



KUNGL. VITTERHETS HISTORIE
OCH ANTIKVITETS AKADEMIEN

KONFERENSER 86

RICHARD WAGNER

WERK UND WIRKUNGEN
HIS WORKS AND THEIR IMPACT
A WAGNER SYMPOSIUM 2013



Richard Wagner

Werk und Wirkungen / His Works and their Impact

A Wagner Symposium 2013

Editor: *Anders Jarlert*

Konferenser 86



KUNGL. VITTERHETS HISTORIE OCH
ANTIKVITETS AKADEMIEN

Richard Wagner. Werk und Wirkungen / His Works and their Impact. A Wagner Symposium 2013. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien (KVHAA). *Konferenser 86*. Stockholm 2014. 188 pp.

Abstract

This anthology, written in English and German, is a report from the symposium “Richard Wagner – Werk und Wirkungen / His Works and their Impact” held in Stockholm, 27–29 January, 2013, arranged by the Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities, together with the Royal Swedish Academy of Music, the Royal Swedish Opera, and the University College of Opera in Stockholm.

The authors offer a wide variety of perspectives from different countries and several disciplines, and focus on myth in Wagner, his female characters, his dramaturgy and his comic opera, as well as Wagner’s affinities with Bellini, Hermann Levi, Franz Liszt and Thomas Mann. The staging and singing of Wagner in Sweden is presented, as is his influence on Swedish opera composers, his presence in Swedish fiction and how he is used for biographical identification. Wagner’s influence and inspiration on music, literature, and personal life is problematised.

Keywords:

Richard Wagner, Cosima Wagner, myth, opera, fiction, staging, singing

© 2014 The authors and KVHAA, Stockholm

ISBN 978-91-7402-425-8/pdf

ISSN 0348-1433

Publisher	Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien (KVHAA, The Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities) Box 5622, SE-114 86 Stockholm, Sweden http://www.vitterhetsakad.se
Distribution	eddy.se ab, Box 1310, 621 24 Visby http://vitterhetsakad.bokorder.se
Cover design	Lars Paulsrud
Cover Photo	Richard Wagner, from photo collection in The Music and Theatre Library, Stockholm (Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm)
Graphic design	Bitte Granlund/Happy Book
Printed	in Sweden by DanagårdLiTHO, Ödeshög, Sweden 2014



Contents

<i>Anders Jarlert: Preface</i>	7
<i>Dieter Borchmeyer: Mythos und Moderne im Ring des Nibelungen</i>	11
<i>Horace Engdahl: Wagner und das Wunderbare</i>	24
<i>Nila Parly: Wagner's Women. Elsa, Ortrud, and Isolde</i>	32
<i>Eva-Britta Ståhl: Who is Kundry?</i>	43
<i>Johan Stenström: Operatic Wit – Die Meistersinger von Nürnberg and the Tradition of Comic Opera</i>	53
<i>Jan Ling: Wer beeinflusst wen? Wagner und Franz Liszt im Gespräch</i>	61
<i>Stephan Mösch: „Liebevolles Wegweisen.“ Zum Verhältnis von Leben, Glaube und Musik im frühen Bayreuth, dargestellt am Beispiel des Dirigenten Hermann Levi</i>	72
<i>Stefan Johansson: Wagner the Swedish Way. 150 Years on Stage at the Royal Opera</i>	91
<i>Berit Lindholm: Working with Wagner – a Personal View</i>	109
<i>Anders Wiklund: Wagner on Bellini</i>	116
<i>Joakim Tillman: Wagner's Influence on Swedish Opera between 1880 and 1920</i>	124
<i>Hans Rudolf Vaget: „Wehvolles Erbe.“ Zur Bedeutung Richard Wagners für Thomas Mann</i>	139
<i>Ola Nordenfors: “This Wonderful Blue Music.” Richard Wagner in Swedish Fiction</i>	158

Torsten Pettersson: Ein schlüssiges Œuvre – *pace* Nietzsche und Thomas Mann.

Das dramaturgische Modell der zehn großen Opern Richard Wagners 170

Anders Jarlert: Wagners Gestalten und Situationen als Identifikationen. Königin

Victoria von Schweden als Beispiel 182

Preface

The English conductor Sir Thomas Beecham once said: “Wherever I go I make a point of asking amateurs who their favorite opera composer is. Almost without exception the answer is Puccini. When I ask why, they say because he doesn’t keep us waiting.” Now, Wagner often does keep us waiting, and that is one of the important reasons for having a Wagner symposium and not a Puccini workshop. Wagner keeps us waiting, and that is what captures us. We get time to reflect, to identify, to criticize, to admire, time to analyze without being stressed. The other reason is, of course, the 200th anniversary of Wagner’s birth.

The present anthology is the report of the symposium “Richard Wagner – Werk und Wirkungen / His Works and their Impact” in Stockholm, January 27–29, 2013, arranged by the Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities, together with the Royal Swedish Academy of Music, the Royal Swedish Opera, and the University College of Opera in Stockholm.

The *Stimmung* of the symposium was introduced in a few lines from the Nobel Prize Laureate 2011, the Swedish poet Tomas Tranströmer’s “The Sorrow Gondola”, on Liszt and Wagner, “father-in-law and son-in-law”, staying in Venice by the Grand Canal, together with Cosima. “The gondola is heavily laden with their lives, two returns and one single.”¹

The symposium concentrated on Wagner’s works and their impact, starting with a performance of *Die Walküre* at the Royal Opera House on January 27. In using both German and English, the symposium offered space for different views both in style, music, illustrations, and discussions. In this volume all the lectures have been collected.

¹ Tomas Tranströmer: “Sorrow Gondola No. 2” (Sorgegondol nr 2 [1996]). Transl. Robin Fulton. In: *New Collected Poems*. Tarset: Bloodaxe Books, 2011.

Professor Dr. Dr. h.c. *Dieter Borchmeyer*, Heidelberg, writes on “Mythos und Moderne im *Ring des Nibelungen*”. In several books and articles, Professor Borchmeyer has inspired the reception of Wagner’s works by the actualization of the concept of myth. In combining the text and the music of the work with Wagner’s biography, Borchmeyer offers new horizons of understanding the *Ring*. He is Professor Emeritus of Neuere Deutsche Literatur and Theaterwissenschaft at the University of Heidelberg, where he is currently Seniorprofessor. He is also President of the Bayerische Akademie der schönen Künste.

In his article “Wagner und das Wunderbare”, Professor *Horace Engdahl*, Stockholm, concerns himself with the modern anxiety for the effect of Wagner’s music on the human mind. In a non-rational identification Wagner presents something not included in everyday reality. Horace Engdahl, permanent secretary of the Swedish Academy from 1999 to June 2009, is professor of Scandinavian literature at the University of Aarhus.

Dr. phil. *Nila Parly*, Copenhagen, has a diplomino as a soprano singer from the conservatory Santa Cecilia in Rome, and a Ph. D. from the University of Copenhagen, where she is a research fellow. She wrote her thesis on sound, women and gender in Wagner, and published the book *Vocal Victories. Wagner’s Female Characters from Senta to Kundry* in 2011. In the present article, she focuses on “Wagner’s Women. Elsa, Ortrud, and Isolde”. Dr. Parly integrates music and text with the human body: not only the singers’ bodies, but also the effect the singing and the orchestral music have on the bodies of the audience.

Eva-Britta Ståhl is Professor of Comparative Literature at the Mid-Sweden University. She wrote her dissertation on the aesthetic mysticism of the Swedish poet Vilhelm Ekelund, and has written on Wagner’s *Parsifal* on several occasions. Here she deals with the question “Who is Kundry?”, starting in the non-existence of Kundry. She ends her essay in deep respect for the inner coherence of *Parsifal*.

Johan Stenström, Lund University, is Professor of Comparative Literature. He wrote his dissertation on the Swedish poet Harry Martinson’s *Aniara*, from poem to opera. He is also one of the initiators of this symposium. He writes about “Operatic Wit – *Die Meistersinger von Nürnberg* and the Tradition of Comic Opera”. While emphasizing the importance of tradition on Wagner, Stenström finds the essence of the work in the alternation between its light and more serious elements.

Jan Ling (†) was Professor emeritus of Musicology at Gothenburg University, an active member of this Academy as well as the Royal Swedish Academy of Music, and former Vice-Chancellor of Gothenburg University. He has written on European music history, for example, on Liszt and Theodor Adorno. He asks the question: “Wer beeinflusst wen? Richard Wagner und Franz Liszt im Gespräch.” Sadly, Professor Ling passed away during the editing process of this book. While lamenting the loss of a great musicologist, we are happy that he was able to finish his article in German on Wagner and Liszt.

Professor Dr. *Stephan Mösch*, Karlsruhe, wrote his Habilitationsschrift “Weihe Werkstatt Wirklichkeit”, on *Parsifal* in Bayreuth 1882–1933. He has been chief editor of the journal *Opernwelt* and is now professor of Ästhetik, Geschichte and künstlerische Praxis in the Hochschule für Musik in Karlsruhe. Professor Mösch writes on “‘Liebevoller Wegweisen.’ Zum Verhältnis von Leben, Glaube und Musik im frühen Bayreuth, dargestellt am Beispiel des Dirigenten Hermann Levi”, discussing Wagner’s relation to the Jewish conductor of *Parsifal*.

Stefan Johansson is the Head of dramaturgy at the Royal Swedish Opera and the Malmö Opera. In his presentation of “Wagner the Swedish Way. 150 Years on Stage at the Royal Opera”, he emphasizes both the long lines and the sudden changes in the Swedish Wagner tradition in singing, acting and staging. His lecture was presented in public at the Royal Opera House in Stockholm.

Berit Lindholm represents the Swedish Wagner singing tradition as a Royal Court Singer (hofsångerska). In her article “Working with Wagner – a Personal View”, also originally presented in public at the Royal Opera House, she shares some memories and reflections from her own experience as a Wagner singer in different parts of the world. Her presentation included several recorded musical interludes.

In his article, “Wagner on Bellini”, Professor *Anders Wiklund* throws interesting light on Wagner’s own conducting of Bellini. He is professor of musicology at the Gothenburg University, and was the leader of the Swedish Vadstena Academy 1992–2001. He is world-known for his rediscoveries of forgotten operas, not least by Donizetti.

Associated Professor *Joakim Tillman*, Stockholm, shows us “Wagner’s Influence on Swedish Opera between 1880 and 1920”, concentrating on the operas of Andreas Hallén, Wilhelm Stenhammar, and Wilhelm Peterson-Berger. Joakim Tillman is teaching at Stockholm University, and currently finishing a big project on the impact of Wagner in Sweden.

Professor Dr. *Hans Rudolf Vaget* is Helen & Laura Shedd Professor Emeritus of German Studies at Smith College, Northampton, Mass. He received the Thomas-Mann-Medaille for his edition of the correspondence of Thomas Mann and his American friend and patron Agnes B. Meyer (1992). He has also written on Thomas Mann and music. Here he presents “‘Wehvolles Erbe.’ Zur Bedeutung Richard Wagners für Thomas Mann”. He emphasizes the importance of Mann’s Wagner interpretation for contemporary Wagner reflection.

Associated Professor *Ola Nordenfors*, Uppsala University, writes on “This Wonderful Blue Music. Richard Wagner in Swedish fiction”, presenting the impact of Wagner on Swedish authors Hjalmar Söderberg, August Strindberg, and Lars Gustafsson. He wrote his dissertation on the Swedish Lieder-tradition 1900–1950, and has since written on the relationship between Hjalmar Söderberg and Wagner.

Torsten Pettersson is a Finno-Swedish author, poet, and Professor of comparative literature at Uppsala University. He wrote his dissertation at the Åbo Akademi University on Joseph Conrad, and is the editor of a Swedish anthology on opera worlds, from Monteverdi to Gershwin. His contribution in this volume is “Ein schlüssiges Œuvre – *pace* Nietzsche und Thomas Mann. Das dramaturgische Modell der zehn großen Opern Richard Wagners”.

Professor *Anders Jarlert* was, together with Professor Karin Helander, Stockholm University, chairing the symposium. Initially Professor Greger Andersson, Lund, was involved in the project, but he sadly passed away a month before the symposium. Anders Jarlert is professor of Church history at Lund University. From his biography on Swedish Queen Victoria (1862–1930), he presents “Wagners Gestalten und Situationen als Identifikationen. Königin Victoria von Schweden als Beispiel”.

I would like to thank all the contributors, as well as the Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities for the inspiration, production and editing of this volume.

Stockholm, January 2014

Anders Jarlert

Mythos und Moderne im *Ring des Nibelungen*

Dieter Borchmeyer

Zu den Angelpunkten von Wagners Ästhetik gehört seine Theorie des Mythos, die neue Zeichen gesetzt und als ideelles Fundament der *Ring*-Tetralogie sowie durch ihre Rezeption bei Nietzsche folgenreich auf Philosophie, Kunst und Literatur der Jahrhundertwende gewirkt hat.¹ Der Begriff des Mythos war bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts durchaus noch nicht im allgemeinen Sprachschatz eingebürgert. In den großen Wörterbüchern des 18. und 19. Jahrhunderts steht er ganz im Schatten des Begriffs „Mythologie“ als der historischen Lehre von den heidnischen Götterfabeln. Zudem wird er grundsätzlich mit latinisierter Endung – „Mythus“ – verwendet, wie auch bei Wagner in seinen frühen Schriften, noch bei Nietzsche und gar durchweg bei Thomas Mann.

Die Demontage des Mythischen durch die Aufklärung und die Entzauberung der Welt durch die Naturwissenschaft haben seit dem 18. Jahrhundert immer wieder die Sehnsucht nach dem Mythos geweckt: Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlandes* (1788) hat dafür früh den Ton angegeben. In dem Hegel, Hölderlin und Schelling zugeschriebenen sog. „Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus“ wird angesichts der Mechanisierung des Staates und der Entsinnlichung der Religion das Postulat einer „neuen Mythologie“ aufgestellt. Eine solche fordert auch Friedrich Schlegel in seiner *Rede über die Mythologie* (1800); sie ist eine Art synkretistischer Mythologie aus antik-klassischen, nordischen, indischen und modernen Elementen. Durch diese antiquarischen Züge unterscheidet sie sich tiefgreifend von der späteren Mythoskonzeption Richard Wagners und Nietzsches.

Wagner ist der erste gewesen, der das Wort „Mythos“ als Kardinalbegriff gegen-

¹ Vgl. dazu Dieter Borchmeyer: Mythos. In: *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch*. Hrsg. Stefan Lorenz Sorgner [u.a.]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008, S. 249–264.

über „Mythologie“ durchgesetzt hat.² In *Oper und Drama* verwendet er den Terminus konsequent mit der griechischen Endung, die wie gesagt nicht einmal der klassische Philologe Nietzsche übernommen hat. Von der „Mythologie“ mit ihren antiquarisch-didaktischen Implikationen will Wagner nichts mehr wissen. Für ihn wird der Mythos – und damit ist er der eigentliche Schöpfer seines modernen Begriffs – zum konstanten Erklärungsmodell der Wirklichkeit: „Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters war es nur, ihn zu deuten“ (GS IV, 64).³

Vier Punkte sind hier von entscheidender Bedeutung: der erste ist die durch keinen Zeitbezug beschränkte Wahrheit des Mythos, der zweite seine bereits erwähnte Struktur „dichtester Gedrängtheit“, der dritte seine Unerschöpflichkeit, da seine Wahrheit nie in einer bestimmten Auslegung aufgeht; der vierte Punkt schließlich ist die Tatsache, daß der einzelne Dichter den Mythos nicht schafft, sondern ihn „nur“ deutet: die fortlaufende *Arbeit am Mythos* – um den Titel des für die jüngste Mythos-Konjunktur bahnbrechenden Buches von Hans Blumenberg (1979) zu zitieren. In seiner 1848/49 entstandenen Schrift *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* hat Wagner den Mythos auf den Spuren Herders und der Romantik als Inbegriff der „Volksanschauung“ (GS II, 123) bestimmt. Er entwickelt hier eine (natürlich längst widerlegte) mythologische Konstruktion in Anlehnung an Karl Wilhelm Göttlings Buch *Nibelungen und Gibelinen* (1816) und Franz Joseph Mones *Untersuchungen zur Geschichte der deutschen Heldensage* (1836). Die Nibelungen, so Wagners Hypothese, seien identisch mit dem alten fränkischen Königsgeschlecht der Wibelungen = Ghibelinen; hier liege die volksetymologische Stabreimangleichung des Namens „Nibelungen“ an die historischen Gegner der Welfen vor: Guelfen / Welfen contra Ghibelinen / Wibelungen, welch letzterer Name von „Nibelungen“ abgeleitet sei; daher die Bildung „Wibelungen“ (vgl. GS II, 124).

Wagner geht es jedoch im Grunde nicht um einen wissenschaftlich-objektiven (sprach)geschichtlichen Begründungszusammenhang, sondern er sucht diesen, roman-tischer Tradition folgend, perspektivisch an den „Glauben“ des Volkes zu binden. Ihm liegt gewissermaßen an einer ‚alternativen‘ Geschichtsschreibung: einerseits einer „Volksgeschichte“ statt der herkömmlichen „Herren- und Fürstengeschichte“ (GS II, 124) – hier schlagen die Revolutionsjahre 1848/49 durch, in denen Wagner diese Schrift verfaßt hat – andererseits einer nicht an den Fakten, an der „pragmatischen Oberfläche der Vorfällenheiten“ (GS II, 123) orientierten „trockenen Chronikengeschichte“ (GS II, 125), sondern einer eben in der „Volksanschauung“ gründenden Geschichte.

2 Ich greife hier und im folgenden auf früheren Ausführungen zurück, zumal in Dieter Borchmeyer: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 2002, S. 276–307.

3 Die hier im Text angeführten Zitatnachweise beziehen sich auf Wagners *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 2. Aufl. Leipzig, 1888.

Inbegriff dieser Volksanschauung aber ist der Mythos. So bildet für Wagner die „Identität des fränkischen Königsgeschlechtes mit jenen Nibelungen der Sage“ eine „wenn nicht genealogische, doch gewiß mythische Identität“ (GS II, 120), die sich eben in der angeblich vom „Volksmunde“ erzeugten Namensidentität ausdrückt (GS II, 124). Im gleichen Sinne einer „mythischen Identität“ ist nach Wagner auch die von den Franken behauptete Herkunft aus Troja zu verstehen. „Mitleidsvoll lächelt der Chronikenhistoriker über solch' abgeschmackte Erfindung, an der auch nicht ein wahres Haar sei. Wem es aber darum zu thun ist, die Thaten der Menschen aus ihren innersten Antrieben und Anschauungen heraus zu erkennen und zu rechtfertigen, dem gilt es über alles wichtig, zu beachten, was sie von sich *glaubten* oder glauben machen wollten.“ (GS II, 137)

Dafür gibt Wagner nun eine von seinen Prämissen her plausible Begründung. Das antike Troja war die „Urstadt“, welche nach dem Glauben der Völker „die ältesten Geschlechter der Menschen bauten und mit hohen (Kyklopen)-Mauern umgaben, um in ihnen ihr Urheiligthum zu wahren“, und die den „Urquell alles Patriarchentumes“ in sich schloß (GS II, 138). Alle „größeren Geschichtsvölker“, so Wagner, „kennen eine solche heilige, der alten Götterstadt auf Erden nachgebildete, Stadt, sowie deren Zerstörung durch die neuen Nachkömmlinge“ (GS II, 139). Die Völker haben jene „Urstadt“ immer wieder „nachgebildet“. Auf den „neuen Stammsitz“ aber wurde die „Heiligkeit der Urstadt“, wie Wagner sich ausdrückt, „übergetragen“ (GS II, 138). Diese Übertragung gründete bei den Franken in der Überzeugung von der Identität ihres Königsgeschlechtes mit dem einst in Troja herrschenden: „der aus ihr [Troja] verdrängte unberechtigte König pflanzte in ihnen seine alten Königsrechte fort“ (GS II, 140).

Diese am Beispiel der „Urstadt“ entwickelte Vorstellung, daß die Geschichte gewissermaßen eine Wiederholung mythischer Prototypen ist, prägt die ganze Wibelungen-Schrift, deren Untertitel eben *Weltgeschichte aus der Sage* lautet. Der erste Abschnitt erörtert die Idee des – sich auf einen „von den Göttern entsprossenen“ Stammvater berufenden – „Urkönigthums“, das Wagner in den Spuren von Joseph Görres' *Mythengeschichte der asiatischen Welt* (1810) nach Asien, in die „Urheimath der Menschen“ (GS II, 115f.), verlegt und von dem sich die Geschichte der fränkischen Könige herleite. „Die bei den verschiedenen Völkern bestehende königliche Gewalt, das Verbleiben derselben bei einem bestimmten Geschlechte, die Treue, mit der selbst bei tiefster Entartung dieses Geschlechtes die königliche Gewalt doch einzig nur ihm zuerkannt wurde, – mußten im Bewußtsein der Völker eine tiefe Begründung haben: sie beruhte auf der Erinnerung an die asiatische Urheimath, an die Entstehung der Völkerstämme aus der Familie, und an die Macht des Hauptes der Familie, des ‚von den Göttern entsprossenen‘ Stammvaters“ (GS II, 116).

Das ist die Basis für die stark von der Romantik geprägte Wagnersche Königs-idee, an der er auch und gerade während der Revolution festgehalten hat. Der Gedanke des Urkönigtums ist für Wagner der Angelpunkt der Nibelungensage, der „Stammsage des fränkischen Königsgeschlechts“ (GS II, 119), und verdichtet sich in der mythischen Gestalt Siegfrieds, die als Urtypus in den deutschen Königen und Kaisern wiederkehrt, sowie im Hort der Nibelungen als dem „Inbegriff der Herrschergewalt“ (GS II, 120). Überall begreift Wagner also die Geschichte als Vollzug mythischer Ereignismuster, die sich wie Naturerscheinungen zyklisch wiederholen. Der Urmythos entsteht denn auch aus der unmittelbaren Naturanschauung:

Den ersten Eindruck empfängt der Mensch von der ihn umgebenden Natur, und keine Erscheinung in ihr wird von Anfang an so mächtig auf ihn gewirkt haben, als diejenige, welche ihm die Bedingung des Vorhandenseins oder doch Erkennens alles in der Schöpfung Enthaltene auszumachen schien: das ist *das Licht, der Tag, die Sonne*. Dank, und endlich Anbetung, mußte diesem Elemente sich zunächst zuwenden, um so mehr als sein Gegensatz, die Finsternis, die Nacht, unerfreulich, daher unfreundlich und grauerregend erschien. Ging dem Menschen nun alles Erfreue und Belebende vom Lichte aus, so konnte es ihm auch als der Grund des Daseins selbst gelten: es ward das Erzeugende, der Vater, der Gott; das Hervorbrechen des Tages aus der Nacht erschien ihm endlich als der Sieg des Lichtes über die Finsternis, der Wärme über die Kälte u.s.w., und an dieser Vorstellung mag sich zunächst ein sittliches Bewußtsein des Menschen ausgebildet und zu dem Innewerden des Nützlichen und Schädlichen, des Freundlichen und Feindlichen, des Guten und Bösen gesteigert haben. – So weit ist jedenfalls dieser erste Natureindruck als gemeinschaftliche Grundlage der Religion aller Völker zu betrachten. (GS II, 130f.)

Diese Ausführungen über Licht, Tag und Sonne als mythische Urphänomene gemahnen bereits an den Lichthymnus der von Siegfried erweckten Brünnhilde: „Heil dir Sonne! / Heil dir Licht! / Heil dir leuchtender Tag!“; und das Wort vom „Sieg des Lichtes über die Finsternis“ weist voraus auf die Rühmung Siegfrieds als „siegendes Licht“ und „Wecker des Lebens“ (GS VI, 166f.). Siegfried *ist* das Licht! In der „ältesten Bedeutung des Mythos“ – Wagner verwendet hier noch die lateinische Endung des Begriffs –, ehe dieser sich ins „menschlichere Gewand des Urheldenthumes“ kleidete, haben wir, so Wagner selbst, „Siegfried als Licht- oder Sonnengott zu erkennen“ (GS II, 119). In seiner Ursprungsgestalt ist er also der „individualisierte Licht- oder Sonnengott, wie er das Ungethüm der chaotischen Urnacht besiegt und erlegt: – dieß ist die ursprüngliche Bedeutung von Siegfried's Drachenkampf, einem Kampfe, wie ihn Apollon gegen den Drachen Python tritt“ (GS II, 131). Wagner antizipiert hier bereits eine Erkenntnis der modernen Mythosforschung: daß im Heldenmythos und seinem Angelpunkt dem Drachenkampf der kosmogonische Mythos, der Urkampf zwischen Schöpfer-Gott und Chaos-Ungeheuer reaktualisiert wird.

Dem Sieg des Lichts über die Finsternis folgt freilich im Zyklus der Tageszeiten die

Überwindung des Lichts durch die Finsternis: Siegfrieds Ermordung – die von den Mächten des Lichts wiederum vergolten wird:

Wie nun der Tag endlich doch der Nacht wieder erliegt, wie der Sommer endlich doch dem Winter wieder weichen muß, ist aber Siegfried endlich auch wieder erlegt worden; der Gott ward also Mensch, und als ein dahingeshiedener Mensch erfüllt er unser Gemüth mit neuer, gesteigerter Theilnahme, indem er, als ein Opfer seiner uns beseligenden That, namentlich auch das sittliche Motiv der Rache, d.h. das Verlangen nach Vergeltung seines Todes an seinem Mörder, somit nach Erneuerung seiner That, erregt. Der uralte Kampf wird daher von uns fortgesetzt, und sein wechselvoller Erfolg ist gerade derselbe, wie der beständig wiederkehrende Wechsel des Tages und der Nacht, des Sommers und des Winters, – endlich des menschlichen Geschlechtes selbst, welches von Leben zu Tod, von Sieg zu Niederlage, von Freude zu Leid sich fort und fort bewegt, und so in ständiger Verjüngung das ewige Wesen des Menschen und der Natur an sich und durch sich thatvoll sich zum Bewußtsein bringt. (GS II, 131f.)

Wagners Denkform ist eine strukturell mythische; auch die Geschichte stellt sich ihm in diametralem Gegensatz zur historisch-linearen Betrachtungsweise – und damit weist er hellsichtig auf die moderne Mythosforschung voraus – als zyklische Wiederholung prototypischer Ereignismuster dar. Ihr musikalisches Pendant wird im *Ring* die variierte Wiederholung der Leitmotive sein, die alle Situationen auf bestimmte Urtypen zurückführt und so in einen zyklischen Zusammenhang: aus der geschichtlich-linearen in die Zeitform des Mythos übersetzt.

In *Oper und Drama* beschreibt Wagner die Gegenwart, deren Stigmata Naturzerstörung, nihilistische Machtbesessenheit, Korruption der menschlichen Beziehungen durch die Herrschaft des Kapitals, Abstraktheit und Anonymität des Staates und der gesellschaftlichen Verhältnisse sind, als ein dem Mythos entfremdetes Zeitalter. Im *Ring des Nibelungen* hat Wagner den Mythos in seiner reinen Form – eben das noch nicht entfremdete mythische Weltalter – zu Beginn des *Rheingold* noch einmal beschworen: in der musikalischen Kosmogonie des Vorspiels und der Rheintöchter-Szene. Mit Alberichs Liebesfluch und Raub des Rheingolds bricht das mythische – das wahrhaft Goldene – Zeitalter in den *status corruptionis* auseinander, der erst mit dem Schluß der *Götterdämmerung* aufgehoben und in einen Zustand neuer mythischer Integrität verwandelt wird.

Der entgötterte, von Wissenschaft, Politik und Historie dominierte prosaische Weltzustand der Moderne läßt sich, so Wagner in *Oper und Drama*, nicht mehr nach Maßgabe der „antiken Kunstform“ zusammendrängen. Die ihm korrespondierende Kunstform ist daher nicht die von der verdichteten Gestalt des Mythos geprägte Tragödie, sondern der Roman mit seiner offenen Struktur. Die herrschende Form eines neuen Zeitalters aber soll das musikalische Drama sein, das die historischen Erfahr-

ungen der Moderne, wie sie vor allem vom Roman künstlerisch widerspiegelt werden, im Bilde des Mythos in sich aufnimmt. Wenn „der Mythos Anfang und Ende der Geschichte“ ist, so in dem Sinne, daß der „Gang dieser Entwicklung [...] nicht eine Rückkehr, sondern ein Fortschritt bis zum Gewinn der höchsten menschlichen Fähigkeit ist“. In dem „durch die Geschichte [...] gerechtfertigten Mythos“ – wie in dem durch den Roman „gerechtfertigten“ musikalischen Drama – werde „erst das wirklich verständliche Bild des Lebens gewonnen“ (GS IV, 91). Das geschieht programmatisch im *Ring des Nibelungen*, der in der Gestalt der germanischen Götterwelt ein symbolisches Bild des in seiner komplexen Struktur vom Roman widergespiegelten modern-prosaischen Zeitalters bietet. Wie die Geschichte hier im Mythos aufgehoben wird, so soll sich das „Drama der Zukunft“ als in symbolischer Verdichtung aufgehobener Roman legitimieren.

Nietzsche hat in der vierten seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen: Richard Wagner in Bayreuth* (1876) Wagner als „Gegen-Alexander“ bezeichnet, der den gelösten gordischen Knoten der Kultur wieder bindet, ihre zerflatternden Tendenzen durch die „adstringierende Kraft“ seiner Kunst erneut zusammenfügt – entsprechend der „verdichtenden“ und „vereinfachenden“ Tendenz des Mythos, die Wagner selbst im zweiten Teil von *Oper und Drama* beschrieben hat. Den „Vereinfacher der Welt“ nennt Nietzsche Wagner in diesem (durchaus positive) Sinne.⁴ Ein anderer Aspekt von Wagners Darstellung des Mythos ist Nietzsche aber ebenso wesentlich: „dass er in sichtbaren und fühlbaren Vorgängen, nicht in Begriffen denkt, das heisst, dass er mythisch denkt, so wie immer das Volk gedacht hat. Dem Mythos liegt nicht ein Gedanke zugrunde, wie die Kinder einer verkünstelten Cultur vermeinen, sondern er ist selber ein Denken; er theilt eine Vorstellung von der Welt mit, aber in der Abfolge von Vorgängen, Handlungen und Leiden. Der Ring des Nibelungen ist ein ungeheures Gedankensystem ohne die begriffliche Form des Gedankens.“⁵ Dieses mythische Gedankensystem bedarf aber einer anderen Sprache als das begriffliche System. „Wagner zwang deshalb die Sprache in einen Urzustand zurück, wo sie fast noch Nichts in Begriffen denkt, wo sie noch selber Dichtung, Bild und Gefühl ist“ (SW I, 486).⁶ Das ist der Sinn des sprachlichen Archaismus in Wagners Opus magnum: der *Ring*-Tetralogie.

„Weia! Waga! / Woge, du Welle, / walle zur Wiege! / Wagalaweia! / Wallala weiala weia!“ (GS V, 200). Mit diesen Stabreimversen wird jene mythische Ursprache angestimmt, die das gigantische dichterische Gebäude der Tetralogie trägt. Die etymologische Verwandtschaft von Wiege und Woge, mit der die ersten Verse des *Rheingold*

4 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hrsg. Giorgio Colli & Mazzino Montinari. München: dtv, 1980. Bd. I, S. 485.

5 Ebd.

6 Ebd. S. 486.

spielen, ist Wagner besonders wichtig gewesen, stellt jener Wellengesang für ihn doch „gleichsam das Wiegenlied der Welt“ dar, wie Cosima in ihrem Tagebuch vom 17. Juli 1869 notiert.⁷ An wessen „Wiege“ aber wird jenes Lied gesungen? Es ist „des Goldes Schlaf“, den die Rheintöchter hüten; spielend wachen sie an „des Schlummernden Bett“ (GS V, 201). In den Tiefen des Rheins herrscht noch das Goldene Zeitalter, das hier seinem Namen gemäß wirklich durch das Gold symbolisiert wird, das Gold, das noch nicht seiner mythischen Unschuld beraubt ist. Indessen birgt es eine dämonische Potenz in sich. Wer die kosmogonische Urmacht der Liebe – also die Macht, durch welche die Welt entstanden ist und durch die sie erhalten wird – verflucht, der vermag das Gold zu einem Ring zu schmieden, welcher „maaflose Macht“ (GS V, 211), ja den Weltbesitz verbürgt. Es ist Alberich, der diesen Liebesfluch ausspricht. Mit ihm tritt das radikal Böse in die Welt, das ihre mythische Integrität zerstört. Dieses Böse vergiftet die Natur, verwandelt die segenspendende mythische Persönlichkeit des Goldes in eine verdinglichte Macht, die alle menschlich-sittlichen Bande zerreißt. Der Besitz des Rings führt zur Herrschaft der Objekte über den Menschen, der Besitzende wird vom Besitz in doppeltem Sinn ‚besessen‘: „des Ringes Herr / als des Ringes Knecht“, wie Alberich in seiner großen Fluchrede prophezeit (GS V, 255).

In seinem Aufsatz *Erkenne dich selbst* (1881) hat Wagner das Zentralsymbol des *Ring* als „Börsenportefeuille“ und „schauerliches Bild“ der Weltherrschaft des Geldes (GS X, 268) modernisiert. Das zeigt, daß er einerseits einem Programm mythischer Archaisierung des Nibelungenstoffs bis in die Sprache hinein folgt, andererseits – in paradoxaler Spannung zu dieser Tendenz – einer Idee seiner Modernisierung. Zwischen den Polen der Archaisierung und Modernisierung bewegt sich die ganze *Ring*-Dichtung. „Der *Ring* mit all seinen Göttern und Riesen und Zwergen, mit den Wasserjungfrauen und Walküren, der Tarnkappe, dem magischen Ring, dem verzauberten Schwert und dem wunderbaren Schatz ist ein Drama der Gegenwart und nicht eines aus ferner und sagenhafter Vorzeit.“ So bemerkt 1898 George Bernard Shaw provokant auf der ersten Seite seines Essays *The Perfect Wagnerite*.⁸ Ja, er erlaubt sich, Walhall, Nibelheim und Riesenheim nach London zu verlegen. Er hätte sich da fast schon auf Wagner selber berufen können. Bei seiner letzten Londonreise 1877 besichtigte er einer Tagebuchnotiz Cosima Wagners vom 25. Mai zufolge auch die Londoner Hafenanlagen, und Cosima notiert folgende Bemerkung von ihm: „Der Traum Alberichs ist hier erfüllt, Nibelheim, Weltherrschaft, Tätigkeit, Arbeit, überall der Druck des Dampfes und Nebel.“⁹ Der Mythos wird zum Spiegel der Moderne, wie diese sich im Mythos spiegelt.

Das zeigt sich besonders deutlich in der Figur und Handlungsweise Wotans. Die-

7 Cosima Wagner: *Die Tagebücher*. München: Piper, 1976–77. Bd. I, S. 129.

8 G. B. Shaw: *Ein Wagner-Brevier*. Frankfurt a. M. 1973, S. 21.

9 Cosima Wagner: *Die Tagebücher*. Bd. I, S. 1053.

ser hat, wie wir in der Nornenszene zu Beginn der *Götterdämmerung* erfahren, durch eine Naturverletzung seine Herrschaftsordnung errichtet: indem er den Speer aus der Weltesche schneidet, das mythische Symbol der neuen Ordnung:

Treu berath'ner
Verträge Runen
schnitt Wotan
in des Speeres Schaft:
den hielt er als Haft der Welt.

So singt die zweite Norn (GS VI, 179). Wotan schließt also – in den Werten von Treu und Glauben gründende – „Verträge“, die gewissermaßen in den Runen des Speers beurkundet sind. Das zeigt, daß der Speer Wotans anders als der Ring Alberichs kein Symbol sittenloser Macht- und Raffgier ist, wenngleich er – das ist seine Ambivalenz – die Naturordnung stört und den Makel der Eigen-Macht an sich trägt, der später durch den geplanten Vertragsbruch gegenüber den Riesen seine rechtlich-sittliche Bedeutung in Mißkredit bringt. Gleichwohl ware es verfehlt, in Wotan den eigentlichen Urheber des Bösen, in der Schaffung des Speers die Urschuld zu sehen, in deren Spuren sich Alberich später bewegte.

Die Verträge spielen im *Ring* als modernisierendes Element eine zentrale Rolle. Sie binden Wotan bis zur Handlungsunfähigkeit. „Verträgen halte Treu!“ mahnt der Riese Fasolt Wotan im *Rheingold* (GS V, 219); denn:

Was du bist,
bist du nur durch Verträge:
bedungen ist,
wohl bedacht deine Macht.

Die Macht der Götter ist also im *Ring* keine All-Macht mehr, sondern an – politische – Bedingungen geknüpft, sie ist nicht *frei*, sondern ‚bedacht‘ wie Wagner im Spiel mit der Doppeldeutigkeit dieses Partizips, das sowohl von ‚bedenken‘ als auch von ‚bedachen‘ abgeleitet sein kann, den Riesen verkünden läßt: Wotans Macht steht nicht mehr wie die der antiken Götter unter freiem Himmel, sondern unter dem Dach der Verträge.

Der Vertragsbegriff hat eine lange Geschichte in der politischen Theorie. Es genüge hier der Hinweis auf den wirkungsmächtigsten Vertragstheoretiker des 18. Jahrhunderts: auf Rousseau, von dessen politischem Denken Wagner zumindest mittelbar inspiriert ist.¹⁰ Nach Rousseau leben die Menschen ursprünglich voneinander unab-

¹⁰ Vgl. Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*. Neuaufl. Stuttgart: Reclam, 2013, S. 245.

hängig oder locker vergesellschaftet in einem vorstaatlichen Naturzustand, ehe sie sich entschließen oder überreden lassen, auf dem Wege des „Contrat social“, des Gesellschaftsvertrags einen Staat zu gründen. Auch Wotan hat den unabhängigen Naturzustand gegen den gesellschaftlichen Vertragszustand vertauscht. Die Natur ist jetzt nicht mehr alles, sondern sie hat nun einen Gegenspieler, der ihr das alleinige Recht im wörtlichen Sinne ‚beschneidet‘. Indem Wotan seinen Speer aus der Weltesche schneidet, verletzt er nicht nur seine eigene natürliche Integrität („seiner Augen eines zahlt’ er als ewigen Zoll“; GS VI, 178), sondern er reißt auch der Weltesche und der sie umgebenden Natur eine Wunde, die sie verdorren läßt (GS VI, 178f.):

In langer Zeiten Lauf
zehrte die Wunde den Wald;
falb fielen die Blätter,
dürr darbt der Baum:
traurig versiegte
des Quelles Trank

Die Aufhebung der Integrität der Natur ist die Bedingung jedes Gesellschaftsvertrags, jeder Staatsgründung, doch Wotans „Contrat social“ enthält noch ein anderes Übel. Obwohl er durchaus eine sittlich-rechtliche Ordnung schaffen will, „Treu berath’ner / Verträge Runen“ in den Schaft des Speeres schneidet, ist seine Staatsgründung wie gesagt doch nicht frei vom Egoismus der Macht. Er selbst gesteht Brünnhilde im zweiten Akt der *Walküre* (GS VI, 37):

Als junger Liebe
Lust mir verblich,
verlangte nach Macht mein Muth:
von jäh’er Wünsche
Wüthen gejagt,
gewann ich mir die Welt.
Unwissend trugvoll
übt’ ich Untreue,
band durch Verträge,
was Unheil barg
listig verlockte mich Loge,
der schweifend nun verschwand.

Das Machtstreben flößt den „Verträgen“ von Anfang an das schleichende Gift der „Untreue“ ein. Wie Faust braucht Wotan seinen Mephisto: den kunstreich-verschlagene Elementargott Loge. Der von diesem ‚verlockte‘ Wotan gesteht sich nicht ein, daß der mit den Riesen geschlossene Vertrag an eine Bedingung geknüpft ist, die er nicht erfüllen kann: für die als Machtzentrum und repräsentatives Monument zu bauende

Götterburg wird Freia als Arbeitslohn ausgehandelt. Die Göttin der ewigen Jugend und Schönheit wird zur ‚verkauften Braut‘ – ein Motiv, das schon im *Fliegenden Holländer* vorkommt (Senta wird ja von Daland förmlich an den Holländer verschachert) und in den *Meistersingern* in sublimierter Form wiederkehrt; auch im *Ring* taucht es mehrfach auf: nicht nur im Falle Freias, sondern auch in der *Walküre* (wo Sieglinde an Hunding wie ein Wertobjekt vermacht wird) und vor allem in der *Götterdämmerung*, wo Brünnhilde buchstäblich zum Tauschobjekt degradiert wird.

Um ein Äquivalent für Freia zu haben – da ohne den Genuß ihrer Äpfel die Götter vergehen müßten – läßt Wotan sich schließlich darauf ein, unter Preisgabe seiner Götterwürde Alberich den verhängnisvollen Ring zu rauben. Damit aber tritt er in den Kreislauf des radikal Bösen ein. Die Warnung Erdas läßt Wotan zwar auf den Ring und auf den durch ihn verheißenen Weltbesitz verzichten, doch kann er das Böse damit nicht aus der Welt schaffen, da er mit dem Ring die Riesen auszahlen muß und durch sein eigenes Vertragswerk handlungsgelähmt ist.

Das ist die ausweglose Situation, die er Brünnhilde im zweiten Akt der *Walküre* schildert: „In eig’ner Fessel / fing ich mich: – / ich unfreiester Aller!“ (GS VI, 36). Herrschaft schlägt dialektisch in Knechtschaft, Macht in Ohnmacht um: „der durch Verträge ich Herr, / den Verträgen bin ich nun Knecht“ (GS VI, 40). Die Welt aus dem *circulus vitiosus*, in den Wotan sich verstrickt hat, herauszuführen und von dem im Ring verdichteten Bösen zu befreien, dazu wäre nur ein freier, nicht vertragsgebundener Held imstande, der also aus eigenem Antrieb handelt, unabhängig vom Willen des Gottes, dem durch Verträge die Hände gebunden sind.

Wotan erliegt der paradoxen Illusion, daß der von ihm gezeugte Walsung Siegmund zu dieser freien Tat berufen ist, die zugleich Wotans eigene Herrschaftsordnung aufheben würde. In Siegmund und Sieglinde sucht er der Welt einen neuen Anfang im Geist der verfluchten und verratenen Liebe zu geben. Doch Fricka führt ihm gnadenlos seinen Selbstbetrug vor Augen. Siegmund ist eben nicht der Freie, der sich selbst schafft, sondern das Geschöpf Wotans. „Einen Freien kann ich nicht wollen“ (GS VI, 43), erkennt er, und deshalb gibt er in verzweifelter Resignation das Walsungengeschlecht auf. Die totale Resignation („Aufgeb’ ich mein Werk“; GS VI, 42) führt freilich ein neues Paradox herbei: gerade durch die Aufgabe des Walsungenstamms kann aus diesem Stamm der nun wirklich freie, nicht mehr von Wotan gelenkte Held hervorgehen: Siegfried.

Ebenso paradox wie die Walsungen erfüllt die als Vollstreckerin von Wotans Welttretungsplan gezeugte Walküre Brünnhilde erst dadurch, daß sie gegen das ausdrückliche Gebot des Göttervaters verstößt und den von ihm aufgegebenen Siegmund im Kampf gegen Hunding unterstützt, den eigentlichen Wunsch Wotans. Das ist die geniale Paradoxie der *Ring*-Handlung: die Walsungen wie die Walküren sind von Wotan als Werkzeuge seines Weltplans gedacht, als solche aber müssen sie dessen Grund-

gedanken: die Befreiung der Welt vom Fluch des Rings verfehlen, da sie ihn nur als Freie, von Wotans Weisung Unabhängige erfüllen könnten. Das bedeutet: erst in dem Moment, da er sich von ihnen scheidet, treten sie aus dem *circulus vitiosus* der Strategie Wotans heraus und können jenen Hoffnungsgedanken des Gottes verwirklichen, dem sie ihre Existenz verdanken.

Das ist der Angelpunkt der *Ring*-Handlung. Er bedeutet aber, daß Wotans Rolle als Handelnder im Weltgeschehen am Ende der *Walküre* ausgespielt ist. Im *Siegfried* verwandelt er sich deshalb in den bloß beobachtenden „Wanderer“, der mit Recht zu Alberich sagen kann: „Zu schauen kam ich / nicht zu schaffen“ (GS VI, 124). Wotans Handlungsohnmacht drückt sich sinnfällig im Zerschlagen seines Speers aus, den er, noch einmal gegen diese Ohnmacht aufbegehrend, Siegfried verbietend entgegenhält. Die letzte dramaturgische Konsequenz ist es, daß Wotan in der *Götterdämmerung* gänzlich von der sichtbaren Bühne abtritt.

Brünnhilde hat sich dem Gott der Verträge widersetzt, um seinem durch Fricka – die Repräsentantin der bloßen sittlichen ‚Gewohnheit‘ („Stets Gewohntes / nur magst du versteh’n“, hält er ihr vor; GS VI, 31) – sich selber „entfremdeten“ Ich zu folgen (GS VI, 76). Brünnhilde gleicht der sophokleischen Antigone, die nach Wagners Deutung der Tragödie in *Oper und Drama* gegenüber Kreon, dem „personifizierten Staat“, die „reine Menschenliebe“ verkörpert (GS IV, 63). Aus letzterer erwächst die utopische Hoffnung auf den „Untergang des Staats“ (GS IV, 72 u.ö.), in welchem „die freie Individualität ihr verneinendes Schicksal erkennt“ (GS IV, 66). Wotans große Idee, den Untergang Walhalls durch einen Helden abzuwenden, welcher frei vom „Göttergesetz“ (GS VI, 32) den über Hort und Ring liegenden Drachen erschlägt – was Wotan selbst als dem Herrn der Verträge eben verwehrt ist –, führt jenen Untergang gerade herbei. Die hier waltende tragische Dialektik korrespondiert genau der in *Oper und Drama* skizzierten, am Mythos von Ödipus und seinen Kindern veranschaulichten Dialektik des Staats: „Seit dem Bestehen des *politischen Staates* geschieht kein Schritt in der Geschichte, der, möge er selbst mit noch so entschiedener Absicht auf seine Befestigung gerichtet sein, nicht zu seinem Untergange hinleite“ (GS IV, 65). Die Notwendigkeit der „Vernichtung des Staates“ (GS IV, 67 u.ö.) aber resultiert aus seinem Ursprung in der Sicherung des Machtbesitzes.

Siegfried und Brünnhilde verkörpern inmitten einer korrumpierten Welt noch die Integrität des mythischen Urzustandes, in dem Natur und Liebe alles – Macht und Besitz noch nichts sind. Das ist auch der Grund, warum Siegfried „das Fürchten nicht gelernt“ hat (GS VI, 108). Der Ring als Machtgarantie ist ihm gleichgültig. „Der Welt Erbe / gewann mir ein Ring: / für der Minne Gunst / miss’ ich ihn gern“, sagt er leichthin zu den Rheintöchtern (GS VI, 238). Die Siegfried-Tragödie demonstriert freilich, daß der furchtlose Held, dem Macht und Besitz fremd sind, in der „list’gen

Welt“ zum Scheitern verurteilt ist. „Wem die Furcht die Sinne / nicht scharf gefegt, / blind und taub in der Welt / schlingt ihn die Welle hinab“, schärft Mime seinem Zögling in der nicht vertonten Urfassung der Eingangsszene des *Siegfried* ein.¹¹ Seine Furchtlosigkeit macht ihn zum Opfer tödlicher Intrige. Diese setzt ihn gar jener magischen Gehirnwäsche aus, durch welche ihm bis zum Moment seines Todes ein Stück seiner Identität: die für seine mythische Integrität so wesentliche Liebe zu Brünnhilde verlorenggeht, so wie Brünnhildes Liebe sich in einen mörderischen Haß verkehrt, der sie – bis zu ihrer Aufklärung durch die Rheintöchter in der Unheilsnacht – ihrem Wesen nicht weniger entfremdet.

Den Rheintöchtern erst verdankt Brünnhilde ihr ganzes Wissen von dem tödlichen Intrigennetz, in das Siegfried und sie geraten sind, sowie den Rat, den Ring dem Rhein zurückzugeben und so die Welt von ihrem Fluch zu erlösen. Die Rheintöchter haben als Elementarwesen, als Verkörperungen der nicht korrumpierbaren Natur ein tieferes Wissen als die wissentlich oder unwissentlich in eine korrupte Welt verstrickten Götter und Helden – und bezeichnenderweise können sie dieses Wissen nur der Tochter Erdas, der naturverwandten Brünnhilde vermitteln. Erda ist ja – der Gaia des griechischen Mythos entsprechend – die Urmutter, welche die Ordnung der Natur hütet. (Bezeichnenderweise ist das ihr zugeordnete Motiv das nach cis-moll versetzte erste Leitmotiv des *Ring*, des Motivs der Natur und des Werdens.)

Erst das mit der Götterdämmerung und der Rückgabe des verhängnisvollen Rings an die Rheintöchter besiegelte Ende des bestehenden Weltzustandes läßt den freien, von allem Verhängnis gelösten Menschen und das von ihm bestimmte Liebesideal am musikalisch-dramatischen Horizont aufscheinen. In ihrem Tod erheben Siegfried und Brünnhilde sich über alle Entfremdung, kehren sie zu ihrer mythischen Integrität zurück und setzen so das Zeichen der Hoffnung auf eine bessere Welt, wie sie im Instrumentalmotiv des Schlusses erklingt. Das Feuer, das Brünnhilde entfacht, „rein’ge den Ring vom Fluch“, so ihr Imperativ (GS VI, 253). Mit dem Ende der aus einer Naturverletzung hervorgegangenen Ordnung Wotans und der Rückgabe des Rings an die Naturelemente wird die Welt in ihren paradiesischen Urzustand zurückgeführt, indem sie endet, beginnt sie neu.

Der Weltbrand, mit dem die Tetralogie schließt, weist nicht nur auf die Ragnarök der germanischen Mythologie, sondern auch auf den in der antiken Welt weit verbreiteten Mythos eines eschatologischen Reinigungsfeuers zurück. Immer liegt dem Mythos vom Weltbrand zugrunde, daß sich die Welt durch die Kraft des Feuers erneuert. Gleich der Sintflut – so Jakob Grimm in der *Deutschen Mythologie* – solle „auch der weltbrand nicht für immer zerstören, sondern reinigen [!] und eine neue bessere welt-

¹¹ Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volksausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, S. 204.

ordnung nach sich ziehen“.¹² In diesem Sinne redet Wagner in seinem Gespräch mit Cosima am 25. November 1873 selber von der „Konzeption der skandinavischen Mythologie: einer neuen Entstehung der Welt nach der Götterdämmerung“.¹³ Dem zyklischen Denken des Mythos ist die Vorstellung eines absoluten Weltendes fremd, für ihn besteht die Geschichte der Welt in periodischer Zerstörung und Erneuerung. Wagner scheint freilich, nach seinen Schriften (*Oper und Drama*) zu schließen, der Überzeugung gewesen zu sein, daß dieser Kreislauf der Geschichte einmal zu seinem Stillstand kommt, doch der *Ring* läßt dieses endgültige Ende noch nicht vorhersehen. Das letzte Motiv der Tetralogie öffnet das Tor zu einer neuen Weltgestalt.

Das emphatische Instrumentalmotiv, mit dem der *Ring* schließt, hat Wagner, um über seine Bedeutung keinen Zweifel zu lassen, nur an zwei Stellen der Tetralogie verwendet: Es ist das Motiv, das einst Sieglinde anstimmte, als ihr von Brünnhilde verheißend wurde, sie werde Siegfried gebären. Dieses erst in Brünnhildes Schlußgesang wieder aufgenommene und in den Schlußakten der *Götterdämmerung* den Geigen anvertraute Motiv redet eine deutlichere Sprache als das Textende. Es – wie üblich – als Erlösungsmotiv zu bezeichnen, geht an seiner Semantik vorbei, es ist vielmehr das Motiv der Geburt und Wiedergeburt. Bezeichnenderweise hat Wagner unter die erste musikalische Version des Schlusses der *Götterdämmerung* vom 10. April 1872 die Worte geschrieben: „So geschehen und geschlossen am Tage, da mir vor 7 Jahren mein Loldchen geboren wurde.“ Er bezieht also das abschließende Motiv auf die Geburt seiner ersten Tochter Isolde! Wie ein Regenbogen der Hoffnung steigt es am Ende der *Götterdämmerung* über den Motiven des in der Feuerfiguration Loges aufgelösten Walhall-Motivs und des Wellengesangs der Rheintöchter – der Musik der Naturelemente – leuchtend auf und verkündigt die Reinigung der Welt, die *restitutio in integrum*. Diese drückt sich sinnfällig in der Rückkehr des musikalischen Geschehens aus chromatischer Trübung zum reinen Klang der ursprünglichen Intervallverhältnisse aus. Mit ihnen kehrt die Vollkommenheit der Anfänge wieder, und mit dem „strahlenden Stern des Rhein’s“ (GS VI, 253), in den sich der von den Rheintöchtern – nach Brünnhildes Weisung – ‚aufgelöste‘ Ring zurückverwandelt, steigt der Stern der Hoffnung auf eine neue Welt über der Stätte der apokalyptischen Verwüstung auf.

12 Jakob Grimm: *Deutsche Mythologie*. [Nachdruck d. 4. Aufl. Berlin 1875–78]. Graz 1968. Bd. II, S. 681.

13 Cosima Wagner: *Die Tagebücher*. Bd. I, S. 756.

Wagner und das Wunderbare

Horace Engdahl

Die Diskussion über Wagner und seine Musik unterscheidet sich von anderen musikalischen Diskussionen durch ihren Alarmismus. Es gibt ganz einfach eine Angst davor, was Wagners Musik mit der menschlichen Psyche macht. Nach dem zweiten Weltkrieg hat man sich eine bequeme Art ausgedacht, dieses Gefühl rational dadurch zu begründen, dass man Wagner am Nazismus und dessen Untaten eine Mitschuld zuschreibt. Aber die Angst gab es schon lange vor 1933. Sie entstand bereits zu Wagners Lebenszeit und war nicht weniger stark, als er um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert in den Augen vieler Gebildeter den Inbegriff künstlerischer Modernität darstellte. Thomas Mann hat in seinen frühen Erzählungen, und auch in *Buddenbrooks*, suggestiv die zersetzende Einwirkung der Wagnerschen Musik geschildert – Enthemmung, moralische Auflösung, eine an Todestrieb grenzende Hingabe an das Gefühl.

Er war dabei nicht der erste, der solchen Befürchtungen Ausdruck verlieh. Die psychische Abwehr gegen Wagner hat als ihr erstes bleibendes Denkmal die Streitschriften Nietzsches mit ihrer auf sinnreiche Weise variierten Grundthese: „Wagners Kunst ist krank.“ Seitdem ist eine Reihe von Strategien erprobt worden, um die emotionale Wirkung Wagners zu blockieren: von der groben Methode, den Mensch Wagner als ein Ungeheuer darzustellen, bis zu den verfeinerten mentalitätsgeschichtlichen Überlegungen der ideologiekritischen Schule.

Auch wenn es schwer zu beweisen wäre, habe ich den Eindruck, dass der Widerstand gegen Wagners Wirkung einen guten Anteil an der modernen Intellektualisierung der ästhetischen Erfahrung hat. Das romantische Ideal der Unmittelbarkeit in der Begegnung mit dem Kunstwerk ist, nicht zuletzt wegen Wagner, in Verruf geraten und von dem Appell, möglichst schnell von Faszination zu Reflexion fortzuschreiten, ersetzt worden. So ist die heute verbreitete Gesinnung entstanden, dass es die Pflicht

eines denkenden Menschen sei, zwar nicht auf Wagner zu verzichten, aber den Zauber zu brechen – sich dem Schauspiel nicht mehr hinzugeben, sondern entschlossen darüber nachzudenken, wie unfähig die Wagnerschen Werke sind, unseren gegenwärtigen, fortschrittlichen Auffassungen Ausdruck zu geben. Vom neuzeitlichen, aufgeklärten Zuschauer wird erwartet, dass er gegen die Verführung der Legendenwelt immun sein solle. Eine entzaubernde, den Mythos relativierende Inszenierungspraxis hat sich im letzten halben Jahrhundert darum bemüht, das Publikum auf den rechten Weg zu bringen.

Die berühmteste aller Szenen bei Wagner, die Ankunft des Schwanritters in *Lohengrin*, ist der psychischen Abwehr ein besonders beliebtes Ziel gewesen. Es ist bekannt, dass Bertolt Brecht, wenn in sarkastischer Stimmung, seinen Gegner mit der Anrede „Mein lieber Schwan“ in Verlegenheit brachte. Man bemerke, dass sich der Gralritter in *Lohengrin* schon im Rahmen der Handlung dazu gezwungen sieht, den Kampf gegen die kritische Reflexion aufzunehmen, nämlich in seinem Gespräch mit Elsa im Hochzeitgemach. Wo Elsa den Namen erfahren und überhaupt Bescheid erhalten möchte, kontert der Ritter mit der Erklärung, dass *er*, in seinem Verständnis für *sie*, sich mit der unmittelbaren, sinnlichen Gewissheit begnüge, die kein Wort brauche. Aber die Hingabe an das Erlebnis, die der Ritter bei seiner Gattin sucht, und die Wagner von seinem Publikum erwartete, ist Elsa im zweiten Akt infolge des Gedankenprozesses, den Ortrud in ihrem Kopf in Gang gesetzt hat, nicht mehr möglich. Und als wären sie die guten Schüler Ortruds, ermahnen uns die Vertreter der Ideologiekritik, uns von der Suggestion zu befreien, die unsere Vernunft außer Kraft setzt und uns dazu bewegt, an vorbehaltlose Liebe, wenn nicht an den Gral, zu glauben.

Das besondere Wagnergefühl, was ist es? Franz Liszt, der die Uraufführung des *Lohengrin* in Weimar 1850 dirigierte, nannte das Werk „ein einziges, unteilbares Wunder“. Ihm war, so wie manchen anderen Zeitgenossen, die über Wagner schrieben, zum Beispiel Berlioz und Baudelaire, das Vorspiel zu *Lohengrin* gleich der Luftspiegelung einer höheren, unvergänglichen Welt. Eine neue Art von Musik? Gewiss, aber in den schriftlichen Reaktionen der Wagnerfreunde ist die Wirkung des Orchestersatzes spürbar von der Wirkung der Szene beeinflusst, in der Elsa durch die Ankunft und den Sieg des unbekannten Ritters gerettet wird, eine Szene von ekstatischem Charakter. Später enthüllt der Ritter seine Identität, aber sein erläuternder Monolog ist, bei aller überirdischen Schönheit, wenn nicht überflüssig, so jedenfalls weniger entscheidend für den Zauber der Oper. Was *Lohengrin* zu *Lohengrin* macht, ist die Steigerung des ersten Akts, der Lichtschein über dem See, das Auftauchen des Schwans, Elsas Wiedererkennen der Gestalt aus ihrem Traum, ihre miraculöse Befreiung von drohender Verurteilung und Tod, der hohe Jubel – insgesamt die brennende musikalische und dramatische Intensität im Erscheinen, Sieg und Liebeserklärung des fremden Ritters.

Das Geschehen ist ein Wunder, dem man sich mit kindlichem Gemüt nähern muss, um es voll und ganz erleben zu können.

