

Richard Wagners Siegfried-Idyll

Eine Gelegenheitskomposition als mögliche Alternative zum musikalischen Drama (?)

Am 5. Januar 1870 schrieb Richard Wagner an Otto Wesendonck:

„Ich muss wünschen, es zu einem hohen Alter zu bringen, da meine Lebenspflichten sich unendlich gesteigert haben, und erst jetzt meine schmerzvollen Erfahrungen durch den Gewinn derjenigen Ruhe vergütet werden sollen, welcher ich endlich auch die Vollendung aller der Arbeiten hoffentlich verdanken werde, an welchen ich in meinem vergangenen Leben – fast mit einziger Ausnahme der Zeit, in welcher ich in Ihrer Nähe und unter dem Schutze Ihrer Freundschaft lebte – in trauriger Weise verhindert war.

Die Götterdämmerung ist begonnen: nach einiger Ruhe u. Sammlung soll dann ‚Parzival‘ folgen, während manches Andere in mir sich hoffnungsvoll für ferneres Schaffen gestaltet.“¹

Wir haben uns längst daran gewöhnt, in diesen Sätzen, denen mindestens seit den späten vierziger Jahren eine Vielzahl inhaltlich ähnlicher angereicht werden könnte, die Bestätigung dafür zu sehen, wie selbstbewusst und sicher Richard Wagner seinen Schaffensweg nicht nur um Jahre, sondern um Jahrzehnte vorzubestimmen pflegte. Und er führte ihn ja denn auch mit geradezu atemberaubender Genauigkeit an den Punkt, an dem mit dem Bühnenweihfestspiel der Schlussstein auf das gewaltige Lebenswerk gesetzt wurde. Ein halbes Jahr nach der Uraufführung des *Parsifal* verstarb sein Autor – und es hatte damit dieses Lebenswerk einen Abschluß gefunden, wie er angemessener, bedeutungsvoller und folgenreicher wohl schwerlich auch nur gedacht werden dürfte.

Aber das herangezogene Briefzitat endet etwas anders als die wohl als „üblich“ zu bezeichnenden Schaffensperspektiven mit der *Parsifal*-Krönung

¹ Richard Wagner, Sämtliche Briefe, Bd. 22, Briefe des Jahres 1870, hrsg. von Martin Dürer, Wiesbaden u.a. 2012, S. 31.

und die auch, soweit ich sehe, niemals eine über diese „Krönung“ hinausgehende konkrete und somit ernsthaft vorgenommene Schaffensplanung enthielten. Im Wesendonck-Brief ist denn auch nur – aber immerhin – die Rede von „manche[m] Anderen“, das sich nach *Götterdämmerung* und *Parsifal* in Wagner „hoffnungsvoll für ferneres Schaffen gestaltet.“ Was mit dieser bloßen Andeutung gemeint ist, lässt sich nicht so leicht sagen. Denn seine gewissermaßen offiziellen schriftlichen Äußerungen mit den bekannten, den Kern seiner Publizistik ausmachenden sogenannten *Revolutionsschriften*, der *Mitteilung an meine Freunde* über den *Beethoven*-Essay bis zu den späteren Bayreuther Schriften haben stets nur, ohne jeden anders orientierenden Seiten- bzw. Vorausblick, die Reihe der musikalischen „Dramen“ als Unter- und Hintergrund.

Anders steht es um die privat-vertraulichen Äußerungen wie in dem hier zitierten Brief an Otto Wesendonck und vor allem in den Tagebuch-Notaten Cosima Wagners, die wohl zweifelsfrei darum bemüht gewesen ist, die Aussagen ihres Mannes so exakt wie möglich festzuhalten. Nicht zuletzt deshalb, weil sie das Tagebuch für ihre Kinder führte, das somit den familiären Erbgang auf der Ebene des Werkverständnisses wie auf der der persönlichen Konfliktbewältigung absichern sollte. Um das Jahr 1870, also inmitten der Arbeit an *Siegfried* (Abschluß der Partitur Ende 1869) und *Götterdämmerung* (Beginn der Kompositionsskizze im Oktober 1869), der Uraufführungen von *Rheingold* (September 1869) und *Walküre* (Juni 1870), der ersten Erwägungen zu Bayreuth als Festspielort für den *Ring* (März 1870), der Arbeit an den programmatischen Schriften *Über das Dirigieren* (Oktober 1869) und *Beethoven* (Juni-September 1870) – in dieser Zeit angespanntester Arbeit und bewegender Ereignisse sieht sich Wagner zur Erwähnung von Werkplänen und mit ihnen verbundenen ästhetisch-kompositorischen Konsequenzen veranlasst, die – vorsichtig ausgedrückt – nicht immer im Einklang mit den Überlegungen, Forderungen und Schlussfolgerungen in seinen quasi offiziellen Veröffentlichungen stehen. Dennoch sind diese Äußerungen

keine kurzfristigeren Reaktionen, hervorgerufen durch die ungeheure Arbeitslast, die Wagner letztlich sich seit Jahren aufbürdete. Aber auch die neueren Querelen mit Hof und Theater in München oder die bald einsetzenden quälenden Belastungen, die ihm das Bayreuther Baugeschehen bereitete und nicht zuletzt die immer häufiger ausbrechenden Krankheitsattacken dürften nicht der entscheidende Grund für diese Äußerungen gewesen sein, die sich bis an das Lebensende erstrecken, in seinen letzten Jahren sogar noch an Intensität gewinnen.

