

Richard Wagner

Referenten: Carl Dahlhaus
 John Deathridge
 Wolfram Steinbeck
 Isolde Vetter
 Egon Voss

Moderation: Ursula Günther

Carl Dahlhaus

Entfremdung und Erinnerung Zu Wagners „Götterdämmerung“

Wagners *Götterdämmerung* ist eine Tragödie der Entfremdung. Die eigentliche Peripetie des Dramas bildet nicht Siegfrieds Tod, sondern die Szene im zweiten Akt, in der Siegfried, durch den Zaubertrank verblendet, Brünnhilde verleugnet und Brünnhilde den Ring, der ihr von Siegfried in der Maske Gunthers entrissen wurde, als Zeichen des Betrugs erkennt, dessen Opfer sie geworden ist.

In der ursprünglichen Textfassung, in der die *Götterdämmerung*, die damals *Siegfrieds Tod* hieß, nicht den Schluß einer Tetralogie bildete, sondern als Drama für sich stand, und in der außerdem die Handlung ohne das Vorspiel – Siegfrieds Abschied von Brünnhilde – unmittelbar mit der Szene am Gibichungenhof einsetzte, war sogar die Darstellung des tragischen Themas noch ausschließlicher und krasser, weil die Szenen der Entfremdung – die Überwältigung Brünnhildes durch Siegfried in Gunthers Maske und der Augenblick der Verleugnung – die einzigen waren, in denen Siegfried und Brünnhilde zusammen gezeigt wurden.

Die Tragik der Entfremdung ist jedoch ein Thema, das zu den fundamentalen Voraussetzungen der Musik und des musikalischen Dramas in einem Widerspruch zu stehen scheint, der unauflösbar ist. Denn die Musik ist nach allgemeiner ästhetischer Überzeugung eine affirmative Kunst, und die Mittel, um Negationen auszudrücken, sind so gering, daß die Ästhetik des 19. Jahrhunderts dazu neigte, die Möglichkeit einer „negativen Musik“ überhaupt zu leugnen. Die Komponierbarkeit einer Handlung wie *Siegfrieds Tod* war also keineswegs selbstverständlich, sondern mußte Wagner so prekär erscheinen, daß der Zweifel, der ihn jahrelang lähmte, begrifflich ist. (Die innere Belastung durch das Scheitern der Revolution und die Flucht in die Schweiz war demnach nicht der entscheidende Grund, warum Wagner vor der Komposition des Textes zurückscheute und um 1850 einstweilen den Ausweg in die ästhetische Theorie einschlug.) Zwar läßt sich der Zaubertrank, der Siegfrieds Gedächtnis auslöscht, durch ein Leitmotiv in Töne fassen; die musikalische Darstellung eines Vergessens oder Erinnerungsverlustes aber krankt, wie es scheint, an Substanzarmut, sobald sie über die monotone Wiederholung eines einzigen Motivs hinauszugehen versucht.

Andererseits ist die *Ring*-Tetralogie im Ganzen – als das Werk, in dem Wagner die Leitmotivtechnik zum System entwickelte – ein Drama der Erinnerung, in dem ständig die Vergangenheit, heraufbeschworen durch die „Orchestermelodie“, auf der Gegenwart lastet: Leitmotive sind primär Erinnerungsmotive. Und die Dialektik von Vergessen und Erinnerung – eines Vergessens, das zur tragischen Grundstruktur des Dramas gehört, und einer Erinnerung, auf der die musikalische Technik des Werkes beruht – führt ins Innere der Probleme, mit denen sich Wagner in der Krisenzeit um 1850 auseinandersetzte und deren Lösung in der Erweiterung von *Siegfrieds Tod*, der späteren *Götterdämmerung*, zur *Ring*-Tetralogie bestand.

Daß Wagner *Siegfrieds Tod* zunächst durch *Siegfried* (*Der junge Siegfried*), dann durch *Die Walküre* und schließlich durch *Das Rheingold* ergänzte, also von der Heroentragödie immer tiefer in die Vergangenheit und den Göttermythos hinabstieg, ist von ihm selbst in Briefen an Franz Liszt und Theodor Uhlig mit dem Argument begründet worden, daß die entscheidenden Prämissen einer tragischen Handlung nicht bloß erzählt werden dürfen, sondern szenisch sichtbar gemacht werden

müssen. Auffällig ist allerdings, daß die Erzählungen, die *Siegfrieds Tod* enthielt, in der *Götterdämmerung* – als Schlußteil der Tetralogie – keineswegs reduziert wurden, sondern lediglich ihre dramaturgische Funktion wechselten und sich aus Expositionen in Rekapulationen verwandelten. Sowohl die Nornen und Waltraute als auch Hagen, Alberich und Siegfried berichten über früher Geschehenes, das der Zuschauer der gesamten Tetralogie längst weiß, in epischen Partien, die dem von Wagner aufgestellten Postulat der Sichtbarkeit, der szenischen Präsenz, zu widersprechen scheinen.