Auf diese Weise verhält es sich eins ums andere Mal bei Wagner. In einer Oper nach der anderen sind es ähnliche Situationen, die dem Werk seine überwältigende, euphorische Wirkung verleihen. Es ist das Wunder der Rettung im *Fliegenden Holländer*, als Senta die Aura des Schreckens um den Verurteilten durchbricht und durch ihr erstaunliches Opfer von seinem Verhängnis befreit. Es ist die Erlösung in *Tannhäuser*, als mitten in hilfloser Zerissenheit und Wahn, dank Elisabeths Fürbitte an Gottes Thron, der Stab in der Hand des Priesters grünt (ein handfestes Symbol der undenkbaren Realität des Mirakels). Es ist in den *Meistersingern* das Wunder der Poesie, als die Dichtergabe in Walther erwacht, und die Barriere zwischen Traum und Wirklichkeit einstürzt. Auch die Ehrung des Volks an Hans Sachs hat etwas Wunderbares: ein Wunder der Besinnung, das im Wach-auf-Chor des dritten Akts zum Himmel emporsteigt. Gleichermäßen überwältigend ist die Erlösung, als Isolde an Tristans Krankenlager ankommt und den Tod in unfassbare Verschmelzung und in Triumph verwandelt, oder als Siegmund und der Lenz in Sieglindes düstere Welt einbrechen, und Sieglinde in wenigen Augenblicken von tiefster Verzweiflung und Gefangenschaft zu extatischer Wiedererkennung und neuem Leben geht; oder auch Brünnhildes und Siegfrieds Liebesmetamorphose, die trotz des folgenden Verrats des Mannes ihre unzerstörbare Wirkung behält, die es ermöglicht, dass Brünnhilde in den letzten Minuten des *Ring des Nibelungen* doch noch Siegfried als Held feiert und die Untergangsstimmung in Jubel verkehrt. Das Prinzip Wunder offenbart sich zu guter Letzt in *Parsifal* mit einer Deutlichkeit, die der Erläuterung kaum bedarf.

Die hier genannten Passagen in Wagners Opern sind natürlich verschieden, doch stellen sie im Grunde ein und dasselbe Phänomen dar. Das, was ich hier Wunder nenne, ist keine einfache Wunscherfüllung. Es verlangt vielmehr die Aufopferung des Selbst zur gleichen Zeit mit seiner Rettung. Die Lage, in der sich Wagners Gestalten befinden, als die Verwandlung des Wunderbaren eintritt, ist von gewissen andauernden Merkmalen gekennzeichnet: Verzweiflung, Verlust von Vater und Mutter, Hilflosigkeit, Verdammung – „Einsam in trüben Tagen“. Das Geschehen scheint den alltäglichen, prosaischen Menschen um sie herum als reiner Wahnsinn oder Zauber und Betrug. So kommt es Erik im *Fliegenden Holländer* vor, so König Marke, Telramund und anderen.

Jene strahlenden Höhepunkte, auf denen das Wunderbare erscheint, sind ein Wesenszug von Wagners Opern. Ohne sie wären seine Werke wesentlich andersartig und würden ihre starke Wirkung einbüßen.

Es gibt in diesem Umstand eine historische Ironie. Es hängt mit Wagners Verhältnis zur älteren Opernkunst zusammen. Wir wissen, dass er die Oper als Institution mon-

däner Unterhaltung verabscheute. Er distanzierte sich von der italienischen und der französischen Musiktradition, die größtenteils die Entwicklung der Oper bis zu seiner Zeit bestimmt hatten. Er betrachtete seine eigene Leistung als den Durchbruch eines radikal andersartigen, echt deutschen Musikdramas, und lehnte praktisch alles ab, was vor oder neben ihm erschaffen wurde. Heute kann man jedoch feststellen, dass seine Wirksamkeit als Komponist und Dichter tatsächlich den umgekehrten Effekt hatte. Sie hat im hohen Grad dazu beigetragen, die Kunst der Oper in kommenden Jahrhunderten am Leben zu erhalten. Wagners Werk ist heute einer der Ecksteine des internationalen Opernrepertoires, neben Mozart und den großen Italienern. Die Wenigsten kümmern sich dabei um Wagners theoretische Unterscheidung zwischen Oper und Musikdrama.

Diese Entwicklung ist weniger paradoxal als sie scheint, weil Wagner in seinem Schaffen einem alten Prinzip treu ist, das während eines großen Teils ihrer Geschichte das charakteristische Merkmal der Oper war. Im klassischen Gattungssystem nahm die Oper einen besonderen Raum als *die Kunst des Wunderbaren* ein – im Unterschied zum gesprochenen Drama, das den aristotelischen Vorschriften gemäß beim Wahrscheinlichen bleiben musste. La Bruyère beschreibt die Oper als Zauber – *enchantement* – und meint, dass Bühnenmaschinerie und Kulissenwechsel, auch wenn sie im seriösen Theater bloß stören, in einer Opernvorstellung völlig berechtigt sind: „Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements, aux *Bérénices* et à *Pénélope*: il en faut aux *Opéras*, et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement.“¹ Die Wirkung der Oper auf alle Sinne durch den Gesang, die Orchestermusik, das Bühnenbild und das Ballett erzielt nach La Bruyère die Beseitigung der vernunftsmäßigen Vorbehalte und versetzt die Zuschauer in Staunen.

In der Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert findet man die folgende Definition: „Un *opéra* est, quant à la partie dramatique, la représentation d'une action merveilleuse. C'est le divin de l'épopée mis en spectacle.“² Die Sprache der Oper soll Ekstase, Begeisterung, Rausch des Gefühls ausdrücken, damit die Musik ihre volle Wirkung erlangt, heißt es weiter. Aber das reicht nicht. Laut dem herkömmlichen vom Verfasser des Artikels, Louis de Jaucourt, wiedergebenen Begriff, soll die Handlung einer Oper auch das Maß der Wahrscheinlichkeit überschreiten und übernatürliche

1 „Es sind in den *Bérénice*-Dramen und in *Pénélope* keine Luftfahrten, keine Triumphwagen, keine Szenenwechsel nötig; aber in den Opern sind sie notwendig, und es ist das Eigentümliche eines solchen Bühnenstücks, Geist, Auge und Ohr in ständigem Bann zu halten.“ La Bruyère: *Les Caractères* ... „Des ouvrages de l'esprit“ no. 47 (ein Abschnitt, der in die Auflage von 1691 eingefügt wurde).

2 „Eine *Oper* ist, was seinen dramatischen Teil betrifft, die Wiedergabe einer wunderbaren Handlung. Es ist das göttliche am Epos als Bühnenstück.“ Denis Diderot & Jean d'Alembert: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*..., XXIII, partie II, Lausanne & Bern, 1780.

Akteure, magische Waffen, Prophezeiungen, in Erfüllung gehende Träume und was noch einen märchenhaften Schimmer über die Illusion werfen mag, einschließen.

Das klassische Fachwort für all dies war *le merveilleux*, das Wunderbare. *Le merveilleux* bedeutete das Eingreifen höherer Mächte in die Handlung. Pallas hebt ihren Schild in Lullys *Cadmus et Hermione*, und die Riesen, die dem Held drohen, werden zu Stein, u.s.w. Die Librettisten wankten zwischen antiken Göttern und christlichen Mächten, zwischen Allegorie und Heil. Die übernatürlichen Akteure hatten vor allem die Aufgabe, wie Retter und Versöhner aufzutreten und dadurch das Wohlwollen der Himmlischen gegenüber den Menschen, und besonders den Herrschern, zu veranschaulichen. Wenn die Verwirrung der Intrige am größten ist, erscheint ein *deus ex machina*, entwirrt die Situation und bringt das gute Ende, den *lieto fine*, der auf der Opernbühne, im Unterschied zum Theater, erwartet wurde.

Den heidnischen Mythen war in der Oper ein neues Leben vergönnt – dank der enormen Suggestionskraft der Musik. Sie wurden zur Traumzone der vornehmen Welt, in welcher man der Phantasie freien Spielraum gewährte. Eine besondere Art von Magie war die wunderbare Kraft, die mythischen Musikern wie Amphion und Orpheus zugeschrieben wurde, eine Art von Magie, die ein letztes Mal, mit unwiderstehlicher Naivität, in der *Zauberflöte* zurückkehrt und mittels dieser besinnungslos geliebten Oper der Nachwelt vermacht wurde. *Le merveilleux* waren, kurz gesagt, die Wunder, die nur auf der Opernbühne geschehen.

Den Denkern der französischen Aufklärung war *le merveilleux* verpönt. Sie sahen in dem Wunderbaren den puren Aberglauben und nahmen daran Anstoß, wenn sie es nicht einfach als Kindereien abtaten. In Jaucourts Artikel über die Oper in der Enzyklopädie herrscht eine kaum verhohlene Skepsis gegen das ganze Phänomen. Wenn wir eine Oper anschauen, werden wir von dem Unvernünftigen verführt, meint er. Die Musik löst – bedauerlicherweise, versteht man – das Problem der Illusion. Die Macht der Töne lässt uns an irgendetwas glauben. Zwischen den Zeilen sagt Jaucourt, dass die Oper im Vergleich mit dem seriösen Theater Blödsinn ist.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts spürt man bei den Textdichtern der Oper ein Streben nach gesteigertem psychologischen und historischen Realismus. Sie eigneten sich immer mehr Grundsätze des gesprochenen Dramas an und versuchten, wenigstens die schlimmsten der Ungeheuerlichkeiten, die man gewöhnlich mit dem Begriff „Opernhandlung“ assoziierte, zu meiden. Der am meisten vertonte Librettist des 18. Jahrhunderts, Metastasio, hat in seinen Texten den Anteil des Wunderbaren wesentlich reduziert. Ein stilbildender Autor wie Voltaire ersetzte gleichzeitig im Epos die Götter mit allegorischen Abstraktionen und kommentierte die Diskussion über das Opernlibretto mit dem Wort: „Das, was zu dumm zu sagen ist, singt man.“ Grimm, Diderot und andere internationale Wortführer der Aufklärung haben *le merveilleux* gänzlich verworfen. Die Verteidiger des Wunderbaren wurden in Frankreich des

Royalismus verdächtigt. In dieser Auseinandersetzung liegt der Keim des modernen Vorurteils gegen das Opernlibretto.

Die Schöpfungen Wagners bedeuten das Wiedererwecken des Wunderbaren in der musikdramatischen Kunst. *Der fliegende Holländer* ist ein Wendepunkt, ein Ausbrechen aus dem Lustspiel und dem Trauerspiel zugleich. Man erkennt ohne Schwierigkeit Komödiengestalten im *Holländer*, besonders Sentas Vater und ihren Verehrer Erik. Gleichwohl scheint der Weg für einen tragischen Verlauf geebnet. Wagner aber wählt einen dritten Weg, der zum Wunder führt. Sein Musikdrama ist daher, trotz seiner Theorie, Oper in eminentem und restauriertem Sinn – ein Gegenzug zum Eindringen des Theaters in die musikdramatische Kunst, das von der Wirklichkeitsforderung der Aufklärung angetrieben wurde.

Es ist sicher wahr, dass die Handlung im *Ring des Nibelungen* wie eine lange Abrechnung mit dem Wunderbaren aussehen kann, nämlich dadurch, dass die feindlichen und zerstörerischen Kräfte eins ums andere Mal das im Augenblick des Jubels erreichte Heil vereiteln. Für jedes Wunder im *Ring* gibt es einen Verrat. Verfolgt man die Spur Wotans durch das Werk, muß man es als Ausdruck eines Schopenhauerschen Pessimismus auffassen, nach welchem es am klügsten wäre, alle Hoffnung fahren zu lassen. Jedoch muß man auch am Ende zugestehen, dass die Episoden, die das Werk über das Niveau der politischen Allegorie erheben und ihm einen Platz unter den ewigen menschlichen Fiktionen sichern, gerade diejenigen sind, in denen die schicksalhafte Notwendigkeit durch das Wunderbare außer Kraft gesetzt wird.

In seinem Buch *Les enchanteresses* (2005) zieht Jean Starobinski ein historisches Resümee der Idee von der Oper als Verführung, und behauptet dabei, dass sich bei Wagner zwei Arten vom Magie einander gegenüberstehen: *Zauber* und *Wunder*. Die Rettung kommt durch die letztere Art, die mit Naivität verknüpft ist. Es ist der Mangel an rationalem Wissen, das Parsifal zum Ausführen des Mirakels geeignet macht, durch das Amfortas geheilt wird. Ebenso hat Wagner den Held des *Rings*, Siegfried, mit einem beträchtlichen Maß an Naivität ausgestattet. Elsa versagt, weil die listig kalkulierende Ortrud ihren kindlichen Glauben ins Wanken bringt. Ortrud, die Verwandte der Schlange im Paradies und der bösen Schwestern in der Erzählung von Amor und Psyche, führt Elsa in das unpoetische Misstrauen ein, reißt sie aus der Legendenwelt und wirft sie in die bloß allzu bekannte menschliche Wirklichkeit.

In unseren Tagen scheinen sich manche Regisseure und Kritiker entschlossen zu haben, auf die Seite Ortruds und der *merveilleux*-feindlichen Aufklärer zu treten, im Gegensatz zur Leistung Wagners. Das Wunderbare wird in manchen Inszenierungen bewusst abgeschwächt. Man schlägt auf die Stimmung, dekonstruiert die Liebe und setzt die Helden herab. Im neuesten Stockholmer *Lohengrin* ist der Schwan schlecht-

hin weggelassen, und der Ritter ist ein Maffioso unter Maffiosi. In Berlin habe ich Tristan und Isolde als Fixer und Fixerin gesehen, die im letzten Akt zu halb demenziellen Insassen desselben Altersheims werden, einer der Existenz des anderen kaum bewusst.

Es mag Gründe dafür geben, Wagner auf diese Weise zu behandeln, sogar künstlerische Gründe. Aber die Frage besteht, ob Wagner entzaubert werden muß, damit wir ihn genießen dürfen. Ist seine Kunst mit der offenen Gesellschaft unvereinbar? Dass seine Opern das wissenschaftliche Weltbild erschüttern oder überholte Formen politischer Legitimität wiedererwecken könnten, ist kaum zu glauben. Woody Allen mag wohl nunmehr der Einzige sein, dem das Zuhören von Wagners Musik die Lust eingibt, in Polen einzumarschieren, und das Wagner-Verbot in Israel erscheint immer seltsamer. Doch bleibt der Alarmismus in der Wagnerkritik ohnehin zurück, wie eine alte Malaria, die mit Schüttelfrost Feuilletonisten heimsuchen.

Kann man sich das Wunderbare und Überschwängliche in Wagner vom Leib halten, ohne auf das Übrige verzichten zu müssen? Es ist mehrmals versucht worden. Der französische Symbolismus konnte als der Ansatz beschrieben werden, das Wagnersche Allkunstwerk mit rein poetischen Mitteln zu verwirklichen. Mallarmés Bestreben als Poet war es, sein Gedicht in ein magisches Theater zu verwandeln, dem ähnlich, das Ludwig von Bayern angeblich zu seiner Verfügung hatte, in welchem er ganz allein die Schöpfungen Wagners genoß. Mallarmé wollte aber die „Anekdote“ ausschließen, das heißt die nach seiner Auffassung kindische Erzählung mit ihren Figuren. Dieser Trieb zur Abstraktion führt zum Verlust des Erlösungsthemas und des Wunders. Der Geist sieht sich in einer unbeweglichen Welt ohne Hoffnung gefangen. In Mallarmés Universum liegt der Schwan im Eis festgefroren, nur sein Hochmut hebt sich aus der Niederlage. In dem Sonett „A la nue accablante tu“ wird der Sirene, wohl eine von den Rheintöchtern angeregte Figur, feste Realität verweigert. Vielleicht ist sie nur ein bisschen Schaum, der nach einem Schiffbruch im Meer zurückblieb. In „Prose pour des Esseintes“ besuchen wir zwar eine Zauberinsel, wo alles wunderbar vorkommt, aber nur in dem Sinne, dass hier die restlose Autonomie der Kunst verwirklicht ist, während die Liebe irgendwie hinter den übergroßen Symbolen verschwindet.

In der Kunst des 20. Jahrhunderts zeigt sich das Irrationale in der Form des Unbewussten und seiner Pathologie, nicht aber als Wunder. Das Musikdrama hat sich, wenn auch nicht ausnahmslos, dem Realitätsprinzip unterworfen. Deshalb wird immer deutlicher, dass es Wagners historische Leistung war und ist, einer alten Regel neuen Sinn zu geben, der zufolge die Oper die Grenzen des vernünftig Glaubwürdigen überschreiten darf, um *le merveilleux* anzubieten. Was eine derartige Kunst von den Zuschauern fordert, ist eine mit dem Träumen verwandte Bereitschaft, fremdartiges Geschehen unbefangen hinzunehmen. Denn glaubwürdig sind ja Wagners Werke, aber nur unter ihren eigenen Bedingungen.

Irgendwie ist es uns möglich, die Vorstellungen von ritueller Reinheit und Treue und von dem Heiligen, die eine so wichtige Funktion in Wagners dichterischer Welt haben, zu verstehen. Die Philosophen der Aufklärung bezweifelten, dass ein von mythischen Gestalten getragenes Drama den gewöhnlichen Menschen angeht. Wagner meinte, dass die Kunst mehr als das bloß Natürliche, nämlich etwas Großes und Stauenerregendes hervorbringen muß, damit das Gefühl einen zureichenden Gegenstand bekommt. Er spricht in *Oper und Drama* von dem „gedichteten Wunder“, das im Unterschied zu dem „dogmatischen Wunder“ (womit die alte Götterwelt gemeint ist) ein verdichtetes, tief wirksames Bild eines Geschehens darstellt, das im Alltagsleben auf unzählige Kleinigkeiten verstreut ist.³

Das stellt uns vor noch ein Paradox, das diesmal aus unserem eigenen Erlebnis hervorgeht. Einerseits scheint Wagner Gefühle zu erschaffen, die mehr als lebensgroß sind, d.h. die kaum ihre Gegenstände im wirklichen Leben finden könnten. Andererseits macht sich der Zuschauer ohne Schwierigkeit diese Gefühle zu eigen – dank den unmittelbar fassbaren Gestalten, die schnell zu Identifikation einladen, ehe wir überhaupt wissen, welche sie sind, und unabhängig davon, ob es in ihrer Geschichte erfahrungsfremde Elemente gibt. Es ist genau so, wie das Volk sagt, nachdem es Walthers seltsamer Montage von Parnass und Paradies gelauscht hat:

So hold und traut,
wie fern es schwebt
doch ist es grad,
als ob man selber Alles miterlebt!

Das, was uns überwältigt und besiegt und Wagners Werk am Leben erhält, ist gleichzeitig das, was für die Vernunft ein chronischer Skandal ist, nämlich dass wir ein Organ für etwas haben, das uns die Wirklichkeit nicht bietet. Solch ein Verhältnis hat früher als Gottesbeweis gedient. Wir können uns vielleicht damit begnügen, es als Beweis für unser Bedürfnis nach Wagner vorzubringen.

³ Richard Wagner: *Opera und Drama*, Zweiter Teil, Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. IV. Leipzig, 1872, S. 102. Ich verdanke Dieter Borchmeyer den Hinweis zu dieser Erläuterung Wagners.

Wagner's Women

Elsa, Ortrud, and Isolde

Nila Parly

This essay is about three of Richard Wagner's female characters: Elsa and Ortrud from his romantic opera *Lohengrin* and Isolde from his music drama *Tristan und Isolde*. I shall analyse some of the music from the orchestral scores supplemented with one or two texts written by Wagner, but I will also integrate the human body: not only the singers' bodies, but also the effect the singing and the orchestral music have on the bodies of the audience.

We hear sexual longing in the prelude to *Tristan und Isolde*, whether we want to or not. Wagner's music draws on his own sexual experiences and as listeners we register this longing in his music because we are human beings with bodies, and have experienced similar feelings. Moreover, the music builds upon traditional semiotics of desire from earlier composers, which we understand because we too have learnt these codes.¹

The singing voice bears considerably greater import in Wagner's operas than has traditionally been credited. Wagner's operas feed on the sophisticated interplay and opposition that exist between their various components: orchestral music, text and visual presentation. These three components are at the same time affected by the sound and melody of the singing voice and this vocal influence is so extensive that it ought to shift the traditional perception of the works in general, and of the female characters in particular.

The figures on stage are to a large extent experienced through their voices: they are something other and more than speaking roles in a storyline. The female figures are also resonating bodies, people who sing, and the vocal performance influences the way in which we perceive the character. The characters in the score only come to life when a singer gives them voice.

¹ Susan McClary: *Feminine Endings*, pp. 24–25.

Wagner has equipped his female characters with an exceptional ability via their singing voices to 'create' and 'stage' the work in which they are taking part. They can, for example, by means of their trancelike singing, literally conjure up the heroes on stage through vocal power alone, becoming, as it were, work-immanent composers. In *The Flying Dutchman*, Senta's Ballad has a wholly material effect in that the legendary Dutchman she is singing about steps across her threshold large as life; in *Lohengrin*, Elsa's account of her dream about a knight in shining armour is the direct cause of the first appearance on stage of Lohengrin, the Knight of the Holy Grail.²

Two of the female characters in Wagner's works rise above the others, inasmuch as they gather the threads of the work in a narrative song that brings the opera to an end: Brünnhilde with her closing monologue and Isolde with her Liebestod. Brünnhilde's song contains a comprehensive textual recognition of the work's inmost issues; Isolde's song does this too, but in a more diffuse manner given that her words primarily describe her own blissful sensual impressions in connection with Tristan, and the lack of conciseness in her text shifts much of the cognitive process to the music. In both these final songs, however, the voice plays the most important role: it expresses a melodic and resonant essence of the work that transcends the boundaries between text and orchestral music and goes deeper – precisely because it bypasses our consciousness and enters directly into our bodies.

Act 1, Elsa's dream

Elsa's entrance in Act 1 of *Lohengrin* is accompanied by muted woodwind, the delicate sound-pictures are in sharp contrast to the previous scene's powerfully ringing brass. The King asks her to defend herself against Telramund's accusation of fratricide and she reacts by relating a dream she has had about a knight in shining armour. In *The Wagner Operas*, Ernest Newman points out that the only indication in the original prose sketch of Elsa's prowess as a seer comes when Telramund calls her an arrogant dreamer: "traumselig ist die eitle Magd, die meine Hand voll Hochmuth von sich stieß".³ When confronted with the accusation against her, Elsa's only response is that she is innocent and wants a stranger whose name she does not know to champion her. In the later verse version of the libretto and in the finished score, on the other hand, we see her in one of her semitrances. According to Wagner's stage directions, Elsa stares straight ahead in a dreamy manner while imparting how she had earlier fallen into a deep trancelike sleep. As she describes what she saw during the trance, her expression changes to one of visionary transfiguration: she saw a knight who seemed the very symbol of purity, a golden horn hung from his belt and he was leaning on his sword.

² Nila Parly: *Vocal Victories*, p. 11.

³ Ernest Newman: *The Wagner Operas*, pp. 107–108.

This change in relation to the prose version endows Lohengrin's arrival with much greater impact. Moreover, the bystanders (and audience) now see with their own eyes that Elsa really is a seer; in the earlier version her dreamy nature could have been something Telramund had invented. And, of even greater significance: the final version substantiates the credibility of Elsa's dream vision, for no one who has heard her account can doubt that she does indeed have supernatural protection, the knight she has just portrayed in her trance can now be seen in flesh and blood accoutred exactly as she described.⁴

Elsa's dream-song opens with calm expectant pizzicato chords settling on an E flat and the voice enters on the same tone. Elsa recounts how her dream started with a prayer, the plaintive sound of which grew into a mighty cry that reverberated through the air. She then fell asleep, but it is obviously not an ordinary sleep because 'fall' asleep is exactly what she does not do in the dream story's musical re-enactment of the situation: the music does not move downwards but upwards in a chromatic ascent concluding with the Holy Grail music. Elsa has entered a higher sphere.

Carolyn Abbate argues that Elsa's dream is a manifestation of Elsa's singer role in that Elsa's faculty for creating vigorous sound in the opening phrases of the aria is emphasised by Wagner to such a degree that they become the factor that triggers the entrance of the mythical universe into the opera. It is, above all, the volume of her voice and its ability, via acoustic hallucination, to traverse enormous distances (about 600 kilometres from Brabant to Montsalvat) that brings her in contact with Lohengrin.⁵

The song ends with Elsa's announcement that she wants the dream knight to be her champion. The herald and trumpeters now twice summon the unknown knight, but there is no response and it is not until Elsa falls to her knees in prayer that something happens. The music modulates from Elsa's own key of A flat major to Lohengrin's personal key of A major. The modulation from A flat major to A major demonstrates that, via the power of thought, she can take giant fifth-strides in order to reach Lohengrin's distant key-sphere.

By musically changing to his key of A major, she shows that she can place herself in his sphere, a prerequisite for the love on which they will build. For his part, Lohengrin changes back to Elsa's key when he later asks her if she will marry him and if, as his wife, she will promise never to ask about his name or lineage. Elsa replies in her own A flat major that she will never ask about these things. Lohengrin is not convinced and therefore suspends all key signatures to ask again. This time Elsa's response is persuasive as it is expressed in Lohengrin's key of A major, prompting Lohengrin to exclaim: "Elsa! Ich liebe dich!"

⁴ Ibid.

⁵ Carolyn Abbate: *In Search of Opera*, pp. 30–31.

Act 2, Ortrud, the serpent

Act 2 opens with sombre music played in a slow tempo. This music is primarily a musical insight into the character of the demonic Ortrud. In terms of content, the prelude to Act 2 functions as a contrast piece to the prelude of the whole opera.

The prelude to Act 2 begins with a timpani roll. The sinister cellos enter in the third bar. The music in the prelude to Act 2 is distinctive in that the vertical side, the sound, is at first completely suspended. It is the horizontal side that speaks (forming a contrast to the Act 1 prelude). The deep cello moves sinuously forwards like a malevolent serpent, constantly changing tonal direction in unpredictable little jerks across the ribbed 'timpani ground'. The cello voice is treacherous because it moves arbitrarily. Soon "The forbidden question" motif is heard and it is as if the cello voice does not know how to react: it stops short as if listening and reflecting before snaking onwards as the curtain rises on Act 2.

Ortrud might be characterised by the lack of an erotic emotional life: it is this wretched deficiency that motivates her cruelty. Her capacity for love is suppressed, and the unremitting force of her sexual yearning is used instead in the service of a menacing political regression. Wagner explained this in a letter to Liszt:

[Ortrud] ist ein Weib, das – *die Liebe nicht kennt*. Hiermit ist Alles, und zwar das Furchtbarste, gesagt. Ihr Wesen ist Politik. Ein politischer *Mann* ist widerlich, ein politisches *Weib* aber grauenhaft: diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weibe, die Liebe zu der Vergangenheit, zu untergegangenen Geschlechtern, die entsetzlich wahnsinnige Liebe des Ahnenstolzes, die sich nur als Hass gegen alles Lebende, wirklich Existierende äussern kann ... Nicht Eifersucht auf Elsa – etwa um Friedrich's Willen – bestimmt daher Ortrud, sondern ihre ganze Leidenschaft enthüllt sich einzig in der Scene des zweiten Actes, wo sie – nach Elsa's Verschwinden vom Söller – von den Stufen des Münsters aufspringt, und ihre alten längst verschollenen Götter anruft ... Aber dies ist keine eigensinnige, kränkelnde Laune bei Ortrud, sondern mit der ganzen Wucht eines – eben nur verkümmerten, unentwickelten, gegenstandslosen – weiblichen Liebesverlangens nimmt diese Leidenschaft sie ein: und daher ist sie furchtbar *grossartig*. Nicht das mindeste Kleinliche darf daher in ihrer Darstellung vorkommen; niemals darf sie etwa nur maliciös oder piquirt erscheinen; jede Äusserung ihres Hohnes, ihrer Tücke, muss die ganze Gewalt des entsetzlichen Wahnsinnes durchblicken lassen, der nur durch die Vernichtung Anderer, oder – durch die eigene Vernichtung zu befriedigen ist.⁶

Act 2 concludes with a long ascending, powerfully crescendoing C-major passage accompanying the bridal pair's procession up the cathedral steps. Lohengrin embraces Elsa when they reach the top, but in the midst of this embrace she spots Ortrud with arm aloft pointing towards her as if she, Ortrud, is certain of triumph, and Elsa turns her head away in alarm (this is what Wagner writes in the score). Trumpets and trom-

⁶ Letter to Franz Liszt, 30 January 1852. Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*. Vol. 4, pp. 273–274.

bones play the forbidden question motif in F minor during Ortrud's gesture: their demonstrative intervention breaks with the surrounding celebratory music and forces both Elsa and the audience to disassociate themselves from the idyll on stage.

The sudden emergence of the forbidden question motif indicates an underlying intention: we get the feeling that the motif is not the work of the detached storyteller, Wagner, but of the deeply involved co-creator of the story, the female figure Ortrud. Her movement simply compels the music to abandon the joyful C major in favour of the grave minor-motif. The C major, however, soon secures a foothold again, so that the King can lead the bridal couple into the cathedral to the sound of triumphantly exultant orchestral music.

Act 3, Elsa's and Ortrud's fatal synthesis

The opera's psychological turning-point occurs in the scene between Elsa and Ortrud in Act 2 scene 2. All goes wrong for the heroine, when she allows Ortrud to turn her into an object. The chink in Elsa's mental armour is infiltrated by a stronger subject, and Elsa is open to manipulation. Seen from this perspective, the tale of Elsa, who loses her happiness because she lets another act through her, is a showdown with the object-like female characters traditionally glorified by opera: Wagner only grants Elsa happiness and high status while she is behaving as subject! The moment she ceases to be an independent subject all is over in terms of her worth as heroine and her mental and social downfall is then inevitable.

Act 3 is one long disquieting journey through Elsa's metamorphosis. Slowly but surely she turns into a compliant holster for Ortrud, and the synthesis of the two women results in their powers as seers running completely and destructively out of control. The dreamy Elsa slips into a state resembling madness. In the long term, the increasingly close synthesis between the two opposites leads to total disintegration – not just of love, but of both women's existence.

As Elsa's words draw nearer to the fatal question, Ortrud's motif gains increased power both in the orchestra and in Elsa's singing voice, and Elsa ceases to hear Lohengrin's music. The death spiral starts in earnest when Lohengrin admits that he does not come from night and suffering, but, on the contrary, from light and bliss. This releases Elsa's anxiety about being abandoned, the corroding angst already planted in her by Ortrud in Act 2: one day he will undoubtedly regret that he has forsaken all that joy for her, and she adds, like a passive echo of Ortrud, that the magic that brought him to her will surely remove him again.

Eventually Lohengrin has no other option than to ask directly: "Elsa, was willst du wagen?" He already senses what her reply will be, for he sings his own question to the forbidden question motif.

By losing the ability to hear and understand Lohengrin's music, Elsa forsakes him. Her affection is blocked, and she suddenly demands that Lohengrin should be 'a name' (a celebrity). Love in *Lohengrin* is undermined because Elsa's love moves from being actively empathetic to passive worship.

Ortrud operates as a kind of *director* for the drama in which she herself participates. She has become wise to the various levels of the opera and would seem completely conscious of her own fictionality. Ortrud also continually prompts Telramund: it is she, for example, who gives him grounds for his accusation against Elsa by transforming Elsa's brother into a swan, insisting that she saw Elsa drown her brother and then putting the accusatory words into Telramund's mouth.⁷ But the opera is Elsa's story, her imagining, and the Lohengrin figure is her private myth. The forbidden question is forbidden only to Elsa, because the opera is Elsa's inner drama, it was she who summoned Lohengrin at the outset, and therefore she is also the only one who has the power to drive him away again. So in a way Elsa functions as the inherent *composer* of the opera, defining Lohengrin as a fictitious person who will appear in reality.

The problem in *Lohengrin* is that the 'wrong' people form a synthesis. Elsa and Lohengrin are the positive dialectic contrasts in the opera, and their synthesis is the lofty leading idea. But Elsa is also the thesis in a triad of which the antithesis is Ortrud: in Act 1 the focus is on Elsa as thesis and in Act 2 on Ortrud as her antithesis; in Act 3 Elsa's character and Ortrud's character fuse into a synthesis. Ortrud's scepticism has gradually filled more and more of Elsa's persona, and the doubting woman's influence on Elsa is shown quite concretely when her music seeps in through the chinks in the lovers' bridal chamber. Ortrud is musically present at even the most intimate moments between the lovers, she has become part of Elsa's character, and it is this synthesis that leads to tragedy. And given that Ortrud is characterised by repressed sexuality, this character trait leads – when it is absorbed into Elsa's mind – to a complete dissolution of her marriage.⁸

In Hans Neuenfels's production of *Lohengrin* in Bayreuth from 2011 the costumes show how Elsa and Ortrud merge and assume the worst of each other. In Act 1 Elsa appears in white and Ortrud in black, but in Act 3 the two women have not only changed colours, Elsa now in black and Ortrud in white, but they also look like uncanny caricatures of each other. Ortrud's costume in particular seems to be a satirical inversion of Elsa's first appearance: the arrows from Elsa's costume transformed into yarn-like hedgehog spines protruding from a tarty modern evening jacket, her makeup exaggeratedly doll-like.

7 Mary A. Cicora: *Modern Myths and Wagnerian Deconstructions*, pp. 86–87.

8 Nila Parly: *Vocal Victories*, p. 115.

Isolde and her Liebestod

When you talk about Isolde you cannot omit Tristan and vice versa. As Isolde puts it herself: "Unsre Liebe, heisst sie nicht Tristan und – Isolde?"⁹ They are inextricably bound together, and, as Carl Dahlhaus argues, that is a problem, not because the external world interferes, but because Tristan himself has fundamental misgivings about love, and because he attempts time and again to escape his own destiny. First he 'betrays' Isolde by persuading King Marke to marry her, but that only brings him closer to her; he then drinks the death potion that he believes will release him, but it turns out to be a love potion; and when King Marke eventually discovers him with Isolde, he throws himself on Melot's sword, but cannot die immediately and has to wait for Isolde. All his actions lead back to the same starting point, as in a bad dream that keeps returning because the dreamer refuses to decipher its message.¹⁰

I agree with Dahlhaus that Tristan is bound to Isolde by some kind of fate, and that his desperate attempts to distance himself from her paradoxically bring him closer to her. However, I do not think throwing himself on Melot's sword can be compared with his earlier attempts to break away, because a crucial change now occurs in Tristan's entire being and self-perception. Were Dahlhaus's theory correct, Tristan would throw himself unhesitatingly on the sword in order to avoid public ignominy. But he does not! First he has to make sure that Isolde is prepared to follow him in death: "Wohin nun Tristan scheidet, willst du, Isold', ihm folgen? Dem Land, das Tristan meint, der Sonne Licht nicht scheint", he asks. At the end of Act 2, Tristan is no longer trying to escape Isolde! Now he will under no circumstances die without his beloved and this is a major change compared with his attempted suicide in Act 1, when he would unhesitatingly have drunk the entire death potion himself.

Why, then, do the lovers not subsequently simply die in each other's arms? What is it that holds Isolde back in Act 3? Or rather: why does Wagner hold Isolde back? Is it perhaps because the couple do not yet 'deserve' to die? Are they in need of an important experience or insight that is so far lacking? This would certainly be an obvious inference. Tristan can see himself reflected in his beloved, and is prepared to die with her, but he has not yet understood her, she is still but a narcissistic echo of himself. This absence of genuine empathy is also true of Isolde to some extent: she uses her beloved as a narcissistic mirror-image, she is unconditionally bound to him in desire and death, but she can essentially only understand him to the extent that he resembles her.

In the course of Act 3, Tristan climbs to a higher level: The dying Tristan's profound soul-searching in Act 3 makes the reminiscence of Isolde overwhelmingly intense, so intense that he is able to conjure up Isolde's physical onstage presence. It is only now

9 Richard Wagner: *Tristan und Isolde*, Act 2, Scene 2.

10 Carl Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*, pp. 51–53.

that he understands her in terms of her unique individuality, only now that he can identify with her suffering. Isolde's entrance was presumably not possible until Tristan had attained this insight, and her appearance therefore acts as the incontrovertible proof that Tristan has disregarded his own egoism and opened up completely for the feminine aspect. He can now die a blissful love-death with Isolde's name on his lips; dying, he sings the name, and, in the moment of singing it, he dies.

Similarly, Isolde cannot die until she has conjured up Tristan, which she does by means of her concluding *Liebestod*. But Isolde does not die with Tristan's name on her lips: she sinks gently, transfigured, upon his body after the words "unbewusst – höchste Lust" (unconscious – utmost rapture). Isolde's legacy thus has nothing to do with Tristan, but with the unconscious bliss that was the problematic pivotal point of the entire drama. Isolde's legacy is, in brief, to render conscious the unconscious rapture that prevails in both sexes.

Isolde's *Liebestod* is based on both text-oriented leitmotifs and music-oriented developmental motifs, but the fact that Isolde gradually dissolves the leitmotifs into developmental motifs shows that she has become aware of the musical foundation of her own song. She has comprehended the essence of the stuff of which she herself is made: plus, given that developmental motifs are a subconscious impulse in all music, she has also understood the fundamental 'idea' of the music, and has become one with this music's essence. When she sinks into the orchestra's "absolute musical elements of motion", she removes the cloak of words and textuality that has hitherto clung to the opera's leitmotifs: she thereby liberates herself and the music from the word, and the ending of the *Liebestod* is heard as an 'endless melody' stretching beyond the work – beyond Isolde's own death.

John Deathridge and other musicologists maintain that Isolde suffers the death of an oppressed woman being drowned by Tristan's orchestral music.¹¹ There is, however, a difference between being passively and defencelessly swamped by a male element coming from the outside, and wilfully casting oneself into one's own unconscious ocean, to drown and die. I think she does the latter, for the waves in which she drowns are quite clearly part of her. She dies, more exactly, on her final word – "Lust" – and the three following bars.

Wagner's stage directions state that she should sink transfigured into Brangäne's arms and gently onto Tristan's body. The music surging around her during these four bars is not Tristan's: we hear woodwind and strings (the instruments Wagner generally associates with women) complemented by ethereal harp arpeggios, suggesting that Isolde's death has a religious dimension. The motif gently surging in the orchestra is the same "Love's Bliss" motif that, fragmented into developmental elements, has been the driving force of the entire "Heller schallend" section earlier in the *Liebestod*: it is

¹¹ John Deathridge: "Post Mortem on Isolde", pp. 101–119.

thus her happiness we hear, not a death-bringing motif arriving from elsewhere! Her death, therefore, does not express submission but, on the contrary, blissful self-cognition. The joyful potential of the work is continued by and resolved through this female self-cognition: the longing for love is resolved in the final chord of the opera, the perfect B major, radiantly crowned with the same F sharp that was Isolde's final note. There is a clear discrepancy between visual and auditory elements at the end of the *Liebestod*: we see her sink down and die, but we hear her live on as a 'musical soul'.

I find it almost incomprehensible that anyone who has listened to Isolde's *Liebestod* could maintain that it manifests oppression of women. The *Liebestod* is an ecstatic celebration of the potential of the female voice. The soprano's voice flows forth across the orchestra, which never overwhelms her, and the melodic stream of sound fills the audience – sweeps us along into that rapturous zone of ecstasy in which we forget everything around us.

It is true that the barrier between the female voice and the orchestra is crossed in the *Liebestod*: this transcendence is not a sign of the destruction of the woman, however, but quite the opposite. Isolde's vocal part consciously seeks close contact with the orchestral voices: it weaves in and out of them, participates in the dissolution of the musical leitmotifs and through this empathetic practice gains insight that becomes redemptive.

Isolde's *Liebestod* is like a creative music analysis: she dissolves the musical material into constituent parts, examines and tries out the substance and mutual relationship of these parts, and eventually gathers the threads into a perspicacious statement. The music analyst is usually hampered by having to turn to words in order to describe the music but Isolde, on the other hand, has the major advantage of being able to express her conclusion as music: the essence of the *Liebestod* is expressed musically in the last five bars where the 'Tristan chord' comes to rest in Isolde's key of B major.

With its melodic orchestration, the *Liebestod* is to my mind the manifestation of a polyphonic feminine song. Musically, Isolde is a creative, innovative artist who, when confronted with death, has a revelation affording her an insight into the work of art of which she is a part – and, accordingly, insight into herself. The revelation starts with an unheard sigh from Tristan's corpse. The sigh is the "world's breath" she later hails, and as such it is not merely the foundation of all life but also the core of all singing. Or, to put it differently: Tristan loses his breath so that Isolde can get her breath and carry through her redemptive song at the end of the opera. Were he not dead, she would not have attained the world-redeeming vocal wisdom that the *Liebestod*-sequence gives her.

Many stage directors – among them Harry Kupfer – describe Isolde's *Liebestod* as one long lamentation and view the separate deaths of the two lovers as evidence of the

naïve illusiveness of the absolute union in love.¹² This interpretation is a candid contradiction of Wagner's own conscious intentions, but is nonetheless mainstream today. The Tristan and Isolde of our time are not romantic lovers, they are narcissists at odds with reality. But the separate death scenes of the tragic couple are to my mind not a sufficient reason for rejecting the possibility of absolute union in love. In fact, I believe that it is indeed these contemporary productions that *prove* inadvertently at certain moments that the absolute love union is possible – not between the loving characters, but between the singer and the audience!

In current productions Isolde is nearly always alone on stage during the Liebestod, and she nearly always sings it to us, to the audience. In this way she invites us to a very intimate encounter: we disconnect the brain and partake in Isolde's death scene body and soul. We identify with her pleasure and pain-filled near-death-experience, and the impetuous swell of the orchestra and the erotic warmth of the singer's voice effortlessly brush aside our social defences so that, on a really good night, we as audience may experience ourselves as participants in a kind of musical ritual of purification, which prepares us for our own death through empathic co-suffering.

The soprano's performance of Wagner's music transforms 'fear of death' to a premonition of meaning. Face to face with death, she conjures up the music of the love meeting in the second act. This music was almost Beethovenesque in its relatively firm foursquare structure and symphonic development: Isolde does not, however, just quote this music in an unreflecting way, she accommodates it by taking the remembered 'Beethovenesque' music into a polyphonic, 'Bachian', primordially. She reflects on 'things past' in a present time, which affects us as a seductive, transcendental ritual. What we experience is, in other words, catharsis through sound.

Isolde's text is phrased almost exclusively as sensually appealing questions: "Don't you see dead Tristan before you?" she asks; "don't you catch the fragrance? Don't you hear him?" And her insistent questions function, in combination with the reinforcement of memory and senses through her music, as a border-transgressing, synaesthetic experience.

Konwitschny's *Tristan und Isolde*

Since Catherine Clément's feministic book about opera's undoing of women,¹³ directors have been inclined to let opera heroines survive on stage, despite the fact that the composers have prescribed their death. But the idea of death as definite destruction is

¹² Harry Kupfer, in a programme note from his production of *Tristan und Isolde*, Staatsoper, Berlin 2000.

¹³ Catherine Clément: *Opera, or the Undoing of Women*. London: Tauris, 1997.

largely based on a reading of the textual action in the scores, which implicitly ignores the fact that the opera singer achieves a vocal triumph in the live performance itself: this is where the singer asserts herself through her overwhelming vocal capacity, so that the character on stage in a way escapes the doom which the plot decrees for her. The German director Peter Konwitschny emphasises precisely this vocal potential in showing – in his *Tristan und Isolde* production from Munich (1998) – that the character we experience on stage is both a semiotic person and a phenomenological person. In the end, he underscores this double capacity by letting the semiotic side of the character die, while the singer sings on.

Konwitschny has chosen Waltraud Meier to sing Isolde in the DVD recording of the Munich production. Let us take a closer look at this recording. Before Isolde's Liebestod Tristan and Isolde have just stepped down from the stage, where the action has taken place, and the 'dead' Tristan, whom we all see as clearly as Isolde, has taken his seat on the prompt box ready to listen to Isolde's performance. The live interaction between singer and audience is of course lost watching the DVD, but in this particular scene we gain something else: Waltraud Meier is shown in close-up all the way through her Liebestod, allowing us to see how her instrument functions: we see how her tongue moves, how her lips form the words, how her eyes tick with fatigue, and how every single feature of her face is put to use in order to express the development of Isolde's transfiguration in detail. But the basic, the most fundamental thing is, of course, the sound of the voice. The voice is immortal.

The plot-character might end up in a coffin on stage, but the singing character lives on as an icon among us.

LITERATURE

Abbate, Carolyn: *In Search of Opera*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

Cicora, Mary A.: *Modern Myths and Wagnerian Deconstructions, Hermeneutic Approaches to Wagner's Music-Dramas*. Westport: Greenwood Press, 2000.

Dahlhaus, Carl: *Richard Wagners Musikdramen*. Velber: Friedrich Verlag, 1971.

Deathridge, John: "Post Mortem on Isolde", *New German Critique*, 69, 1996.

McClary, Susan: *Feminine Endings, Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Newman, Ernest: *The Wagner Operas*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Parly, Nila: *Vocal Victories. Wagner's Female Characters from Senta to Kundry*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2011.

Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe*. Gertrud Strobel & Werner Wolf (Hrsg.). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1976.

Who is Kundry?

Eva-Britta Ståhl

Kundry does not exist. This may seem a strange point of departure for the present essay, since the libretto of *Parsifal*, Richard Wagner's last, and perhaps greatest, achievement openly declares that this woman has passed through many forms of being, as expressed in Klingsor's words at the beginning of Act 2, when the magician summons her from her deep slumber:

Herauf! Herauf! Zu mir!
Dein Meister ruft dich, Namenlose,
Urteufelin! Höllenrose!
Herodias warst du, und was noch?
Gundryggia dort, Kundry hier!
Hieher! Hieher denn! Kundry!
Dein Meister ruft: herauf!¹

In the first act, Kundry is introduced in the orchestral foreboding of her entrance, with the wild and punctuated motif, followed by a rush downwards, then as a strange appearance on the stage, according to the description in the libretto:

Kundry stürzt hastig, fast taumelnd herein. Wilde Kleidung, hoch geschürzt: Gürtel von Schlangenhäuten lang herabhängend; schwarzes, in losen Zöpfen flatterndes Haar, tief braunrötliche Gesichtsfarbe; stechende schwarze Augen, zuweilen wild aufblitzend, öfters wie todesstarr und unbeweglich. Sie eilt auf Gurnemanz zu und dringt ihm ein kleines Kristallgefäß auf.²

¹ *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*. In: Richard Wagner: *Sämtliche Werke*. Ed. Carl Dalhhaus; Bd. 14. I–III, ed. Egon Voss & Martin Geck. Mainz: Schott's Söhne, 1972–72. The edition I will refer to below is the more accessible *Parsifal. Richard Wagner*. Ed. Gary Kahn. London, 2011, which has the advantage of presenting the libretto in both German and English.

Quotation: p. 156.

² *Ibid.*, p. 110.



FIG. 1: *Irma Björck als Kundry in Parsifal, production from 1917, Royal Opera, Stockholm. Photo: Ekstrand. © Kungliga Operan.*

But in her first vocal representations, she plays out the role of the “Gralsbotin”, bringing balsam for the ailing king Amfortas. Thus the extreme ambivalence of her fictional character is given clear expression and demonstrated to the audience.

In Act 1, she shows a strong will to servitude and yet wildness, but she is also wise and knowledgeable about things in the past. Unlike the men she sings very reluctantly, as if every word, every line, was forced out of her. “Fragt nicht weiter. / Ich bin müde.”³

³ Ibid., p. 110.

One of the young squires exclaims: “Eine Heidin ist’s, ein Zauberweib,” but Gurnemanz, although he admits that she may be under a curse, points out that there might be some meaning to her suffering servitude:

Ja, eine Verwünschte mag sie sein.
Hier lebt sie heut’ –
vielleicht erneu’t,
zu büßen Schuld aus früh’rem Leben,
die dorten ihr noch nicht vergeben.
Übt sie nun Buss’ in solchen Taten,
die uns Ritterschaft zum Heil geraten,
gut tut sie dann und recht sicherlich,
dienet uns und hilft auch sich.⁴

As Parsifal has made his dramatic entrance as a swan-killer and is questioned by Gurnemanz, he has nothing to answer but “das weiss ich nicht”. Kundry is the one who could tell him about his mother, of whom he does have some memory: “seine Mutter ist tot”.⁵

In Act 2, Kundry uses all her bodily and musical skills. Seduction is forced upon her, both by Klingsor’s demands and by her own desire to be redeemed by a man stronger than herself, one that can resist her attempts – ultimately Christ himself, the one who can remove the curse that fell upon her when, in an earlier incarnation, she mocked his sufferings. Her appearance on the stage is magnificent. She could not be naked, Wagner reluctantly admitted.⁶ But vocally, she is brilliant! Yet, Parsifal resists, by means of total identification with the suffering Amfortas. And in her story about Parsifal’s parents, Herzeleide and Gamuret, she evokes the mother’s passionate love for her young son, to which I will return later.

In Act 3 Kundry awakes anew, out of a deep death-like sleep. Her appearance is that of a repentant sinner: she is *pale*, and humble.⁷ All she asks for is to serve: “Dienen. Dienen.”⁸ When Parsifal arrives she acts out the role of the anonymous woman in the Gospel of St. Luke (chapter 7), who washes her redeemer’s feet and dries them with

⁴ Ibid., p. 118.

⁵ Ibid., pp. 132ff.

⁶ „Eine Skizze der Kundry des zweiten Aktes, durch Joukowsky ihm überbracht, fand seine volle Zustimmung. ‚Eigentlich zwar, sagte er, müsse sie, wie eine Tizianische Venus, in nackter Schlönnheit daliegen; da dies nicht möglich, müsse es durch Pracht ersetzt werden.‘” Entry in Cosima Wagner’s diary, January 1881, in: Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, Bd. 30. *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweibfestspiels Parsifal*. Ed. Martin Geck & Egon Voss. Mainz: Schott’s Söhne, 1970, p. 46.

⁷ “Kundry ist in rauhem Büssergewande, ähnlich wie im ersten Aufzuge; nun ist ihre Gesichtsfarbe bleicher; aus Miene und Haltung ist die Wildheit entschwunden.” *Parsifal*. Richard Wagner (2011), p. 210.

⁸ Ibid.



FIG. 2: *Barbro Ericson als Kundry, in Parsifal 1963, Royal Opera, Stockholm. Photo: Enar Merkel Rydberg. © Kungliga Operan.*

her own hair. After being baptised, Kundry even enters the temple of the Holy Grail – and there she dies.

This could be a brief summary of Kundry's appearance in the opera. But still: she has no existence outside this fiction. My point is that in making an almost superhuman – or should I even say monstrous – creation of art, Wagner sets in play multi-levelled systems of signification with a skill hitherto unrivalled. This is a great challenge for every interpreter.

Now, before I come to my main point, which will be about the problems of scholarly analysis versus modern interpretations of the opera, I want to give a brief background to Wagner's own work with the material of *Parsifal*. This is a story about *Verdichtung* in more than one sense. We know that it went through a long process, from Wagner's first acquaintances with Wolfram von Eschenbach and *Parzival* in 1845. He made entries in his *Braune Buch* and sent a manuscript to king Ludwig in 1865. After the elaborated prose version (1877) he versified, then composed the music, and up to the very end, before the premiere in Bayreuth in July 1882, he was making changes in the score. We are able to follow the growth of this giant enterprise in volume 30 of *Sämtliche Werke*, edited by Carl Dahlhaus.

As Wagner has stated in a letter to Mathilde Wesendonck, Venice 2 March 1859:

Der Parzival hat mich viel beschäftigt: namentlich geht mir eine eigentümliche Schöpfung, ein wunderbar welt dämonisches Weib (die Gralsbotin) immer lebendiger und fesselnder auf.⁹

The Wesendonck letters contain a very interesting documentation: here Wagner elaborates his own version of the Grail legend and develops his main characters in revising the medieval story told by Wolfram. The new combinations of the central roles – not in the least Kundry and her fatal part in the sufferings of Amfortas – and the uniting of the Holy Grail with the spear, both prefigured by the sufferings of Christ, form an altogether different, concentrated *Bühnenweifestspiel*, far from the medieval storyteller's courtly entertainment.

The result of the creation of this Kundry is Wagner's most enigmatic and complicated female role. Some short examples: it is the woman Sigune, who in Wolfram's *Parzival* gives Parsifal his name and also tells him about his background. In the medieval text Cundrie is a learned, mighty, and appallingly ugly woman, who transcends the norms of courtly society. The seductress is named Orgeluse, and she is the one that leads Amfortas to the catastrophe – he is actually wounded in his genitals.¹⁰ And, I would also like to add that Parsifal is by no means *chaste* when he finally heals the king – he is already married to Condwiramurs, with whom he has two sons (one is of course Lohengrin). Moreover, his father Gamuret already has a son by an African queen whose skin is therefore black and white like a magpie's – this is Feirefiz, whom Parsifal meets in a duel and who is finally baptised.

Wagner has, however, made his Kundry even more ambiguous, as has been noted by many scholars, who mostly allude to Mary Magdalene, a female disciple of Jesus

⁹ Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, Bd. 30, p.14.

¹⁰ Volker Mertens: "Parsifal: vom ritterlichen Weltroman zum Mysterienspiel." In: *Richard-Wagner-Handbuch*. Hrsg. Ulrich Müller & Peter Wapnewski. Stuttgart: Kröner, 1986, pp. 51–57; Peter Wapnewski, "Parzival und Parsifal oder Wolframs Held und Wagners Erlöser." In: *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*. München: Beck, 1980 (1978).

who has even been called the apostle of the apostles as she was the first to meet the risen Christ in the Gospel of St. John (chapter 20) – and this in unfortunate combination with the anonymous female “sinner” mentioned above who washed the feet of Jesus.

Kundry is *heathen* in the sense that she is not Christian: although there are allusions to the wandering Jew, Ahasuerus, (and of course to the Flying Dutchman who was allowed no rest), as well as to Herodias in the New Testament combined with her daughter Salome. There is absolutely nothing that exclusively defines her as Jewish. She is the first woman, Eva, bringing knowledge of the forbidden fruit. She is a pagan demon, a Venus come from Hell; she is one of those flowers of evil that grow in the 19th-century male imagination, such as in the poems by Charles Baudelaire. But she is also Gundryggia from the old Norse tradition: Wagner explains that her name means “Strickerin des Krieges”! She is one of those “knitters of war” that we have seen in the *Ring*.¹¹

Now I want to raise the special questions that are related to analysis and interpretation. Opera directors are not, of course, limited by the intentions of *der Zauberer*, Richard Wagner himself. Nor are the scholars who from different points of view examine this work. Musicology, literature, history of ideas and religion, psychoanalysis, gender studies and more recently interart studies, have become critically aware of the dangers of misinterpretation when searching for clues in Wagner’s own remarks in letters and commentaries in his publications – and of course in his notoriously fictionalised *Mein Leben* (1865–80). Quite a lot of earlier Wagner studies have – in a broad sense – been comparative and in my opinion one cannot discuss his musical and literary heritage without a growing fascination for the ways in which he handles and controls inherited material, both in words and in music.

Yes, the key problem is: does he handle and control it, is he in full charge of his material? (That is what I hinted at, talking about his superhuman or monstrous skills.) Ever since the concept of intertextuality was spread to Western scholars by critics like Julia Kristeva, we have become conscious of the fact that the words we use are already *inhabited* by meaning and signification. Irrespective of whether we can identify them or not, they are there from the very beginning when we move into a language, a literature. The same goes for music, which in this case of course means the Western tradition of *Kunstmusik*.

When I first wrote about Parsifal, I posed the question about the secret language

¹¹ Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, Bd. 30, p. 22. See also Dieter Borchmeyer: “Die Wandlungen Kundrys.” In: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 2002, pp. 313–324; Nila Parly, “Kundry. Parsifal.” In: *Absolut Sang. Klang, køn og kvinderoller i Wagners værker*. Copenhagen: Multivers, 2007, pp. 266–319. (English translation: *Vocal Victories. Wagner’s Female Characters from Senta to Kundry*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2011.)



FIG. 3: “*Sind die Tiere hier nicht heilig?*” AnnLouise Lögdlund as Kundry, in *Parsifal*, Malmö Opera 2012. Photo: Malin Arnesson. © Malmö Opera.

of music: *Does Wagner deconstruct himself?*¹² Does he undermine his last great work of art, by showing secret affiliations between the motifs of *eros* and *agape*? I have taken great pleasure in reading studies by scholars who try to combine the study of form and content, words and music. What surely must be demonstrated are the discrepancies and the ambiguity in his operas. Moreover, this must be done both by means of close reading and by means of an even stronger awareness of the intertextual and intermusical backgrounds to Wagner’s own, artistic language.

But still, after having read earlier and recent Wagner studies, I have noticed in myself a growing dissatisfaction with interpretations that move too easily from analysis to – in different ways *ideologically* informed – versions of what the meaning of *Parsifal* really is. This also includes my own essay in *Operavärldar* (“Opera Worlds”) 2006.¹³ A theoretical and principal problem concerns what we are actually doing when we discuss the opera: are we talking about the libretto or the score, are we analysing a special

12 Eva-Britta Ståhl: “Den liderliga kyskheden.” In: *Operavärldar. Från Monteverdi till Gershwin*. Ed. Torsten Pettersson. Stockholm: Atlantis, 2006, pp. 247–262.

13 Ibid.

performance of the opera, or are we – somewhere in between – treating the text and music as a *Partitur*, playing out our own enactments as opera directors in our own right? Much of the confusion and the clash between opposite standpoints in Wagner research I would say is generated by a *blurring* – be it conscious or not – of the roles of the scholar and that of the opera director.

From the very beginning of the history of *Parsifal* reception, openly ideological interpretations have been common, by scholars and by directors. We have, of course, anti-Semitism, with its roots not only in the Bayreuth circle, where promotion of anti-Semitism is regarded as a positive tendency although it has no real foundation in the text and the score itself. Nevertheless, it has lived on as an accepted “truth” about the opera as critics have taken over arguments used by the anti-Semites themselves. Then we have Marxist and left-wing interpretations, feminist interpretations and different combinations of psychoanalysis adapted to the fictional characters: we even have post-modern, postcolonial and, in some ways, queer *Parsifals*. And we do have certain forms of New Age eclecticism.¹⁴

Here, the treatment of Kundry becomes crucial as an example of over-reading and misreading. I have already made my point about her (not) being Jewish, but I also recognise a certain, intended non-Christian tendency in quite a number of recent interpretations. (Not that the brotherhood of the Holy Grail could not be criticised!) Make Kundry anything but a Christian, baptise her and then allow her to die in that wonderful A minor: this is, as Cosima Wagner notes in her diary, “der Schrecken der Heiligkeit, der da ausstrahle. Es müsse sehr schön geblasen werden.”¹⁵

Let me give some examples: In the Lacan-inspired interpretation by Slavoj Žižek (related to by Nila Parly in her great Wagner study from 2007, *Absolut sang*), Kundry’s *laughter*, when seeing the dying Christ, expresses an insight that he, too, is the object of that very same *jouissance* that is hers.¹⁶ I admit, that an allegorical interpretation of the last words of Christ on the cross in St. John, “Consummatus est” (Chapter 19:30), would mean that this is his final union with his Bride, the Church, just as a marriage is said to be “consummated” when the couples have sexual intercourse. But this reading of *Parsifal* is tasteless and even blasphemous, and most important, it is out of touch with the text as a coherent whole.

14 Quite a lot of studies concerning stage productions and ideological interpretations of *Parsifal* exist. I would especially recommend Stephan Mösch: *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Wagners Parsifal in Bayreuth 1882–1933*. Kassel: Bärenreiter, 2009. More recent examples are given by Mike Ashman in his essay “*Parsifal* on the Stage”, in: *Parsifal. Richard Wagner* (2011), pp. 85–94. See also Ralf Waldschmidt: *Regietheater und Bühnenweihfestspiel. Eine Untersuchung zur Inszenierungsgeschichte von Richard Wagners „Parsifal“ (1970 bis 1985)*, Frankfurt a. M.: 1986.

15 Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, Bd. 30, p. 55 (entry in Cosima Wagner’s diary on January 13, 1882).

16 Parly (2007), pp. 300–302; Slavoj Žižek, *Opera’s Second Death*. New York: Routledge, 2002, p. 162.

Now to the often discussed meaning of Kundry's kiss. In Cosima Wagner's diary of March 31, 1878, she writes:

R. sagt mir: „Weisst du wie Kundry Parsifal ruft“ – er singt mir die so eindringlich zärtliche Benennung – „zum ersten Mal wird der Name ausgesprochen, und so hat seine Mutter ihn gerufen! Das kann nur die Musik.“¹⁷

But also the words express a strong passion, deliberately told:

Hei! Was ihr das Lust und Lachen schuf,
wann sie suchend dann dich ereilt;
wann dann ihr Arm dich wütend umschlang,
ward dir es wohl gar beim Küssen bang?¹⁸

One of Wagner's assistants in Bayreuth in 1882, Heinrich Porges, has written in his piano score what Wagner uttered during the rehearsals: “die letzte Verführung; sie fängt ihn durch die Mutter”¹⁹ and in the kiss, around which the whole drama revolves, the note “Wollust”.²⁰ Then, as the Tristan chord, that dissonant movement, does not progress to a soaring, happy relief, but to the motif of communion, containing suffering and the wound: “Nehmet in mein Blut” – at that turning point Porges notes “Entsetzen”;²¹ then comes the insight of Parsifal: “Amfortas! / Die Wunde! / Die Wunde!”²² This insight makes Parsifal – in Kundry's words – “welthellsichtig”,²³ into what Wagner himself has expressed, that the whole world is “ein Schlachtopfer”²⁴ and that the only consolation is *Mitleid*, *agape*, being practised in an ascetic life, waiting for the final liberation, *die Erlösung*.