Ich reihe hier zunächst einige von ihnen in zeitlicher Folge aneinander. Im Juli 1871 gibt Cosima Wagner im Tagebuch wörtlich eine sich wiederholende Klage ihres Mannes wieder:

„Ich verfluche dieses Musizieren, diesen Krampf, in den ich versetzt bin, der mich mein Glück gar nicht genießen läßt [...] dieses Nibelungen-Komponieren sollte längst vorüber sein, es ist ein Wahnsinn, oder ich müßte gemacht sein, wild wie Beethoven; es ist nicht wahr, wie ihr euch einbildet, daß dies mein Element ist; meiner eignen Bildung zu leben, meines Glückes mich zu erfreuen, das wäre mein Trieb [...] Ach, es ist ein Unsinn. Idylle, Quartette, das möchte ich gern noch machen.“²

Am 8. Oktober 1877 heißt es:

„Abends spielt er mir ein herrliches Thema zu einer Symphonie und sagt, er habe so viele solcher Themen, jeden Augenblick fiel ihm etwas ein, er könne alles das Wohlige aber nicht für Parsifal gebrauchen.“³

Am 22. September 1878:

„[...] mit unbeschreiblichem Humor klagt er, daß jetzt, wo er die Kundry zu komponieren habe, ihm nichts wie heitere Symphonie-Themen einfielen [...] ,Symphonische Dia-

² Cosima Wagner, Die Tagebücher, Bd. 1, 1869-72, hrsg. von Martin Gregor-Delien und Dietrich Mack, München 1982, S. 422 f. (künftig: CW Bd....S....)

³ CW Bd. 2, 1075.

loge' würde er seine Symphonien nennen, denn die vier Sätze im alten Stil würde er nicht komponieren, aber ein Thema und ein Gegenthema müsse man haben, miteinander reden lassen.“⁴

Am 17. Oktober desselben Jahres:

„Jetzt sammle ich fuyards' [„Flüchtigkeiten“] (auf Friedr. des Großen Worte anspielend), er meinte alle musikalischen Gedanken, die er flüchtig niedergeschrieben; er sagte mir gestern, daß er am liebsten Symphonien schreiben würde, heitere, freundliche, in welche er sich gar nicht hoch versteigen würde, er fühle aber förmlich das Bedürfnis, dieses Element in ihm sich ausgießen zu lassen.“⁵

Und wenige Tage vor Wagners Tod, am 9. Februar 1883, notiert Cosima:

„In der Gondel meldet er mir, daß er seine Arbeit über Männliches und Weibliches doch machen würde und dann Symphonien, dann nichts Schriftliches mehr, nur die Biographie wolle er schreiben.“⁶

Auch wenn diese Äußerungen, diese Wunschbilder einer wiederzufindenden Musik, einer Instrumentalmusik, die gleichermaßen von Schönheit, Schlichtheit und Heiterkeit getragen ist, soweit ich sehe nur in Cosimas Tagebüchern zu finden sind, dürften sie, wie gesagt, nicht nur Not- oder Unwillensrufe eines permanent Überbelasteten sein, der sich durch Vorspiegelung mehr oder weniger ironisch gestimmter absonderlicher Alternativen zum unausweichlichen „Hauptgeschäft“ wenigstens in Gedanken Erleichterung und Entspannung zu schaffen suchte. Geradezu das Gegenteil scheint der Fall zu sein: indem Wagner seine Wünsche nur im intimsten Rahmen kundtut, gibt er ihnen ein Gewicht, das er vor jeder Form von Öffentlichkeit

⁴ CW Bd. 3, S. 180.

⁵ CW Bd. 3, S. 201.

⁶ CW Bd. 4, S. 1109.

sorgsam zu verbergen bemüht ist. Vor der Öffentlichkeit bleibt Wagner der unerschütterliche Schöpfer des musikalischen Dramas, der das Erbe der antiken Tragödie, der Dramen Shakespeares und der Sinfonien Beethovens angetreten hat und weiterführt.

Außerdem ist zu beachten, daß die hier in Rede stehenden Aussagen erst in der Jahresmitte 1871 beginnen. Dies könnte, abgesehen von dem schlichten Umstand, dass Cosima ihr Tagebuch erst am Neujahrstag des Jahres 1869, nach ihrer Übersiedlung in Wagners Schweizer Domizil und ihrer endgültigen Trennung von Hans von Bülow begonnen hat, mit einer besonderen Schaffenssituation zusammenhängen, die sich in dieser Zeit ergab. Sie dürfte allerdings weniger mit den Arbeiten an den laufenden Großprojekten zu tun haben. Zugleich nämlich beschäftigten Wagner weitere Arbeiten, die zwar ebenfalls an Zurückliegendes anknüpften, doch nun eine bislang nicht erforderliche und auch nicht angestrebte Intensität gewannen. Zu diesen Arbeiten gehört der *Beethoven*-Essay, der eines der künstlerischen Lebensthemen Wagners, eben das Werk Beethovens, unter zum Teil neuen Fragestellungen weiterführt. Unmittelbar nach Abschluß dieses Textes, von Oktober bis Dezember 1870, komponierte er das später sogenannte *Siegfried-Idyll*, das sogleich zu Weihnachten im privaten Kreis des Tribschener Hauses uraufgeführt wurde. Gewidmet der Mutter und der Muse Cosima, hat es den dringend gewünschten, inzwischen einjährigen Sohn Siegfried gewissermaßen zum „Thema“, aber schloß wohl auch die Erinnerung an die gegen alle Widerstände im August endlich erreichte Eheschließung seiner Eltern als ebenso festliches wie intimes Ereignis ein.

Es hat jedoch den Anschein, dass dieses Gelegenheitswerk für Wagner größere Bedeutung erlangt hat, als dies seine Bestimmung, seine Aufführungsgeschichte und auch die der Veröffentlichung zunächst vermutet ließ. Je länger man sich mit dem Orchesterstück und der *Beethoven*-Schrift befasst, umso mehr drängte sich, so will mir scheinen, der Gedanke auf, dass sie beide zusammengehören; dass der Text gewissermaßen die Komposition

ausgelöst hat, die Musik wie eine Art Nachhall oder auch klingender Illustration von wesentlichen Aussagen ihres Autors wirkt. Und diese Aussagen stehen in Verbindung zu einigen späten Kompositionen Beethovens, mit denen sich Wagner in seinem letzten Lebensjahrzehnt immer nachdrücklicher beschäftigt und die er als Verwirklichung eines geradezu zeitlosen kompositorischen Ideals preist. Es sind dies die *Streichquartette* ab *op. 127*, wobei bekanntlich in der *Beethoven*-Schrift das *cis-Moll-Quartett op. 131* besondere Beachtung findet, und die letzten fünf *Klaviersonaten*, unter denen die *Sonaten op. 101* und *111*, mit einigen Einschränkungen auch *op. 106*, hervorgehoben werden.