Die dramaturgische Funktion der Erzählungen wird jedoch verständlich, wenn man sie auf die Dialektik von Entfremdung und Erinnerung bezieht. Der „Weltenklatsch“ der Nornen, wie er von Thomas Mann genannt wurde, bildet den Hintergrund zu einer Szene zwischen Siegfried und Brünnhilde, die gerade umgekehrt von dem Gefühl geprägt ist, der mythischen Vergangenheit, die ein Schuld- und Verblendungszusammenhang war, endlich entronnen zu sein; Waltrautes Versuch, Brünnhilde zum Mitgefühl mit Wotans Dilemma zu bewegen, scheitert an Brünnhildes Entschlossenheit, sich von der eigenen Vergangenheit loszusagen; und Hagens Bericht über Siegfrieds Taten ruft eine Vorgeschichte herauf, die in der nächsten Szene der Zaubertrank aus Siegfrieds Gedächtnis auslöscht. Sowohl Hagens Erzählung, die Gunther und Gutrune in die Intrige verstrickt, als auch Siegfrieds Erzählung, die den unmittelbaren Anlaß zum Mord bildet, werden der klassischen dramaturgischen Forderung gerecht, daß die Rekapitulation eines Stücks Vorgeschichte zugleich die aktuelle Handlung weitertreiben soll. Die übrigen Erzählungen dagegen, für die äußere Handlung scheinbar überflüssig, sind für die innere um so bedeutsamer, weil sie zu den Verdrängungen, die der dramatischen Struktur zugrundeliegen, eine aus musikalischen Gründen notwendige Kontrastfolie bilden. Ohne die Erzählungen, die den ursprünglichen Sinn dramatischer Handlungsmomente ins Bewußtsein zurückrufen, wäre die *Götterdämmerung*, die dann diese Momente im Zustand der Entfremdung zeigt, überhaupt nicht komponierbar gewesen. Denn Entfremdung, die Negation von früher Gewesenem, ist musikalisch kaum anders als durch eine Variantentechnik darstellbar, die sich auf ein Bewußtsein von der Vorgeschichte der variierten musikalischen Motive stützen muß.

Eine verständliche musikalische Rekapitulation zurückliegender Ereignisse aber erschien Wagner – der ein Mann des Theaters und nicht der Abstraktion war – nur dann möglich, wenn die Leit motive, die er dazu brauchte, früher einmal im Zusammenhang mit szenisch sichtbaren Vorgängen exponiert und dadurch dem Zuschauer nachdrücklich eingepreßt worden waren. Ein Handlungsmoment, das nur erzählt wird, ist zu blaß, um musikalische Motive mit der semantischen Sinnfälligkeit auszustatten, die sie haben müssen, um als Leit motive fungieren zu können: Nicht der berichtete Drachenkampf, sondern nur der sichtbare Fafner konnte den Motiven, die Wagner in der *Götterdämmerung* brauchte, zu der notwendigen Drastik verhelfen, ohne die das Theater zum Schatten seiner selbst wird. Das Sichtbar-Machen der Vorgeschichte zur *Götterdämmerung*, das zur Erweiterung von *Siegfrieds Tod* zur *Ring*-Tetralogie führte, diente also nicht zur Vermeidung epischer Partien, sondern gerade umgekehrt dazu, die epischen Partien, in denen frühere Vorgänge rekapituliert wurden, überhaupt erst komponierbar zu machen. Nicht die Reduktion oder Tilgung des Epischen im Drama, sondern die Sinnfälligkeit von dessen musikalischer Darstellung bildete das Problem, zu dessen Lösung sich Wagner in der seltsamen Entstehungsgeschichte des Textes zum *Ring*, die wie jede Wagnersche Textgeschichte immer schon musikalische Implikationen enthielt, allmählich vortastete.