This Schopenhauer-inspired world view is hard to take for those who want to emphasise the eroticism of this world, the possibly Oedipal conflict in Parsifal and his struggle to grow up to be a man. In his production at Malmö Opera 2012, Stefan Johansson made a strong meta-theatrical interpretation: a very young man is miming the role of Parsifal (in Hans-Jürgen Syberberg's film from 1982, there was a boy *and* a girl), and the singer with Parsifal's part mainly remains a spectator outside the action.

17 Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, Bd. 30, p. 32

18 *Parsifal*. Richard Wagner (2011), p. 190.

19 Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, Bd. 30, p. 202.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 *Parsifal*. Richard Wagner (2011), p. 194.

23 Ibid., p. 200.

24 Parsifal's insight into the sufferings of Amfortas: “Oh! Qual der Liebe! / Wie alles schauert, bebt und zuckt / in sündigem Verlangen!” In: *Parsifal*. Richard Wagner (2011), p. 194.

According to Heinrich Porges, Wagner made this utterance during the rehearsals: “Jetzt sieht Parsifal auf einmal, wie die ganze Welt ein Schlachtopfer ist.” Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, Bd. 30, p. 203.

But when Kundry kisses the young man, the singer intervenes and actually drags him away!²⁵

Now to the role that Kundry is allowed to play: later opera productions avoid what is prescribed in the libretto and there is no resurrection of the Grail society. The celebration of the Holy Grail by the brotherhood and their new king is displaced by an opening up to society. This is contrary to the meaning of the libretto, which is that the mystery must be open again to the brotherhood, and the ceremony restored, as the Redeemer is liberated by Parsifal from “schuldbefleckten Händen” (“hands defiled by sin”), implying Amfortas and no one else. One is confronted with a scenario, which vulgarly expressed may be narrated as follows: ‘Come on, you guys, let’s get the hell out of here! And you, Kundry, must come too, since there is no Holy Grail but your womanly body, which is to be united with the spear.’ (There are, of course, Freudian overtones.) I am thinking of a famous version by Nikolaus Lehnhoff 1999, who avoids those scenic, religious symbols in the first act, and in the production from Gothenburg in 2007 by Yannis Houvardas there is no Grail and spear at all, but the human body.²⁶ In the interpretation by Nila Parly man and woman are liberated together in the music in that bodily mysticism,²⁷ and, as an interesting, rather unconventional ending, Stefan Johansson in Malmö even makes Kundry, with a sweet smile, mime a “no thank you” to the baptism that Parsifal offers her. He, in his turn, shakes the water off his hands, miming “O, never mind”! And there finally, as in the scene some might remember from the Walt Disney version in which Lady Marion finally gets her Robin Hood, she gains not Parsifal – but the rapidly recovering Amfortas!

Now, I agree completely with Dieter Borchmeyer that the text – libretto, music – says something else.²⁸ For me to analyse Wagner as a *scholar*, doing so totally objectively, is impossible, but still an ideal. We have seen too many examples of sympathetic interpretations. To study Wagner against the grain can be a fruitful enterprise – when a deconstruction of ideologies does produce deeper insights into his work, but not when interpretation turns into a new production of ideologies. A deepened consciousness of the need for close reading, and for an extended insight into the historicity and intertextual circumstances and – not least – a deep respect for the inner coherence of the operas we are studying should lead us further in our never-ending work with Richard Wagner.

25 See the program for Malmö Opera, *Parsifal av Richard Wagner*. Malmö, 2012.

26 Ashman, in *Parsifal. Richard Wagner* (2011), p. 88; Göteborgsoperan, program for *Parsifal*. Gothenburg, 2007.

27 Parly (2007), pp. 306–308, 317–319.

28 Borchmeyer (2002), pp. 300, 321–323.

Operatic Wit – *Die Meistersinger von Nürnberg* and the Tradition of Comic Opera

Johan Stenström

The first idea for *Die Meistersinger von Nürnberg* suggested itself in 1845 when Richard Wagner was taking the cure at Marienbad. His doctor had given him strict orders to avoid any kind of work linked to his profession. To obey he devoted his time to reading. One of the books that he had brought with him was an edition of the *Lohengrin* epic. But in order to distract himself from this project he started to think of writing something completely different, a light opera.¹

In Georg Gottfried Gervinus's *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* he had read about Hans Sachs and the Mastersingers of Nuremberg in the 15th and 16th centuries. Their song contests were held in accordance with the old rules and customs laid down by the *Tabulatur*. Wagner made a prose sketch of the story, then put the project aside until 1861 when he started to plan the work anew. He soon began to write the libretto, completing it in 1862, and continued with the overture that was played for the first time in Leipzig the same year. But the entire opera was not finished until 1867. *Die Meistersinger von Nürnberg* had its premiere in Munich in 1868 with Hans von Bülow as conductor.

Richard Wagner is hardly associated with comedy and humour. The tradition of comic opera seems very far from the rest of his œuvre. But there is no doubt that he was familiar with the genre and he must have conducted several of the leading works within this tradition.

¹ *Die Meistersinger von Nürnberg*. Ed. John Warrack. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 1. (Cambridge Opera Handbooks.)

The tradition of comic opera

During the 18th century comic opera developed more or less independently in several countries, creating a number of quite diverse national forms: the Italian *opera buffa*, the French *opéra comique*, the German *Singspiel*, the English *Ballad Opera* and the Spanish *tonadilla*.

The 18th century Italian *opera buffa* always included a great deal of caricature. The characters displayed human weaknesses such as stupidity, vanity, greed and affectation. They often contained mockery of the ruling classes. *Opera buffa* started in Naples and soon spread to other parts of Italy. It was particularly popular at carnival times. The acting was important, the operas were generally very lively and at the end of each act the main singers sang together in an ensemble. Early names within this tradition are Niccolò Piccini, Baldassare Galuppi, Carlo Goldoni and others. Piccini's *La Cecchiana* (1760), with a libretto by Carlo Goldoni, was considered the first independent *opera buffa*. The libretto was based on Samuel Richardson's novel *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740). The piece had dramatic variety, and musically it was built upon strong melodies and an overture which could be enjoyed as an orchestral work in its own right. Rossini took over many traits from this tradition and developed them further. His comic operas became very popular all over Europe.

Comic opera spread from Italy to France, where it also became highly esteemed. During the 18th century a lighter type of opera developed in France alongside the more serious *opéra comique*, which was quite close to ordinary opera in style and choice of themes. The lighter comic opera is characterised by more simplistic music and an amusing story with farcical elements. The composer Nicolo Isouard began his career within this tradition but gradually shifted towards more serious opera.

Daniel François Auber and Adolphe Adam were early proponents of *opéra comique* during the 19th century. Giacomo Meyerbeer, who more than anyone else established the distinguishing traits of grand opera, also composed two *opéras comiques*, *L'Etoile du nord* (1854) and *Dinorah, oder der Wallfahrt nach Plöermel* (*Le Pardon de Plöermel* 1859), both with librettos by Eugène Scribe. In France, the term *opéra comique* gradually came to refer to any opera with a spoken dialogue, including for instance a work like *Carmen*.

The *Singspiel* has its roots in the German miracle play, which became profane in the early 17th century. Some of the 18th-century *Singspiele* were translations of English ballad operas. The composer Johann Adam Hiller is regarded as the creator of the German *Singspiel*. He collaborated with the poet Christian Felix Weisse. The *Singspiel* genre had its centre in Leipzig, where Hiller was active as a conductor, but it also became popular in other parts of northern Germany. It is characterised by spoken dialogue (in German), alternating with songs, ballads, ensembles and arias, which were



FIG. 1: *Mästersångarna i Nürnberg (Die Meistersinger von Nürnberg)*, at the Royal Opera, Stockholm 1977. Director Götz Friedrich, stage design by Günther Schneider-Siemssen. Photo: Enar Merkel Rydberg. © Kungliga Operan.

often stanzaic and popular. The plots are generally comic or romantic, or both, and they frequently include elements of magic, fantastical creatures and comically exaggerated manifestations of good and evil. While Mozart's operas reveal in many respects the influence of Italy, *Die Zauberflöte* is an exception. The story includes all the features associated with the northern *Singspiel* tradition.

Die Meistersinger occupies a unique place among Wagner's works. It is his only comic opera (apart from the early *Das Liebesverbot*, based upon Shakespeare's *Measure for Measure*) and the only one that takes place at a relatively well-defined place and

time rather than in a mythical setting. But on the other hand, “most operas are usually set in times and places removed from the worlds of the audiences for whom composers write”.² *Die Meistersinger* is often characterised as Wagner’s most realistic opera. But operatic realism is a complex phenomenon and does not follow the rules of realism underlying, for instance, films or novels.

The Hans Sachs theme – operatic forerunners

Interestingly, the *Meistersinger* score approximates to the traditional outlines of opera more closely than any of Wagner’s works after *Tannhäuser*. It contains a certain amount of formalisation, and separate musical numbers, but the arrangement of the separate entities are made in such a seamless way as to be hardly recognisable as such.

These operatic, more or less closed numbers have frequently been pointed out: the overture, the chorus at the beginning of Act I – “Da zu dir der Heiland kam”, Walther’s four arias, Beckmesser’s serenade, David’s song in Act III, Sachs’s two monologues. Even more operatic are the apprentices’ choruses and the magnificent final ensemble in Act I, the riot scene at the end of Act II and, of course, the quintet in the third act as well as the finale of Act II with chorus and ballet.³ “All these operatic elements can be explained through the fact that, as the single comedy among the music dramas, *Die Meistersinger* stands generically alone,” as Herbert Lindenberger puts it in his book *Opera. The Extravagant Art*.⁴ Many of these separate numbers within *Die Meistersinger* can be categorised literally as songs or performances within the operatic fictional frame. Lindenberger describes the distinctiveness of the opera genre as follows:

despite the wide variety of operatic styles that has prevailed in different times and places since the time of Monteverdi, opera characteristically seeks its own forms. These forms, moreover, are of a distinctly ceremonial, highly formalized nature – prayers, demands for vengeance, expressions of thanksgiving, not to speak of the mimesis of traditional musical forms such as dances, marches, hymns as well as songs for special occasions such as hunting and drinking.⁵

It is significant that, in his attempt to reform opera through a return to verisimilitude, Wagner tended to draw the line between duet and trio; indeed, the relative absence of ensembles larger than duets in his music dramas is one of the primary means by which Wagner signals his disdain for the artifice of French and Italian opera.⁶

2 Herbert Lindenberger: *Opera. The Extravagant Art*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

3 Donald Jay Grout & Hermine Weigel Williams: *A Short History of Opera*. 4th edition. New York: Columbia University Press, 2003, p. 466.

4 Lindenberger, p. 39.

5 Ibid., p. 27.

6 Ibid., p. 39.

But in the case of *Die Meistersinger* Wagner has even allowed himself to include a quintet.

It is interesting to note that Wagner was not the first composer to base a comic opera upon the historical Hans Sachs and *die Meistersinger*. He was not even the second, but the third. In 1840 Albert Lortzing (1801–51) composed the opera *Hans Sachs*, which had its premiere at Leipzig in the same year. For about 150 years Lortzing's operas were the most frequently performed in the German-speaking world after those of Mozart and Verdi. His most popular work is *Zar und Zimmermann*, one of the masterpieces of German comic opera.

To illustrate how small the central European musical world was at this time Peter Bassett offers a short account of several important relationships:

Lortzing was the brother-in-law of August Röckel, Wagner's assistant and fellow revolutionary, who spent thirteen years in prison for his involvement in the 1849 uprisings. Röckel was the nephew of Hummel, who was a pupil of Mozart, Clementi, Albrechtsberger, Haydn and Salieri, friend of Beethoven and Schubert and teacher of Mendelssohn and Czerny, who in turn, taught Liszt.⁷

In Lortzing's *Hans Sachs* the action takes place in 1517 when the historical Sachs was 23. The plot revolves around Sachs's first courtship and marriage. He is a young master cobbler in love with Kunigunde, the daughter of a goldsmith, Meister Steffen, the equivalent of Wagner's Pogner. Steffen announces that his Kunigunde will be the prize at a singing contest open to everyone. But he has already selected a husband for his daughter, an alderman from Augsburg, Eoban Hesse. Secretly he arranges for the mastersingers to choose him as winner. In Wagner's opera Beckmesser thinks he has a similar agreement with Pogner. Eoban is declared the winner, even though the spectators prefer Sachs's song. Sachs and Kunigunde try to escape but are stopped by her father and the rival.

The Emperor Maximilian appears. It seems that Sachs's apprentice Görg (the equivalent of David) has stolen one of his master's songs, intending to send it to his sweetheart Cordula (the equivalent of Magdalene). But the song has been lost, and has coincidentally fallen into the hands of the Emperor, who likes it and wants to know who wrote it. Eoban Hesse claims the work as his but, when asked to perform it, he mixes it up with the prize song he has been singing earlier. There is no doubt that Wagner's treatment of Beckmesser is based on Lortzing's model.⁸

Lortzing's opera was rather loosely based on a dramatic poem by Johann Ludwig

⁷ <http://www.peterbassett.com.au/wp-content/uploads/2012/10/Lortzing-and-Die-Meistersinger.pdf>

⁸ The comparison emanates from the article by Peter Bassett: <http://www.peterbassett.com.au/wp-content/uploads/2012/10/Lortzing-and-Die-Meistersinger.pdf>. See also Jürgen Lodemann: *Lortzing: Gaukler und Musiker*. Göttingen: Steidler, 2000, pp. 240–253.

Deinhard von Deinhardstein. This play, *Hans Sachs*, was successful and translated into several languages. Wagner probably knew about it. The play was first staged in Vienna in 1827 and Goethe provided it with a prologue for a performance in Berlin: "Ein Minnesänger tritt auf."⁹ In fact, Goethe had written a poem, an ecphrasis, in 1776 on a woodcut of Hans Sachs: "Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetischen Sendung." Echoes of this poem can be heard in Wagner's opera, for instance in Sachs's *Wahn*-monologue.¹⁰

Deinhard's dramatic poem was a tragedy. Lortzing and his librettist Philipp Reger turned it into a comedy. Their contributions were the singing competition, the outdoor celebration, the theft and garbling of a love poem and the treatment of the crowd as an important part of the action – all features that were to be appropriated and developed by Wagner. There are several other similarities between the two operas. Peter Bassett has made a thorough comparison and pointed out all the different resemblances in detail.¹¹

There is no indication that Wagner ever saw any performance of Lortzing's *Hans Sachs*, since he was in Paris at the time of its premiere. Nevertheless, the work was staged at several other opera houses: in Berlin and Coburg in 1841 and in Prague in 1842. There are indeed numerous correspondences between *Hans Sachs* and *Die Meistersinger* that make it likely that Wagner was familiar with Lortzing's work. This is emphasised in the article on Albert Lortzing in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*: "Fast alle Veränderungen, die Lortzing und Reger an Deinhardsteins Schauspiel vornahmen, wurden von Wagner übernommen (was er natürlich verschweig)."¹² On the other hand, in the history of opera there are numerous examples of similar borrowings and intertextual relations.

Both Lortzing and Wagner were preceded by Adalbert Gyrowetz, a Bohemian composer who wrote a comic *Singspiel*, *Hans Sachs im vorgerückten Alter*, which had its premiere in Dresden in 1834. Gyrowetz was well-known in Viennese musical life. He was a friend of Mozart's and Beethoven's. Wagner must have known of him, since he wrote no fewer than 30 operas and 40 symphonies and many other works as well. In 1785, Mozart performed one of his symphonies in Vienna.

In Gyrowetz's *Singspiel* Hans Sachs helps a young nobleman to win his lady. Just like Walther von Stolzing he too has sought Sachs's help to become a *Meistersinger*. The *Singspiel* was planned for Dresden in 1833 but was not performed until the following year.

9 Ludwig Franz Deinhardstein: *Hans Sachs. Dramatisches Gedicht in vier Akten*. Leipzig, 1921, p. 10f.

10 Peter Bassett, *ibid.*

11 *Ibid.*

12 *Pipers Enzyklopädie des Musik-theaters. Oper. Operette. Musical. Ballett*. Hrsg. Carl Dahlhaus et al. Bd. 3. München: Piper, 1989, p. 564.

* * *

The plot is a commonplace of the light opera genre: two young people fall in love, are prevented from getting married, but eventually overcome the obstacles. But Wagner's concept is more complex. It includes aspects that have to do with hope, shortcomings, sacrifices, and final insights. In brief: the wisdom of life. Such a theme does not automatically apply to the comic genre. But Wagner has created an amalgam of grace and magnificence closer to Shakespeare than to Goldoni.

The main character and the driving force of the plot is Hans Sachs. He is the hub around which everything revolves. For good reasons he is considered one of opera's most complex characters.

Even though *Die Meistersinger* takes place in 16th-century Nuremberg, Hans Sachs is entirely a creation of the 19th century. Wagner's Nuremberg with its narrow, cobbled streets is romanticised, "a chimera of the nineteenth century imagination deeply affected by the course of German history after 1848 and prior to unification in 1870/71", as has been noted by Lutz Koepnick.¹³ This *Altnürnberg-Schwärmerei* with the poet/cobbler Hans Sachs in the lead signifies an idealised Germany informed by virtues such as order, strength, and consistency, but also humanity, humour and love. Politically and historically, Sachs represents the bourgeoisie of Wagner's own time. Even though he had the possibility of marrying Eva he refrains from doing so. Instead, he helps her to get the man she loves, Walther von Stolzing. The latter, on the other hand, represents a declining class, ignorant of the codes that apply within modern society, one in which the rules are determined by the bourgeoisie. This is symbolically expressed through the singing contest, where initially Walther fails. But the humanity of Hans Sachs bridges the class gap.

A glance at the role list of *Die Meistersinger* demonstrates that this society is a man's world. Only two women (apart from the female choristers) appear among the list of 17 main characters. As Eva Rieger has pointed out, the female protagonist of *Die Meistersinger*, Eva Pogner, "corresponds to all the stereotypes of the traditional bourgeois woman".¹⁴ She is the trophy that the winner of the singing contest may take home. The decision to make her the prize is made by her own father. To a present-day audience this seems an alien element, associated with a patriarchal society. It calls to mind arranged marriages but in this case the wedding is not even arranged – it is haphazard. Hypothetically, she could have been forced to marry Beckmesser.

13 Lutz Koepnick, "Stereoscopic Vision: Sight and Community in *Die Meistersinger*." In: *Wagner's Meistersinger. Performance, History, Representation*. Ed. Nicholas Vazsonyi. Rochester: University of Rochester Press, 2003, pp. 73–74.

14 Eva Rieger: "'I Married Eva': Gender Construction and *Die Meistersinger*." In: *Wagner's Meistersinger. Performance, History, Representation*. Ed. Nicholas Vazsonyi. Rochester: University of Rochester Press, 2003, p. 209.

Among the most significant comic traits in *Die Meistersinger* is the Beckmesser character. Klaus van der Berg claims: "he is a descendant of both the *dottore* of the *commedia dell'arte* and the older characters in Molière's comedies who are funny because of their empty learnedness and overblown sense of their appeal to the opposite sex".¹⁵ But why make a detour by way of *commedia dell'arte* when the tradition of the German *Singspiel* and Italian comic opera seems much more relevant to a composer and conductor like Wagner. The Beckmesser character is a caricature and he possesses all the human weaknesses that we know from the tradition of comic opera referred to above: stupidity, vanity, greed, and affectation.

Although Wagner is indebted to Lortzing, a long cultural tradition of comic representation exerts a strong influence on Wagner's work. This tradition includes names like Shakespeare, Molière, Goldoni as well as Wagner's contemporaries like Rossini and Donizetti.¹⁶ Even though *Die Meistersinger*, like other comic operas, comprises many amusing features, one seldom laughs out loud. Operatic humour does not work that way.

Like one of the oldest operas, Monteverdi's *Orfeo*, or like Wagner's *Tannhäuser*, the story of *Die Meistersinger* is essentially about music. The plots of these operas deal with the power of music, with self-referentiality.¹⁷ The singing contest is the driving force of *Die Meistersinger*. Musical form and tradition, songs and singing are central. The many musical elements within the operatic fiction contribute to a certain realism, but it also lends the entire work considerable grandeur. But the transition of singing within the fictional frame to singing conditioned by the conventions of opera is hardly noticeable. This goes for many other shifts within Wagner's operatic universe, for instance the seamless transitions from one musical number to another or the alternation between the light and more serious elements of *Die Meistersinger*. Hans Sachs is the one who manages to balance these conflicting energies. He represents the compound of reason, patience, consistency and humour, of poetry and music. He is the true Meister-singer.

15 Klaus van der Berg: "Die Meistersinger as Comedy: The Performative and Social Signification of Genre." In: *Wagner's Meistersinger. Performance, History, Representation*. Ed. Nicholas Vazsonyi. Rochester: University of Rochester Press, 2003, p. 152.

16 Ibid., p. 151.

17 Carolyn Abbate: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1991, p. 119.

Wer beeinflusst wen?

Richard Wagner und Franz Liszt im Gespräch

Jan Ling

Freunde und Seelenverwandte

Liszt und Wagner trafen sich erstmals im Jahre 1840 in Paris und zum letzten Mal 1883 in Venedig, nur wenige Wochen vor Wagners Tod.

Ihrer Korrespondenz zufolge war ihr Leben verflochten durch Freundschaft, gegenseitige Bewunderung und später auch durch Verwandtschaft. Aber natürlich gab es dabei auch Feindschaft und Eifersucht und sogar Hass, wie die Zwischentöne der Briefe und nicht zuletzt Cosima Wagners Tagebücher zeigen. Die Korrespondenz in den zwei Jahrzehnten von 1840 bis 1860 offenbart zwei dynamische Persönlichkeiten des Musiklebens und gibt Einblick in die Gefühle zwischen zwei Männern, die sich der Erotik nähern, was unter den romantischen Schriftstellern, Künstlern und Dichtern keineswegs ungewöhnlich war.

Der erste veröffentlichte Brief, aus dem ich zitiere, stammt aus dem Jahre 1841, der letzte von 1861, als Liszt und Wagner einige Jahre lang getrennte Wege gingen. Grund dafür war, dass Liszts Tochter Cosima ihren Ehemann, Hans von Bülow, verlassen und Richard Wagner geheiratet hatte.

Gibt es eine dialektische Beziehung zwischen den beiden, menschlich und musikalisch? Oder handelt es sich um eine einseitige Kommunikation von Schwiegersohn zu Schwiegervater?

Die 1840er: „Wagner, der Bescheidene“, „Liszt, der Behütende“

Als Wagner Liszt 1840 in Paris und später in Berlin traf, scheint er keinen großen Eindruck gemacht zu haben auf Liszts Schar von Bewunderern, die sich aus Berühmtheiten des Hofes und des Theaters zusammensetzte. Im ersten Brief nähert sich Wagner dem berühmten Virtuosen bescheiden und höflich:

*Sehr geehrter Herr,
wenn ich mir die Freiheit nehme, Sie mit diesen Zeilen zu belästigen, so muss ich mich zwar
zunächst auf die große Lebenswürdigkeit berufen, mit der Sie bei Ihrer letzten kurzen Anwesenheit in Paris, Spätherbst vorigen Jahres, mich aufnahmen ...* (Brief vom 24. März 1841, S. 51)¹

Richard Wagner braucht finanzielle Hilfe. Aber auch um „in Dresden ein würdiges Denkmal zu errichten“, das der Erinnerung an seinen Lehrer, Carl Maria von Weber gewidmet sein sollte, sowie um seine, Wagners, Opern aufführen zu können.

... so gebe ich ganz gerade auf Sie los, mein hochgeehrtester Freund, und zwar mit der Bitte, dem Theater-Direktor Pokorny zu Gunsten einer recht baldigen Aufführung meines „Rienzi“ auf seinem Theater den Kopfzurecht rücken zu wollen. Seien Sie mir deshalb aber nicht böse! (Brief vom 22. März 1846, S. 54)

Wagner sendet auch die Partituren der Opern *Rienzi* und *Tannhäuser*, die schließlich von Liszt in Weimar aufgeführt werden.

In den ersten Briefen redet Wagner Liszt mit „Sehr geehrter Herr“ oder „verehrtester Herr“ an. Im März 1846 heißt es „hochgeehrtester Freund“ und 1848 „Werter Freund“. Als die Kontakte zunehmen, geht es in den Bettelbriefen unverblümt zu:

*Vortrefflichster Freund!
Sie sagten mir kürzlich, daß Sie für einige Zeit ihr Piano zugeschlossen hätten: ich nehme nun an, daß Sie für's nächste Bankier sind. Mir geht es schlecht, und wie ein Blitz kommt mir der Gedanke, daß Sie mir helfen könnten [...] Wäre es nicht sehr interessant, wenn Sie der Verlags-Eigentümer meiner Opern würden? [...] Lieber Liszt, mit diesem Gelde [fünftausend Taler] kaufen Sie mich von der Sklaverei los!* (Brief vom 23. Juni 1848, S. 56)

Liszs Antwortbriefe enthalten hauptsächlich Kommentare in Zusammenhang mit Wagners Werken. Beispielsweise klagt er über den oberflächlichen Geschmack des Weimarer Publikums, um Wagners Erwartungen bezüglich der Aufnahme seiner Opern (Brief vom 8. Februar 1849) zu dämpfen. Für Wagner war jedoch das Wichtigste, die Oper aufführen zu können:

Kein Theater der Welt hat es noch zu unternehmen für gut befunden, meine seit vier Jahren erschienene Oper Tannhäuser zur Aufführung zu bringen. Sie mußten aus aller Welt Enden erst am Sitz eines kleinen Hoftheaters sich auf einige Zeit ansiedeln, um sogleich zum Werke zu greifen, damit Ihr schwer geprüfter Freund endlich etwas weiterkomme. [...] Ihnen galt es nicht bloß, die Oper aufzuführen, sondern sie verstanden und mit Beifall aufgenommen zu wissen. (Brief vom 20. Februar 1849, S. 62)

Aber Liszt sieht auch die Möglichkeit, den *Tannhäuser* durch Herausgabe eines Kla-

¹ Sämtliche Seitenangaben zu *Franz Liszt–Richard Wagner. Briefwechsel*. Hrsg. Hanjo Kesting. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 1988.

vierauszuges einem breiteren Publikum bekannt zu machen (Brief vom 26. Februar 1849). Dies macht Wagner überglücklich:

Ebe ich etwas davon erfuhr, dachte ich schon vor mehreren Jahren, ja – schon als ich die Ouvertüre komponierte, daran, ob ich wohl einmal diese von Ihnen spielen hören sollte: [...] muss ich Ihnen sagen, daß es mir gerade dieselbe Empfindung erweckt, als ginge mir ein wunderbarer Traum aus. Ist's also möglich??! – warum nicht? – Ihnen ist eben alles möglich. (Brief vom 1. März 1849, S. 66)

Zu dieser Zeit ist Wagner zutiefst erschüttert durch die Ereignisse bei der Flucht (1849) aus Dresden nach Weimar und von dort in die Schweiz. Aber er ist doch ständig darauf bedacht, Liszt auf unterschiedliche Weise durch Briefe und Partituren zu erreichen, darunter die Partitur des *Lohengrins* (Brief vom 29. Mai 1849).

Die Korrespondenten lassen inzwischen alle förmlichen Anreden beiseite. Wagners Brief vom 5. Juni 1849 aus Paris beginnt mit „Mein lieber Freund“. Neben lobenden Worten zu Liszts Artikel über Wagners *Tannhäuser* versucht Wagner zwischen Meyerbeer und Liszt Zwietracht zu säen. Aber wie auch immer: In jedem Fall will er den Brieffreund nicht verlieren:

Deine Freundschaft – wenn Du begreifen könntest, was sie mir alles ist! Ich habe gar keine andre Sehnsucht, als mit meinem Weibe immer in Deiner Nähe zu sein [...], denn an Dir würde ich mich zu dem Besten erwärmen. (Brief vom 5. Juni 1849, S. 67)

Paris ist kein Umfeld, in dem Wagner komponieren kann. *Siegfrieds Tod* liegt als Libretto vor und harret der Vertonung. Was für eine Katastrophe, nicht auf deutschen Boden zurückkehren zu dürfen, auf dass sich die musikalische Inspiration wieder einstellen möge:

Nur Eines habe ich vor mir, und Eines kann und will ich immer froh und freudig tun: arbeiten, d.h. für mich: Opern schreiben. Zu allem übrigen bin ich untauglich. [...] Schafft mir also ein kleines Jahrgehalt, das eben mir ausreicht, in Zürich – da es jetzt noch nicht in Deutschland in Eurer Nähe sein kann – mir mit meiner Frau ein ruhiges Leben zu sichern. (Brief vom 18. Juni 1849, S. 72)

Selbst wenn Wagner Liszts Tätigkeit kommentiert, drehen sich die Gedanken um die Oper. Als Liszt Wagner seine *Faust*-Symphonie sendet, mit der der 100. Geburtstag Goethes gefeiert werden soll, ermuntert Wagner ihn, seine aufgegebenen Pläne zu einer Oper wieder aufzunehmen:

Das lebhafteste Gefühl, mit dem [ich] vom Bekanntwerden mit diesen Kompositionen schied, war aber der Wunsch, Dich bald eine Oper schreiben, oder die begonnene vollenden zu wissen. (Brief vom 14. Oktober 1849, S. 87)

Nach dieser kurzen Ermahnung folgen die übliche Selbstanbetung und die Klagelieder über das harte Leben eines Komponisten ohne Geld und ohne Zukunft sowie das unerlöste Schwangergehen mit Musik. Liszt versuchte vergeblich, Wagner auf andere Gedanken zu bringen, und schlug eine realistischere Tätigkeit vor. Warum nicht Vokalkompositionen veröffentlichen, wie Lieder, Balladen, Gesänge oder lyrische Gedichte, einerlei was? Mozart, Beethoven, Schubert und Rossini hatten ähnliche Seitenwege von der „großen“ Kunst nicht verschmäht (Brief aus Bückeburg vom 28. Oktober 1849).

Aber Wagner zieht es vor, Geld zu leihen oder um solches zu bitten, um die Zeit und Gelegenheit zu bekommen, den *Siegfried* zu vollenden (Brief vom 5. Dezember 1849).

Die Korrespondenz um *Lohengrin*

Die Korrespondenz nach 1850 widmet sich zunächst dem Hauptthema „Lohengrin in Weimar“. Es ist ein interessanter Dialog zwischen dem Komponisten und dem Dirigenten. Unter anderem widersetzt sich Wagner Liszts vielen Streichungsvorschlägen und gibt detaillierte Anweisungen, die bei der Aufführung genau zu befolgen seien. Liszt gibt nach und befürchtet gleichzeitig sehr, dass Wagner in Weimar erscheint:

Votre rentrée en Allemagne, et votre venue à Weymar pour la représentation du Lohengrin est une impossibilité absolue. (Undatierter Brief vom Mitte Juli 1850, S. 113)

Im nächsten Brief geht Wagner weiter auf seine Opernpläne ein. Wer, wenn nicht Liszt, soll *Siegfried* aus der Taufe heben?

Kurz und gut! hast Du den Lohengrin zu Deiner Zufriedenheit zutage gefördert, so mache ich Dir auch meinen Siegfried fertig – aber nur für Dich und für Weimar! (Undatierter Brief vom Juli 1850, S. 117)

Den Briefen zufolge ist *Lohengrin* anscheinend Liszts Lieblingsoper:

*Très cher ami,
Votre Lohengrin est un ouvrage sublime d'un bout à l'autre: les larmes m'en sont venues au cœur dans maint endroit. – Tout l'opera étant une seule et indivisible merveille, je ne saurais m'arrêter à vous détailler tel passage, telle combinaison, tel effet.* (Weimar, am 2. September 1850, S. 126)

Im September schickt Liszt seinen langen Essay über *Lohengrin* an Wagner, der sich in seinem Schreiben vom 24. Dezember 1850 gegenüber Weimar als einem „geistigen Asyl“ im Vergleich mit dem feindlichen Dresden sehr dankbar erweist:

Wahrlich, teurer Freund, Du hast aus diesem kleinen Weimar für mich einen wahren Feuerherd des Rubmes gemacht. [...] so kommt mir Weimar jetzt wie ein seliges Asyl vor, in dem ich endlich tief und frisch aufatmen und meinem gepreßten Herzen Luft machen kann. (S. 157)

Aber Weimar ist eine Enttäuschung. In einem Brief vom 17. Mai 1851 schreibt Liszt, dass nur ein paar Dutzend zur Vorstellung erschienen, und der Rest des Publikums teilweise aus nahe gelegenen Orten wie Leipzig, Halle und Eisenach gekommen war.

Wagners Antisemitismus

Wagners Antisemitismus nimmt mehr und mehr öffentliche Formen an, wie sich dies auch in der Korrespondenz widerspiegelt. Liszt fragt empört:

Kannst Du mir unter dem Siegel der absolutesten Verschwiegenheit die Frage beantworten: ob der berühmte Aufsatz über das Judentum in der Musik, in der Brendel'schen Zeitung von Dir ist? (Brief vom 9. April 1851, S. 170)

Wagner antwortet nicht unmittelbar. Zunächst gibt es eine einleitende Liebeserklärung an seinen Freund, dann ein langes Vorgeplänkel mit vielen eigenartigen Untertönen. Dann erst folgt sein Eingeständnis, dass er der Autor des Aufsatzes sei:

Du fragst mich wegen des „Judentumes“. Gewiß weißt Du, daß der Artikel von mir ist: was fragst Du mich erst? [...] Ich hegte einen langverhaltenen Groll gegen diese Judenwirtschaft, und dieser Groll ist meiner Natur so notwendig wie Galle dem Blute [...] Denn – daß sie Herr bleiben werden, ist so gewiß, als daß jetzt nicht unsre Fürsten, sondern die Bankiers und die Philister die Herren sind [...] Wie ich Dir dabei erscheine – ja, denke Dir! – das weiß ich noch nicht genau! (Brief vom 18. April 1851, S. 172, 173)

Er fuhr fort, Artikel gegen die Juden zu schreiben. In ihrem Tagebuch aus dem Jahr 1869 bietet Cosima ein antisemitisches Weltbild, das mit Richards Weltbild mehr als kohärent ist.

Der Ring der Nibelungen

Im Brief an Liszt vom 20. November 1851 stellt Wagner den Plan für den *Ring* vor:

Denke Dir die wunderbar unheilvolle Liebe Siegmunds und Siegelinds; Wodan in seinem tief geheimnisvollen Verhältnisse zu dieser Liebe; dann in seiner Entzweiung mit Fricka, in seiner wütenden Selbstbeziehung, als er – der Sitte zulieb – Siegmunds Tod verhängt; endlich die herrliche Walküre, Brünnhilde, wie sie – Wodans innersten Gedanken erratend – dem Gotte trotzt und von ihm bestraft wird: denke Dir diesen Reichtum von Anregung, wie ich ihn in der Szene zwischen dem Wanderer und der Wala, dann aber – breiter – in der erwähnten Erzählung Brünnhildes andeute, als Stoff eines Dramas, welches den beiden Siegfrieden vorangeht, und Du wirst begreifen, dass nicht etwa bloß Reflexion, sondern namentlich Begeisterung meinen neuesten Plan mit eingab! (S. 194)

Hier wird also die Idee für den Ring geboren! Die Frage war ob Weimar die Kapazität bot dieses große Werk zu beherbergen? Wagner bezweifelte dies wohl tief in seinem

Inneren. Er fürchtete, dass Liszts Bemühungen um Weimar letztlich völlig nutzlos seien. Aber Liszt hatte seine Pläne für ein zukünftiges musikalisches Zentrum in Weimar noch lange nicht aufgegeben. Für den Mai 1852 plante er die Aufführung des „Faust“ von Ludwig Spohr und für Anfang Juni Robert Schumanns „Manfred“. Wagner wiederum berichtet von allen seinen jüngsten Erfolgen: *Der Fliegende Holländer hat hier einen unbeschreiblichen Eindruck hinterlassen ...* (Brief aus Zürich vom 29. Mai 1852).

Aber es ist der „Ring“, der im Zentrum von Wagners Interesse ist. Er fährt fort in seinem Brief:

Auch freut mich die Arbeit wieder: meine ganze Nibelungentetralogie ist im vollständigen Entwurfe fertig, und in ein paar Monaten sollen es auch die Verse sein. (S. 224)

Wagner arbeitet hart und muss sich nun in den Alpen erholen. Und wer zahlt ihm den Aufenthalt? Nun, Liszt natürlich, der Wagner auf dessen Begehren 100 Taler sendet.

Der Ring liegt auch Liszt warm am Herzen:

Was die definitive Aufführung der 3 Opern anbetrifft, so werden wir, wenn es dazu Zeit sein wird, ein treffendes Wort zusammen zu sprechen haben [...] Du kannst Dich auf mich und meine praktischen Talente zu diesem Zweck verlassen und unbedingtes Vertrauen mir schenken. Zeigt sich Weimar zu kleinlich und mittellos, so wollen wir es woanders versuchen. (Brief vom 23. August 1852, S. 231f.)

Liszt ist auch bereit, nach Berlin zu reisen, um die Aufführung des *Tannhäuser* zu überwachen.

Wagner bittet Liszt, ihm dabei zu helfen, nach Deutschland zurückzukehren, indem er – Liszt – die Unterstützung des Weimarer Hofes erwirken möge (Brief vom 30. März 1853). Am 8. April des gleichen Jahres berichtet Liszt, dass er mit dem Großherzog gesprochen habe, der wiederum zugesagt habe, sich zugunsten Wagners einzusetzen.

Komponieren

Es ist offensichtlich, dass die Korrespondenz mit Liszt Wagner beim Komponieren befähigt. Sobald Wagner etwas fertig komponiert hat, erfährt Liszt davon und obenrein, wie es dem Komponisten geht. Am 15. Januar 1854 heißt es: *Das Rheingold ist fertig – aber auch ich bin fertig!!!*

Im selben Brief lässt Wagner verzweifelt seine monetären Bedürfnisse erkennen und verlässt sich wie gewohnt auf seinen Freund. Er stellt ferner fest, dass er dazu ja jedes Recht habe:

Mein Lieber, zürne mir nicht! ich habe ein Recht an Dich wie an meinen Schöpfer! Du bist der Schöpfer desjenigen, der ich jetzt bin: ich lebe jetzt durch Dich – das ist keine Übertreibung. Sorge denn für Dein Geschöpf: ich rufe Dir wie eine Pflicht zu, die Du hast –

Sieh, es handelt sich ja nur um Geld: das sollte doch möglich sein. Die Liebe laß' ich ja fahren – und die Kunst?? (S. 358)

Liszt ist Wagner völlig verfallen, obwohl dieser ihm gleichzeitig als eine Belastung erschienen sein muss:

Liebster Richard,

Was für eine Fatalität, daß wir beide so von einander leben müssen! – Ich kann Dir nichts anders sagen, als dass ich beständig an Dich denke und daß ich Dich von Herzen des Herzens liebe. (Brief Liszts vom 21. Februar 1854, S. 363)

Wagner wiederum arbeitet am *Rheingold*, wo es jetzt Zeit für die Instrumentierung wird:

Die Instrumentation des „Rheingoldes“ geht vorwärts – jetzt bin ich mit dem Orchester nach Nibelheim hinabgestiegen. ... Im Juni muß es an die „Walküre“ gehen. (Brief vom 9. April 1854, S. 372)

Aus vielen Gründen ist es Wagner wichtig, die Oper in Berlin aufführen zu lassen. Wer, wenn nicht Liszt, würde sich dafür einsetzen und sich obendrein erbieten, die Oper zu dirigieren?

Es gibt viele Möglichkeiten, zu Einkünften zu kommen, die Wagner mit der Begründung zurückweist, dass er Opern komponieren möchte. Falls Liszt ihm nicht weiterhelfen könne, bliebe nur der Verkauf der Partitur, wie er es auf die ihm eigene Art ausdrückt: „Tannhäuser und Lohengrin müssen zu den Juden gehen“ (Brief vom Anfang Oktober 1854, S. 391).

Liszt fährt fort, Wagners Musik in der Presse zu lancieren. Am 1. Januar 1855 schreibt er, dass er einige Spalten über das „Rheingold“ geschrieben habe. Nebenbei erwähnt er, dass er seine Faust-Symphonie vollendet hat, und dass er vorhat, diese zu einem Besuch in Zürich im kommenden Sommer mitzunehmen. Wagners Interesse wird zum ersten Mal geweckt:

Daß Du mit Deinem Faust fertig bist, ist famos: daß ich unglaublich gespannt darauf bin, kannst Du Dir denken. [...] Lächerlicherweise überfel mich gerade jetzt eine völlige Lust, meine alte Faustouvertüre noch einmal zu bearbeiten. [...] In einigen Tagen führe ich mir's in einem hiesigen Konzerte auf und nenne es – „Eine Faust-Ouvertüre“. (Brief vom 19. Januar 1855, S. 398)

Liszt hat außerdem Kompositionsaufträge erhalten. Aber diese gelten katholischer Kirchenmusik, wovon Wagner nicht besonders angenehm berührt wurde.

Die Kompositionsarbeit an der *Messe für den Dom zu Gran/Esztergom*, Ungarn, erfolgt zusätzlich zu einer Reihe anderer Arbeiten, die Liszt zunehmend belasten:

Dies die musikalischen Wenigkeiten von Weimar, welche für Dich noch weniger Interesse haben dürften als für mich. Von meinem Leben, Trachten und Gedulden habe ich Dir nichts Erfreuliches mitzuteilen ... (Brief vom 29. März 1855, S. 413)

Wagner begibt sich nach vielem Wenn und Aber nach London (Brief vom 5. April 1855). Dort gefällt es ihm aber ebenso wenig wie in Paris und er möchte zurück nach Deutschland:

Ich lebe hier, wie ein Verdammter in der Hölle. So tief habe ich nicht geglaubt wieder sinken zu müssen! Wie elend ich mir vorkomme, in diesem, mir ganz widerwärtigen Verhältnisse auszuhalten, läßt sich nicht beschreiben, und ich erkenne, daß es eine reine Sünde, ein Verbrechen war, diese Londoner Einladung anzunehmen ... (Brief vom 16. Mai 1855, S. 419)

Liszt war, wie erwähnt, nicht so wie Wagner imstande, sich zu konzentrieren und in der Kompositionsarbeit aufzugehen. Er engagierte sich bald in dem einen, bald in dem anderen:

*Liebster Richard,
Ich bin ganz ermüdet und abgestumpft vom Düsseldorfer Musikfest gestern hier zurückgekehrt [...] In der Kunstwelt gibt es sehr verschiedenartige Lorbeern und Disteln; Du hast Dich darum wenig zu bekümmern: „Der Adler fliegt zur Sonne.“* (Brief vom 2. Juni 1855, S. 423)

Liszt schmiedet trotz seiner vielfältigen Arbeit grandiose symphonische Pläne. Wagner ist nicht ganz von der Idee seines Freundes überzeugt, eine Dante-Symphonie zu komponieren, die von der „Göttlichen Komödie“ ausgeht. Sicherlich ist es möglich, die „Hölle“ und das „Fegefeuer“ zu komponieren, aber wie bildet man das „Paradies“ in Tönen ab?

Was bekam Liszt zum Dank von Wagner?

Am 25. März 1856 versucht Liszt, Wagner zur Einsicht zu bringen, dass seine – Liszts – finanziellen Mittel begrenzt seien. Zu diesem Zeitpunkt hat Wagner ihn seit fast 15 Jahren ausgenommen:

Ich habe Dir mehrmals von meinen schwierigen pekuniären Verhältnissen gesprochen [...]. Seit mehreren Jahren, als ich den Entschluß ernstlich gefaßt, meinen künstlerischen Beruf genüge zu leisten, darf ich auch nicht mehr auf einen Zuschuß von Seiten der Musik-Verlage rechnen. Meine symphonische Dichtungen [...] bringen mir keinen Groschen Honorar – ja kosten mich sogar eine ziemliche Summe, die ich zum Ankauf der Exemplare, welche ich an mehrere Freunde verteile, ausgeben muß [...] und mehrere Jahre noch habe ich gar keine Aussicht, Geld zu verdienen. (S. 464)

Was bekam Liszt zum Dank für das Risiko, das er einging, als er dem Flüchtling Wagner half, was zum Dank für all die Arbeit mit dessen Opern als Dirigent, Korrepetitor, Produzent, PR-Mann und als Dank für seine zeitaufwendigen Klaviertranskriptionen von Wagners Opern? Oder zum Dank für all die finanzielle Hilfe, die heute fast absurd erscheint in ihrem Umfang und in ihrem Bestreben, Wagners Launen immer zu erfüllen? Wagners Dank bestand aus unerschütterlich treuer Freundschaft, zumindest während der hier beschriebenen zwei Jahrzehnte, in Lob zu offiziellen Feierlichkeiten und in gelegentlichem Interesse an Liszts Musik. Aber es ist immerhin Schade um das Pferd, wie Tierfreund Richard in seinem Brief vom 12. Juli 1856 schreibt:

Aber der Mazeppa ist doch furchtbar schön: ich war ganz außer Atem, als ich ihn nur das erste mal durchlas! Auch das arme Roß dauert mich: die Natur und die Welt sind doch schrecklich. (S. 479)

Liszt fühlte zu dieser Zeit zunehmend Unsicherheit in Bezug auf seine Kompositionen und brauchte Ermutigung. Sein Besuch bei Wagner in Zürich war daher erfolgreich. Im Dankesbrief vom 19. April 1857 spricht Liszt indirekt die Kritik an, die er für seine Arbeit erhielt, und zwar sowohl in der Presse als auch von Kollegen, um nicht die geradezu feindlichen Reaktionen des Publikums zu erwähnen:

Das Wesentliche liegt ja darin, daß Du mich lieb hast und mein redliches Anstreben als Musiker deiner Sympathie für wert hältst.

Dies hast Du gesagt auf eine Weise, wie es kein anderer zu sagen vermag! – Ich gestehe Dir aufrichtig, als ich meine Dinge nach Zürich brachte, wußte ich nicht, wie Du sie aufnehmen und befinden würdest. (S. 508)

Wagner war, wie stets, bei seinen eigenen Zukunftsplänen und schien nicht besonders an seinem Freund interessiert. Seine Pläne umfassten unter anderem eine Übersetzung des *Tannhäuser* in das Italienische, um diesen nach einer Audienz beim Kaiser von Brasilien in Rio de Janeiro aufzuführen (Brief vom 28. Juni 1857).

Liszt ist grundsätzlich Übersetzungen von Wagner-Opern gegenüber sehr skeptisch:

Du wurzelst gänzlich im deutschen Boden, – bist und bleibst der Glanz und Ruhm der Deutschen Kunst, und solange sich die auswärtigen Theater-Verhältnisse nicht anders gestalten, Meyerbeer und Verdi vollends regieren[...] bedarfst Du keineswegs, Dich in diesen Kram zu vermengen. (Brief aus Salzburg vom 9. Oktober 1858, S. 575f.)

Liszt folgt Wagners Arbeiten ständig. Er wird zu Tränen bewegt bei dem Gedanken, dass Wagner erwägt, die Arbeit an „dem großen Ring“ zu verschieben. Aber gleichzeitig hält er *Tristan* für einen Erfolg:

Der Tristan scheint mir ein äußerst glücklicher Wurf. – Zweifelsohne schaffst Du damit ein herrliches Werk – und gehst dann erfrischt zu den Nibelungen zurück. (Brief vom 10. Juli 1857, S. 530)

Liszt missbilligt, dass Wagner seine Verpflichtungen in verschiedenen öffentlichen Zusammenhängen als „Trivialitäten“ bezeichnet. Liszt war es wichtig, im Musikleben so oft wie möglich eine zentrale Rolle zu spielen, vor allem, als der Erfolg als Komponist ausblieb.

Aber noch komponiert Liszt ja! Am 26. Dezember 1859 beendet Liszt seinen Brief mit der stolzen Ankündigung, dass er nun seine *Dante-Symphonie* und die *Graner Messe* senden wird. Gleichzeitig kündigt er an, dass er im Begriff steht, Weimar zu verlassen. Die Kollegen können den Dirigentenstab bei den Opernvorstellungen übernehmen. Er hat zwar die Partitur des *Ring der Nibelungen* erhalten, aber er sieht ein, dass Weimar nicht in der Lage ist, eine solche künstlerische Herausforderung zu bewältigen.

Zwei Persönlichkeiten

Wie schon erwähnt, hatten Liszt und Wagner ab 1869 einige Jahre keinen Kontakt miteinander. Die Beziehungen zwischen den beiden Freunden wurden zwar später wieder fortgesetzt, waren aber nun von ganz anderem Charakter, gewissermaßen ein Treffen zweier musikalischer Patriarchen, obwohl es sich ja um (Schwieger)-Vater und -Sohn handelte. Sie waren fast gleichaltrig! Hier blickte man zurück auf die musikalischen Lebensschicksale, manchmal mit Zufriedenheit, manchmal mit Resignation, je nach Laune.

Wagners Erfolge als Opernkomponist hatten Liszt als Komponist in den Hintergrund treten lassen. Obwohl Wagner bei allen offiziellen Gelegenheiten (unter anderem in seinen Reden in Bayreuth) Liszts Einfluss auf sein Leben und die Schöpfung bezeugte, kompensierte dies nicht die zunehmende Unsicherheit Liszts in Hinsicht auf den Wert seiner Kompositionen, eine Unsicherheit, die er später durch spirituelle Kontemplation kompensiert, die seine späten Klavierwerke in ruhiger Erhabenheit durchzieht.

Liszts Leben endete in Bayreuth bei seiner Tochter, und er fand dort seine letzte Ruhestätte. Bayreuth entsprach dem, was Liszt gedacht hatte, in Weimar zu erreichen – mit seiner eigenen und Wagners Musik. Aber in Bayreuth war nur Platz für *einen* Komponisten.

Ein Großteil der Korrespondenz zwischen Liszt und Wagner handelte von den trivialen Seiten des Lebens, von finanziellen Problemen und von persönlichen Enttäuschungen. Aber all dem ist dasjenige untergeordnet, das beiden ein lebenswichtiges Gut war – *zu komponieren*. Wagner sah es als eine Pflicht, dass Liszt und die Welt um ihn – Wagner – herum ihn mit dem Luxus und der Unabhängigkeit von Normen ausstattete, die er für sein Schaffen forderte. Für Liszt wiederum war es eine Verpflichtung.

ung, für Wagners Lebensunterhalt zu sorgen und für sein eigenes Schaffen einzustehen.

Ohne Liszts Rettungsaktion zugunsten des exilierten Revolutionärs Richard Wagner wäre wahrscheinlich weder der *Ring* (1852–74), noch der *Tristan* (1857–59), *Die Meistersinger* (1861–67) oder der *Parsifal* (1877–82) entstanden.

„Ist er zu liebevoll, und macht er es wie Jesus am Kreuze, der allen hilft, aber sich nicht?“ (S. 19), fragte sich Wagner einmal über seinen Freund Liszt.

Wagner selbst kann kaum als eine Jesusgestalt betrachtet werden. Vielmehr war er ein Vampir, der seinen Freund geradezu rücksichtslos um Geld anging, sich selbst auf Kosten seines Freundes erhob, die Spannung zwischen Vater Liszt und Tochter Cosima verstärkte und die Idee eines musikalischen Zentrums raubte. Aber vielleicht tat er dies alles mit dem Recht des Genies?²

2 Bearbeitung des Kapitels „Liszt och Wagner brevvärlar“. In: Jan Ling: *Franz Liszt och 1800-talets konstmusik*. Hedemora: Gidlund, 2009, S. 179–199.

„Liebevolles Wegweisen“

Zum Verhältnis von Leben, Glaube und Musik
im frühen Bayreuth, dargestellt am Beispiel
des Dirigenten Hermann Levi

Stephan Mösch

Im Juni 1944 landeten die Alliierten in der Normandie, Rom war bereits von ihren Truppen besetzt, die Rote Armee hatte Ukraine und Krim von Hitlers Soldaten zurückerobert. In diesem Juni 1944, als sich das Ende des Dritten Reiches abzeichnete, die Nationalsozialisten aber auch ihren Terror steigerten¹ und Bayreuth einer weiteren Ausgabe der Kriegsfestspiele mit den *Meistersingern* entgegensah, fand in San Francisco eine Tagung statt, die der zehn Jahre vorher vor den Nazis geflohene sozialistische Psychoanalytiker Ernst Simmel (ein Freund von Sigmund Freuds) organisiert hatte. Titel: „Psychiatric Symposium on Anti-Semitism.“ Zu den Teilnehmern gehörten Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, der Psychologe Bernhard Berliner und natürlich Simmel selbst – alles Emigranten, die vor Hitlers Schergen geflohen waren. Der von Simmel herausgegebene Band „Anti-Semitism. A Social Disease“, der 1947 erschien, ist längst zu einem klassischen Text bezüglich des Antisemitismus geworden.²

Es geht in diesem Buch weder um Wagner noch um die Bayreuther Festspiele. Dennoch bietet der psychologische Aspekt (Simmel charakterisierte Antisemitismus als „Massen-Psychopathologie“³) einen zentralen Zugang zu unserem Thema. Das Buch von 1947 enthält nämlich einen Forschungsbericht zur antisemitischen Persönlichkeit. Er basiert auf einer empirischen Studie, rund 100 Probanden füllten Fragebögen aus. Ziel war, herauszufinden, welche Art von Menschen antisemitische Ideen verinnerlicht und sogar zu deren Trägern werden kann, und welche Funktion der Antise-

1 Beim Massaker von Oradour, offiziell als „Partisanenbekämpfung“ deklariert, wurde durch die SS die ganze Stadt ausgelöscht.

2 Erschienen ist er bei der International University Press in New York. Eine deutsche Ausgabe erfolgte erst 1993 beim Fischer Taschenbuch Verlag und trug den Titel *Antisemitismus*. Zitiert wird im folgenden nach der Neuauflage für die Reihe *Die Zeit des Nationalsozialismus*. Hrsg. Walter H. Pehle, Frankfurt a. M., 2002.

3 *Antisemitismus*, S. 58ff.

mitismus in ihrer Persönlichkeitsstruktur hat. Es wurde dabei versucht, verschiedene Persönlichkeitsebenen zu erreichen: „das Sozialverhalten und des Gesellschaftsbild, die bewussten Ziele, Hoffnungen und Ängste ebenso wie die tieferen und weniger rationalen Schichten“.⁴

Zu den Ergebnissen gehörte, dass die Personen mit hohen Antisemitismuswerten zwar selten eine „differenzierte gesellschaftlich-politische Vorstellung“ hatten, aber unverkennbar zu konservativen Einstellungen tendierten und am Status Quo festhielten.⁵ Diese Probanden, die übrigens zumeist junge Leute waren und fast durchweg Amerikaner, zeichneten sich außerdem durch Ethnozentrismus aus: Ihre Wertschätzung der eigenen ethischen oder sozialen Gruppe war so hoch wie die Ablehnung anderer Gruppen. Diese Ablehnung wurde von klaren Denkrastern getragen, die mit der eigenen Verortung auch definierten, was als „richtig“ oder „gut“ zu gelten hatte.⁶ Probanden die so dachten, kamen fast ausschließlich aus gepflegten Verhältnissen, ihr Äußeres entsprach besten gesellschaftlichen Traditionen der Mittelschicht. Bei den Jüngeren stieg mit dem Einkommen der Väter der Anteil des Antisemitismus. Gehorsam und Respekt gegenüber Autoritäten wurden als wichtige Tugenden deklariert. Umgekehrt wurden primitive Bedürfnisse und vielfach auch Sexualität ich-fremd gemacht und auf andere Gruppen projiziert.⁷

Die Forscher haben damals erstmals die „Diskrepanzen zwischen manifesten und verborgenen Schichten der Persönlichkeit“ bei antisemitisch eingestellten Personen beschrieben. So verbindet sich etwa (das wird an Beispielen ausgeführt) häufig ein nach außen getragener „offizieller Optimismus“ mit Katastrophenfurcht. Oder auch: Es verbindet sich Konservativismus mit Anarchismus.⁸ Zu den Merkmalen der antisemitischen Probanden gehörte ein überkonformistisches Verhalten, das der Abwehr von Ängsten diene. Es waren „eingeschränkte, schmalspurige Persönlichkeiten mit strengem konventionellen Über-Ich“, dem sie sich „vollständig“ unterwarfen.⁹

Interessanterweise wird das Moment der Unterwerfung auch in einem anderen Text des Symposionberichtes angesprochen, in dem Bernhard Berliner, der selbst Jude war, über psychologische Strukturen bei Juden schreibt. Er hebt hervor, dass das „Festhalten am paternalistischen Geist in Religion und Kultur“ zum Kern der jüdischen Mentalität gehöre: „Es handelt sich dabei um die Manifestation eines starken Über-Ichs. Auf dieser Basis entstand eine besondere Disposition für Angst und für depressive und masochistische Züge samt einer masochistischen Aggressivität, die im Exis-

4 Ebd., S. 120. Die Untersuchung wurde vorgestellt von Else Frenkel-Brunswik und R. Nevitt Sanford.

5 Ebd., S. 125.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 132f.

8 Ebd., S. 138.

9 Ebd., S. 140.

tenzkampf zu einer Waffe der Schwachen und Unterdrückten wurde.“¹⁰ Bernhard Berliner verweist auf das Wort von der „ekstatischen Unterwürfigkeit“, und er sagt, der „assimilierte Jude“ habe oft diejenigen, mit denen er sich identifizierte, „wie in einem vergrößernden Spiegel“ dargestellt.¹¹

Soviel aus Simmels Band von 1947. Natürlich würde man heute empirische Untersuchungen anders anlegen als die Forscher damals in Kalifornien. Aber wir müssen zugestehen, dass die Ergebnisse von damals nie überholt sondern bestenfalls erweitert und präzisiert wurden und dass die Formulierungen von außerordentlicher Klarheit und Anschaulichkeit sind. Ich habe das alles deshalb so ausführlich referiert, weil es uns geradewegs zur Problematik des einzigen jüdischen Dirigenten führt, den es bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg bei den Bayreuther Festspielen gab: zu Hermann Levi (1839–1900), der 1882 die Uraufführung des *Parsifal* leitete. Denn, soviel kann vorweggenommen werden: Gruppenzentrismus samt Eingemeindungen und Ausgrenzungen, auch Gehorsam als Tugend und ein überkonformistisches Verhalten samt Konservativismus und Katastrophenfurcht – das alles findet sich geradezu exemplarisch in der Ära Cosima Wagners als Festspielleiterin. Cosima war eine entschiedene Antisemitin, die in diesem Punkt ihren Mann weit übertraf. Auch hat Cosima primitive Bedürfnisse und Sexualität ich-fremd gemacht und auf fremde Gruppen projiziert. Und für Hermann Levi gilt zumindest partiell Bernhard Berliners oben zitiert Diagnose: Das Verhalten des Dirigenten zeugt von humanistischer Größe und Toleranz ebenso wie von „masochistischer Aggressivität“ und „ekstatischer Unterwürfigkeit“. Doch der Reihe nach.