Wenden wir uns zunächst dem *Beethoven*-Text zu. Auch wenn in ihm kaum ein Gedanke ausgeführt wird, auf den Wagner nicht bereits in früheren Darstellungen gestoßen ist, so ist doch die Akzentsetzung eine andere und gibt dadurch bestimmten Aspekten besonderes Gewicht. Das betrifft vor allem einen Grundbegriff in Wagners Kompositionsverständnis, den der „Melodie“. Obwohl dieser Begriff bereits in den Schriften um 1850 eine zentrale Rolle spielt und etwa als „unendliche Melodie“ sogleich seine strukturell beherrschende Bedeutung für das musikalische Drama erlangt, steigert sich diese Bedeutung noch in der Instrumentalmusik. Die „unendliche Melodie“ des Dramas wird zum netzartig-engmaschigem Klang-„Gewebe“, in das jedes kompositorische Element verflochten ist. Dergestalt erhält noch das kleinste Element „Bedeutung“ – es bleibt kein Raum mehr für „Beiläufiges“, für „Begleitendes“, für „Unbedeutendes“.

In Wagners Worten:

„[...] das für die Kunstgeschichte so wichtige Moment in dem musikalischen Gestalten Beethoven's ist dieses, daß hier jedes technische Accidenz der Kunst, durch welches sich der Künstler zum Zwecke seiner Verständlichkeit in ein konventionelles Verhalten zu der Welt außer ihm setzt, selbst zur höchsten Bedeutung als unmittelbarer Erguß erhoben

wird. [Es] giebt hier keine Zuthat, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern Alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause.“⁷

Wenig später heißt es:

„Überblicken wir den kunstgeschichtlichen Fortschritt, welchen die Musik durch Beethoven gethan hat, so können wir ihn bündig als den Gewinn einer Fähigkeit bezeichnen, welche man ihr vorher absprechen zu müssen vermeinte: sie ist vermöge dieser Befähigung weit über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen getreten, in welcher sie von jeder Beengung durch traditionelle oder konventionelle Formen, vermöge vollster Durchdringung und Belebung dieser Formen mit dem eigensten Geiste der Musik, befreit ist. Und dieser Gewinn zeigt sich sofort für jedes menschliche Gemüth durch den der Hauptform aller Musik, der Melodie, von Beethoven verliehenen Charakter, als welcher jetzt die höchste Natureinfachheit wiedergewonnen ist, als der Born, aus welchem die Melodie zu jeder Zeit und bei jedem Bedürfnisse sich erneuert, und bis zur höchsten, reichsten Mannigfaltigkeit sich ernährt. Und dieses dürfen wir unter dem einen, Allen verständlichen Begriff fassen: die Melodie ist durch Beethoven von dem Einflusse der Mode und des wechselnden Geschmackes emanzipirt, zum ewig giltigen, rein menschlichen Typus erhoben worden.“⁸

Beethovens Nachfahren allerdings im 19. Jahrhundert, von Schumann bis Brahms, aber auch die Italiener nach Rossini sind gemeint, haben dieses Erbe nicht antreten können, da ihnen die Fähigkeit abging, diese „Erhabenheit“ in neue Bahnen zu lenken. Dazu Wagner im „Beethoven“-Text:

„Als wir [Wagner reiht sich hier – bescheiden, doch rhetorisch effektiv – in die Phalanx der Komponisten nach Beethoven ein] endlich wieder den Mund symphonisch uns aufzumachen getrauten, um zu zeigen, was wir denn doch auch noch zu Stande zu bringen

⁷ Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, Band 9, S. 87 (künftig: RW Bd..., S...

⁸ RW Bd. 9, S. 102.

vermöchten, verfielen wir, sobald wir merkten, daß wir gar zu langweilig und schwülstig wurden, auf gar nichts Anderes, als uns mit ausgefallenen Federn der programmistischen Sturmvögel auszuputzen. Es ging und geht in unseren [!] Symphonien und dergleichen jetzt weltenschmerzlich und katastrophös her; wir sind düster und grimmig, dann wieder muthig und kühn; wir sehnen uns nach der Verwirklichung von Jugendträumen; dämonische Hindernisse belästigen uns; wir brüten, rasen wohl auch: da wird endlich dem Welt-schmerz der Zahn ausgerissen; nun lachen wir und zeigen humoristisch die gewonnene Weltzahn-lücke, tüchtig, derb, bieder, ungarisch oder schottisch, – leider für Andere langweilig. Ernstlich betrachtet: wir können nicht glauben, daß der Instrumentalmusik durch die Schöpfungen ihrer neuesten Meister eine gedeihliche Zukunft gewonnen worden ist; vor Allem aber dürfte es für uns schädlich werden, wenn wir diese Werke gedankenlos der Hinterlassenschaft Beethoven's anreihen [...]“⁹

Allerdings schloß auch bei Beethoven die Hinwendung zur Dramatik eine Annäherung an Theatralik und Bildhaftigkeit ein, die der Instrumentalmusik, so Wagners Auffassung eben, wesensfremd bleiben musste und etwa im Fall der *Pastorale*, aber selbst auch in der *9. Sinfonie* eine bedenkliche Gradwanderung des ästhetischen Gelingens erforderte. Was Beethoven aber durch eine Art „tour de force“ dennoch gelang – für Wagner ist hierin die *7. Sinfonie*, die „Apotheose des Tanzes“, ein niemals mehr übertroffenes Beispiel –, führte bei seinen Nachfolgern zum Scheitern. Bei Beethoven

„erkennen wir die gleiche Einheit, welche im vollendeten Drama so bestimmend auf uns wirkt, so wie dann den Verfall dieser Kunstform, sobald fremdartige Elemente, welche nicht in jene Einheit aufzunehmen waren, herangezogen wurden. Das ihr fremdartigste Element war das dramatische, welches zu seiner Entfaltung unendlich reicherer Formen bedarf, als sie auf der Basis des Symphoniesatzes, nämlich der Tanzmusik, naturgemäß sich darbieten können. Dennoch muß die neue Form der dramatischen Musik, um wider-

