung höher gestanden hätten als frühere, blieb man uns schuldig.« 1945 sei die Wagner-Tradition schließlich ganz abgebrochen. Sie müsse nun wieder neu belebt werden, aber »nicht von selbstherrlichen Dirigenten und Regisseuren«, sondern von denen, »die sich bescheiden als Diener am Werk des Genius fühlen«.

Wekherlin enthält sich in den Denkschriften aller rassistischen oder nationalistischen Angriffe. Dennoch fällt auf, welche Dirigenten für ihn inakzeptabel waren: Seine Feindbilder sind Bruno Walter, der vor allem nach dem Ersten Weltkrieg wegen seiner jüdischen Herkunft angefeindet wurde, und Clemens Krauss, der zwar massiv von Hitler protegiert wurde, dessen arische Abkunft aber Gegenstand von Spekulationen war. Krauss hatte mit massivem Gegenwind durch den Intendanten Oskar Walleck zu kämpfen, der sich für das Amt in München, wie das bayerische Kultusministerium feststellte, besonders durch »den Ruf eines energischen Vertreters nationalsozialistischen Kulturwillens« empfohlen hatte.¹³ Walleck trug entscheidend zur Vertreibung von Knappertsbusch bei, der Ende 1935 dem Ministerium ausführlich darlegte, wie ihm der Intendant alle Zuständigkeiten aus den Händen genommen habe. So könne es nicht weitergehen, schrieb Knapperstbusch, »soll nicht die Oper der Stadt der Bewegung auf Provinzniveau herabsinken! Dies allein ist die Richtschnur für mein Handeln, zu dem ich mich verpflichtet fühle dem Führer gegenüber, der in München die Stadt der deutschen Kunst wissen

13 Bayr. Staatsministerium für Unterricht und Kultus an den Münchner Stadtrat, 18. Juni 1934, BayH-StA 50186/I.

will.«¹⁴ Walleck intrigierte auch gegen Krauss und berichtete gegenüber Staatsminister Hans Schemm von angeblichen Störungsversuchen des Publikums, sobald Krauss am Dirigentenpult erscheine. Krauss sei »der großen Menge der Münchner Theaterbesucher unsympathisch«. Zu dessen Antipathie trage auch »das hartnäckige Gerücht bei [...], dass Clemens Krauss Halbjude sei, zumal einige in der Münchner Öffentlichkeit stehende Persönlichkeiten erklären, für diese Behauptung mit ihrem Eide einstehen zu können.«¹⁵ Den Machtkampf mit dem von Hitler protegierten Dirigenten konnte Walleck nicht gewinnen und ging 1939 als Generalintendant in das besetzte Prag. Krauss gehörte »zwar zu den wenigen Künstlern, die häufig Zutritt zum Führer hatten, aber wir konnten weltanschauliche Unzuverlässigkeit an immer neuen Beispielen feststellen«, klagte Herbert Gerigk, der im Amt Rosenberg für Musik zuständig war.¹⁶ Die »weltanschauliche Unzuverlässigkeit« hinderte Krauss aber nicht daran, seinen Einfluss geltend zu machen, dass Mitglieder der Bayerischen Staatsoper »arisierte« Wohnungen bekamen. »Gemäß einem Auftrage des Führers wendet sich Generalintendant Clemens Krauss, wenn er bezüglich der Oper Wünsche hat, an mich«, teilte Bormann dem Münchner Oberbürgermeister mit. Krauss sei es unmöglich, für neue Mitglieder der Oper Wohnungen zu erhalten. Davon habe er »heute dem Führer berichtet. Dieser wünscht, dass Sie doch noch einmal prüfen, ob nicht eine Anzahl weiterer Judenwohnungen für die neuverpflichteten Mitglieder der Bayrischen Staatsoper geräumt werden könne.«¹⁷

Allein in einem Konzert Gino Marinuzzis bekam Wekherlin den Eindruck,

»hier steht einer, der hat den rechten Geist. Da gab es jene zarten Tempomodifikationen, die das Grundtempo kaum merklich verändern, jene großen bis zum jähen Absturz sich weiter und weiter wölbenden Bögen, die den herrlichen Aufbau des Werkes offenbar werden lassen, dieses beglückende Herausarbeiten der Mittelstimmen [...]. Die unbändige Kraft und Herbheit blieben nicht latent«. Dies sei im »Mottl'schen Geist gewesen.«¹⁸

Was war nun aber im Mottl'schen Geist? Mottls Geisteshaltung, die man heute wohl am ehesten mit engstirnig beschreiben könnte, macht ein Konflikt mit Helldentenor Heinrich Knotte deutlich, der 1908 durch die Münchner Zeitungen lief.

14 Stellungnahme Hans Knappertsbusch vom November 1935, BayHStA MK 41010.

15 Vermerk vom 4. Dezember 1937, BayHStA MK 41010.

16 Herbert Gerigk an Hauptamt Wissenschaft vom 30. August 1944, Bundesarchiv NS 15/74.

17 Martin Bormann an Oberbürgermeister Karl Fiehler, 1. April 1942, zitiert nach Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM, Kiel ²2009, S. 4231.

18 Alfred Wekherlin, »Münchner Wagner-Tradition einst – und heute?«, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1314.

Knote erklärte, er wolle künftig nicht mehr an ungestrichenen Aufführungen mitwirken, was freilich undenkbar war. Der Grund für seine Verstimmung war ein Brief Mottls, den der Tenor just an seinem Hochzeitstag erhielt, der dadurch ganz verdorben wurde. Jemand wie Knote, monierte Mottl mit Blick auf den gerade gelaufenen Ring, der »sich ganz speciell nur diesen Aufgaben widmet, müsste, was rhythmische Correctheit, Sicherheit in Behandlung des Textes und namentlich nach Seite der Darstellung hin, thurmhoch über dem stehen, was Sie uns an diesen 3 Abenden geboten haben«. Dann listete Mottl eine Reihe von Kritikpunkten auf, noch nicht einmal die zahlreichen »rhythmischen Ungenauigkeiten u. Textverwechslungen« aufzählend, »welche keinesfalls bei Wagner, wo jeder Punkt ein Heiligtum ist, vorkommen dürfen«. Knote habe zwar glänzend gesungen, aber dies sei bei Wagner nicht alles, denn er habe folgende Fehler begangen:

Walküre:

- a) Erster Auftritt des Siegmund statt beim sf der Hörner, um 2 Takte zu spät.
- b) Niedersinken am Lager bei dem Herd – um 1 Takt zu früh.
- c) Geberde bei ›bis Schild und Speer im Karst mir zerhau'n‹ (mit der Musik) ganz weggeblieben
- d) Vor den Worten: ›Dich seligste Frau‹ waren Sie so weit von Sieglinde abgewendet, dass Sie das darauf folgende vorgeschriebene Spiel unmöglich ausführen konnten.«

Siegfried:

- a) Das Einstoßen der Stangenform in den Wassereimer war sechs Takte zu spät, wodurch die zischende Musik des Orchesters unverständlich blieb.
- b) Im zweiten Akt nach dem ersten Gesang des Waldvogels (am Schluss, in der letzten Szene) sprangen Sie sofort auf und gingen nach vorne, statt, wie vorgeschrieben, sich zunächst nur ›vom Sitz zu erheben‹ und erst nach dem dritten Gesang (bei ›aufauchzend‹) ganz vom Lager weg, nach vorne zu kommen.
- c) Im dritten Act, bei der Erweckung, nahmen Sie den Schild der Brünnhilde nicht dort, wo es vorgeschrieben steht, ab, so dass die Worte: ›In Waffen ein Mann!‹ gänzlich unverständlich bleiben mussten.
- d) Zogen Sie das Schwert nicht mit dem Motiv im Orchester, sondern 3 Takte früher!
- e) Versäumten Sie die Vorschrift Wagners, ›er sinkt wie ohnmächtig an Brünnhildes Busen‹, sondern waren bei dieser Stelle weit weg von Brünnhilde.«

Götterdämmerung:

- »a) Den Vergessenheitstrank tranken Sie nicht mit dem musikalischen Motiv im Orchester, sondern zwei Takte zu früh, so dass dann eine peinliche unerträgliche Pause entstand!
- b) Bei der Blutsbrüderschaft fand das Ritzen mit dem Schwert nicht mit dem entsprechenden (Schwert) Motiv, sondern 8 Takte (!) zu spät statt.
- c) Als Gunther verkleidet, erschienen Sie fünf Takte zu spät.
- d) Sie zogen am Schlusse des ersten Akts das Schwert nicht mit dem Motiv, sondern drei Takte zu früh.«¹⁹

Das *Münchener Tagblatt* polemisierte, dass »man heutzutage mit dem Maßstabe nachmesse, ob Brünnhilde nicht den Speer einige Centimeter zu weit vorsetze, ob die Helden den richtigen Abstand voneinander hätten.«²⁰ Dass die sklavische Befolgung des Notierten tatsächlich im Sinne Wagners war, muss bezweifelt werden. Es gab Dirigenten wie Felix Weingartner, die sich als Anhänger Wagners, aber als Gegner der Bayreuthianer verstanden. 1886 hatte Weingartner die Familie Wagner näher kennengelernt, als er bei den Bayreuther Festspielen in untergeordneter Funktion tätig war. Im Mittelpunkt seiner ersten Unterredung mit Cosima hatte die Frage der Striche in Wagners Opern gestanden. Sie wollte lieber auf die Mitwirkung Albert Niemanns als Tristan verzichten, erklärte Cosima, weil dieser sich außerstande sah, die Partie ungekürzt zu singen. Darauf hatte Weingartner sich die Bemerkung verkniffen, dass ihm ein gestrichener *Tristan* mit Niemann immer noch lieber sei als ein ungestrichener ohne ihn.²¹ Das sture Beharren Cosimas am einmal Festgelegten war der Grund für Weingartners Entfremdung von den Festspielen; er sah sich in der Tradition des Komponisten, der mit seinen Werken viel pragmatischer umgegangen war als seine Frau. Von dem befreundeten Dirigenten Hermann Levi erfuhr Weingartner, dass Wagner selbst gar nicht gegen Änderungen des Notentexts gewesen sei. Als er nach langer Zeit wieder *Tristan und Isolde* hörte, habe er erregt ausgerufen: »Streichen Sie doch die Posaunen aus dem Duett heraus! Das ist ja alles viel zu stark instrumentiert!«²²

Die von den Wagnerianern energisch vertretene Forderung nach ungestrichenen Aufführungen galt freilich nur für Komponisten, denen aus ideologischen Gründen

19 *Bayerischer Courier*, 12. November 1908.

20 *Münchener Tagblatt*, 13. November 1908.

21 Felix Weingartner, *Lebenserinnerungen*, Band I, Wien und Leipzig 1928, S. 249.

22 Ebd., S. 250.

eine besondere Bedeutung beigemessen wurde. 1929 entgegnete Generalintendant Franckenstein auf eine Beschwerde über Striche in Eugen d'Alberts Oper *Tiefland*:

»Das Recht Striche zu machen, wird von jeder Bühne beansprucht und durchgeführt. [...] Zu dem Fall Tiefland ist zu sagen, dass die Musik musikalisch so wenig wertvoll ist, dass selbst bei kräftigen Strichen von einer Verstümmelung eines Kunstwerkes nie die Rede sein kann.«²³

Besonders im Nationalsozialismus erlebte der Begriff »Werktreue« eine Hochkonjunktur. 1933 würdigten die kurz zuvor gleichgeschalteten *Münchener Neuesten Nachrichten* die Zoppoter Richard-Wagner-Festspiele als »werktreu-deutsch«,²⁴ und der *Völkische Beobachter* lobte 1938 an den Münchner Ausstattungen von Ludwig Sievert, es manifestierte sich in ihnen »ein bewusster Widerstand [...] gegen Zersetzungserscheinungen und ein offenes Geständnis zum ›Dienen am Werk‹; ein »innerer Drang und Wille zur Werktreue«.²⁵ Die Aufladung des Begriffs müsste vielleicht noch stärker als bisher in völkischem Zusammenhang gesehen werden, denn die »Treue« gehörte zu den Tugenden, die man in Anlehnung an Tacitus den Germanen zuschrieb. So kam Houston Stewart Chamberlain in den *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* zu dem Schluss, die als herausragend dargestellte germanische Kulturleistung habe eine besondere Ursache, »die unvergleichliche und durchaus eigenartige germanische Treue«.²⁶ Gänzlich pervertiert wurde der Treuebegriff im »Dritten Reich«, wo er in der Bedeutungsverengung auf bedingungslosen Gehorsam eine enorme Konjunktur erlebte, was sich unter anderem im Wahlspruch der SS niederschlug: »Meine Ehre heißt Treue«.

In den geschilderten Zusammenhängen muss man auch den bekannten *Protest der Richard-Wagner-Stadt München gegen Thomas Mann* im Jahr 1933 sehen. Der bayerische Generalmusikdirektor Hans Knappertbusch hatte sich mit Hans Pfitzner und anderen ins Benehmen gesetzt, um den später veröffentlichten Protest zu formulieren. Dann versandte Knappertbusch an eine Reihe bekannter Münchner Persönlichkeiten ein Rundschreiben, in dem er zur Mitunterzeichnung aufforderte.

»Herr Thomas Mann hat das Wagner-Jahr dazu benützt, um in einem zu Amsterdam gehaltenen Vortrag ein deutsches Genie, den grössten Musikdramatiker aller Zeiten, zu verunglimpfen. Wie jeder produktive Musiker bin ich zwar an mitunter sehr seltsame Kunsturteile gewöhnt und darin geübt, sie

23 Vermerk vom 19. Juni 1929, BayHStA MK 7 40968.

24 *MNN*, 13. Juni 1933.

25 *Völkischer Beobachter*, 23. Juli 1938.

26 Ebd., S. 504.

zu ignorieren. Hier scheint mir aber Stillschweigen nicht am Platze zu sein. Bayern und München sind stolz auf den positiven Teil ihrer Beziehungen zu Richard Wagner, den sie Ludwig II. verdanken. Was geschehen kann, um die negativen Seiten dieser Beziehungen auszugleichen, wird von der Münchner Wagner-Pflege, die zu betreuen derzeit ich die grosse Ehre habe, mit heissem Bemühen seit Jahr und Tag getan. Wer es deshalb wagt, den Mann, der deutsche Geistesmacht wie ganz wenige der Welt dargetan hat, öffentlich zu verkleinern, soll seine blauen, hier weiss-blauen Wunder erleben! Ich habe zunächst einem kleineren Kreis von Gleichgesinnten, den Herren Professor Dr. Hans Pfitzner, Verlagsdirektor Wilhelm Leupold und Chefredakteur Adolf Schiedt, Generalintendant Frhr. Clemens von Franckenstein und Staatstheaterdirektor Dr. Arthur Bauckner, die Veröffentlichung des anliegenden Protests vorgeschlagen und volle Zustimmung gefunden. Um der Kundgebung eine breite Basis zu geben, möchte ich mich nunmehr beehren, auch Euer Hochwohlgeboren anheimzustellen, Ihre Unterschrift unter den Protest zu setzen.«²⁷

In dem in den *Münchner Neuesten Nachrichten* und anderen Zeitungen veröffentlichten Protest beklagten die Unterzeichner, dass Thomas Mann »seine früher nationale Gesinnung« gegen eine »kosmopolitisch-demokratische Auffassung« eingetauscht habe. Anmaßend sei unter anderem, dass er Wagners Werk als einen »mit höchster Willenskraft ins Monumentale getriebenen Dilettantismus« bezeichne; gänzlich unerträglich werde dies durch »das fade und süffisante Lob, das der Wagnerschen Musik wegen ihrer ›Weltgerechtigkeit, Weltgenießbarkeit‹ und wegen dem Zugleich von ›Deutschheit und Modernität‹ erteilt werde. So eine Herabsetzung lassen man sich »von keinem Menschen gefallen, ganz sicher aber nicht von Thomas Mann«, der sich durch seine »Bekehrung zum republikanischen System« als dermaßen unzuverlässig herausgestellt habe.²⁸ Die Wagnerianer sahen sich persönlich herabgesetzt, wie es Siegmund von Hausegger formulierte, der mit einem offenen Brief an die *Neue Rundschau*, die Thomas Mann verteidigt hatte, nochmals nachlegte. Der Protest habe sich nicht gegen einzelne Formulierungen gerichtet, sondern

»gegen die gesamte geistige Einstellung, aus der heraus Herr Thomas Mann glaubt, einer Erscheinung wie Richard Wagner gerecht werden zu dürfen. Denn, hernach würde Wagners Kunst zwar genial, aber zersetzt und unwahr, äußerlich,

27 Rundschreiben Hans Knappertsbusch an ungenannten Empfänger, 3. April 1933, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1312.

