

Münchner Philharmoniker

Konzertprogramme 1988/89

Programmhefte der Münchener Philharmoniker

Herausgegeben von der
Direktion der Münchener Philharmoniker
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:
Dietmar Holland
Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer
Druck: Bartels & Wernitz, Druckerei und Verlag KG, München



Mittwoch, 7. Dezember 1988
20.00 Uhr

3. Abonnementkonzert A

Donnerstag, 8. Dezember 1988
20.00 Uhr

3. Abonnementkonzert B

Freitag, 9. Dezember 1988
20.00 Uhr

3. Abonnementkonzert E

Samstag, 10. Dezember 1988
20.00 Uhr

3. Theatergemeindekonzert

Leitung Jewgenij Swetlanow

Richard Wagner (1813–1883) „Die Meistersinger von Nürnberg“
Vorspiele zum 1. und 3. Akt

„Lohengrin“
Vorspiele zum 1. und 3. Akt

„Tannhäuser“
Ouvertüre

Pause

„Tristan und Isolde“
Vorspiel und Isoldes Liebestod

„Siegfried“
Waldweben

Siegfried-Idyll

„Die Walküre“
Walkürenritt (3. Akt)

Herr Swetlanow hat darum gebeten, daß zwischen den Stücken nicht geklatscht wird.



Richard Wagner im Konzertsaal

Wagner hat zwar erstaunlich viele Kompositionen für den Konzertsaal hinterlassen, aber die Stücke, die am häufigsten in Konzerten gespielt werden, sind Ausschnitte aus seinen Bühnenwerken: Ouvertüren und Vorspiele, Überleitungen und Schlüsse sowie Arrangements für Orchester allein. Wagner selbst hat diese bis heute nicht abgerissene Tradition begründet, jedoch nicht, weil er der Meinung war, die ausgewählten Stücke seien als Konzertmusik tauglich oder gar als absolute Musik rezipierbar. Ganz im Gegenteil: Alle Konzerte, in denen er selbst Musik aus seinen Opern dirigierte, dienten einzig und allein dem Zweck, für die Auf-führung der Werke auf der Bühne zu werben, Propaganda für die Realisierung auf dem Theater zu machen; denn allein das Theater erschien Wagner als der angemessene Ort für seine Musik. Da er nicht einmal die vergleichsweise neutralen Ouvertüren und Vorspiele als absolute Musik aufgefaßt wissen wollte, schrieb er zu jedem dieser Stücke – von „Feen“, „Liebesverbot“ und „Rienzi“ abgesehen – eine „Programmatische Erläuterung“, die in knapper Form mit dem jeweiligen Sujet vertraut macht und die darin verfolgte Idee zu veranschaulichen sucht (der interessierte Leser findet diese Erläuterungen in der Ausgabe der „Sämtlichen Schriften und Dichtungen“ Wagners). Aber nicht nur durch diese erläuternden Texte, die Wagner unter das Konzertpublikum verteilen ließ, wurde auf die Bühnenwerke selbst verwiesen, sondern auch – von den Ouvertüren und Vorspielen abgesehen – durch die Eigenart der Ausschnitte, die Wagner für den Konzertvortrag auswählte. Seine Tendenz ging stets dahin, szenisch und dramaturgisch wichtige Abschnitte vorzustellen und nicht etwa solche, die durch inhaltliche und formale Geschlossenheit sich für den Konzertvortrag gleichsam anbieten. So ließ Wagner das berühmte Lenzlied Siegmunds aus der „Walküre“ („Winterstürme wichen dem Wonnemond“) nicht, wie heute allgemein üblich, mit den Pianissimo-Pendelakkorden der Bläser, wenige Takte vor Einsetzen der Singstimme, beginnen, sondern mit dem Fortissimo-Akkord, der das vorangehende und Siegmunds Gesang erst begründende szenische Ereignis – das Aufspringen der großen Tür, die den Blick auf die Frühlingnacht freigibt – musikalisch veranschaulicht. Wagner beschränkte sich selten auf reine Orchesterstücke, bezog vielmehr, wann immer es möglich war, Singstimmen mit ein. Den „Einzug der Götter in Walhall“, heute ein gängiges Orchesterstück, führte er nur mit Singstimmen, also im Original, auf; das gleiche gilt für das Venus-

berg-Bacchanal aus dem Pariser „Tannhäuser“. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß die geläufigen Arrangements wie „Waldweben“, „Siegfrieds Rheinfahrt“, „Trauermarsch“, „Karfreitagszauber“ sämtlich *nicht* auf Wagner zurückgehen. Einzig der „Walkürenritt“ ist eine von Wagner selbst stammende Einrichtung.

Wagner begann als Instrumentalkomponist. Als er 1832/33 an die Komposition seiner ersten Oper ging, umfaßte sein Werk neben einem Streichquartett und einer Reihe von Klavierwerken nicht weniger als acht Ouvertüren und eine Symphonie. Mehrere dieser Kompositionen gingen verloren, so daß uns heute an vollständigen und aufführbaren Stücken nur die folgenden vorliegen: Konzertouvertüre Nr. 1 d-moll (1831), Ouvertüre zu Ernst Raupachs Trauerspiel „König Enzoio“ (1832), Konzertouvertüre Nr. 2 C-dur (1832) und Symphonie C-dur (1832). Diese Kompositionen sind Stilkopien, orientiert an den Wiener Klassikern, vor allem an Beethoven. In der Folgezeit wandte sich Wagner anderen Vorbildern zu, die er insbesondere unter den italienischen und französischen Opernkomponisten fand, aber auch in Mendelssohn Bartholdy und Berlioz. Zwischen 1835 und 1844 schrieb Wagner: Ouvertüre zu Theodor Apels Drama „Columbus“ (1835), Ouvertüre „Polonia“ (1836), Ouvertüre „Rule Britannia“ (1837), „Eine Faust-Ouvertüre“, erste Fassung (1839/40) und Trauermusik nach Motiven aus Webers „Euryanthe“ (1844). Abgesehen von der „Faust“-Ouvertüre, die einen Sonderfall darstellt, zeichnen sich diese Stücke durch eine sehr unvermittelte Mischung aus Tendenzen zum Monumental-Erhabenen und Trivial-Volkstümlichen aus. Wagner knüpfte später mit seinen drei Märschen – Huldigungsmarsch für Ludwig II. von Bayern (1864), Kaisermarsch (1871) und Amerikanischer Festmarsch (1876) – an diese Tendenzen an. Die ungeschliffene Grellheit der älteren Ouvertüren ist hier freilich auf Grund souveränerer Handhabungen des Metiers einer abgerundeten Sonorität gewichen.

Wagner hatte zeit seines Lebens symphonischen Ehrgeiz. Meist kam es jedoch nicht zur Komposition, sondern blieb bei Plänen. Den Abschluß der Kompositionsstudien bei Thomaskantor Theodor Weinlig bildete 1832 eine Symphonie in C-dur, die einzige viersätzigige Symphonie, die Wagner vollendete. Sie ist wie alle frühen Werke eine Stilkopie, in der sich kaum Züge des späteren Personalstils Wagners finden. Sie geht jedoch nicht darin auf, Zeugnis für das brave gelernte Handwerk zu sein, obwohl keine Gelegenheit ausgelassen wird, Kontrapunkt, Kanon und Fuge anzuwenden, sondern ist zugleich der Versuch, eigenständige Lösungen für Form und Ausdruck zu finden.