⁹ RW Bd. 10, S. 182.

um als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen [...]“¹⁰

Diese Einheit erreicht Beethoven bereits in einigen, von Wagner immer wieder erwähnten Sinfonien wie eben der 3., der 7. und der 8., mit noch weitergehender Konsequenz dann in den späten Streichquartetten und Klaviersonaten, wobei er immer wieder auf einzelne Sätze als unmittelbare Vorbilder für künftiges, quasi nach-beethovensches Komponieren zurückkommt. Und dabei zeichnet sich nun, seit den siebziger Jahren, die bereits erwähnte, immer stärker hervortretende Akzentverschiebung ab. Im Dezember 1879 notiert Cosima:

„Er beschäftigt sich viel mit den Sonaten von Beethoven, abends spielt er den ersten Satz der A dur (op 101) und sagt: Das sei ein Ganzes, das sei ein Frühjhrstag, das sei das Muster, wonach er sich richte, wenn er Idylle schrieb. Sonst findet er viele Leeren, z. B. auch in der f moll Sonate, Dinge (Passagen), die man kaum zu spielen, nur anzudeuten habe – die Themen seien immer schön. Aber dieser erste Satz der A dur Sonate sei unglaublich, alles feßle einen darin, jedes Bindeglied, alles sei Melos!“¹¹

Im März 1882 heißt es:

„Gestern sprachen wir noch von der Sonatenform, und daß selbst in 111 z. B. Beethoven im ersten Satz noch etwas Steifes hat, was nicht ganz mit der Freiheit des Schlusses stimmt. In dieser Beziehung, sagt R., kenne er nur die A dur Sonate, die ganz frei sei, und den ersten Satz von 106, der allerdings sehr angeordnet sei, aber wo der Reichtum diese Anordnung fordre.“¹²

Und schließlich heißt es kurz und bündig:

¹⁰ RW Bd.10, S. 185.

¹¹ CW Bd. 3, S 462 f.

¹² CW Bd. 4, S. 915.

„Der erste Satz von dieser A dur Sonate ist so recht ein Beispiel von dem, was ich unter unendlicher Melodie verstehe.“¹³

1. Bsp. Beethoven, op. 101, 1.Satz

Im Juni 1882 notiert Cosima eine Äußerung Wagners, in der wie in einem Brennspiegel die Motivation zu seinen Beobachtungen und Überlegungen zusammengefasst erscheint:

„[...] dann spielt er etwas aus dem letzten Satz von 111 und den ganzen ersten von 101 (A dur), zu unserem Entzücken; wir stimmen ihm alle bei, wie er leidenschaftlich erklärt, mit diesen Werken habe Beethoven eine ganz neue Welt enthüllt, und alles Melodie, Gestalten, die auf einen zukämen, die kein Auge sehe. ‚Aber es ist zu Ende mit der Musik‘, ruft er schmerzlich aus, ‚und ich weiß nicht, ob meine dramatischen Explosionen das Ende aufhalten können. Es hat so kurz gedauert.‘“¹⁴

Es sind nicht die auch heute noch geradezu „experimentell“ wirkenden Stücke wie die *Große Fuge op. 133* oder das *Scherzo* aus dem letzten *Streichquartett op. 135* mit seinen tumultuarischen Ostinati und schneidenden Dissonanzen, die Wagners Fantasie anregen, sondern im Gegenteil: es sind die eher verhaltenen, lyrischen Gebilde, denen ein hohes Maß an motivisch-thematischer Kohärenz eigen ist. Das „Drama“ ist Sache des Musiktheaters, wie bereits im *Beethoven*-Essay zu lesen ist. Es unterlaufe und zerstöre letztlich als metierferne, ja metierfremde Ausdrucksdimension den authentischen, von der Melodie ausgehenden, von ihr vorrangig geprägten Charakter der Instrumentalmusik. Nachdem der *Ring* uraufgeführt ist, Teilaufführungen und auch bereits weitere Gesamtaufführungen stattgefunden haben und

¹³ CW Bd. 4, S. 1047.

¹⁴ CW Bd. 4, S. 959.

Wagner mitten in der Arbeit an *Parsifal* steckt, hält Cosima in ihrem Tagebuch fest:

„Ich hasse das Pathos“, ruft er aus, „sie werden sich wundern, wenn ich meine Symphonien herausgebe, wie einfach die sein werden; sie könnten zwar schon ein Beispiel davon an meinen Märschen und an dem Idyll [haben].“¹⁵

Und im Dezember 1881:

„Er habe die ekstatischen Wunder satt. – Auch das Wühlen im Schmerz mit den tiefen Klarinetten sei er müde – ich singe das Thema des Finales aus der F dur Symphonie, „ja das – das macht Freude“.¹⁶

Das erinnert an eine Passage aus der *Autobiographischen Skizze* von 1842, in der es, freilich in verbindlicheren Worten und mit anderer gedanklicher Orientierung, heißt:

„Ich gab mein Vorbild, Beethoven, auf; seine letzte Symphonie erschien mir als der Schlussstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus Keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen Keiner zur Selbstständigkeit gelangen könne. Das schien mir auch Mendelssohn gefühlt zu haben, als er mit seinen kleineren Orchester-Kompositionen hervortrat, die große abgeschlossene Form der Beethoven'schen Symphonie unberührt lassend; es schien mir, als wolle er sich, mit einer kleineren, gänzlich freigegebenen Form beginnend, eine größere selbst erschaffen.“¹⁷

Es ist schon merkwürdig. Wagner beschreibt hier ein Entwicklungsmoment im Schaffen Mendelssohns und dessen Konsequenzen bereits ganz in dem Sinne, wie es bei ihm selbst drei Jahrzehnte später begegnen und ihn zu

¹⁵ CW Bd. 3, S. 304.