28 *MNN*, 16. / 17. April 1933.

kitschig, dilettantisch sein. Mag Herr Mann in solcher Morbidität etwas Bewundernswertes sehen, für uns ist in dem Artikel die objektive Tatsache denkbar schwerster Herabsetzung des großen Meisters gegeben, dessen Bild Thomas Mann zu verzerrten Fratze verwandelt. Dies mit aller Klarheit auszusprechen, halte ich angesichts der nationalen Selbstbesinnung, welche das deutsche Volk endlich nach all den Jahren entwürdigendster Verirrung gewonnen, für eine unabweisbare Pflicht.«²⁹

Während man sich über die vermeintliche Diffamierung Wagners empörte, gehörte in diesem Kreis die Herabsetzung Giuseppe Verdis zum guten Ton. Pfitzner konnte sich 1932 die angestrebte Leitung der Berliner Städtischen Oper »nur im grosszügig nationalen Sinne« denken. Er wollte

»nicht einsehen, dass es nicht gerade so gut gelingen sollte, die schönsten deutschen Opernwerke, die vernachlässigt im Theaterarchiv liegen, zum Leben zu erwecken, wie es Herrn Franz Werfel gelingt, schlechte Jugendopern von Verdi ans Licht zu ziehen und dem deutschen Publikum aufzudrängen. Dem deutschen Publikum, das sich hoffentlich immer mehr auf sein eigenes Wesen besinnt, wird sicherlich damit gedient sein, wenn ihm die Gelegenheit geboten wird, sozusagen sein eigenes Antlitz zu schauen. Es gibt noch viele verschüttete deutsche Bühnenkunst, die zum Leben erwecken wäre in Deutschland mit weitaus grösserem Recht.«³⁰

Später verfasste Pfitzner eine gegen seinen Erzfeind Wilhelm Rode gerichtete und mit einem Zitat Hitlers eingeleitete Denkschrift, die er an die NS-Führung sandte. Man hatte Pfitzner zugetragen, dass Rode als Intendant des Deutschen Opernhauses gesagt habe,

»aus den Aufführungen Wagner'scher und Verdi'scher Opern schreiten wir alle erhobenen Hauptes, bei Pfitzner aber kommen wir ›so‹ heraus und damit senkte Wilhelm Rode zur Illustrierung seines Gemütszustandes das Kinn auf die Brust und faltete seinen Körper zusammen«.

Für Wagner lasse Pfitzner gelten, das man »erhoben« werde, nicht aber für die Opern Verdis: »In Othello mordet zum Schluss ein Angehöriger der schwarzen Rasse ein blondes, arisches Weib. Herr Rode aber verlässt das Theater erhobenen Hauptes.«³¹

29 *MNN*, 6. Mai 1933.

30 Brief Hans Pfitzner an ungenannten Empfänger, 29. August 1932, Landesarchiv Berlin, A Rep 242-01, Band 287.

31 Undatierte Denkschrift Hans Pfitzners, Landesarchiv Berlin, A Rep 242-01, Band 289, S. 1 und 3.

Schon 1927 war in München ein Protest aufgeflammt, der als ein Vorläufer desjenigen gegen Thomas Mann gelten muss. Die Berliner Phöbus-Film hatte die *Meistersinger von Nürnberg* verfilmt, und zwar nach Ansicht der *Münchener Neuesten Nachrichten* »in einer Weise, die als Versündigung am Geiste der Dichtung und der Musik des großen deutschen Kunstwerkes bezeichnet werden muss«. Die Unterzeichner des Protests, darunter Hans Pfitzner, Clemens von Franckenstein und Siegmund von Hausegger forderten ein rasches Eingreifen der Behörden, um ein allgemein anerkanntes Kunstwerk vor Verunstaltung zu schützen.³² Mit Wagners Oper hatte der Film in der Tat nur einige grundsätzliche Konstellationen gemein; es handelte sich um ein Lustspiel. Ganz ohne Wagners Musik kam der Film nicht aus: Bei der Filmaufführung im Münchner Phöbus-Palast spielte ein Orchester die *Meistersinger*-Ouvertüre, Tenor Heinrich Knotte sang das Preislied. Dem Medium des Stummfilms war der neue Titel *Der Meister von Nürnberg* geschuldet: da sich die Darstellung eines Gesangswettbewerbs im Stummfilm als schwierig erweist, war hieraus ein Rezitationswettbewerb geworden. Als unerträgliche Banalisierung wertete es die Münchner Kritik, dass man hierfür die Bezeichnung »Preis Ausschreiben« gewählt hatte. Dem Medium Stummfilm war schließlich auch geschuldet, dass die Zunftmeister bartlos auftraten, was die Wagnerianer verstörte. Aber, wie ein Kritiker schrieb, »in einer Kunst, in der nicht der Mund, sondern die Mienen sprechen müssen, ist Vollbart nicht beliebt«.³³

Die Filmfirma entgegnete, ihre Produktion sei dem »ernsten Willen [entsprungen], einen rein deutschen Film zu machen«. Er habe nicht nur in der Berliner, sondern auch in der Dresdner und Kölner Presse einmütigen Beifall gefunden.³⁴ Regie und Drehbuch stammten von Ludwig Berger, der eigentlich Ludwig Bamberger hieß und der auch im Ausland tätig war; Filmarchitekt war sein Bruder Rudolf Bamberger, der 1944/45 in Auschwitz ermordet wurde. Offenbar war ihre jüdische Herkunft aber den Kritikern entgangen, denn selbst der *Völkische Beobachter* wies nicht darauf hin. Den Hans Sachs spielte Rudolf Rittner, einer der großen Schauspieler seiner Zeit, der sich auf dem Höhepunkt seiner Karriere von der Bühne zurückgezogen hatte, der aber für das neue Medium Film aus dem Ruhestand zurückkehrte. Stolzing war Gustav Fröhlich, ein späterer Star des NS-Kinos. Stolzings Tante spielte Adele Sandrock. In der Nebenrolle des David debütierte als Schauspieler Veit Harlan, der spätere Regisseur des antisemitischen Hetzfilms *Jud Süß*. Dem stürmischen Protest der Wagnerianer, von denen die meisten den Film

32 *MNN*, 6. Oktober 1927.

33 *NFP*, 2. Dezember 1927.

34 *MNN*, 6. Oktober 1927.

gar nicht selbst gesehen hatten, schloss sich fast die gesamte Münchner Presse an; der Theaterrausschuss und der Musikbeirat der Landeshauptstadt erhoben gegen die Aufführung des Films Einspruch. Sie betonten,

»dass der herabwürdigende Missbrauch eines des erhabensten deutschen Meisterwerke und die in weiten Kreisen irreführende Verkopplung hoher Kunst mit diesem Filmwerk die lebhafteste Entrüstung aller Kunstfreunde hervorrufen müssen und ernstliche Bestrebungen auf künstlerische Gestaltung des Films und solche Werke und Veranstaltungen gleichfalls scharf ablehnen werden.«³⁵

Auch aus Nürnberg kam scharfer Protest mit der Begründung, »dass die Hersteller dieses Films Richard Wagners Meistersinger in der gewissenlosesten Weise missbraucht und die historische Vergangenheit der Stadt Nürnberg vor dem ganzen Volke entwürdigt hätten.«³⁶ Die auswärtige Presse lachte hingegen über die »kunstspießerische Verzopftheit, borniert und böswillig zugleich«, die im »Südostwinkel Deutschlands einen Sturm gegen dieses Werk zu erregen versucht. Sakrileg am Genius Wagners! Verhuzung seiner unsterblichen Meistersinger!«³⁷ Viele auswärtige Kritiker konnten die Entrüstung nicht verstehen, zumal der Film überzeugte, weswegen er von der zuständigen Stelle in Berlin auch das Prädikat »Künstlerisch wertvoll« bekommen hatte. Das *Neue Wiener Journal* erinnerte das Ganze an die Phrasendrescherei des Hitler-Putschs: »große Sprüche und nichts dahinter! Voller Mund und leeres Gehirn.« Die »Münchner Kulturhüter sehen in den Wagner-Opern bayrische und Münchner ›Belange‹ und ließen sich von einem jetzt noch marktgängigen Kulturpartikularismus zu dem tönenden Protest verführen.« An dem Film sei überhaupt nichts auszusetzen, aber die Münchner »wollten halt ihren Protest haben, und – München in der Welt voran! So war dieser Protest eine späte und leicht angefaulte Frucht jener falschen Prestigepolitik gewesen, die seit Jahren der Stadt München ungleich mehr geschadet als genutzt hat.«³⁸

35 *Münchner Tagblatt*, 6. Oktober 1927.

36 Ebd.

37 *NFP*, 2. Dezember 1927.

38 *Neues Wiener Journal*, 27. Oktober 1927.

Geteilte Blicke. Hans Pfitzners *Palestrina* und das Paradoxon des Illusionstheaters

Martin Schneider

I.

München, 15. Juni 1917. Drei Tage ist es her, dass Thomas Mann die Uraufführung von Hans Pfitzners Oper *Palestrina* im Münchener Prinzregententheater erlebte. Er ist so begeistert von dem Werk, dass er den Komponisten zum Essen einlädt. Nun sitzen Mann und Pfitzner auf der Gartenterrasse des Hauses in Bogenhausen, es ist ein schöner Sommerabend, man unterhält sich angeregt über *Palestrina*. Später wird Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* schreiben, dieses Werk sei »etwas Letztes und mit Bewußtsein Letztes aus der schopenhauerisch-wagnerischen, der romantischen Sphäre«. Es sei eine Kunst, in der es »nichts als Einheit« gebe.¹

Auch über das Treffen mit Pfitzner an jenem Sommerabend im Juni 1917 berichtet Thomas Mann in den *Betrachtungen*. Man unterhielt sich, so schreibt er,

»über das Werk, indem man es, was nahe liegt, als Künstlerdrama und als Kunstwerk überhaupt mit den ›Meistersingern‹ verglich; man stellte Ighino gegen David, Palestrina gegen Stolzing und Sachs, die Messe gegen das Preislied [...]. Pfitzner sagte: ›Der Unterschied drückt sich am Sinnfälligsten in den szenischen

¹ Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 13.1), Frankfurt am Main 2009, S. 442 f. Der Abschnitt zu *Palestrina* in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* erschien bereits im Oktober 1917 unter dem Titel *Palestrina* in *Die neue Rundschau*. Dieser Vorabdruck weist nur minimale orthographische und stilistische Varianten auf. Vgl. hierzu Mann, *Betrachtungen*, Kommentar von Hermann Kurzke (= Frankfurter Ausgabe 13.2), Frankfurt am Main 2009, S. 83 f.

Schlußbildern aus. Am Ende der Meistersinger eine lichtstrahlende Bühne, Volksjubel, Verlöbniß, Glanz und Gloria; bei mir der freilich auch gefeierte Palestrina allein im Halbdunkel seines Zimmers unter dem Bild der Verstorbenen an seiner Orgel träumend. [...] Man schwieg; und nach seiner Art, einer Musikantenart, ließ er seine Augen auf eine Sekunde schräg aufwärts ins Vage entgleiten.«²

In diesem Zitat wird eine doppelte Deutungsstrategie erkennbar: Zum einen stellen Pfitzner und Mann *Palestrina* in die Traditionslinie von Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*. Dies ist tatsächlich naheliegend: Beide Werke wurden in München uraufgeführt. Sie spielen im 16. Jahrhundert und thematisieren die Entstehung und Rezeption eines musikalischen Kunstwerks. Dabei geht es nicht nur um den Konflikt zwischen alter und neuer Ästhetik, der sich in der Figurenkonstellation aus väterlichem Lehrmeister (Sachs/Palestrina) und junglichem Schüler (Walther/Silla) widerspiegelt, sondern auch um die Frage, welche Funktion der Kunst innerhalb eines gesellschaftlichen Kollektivs zukommt.³ Dies ist umso bedeutender, als die Uraufführungsdaten beider Werke den Beginn und das Ende des deutschen Kaiserreichs markieren. Sie begrenzen eine Epoche, die sich durch den Versuch auszeichnete, mit Hilfe der Symbolkraft der Kunst eine nationale Identität herauszubilden.⁴ Gerade vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs

² Mann, *Betrachtungen*, S. 460.

³ Gerhard J. Winkler hat in einem Aufsatz auf zahlreiche Parallelen zwischen *Palestrina* und den *Meistersingern* aufmerksam gemacht. Er erwähnt dabei sowohl die Figurenkonstellation, als auch stoffliche und thematische Bezüge. Gerhard J. Winkler, »Hans Sachs und Palestrina. Pfitzners ›Zurücknahme‹ der ›Meistersinger‹«, in: *Richard Wagner 1883–1983. Die Rezeption im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Ulrich Müller u. a. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 129), Stuttgart 1984, S. 107–130. Auch Ulrich Schreiber geht davon aus, dass für Pfitzners Oper »die Kunst von Wagners *Meistersingern*« der »wahre Bezugspunkt« sei. Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 20. Jahrhundert I: Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*, Kassel 2000, S. 101. Die Verbindung Palestrinas zu Hans Sachs zeigt schon sein Vorname Giovanni an, beide Vornamen stimmen im Übrigen mit demjenigen Pfitzners überein. Vgl. hierzu Winkler, »Hans Sachs und Palestrina«, S. 110 sowie Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene, Das 20. Jahrhundert I*, S. 101 f.