Programmatische Erläuterung des Meistersinger-Vorspiels

Die Meistersinger ziehen im festlichen Gepränge vor dem Volke in Nürnberg auf; sie tragen in Prozession die „leges tabulaturae“, diese sorglich bewahrten altertümlichen Gesetze einer poetischen Form, deren Inhalt längst verschwunden war. Dem hochgetragenen Banner mit dem Bildnis des harfenspielenden Königs David folgt die einzig wahrhaft volkstümliche Gestalt des Hans Sachs: seine eigenen Lieder schallen ihm aus dem Munde des Volkes als Begrüßung entgegen.

Mitten aus dem Volke vernehmen wir aber den Seufzer der Liebe: er gilt dem schönen Töchterlein eines der Meister, das, zum Preisgewinn eines Wettsingens bestellt, festlich geschmückt, aber bang und sehnsüchtig seine Blicke nach dem Geliebten aussendet, der wohl Dichter, nicht aber Meistersinger ist. Dieser bricht sich durch das Volk Bahn; seine Blicke, seine Stimme raunen der Ersehnten das alte Liebeslied der ewig neuen Jugend zu. – Eifrige Lehrbuben der Meister fahren mit kindischer Gelehrtuerei dazwischen und stören die Herzenseergießung: es entsteht Gedränge und Gewirr. Da springt Hans Sachs, der den Liebesgesang sinnig vernommen hat, dazwischen, erfaßt hilfreich den Sänger, und zwischen sich und der Geliebten gibt er ihm seinen Platz an der Spitze des Festzuges der Meister. Laut begrüßt sie das Volk; – das Liebeslied tönt zu den Meisterweisen: Pedanterie und Poesie sind versöhnt. „Heil Hans Sachs!“ erschallt es mächtig.

(Aus: *Ges. Schriften*, hrsg. von Julius Kapp, 9. Bd., Verlag Hesse und Becker, o. J.)

Zu Wagners Meistersinger-Vorspiel

Ich hörte, wieder einmal zum ersten Male – Richard Wagners Overtüre zu den *Meistersingern*: das ist eine prachtvolle, überladne, schwere und späte Kunst, welche den Stolz hat, zu ihrem Verständnisse zwei Jahrhunderte Musik als noch lebendig vorauszusetzen – es ehrt die Deutschen, daß sich ein solcher Stolz nicht verrechnet! Was für Säfte und Kräfte, was für Jahreszeiten und Himmelsstriche sind hier nicht gemischt! Das mutet uns bald altertümlich, bald fremd, herb und überjung an, das ist ebenso willkürlich als pomphaft-herkömmlich, das ist nicht selten schelmisch, noch öfter derb und grob – das hat Feuer und Mut und zugleich die schlaffe falbe Haut von Früchten, welche zu spät reif werden. Das strömt breit und voll: und plötzlich ein Augenblick unerklärlichen Zögerns, gleichsam eine Lücke, die zwischen Ursache und Wirkung aufspringt, ein Druck, der uns träumen macht, beinahe ein Alpdruck –, aber schon breitet und weitet sich wieder der alte Strom von Behagen aus, von vielfältigstem Behagen, von altem und neuem Glück, *sehr* eingerechnet das Glück des Künstlers an sich selber, dessen er nicht Hehl haben will, sein erstauntes glückliches Mitwissen um die Meisterschaft seiner hier verwendeten Mittel, neuer neuerworbener unausgeprobter Kunstmittel, wie er uns zu verraten scheint. Alles in allem keine Schönheit, kein Süden, nichts von südlicher feiner Helligkeit des Himmels, nichts von Grazie, kein Tanz, kaum ein Wille zur Logik; eine gewisse Plumpheit sogar, die noch unterstrichen wird, wie als ob der Künstler uns sagen wollte: „sie gehört zu meiner Absicht“; eine schwerfällige Gewandung, etwas Willkürlich-Barbarisches und Feierliches, ein Geflirr von gelehrten und ehrwürdigen Kostbarkeiten und Spitzen; etwas Deutsches, im besten und schlimmsten Sinn des Wortes, etwas auf deutsche Art Vielfaches, Unförmliches und Unausschöpfliches; eine gewisse deutsche Mächtigkeit und Überfülle der Seele, welche keine Furcht hat, sich unter die Raffinements des Verfalls zu verstecken – die sich dort vielleicht erst am wohlsten fühlt; ein rechtes echtes Wahrzeichen der deutschen Seele, die zugleich jung und veraltet, übermürbe und überreich noch an Zukunft ist. Diese Art Musik drückt am besten aus, was ich von den Deutschen halte: sie sind von vorgestern und von übermorgen – *sie haben noch kein Heute*.

(Aus „Jenseits von Gut und Böse“)

Adrian Leverkühn beschreibt das dritte Meistersinger-Vorspiel

Wie albern und anspruchsvoll wäre es, zu fragen: „Verstehen Sie das?“ Denn wie sollten Sie nicht! So geht es zu, wenn es schön ist: Die Celli intonieren allein, ein schwermütig sinnendes Thema, das nach dem Unsinn der Welt, dem Wozu all des Hetzens und Treibens und Jagens und einander Plagens biederphilosophisch und höchst ausdrucksvoll fragt. Die Celli verbreiten sich eine Weile weise kopfschüttelnd und bedauernd über dieses Rätsel, und an einem bestimmten Punkt ihrer Rede, einem wohl erwogenen, setzt ausholend, mit einem tiefen Eratmen, das die Schultern emporzieht und sinken läßt, der Bläserchor ein zu einer Choral-Hymne, ergreifend feierlich, prächtig harmonisiert und vorgetragen mit aller gestopften Würde und mild gebändigten Kraft des Blechs. So dringt die sonore Melodie bis in die Nähe eines Höhepunkts vor, den sie aber, dem Gesetz der Ökonomie gemäß, fürs erste noch vermeidet; sie weicht aus vor ihm, spart ihn aus, spart ihn auf, sinkt ab, bleibt sehr schön auch so, tritt aber zurück und macht einem anderen Gegenstande Platz, einem liedhaft-simplen, scherzhaft-gravitätisch-volkstümlichen, scheinbar derb von Natur, der's aber hinter den Ohren hat und sich, bei einiger Ausgepichtheit in den Künsten der orchestralen Analyse und Umfärbung, als erstaunlich deutungs- und sublimierungsfähig erweist. Mit dem Liedchen wird nun eine Weile klug und lieblich gewirtschaftet, es wird zerlegt, im einzelnen betrachtet und abgewandelt, eine reizende Figur daraus wird aus mittleren Klanglagen in die zauberischsten Höhen der Geigen- und Flötensphäre hinaufgeführt, wiegt sich dort oben ein wenig noch, und wie es am schmeichelhaftesten darum steht, nun, da nimmt wieder das milde Blech, die Choral-Hymne von vorhin das Wort an sich, tritt in den Vordergrund, fängt nicht gerade, ausholend wie das erste Mal, von vorne an, sondern tut, als sei ihre Melodie schon eine Weile wieder dabei gewesen, und setzt sich weihesam fort gegen jenen Höhepunkt hin, dessen sie sich das erste Mal weislich enthielt, damit die „Ah!“-Wirkung, die Gefühlsschwelung desto größer sei, jetzt, wo sie in rückhaltlosem, von harmonischen Durchgangstönen der Baßtuba wuchtig gestütztem Aufsteigen ihn glorreich beschreitet, um sich dann, gleichsam mit würdiger Genugtuung auf das Vollbrachte zurückblickend, ehersam zu Ende zu singen.