¹⁶ CW Bd. 4, S. 837.

¹⁷ Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd.1, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1979, S. 101 f.

ganz ähnlichen Schlussfolgerungen bringen wird. Es handelt sich hier um ein bemerkenswertes Zeugnis für Wagners Wertschätzung des Komponisten Mendelssohn, dem ähnliche Aussagen anzufügen wären – wie etwa die folgende, die Cosima am 23. Juni 1871 notiert:

„Ich entwerfe jetzt eine große Arie für Hagen, aber nur für Orchester. Was ich für ein Stümper bin, glaubt kein Mensch, ich kann gar nicht transponieren. Das Komponieren ist bei mir auch ein seltsamer Zustand; beim Phantasieren habe ich alles, endlos, nun heißt es fixieren, da kommen einem die physischen Griffe schon in den Weg, wie war es denn, heißt es dann, nicht wie ist es, wie soll es sein, wie war es, und nun suchen, bis man es wiederfindet. Mendelssohn würde die Hände über dem Kopf zusammenschlagen, wenn er mich komponieren sähe.“¹⁸

Solche Wertschätzung und solchen Respekt hat Wagner keinem anderen Komponisten seiner Zeit bekundet. Sie zeigt nicht zuletzt, wie ambivalent Wagners Verhältnis zu Mendelssohn ist. Einseitige Urteile oder gar Abqualifizierungen – Stichwort: Antisemitismus – gehen da ins Leere.

Allerdings war für den auf Beethoven, zumal auf dessen 9. Sinfonie geradezu fixierten Wagner eine Änderung seines Komponierens in Richtung einer luziden, an Mozart und an den Beethoven der *Sonate op. 101* orientierten Instrumentalmusik mit weitaus größeren Problemen und Hindernissen verbunden als dies bei Mendelssohn der Fall gewesen sein dürfte. Denn Wagner musste, seinem künstlerischen Naturell entsprechend, eben nicht „nur“ weiterhin auf Beethovens Werk reagieren (die soeben zitierte Behauptung, er habe sein „Vorbild“ Beethoven aufgegeben, ist letztlich eine rein rhetorische Wendung, die keine künstlerische Folgen nach sich zog), sondern auch auf sein eigenes, auf sein musikalisches Drama. Er hätte also über den Schatten

¹⁸ 23. 6. 71,404f.

des großen Verehrten und über den eigenen Schatten springen müssen. Wie das gegangen und ob es ihm gelungen wäre, bleibt Spekulation.

Aber es liegt das *Siegfried-Idyll* vor, dessen Bedeutung für die Neuorientierung seines Schaffens nach dem *Parsifal* Wagner selbst mehrfach hervorgehoben hat. Im August 1877 heißt es in Cosimas Tagebuch:

„Er spielt mir die Sonate für Math. Wesendonck und lacht viel über deren ‚Trivialität‘, wie er sich ausdrückt. Er habe nie eine Gelegenheitskomposition machen können, diese Sonate sei seicht, nichtssagend, das Albumblatt für Betty Schott künstlich – einzig beim *Idyll* sei es ihm geglückt, weil da alles zusammengefallen wäre, wie er es in der ersten Strophe des Gedichtes gesagt!“¹⁹

Gemeint ist hier das Widmungsgedicht zum *Idyll*, von dem gleich noch die Rede sein wird. Und ein Jahr später, während des Korrekturlesens zur Herausgabe des Stückes notiert Cosima: „R. sagt: Es ist meine liebste Komposition.“²⁰

Ursprünglich hatte Wagner das Stück eine „Symphonie“ genannt. Erst in der Stichvorlage erschien stattdessen die Charakter- oder auch Stimmungsbezeichnung *Siegfried-Idyll*. Zweifellos wollte der Komponist den äußeren Anspruch des Stückes zurücknehmen, ohne damit freilich an dessen künstlerische Bedeutung zu rühren. Auch seine Einreihung unter die „Gelegenheitskompositionen“, die er angeblich „nie machen könne“, hat in diesem Fall keine negativen Folgen. Allerdings ergibt sich hier ein leichter Widerspruch. Wenn Wagner auch die früheren „Gelegenheitskompositionen“ differenziert beurteilt, die *Faust-Ouvertüre* zweifellos einen anderen Stellenwert hat als die hier genannte Sonate oder das *Albumblatt*, so bleibt doch die Tatsache bestehen, dass sie alle mit den „Zukunftsplänen“, die mit dem *Idyll* erstmals konkrete Gestalt annahmen, so gut wie nichts zu tun haben. Wagner

¹⁹ Siehe das Gedicht S. 14 f.

²⁰ CW Bd. 3, S. 35.

jedenfalls hat niemals, so weit ich sehe, irgendeine Beziehung zwischen diesen und jenen vermerkt. Insofern ist das *Idyll*, wenn überhaupt, zumindest keine „richtige“ Gelegenheitskomposition. Sein späteres Interesse an den früheren hatte eher nostalgische, aber auch unverhohlenen finanzielle Gründe. Kennzeichnend ist denn auch die folgende Tagebucheintragung:

„R. ärgert sich sehr über die Produktion der Sonate in As dur und der ‚Grenadiere‘ in Berlin durch Herrn Tappert, er hält diese Kompositionen für seiner unwert und sagt, daß höchstens Fidi nach unserem Tode dies alles als ‚Kuriosum‘ wird herausgeben. Jetzt aber sei die Bekanntmachung ihm widerwärtig. So wird denn wohl das arme ‚Idyll‘ geopfert werden müssen!“²¹

Nach diesem wohl etwas zu ausführlich geratenen Einleitungsteil wenden wir uns nun direkt dem *Idyll* zu. Besonderes Ohrenmerk gilt dabei jenen Elementen und Verfahren, mit denen Wagner das zu realisieren sucht, was er unter dem ja niemals klar beschriebenen oder gar definierten Begriff „unendliche Melodie“ versteht.