⁴ Dies unterstreicht Winkler, »Hans Sachs und Palestrina«, S. 109. Dass im Kaiserreich nicht nur historische Gemälde und Denkmäler, sondern auch das Theater in den Dienst nationaler Identitätsstiftung gestellt wurde, zeigt Andreas Dörner am Beispiel der Hermannsdramen: Andreas Dörner, *Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannsmythos*, Opladen 1995, S. 268–292. Auf kulturkonservativer Seite rief die Schaffung eines »Kultur-Staates« aber auch Unbehagen hervor, weil die Kunst sich der Politik nicht unterordnen sollte. Dies betont Tim Lörke, *Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Thomas Mann – Ferruccio Busoni – Hans Pfitzner – Hanns Eisler*, Würzburg 2010, S. 35.

dient der Rückbezug auf die *Meistersinger* sowie auf die dahinterstehende Tradition der Romantik und Schopenhauers dazu, Pfitzners Oper als ein »echt deutsches« Kunstwerk auszuweisen. Als solches wurden ja bereits die *Meistersinger* nach ihrer Uraufführung im Jahr 1868 rezipiert – durchaus mit entsprechender Intention Wagners.⁵

Das Zitat aus den *Betrachtungen* enthält aber noch einen weiteren Hinweis, der in eine andere Richtung deutet. Pfitzner und Mann verorten die Rezeption von Kunst im Bedeutungsfeld visueller Wahrnehmung. Das Zitat kreist um die Beschreibung von Bildern und Blicken. Pfitzner macht den Unterschied zwischen den *Meistersingern* und *Palestrina* an der Wirkung der Schlussbilder fest: »Lichtstrahlende Bühne« und »Volksjubel« hier, »Halbdunkel« und Rückzug des Künstlers dort. Geschildert wird der träumende Palestrina, der am Ende der Oper unter dem Bild seiner verstorbenen Gattin sitzt. Thomas Mann geht sogar so weit, den Blick Pfitzners mit dem Blick Palestrinas zu identifizieren: Dieser schaut am Ende der Oper ebenso entrückt ins Vage wie Pfitzner am Ende des Gesprächs. Unterschieden werden also zwei Formen der optischen Wahrnehmung: Auf der einen Seite der öffentlich-kollektive Blick des Zuschauers auf die Bilder der Bühne. Auf der anderen Seite der intim-individuelle Blick des Künstlers, der sich in die eigene Innenwelt richtet. Wie ich in meinem Beitrag zeigen will, steht diese Zweiteilung der Perspektive in enger Verbindung mit der Frage nach der politischen Ästhetik der *Meistersinger* und des *Palestrina*. Die gemeinschaftsstiftende Wirkung der Kunst, die in diesen Werken thematisiert wird, hängt von der Steuerung der Blicke und der Wahrnehmung der Bilder ab.

II.

Die kollektive Rezeption von Bildern spielt in Wagners Ästhetik eine zentrale Rolle. Bedingung ihres Gelingens ist für Wagner der Mythos. Damit der Künstler seine inneren, der Fantasie entsprungenen Bilder den Zuschauern verständlich machen könne, bedürfe es eines Maßes, das »auf einer gemeinsamen Anschauung« beruhe.

5 Udo Bermbach weist darauf hin, dass Wagner die spätere Vereinnahmung seines Musikdramas »zu einem erheblichen Teil mitzuverantworten hat«. Vor allem, weil der Nürnberg-Bezug »die grundlegende Erneuerung der Kunst mit dem nationalen Gedanken verband und durch das politisch-nationalistisch besetzte Symbol Nürnberg überhöhte«. Wie Bermbach weiter zeigt, wurde diese Interpretation bereits im Umkreis der Uraufführung vorbereitet. Udo Bermbach, *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen*, Stuttgart 2011, S. 421–423.

Dieses Maß sei, wie Wagner in *Oper und Drama* ausführt, »das verdichtete Bild der Erscheinung«,⁶ eben der »Mythos«, den Wagner folgerichtig als »das Gedicht einer gemeinsamen Lebensanschauung« definiert.⁷

Der Mythos kennzeichnet also das Moment der *Verdichtung* und *Synthetisierung* mannigfaltiger Erscheinungen und Handlungen zu einem *Bild* – ohne das die »einheitlich bindende Haft« der »Volksanschauung« nicht zu denken wäre.⁸ Diese der Neuen Mythologie der Romantik entlehnte Konzeption einer kollektiven Anschauung, die die Herstellung von Gemeinschaft garantieren und im Kunstwerk zu sich selbst finden soll,⁹ ist auch in den Schlusszenen von Wagners Musikdramen wirksam. In diesen sehen wir stets eine Gruppe von Personen, deren Blicke sich auf ein und dasselbe Objekt richten. Im *Fliegenden Holländer* ist dies ein Tableau, das Wagner im Nebentext der Partitur ausführlich beschreibt: »Eine blendende Glorie erleuchtet die Gruppe im Hintergrunde; Senta erhebt den Holländer, drückt ihn an ihre Brust, und deutet mit der einen Hand, wie mit ihrem Blicke, himmelwärts.«¹⁰ Mit besonderem Nachdruck inszeniert Wagner das Ritual der gemeinsamen Anschauung am Schluss des *Parsifal*, wo Parsifal den Gral »vor der aufblickenden Ritterschaft« schwenkt¹¹ – und nicht zuletzt am Ende der *Meistersinger von Nürnberg*. Die Bedeutung dieses Werkschlusses liegt in der Tatsache begründet, dass Wagner die Handlung zu einem statischen Bild einfriert: Er weist den Figuren eine genaue Position zu und beschreibt ihre Körperhaltungen so exakt, dass es ein leichtes wäre, sie zu malen. Die Bühne wird wie im *Holländer* zum Tableau:

6 *OuD*, S. 160.

7 *Ebd.*, S. 164.

8 *Ebd.*, S. 170.

9 Ich verzichte an dieser Stelle bewusst darauf, den Begriff des »Gesamtkunstwerks« in den Vordergrund zu stellen. In der Neuen Mythologie der Romantik wurde dem Mythos und der Kunst die Fähigkeit zugesprochen, die zersplitterte Moderne in eine organische Synthese zu überführen. Damit war die Frage aufgeworfen, wie sich die Bindungskräfte der Kunst für die Herstellung einer organischen Gemeinschaft nutzen lassen (vgl. Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt am Main 1982). In Wagners Zürcher Kunstschriften kommt dem Gesamtkunstwerk eben diese Funktion der Gemeinschaftsbildung durch Kunst zu (vgl. Udo Bertmbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Stuttgart und Weimar 2004). Allerdings droht dieser Begriff, der eine Verschmelzung differenter Medien impliziert, die Praxis des Musiktheaters zu verdecken. Denn die Herstellung kollektiver Einheit gestaltet sich im plurimedialen Kunstwerk komplizierter als in der ästhetischen Theorie. Den visuellen, musikalischen und sprachlichen Codes kommen hier ganz unterschiedliche Funktionen zu und sie wirken auch nicht immer ineinander, geschweige denn verschmelzen miteinander.

10 *SW* 24, S. 250.

11 *SW* 30, S. 134.

»Walther und Eva lehnen sich zu beiden Seiten an Sachsens Schultern; Pogner läßt sich, wie huldigend, auf ein Knie vor Sachs nieder. Die Meistersinger deuten mit erhobenen Händen auf Sachs, als auf ihr Haupt. Während die Lehrbuben jauchzend in die Hände schlagen und tanzen, schwenkt das Volk begeistert Hüte und Tücher.«¹²

Ziel dieses Bilds ist die Entfaltung kollektiver Integrationskraft.¹³ Das Zentrum bildet Hans Sachs, auf den die Blicke der Meistersinger und des Volks gerichtet sind. Die Gemeinschaft ist nicht nur zu einem einheitlichen Bild verdichtet, in diesem Bild konvergieren auch die Blicke des Künstlers und des Volks. Der Künstler blickt auf den Zuschauer und umgekehrt. Dies wird nicht zuletzt dadurch ermöglicht, dass Sachs Walther ermahnt, er solle bei der Aufführung des Preisliedes auf der Festwiese¹⁴ an seinem »Traumbild« festhalten.¹⁵ Dies bewirkt, dass sich das Volk, als es das Lied hört, »in den schönsten Traum« gewiegt fühlt.¹⁶ Der Bildtransfer zwischen Produzent und Rezipient ist in den *Meistersingern* intakt. Zugleich versucht Wagner, dieses Modell von der internen auf die externe Kommunikationsebene des Musikdramas zu übertragen. Nicht nur die Figuren blicken auf Sachs, sondern auch der Zuschauer der Vorstellung. Er sieht das Bild einer idealisierten Gemeinschaft, in das er selbst integriert werden soll. Es scheint, als hätten die Zuschauer der Münchener Uraufführung diese Botschaft erahnt. Sie brachen am Ende des zweiten und dritten Akts in Jubel aus und wendeten sich Richard Wagner zu, der in der Königsloge hervortrat und so die Position des Herrschers einnahm.¹⁷ Was hier geschah, war eine kollektive Reinszenierung des Dramas in der Wirklichkeit.

12 SW 28, S. 369.

13 Dies funktioniert allerdings nur, weil das störende Element, Beckmesser, aus der Gemeinschaft ausgeschlossen wird. Er bleibt außerhalb des Rahmens, der das Bild des Volks umgrenzt. Es müsste noch untersucht werden, inwieweit dieses Modell der Gemeinschaftsstiftung durch Ausschluss des Außenseiters mit Wagners antisemitischen Theorien korrespondiert.

14 Der dritte Akt der *Meistersinger* steht in der Tradition von Jean-Jacques Rousseaus *Lettre à d'Alembert*, in dem gefordert wird, das Theater in öffentliche Feste zu verwandeln. Vgl. hierzu Patrick Prima-vesi, *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt am Main 2008, S. 133–148 und 553–560.

15 SW 28, S. 342.

16 Ebd., S. 163. Das Modell hierfür findet sich am Schluss von Hector Berlioz' Oper *Benvenuto Cellini* (1838). Dort wird nicht nur die gelungene Produktion eines Kunstwerkes in Szene gesetzt, sondern auch dessen positive Rezeption durch das Kollektiv. Vgl. hierzu Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel 1991, S. 421.

17 Vgl. zur Beschreibung der Publikumsreaktion während der Uraufführung *Glaserapp* 4, S. 248 f. sowie *Petzet*, S. 157.

III.

Auch für Hans Pfitzners Konzeption des Illusionstheaters spielt die von der Bühne ausgehende Bildwirkung eine entscheidende Rolle. Dies geschieht in explizitem Anschluss an die Ideen Richard Wagners. In *Werk und Wiedergabe* aus dem Jahr 1929 schreibt Pfitzner:

»Das Bild steht im Mittelpunkt Wagner'scher Kunst. Er hat sozusagen seine Handlungen gleich in großartigen und romantischen Bildern gesehen, aus denen sich in vielen Fällen die Musik, ja sogar die Worte, vielleicht erst später ergaben. Sein Bild ist immer perfekt, in jedem Augenblick, durch alles Geschehen hindurch.« (III, 283)¹⁸

Die Wirkung des Bildes geht in Pfitzners Rezeptionsästhetik der Wirkung der Worte und Töne voraus. »Das Visuelle«, schreibt er in einem Brief aus dem Jahr 1938, sei »bei der Aufnahme eines Theaterstücks das Primäre«. Deshalb müsse die Musik zum auf der Bühne Gezeigten passen, dessen Wirkung verdoppeln. »Der Dirigent, der Regisseur und der Sänger haben als höchste, wichtigste und dabei selbstverständlichste Aufgabe darauf zu achten, daß das was in der Musik als Ausdruck erklingt, oben auf der Bühne im Vortrag und mimischer oder körperlicher Geste ein zweites Mal erkennbar wird.«¹⁹ Nur so könne der Zuschauer auch zum Zuhörer werden. Daraus folgt im Umkehrschluss, dass auch das Bühnenbild die Intention der Worte und Töne nicht verfälschen dürfe. Gerade weil das Bild durch seine unmittelbar sinnliche Wirkung ein, wie Pfitzner in *Werk und Wiedergabe* schreibt, »magisches Recht« ausübe (III, 273), müsse es sich in die plurimediale Struktur des

18 Zitate aus Pfitzners *Gesammelten Schriften* im fortlaufenden Text mit Bandnummer und Seitenzahl. Die bibliografischen Angaben der einzelnen Bände lauten: Hans Pfitzner, *Gesammelte Schriften*, Band 1, Augsburg 1926; Band 2, Augsburg 1926; Band 3, Augsburg 1929; Band 4, Tutzing 1987. Hervorhebungen in sämtlichen Zitaten, soweit nicht anders vermerkt, im Original.

19 Hans Pfitzner an Max Donisch, 28. Juli 1938, Hans Pfitzner, *Briefe*, Tutzing 1991, S. 818. Allerdings geht es Pfitzner nicht um die Konzeption einer »malenden Musik«. Diese kritisiert er wiederholt, etwa in *Die Oper* aus dem Jahr 1942 (IV, 102–104). In *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* (1919) unterscheidet Pfitzner zwei Arten der Wirkung von Musik: Klang und Ton seien zeitlos und entsprächen der Empfindung, Rhythmus sei zeitgebunden und entspräche der Architektur. Erst die »Vereinigung« beider Elemente »macht sie zum Material der Musik als Kunst«, diese Vereinigung finde aber nicht »durch einen willkürlichen Verstandesakt statt« (II, 163 f.). Eine Analyse der Partitur des *Palestrina* könnte an diesem Punkt ansetzen: Wie gestaltet sich die Interaktion zwischen Figurenrede, Bühnenbild und Komposition? Setzt Pfitzner die Musik nur paraphrasierend ein oder gesteht er ihr auch eine distanzierte, kommentierende Funktion zu?

Gesamtkunstwerkes einfügen, ohne zu stören.²⁰ Auch deshalb hält er eine Trennung von Werk und Wiedergabe, von Aufzeichnung und Aufführung für inakzeptabel. Diese seien »nur zweierlei Gestalt *ein und derselben Vision des Schöpfers*«, sie seien »*nicht zwei Dinge, sondern eines*« (III, 8). Die Bilder des Regisseurs dürften sich ihrer Idee nach nicht von den Bildern des Autors unterscheiden.

Eben dies ist der Kerngedanke der Pfitzner'schen Einfalls- und Inspirationsästhetik.²¹ Es ist kein Zufall, dass Pfitzner auf ähnliche Weise wie Wagner versucht hat, den Entstehungsprozess seiner Werke als Vision zu verklären. Er bezeichnete die Konzeption des *Palestrina* als »Traumgebilde«.²² Noch bevor er gewusst habe, »wie die Handlung sein sollte«, habe er ein »Bild des Ganzen«, »eine Art Triptichon« vor Augen gehabt (IV, 439 u. 422).²³ Allein die Vision des Künstlers schaffe jene Synthese, die die Grundlage einer gemeinschaftsstiftenden Rezeption bildet, sie sei, wie Pfitzner in *Bühmentradition* (1913) in Anlehnung an Wagners Mythosbegriff schreibt,

20 »Daher ist es die erste und wichtigste Aufgabe der bewegungslosen Kunst im fortschreitenden Bühnengeschehen, ihr Bild so zu gestalten, daß es [...] in jedem Augenblick zur Handlung, Wort und Ton, paßt; auf diese Weise also alle Bewegungen dennoch mitzumachen« (III, 273).