(Aus dem 15. Kapitel des Romans „Dr. Faustus“)

Vorspiel zu Lohengrin (1853)

Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehrs, sehnte sich das unerhörte Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt und gab ihm, aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des „Heiligen Grales“ geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward. Dies war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Heilskelch der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen, einsamen Menschen eine Engelschar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte. Diese wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen wählte sich der Tondichter des *Lohengrin* – eines Gralsritters – als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen. – Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelsschar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgibt und immer ersichtlicher dem Erdentale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schoße: entzückende Dün-

ste wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachstume erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungsstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicher Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der „Gral“ aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabendster Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Glut erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Atemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdental verbreitet und des Anbetenden Brust mit nie geahnter Beseligung erfüllt.

In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herablickend, die Engelschar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von neuem der Welt zu; den „Gral“ ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen: und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht.

(Aus: Ges. Schriften, hrsg. von Julius Kapp, 9. Bd., Verlag Hesse und Becker, o. J.)

Charles Baudelaire

Das Vorspiel zu „Lohengrin“

Ich habe oft sagen hören, daß die Musik nicht imstande wäre, irgend etwas mit derselben Bestimmtheit wiederzugeben wie das menschliche Wort oder die Malerei. Das ist wohl bis zu einem gewissen Grade wahr, aber doch nicht ganz. Sie gibt auf ihre Weise wieder und mit den ihr eigentümlichen Mitteln. In der Musik wie in der Malerei und selbst beim geschriebenen Worte, dem Positivsten in der Kunst, muß stets eine Lücke durch die Einbildungskraft des Zuhörers ausgefüllt werden.

Das sind ohne Zweifel Überlegungen, die Wagner dahin geführt haben, das Drama, d. h. die Verschmelzung mehrerer Kunstgattungen, als die Kunst par excellence, die synthetischste und vollkommenste Kunst zu betrachten. Ja, wenn wir für einen Augenblick die Hilfe der Darstellung, der Ausstattung, der Verkörperung der erträumten Gestalten durch lebende Schauspieler und selbst das gesungene Wort außer acht lassen, bleibt es noch unbestreitbar, daß, je ausdrucksfähiger die Musik ist, desto schneller und richtiger ihr Eindruck wird und desto mehr Möglichkeiten feinfühligem Menschen gibt, ähnliche Ideen in sich entstehen zu lassen wie jene, die den Künstler inspirierten. Ich führe sofort ein Beispiel an: das berühmte Vorspiel zum „Lohengrin“, dem in technischer Hinsicht Berlioz uneingeschränktes Lob zollte. Hier aber will ich mich damit begnügen, seinen Wert durch die von ihm ausgelösten Vorstellungen aufzuzeigen.

Es heißt im Programm, das damals im „Théâtre Italien“ verteilt wurde: „Von den ersten Takten an taucht die Seele des frommen Einsiedlers, der das heilige Gefäß erwartet, in *unendliche Räume*. Allmählich sieht er eine seltsame Erscheinung sich bilden, die Körper und Gestalt annimmt. Diese Erscheinung wird immer bestimmter, und *die wunderbare Engelschar*, die in ihrer Mitte das heilige Gefäß trägt, zieht an ihr vorüber. Der himmlische Zug kommt näher; das Herz des Gotterwählten beginnt zu erglühen; es erweitert sich, dehnt sich aus; unaussprechliche Sehnsucht erwacht in ihm; *er gibt sich einer wachsenden Seligkeit hin*, während *die leuchtende Erscheinung* ihm immer näher kommt, und wenn endlich der heilige Gral selbst in inmitten der himmlischen Schar erscheint, *versinkt er in ekstatischer Anbetung, als wäre ihm die ganze Welt plötzlich entschwunden*.

Doch der heilige Gral gießt seinen Segen über den im Gebet Geheiligten aus und weihet ihn zu seinem Ritter. *Dann sänftigen allmählich die leuchtenden Flammen ihren Glanz; in heiligem Jubel, der Erde zulächelnd, die sie verläßt, zieht die Engelschar wieder nach den himmlischen Höhen. Den heiligen Gral hat sie in der Hut der Reinen gelassen, in deren Herzen der himmlische Trank ausgegossen ist, und die hehre Schar verschwindet wieder in den Tiefen des Raumes, gleichwie sie aus ihm hervorgegangen ist.*“

Der Leser wird sofort verstehen, warum ich einige Stellen durch Kursivschrift ausgezeichnet habe. Ich greife jetzt zum Werke Liszts und schlage die Seite auf, wo die Phantasie des berühmten Pianisten (der zugleich Künstler und Philosoph ist) auf seine Weise dasselbe Stück in Worte übertragen hat:

„Dieses Vorspiel umschließt und offenbart *das mystische Element*, das darin stets gegenwärtig und stets verborgen ist... Um uns die unaussprechliche Macht dieses Geheimnisses zu lehren, zeigt uns Wagner zuerst die *unbeschreibliche Schönheit des Heiligtums*, das ein Gott bewohnt, der die Unterdrückten rächt und von seinen Jüngern nichts *als Liebe und Glauben* verlangt. Er weihet uns in den heiligen Gral ein; er läßt in unsern Augen sich spiegeln den Tempel aus unzerstörbarem Holze, aus duftenden Mauern, mit goldenen Pforten, *Asbestbalken*, Säulen aus Opal, *durchsichtigen* Wänden, dessen glänzenden Hallen sich nur jene nähern dürfen, deren Herzen erhoben und deren Hände rein sind. Er läßt uns den Tempel nicht als ungeheures und wirkliches Bauwerk gewahr werden, sondern wie aus Mitleid mit der Schwäche unserer Sinne zeigt er ihn uns zunächst als *Widerschein in blauer Woge* oder erzeugt von *regenbogenfarbigen Wolken*.

Am Anfang ist die Melodie wie eine *weite träumende Wasserfläche*, wie *dunstige Ätherwolken*, damit darauf das heilige Bild sich für unsere profanen Augen abzeichne; die Wirkung wird ausschließlic durch die Violinen erreicht, die nach mehreren Takten harmonischer Klänge in den höchsten Noten ihrer Stimmlage aushalten. Darauf wird das Motiv von den Holzbläsern ganz leise aufgenommen; Hörner und Fagotte fallen ein und bereiten auf den Einsatz der Trompeten und Posaunen vor, die die Melodie zum vierten Male wiederholen, *mit einem Ausbruch leuchtender Farbengebung*, „als ob in diesem einen Augenblicke der heilige Bau in seiner ganzen strahlenden und lichten Pracht vor unsern geblendeten Augen erschiene. Aber das *Feuergeflimmer*, das sich gradweise *bis zur Stärke des Sonnen-*

lichtes steigert, erlischt schnell wieder, *wie ein Schimmer des Himmels*. Der *durchsichtige Dunst* der Wolken schließt sich von neuem, die Vision verschwindet mählich in *farbengeschwängertem* Weihrauch, aus dem sie hervorgegangen, und das Stück endigt mit den ersten sechs Takten, *die jetzt noch ätherischer geworden sind*. Sein Charakter *mystischer Idealität* wird hauptsächlich durch das für Orchester beständig durchgeführte *Pianissimo* hervorgebracht, das nur der kurze Augenblick durchbricht, wo die *Blechinstrumente* die wundervollen Linien des einzigen Motivs dieses Vorspiels zum *Aufleuchten* bringen. So ist das Bild, das sich beim Hören dieses erhabenen *Adagios* unsern tiefbewegten Sinnen darbietet.“

Darf ich nun selbst mit Worten die unvermeidliche Übertragung wiedergeben, die meine Phantasie aus demselben Stück machte, als ich es mit geschlossenen Augen zum ersten Male hörte, während ich mich gewissermaßen von der Erde losgelöst fühlte? Gewiß würde ich nicht wagen, selbstgefällig von meinen *Träumereien* zu reden, wenn es nicht von Nutzen wäre, sie hier den vorhergegangenen *Träumereien* anzufügen. Der Leser weiß ja, welchen Zweck wir verfolgen: zu zeigen, daß echte Musik in verschiedenen Gehirnen verwandte Ideen hervorruft. Übrigens wäre es durchaus nicht lächerlich, hier a priori ohne Analyse und Vergleiche zu schließen; denn in der Tat müßte es überraschen, wenn der Klang *nicht imstande* wäre, Farben herzurufen oder die Farben nicht die Vorstellung einer Melodie zu geben vermöchten, wenn Klang und Farbe ungeeignet sein würden, Vorstellungen auszulösen, nachdem die Dinge doch immer in wechselseitiger Gleichwertigkeit zueinander stehen, seit dem Tage, da Gott die Welt als eine zusammenhängende und unteilbare Einheit hervorbrachte.