Bsp. 2 Siegfried-Idyll, Anfang (bis T 69)

In den eröffnenden 28 Takten erleben wir, die Form betreffend, eine Art Einleitung, die in eins geht mit der Entstehung eines Themas aus der Entfaltung von Intervallen, Rhythmen und Klangfarben. Es erinnert dies an ein Erwachen oder Erblühen – das keimartige Aufbrechen eines Organismus, wie es Wagner auch in dem erwähnten Widmungsgedicht an Cosima poetisch umschrieben hat:

Es war Dein opfermuthig hehrer Wille,
Der meinem Werk die Werdestätte fand,

²¹ CW Bd. 2, S.1075.

Von Dir geweiht zu weltentrückter Stille,
 Wo nun es wuchs und kräftig uns erstand,
 Die Heldenwelt uns zaubernd zum Idylle,
 Uraltes Fern zu traurem Heimathland.
 Erscholl ein Ruf da froh in meine Weisen:
 „ein Sohn ist da!“ – der mußte Siegfried heißen.

Die beiden letzten Zeilen zeigen wieder einmal, dass hier ein Sachse am Reimen war...

Bemerkenswert an diesem Gedicht ist nicht zuletzt, dass Wagner sich hier eine Verflechtung des kompositorischen Schaffensprozesses mit persönlichem Befinden und Erleben gestattet, in diesem Fall durch die Parallelsetzung von Cosimas Fürsorge, entstehendem Werk und Ankunft des ersehnten Sohnes. Sonst pflegte er streng seine Kompositionen, wie auch grundsätzlich alle künstlerische Arbeit von Außermusikalischem, vor allem Illustrativ-Programmatischem zu trennen bzw. in einem wahrlich dialektischen Verhältnis zueinander zu bestimmen. Wie sublim dies geschieht, zeigt z.B. eine Tagebuchnotiz vom Juli 1879, die sich auf den *Tristan* bezieht:

„Der Kaiser hat gesagt: Wie muß Wagner damals verliebt gewesen sein’, er [Wagner] geht von diesem Zitat über auf die Darstellung des Schauens des Dichters, wie das gänzlich losgelöst sei von persönlichen Erlebnissen, die es nur trübten. Er glaube, daß kein Dichter das dargestellt, was er im Augenblicke erlebt. Selbst Dante mit Beatrice nicht; er erblickt überall die Möglichkeiten.“²²

Das *Idyll* beginnt mit einem auftaktigen Oktavsprung der 1.Vl.. Der rhythmische Impuls dieses Auftaktes wird von Va. und Vc. aufgenommen und in einer Folge von großen Sexten (T 2-3) weitergeführt, die auch erste Triolen einschließen. Von dieser abwärts geführten Linie und dem gehaltenen Hoch-

²² CW Bd. 3, S. 380.

ton der Oktave (T 1-3) löst sich eine Wechseltonfolge in großen Sekunden (T 2-3). Sie mündet in ein erstes fester umrissenes Motiv, das sich später als Kopfmotiv eines „1. Themas“ erweisen wird. Hier ist es erst noch Fortspinnung der Intervallentfaltung mit Öffnung der Quint. Diese 7-taktige vorspielartige Passage wird nun zwei Mal im E-Dur-Dreiklang aufsteigend wiederholt, zunächst fast wörtlich, ohne besondere Verdichtung (T 8-14), dann (T 15-28) variativ erweitert und intensiviert: nach einer sanften dynamischen Aufwallung (cresc.-decresc., „noch mehr zurückhaltend“, T 16-21) erscheint ein schärferer Akzent (T 22), der – trotz engem dynamischem Ambitus (p → cresc. – decresc. → più p) – durch den dissonant herausstechenden Spitzenton *gis* über der *fis*-Moll-Harmonie die idyllische Verhaltenheit merklich unter Spannung setzt.

Doch diese leichte Störung verschwindet ebenso plötzlich, wie sie eingetreten ist – doch sie geht nicht verloren, wie sich zeigen wird. Hier aber schafft die anschließende Passage (T 25-28) eine entspannende Überleitung zu einem Abschnitt, der von einem nunmehr voll ausgebildeten Thema eröffnet wird, das, wie auch alles später noch zitierte *Ring*-Material, aus dem *Siegfried*, insbesondere aus dessen 3. Akt stammt. Der Nomenklatur der Motive zufolge, der der Komponist freilich mit einigem Misstrauen und auch Spott begegnete,²³ handelt es sich also um die sogenannte „Friedensmelodie“, zu deren Stimmungsbild neben den Streichern nun erstmals auch die sukzessiv einsetzenden Holzbläser beitragen.

Dieser 1. Hauptteil umfasst die Takte 29-?. Das Fragezeichen soll die Schwierigkeit andeuten, den Umfang des Themas, sozusagen seinen „Geltungsbereich“ als „Hauptthema“ zu bestimmen. Auf den ersten Eindruck hin könnte man wieder die 7-taktige Passage (T 29-35), nun als 1. Periode mit anschließend leicht variiertes 2. Periode hören. Aber das wäre eine Orientie-

²³ CW Bd. 4, S. 772: „Leider kommen in dieser Ausgabe [Götterdämmerung] lauter Andeutungen wie: Wanderlust-Motiv, Unheils-Motiv etc. [vor]. R. sagt, am Ende glauben die Leute, daß solcher Unsinn auf meine Anregung geschieht!“

nung an bloßen, bereits bekannten Äußerlichkeiten. Wichtiger ist es festzuhalten, dass zu diesem Material ein neues Element kommt, das intervallisch verkürzt, wie eine Art Sigel, eine später deutlich vorgetragene Anspielung auf das „Schlaf-Motiv“ darstellt (T 29 Vc., frei aufgenommen T 32 von Va.). Das Motiv selbst, nun mit seinem charakteristischen punktierten Rhythmus, folgt dann T 37 ff. in Verbindung mit dem „1. Thema“ und mit sukzessiver Schichtung von Elementen des Schlaf-Motivs, so dass sich eine in sich bewegte Mischung aus linear-horizontalen und harmonietragend-vertikalen Klangereignissen ergibt. Sie gelangt zu einer dynamischen Steigerung (T 44 ff.), die sich aus der aufsteigenden Schichtung des Motivs herauslöst und vielleicht ein Echo der euphorischen Stimmung am Ende des Bühnenwerkes vermitteln könnte.