21 Die Grundstruktur der Ästhetik Pfitzners bleibt über die Jahre hinweg erstaunlich konstant. Sie lässt sich sowohl in den frühen als auch in den späten Schriften ausmachen. Dass Pfitzner dabei an ähnliche Theorien Schopenhauers und des späten Wagners anschließt, ist in der Forschung oft herausgestellt worden, zuletzt von Birgit Jürgens, »*Deutsche Musik*« – *das Verhältnis von Ästhetik und Politik bei Hans Pfitzner*, Hildesheim 2009, S. 59–65. Dazu muss einschränkend bemerkt werden, dass Pfitzner Wagners Wirken als Musikschriftsteller skeptisch gegenüberstand. Vgl. hierzu die entsprechende Passage in seinem Aufsatz *Die Oper* aus dem Jahr 1942 (IV, S. 93–97). Außerdem war Pfitzner nicht der einzige Komponist des frühen 20. Jahrhunderts, der eine Einfallsästhetik propagierte. Auch bei Ferruccio Busoni und Arnold Schönberg finden sich entsprechende Überlegungen. Allerdings stand bei Schönbergs Einfallsästhetik das Problem im Vordergrund, »wie trotz aller Neuheit« des kompositorischen Einfalls »ein Traditionsbezug gewahrt blieb«, während es Pfitzner darum ging, eben dieser Neuheit durch die Begriffe des Einfalls und der Inspiration Grenzen zu setzen. Ulrich Scheideler, »Einfall – Material – Geschichte. Zur Bedeutung dieser Kategorien im Musikdenken Pfitzners und Schönbergs um 1910«, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hrsg. von Andreas Meyer und Ulrich Scheideler, Stuttgart und Weimar 2001, S. 159–188, hier S. 160 f. Dass Pfitzners Einfallsästhetik Anknüpfungspunkte für eine politische Instrumentalisierung bot, legt dar: Jürgens, »*Deutsche Musik*«, S. 72–162.

22 Hans Pfitzner an Arthur Eloesser, 14. November 1910, Pfitzner, *Briefe*, S. 163.

23 Die Zitate entstammen dem Vortrag *Palestrina* (1932) und dessen Paralipomenon. Aufschlussreich ist hier abermals die Verbindung zu Thomas Manns Rezeption des *Palestrina*. In Pfitzners Aufsatz heißt es: »So sah ich denn, ehe ich noch genau wußte, was in den einzelnen Akten zu geschehen hatte, eine Art Triptichon als Form: einen ersten und dritten Akt für die eigentliche *Palestrina*-Welt, und in der Mitte das Bild bewegten Treibens der Außenwelt, die dem stillen Schaffen des Genies immer feindlich ist.« (IV, 422) Bereits vor Pfitzner hielt Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* fest: »Man darf glauben, dass dieser Kompositionsgedanke: Kunst, Leben und wieder Kunst der früheste Nebel war, das erste, was der Dichter eigentlich *sah*.« Mann, *Betrachtungen*, S. 448.

»Mittelpunkt« und »Maßstab« (I, 8). Sie garantiere jene »große ungreifbare Einheit« (II, 21),²⁴ ohne die kein Kunstwerk zu denken sei. Ein Gedanke, der noch in jenen Worten deutlich wird, mit denen Borromeo im ersten Akt *Palestrina* zu der Komposition einer Messe überreden will: »Die Gegensätze all' zu einen, / Die dieser Zeiten Fährnis bringt, / Geläng' wohl nur dem liebend-reinen / Dem Künstlergeist, der sie umschlingt.«²⁵ Eine Theateraufführung verfolge deshalb den einzigen Zweck, so Pfitzner, »die im Dichtergehirne entstandene Idee in voller Reinheit noch einmal in die Welt zu setzen« (I, 8). Wenn Werk und Wiedergabe jedoch auseinanderfielen, die Vision des Künstlers nicht im Bühnenbild realisiert wäre, dann wäre diese ursprüngliche Einheit zersplittert und das Theater als Kunstform hinfällig. Dies impliziert, dass die Bilder, die der Künstler seiner Innenwelt entnimmt, die Rezeption vollständig steuern müssen. Die Anschauung darf nicht individualisiert und diversifiziert werden: »Kunstwerke sind keine Barbierstühle, die darauf gebaut sind, für alle zu passen.« (I, 207) So das Verdikt Pfitzners in *Futuristengefahr* (1917).²⁶

IV.

Wie gestaltet sich nun das Verhältnis von Bild und Blick in *Palestrina*? Zunächst einmal ist es bemerkenswert, dass die Bühnenbilder Orte entwerfen, die in der sozialen Wirklichkeit verankert sind. Wir sehen im ersten und dritten Akt das Arbeitszimmer Palestrinas, im zweiten Akt den Versammlungssaal des Konzils. Es sind realistische und statische Bilder, die nicht nur in krassem Widerspruch stehen zu Pfitzners Märchenoper *Die Rose vom Liebesgarten* aus dem Jahr 1901, sondern auch zu späteren Ausführungen Pfitzners in *Werk und Wiedergabe*. Dort nennt er gerade

24 Das Zitat stammt aus dem ersten Teil der Schrift *Zur Grundfrage der Operndichtung*, der im Januar 1908 entstand.

25 Hans Pfitzner, *Palestrina. Musikalische Legende in drei Akten*, Mainz u. a. 1951, S. 13. Zitate nach dieser Ausgabe im fortlaufenden Text mit Sigle P und Angabe der Seitenzahl.

26 Dieses Verdikt geht allerdings mit der Einsicht einher, dass die Engführung von Aufzeichnung und Aufführung nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr praktiziert wird. In *Werk und Wiedergabe* findet sich eine Illustration Pfitzners, aus der hervorgeht, dass beide Elemente ab 1914 auseinanderfallen (III, 171). Es ist bezeichnend, dass Pfitzner diesen Bruch in jener Zeit verortet, die in die Uraufführung seines *Palestrina* fällt. Dass er aber nicht grundsätzlich gegen die theaterpraktische Anpassung eines Werkes war, hat Sabine Henze-Döring gezeigt. Pfitzner wehre sich in *Werk und Wiedergabe*, das aus seinen Erfahrungen als Opernregisseur resultierte, vielmehr »gegen die von ihm beobachtete Praxis [...] die Inszenierung einem schöpferischen ›Aktualisierer‹ zu überlassen«. Sabine Henze-Döring, »Werk und Wiedergabe«, in: *Hans Pfitzner und das musikalische Theater. Bericht über das Symposium Schloss Thurnau 1999*, hrsg. von Wolfgang Osthoff u. a., Tutzing 2008, S. 265–277, hier S. 267.

jene Bühnenbilder Wagners mustergültig, die sich durch Fantastik und Dynamik auszeichnen: die nahende Ankunft Lohengrins, der Feuerzauber, der Walkürenritt. Sinn dieser Bilder sei es, die »Phantasie« des Betrachters »in Bewegung« zu setzen. Überhaupt müssten Bühnenbilder ihre »Bewegungslosigkeit« aufgeben, um die Handlung nicht zu stören (III, 287 f.).

Betrachtet man das Szenenbild des ersten Akts genauer, so wird eine weitere Dimension der Bildgestaltung dieser Oper deutlich. In Palestrinas Arbeitszimmer hängt auf der linken Seite das Bild seiner verstorbenen Frau Lukrezia, auf der rechten Seite sehen wir ein Fenster »mit Blick auf Rom in ziemlicher Entfernung« (P, 5). Das Bühnenbild ist also ein Bild über Bilder. Es zielt nicht auf eine unmittelbare Wahrnehmung, sondern stellt die Wahrnehmung von Bildern zur Schau. Zugleich reflektiert es das Verhältnis von intimem und öffentlichem Blick. In der Kulturgeschichte der visuellen Wahrnehmung lässt sich der nach innen gerichtete Blick, der Intimität, Wiedererkennung und Erinnerung steuert, von jenem Blick unterscheiden, der auf der Ebene des Kollektivs das Zusammenleben reguliert und im Blick des Herrschenden auf sein Volk, im kontrollierenden Blick Gottes und des Staats, aber auch in der kollektiv geteilten Anschauung auf ein Bild virulent wird. Im ersten Akt des *Palestrina* ist es das Bild der Lukrezia, das den Blick des Künstlers nach innen, in die Erinnerung repräsentiert, während das Fenster den Blick nach außen auf die Sphäre des Kollektivs ermöglicht, und zugleich dieser Außenwelt die Möglichkeit gibt, in die Welt des Künstlers zu blicken. Doch anders als in den *Meistersingern* konvergieren diese beiden Perspektiven nicht. Das Bild der Lukrezia hängt links, das Fenster befindet sich rechts. Zwischen beiden steht der Schreibtisch Palestrinas, auf dem leeres Notenpapier liegt: Kunst wird im Spannungsfeld von Innen- und Außenwahrnehmung produziert.

Diese Divergenz des individuellen und des kollektiven Blicks, die eine Spaltung von Intimität und Öffentlichkeit indiziert, ist für die Interpretation von Pfitzners Oper von zentraler Bedeutung. Sie wird auch in der Anordnung der Bühnenbilder reflektiert, zeigen doch die beiden Außenakte die Privaträume Palestrinas, der mittlere Akt dagegen einen öffentlichen Raum. Die Vermittlung zwischen diesen Sphären erscheint in der Oper prekär, wenn nicht gar unmöglich. Auch der Schluss entwirft anders als die *Meistersinger* keine Synthese von künstlerischer Vision und kollektiver Anschauung. Palestrina verweilt zunächst »eine Zeitlang vor dem Bilde der Lukrezia« und setzt sich dann an die Orgel, »den Blick über die Tasten weg ins Weite gerichtet«. Währenddessen ertönen von der Straße die Rufe »Evviva Palestrina«, aber dieser »scheint es nicht zu hören« (P, 56).

In diesen Kontext gestellt, erscheint die berühmte Inspirationsszene am Schluss

des ersten Akts in einem anderen Licht. Sie lässt sich als der Versuch beschreiben, die verloren gegangenen Traumbilder wieder zurückzugewinnen. Und zwar nicht nur für den Künstler Palestrina, der ja zu Beginn den Verlust seiner Schaffenskraft beklagt, sondern auch für die Bühne selbst. Diese wird zu einer zweidimensionalen Projektionsfläche, einem Tableau, das eine himmlische Vision spiegelt. Der soziale Raum löst sich auf: »Die Decke scheint sich zu öffnen; die Hinterwand schwindet; man sieht eine ganze Glorie von Engeln und Himmel, die die ganze Bühne füllt« (P, 23).²⁷ Das Erstaunliche ist nun aber, dass selbst hier eine Divergenz der Blicke inszeniert wird. Denn wie der Nebentext ausdrücklich bemerkt, bleibt die Glorienerscheinung für Palestrina unsichtbar. Er sieht nicht, was der Zuschauer sieht.²⁸ Auch wenn es Pfitzner darum zu tun war, »eine äußerlich sichtbare, plastische Vision, die die innere symbolisiert« zu zeigen (III, 281), so scheinen Introspektion und Außenwahrnehmung dennoch nicht deckungsgleich zu sein. Und nicht nur das: Palestrina selbst wird von der Erscheinung verdunkelt und damit den Blicken des Zuschauers entzogen (P, 23).

Tatsächlich äußerte Pfitzner bereits vor der Entstehungszeit des *Palestrina* Zweifel an seinem Unternehmen, die Imagination des Künstlers mit der des Zuschauers zu vereinen. In der Einleitung der Schrift *Bühmentradition*, verfasst im Jahr 1905, musste Pfitzner einräumen, dass »das Verständnis, das von Kopf zu Kopf geht«, eine »große Seltenheit« sei. »Die Gedankenwelt in die Wirklichkeitswelt zu bringen ist ein beschwerlicher Transport, bei dem immer viel verloren geht.« (I, 9) Vergleicht man dies mit der Inspirationsszene in der vierten Szene des dritten Akts der *Meistersinger*, so zeigt sich abermals ein starker Kontrast. Denn dort schildert Walther in seinem Lied ja ein Bild, das nicht nur er, sondern auch die Zuschauer sehen können: Eva, die soeben überraschend in die Schusterstube eingetreten ist. Überhaupt zeichnen sich Walthers Lieder dadurch aus, dass sie immer auf das Bühnengeschehen bezogen und damit an den Blick des Kollektivs gebunden bleiben.²⁹

Pfitzner scheint in seinem *Palestrina* anders als Wagner in den *Meistersingern* nicht davon auszugehen, dass Künstler und Zuschauer dasselbe sehen können –

27 Auch Andreas Eichhorn, »Inszenierte Poetik. Zur Bilderwelt von Pfitzners *Palestrina*«, in: »...dass alles auch hätte anders kommen können.« *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Susanne Schaal-Gotthardt u. a., Mainz u. a. 2009, S. 43–57, hier S. 46 f., unterscheidet in Bezug auf den *Palestrina* ortsbezogene Räume von Räumen, die keinen sozialen Bezug zu einem Ort aufweisen.

28 Interessant ist in diesem Zusammenhang das Verhältnis von Figurenrede und Nebentext. Die Worte Palestrinas zeigen an, dass er die auf der Bühne erscheinenden Bilder durchaus ahnt (P, 21–23). Dennoch bleiben Sprache und Bild getrennt, beide sind nicht deckungsgleich.

29 Dies zeigt auch Walthers Improvisation am Ende des ersten Akts, während der er spontan auf das Bühnengeschehen reagiert. Vgl. *SW* 28, S. 344–346 (Szene Schusterstube) sowie ebd., S. 301 f. (Walthers Improvisation).

gerade dieses Auseinanderfallen einer einheitlichen Perspektive gibt der Oper einen modernen Gehalt, den sie selbst jedoch zu kaschieren versucht. Dies wird auch in den Bildern deutlich, die in der Figurenrede entworfen werden:

»In dir, Pierluigi / Ist noch ein hellstes Licht; / Das erstrahlte noch nicht. / Ein letzter Ton noch fehlet / Zum klingenden Akkord; / Als der ertönt du dort. / Den Schlußstein zum Gebäude / Zu fügen sei bereit; / Das ist der Sinn der Zeit. / Wenn du dein ganzes Bild aufweist, / wenn dein' Gestalt vollkommen, / So, wie sie war entglommen / Von Anbeginn im Schöpfergeist: / Dann strahlst du hell, dann klingst du rein, / Pierluigi du, / An seiner schönen Ketten / Der letzte Stein.« (P, 20 f.)