Die aus der ursprünglichen Textfassung der *Götterdämmerung* stammenden, „stehen gebliebenen“ und dramaturgisch scheinbar überflüssigen Erzählungen bildeten demnach eine Kontrastfolie, die Wagner brauchte, um Entfremdung, Verdrängung und Erinnerungsverlust, die tragische Thematik des Werkes, musikalisch vergegenwärtigen zu können. Die Darstellbarkeit der Negation, an der die Ästhetik des 19. Jahrhunderts zweifelte, erreichte Wagner durch eine tief eingreifende Variantentechnik: durch das Verfahren, Motive durch Chromatisierung und dissonante Zusätze in einem Ausmaß zu verzerren, das für die Zeitgenossen bestürzend war. Die Verzerrung aber setzte, um dramatisch verständlich und dadurch musikalisch gerechtfertigt zu sein – eine „absolut musikalische“ Rechtfertigung lehnte Wagner ausdrücklich ab –, notwendig voraus, daß die ursprüngliche Gestalt der Motive – und zwar in Erzählungen der Vorgeschichte – noch einmal gezeigt wurde; und die Faßlichkeit von Erzählungen – und der in ihnen rekapitulierten musikalischen Motive – hing wiederum davon ab, daß das Erzählte – und damit die musikalische Semantik der Motive – in früheren Teilen der Tetralogie

szenisch sichtbar gemacht worden war. Die Tragik der Entfremdung als dramatisches Thema, der Szenentypus der Erzählung als dramaturgisches Mittel und die Leitmotivtechnik als musikalische Methode hängen also, so wenig sie in erster Instanz gemeinsam zu haben scheinen, in Wagners Konzeption der *Götterdämmerung* eng und untrennbar zusammen.

Außer einer Variantentechnik, die vor harten Dissonanzzusätzen und tonal schwer verständlichen Chromatisierungen nicht zurückscheut, ist für die Motivstruktur der *Götterdämmerung* eine Dichte des Gewebes charakteristisch, die weit über das hinausgeht, was in den früheren Teilen der Tetralogie – auch in den kontrapunktischen Partien des *Siegfried* – erreicht wurde. Man kann die Methode der immer engeren Verflechtung psychologisch erklären: Da die musikalische Substanz der *Götterdämmerung* zu einem nicht geringen Teil aus dem *Rheingold*, der *Walküre* oder dem *Siegfried* stammt, mußte die Neuheit, ohne die das Werk zur bloßen Wiederkehr von musikalisch längst Bekanntem geworden wäre, durch Kombinatorik und Variantenreichtum erzielt werden. Die psychologisch-ästhetische Begründung ist jedoch nicht die einzig mögliche, sondern läßt sich als Kehrseite einer dramaturgischen auffassen: Der „Beziehungszauber“ der Leitmotive, wie er von Thomas Mann genannt wurde, erscheint als musikalischer Ausdruck der tragischen Verstrickung, deren Opfer nahezu sämtliche handelnden Personen sind.

Der Reichtum an Motivbeziehungen sollte allerdings, entgegen den pedantischen Bemühungen der orthodoxen Wagner-Exegese, nicht immer „beim Wort genommen“ werden: Er zielt in der *Götterdämmerung* keineswegs grundsätzlich und ausnahmslos auf präzise Dechiffrierung des gemeinten Sinnzusammenhangs, sondern soll gerade durch den vagen, schwer greifbaren Eindruck, daß am Ende alles mit allem auf eine kaum noch durchschaubare Weise zusammenhängt, das musikalische Bild einer Verstrickung entwerfen, die unentrinnbar ist. Wenn im zweiten Akt der *Götterdämmerung* – in der Szene, in der die Entfremdung bestürzend sichtbar wird – Brünnhilde fassungslos einem Siegfried gegenübersteht, der sie verleugnet, so ist zwar die Zitierung des Zaubertrank- und des Tarnhelmmotivs unmittelbar verständlich und einleuchtend; der Rückgriff auf die Todesverkündigungsszene aus der *Walküre* aber läßt, ohne daß eine semantische Präzisierung sinnvoll wäre, lediglich den diffusen Eindruck eines Verhängnisses entstehen, dessen Ursprünge unendlich weit zurückliegen. Und wenn in derselben Szene Brünnhilde von Gunther verlangt, er solle den Ring von Siegfried zurückfordern, so sind wiederum das Zaubertrank- und das Tarnhelmmotiv aus der Situation direkt begründbar; die chromatische Verzerrung des Rheingoldmotivs und die Mollvariante der Rheingoldfanfare aber besagen offenbar nichts anderes, als daß die Anfänge der tragischen Verblendung, der die handelnden – oder eher getriebenen – Personen unterworfen sind, in mythische Ferne zurückreichen. Ein ungenaues musikalisches Hören, zu dem das Publikum, auch das wagnerianisch gebildete, ohnehin neigt: ein Hören, das sich dem diffusen Gefühl eines ins Unendliche sich erstreckenden „Beziehungszaubers“ überläßt, ohne sich allzu angestrengt um präzise Dechiffrierung der einzelnen Motive und Motivzusammenhänge zu bemühen, ist also keineswegs so inadäquat, wie die Wagner-Orthodoxie behauptet, denn gerade die gewissermaßen abstrakte Wahrnehmung von Verflochtenheit „schlechthin“: die Wahrnehmung eines Netzes von Beziehungen, das sich immer enger zusammenziehen scheint, vermittelt dem Hörer das musikalische Bild eines ausweglosen Labyrinths, das Bild also, auf dessen „musikalische Vergegenwärtigung für das Gefühl“ es Wagner in der *Götterdämmerung* ankam.