Der Kontakt zwischen Levi und der Familie Wagner begann mit Briefen: Der Dirigent hatte Fragen zur Aufführungspraxis und schrieb direkt an Wagner. Persönlich trafen beide erstmals 1871 in Mannheim zusammen.¹² Was sich aus diesen Anfängen ergab, war eine enge aufführungspraktische und organisatorische Zusammenarbeit in Hinblick auf die Bayreuther Festspiele 1876 und 1882, sowie (damit verbunden) eine persönliche Beziehung, die bis in die letzten Lebenswochen Wagners reichte. Auch danach blieb Levi Wahnfried und den Festspielen verbunden. Bis 1894 dirigierte er den *Parsifal*. Bis zu seinem Tod im Jahr 1900 war er als Berater Cosima Wagners aktiv. Was die musikalische Detailarbeit betrifft, ist Levis Bedeutung gar nicht hoch genug einzuschätzen. Das reicht von der Besetzung der Chöre und des Orchesters bis zu Fragen der Drucklegung des *Parsifal*. Ich habe das an anderer Stelle ausgeführt.¹³ Was uns im

10 Ebd., S. 101. Bernhard Berliners Beitrag trägt den Titel „Einige religiöse Motive des Antisemitismus“.

11 Ebd., S. 104.

12 Cosima Wagner: *Die Tagebücher*. Hrsg. Martin Gregor-Dellin & Dietrich Mack. I–II. München: Piper, 1976–77. Bd. I, S. 469f. (21. Dezember 1871). Im Folgenden zitiert als CT.

13 Stephan Mösch: *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. „Parsifal“ in Bayreuth 1882–1933*. 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 2012, S. 84ff.

gegebenen Zusammenhang interessieren soll, ist die Art wie *in* Bayreuth und *von* Bayreuth Weltanschauung und musikalische Fragen kombiniert wurden.

An seinen Vater, der 37 Jahre lang Rabbiner in Gießen war, schrieb Levi, er sei „auf großen Umwegen und nach vielen inneren Kämpfen Wagnerianer“ geworden. Levi war sich der Gefahren und der Problematik des Wagnerkultes bewusst. Sein Vorschlag bestand in einer Trennung zwischen Wagner und seinen Parteigängern.¹⁴ „Der Clique werde ich nach wie vor fern bleiben“, teilte er seinem Vater mit.¹⁵ Von seinen Freunden war er gewarnt worden.¹⁶ Er schob das weg mit der Bemerkung, er sei kein Wagner-Propagandist (was man als Selbstschutz interpretieren kann) und argumentierte im Sinne eines Liberalismus, den er von seinem Vater gelernt haben dürfte: „Doch über Wagner läßt sich so wenig diskutieren, wie über Religion. Sehe jeder, wie er's treibe.“¹⁷

Levis Vater, Dr. Benedikt Levi (1806–1899), pflegte ein von Liberalismus geprägtes religiöses Selbstverständnis.¹⁸ Schon früh vertrat er die Ansicht, dass Bildung eine Höherentwicklung ermögliche und in diesem Sinn „zu einem Abbau der Schranken zwischen Minderheiten und Mehrheiten führen werde“.¹⁹ Als Vertreter einer Assimilation an die deutsche Kultur setzte er sich als Rabbiner etwa für deutschen Chorgesang, den Gebrauch der Orgel und die Predigt in deutscher Sprache ein.²⁰ Immer wieder

14 So warb Levi am 6. Juni 1883 seinen Vater für den Allgemeinen Wagner-Verein mit dem Argument: „Man hat für 4 Mark weder Rechte, noch Pflichten, und alles, was man sonst gegen Wagner in's Feld führt – Tendenzen der *Bayreuther Blätter*, Antisemitismus – kommt hier nicht mehr in Betracht.“ Und wenige Tage später: „Die *Bayreuther Blätter* braucht kein Mitglied des Vereins zu halten; auch ich möchte für dieselben keine Propaganda machen.“ Hermann Levi: „Briefe an seinen Vater 1875–1899.“ In: „*Parsifal*“ – *Programmheft der Bayreuther Festspiele 1959*, S. 6–23, hier S. 14.

15 Ebd., S. 7.

16 Hans von Bülow fand „die Verbaireitknechtung bei einem Juden doppelt odios“ (zit. n. Frithjof Haas: *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*. Zürich: Atlantis, 1995, S. 246). Vinzenz Lachner, Levis alter Lehrer, nutzte als erster den Begriff des Opfers und konnte dem Dirigenten ebenso wenig folgen wie Brahms und Heyse, der spätere Nobelpreisträger für Literatur. Heyse hielt Wagner trotz „seiner ungewöhnlichen Gaben für eine unheilvolle Erscheinung“, gegen die er „tiefe sittliche Antipathie“ empfand. Julia Bernhardt (Hrsg.): *Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Hermann Levi. Eine kritische Edition*. Hamburg: Dr. Kovac, 2007, S. 115.

17 *Briefe von und an Joseph Joachim*. Hrsg. Johannes Joachim & Andreas Moser. III. Berlin: J. Bardt, 1913, S. 211f.

18 Vgl. Dieter Steil, „Zwischen Reformjudentum und Neuorthodoxie. Zum 200. Geburtstag des Gießener Rabbiners Dr. Benedikt Levi.“ In: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins Gießen*. Hrsg. Manfred Blechschmidt u.a., Bd. 91, Gießen, 2006, S. 69–93.

19 Ebd., S. 90.

20 Dieter Steil: „... es wird mir Nichts übrig bleiben, als mich taufen zu lassen ...“ Der Gießener Dirigent Hermann Levi im Spannungsfeld von jüdischer Tradition und Richard Wagners germanisch-christlicher Kunstreligion“, in: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins Gießen*. Hrsg. Manfred Blechschmidt u.a., Bd. 97, Gießen, 2012, S. 171–194.

wurde in Levis Sprengel die Wunschvorstellung von Brüdern unter Brüdern artikuliert: Konfessionsunterschiede sollten, wie es in einer zeitgenössischen Synagogen-Weihe heißt, „keine Scheidewand mehr zwischen Menschen bilden“.²¹ Die Berufung des Menschen, so Levis Selbstaussage, bestehe in „Vervollkommnung und Tugendübung“. Wie an den „überweltlichen Gott, an die göttliche Vorsehung im Ganzen und im einzelnen Menschenleben“ glaubte er an die „Fortdauer des vom Leibe verschiedenen Menschengeistes“.²² Für Benedikt Levi war die Überwindung von Konfessionsgrenzen kein Lippenbekenntnis: Als seine erste Frau (die Mutter Hermann Levis) 1842 nach der Geburt ihres vierten Kindes starb, wurde die Traueransprache auf dem jüdischen Friedhof in Gießen vom evangelischen Stadtpfarrer gehalten – ein Ereignis, das überregionale Aufmerksamkeit fand.²³

Es konnte Hermann Levi nicht verborgen bleiben, dass von solcher interreligiösen Toleranz bei Wagner keine Rede sein konnte. Mit der Lektüre des *Parsifal*-Textbuches im Jahr 1878 wusste er, was bei einer möglichen Einstudierung des Werkes auf ihn zukam. Gegenüber Paul Heyse äußert er sich skeptisch über die christliche Tendenz des Werkes: Er müsse sich wohl taufen lassen, wenn er das dirigiere.²⁴ Levi beließ es nicht bei der Irritation. Bereits in diesem frühen Stadium suchte er den Dialog, indem er Cosima berichtete, das Stück, das gerade entstehe, rufe komplexe und unbewältigte Erfahrungen in ihm wach: „Was mit mir werden soll, wenn ich dem *Parsifal* auch noch von einer anderen, ja höheren Seite als der künstlerischen nahe treten würde, ist mir nicht klar; einstweilen wehre ich mich noch, dass dergleichen Macht über mich gewinne, wie ich auch an offenstehenden Kirchenthüren festen Schrittes vorbeigehe, obgleich, oder vielmehr gerade weil es mich unwiderstehlich hineinzieht.“²⁵

Was Levi beschreibt, ist mehr als ein Individualproblem. Der jüdische Integrations- und Assimilationsprozess ist geprägt vom Konflikt zwischen Rückversicherung an eigenen Wurzeln und Identifikationsbereitschaft mit deutscher Kultur. Die jüdische Öffnung für eine nichtjüdische Mehrheitsgesellschaft kollidierte zumindest tendenziell mit einem Gruppenbewusstsein, das durch gemeinsame Abstammung und Religion geprägt war.²⁶ In diesem Spannungsfeld von Herkunft und Zugehörigkeit lässt es sich als Klärungsversuch verstehen, wenn Levi am 13. Januar 1879 die Tatsachen

21 Dieter Steil: „Zwischen Reformjudentum und Neuorthodoxie“, S. 90.

22 Ebd., S. 75.

23 Ebd., S. 89.

24 Julia Bernhardt (Hrsg.): *Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Hermann Levi*, S. 101. Levi dachte dabei an Aufführungen in München, wo er als Musikchef der Hofoper den Repertoirewünschen seines König (Ludwig II.) zu folgen hatte.

25 Bayerische Staatsbibliothek, Leviana III/20, Brief Nr. 2 (3. September 1878).

26 Vgl. Stefan Breuer: *Die Völkischen in Deutschland. Kaiserreich und Weimarer Republik*. Darmstadt: WBG, 2008, S. 31. Dort auch zur Identität ethnischer Gruppen.

vor Wagner offen zur Sprache bringt und erzählt, dass sein Vater Rabbiner ist. Den Tenor des Gesprächs hielt Cosima fest. Er deckt sich mit Wagners auch andernorts geäußertem Gedanken, die Juden hätten „zu früh in unsere Kulturzustände eingegriffen“. So sei „das allgemein Menschliche, welches aus dem deutschen Wesen sich hätte entwickeln sollen, um dann auch dem Jüdischen zugute zu kommen, [...] in seiner Entfaltung aufgehoben worden“ und zwar bevor „wir gewußt, wer wir seien“.²⁷ Levi berichtet von der antijüdischen Bewegung in München und bringt die Hoffnung zum Ausdruck, die Juden würden „in 20 Jahren [...] mit Stil und Stumpf ausgerottet und das Publikum des *Rings* ein anderes Volk abgeben“.

Jüdische Selbstverleugnung, wie sie sich hier artikuliert, gehört als konstantes Begleitphänomen zur Assimilation. Der Eingangsrekurs auf das Symposium von 1944 war auch deshalb hilfreich. Zu erinnern wäre auch an Otto Lubarsch, Otto Weininger und selbst Kurt Weill.²⁸ In der *Parsifal*-Zeit ist der Überfremdungsgedanke eng mit der Debatte um Liberalismus verknüpft. Weil sich im vereinten deutschen Reich (einer Lieblingsidee der Liberalen) die wirtschaftliche Prosperität der Gründerjahre nicht verlängern ließ, hatte eine alte Form des Antisemitismus erneut Konjunktur: Antikapitalismus. Mit den Liberalen wurden die Juden verdammt und mit ihnen demokratische Ziele. Gerade weil sie nun von Sondergesetzen befreit waren, schienen Juden als überstaatliche Einheit greifbar und als Kollektiv über religiöse Aversionen hinaus verantwortlich zu machen.²⁹ Das ist der Punkt, an dem Juden Hass vielfach integrative Funktion annimmt und sich zum Antisemitismus verfestigt. Wagners Ergänzung zu *Das Judentum in der Musik* ist ohne diesen Kontext ebenso wenig zu verstehen wie seine Begeisterung für Wilhelm Marr. Antiliberalismus als Antisemitismus ist eines der Denkschemata, bei denen Cosima die Ansichten ihres Mannes weitergetragen und radikalisiert hat.³⁰

Im Januar 1879 war es noch nicht so weit. Dennoch zeichneten sich Diskrepanzen so deutlich ab, dass die Vorstellung abwegig erscheint, Wagner habe Levi als Dirigenten des *Parsifal* ausgewählt. Zwar stammt der Erlass des Königs, nach dem Chor und Orchester der Münchner Hofoper samt seiner Dirigenten Hermann Levi und Franz

27 CT, Bd. II, S. 290 (13. Januar 1879).

28 Vgl. das Kapitel „Hermann Levi. Eine Studie über Unterwerfung und Selbsthaß.“ In: Peter Gay: *Freud, Juden und andere Deutsche*. München: Hoffmann und Campe, 1989, S. 207–237, sowie allgemein Jens Malte Fischer: „Identifikation mit dem Aggressor? Zur Problematik des jüdischen Selbsthasses um 1900.“ In: *Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle*. Wien: Zsolnay, 2000, S. 215–242; Sander L. Gilman: *Jüdischer Selbsthaß. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*, Frankfurt a. M. 1993; zu den psychologischen Mechanismen auch Theodor Lessing: „*Wir machen nicht mit!*“. *Schriften gegen den Nationalismus und die Judenfrage*. Hrsg. Jörg Wollenberg u.a. Bremen: Donat, 1997, S. 145ff.

29 Wie wenig der Gedanke der Überfremdung empirisch haltbar ist, hat Peter Pultzer gezeigt: *Die Entstehung des politischen Antisemitismus in Deutschland und Österreich 1867–1914*. Gütersloh: Mohn, 1966, S. 19f.

30 Cosima Wagner: *Briefwechsel mit Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg*. Stuttgart: Cotta, 1937, S. 45 (8. April 1893).

Fischer die Uraufführung bestreiten sollten, vom 15. Oktober 1880;³¹ doch blieb es bis wenige Wochen vor der Uraufführung unklar, ob Levi dirigieren würde. Noch im Mai 1882 äußerte Cosima gegenüber einer Freundin, Levi sei „hochherzig genug, um im äußersten Fall seinen Taktstock einem anderen abzutreten“, und bot sich an, ihm das auseinanderzusetzen.³² Schon am 28. April 1880 heißt es apodiktisch in Cosimas Tagebuch: „Ungetauft darf er den *Parsifal* nicht dirigieren.“³³

Wagners innerer Widerstand gegen Levi als Dirigenten des *Parsifal* wird von Zeitgenossen übereinstimmend bezeugt.³⁴ In seinem Aufsatz „Das Theater von Bayreuth und seine Kapellmeister“ fungiert Hans von Wolzogen als Sprachrohr Wahnfrieds. Auch dieser Text lässt keinen Zweifel daran, dass Levi Wagner aufgenötigt wurde: „Zum Orchester gehörten seine Kapellmeister.“ Bei keinem anderen Dirigenten unterstellt Wolzogen eine so starke Abhängigkeit von Wagner. Das Floskelhafte der Würdigung lässt Distanz deutlich spürbar werden. Hervorstechende Merkmale Levis seien Geschicklichkeit (auch im Adaptieren) und Intelligenz. Felix Mortl dagegen wird als „genial“ beschrieben, bei Franz Fischer ist vom Einlöser der Weihe die Rede (also von natürlicher Anverwandlung). Anton Seidl sei ein „geborener Parsifaldirigent“.³⁵

Sich dem Edikt des Königs zu entziehen, hätte bedeutet, die Uraufführung aufs Spiel zu setzen. Auch dürfte Wagner die Mischung aus hoher Professionalität und tiefer Ergebenheit, die Levi kennzeichnete, als Chance für *Parsifal* gesehen haben. Und zweifellos hatte er Münchner Aufführungen in guter Erinnerung. Das antisemitische Ressentiment aber blieb und mit ihm die Verknüpfung von Werk und Wiedergabe, an der Wahnfried hartnäckig festhielt. Die Quellenlage zeigt eindeutig: Es war und blieb für Richard und Cosima Wagner eine im Grunde unhaltbare Vorstellung, dass ein Jude den *Parsifal* dirigierte. Von Wagners oft zitierter (und bezeichnenderweise kurz

31 Richard Wagner: *Sämtliche Werke*. Band 30, *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“*. Hrsg. Martin Geck & Egon Voss. Mainz: Schott's Söhne, 1970, S. 45. Die Anordnung dokumentiert zugleich Ludwigs Verzicht auf öffentliche Aufführungen des *Parsifal*. Damit war der Vertrag vom 31. März 1878 annulliert, der nach der Bayreuther Uraufführung das „unbeschränkte Recht der Aufführung an die königliche Hoftheater-Intendanz“ übertrug (ebd., S. 32).

32 Eva Humperdinck (Hrsg.): *Engelbert Humperdinck in seinen persönlichen Beziehungen zu Richard Wagner, Cosima Wagner und Siegfried Wagner*. Bd. 1. Koblenz: Görres, 1996, S. 41.

33 CT, Bd. II, S. 526.

34 Nach Engelbert Humperdinck („*Parsifal*“-Skizzen. Hrsg. Eva Humperdinck. Koblenz: Görres, 2000, S. 10) war es nicht leicht für Levi, „den anfänglichen Widerstand des Meisters zu überwinden“. Durch „rastlose Ergebenheit und Zuverlässigkeit“ hätte er sich jedoch unentbehrlich gemacht. Vgl. bestätigend Felix von Weingartner: *Lebenserinnerungen*. Wien/Leipzig: Wiener Literarische Anstalt, 1923, S. 331, sowie Julie Kniese (Hrsg.): *Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe. Julius Knieeses Tagebuchblätter aus dem Jahre 1883*. Leipzig: Weicher, 1931, S. 17.

35 Hans von Wolzogen: „Das Theater von Bayreuth und seine Kapellmeister.“ In: *Bayreuther Blätter* 22 [1899], S. 273–2281, hier S. 280.

nach Ludwigs Erlass gefallener) Äußerung, Levi habe als Jude „nur zu lernen zu sterben“,³⁶ bis zum Tod des Dirigenten im Jahr 1900 hat sich daran nichts geändert. Während der *Parsifal*-Vorbereitung äußerte sich das durch die Permanenz, mit der das Ehepaar Wagner versuchte, Levi zur Taufe zu drängen. Dass das Vorhaben scheiterte, ärgerte Wagner noch bei der Generalprobe so sehr, dass er gegenüber Cosima die Bemerkung fallen ließ, er „möchte nicht als Orchester-Mitglied von einem Juden dirigiert werden“. ³⁷

Es steht außer Frage, dass sich in Bezug auf Levi Teilaspekte von Wagners Regenerationsidealismus und solche seines nicht konstant, aber zunehmend rassistisch fermentiertem Judenhasses durchdringen. Zum komplexen und in sich widersprüchlichen Beziehungsgeflecht, aus dem sich Aktion und Reaktion speisen, gehört eine Hypostasierung deutscher Kultur ebenso wie die (durch Schopenhauer und brahmanische Ideen belebte) Vorstellung einer Einheit alles Lebenden. Gleichzeitig lassen sich die Bemühungen um Levis Taufe im Sinne Paul de Lagardes verstehen: Geist als Überwindung der Rasse – unter der Voraussetzung, dass Juden durch Konvertierung aufhören Juden zu sein. Unter diesem Blickwinkel praktiziert Wagner „transformatorische[n] Antisemitismus“, der auf eine Negation der jüdischen Komponente durch die Taufe hinausläuft.³⁸ Je mehr sich dieses Vereinnahmungsmodell als unrealistisch erwies, desto hartnäckiger kehrte Wagner die Differenzen hervor. Was zunächst soziokulturell, gesellschaftlich und ästhetisch gedacht war, konnte dann schnell ins Rassistische kippen. In diesem Sinn hielt Wagner daran fest, dass die „fremdartige Race nie ganz in uns aufgehen“ könne.³⁹

Dass die Auseinandersetzung mit den Juden nicht weniger als einen Existenzkampf des deutschen Volkes bedeuten sollte, wie seit Adolf Stoecker auch auf politischem Parkett behauptet wurde, sah Wagner gerade in der Kulturpraxis bestätigt. So zweifellos er Worte wie „Selbstvernichtung“ im Hegel'schen Sinn einer „Selbstaufhebung“ verwendete, so eindeutig und situationsbedingt zog er Trennungslinien über alle Konvertierungsfantasie hinaus. Fluchtpunkt blieb seine Vorstellung, im Gesamtkunstwerk modellhaft und zukunftsweisend das aufzulösen, was er für die Probleme der Gegenwart hielt. Und zur Regenerationsidee gehörte die Befreiung von jüdischem Einfluss, selbst wenn dieser nicht als Ursache des Verfalls herhalten muss.

Es wäre jedoch falsch, sich das Verhältnis zu Levi als vordergründig aggressives vorzustellen. Wagners Briefe an den Dirigenten sind durchaus von jovialem Tonfall geprägt und sie werden, wie immer, wenn der „Meister“ etwas wollte, sogar charmant. Das sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass Levis Judentum als permanente Provo-

36 CT, Bd. II, S. 620 (12. November 1880).

37 CT, Bd. II, S. 983 (24. Juli 1882).

38 Wolf-Daniel Hartwich: „Jüdische Theosophie in Richard Wagners *Parsifal*“. In: Dieter Borchmeyer u.a. (Hrsg.): *Richard Wagner und die Juden*. Stuttgart: Metzler, 2000, S. 103–122, hier S. 104.

39 CT, Bd. II, S. 669 (19. Januar 1881).

kation wahrgenommen wurde. Wagner duldete Levi nicht nur, weil er ihm effektiv nutzte. Er duldete ihn auch, weil er sich selbst und sein Werk (*Parsifal* wie die Schriften) als Chance für Juden begriff: als Offerte zu dem vorzustoßen, was er „Erkenne Dich selbst“ nannte. Der Umgang, der sich daraus ergab, war Ausgrenzung als Voraussetzung von Integration.

Es ist daher kein Zufall, dass der Aufsatz *Erkenne Dich selbst* in der Korrespondenz, die Cosima mit Levi über die Vorbereitung des *Parsifal* führte, eine zentrale Rolle spielte. Sofort nach seinem Erscheinen wurde der Text an den Dirigenten weitergeleitet und über Wochen hinweg durch gezielte Exegese vertieft.⁴⁰ Nur vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, was Cosima später an Levi schreibt: Es sei „liebvoll“ gemeint, wenn sie ihn „vom ächten Land aus“ immer wieder auf „das Andere“ in ihm hinweise. Ihre Empfindung sei eine „liebe und grosse“.⁴¹ Ein „liebevolleres Wegweisen“ war das aus ihrer Sicht, was man heute als antisemitischen Psychoterror bezeichnen würde (und das ist noch zurückhaltend ausgedrückt).

Dass die Uraufführung des *Parsifal* nahte, machte die Sache brisant: Es ging um Grundsätzliches, und die Zeit drängte. So wurde Cosima offensiver. Die Welt, deren jüdische Überfremdung (mit *Erkenne Dich selbst*) vorausgesetzt wird, habe das Bühnenweihfestspiel hervorgebracht, um „die Ahnung besserer Zustände“, nämlich „wahrhaft christlichen zu gestalten“.⁴² Es handelt sich hier geradezu um ein Musterbeispiel für die Propagierung einer qualitativ neuen Vergemeinschaftung im Modus der Kunst. Parsifal, der den Gral schwenkt, gebe – so Cosima – die Möglichkeit, „den Segen Gottes zu gewahren“. Geradezu fieberhaft versuchte Wagners Frau dem Ernstfall vorzubeugen, bei dem ein Jude das Bühnenweihfestspiel dirigieren würde.

Das Problem bestand weniger in der Adaption von Kapellmeisterhandwerk als im geistig-mental Zugriff. Für Wahnfried stellte sich die Frage, ob ein Jude überhaupt in der Lage sein würde, den Gehalt des Stückes zu erfassen und darzustellen. Von Wagner sind dazu keine konkreten Antworten überliefert. Seine Haltung blieb zwiespältig. So widerwillig er einen Juden als Dirigenten akzeptierte, so wenig konnte er ignorieren, dass Levi seine Anweisungen umsetzte. Die Ablehnung blieb ideologisch motiviert und musikpraktisch schwer konkretisierbar. Die Aporie, die daraus wuchs, ist offenkundig. Wahrscheinlich hat Wagner es deshalb auffallend vermieden, Levis künstlerische Leistung zu werten.

Es ging um Grundsätzliches insofern, als die Aufführung substanziell zum Werk gehörte. Das Bühnenweihfestspiel verschmolz mit seiner Darbietung. Mehr: Die ge-

40 Vgl. etwa Nationalarchiv der Richard Wagner Stiftung (im Folgenden NA), Signatur Hs 159/VI-7 (12. April 1881).

41 Leviana III/7, Brief Nr. 18 (15. Januar 1887).

42 NA, Signatur Hs 159/VI-4 (28. März 1881).

samtgesellschaftliche Krise sollte im Medium der Kunst gelöst werden. Der Weg führte übers Ästhetische, und *Parsifal* war ohne Zweifel als vollkommenste Ausprägung des „Kunstwerks der Zukunft“ gedacht – als „letzte Karte“. ⁴³ Wenn das Stück aber, wie Nike Wagner zu Recht betont, zu einem „Erlösungswerk der Entzerrung, der Entmischung der ineinandergelaufenen deutschen und jüdischen Welt“ gehörte, ⁴⁴ dann konnte ein jüdischer, heikler noch: ein bewusst Jude gebliebener Dirigent darin schwerlich seinen Platz finden. Dieser Konflikt verschärfte und vereindeutigte sich nach Wagners Tod.

Aufschlussreich ist ein Dankesbrief, den Cosima an Houston Stewart Chamberlain schrieb und in dem sie sich bedankt für den Nachruf auf Hermann Levi, den Chamberlain im Jahr 1900 verfasst hatte. Cosima nennt vier Punkte, die Levis Wirken im „Dienst unserer Sache“ umreißen:

- seine (ihrer Ansicht nach sonst für Juden untypische) „hohe, geistige Kultur“, die ihn auch Wagners Theoriegebäude erfassen ließ;
- seine Fähigkeit, Besetzungsfragen (auch beim Orchester) zu managen;
- seine Bereitschaft, umsonst zu dirigieren und den Stipendienfonds finanziell zu unterstützen;
- und schließlich seinen Einsatz für die Stilbildungsschule. ⁴⁵

Es ist bezeichnend, dass Levis *Parsifal*-Dirigat bei diesem posthumen Resümee einer jahrzehntelangen Zusammenarbeit nicht auftaucht. Cosima sah dieses Dirigat in anderem Zusammenhang, nämlich dann, wenn es um Levis Judentum geht: „Was nun schwere Konflikte herbeiführte, das war das, was seinem Stamm als Fluch mitgegeben ist: Mangel an Glauben, selbst da, wo er Überzeugung hatte, Mangel an Andacht sogar da, wo er verehrte.“ Eine Folge seien „Witzeleien im Orchester“ gewesen. ⁴⁶ Der Brief lässt keinen Zweifel daran, dass Cosima der künstlerischen Leistung Levis kritischer gegenüberstand, als es in der Sekundärliteratur üblicherweise dargestellt wird. Begriffe wie „Andacht“ und „Glaube“ gehörten für Wagners Witze zur Substanz des *Parsifal*. Dass ein Dirigent, dem es an beidem fehlte, zu einer befriedigenden Werkdarstellung vordringen würde, darf nach Bayreuther Denkschemata als unwahrscheinlich

⁴³ CT, Bd. 2, S. 718 (28. März 1881). John Deathridge hat darauf aufmerksam gemacht, dass Wagners Formel keineswegs von Gobineau übernommen ist, wie Cosimas Tagebuch suggerieren könnte, sondern aus einer Gobineau-Kritik von August Friedrich Pott stammt, durch die Wagner überhaupt erst auf den *Essai* des Grafen aufmerksam wurde. „Strange love; or, How we learned to stop worrying and love Wagner's *Parsifal*.“ In: Julie Brown (Hrsg.): *Western Music and Race*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, S. 65–83, hier S. 72f.).

⁴⁴ Nike Wagner: *Wagner-Theater*. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 1998, S. 211.

⁴⁵ *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888–1908*: Hrsg. Paul Pretzsch. Leipzig: Reclam, 1934, S. 599 (28. Juni 1900).

⁴⁶ Ebd.

gelten. Auch das Gegenbeispiel, das Cosima anführt, verknüpft persönliche und künstlerische Aspekte: „Ich finde es das Bezeichnendste für ihn, daß das Vorspiel zum III. Akt *Parsifal* seine größte Leistung war. Dieses Irren und Suchen (freilich bei Parsifal anderer Art) war sein Los, und der Tod ist sein Gralsgebiet, sein Endziel gewesen.“⁴⁷

Damit behauptet Cosima nicht weniger, als dass das interpretatorische Niveau des Vorspiels zum dritten Akt außermusikalisch, ja außerkünstlerisch motiviert gewesen sei. Chamberlain übernahm diese Ansicht. Die Denkfigur wurde zur Konstante der Bayreuth-Geschichtsschreibung, und es lässt sich leicht zeigen, wie sie sich zum Klischee verfestigte.⁴⁸ Von ungeteilter Wertschätzung des Dirigenten Levi kann also keine Rede sein. Vielmehr reguliert – aus Cosimas Blickwinkel – sein Judentum Gelingen oder Misslingen einzelner Werkpassagen. Im Lob des Dirigenten steckt Diskriminierung. Und der rassistische Aspekt, der dieses Lob motiviert, spricht gleichzeitig gegen das Dirigat als Ganzes. Die Skepsis, die Levis musikalischer Leistung aus Wahnfried entgegenschlug,⁴⁹ kulminierte in der Installation von Gegenmodellen. Und zwar nicht nur bei Dirigenten in Bayreuth.

Cosimas Bewunderung gilt dem heute vergessenen Dirigenten Berthold Kellermann, der in München mit unzureichendem Chor und Orchester die *Faust-Symphonie* und *Prometheus* seines Lehrers Franz Liszt aufführte: „[...] hier hat aber der Glaube Fähigkeiten geschaffen, und die Energie dieses Glaubens verlieh ihm die Kraft“. Cosima bezieht das ausdrücklich auf die Rolle des Interpreten und die Qualität musikalischer Nachschöpfung.⁵⁰ Zufall, dass der Brief mit einer abfälligen Bemerkung über Levi beginnt?

Das Perfide in der Behandlung von Levi als Dirigent besteht darin, dass der devotirationale Zugriff seiner Wagnerverehrung instrumentalisiert wurde. Levis Haltung näherte religiöses und musikalisches Empfinden einander an. Er mystifizierte Wagners Musik nicht nur, er sakralisierte sie im persönlichen Verständnis. Dennoch wurden ihm Hingabe und Versunkenheit, die Wahnfried bei anderen Künstlern als „Glaube“ verbuchte, abgesprochen und als musikalische Führungsschwäche ausgelegt.

Selbst im persönlichen Gespräch mit Levi machte Cosima aus ihrer Diagnose kein Hehl: Glaubensdefizit, so ließ sie ihn wissen, sei bei seinen Dirigaten hörbar, und es

⁴⁷ Ebd., S. 600.

⁴⁸ Vgl. Erich Kloss: *Wagnertum in Vergangenheit und Gegenwart*. Berlin: Hofmann, 1909, S. 104.

Dass Levi „hier das trostlose Irren des den Gral suchenden Ritters so überwältigend und erschütternd zur Geltung brachte, lag in dieser seiner Wesensart, der rastlos suchenden, begründet. Es war ein Stück seiner selbst, das er hier gab.“

⁴⁹ Zur Rolle der musikalischen Assistenten, die Levis Arbeit in Bayreuth untergruben, vgl. Mösch: *Weibe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 279ff.

⁵⁰ *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel*. S. 144 (20. März 1890).

strahle auf die anderen Interpreten aus. Bei Mottl und Strauss gebe es solche Probleme nicht: „Ganz offenherzig gestand ich ihm [Levi] auch, daß seine Fühlungslosigkeit mit einem Bestimmten in der Kunst mir auch in seinen Aufführungen bemerklich sei. Daher kam es auch, daß er keine Macht, keine veredelnde Einwirkung auf seine Künstler habe. In Karlsruhe und Weimar merkt man eine solche von einem Kapellmeister ausgehende Einwirkung.“⁵¹

Die Parolen, die *Das Judentum in der Musik* und *Über das Dirigieren* ausgaben, wurden auf Levi angewandt und liefen stets auf dieselben Charakteristika hinaus: Unruhe, Glätte und leere Eleganz. Bei solchen Urteilen griffen musikalische Praxis und Weltanschauung ineinander. Wie später ihr Sohn, hebt Cosima hervor, Levi habe sich durch „Intelligenz“ der Wagner’schen Werke bemächtigt⁵² – eben nicht durch „spontanes Gefühl“.⁵³ Wagners Denkraster sind damit verinnerlicht: Als der „Meister“ 1882 in Venedig seiner Familie Mendelssohn und Beethoven vorspielte, entstand daraus eine „Schilderung, was eben Melodie sei, was Gefühl sei, gegenüber der ‚semitischen Aufgeregtheit‘“.⁵⁴

Wie tief das Urteil verankert war, Juden seien über alle Glaubensfragen hinaus auch in der Musikpraxis von defizitärer Kompetenz, zeigte sich am Beispiel Arnold Rosé besonders deutlich. Der berühmte Wiener Konzertmeister und Streichquartett-Primarius spielte ab 1888 einige Sommer als Konzertmeister im Bayreuther Orchester. Als Cosima im Vorfeld der *Tannhäuser*-Premiere 1891 mit Felix Mottl musikalische Details absprach, stellte sie die musikalische Intelligenz des jüdischen Meistergeigers ganz selbstverständlich infrage: „Was aber den Vortrag anbetrifft, so möchte ich wissen, ob Rosé imstande sein wird, einen solchen zart und verschiedenartig, je nach den Themen, anzugeben.“⁵⁵

⁵¹ Zitiert nach Richard Graf Du Moulin Eckart: *Cosima Wagner*. II. Berlin: Drei Masken Verlag, 1931, S. 339.

⁵² Cosima Wagner: *Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883–1930*. Hrsg. Dietrich Mack. München: Piper, 1980, S. 530. Cosima versteht das als Kompensation des Defizits jüdischer Wahrnehmung: „Aber in alles fand er sich mittels seiner Intelligenz hinein, wenn er die Wirkung auf andere merkte.“

⁵³ Siegfried Wagner: *Erinnerungen*. Stuttgart: Engelhorn, 1923, S. 25. Das „Gemüt ist [...] der Urquell aller echten Religion“, heißt es in Houston Stewart Chamberlains *Grundlagen des 19. Jahrhunderts*. München: Bruckmann, 1899, S. 227: „gerade dieser Quell war den Juden durch ihren Formalismus und durch ihren hartherzigen Rationalismus fast zugeschüttet.“

⁵⁴ CT, Bd. II, S. 1055 (23. November 1882). An Richard Strauss schrieb Cosima später: „Ich glaube, daß bei der musikalischen wie dichterischen Produktion die erschaute Gestalt das entscheidende ist. [...] Jede Unruhe schadet dieser Deutlichkeit, und die Unruhe ist es, dünkt mich, welche der spielende Verstand hineinbringt.“ (*Das zweite Leben*, S. 210.) Franz Lachner bestätigt die Stereotype in der Wertung jüdischer Musikpraxis: „Es ist merkwürdig, aber darüber kommen alle von der Nation nicht weg: von Mendelssohn bis herunter zu Schülern (Geiger im Orchester) sind’s gar zu gerne um ein Achtel voraus.“ Ernst Possart: *Erstrebtes und Erlebtes*. Berlin, 1916, S. 307.

⁵⁵ Cosima Wagner: *Das zweite Leben*, S. 233 (19. März 1891). Rosé (1863–1946) war bereits ab

Man kann also allgemein sagen, dass der Konflikt zwischen Hermann Levi und Bayreuth mit jener Schwelle zu tun hat, an der konservativer, teils religiös, teils völkisch motivierter Judenhass in rassistisch-antisemitische Verurteilungen mündet. Juden werden negative Eigenschaften zugeschrieben, die angeblich angeboren und vererbbar sind. *Parsifal* spitzte die Sache gesellschaftspolitisch zu. Das Stück propagierte eine spezifische Form von Christlichkeit, die sich als Zukunftsvision verstehen ließ und verstanden wurde. Was Wagner versuchte, verfolgte seine Witwe hartnäckig weiter: Levi als Exempel zu statuieren, bei dem christlicher Geist das Judentum auflösen, nämlich zur Selbstauflösung motivieren könne. Sobald es um die Aufführungspraxis ging, war Qualität keine Sache kapellmeisterlicher Tugenden mehr, sondern eine von Glauben und Glaubensfähigkeit, somit (nach den gepflegten Denkrastern) eine der Rasse: Der Glaubensbegriff versteht sich antithetisch zum Judentum. Kunstreligiöse und rassistische Argumentation fließen ineinander.

Levi war davon überzeugt, dass ein gemeinsames Bildungsideal die Kluft zwischen Judentum und Christentum überbrücken konnte – und zwar gerade angesichts eines sinkenden kulturellen Bewusstseins. In der Bedrohung liegt nach dieser Vorstellung das Gemeinsame.⁵⁶ In einem jahrlangen, von Verdrängungsmechanismen nicht freien Prozess, musste er einsehen, dass diese Haltung von Wahnfried nicht geteilt wurde. Im Gegenteil: Cosima, die Bayreuth zum Inbegriff kunstreligiöser Überhöhung machte, steigerte den Über- und Verfremdungswahn Ihres Mannes und sorgte dafür, dass die rassistische Argumentation direkt auf die Besetzungspolitik durchschlug.

Das galt nicht nur für die *Meistersinger*, in denen sie nur „jemand von Bewusstsein haben“ wollte.⁵⁷ Praktiziert wurde eine Ausgrenzung, die sich mitunter auf die bloße Vermutung berief, ein Künstler könne Jude sein. In diesem Sinn gab es bei Cosima und ihrem Mitarbeiterstab Juden „auf Zuruf“.⁵⁸ Das betraf auch Sänger, die von Wagner mehrfach eingesetzt wurden und deren stimmliche Qualitäten außer Frage standen, wie die Altistin Minna Lammert. 1876 als Rheintochter und Walküre bei den Festspielen tätig, wurde ihre Stimme von Cosima als Ideal für das Altsolo am Ende der ersten *Parsifal*-Akte gepriesen.⁵⁹ Trotzdem verhinderte Cosima als Festspielleiterin weitere Engagements. Der diffamierende Verdacht den Jüdischen konnte auch im nachhinein auf Künstler angewendet werden, mit denen sich Cosima zerstritten hatte und/oder

1881 Konzertmeister an der Wiener Hofoper, ein Jahr später hatte er das nach ihm benannte Streichquartett gegründet.

56 Vgl. zu dieser Vorstellung allgemein: George L. Mosse: *German Jews beyond Judaism*. Bloomington: Indiana University Press, 1985, S. 43f., 77.

57 NA, Signatur Hs 146/V-22.

58 Hannes Heer: „Wir wollen doch die Juden aussen lassen.“ Antisemitische Besetzungspolitik bei den Bayreuther Festspielen 1876–1945.“ In: *Verstummte Stimmen. Die Bayreuther Festspiele und die Juden 1876 bis 1945*. Berlin 2012, S. 218–317, hier S. 249.

59 NA Signatur Hs 159/VI-24.

denen sie ein Fehlverhalten gegenüber Bayreuth unterstellte.⁶⁰ Es steht außer Frage, dass die Personalpolitik in Bayreuth jahrzehntelang je nach Bedarf mit einer „Konstruktion des Jüdischen“ arbeitete.⁶¹ Und es wäre kaum übertrieben zu behaupten, dass Judentum als „künstlerisch bedingte[r] Zweckbegriff“, wie ihn Paul Bekker bei Wagner ausgemacht hat, nun auch die praktische Theaterarbeit prägte.⁶²

Levi hat ein Ende seiner Bayreuther Tätigkeit über Jahre gleichermaßen gefordert wie gefürchtet. 1894 bat er in aller Klarheit darum, ihn aus dem Kreis „in welchem ich doch immer nur als ein Fremder, als ein Eindringling gelten kann, zu entlassen“. Er wisse, dass er nur noch „ertragen“ werde, weil er „im Jahre 1882 eingesetzt worden“ sei.⁶³ Vor allem hatte er eingesehen, dass es weder um eine theologische (auf das Alte Testament bezogene), noch um eine mentalitätsgeschichtliche Ablehnung ging, sondern um eine rassenideologische: „Ich glaube, auch hier ist Alles von einem Punkte aus zu begreifen: ich bin Jude, und da es in und um Wahnfried zum Dogma geworden ist, daß ein Jude so und so aussieht, so und so denkt und handelt, und daß vor allem eine selbstlose Hingabe [...] für einen Juden unmöglich ist, so beurtheilt man Alles was ich thue und sage von diesem Gesichtspunkte aus.“⁶⁴ Levi bekräftigte seine Wertschätzung von Wagners *Judentum*-Schrift und warb ein letztes Mal für einen Minimalkonsens: „Aber daß ich in mir selbst alle die Eigenschaften der Juden als vorhanden annehmen sollte, ist nicht wohl von mir zu verlangen: mein Bewußtsein von meiner eigenen Natur ist ein ganz anderes.“⁶⁵

60 So beispielsweise bei Ihrem langjährigen Mitarbeiter Felix Mottl. Vgl. hierzu Mösch: *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 279.

61 Heer: „Wir wollen doch die Juden aussen lassen ...“, S. 240ff.

62 Paul Bekker: *Richard Wagner: Das Leben im Werke*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1924, S. 536. Zu Bekker vgl. jüngst den wichtigen Beitrag von Richard Klein: „Vor Adorno war Paul Bekker – Ein vergessenes Deutungsangebot zum Antisemitismus in Wagners Werk.“ In: Helmut Loos (Hrsg.): *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*. Markkleeberg: Sax, 2013, S. 273–278. (Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung, Sonderband.)

63 Bayerische Staatsbibliothek, *Leviana* III/20, Brief Nr. 161 (15. Januar 1894).

64 Ebd., *Leviana* III/20, Brief Nr. 162 (22. Januar 1894).

65 Ebd. Es ist bemerkenswert, mit welcher Konsequenz Levi seine Ansicht gegenüber der *Judentum*-Schrift allen Bayreuth-Erfahrungen zum Trotz durchhielt. Schon 1870 hatte er gegenüber Brahms geäußert: „Ich habe in das allgemeine Geheul von Wagners Narrheit und bedenklichen Charakter nie einstimmen können; Du wirst Dich erinnern, daß ich z.B. selbst die Juden-Broschüre insofern verteidigte, als ich sie von ernsthaftester künstlerischer Gesinnung dictiert glaube und sogar die constatierten Thatsachen zugebe, wenn auch nicht ihre Prämissen und Consequenzen.“ *Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi u.a.* Hrsg. Leopold Schmidt. Berlin, 1910, S. 56f. (3. Mai 1870) (Briefwechsel Band VII.) Auch Chamberlains *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* hat Levi enthusiastisch begrüßt (vgl. hierzu Sven Brömsel: „Hermann Levi und Houston Stewart Chamberlain. Der *Parsifal*-Dirigent und der englische Bayreuther.“ In: *wagnerspectrum*, 3, 2, 2007, S. 139–159, hier S. 149ff.).

Cosima wich in der Sache aus, marginalisierte ihren Antisemitismus und fasste den Zusammenhang von *Parsifal*-Dirigat und Konvertierung aus ihrer Sicht zusammen: „[...] bei aller Verschiedenartigkeit unserer Denk- und Handlungsweise bleibt es mir stets gegenwärtig, dass Sie den Stempel empfangen. Ich kann nicht leugnen, dass ich erwartet hatte, dass dieser Stempel Ihnen zu einer anderen Gestaltung Ihres Lebens verhelfen würde.“⁶⁶ Der Brief zeigt nicht zuletzt, wie Cosima die Haltungen ihres Mannes in aller Widersprüchlichkeit weitertrug. Es war die alte Strategie. Ausgrenzung, die dem Dirigenten entgegenschlug, legitimierte sich dadurch, dass sie „Sehnsucht“ nach dem Christentum fördern und jüdische Selbstauslöschung propagieren wollte. Alles geschah im Namen des „Göttlichen“,⁶⁷ dessen Blut seinen Jüngern aus dem Gral entgegenleuchtete. Das ist der Hintergrund, vor dem Cosima gegenüber Levis Klagen taub blieb. Sie betrachtete das Verhältnis als „unlösbar“.⁶⁸ So wie Bayreuth einen jüdischen *Parsifal*-Dirigenten ertragen müsse, so müsse Levi mit den Folgen fertig werden, die sich aus seinem hartnäckig gepflegten Judentum ergäben: „Sollten auch, was ich nicht hoffe, Ihre physischen Kräfte nicht ausreichen, so würden Sie sicherlich mit mir lieber in Bayreuth zugrundegehen als woanders bestehen.“⁶⁹

Deshalb bot sie ihm den *Parsifal* auch noch an, nachdem er sein Amt 1894 definitiv niedergelegt hatte – und sogar noch, als sie wissen musste, dass er dieses Dirigat gesundheitlich gar nicht mehr schaffen würde. Noch im März 1899, ein Jahr vor seinem Tod, trug sie Levi den *Parsifal* an,⁷⁰ genauso wie sie es 1897 getan hatte.⁷¹ Daher muss die verbreitete Darstellung, nach der behauptet wird, äußere Gründe wie Levis Pensionierung in München oder die Festspielsdisposition hätten weitere Dirigate verhindert, als Verharmlosung erscheinen. Cosima schrieb Levis psychosomatische Erkrankungen einem Mangel an Glaubensfähigkeit zu. Bis zu Levis Tod hielt sie an ihrer Strategie fest, Ungläubigkeit, Zweifel und Krankheit als Symptome jüdischer Schwäche einander zuzuordnen. Noch in Levis letzten Lebensmonaten ortet sie seine Ablehnung eines *Parsifal*-Dirigates jenseits aller Physis und stellt die christliche (und jüngere) Frau des Dirigenten als Gegenbeispiel hin: „Es tut mir leid [...], dass Sie sich nicht die Direction des *Parsifal* getrauen. Hier stoßen wir auf den uralten Fehler: Vertrauen, Glaube. Mary geht da glorreich voran und Sie sollten doch folgen. Aber da lässt sich nichts machen, das muss angeboren sein.“⁷²

66 Bayerische Staatsbibliothek, Leviana III/7, Brief Nr. 179 (23. Januar 1894).

67 Bekanntlich lebt *Parsifal* von einem Religionsbild ohne Gott, in dem aber das durch Jesus repräsentierte „Göttliche“ existiert. Jesus erscheint dabei nicht als Sohn Gottes, sondern als „gottbegnadeter Mensch“ (CT, Bd. 1, S. 535 [15. Juni 1872]), der seine Göttlichkeit auf der Erde erringt. Vgl. hierzu auch Mösch: *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit*, S. 28ff.

68 Bayerische Staatsbibliothek, Leviana III/7 Brief Nr. 147 (3. September 1891).

69 Ebd., Leviana III/7, Brief Nr. 148 (21. September 1891).

70 Ebd., Leviana III/7, Brief Nr. 231 (8. März 1899).

71 Ebd., Leviana III/7, Brief Nr. 211 (18. Januar 1897).

72 Ebd., Leviana III/7, Brief Nr. 231 (8. März 1899).

Ich hoffe, damit ist zumindest in Umrissen gezeigt, welch vielfältiger und komplexer Form der Diskriminierung Hermann Levi in Bayreuth ausgesetzt war: Rassistische und religiöse Vorstellungen flossen ineinander. Es ist, in der Ägide Cosimas, die Verbindung von Christentum und Germanentum, die sich dem Juden entgegenstellt. Schon zu Lebzeiten Wagners war freilich offenkundig, dass die Identität von *Parsifal* als „wahrhaftige ästhetische Kunstblüte“⁷³ aus gesamtgesellschaftlichem Bezug wuchs. Das Stück hatte keine „Vernichtungsaufgabe“,⁷⁴ sondern es sollte, mit den oben zitierten Worten Cosimas, eine „Ahnung besserer Zustände“ evozieren. Wagner hat Levi nicht instrumentalisiert,⁷⁵ sondern er wollte – im Gegenteil – den Widerspruch, der sich durch die Mitwirkung des Dirigenten auftat, durch eine „Wende“ zum Christentum aus der Welt schaffen – und zwar *vor* der Uraufführung.

Levi verschärfte den Konflikt, weil er keine Veranlassung zu einer kognitiven Wende sah: Er stimmte zwar Wagners Thesen aus *Das Judentum in der Musik* und den Regenerationsschriften grundsätzlich zu, doch persönlich identifizierte er sich keineswegs grundsätzlich mit den Eigenschaften, die Wagner Juden zuschrieb. Und er hoffte lange, dass Wahnfried bereit sein würde, den Juden vom Dirigenten zu trennen. Das jedoch fiel Wagner schwer und war für Cosima unmöglich. Hier dürfte der Hauptgrund dafür liegen, dass Levi seine aktiven Dirigierjahre bei den Festspielen (1882 bis 1894) als „12jährige Leidens- und Freudenzeit“ bezeichnete, wobei die Reihenfolge der Substantive sicherlich kein Zufall ist.⁷⁶

Ohne hier auf die Beziehung des Dirigenten zu seinem Vater näher einzugehen, sei darauf hingewiesen, dass Benedikt Levi, der 1882 zur Uraufführung des *Parsifal* nach Bayreuth gereist war und von Wagner empfangen, aber auch mit spöttischen Bemerkungen versehen wurde, die antisemitischen Strömungen, die sich in der 1880er Jahren in Deutschland verstärkten, nicht nur mit Besorgnis verfolgt, sondern auch öffentlich kommentiert hat.⁷⁷ Im *Gießener Anzeiger* setzte er 1890 bereits mit dem Titel seines Textes auf eine Argumentationsfigur: „Antisemit = Antichrist“. Der Rabbiner verwies auf die christliche Sittenlehre, nach der ein Christ „keinen Menschen hassen, noch verfolgen, noch ihm Böses zufügen oder gönnen“ dürfe, und folgerte: Wer gegen den

73 Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. X, Leipzig, 1883, S. 362.

74 Hartmut Zelinsky: „Der Kapellmeister Hermann Levi und seine Stellung zu Richard Wagner und Bayreuth oder Tod als Gralsgebiet.“ In: *Jüdische Integration und Identität in Deutschland und Österreich 1848–1918. Internationales Symposium 1983*. Hrsg. Walter Grab. Tel Aviv: University Tel Aviv, 1984, S. 309–353, hier S. 330.

75 Hartmut Zelinsky: „Der Dirigent Hermann Levi. Anmerkungen zur verdrängten Geschichte des jüdischen Wagnerianers.“ In: *Geschichte und Kultur der Juden in Bayern*. Hrsg. Manfred Tremml u.a. München: Saur, 1988, S. 341–430, S. 420.

76 Bayerische Staatsbibliothek, Leviiana III/20, Brief Nr. 162, 22. Januar 1894. Mit falschem Datum bei Haas: *Der Dirigent Hermann Levi*, S. 349.

77 Vgl. hierzu Dieter Steil: „Zwischen Reformjudentum und Neuorthodoxie“, S. 90f.

semitischen Geist kämpfe „und die Juden, weil sie Semiten sind, haßt und verfolgt, der ist Antisemit, zugleich aber, was schlimmer ist – Antichrist.“ Der Text schließt mit den Worten: „Weg also mit dem Antisemitismus! Antisemitismus ist Antichristenthum. Antisemit sein, heißt Gegner des Christenthums sein.“⁷⁸ Ob bei dieser Stellungnahme auch die Erfahrungen seines Sohnes in Bayreuth einfließen, ließe sich durch eine Untersuchung des Vater-Sohn-Verhältnisses klären, die im gegebenen Rahmen nicht geleistet werden kann. Fest steht allerdings, dass Hermann Levi formell aus dem Judentum austrat, als er 1896 die Christin Mary Fiedler heiratete. Seine Heiratsurkunde weist ihn als „konfessionslos“ aus.⁷⁹ Eine Taufe hat er jedoch neuesten Nachforschungen zufolge vermieden.⁸⁰

Wenn wir das Konfliktpotenzial, das Levis Bayreuther Tätigkeit überschattete, aus dem Blickwinkel der Psychoanalyse betrachten und damit auf den Anfang des vorliegenden Beitrags zurückkommen, so lassen sich fünf Punkte festhalten:

1) Ausgangspunkt von Identifizierung ist eine „als defizitär erlebte Differenz des identifizierenden Subjekts zum Identifikationsobjekt“.⁸¹ Levi hat das insbesondere in seinen Briefen an Johannes Brahms und Joseph Joachim beschrieben. Die Sogfunktion, die Wagners Werk auf ihn ausübte, hatte mit dem Versuch zu tun, eine bis dahin abwesende Realität einzuholen – eine Realität, die von seinem Freundeskreis als illusorisch und ideologisch prekär eingeschätzt wurde.

2) Das generative Moment der Objektbindung war ein doppeltes. Einerseits bedeutete die Verbindung zum Objekt der Identifizierung (Wagners Werk und Botschaft) für Levi ein Stück aktiv zurückgelegten Lebensweges. Weil aber Wagner sich selbst zur Ernennung des *Parsifal*-Dirigenten autorisierte, war ein passives Moment installiert (Levi wurde „eingesetzt“). Der Dirigent versuchte, beide Aspekte zu korrelieren, indem er Selbst- und Objektbilder einander anglich. So vermutete er bei Wagner Toleranz und menschliche Größe, spielte die Intrigen seiner Assistenten herunter und imaginierte sich das *Parsifal*-Dirigat lange als konfliktfreien Bezirk, in dem sein Judentum keine Rolle spielte.

⁷⁸ Zitate nach ebd., S. 91.

⁷⁹ Josef Stern: „Hermann Levi und seine jüdische Welt.“ In: *Zeitschrift für die Geschichte der Juden*, 1970, 7. S. 17–25, hier S. 24.

⁸⁰ Dieter Stiel: „... es wird mir Nichts übrig bleiben, als mich taufen zu lassen ...“, S. 192f.

⁸¹ Vgl. allgemein: Peter Berghoff: „Das Phantasma der ‚kollektiven Identität‘ und die religiösen Dimensionen in den Vorstellungen von Volk und Nation.“ In: Stefanie von Schnurbein & Justus H. Ulbricht (Hrsg.): *Völkische Religion und Krisen der Moderne. Entwürfe „arteigener“ Glaubenssysteme seit der Jahrhundertwende*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 56–74, hier S. 61.

3) Weil das aktive Moment von Wahnfried selektiv wahrgenommen wurde, konnte das Gefühl eines kollektiv geteilten Ichs bei Levi nicht greifen. Es wurde konsequent verhindert. Hieraus erhellt sich, warum der Antisemitismus, der Levi entgegenschlug, mehr war als punktuell geäußertes persönliches Ressentiment und warum er den psychischen und schließlich auch physischen Verschleiß des Dirigenten vorantrieb. Wahnfrieds kollektive Identität war exklusiv. Levis Sich-Identifizieren und ein Identifiziert-Werden klappten auseinander – gerade in Hinblick auf die musikalische Praxis.

4) Levis Situation in Bayreuth verschärfte sich in dem Maße, in dem Cosima als Festspielleiterin eine kollektive Bayreuther Identität als Realzustand behauptete und als prinzipiell statische begriff. Was daraus folgte, waren paraituelle Eingemeindungen, Ausgrenzungen und Abstrafungen. Levis Glaube an die Kollektivsubstanz wurde dabei wechselnd gepriesen und in Abrede gestellt.

5) Dass eine solche Variabilität von Zugehörigkeitsentscheidungen überhaupt möglich war, hing mit der Verschiedenartigkeit des Identitätsobjektes zusammen. Wagners Person (und deren Entscheidungen), die von Cosima so genannte „Bayreuther Sache“, *Parsifal* als Ideologem und als musikpraktische Herausforderung sind verschiedene Schichten des Identitätsobjektes, die von Wahnfried (aber auch von Levi) wechselnd kombiniert und funktionalisiert wurden.⁸²

82 Der Beitrag ist die überarbeitete Version eines Aufsatzes, der zuerst erschien in: Hannes Heer & Sven Fritz (Hrsg.): „Weltanschauung en marche.“ *Die Bayreuther Festspiele und die „Juden“ 1876–1945*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, S. 91–110.



FIG. 1: *Lohengrin*, act 1, 1874. Director Frans Hedberg, set design Fritz Ahlgrensson. Royal Opera, Stockholm. © Kungliga Operan.

Wagner the Swedish Way

150 years on Stage at the Royal Opera

Stefan Johansson

Introduction

“Tradition ist Schlamperei,” Gustav Mahler reputedly declared at the Vienna State Opera. Tradition in an opera house is in reality decided by thousands of minor or major decisions taken every day by everyone who works with the scores and the text, in the general manager’s office as well as on the stage, in rehearsal rooms and workshops. And also by the individual responses from every member of the audience, later enhanced in their memories. This makes any effort to pin down tradition an extremely equivocal, not to say slippery, business. But I myself never stop trying to draw some conclusions – however speculative – from fifty-five years of opera-going, forty-five years of more serious record collecting, fifteen years as an opera dramaturge in Stockholm¹ and Malmö, lately also as a stage director in opera,² combined with some research and some common sense. In some ways also helped by a parallel career in drama as a director and actor. My stage experience probably makes me less prone to believe anything other theatre people tell you ...

Sweden, or rather Stockholm, has a legendary Wagner tradition. Few opera houses outside Germany have staged as much Wagner as the Royal Swedish Opera: few opera houses have produced so many great Wagner singers. But Stockholm audiences took their time to accept Wagner’s “music dramas” and “music of the future”.

If I have any thesis it is as follows: the way Wagner’s operas were staged in Stockholm – the only place they were performed in Sweden until Gothenburg’s Stora Teatern produced its first Wagner operas in the 1920s – quickly began to follow the Bayreuth model closely, at least from the first production of *Das Rheingold* in 1901, some-

¹ Also for director Staffan Valdemar Holm’s productions of *Tannhäuser* and the *Ring*.

² Directed *Parsifal* at the Malmö Opera in 2012.

times (as in many opera houses) verging on imitation as in the first and third acts of *Parsifal* in 1917. Several generations of directors made study trips to Bayreuth. But one should remember that when the Royal Opera premiered *Die Walküre* in 1895, it had not been performed at the festival for nineteen years. Only in the summer of 1896 did Wagner's widow Cosima – a pioneer as a woman stage director – produce a new *Nibelungen Ring* there. On the other hand, the Stockholm Opera's house set designer Thorolf Jansson clearly sought his own path in *Tristan und Isolde* (1909) and in later revisions of his designs for several scenes in the *Ring*. The fact that some of these early Wagner productions had an extremely long life, being revived as late as in the 1950s, prevented any eventual influences from the – at least superficially de-Nazified – Neu-Bayreuth of the same decade in the scenic design of Swedish Wagner performances, in spite of a lively exchange of singers between Stockholm and the festival.³ The new style in staging – Wieland Wagner's visual presentation of Wagner's mythic world – identified with Bayreuth from 1951 and on, was much talked about in Sweden as well but, if ever, only adopted much later, in the 1960s, when the way of staging Wagner internationally was changing once again. The first modern Swedish *Ring*, by Folke Abenius and Jan Brazda, largely based on inventive use of lighting and projections on sparse and huge structures, was only completed in 1970, almost twenty years after Wieland's first experimental Bayreuth staging but only six years before Patrice Chéreau's updated centenary production at Bayreuth.

The way of interpreting, that is *singing*, Wagner in Sweden and – of course, in most performances until the mid-1960s – in Swedish translation, on the other hand had strong direct links to the nascent performance practice during Wagner's own lifetime. Thanks largely to the strong position of the Garcia singing method in Sweden since the days of Jenny Lind, Swedish Wagnerians never succumbed to the much criticised Bayreuth "style school" of his widow and stage director Cosima and her coach Julius Knieke, largely based on declamation of the text (the infamous "Bayreuth bark") at the expense of the more Italian legato style obviously favoured by Wagner himself. Although several important Swedish singers – Ellen Gulbranson, Johannes Elmblad, Carl Lejdström – worked closely with them, there are no traces of any such "style" in the recordings they made. The singing of Wagner by Swedes (and in Swedish) depended more on international classic models, adapted to fit a much broader repertoire than Wagner alone.

It seems that around 1900 Swedish Wagner performances were strongly influenced by the visual style of Bayreuth, but depended for their vocal style on models establish-

³ Swedish Wagner productions are virgin territory for research. Very little has been published on the subject apart from relevant chapters in Göran Gademan's dissertation *Realismen på Operan. Regi, spelstil och iscensättningsprinciper på Kungliga Teatern 1860–82* (Stockholm 1996), and my essay on Royal Swedish Opera *Ring*-productions in Torsten Petersson (ed.): *Operavärldar. Från Monteverdi till Gershwin*. Stockholm: Atlantis, 2006.

ed during Wagner's life-time outside Bayreuth. Fifty years later Sweden largely abstained from following Neu-Bayreuth as far as staging was concerned, while the vocal interpretation increasingly embraced current international models, especially after the change to performing Wagner in German also in Sweden around 1960. Luckily or not, Sweden seems to have missed out on both the barking and the bare stage.