Die Worte der Meister zeigen, dass im *Palestrina* der Prozess künstlerischer Produktion in erster Linie als das Vervollständigen eines Bildes gedacht wird. In *Zur Grundfrage der Operndichtung* bezeichnet Pfitzner mit Schopenhauer den Künstler als ein »Glied« und ein »Gefäß«; dieser füge das Kunstwerk nach und nach zusammen, weil er wisse, dass »alles aus einem Grund entsprungen« sei. So entstehe »ein organisches Ganzes und nur ein solches kann leben.« (II, 44 f.) Genau dies ist ja die poetische Funktion von Symbolen – wenn man dem Wortsinn vertraut, nach dem das griechische »σύνθεσις« mit »zusammenfügen« übersetzt werden kann. Jedoch ist es fraglich, ob dieser Akt des Zusammenfügens im *Palestrina* noch eine kollektive Funktion erfüllt. »Gefäße du und ich; zerschlagen hier, / Doch Liebeshauch steigt aus den Scherben auf. / Zur Glorie will alles. Fühl' es doch, mein Freund!« (P, 54) Die Vollendung und Schließung der in der Gesellschaft zerbrochenen Symbole wird ins Jenseits verlagert und bleibt der Schöpferkraft Gottes vorbehalten. Dies beschreiben auch die letzten Worte Palestrinas: »Nun schmiede mich, den letzten Stein / An einem deiner tausend Ringe, / Du Gott – und ich will guter Dinge / und friedvoll sein.« (P, 56) Die Ganzwerdung der Bilder wird zwar für möglich gehalten, sie verbleibt jedoch in der Figurenrede und erfährt keine szenische Realisierung. Es ist eine individuelle Erfahrung, die der potenzierten Wahrnehmung des Künstlers zugehört und deren gemeinschaftsstiftende Kraft verbraucht erscheint. Die organische Bildsprache der Gesellschaft ist zerbrochen, innere und äußere Bilder konvergieren nicht, die Verbindung zwischen Kunst und Kollektiv wird getrennt.³⁰ Auch

30 Schon allein deshalb ist es fragwürdig, *Palestrina* als »Höhe- und Endpunkt« des romantischen »Kultes um die Kunstreligion« zu bezeichnen. Dies tut Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene, Das 20. Jahrhundert I*, S. 98. Gleiches gilt für die These Tim Lörkes, dass in dieser Oper »einzig über die gewachsene Kultur eines organisch mit der Kunst verbundenen Volkskörpers« die »abgebrochene Verbindung« mit den »Wahrheiten, die den Menschen transzendieren« wiederhergestellt werden könne. Lörke, *Die Verteidigung der Kultur*, S. 109. Denn eben diese organische Verbindung

die Engelsvision am Ende des ersten Akts kann diese Kluft nicht schließen. Die Idee einer organisch-mythischen Gemeinschaftsstiftung durch Kunst, die Ighino zu Beginn beschwört – »wenn viele innig sich verbinden / In einem Ganzen aufzugehn« (P, 7) – wird durch die ambivalente Steuerung der visuellen Wahrnehmung grundsätzlich in Frage gestellt. Es geht in *Palestrina* also nicht einfach um die Darstellung der Dichotomie von Politik und Kunst, sondern um das Schwinden der gemeinschaftsstiftenden Kraft der Kunst, genauer gesagt: des Theaters.

V.

Ich möchte vorschlagen, die Krise der kollektiven Bildwahrnehmung, von der *Palestrina* Zeugnis ablegt, als eine Krise des Illusionstheaters Wagnerscher Prägung zu begreifen. Dieses zeichnet sich durch eine paradoxe Struktur aus: Auf der einen Seite entwirft Wagner das Bayreuther Theater als ein ›Traumtheater‹. Er beharrt auf einer strikten Trennung von Bühne und Zuschauerraum, um die Illusionswirkung des Dargestellten auf keinen Fall zu gefährden.³¹ Auf der anderen Seite hält Wagner an den emanzipatorischen Ideen seiner Revolutionsschriften fest. Er konstruiert einen amphitheatralischen Zuschauerraum,³² um das Theater zu einem Ort festlicher und ritualisierter Gemeinschaftsbildung werden zu lassen. Die Zuschauer sind als Zuschauer zu passiver Rezeption verurteilt, sollen sich aber zugleich zum emanzipierten Kollektiv erheben. Diese ambivalente Konzeption führte bei der Konstruktion des Bayreuther Zuschauerraums zu erheblichen architektonischen Problemen: Wie konnten ein halbrunder Zuschauerraum und eine rechteckige Guckkastenbühne zusammengebracht werden? Diese Kombination war vor allem deshalb schwierig, weil die Zuschauer an den äußersten Rändern nichts sahen – in antiken Amphitheatern hatte sich dieses Problem nicht gestellt.

der Kunst mit dem Volkskörper erscheint in *Palestrina* als endgültig aufgehoben. Daran kann auch die Musik nichts ändern. Zwar ist es zutreffend, dass Ighinos Worte die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in kulturkonservativen Kreisen prominente Idee widerspiegeln, nach der die organische Volksgemeinschaft sich in erster Linie durch die Musik verwirklichen lasse (vgl. ebd., S. 103). Aber in *Palestrina* bleibt die Aufführung der Messe einem Expertenpublikum vorbehalten, die Masse bleibt davon ausgeschlossen (s. u.).

31 Besonders deutlich wird dies in der Schrift *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* aus dem Jahr 1873; SSD 9, S. 322–344, hier S. 337 f.

32 Genau genommen handelt es sich beim Bayreuther Zuschauerraum nicht um ein Amphitheater, weil die Bühne nicht von einem vollständigen Rund umschlossen wird. Die Konzeption lehnt sich eher an die römische Cavea an. Vgl. zu diesem Thema auch den Beitrag von Markus Kiesel in diesem Band.

Was die Verwirklichung von Wagners Bayreuther Theateridee erschwerte, war jenes »Paradox des Zuschauers«,³³ das Jacques Rancière als ein fundamentales Strukturelement der Theatergeschichte ausgemacht hat: den Gegensatz von *Schauen* und *Handeln* in der Rezeption von Theater. Aus ihm heraus entspinnt sich von Platon bis Guy Debord eine Theaterkritik, der zufolge bloßes Zuschauen nicht nur das Gegenteil wahrer Erkenntnis sei, sondern auch den Bürger vom Handeln abhalte. Diesem Paradox versuchte sich das Theater im Lauf der Geschichte zu entziehen, indem es entweder den Zuschauer durch das Darstellen einer Handlung (griechisch: *dráma*) zur Erkenntnis verhalf, ihn also *aufklärte*, oder die Trennung von Bühne und Publikum aufhob und so den Zuschauer in einen *Akteur* verwandelte. In beiden Fällen drückt sich ein Unbehagen daran aus, den Zuschauer im Status des passiven Voyeurs zu belassen.

Hier setzen auch die Forderungen der Theateravantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts an. In dieser Zeit war das Theater ein politischer Ort, zahlreiche Skandale belegen die Rolle, die es im öffentlichen Diskurs spielte. Die Passivität des Zuschauers im bürgerlichen Illusionstheater sah sich nun scharfer Kritik ausgesetzt. Diese wurde treffend zusammengefasst in jenem Spruch, der am 29. September 1922 während der Uraufführung von Bertolt Brechts *Trommeln in der Nacht* im Zuschauerraum der Münchener Kammerspiele hing: »Glotzt nicht so romantisch!« Avantgardisten wie Adolphe Appia und Georg Fuchs leiteten aus dieser Kritik die Forderung ab, die Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufzuheben. Der Zuschauer wurde als aktiver Rezipient der Aufführung konzipiert – unter Beibehaltung des amphitheatralischen Zuschauerraums und des Festcharakters des Theaters. 1902 entwarf Max Reinhardt den Plan eines »Festspielhauses [...] in der Form des Amphitheatrs« mit dem »Schauspieler mitten im Publikum, und das Publikum selbst, Volk geworden, mit hineingezogen, selbst ein Teil der Handlung, des Stückes.«³⁴ Ideen, die er mit seinem Theater der 5000 in die Tat umsetzen wollte. Im Jahr 1908 eröffnete in München das von Max Littmann und Georg Fuchs entworfene Münchener Künstler-

33 Vgl. zum Folgenden Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 12–14. Rancière schlägt eine andere Lösung vor: Es gelte, den reflektierenden Zuschauer als emanzipierten Zuschauer zu begreifen: »Eine emanzipierte Gesellschaft ist eine Gemeinschaft von Erzählern und von Übersetzern.« (ebd., S. 33) Auch Patrick Primavesi betont, dass Zuschauen im Theater bedeute, »zugleich ausgeschlossen zu sein und teilzunehmen.« Im Gegensatz zur »religiösen Teilhabe, die als Bekräftigung einer Gemeinschaft« diene, schaffe Theater »eine Distanz zum Vorgeführten, auch wo es sich um Identifikation bemüht.« Primavesi, *Das andere Fest*, S. 23.

34 Zitiert nach Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel 1999, S. 275. Fischer-Lichte bemerkt hierzu: »Anstatt eine Einheit von Kunst und Leben herzustellen, schuf Reinhardts Theater ihre vollkommene Illusion« (ebd., S. 279). Die Aufhebung der Distanz zwischen Bühne und Zuschauer geschah also zum Zweck der Illusionssteigerung. Eine Überwindung dieser Distanz strebte auch Erwin Piscator an, allerdings aus einem anti-bürgerlichen Impuls heraus.

theater, dessen Proszenium in den amphitheatralisch ansteigenden Zuschauerraum hineinragt: Dadurch sollte die Einheit von Bühne und Zuschauerraum verwirklicht werden.³⁵ Auch im Musiktheater geriet das späromantische Illusionstheater in der Zeit des Ersten Weltkrieges in die Krise. Dies hat Jürgen Schläder anhand von Strawinskys Oper *Le Rossignol* gezeigt, die am 26. Mai 1914 in Paris uraufgeführt wurde. In dieser Inszenierung wurde das Bühnenbild so stark stilisiert, dass es als gemachtes Bild sichtbar blieb. Die Aufführung blieb als Theater erkennbar, Desillusionierung und Bruch mit der romantischen Operntradition waren das Ziel. An die Stelle der Identifikation des Zuschauers mit der Bühne tritt »die Herausforderung des Zuschauers zur kritischen Betrachtung«.³⁶ Eine Tendenz, die sich auch in anderen Musiktheaterwerken bemerkbar machte und zuvor theoretisch vorbereitet worden war. Bereits 1907 hatte Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* gefordert, dass der Zuschauer eine Operaufführung »niemals für die Wirklichkeit ansehen« soll. Er müsse »ungläubig« bleiben und »die halbe Arbeit« am Kunstwerk selbst verrichten.³⁷

35 Vgl. Max Littmann, *Das Münchener Künstlertheater*, München 1908.

36 Jürgen Schläder, »Gegen Wagner. Theatrale und kompositorische Innovation im Musiktheater der klassischen Avantgarde«, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von Udo Bembach, Stuttgart 2000, S. 50–74, hier S. 54. Schläder verweist in diesem Zusammenhang auch darauf, dass der Wagnerismus vor dem Ersten Weltkrieg ein Problem gewesen sei, »an dem man sich in der theoretischen wie in der ästhetischen Debatte europaweit rieb« (ebd., S. 58). Auch betont er, dass sich die »Desillusionierung des romantischen Musiktheaters [...] seit dem Ersten Weltkrieg nicht nur in der dramaturgischen Gliederung einer Opernhandlung und im Funktionswandel der Musik, sondern auch im stilistischen Wandel der Bühnenbilder und Bühnenfiguren« vollzog (ebd., S. 56). Nicht zuletzt sei es die grausame Wirklichkeit des Krieges gewesen, die mit den Mitteln des späromantischen Illusionstheaters nicht mehr abzubilden gewesen sei, wie Schläder am Beispiel von Strawinskys *Histoire du Soldat* (1917) zeigt (ebd., S. 61).

37 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1916, S. 19 f. Zwar gab Busoni den Begriff des Gesamtkunstwerks nicht auf, verband diesen aber nicht mit der Theorie Richard Wagners, sondern mit Mozarts *Zauberflöte*. Im *Entwurf eines Vorwortes zur Partitur des »Doktor Faustus«* enthaltend einige Betrachtungen über die Möglichkeiten der Oper (1921) forderte Busoni, dass »aufgeräumt werden müsste mit aller herkömmlichen Theateroutine [...]. An das alte Mysterium wieder anknüpfen, sollte die Oper zu einer un-alltäglichen, halb-religiösen, erhebenden, dabei anregenden und unterhaltsamen Zeremonie sich gestalten.« Ders., *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922, S. 319. Hierzu bemerkt Ulrich Schreiber treffend: »Sozialästhetisch führt die Aufgabe des Illusionismus bei Busoni auch zu einer Rückkoppelung der privaten Erfahrung des Theatergängers an den auf der Bühne entwickelten Mythos. Damit geht die Suggestion einer im Kollektiv erfahrenen Teilhabe an einer Art Herrschaftswissen verloren. Aus der gläubigen Gemeinde bei Wagner wird unter Verzicht auf die interne Verlaufslogik und den daraus entstehenden Ereignissog tendenziell eine Vielzahl von Individuen, die das Gebotene selbst in ihrer Fantasie zusammenfügen. Das einschüchternd illusionistische Gesamtkunstwerk verwandelt sich in die offene Form eines ›work in progress‹. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene, Das 20. Jahrhundert I*, S. 400 f.

Die Avantgarde versuchte den emanzipatorischen Charakter von Wagners Theaterreform also zu retten, indem sie die Illusion von der Bühne verbannte. Hans Pfitzner, dem diese Theorien und die damit verbundene Bühnenpraxis bekannt waren, polemisierte bekanntlich heftig gegen Busonis Schrift. Stets hielt er an der Idee des Illusionstheaters fest, noch im Jahr 1942 schrieb er: »Wenn man die Frage stellt: was muß man dem Theater nehmen, um ihm das Leben zu nehmen, so antworte ich: die Illusion. Das eigentliche Wesen jeden Theaters ist die Illusion.« (IV, 23) Zugleich aber begriff er seinen *Palestrina* als »Festspiel«³⁸ und bestand darauf, dass die Uraufführung im Prinzregententheater stattfand – wurde dessen amphitheatralischer Zuschauerraum doch in expliziter Reminiszenz an das Bayreuther Festspielhaus gebaut. In diesem Zusammenhang ist es nun bemerkenswert, wie Pfitzner das Szenenbild des zweiten Akts entwirft. Dort sieht man eine »saalartige Vorhalle« im Palast des Fürstbischofs, in der sich die Teilnehmer des Konzils versammeln. Die Bänke und Stühle sind in zwei Halbkreisen angeordnet, die, wie Pfitzner im Nebentext festhält, »amphitheatralisch« aufsteigen (P, 25). Die Zuschauer der Uraufführung sollten also der ursprünglichen Konzeption zufolge den Zuschauerraum, in dem sie saßen, auf der Bühne gespiegelt finden³⁹ – ein ähnlicher Effekt wie bei Herbert Wernickes Inszenierung des *Rheingold* im Jahr 2002 im Münchener Nationaltheater, für die der Bayreuther Zuschauerraum auf der Bühne nachgebaut wurde.

Daraus lässt sich schließen, dass es im zweiten Akt des *Palestrina* auch um eine Reflexion der gesellschaftlichen Funktion von Theater geht. Die Beobachtung Tho-

38 »Und es ist kein Zweifel daran, daß ein Bühnenwerk wie dieses ein für allemal ganz anders dasteht, wenn das Prinzregententheater ihm von Anfang an sein Gepräge als besonderes Festspiel gibt.« Hans Pfitzner an Otto Fürstner, 8. Juni 1916, Pfitzner, *Briefe*, S. 236. Pfitzner nahm dafür sogar in Kauf, ein halbes Jahr länger auf die Uraufführung warten zu müssen. Die Tatsache, dass die Uraufführung des *Palestrina* im Rahmen einer Hans-Pfitzner-Woche stattfand, aus deren Anlass auch seine Opern *Der arme Heinrich* und *Die Rose vom Liebesgarten* zur Aufführungen kamen, unterstreicht den Festspielcharakter zusätzlich. Es sei in diesem Zusammenhang bemerkt, dass das Münchner Prinzregententheater im Jahr 1901 mit Wagners *Meistersingern* eröffnet wurde.