Die Verstrickung, die sich musikalisch im Motivgewebe ausdrückt, darf nicht, wie es in manchen Kommentaren geschieht, umstandslos mit Hagens Intrige gleichgesetzt werden. Siegfried und Brünnhilde sind keineswegs bloße Marionetten in einem Spiel, dessen Fäden Hagen in der Hand hält. Daß Brünnhilde im zweiten Akt den Ring wiedererkennt, der ihr von Siegfried in der Maske Gunthers entrissen wurde, war für Hagen ebenso wenig voraussehbar wie die seltsame, in sich widersprüchliche Tatsache, daß sich Siegfried an den Raub des Rings, der wenige Stunden zurückliegt, nicht zu erinnern vermag, obwohl ihm sämtliche anderen Vorgänge beim Rollentausch mit Gunther deutlich vor Augen stehen. Man kann die Bewußtseinspaltung, der er unterliegt, psychoanalytisch zu erklären versuchen (wie denn insgesamt der *Ring* fast das gesamte Repertoire der Motive enthält, von denen Sigmund Freud ausging). Daß sich Siegfried, „in fernen Sinnen verloren“, bei der Betrachtung des Rings an den Drachenkampf und an Fafners Tod statt an Brünnhilde erinnert, ist allerdings auch dramaturgisch begründbar: In dem zwanghaften Vergessen, das ihn zum unbewußten Meineid treibt, also die

Ermordung durch Hagen „rechtfertigt“, wird der Fluch wirksam, der durch den Tod des Drachen von Fafner auf Siegfried überging. (Die mythische Verknüpfung der Vorgänge, die in der *Ring*-Tetralogie zur Grundstruktur der Handlung gehört, ist weder rational faßbar noch läßt sie sich restlos in Psychologie auflösen, sondern bildet einen Motivationszusammenhang sui generis.)

Der Verblendungszusammenhang, der die Personen gefangen hält – auch Hagen, der als Agent Alberichs handelt und am Ende einer der betrogenen Betrüger ist, aus denen fast das gesamte Ensemble der *Götterdämmerung* besteht –, ist weniger eine bewußt gelenkte Intrige als ein Konnex, in dem das Verhängnis, als Grundstruktur des Mythos, schließlich auch über Siegfried und Brünnhilde, die dem Schuldzusammenhang zu entrinnen hofften, noch triumphiert. Was Hagen anstiftet, ist nichts als ein Rad in einem Getriebe, dessen Mechanismus anonym bleibt. Begreift man aber, wie angedeutet, das Netz der Motivzusammenhänge, das sich gleichsam immer dichter zusammenzieht, als musikalisches Bild einer ausweg- und hoffnungslosen Verstrickung, so drängt sich die Frage auf, welche Instanz es überhaupt ist, die sich in den Leitmotiven musikalisch ausdrückt. Daß in den Motiven manchmal die bewußte und nicht selten die unbewußte Erinnerung der redenden Personen musikalisch zur Sprache kommt, ist unverkennbar und wurde niemals bezweifelt. Eine nicht geringe Anzahl von Motiven aber drückt, gänzlich unabhängig vom Bewußtsein oder Unterbewußtsein der auf der Bühne Agierenden, einen im Text oder in der szenischen Situation implizierten Sinn oder Sinnzusammenhang aus, über den sich der Komponist mit dem Publikum gewissermaßen über die Köpfe der handelnden Personen hinweg verständigt. In den psychologisch nicht begründbaren Leitmotiven ist also der Autor – wie der Erzähler in einem Roman oder Epos – ästhetisch gegenwärtig: Nicht die handelnde Person erinnert sich leitmotivisch an früher Geschehenes, sondern der Komponist erinnert das Publikum.