Wagner the Swedish way 1856–1968

The music of Richard Wagner was first heard at Stockholm's Royal Theatre in a concert on February 9th 1856. The Royal Orchestra's Italian music director Jacopo Foroni conducted the *Tannhäuser* overture in the original version: the "Paris" version with the Bacchanal was yet to be written. On March 16th 1861 his German successor Ignaz Lachner performed excerpts from the same opera at a benefit concert for his compatriot David Richard, who took *Tannhäuser's* part in the first act finale. Fritz Arlberg sang Wolfram's Song to the Evening Star from act 3. On June 8th 1865 *Rienzi* at the Royal Opera became the first Scandinavian production of a Wagner opera. The veteran tenor Joseph Tichatschek had been engaged for the title part, Wagner's first *Rienzi* and *Tannhäuser* from the world premieres in Dresden. Baritone Fritz Arlberg translated and directed this "grand opera". Once a student of Garcia pupil Julius Günther, as a teacher Arlberg wanted to reform Swedish singing, basing it on the sounds of the Swedish language. He strongly advocated Wagner at the Royal Opera and became its first Flying Dutchman, having translated the text while Frans Hedberg directed, and its first Telramund in *Lohengrin*. *Rienzi's* sister Irene was Fredrika Andrée-Stenhammar, also an important voice teacher, trained in Leipzig, a declared Wagnerian and the Royal Opera's first Senta, Elsa and Elisabeth. The cast also included the Swedish-German Conrad Behrens, who was to perform Wagner bass parts at the Metropolitan in New York in 1889–91 with "the Master's" chosen artists Lilli Lehmann, Albert Niemann and Marianne Brandt. One member of the enlarged *Rienzi* chorus was university student Carl Fredrik Lundqvist, soon to take over the title part and later become the Royal Opera's first Herald in *Lohengrin*, Wolfram and Hans Sachs. The conductor of these pioneer productions was Ludvig Norman.

At later guest appearances in Stockholm, Tichatschek reputedly coached Lundqvist for the title part of *Rienzi*, which the younger singer took over while still a tenor. When more than thirty years later, Lundqvist recorded Wolfram's Song to the Evening Star from *Tannhäuser*⁴ (which he had created for Sweden in 1878), this not only gave us the oldest Wagner recording in Swedish but an aural window to Wagner singing in the composer's life-time. It is accompanied by piano and self-announced, and through the surface noise we hear a voluminous baritone with an almost straight tone produc-

4 A Numa Petersen cylinder, Stockholm 1899.

tion, perfectly equalised registers and the aria's single flourish, a mordent, integrated in a seamless legato line.

Neither *Rienzi* nor *The Flying Dutchman* – produced in 1872 – became popular at once. Wagner's first success in Stockholm was *Lohengrin* in 1874. Tenor Oscar Arnoldson's triumph was not repeated four years later in *Tannhäuser*.⁵ Both works were translated and directed by Frans Hedberg, an all-round man of the theatre as well as a successful dramatist. But singers trained in Italian belcanto for French grand opera⁶ obviously had trouble finding the right tone for the new idiom in Wagner with its resemblance to dramatic prose rather than lyrical poetry.

Guest appearances of German singers who had worked personally with Wagner continued at the Royal Swedish Opera. In 1878, the composer's favourite Lilli Lehmann and Franz Betz, his chosen Wotan in the first *Ring*, appeared in *Lohengrin* with the now internationally recognised Conrad Behrens. Both had taken part in the first Bayreuth festival in 1876. But as "Wagner specialists" were as yet unknown, Stockholm also heard them together in operas by Mozart, Rossini, Gounod and Verdi! Lehmann returned in 1879 for *Lohengrin*, *Tannhäuser* and Ivar Hallström's *Vikings* as well as parts in works by Verdi and Meyerbeer. In her high-minded and often critical autobiography *Mein Weg* (1913), the formidable Lehmann praises the acoustics of Gustav III's opera house and the high level of orchestral playing, remembering only the female ensemble contingent as "uninteresting". The now legendary "hochdramatische" remembered Stockholm fondly – here she had her first chance to try out more dramatic Wagnerian roles than the first Bayreuth *Ring*'s Rhinedaughter and Forest Bird.

But the exchange of artists was reciprocal. Having created Vasco da Gama in *L'africaine* for Stockholm in 1867, Leonard Labatt was for almost fifteen years, 1869–83, the leading tenor of the Vienna Court Opera, where he established a strong working relationship with Wagner. "The Master" directed him in the first German "Paris version" of *Tannhäuser* – a part he repeated in Stockholm in 1884 – and Labatt was also Vienna's first Siegmund, performing the part forty-one times during his engagement there. But like his predecessor Tichatschek, this Swedish-Jewish primal heldentenor did not narrow his repertoire to Wagner but continued to appear as Mozart's Idomeneo and Edgardo in *Lucia* during his Vienna years. After tours in Europe and the US, Labatt went on appearing in Stockholm until 1890, where he also taught and coached on the basis of his experience with "the Master". In this way, Swedish artists

5 A German touring company, directed by conductor Richard Henneberg (later Kapellmeister of the Royal Swedish Opera for many years), had performed *Tannhäuser* with modest forces at Mindre Teatern in 1876.

6 The first Swedish *Tannhäuser* and *Venus* – Oscar Arnoldsson and Anna Strandberg – also met on stage in the same season as Almaviva and Rosina in Rossini's *Barbiere* and as Raoul and the Queen in Meyerbeer's *Huguenots*, all parts requiring florid singing over a wide tessitura.

encountered an “authentic” early Wagnerian style through colleagues personally coached by Wagner. Oscar Arnoldson, dead by his own hand in 1881, naturally did not leave any recordings, nor as far as we know did Leonard Labatt, who died in 1897. In her sixties Lilli Lehmann recorded a prodigious collection of coloratura arias, German lieder and two Wagnerian excerpts. Of interest here is a 1907 recording of Elsa’s Dream from *Lohengrin* by Oscar’s daughter and last pupil, the internationally famous Sigrid Arnoldson. This lyric soprano, who had also studied with Arlberg and Mathilde Marchesi, never sang Wagner on stage. But sung in German – and not Italian or Swedish – her “belcanto” interpretation of Elsa’s aria with perfect legato and finely judged portamenti might recall the ways of an earlier generation of sopranos with this then new repertoire.⁷

Weber, Mozart and French opera, especially Meyerbeer, offered strong competition to Wagner in Stockholm. As a conductor at the Royal Opera 1885–1907⁸ German-born Raoul Henneberg worked hard to introduce Wagner’s works into the repertory. But an 1887 *Meistersinger* was appreciated mainly by the radical young, even though Lundqvist greatly lauded Sachs and favoured tenor Arvid Ödmann as Walther. The city’s “musical families” left in protest after the night-time fight scene in the second act. Wagner’s controversial views on music and culture were still better known than the music of his more advanced works. Awareness of his anti-Semitic diatribes against Mendelssohn and Meyerbeer, both much admired here, was probably not solely restricted to the Jewish members of the Stockholm audience.

Wagner’s break-through in Stockholm started in the 1890s. *Tannhäuser* and *Lohengrin* were performed almost every season, soon in new productions. *Der fliegende Holländer* won unique popularity from 1899 at the new opera house in a production by Johannes Elmblad, stage director at the Royal Opera 1897–1902. A giant of a bass, Elmblad had rehearsed and possibly also performed as Donner in *Das Rheingold* with Wagner at Bayreuth in 1876. Wagner mentions him in connection with the 1875 rehearsals as his “Swedish giant”.⁹ Elmblad appeared at the New York Metropolitan Opera in 1887–88 and at Bayreuth 1896–1905. Once more with the Met in 1902–03 as a singer and stage director, he was responsible – as in Stockholm and German and Dutch theatres – for Wagner productions with some of the greatest singers of the time.

7 Arnoldson’s recording as well as Lundqvist’s and many others mentioned here can be found in *Wagner in Stockholm 1899–1970*, Bluebell ABCD 091. All Lehmann’s recordings have been transferred to CD on several labels (Preiser, Symposium, Gebhardt, etc.).

8 He lost his job in the middle of a *Ring* cycle, accused of sexual harassment of the daughter of a female chorus singer, who also was replaced in her usual assignment as Rossweisse.

9 Usually Eugen Gura is credited as Donner in *Das Rheingold* in the 1876 Bayreuth *Ring*. But Bayreuth publications of “Die Besetzung der Bayreuther Festspiele” (1961 and 1983) mention Elmblad in the part.



FIG. 2: *Johannes Elmblad as Hunding in Die Walküre, 1899, Royal Opera, Stockholm. © Kungliga Operan.*

This led to Cosima ousting him from Bayreuth; in letters to conductor Hermann Levi¹⁰ she calls the singing actor Elmblad “irreplaceable”, but she had little patience for artists ambitious to direct her husband’s works. Elmblad also turns up in Bruno Walter’s autobiography as a jovial (unusually philo-Semitic) colleague and stage director

¹⁰ Cosima Wagner: *Das zweite Leben – Briefe ...* Ed. Dietrich Mack. Munich: Piper, 1980.

who with professional support and kind Christmas invitations (!) helped the very young Jewish conductor survive his first appointment at Breslau (Wrocław) in 1896–97¹¹. After an 1898 touring performance of *Die Walküre* in St. Petersburg, critic/composer Cesar Cui wrote: “Herr Elmlad – that black-bearded colossus – is a magnificent personification of Hunding: he rolls his eyes in fearsome fashion and produces a *pianissimo* like a tiny lead shot on a drum.”

Like Elmlad, Caroline Östberg, Stockholm’s first Sieglinde, also toured with Angelo Neumann’s Wagner Theatre, founded to take the *Ring* all over Europe.¹² Later prima donna of the Royal Swedish Opera, she was the first Sieglinde and Forest Bird – a strange combination for today – in Amsterdam, Brussels and other European cities in the 1880s. When in 1895 she started to rehearse for the *Die Walküre* in Stockholm, she had already performed the part in what was to all practical purposes a touring version of Wagner’s original Bayreuth production.

The first Swedish *Valküre* on November 7th 1895 finally brought Wagner’s most controversial mature work to Stockholm, this time some years behind Copenhagen.¹³ Andreas Hallén, a composer himself of national romantic operas on Nordic themes, conducted. The stage director was tenor Axel Rundberg, whose wife, mezzo-soprano Adele Almati, a controversial Carmen, was Brünnhilde. In the spring of 1896, Ellen Gulbranson, who had created the eponymous valkyrie for Copenhagen, took over the title part. At Bayreuth in the summer she was to replace Lehmann as all three Brünnhildes with great success, performing them continuously in every festival until 1914. An early expert at public relations, Cosima let it be known that Gulbranson was a country maiden who returned after every festival to her Norwegian “mountain farm” to emerge next summer with a natural “Hojotoho”. Of course, Gulbranson was born Nordgren in a fashionable Stockholm neighbourhood, studied with Garcia-pupils Julius Günther and Mme Marchesi and had a varied international career. There is no “Bayreuth bark” in any of her rare Pathé recordings of Grieg or Wagner.¹⁴

Das Rheingold followed in 1901, directed by Johannes Elmlad, who also performed his Bayreuth part of Fafner. The stage sets and machinery were of the same German make as in Cosima’s conservative Bayreuth. Otto Briesemeister, a Loge specialist

11 Bruno Walter: *Briefe 1894–1962*. Ed. Lotte Walter Lindt. Frankfurt a. M., 1969.

12 Michael Letchford: *Therese Malten. Wagner’s Devoted Kundry*. S. l. 2010.

13 Swedish Ellen Nordgren (-Gulbranson) and Algot Lange, both having made their debuts at the Stockholm Opera, were the first Brünnhilde and Wotan respectively in the Danish premiere.

14 On Bluebell ABCD 091 Gulbranson at 51 sings *Träume* from *Wesendonck Gesänge* with an expressive legato and does not enunciate the text exaggeratedly. Her “Hojotoho” from the pioneer Bayreuth 1904 recording sessions is probably lost; a falsification was published by EMI in the 1980s in “Records of Singing”.



FIG. 3: *Modest Menzinsky as Siegfried, act 2, 1905, director August Lindberg, set design Thorolf Jansson. Royal Opera, Stockholm. © Kungliga Operan.*

FIG. 4: *Götterdämmerung, act 2, 1907, director Carl August Söderman, set design Thorolf Jansson. Royal Opera, Stockholm. © Kungliga Operan.*



from Cosima's production, performed in German.¹⁵ Bass-baritone Åke Wallgren was only 27 when he created Wotan in *Das Rheingold* (a part he made his own for thirty seasons) for Sweden. His impressive recording of the god's address to Valhalla from 1905 (in Swedish with piano) brings us as close to the first Swedish performance as possible.¹⁶ After Briesemeister, another specialist, Bayreuth's Beckmesser and Alberich, the vocally untrained (!) singing actor Fritz Friedrichs appeared in these roles in Stockholm in 1902. Elmblad, Briesemeister and Gulbranson worked together in Bayreuth, Stockholm and elsewhere. With John Forsell, Carl Lejdström, Finnish Aino Ackté and Norwegian Borghild Bryhn, Danish tenors Vilhelm Herold and Peter Cornelius, all appearing in Stockholm, Elmblad and Gulbranson formed a first wave of internationally acclaimed Nordic Wagnerians. They became co-founders of a Wagner tradition shared to a degree in Western Europe – except for linguistic reasons France and Italy – and quickly exported to the United States. Several were trained in the Garcia method, which adapted well to the vocal demands of Wagner's music, as long as string players used gut strings and the brass section instruments of a more mellow sound quality. But three generations of local singing teachers of a then more "modern" persuasion, Fritz Arlberg, Oscar Lejdström and Gillis Bratt, developed techniques for singing Wagner that would serve the next generation of singers well in their international careers.

In Stockholm, public interest was further stimulated by appearances in Wagner productions by guest artists like Geraldine Farrar, Jacques Urlus and especially Sarah Cahier, an American contralto in Gustav Mahler's Vienna ensemble who married in Sweden and later transformed Danish baritone Lauritz Melchior into the ultimate 20th century Heldentenor. We must not ignore the fact that until the 1950s nearly all singers studied and sang their parts both in the original and in their own or the local language of their resident opera house, which of course gave them invaluable insights in the text, their own parts and the drama as a whole. Outside Germany and Austria Wagner was only heard in German in London and New York – and not even always there.

Stockholm's first complete *Ring* was given twice in March/April 1907 with the veteran Henneberg conducting. Later internationally famous artists included Julia Claussen (Fricka, Waltraute) (later a long-time leading contralto in Chicago and New York), John Forsell (Gunther and sometime Wotan), Gulbranson (Brünnhilde) and Modest Menzinsky (Siegfried). In 1906 the first *Siegfried* had been directed by the

¹⁵ Excerpts of his vividly enunciated Loge, from 1904 and later, can be found on a number of CD compilations (Gebhardt, Preiser, Sony).

¹⁶ This can be heard on the CD with the Royal Swedish Opera's *Nibelungens ring, Kungliga Operan 1895–2007*. Wallgren's 1929 electric remake with orchestra, on Bluebell ABCD 091.



FIG. 5: *Karin Branzell in Die Walküre, 1914, Royal Opera, Stockholm.* © Kungliga Operan.

great actor/director August Lindberg from the Royal Dramatic Theatre, acclaimed for his interpretation of Shakespeare and Ibsen. Now the *Ring* was entrusted to the experienced opera singer Carl August Söderman (Wotan in *Valkyrie* 1895). The directors, Sigrid Elmblad's translation and the fact that Menzinsky was allowed to perform his



FIG. 6: Nanny Larsén-Todsén as Isolde in *Tristan und Isolde*, 1920, Royal Opera, Stockholm. © Kungliga Operan.

parts in German attracted harsh criticism from Wagnerian composer-critic Wilhelm Peterson-Berger. Only Thorolf Jansson's sets met with some approval. In 1909 the infamous signature "P-B" was given the chance to prove his own worth as a translator and director of *Tristan und Isolde*. Armas Järnefelt conducted with David Stockman,

Magna Lykseth and Julia Claussen. Stockman upheld the tenor-for-all-repertoire tradition of Oscar Arnoldson, for instance singing his first George Brown in Boieldieu's *La Dame Blanche*, a virtuoso part of florid singing with plenty of high C's to be taken lightly, five years *after* his first Tristan! The shepherd in act 3 was sung by the same Spieltenor, Olle Strandberg, who can be heard in live excerpts recorded thirty years later.¹⁷ Jansson's *Tristan* sets would survive other stage directors into the 1950s.

Parsifal, the last Wagner work to reach the Royal Opera in 1917, was conducted by Armas Järnefelt with Stockman and Liva Järnefelt. No Swedish recordings were made at the time but the premiere's Amfortas, baritone Carl Richter, can be heard in a radio recording of act 3 from 1940.¹⁸ Harald André's production, designed by Thorolf Jansson but leaning heavily on the first Bayreuth version, was last seen in 1960. The *Ring*, *Parsifal* and two or three other Wagner works were now in the Stockholm repertoire almost every season. For years it traditionally opened in August with *Die Meistersinger*.

An all Swedish *Ring* cast was the pride of the Royal Opera. From the 1910s into the 1970s its artists received a unique training for Bayreuth and the world's great stages in regular performances of the entire Wagner canon. Scandinavians sang Wagner in Vienna, Berlin, Munich, Dresden, Milan and London and appeared every summer at Bayreuth. Nanny Larsén-Todsen reached nearly the same position there as Gulbranson before and Birgit Nilsson after her. Wagner in the United States could hardly be imagined without Claussen, Lauritz Melchior, Göta Ljungberg, Karin Branzell, Kerstin Thorborg and – perhaps greatest of the greatest – Kirsten Flagstad, who sang in only one Wagner production in Stockholm, but had studied there for several years with Gillis Bratt.

Back in Stockholm guest conductors like Leo Blech, Bruno Walter, Fritz Busch and Wilhelm Furtwängler brought fresh impulses. But on stage conservatism ruled. As the years passed and painted forests, cliffs and huts and colourful "Jugendstil" costumes faded, the original poetic realism with romantic traits was increasingly viewed as false and drab "naturalism". But it is also worth mentioning that Stockholm probably was the only place on the European continent where all through the Second World War the "holiest of the holy", *Parsifal*, was conducted by a Jew, Herbert Sandberg.¹⁹

17 24 minutes of excerpts from a 1941 *Tristan* with – apart from Strandberg – Brita Hertzberg, Gertrud Pålson-Wettergren, Leon Björker and Sigurd Björling on *Wagner in Stockholm*, Bluebell ABC 091.

18 Also in the *Wagner in Stockholm* compilation.

19 Sandberg conducts the 1940 excerpt with Richter and Einar Beyron on Bluebell ABC 091.



FIG. 7: *Tristan und Isolde*, end of act 2, 1909, director Wilhelm Peterson-Berger, stage set design Thorolf Jansson. Royal Opera, Stockholm. © Kungliga Operan.

FIG. 8: *Parsifal*, act 1, scene 2, 1917, stage set design Thorolf Jansson. Royal Opera, Stockholm. © Kungliga Operan.



Birgit Nilsson studied her Wagner first with German expatriates Sandberg and Kurt Bendix and during her early Stockholm years sang Wagner under both Leo Blech and Hans Knappertsbusch. In a May 2002 interview²⁰ Nilsson claimed Bendix and Sandberg were better as coaches than as conductors. Menzinsky pupil Arne Sunnegårdh, a coach at Bayreuth in 1942, is also often remembered as even more important as a repetiteur than as singing teacher, even counting a host of well-reputed singers of the 1950s and 60s as his students. Young artists were steeped in tradition. Nilsson's first Wagner experience – one of the first operas she ever saw and heard – was a *Tannhäuser* with Irma Björck, Einar Beyron, Conny Molin and Leon Björker in 1941. Sixty years later she recalled crying through Björck's farewell as Brünnhilde – she could not imagine she would ever be able to achieve anything like that herself. Leon Björker she remembered as the most impressive Wagner bass she ever sang with: "One could reach out with the hand in the auditorium and touch his voice."

When in 1950 Nilsson's contemporary, mezzo-soprano Margareta Bergström, took over Kundry in *Parsifal* from Irma Björck, she remembered²¹ studying the acting, including the almost choreographic movements for act 2 (which director Harald André had picked up at Bayreuth) with Liva Järnefelt, the first Stockholm Kundry. With more than 150 appearances in ten *Ring*-parts in the years 1896–1924 (from Flosshilde through the *Walküre* Brünnhilde to Erda ...), Liva Edström-Järnefelt is still without competition the Swedish Royal Opera's most indefatigable *Ring* singer. Her husband, Armas Järnefelt, conducted Bergström's first *Parsifal* in 1950 in what was more or less the same staging as the one I first saw under Sandberg and Ehrling in 1957–60, with Bergström's Kundry, Sigurd Björling's Amfortas, and Set Svanholm and Einar Beyron alternating as Parsifal, as did Joel Berglund and Sven Nilsson as Gurnemanz. A number of illustrious names sang smaller parts – Kerstin Meyer and Ingvar Wixell as esquires, Hjärdís Schymberg and Elisabeth Söderström among the flower maidens.

The Stockholm–Bayreuth–New York Wagner axis was still working after the Second World War. Swedish singers Set Svanholm, Joel Berglund and Torsten Ralf, later also Sven Nilsson and Sigurd Björling, were swiftly recruited for the Metropolitan after 1945, in spite of appearances at Bayreuth or elsewhere in Germany under the Nazis, while Flagstad was not welcomed back until 1950. US intelligence must have been well aware of each artist's past. Now Thorborg and Berglund met as Fricka and Wotan at the Met in 1946 and Svanholm was Loge and Siegfried in a 1951 Met *Ring* where Branzell bade farewell as Erda, having made her debut as the *Walküre* Brünnhilde in Stockholm in 1912 at the tender age of twenty-one.²²

20 Stefan Johansson: Radio documentary, *Från betlandet till Bayreuth*, Sveriges radio P1, 2002.

21 Stefan Johansson: Interview, radio series, *Skådespelarens konst*, Sveriges radio, 1985.

22 Branzell had recorded "War es so schmälich" of act 3 in Swedish in 1919 (Bluebell ABCD 091) while her 1951 Erda was recorded during the broadcast and made available on CD by the Met and Sony as late as in 2013.

In the same year of 1951, Sigurd Björling was the first post-war Wotan in Neu-Bayreuth. Birgit Nilsson's arrival at Bayreuth in 1954 resulted in fifteen festival summers for the Swedish *hochdramatische*. Her triumphal 1959 New York Metropolitan debut as Isolde can be seen as a culmination as well as a beginning. Nilsson once more – for a time – made it impossible to imagine Bayreuth without Scandinavian singers, her colleagues being Aase Nordmo-Löfberg, Erik Saedén, Kerstin Meyer and Barbro Ericson. Most of these and several others, like local 1960s Stockholm Heldentenor, Norwegian Kolbjörn Höiseeth, also appeared in Wagner at the Met, London's Covent Garden, etc.

With Nilsson's successors, Berit Lindholm, Catarina Legendza (daughter of Brita Hertzberg and Einar Beyron) and Finnish Anita Vätkki, we enter a new era. In it Heldentenor Helge Brilioth and the basses Bengt Rundgren and Martti Talvela also figure, the latter like Vätkki for some time on a stipend at the Royal Swedish Opera. They soon absorbed an international Wagner style of interpretation, relying less on narrative aspects, the telling of a story, than on a psychoanalytical approach, cultivated by Neu-Bayreuth. This becomes evident if one compares live recordings of the 1950s and 1970s, for instance a rendering of Waltraute's scene from *Götterdämmerung* act 1 in Swedish from 1955 with Birgit Nilsson listening and reacting to Margareta Bergström's Waltraute conducted by Ehrling with the same passage under Silvio Varviso from 1970 in the original German, where Barbro Ericson tries to persuade Berit Lindholm. Or one can contrast Joel Berglund or Sigurd Björling in Wotan's monologues from Bayreuth or Stockholm to interpretations by any bass-baritone of a later generation. The change is related less to when opera houses abandoned performing opera in the language of their audience than to the moment when a majority of singers had only studied and learnt their parts in a language other than their own.

Modernisation of the *staging* of Wagner in Sweden only began in 1963 with a new *Parsifal*, directed by Bengt Peterson, designed by Jan Brazda and conducted by Michael Gielen. Starting in 1955, conductor Sixten Ehrling had done a great job in shifting the singing of the *Ring* from Swedish to German throughout. In spite of the Royal Swedish Opera's great Wagner tradition, with complete *Rings* almost every season since 1907 (and touring parts of it to Gothenburg, Copenhagen, Wiesbaden and Edinburgh), the "old" *Ring*, finally planned for revival but only partially performed in 1960, had even at its best been an artistic hodgepodge of scenic elements from a number of productions, continually revised and re-created from 1895 to 1958. But in 1968–70, director Folke Abenius and Brazda forged a new *Ring*, in fact the tetralogy's first unified production in Stockholm (and Sweden), initially conducted by Silvio Varviso.²³ A beautiful, rather abstract *Ring*, clearly influenced by Neu-Bayreuth but essentially more colourful and visually alluring,

²³ Several excerpts with premier casts, conducted by Silvio Varviso, on *Wagner in Stockholm 1899–1970* and *Svenska Ringentolkningsar 1904–2007*.



FIG. 9: *Die Walküre*, act 3, 1968, director *Folke Abenius*, stage set design and costume *Jan Brazda*. Royal Opera, Stockholm. Photo: *Enar Merkel Rydberg*. © *Kungliga Operan*.

it later toured in Scandinavia as well as to Moscow and Warsaw with great success. Since the 1990s directors like Götz Friedrich, Göran Järvefelt and Staffan Valdemar Holm have once more completely changed Swedish audience expectations of the theatrical settings for Wagner at the Royal Opera. In 2013, Stockholm's new *Parsifal* – its fourth production there – will be directed by Christof Loy from Germany. Since the 1990s, Wagner projects in regional opera houses in Gothenburg and Karlstad as well as at Stockholm's experimental Folkoperan, the Dalhalla Festival and the newly-built, technically far more advanced national opera houses in Oslo, Helsinki and Copenhagen have also challenged the Royal Swedish Opera's traditional position as the pre-eminent Wagner company in Scandinavia. At the same time the Swedish tradition of singing and acting Wagner – and a catholic repertory if there ever was one – on the world's great opera stages is amply defended by artists of the calibre of Katarina Dalayman, Irene Theorin and Nina Stemme, just to mention the heirs to several generations of Swedish "hochdramatische".



FIG. 10: *Ragnarök (Götterdämmerung)*, act 3, scene 2, 1970, director *Folke Abenius*, stage set design and costume *Jan Brazda*, new production 1981. Royal Opera, Stockholm. © *Kungliga Operan*.

Asked about main differences in performance standards since the late 1950s, I would not primarily mention orchestral playing. It is markedly different in some aspects, such as volume, technically more secure and more even in ensemble, but recordings support my memory in that the Royal Swedish Orchestra of the 2010s does not necessarily offer an all over “better” realisation of Wagner’s scores than the same orchestra fifty-five years ago. The quality of chorus singing has definitely risen in half a century. But Scandinavian singing has certainly not been immune to international changes in taste. The articulation of modern singers often comes in for criticism. I would rather say that the expression, the interpretation of the subtext of the text, tends to be more generalised over longer passages and less detailed while earlier Wagner singers can be described as “singing off the words”. If well into the age of recordings vibrato was an ornament to be used sparingly to express strong feeling, the uncontrolled tremolo or wobble of many of today’s “dramatic” singers, especially female, would have disqualified them from any kind of career less than thirty years ago, especially in the more conservative Northern periphery of Europe.

My fifty-five years with *Parsifal*

To end on a more personal note; the boy who watched half-century old *Parsifals* and *Walküres* in the late 1950s and later witnessed the metamorphoses described here, in 1996–99 had the privilege of directing at Dalhalla, a chalk quarry transformed into an outdoor festival stage, a compact version of the *Ring des Nibelungen* with a then new generation of Wagnerians – Anna Larsson, Thomas Sunnegårdh, Gitta-Maria Sjöberg, Lars Cleveman. From the early 2000s, almost fifty years after my initial experiences there, I served as a production dramaturge to director Staffan Valdemar Holm for the Royal Swedish Opera's most recent *Tannhäuser* and *Ring* (2005–07) – still in the repertory. In the spring of 2012, I completed the circle by directing Malmö Opera's first ever *Parsifal* – the first opera I saw at the Royal Swedish Opera back then in 1957, a personal project of more than half a century. So naturally I have had to take several steps backwards to get a critical view of the Swedish Wagner tradition. Like any other important legacy it must be cultivated, mulled over, cherished *and* betrayed – or Mahler the polemicist will be right and we will be left with just “Schlamperei”.

Working with Wagner – a Personal View

Berit Lindholm

I am very pleased to be here and it is a great challenge for me to be amongst people who know everything about Wagner. During my career I have been exposed to challenges of quite a different nature. After having been on stage with Wagner for twenty-five years I will now try to analyse my part in the picture of Richard Wagner.


While you scholars were sitting in dusty archives digging out old papers in hidden corners, we have been vocalising, learning major roles, exercising, walking up and down the streets with small pieces of paper with the text in our pockets trying to learn our large parts by heart. It is not only a question of the words, but also a search for the character. I have always played goddesses and other similar roles, which you can practise on the streets. Walking like Isolde is absolutely OK. It is worse with Klytämnestra, my only comic role. It sounds a little bit curious to say that I find Klytämnestra funny, but I always wished to be offered a comedy role and I never got nearer than Klytämnestra. It was fantastic to attempt to discover that lady while out walking.

We also have to take care of ourselves by staying at good, convenient hotels and having good food without getting too heavy. It takes time to get deep into a role, so it is good to have people like you, scholars, prepared to answer our questions. I have a specific place in *Parsifal* which can be interpreted in two different ways so I always asked the producer how he wanted it. One of them answered quite simply, “The best Kundrys just sing and don’t ask so much.” Shall we ask or just sing?

People either love Wagner’s music or hate it, seldom anything in between. Those who hate him are mostly those who have never listened to his music or ever visited an opera house. They know instinctively that it is ugly and they are almost impossible to convert. I read the other day in *Dagens Nyheter* that an American officer who had been stationed in Iraq said that it is the same with Bagdad as with Wagner’s music, not as terrible as it sounds. Maybe so?



FIG. 1: *Berit Lindholm as Brünnhilde in Ragnarök (Götterdämmerung), 1970. Royal Opera, Stockholm. Photo: Enar Merkel Rydberg. © Kungliga Operan.*

 *We could probably help these poor people by playing something very nice that I have brought: The Graal narration in Lohengrin, Jussi Björling's very last concert, in Gothenburg.*

You need to have prepared a little before you go to your first Wagner performance. When you have overcome that first obstacle, you very often wish to go further. Maybe that could happen even to the American officer? However, I had “unprepared” listeners at the last performance of the previous Ring in Stockholm. I brought a group of young heavy metal fans to *Die Walküre* and *Götterdämmerung*. They were 14–15 years old and their enthusiasm was immense; one of them was my daughter. When I asked her if we should tell her friends the story, she just answered, “It doesn’t matter mother, it’s the music.” And it isn’t difficult to understand that Wagner in full spate can be compared to rock music, for example Siegfried’s funeral march. To listen to the enthusiasm of the young people made me very happy and sad at the same time. It’s a pity, that we don’t think we can offer them visits to the cultural strongholds of our country during school hours. We know how depressed and destructive they can be nowadays. Why not invite them in and show them another world? It can never be too expensive. Open doors and hearts!

Wagner’s music is the ultimate. I haven’t heard of anyone for whom this music was well-suited saying “no” to an opportunity to sing, play or conduct it for ideological or musical reasons. Most of all I admire the Jewish musicians who, with all their traumas from the Second World War, uphold Wagner’s music with great passion.

Who does Wagner’s music suit? First of all I think of the singers. You must be born for it. You must have a good voice, be strong and healthy, have quite good nerves and breathing which fits in with the length of Wagner’s phrases – thanks to God and the right parents. In some ways it must be simple to sing this music, otherwise the sections will be much too long and too difficult. Of course there are difficulties, but you have to have long lines which are convenient and which can offer some sort of rest. In fact, it is easier to sing a long wonderful melody than to stand on your feet and listen to a colleague talking to you for the next twenty minutes. Then you have to use the old military trick of moving your toes to keep your blood circulating.

Singers, and even more before my time, often came from the backwoods and very simple circumstances. Sweden was a poor country and out in the barns or maybe in small village choirs, young people sang. Very often the cantor would find a talented person and help her or him to start a career. Look at Birgit Nilsson. Look at our bass Bengt Rundgren, who became “hofsångare” as well as “Kammersänger”. He was a blacksmith in the small town of Gävle. People around him told him to go to Stockholm and be an opera singer. He came here, knocked at the door of the opera house

and asked for an audition. "Sorry! It is not possible now," they said. "But it is now I am here." The management came down, listened to Bengt and he was admitted to the opera school directly. The singers in those days were very badly prepared for reading music. It was hard work to learn these long parts, which of course today's singers find difficult to understand. Nowadays they read music as easily as they read a book. That is of course very good, but I think that the earlier singers had more personal and natural voices. They were not all cast in the same mould of chorus singing since their nursery days. They had to work with the phrases until they were there musically and with the right expressions. Even then some of them had faults. Kurt Bendix once told me that when one of our leading singers had got something wrong and he wanted to change it, she just said: "Please maestro, don't change anything."

Sometimes I talk about the earlier singers as "we" and sometimes as "they". That's because I myself have always happened to come in between everything, between those who weren't theoretically educated at all and those who were very well educated. A colleague of mine at Bayreuth said that I turned into a buffer between Birgit Nilsson and the new generation. When I first came to Bayreuth the singers were at the peak of their careers. The public knew what they were going to get, the very best among Wagnerian singers in the world. When I arrived they started to let people sing roles for the first time at Bayreuth. I did my first Siegfried-Brünnhilde and Venus there.

Since the very first *Ring* cycle in Stockholm, the *Ring* at least in part has always been in the repertoire until the 1970–80s cycle finished at the end of the 1980s. We "hooked" on to each other like a chain. We learned from the earlier generations. My great models were Birgit Nilsson, Astrid Varnay, Martha Mödl and to some extent even Kirsten Flagstad, who was somewhat older. My first acquaintance with Birgit Nilsson was when I sang Helmwig to her Brünnhilde in Stockholm. It was a very big moment. The great Birgit Nilsson would turn to me and say "Helmwig höre" and I had to answer "Dem Vater gehorch ich". That was my first dialogue with her and I was extremely nervous. After that we met quite often in "Elektra" and as Sieglinde-Brünnhilde. I learned a lot from her, even if I wasn't her pupil.

Astrid Varnay worked through Kundry with me and we sang a few Salomes together. She was a fantastic actress. When she was on stage people only had eyes for her. I remember a *Salome* with her as Herodias in Düsseldorf. I had sung Salome several times before with other singers playing Herodias. Suddenly I realised that Herodias was sitting just 2–3 meters from me on the left during my big "Schlussgesang", which made me very nervous. I hadn't seen a Herodias there before and told a person in the house that this was new to me. He said that Herodias had always sat there, I just hadn't noticed it until Astrid Varnay came along. Her charisma was so strong. Martha Mödl entered as Klytämnestra in an *Elektra* performance in Munich with Birgit as Elektra and myself as Chrysothemis. "Three generations of Bayreuth Brünnhildes in the same performance" as the conductor said. A real "hooked-on" performance.

Without these giants, and especially Birgit Nilsson, I would never have got as far as I have. We who were young at that time, Gwyneth Jones, Catarina Ligenza and myself, went on for the next twenty-five years. After that, the chain was broken, at least in Sweden. It took almost another twenty years before the next and present *Ring* was staged in Stockholm. I don't know why. I don't even think that the singers of today have ever heard or seen us on stage. They have had to start from scratch without an earlier generation behind them.

♫ *Why not listen to a Liebestod with five of my models? They are all combined in the same Liebestod. Listen carefully and try to find out who they are and where they take over from one to the other.*

In Sweden we have always had good Wagner-singers and a standing question has been why? This is a question which is, of course, impossible to answer. You can only speculate about it. Our language is quite clear, it has a singing melody, a legato in the speech, and I think a lot is due to the fact that we, the earlier singers, knew nothing about Wagner and lacked real respect for him. We have looked at the score and thought



FIG. 2: Berit Lindholm and Arne Tyrén in *Valkyrian* (Die Walküre). Royal Opera, Stockholm. Photo: Enar Merkel Rydberg. © Kungliga Operan.

“Wow, what fantastic music! Let’s look at that”, and so it has started. People from North America have also been equally naive and have produced many good singers as well: very often good Wagnerian tenors. Up here, we behave like drivers who have just passed their driving test. We jump in, head into the traffic and drive. If we are lucky and the Good Lord keeps his hand over us during the first five to ten years, we may have learned to stand on our own two feet.

I have had a lot of help from heaven. I just flew into this profession, directly into the big houses singing the big roles, usually without any real rehearsals. In the beginning I couldn’t wear the hard contact lenses of the time. I am very short-sighted, so I was almost blind on stage. I counted the steps on staircases and I counted the bars between my phrases, if there wasn’t a real melody to follow. Of course, things happened! My first Walküre Brünnhilde, which has been the basis of twenty-five years’ singing in the *Nibelungenring*, could have come to an end even before it started. I had some sort of a breakthrough with Chrysothemis in Stockholm and immediately every opera house opened its doors to me: I quickly was offered a Brünnhilde in Munich. So, I went to our very clever coach in Stockholm, hovkapellmästare Kurt Bendix, and asked him what role this was. He said it could be good for me, so we started to work. I went to Munich and had a minimum of rehearsals, none on the stage. Instead I had an orchestra rehearsal in a small room with a scaled-down orchestra and a coach as the conductor. They played only my phrases. I caught a glimpse of the stage setting for the second act in which Brünnhilde appears very early on. Just before the start of the second act, the conductor came up on stage and said, “Here is my clever girl from Elektra. This will be good.” I had done Chrysothemis with him some days before, but before this we had never met. Then it suddenly started. It was during the “dark era”, when everything on stage was grey-brown. The dark stones had the same colour as the human beings crawling around on the floor, and there was a scrim in between the stage and the orchestra. I almost picked up Siegmund instead of Sieglinde. They both looked like grey stones. I was quite close to Siegmund and had already bowed down in my state of blindness when I suddenly realised that this wasn’t a woman. So I had to get up again and look around until I found Sieglinde.


In my first Walküre in Bayreuth I fell on my bottom with the first “Hojotoho”. I don’t know who was first on their feet, me or the conductor Lorin Maazel. That’s how my career started!

Luckily soft contact lenses came later on and saved me. Actually though, during the rest of my career in a curious way I found it exciting to be wrong. It was such a joy to see the hand of the conductor correcting me or to pick up something from the prompter. I never forgot how it was during my blind period. With the soft contact lenses I could now almost read the music in the orchestra. What a joy after the first years!

I mentioned the scrim between the orchestra and the stage. This was during those

terrible days when it was so dark on stage that people couldn't really see anything. Once during this period Birgit got a miner's lamp from the chorus at the Met just to be able to see something. But I want to tell you when this scrim once saved a life. It was this very *Walküre* at the Met. Birgit sang Sieglinde and I sang Brünnhilde. Siegmund was sung by the fantastic Canadian tenor John Vickers. He is incredibly strong and his hands are like the claws of a bear. He almost broke my husband's palm the first time they shook hands. So once when he was on stage and had to draw the sword out of the ash tree in Sieglinde's and Hunding's living room, the sword broke between the handle and the blade. The blade flew away and fastened, quivering, in the scrim. Birgit had meant to pass the stage and go to the other side but didn't. Maybe, unknowingly, she saved her life or the scrim saved some musician's life!

I certainly did many stupid things before the soft lenses came, and people never forget disasters. If you have had a night of good singing, people forget it, but if as Tosca your skirt drops to the floor and you stand there in your trainers with holes in your stockings, it will never be forgotten.

 *As an ending I am going to play the last ten minutes of Götterdämmerung, the very end of the Ring.*

For me it has been a great thing to have taken part in the last scene and particularly the Nachspiel. In Stockholm we had a beautiful, simple stage setting, an oval, slightly slanted forwards with a couple of steps around it. When I had finished the singing I walked backwards, down the steps, and I lay down to be hidden listening to that exceptional music, even more enjoyable, of course, if you had had a good evening. I think this has been the greatest moment of my Wagner life.

I have chosen the music from a concert I gave with the Swedish Radio Symphony Orchestra conducted by Gunnar Staern in 1976. So close your eyes, listen and enjoy.

Thank you.

Wagner on Bellini

Anders Wiklund

In the Wagner literature the composer's relation with Italian opera is mostly restricted to a few comments on the Italian *primo ottocento* opera's poor dramatic invention and its confinement to the old tradition in general, together with a short essay and a review of Bellini's *Norma* from the 1830s in particular. And, in fact, it is around Bellini and *Norma* that Wagner's discussions about the Italian opera centre.

Even if Bellini's operas today belong to the main-stream repertoire of international theatres, he is, to quote John Deathridge,¹ "rarely raised out of the critical doldrums, and when he is, he is usually left to sink back into them again, often more by accident than design when the inevitable question of whom he influenced is raised". In 1926 the English critic Cecil Gray published an essay on Bellini in *Music and Letters* on what he referred to as "the contemptuous attitude towards Bellini". He saw this as a result of the reversal of Bellini's critical fortunes that had begun in the latter half of the 19th century with the rise of Wagner. But even though Gray really is an advocate of Bellini, his article jars with his missionary zeal on Bellini's behalf. Gray finds the music "vulgar", "commonplace", "lack[ing] technical resource" etc. Even when it comes to Bellini's greatest masterpiece, *Norma*, Gray coins a slightly negative but exotic metaphor: "with all its imperfections, *Norma*, is like the ruined temples of Girgenti, a few lovely columns standing up proudly from a mound of rubble, facing Africa".² Today we do not quite agree: even the pioneering work of Herbert Weinstock and Friedrich Lippmann has shown not only that *Norma* is good in parts, especially when those delicately soaring melodies rise above the "rubble" of the rest of the opera, but also that, given

1 Deathridge, John: Reminiscences of "Norma". In: Danuser, H. et al. (ed.): *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte Ästhetik Theorie Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*. Regensburg: Laaber, 1988.

2 Ibid., 1988, p. 223.

the right style of singing, it can have a huge dramatic impact. We just have to look at the more bellicose moments like Gaul's chorus *Guerra, Guerra*, and Norma's *I romani a cento* to realise that Bellini was not interested in expressing delicate, elegiac emotions – an aspect of his style which shows him at his best. Deathridge points out that Bellini himself often referred to his “melancholy muse”, an element that made him the darling of 19th century opera houses, not only because it was new by comparison with the noisy music of Rossini but also because it engendered nostalgia for the old school of Paisiello and for true Italian art endangered by Rossini's blatant cosmopolitanism.

And I think it is along that line we have to view Wagner's attitude to Italian opera and Bellini in particular.

Wagner first encountered Bellini in the shape of the prominent singer Wilhelmine Schröder-Devrient when he returned Leipzig in the spring of 1834 after his first professional engagement in Würzburg as chorus-master. He had already composed *Die Feen* using models from Beethoven, Weber and Marschner. Schröder-Devrient's performance of Romeo in *I Capuletti e Montecchi* profoundly impressed him. Shortly afterwards he also heard Auber's *La muette de Portici*, under the name *Masaniello*. What impact did these new experiences have on the young musician? We can quote Edward Dannreuther who wrote the first contribution on Wagner in the first edition of Charles Grove's *A Dictionary of Music and Musicians*:

He was ambitious and longed for an immediate and palpable success; could he not take hints from Bellini and Auber, and endeavour to combine the merits of their work? Heroic music in Beethoven's manner was the beau-ideal; but it seemed doubtful whether anything approaching it could be attained in connection with the stage. The cases before him showed that effective music can certainly be produced on different lines and on a lower level; the desiderata as he then saw them, were to contrive a play with rapid and animated action; to compose music that would not be difficult to sing and would be likely to catch the ear of the public.³

From these new experiences came the opera *Das Liebesverbot* based on Shakespeare's *Measure for Measure*, where the influence of *La Muette* and even *Il Pirata* and *Norma* is easy to trace. After all his attempts to secure a production of *Das Liebesverbot* in both Leipzig and Berlin had failed and a wasted period as a conductor in Königsberg, Wagner ended up in Riga where for the first time he confronted the melancholy master of the Italian *primo ottocento*.

It was to promote the performance of Bellini's *Norma* at the Riga Theatre on December 13th 1837 that Wagner wrote his “confession of faith” in Italian opera for the

³ “Wagner on Bellini”, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 27, 516, 1886 (February 1), unsigned.

issue of the Riga newspaper *Zuschauer* 7–19 December. It was probably the first performance of the opera in the Latvian capital. The article was discovered in middle of the 1880s and was published in the *Bayreuther Blätter* before its later inclusion in *Sämtliche Schriften*.

The article, “Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit” (“A Word in Season”), makes a comparison between France, Italy and Germany, and concludes that even in Germany, the land of the learned, Bellini’s music has aroused a great deal of attention and enthusiasm. Wagner sees the difference between the countries, as in France and Italy one hears with the ears (as “Ohrenkitzel”) in contradistinction to eye-itching (“Augenjucken”) that so many scores of many German operas give rise to. “The German music connoisseur has to remove his spectacles and for once freely give himself up to the charms of beautiful melody which enables us to look deeper into his heart as it really is.” What is it that had charmed us? It is the simple, noble and beautiful cantilena. And Wagner continues:

To observe this and pin our faith upon it is indeed no crime; nor perhaps is it even a crime, on going to bed, to offer up a prayer to heaven that equally beautiful melodies and as excellent a mode of treating vocal art at last be vouchsafed to German composers – melody, melody and again I say melody, ye Germans!⁴

He then acknowledges Bellini’s shortcomings and goes on to say “that every one of your village schoolmasters can improve upon what is bad about this Bellini. It is, however, quite beside the question that we should make merry over his shortcomings, for had Bellini gone to a German village schoolmaster for instruction, he would no doubt have learnt better but whether, at the same time, he would not have had to unlearn much of his art of song, is undoubtedly much to be feared.”

When Wagner continues to discuss *Norma* he notes that the usual “one-sided and simply decorative forms and mannerism” of Italian opera give “all passions that strangely transfigure his melodies a majestic foundation”. And in a remarkable review of *Norma*, written after a performance in Königsberg earlier in 1837, and thus before his essay for the Riga paper, Wagner praised the dialectic of movement and stasis, created by the sharp contrasts of long melodies with the solid, regular periodic structure of the surrounding music. He said that given the right subject and the appropriate treatment, routine music can be raised to heights of true greatness and fullness of feeling, always provided that tempi and vocal colouring are flexible enough to give each nuance of action its proper weight.

As late as 1872, when a goodly company of musicians assembled in Bayreuth on the memorable occasion of the laying the first stone of the Festival Theatre, Wagner is reported to be greatly elated at the success which *Lohengrin* had recently met with in

⁴ Quoted from *The Musical Times and Singing Class Circular*, 1886, p. 66.

Italy (it was in November 1871 at Teatro Comunale in Bologna). In the course of conversation, he asked: "Do you know why this was so? It was due to its melodious character, which the Italians readily recognised. You young Germans do not know what true melody is ... You have not learned from Bellini, as *I* have done."⁵

And yet we often refer to Wagner's more negative statements about Bellini. In Cosima Wagner's *Tagebücher* from 1880 he is quoted as saying "nur war Bellini ein armer Musiker" and a passage from *Norma* has "das Allerwehlauteste". Yet after playing parts of different Bellini operas, Wagner confessed "das ist bei aller Pauvreté wirkliche Passion und Gefühl ... Ich habe davon gelernt, was die Herrn Brahms & Cie nicht gelernt haben." His remark was not quite true, as Brahms conceded to Herman Levi "that there are really quite extraordinary beautiful things in Bellini's *Norma*". But Chopin as well, who personally had a great affection for Bellini, could also be ambivalent and he is recorded to have started a take-off of a Bellini opera that wittily mocked Bellini's style. Also Verdi liked the "lovely columns" but not the "rubble" and in a famous letter to Camille Bellaigue in 1898 he tries to reach beyond the usual clichés about Bellini's melody: "Bellini è povero, è vero, nell' istromentazione e nell' armonia ... ma ricco di sentimento e di una melanconia propria, individuale. Anche nelle sue opere meno conosciute, vi sono melodie lunghe, lunghe lunghe, come nessuno ha fatto prima di lui." (Certainly Bellini is poor at instrumentation and harmony ... but he is rich in feeling and his melancholy is wholly his own! No one composed anything like it before him).⁶

One indication that the poverty of invention in *Norma* is not merely due to simple incompetence but is a calculated part of its effect, is the fact that some discerning musical minds have actually tinkered with the music of the opera and failed to improve it. There is a sketch of a new piano accompaniment to *Casta diva* by Chopin, but it only detracts from the original and there is no evidence it was ever used. Georges Bizet received the commission to rescore *Norma* but came to the conclusion that it could not be altered, and gave up the task in despair. The score Wagner conducted from in Riga is preserved in Zentralbibliothek in Zürich. As Wagner only had an orchestra of 28 musicians, it must have been really tempting for him to enrich the "poor" instrumentation. But the score shows that he had the good sense to desist, limiting himself instead to minor adjustments in the wind parts – in red ink.

Wagner obviously took the score with him when he left Riga in early 1839 and might have used it for further performances in Switzerland, which explains why it is now in Zürich.

In order to understand Wagner's interference with Bellini's score one has to look at the front-paper where the number of musicians in the orchestra is enumerated:

⁵ Ibid., 1886, p. 67.

⁶ John Deathridge, 1988, pp. 224–225, 227 (quote from Cosima Wagner: *Tagebücher*. München: Piper Verlag, 1976–77).

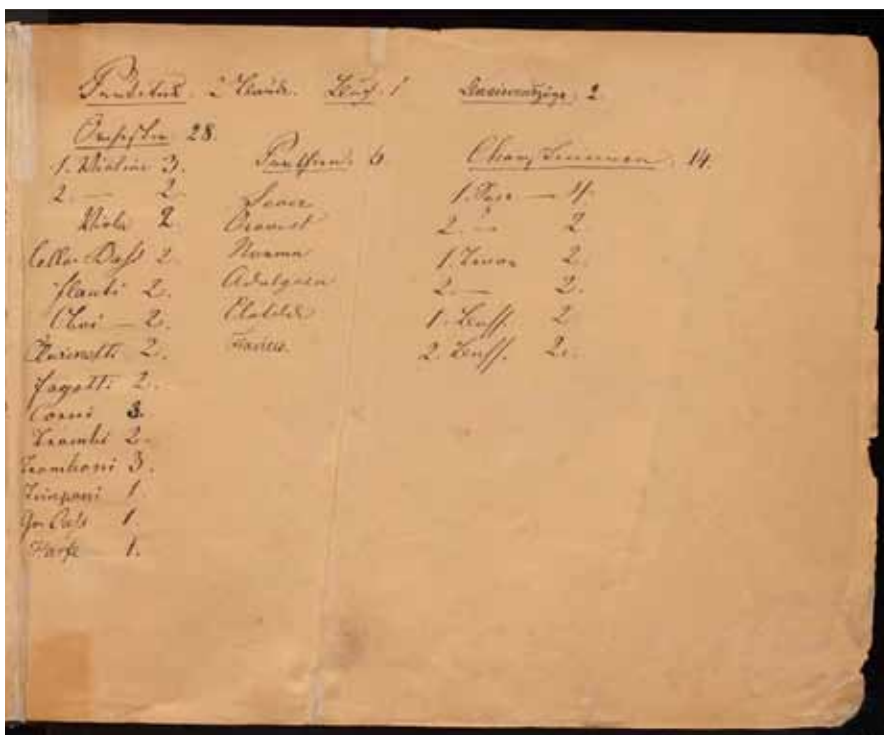


FIG. 1: Front-paper of the full score of Bellini's *Norma*, used by Wagner in Riga 1837. Zentralbibliothek, Zürich.

The difference in orchestration between Bellini's and Wagner's orchestra is not that great: Wagner had no piccolo, no fourth horn, cimbasso and above all only nine strings. Another important missing part was *la banda sul palco*, the stage band. Usually the Italian opera composers never wrote out the full score of *la banda*; they only wrote the melody line on one staff and left the *maestro al cembalo* at the theatre to fill in the harmony and orchestrate the music. As Wagner did not have a stage band, he had to use the pit orchestra and luckily Bellini did not use the pit while the stage band was playing. Wagner therefore had to do what theatre conductors always did: harmonise and orchestrate some *banda* music, here written in red ink:

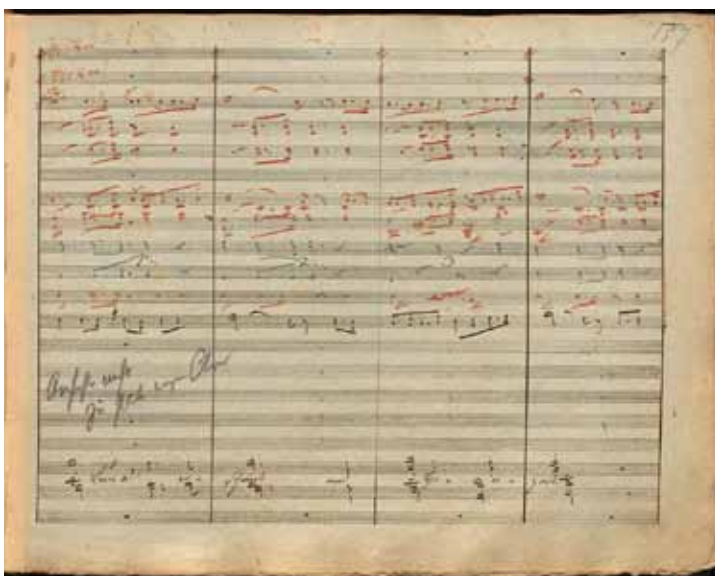
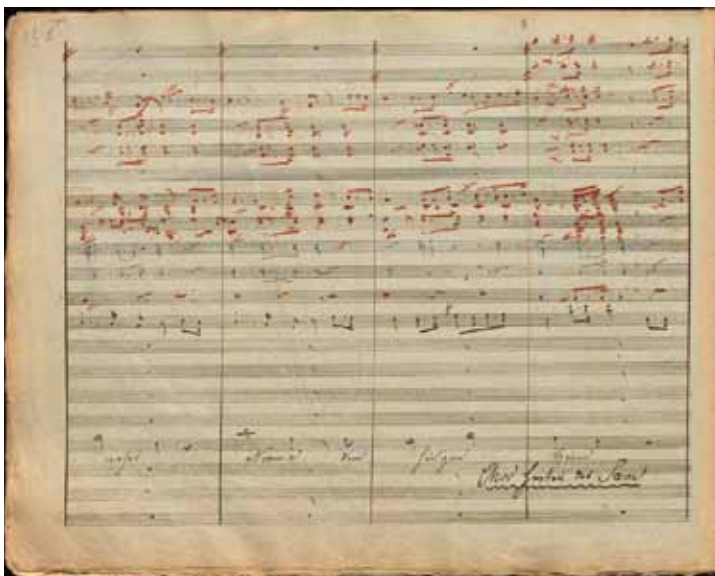


FIG. 2: *Wagner's orchestration of the banda in the Duetto Flavio/Pollione, act 1, in Bellini's Norma, score used by Wagner in Riga 1837. Zentralbibliothek, Zürich.*

But otherwise Wagner restricted himself to minor interventions as shown below:



FIG. 3: *Wagner's adjustments of the orchestration at the end of the Duetto Flavio/Pollione, act 1, in Bellini's Norma, score used by Wagner in Riga 1837. Zentralbibliothek, Zürich.*

One of the first things Wagner did when he arrived in Paris in 1839 was to compose an additional bass aria with chorus (*Norma il predisse*) to be inserted between Norma's and Adalgisa's first scenes. The aria has survived and has been included in some contemporary performances. Moving as it is, however, it upsets one of the mainstays of the opera – the delicate dramatic contrast between Norma and Adalgisa in the first act. Wagner's aria is better orchestrated, more effective and harmonically more interesting to the point where Bellini's alleged musical naiveté seems fresh and vulnerable by comparison. Wagner, whose critical faculties when it came to music were rarely less than sharp, probably knew he had overdone it and wisely never used it.⁷

We can see from the documentary record that Wagner had an ambivalent attitude to Italian opera in general and Bellini in particular. It was easy in the 19th century to regard *Norma* as a beautiful ruin from a fading era. Hanslick called Bellini the last of the naïve masters. To speak with John Deathridge, "there is yet nothing naïve about the way familiar recitatives and coloratura formulae have been made part of an overall dynamic, irrespective of an 'objective' view of their individual musical merits [...]" There are not only 'long long long melodies' but fleeting and precisely calculated details in a grand design that has been carefully prepared from the outset [...] Bellini's melodies are, as Wagner rightly saw, only the foreground of a larger '*Seelengemälde*' (painting of the soul) an almost baroque metaphor more apt than Gray's temples 'facing Africa [...]'. Bellini wrote to one of his librettists, Carlo Pepoli: 'Il dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando' (a music drama must draw tears, strike people with horror, make them die through singing). Bellini's saturnine muse, gently enticing and at the same time strenuously over-demanding, is nearer to the composer of *Tristan* than anyone else, and in grappling with the critical problems it poses, it is no coincidence that it was Wagner who came closest to succeeding."⁸

⁷ John Deathridge, 1988, p. 225.

⁸ Ibid., p. 226.

Wagner's Influence on Swedish Opera between 1880 and 1920

Joakim Tillman

This article is a short summary of a research project on the influence of Wagner on Swedish opera between roughly 1880 and 1920 (the completion of a book is in its final stages). As Carl Dahlhaus (1992, p. 547) points out, Wagner's influence is a complex phenomenon that may concern many different aspects, and according to Steven Huebner (1999, p. vii) it is manifest both on a broad aesthetic and dramaturgical level as well as on a more local level when it affects individual operas, and even individual passages. Therefore, the project has analysed Wagner's impact on Swedish opera from several different perspectives such as aesthetics, compositional history, and reception. The focus has been on the three composers most thoroughly inspired by Wagner and their ten operas (as Stenhammar's first music drama was premiered after his second, information is also provided about the time of composition in order not to give a misleading idea of chronology):

ANDREAS HALLÉN (1846–1925)

- *Harald der Wiking* (*Harald the Viking*), Leipzig 1881, Stockholm 1884
- *Hexfellan* (*The Witch Trap*), Stockholm 1896
- *Waldemarsskatten* (*Waldemar's Treasure*), Stockholm 1899
- *Walborgsmässa* (*Walpurgis Night*), Stockholm 1902, (expanded and revised version of *Hexfellan*)

WILHELM STENHAMMAR (1871–1927)

- *Gildet på Solhaug* (*The Feast at Solhaug*), 1892–93, Stuttgart 1899, Stockholm 1902
- *Tirfing*, 1897–98, Stockholm 1898

WILHELM PETERSON-BERGER (1867–1942)

- *Ran*, Stockholm 1903
- *Arnljot*, Stockholm 1910
- *Domedagsprofeterna* (*The Doomsday Prophets*), Stockholm 1919
- *Adils och Elisiv* (*Adils and Elisiv*), Stockholm 1927

Annegret Fauser (2008, p. 227) writes that Wagner's influence manifests itself in many European countries in the use of medieval plots, folk legends, and fairy tales. Six of the ten Swedish operas have a medieval setting (*Waldemarsskatten*, *Hexfellan*, *Walborgsmässa*, *Gildet på Solhaug*, *Ran* and *Adils och Elisiv*), three are Viking operas (*Harald der Wiking*, *Tirfing*, and *Arnljot*), and one takes place during the 17th century, Sweden's great power period (*Domedagsprofeterna*). However, all these works display different mixtures of realism, historical accuracy, myth, and fantasy. For instance, the story of *Waldemarsskatten* is set in 1361 and depicts some actual historical events, but it also based on a folk legend, and added to this are some characters and elements from Norse mythology. Peterson-Berger's *Arnljot* and *Domedagsprofeterna* have realistic stories set in fixed time periods, but the composer considered them to be dramas of timeless ideas with universal applicability.