Ein Tempel ist Natur, in dem die Pfeiler leben,
Von denen hie und da ein dunkles Wort erschallt;
Es geht der Mensch darin durch einen Gleichniswald,
Des Bäume sich von ihm vertraute Blicke geben.

Wie Einzelstimmen sich des Echos fern durchdringen,
Vertieft und rätselvoll in der Geschlossenheit,
Gedehnt als wie die Nacht und wie die Klarheit weit,
So werden Farbe, Duft und Ton zusammenklingen.

Ich fahre also fort. Ich erinnere mich, daß ich von den ersten Takten an einem jener glücklichen Eindrücke unterlag, die fast allen mit Einbildungskraft begabten Menschen vom Traum im Schlafe her bekannt sind. Ich fühlte mich der *Bande der Schwerkraft* entledigt, und empfand in der Erinne-

rung von neuem die außerordentliche *Lust*, die *hochgelegenen Örtlichkeiten* eigentümlich ist. (Es mag nebenbei bemerkt werden, daß ich das eben angeführte Programm nicht kannte.) Darauf malte ich mir unwillkürlich den wundervollen Zustand eines Menschen aus, der einem großartigen Träumen in völliger Einsamkeit verfallen ist, aber einer Einsamkeit *mit unendlichem Horizont, in mattes Licht getaucht; die Unendlichkeit* an sich.

Bald hatte ich das Gefühl einer zunehmenden *Helle*, einer mit solcher Schnelligkeit *wachsenden Lichtintensität*, daß kein Wörterbuch genügen würde, *dieses beständige aus Glanz und Weiße Sichneugebären* zu schildern. Nun empfang ich völlig die Vorstellung einer Seele, die sich inmitten des Lichtes bewegt, einer Ekstase, *gemischt aus Lust und Erkenntnis*, die mich weit über die irdische Welt emporführte.

Es dürfte nicht schwer sein, die Unterschiede dieser drei Eindrucks wiedergaben aufzuzeigen. Wagner gibt *eine Engelschar an, die ein heiliges Gefäß herabträgt*; Liszt sieht *ein wundersam schönes Bauwerk*, das wie aus dem Dunst einer Luftspiegelung widerstrahlt. Mein Traum ist viel weniger von wirklichen Gegenständen erfüllt: er ist unbestimmter und abstrakter. Aber das Wesentliche sind hier die Ähnlichkeiten. Auch wenige schon würden zum Beweise genügen; glücklicherweise aber sind sie zahlreich und mehr als schlagend. In allen drei Umdeutungen treffen wir auf die Empfindung *einer spirituellen und physischen Seligkeit; der Abgesondertheit; der Betrachtung eines unendlich großen und unendlich schönen Etwas; eines intensiven Lichtes, das Augen und Seele bis zur Bewußtlosigkeit entzückt*; endlich das Erlebnis *eines bis an die letzten vorstellbaren Grenzen ausgedehnten Raumes*.

Kein anderer Musiker reicht an Wagner in der Fähigkeit, den Raum und die Tiefe, im wirklichen wie im spirituellen Sinne, zu malen. Das ist eine Beobachtung, die schon oftmals mehreren, und nicht den Schlechtesten, aufgefallen ist. Er besitzt die Kunst, durch feine Abstufungen alles was im geistigen und natürlichen Menschen an Außerordentlichem, Maßlosem, Brünstigem vorhanden ist, auszudrücken. Wenn man dieser glutvollen und despotischen Musik zuhört, scheint es zuweilen, als fände man, in den vom Traume dem Grund der Finsternis entrissenen Bildern, die schwindelnden Vorstellungen des Opiums wieder.

Vom ersten Konzert an verzehrte mich der Wunsch, tiefer in das Verständnis dieser einzigartigen Werke einzudringen. Ich hatte (wenigstens schien es mir so) eine geistige Wirkung, eine Offenbarung erlebt. Mein Glück war so stark

und so furchtbar gewesen, daß ich es am liebsten für immer festgehalten hätte. In mein Erlebnis spielte ohne Zweifel viel von dem hinein, was ich schon durch Weber und Beethoven erfahren hatte, aber auch irgend etwas Neues, das ich nicht zu definieren vermöchte. Dieses Unvermögen verursachte mir eine aus Zorn und Neugierde wunderbar gemischte Lust. Tage-, wochenlang fragte ich mich: „Wo könnte ich wohl heute abend etwas von Richard Wagner hören?“ Meine Freunde, die ein Klavier besaßen, brachte ich mehr als einmal zur Verzweiflung. Wie es mit allem Neuen geschieht, spielte man allabendlich in den offenen Vergnügungslökalen symphonische Stücke von Richard Wagner vor einer Menge, die am Trivialen ihre Lust hat. Die flammende Majestät dieser Musik schlug dort ein wie der Blitz in ein verrufenes Haus. Das Gerücht davon verbreitete sich schnell und wir hatten oft das komische Schauspiel, ernste und feine Menschen sich in die schnöde Masse hindrängen zu sehen, um besser den feierlichen Einzugsmarsch aus dem Tannhäuser oder die erhabene Musik des Hochzeitszuges aus dem Lohengrin zu genießen.

Die oftmaligen Wiederholungen aber derselben musikalischen Phrasen in Stücken aus der gleichen Oper verrieten geheimnisvolle Absichten und eine mir unbekannt Methode. Ich beschloß das „Warum“ zu erforschen und meine Lust in Erkenntnis zu verwandeln, noch ehe mir die szenische Darstellung eine völlige Aufklärung brächte.