Der Verstoß gegen die ästhetische Norm, daß im Drama – im Unterschied zum Roman oder Epos – der Autor abwesend sein müsse, ist offenkundig. Wer ihn ausschließlich kompositionstechnisch zu erklären versucht – als Konsequenz einer Leitmotivik, die sich, da sie die gesamte musikalische Struktur durchdringen soll, nicht auf psychologisch begründbare Handlungsmomente beschränken kann –, greift allerdings zu kurz. Und eine dramaturgische Begründung liegt nahe: Die Anonymität des Verhängnisses, dessen Opfer die dramatischen Personen sind, war anders als durch eine Motivtechnik, deren „Subjekt“ der Autor als „Regisseur“ der Vorgänge ist, musikalisch kaum darstellbar. Daß der Komponist als musikalischer Kommentator in die Handlung hineinredet, so daß das musikalische Drama partiell die Struktur eines musikalischen Epos annimmt, in dem die ästhetische Präsenz des Erzählers „zur Sache selbst“ gehört –, stellt also die technische Kehrseite der dramaturgischen Idee einer sich musikalisch manifestierenden Anonymität des tragischen Mechanismus dar, des Mechanismus, der die Menschen einer immer hoffnungsloseren Entfremdung voneinander entgegentreibt.

Von dem Versuch, die *Götterdämmerung* dadurch zu verstehen, daß man die Bedingungen rekonstruiert, unter denen der Text überhaupt komponierbar war, fällt schließlich auch Licht auf die Entstehungsgeschichte, die durch eine doppelte Anomalie gekennzeichnet ist: Einerseits ist das Werk, das ursprünglich als *Siegfrieds Tod* für sich stehen sollte, der zuerst gedichtete, aber zuletzt komponierte Teil der Tetralogie; und andererseits wurde die Komposition des *Ring* von Wagner nach dem zweiten Akt des *Siegfried* unterbrochen, und in der „Zwischenzeit“, die sich über ein Jahrzehnt erstreckte, entstanden *Tristan und Isolde* und *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Daß die Komposition nach der langen Unterbrechung überhaupt fortgesetzt werden konnte, ist zweifellos der Leitmotivtechnik zu verdanken, die eine gewisse Kontinuität der musikalischen Substanz verbürgte. Der Rückgriff auf Motivbestände der früheren Teile machte, trotz eines Stilwandels, der unverkennbar ist, eine Anknüpfung möglich, die sonst kaum sinnvoll gewesen wäre. Andererseits bildete die musikalische Entwicklungsstufe, die Wagner mit *Tristan und Isolde* erreichte – eine Entwicklungsstufe, die in ähnlichem Sinne den Anfang der musikalischen Moderne darstellt, wie Baudelaires gleichzeitig entstandene *Fleurs du mal* am Beginn der literarischen Moderne stehen –, zweifellos eine notwendige Voraussetzung der Variantentechnik, durch die es Wagner in der *Götterdämmerung* gelang, die nach den ästhetischen Begriffen des 19. Jahrhunderts paradoxe Idee einer „negativen Musik“ zu realisieren: einer Musik, die eine Tragödie der Entfremdung adäquat auszudrücken vermag. Ohne die Methode der Chromatisierung und des Dissonanzzusatzes, die aus

der *Tristan*-Musik stammt – eine Methode, als deren paradigmatische Ausprägung die Umformung des im *Rheingold* exponierten Tarnhelmmotivs in der *Götterdämmerung* erscheint –, wäre die musikalische Differenzierung des Schlußteils der Tetralogie schwerlich geglückt. Stellte also die Leitmotivtechnik generell die Bedingung dar, unter der trotz des Kontinuitätsbruchs eine Fortsetzung der *Ring*-Komposition möglich war, so bildet andererseits der Stilwandel, der in die Zwischenzeit fällt, eine Prämisse für die spezifische Färbung der Leitmotivtechnik in der *Götterdämmerung*.