39 Die halbkreisförmige Anordnung der Sitze wurde bereits in Ludwig Kirchners Bühnenbildentwurf der Münchener Uraufführung, bei der Hans Pfitzner selbst Regie führte, zurückgenommen. Die Idee der aufsteigenden Sitzreihen wurde zwar beibehalten, diese wurden nun aber an den linken und rechten Bühnenrand gelegt. Vgl. hierzu die Abbildung des Bühnenbildes in *300 Jahre Oper in München*, hrsg. von Hermann Frieß, München 1953, S. 43 sowie die Abbildung eines Szenenentwurfs Kirchners in Ernst Bücken, *München als Musikstadt*, Leipzig [1923], S. 108 f. Ich danke Dr. Robert Braunmüller für den Hinweis auf diese Quellen. Pfitzner war mit der Uraufführung seines *Palestrina* vollauf zufrieden. Gleiches gilt für seinen Dirigenten Bruno Walter, von dem darüber hinaus eine bezeichnende Bemerkung hinsichtlich der Theatralität der Bühnenbilder der Uraufführung überliefert ist. Er nannte die Inszenierung der Engelsvision am Ende des ersten Akts ein »untheatralische[s] [...] Bild«. Zitiert nach *Hans Pfitzner. Münchener Dokumente/Bilder und Bildnisse*, hrsg. von Gabriele Busch-Salmen und Günther Weiß, Regensburg 1990, S. 63.

mas Manns, dass man es hier mit einer »Satire auf die Politik und zwar auf ihre unmittelbare dramatische Form, das Parlament zu tun habe«,⁴⁰ macht auch auf den Kopf gestellt noch Sinn. Es wird nicht nur die Politik als Theater entlarvt, sondern auch das Theater als Politik. »So laßt uns – das Stück zu Ende spielen« (P, 34), sagt der Kardinal von Lothringen vor Eröffnung der Sitzung. »In diesem Akt darf mit gutem Recht auf der Bühne Theater gespielt werden«, heißt es in dem Regiebuch zur Stuttgarter Erstaufführung der Oper, das auf die Spielleitung Pfitzners zurückgeht. »Das Zur-Schau-Tragen einer Gesinnung wird wichtiger als die Gesinnung selbst.«⁴¹ Es ist eine Reflexion des Theaters auf dem Theater, die zugleich eine tiefe Skepsis gegenüber dem Phänomen der Theatralität verrät. Ziel ist eine Kritik des Theaters als öffentlicher und demokratischer Raum, in dem die Interaktion von Bühne und Zuschauern ein bedrohliches Gewaltpotenzial entwickelt. Immer wieder werden im zweiten Akt die Redner von Einwüfen unterbrochen, bevor die Auseinandersetzungen dann am Schluss des Akts eskalieren. Im Vorwort des Bandes *Vom Musikalischen Drama* zählt Pfitzner das Theater zu jenen »Mächte[n] der Öffentlichkeit«, die den »babylonischen Turm« der zeitgenössischen Gesellschaft bauen.⁴²

Der Versuch des Kardinallegaten Morone, durch seine Eröffnungsrede »Friede« und »Einigkeit« herzustellen, ist unter solchen Bedingungen zum Scheitern verurteilt. Als er »mit echter Begeisterung« den »Heil'gen Geist« beschwört, wird er durch einen Zwischenruf des Bischofs von Budoja unterbrochen. Im Gegensatz zu den Gralsrittern des *Parsifal* ist diese Versammlung unfähig, ein religiös-theatrales Zeremoniell aufzuführen. Auch der Bildtransfer zwischen Redner und Publikum ist gestört. Als Morone mahnt, »der Windhauch schwellender Gelehrsamkeit« solle »Des Redeschiffleins allzuleichte Segel / Der Demut stillem Hafen nicht entführe[n]«, wirft der Bischof von Budoja ein: »Ein schönes Bild! Habt Ihr's verstanden?« (P, 39)

Der zweite Akt verrät auch ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber öffentlichen Räumen, in denen verhandelt und *gehandelt* wird. Es erstaunt, dass die zeitgenös-

40 Mann, *Betrachtungen*, S. 448. Manns Urteil wurde von der Pfitzner-Forschung oft übernommen, so zum Beispiel von Winkler, »Hans Sachs und Palestrina«, S. 123.

41 Otto Erhardt, *Die Inszenierung von Hans Pfitzners musikalischer Legende »Palestrina«*. *Vollständiges Regiebuch in Übereinstimmung mit der Spielleitung des Dichterkomponisten*, Berlin [1922], S. 39. Otto Erhardt war einer der wenigen Regisseure, die Pfitzner schätzte. Das in diesen Zeilen des Regiebuchs deutlich werdende Misstrauen gegenüber der Zur-Schau-Stellung von Gesinnungen drückt sich auch in der Beschreibung der Figuren aus. Der Kardinallegat Novagerio wird als »der eigentliche Leiter des Spiels« bezeichnet. »Er spielt, je nach Bedürfnis, den Weltmann oder Diplomaten.« Nicht nur die Politik wird als Schauspiel begriffen, sondern auch der Politiker als Schauspieler und Regisseur (ebd., S. 40).

42 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, München und Leipzig 1915, S. 8.

sischen Kritiken diesen Akt als undramatisch empfanden,⁴³ ist er doch der einzige Ort in dieser Oper, in dem Drama, also Handlung, stattfindet. Damit konterkariert er den ersten und dritten Akt, die den Rückzug eines Künstlers ins Private und in dessen vollständige Passivität schildern. Palestrina verliert sich in Träumen und Visionen und weigert sich, aktiv ins Geschehen einzugreifen. Was hier auseinanderfällt, ist der Zusammenhang von Schauen und Handeln und in der Folge auch der Zusammenhang von Produktion und Aufführung. Beides wird in den *Meistersingern* noch zusammengedacht: Hans Sachs wird nicht nur durch seinen hell- und weitsichtigen Blick gekennzeichnet, sondern scheut sich auch nicht, die Handlung zu lenken. Walther wird als ein Improvisator geschildert, der sein Preislied schafft, während er es aufführt.⁴⁴ Palestrina dagegen kümmert sich nicht um die Aufführung seiner Messe. Diese bleibt sowohl für ihn als auch für den Zuschauer der Oper ungesehen und ungehört. Wie man erfährt, wird sie im »goldnen Palast vor Prälaten und Papst« (P, 51) aufgeführt, vor einem elitären Publikum also. Den Kardinälen habe das Werk »behagt«, wie der päpstliche Kapellsänger vermeldet, eine Wirkung, die er auf den Vortrag zurückführt: »Man hörte die Worte genau heraus.« (P, 53)⁴⁵ Tatsächlich scheint es, als ob der einzelne Hörer – als kunstsinniger Experte konzipiert – die in der Messe entworfenen Bilder verstehen könne. Der Papst spricht von den »Engel[n] der Höhe«, Borromeo lobt »der Messe süßes Licht«.⁴⁶ In dieser Szene stehen er und Palestrina für einen kurzen Moment »Auge in Auge« (P, 54) – es ist der einzige Moment der Oper, in dem der Blick des Künstlers und der des Rezipienten konvergieren. Dies ändert aber nichts daran, dass das Volk an der Aufführung nicht teilnimmt. Es jubelt Palestrina von der Straße aus zu, obwohl es die Messe gar nicht

43 Zusammengefasst findet sich die Diskussion bei Eichhorn, »Inszenierte Poetik«, S. 44. Eichhorn geht auch auf die Reaktionen Paul Bekkers und Theodor W. Adornos ein, wobei letzterer in erster Linie an der musikalischen Qualität Kritik übte.

44 Was nicht heißt, dass Walthers Preislied im Sinne einer naiven Genie-Ästhetik unmittelbar aus dem Augenblick heraus entsteht. Wagner schildert den künstlerischen Produktionsprozess in den *Meistersingern* vielmehr als *work in progress* und entwirft damit eine deutlich komplexere Inventionstheorie als Pfitzner in *Palestrina*. Gleichwohl wird Walther als Improvisator geschildert, der im Augenblick der Aufführung den Text des Liedes situationsbedingt verändert und vom vorgesehenen Skript abweicht.

45 An dieser Stelle nähert sich Pfitzners Oper dem Schluss der *Meistersinger* an. Dort kommentiert das Volk Walthers Lied mit den Worten: »Was doch recht Wort und Vortrag macht«. *SW* 28, S. 366. Auch hier gilt also die Präzision der Aufführung als Voraussetzung für die gelungene Rezeption des Kunstwerkes.

46 Pfitzner geht davon aus, dass die Kunst nur von wenig Auserwählten genossen werden kann. In *Der Parsifalstoff und seine Gestaltungen* (1914) schreibt Pfitzner, man müsse in dem »Gral« von Wagners *Parsifal* die »Kunst« erblicken, allerdings eine Kunst, »welche für profane Blicke unsichtbar und profanen Schritten ewig unnahbar ist«. Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 253.

gehört hat. Das Volk der *Meistersinger* ist in *Palestrina* zur Masse herabgesunken. Diese ist nicht nur klar von der Elite geschieden und vom Kunstgenuss ausgeschlossen, sondern dringt am Ende des zweiten Akts auch als Bedrohung in den öffentlichen Raum. Einige Diener brechen einen Streit vom Zaun, der in Gewalt mündet: »Allerlei Lumpenpack hat sich von der Straße her angesammelt und dringt jetzt mit den Spaniern zusammen tiefer in den Saal.« (P, 49)

VI.

Das Eindringen der Masse in den theatralen Versammlungsraum steht zugleich für das Eindringen der Moderne in Pfitzners Musiktheater. Richard Wagner entwirft in den *Meistersingern* noch den Idealtypus einer ästhetischen Gemeinschaft, in der der Blick des Künstlers mit dem Blick des Kollektivs konvergiert. Davon ist in *Palestrina* nicht viel geblieben. Und das, obwohl Pfitzner in seinen ästhetischen Schriften jene modernen Wahrnehmungsstrukturen verwarf, die zur Zersplitterung der Bilder und der Vervielfältigung der Blicke führen. Sein Denken zielt gerade darauf, die Vision des Künstlers vor dem individuellen Blick des Regisseurs zu schützen und für den Zuschauer unmittelbar verständlich zu halten. Individualisierte und damit auch differente Wahrnehmungsweisen galt es deshalb aus der Theaterpraxis zu verbannen. Doch *Palestrina* zeugt davon, dass dieses Unternehmen für das Theater des Jahres 1917 problematisch geworden war. Die Tatsache, dass der Oper seit ihrer Uraufführung ein jahrzehntelanger Publikumserfolg in Deutschland beschieden war, darf als Ironie der Geschichte vermerkt werden.

Beruhet nun aber die Wahrnehmungskrise, die *Palestrina* eingeschrieben ist, ausschließlich auf einer konservativ-romantischen Modernekritik?⁴⁷ Oder hat sie auch mit den sozial- und mediengeschichtlichen Veränderungen ihrer Entstehungszeit zu tun? Es war Walter Benjamin, der in seiner Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) darauf hingewiesen hat, dass sich »mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer

47 Diese fasst Tim Lörke wie folgt zusammen: »Damit schießt das ganze Spektrum der konservativen Moderne- und Kulturkritik in Pfitzners Oper zusammen: Die Aufklärung, die den Zusammenbruch eines einheitlichen Weltbildes mit gültig-verpflichtenden Normen und Werten verursacht; der Verlust wirklich schöpferischer Eigenschaften des Künstlers, die durch Technik und die Verpflichtung auf den Markt zu einem oberflächlichen Virtuosenentum reduziert werden.« Lörke, *Die Verteidigung der Kultur*, S. 109.

Sinneswahrnehmung«⁴⁸ ändert. Benjamin bezog sich dabei bekanntlich in erster Linie auf die Möglichkeit der Reproduktion, die seiner Theorie zufolge »die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste« und damit den »Schein ihrer Autonomie« zum Verlöschen brachte.⁴⁹ Von Walter Benjamins Diagnose ist auch der Konflikt zwischen Werk und Wiedergabe, zwischen künstlerischer Vision und kollektiver Wahrnehmung betroffen, der in Pfitzners *Palestrina* sein paradoxes Spiel entfaltet. Auch wenn das Phänomen der technischen Reproduktion von Kunst in dieser Oper nicht verhandelt wird, so gibt Benjamins Theorie doch einen Hinweis darauf, dass das Modell einer kultisch-ästhetischen Gemeinschaftsstiftung durch die technischen Veränderungen der Moderne unterlaufen wurde. Das Kunstwerk wird laut Benjamin »zum ersten Mal in der Geschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual«⁵⁰ befreit. Schon zu Zeiten der Industrialisierung und des Positivismus musste Wagners Festspielidee utopisch wirken. In den Zeiten der Massenmedien und des Kinos wurde dann die Wahrnehmungspraxis, auf der sie gründen sollte, endgültig obsolet: die Schaffung eines Kollektivs durch geteilte, *unmittelbar-sinnliche Anschauung*. Denn was das Kunstwerk im Zeitalter der Reproduktion verliert, ist laut Benjamin sein »Hier und Jetzt«.⁵¹ Rezipiert wird nicht mehr ein Bild, sondern ein »Abbild«, »die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten«, unterscheide sich »vom Bilde«.⁵² Es ging also genau jene magische Unmittelbarkeit verloren, die Pfitzner der Wirkung von Bildern zusprach.

Der von Benjamin konstatierte Verlust der »Aura«⁵³ des Kunstwerks in der Moderne lässt das in Wagners Schlusstableaus beschworene Kunsterlebnis fragwürdig erscheinen. Auch, weil in der Folge der medienhistorischen Veränderungen eine neue Art der Rezeption in die soziale Praxis drang. Benjamin erklärt dies mit »der zunehmenden Bedeutung der Massen im heutigen Leben«. Denn es sei »ein leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen«, sich »die Dinge räumlich und menschlich »näherzubringen«. Damit einher gehe die »Überwindung des Einmaligen« durch Reproduktion.⁵⁴ An die Stelle des »einmaligen Vorkommens« des

48 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 2010, S. 18.

49 Ebd., S. 33.

50 Ebd., S. 23 f.

51 Ebd., S. 13.

52 Ebd., S. 20.

53 Ebd., S. 16. Den Versuch, Wagners Theaterästhetik mit Benjamins Begriff der Aura zu lesen, unternimmt Sven Friedrich, *Das auratische Kunstwerk. Zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie*, Tübingen 1996.

54 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 19 f.

Kunstwerks tritt »sein massenweises.«⁵⁵ Indem Bilder technisch vervielfältigt werden, wird ihre Rezeption zugleich privatisiert und individualisiert.

Der Siegeszug der Massenmedien setzte nach Wagners Tod ein, in den 1880er-Jahren wurden die ersten Fotos in Zeitschriften gedruckt, zugleich vervielfachte sich die Zahl der Zeitungen. Öldrucke wurden für das bürgerliche Wohnzimmer hergestellt, der Kunstgeschmack wurde demokratisiert.⁵⁶ Gemälde, die den kollektiven Blick auf den Herrschenden noch emphatisch als gemeinschaftsstiftendes Ereignis inszeniert hatten – man denke an Adolph Menzels *Die Krönung Wilhelm I.* (1861) oder Anton von Werners *Die Proklamierung des deutschen Kaiserreiches* (1877) – wurden durch diese Medienrevolution konterkariert. Zudem wurde die Wahrnehmung von Bildern im Theater durch den Film in Frage gestellt, jenem Medium, das Benjamin als »machtvollste[n] Agent« der »Massenbewegung unserer Tage« bezeichnete.⁵⁷ Im Jahr 1914, drei Jahre vor der Uraufführung des *Palestrina*, zählte man in Deutschland 2450 Kinos, in denen sich das Publikum durch Wochenschauen über das Weltgeschehen informierte – Wagners von der griechischen Kultur inspirierte Utopie einer Gemeinschaftsbildung durch ein kollektives und einmaliges Theaterereignis war unter diesen Bedingungen nur schwer vorstellbar. Es war der Film, der nun die Ästhetisierung der Politik bestimmte. Und selbst wenn Leni Riefenstahl in ihrem Propagandawerk *Triumph des Willens* (1935) den Blick des Volks auf den Führer noch einmal eindrücklich in Szene setzte und dabei auf Elemente der romantischen Darstellung Nürnbergs und Versatzstücke aus Wagners *Meistersingern* zurückgriff, so geschah dieser Versuch der Gemeinschaftsstiftung im Medium des Films und seinen durch und durch modernen Darstellungs- und Rezeptionsweisen.