Das „1. Thema“ rückt nach der Steigerung T 44 ff. gleichsam in den Hintergrund und zeigt sich nun mit individuellem, wie herausgelöst wirkendem Material. So etwa mit den großen Intervallsprüngen im Vc. T 55 ff., die aus dem Septfall des Themas stammen und die mit weiteren Intervallsprüngen in 1. Vl. und Va. T 56 ff. verbunden werden. Während die thematische Kontur des Tonsatzes sich ändert, bleiben in seinem Hintergrund Elemente des Vorausgegangenen wie Fäden eines Gewebes erhalten und tragen zu dessen Farbnuancierung bei.

Die Entstehung eines Themas als Gegenstand von Formbildung, wie der Beginn des *Idylls* gehört werden kann, bedeutet aber keineswegs, dass exakt sich unterscheiden ließe zwischen primären motivisch-thematischen Elementen, die bloßes zu bearbeitendes Material und somit „vorläufig“ sind – und komplexen, definitiven „Themen“, die diese Elemente als ihre „Bausteine“ vereinen. Denn die musikalische Bewegung schwankt gewissermaßen unablässig zwischen einem flexiblen Ausspielen der Elemente und deren thematischer Zusammenziehung, wobei zusätzlich das Verhältnis zwischen Flexibilität und Verfestigung kaum auszumachende Zwischenstufen und Übergangsformen bereithält.

Ein schönes Beispiel dafür enthält die Passage ab T 69 ff. Die musikalische Bewegung kommt mit den Streicherakkorden an einen Ruhepunkt. Umgehend jedoch belebt sie sich wieder, wobei abwärts gerichtete Intervallsprünge mit aufwärts stürmenden, kleingliedrigen Figurationen zusammentreffen – und wohl in variativer Beziehung zur Passage um das heraustretende *gis* T 22 stehen. Aber nun erhält die Wendung ein Profil, das eben nicht nur Variante von Vorausgegangenem ist, sondern zum eigenständigen motivischen „Charakter“ wird, der seinerseits „zitiert“ werden kann. Das entscheidende Element besteht darin, dass der Intervallsprung in einer Fünffonfigur unter Einschluss einer gegenläufigen Triole geschieht (T 79/80), die seinen Spannungsgrad nachdrücklich erhöht. Es ist dies ein Gebilde, das zwischen Motiv und Thema gerät, also eine Art „thematisches Motiv“ darstellt. Und die Flexibilität geht noch einen Schritt weiter, indem sich der „Charakter“ nicht mit einem Mal, also T 79/80 formt, sondern erst zusammen mit einer weiteren Veränderung, mit der kleinen, aber höchst intensiven Erweiterung der Triole zur Quartole T 85, sein voll ausgeprägtes Profil erlangt.

Bsp. 3 Siegfried-Idyll, T 69-137 (oder 147)

Im Verlauf dieses Beispiels (T 69-147) waren gleich mehrere Zäsuren oder auch Wendepunkte zu vernehmen, die die Frage nach der Formbildung des Stückes aufwerfen. Wagner hat bekanntlich die Reprisesstruktur der Sonatenhauptsatzform als problematisch empfunden, vor allem wegen ihres gewissermaßen tautologischen Charakters, wie Adorno dies nannte. Dabei stieß sich Wagner nicht nur an entsprechenden Werken jener Komponisten, die ohnehin seinen Widerspruch reizten, also von Schumann oder Brahms, sondern auch seines „Übervaters“ Beethoven, noch dazu an Werken, die er unter anderem Aspekt als zentral und wegweisend bezeichnete – wie die *3. Leonoren-Ouvertüre*. In einem Brief vom Februar 1857 an Marie von Sayn-Wittgenstein geht Wagner anhand dieser Ouvertüre darauf ein,

„wie nachtheilig das Festhalten der überkommenen Form dem Meister werden mußte; denn wer, wenn er zum Verständniß eines solchen Werkes fähig ist, wird mir nicht darin rechtgeben, daß ich als die Schwäche desselben die Wiederholung des ersten Theiles nach dem Mittelsatze bezeichne [also die Reprise], durch welche die Idee des Werkes bis zur Unverständlichkeit entstellt wird, und zwar um so mehr, als in allen übrigen Theilen, und namentlich am Schlusse, die dramatische Entwicklung als einzig den Meister bestimmend zu erkennen ist? Wer Unbefangenheit und Geist genug hat, dieß einzusehen, wird nun aber zugestehen müssen, daß dieser Übelstand nur dadurch vermieden worden wäre, wenn jene Wiederholung gänzlich aufgegeben, somit aber die Ouvertürenform, d. h. die nur motivirte, ursprüngliche symphonische Tanzform umgestoßen, und hiervon der Ausgang zur Bildung einer neuen Form genommen worden wäre.“²⁴

Nichts anderes als das sucht Wagner nun im *Idyll* umzusetzen: durch einen Formverlauf, in dem der „Übelstand“ von sinnentstellenden Wiederholungen ausgeschlossen bleibt. Anstelle der Sonatenhauptsatzstruktur mit einer Reprise als dramaturgischem Wende- und Höhepunkt tritt eine Reihung von Abschnitten, in denen sich durchaus programmatische Charaktere und Situationen andeuten. So folgt, wie gezeigt, einer melodiebildenden Einleitung (T 1-28) ein erster Hauptteil mit dem Siegfried-Thema als 1. Thema (T 29-90) und ein zweiter Hauptteil (T 91-147), der auf ein Kinderlied als gewissermaßen 2. Thema zurückgreift, das Wagner selbst komponiert und am 31. Dezember 1868 in sein sogenanntes *Braunes Buch* eingetragen hatte. Dieser 2. Hauptteil mündet nach verschiedenen Kombinationen beider Themen in eine verschleiert-irisierende Klangfläche (T 140-147), die von liegenden Bläserstimmen, leicht bewegt durch die trillernde Flöte und wogenden Arpeggien der höheren Streicher über Pizzicati des Vc. erzeugt wird. Dem schließt sich ein weiterer Hauptteil an, der aus drei deutlich voneinander abgesetzten Abschnitten besteht, die eine Art Brückenform bilden (T 148-350).