(Auszug aus Baudelaire's Essay „Richard Wagner und der Tannhäuser in Paris“, 1861, deutsche Übersetzung von Heinrich Steinitzer, hrsg. von Franz Blei, München 1925)

Programmatische Erläuterung der Tannhäuser-Ouvertüre

Im Beginn führt uns das Orchester allein den Gesang der Pilger vor; er naht, schwillt dann zum mächtigen Ergüsse an, und entfernt sich endlich. – Abenddämmerung: letztes Verhalten des Gesanges. – Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig erdämmernder Duft wirbelt auf, wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Dies sind die verführerischen Zauber des „Venusberges“, die in nächtlicher Stunde denen sich kundgeben, in deren Brust ein kühnes, sinnliches Sehnen brennt. – Von der verlockenden Erscheinung angezogen, naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er läßt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzu-zwingen. – Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet: dichter umgibt ihn das rosige Gewölk, entzückende Düfte hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im verführerischsten Dämmerlicht vor ihm ausgegossen, gewahrt sein wundersichtiger Blick jetzt eine unsäglich reizende Weibesgestalt; er hört die Stimme, die in süßem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung seiner wildesten Wünsche verheißt. Venus selbst ist es, die ihm erschienen. – Da brennt es ihm durch Herz und Sinne; ein glühend zehrendes Sehnen entzündet das Blut in seinen Adern: mit unwiderstehlicher Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Liebesjubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen läßt. – Wie auf seinen Zauberruf tut sich nun das Wunder des Venusberges in hellster Fülle vor ihm auf; ungestümes Jauchzen und wilder Wonneruf erheben sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen die Bacchantinnen daher und reißen in ihrem wütenden Tanze Tannhäuser fort bis in die heißen Liebesarme der Göttin selbst, die ihn, den in Wonne Ertrunkenen, mit rasender Glut umschlingt, und in unnahbare Fernen, bis in das Reich des Nichtmehrseins, mit sich fortzieht. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein wollüstig klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein schaurig üppiges Säuseln wogt, wie der Atem unselig sinnlicher Liebeslust, über die Stätte, auf der sich der entzückende unheilige Zauber kundtat,

und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet. – Doch bereits dämmt der Morgen herauf: aus weiter Ferne läßt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht, und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigen Rauschen erhabener Entzückung anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe.

(Aus: Ges. Schriften, hrsg. von Julius Kapp, 9. Bd., Verlag Hesse und Becker, o. J.)

Schluss zum Vorderspiel
von
Friedrich Schlegel.

82

Tafel
2

espresso

Cant. 1

dim.

molto rallent.

dopo

piu tranquillo

dolce

piu p.

dolcissimo

sempre piu lento.

Ped.

Beilage zum Brief vom 19. Dezember 1859.

Paris, 15. Dez. 59

Wagners Erläuterung des Tristan-Vorspiels

Ein altes, unerlöschlich neu sich gestaltendes, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europas nachgedichtetes Ur-Liebesgedicht sagt uns von Tristan und Isolde. Der treue Vasall hatte für seinen König diejenige gefreit, die selbst zu lieben er sich nicht gestehen wollte, Isolden, die ihm als Braut seines Herrn folgte, weil sie dem Freier selbst machtlos folgen mußte. Die auf ihre unterdrückten Rechte eifersüchtige Liebesgöttin rächt sich: den, der Zeitsitte gemäß für den nur durch Politik vermählten Gatten von der vorsorglichen Mutter der Braut bestimmten Liebestrank läßt sie durch ein erfindungsreiches Versehen dem jugendlichen Paare kredenzen, das, durch seinen Genuß in hellen Flammen auflodernd, plötzlich sich gestehen muß, daß nur sie einander gehören. Nun war des Sehns, des Verlangens, der Wonne und des Elendes der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft – alles wie wesensloser Traum zerstoßen; nur eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schmachten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrwerden!

Der Musiker, der dieses Thema sich für die Einleitung seines Liebesdramas wählte, konnte, da er sich hier ganz im eigensten, unbeschränktesten Elemente der Musik fühlte, nur dafür besorgt sein, wie er sich beschränkte, da Erschöpfung des Themas unmöglich ist. So ließ er denn nur einmal, aber im lang gegliederten Zuge, das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternsten Bekenntnis, der zartesten Hingezogenheit an, durch banges Seufzen, Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Wonen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem grenzenlos begehrliehen Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffne. Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, da jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung des Erreichens höchster Wonne aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischster Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtliche Wunderwelt, aus der, wie die Sage uns meldet, ein Efeu und eine Rebe in inniger Umschlingung einst auf Tristans und Isoldes Grabe emporwuchsen?

Friedrich Nietzsche über „Tristan und Isolde“ (1888)

Alles erwogen, hätte ich meine Jugend nicht ausgehalten ohne Wagnersche Musik. Denn ich war *verurteilt* zu Deutschem. Wenn man von einem unerträglichen Druck loskommen will, so hat man Haschisch nötig. Wohlan, ich hatte Wagner nötig. Wagner ist das Gegengift gegen alles Deutsche par excellence – Gift, ich bestreite es nicht . . . Von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des *Tristan* gab – mein Kompliment, Herr von Bülow! –, war ich Wagnerianer. Die älteren Werke Wagners sah ich unter mir – noch zu gemein, zu „deutsch“ . . . Aber ich suche heute noch nach einem Werke von gleich gefährlicher Faszination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit, wie der *Tristan* ist – ich suche in allen Künsten vergebens. Alle Fremdheiten Leonardo da Vincis entzaubern sich beim ersten Tone des *Tristan*. Dies Werk ist durchaus das non plus ultra Wagners; er erholte sich von ihm mit den *Meistersingern* und dem *Ring*. Gesünder werden – das ist ein Rückschritt bei einer Natur wie Wagner . . . Ich nehme es als Glück ersten Rangs, zur rechten Zeit gelebt und gerade unter Deutschen gelebt zu haben, um reif für dies Werk zu sein: so weit geht bei mir die Neugierde des Psychologen. Die Welt ist arm für den, der niemals krank genug für diese „Wollust der Hölle“ gewesen ist: es ist erlaubt, es ist fast geboten, hier eine Mystiker-Formel anzuwenden. – Ich denke, ich kenne besser als irgend jemand das Ungeheure, das Wagner vermag, die fünfzig Welten fremder Entzückungen, zu denen niemand außer ihm Flügel hatte; und so wie ich bin, stark genug, um mir auch das Fragwürdigste und Gefährlichste noch zum Vorteil zu wenden und damit stärker zu werden, nennen ich Wagner den großen Wohltäter meines Lebens. Das, worin wir verwandt sind, daß wir tiefer gelitten haben, auch aneinander, als Menschen dieses Jahrhunderts zu leiden vermöchten, wird unsre Namen ewig wieder zusammenbringen; und so gewiß Wagner unter Deutschen bloß ein Mißverständnis ist, so gewiß bin ich's und werde es immer sein. – Zwei Jahrhunderte psychologische und artistische Disziplin *zuerst*, meine Herrn Germanen! . . . Aber das holt man nicht nach.

(Aus: „Warum ich so klug bin“ in „Ecce homo“, 1888)

Aus der Novelle „Tristan“ (1903)

(Über das Vorspiel zu „Tristan und Isolde“)

Herr Spinell hatte den Einfall, die Bände in schwarzen Pappdeckeln zu untersuchen, die auf dem Drehsessel lagen. Plötzlich stieß er einen unverständlichen Laut aus, und seine großen weißen Hände fingerten leidenschaftlich an einem dieser vernachlässigten Bücher.

„Nicht möglich! . . . Es ist nicht wahr! . . .“, sagte er . . . „Und dennoch täusche ich mich nicht! . . . Wissen Sie, was es ist? . . . Was hier lag? . . . Was ich hier halte? . . .“

„Was ist es?“ fragte sie.

Da wies er ihr stumm das Titelblatt. Er war ganz bleich, ließ das Buch sinken und sah sie mit zitternden Lippen an.

„Wahrhaftig? Wie kommt das hierher? Also geben Sie“, sagte sie einfach, stellte die Noten aufs Pult, setzte sich und begann nach einem Augenblick Stille mit der ersten Seite.