Dass Hans Pfitzner seine grundlegenden ästhetischen Ideen durch moderne Technik und Medien bedroht sah, verwundert nicht. Seine gegen Busoni vorgetragene Polemik *Futuristengefahr* fällt in das Jahr der Uraufführung des *Palestrina*. Diese Schrift zeichnet sich nicht zuletzt durch ihre grundlegende Skepsis gegenüber den Einsatz von moderner Reproduktions- und Wiedergabetechnik wie der von Busoni beschworenen Elektroakustik aus.⁵⁸ Auch im Film erblickte Pfitzner eine Gefahr

55 Ebd., S. 16.

56 Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866–1918. Band 2.1: Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1990, S. 693–695. Es ist ein bemerkenswerter historischer Zufall, dass die vollständige Entauratisierung von Wagners Kunst in diese Epoche fällt: 1913 verloren die Bayreuther Festspiele das alleinige Aufführungsrecht des *Parsifal*, Wagners »Bühnenweihfestspiel« konnte nun in sämtlichen Opernhäusern der Welt auf die Bühne gebracht werden. Es verlor seinen Kultort und damit auch seinen Ritualcharakter.

57 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 17.

58 Zu Pfitznerns in *Futuristengefahr* vorgetragenen Polemik gegen den von Busoni beschworenen »elektrischen Riesenapparat«, der wie ein »Maschinenraum« aussehe und »alle Instrumente und alle Tonsysteme

für seine Ästhetik. Seiner Theorie zufolge mussten die »Augenkünste« unmittelbar sinnlich und auf einmal zu erfassen sein. In *Werk und Wiedergabe* schreibt er, in »Bildhauerei« und »Malerei« sei der »Begriff der Wiedergabe ganz ausgeschaltet. Hier ist das Werk ganz Sinnlichkeit [...]; das fertige Kunstwerk erscheint vor dem betrachtenden Auge und lässt keinen Raum für eine Vermittlung irgendwelcher Art.« Die »Reproduktion eines Gemäldes oder dergl.« nimmt er von dieser Theorie ausdrücklich aus (III, 3). Ebenso den Film, dessen Fähigkeit zur Vervielfältigung und Dynamisierung der Bilder er misstraut. Er sei eine »Aufeinanderfolge von tausend ruhenden Einzelbildern«, die mit dem »Wesen« der Augenkunst »nicht zu tun hat« (III, 7). Später sollte Pfitzner diese Kritik des Kinos noch verschärfen. Im Jahr 1942 stellte er in *Die Oper* fest: »Alles, was zur Oper gehört, ist also heute im *Wettlauf mit dem Kino* begriffen – so hart das auch klingt.« Pfitzner schreibt der modernen Wahrnehmungspraxis des Kinos nun den Verlust der einheitlichen künstlerischen Konzeption zu, der auch vor der Musik nicht haltmache. Der »heute modische Opernstil« zeichne sich dadurch aus, dass die Interpreten »die melodischen Bögen zerreißen und zerstückeln« und die Musik so behandeln würden, »als handle es sich um instrumentale Farbenklexe des modernen Über-Kino-Stiles.« (IV, 104)

Von diesem Punkt ausgehend ließe sich nun die Frage stellen, wie sich das Verhältnis von künstlerischer Vision und öffentlichem Blick in den Künstleropern des frühen 20. Jahrhunderts gestaltete. Wurden hier die Veränderungen der Moderne produktiv aufgenommen – wie von der Avantgarde gefordert – oder herrschte wie bei Pfitzner resignativer Rückzug? Wurde das romantisch-wagnerische Modell der Gemeinschaftsstiftung beibehalten, obwohl es anachronistisch geworden war? *Palestrina* steht ja in einer Reihe von Werken des Musiktheaters, die sich explizit mit dem Thema der Kunstproduktion beschäftigen. Genannt seien hier Leoš Janáčeks Oper *Osud*, die 1907 fertiggestellt wurde und Franz Schrekers Oper *Der ferne Klang*, die 1912 zur Uraufführung kam, aber auch Arnold Schönbergs *Die glückliche Hand* (UA 1924) und Paul Hindemiths *Mathis der Maler* (UA 1938).⁵⁹ Obwohl letztgenanntes Werk einer völlig anderen Ästhetik als Pfitzners *Palestrina* verpflichtet ist, könnte es im Hinblick auf die hier aufgeworfene Fragestellung aufschlussreich sein.⁶⁰ Hinde-

me zugleich« ersetze, siehe I, 217–219. Auf Pfitzners Kritik der Elektroakustik verweist Siegfried Mattl, »Meta-Politics and the Avantgarde«, in: *Musical Quarterly* 85 (2001), S. 189 f. Mattl betont ebenfalls, dass sich Pfitzners *Palestrina* als eine Reaktion auf diese medienhistorischen Veränderungen lesen lässt.

59 Zur Kontextualisierung des *Palestrina* vor dem Hintergrund dieser Opern vgl. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene, Das 20. Jahrhundert I*, S. 86. Zu allgemeinen Tendenzen in der Oper zwischen 1890 und 1930, insbesondere im Hinblick auf die Wagner-Rezeption, vgl. Jens Malte Fischer, *Richard Wagner und seine Wirkung*, Wien 2013, S. 204–258.

60 Zum Vergleich beider Werke siehe Giselher Schubert, »Palestrina und Mathis der Maler. Zum

miths Oper spielt im 16. Jahrhundert und thematisiert das Verhältnis von Kunst und Politik. Zwar greift Mathis anders als Palestrina aktiv in das Geschehen ein, aber auch sein Kunstwerk entsteht in einer Traumvision. In dieser erscheint der heilige Paulus in Gestalt Kardinals Albrecht und ruft Mathis dazu auf, wieder seiner Kunst nachzugehen. In seinen Worten greift Albrecht jenen Konnex von Künstler und Volk, Anschauung und Handlung auf, an dessen Verwirklichung in *Palestrina* nicht zu denken ist. Der Künstler schafft seine Bilder aus dem Mutterboden des Volkes:

»Du bist zum Bilden übermenschlich / Begabt. Undankbar warst Du, untreu, als du dreist / Göttliche Gabe verleugnetest. Dem Volke entzogst / Du dich, als du zu ihm gingst, deiner Sendung entsagtest. / Kehre zurück zu beidem: Alles was du schaffst, sei / Opfer dem Herrn, so wird in jedem Werke er wirksam / Sein. [...] Im eigensten Können, wirst du gebunden und frei / Ein starker Baum im Mutterboden stehen. Stumm, / Groß, ein Teil des Volkes, Volk selbst. [...] Was Du gesucht, / Gelitten, deinem Wirken gebe es den Segen / Der Unsterblichkeit. Geh hin und bilde.«⁶¹

VII.

München, 1. Juni 1918. Die *Münchener Neuesten Nachrichten* publizieren einen *Aufruf zur Gründung des Hans-Pfitzner-Vereins für Deutsche Tonkunst*. Der Autor: Thomas Mann. Von einem »Bund« ist darin die Rede, der »nicht nur im Geistigen, sondern ausdrücklich bis ins Praktische und Reale« wirken wolle. Der Name seines Patrons sei »ein Symbol«. Pfitzner sei ein »nationaler Meister«, durch den sich »die Masse

Vergleich zweier Künstleroperen«, in: *Hans Pfitzner und das musikalische Theater*, S. 141–154. Schubert weist darauf hin, dass Hindemith mit *Palestrina* »so gut wie wohl kein anderer Komponist seiner Generation« vertraut war. Mit großer Wahrscheinlichkeit wirkte er als Konzertmeister bei der Frankfurter Erstaufführung am 17. Februar 1923 mit. Auch Pfitzner kannte Hindemiths Oper, er besuchte die Generalprobe in München (ebd., S. 147 f.). Ein inhaltlicher Vergleich findet sich auch bei Ulrich Weisstein, »Die letzte Häutung. Two German Künstleroperen of the Twentieth Century: Hans Pfitzner's *Palestrina* and Paul Hindemith's *Mathis der Maler*«, in: *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890–1989*, hrsg. von Claus Reschke und Howard Pollack, München 1992, S. 193–236. Auf den sozialgeschichtlichen Kontext des Verhältnisses von Künstler, Politik und Gesellschaft im Hinblick auf beide Opern geht ein: Claire Taylor-Jay, *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith. Politics and the Ideology of the Artist*, Aldershot 2004, S. 35–90 und S. 143–192.

61 Paul Hindemith, *Mathis der Maler. Textbuch*, Mainz 1935, S. 74.

zum Volk« erheben könne.⁶² Über ein Jahr später hält Thomas Mann im Münchener Restaurant Preysing-Palais die Tischrede zum 50. Geburtstag Hans Pfitzners.⁶³ In ihr bilden die Reminiszenzen an die *Meistersinger* abermals die Grundlage für die politische Indienstnahme von Pfitzners Kunst. Mann nimmt Bezug auf die Schlussverse der *Meistersinger*. Deutschlands Wirklichkeit drohe in »Dunst« zu vergehen, man sei deshalb allein auf die Kunst verwiesen. Die Rede ruft auch die politische Ästhetik der *Meistersinger* auf, in der die träumerische Introspektion eine kollektive Außenwirkung entfaltet. »Romantik und Revolutionarismus« seien keine »organischen Gegensätze«, so Mann. Wer der »träumerischen Rückwärtsgewandtheit« der Kunst huldige, begeben sich in Wahrheit »nach innen«, in »die Tiefe der nationalen Seele«. Eine solche Kunst sei die »lebensunmittelbarste, die Nation wird ihr lauschen, und echter Ruhm wird um sie sein.«⁶⁴

Emphatisch beschwört Thomas Mann am Ende des Krieges und wenige Wochen nach Niederschlagung der Münchener Räterepublik noch einmal jenen Traum einer romantisch-nationalen Kunst, der in *Palestrina* bereits ausgeträumt scheint. Erst Jahrzehnte später stellte er im *Doktor Faustus* eine differenzierte und dialektische Kritik von Pfitzners Ästhetik zur Diskussion. Das Gespräch Leverkühns mit dem Teufel lässt sich, wie Hans-Rudolf Veget gezeigt hat, als Kritik von Pfitzners Einfallstheorie lesen.⁶⁵ Es ist eben dieser Teufel, der ein naives Verständnis künstlerischer Einfälle einer kritischen Analyse unterzieht. Und mehr noch: Er hinterfragt mit den Worten Adornos die »Werke im großen-ganzen« und »den Scheincharakter des bürgerlichen Kunstwerks«, an dessen »Schwindel« auch die Musik teilhabe, »obgleich sie kein Bild macht.«⁶⁶ Diese

62 Mann, *Essays II, 1914–1926* (= Frankfurter Ausgabe 15.1), S. 218 f. Der Hans-Pfitzner-Verein für Deutsche Tonkunst wurde Ende Mai 1918 in München gegründet und spielte eine wichtige Rolle im Musikleben der Stadt.

63 Pfitzners 50. Geburtstag am 5. Mai 1919 wurde wegen der Revolution erst am 18. Juni 1919 gefeiert. Im Preysing-Palais waren »außer Pfitzner mit Frau und Sohn auch Bruno Walter und die Vorstandsmitglieder des Pfitzner-Vereins anwesend«. Mann, *Essays II, 1914–1926*, Kommentar von Hermann Kurzke (= Frankfurter Ausgabe 15.2), S. 153. Die Rede wurde gedruckt in den *Süddeutschen Monatsheften* 17 (1919), Heft 1, S. 17–20. Darin findet sich eine redaktionelle Mitteilung vorangestellt: »Eine vorher überreichte, von Friedrich von Thiersch gezeichnete Adresse des Pfitznervereins, auf die Thomas Mann an einer Stelle Bezug nimmt, huldigte dem lange verkannten, endlich erkannten deutschen Meister.« Mann, *Essays II*, Kommentar, S. 154.

64 Mann, *Essays II*, S. 251 u. 253 f. Die hier evozierte Verbindung von Romantik und Revolution könnte bereits eine Distanz zwischen Manns und Pfitzners politischen Ansichten anzeigen, die dann im späteren Verhältnis der beiden zum Tragen kam.

65 Hans-Rudolf Veget, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main 2006, S. 228–237. Wie Veget festhält, ist das Teufelsgespräch »gewiss nicht zufällig in dem italienischen Gebirgsort Palestrina angesiedelt«. Ebd., S. 234.

66 Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (= Frankfurter Ausgabe 10.1), S. 352.

auf die Kompositionspraxis zielenden Worte lassen sich auch auf Pfitzners Konzeption des Illusionstheaters übertragen. Die Idee eines aus der künstlerischen Vision geborenen, organischen Kunstwerks verfällt nun der Kritik. Es stellt sich allerdings die Frage, ob nicht schon *Palestrina* selbst von solch teuflischer Dialektik durchdrungen ist: eine Oper, die sich der Ästhetik von Wagners Illusionstheater verschreibt und sich doch insgeheim von ihr verabschiedet.