²⁴ Brief an Marie von Sayn-Wittgenstein, 17. 2. 1857, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 8, April 1856 – Juli 1857, hrsg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, Leipzig 1991, S. 273 f.

Der erste (T 148-258) entfaltet sich zum dynamischen Höhepunkt des Werkes, der mit dem Fortissimo (T 255) erreicht ist. Sein durch hartnäckige Ostinati aggressiv werdender Marschcharakter erinnert vielleicht an einen Alptraum, aus dem den Schlummernden eine hektisch abstürzende Streicherfigur (T 256-258) reißt. Wie mit einem Filmschnitt setzt das „Erwachen“ ein, signalisiert durch einen anhaltenden Hornruf, dessen Varianten aus Siegfrieds Liebesmotivik („Liebesentschluß-Motiv“ nennen es die Wagner-Verwalter) sich mit umspielenden Figurationen der Waldvogelstimme verbinden (T 259-274). An diesen brückenartigen Einschub schließt sich die Wiederaufnahme des „Marsches“ an (T 275), der dann allerdings an einem kaum sicher bestimmbareren Punkt in den abschließenden, die kompositorischen Parameter auflösenden Teil mündet. Die Wiederaufnahme des „Marsches“ gelangt T 286 zu einer Restitution des 1. Themas in Überlagerung mit dem „Marsch“-Thema, von der ein Anflug von Reprisenwirkung ausgeht. Aber allein die Überlagerung verhindert einen stärkeren Eindruck von Wiederholung – so ähnlich übrigens wie im Kopfsatz von Beethovens *Sonate op. 101*. Außerdem wird jeder mögliche Rest von Reprisenwirkung durch eine weitere und letztmalige dynamischen Kulmination ausgelöscht, in der eine Art „Siegfried-Hymnus“ durchbricht, der wie eine Zusammenfassung aller Anspielungen auf das „Siegfried“-Material des 2. Tages der Tetralogie erscheint. Darauf folgt mit wellenartigen Bewegungen ein abschließender, an die Einleitung anknüpfender Teil (T 351-405), der in einem auskomponierten Ritardando letztlich die Musik zu Auflösung und Stillstand führt.

Bsp. 4 Siegfried-Idyll, T 259 - Schluß

„[...]“

Die Heldenwelt uns zaubernd zum Idylle,

Uraltes Fern zu traurem Heimathland.

[...]

Die stille Freude, die hier ward zum Ton.“

So lauten Kernzeilen aus dem Widmungsgedicht Wagners. Und obwohl wir wissen, wie sehr der Komponist der Verbindung von außermusikalischen „Programmen“ mit der Klangwelt misstraute, sie im Grunde als musikfremd, ja als die künstlerische Wirkung von Musik zerstörend betrachtete – ein Komponist ist eben an den „Möglichkeiten“ interessiert, nicht an den „Wirklichkeiten“ – im Fall des *Idylls* scheint er eine Art „goldenen Mittelwegs“ eingeschlagen zu haben. Sein Passwort könnte die Zeile sein: „Die stille Freude, die hier ward zum Ton“. Nichts anderes geschieht hier. Und alles Musiktheoretische, Analytische, das sich finden lässt und von dem hier auch punktuell die Rede war, tritt zurück hinter den Gesamteindruck, den das Stück als Klangereignis hinterlässt. Die Details, die Motive und Rhythmen, die harmonischen und formalen Wendungen, das Spiel von farblichen Mischungen und dynamischen Kontrasten fügen sich nahtlos an- und ineinander, alles geschieht hier wie absichtslos – was es auch ist! Der nüchtern-technische Grund dafür besteht vor allem in der Tatsache, dass Wagner – Beethovens Kopfsatz aus *op. 101* folgend – jede vordergründige motivisch-thematische Ableitungsbewegung meidet. Es gibt keine „motivisch-thematische Arbeit“, keine „Durchführung“ mehr – zumindest nicht als hörbaren Arbeitsaufwand. Die klanglichen Elemente erlangen gewissermaßen unmittelbare Präsenz, eingebunden lediglich in eine verbale Devise, deren stimmungsmäßige Allgemeinheit doch so konkret ist, dass sie zu solcher Bindung taugt, ohne der Trivialität eines fixierten „Programms“ zu verfallen. Die Musik gerät nicht mehr in bedeutungsvolles Schwitzen, sondern wahrt eine Verhaltenheit und Elastizität noch in den lauterer Passagen, die sie wieder in die Nähe eines Musizierideals bringen, das als „Serenitas“, als eine Art „höherer Heiterkeit“ bezeichnet werden kann. Es ist jenes Ideal, das so unterschiedliche bis gegensätzliche Komponisten wie Tschaiikowsky und Richard Strauss, Mahler und Strawinsky etwa in Mozarts Musik verwirk-

licht empfanden – und nach dem sich auch der in seinem Wesen so ganz anders geartete Richard Wagner offensichtlich zurückgesehnt haben mag. Am 12. November 1878 notierte Cosima:

„Wiederum Mozart, und zwar bei Gelegenheit Beeth.’s ‚Du wirst mir alle Ruhe rauben’, Mozart [hat] ähnliches viel schöner gemacht; er spielt mir auch den Eintritt der Oboen in der Arie von Donna Anna, ‚so süß wehmütig’; ich bin der letzte Mozartianer, schließt er diese Betrachtungen.“²⁵

Wohin Wagner aber aus solchem kompositorischen Ansatz heraus noch gelangt wäre, bleibt im Dunkeln. Das *Idyll* hat keine Fortsetzung gefunden. Es blieb aber bis in die letzten Lebenstage der unstillbare Wunsch danach – wie über das Ende hinaus – lebendig.

²⁵ CW Bd. 3, S. 228.