Andreas Hallén

The first Swedish opera to be influenced more thoroughly by Wagner was Andreas Hallén's *Harald der Wiking* (composed 1879–80). The libretto was written by the German writer Hans Herrig (1845–92), a devoted Wagnerian who knew Wagner personally. Although *Harald der Wiking* was labelled an opera, Herrig emphasised his complete agreement with the views of Wagner and that he used the word opera just because it remained the shortest and best designation for the genre (Herrig, 1881, p. IV). The work was premiered by the Leipzig opera in 1881, staged by Angelo Neumann and conducted by Arthur Nikisch. Three years later, 1884, it was presented in Swedish as *Harald Viking* at The Royal Opera in Stockholm.

After the revival in 1911, fellow composer and critic Peterson-Berger wrote that *Harald der Wiking* was unique in the history of music. No other composer had ever before dared to make such a never-ending stream of quotations from a superior and suggestive model (Peterson-Berger, 1923, II, p. 19f.). As pointed out above, Wagnerian influence may embody many different aspects. Here we get it all at the same time: three acts full of Wagnerian situations, alliterative verse, continuous dialogue drama, leitmotif technique, constantly modulating chromatic harmony, associative use of tonality, etc. There are also many allusions to specific Wagner works. For instance, when Harald sings that he belongs to the waves of the sea (Act I), Hallén alludes to "Waldweben" (*Siegfried* Act II, scene 2), but transforms Wagner's forest music into sea music.

Ex. 1a Andreas Hallén, *Harald der Viking*, Act I

Etwas langsamer

Singt mir's em - por, Wo - gen der See, dass ich

eu - er bin, eu - er für im - mer!

cresc. *f* *p*

Ex. 1b Richard Wagner, *Siegfried*, Act II

hol - des Vög - lein, dich hör' ich noch nie: bist du im

Wald hier da - heim? Ver - stünd' ich sein süs - ses

f *dim.* *più p*

In Harald's death scene (Act III) Hallén quotes the Fate motif from the *Ring* (in its *Götterdämmerung* version starting with a half-diminished chord, the version used when Siegfried utters his last words).

Ex. 2a Andreas Hallén, *Harald der Wiking*, Act III



Ex. 2b Richard Wagner, *Götterdämmerung*, Act III



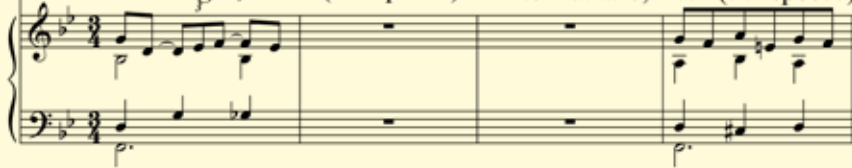
Sometimes Hallén combines allusions to different Wagner works. Siegrun's leitmotif, for instance, begins with an allusion to the Midsummer Night theme in *Die Meistersinger* and continues with a snippet of the love music in *Die Walküre* (Act I, scene 3).

Ex. 3

Andreas Hallén, *Harald der Wiking*, Act I



Richard Wagner,
Die Meistersinger, Act II (transposed) *Die Walküre*, Act I (transposed)



After the Stockholm premiere of *Harald der Wiking* in 1884 one critic claimed that Hallén had gone further than Wagner in breaking with traditional opera. This claim, though, has to be read in the context of the critic's horizon of expectations. By the early 1880s none of Wagner's works later than *Lohengrin* had been staged in Sweden. Another reviewer, who did know Wagner's later music dramas, took the opposite view and wrote that Hallén had not yet equalled the mature Wagner. However, these contrasting views are also to be found in more recent scholarship. According to Martin Tegen (1961, p. 13) Hallén's main models were *Die Walküre* and *Tristan*. Bo Wallner (1991, p. 82), on the other hand, claims that it is "*Lohengrin*, the early Wagner, which is Hallén's model".

The truth lies somewhere between these two opinions. Herrig's alliterative verse is constructed after the model of the *Ring*, and so is Hallén's setting of it. The result is musical prose and, as in Wagner's music dramas, the orchestral web provides continuity. There are some number-like passages (where Herrig uses end rhymes) like Gutmund's "Frühlingslied" (Act I) and "Lied von Walhalla" (Act II). However, Gutmund is a singer at Queen Bera's court, and these "numbers" are diegetic songs of the same kind as those used by Wagner in *Die Meistersinger*. There are around twenty leitmotifs in *Harald der Wiking*, that is, far more than the six recurring motifs Wagner used in *Lohengrin*. At the same time, twenty leitmotifs are fewer than the number found in the music dramas from *Das Rheingold* to *Parsifal*, and furthermore, there is much less development of the motifs than even in the early *Ring* dramas.

Despite his reputation as "the Swedish Wagnerian" Hallén was no uncritical follower. For instance, his letters to Herrig reveal some harsh criticism of the *Ring* (Knust, 2011, p. 58). Before composing his later operas Hallén warned against using the *Ring* and *Tristan* as models (in a review of the first Swedish performance of Verdi's *Otello* in 1890, reprinted in Hallén, 1894). According to Hallén, a composer's middle period was a better starting point for his successors. Therefore, an independent imitation of *Tannhäuser*, *Lohengrin*, and *Die Meistersinger* could constitute a new step in the historical chain of development (Hallén, 1894, p. 109). As *Die Meistersinger* was composed after *Tristan*, Hallén's claim seems somewhat confused, but due to the special character of *Die Meistersinger* it actually makes sense.

Hallén does not mention *Harald der Wiking* in this article, but the opinions expressed can be read as an indirect critique of some elements in his first opera. The style, and the relation to Wagner, is completely different in *Hexfellan* (*The Witch Trap*) and *Waldemarsskatten* (*Waldemar's Treasure*). Hallén used the label "romantic opera" for these two works (and later also for *Valborgsmässa*, the revised and expanded version of *Hexfellan*), which underlines the connection to Wagner's *Tannhäuser* (grand romantic opera) and *Lohengrin* (romantic opera) in contrast to the later music dramas.

After the Swedish premiere of *Harald der Wiking* in 1884 several critics complained that the opera lacked a national style. Hallén's later operas, especially *Waldemarsskatten*, were considered more nationalistic. However, the most important change is the focus on vocal melody. According to Hallén, the human voice was the most glorious of all instruments and therefore it was absurd to leave the expression of character and the beautiful melodies to the orchestra (Josephson, 1899, p. 279). As a consequence there are fewer leitmotifs in the later operas and these are mostly reduced to dramatic functions.

Despite the new orientation, there are many allusions to Wagner in the later operas as well. The opening of *Waldemarsskatten* for instance, has often been described as the opening of *Das Rheingold* transposed to F minor. And indeed there are many similarities, ranging from the themes to the dramatic action. The action begins on the beach of the island of Lilla Karlsö (off the coast of Gotland, where acts II, III, and IV are set) where three daughters (soprano, mezzo-soprano, and alto) of Ägir, the Norse sea god, mourn their stolen treasure. After the premiere Peterson-Berger wrote that the first act was such a close imitation of *Das Rheingold* that even Hallén's first sea motif was an almost exact copy of Wagner's nature motif, not only in terms of rhythm and harmony, but also its intervals (1923, I, p. 118).

Ex. 4a Andreas Hallén, *Waldemarsskatten*, Act I



Ex. 4b Richard Wagner, *Das Rheingold*



When the first original music by Hallén appeared, one member of the orchestra is said to have whispered to his neighbour: "Here his memory failed him."

Wilhelm Stenhammar

According to Stenhammar's autobiographical sketch, his worship of Wagner started with *Lohengrin* when he was fifteen years old, and a year later, in 1887, *Die Meistersinger* apparently made an impression on him (Wallner, 1991, p. 91). He played the vocal scores and his first work inspired by Wagner was composed in 1888. Although

Stenhammar considered himself self-taught as a composer, he studied composition for some time with Andreas Hallén around 1890. Stenhammar's first mature works from the early 1890s are Wagnerian in style: *Florez och Blanzeftor*, *Snöfrid* and his first music drama, *Gildet på Solhaug* (*The Feast at Solhaug*).

The great impact made by Wagner was enhanced during Stenhammar's piano studies in Berlin in 1892–93, where for the first time he heard the *Ring* and *Tristan*. Before leaving Berlin, he wrote to his mother (on 18 May 1893) that he had become an intensive Wagnerian: "Yesterday during Siegfried I behaved insanely, crying and shouting so everyone around me stared and was amazed" (quoted after Wallner, 1991, p. 300). As is shown in several studies of Wagner's influence and reception, physical symptoms were a common outcome of the effect of experiencing Wagner in the 1880s and 90s (see for instance Huebner, 1999, p. 255).

Stenhammar's first music drama, *Gildet på Solhaug* (*The Feast at Solhaug*), is a setting of Henrik Ibsen's early drama (with some abridgements made by the composer). Thus it is an early example of a *Literaturoper*. *Gildet på Solhaug* is through-composed, although there are many diegetic songs (already a part of Ibsen's play), and like *Harald der Viking* it takes on many aspects of the Wagnerian "system" and style, for instance leitmotif technique and chromatic harmony. However, Stenhammar begins the work by establishing the Norwegian setting with music in the style of Grieg, and allusions to this composer and Nordic folk song function as an antidote to the Wagnerian elements. In comparison with *Harald der Viking*, *Gildet på Solhaug* sounds much less like Wagner.

Gildet på Solhaug was not performed until after Stenhammar's second music drama *Tirfing* had premiered in 1898. The first performance was at the Hoftheater in Stuttgart in 1899, and three years later it was staged in Stockholm, in Swedish as *Gillet på Solhaug*. In 1905 it was also played by the Hofoper in Berlin, conducted by Karl Muck and with Marie Götze as Margit.

In his monumental Stenhammar biography, Bo Wallner (1991, p. 224) writes that Stenhammar's relation to Wagner was complicated. It cannot be described as a straight line for and against Wagner, but rather as an oscillation back and forth. For instance after the Wagnerian works of the early 1890s, Stenhammar composed works in the classical German instrumental music genres inspired by Brahms and Beethoven during the mid-1890s. Composed in 1897–98, *Tirfing* not only marks a return to Wagner, but, as Wallner writes, it is the Stenhammar score most inspired by Wagner. But soon after the premiere he became very disappointed with the work and composed almost nothing for the following four years.

Before considering the music it is worth noting that the text by Anna Boberg is

reminiscent of Wagner's poems in several aspects. First, the choice of subject may have been inspired by Wagner's example in the *Ring* of how to use Icelandic tales as subjects for operas. The libretto of *Tirfing* is based on the tale of Hervarar, even though most of the story is Anna Boberg's own invention. Second, the alliteration of the text and the use of archaic words owe a lot to the *Ring*. Third, there are several scenes and situations that are obviously derived from Wagner, many of them observed already by the critics after the premiere: English horn solo with shepherd playing on stage (*Tannhäuser* act I scene, *Tristan* act III, scene 1), the arrival of the guests and Gullvåg's protection of Hervardur (*Tannhäuser* act II scene), Gullvåg and her maids weaving (spinning chorus in *Der fliegende Holländer* act II, scene 1), Hervor's joy upon winning the sword (*Die Walküre* act I, scene 3), the prohibition of revealing name and birth (*Lohengrin* act I) etc.

Wallner mentions *Die Walküre*, first staged in Stockholm in 1895, as a possible model for Boberg. However, she had a more thorough knowledge of Wagner than Wallner acknowledges. At the age of 19 she escaped from boarding school in Switzerland and went alone to Paris, where she stayed for a year with her father's friend, Charles Garnier, the architect of the Paris opera, and his wife. In the Garniers' home she was introduced to heated discussions about Wagner, involving composers like Massenet and Reyer.

Tirfing is labelled a music drama. This generic designation is one first sign of Wagner's influence, even though Wagner himself rejected the term (in the essay "Über die Benennung 'Musikdrama'", 1872). *Tirfing* is a continuous musical drama. There are three numbers, one closed and two open-ended. However, these are diegetic songs of the kind found in *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* and *Die Meistersinger*. When asked by his publisher to suggest excerpts for publication, Stenhammar revolted against the idea of cutting up and mutilating *Tirfing*. He wrote that he valued the work above all as a drama and not as string of separate pieces that could be used as entertainment for a demoralised audience (Wallner, 1991, p. 552).

Stenhammar uses around thirty leitmotifs in *Tirfing*. Most leitmotivic analyses assume a dialectic of form-defining and referential, or in other words, structural and dramatic, functions, which, according to Carolyn Abbate (1989, p. 42), was already a commonplace of Wagnerian criticism in the 19th century. The structural use of leitmotifs compared to their purely dramatic use is often seen as constituting the dividing line between *Das Rheingold* and *Lohengrin*, that is between music drama and romantic opera. But there also is a development in the later works. Starting with *Tristan*, the leitmotifs become more non-specific in their meaning and more subject to musical elaboration. The symphonic web also becomes more continuous, whereas the orchestra in *Das Rheingold* and *Die Walküre*, as Dahlhaus points out, during extended periods

just provides choral support for the vocal melody with sporadic leitmotifs appearing on their right cues.

According to Dahlhaus (1992, p. 548) it is important to distinguish between the general reception of Wagner and the influence of individual works. In his use of motifs Stenhammar shifts between symphonic episodes, where the leitmotifs have both a form-defining and a dramatic function, and parts in recitative style, where motifs only have a dramatic function or are lacking altogether. The Wagner opera serving as his main model therefore seems to be *Die Walküre*.

Wagner scholarship from the 20th century warns us that we must not take the old labels of the leitmotivic guides at face value. Wagner's use of the motifs is much more complex than the simple designations can suggest. However, as Derrick Puffett (1989, p. 65) points out in an article about Richard Strauss's *Salome*, the simplistic idea of the leitmotif was a widespread aspect of Wagner reception at the time *Salome* was composed. But whereas Strauss's naming of motifs in his sketches identifies motifs with specific persons or objects, his practice is more complex.

I have not found any source where Stenhammar himself names his motifs. His deployment of them, however, shows that they are neither non-specific, in the post-*Tristan* way, nor literal correspondents to one thing only, in the Wolzogen tradition. In his review of *Tirfing*, Peterson-Berger (1923, I, p. 109) wrote that Stenhammar sometimes used his motifs without any justification for their appearance in the text. The dialogue between Vidar and Gullvåg in act I, for instance, was to a large extent built upon the sword motif from the Prologue. But they do not mention the sword. Therefore, the use of the motif seemed to be without justification. Peterson-Berger did not realise that the meaning of the motif is multivalent – the motif is also associated with Hervor as Hervardur the hero, whose career was made possible by the sword Tirfing.

Associative use of tonality is another Wagnerian technique in *Tirfing*. C minor is associated with Hervor's tragic destiny, her rebellion against her sex, B minor with the father and more especially his warning "born a woman, remain a woman."

Another Wagnerian trait is the extensive use of half-diminished chords, the *Tristan* chord. Of course, as Huebner (1999, p. 376) points out, half-diminished harmonies are "ubiquitous in late 19th-century chromatic music in general". As in Chausson's *Le Roi Arthur*, though, the context makes the connection to *Tristan* obvious in *Tirfing*. The motif associated with the impossible love between Hervor and Vidar always begins with a half-diminished chord, and its descending chromatic melody is another Tristanesque feature.

Wilhelm Peterson-Berger

Peterson-Berger became an admirer of Wagner after hearing the Stockholm premiere of *Die Meistersinger* in 1887. In his memoirs he writes that the music bewitched him, and for several days he drifted about in the streets in a kind of inebriation without wine (Peterson-Berger, 1943, p. 56). His knowledge of Wagner was broadened during studies in Dresden, and by a *Tristan* performance in Vienna in 1891. During the 1890s he composed his first music drama, *Ran*, and after beginning his career as a critic in 1896 he became the most passionate champion of Wagner in the Swedish press.

Peterson-Berger considered Wagner the foundation for the future development of music. At the same time he was very negative about stylistic imitation of Wagner, dismissing both his Swedish colleagues, and composers from other countries, above all Richard Strauss, as Wagnerian eclectics. His published views on the importance of originality clearly betray a Bloomian anxiety of influence. An admirer of Nietzsche, Peterson-Berger was no uncritical follower of Wagner and his ambition was to create a specifically Swedish music drama that overcame the imperfections in Wagner's works.

Inspired by Nietzsche, Peterson-Berger (1913, p. 59f.) considered the cultural synthesis between ancient Greek tragedy and Germanism to be Wagner's greatest achievement. However, Wagner had put too much emphasis on the Germanic element. In his Swedish music drama Peterson-Berger (1913, p. 159) wanted to achieve a blend between the two elements in more perfect proportions. One Germanic flaw in Wagner's music was the extreme long-windedness, which was something alien to the Nordic peoples, who preferred a laconic form of expression. Therefore, according to Peterson-Berger, one of the greatest differences from the Wagnerian drama was the rapid movement, the tempo of the actions and the scenes.

Peterson-Berger also criticised Wagner's orchestration. It was too loud and complex, and drowned the text. Alluding to Wagner's text *Opera and Drama* (end of part II, 1903, IV, p. 103) Peterson-Berger's opinion was that the music should withdraw after giving birth to the child. Another defect in Wagner's music was that it lacked any foundation in German folk music. In Peterson-Berger's view the folk music element was the only sustainable and lasting element in the art of music, as folk music was the source of original melody and of pure, universally human inspiration. Thus, the use of folk music was a way for a composer to preserve his originality that at the same time made it possible to continue the Wagner tradition. Peterson-Berger (1913, p. 13) claimed for instance that Mahler's deep contact with German folk music saved him from being an epigone like Richard Strauss.

As long as the melodic invention was original, Peterson-Berger did not object to

the use of Wagnerian techniques and formal models. After criticising the Danish composer Erasmus Lange-Müller for not eliminating the too obvious reminiscences of Wagner in his opera *Vikingablod*, Peterson-Berger (1923, I, p. 206) wrote that Lange-Müller could have followed Wagner more prominently and with more intelligence in his use of the leitmotif technique.

The most important Wagnerian influence on Peterson-Berger, though, concerns more general ideas on the nature, genesis and function of music drama. According to Peterson-Berger, the genesis of a music drama consisted of three steps and only composers with special talent were able to compose true music dramas (1923, I, p. 167f.). First, the musical imagination of the composer results in imaginary pictures at the same time as, or even before, it results in actual music. Second, the composer must place these characters in a plot that develops their inner beings in a logical way. Third, the composer has to express the moods of the story through a symphonic development of all the musical ideas engendered together with the characters.

Peterson-Berger was clearly influenced by Wagner's dialectic view of the relationship between music and poetry. In *Opera and Drama* Wagner writes that poetic intent is the fertilising seed with which poetry inseminates music. From this union the musical drama is born. But Wagner also writes how his role as a composer determined his choice of subjects and their poetic realisation. Poetry is like Oedipus, who was born of Jocasta and who begot Antigone with Jocasta. It is in the context of these ideas that it becomes obvious why Peterson-Berger considered it necessary to write the texts for his music dramas himself.

Peterson-Berger (1923, I, p. 169) goes on to claim that this music drama is always a drama of ideas, and never a drama of social problems or historical intrigues. It also had the highest imaginable ideal purpose: the combination of the arts of eye and ear should elevate the spectator to the utmost spiritual heights of life and show him existence in a transfigured light in order to give a deeper understanding of the happiness and pain, the zest for life and the inevitability of death in his own life.

Peterson-Berger's first music drama, *Ran*, is always referred to as a Swedish *Tannhäuser*, where the Wagnerian elements are combined with influences from August Söderman and Grieg (Tillman, 2008, p. 78). The composer denied that the story resembled *Tannhäuser* in any way, but there are some obvious parallels between the second act scene in *Ran*'s underwater palace and the scene in the Venusberg in Wagner's opera:

Ran/Venus notices that Waldemar/Tannhäuser is mentally absent.

Waldemar/Tannhäuser is bored, longs for earth and wishes to wake up.

Ran/Venus offers new pleasures.

Waldemar/Tannhäuser praises Ran/Venus.

Waldemar/Tannhäuser wants to leave Ran's/Venus's realm and return to earth.

Ran: "Well, then go, blind son of the earth". Venus: "Then go, madman, go!"
Curse/warning from Ran/Venus.

The style is far more personal than in the operas of Hallén and Stenhammar, but there are a number of important allusions to specific Wagner works. While Peterson-Berger rejected stylistic imitation and quotations, an examination of his opinions reveals that he accepted allusions if they were not too obvious (Tillman, 2008). Even though the allusions in *Ran* are to works in the same genre and often appear in similar dramatic contexts, they are transformed and condensed in different ways, sometimes even reduced to merely striking sonority.

Most of Wagner's later works had not been staged in Sweden at the time of *Ran*'s first performance, which indicates that the allusions, with one possible exception, were not intended for the general audience. Charles Reynolds claims that for 19th century composers the ambition to be original competed with the need to "demonstrate one's mastery of the received artistic heritage, one's ability to manipulate musical symbols and incorporate them into a personal voice" (Reynolds, 2003, p. 142). The Wagnerian allusions in *Ran* seem to be a bold and defiant way for Peterson-Berger to demonstrate that he was upholding the Wagnerian inheritance, but that he had mastered and incorporated the Wagnerian elements in a personal style that made a genuine Swedish music drama possible (Tillman, 2008).

In *Arnlfjot* Peterson-Berger fully realised his ideal Swedish music drama. He uses Wagnerian techniques like leitmotifs (Tillman, 2006), but completely avoids allusions and stylistic imitation. The work was immediately hailed as a tremendous success by critics and the public alike, and was proclaimed the new national opera (Lagerroth, 2006).

Peterson-Berger's third music drama, the comedy *Domedagsprofeterna* [*The Doomsday prophets*], is often called his *Die Meistersinger*. Set in 17th-century Uppsala, the story displays several similarities to Wagner's work. *Domedagsprofeterna* also uses the same three elements of historical stylisation as *Die Meistersinger*: diatonicism, the chorale, and counterpoint. But apart from this, and a couple of allusions, the style of the music is original and independent of Wagner.

Adils och Elisiv (*Adils and Elisiv*), finally, like Hallén's later operas, represents a turn away from Wagner. There are no more than about twenty leitmotifs, less than the number used in *Ran* (46 leitmotifs), *Arnlfjot* (43 leitmotifs), and *Domedagsprofeterna* (30 leitmotifs), and these are used with less frequency than in the earlier music dramas (see Tillman, 2006 for an analysis of Peterson-Berger's use of the leitmotif technique). Furthermore, many of the motifs in *Adils och Elisiv* are used in only one or two scenes. And finally the association of several leitmotifs is less clear than in the earlier music dramas. Focus is shifted from the orchestra to beautiful vocal melody. The same ten-

dency is displayed in the revised version of *Domedagsprofeterna*, where the dense polyphonic web based on leitmotifs is much reduced, and in some scenes removed altogether. According to Peterson-Berger the first version was orchestrated in far too heavy a German style. At the same time as he was revising *Domedagsprofeterna*, he wrote some articles in which his earlier critique of Wagner was intensified and almost turned into rejection. Thus ends Wagner's influence on Swedish later romantic operas.

LITERATURE

- Abbate, Carolyn: "Wagner, 'on modulation', and Tristan." *Cambridge Opera Journal*, 1, 1998.
- Dahlhaus, Carl: "Wagner's Musical Influence." In: *The Wagner Handbook*. Ed. Ulrich Müller & Peter Wapnewski. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Fausser, Annegret: "'Wagnerism': responses to Wagner in music and the arts." In: *The Cambridge Companion to Wagner*. Ed. Thomas S. Grey. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Hallén, Andreas: *Musikaliska kåserier: Stockholmsminnen från åren 1884–1894*. Stockholm: Gustaf Chelius, 1894.
- Herrig, Hans: *Drei Operndichtungen*. Berlin, 1881.
- Huebner, Steven: *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Josephson, Magnus: "Andreas Halléns opera Valdemarsskatten." *Ord och Bild*, 8, 1899.
- Knust, Martin: "'Klappern und wieder klappern! Die Leute glauben nur was gedruckt steht.': Andréas Hallén's letters to Hans Herrig: a contribution to the Swedish-German cultural contacts in the late 19th century." *Svensk tidskrift för musikforskning*, 93, 2011.
- Lagerroth, Ulla-Britta: "Arnljot som nationalopera: i ett nationellt, internordiskt och samtidspolitiskt perspektiv." In: *Wilhelm Peterson-Berger – en vägvisare*. Ed. Bengt-Olof Engström et al. Möklinta: Gidlund, 2006. (Kungl. Musikaliska akademien skriftserie, nr 105.)
- Peterson-Berger, Wilhelm: *Richard Wagner som kulturföreteelse: sju betraktelser*. Stockholm: Ljus, 1913.
- Peterson-Berger, Wilhelm: *P.-B. recensioner: glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896–1923*. I–II. Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 1923.
- Peterson-Berger, Wilhelm: *Minnen*. Uppsala, 1943.
- Puffett, Derrick: "Salome as Music Drama." In: *Richard Strauss: Salome*. Ed. Derrick Puffett. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

- Reynolds, Christopher Alan: *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-century Music*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Tegen, Martin: *Tre svenska vikingaoperor*. Stockholm: Svenska samfundet för musikkforskning, 1961.
- Tillman, Joakim: "Ledmotivstekniken i Arnljot." In: *Wilhelm Peterson-Berger – en vägvisare*. Ed. Bengt-Olof Engström et al. Möklinta: Gidlund, 2006. (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie, nr 105.)
- Tillman, Joakim: "Wagnerallusioner i Peterson-Bergers Ran." *Svensk tidskrift för musikkforskning*, 90, 2008.
- Wagner, Richard: "Über die Benennung ‚Musikdrama‘." *Musikalische Wochenblatt*, 8, 1872, (November).
- Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 3. Aufl. Leipzig: Siegel, 1903.
- Wallner, Bo: *Wilhelm Stenhammar och hans tid*. I. Stockholm: Norstedts, 1991.

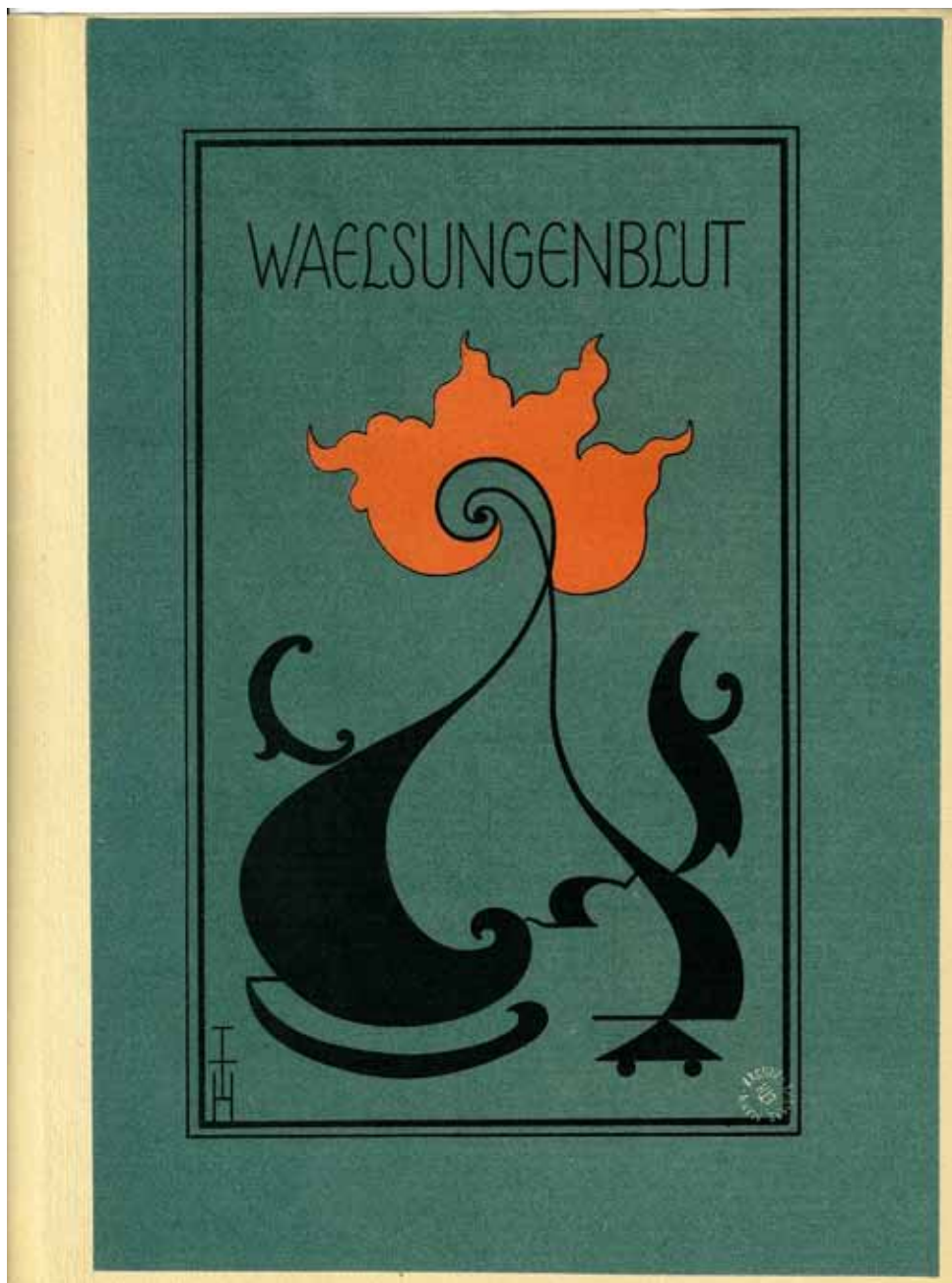


FIG. 1: *Thomas Mann: Wälsungenblut. Umschlagbild des 1921 im Phantasmus Verlag erschienenen Privatdrucks, mit 32 Steindrucken von Thomas Theodor Heine. Thomas-Mann-Archiv der ETH Bibliothek, Zürich.*

„Wehvolles Erbe“

Zur Bedeutung Richard Wagners für Thomas Mann

Hans Rudolf Vaget

In diesem Jahr gedenkt die Welt der zwei größten Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts, Richard Wagner und Giuseppe Verdi. Ihre historische Bedeutung erstreckt sich über ihre ureigenste Domäne, das Musiktheater, weit hinaus auf die politische Geschichte Deutschlands und Italiens, denn sowohl Verdi als auch Wagner waren auf vielfältige Art und Weise an der Nationwerdung Italiens und Deutschlands beteiligt und werden heute geradezu als die exemplarische Verkörperung der deutschen und italienischen Kultur wahrgenommen.¹

Diese gewichtigen Gemeinsamkeiten verblassen jedoch, wenn wir einen Blick auf das Nachleben der beiden Komponisten werfen. Zwar durften sich Wagner und Verdi noch zu Lebzeiten in ihrem „Weltuhmesglanz“ sonnen, doch nahm die außermusikalische Wirkungsgeschichte Wagners einen anderen Verlauf als die Verdis, einen unvergleichlich problematischeren.² Verkürzt gesagt: Die Hauptphase der Wagnerschen Wirkungsgeschichte, das Halbjahrhundert nach seinem Tod, war auch die Inkubationszeit des Nationalsozialismus, dessen rassistisch begründeter Antisemitismus wohl kaum die weit gehende Akzeptanz gefunden hätte, die er tatsächlich gefunden hat, wenn Wagner und so manche andere Protagonisten des deutschen Kulturlebens ihn nicht salonfähig gemacht hätten. Von daher ist das Wagner-Erbe auf komplizierte Weise in die Vorgeschichte der deutschen Katastrophe verstrickt. Auf Giuseppe Verdi und die Vorgeschichte des italienischen Faschismus trifft nichts Vergleichbares zu.

¹ Eine Beispiel jüngsten Datums ist das Buch von Peter Conrad: *Verdi and/or Wagner: Two Men, Two Worlds, Two Centuries*. London: Thames & Hudson, 2011.

² Von „Weltuhmesglanz“ spricht Thomas Mann in seinem großen Wagner-Essay. Siehe „Leiden und Größe Richard Wagners.“ In: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse, 1895–1955*. Ausgewählt, kommentiert und mit Einem Essay von Hans Rudolf Vaget. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011, S. 87. Künftig: *Im Schatten Wagners*.

Es bedarf keiner großen Erklärung, um zu begreifen, dass von daher alles Nachdenken über Wagner und seine ungeheure Wirkung sich vor beträchtliche Probleme gestellt sieht, für die weder die Musikwissenschaft noch die Literaturwissenschaft die passenden Schlüssel bereit halten. Wir bewegen uns hier auf dem schwer zu vermessenden Terrain der Mentalitätsgeschichte und sind auf die Zeugnisse derer angewiesen, die als Träger des mentalitätsgeschichtlichen Wandels anzusehen sind. Auf keine Gestalt trifft das in höherem Maße zu als auf Thomas Mann, der in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* bekannte: „Selten [...] wird auf einen Nicht-Musiker [...] der Einfluß Wagners so stark und bestimmend gewesen sein, wie ich es von mir zu bekennen habe. Nicht als Musiker, nicht als Dramatiker [...] wirkte er auf mich, sondern als Künstler überhaupt, als der moderne Künstler par excellence [...]“³ Oder anders gesagt: „Auf jeden Fall bleibt Wagner der Künstler, auf den ich mich am besten verstehe und in dessen Schatten ich lebe.“⁴

Der *Buddenbrooks*-Autor verkörpert wie kein anderer deutscher Autor den sogenannten Wagnerismus.⁵ Gemeint ist damit eine Cŕuvre, das sich in Machart und Thematik an Wagner orientiert. Thomas Manns Erzählungen und Romane sind als die virtuosesten Beispiele von literarischem Wagnerismus anzusehen. Ein Blick auf die Erzählung *Wälsungenblut* im ersten Teil meines Vortrags wird das illustrieren.

Zu dem Thomas Mannschen Wagnerismus gehören selbstverständlich auch seine zahlreichen essayistischen Auslassungen, allen voran der große Essay von 1933 *Leiden und Größe Richard Wagners*, die bis heute unübertroffene Würdigung von Wagner als Gesamterscheinung. Schon vor 1933 manifestierte sich in Thomas Manns Wagnerismus zunehmend das Bewusstsein, ein Erbe zu sein – ein Erbe, der Stellung beziehen musste, um die höhere Legitimität seines Erbenspruch gegenüber allen falschen Erben darzutun. Die Bedeutung dieser im weitesten Sinne politischen Auseinandersetzung um das Erbe Wagners ist in ihrer Tragweite noch kaum angemessen gewürdigt.

Die Geistes- und Kulturgeschichte allgemein lebt jedoch von dem Ringen um ein adäquates Verständnis der Vorläufer und Ahnen, deren Erbe einem zugefallen ist. Es herrscht im Grunde ein fortwährender Kampf um die Tradition und die Deutungshoheit über das Tradierte. So wurde im 19. Jahrhundert die Topographie der deutschen Geistesgeschichte u.a. von einem Kampf um Goethe geprägt, dem erst am Ende des Jahrhunderts der Rang zuerkannt wurde, den er noch heute innehat.⁶ In einem durch-

³ *Im Schatten Wagners*, S. 54.

⁴ Ebd., S. 68.

⁵ Vgl. Erwin Koppen: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Berlin: de Gruyter, 1973; sowie das Kapitel „*Buddenbrooks*: Zur Phänomenologie des Wagnerismus.“ In: Hans Rudolf Vaget: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012, S. 97–121.

⁶ Vgl. Hugo Bieber: *Der Kampf um die Tradition. Die deutsche Dichtung im europäischen Geistesleben 1830–1880*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1928; Karl Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*. I: 1773–1918. München: C. H. Beck, 1980.

aus vergleichbaren Maß hat im 20. Jahrhundert der Kampf um Wagner die deutsche Geistes- und Mentalitätsgeschichte geprägt, allerdings mit weit fataleren Konsequenzen als im Falle Goethes. Wie viele andere Wagner-Verehrer auch musste sich Thomas Mann der schmerzlichen Erkenntnis stellen, dass man es mit einem wehvollen und höchst problematischen Erbe zu tun hatte.

Typisch für Wagners geradezu unheimlich anmutenden Intuitionen wird das Leiden an einem „wehvollen Erbe“ von ihm selbst thematisiert und zwar in der Figur des Gralskönigs Amfortas in *Parsifal*, seinem Vermächtniswerk. Amfortas leidet qualvoll unter der Last seines Amtes, weil er dessen nicht würdig ist. Es ist Amfortas' „sündiges Verlangen“, welches ihn für sein hohes Amt disqualifiziert und ihn das ihm zugefallene Erbe als ein zutiefst „wehvolles“ empfinden lässt. Im Gegensatz jedoch zu Wagners Gralskönig war das Leiden Thomas Manns an Wagners wehvollem Erbe nicht selbstverschuldet, sondern von anderen Konkurrenten um das Erbe verursacht.

Angesichts der Vielschichtigkeit seines Wagnerismus ist Thomas Mann als eine Schlüsselfigur anzusehen für das Verständnis von Wagners Nachleben in Deutschland. Sein Fall wirft ein besonders erhellendes Licht auf die Verkettung des Wagner Erbes mit der deutschen Geschichte. Dies betrifft insbesondere den Kampf um Wagner, der sich 1933 in dem „Protest der Richard-Wagner-Stadt München“ gegen Thomas Mann manifestierte. Davon wird im zweiten Teil des Vortrags zu handeln sein.

Es geht somit um die beiden problematischsten und strittigsten Aspekte von Wagners wehvollem Erbe, den Antisemitismus und die Aneignung Wagners durch den Nationalsozialismus und um Thomas Manns Stellung dazu.

* * *

Die Novelle *Wälsungenblut* darf als das ostentativste Beispiel des Thomas Mannschen Wagnerismus gelten. Sie ist für eine Wagner-feste Leserschaft geschrieben und kann ohne ein Verständnis der Wagner'schen Kodierung nicht adäquat erfasst werden. Es ist auch eines der umstrittensten Werke aus seiner Feder. Seine völlig aus dem Rahmen fallende Publikationsgeschichte ist ein verlässliches Indiz sowohl seiner Problematik als auch seiner Aktualität.⁷ Die Novelle sollte 1906 im Januarheft der *Neuen Rundschau* erscheinen, doch die Veröffentlichung des Heftes wurde im letzten Moment verhindert, offenbar aufgrund einer energischen Intervention Alfred Pringsheims, Thomas Manns Schwiegervater. Professor Pringsheim wollte damit einem in München kursierenden Gerücht den Boden entziehen, wonach sein Schwiegersohn eine anti-

⁷ Zur Rezeptionsgeschichte vgl. Hans Rudolf Vaget: *Thomas Mann Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München: Winkler, 1984, S. 162–169; Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 2.2. *Frühe Erzählungen, 1893–1912*. Kommentar von Terrence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2002, S. 323–329. Künftig: GKFA.



FIG. 2: *Thomas Mann im Jahre 1905. Photo: Kester. Thomas-Mann-Archiv der ETH Bibliothek, Zürich.*

semitische Novelle geschrieben habe. Es wurde gemunkelt, der empfindliche Autor habe sich rächen wollen für die gesellschaftlichen Demütigungen, die er in dem neu-reichen Hause Pringsheim erlitt, als er um die Tochter des Hauses warb.

Einige biographische Einzelheiten, die sich in den Augen Mißgünstiger zu einem brisanten Indizienbeweis fügen mochten, schienen für eine solche Vermutung zu sprechen. Der noch junge, doch schon ruhmgekrönte Autor hatte im Februar 1905 Katia Pringsheim geheiratet, die einer jüdischen Familie entstammte, einer gänzlich assimilierten, in der das Judentum hinter einer opulenten Façade von Kultur im emphatischen Sinn kaum wahrzunehmen war. Nun ist es in der Tat merkwürdig, dass Thomas Mann so kurz nach seiner Verheiratung eine Novelle konzipierte, die in einem jüdischen Milieu spielt und dass er dafür ausgerechnet die Oper eines weithin bekannten Antisemiten zur Folie nahm. Zu allem Überfluss gab es auch in der Familie Pringsheim ein Zwillingspaar, Katia und Klaus, und da Alfred Pringsheim ein glühender Wagnerianer war, wie ganz München wusste, wäre ihm durchaus zuzutrauen gewesen, dass er seine Zwillinge Siegmund und Sieglinde genannt hätte.⁸ Stoff für die Münchner Gerüchteküche gab es also genug.

⁸ Siehe *Alfred Pringsheim, der kritische Wagnerianer. Eine Dokumentation*. Hrsg. Egon Voss. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.

Hier ist jedoch zu beachten, dass *Wälsungenblut* nicht München zum Schauplatz hat, sondern Berlin – ein übrigens einmaliges Vorkommnis im Werk dieses Autors. Man ist versucht, diesen Ortswechsel als Camouflage der eigentlich gemeinten Münchner Verhältnisse zu deuten. Doch liegen die Dinge nicht so einfach. Thomas Manns Bekanntschaft mit Berlin war allerjüngsten Datums. Auf dem Weg in das Ostseebad Zoppot, wo die Novelle begonnen wurde, und auf dem Weg zurück hatte man in Berlin bei den Rosenbergs, den Verwandten Katias, Station gemacht. Hermann Rosenberg, ein Bankier, führte im Tiergartenviertel und in dem Villenviertel um den Großen Wannsee, wie Thomas Mann sich persönlich überzeugen konnte, ein großes Haus. Er wird sich wohl auch davon überzeugt haben, dass die assimilierten und erfolgreichen jüdischen Familien in Berlin eine weit größere Präsenz hatten als in München, und dass die Problematik der Assimilation hier dringlicher war als dort. Nirgends sonst in Deutschland traten die gesellschaftlichen Spannungen der Akkulturation und Integration deutlicher zutage als in Berlin; nirgendwo sonst war so glaubhaft zu zeigen, daß es sich bei dem Thema Assimilation um ein fundamentales Problem der Wilhelminischen Gesellschaft handelte. Der Schauplatz Berlin erklärt sich also weniger aus dem Wunsch nach Diskretion als aus den Erfordernissen der Thematik. Dies gilt zudem für den Familiennamen Aarenhold, der leicht verfremdet, auf den prominenten Berliner Bankier Eduard Arnhold verweist, der unweit der Rosenberg Villa am Wannsee ein großes Anwesen besaß.⁹

Wer *Wälsungenblut* heute liest, wird nicht umhin können zu konstatieren, daß dieser Text konsequent und obsessiv mit stereotypen Vorstellungen operiert, die dem Arsenal des Antisemitismus entstammen. Diese Stereotypen lassen sich zwanglos drei Kategorien zuordnen: körperliche Eigenschaften, geistige Eigenschaften und Sozialcharakter.

Die Aarenholds tragen die Merkmale ihrer Herkunft im Gesicht. Die physiognomische Markierung beginnt bezeichnenderweise bei der Mutter, die unumwunden als „häßlich“ bezeichnet wird – „früh gealtert und wie unter einer fremden, heißeren Sonne verdorrt“.¹⁰ Kunz, der ältere Sohn, ist zwar ein wohlgefälliger Menschentyp, zeigt aber die stereotyp „aufgeworfenen Lippen“. Märit hingegen, die ältere Tochter, besitzt bedauerlicherweise eine „Hakennase“ und „Raubvogelaugen“. Siegmund und Sieglind, die Zwillinge, haben „dieselbe ein wenig niedergedrückte Nase, dieselben voll und weich aufeinander ruhenden Lippen“ und „hervortretenden Wangenknochen“. Siegmund ist zudem außerordentlich geruchsempfindlich und spürt ein „fortwährendes Bedürfnis nach Reinigung“ – Indizien, daß er sich halb bewußt ist, aus einem Milieu zu stammen, an dem, einem verbreiteten Vorurteil zufolge, Schmutz und

⁹ Die geht aus dem Bebauungsplan für Berlin-Wannsee hervor, den mir Manfred Flügge freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

¹⁰ GKFA 2.1, S. 429–463; wegen der Kürze des Textes wird auf weitere Seitenverweise verzichtet.

Gestank haften. Sein Bartwuchs ist ungewöhnlich stark, so daß er sich zweimal am Tag rasieren muß. Beim Toilettmachen enthüllt er jedoch einen schwächlichen Ephebekörper von gelblicher Haut und schwarzer Behaarung, die geradezu „zottig“ wirkt.

Das damit angedeutete tierische Element ist Teil einer Motivkette, von der der ganze Text durchwirkt ist. So erinnern die Liebkosungen der Zwillinge den Erzähler an zwei „kleine Hunde, die sich mit den Lippen beißen“. „Kleine Hunde“ ist die Diminutivform von „Wölflingen“, als die die beiden Wälsungen-Zwillinge in Wagners Oper auftreten. Weniger ergötzt es, wenn der Vater mit Selbstverachtung an sein früheres Leben denkt: „er war ein Wurm gewesen, eine Laus“. Das nicht völlig zu kaschierende Animalische an den Aarenholds blickt vor allem aus ihren Augen. Wenn Kunz Aarenhold soldatische Forschheit zeigen will oder wenn die jungen Aarenholds ihre geschliffene Redeweise ausspielen, verengen sich ihre schwarzen Augen zu „blitzenden Ritzen“. Und wenn der „glänzend ernste Blick“ von einem Zwilling zum anderen wandert, „begrifflos [...] wie der eines Tieres“, fühlt sich der Außenstehende ausgeschlossen, ganz so wie Hunding bei Wagner, wenn er in den Augen der beiden Wälsungen denselben „gleißenden Wurm“ bemerkt. Thomas Mann stützt sich hier auf eine Tiermotivik, deren dehumanisierende Wirkung sich in dem jüdenfeindlichen Diskurs seit dem Mittelalter in Bild und Wort niedergeschlagen hat.

Bereits der erste Absatz der Erzählung schlägt präludierend einen ominösen Ton an. Das Tamtam nämlich, das Wendelin, der Butler des Hauses, zum Auftakt rührt, macht einen „erzene[n] Lärm“, der etwas Wildes, ja Kannibalisches an sich hat. Mögen also diese Menschen noch so sehr im Luxus schwelgen und sich in einem vornehmen Wohnviertel Berlins niedergelassen haben, die körperlichen Indizien ihrer Fremdheit sind für alle, die genau hinschauen, deutlich zu erkennen. Hierher gehört auch der altersblasse „Gebetsteppich“, den wir gleich eingangs in der Vorhalle der Aarenhold Villa platziert finden als stummes Zeichen der eigentlich morgenländischen Wurzeln dieser Menschen.

Die geistigen Eigenheiten der Aarenholds manifestieren sich vor allem in ihrer Sprache, denn sie lässt den unterschiedlichen Grad ihrer Akkulturation erkennen. Die Redeweise der Mutter fällt durch ihre vielen „Kehllaute“ auf, die ein Verhaftetsein im Jiddischen suggeriert, der Sprache, in der sie offenbar aufgewachsen ist, oder gar in dem noch fremderen Hebräisch.¹¹ Mit der deutschen Syntax hat sie sich, wie jedermann hören kann, noch nicht ganz befreunden können.

Die Zwillinge hingegen sprechen ein sehr gewähltes, gelegentlich gekünsteltes Deutsch. Die jungen Aarenholds überkompensieren den sprachlichen Makel ihrer Mutter mit einer Gewährtheit des Ausdrucks, der sie stets zu dem treffendsten Wort greifen läßt. Ihr Wort ist „ein tödlich bezeichnendes, das schwirrte, traf und bebend

¹¹ Vgl. dazu das Kapitel „A People Apart. A New Language.“ In: Ruth Gay: *The Jews of Germany. A Historical Portrait*. New Haven: Yale University Press, 1992, S. 12–17.

im Schwarzen saß“. Bezeichnenderweise verwendet Thomas Mann dieses Bild auch in seiner ästhetischen Grundsatzerklärung *Bilse und ich* für sein eigenes Sprachverständnis.¹² Die Sprache der jungen Aarenholds signalisiert zudem einen Scharfsinn, mit dem sie ihre intellektuelle Überlegenheit demonstrieren: nicht nur über ihre Eltern, sondern vor allem über Sieglindes Verlobten, den offenbar verarmten Adligen von Beckerath, den in jeder Hinsicht Überforderten. Beckerath bleibt nichts anderes übrig angesichts der „lustigen Übermacht“ ihrer Rede, als „beim Sprechen das Gesicht“ zu verzerren, „wie jemand, den die Sonne blendet“. Der Erzähler attestiert den jungen Aarenholds schließlich eine kalte Intelligenz, die die Form einer „stählernen und abstrakten Dialektik“ nimmt und auf das gängige Klischee von der zersetzenden Qualität der jüdischen Intelligenz abhebt. Von daher erhält Siegmunds atavistischer Rückgriff auf das Jiddische am Schluss der Novelle, seine eigentliche Pointe. Denn so wie unter dem gepflegten Äußeren des akkulturierten Juden ein animalisches Element wirksam ist, so vermag sein Bildungsdeutsch nicht vergessen zu machen, daß ihm eine fremde Sondersprache jederzeit zur Verfügung steht. Die beiden jiddischen Ausdrücke in dem ursprünglichen Schlußsatz – „Beganeft haben wir ihn, – den Goy“ – sind somit unverzichtbar; sie sind der Schlußstein, der die innere Kohärenz des ganzen Kunstbaus garantiert.

Was den Sozialcharakter betrifft, so heißt es von Frau Aarenhold gleich eingangs, dass sie einfach „unmöglich“ sei. Der weitere Verlauf der Erzählung ist so konstruiert, daß auch die weniger eklatante gesellschaftliche Unmöglichkeit des Vaters und der Kinder bis hin zum Inzest der Zwillinge schrittweise enthüllt wird. Den alten Aarenhold, im „Osten an entlegener Stätte geboren“, haben wir uns als einen strebsamen, erfolgreichen Ostjuden vorzustellen, der es verstanden hat, „einen gewaltigen und unversieglischen Goldstrom in seine Kasse“ zu lenken, und der es sich nun leisten kann, in Berlin einen herrschaftlichen Lebensstil zur Schau zu tragen. Wie er das geschafft hat, bleibt im Dunkel. Der Erzähler verweist zwar auf die vorteilhafte Heirat mit „einer begüterten Händlers Tochter“ und den Erwerb einer ergiebigen Kohlezeche, aber entscheidend für seinen Reichtum waren offenbar die „kühne[n] und kluge[n] Unternehmungen“, von denen nur andeutungsweise die Rede ist. Vermutlich ist dies auf Aarenholds geschickte Aktivitäten an der Börse zu beziehen, wo er sich durch „großartige Machenschaften“ einen unermesslichen Reichtum erwarb. Spätestens mit dem Wort „Machenschaften“ klingt eine distinkt negative Note an, in der ein im Mittelalter entstandenes und bis in unsere Tage lebendiges Vorurteil mitschwingt – der Verdacht, dass reiche Juden mit unredlichen, d.h. unchristlichen, Mitteln zu ihrem Reichtum gekommen sind.

12 GKFA 14.1, S. 108.



FIG. 3: Bibliothekszimmer im Palais Pringsheim, das Vorbild der Bibliothek im Hause Aarenhold. Thomas-Mann-Archiv der ETH Bibliothek, Zürich.

Es versteht sich, daß angesichts dieser bilderbuchreifen Vorgeschichte der alte Aarenhold als Parvenü gezeichnet ist, der auf eine in guter, preußischer Gesellschaft unmögliche Art mit seinem Reichtum protzt. Er legt eine vulgäre, neureiche Taktlosigkeit gegenüber Beckerath an den Tag, die sogar die jungen Aarenholds in Verlegenheit bringt. Dem vielfach gedemütigten „Germanen“ Beckerath gegenüber betont er mehrmals, was diesem sattsam bekannt sein dürfte, nämlich daß er, Aarenhold, sich in der glücklichen Lage befinde, „sich einige Annehmlichkeiten des Lebens zu gönnen“. Und völlig unmöglich ist es schließlich, wenn er seinen künftigen Schwiegersohn daran erinnert, daß sich das „Niveau“ seines „Daseins“ demnächst „nicht unwesentlich erhöhen“ werde.

Dies berührt den springenden Punkt von Aarenholds gesellschaftlicher Stellung, die aus der Sicht des Erzählers eine höchst prekäre ist und die Thomas Mann dazu nutzt, die gesellschaftlichen und vor allem psychologischen Aspekte der Assimilation auszuleuchten. *Wälsungenblut* ist Thomas Manns novellistische Studie zu der großen, zeittypischen Problematik der Assimilation, über die er sich zwei Jahre später in einem Essay über „Die Lösung der Judenfrage“ eigens äußerte.¹³ Thomas Mann gehörte in Wort und Tat zu den entschiedenen Anwälten der Assimilation. In dem Essay von 1907 stellt sich das Problem noch recht einfach dar: der Weg zur Lösung der sogenannten Judenfrage führt nach seiner Überzeugung über die Assimilation, die im Zuge des „allgemeinen kulturellen Fortschritt[s]“ die völlige Integration der jüdischen Mitbürger zur Folge habe, wodurch sich das Problem von selbst lösen werde. In *Wälsungenblut* nun wird die Thematik der Assimilation ungleich einläßlicher verhandelt, mit größerer psychologischer Einfühlung und ohne die falschen philosemitischen Töne, die den Essay kennzeichnen.

Im Übrigen ist auch der Wagnerismus der jungen Aarenholds ein Indiz ihrer hochgradigen Assimilation. Man ist Wagnerianer, denn Wagner war im Berlin der Jahrhundertwende, wie selbst die Romane des Wagner-Skeptikers Fontane belegen, das Idol der jungen Generation.¹⁴ Der Wagner-Kult im Hause Aarenhold gehört zu den Phänomenen der Hyperakkulturation, d.h. der übertriebenen Identifikation mit den kulturellen Ikonen der Mehrheit.¹⁵ In einem solchen Wagner-gesättigten Milieu fällt es nicht weiter auf, daß bei der Erwähnung der *Walküre* sogleich jemand das Hunding-Motiv rhythmisch korrekt auf den Tisch klopft.

¹³ GKFA 14.1, S. 174–178.

¹⁴ Vgl. dazu Hans Rudolf Vaget: „Fontane, Wagner, Thomas Mann: Zu den Anfängen des modernen Romans in Deutschland.“ In: *Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997*. Hrsg. Eckehard Heftrich u.a. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1998, S. 249–274.

¹⁵ Vgl. dazu das Kapitel „Hyperacculturation.“ In: Ritchie Robertson: *The „Jewish Question“ in German Literature, 1780–1929. Emancipation and its Discontents*. Oxford: Oxford University Press, 1999, S. 345–378.

Die alten Aarenholds hingegen sind noch recht unvollständig assimiliert. Ihr Los ist es, dass ihnen, trotz finanzieller Potenz und Assimilationsbereitschaft die gesellschaftliche Integration verweigert wird; sie verkehren offenbar nur mit Ihresgleichen. Unter diesen Voraussetzungen muß ihnen die eheliche Verbindung ihrer jüngsten Tochter mit einem Adligen als ein dringendes Desiderat erscheinen; aus ihrer Perspektive markiert diese Heirat einen Quantensprung in Richtung Integration.

Wälsungenblut präsentiert das scharfe, kontrastreiche Gruppenbild einer jüdischen Aufsteigerfamilie in dem prägnanten Moment, in dem sie im Begriff steht, den vermeintlich entscheidenden Schritt zu ihrer gesellschaftlichen Integration zu machen. Als Deutsche mosaischen Glaubens erstreben sie die ihnen vorenthaltene gesellschaftliche Akzeptanz auf dem Wege der Einheirat in eine Familie von Adel, einschließlich der unumgänglichen Konversion. Gegen eben diese familiäre Instrumentalisierung Sieglinds und gegen den dahinter stehenden gesellschaftlichen Assimilationsdruck lehnen sich die Zwillinge mit dem Wagner nachempfundenen Tabubruch ihres Inzests auf.

Alle bisher betrachteten Aspekte der Novelle sind verankert in der Vorstellung einer fundamentalen Fremdheit der Aarenholds, die letztlich rassistisch begründet ist. Nicht umsonst apostrophiert der Titel der Erzählung das Blut der Wälsungen. Es ist der letzte, von der Musik mächtig akzentuierte Gedanke, in dem die Handlung des ersten *Walküre*-Akts kulminiert. Was die Wälsungen Zwillinge zusammenführt, was ihre musikalisch verschwenderisch ausgemalte Überlegenheit über Hunding und die Seinen ausmacht und ihre gottgewollte Auserwähltheit bezeugt, ist das Wälsungenblut. Thomas Mann übernimmt zwar dieses zentrale Element von Wagner, aber er relativiert sein Gewicht.

Die Mehrzahl der Kommentatoren scheint überzeugt davon, daß *Wälsungenblut* als ein antisemitischer Text zu lesen sei.¹⁶ Eine solche Deutung der Novelle ist jedoch, wie leicht zu zeigen ist, letztlich nicht haltbar. Der Eindruck, wir hätten es mit einem antisemitischen Text zu tun, kann nur dort entstehen, wo die Bedeutung des Wagnerischen Subtexts ignoriert und die raffinierte Erzählweise nicht gebührend in Rechnung gestellt wird. Thomas Mann spiegelt die Aarenholds sehr bewusst und in kritischer Absicht in der mythischen Welt von Wagners *Ring des Nibelungen*. Dies ist nicht nur der entscheidende modernistische Kunstgriff dieser Novelle, sondern auch der Beleg seiner letzthinnigen Unbedenklichkeit. Ein antisemitischer Autor hätte die Aarenholds selbstverständlich mit den Nibelungen und Neidingen assoziiert, den gold- und

¹⁶ Vgl. z.B. Ruth Klüger: „Thomas Manns jüdische Gestalten.“ In: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen: Wallstein, 1994, S. 39–58; Mark Anderson: „Jewish‘ Mimesis? Imitation and Assimilation in Thomas Mann’s *Wälsungenblut* and Ludwig Jakubowsky’s *Werther, der Jude*.“ *German Life and Letters*, 49, 1996, S. 193–204.

machtbesessenen Finsterlingen der *Ring*-Welt. Thomas Mann hingegen hat sehr mit Bedacht die Aarenholds zu dem Schicksal der Wälsungen in Beziehung gesetzt, also des heroischen, gotterwählten Geschlechts, das bestimmt ist, „den hehrsten Helden der Welt“ hervorzubringen. Das bedeutet nichts weniger, als daß das ganze Spektrum der an der Oberfläche bewußt eingesetzten antisemitischen Stereotypen durch den Wagner'schen Subtext neutralisiert wird. Thomas Mann versucht nichts Geringeres als Wagner mit Wagner zu widerlegen, den antisemitischen *Ideologen* mit dem vermeintlich ideologiefreien *Künstler* Wagner.

Subtil und raffiniert ist es denn auch, wie in *Wälsungenblut* die Judenfeindschaft problematisiert wird. Daß es Thomas Mann in der Tat um eine Unterminierung der Klischeevorstellungen von den Juden ging, läßt sich einem Selbstkommentar von 1921 in dem Essay „Zur jüdischen Frage“ entnehmen. Dort erklärt er, daß die „anspielungsreiche Beschreibung“ von Wagners *Walküre* darauf angelegt sei, den Leser zu verwirren, der nie genau wissen könne, „von welchem Geschlechte denn eigentlich die Rede ist“, den Wälsungen oder den Aarenholds, denn gotterwählt sind sie beide und nicht zuletzt deswegen auch verhasst.¹⁷ Jede unvoreingenommene Lektüre wird diesen Befund bestätigen. Dass diese Erzählweise in kritischer Absicht gewählt wurde, ist nicht ernsthaft zu bezweifeln. Wer die entsprechenden Signale im Text beachtet, wird sehen, dass sie sich zu einer kleinen Genealogie des antijüdischen Affekts summieren.