Bibliografie

Quellen

- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 2010
- Busoni, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1916
- Ders., *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922
- Erhardt, Otto, *Die Inszenierung von Hans Pfitzners musikalischer Legende »Palestrina«*. Vollständiges Regiebuch in Übereinstimmung mit der Spielleitung des Dichterkomponisten, Berlin [1922]
- Hindemith, Paul, *Mathis der Maler. Textbuch*, Mainz 1935
- Littmann, Max, *Das Münchener Künstlertheater*, München 1908
- Mann, Thomas, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, hrsg. von Heinrich Detering u. a., Frankfurt am Main 2002 ff.
- Pfitzner, Hans: *Vom musikalischen Drama*, München und Leipzig 1915
- Ders., *Gesammelte Schriften*, 4 Bände, Augsburg 1926–1929 u. Tutzing 1987
- Ders., *Palestrina. Musikalische Legende in drei Akten*, Mainz u. a. 1951
- Ders., *Briefe*, Tutzing 1991

Forschungsliteratur

- Bermbach, Udo, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Stuttgart, Weimar 2004
- Ders., *Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen*, Stuttgart 2011
- Bücken, Ernst, *München als Musikstadt*, Leipzig [1923]
- Busch-Salmen, Gabriele; Weiß, Günther (Hrsg.), *Hans Pfitzner. Münchener Dokumente / Bilder und Bildnisse*, Regensburg 1990
- Dörner, Andreas, *Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannsmythos*, Opladen 1995
- Eichhorn, Andreas, »Inszenierte Poetik. Zur Bilderwelt von Pfitzners *Palestrina*«, in: »...dass alles auch hätte anders kommen können.« *Beiträge zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Susanne Schaal-Gotthardt u. a., Mainz u. a. 2009, S. 43–57
- Fischer, Jens Malte, *Richard Wagner und seine Wirkung*, Wien 2013
- Fischer-Lichte, Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel 1999

- Frank, Manfred, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt am Main 1982
- Friedrich, Sven, *Das auratische Kunstwerk. Zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie*, Tübingen 1996
- Frieß, Hermann (Hrsg.), *300 Jahre Oper in München*, München 1953
- Glaserapp*
- Henze-Döhring, Sabine, »Werk und Wiedergabe«, in: *Hans Pfitzner und das musikalische Theater. Bericht über das Symposium Schloss Thurnau 1999*, hrsg. von Wolfgang Osthoff u. a., Tutzing 2008, S. 265–277
- Jürgens, Birgit, »Deutsche Musik« – das Verhältnis von Ästhetik und Politik bei Hans Pfitzner, Hildesheim 2009
- Lörke, Tim, *Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Thomas Mann – Ferruccio Busoni – Hans Pfitzner – Hanns Eisler*, Würzburg 2010
- Mattl, Siegfried, »Meta-Politics and the Avantgarde«, in: *Musical Quarterly* 85 (2001), S. 184–193
- Nipperdey, Thomas, *Deutsche Geschichte 1866–1918. Band 2.1: Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1990
- Petzet*
- Primavesi, Patrick, *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt am Main 2008
- Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009
- Scheideler, Ulrich, »Einfall – Material – Geschichte. Zur Bedeutung dieser Kategorien im Musikdenken Pfitzners und Schönbergs um 1910«, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hrsg. von Andreas Meyer und Ulrich Scheideler, Stuttgart und Weimar 2001, S. 159–188
- Schläder, Jürgen, »Gegen Wagner. Theatrale und kompositorische Innovation im Musiktheater der klassischen Avantgarde«, in: *Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komponisten*, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart 2000, S. 50–74
- Schreiber, Ulrich, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*. 3 Bände in 5 Teilbänden, Kassel 1988–2006
- Schubert, Giselher, »Palestrina und Mathis der Maler. Zum Vergleich zweier Künstleropern«, in: *Hans Pfitzner und das musikalische Theater. Bericht über das Symposium Schloss Thurnau 1999*, hrsg. von Wolfgang Osthoff u. a., Tutzing 2008, S. 141–154
- Taylor-Jay, Claire, *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek, and Hindemith. Politics and the ideology of the artist*, Aldershot u. a. 2004
- Vaget, Hans-Rudolf, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main 2006
- Weisstein, Ulrich, »Die letzte Häutung. Two German Künstleropern of the Twentieth Century: Hans Pfitzner's Palestrina and Paul Hindemith's Mathis der Maler«, in: *German Literature and Music. An Aesthetic Fusion: 1890–1989*, hrsg. von Claus Reschke und Howard Pollack, München 1992, S. 193–236
- Winkler, Gerhard J., »Hans Sachs und Palestrina. Pfitzners ›Zurücknahme‹ der ›Meistersinger‹«, in: *Richard Wagner 1883–1983. Die Rezeption im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Ulrich Müller u. a. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 129), Stuttgart 1984, S. 107–130

Autoren

Klaus Aringer ist seit 2005 Universitätsprofessor für Musikgeschichte und seit 2008 Vorstand des Instituts Oberschützen der Kunstuniversität Graz. Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und ältere deutsche Sprache und Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität München (M.A. 1992, Dr. phil. 1997). Zwischen 1995 und 2005 war er wissenschaftlicher Assistent an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, wo er sich 2003 habilitierte. Gastweise lehrte er auch an den Universitäten Graz und Wien. Er ist seit 2007 Vizepräsident der Johann Joseph Fux-Gesellschaft und gehört seit 2006 der Jury zur Vergabe der Forschungspreise des Landes Steiermark an. Seine Vorträge und Publikationen reichen von der Musik des Mittelalters bis in das 20. Jahrhundert; Schwerpunkte bilden die Wiener Klassiker, die Geschichte der Instrumentation und Instrumentationslehre sowie aufführungspraktische Fragen.

Sebastian Bolz, geb. 1987, studierte zunächst Kulturwissenschaften in Hildesheim, später Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in München als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes. Dort schloss er sein Studium im Jahr 2012 mit einer Arbeit zu Antonín Dvořáks letzter Oper *Armida* ab. Derzeit arbeitet er an seiner Dissertation zum Chor in der deutschen Oper um 1900. Seit 2009 ist er am Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München, seit 2012 zudem bei der *Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss* tätig.

Robert Braunmüller, geb. 1960 in München, studierte Theaterwissenschaft, Kommunikationswissenschaft und Neuere Deutsche Literaturgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität. Im Winter 1984/85 war er Regieassistent von Joachim Herz bei dessen Inszenierungen des *Freischütz* und des *Rosenkavalier* anlässlich der Wiedereröffnung der Semperoper in Dresden. 1997 erschien *Tradition mit Zukunft: 100 Jahre Prinzregententheater in München* (mit Jürgen Schläder), 2002 seine Dissertation *Oper als Drama: Walter Felsensteins realistisches Musiktheater*. Ab 2004 war er Redakteur im Kulturteil der Münchner *Abendzeitung*, 2013 kuratierte

er mit Birgit Pargner die Ausstellung *Von der Welt Anfang und Ende* zur Münchner Aufführungsgeschichte von Wagners *Ring* im Deutschen Theatermuseum.

Bernd Edlmann, geb. 1947, studierte zunächst Rechts- und Wirtschaftswissenschaften in München und Tübingen und wurde 1973/74 Assistent am Institut für Öffentliches Recht der Universität München (Assessorexamen 1977). Während der juristischen Referendarzeit begann er das Studium der Musikwissenschaft, mittellateinischen Philologie und Philosophie in München und Wien. Promotion 1985 mit dem Thema *Händel-Stil in Haydns Spätwerk*. Von 1982 bis 2012 Dozent für Musiktheorie und Musikgeschichte am musikwissenschaftlichen Institut der Universität München. Gastdozent an den Universitäten Augsburg und Innsbruck sowie an der Venice International University. Daneben ist er auch als Sachverständiger in musikalischen Plagiatssachen tätig. Hauptarbeitsgebiete sind die Musik des 16. Jahrhunderts, Händel, die Wiener Klassiker, Richard Strauss und die sogenannte Münchner Schule, die Musikgeschichte Münchens, Skizzenforschung und Kompositionsprozess, musikalische Semantik.

Hans-Joachim Hinrichsen, geb. 1952, studierte Germanistik, Geschichte und Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin (Promotion 1992, Habilitation 1998). Seit 1999 ist er ordentl. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Er ist Mitglied der Academia Europaea (seit 2008) und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (seit 2009). Seine Forschungs- und Publikationsschwerpunkte liegen in der Musikgeschichte des 18.–20. Jahrhunderts, der Geschichte der Musikästhetik sowie der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Jüngste Buchpublikationen: *Bruckner-Handbuch* (Hrsg., Stuttgart und Kassel 2010); *Franz Schubert* (München 2011); *Beethoven. Die Klaviersonaten* (Kassel 2013).

Markus Kiesel ist Künstlerischer Leiter der Essener Philharmoniker sowie Lehrbeauftragter für Kulturmanagement, Kunstrecht und Musiktheaterorganisation in Bayreuth, Heidelberg, München und Zürich. Er hat den Text- / Bildband *Das Richard-Wagner-Festspielhaus Bayreuth* (Köln 2007) herausgegeben und ist Autor des Textes »Das Festspielhaus Bayreuth« im *Wagner-Handbuch*, herausgegeben von Laurenz Lütteken (Kassel u. a. 2012).

Ulrich Konrad, geb. 1957, studierte Musikwissenschaft, Germanistik sowie Mittlere und Neuere Geschichte an den Universitäten Bonn und Wien. 1983 Promotion, dann Assistent an der Universität Göttingen. 1991 Habilitation, 1993 Professor

für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg, seit 1996 Ordinarius am Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Zahlreiche Publikationen zur Musikgeschichte des 17. bis 20. Jahrhunderts, besonders zu Wolfgang Amadé Mozart, Robert Schumann, Richard Wagner und Richard Strauss. 2001 erhielt er den Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Er ist Mitglied der Leitungsgremien mehrerer nationaler und internationaler Wissenschaftsorganisationen sowie der Akademien der Wissenschaft Göttingen, Mainz und München, der Academia Europaea und der Leopoldina, Initiator und Leiter des Editionsvorhabens *Richard Wagner Schriften (RWS)*. *Historisch-kritische Gesamtausgabe* im Rahmen des Akademienprogramms.

Robert Maschka ist Musikschriftsteller und lebt in Frankfurt am Main. Er studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte. Maschka ist Mitautor des *Handbuchs der Oper* (mit Rudolf Kloiber und Wulf Konold), verfasste das *Fidelio*-Kapitel im *Beethoven-Handbuch* (Stuttgart und Weimar 2009) und veröffentlichte gemeinsam mit Silke Leopold das Lexikon *Who's who in der Oper*. Er schrieb das kleine Compendium *Wagners Ring kurz und bündig* und die Bände über *Fidelio* und *Tristan und Isolde* in der Reihe *Opernführer kompakt* (Bärenreiter/Henschel). Maschka ist außerdem als Autor zahlreicher Musikkritiken, Booklets für CDs, Texte für Programmhefte renommierter Orchester, Konzertreihen, Musikfestivals und Opernhäuser bekannt.

Harmut Schick, 1960 in Herrenberg geboren, studierte 1981–89 Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie an den Universitäten Tübingen und Heidelberg. Nach der Promotion bei Ludwig Finscher in Heidelberg mit *Studien zu Dvořáks Streichquartetten* (Laaber 1990) war er 1989–96 Wissenschaftlicher Assistent an der Universität Tübingen, wo er sich 1996 mit der Schrift *Musikalische Einheit im italienischen Madrigal von Rore bis Monteverdi* (Tutzing 1998) habilitierte. Anschließend war er Redakteur der *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* und Hochschuldozent an der Universität Tübingen; Professurvertretungen in Trossingen, Bern und München. Seit 2001 ist er Ordinarius für Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Vorsitzender der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, seit 2011 Leiter des Projekts *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Jürgen Schläder war von 1987 bis 2014 Professor für Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Musiktheater an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Nach dem Studium der Germanistik und Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum wurde er 1978 in Musikwissenschaft mit der Dissertation *Undine auf dem Musiktheater* (Bonn 1979) promoviert. 1986 erfolgte die Habilitation mit einer Studie über das Opernduett (Tübingen 1995). Von Jürgen Schläder liegen zahlreiche Einzelstudien zur Operngeschichte zwischen 1600 und der Gegenwart, zur Inszenierungsanalyse und Theorie und Ästhetik des Theaters. Buchveröffentlichungen u. a. über das Nationaltheater München und die Bayerische Staatsoper, das Münchner Prinzregententheater, Giacomo Meyerbeer sowie zum zeitgenössischen Regietheater (*OperMachtTheaterBilder*, Berlin 2006), zu ästhetischen Entwürfen im Neuesten Musiktheater (*Das Experiment der Grenze*, Berlin 2009) und zu medialen Wechselwirkungen im experimentellen Gegenwartstheater (*PerformingInterMediality*, Leipzig 2010) vor.

Manfred Hermann Schmid wurde 1947 in Ottobeuren geboren und wuchs in Augsburg auf. Er studierte zunächst Violine am dortigen Konservatorium, dann Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Salzburg, Freiburg und München bei Gerhard Croll, Hans H. Eggebrecht und Thrasybulos Georgiades, dessen letzter Doktorand er wurde (Dr. phil. 1975). 1975 bis 1979 war er wissenschaftlicher Assistent an der Universität München, wo er sich 1980 habilitierte. 1979 bis 1986 leitete er das Münchner Musikinstrumentenmuseums. Von 1986 bis 2012 war er Ordinarius für Musikwissenschaft in Tübingen, mit einer Unterbrechung zum Wintersemester 1992/93 für eine Gastprofessur an der Universität Salzburg.

Martin Schneider ist Postdoktorand im Projekt *Bühne und Bürgertum* der Deutschen Forschungsgemeinschaft. *Das Hamburger Stadttheater 1770–1850*. Nach dem Studium der Neueren Deutschen Literatur, Musikwissenschaft und Politikwissenschaft an der LMU München (M. A. 2005) war er von 2007 bis 2010 Lektor am Institut d'Études Politiques de Paris des Deutschen Akademischen Auslandsdienstes. 2011 wurde er an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit der Arbeit *Wissende des Unbewussten. Romantische Anthropologie und Ästhetik im Werk Richard Wagners* (Berlin u. a. 2013) promoviert. Von 2008 bis 2012 war er Mitglied des DFG-Netzwerks *Improvisation und Invention*. Forschungsschwerpunkte sind Theater und Musiktheater, literarische Anthropologie, Intermedialität sowie die Ästhetik des Unvorhergesehenen (Einfall, Improvisation, Ereignis).

Katharina Weigand, geboren in Würzburg, studierte an der dortigen Julius-Maximilians-Universität Geschichte und Germanistik. Sie wurde 1995 mit der Dissertati-

on *Österreich, die Westmächte und das europäische Staatensystem nach dem Krimkrieg (1856–1859)* (erschienen Husum 1997) promoviert. 1995 nahm Weigand als wissenschaftliche Assistentin ihre Tätigkeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München auf; 1999 wurde sie zur Akademische Rätin, 2008 zur Akad. Oberrätin ernannt. Ihre Lehrveranstaltungen behandeln Themen der Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, der Didaktik der Geschichte und der bayerischen Landesgeschichte. Auch ihre zahlreichen Veröffentlichungen kreisen um diese Schwerpunkte. Eines ihrer Spezialgebiete ist die Stellung der Monarchie im 19. Jahrhundert. Außerdem ist sie häufig als Beraterin und / oder Interviewpartnerin für Zeitungen, Hörfunk und Fernsehen tätig.

Sebastian Werr studierte Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin und in Mailand. Neben der Promotion (2001) und Habilitation (2008) an der Universität Bayreuth war er dort auch in Forschung und Lehre eingebunden. Nach Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität München und der Hochschule der Künste Bern bekleidete er jüngst eine Vertretungsprofessur an der Universität Regensburg. Zuletzt erschienen: *Politik mit sinnlichen Mitteln. Oper und Fest am Münchner Hof, 1680–1745* (Köln 2010), *Geschichte des Fagotts* (Augsburg 2011) und *Heroische Weltsicht. Hitler und die Musik* (Köln 2014).

Günter Zöller, geb. 1954, wurde nach Studien der Philosophie, Romanistik, Komparatistik und Kunstgeschichte an der Universität Bonn sowie an der Ecole normale supérieure, Paris, und der Brown University, Providence, USA 1982 in Bonn promoviert. Nach 15-jähriger Lehrtätigkeit in den USA ist er seit 1999 Professor für Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Er nahm Gastprofessuren u. a. an der Princeton University, der Emory University, der Seoul National University, der McGill University, der Chinese University of Hong Kong und der Alma Mater Studiorum Università di Bologna wahr. Günter Zöller ist Autor von über 300 Buch- und Aufsatzpublikationen zur Philosophie Kants und des Deutschen Idealismus sowie zur Musikphilosophie und politischen Philosophie in 16 Sprachen weltweit.