Daß der Text der *Götterdämmerung*, als *Siegfrieds Tod*, der zuerst gedichtete Teil der Tetralogie war, zeigt sich an Relikten traditioneller Formen, an Chor- und Ensemblenummern, die gleichsam „stehen geblieben“ sind. Die Opernkonvention ist noch nicht restlos in die Dialogstruktur des Musikdramas aufgelöst, und sie wurde sogar, als Wagner den Text von *Siegfrieds Tod* revidierte, um ihn den vorausgehenden Teilen der Tetralogie anzugleichen, unangetastet gelassen. Daß unter den „Musikdramen“, aus denen sich der *Ring des Nibelungen* zusammensetzt, gerade die *Götterdämmerung* am ehesten als Oper zu charakterisieren wäre, ist jedoch, so paradox die Behauptung erscheinen mag, nicht allein in der frühen Entstehung des Textes, sondern auch in der späten der Musik begründet. Denn dadurch, daß sich die Leitmotivik, der musikalische „Beziehungszauber“, nicht selten vom unmittelbar einleuchtenden Textbezug löst und lediglich den vagen Eindruck eines in unendliche Ferne zurückreichenden Sinnzusammenhangs vermittelt, erhält die Musik eine relative Selbständigkeit, durch die sie sich, ohne substanzuell „opernhaft“ zu wirken, funktional einem „Opernstil“ nähert, der vom Vorrang der Musik statt des Textes bei der Realisierung des Dramas ausgeht.

Außerdem war Wagner – unter dem Einfluß Schopenhauers und aufgrund von Erfahrungen, die sich ihm bei der Komposition von *Tristan und Isolde* aufdrängten – zu der Einsicht gelangt, daß nicht, wie er 1851 in *Oper und Drama* behauptet hatte, die Musik ein Mittel zum Zweck des Dramas sei, sondern umgekehrt das Drama eine *ersichtlich gewordene Tat der Musik* darstelle. Der zu Schopenhauer – und das hieß: zu einer Metaphysik der Musik, die eigentlich eine Philosophie der absoluten Musik war – bekehrte Wagner teilte Nietzsches Überzeugung, daß die Tragödie „aus dem Geiste der Musik“ hervorgehe, und er teilte sie, weil sie genau die Theorie war, die er zur Lösung der durch *Tristan* und die *Götterdämmerung* gestellten kompositorischen Probleme brauchte. Wenn Verdi zeigte, wie die Oper zum Drama werden kann, ohne sich als Oper preiszugeben, so dokumentieren *Tristan* und die *Götterdämmerung*, wie das Drama zur Oper zu werden vermag und dennoch Drama bleibt.

John Deathridge

Zur Kompositionsskizze des „Lohengrin“

I

Den Skizzen Richard Wagners wird in der Regel weniger kritische Aufmerksamkeit geschenkt als es verdient. Während Wagnerianer und Anti-Wagnerianer anhand von Briefen, Tagebüchern und autobiographischen Äußerungen in das Privatleben ihres Meisters schon längst mit großem Eifer eingedrungen sind, ist seine künstlerische Privatsphäre sakrosankt geblieben. Genau das drückt ein in den *Cosima Tagebüchern* immer wiederkehrender Satz aus, der sich neben den Trivialitäten des Cosima-Alltags wie ein bedeutsames Leitmotiv ausnimmt. Der Satz – vielleicht der vielsagendste unter den akribischen Beschreibungen Cosimas – ist fast auf jeder Seite ihrer Tagebücher zu finden. Er lautet: „Richard arbeitet“.

Cosima Wagner berichtet über alles. Nur auf ein zentrales Thema geht sie nicht ein: den Arbeitsprozeß des Meisters. Auffallend ist auch, daß Wagner seine Freunde und Gönner zwar mit seinen sauber geschriebenen Orchesterskizzen, Reinschriften und unzähligen Albumblättern beschenkte, aber selten mit seinen spontanen und daher aufschlußreichsten Skizzen, die die komplizierten Zusammenhänge seiner Musik in einem empfindlichen Rohzustand zeigen. Sicherlich hatte Wagner ein Gespür für das Voyeuristische an dem Interesse seiner Getreuen, die es nicht auf