In diesem Sinn bietet der Text eine Reihe von Antworten auf Fragen, die zwar ungestellt bleiben aber im Raume stehen. Woher zum Beispiel stammt Hundings Haß auf Siegmund? Bei Wagner findet sich dazu kein wirklich erklärendes Wort. In Thomas Manns Nacherzählung suppliert der Erzähler den Grund – offensichtlich mit Bezug auf die Juden und alle Hundings dieser Welt: Hunding haßt die „außerordentliche Art“ der Wälsungen, weil er sich ihnen „nicht gewachsen“ fühlt. Hier wird somit eine „psychologische[n] Entlarvung des Judenhasses“ suggeriert.¹⁸ Und weiter: Warum erinnert Siegmunds Verhalten an die „Art von Leuten, die ein wenig vorsichtig sein müssen?“ Weil er verfolgt wird und sich geächtet fühlt. Warum drängt es den Wälsung zu „Männern und Frauen“, warum sucht er ihre Gesellschaft? Aus „Sehnsucht“ und unendlicher „Einsamkeit“, aus tiefer Leiderfahrung und dem Verlangen nach Akzeptanz. Was den Wälsungen angetan wurde: blutige Gewalt und Verfolgung, das hat auch das fremde, „wilde Geschlecht“ geprägt, dem die Aarenholds entstammen.

In einer weiteren Charakterisierung, die so nicht bei Wagner steht, heißt es von Siegmund: „Seine Sprache sei nicht die der anderen gewesen und ihre nicht seine“. Dies ist offensichtlich mit Bezug auf die Aarenholds gesagt, deren Sprache, wie wir gesehen haben, als „stählern“ und von tödlicher Präzision bezeichnet wird. Auch dazu

¹⁷ GKFA 15.1, S. 434.

¹⁸ So auch Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart: Reclam, 1982, S. 325.

liefert der Erzähler einen erklärenden Hinweis: es ist die Sprache eines Volkes, das verfolgt worden ist und sich ständig in Situationen zu bewähren hat, in denen „Helligkeit, Härte und Notwehr und wachsamer Witz zum Leben geboten sind“. Die aggressive Redeweise der Aarenholds, ihre „Wehr des Witzes“, wird somit als Umkehrung und Reaktion auf die Feindschaft gedeutet, die ihnen in ihrer langen Geschichte widerfahren ist. Nicht anders ist Sigmund Aarenholds übertriebenes „Bedürfnis nach Reinigung“ zu verstehen: als Kompensation der stereotypen Redensart von den „dreckigen Juden“. Am pointiertesten ist dieses Prinzip der Umkehrung auf die Vorstellung vom Judengestank angewandt, dem sogenannten *factor judaicus*. Die Aarenhold Zwillinge zeigen eine außerordentliche Empfindlichkeit gegenüber der „übelriechende[n] Welt“, die bei Sigmund so weit geht, daß er sein Studium abbricht, weil die anderen Studenten in seinem Kolleg „dem Urteil seiner Geruchsnerven nach bei weitem nicht genug badeten“.

Durch solche Andeutungen von historischen und kulturellen Faktoren wird die scheinbar bloß biologisch konzipierte Andersartigkeit der Aarenholds kompliziert und in Frage gestellt. Dies entspricht durchaus seiner prinzipiellen Skepsis gegenüber der verbreiteten „Devotion vor der bindenden Macht des Blutes“, die Mann 1911 in seinem Essay über Adalbert von Chamisso zum Ausdruck bringt. Der Glaube an „Rasse und Blut“ sei heute zum „Aberglauben“ verkommen.¹⁹ Thomas Mann hat also dafür Sorge getragen, dass sich antisemitische Klischees und Sympathie für das Wälsungenschicksal der Aarenholds die Waage halten. Statt mit einer antisemitischen Erzählung haben wir es also mit einer tiefblickenden, um Sympathie werbende Analyse der Assimilationsproblematik zu tun.

Thomas Mann war sich der Bedenklichkeit dieser Erzählung, die er gelegentlich seine „Judengeschichte“ nannte, eigentlich von Anfang an bewußt. Konfrontiert mit dem Gerücht, er habe eine antisemitische Novelle geschrieben, zog er sie noch vor ihrer Veröffentlichung zurück. Er bestimmte aber auch, daß der notorische Schlusssatz in dem limitierten Privatdruck der Erzählung von 1921 abgeschwächt werde. Statt: „Beganeft haben wir ihn, – den Goy“, sollte es künftig heißen: „Dankbar soll er uns sein. Er wird ein minder triviales Dasein führen, von nun an“. Offensichtlich war Thomas Mann beim Wiederlesen zu der Einsicht gekommen, daß die Novelle, wie er in einem Brief an seinen Bruder Heinrich erklärte, „nicht gerade geeignet sei“, jenes ihm überaus peinliche „Gerücht niederzuschlagen“.²⁰ Gleichwohl beharrte er auf ihrer „Unschuld“ und klagte über ein bedrückendes „Gefühl der Unfreiheit“, weil er sich gezwungen sah, auf die Familie seiner neuen Verwandten Rücksicht zu nehmen. Das tat er umso unwilliger, als er sich keiner antisemitischen Regung bewusst war und zudem von Heinrich Mann offenbar versichert bekam, dass die originale jiddische

¹⁹ GKFA 14.1, S. 313.

²⁰ GKFA 21, S. 340.

Schlussformel literarisch durchaus koscher sei. Verständlich, dass ein Bodensatz von Enttäuschung zurückblieb: Eine ihm teure, genau kalkulierte Nuance, geopfert auf dem Altar des Familienfriedens!

Thomas Manns Einstellung zu seiner „Judengeschichte“ änderte sich erst viel später im Exil, aber sie änderte sich. Inzwischen war 1936 eine englische Übersetzung erschienen, die im Gegensatz zu der 1931 publizierten französischen Fassung den abgeschwächten Schlußsatz brachte. Wenige Jahre später, nun schon im amerikanischen Exil, als ihm die Konsequenzen des von ihm lange unterschätzten oder ignorierten Antisemitismus klarzuwerden begannen, sah er sich veranlaßt, ausdrücklich zu versichern, daß seine Novelle keinen absichtlichen Angriff auf das Judentum bedeute. Als dann das ganze Ausmaß der Judenverfolgung offenbar geworden war, konzedierte er in einem Brief von 1948, daß *Wälsungenblut* „heutzutage auch Mißverständnisse hervorrufen könnte“.²¹ Noch deutlicher äußerte er sich drei Jahre später. Nun war er bereit, einzuräumen, „daß die Geschichte leicht in einem antisemitischen Sinn mißverstanden und mißbraucht werden könnte, ein Einwand, der in unseren Tagen schwerer ins Gewicht fällt als zur Zeit ihrer Entstehung“.²² Konsequenterweise untersagte er die weitere Reproduktion der Novelle. Thomas Manns „Judengeschichte“ wurde im deutschen Sprachbereich erst posthum wieder zugänglich.

* * *

Machen wir nun einen Sprung in das fatale Jahr 1933, in dem mit einer gewissen historischen Zwangsläufigkeit der Beginn der Hitler-Herrschaft mit der „nationalen Exkommunikation“ Thomas Manns durch die Münchner Wagnerianer zusammenfiel.²³ Angezettelt wurde der „Protest der Richard-Wagner-Stadt München“ von dem Direktor der Bayrischen Staatsoper, Hans Knappertsbusch, einem bedeutenden Wagner Dirigenten, der vielen als der „Siegelbewahrer“ der echten Wagner-Tradition galt und heute noch gilt.²⁴ Es war eine umsichtig ins Werk gesetzte Denunziation Thomas

²¹ Brief an Martin Schlappner, 19. 3. 1948. In: *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. Teil I: 1880–1917*. Hrsg. Hans Wysling & Marianne Fischer. Frankfurt a. M.: Heimeran/S. Fischer, 1975, S. 230.

²² Brief an Anders Österling, 27. 4. 1951; Ebd., S. 231.

²³ Als nationale Exkommunikation bezeichnet Thomas Mann die Aktion der Münchner Wagnerianer bereits 1933 in der ausführlichen „Antwort an Hans Pfitzner“, *Im Schatten Wagners*, S. 262, sowie sodann in seinem berühmten Bonner Brief von 1937, „Briefwechsel mit Bonn.“ In: Thomas Mann: *Gesammelte Werke*. Bd. XII. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1990, S. 789. Künftig: GW.

²⁴ Text des Protests und die dazugehörigen Dokumente in *Im Schatten Wagners*, S. 233–265. Vgl. Hans Rudolf Vaget: „Der Siegelbewahrer“ – Knappertsbusch und die deutsche Vergangenheitspolitik“ In: *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*. Hrsg. Helmut Loos. Markkleeberg: Sax, 2013, S. 291–295.



FIG. 4: *Hans Knappertsbusch, der Initiator des „Protest der Richard-Wagner-Stadt München“. Georg Grantham Bain Collection, US Library of Congress.*

Manns als eines Verunglimpfers des großen Komponisten, der in dem neuen, nationalsozialistischen Deutschland untragbar sei. An die vierzig Vertreter des Münchners Kulturlebens beteiligten sich an der schamvollen Aktion in opportunistischer Allianz mit sechs Vertretern der neuen Machthaber.²⁵

Was konkret machten Knappertsbusch und seine Mitverschwörer Thomas Mann zum Vorwurf? Der Stein des Anstoßes war die von ihm vorgetragene Deutung Wagners, die in den Augen der Protestler ein mit allen Mitteln abzuwehrender Anspruch auf das Wagner-Erbe darstellte. Gleichzeitig aber sollte dem Nobelpreisträger eine Quittung präsentiert werden für seine nun schon über zehn Jahre andauernde Kritik an München, an Deutschland und an der nationalsozialistischen Bewegung samt ihren Sympathisanten. In dem „Protest“ werden drei Vorwürfe erhoben: dass Thomas Mann das Werk Wagners als Dilettantismus charakterisiert, dass er es als Fundgrube für die Psychoanalyse ausgegeben und dass er Wagners Deutschheit verwässert habe. Sie lassen erkennen, dass es Knappertsbusch und seinen Freunden darum ging, das ihnen heilige Erbe von den Komplikationen eines modernen Wagner-Verständnisses rein zu halten.

An jedem dieser drei Punkte haftet ein Subtext und Nebensinn, die unter den veränderten politischen Vorzeichen von 1933 über Nacht einen bedrohlichen Charakter angenommen hatten. Wer Wagners Deutschheit mit dem Hinweis auf seine Zugehörigkeit zur europäischen Moderne in Frage stellt, bezweifelt auch seine Tauglichkeit als die alles überstrahlende Kulturikone des neuen, von einem glühenden Wagner Verehrer geführten Deutschland. Wer dafür plädiert, Wagner im Lichte der Psychoanalyse zu deuten, einer Deutungsweise, die in Deutschland als typisch jüdisch galt, der überantwortet das höchste deutsche Kulturgut einer „artfremden“ Betrachtungsweise, was eine chimärische Furcht um die Reinheit der deutschen Kultur aktivieren musste. Und wer im Zusammenhang mit Wagner das Wort Dilettantismus in den Mund nimmt, der verunglimpft „den größten Musikdramatiker aller Zeiten“. Bedenkt man, wie tief der Geniekult in der deutschen Kultur verwurzelt war, wie emphatisch er zur Legitimierung von Hitlers charismatischer Herrschaft ausgeschlachtet wurde, der kann ermessen, welche weitreichenden und durchaus bedrohlichen Implikationen gerade in dem Anklagepunkt Dilettantismus steckten.²⁶ Individuelle und kollektive Genialität galten diesem Denken als das verlässlichste Kriterium der Überlegenheit der

25 Vgl. dazu Klaus Bäumler: [„Thomas Mann und der ‚Protest der Richard-Wagner-Stadt München‘ (1933) Mit dem unbekannten Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Oberbürgermeister Karl Scharrnagl sowie einem biographischen Anhang der Unterzeichner.“ In: *Thomas Mann in München II. Vortragsreihe im Sommer 2004*. Hrsg. Dirk Heißenrer. München: Peniope, 2004, S. 227–297.

26 Vgl. dazu besonders das Kapitel über Hitler bei Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, Bd. 2, S. 194–212.

arischen Rasse, weil sie allein große Werke und höchste Kulturwerte hervorzubringen imstande sei. Die kollektive Genialität der Deutschen und die individuelle Genialität Richard Wagners waren ein Glaubensartikel, der nicht in Zweifel gezogen werden durfte. Dilettantismus war 1933 über Nacht ein Politikum geworden.²⁷ Dass Thomas Mann den Begriff in dem modernen, von Paul Bourget geprägten Sinn verwandte, nämlich als eine spezifisch moderne Geisteshaltung des intellektuellen Anschmeckens und Rollenspiels – schon Nietzsche hatte in diesem Sinn von Wagners „Dilettantisieren“ und von Wagner als einem „vielseitigen Dilettanten“ gesprochen – lag über dem Münchner Horizont der wackeren Protestler.²⁸

Was aber mögen die Motive gewesen sein für den sich eigentlich als unpolitisch doch national empfindenden Dirigenten, sobald die Nazis an der Macht waren, sich mit einer Aufmerksamkeit erheischenden Aktion auch als politischer Anwalt Wagners zu profilieren? Knappertsbusch hatte als junger Mann 1909, 1911 und 1912 in Bayreuth Hans Richter und Siegfried Wagner assistiert und durfte des Glaubens sein, eben dadurch, was die Interpretation der Wagner'schen Musik betraf, einen privilegierten Erbanspruch zu besitzen. Wie Wagners Musik authentisch zu interpretieren sei, zumal in Bezug auf die Tempi, hatte er dem Sohn des Komponisten abgesehen und dem Musiker, dem Wagner selbst das Dirigat des *Ring*-Zyklus bei den ersten Bayreuther Festspielen übertragen hatte, nämlich Hans Richter. Somit durfte er sich in höherem Maße qualifiziert wähnen, im Festspielhaus an „heiliger Stelle“ zu dirigieren als etwa Furtwängler und gar Toscanini, die 1930 und 1931 in Bayreuth dirigieren und Triumphe feiern durften. „Kna“, wie er liebevoll genannt wurde, galt denn auch unangefochten als der wahre Erbe, jedenfalls in München. In einer Würdigung seiner ersten zehn Jahre als Münchner Staatsoperndirektor heisst es, es bestünde aller Grund, auf die Leistung des „musikalischen Führers“ der Wagner-Stadt stolz zu sein. „Nicht zuletzt deshalb, weil es gerade sein Verdienst ist, die Grundzüge der echten Wagnertradition durch Zeiten allgemeiner künstlerischer Verflachung und Anarchie gerettet und bewahrt zu haben.“²⁹ Knappertsbusch also der Siegelbewahrer des echten Wagner-Erbes. Der Verfasser dieses Artikels, Alexander Berrsche, gehörte ein halbes Jahr danach zu den Unterzeichnern des Wagner-Protests gegen Thomas Mann.

Dass Knappertsbusch ein solches Bewusstsein des Berufen-Seins besaß, ist vielfach bezeugt und war schon 1922, als er als Nachfolger Bruno Walters als Generalmusikdirektor nach München kam, klar zu erkennen. In einem Brief an den Generalintendanten

27 Vgl. Hans Rudolf Veget: „Dilettantismus als Politikum: Wagner, Hitler, Thomas Mann.“ In: *Dilettantismus um 1800*. Hrsg. Stefan Blechschmidt & Andrea Huber. Heidelberg: Winter, 2007, S. 369–385.

28 Friedrich Nietzsche: „Richard Wagner in Bayreuth.“ In: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1. München: dtv, 1988, S. 436.

29 Alexander Berrsche: „Ein Gedenktag unserer Oper.“ *Münchner Zeitung*, 8. September 1932.

ten Karl Zeiss, in dem es um die Dirigate bei seinem bevorstehenden Münchener Gastspiel im Mai 1922 geht, erklärt er, wie wichtig es ihm sei, dass er „in der Wagner-Stadt München“ sein „Wagner-Credo“ so vollständig wie möglich demonstrieren könne.³⁰ Was unter seinem „Wagner-Credo“ zu verstehen sei, erklärte er in einem Interview bei Gelegenheit seines Gastspiels im Mai 1922. Er sei „seit etwa eingangs dieses Jahrhunderts ständiger Festspielbesucher, so daß ich Bayreuth als dauernden Lebensgewinn bezeichnen muß; dort, *nur* dort kann man sich die künstlerische Linie des eigentlichen Wagnerstiles aneignen“.³¹ Wer so erfüllt ist von der allein selig machenden Aura Bayreuths, der wird nichts unversucht lassen, eben dort eines Tages sein „Wagner-Credo“ zelebrieren zu dürfen. Mit der „nationalen Erhebung“ vom Januar 1933 schien die Zeit endlich da zu sein, wo er mit einer starken und unübersehbaren Geste seinen Anspruch auf Bayreuth kundtun konnte.

Ganz offenbar rechnete Knappertsbusch damit, dass seine spektakuläre Aktion sowohl in Bayreuth als auch im Braunen Haus in München mit Aufmerksamkeit und Wohlwollen registriert werden würde. Was Hitler selbst anbelangte, so durfte jeder Kenner der Szene davon ausgehen, dass der zum Reichskanzler aufgestiegene glühende Wagner-Verehrer bald auch der de facto Oberherr der Bayreuther Festspiele sein würde. Alle Anzeichen sprechen dafür, dass Knappertsbusch, im klaren Bewusstsein dieser Zusammenhänge, sich in eine möglichst günstige Position bringen wollte für eine baldige Berufung nach Bayreuth. Dass Hitler am 1. Januar 1933 in München eine von ihm dirigierte *Meistersinger*-Aufführung besuchte, durfte er als ein gutes Omen werten. Und so wandte er sich denn auch direkt an „Reichskanzler Adolf Hitler“ in „Obersalzberg bei Berchtesgaden“ um möglichst rasch in dieser Sache bei dem künftigen Oberherrn von Bayreuth vorstellig zu werden. Das betreffende kurze Schreiben des „Bayrischen Staatsoperndirektors“ ist undatiert; offenbar wurde es kurz vor den Osterfeiertagen 1933 abgesandt, also unmittelbar vor Veröffentlichung des „Protests“ gegen Thomas Manns Wagner-Rede. Er „wäre unendlich dankbar“, schrieb Knappertsbusch, „wenn es möglich wäre, gleich nach den Feiertagen eine kurze Audienz in dienstlicher Angelegenheit zu erhalten“.³² Zu einer solchen Audienz ist es nicht gekommen. Knappertsbuschs dringendes Anliegen in dienstlicher Sache wurde ignoriert. Warum ihm die ersehnte Einladung nach Bayreuth während der ganzen Hitler-Herrschaft nicht zuteil wurde, steht auf einem anderen Blatt, wobei jedoch zu bemerken ist, dass seine unfreiwillige Abstinenz von den Bayreuther Festspielen während des Dritten Reichs ihm in der Nachkriegszeit, als er zum „Großsiegelbewahrer“ Wagners

30 Brief an Karl Zeiss, 29. März 1922, unveröffentlicht. Bayrisches Hauptstaatsarchiv.

31 Joseph. M. Jurinek: „Der neue Münchner Operndirektor. Eine Unterredung mit Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch.“ *Münchner Neueste Nachrichten*, 21. Mai 1922.

32 Brief an Adolf Hitler, undatiert, unveröffentlicht. Bayrisches Hauptstaatsarchiv.

aufstieg, durchaus zum Vorteil ausschlug. Hitler war offenbar nicht gesonnen, eine Einladung zu veranlassen. Er zog Furtwängler und Clemens Krauss vor; angeblich schätzte er Knappertsbuschs Wagner-Stil nicht und hielt ihn für nicht mehr als einen „Militärkapellmeister“.³³

Das Zusammenstehen und Zusammenwirken des national gesinnten Bildungsbürgertums mit dem Nationalsozialismus gegen „System“-Stützen wie Thomas Mann wiederholte sich, unabhängig von dem *Joseph*-Autor, im Prinzip in ganz Deutschland. Dieses Zweckbündnis produzierte eine Weichenstellung, die den rauschhaften Erfolg der Hitler-Bewegung in den ersten fünf Jahren des Dritten Reichs ermöglichen half. Die Wagner-gläubigen, sich unpolitisch dünkenden Musikfreunde in München, Bayreuth und anderswo verhielten sich im Grunde genau nach der Maxime, die Ian Kershaw, der englische Hitler-Biograph, als einen entscheidenden Faktor für das Funktionieren der nationalsozialistischen Herrschaft ausgemacht hat: sie bemühten sich, „dem Führer entgegen zu arbeiten“ und ihn in seiner erklärten Absicht einer kulturellen und politischen Erneuerung Deutschlands in patriotischem Idealismus zu unterstützen.³⁴

Was Thomas Mann über den Münchner Wagner-Protest dachte, ist in seinen persönlichen Zeugnissen der schweizerischen und amerikanischen Exiljahre sowie den amerikanischen Kriegsschriften vielfach belegt. Er hätte sich gewünscht, dass die deutschen Künstler und Intellektuellen sich so verhalten hätten wie Pablo Casals, der große Cellist, der sich weigerte, in dem Spanien des Franco-Regimes aufzutreten. Seine Unverführbarkeit, seine Weigerung, „mit dem Unrecht opportunistisch“ zu paktieren, seine kompromisslose „Verweigerung jedes Zugeständnisses an das Böse, an das moralisch Miserable“ lassen ihn in den Augen Thomas Manns als das „Symbol unerschütterlicher Einheit von Kunst und Moral“ erscheinen.³⁵

* * *

In der Sache Knappertsbusch contra Mann stießen, so dürfen wir zusammenfassen, zwei konträre Wagner-Auffassungen aufeinander: eine deutsch-nationale, deren ideologisches Gravitationszentrum Bayreuth war, und eine europäisch-kosmopolitische, an Baudelaire und Nietzsche orientierte, als deren Gravitationszentrum Paris anzusehen war. Was Thomas Mann an europäischen und kosmopolitischen Zügen an Wag-

33 Siehe die Erinnerungen der Kammersängerin Hildegard Ramczak: „Von Knappertsbusch zu Clemens Krauss.“ In: *Denk ich an München. Ein Buch der Erinnerungen*. Hrsg. Hermann Proebst & Karl Ude. München: Beck, 1966, S. 228–236. Vgl. Michael Kater: *The Twisted Muse. Musicians and their Music in the Third Reich*. Oxford: Oxford University Press, 1997, S. 44.

34 Ian Kershaw: *Hitler 1889–1936: Hubris*. New York: Norton, 1998, S. 529–530.

35 [Pablo Casals], Thomas Mann: GW, X, S. 826.

ner herausstellte, galt dem anderen Lager als undeutsch; was er als „modern gebrochen“, „intellektuell“ und „analytisch“ bewunderte, galt Knappertsbusch und seinen Gesinnungsgenossen als dekadent und artfremd.

Historisch betrachtet hat sich das kosmopolitische Paradigma der Wagner-Deutung durchgesetzt. Es bildet heute im Zusammenspiel mit dem sozialistischen und radikaldemokratischen Paradigma das feste intellektuelle Fundament der anhaltenden Faszination durch das Werk und die Gestalt Richard Wagners. Das sozialistische Paradigma schreibt sich von George Bernard Shaw her und hatte in Deutschland vor allem in Ernst Bloch, Franz W. Beidler und Hans Mayer seine bedeutendsten Anwälte. Was jedoch das kosmopolitische Wagner Verständnis betrifft, so betrachtete sich Thomas Mann als dessen Kustode und somit als Sachwalter des wahren Erbes. Sein Wagner-Bild erwies sich nach der Hitler Herrschaft für das neue belebte Interesse an dem umstrittensten Künstler der deutschen Geschichte als richtungweisend. Wenn unser Verhältnis zu Wagner heute gelassener ist als es in den ersten zwei, drei Dekaden nach dem Krieg war, so ist dies in hohem Maß Thomas Mann zu danken, weil er das wehvollste Erbe der neueren deutschen Geschichte, ohne das Schlimme daran zu bagatelisieren, für uns Nachgeborene gerettet hat.

“This Wonderful Blue Music”

Richard Wagner in Swedish Fiction

Ola Nordenfors

Firstly, this is of course not an attempt to give an extensive survey of all Swedish literature that has to a greater or lesser extent been influenced by Richard Wagner. I am going to focus on three authors – Hjalmar Söderberg, August Strindberg and Lars Gustafsson. But if one were to undertake a survey concerning interrelationships between Wagner and Swedish literature, it could actually begin even before Wagner’s own career. A visitor to Wagner’s Villa Wahnfried will find the works of the Swedish author Esaias Tegnér (1782–1846) in the library, and his *Frithiofs Saga* (1825) had astonishing success in Germany during the 19th century.¹ And this great Swedish heroic epic with its treatment of the Old Norse myths seems to have much in common with some of Wagner’s operas. However, my focus will be on how Richard Wagner in different ways becomes apparent in three central Swedish literary œuvres.

* * *

No, I don’t understand it. Why must it be like this, why must it always be like this? Why must love be the troll’s gold that on the morrow turns to withered leaves, filth, or beery indulgence? Does not all that side of our culture not directly designed to still hunger, or defend us against enemies, spring from mankind’s longing for love? Our love of beauty knows no other source. All art, all poetry, all music has drunk at it. The most insipid modern historical painting, every bit as much as Raphael’s madonnas and Steinlen’s little Parisian working girls; ‘The Angel of Death’ as the Song of Songs; and *Das Buch der Lieder*, the Chorale and the Viennese waltz, yes, every plaster ornament on this dreary house I live in, every figure on the wallpaper, the form of the china vase over there, the pattern on my scarf, everything made to delight or embellish – no matter whether successful or unsuccessful – springs from this ori-

¹ The popularity of *Frithiofs Saga* is discussed in Ola Nordenfors: “Frithiofs saga – en framgångssaga.” In: *Svensk litteratur som världslitteratur. En antologi*. Ed. Johan Svedjedal. Uppsala: Uppsala universitet, Avdelningen för litteratursociologi, 2012.

gin, albeit often by the longest and most circuitous of routes. Nor is this a brainwave of mine, born of the night, but something proven a hundred times over.

But that source's name isn't love. It's the dream of love.²

In the opening of Hjalmar Söderberg's novel *Doctor Glas* (1905) the title character broods on the nature of love. The text is a diary novel and we follow Doctor Glas's reflections and actions during some hot summer months in Stockholm. Doctor Tyko Gabriel Glas is a disillusioned, middle-aged doctor with a private practice, and he himself is ill. His sickness could be diagnosed as *spleen* – that agony which almost emblematically has been associated with fin de siècle or decadent literature.

The quest for love, for beauty and for a conception of life that represents something else (and better) than the paralysing spleen is remarkably often linked to music and the relief offered by certain pieces of music in the literature from this period (around the end of the 19th century). Music seems – through its curiously elusive but powerful ability to move the senses – to provide solutions, or at least the hope of solutions to problems that cannot be explained in linguistic terms. This is certainly the case in many of Hjalmar Söderberg's prose works.

The source of our love of beauty, of all art, all poetry and all music is thus not love, but the dream of love, the melancholic Doctor Glas concludes. His own experiences of love are very limited. A brief encounter with a girl during a midsummer night leaves a lasting memory, but the short happy experience ends in disaster. A few days afterwards he finds out that she has drowned and he is pursued by horrific visions of the drowned girl. When Doctor Glas writes his journal ten years have passed and he has fallen into apathy and total indifference towards women. He also claims that he lacks the sexual urge – in fact he becomes nauseated by the very thought of the sexual act. But he wants something real – a real action that could arouse him from his spleen.

One of the doctor's patients is the reverend Gregorius – a figure that epitomises all the characteristics that Glas finds unbearable. He is physically as well as morally repulsive – a social parasite to Doctor Glas. The priest is married to a much younger woman he is obviously tormenting sexually. The idea of murdering the detestable Gregorius grows in the doctor's mind. And – to make a long story short – he gets an opportunity to poison him and does so – apparently with no great remorse.

Some days after the murder, Doctor Glas is sitting with his friend Markel at a restaurant (Hasselbacken) in Stockholm meditating over his on-going inner discussion. And suddenly Wagner's music brings him relief and acceptance.

This part of the novel is a good example of *verbal music* – a term which the German-American musicologist Steven Paul Scher has coined – “any literary presentation

² Hjalmar Söderberg: *Doctor Glas*. Transl. Paul Britten Austin. New York: Anchor Books, 2002, p. 20.

(whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its ‘theme’”³

The orchestra began the Overture to *Lohengrin*. The rain clouds of the day now passing had blown over, massing themselves in rosy streaks along the horizon; but overhead the empyrean had deepened to infinite depths of blue, blue as this wonderful blue music. I listened to it, and forgot myself. The thoughts and ponderings of recent weeks and the deed in which they had culminated now seemed to me to be floating away into the blue distance, like something already gone, already unreal, something secreted and detached, never to trouble me any more. I knew I should never again wish or be able to do such a thing. Did this mean it had all been a mistake? After all, I had acted as best I knew how. I had weighed and tested, for and against. I had plumbed the matter to the bottom. Had I made a mistake? It was all one, now. At that moment the secret leit-motif broke through in the orchestra: “Thou shalt not ask!” And in this mystical sequence of notes, and these four words, I fancied I descried a sudden revelation of an ancient and secret wisdom. “Thou shalt not ask!” Not go to the bottom of things: or you yourself will go to the bottom. Not seek truth: you won’t find it, only lose yourself. “Thou shalt not ask!” The little quantum of truth that is any use to you, you receive gratis and for nothing; and if it is mixed with lies and errors, this too is for your health’s sake; undiluted, it would sear your entrails. Don’t try to purge your soul of lies, so much else you didn’t think of will follow in their wake, you’ll only lose yourself, and all that’s dear to you. “Thou shalt not ask!”⁴

The question that is forbidden in Wagner’s opera is – as all Wagnerians know – “Who are you?” In the opera the unknown knight, *Lohengrin*, has rescued the heroine Elsa from her enemy *Telramund*, and he stays with her on one condition: that she never must ask who he is. “Nie sollst du mich befragen.” The similarity with Doctor Glas’s situation is that Glas “rescues” *Helga Gregorius* by killing her tormentor, while at the same time he has to remain anonymous. The choice of opera is also well-founded since *Lohengrin* is exactly the kind of chaste, self-sacrificing and pure-hearted hero that Glas intensely wants to identify with. He is not a *Tannhäuser*, who penetrates the Mountain of Venus and is able to devote himself to sensual passion. *Lohengrin* is a straight-backed born leader who in steadfast self-denial turns away from love. The injunction “Thou shalt not ask!” also serves as a defence for Doctor Glas not to penetrate more deeply into self-examination. The music becomes a sudden explanation and a possible solution to Glas’s situation in life. Solely by reconciling himself to the fact that all questions cannot get an answer (and should not get an answer), he is able to step into protective safety with those who do not know too much.⁵

3 Steven Paul Scher: *Essays on Literature and Music (1967–2004)*. Ed. Walter Bernhart & Werner Wolf. Amsterdam: Rodopi, 2004, p. 25. (Word and Music Studies 5.)

4 Hjalmar Söderberg: p. 142f.

5 It is an embarrassing fact that the leitmotif, “Nie sollst du mich befragen”, does not occur in the Vorspiel to *Lohengrin*, and that might reveal that the passage simply is based on lack of knowledge from Söderberg. However, as Eva-Britta Ståhl suggested during the conference, the

But the connection with *Lohengrin* goes beyond that. Lohengrin is in Wagner's own reading of the myth an artist. (This statement is from *Mitteilung an meine Freunde* from 1851.) Lohengrin is the inevitably solitary artist who tries to penetrate the fellowship of the world around, but fails because the absolute demands that he places on humanity will not be fulfilled. (Elsa yields to the temptation and poses the forbidden question.) Of course it is very uncertain if Söderberg knew of Wagner's observation, but Doctor Glas's development displays some interesting resemblances to this pattern of confrontation. To Wagner, Lohengrin is a revelation of the modern consciousness ("eine durchaus neue Erscheinung für das moderne Bewußtsein").⁶ The narrative is an appropriate metaphor for the tragic element in contemporary modernity ("der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart"),⁷ while at the same time it represents something profoundly timeless – the divine quest for earthly love. Wagner points out an antique prototype for Lohengrin in Zeus's encounter with Semele, where the god assumes human guise in his love for the woman, but has to abandon her while she is not capable of seeing his real face. Lohengrin's situation becomes an image of the true modern artist's tragic experience.

Hier nun treffe ich auf den Hauptpunkt des Tragischen in der Situation des wahren Künstlers zum Leben der Gegenwart, eben derselben Situation, die im Stoffe des *Lohengrin* von mir ihr künstlerische Gestaltung erhielt: – das notwendigste und natürlichste Verlangen dieses Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltslos aufgenommen und verstanden zu werden; und die – durch das moderne Kunstleben bedingte – Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Unbefangenheit und Zweifellosen Bestimmtheit anzutreffen, als er für sein Verstandenwerden bedarf – der Zwang, statt an das Glück sich fast einzig nur an den kritischen Verstand mitteilen zu dürfen – dies eben ist zunächst das Tragische seiner Situation, das ich als künstlerischer Mensch empfinden mußte, und das mir auf dem Wege meiner weiteren Entwicklung so zum Bewußtsein kommen sollte, daß ich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieser Situation ausbrach.⁸

There are of course other possible myths that can give resonance to the unanswered question in Söderberg's novel. Doctor Glas himself refers at the end of the novel to the

music that Doctor Glas hears in the restaurant is most likely an arrangement of Wagner's music. Those were very common at the time – and the music played in restaurants consisted to a certain degree of such arrangements. George C. Schoolfield comes to a similar conclusion in his article "Music in Hjalmar Söderberg's *Doctor Glas*." In: *Grenzüberschreitung – Grenzüberschreitung. Studien zu den Literaturen Skandinaviens und Deutschlands. Festschrift für P.M. Mitchell*. Hrsg. Leonie Marx & Herbert Knust. Heidelberg: Carl Winter, 1989, pp. 169–178.

6 Richard Wagner: *Lohengrin. Texte, Materialien, Kommentare*. Hrsg. Attila Csampai & Dietmar Holland. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, p. 166.

7 Ibid., p. 164.

8 Ibid., p. 166f.

myth of Oedipus – the man who solves the sphinx’s riddle and is cast into misery when he examines his own enigma. Söderberg provides another variation of the theme in the image of the “correct distance” to the sun. One of the cynics in the novel, the journalist Markel, says: “[...] truth is like the sun. Its value depends wholly upon our being at a correct distance away from it. If the thinkers were allowed to have everything their own way they would steer our globe straight into the sun and burn us all to ashes.”⁹ Perhaps the most original matrix for Glas’s actions is the myth about Psyche and Eros. This myth is represented in the novel not only by Doctor Glas, but by many of the characters we encounter. The novel could actually be viewed as a reflection upon the lifelong and mostly vain pursuit for love by human beings. In the myth Psyche (or the human soul) is forbidden to try to inquire into the countenance of Eros – and is of course unable to resist and has to part from him. This myth embodies the dream or vision of love – the dream that pursues Doctor Glas throughout the novel – the dream that for Wagner as well is the source of our love of beauty.

To Wagner this search for love is an essentially human characteristic. What is this strange essence in human nature that makes us create these myths that ascend into the highest celestial spheres to seek for the deepest in humanity, he asks. The answer is the yearning for love – the yearning that in order to be satisfied is willing to go to the most remote places.

Was ist nun das eigentümliche Wesen dieser menschlichen Natur, zu der die Sehnsucht nach weitesten Fernen sich, zu ihrer einzig möglichen Befriedigung, zurückwendet? Es ist die Notwendigkeit der Liebe, und das Wesen dieser Liebe ist in seiner wahrsten Äußerung Verlangen nach voller sinnlicher Wirklichkeit, nach dem Genuß eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des wirklichen Seins selbst und innig zu umschließenden Gegenstandes.¹⁰

And love is not comprehensible to reason – love is most apparent in folk myths (“Mythos des Volkes”), as in narratives about Zeus and Semele or Lohengrin and Elsa. A revealing difference between Wagner’s understanding of love and Doctor Glas’s is outlined at the end of the quotation. Wagner openly claims that love in its truest meaning strives to an experience of it in full sensual reality, to enjoy it with all the senses, while Glas suppresses his physical needs and rejects them to a forbidden area of consciousness. But in Wagner’s discussion as in Doctor Glas’s, there is a firm conviction that the understanding of love is an incurably lonely experience.

Richard Wagner emerges in several of Söderberg’s works. It is obvious that Söderberg is familiar with his music. In Stephan Johansson’s excellent essay on Wagner’s re-

⁹ Hjalmar Söderberg: *Doctor Glas*, p. 138.

¹⁰ Richard Wagner: p. 162f.

ception in Sweden we could see how well-represented his works were.¹¹ In Stockholm you could (at the Royal Opera) during the 1880s and 1890s see *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg* and *Die Walküre*. *Das Rheingold* had its first performance in Sweden in 1901 and *Siegfried* in 1905. Apart from that, the overture to *Tristan and Isolde* was played several times during the 1880s, as well as parts of *Parsifal*. *Lohengrin* was by far the most popular of Wagner's operas – in the middle of the 1890s people in Stockholm would have been able to see it over 100 times.¹² And we know that Hjalmar Söderberg was a keen visitor to the opera. But he could have encountered Wagner's music in several other circumstances. In the novel it is an orchestra in a restaurant that plays the overture to *Lohengrin* – which says a great deal about Wagner's popularity at the time. We also know that Wagner's music was played when Söderberg met his closest friends. In an enlightening and highly respectful introduction to an English translation of *Doctor Glas* Margaret Atwood has traced some important features of the novel, one of them being the leitmotif-technique which Atwood attributes to Richard Wagner. It seems plausible that the abundant occurrence of for instance red roses and astronomical images in *Doctor Glas* could be connected to a similar method of unifying the work of art.¹³

* * *

I will briefly mention August Strindberg's relationship to Richard Wagner – briefly because Wagner is not a composer that Strindberg seems to be comfortable with, to say the least. And this is remarkable considering that Strindberg is an author with a deep interest in music. Composers like Bach or Beethoven became immensely more important for Strindberg, but he is certainly not indifferent to or uninterested in Wagner. Characters from the world of Wagner do appear from time to time in the works of Strindberg. In *A Dream Play* (1902) choir singers from *Die Meistersinger von Nürnberg* pass by in a dream vision and *Der fliegende Holländer* is mentioned as a motif.

In Strindberg's theatrical works the allusions to Richard Wagner are probably most interesting in *The Ghost Sonata* (1907). *Die Walküre* is mentioned six times, which has prompted many interpreters to try to find structural and thematic similarities. In *The Ghost Sonata* the plot is very much like a fairy tale – indeed Strindberg himself called it a fairy tale enacted in modern times. And it certainly has a pattern that resembles a fairy tale. A bold young man has to enter a mysterious castle to rescue a young woman

11 First performances of Wagner's operas in Sweden: *Rienzi* 1865; *Der fliegende Holländer* 1872; *Lohengrin* 1874; *Tannhäuser* 1876 (1878 in the Royal Opera); *Die Meistersinger von Nürnberg* 1887; *Das Rheingold* 1901; *Die Walküre* 1895; *Siegfried* 1905; *Götterdämmerung* 1907; *Tristan und Isolde* 1909; *Parsifal* 1917.

12 Bo Wallner: *Wilhelm Stenhammar och hans tid*. I. Stockholm: Norstedt, 1991, p. 226ff.

13 Margaret Atwood: "Introduction." In: Hjalmar Söderberg: *Doctor Glas*, pp. 5–10.

and he is helped to find his way into the castle by a magician. In *The Ghost Sonata* the young man – a student – is ordered by the magician – an old man called Hummel – to go to the opera to see *Die Walküre*. When the student asks how he is supposed to get into the house, Hummel answers “through *Die Walküre*”. He asks once more and gets the answer that the opera points the way to enter the house. Some scholars have followed that trail a long way. But why is the student supposed to go to *Die Walküre*? You find in *Die Walküre* certain ideas or traits to which parallels can be found in *The Ghost Sonata*. But maybe Strindberg has been rather malicious here? In every good fairy tale the hero has to pass some test, to endure some sort of ordeal. And considering Strindberg’s opinions of Wagner’s music the ordeal for the student might be to have to sit through a performance of *Die Walküre*. And the differences between *Die Walküre* and *The Ghost Sonata* are much easier to find than the similarities. *The Ghost Sonata* is one of Strindberg’s chamber plays – a new sort of drama in which he intended to emulate chamber music. He wanted to write drama as if it were a string quartet – and if you have those intentions it seems highly unlikely that inspiration will come from Wagner’s operas. And when Wagner appears in other works of Strindberg he is mostly used in a general way – a sort of cultural commonplace. His music is not alluded to.

When Strindberg referred to Bach and Beethoven in his prose, poetry or drama he did so with much greater sophistication. It is easy to find magnificent examples of verbal music in his novels, short stories and poems, and Strindberg also often used carefully chosen pieces of music by Bach and Beethoven to accompany certain parts of his plays. Wagner’s music would not have been exploited in the same manner – simply because he found his music intolerable. Strindberg could be exceptionally fierce in his attacks on Wagner. He nominated him as “the musical representative of evil”. He recognised Wagner’s music as “cavalry music” (trumpets and timpani).¹⁴ In a lengthy discussion in the novel *Black Banners* (1907) he vigorously tears all of Wagner’s works to pieces – along with people who adore Wagner. He claims that he has always found all unmusical people to be Wagnerians. He admits that there are five bars of beautiful music in *Lohengrin*, but they are repeated until they become unbearable.¹⁵ Later on – in *A New Blue Book* (1912) – he claims that those five bars were actually stolen from Beethoven!¹⁶

As always, however, Strindberg is not consistent in his views. In *Legends* from 1897 he writes: “When reading Wagner’s Rheingold I discover a great poet and I understand why I have not grasped the greatness of this musician, whose music solely is accompa-

14 August Strindberg: *En blå bok*. In: *Samlade verk, Nationalupplaga*, 65. Stockholm: Norstedt, 1997, p. 230.

15 August Strindberg: *Svarta fanor*. In: *Samlade verk, Nationalupplaga*, 57. Stockholm: Norstedt, 1995, p. 133f.

16 August Strindberg: *En ny blå bok*. In: *Samlade verk, Nationalupplaga*, 66. Stockholm: Norstedt, 1999, p. 911.

niment to the text.” And he adds (characteristically of Strindberg): “Besides, *Rheingold* is written on my account.”¹⁷ And then he quotes some stanzas from *Rheingold* where the Rhine Maidens declare to Alberich that only he who can renounce love is able to acquire the power to weld gold into the ring. And that is an idea that fits well with Strindberg’s own ideology after the so-called Inferno-crisis. Another sign that reading *Rheingold* had affected him is his quotation from this part of the opera in a letter to Kerstin, his daughter with Frieda Uhl, written at approximately the same time. To conclude – Strindberg could admire Wagner’s librettos but he detested his music. And – to be fair – he is not alone. You could find examples in writers like Thomas Mann, for instance, that other great minds have found it easier to cope with Wagner’s librettos than his music.

Why then was Strindberg so violently hostile to Wagner’s music? It has been suggested that Strindberg’s contact with Friedrich Nietzsche could have influenced him. He corresponded with Nietzsche for a few years during the late 1880s, and he most certainly read “Der Fall Wagner”. That could at least not have discouraged him. However, I would like to propose another explanation. Strindberg always tried to be modern. That was one of his main aims – to keep up with everything new in art, literature, music, science. Now Wagner’s music was being declared by many to be the music of the future. And since Strindberg clearly could neither accept nor understand this kind of music it must have made him furious. His musical taste was essentially conservative – Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Grieg – but certainly not Wagner. It also seems likely that the rage in his attacks on Wagner was tainted by his personal quarrels with some Wagnerians.

* * *

In Lars Gustafsson’s novel *The Tennis Players* (1977) its leading character, actually its hero, is a person named Lars Gustafsson – a person who shares many characteristics with the author. Lars Gustafsson was a visiting professor in Austin, Texas during a period in the 1970s, returned to Austin 1983 and stayed there until 2006, when he moved back to Sweden. In *The Tennis Players* Gustafsson balances ironically between fiction and reality – a trait that he used frequently in the 1970s. The character in the novel becomes a distorted, ironic portrait of the author and philosopher Lars Gustafsson, who at that time had become a fairly well-known public figure.

According to the narrator Lars in the novel, there are only two things that a visitor from space, from another more intellectually and morally advanced culture could possibly admire in what humanity has been able to achieve: “One is Mozart’s *Don Gio-*

¹⁷ August Strindberg: *Legender*. In: *Samlade verk, Nationalupplaga*, 38. Stockholm: Norstedt, 2001, p. 85.

vanni. The other is the tennis serve.”¹⁸ And Lars in the novel becomes a keen, not to say fanatical, tennis player.

Never, either before or after, have I been in such great physical shape as I was there. I remember that I always used to whistle “Siegfried’s Rhine Journey” from *Götterdämmerung* while pedaling up even the steepest hills on my ten-speed.¹⁹

He admits that there are few musical pieces that are less suited for whistling. Later on, Lars underlines his physical fitness by describing himself running up six flights of stairs in the university library loaded with heavy books and still whistling Wagner (this time from *Die Walküre*). When he contemplates himself as a modern Siegfried in exotic American surroundings he has to admit that the resemblance is not all that convincing.

There were other amusing differences. “Siegfried’s Rhine Journey” deals with a Norse hero on his way down a dark, foggy river toward strange Germanic adventures in gathering gloom, while I journeyed, in light that steadily increased in strength and brightness, toward the tennis court in a part of town on the other side of Lamar Boulevard.²⁰

The subject of his lectures is Friedrich Nietzsche and 19th century Scandinavia – as he describes it, “[a] time when our own catastrophes are being prepared”.²¹

The Tennis Players circulates round four things: tennis, Wagner’s *Der Ring des Nibelungen*, Strindberg’s *Inferno* and the theory of cybernetics. The chapter titles are revealing:

1. Siegfried’s Rhine Journey
2. A Couple of Clouds in my Sky
3. Backhand Down the Line
4. Advantage Out
5. *Götterdämmerung*: Act One
6. Nietzsche against Wagner, Abel against Connors, Elephant against Donkey, Everybody against Everybody
7. A Number of Gods Descend from the Machine. The Machine Remains

The Swedish professor Lars Gustafsson has an annoyingly gifted student who suddenly presents a shocking and sensational discovery: He has found a book that reveals that Strindberg’s paranoid ideas in *Inferno* (1897) were not all that wrong. According

¹⁸ Lars Gustafsson: *The Tennis Players*. Transl. Yvonne L. Sandstroem. New York: New directions, 1983, p. 6.

¹⁹ Ibid., p. 2.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 4.

to this book by a Polish chemist, there actually existed an anarchistic group of Polish refugees staying at Hotel Orfila, and they were determined to steal the secret of gold-making, of alchemy, in order to overthrow social order by spending enormous amounts of golden francs in the stock market. The parallel to Alberich in *Rheingold* seems obvious.

The similarities between Strindberg's *Inferno* and *The Tennis Players* are striking. Both heroes have their authors' names, both describe a short period in exile, both novels are narrated as homodiegetic, or first-person narrative. Lars Gustafsson connects to Strindberg's correspondence with Nietzsche when in his lectures he quotes "Der Fall Wagner": "Now the musician becomes an actor; his art more and more develops into a talent for lying." And he adds, a bit knowingly to the surprised students, "in that statement, one of the profound secrets of the nineteenth century lies hidden."²²

Our hero Lars has a tennis partner called Chris, and Chris has access to one of the United States most powerful computers. He works in the Strategic Air Force where he watches over the Air Defense computer. When he gets bored he plays war games on the computer, instigates fake nuclear wars between the United States and some threatening enemy – a game naturally called *Götterdämmerung*.

Chris with his super computer is able to help Lars find out if there is any truth in the Polish book. Transforming the text in both books to Gödel numbers makes it possible to compare them. Chris feeds the data to the US Air Defense super computer and runs the process.

Wagner's *Ring* is interwoven into the plot during the entire novel. Wagner even comes to the hero's assistance when playing tennis. In a critical serve game he suddenly sees a small bird on a branch and of course he associates to *Götterdämmerung*:

It made me feel happy. If you've eaten of Fafnir's heart you can understand the language of birds. What a shame there was no dragon to kill so that I could cut out his abominable black heart and make soup from it and finally know what the birds are singing, I thought. And for some reason I put this whole thought into my serve.

It was a service ace. Dangerously close to the middle line, but a service ace just the same.

Abel gave me a searching look, from top to toe. I myself looked modestly at my shoes, for that's what you're supposed to do.

"Listen, I think you're *onto something*," he said.²³

The university is going to stage a performance of *Das Rheingold* with musicians and singers consisting of students and an energetic and temperamental Italian conductor. Gustafsson listens to one of the rehearsals:

²² Ibid., p. 65.

²³ Ibid., p. 39.

No, no, no, *not* so. *Il corno* you cannot not play him so, not *come una tromba*. Wagner is *not* Gershwin, Wagner is *not* film music. Wagner was a *revolutionary*. Who do we find on the Dresden barricades in 1830? *Wagner!* Yeeees, naturally, Richard Wagner, Bakunin's friend. Siegfried is an *anarchista*, the whole *Ring* she is about this, that the laws do *not* apply, that the gods even must fall. Is it *not* called *The Twilight of the Gods*? Alberich and Mime who destroy the gold, that is *industrialismo*. *Capito? Capitalismo contra natura, sì.*²⁴

But the board of the university – which largely consists of oil magnates, gangster lawyers and local politicians – wants to stop this performance and they are going to do so by sacking the head of the university. The reason is that they would rather stage a performance of Verdi's *Aida*. Because then you could have live elephants on the stage and elephants are, of course, the symbol of the republican party. But that causes tremendous protests among students and teachers:

When we got out on the steps, the place in front of us was already black with people and above them waved a sea of red banners.

The first one said:

HANDS OFF DAS RHEINGOLD

The next one said:

FOR ACADEMIC FREEDOM, WAGNER, AND SOCIALISM

I realized that this was a historic occasion.²⁵

During the student riots the authorities recognise Chris as a dangerous radical and he is fired from the Air Force before he is able to finish the loop where the super computer runs through Strindberg's *Inferno*. Gustafsson ends the novel in slight embarrassment about the poor machine that is doomed to deal eternally with Strindberg's agonies:

But the thought of that lone computer, buried one hundred and fifty feet underground in the Texas desert, equipped with the experience of a corporal and the mathematical genius of Einstein and Kepler combined, desolately ruminating year in and year out on August Strindberg's Powers and running through, over and over again, the drama that once was acted out at the Hotel Orfila, in the 1890s, the whole drama with all its variants, with all the alternative dramas and possible complications – sometimes that thought gives me a twinge of bad conscience.²⁶

Thus the author Lars Gustafsson, in a very amusing novel, toys with several tennis balls – Strindberg's gold making, alchemy, Pandora's box, computer science, nuclear weapons, the Third World War, *Götterdämmerung*, Wagner and Nietzsche, Strindberg's

²⁴ Ibid., p. 73f.

²⁵ Ibid., p. 77.

²⁶ Ibid., p. 92.

Inferno, student riots, Wagner as a revolutionary, the new society versus the old society, the new world versus the old world – you could continue.

These three authors in my opinion represent three ways of relating to Wagner: Söderberg – identification; Strindberg – rejection and Gustafsson – irony and humour.

Ein schlüssiges Œuvre – *pace* Nietzsche und Thomas Mann

Das dramaturgische Modell der zehn großen Opern Richard Wagners

Torsten Pettersson

Richard Wagner war nicht nur ein grandioser Komponist, sondern auch ein bemerkenswerter belletristischer Autor, in seinem *Ring*-Zyklus sogar ein hervorragender. Dieser Seite seines Schaffens kann man nachgehen indem man beispielsweise seinen bewusst altertümelnden sprachlichen Stil bewertet, seine Libretti mit den Quellen vergleicht oder sie in Gattungskonventionen einordnet, denen sie entwachsen und durch ihre Neuerungen auch entgleiten. Ich stelle die Frage nach dem Status Wagners als Autors in seinen zehn großen Opern etwas anders. Dabei gehe ich von der traditionellen – und meines Erachtens berechtigten – Erwartung aus, dass bei einem bedeutenden Autor eine einigermaßen konsistente künstlerische Persönlichkeit zu erfassen sein sollte. Diese kann sich zwar im Laufe der Zeit wandeln, aber dann entlang einer erkennbaren Linie und gerne im Zusammenhang mit Veränderungen im Lebensumfeld des Künstlers. Anders ausgedrückt erwarten wir seit dem Anbruch der romantischen Expressionsästhetik, dass eine bedeutende künstlerische Persönlichkeit sich ernstlich, sozusagen von Herzen kommend, mit ihren Themen befasst. Das bezeugt sie durch eine gewisse Schlüssigkeit weltanschaulicher, politischer, moralischer oder phänomenologischer Art, während ein Schwanken zwischen ad hoc-Haltungen einen befremdenden Eindruck von fehlender Hingabe machen kann.

Eine schlüssige Weltanschauung?

So stelle ich die Frage: Kommt in den Libretti der zehn Hauptwerke Richard Wagners eine in diesem Sinne schlüssige künstlerische Persönlichkeit zum Ausdruck? Wegen des ausgesprochen existenziellen Fokus seines Œuvres werde ich diese Frage erst kurz aus weltanschaulicher Sicht erörtern, um dann ausführlicher eine andere Vorgehensweise zu erproben.

Vom Weltbild her lassen sich die zehn großen Opern in der Reihenfolge der Erstellung ihrer Libretti folgendermaßen darlegen. Erst werden die drei christlich inspirierten Opern *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* gestaltet; dann die vorchristlich verorteten Werke, der *Ring*-Zyklus und *Tristan und Isolde*; dann wieder in einem christlichen, aber relativ neutralem Weltbild *Die Meistersinger von Nürnberg* und – nach der Kompositionsarbeit an den letzten Teilen des *Ringes* – *Parsifal* als ausgesprochen christlich inspirierte Oper.

Vom Gesichtspunkt der Weltanschauung ist der Anfang in den drei ersten Opern vielversprechend. Die existentielle Frage in einem christlichen Rahmen lautet: bietet sich für den sündhaften Menschen eine Möglichkeit der Erlösung? Die vorgebrachte Antwort ist im *Holländer* ein triumphales Ja, im *Tannhäuser* ein tragisches Ja überschattet vom Tod der beiden Protagonisten, und im *Lohengrin* eher ein Nein. Das stellt eine schöne Linie der abnehmenden Gnadenzuversicht dar, ohne aber den christlichen Glauben an sich in Frage zu stellen. Dann aber bricht diese Linie in der Welt des *Ring*-Zyklus ab, die christlich gesehen gottlos ist und auch allegorisch betrachtet kaum anders wirken kann. Wotan – nominell ein Gott, aber eigentlich ein Stammeshäuptling, ein rücksichtsloser Managertypus – sieht ja dem allwissenden, allmächtigen, mitleidvollen christlichen Gott überhaupt nicht ähnlich, und die Haltung anderer Charaktere ihm gegenüber ähnelt auch nicht der Haltung der Gläubigen zu Gott.

Später kommt dann ein neuer Übergang, diesmal zurück zum christlichen Weltbild, vorsichtig in der *Meistersinger*-Oper und eklatant in *Parsifal*. Das geschieht nach *Tristan*, wenn man die Reihenfolge der Libretti ins Auge fasst, oder teilweise vor, teilweise nach der *Götterdämmerung*, wenn man an die Abfolge der Kompositionsarbeit denkt. In beiden Fällen bleibt die Frage nach der Logik des Übergangs offen. Insbesondere ist das der Fall wenn wir – ohne Stütze in Brünnhildes Schlussgesang – das Ende der *Götterdämmerung* als eine „erlösende Weltentat“ betrachten (mit Wotans Worten in *Siegfried* [Wagner 2009/1876a, S. 297, Z. 2149]), die von der triumphierenden Musik bestätigt wird. Eigenartig wirkt es dann vom Gesichtspunkt eines integralen Œuvres, dass in *Parsifal* dieses entscheidende Ereignis nicht beachtet und weitergeführt wird.

Aus weltanschaulicher Sicht ergibt sich also in einem solchen Exposé ein Anblick eines klaren Zusammenhangs in einzelnen Werken oder Gruppen von Werken, aber nicht im Œuvre. Daraus ergibt sich ein Eindruck von fehlender Ernsthaftigkeit und rein histrionisch vorgeführten Weltanschauungen, was in zwei berühmten Fällen für Verstörung gesorgt hat. Friedrich Nietzsche meinte, Wagner sei „ein unvergleichlicher *histrion*, der grösste [sic] Mime, das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben“, und sah in der Schöpfung der theatralischen Effekte den Grund sowohl seiner dramatischen Dichtung als auch seiner Musik (1919, S. 26–27). Später fragte er sich spöttisch-rhetorisch, ob *Parsifal* „überhaupt e r n s t gemeint“ war oder eine

„Parodie auf das Tragische selbst“ (1919, S. 198 und 199, Nietzsches Hervorhebung). Thomas Mann fragte sich seinerseits, was „von dem Ernste [...] des Wahrheitssuchers, des Denkers und Bekenners Richard Wagner“ zu halten sei und gab die Antwort:

Neue ‚Wahrheits‘-Erlebnisse bedeuten dem Künstler [d.h. Richard Wagner] neue Spielreize und Ausdrucksmöglichkeiten, weiter nichts. Er glaubt genau so weit an sie – er nimmt sie genau so weit ernst –, als es erforderlich ist, um sie zum höchsten Ausdruck zu bringen und den tiefsten Eindruck damit zu machen. Es ist ihm folglich sehr ernst damit, zu Tränen ernst, – aber nicht ganz, und *also gar nicht*. Sein künstlerischer Ernst ist ‚Ernst im Spiel‘ und absoluter Natur. Sein geistiger ist nicht absolut, denn er ist Ernst zum Zwecke des Spiels. (1968, S. 145, Manns Hervorhebung)

Hier ist die Einstellung analytischer, aber die Idee grundsätzlich dieselbe und die Herabschätzung ebenso ätzend; man merke die ironischen Anführungszeichen bei „Wahrheit“ und die kategorisch abweisenden Worte „weiter nichts“ und „*also gar nicht*“.

Sollen wir uns dann damit begnügen, dass es bei Wagner nur „Ernst zum Zwecke des Spiels“ gibt, also nur beliebig austauschbare, den Ernst simulierende Haltungen? Nein, meine ich, das können wir nicht, denn wenn diese Seite seines Œuvres misslungen ist, dann sind die Opern – zwar nicht als Musik, aber als die von ihm heiß ersehnten Gesamtkunstwerke – auch nicht gelungen. Indessen müssen wir einräumen, dass die weltanschauliche Sicht – scheinbar zwingend wegen des starken existenziellen Fokus der einschlägigen Opern – für die Suche nach einer schlüssigen künstlerischen Persönlichkeit nicht die richtige ist, wenigstens nicht in dieser Form. Was könnte aber Ersatz leisten für die fehlende weltanschauliche Konsequenz? Welcher andere Bestandteil ist in den Werken immer vorhanden und möglicherweise konsequenter?

Die Antwort lautet: das Erzählen, das Bedürfnis, immer wieder eine dramaturgische Struktur für ein neues Werk zu finden. Für diesen Zweck, behaupte ich, entwickelte Wagner ein durchgängiges dramaturgisches Modell, ob er sich dessen bewusst war oder nicht. Trotz seines konsequenten Vorhandenseins ist dieses Modell nicht offenkundig, ja, in der Tat so verkappt, dass es der Wagnerforschung augenscheinlich entgangen ist¹ und hier ausgegraben werden muss.

¹ Zum Beispiel in Dahlhaus (1996) und Borchmeyer (2002). Die Ganzheit der uferlosen Wagner-Forschung kann niemand kategorisch beurteilen, aber einen guten Einblick bietet Michael Saffle: *Richard Wagner: A Research and Information Guide* (2010) mit 1 290 kurz zusammengefassten Büchern und Artikeln. Einschlägig sind besonders die Werke 1–75 („Compendia and Other Survey Studies“) und 606–630 („Wagner as Music Dramatist 1: Surveys Studies“). Unter ihnen finden sich keine Hinweise auf ein durchgängiges dramaturgisches Modell, das dem meinen ähneln würde.

Das dramaturgische Modell

Wagners dramaturgisches Modell bezieht sich auf die „Geschichte“ im narratologischen Sinn, d.h. auf die Reihenfolge der Ereignisse der fiktionalen Welt („fable“ nach Tomachevski, 1965, „histoire“ nach Genette, 1972, „story“ nach Chatman, 1978). Das Modell umfasst fünf Etappen, aus denen in einer wechselnden Art und Weise die „Erzählung“ der einzelnen Oper erstellt werden kann (d.h. „sujet“, „discours“ bzw. „discourse“).