Er saß neben ihr, vornübergebeugt, die Hände zwischen den Knien gefaltet, mit gesenktem Kopfe. Sie spielte den Anfang mit einer ausschweifenden und quälenden Langsamkeit, mit beunruhigend gedehnten Pausen zwischen den einzelnen Figuren. Das Sehnsuchtsmotiv, eine einsame und irrende Stimme in der Nacht, ließ leise seine bange Frage vernehmen. Eine Stille und ein Warten. Und siehe, es antwortet: derselbe zage und einsame Klang, nur heller, nur zarter. Ein neues Schweigen. Da setzte mit jenem gedämpften und wundervollen Sforzato, das ist wie ein Sich-Aufraffen und seliges Aufbegehren der Leidenschaft, das Liebesmotiv ein, stieg aufwärts, rang sich entzückt empor bis zur süßen Verschlingung, sank, sich lösend, zurück, und mit ihrem tiefen Gesange von schwerer, schmerzlicher Wonne traten die Celli hervor und führten die Weise fort . . .

Nicht ohne Erfolg versuchte die Spielende, auf dem armseligen Instrument die Wirkungen des Orchesters anzuzeigen. Die Violinläufe der großen Steigerung erklangen mit leuchtender Präzision. Sie spielte mit präzisier Andacht, verhartete gläubig bei jedem Gebilde und hob demütig und demonstrativ das Einzelne hervor, wie der Priester das Allerheiligste über sein Haupt erhebt. Was geschah? Zwei Kräfte, zwei entrückte Wesen strebten in Leiden und Seligkeit nacheinander und umarmten sich in dem verzückten und wahnsinnigen Begehren nach dem Ewigen

und Absoluten . . . Das Vorspiel flammte auf und neigte sich. Sie endigte da, wo der Vorhang sich teilt, und fuhr dann fort, schweigend auf die Note zu blicken.

Unterdessen hatte bei der Rätin Spatz die Langeweile jenen Grad erreicht, wo sie des Menschen Antlitz entstellt, ihm die Augen aus dem Kopfe treibt und ihm einen leichenhaften und furchteinflößenden Ausdruck verleiht. Außerdem wirkte diese Art von Musik auf ihre Magennerven, sie versetzte diesen dyspeptischen Organismus in Angstzustände und machte, daß die Rätin einen Krampfanfall befürchtete.

„Ich bin genötigt, auf mein Zimmer zu gehen“, sagte sie schwach. „Leben Sie wohl, ich kehre zurück . . .“

Damit ging sie.

Qualvolle Sehnsucht

Zum Tristan-Vorspiel

„Weniges hat an Wagners Musik so sehr gelockt wie der Genuß der Qual.“
Th. W. Adorno

In seiner Novelle *Tristan* beschreibt Thomas Mann die unheilvolle Wirkung, die bereits das Vorspiel zu Wagners *Tristan und Isolde* bei unbedarften Zuhörern hervorrufen kann: Die Rätin Spatz, zufällig Zeugin einer intimen Klavierdarbietung gewisser Stellen aus Wagners Oper, bekommt während des unfreiwilligen Zuhörens einen „leichenhaften“ und „furchteinflößenden“ Gesichtsausdruck, der – so Thomas Mann – den Grad der Langeweile anzeigt, den die Musik, jedenfalls für die Rätin Spatz, ausstrahlt. Und noch mehr: Die Rätin sieht sich genötigt, ihr Zimmer aufzusuchen, da diese Art von Musik auf ihre Magennerven wirkt und einen Krampfanfall befürchten läßt. Das Vorspiel genügt ihr schon. Die ironische Distanz aber, mit der Thomas Mann die außerordentliche und vor allem folgenreiche Suggestionskraft der *Tristan*-Musik schildert – und das gilt auch für die Sprache, mit der er den Höreindruck des Vorspiels einzufangen versucht –, läßt die Aura des Unerhörten, die dem Stück seit der ersten Stunde (und sicher bis heute) anhaftet, unangetastet. Selbst der späte Nietzsche sprach anlässlich der *Tristan*-Musik von „gefährlicher Faszination“ und von einer „gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit“, die man in allen Künsten vergebens suche. Und sogar Hanns Eisler betonte: „Kein Musiker konnte sich jemals dem Zauber der *Tristan*-Partitur entziehen, ich auch nicht.“ Das heißt doch: Auch die Wagner-Gegner kommen um die *Tristan*-Partitur nicht herum.

Die Ausnahmestellung des *Tristan* im Schaffen Wagners stand ernsthaft wohl niemals in Frage. Sicher ist die Rätin Spatz der Novelle nicht repräsentativ für die Gegner der Musik Wagners, aber man darf wohl annehmen, daß Thomas Mann durch sie den überdimensionalen, realitätsfernen Charakter der *Tristan*-Musik kontrastieren wollte: Die Wirkung auf unvorbereitete Gemüter ist, daran läßt Thomas Mann überhaupt keinen Zweifel, wie die Versuchung des Bösen, das man sich besser vom Leibe hält. Der Giftrank, den Wagner hier dem Zuhörer verabreicht, ist die musikalische Einübung extremer Seelenzustände, die dem gewöhnlich Sterblichen nur ausnahmsweise, und dann nur mit Furcht und Zittern, zugänglich sind: die Botschaft, daß der menschliche Grundtrieb, die Liebe näm-

lich, nur „furchtbare Qual“ sein kann. Wagner wußte sehr genau, was er da verkündete, weil er es selbst erlebt hatte, wenn auch seine Beziehung zu Mathilde Wesendonck und die daraus entstehenden Konflikte mit ihrem Ehepartner nicht als lebendige „Vorstudie“ zum Dreiecksverhältnis der *Tristan*-Handlung mißverstanden werden sollten, sondern als, freilich signifikantes, biographisches „Ereignis“, das auf die *Tristan*-Konzeption in nicht mehr exakt feststellbarer Weise eingewirkt hat. Die ersten Takte des Vorspiels lassen das unmißverständlich anklagen: Zwei gegenläufige chromatische Linien kreuzen sich in einem Akkord, dessen zwingender Rätselcharakter immer wieder harmonische Deutungen herausfordert, ohne daß diese seinem besonderen Ausdruck gerecht würden. Sein Aufbau sprengt die tonale Harmonik. Sphinxhaft sind zwei Quartan – eine übermäßige und eine reine – im Terzabstand übereinandergeschichtet, womit der reine Terzaufbau tonaler Klänge verlassen ist. Der Klang dieses sogenannten *Tristan*-Akkords ist befremdend und suggestiv zugleich. Es ist der Akkord, der quintessenzartig die emotionale Atmosphäre des Stücks festhält und zugleich dessen harmonische und melodische Keimzelle bereitstellt. Die Exegeten haben diese ersten drei Takte zutreffend als die Motivik des Leidens (chromatischer Abstieg) und Sehns (chromatischer Aufstieg) bezeichnet. Dem Sog, ja dem saugenden Charakter dieses Anfangs kann man sich in der Tat kaum entziehen. Diese Musik weiß genau, was sie bewirken will: Mitgefühl. Das war der Rätin Spatz indessen nicht möglich. Es blieb ihr nichts anderes übrig, als sich abzuwenden. Die musikalische Gefühlswelt, die ihr da entgegentönte, war sie ein Akt sinnlicher Befreiung, oder glaubte die ahnungslose Rätin nicht viel eher, daß eine obszöne, fremdartige Klangwelt auf sie eindrang, von der nichts Gutes zu erwarten war? Es gibt demgegenüber auch Stimmen, wie erst jüngst Peter Wapnewski, die Wagners *Tristan und Isolde* als sein „menschlichstes“ Werk einschätzen; es sei „das Bild des Menschlichen in seiner radikalen, ja puristischen Reduktion auf den machtvollsten aller Triebe“; die Liebe als antizivilisatorische Naturgewalt, folglich die Enttabuisierung der bürgerlichen Moral. Dahinter verbirgt sich die These von der ungebrochenen Liebe Tristans und Isolde, die einzig von den äußeren Verhältnissen gestört werde.

Diese Behauptung kann jedoch nur der aufstellen, der nicht auf die Musik Wagners hört, sondern allein auf den Text achtet. Die ersten Takte des Vorspiels sind das Motto, unter dessen Zeichen das Bühnengeschehen steht: der unstillbare Genuß der qualvollen Sehnsucht, einer Sehnsucht, der die eigene Vergeblichkeit beigemischt ist. Arnold Schönberg macht in seiner *Harmonielehre*

(1911) darauf aufmerksam, daß die Tonart des Vorspiels (a-Moll) nur als gedachter Bezugspunkt der Klänge, nicht leibhaftig, aufträte, und genau das ist der musikalische Ausdruck der unerfüllten (und unerfüllbaren) Sehnsucht. Die Klänge treiben einer bloß imaginären Auflösung zu, das Vorspiel landet am falschen Tor – ähnlich wie später auf der Bühne der Trank verfährt –, denn es schließt nicht*, sondern verrinnt in einer einsamen Baßlinie, die zögernd alle Töne des *Tristan*-Akkords als melodische Figur aneinanderreihet, den Zusammenklang des zweiten Takts zur Linie umklappt. Die „Handlung“ kann beginnen. Den Höhepunkt des Vorspiels bildete, nach mehreren Steigerungswellen, bezeichnenderweise eine Art Mahlerscher Zusammenbruch, wenn sich in höchster Lautstärke die beiden Motive des „Leidens“ und „Sehnens“ auf dem *Tristan*-Akkord kreuzen und danach der Satz in Fragmente zerfällt. Das sind die Voraussetzungen der Liebe Tristans und Isolde, wenn sich der Vorhang hebt.

* Wagner schrieb deshalb eigens einen Konzertschluß

Ernst Bloch

Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“

Nun schreiten wir so leise als tief in uns selber. Die anderen sind bewegt und führen immer wieder nach außen. Tristan und Isolde sind dem lauten Tag entronnen, handeln nicht. Es ist unser eigenes tieferinneres Träumen, dort zu finden, wo die Worte und die Schritte nicht mehr eilen. Wir sind es, die mitgehen, wir trüben uns chromatisch, wir bewegen uns in Sehnsucht und schwimmen dem Traum entgegen, der in der vorrückenden Nacht sich bildet.

Das ist schon am Vorspiel zu sehen, wie es zeitlos entführt. Denn es spinnt nur das eine geschichtslose, abstrakte Sehnsuchtsmotiv, völlig berührungslös, freischwebend, jedoch bereit, zu fallen und sich zu verkörpern. Sein Ort wird hell, aber gleich dahinter wieder bleibt alles fern und ruhig. Nur der erste Akt ladet, er führt die beiden Menschen vom Tag hinweg. Hier geht es noch schrill und höhrend zu, allzu bewußt, und der Todestrank bringt vor das falsche Tor. Aber weder Isolde noch auch Tristan bedürfen dieses Tranks, um sich zu finden. Sie gehen nur scheinbar aneinander vorüber, äußerlich, im ungewissen Schimmer des Tags, der ihnen, den Nachtsichtigen, das allbereits Erschienene noch verschleiert. Isolde glaubt zu hassen, wo nichts als verratene Liebe durchbricht, und Tristan ist so starr, so ungemäß auf Sitte bedacht, so sonderbar weich, dabei un gelenk und verstellt, daß den beiden der Trank nur das gibt, was sie längst besaßen, was Schicksal ist und nun auch in die Zeit einbricht, Geschick wird, vermittelt durch ein Symbol des Sprungs. Hier biegt sich nichts nur wieder zusammen wie im *Ring*, wo Hagen für Siegfried den umgekehrten Trank würzt, damit ihm Fernes nicht entfalle; als ein Fernes, das in der Handlung liegt, das wiederholt werden kann und nur deshalb Wiedererinnerung ist, weil der Siegfried der Handlung die Stelle kennt, wo Waldvöglein, Brünhildenstein und Feuerzauber wirken. Aber das, was an oder hinter dem irischen Trunk geschieht, ist niemals Handlung; er ist nicht einmal ein Schlüssel, nicht einmal ein Katalysator, nicht einmal jener Zufall, der keiner ist und den die tragische Notwendigkeit als Helfershelfer des Schicksals einbezieht, sondern, wenn anders auch dieses, wo man niemals war, Heimat sein kann, nur ein zeitlicher Anblick, eine zeitliche Distrahierung dessen, was ewig geschieht, im Überzeitlichen, Mythischen der Liebe geschieht. Zwei Menschen schreiten hier in die Nacht; sie gehen von einer

Welt in die andere über, sonst begibt sich nichts, schließlich auch im ersten und vollkommen in den beiden letzten Akten erkennbar, und nichts erklingt als die Musik dieses Schreitens und schließlichen Entschwindens. Das wollte Wagner zu erkennen geben, als er *Tristan* eine bloße „Handlung“ nannte; es ist ein namenloser Zug, ein ungeheures Adagio, in das kaum ein Gegensätzliches von außen in der Weise hereindringt, daß es Tristan und Isolde überhaupt als Konflikt, als Katastrophe bewußt werden könnte; und dieses eben ist der Sinn der „Handlung“ auf dem Titelblatt, nicht als ob sie eine wäre, sondern nur zum Unterschied von der eigentlich dramatischen Bewegtheit und Wichtigkeit, von den Tagesgeschicken des antithetischen, symphonischen Satzes oder auch Musikdramas.

Nur die letzten Bilder sind noch bewegt, sich äußerlich sichtbar beendend. Vielleicht ist das bühnentechnisch notwendig, aber man kann sich mit Pfitzner des Eindrucks nicht erwehren, daß damit wieder Tag hereinfällt, und zwar gerade dort, wo man am empfindlichsten dagegen geworden ist. Es ist überdies nach dem Gesagten klar, daß hier die Wiederholung nicht diejenige Wirkung ausübt, die ihr sonstwie symphonisch sicher ist. Man fühlt, wie es hier zu sinken beginnt, wie hier der reine Seelenweg verlassen wird, der nichts wiederkehren lassen kann, und daß man dieses alles im großen Schlußduett des zweiten Aktes schon um so vieles schöner gehört hat als im Orchestersatz am Schluß des dritten Aktes, der eben unterwegs nichts erlebt haben kann, sofern jedes eigentliche Fortschreiten fehlte, und der deshalb auch nicht als das wiedererreichte Jetzt, als Reprise und Schlußstück einer symphonischen Durchführung zu figurieren vermag. Wie denn überhaupt bei aller Verehrung gesagt werden muß, daß das so sehr bewußt und finalehaft, gleichsam transportierbar eingefügte Orchesterstück „Isoldens Liebestod“ in ein unleidlich Weiches, in ein amystisch Süßes zu sinken beginnt, das ähnlich wie bei den aufgelösten Dreiklängen, bei der sechzigfachen, nicht enden wollenden Feierlichkeit am Schluß des *Parsifal* um so jäh von der ungeheuren Höhe herabzufallen droht, je schwieriger sich der gute Theaterschluß mit dem ganz anders Definierten einer Geburt der Erlösung aus dem Geist der Musik verbinden will. Es wurde so wenig mehr gesprochen und die Nacht der Liebe ist im zweiten Akt so welterlösend tief über uns hereingebochen, daß wir nicht mehr das Sterben selber auf der Bühne zu sehen wünschen, als welches uns dort Leichen und Umstehende und gerührte Einsegnung zu bewundern gibt, wo das freilich undarstellbare sich Begegnen in der Weltennacht seinen Ort hätte. Wenn Siegfried stirbt und die Mannen seine Leiche über die Felsen-