Das Modell besteht aus fünf Etappen: 1) Verbot, 2) Verstoß, 3) Strafe, 4) Versuch der Erlösung und 5) Auswirkung. Übersichtlich können diese Etappen folgendermaßen dargestellt werden:

- Verbot
 - Der Holländer*: implizites christliches Verbot aller Kontakte mit dem Teufel.
 - Tannhäuser*: implizites christliches Verbot der Unzucht.
 - Lohengrin*: Frageverbot.
 - Der Ring*: Verbot, durch einen Raub des Ringes die friedensstiftenden Verträge zu brechen.
 - Tristan*: implizites Verbot des Ehebruchs und des Treuebruchs.
 - Die Meistersinger*: Verbot des regellosen Umgangs mit dem Gesang.
 - Parsifal*: explizites christliches Verbot der Unzucht.
- Verstoß
 - Der Holländer*: die hochmütige Anrufung des Teufels durch den Holländer.
 - Tannhäuser*: die Unzucht Tannhäusers im Venusberg.
 - Lohengrin*: Elsas Frage.
 - Der Ring*: Wotans Machenschaften, die den Vertrag mit den Riesen de facto brechen.
 - Tristan*: Tristans und Isoldes Ehebruch = Tristans Treuebruch König Marke gegenüber.
 - Die Meistersinger*: Walters regelwidriger erster Auftritt.
 - Parsifal*: die Unzucht des Amfortas mit Kundry.
- Strafe
 - a) *kategorisch*
 - Lohengrin*: Elsas Verlust der Stütze Lohengrins.
 - Der Ring*: Zerfall der gesellschaftlichen Ordnung.
 - Tristan*: Ahndung des Ehebruchs und des für Marke noch schmerzhafteren Treuebruchs.
 - b) *abgemildert durch die Angabe einer möglichen Erlösung*
 - Der Holländer*: das Irren vs. die treue Liebe.
 - Tannhäuser*: Verdammnis vs. Gottes Gnade, nach Landgraf Hermann erreichbar durch Pilgerschaft.
 - Die Meistersinger*: Walters Verlust der Eva vs. die Möglichkeit, sie durch einen neuen Gesang zu gewinnen.
 - Parsifal*: der Verlust des Speeres, die nie heilende Wunde vs. die Erlösung durch den reinen Tor.

- Versuch der Erlösung
 - a) *gelingen* (manchmal in einer etwas variierten Form)
 - Der Holländer*: durch Sentas treue Liebe.
 - Tannhäuser*: durch die göttliche Gnade erlöst von Elisabeth (und nicht durch Pilgerschaft an sich).
 - Die Meistersinger*: durch gelungenen Gesang (wobei die Regeln aber nicht eingehalten, sondern begabt erweitert werden).
 - Parsifal*: durch Parsifal als den reinen Tor.
 - b) *gescheitert*
 - Lohengrin*: Elsas Bereitschaft für „Buße“ und „Reu“ (Wagner 2010/1850, S. 84), die aber abgewiesen wird.
 - Der Ring*: Waltrautes Bitte um den Ring, die Brünnhilde aber zurückweist.
 - Tristan*: König Markes Vergebung, die aber zu spät kommt.
- Auswirkung
 - a) *(bedingt) positiv*
 - Der Holländer*: physischer Tod Sentas und des Holländers, ihre Auferstehung „in verklärter Gestalt“ (Wagner 2009/1843, S. 56).
 - Tannhäuser*: Elisabeths und Tannhäusers physischer Tod und Aufnahme in den Himmel.
 - Die Meistersinger*: Walters Aufnahme in den Sängerbund und seine vorstehende Ehe mit Eva.
 - Parsifal*: Heilung des Amfortas, Neubeginn unter Parsifal.
 - b) *überwiegend negativ*
 - Lohengrin*: Lohengrins Abfahrt, Elsas Ohnmacht (Tod?), unbestimmter Neubeginn unter Gottfried.
 - Der Ring*: Untergang der Götter (aber nicht in einem neuen Krieg, sondern durch die Entkräftung Wotans, bewirkt durch seine eigenen Machenschaften).
 - Tristan*: Tristans Tod, Isoldes Ohnmacht (Tod?).

Warum gerade diese Auswahl an erzählerischen Etappen? Weil meines Erachtens sie die einzige ist, die der Forderung eines durchgängigen Modells entspricht. Dazu wird dieses Modell durch eine innere Kausallogik befestigt, weil jede Etappe eine andere bedingt und/oder von einer anderen bedingt wird. Zum Ersten enthält ein *Verbot* spannungsvoll die Möglichkeit eines Verstoßes, wegen der das Verbot ja da ist.² Zweitens entlädt sich die Spannung des Verbots dadurch, dass der *Verstoß* tatsächlich eintritt. Das Verbot und der Verstoß bedingen dann zusammen drittens die *Strafe*. Nicht unumgänglich, aber menschlich verständlich ist danach viertens der *Versuch der Erlösung* von der Strafe (z. B. ewiger Verdammnis in *Tannhäuser*) oder von der Fort-

2 Seine vorantreibende erzählerische Kraft hatte Wagner schon in seiner zweiten Oper *Das Liebesverbot* entdeckt und betont – mehr als seine Quelle, Shakespeares *Maß für Maß*, wo die Abwesenheit des Fürsten nicht in derselben Art und Weise mit einem expliziten Verbot verbunden ist.

setzung der Strafe (z. B. weiteren Schmerzen in *Parsifal*). Fünftens hat das Gelingen oder Misslingen dieses Versuches seine *Auswirkung*.

Einzelwerke und Variationen

Es ist schon an sich aufschlussreich, sich einer solchen dramaturgischen Struktur bewusst zu werden. Hier findet sich tatsächlich eine Konsequenz, eine ernsthaft festgehaltene Linie der künstlerischen Persönlichkeit Wagners als belletristischen Autors. Darüber hinaus ermöglicht das Modell einzelne Einblicke, von denen drei genannt seien.

Erstens lässt sich die Stellung der *Meistersinger* als Komödie-Unikat unter Wagners großen Opern auch so beschreiben, dass die Oper bei Wahrung des Modells die zwei ersten Etappen, diejenigen des Verbots und des Verstoßes, verharmlost. Hier geht es nicht um gottgegebene Moral oder friedenserhaltende Notwendigkeit, sondern nur um die spießigen Regeln eines selbstgewählten Männerbundes. Folglich können diese Regeln auch – im Unterschied zu allen anderen Verboten – auf der vierten Etappe der Erlösung bei Walters letztem, erfolgreichen Auftritt zurechtgebogen und reformiert werden.

Zweitens kann man die Stellung eines anderen Unikats besser verstehen, wenn man sich fragt, warum *Der Ring* so lang ist. Anders ausgedrückt: Was tut Wagner, um gerade dieses Werk so monumental zu machen? Die Antwort anhand des Modells liegt in der Gestaltung der zweiten Etappe des Verstoßes. In den anderen Fällen ist dieser punktuell (wie die Anrufung des Teufels durch den Holländer oder die Unzucht des Amfortas) oder von relativ kurzer Dauer (wie Tannhäusers Aufenthalt im Venusberg oder der Ehebruch Tristans und Isolde). Aber im *Ring*-Zyklus besteht der Verstoß nicht in der direkten Handlung einer Person, sondern in Wotans indirekten Machenschaften um doch noch, trotz der Begrenzungen eines Vertrags, an den Ring heranzukommen. Und diese Machenschaften wiederum dauern jahrzehntelang, weil die Reaktionen der anderen, von ihm manipulierten Personen unvorhersehbar sind und ausführlich geschildert werden.

Drittens kann man anhand des Modells einzelne Opern vergleichen und dabei die überraschende Beobachtung machen, dass die beiden, die sich am meisten ähneln, die erste und die letzte sind. Der *Holländer* und *Parsifal* unterscheiden sich in der spezifischen Form des Verstoßes, d.h. Übermut beziehungsweise Unzucht (Etappe 2). Die anderen Etappen sind aber gleich: das nach christlicher Moral allgemeingültige Verbot (Etappe 1); die Strafe von unbestimmter Dauer und die sehr spezifische Angabe einer möglichen Erlösung durch treue Liebe bzw. den reinen Tor (3); die explizite Beschreibung der langwierigen Strafe (das Irren des Holländers, das körperliche Leiden des Amfortas); die Erlösung in genau der vorhergesagten Weise (4); und das Überleben

der leidenden Person (5). Diese besonders genaue Wiederholung der Struktur von 1843 im Jahre 1882 ist bemerkenswert, aber eigentlich weniger merkwürdig, als es nach diesen Jahreszahlen den Anschein hat. Dazwischen hat ja Wagner einerseits den *Holländer* in den Jahren 1846, 1852 und 1860 bearbeitet und andererseits das Libretto von *Parsifal* schon 1857 geplant und, mit mehreren Pausen, von 1865 bis 1877 geschrieben. So gesehen beschäftigte ihn diese Variante des Modells regelmäßig in allen Jahrzehnten seiner Karriere. Damit erkennt man auch die fehlende Einsicht und die Übertreibung in der Einschätzung Nietzsches (1919, S. 198–199) und Thomas Manns (1968, S. 145), die Weltanschauung des *Parsifal* sei eine besonders befremdende und gravierende Abweichung von den früheren Werken Wagners.

Bei aller Konstanz wechselt andererseits Wagners Behandlung des Modells, so dass die Wiederholung von einem Werk zum anderen nicht fade oder abgenutzt wirkt. Wie das geschieht, d.h. wie die Konstanz der Geschichte in variierender Weise auf die Ebene der Erzählung transportiert wird – das könnte man des Langen und Breiten erörtern. Hier seien nur drei Verfahrensweisen hervorgehoben.

Erstens können dem Modell an drei Stellen gelegentlich fakultative Etappen hinzugefügt werden. Vor dem Eintreten oder der Aktualisierung des Verbots kommt manchmal einer *Vorgeschichte* eine gewisse Bedeutung zu. In *Tannhäuser* und *Tristan* entsteht die wirksame Liebe der weiblichen Hauptperson schon vor dem Aufenthalt im Venusberg bzw. der Verlobung mit König Marke; in *Lohengrin* unterstreicht Elsas Bedrückung vor Lohengrins Ankunft die Bedeutung ihrer ungebrochenen Folgsamkeit; und im *Ring* hebt der kurz beschriebene allgemeine Krieg vor dem Schließen der Verträge deren Bedeutung hervor.

Nach dem Verbot kann das *Ring*en einer Person *mit dem Verbot* geschildert werden. Am deutlichsten zeigt sich in *Lohengrin* Elsas Mühe, sich der Frage zu enthalten. Hinzufügen kann man aber auch Wotans Mühe im *Ring*-Zyklus, den Ring nicht offen zu erwerben, und Isoldes Wut im ersten Akt des *Tristan* über die Tatsache, dass sie König Marke und nicht Tristan heiraten soll. Und nach der Strafe wird in zwei Fällen ein langes *Erleiden der Strafe* ausdrücklich geschildert, nämlich – wie schon erwähnt – als das Irren des Holländers und als die Schmerzen des Amfortas. Weil diese „Einschübe“ weder notwendig noch allgegenwärtig sind, stellen sie bereichernde Variationen dar, gehören aber nicht im strengen Sinne zum Modell als durchgängigem Muster.

Zweitens können solche Variationen dadurch erzielt werden, dass der Punkt, an dem die uns unmittelbar begegnende Erzählung beginnt, unterschiedlich eingesetzt wird. Extreme sind in dieser Hinsicht *Lohengrin*, der vor dem Eintreten des Verbots (d.h. des Frageverbots) anfängt, und der *Holländer*, der gerade erst vor der Erlösung des Protagonisten durch Senta beginnt. Aus solchen Variationen ergeben sich natürlich an der Oberfläche der Texte ganz verschiedenartige Erzählstrukturen, mit unterschiedlich umfassendem Einsatz retrospektiver Exposition aus verschiedenen Blickwinkeln.

Drittens kann das Modell mehr als einmal in einer Oper verwendet werden, obwohl es in den Sekundärfällen meistens etwas gekürzt erscheint. Man denke an Verstoß und Strafe bei Telramund und Ortrud in *Lohengrin*; bei Siegmund und Sieglinde oder bei Brünnhilde im *Ring*; und bei Klingsor und Kundry in *Parsifal*. Sehr komplex und gewandt ist das dadurch entstehende Geflecht von Haupthandlung und Nebenhandlungen.

Doch eine Weltanschauung – eine herbe

Wenn wir noch einmal das Modell in seiner Ganzheit erfassen, können wir in ihm tatsächlich ein schlüssiges und ernsthaft festgehaltenes Element der künstlerischen Persönlichkeit Wagners feststellen: in diesen Kreis des Verbots, des Verstoßes, der Strafe und der versuchten Erlösung hinein zieht er unfehlbar seinen Stoff aus verschiedenen Quellen.

Dabei geht es nicht nur um eine Erzählstruktur. Wagner mag als Autor zwischen einem christlichen und einem vorchristlichem Weltbild schwanken, aber durch sein dramaturgisches Modell kommt eine kontinuierliche Lebensauffassung zum Ausdruck – man könnte sogar sagen: eine das Werk zusammenhaltende Weltanschauung. Wie ist sie zu beschreiben?

Zu Beginn müssen drei Prinzipien festgelegt werden. Erstens geht es hier nicht um Wagner als Menschen, als die historische Person, sondern – wie ich schon anfangs angedeutet habe – um die künstlerische Persönlichkeit. Genauer gesagt handelt es sich in den Worten von Wayne C. Booth um „[the] career-author“: „a Composite of the Implied Authors of All His or Her Works“ (1983, S. 431) – und „the implied author“ eines Einzelwerkes wird wiederum von Booth folgendermaßen beschrieben:

Our sense of the implied author includes not only the extractable meanings but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all of the characters. It includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which *this* implied author is committed, regardless of what part his creator belongs to in real life, is that which is expressed by the total form (S. 73–74).

„[R]egardless of what part his creator belongs to in real life“: Somit sind Wagners Essays, Briefe und andere erhalten gebliebene Aussagen hier nicht zu Rate zu ziehen – aus prinzipiellen Gründen und nicht nur, weil sie an sich interpretationsbedürftig sind. Einzig ausschlaggebend ist die uns aus den großen Opern und ihrer dramaturgischen Struktur entgegentretende künstlerische Persönlichkeit.

Zweitens sind diese Opern ja Dramen, wo nur Bühnenanweisungen auktorial gegeben werden. Ansonsten begegnen uns lediglich die Aussagen der einzelnen Figuren, ohne eine Erzählinstanz, die autoritativ das Geschehen erläutern könnte. Daraus folgt

eine größere Unsicherheit oder hypothetische Natur der Interpretation, als dies manchmal der Fall bei Romanen und Novellen ist, in denen eine auktoriale Erzählinstanz die Deutung wenigstens teilweise steuern kann. Wir können beispielsweise nicht wissen, was in Brünnhildes Schlussgesang in der *Götterdämmerung* zum Ausdruck kommt: eine von dem „implied author“ Wagner autorisierte Deutung ihres Freitodes oder nur ihre eigene, begrenzte und möglicherweise wahnhafte Auffassung?

Drittens aber folgt aus dem speziellen Fall dieses Gesamtkunstwerkautors der Umstand, dass die Musik die Interpretation der Handlung stützt. Ihre interpretatorischen Folgen sind zwar weniger spezifisch als die des verbalen Textes, ihren allgemeinen Zügen der Begeisterung oder Bedrückung, der Gemütlichkeit oder der Tragik, soll aber eine Interpretation nicht widerstreben.

Nach diesen Prinzipien bieten sich zwei Hauptmöglichkeiten bei dem Versuch an, weltanschauliche Schlussfolgerungen aus dem Modell zu ziehen: Man kann entweder eine moralische oder eine tragische Seite unterstreichen. In beiden Fällen kann man die Spannungen in Erdas Einschätzung von Wotans Verhalten im dritten Akt des *Siegfried* adaptieren: „Der den Trotz lehrte / straft den Trotz? / Der die Tat entzügelt / zürnt um die Tat?“ (Wagner 2009/1876a, S. 295, Z. 2082–2085). Diese Beschreibung des großen heerväterlichen Drahtziehers lässt sich nämlich auch auf dessen Schöpfer übertragen.

Wenn man die Implikationen des dramaturgischen Modells als *moralisch* ansehen möchte, könnte man sagen, dass Wagner einerseits den Verstoß tatsächlich entzügelt, indem er durch ihn regelmäßig seine Geschichten in Gang setzt. Andererseits straft er nach dieser Sichtweise immer wieder den Trotz durch die unausweichliche dritte Etappe seines Modells. Dazu scheint er wenigstens in einigen Fällen – bei dem Holländer, Elsa und Amfortas – „um die Tat zu zürnen“, sie also wirklich zu verurteilen.

Besonders aufschlussreich ist in dieser Hinsicht das Ende von *Tristan und Isolde*. An dieser Stelle weiß ja König Marke alles und ist bereit, alles zu vergeben, nachdem Isolde als hervorragende Krankenpflegerin Tristan heilen und ihn heiraten könnte. Ein solches Happy End wäre auch insofern angebracht, als der Ehebruch der beiden und der Treuebruch Tristans ja nicht freiwillig waren, sondern vom Zaubersrank bewirkt wurden. Dennoch ist es Wagner wichtig, auch hier die Strafe zu erteilen, obwohl ihn das zur wenig glaubhaften Lösung zwingt, Tristan sei so glücklich bei der Ankunft Isoldes, dass er übermütig seine Wunden öffnet und verblutet.

So könnte man sagen, dass Wagners Opern durch ihr dramaturgisches Modell den starrköpfigen, immer wieder frevelnden Menschen immer wieder züchtigen. Es hat einen gewissen Wert, diese moralische Seite des Wagnerschen Schaffens hervorzubringen – entgegen dem bekannten Vorwurf, er stünde für moralische Auflösung

und frei wallende Passionen. Letzten Endes ist diese Sichtweise aber weniger richtig³ als die andere Deutungsmöglichkeit.

Das liegt an der Musik. Sie ist nicht mit einer weitgehenden Interpretation einer moralischen Orientierung der Opern vereinbar. Um richtig zu erscheinen, müsste eine solche Deutung sich auf Musik stützen können, die zum Beispiel die Erotik des Venusbergs, die Liebe des Wälsungenpaares oder die Liebesnacht von Tristan und Isolde in einer moralisch „verurteilenden“ Art und Weise umgeben würde. Sie sollte dabei beispielsweise dunkel brüten – wie bei den Gesprächen zwischen Ortrud und Telramund am Anfang des zweiten Aktes des *Lohengrin* und zwischen Hagen und Alberich am Anfang des zweiten Aktes der *Götterdämmerung* – oder erschrocken aufschreien, wie nach Alberichs Fluch im *Rheingold*.

Dementgegen lehrt die Musik in vielen Fällen den Trotz, indem sie besonders den erotischen Verstoß jubelnd begleitet – man denke an die Venusberg-Musik in *Tannhäuser*, an das Ende des ersten Aktes der *Walküre* oder an die leisere, aber nicht weniger leidenschaftliche Entrückung des Liebesduetts im zweiten Akt des *Tristan*. Hier wird eine Handlung, die in ihren Folgen als ein Verstoß gilt, als ein Akt der menschlichen Freiheit und der genusslichen Hingabe gefeiert.

Das führt zur zweiten, stärkeren Deutungsmöglichkeit, der der *Tragik*. Immer wiederkehrende leidende Gestalten prägen Wagners große Opern: der Holländer; Tannhäuser im zweiten und dritten Akt; Elsa; Sieglinde; Wotan, besonders im zweiten Akt der *Walküre*; Brünnhilde, besonders im dritten Akt der *Walküre* und in den zwei letzten Akten der *Götterdämmerung*; Amfortas, Kundry, der traurige Gurnemanz, der im doppelten Sinne irrende Parsifal. Nach den Etappen des dramaturgischen Modells kann diese Tragik so beschrieben werden: Das, was der Mensch braucht, um sich zu entfalten, wird verboten und bestraft. Da geht es zum Beispiel um erotische Freiheit bei Tannhäuser, dem Wälsungenpaar und Tristan und Isolde, um eine natürliche vertrauliche Beziehung zum Gatten für Elsa in *Lohengrin* oder um individualistischen Trotz und persönliche Stärke bei dem Holländer und bei Wotan.

In den christlich angelegten Opern wird des Weiteren die grundsätzlich tragische Haltung durch eine Etappe illustriert, die es im Modell *nicht* gibt. Man könnte erwarten, dass nach dem Verstoß nicht nur die Strafe, sondern auch die Buße käme, aber die gibt es bei Wagner nicht. Der Mensch kann zwar heftig leiden – wie der Holländer oder Amfortas – aber dadurch erreicht er nichts. Erlösung, wenn überhaupt möglich, wird durch unberechenbare Gnade erteilt und kann nicht durch Leiden verdient werden. Das scheint der Fall zu sein auch bei Kundry, und besonders deutlich bei Tann-

3 Ich danke Herrn Professor Dieter Borchmeyer, dessen Kommentare nach meiner Präsentation des dramaturgischen Modells in Stockholms am 29. Januar 2013 mich dazu bewogen haben, auf allzu weitgehende moralisch angelegte Schlussfolgerungen aus dem Modell zu verzichten.

häuser. Seine als Buße unternommene harte Pilgerfahrt nach Rom bringt ja nur Schimpfworte vom Papst; die Erlösung erfolgt als unerwartete Gnade Gottes, offenbar dank der Intervention vor seinem Thron der ebenfalls leidenden und sterbenden Elisabeth.

Zu der Tragik gehört auch der Umstand, dass Wagner nach der Apotheose des *Holländers* und mit der Ausnahme der *Meistersinger* keinen finalen Optimismus bietet. Zwar kann in einigen Opern am Ende eine Art Erlösung erkämpft werden, aber sogar da – in *Tannhäuser*, in *Parsifal* – trägt sie Züge eines allzu teuer erkaufte Pyrrhussieges. Ähnlich bietet am Ende der *Götterdämmerung* die Musik zwar Hochstimmung, aber der Text gibt ihr keinen erfreulichen Inhalt. Wie schon erwähnt, erwartete Wotan in *Siegfried* eine „erlösende Weltentat“ von Brünnhilde (Wagner 2009/1876a, S. 297, Z. 2149), aber davon ist in ihrem Schlussgesang und in den Bühnenanweisungen nichts zu sehen. Sie kann nur den Tod Siegfrieds und ihre eigene Schuld daran bedauern und verzweifelt erhoffen, in ihrem Freitod irgendwie „in mächtigster Minne / vermählt ihm zu sein“ (Wagner 2009/1876b, S. 428, Z. 2029–2030). So ist die Welt der Gesetze, der Engstirnigkeit, des Betrugs, der unglücklichen Zufälle immer wieder dem fühlenden und strebenden Menschen schmerzlich zu klein.

Diese Tragik wird gewissermaßen besänftigt durch fabelhafte Musik, die Trost spendet auch wenn – und gerade weil – ihre Hochstimmung den gramvollen Ereignissen nicht entspricht; so ist es ja besonders am Ende des *Tristan* und der *Götterdämmerung*. Andererseits gibt die Musik der Tragik einen besonderen, tief ergreifenden Akzent als eine traumhafte Vision eines besseren Daseins. Was das Leben für die Menschen sein könnte – das zeigt uns die Entrückung der Musik, die Wagner für den Venusberg, für Siegmund und Sieglinde, für Tristan und Isolde, für Brünnhildes Schlussgesang geschrieben hat. Was das Leben für die Menschen wirklich ist – das zeigt uns Verbot, Verstoß, Strafe, verfehlte oder fahle Erlösung. Das ist in Wagners großen Opern der Kreis der Dramaturgie und der Kreis des leidenden Menschen.

LITERATUR

- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner: Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 2002.
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Dahlhaus, Carl: *Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1996 (1971).
- Genette, Gérard: „Discours du récit. Essai de méthode“. In: *Figures*. Paris: Seuil, 1972, S. 65–278.
- Mann, Thomas: „Leiden und Größe Richard Wagners“. In: *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*. II. Frankfurt a. M.: Fischer Bücherei, 1968, S. 121–168.
- Nietzsche, Friedrich: „Der Fall Wagner: Ein Musikanten-Problem.“ In: *Nietzsches Werke*. XI. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1919, S. 1–51.
- Nietzsche, Friedrich: „Nietzsche contra Wagner“. In: *Nietzsches Werke*. XI. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1919, S. 181–209.
- Saffle, Michael: *Richard Wagner: A Research and Information Guide*. New York: Routledge, 2010.
- Tomachevski, B.: „Thématique“. In: *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*. Paris: Seuil, 1965, S. 263–307.
- Wagner, Richard: *Der fliegende Holländer*. Textbuch mit Varianten der Partitur (1843). Hrsg. Egon Voss. Stuttgart: Philipp Reclam, 2009.
- Wagner, Richard: *Siegfried*. In seinem *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*. Textbuch mit Varianten der Partitur (1876a). Hrsg. Egon Voss. Stuttgart: Philipp Reclam, 2009, S. 203–322.
- Wagner, Richard: *Götterdämmerung*. In seinem *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*. Textbuch mit Varianten der Partitur (1876b). Hrsg. Egon Voss. Stuttgart: Philipp Reclam, 2009, S. 323–429.
- Wagner, Richard: *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur (1850). Hrsg. Egon Voss. Stuttgart: Philipp Reclam, 2010.

Wagners Gestalten und Situationen als Identifikationen

Königin Victoria von Schweden als Beispiel

Anders Jarlert

Die Klavierinterpretin

Vor der Blütezeit des Grammophons und bevor die Rundfunkübertragungen von Opern und Konzerte ab den 1930er Jahren üblich wurden, waren Klavierauszüge und Bearbeitungen für Klavier das Medium, durch das die Oper ihre größte Verbreitung fand. Eine tüchtige Pianistin konnte durch ihre eigene Interpretation die technischen Begrenzungen der szenischen Vorstellungen überwinden, und die innere, in der Musik selbst versteckte Handlung durch sich selbst erarbeiten. Wagner hat sich auch den Empfänger als notwendigen und im Werk integrierten Bestandteil gedacht, was besonders akzentuiert wird, wenn die Empfängerin zugleich musikalische Interpretin ist.¹

Dies galt in ungewöhnlichem Umfang für Königin Victoria von Schweden (1862–1930).² Als junge Prinzessin von Baden hatte sie in Karlsruhe beim jungen Hofkapellmeister Felix Mottl (1856–1911) von 1880–1881 Klavierstunden genommen. Er soll sowohl *Tristan und Isolde* als auch den *Ring* mit ihr durchstudiert haben. Das hat er nicht nur der jungen Prinzessin wegen gemacht – Mottl bereite damals seinen eigenen Produktionen diesen Opern in Karlsruhe vor.

Während der 1890er Jahren gab Mottl in Baden-Baden Privatkonzerte für die damalige Kronprinzessin von Schweden. Ihre Freundin, Lita Baronin zu Putlitz, hat berichtet wie gerührt sie war, besonders wenn Mottl Wotans Abschied gespielt hat.³ Wie es klang, wenn er Wagner spielte, können wir heute nicht nur errahnen, sondern dank

1 Hans Rudolf Vaget: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2006, S. 91, 109.

2 Vgl. weiter meine Biographie *Drottning Victoria – ur ett inre liv. En existentiell biografi*. Stockholm: Carlsson, 2012.

3 Lita zu Putlitz: *Aus dem Bildersaal meines Lebens 1862–1931*. Leipzig, 1931, S. 47.

seiner Klavieraufnahmen von Wagner-Werken auf Welte-Mignon-Rollen aus dem Jahre 1907 sogar hören, – in einer Wiederaufführung auf einem Steinwayflügel 2004.⁴

Auch in den 1890er Jahren hat Mottl à quatre mains mit der Kronprinzessin gespielt. Diese Klavierstunden wurden manchmal zu achthändigen Konzerten auf zwei Konzertflügel erweitert, mit der Kronprinzessin und der schwedischen Baronin Alströmer auf dem einen, und ihrer Tante, der Prinzessin Wilhelm (1841–1914), Maroussy genannt, und deren Hofdame, Fräulein von Preen, auf dem anderen Flügel. So spielten sie z.B. einmal – als Vorbereitung für ein von Mottl am gleichen Abend geleitetes Symphoniekonzert – die 8. Symphonie Beethovens.⁵

Die Opernaufführungen

Tannhäuser und *Lohengrin* war Victoria früh auf der Bühne begegnet, und *Parsifal* im Jahre 1889 in Bayreuth, wahrscheinlich in der gleichen Vorstellung, bei der der Schriftsteller Theodor Fontane das Festspielhaus schon während des Vorspiels verließ.⁶ Die Bekanntschaft mit *Tristan und Isolde* machte sie zuerst in der Bühnenaufführung am 8. Februar 1903 in Karlsruhe, sechs Jahre vor der schwedischen Erstaufführung in Stockholm. Dass ihr sowohl *Tristan* als auch den *Ring* durch eigene Studien und Leistungen schon lange vor ihrer szenischen Bekanntschaft mit diesen Werken vertraut waren, verstärkt den Eindruck von existentieller Interpretation. Von sämtlichen späteren Werken Wagners, mit Ausnahme der *Götterdämmerung*, besaß sie jeweils zwei Klavierauszüge. Auffallend ist, dass nur zwei dieser Auszüge mit separater Gesangsstimme versehen sind, während sechs über vollständige Textüberlegungen verfügen, einer nur mit Stichwörtern versehen ist, und sechs ganz „ohne Worte“ sind. Dies war natürlich sehr praktisch: die Notenbücher beanspruchten nicht so viel Platz, weder am Klavier noch im Reisegepäck, und das Spielen musste nicht durch ständiges Umblättern unterbrochen werden. Bei den umfassendsten Bearbeitungen handelt es sich um die achthändigen Notierungen vom *Kaiser-Marsch* und vom *Meistersinger*-Vorspiel für zwei Klaviere.⁷

4 The Welte Mignon Mystery, Vol. II. Felix Mottl today playing his 1907 interpretations. Selected works by Wagner. (TACET 135), 2005.

5 Bernadotteska Familjearkivet, Stockholm. Victoria I:32g, "Gustens" journal 1891 29/10, 1892 25/1, 5/2 (Karlsruhe). Im Folgenden zitiert als BFA.

6 BFA, Drottning Sophia 3, Gustaf an Sophia 1889 26/7 (Franzensbad). Der Brief ist unmittelbar vor dem geplanten Besuch in Bayreuth geschrieben; Dieter Borchmeyer: „Fontane, Mann und das ‚Dreigestirn‘“. In: Eckard Hefricht (Hrsg.): *Theodor Fontane und Thomas Mann*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1998 (Thomas Mann-Studien, 18), S. 230; Fontane an Emilie Fontane 1889 28/7. In: Charlotte Jolles, u.a.: *Die Briefe Theodor Fontanes. Verzeichnis und Register*. München: C. Hanser, 1988, S. 521.

7 Bernadotteska musikalsamlingen, *Tristan und Isolde* (Breitkopf), mit eingeklebten Plakat.

Die existentielle Interpretation

Für jemanden, der die Gefühlswelt der musikdramatischen Werke von innen her kennt und damit aufgewachsen ist, wirken sie als Interpretationen und Bearbeitungen ihrer eigenen Sinneslandschaft. Das kann bei neuen Aufführungen auf der Bühne geschehen, aber auch im Besonderen, wenn diese Person selbst die Musik aufs Neue spielt oder hört, oder sie durch innere, mehr oder minder bewusste Referenzen aktualisiert. Weil Repetition und Identifikation durch die Musik erfolgen, braucht eine solche Person ihre Identifikationen meist nicht verbal zu formulieren. Es gibt keine schriftlichen Quellen, die direkt beweisen können, dass Victoria sich mit der einen oder anderen Gestalt in Wagners Werken identifiziert hat, jedoch braucht man sich gar nicht in bloßen Spekulationen zu verlieren. Diese Werke können als gefühlsmäßiger Werkzeugkasten beschrieben werden, von dem wir wissen, dass sie ihn besaß, beherrschte, und von dem sie sogar auch überrumpelt werden konnte. Dieser Werkzeugkasten kann auch heute noch von anderen angesehen, erfahren und verwendet werden.

Ihre psychologische Rolle im Musizieren war nicht die der Sängerin – die vielen Klavierauszüge ohne Singstimme sprechen dagegen und auch nicht die des Regisseurs – das Szenische war für sie nicht die Hauptsache – sondern die des Dirigenten. In der Musik wie im Leben wollte sie dirigieren. Wenn sie nicht selbst spielte, war sie eine ZuhörerIn, die mitdirigierte, wie Hans Rudolf Vaget Thomas Mann beschreibt: „ein Hörer, der im Geiste mitdirigiert“. Vaget formuliert auch die Frage nach dem wortlosen „Herrscherglück des Dirigenten“ – das Glück bestimmen zu können.⁸ In der Musik konnte Victoria bestimmen, weit ab vom Bereich der Pflichten, wo so viele andere über sie bestimmen wollten und dies auch konnten. Als Kronprinzessin war sie bis 1907 in verschiedener Weise ihrem Mann, ihrem Schwiegervater, ihrer Schwiegermutter sowie ihren Eltern untergeordnet.

In seiner großen Untersuchung über Thomas Mann und die Musik hat Vaget die Funktion der Musik als Gegenwelt zum politischen Leben betont, und in einer Rezension auch behauptet, dass für den streng kalvinistisch aufgewachsenen Adolphe Appia Wagners Werke zur lebensnotwendigen Gegenwelt wurden. Auch für Victoria war die Musik eine solche Gegenwelt zum mit Pflichten erfüllten offiziellen Leben. Die Musik wirkte nicht nur als Entspannung, sondern bildete einen alternativen Lebensraum, geschmückt und fertig zu betreten, und zugleich Objekt für ständig neue Eroberungen und Deutungen.⁹

Das eigenartigste bei Wagner ist wohl die „Doppelgleisigkeit“ der Kommunika-

⁸ Hans Rudolf Vaget: *Seelenzauber ...* (2006), S. 266.

⁹ Ibid., S. 79; Hans Rudolf Vaget: "Patrick Carnegy, Wagner and the Art of the Theatre."

Wagnerspectrum, 2, 2007, S. 193.

tion, bei der das Orchester Kommentare und Analyse gleichzeitig mit dem Geschehen auf der Bühne präsentiert. Wie Ernst Bloch behauptet hat, macht die musikalische Leitmotivik das Bühnengeschehen „gleichsam rückwärts und vorwärts durchsichtig“, und bildet so eine „unerhört textüberlegener Fern-Konkordanz“. ¹⁰

Bei Victorias Identifikationen handelt es sich nicht nur um generelle Muster und Vorbilder, wie um den Einblick und die Handlungskraft von Elisabeth, Isolde oder Brünnhilde. Es kann sich auch um bestimmte Szenen oder Auftritte handeln, die eine eigene Lebenssituation interpretieren können, wie der zweiten Aufzug des *Tristan*, den man mit ihrer photographischen Arbeit in der ägyptischen Wüste im Jahre 1890 zusammen mit dem Adjutanten des Kronprinzen, Gustav Blixen-Finecke (weil ihr Mann gerade auf dem Jagd war) vergleichen kann. Dass Victoria wusste, dass die Handlung von *Tristan* eine Parallele hatte in der Genese des Werkes, und dass ihre Mutter auf verschiedene Weise mit den Hauptgestalten im zeitgenössischen Drama verbunden war – sie war Klavierschülerin von Hans von Bülow, und Wagner besuchte oft das Großherzogspaar in Baden –, hat die Identifikationsmöglichkeiten nicht verringert. In ihrem Gatten hat Victoria keinen Tristan gefunden. Für sich selbst hat sie wohl Isolde zu spielen versucht – die Königstochter die aus dem fernen Land gekommen war um den König zu heiraten – aber völlig wurde sie nicht von ihrer Passion absorbiert. Ihre Flucht aus der Gefangenschaft des Tages und seiner Pflichten ist zur Nacht der Krankheit geworden, also eher Tristans Weg als Isoldes, und ihre aktive Resignation ist mehr von König Marke als von Isolde geprägt.

Der Identifikation konnte auch das zeitgenössische Drama gelten, also die existentielle Erfahrung der eigenen Situation. Während der ersten Ehejahre versuchte Victoria wie Elsa in *Lohengrin* ihren Gatten näher kennen-zu-lernen; sie wollte ihn mehr an das Heim binden und von seinen Militärübungen und Reisen nach Norwegen abhalten. Später konnte sie sich mit der frühen Einsamkeit Elsas identifizieren: „Einsam in trüben Tagen hab' ich zu Gott gefleht“. Es gilt jedoch nicht, einen Lohengrin in der Biographie Victorias zu suchen, es geht eher um ihre eigene Identifikation mit der alleingelassenen, missverstandenen und ausgesetzten Elsa, die ihrem Retter begegnet, ohne dass ihre intime Relation physisch vervollständigt oder zeitlich ausgedehnt wird. Victorias Briefe an ihren Leibarzt, Axel Munthe, enthalten nicht wenig von Elsas nervöser Kombination von Vertrauen und Verzweiflung. Dass Elsas geliebter jüngerer Bruder in jungem Alter verschwand, hat vermutlich die Identifikation nach dem „Jahr der Tränen“ 1888, in dem Victorias Bruder Prinz Ludwig von Baden als 22-Jähriger starb, erleichtert.

Parallel gibt es eine ganz andere Möglichkeit, genauer gesagt in *Lohengrin*, wenn schon nicht eine persönliche, so jedoch eine positionelle Identifikation zu finden. Das

¹⁰ Hans Rudolf Vaget: *Seelenzauber ...* (2006), S. 102, 105.

ist der Gegenpol Elsas, die böse Ortrud, vom der es heißt, das sie „aus dem Geschlecht, das einst auch diesem Lande seine Fürsten gab“ käme, eine Position, die sehr Victorias eigener glich – als Nachfahrin des 1809 abgesetzten Schwedenkönigs Gustaf IV Adolf.

Eine gleiche existentielle Identifikation könnte in ihrer Kommunikation mit Anderen vorhanden sein. Die Absenderin einer nicht unterzeichneten Postkarte vom Juli 1904 aus Bayreuth an Victoria in Franzensbad beklagt, dass sie nicht dabei gewesen wäre, und dann wird die Tonlage mit einem nicht ganz korrekten Zitat aus *Tannhäuser* angeschlagen, die direkt auf die existentielle Situation der Kronprinzessin anspielte: „And my beloved Royal Highness cannot here [sic] all this glory, which is too sad! 'Hin zu den kalten Menschen flieh vor derem trübem blöden Wahn' etc. fällt mir immer ein, when I think of you in that cold & gloomy country!“¹¹

Die Mehrdeutigkeit der Werke und der Gestalten Wagners macht es möglich, dass die gleiche Person sich sowohl mit passiven als auch aktiven Gestalten identifizieren kann. Wenn man die Beziehung zwischen Königin Victoria und Doktor Munthe behandelt, steht immer seine Aufgabe, ihr zu helfen und sie von physischen, psychischen sowie sozialen Schwierigkeiten zu befreien, im Mittelpunkt der Betrachtungen. Wir können jedoch die Perspektive verändern und uns vorstellen, dass sich Victoria Munthe als einen fliegenden Holländer vorgestellt hat, einen Holländer, der von Hafen zu Hafen irrt, ohne Ruhe zu finden. Dann wusste sie auch, dass seine Rettung in der Treue einer sich aufopfernden Frau lag, in einer Liebe, die sich selbst vergaß. Oder war Munthe eher, oder zugleich, der ständige Outsider Tannhäuser, für den die Fürstin Elisabeth liebt, fleht und am Ende auch stirbt?

Konnte Victoria sich mit Fricka in der *Walküre* identifizieren, die gekränkt von ihrem Gemahl, die Aufrechterhaltung der Moral bis in den Tod fordert, oder hat nur ihr Gatte diese Rolle übernommen? Das Vorbild am schwedischen Hof war offensichtlich: ihre Schwiegermutter Königin Sophia scheint gegenüber ihrem Gemahl, König Oscar II., manchmal – und mit Recht – wie eine Fricka gegen Wotan aufgetreten zu sein. Was aber genau hat Victoria in der *Walküre* gesehen, das sie zu diesem Drama so oft zurückgekehrt ist? War es die Intensität der verbotenen, sexuellen Liebe zwischen den Zwillingen Siegmund und Sieglinde oder die Liebe von Wotan, damals immer in einer Maske gleich ihrem eigenen Vater, Friedrich I. von Baden, zu seiner Liebblingstochter Brünnhilde, trotz ihrer Ungehorsamkeit?

Ungeachtet, ob sie die aktive Resignation, die sie 1888 bei der Lesung vom englischen Pfarrer Charles Kingsley (*Out of the Deep*), und später bei ihrem Verwandten

¹¹ BFA, Victoria I:25, unsignierte Postkarte 1904 28/7 (Bayreuth). Die Verwirrung zwischen „hear“ und „here“ deutet, wie der plötzliche Wechsel ins Deutsche, auf eine deutschsprachige Absenderin. Das Tannhäuserzitat ist dem Gedächtnis entnommen, korrekt heißt es: „Hin zu den kalten Menschen flieh, vor deren blödem, trübem Wahn der Freude Götter wir entflohn ...“ Eine unsignierte Postkarte, 1904 19/7 (Marienbad), in der gleichen Handschrift, schlägt vor, dass Victoria Bayreuth besuchen solle, wo die Damen sich auf dem Hügel treffen wollten.

Gustav Adolf, Kardinal Hohenlohe, sowie in den stoischen Selbstbetrachtungen von Marcus Aurelius fand, auch bei Hans Sachs in den *Meistersingern* wiedererkannte, können wir sie als parallele Spur in ihrer Geisteslandschaft betrachten. Sachsens Resignation ist, wie Dieter Borchmeyer beschreibt, ein altruistischer Pessimismus, der den Lebenswillen durchschaut, jedoch nicht bei den Anderen hemmen wird.¹²

Schließlich die längste und schwierigste Identifikation: mit dem leidenden König Amfortas in *Parsifal*, der krank mit einer unheilbaren Wunde lebt, die zugleich eine innere, stellvertretende Wunde ist. Amfortas war die Identifikation ihrer Mutter, der Großherzogin Luise von Baden, und wurde auch die Identifikation der Tochter. Die Spannung zwischen Pflicht und Passion, die bei Victoria durchgehend ist, wird bei Amfortas zugespitzt, teils, als er den heiligen Speer verliert, und teils, als er seiner Pflicht, den heiligen Gral zu entdecken, zu entgehen versucht.

Im Jahre 1893 schrieb Victoria an Doktor Munthe über ihre Mutter: „Well I wonder how it will be with the 'bread of kindness' instead of the 'stones of Pflicht'!“ Die Anspielung auf die Worte Jesu im Matthäus-Evangelium 7:9 ist selbstverständlich („Oder ist unter euch ein Mensch, der, wenn ihn sein Sohn um Brot bittet, ihm einen Stein geben wird?“).¹³ Weil Victoria gegen die starke Pflichtbetonung ihrer Mutter, die sie mit Steinen identifiziert, und die Gnade, das heißt das Brot, sucht, übernimmt sie die Identifikation ihrer Mutter mit Amfortas. Ihre Wunden sind nicht identisch, jedoch sind sie bei beiden unheilbar, bis die Gnade durch den Tod kommt.¹⁴ Victoria geht aber einen Schritt weiter als ihre Mutter, indem sie, wie Amfortas in seiner Krankheit, nicht sehen kann, dass auch die schwere Pflicht von Gott kommt, sondern sie sie nur als eine Forderung von Menschen versteht. Sie spricht nicht wie ihre Mutter ständig von der *heiligen* Pflicht.

Während ihrer schweren Krankheitstage in den „langen 1890er Jahren“, das heißt bis zum Dezember 1907, als sie Königin wurde, lief Victoria Gefahr, sich mit Wagners Musik, wie die Kaufmannsfrau Gabriele Klöterjahn geb. Eckhof, in Thomas Manns *Tristan*, zu Tode zu spielen. Als Ursache ihrer Diagnose „Neurasthenie“ hat man ja sonst eben das Klavierspiel angegeben.

Zuhause, auf Reisen, auch auf Capri, in Rom und auf verschiedenen Schiffen hat Victoria Klavier gespielt. Schon im Juli 1892 schrieb ihr Schwager, Prinz Eugen von Schweden, auf einer Reise in Norwegen, dass sie sehr wohlgut und leicht gespielt hat, besonders Wagner und Grieg.¹⁵

¹² Dieter Borchmeyer: „Fontane, Mann und das ‚Dreigestirn‘“, 1998, S. 237f.

¹³ Riksarkivet, Stockholm (RA), Axel Munthes arkiv (AMA), efterleverans 256 – 2004/310, Victoria an Munthe 1893 27/11 (Drottningholm).

¹⁴ Über Victoria, vgl. z.B. RA, Sven Hedins arkiv (SHA), Victoria an S. Hedin 1918 13/10 (Solliden), über Luise, z.B. Luise 1917, 27.

¹⁵ Waldemarsudde, Eugen zu Helena Nyblom 1892 13/7 (Kristiania).

Die Musik ersetzte für Königin Victoria nicht die Religion, sondern bildete dazu eine spannungsvolle Komplement. Wagners Opern ermöglichten ihr eine Deutung der Verlustkultur in der sie lebte – das Problem des Verlustes wird ja da dort durchgehend dramatisiert. Bei ihr geht es zwar nicht um eine Kunstreligion nach Wagners Gesamtkonzept, jedoch um einen Teil davon: die existentiell bearbeitende und befreiende Wirkung der Musik, besonders in der einsamen Interpretation beim Klavier. Die gleiche Kombination der christlichen und ästhetischen Spiritualität gab es in ihrem Elternhaus, und zusammen bilden diese ihre kulturelle Landschaft. Die Religion und die Musik, besonders Wagners Musik, sind zwei Lebensbereiche, die einander berühren, sich jedoch in verschiedenen Sprachen ausdrücken.

In einer aktiven Resignation fand Victoria ihre christlich motivierte Lebensgrundhaltung. Teilweise konvergiert sie mit der Geisteslandschaft in Wagners Opern und Musikdramen. Allerdings wurde die Spannung nie vollständig ausgeglichen.

Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens serie *Konferenser*

- 1 Människan i tekniksamhället. Föredrag och diskussioner vid Vitterhetsakademiens konferens 25–27 januari 1977. 1977
- 2 Människan i tekniksamhället. Bibliografi. 1977
- 3 Swedish-Polish Literary Contacts. 1979
- 4 Människan, kulturlandskapet och framtiden. Föredrag och diskussioner vid Vitterhetsakademiens konferens 12–14 februari 1979. 1980
- 5 Människan, kulturlandskapet och framtiden. Bibliografi. Ed. Arnold Renting. 1980
- 6 Safe Guarding of Medieval Altarpieces and Wood Carvings in Churches and Museums. A Conference in Stockholm, May 28–30 1980. 1981
- 7 Tolkning och tolkningsteorier. Föredrag och diskussioner vid Vitterhetsakademiens symposium 17–19 november 1981. 1982
- 8 Research on Tropes. Proceedings of a Symposium Organized by the Royal Academy of Letters History and Antiquities and the Corpus Troporum, Stockholm, June 1–3 1981. Ed. Gunilla Iversen. 1983
- 9 Om stilforskning. Föredrag och diskussionsinlägg vid Vitterhetsakademiens symposium 16–18 november 1982. 1983
- 10 J. V. Snellman och hans gärning. Ett finskt-svenskt symposium hållet på Hässelby slott 1981 till 100-årsminnet av Snellmans död. 1984
- 11 Behövs ”småspråken”? Föredrag vid Vitterhetsakademiens konferens den 22 november 1983. 1984
- 12 Altaistic Studies. Papers Presented at the 25th Meeting of the Permanent International Altaistic Conference at Uppsala June 7–11, 1982. Eds. Gunnar Jarring and Staffan Rosén. 1985
- 13 Att vara svensk. Föredrag vid Vitterhetsakademiens symposium 12–13 april 1984. 1985
- 14 Samhällsplanering och kulturminnesvård. Föredrag och diskussionsinlägg vid Vitterhetsakademiens symposium 28 mars 1985. 1986
- 15 Runor och runinskrifter. Föredrag vid Riksantikvarieämbetets och Vitterhetsakademiens symposium 8–11 september 1985. 1987
- 16 The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium August 5–8 1985. Ed. Nils Åke Nilsson. 1987
- 17 Nubian Culture: Past and Present. Main Papers Presented at the Sixth International Conference for Nubian Studies in Uppsala, 11–16 August, 1986. Ed. Tomas Hägg. 1987
- 18 ”1786”. Vitterhetsakademiens jubileumssymposium 1986. 1988
- 19 Polish-Swedish Literary Contacts. A Symposium in Warsaw September 22–26 1986. Eds. Maria Janion and Nils Åke Nilsson. 1988
- 20 Sverige och Petersburg. Vitterhetsakademiens symposium 27–28 april 1987. Red. Sten Carlsson och Nils Åke Nilsson. 1989
- 21 Tradition and Modern Society. A Symposium at the Royal Academy of Letters History and Antiquities, Stockholm, November 26–29, 1987. Ed. Sven Gustavsson. 1989

- 22 Die Bronzezeit im Ostseegebiet. Ein Rapport der Kgl. Schwedischen Akademie der Literatur Geschichte und Altertumsforschung über das Julita-Symposium 1986. Ed. Björn Ambrosiani. 1989
- 23 Bilden som källa till vetenskaplig information. Föredrag vid Vitterhetsakademiens symposium 13–14 april 1989. Red. Allan Ellenius. 1990
- 24 Att tala utan ord. Människans icke-verbala uttrycksformer. Föredrag vid symposium i Vitterhetsakademien 25–26 oktober 1989. Red. Göran Hermerén. 1991
- 25 Boris Pasternak och hans tid. Föredrag vid symposium i Vitterhetsakademien 28–30 maj 1990. Red. Peter Alberg Jensen, Per-Arne Bodin och Nils Åke Nilsson. 1991
- 26 Czeslaw Milosz. A Stockholm Conference. September 9–11, 1991. Ed. Nils Åke Nilsson. 1992
- 27 Contemplating Evolution and Doing Politics. Historical Scholars and Students in Sweden and in Hungary Facing Historical Change 1840–1920. A Symposium in Sigtuna, June 1989. Ed. Ragnar Björk. 1993
- 28 Heliga Birgitta – budskapet och förebilden. Föredrag vid jubileumssymposiet i Vadstena 3–7 oktober 1991. Red. Alf Hårdelin och Mereth Lindgren. 1993
- 29 Prehistoric Graves as a Source of Information. Symposium at Kastlösa, Öland, May 21–23, 1992. Ed. Berta Stjernquist. 1994
- 30 Rannsakingar efter antikviteter – ett symposium om 1600-talets Sverige. Red. Evert Baudou och Jon Moen. 1995
- 31 Religion in Everyday Life. Papers given at a symposium in Stockholm, 13–15 September 1993. Ed. Nils-Arvid Bringéus. 1994
- 32 Oscar Montelius 150 years. Proceedings of a Colloquium held in the Royal Academy of Letters, History and Antiquities, Stockholm, 13 May 1993. Ed. Paul Åström. 1995
- 33 August Strindberg och hans översättare. Föredrag vid symposium i Vitterhetsakademien 8 september 1994. Red. Björn Meidal och Nils Åke Nilsson. 1995
- 34 The Aim of Laboratory Analyses of Ceramics in Archaeology, April 7–9 1995 in Lund, Sweden. Eds. Anders Lindahl and Ole Stilborg. 1995
- 35 Qumranlitteraturen. Fynden och forskningsresultaten. Föreläsningar vid ett symposium i Stockholm den 14 november 1994. Red. Tryggve Kronholm och Birger Olsson. 1996
- 36 Words. Proceedings of an International Symposium, Lund, 25–26 August 1995. Ed. Jan Svartvik. 1996
- 37 History-Making. The Intellectual and Social Formation of a Discipline. Proceedings of an International Conference, Uppsala, September 1994. Eds. Rolf Torstendahl and Irmeline Veit-Brause. 1996
- 38 Kultursamanhengar i Midt-Norden. Tverrfagleg symposium for doktorgradsstudentar og forskarar. Førelasingar ved eit symposium i Levanger 1996. Red. Steinar Supphellen. 1997
- 39 State and Minorities. A Symposium on National Processes in Russia and Scandinavia, Ekaterinburg, March 1996. Eds. Veniamin Alekseyev and Sven Lundkvist. 1997
- 40 The World-View of Prehistoric Man. Papers presented at a symposium in Lund, 5–7 May 1997. Eds. Lars Larsson and Berta Stjernquist. 1998
- 41 Forskarbiografen. Föredrag vid ett symposium i Stockholm 12–13 maj 1997. Red. Evert Baudou. 1998

- 42 Personnamn och social identitet. Handlingar från ett Natur och Kultur-symposium i Sigtuna 19–22 september 1996. Red. Thorsten Andersson, Eva Brylla och Anita Jacobson-Widding. 1998
- 43 Philipp Melanchthon und seine Rezeption in Skandinavien. Vorträge eines internationalen Symposions an der Königlichen Akademie der Literatur, Geschichte und Altertümer anlässlich seines 500. Jahrestages in Stockholm den 9.–10. Oktober 1997. Herausgegeben von Birgit Stolt. 1998
- 44 Selma Lagerlöf Seen from Abroad – Selma Lagerlöf i utlandsperspektiv. Ett symposium i Vitterhetsakademien den 11 och 12 september 1997. Red. Louise Vinge. 1998
- 45 Bibeltolkning och bibelbruk i Västerlandets kulturella historia. Föreläsningar vid ett symposium i Stockholm 27 oktober 1997. Red. Tryggve Kronholm och Anders Piltz. 1999
- 46 The Value of Life. Papers presented at a workshop at the Royal Academy of Letters, History and Antiquities, April 17–18, 1997. Eds. Göran Hermerén and Nils-Eric Sahlin. 1999
- 47 Regionala samband och cesurer. Mitt-Norden-symposium II. Föreläsningar vid ett symposium i Stockholm 1997. Red. Staffan Helmfrid. 1999
- 48 Intuitive Formation of Meaning. Symposium held in Stockholm, April 20–21 1998. Ed. Sven Sandström. 2000
- 49 An Assessment of Twentieth-Century Historiography. Professionalism, Methodologies, Writings. Ed. Rolf Torstendahl. 2000
- 50 Stiernhielm 400 år. Föredrag vid internationellt symposium i Tartu 1998. Red. Stig Örjan Ohlsson och Bernt Olsson. 2000
- 51 Roman Gold and the Development of the Early Germanic Kingdoms. Symposium in Stockholm 14–16 Nov. 1997. Ed. Bente Magnus. 2001
- 52 Kyrkovetenskap som forskningsdisciplin. Ämneskonferens i Vitterhetsakademien, 12–13 november 1998. Red. Sven-Åke Selander. 2001
- 53 Popular Prints and Imagery. Proceedings of an International Conference in Lund 5–7 October 2000. Eds. Nils-Arvid Bringéus and Sten Åke Nilsson. 2001
- 54 The Chronology of Base-Ring Ware and Bichrome Wheel-Made Ware. Proceedings of a Colloquium held in the Royal Academy of Letters, History and Antiquities, Stockholm, May 18–19 2000. Ed. Paul Åström. 2001
- 55 Meaning and Interpretation. Conference held in Stockholm, September 24–26 1998. Ed. Dag Prawitz. 2001
- 56 Swedish-Polish Modernism. Literature – Language – Culture. Conference held in Cracow, Poland, April 20–21 2001. Eds. Małgorzata Anna Packalén and Sven Gustavsson. 2003
- 57 Nationalutgåva av de äldre geometriska kartorna. Konferens i Stockholm 27–28 november 2003. Red. Birgitta Roeck Hansen. 2005
- 58 Medieval Book Fragments in Sweden. An International Seminar in Stockholm, 13–16 November 2003. Ed. Jan Brunius. 2005
- 59 Trygghet och äventyr. Om begreppshistoria. Red. Bo Lindberg. 2005
- 60 Wisława Szymborska. A Stockholm Conference May 23–24, 2003. Eds. Leonard Neuger och Rikard Wennerholm. 2006
- 61 Konsterna och själen. Estetik ur ett humanvetenskapligt perspektiv. Red. Göran Hermerén. 2006

- 62 Litteraturens värde – Der Wert der Literatur. Konferens i Stockholm 26–28 november 2004. Red. Antje Wischmann, Eva Hättner Aurelius och Annegret Heitmann. 2006
- 63 Stockholm – Belgrade. Proceedings from the Third Swedish-Serbian Symposium in Stockholm, April 21–25, 2004. Ed. Sven Gustavsson. 2007
- 64 När religiösa texter blir besvärliga. Hermeneutisk-etiska frågor inför religiösa texter. Red. Lars Hartman. 2007
- 65 Scholarly Journals between the Past and the Future. The Fornvännen Centenary Round-Table Seminar, Stockholm, 21 April 2006. Ed. Martin Rundkvist. 2007
- 66 Hela världen är en teater. Åtta essäer om Lars Wivallius. Red. Kurt Johannesson och Håkan Möller. 2007
- 67 Efter femtio år: Aniara 1956–2006. Föredrag vid ett symposium i Kungl. Vitterhetsakademien 12 oktober 2006. Red. Bengt Landgren. 2007
- 68 Jordvärderingssystem från medeltiden till 1600-talet. Red. Alf Ericsson. 2008
- 69 Astrid Lindgrens landskap. Hur landskapets kulturarv förändras, förstås, förvaltas och förmedlas. Red. Magnus Bohlin. 2009
- 70 Kyrkohistoria – perspektiv på ett forskningsämne. Red. Anders Jarlert. 2009
- 71 Skärgård och örlog. Nedslag i Stockholms skärgårds tidiga historia. Red. Katarina Schoerner. 2009
- 72 Emilia Fogelklou läst i dag. Nio essäer. Red. Anders Jeffner. 2010
- 73 Saint Birgitta, Syon and Vadstena. Papers from a Symposium in Stockholm 4–6 October 2007. Eds. Claes Gejrot, Sara Risberg and Mia Åkestam. 2010
- 74 Universitetsrankning och bibliometrisk mätningar: Konsekvenser för forskning och kunskapsutveckling. Red. Göran Hermerén, Kerstin Sahlin och Nils-Erik Sahlin. Sammanställn. Ulrika Waaranperä. 2011
- 75 Jämtland och den jämtländska världen 1000–1645. Red. Olof Holm. 2011
- 76 Konsten och det nationella. Essäer om konsthistoria i Europa 1850–1950. Red. Martin Olin. 2013
- 77 Cent ans d'études scandinaves. Centenaire de la fondation de la chaire de Langues et littératures scandinaves à la Sorbonne en 1909. Dir. Sylvain Briens, Karl Erland Gadelii, May-Brigitte Lehman et Jean-Marie Maillefer. 2012
- 78 Från Nyens skans till Nya Sverige. Språken i det Svenska Riket under 1600-talet. Red. Bo Andersson och Raimo Raag. 2012
- 79 Språk och ordkonst in österled. Red. Anders Jeffner. 2012
- 80 La Linguistique dans tous les sens. Dir. Françoise Sullet-Nylander, Hugues Engel et Gunnel Engwall. 2013
- 81 Trust and confidence in scientific research. Eds. Göran Hermerén, Kerstin Sahlin and Nils-Erik Sahlin. 2013
- 82 The Birgittine Experience. Papers from the Birgitta Conference in Stockholm 2011. Eds. Claes Gejrot, Mia Åkestam and Roger Andersson. 2013
- 83 Text, tal och tecken. Några perspektiv inom språkforskningen. Red. Björn Lindblom. 2013
- 84 Flanörens världsbild. Red. Elena Balzamo. 2014
- 85 Sweden–Serbia and Europe. Periphery or not? Ed. Thomas Lundén. 2014
- 86 Richard Wagner. Werk und Wirkungen / His works and their impact. A Wagner Symposium 2013. Ed. Anders Jarlert. 2014