höhen langsam davontragen, dann klingt so lange Trauermusik, als der Zug noch sichtbar ist. Aber bald steigen Nebel auf aus dem Rhein, die uns die Szene verhüllen, und nun erklingt der merkwürdige, überschwängliche Jubel eines Zwischenspiels, das mit dem Herkömmlichen eines Trostgesangs oder sonstiger Trauerkategorien nicht das geringste gemein hat. Erst wenn sich die Nebel wieder verteilen, wenn es zu uns, den Zurückgebliebenen, zu unserer Welt wieder zurückgeht, kehrt auch die Trauermusik wieder, furchtbarer und drückender als zuvor, sofern eben die bloße untere sichtbare Welt um Siegfrieds Leiche statt des undarstellbaren, schlechthin nur musikalisch zu wahrenden Paradoxes erscheint. Gewiß steigen die Nebel nur deshalb auf, damit der Akt nicht durch Szenenwechsel unterbrochen werde; aber gerade indem Wagner einen Schleier gestaltet, der unseren Augen, jedoch nicht unserem Ohr und Herzen vor dem Jubel hängt, ist eine Keuschheit am Werk, die gerade dem Wagnerschen Verlangen nach einer steigenden Depotenzenierung des Gesichtssinns gemäß der Steigerung der Musik besser als am *Tristan*-Ende entspricht.

(Aus: „Geist der Utopie“, Fassung 1973, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1973)

Siegfried-Idyll

Wagners Symphoniepläne wurden besonders in den späten siebziger Jahren noch einmal aktuell. Die Idee war, einsätzig Symphonien zu schreiben, von eher lyrischem als dramatischem Charakter, ohne große Kontraste, fern der Beethovenschen Tradition. Zwar wurden diese Pläne wie jene zuvor nicht verwirklicht, doch entspricht das Ende 1870 für Cosima komponierte „Siegfried-Idyll“ genau diesen Vorstellungen. Das Werk ist einsätzig, und wenn es auch, mit einigen Modifikationen, der Sonatenform folgt, so meidet es doch die ausgeprägten Gegensätze. Zum einen sind fast alle Themen und Motive beschaulich-lyrischen Charakters; zum anderen ist die möglichst bruchlose Vermittlung zwischen den heterogenen Elementen das Prinzip der Komposition, die ja auf Grund der Herkunft nahezu des gesamten thematischen Materials aus dem „Siegfried“ leicht zum Opernpotpourri hätte werden können. Wichtig in diesem Zusammenhang ist vor allem das Verfahren, die zunächst sukzessiv vorgestellten Motive und Themen in der Folge jeweils simultan zu kombinieren; dieses Zwingen in die Gleichzeitigkeit nähert sie einander an, ebnet die Kontraste ein und verflüchtigt auch die dramatischen Gehalte, die ihnen auf Grund ihrer Herkunft eignen. Daß die Mehrsätzigkeit ganz aufgegeben sei, läßt sich nur bedingt behaupten. Es gibt zahlreiche Tempo- und Taktwechsel, so daß der eine oder andere Abschnitt als eigenständiger Satz aufgefaßt werden könnte. Daß Wagner mit diesem Werk tatsächlich seinen symphonischen Ehrgeiz befriedigte, zeigt die für Cosima geschriebene Widmungspartitur; dort heißt das Stück „Symphonie“. Der Titel „Siegfried-Idyll“, mit dem das Werk – übrigens gegen den Willen Cosimas – später publiziert wurde, verbirgt die symphonische Ambition hinter dem privaten Anlaß. Es entstand als Retrospektive auf die Zeit, in der Wagners Sohn Siegfried geboren wurde und Wagner selbst die Schlussszene des „Siegfried“ komponierte, als Erinnerung an eine besonders glückliche Zeit, das Idyll des Familienglücks in Tribschen. Die Behauptung, es sei Wagners Wille gewesen, das Stück mit solistischen Streichern zu spielen, ist falsch. Wo immer Wagner das Werk aufführte, verlangte er eine große Besetzung. Nur in Haus Tribschen, wo die erste Aufführung stattfand, mußte man sich der Enge des Raums wegen auf solistische Ausführung beschränken.

Der Dirigent des Konzerts

Zahlreiche Schallplatten und höchst erfolgreiche Gastspiele, sowohl mit seinem eigenen Orchester als auch als Gastdirigent bei den großen Orchestern der Welt, haben Jewgenij Swetlanow in den letzten zwei Jahrzehnten längst als einen der führenden Dirigenten seiner Heimat international bekannt gemacht.

Jewgenij Swetlanow wurde 1928 in Moskau als Sohn einer Schauspielerin und eines Sängers geboren. Schauspieler wollte er zunächst auch werden, und einige Zeit arbeitete er bei einem Theaterensemble, bevor seine Liebe zur Musik sich definitiv artikuliert. Bis 1951 studierte er am Moskauer Gnessin-Institut, anschließend setzte er am Konservatorium seine Studien fort, wo vor allem zwei berühmte Pädagogen zu seinen wichtigsten Lehrern wurden: Jurij Shaporin bildete ihn zum Komponisten aus (Swetlanow machte sich seither als Schöpfer von Orchesterwerken, Kammermusik, Liedern und Kantaten einen Namen), Alexander Gauk unterwies ihn in der Kunst des Dirigierens. Gauk, damals Chefdirigent des Moskauer Rundfunks, ermöglichte ihm auch erste Bewährungsproben am Pult seines Symphonieorchesters.

Nach Abschluß seiner Studien wurde Jewgenij Swetlanow an das Bolschoi-Theater berufen, wo er innerhalb von zehn Jahren vom Assistenten zum Chefdirigenten avancierte. 1965 übernahm er als Nachfolger von Konstantin Iwanow die Leitung des Staatlichen Symphonieorchesters der UdSSR, und damit eine Spitzenposition im Musikleben der Sowjetunion, die er bis heute bekleidet.

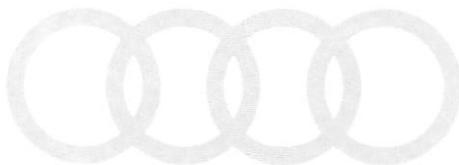
Wenn auch Werke der russischen Romantiker einen Schwerpunkt im Repertoire Jewgenij Swetlanows bilden, so erscheinen seine künstlerischen Interessen doch sehr breit gefächert, zumal auf dem Gebiet der internationalen zeitgenössischen Literatur.

Neben seiner umfangreichen Konzerttätigkeit ist Jewgenij Swetlanow auch als Operndirigent äußerst gefragt. So leitete er im Jahre 1984 die Oper „die Sage von der unsichtbaren Stadt Kitesch“ am Bolschoi-Theater. Diese Oper, die er auch selbst inszeniert hatte, fand einhelligen Beifall bei Presse und Publikum. Bei den Münchner Philharmonikern ist Jewgenij Swetlanow erstmals zu Gast.



Jewgenij Swetlanow

Kulturelles
Engagement
braucht Partner



Audi –
Weggefährte
der Münchner
Philharmoniker



- 3. Abonnementkonzert A**
- 3. Abonnementkonzert B**
- 3. Abonnementkonzert E**
- 3. Theatergemeindekonzert**