

LOUIS SPOHR

Symposium Braunschweig 2004

»Louis Spohr - Richard Wagner«

LOUIS SPOHR

Symposium Braunschweig 2004

Louis Spohr - Richard Wagner

Mit Beiträgen von

Hartmut Becker, Wolfram Boder und Gerd Rienäcker

Copyright © 2014

Redaktion: Hans Krauss, Stadt Braunschweig
Abteilung Literatur und Musik - Louis Spohr Musikzentrum -

Inhalt

HARTMUT BECKER

Kreuzungen - Begegnungen zweier künstlerischer Lebenswege ... 5

HARTMUT BECKER

Über den Tod hinaus - Spohr-Spuren im Spätwerk Richard Wagners 19

WOLFRAM BODER

Jessonda und Elsa, Paola und Isolde - Beziehungen zwischen den Opern
Spohrs und Wagners 29

GERD RIENÄCKER

Der Zauberer hinter dem Zauberer - zur Dramaturgie des ersten Finales
der Oper „Faust“ von Louis Spohr..... 43

Kreuzungen – Begegnungen zweier künstlerischer Lebenswege

HARTMUT BECKER

Mein erstes Thema – überschrieben *Kreuzungen* – könnte fast über dem ganzen Symposium stehen, glaube ich, denn Kreuzungen, das meint natürlich auch das Zusammenwirken von Musik, das Zusammenwirken von musikästhetischen Dingen im Œuvre von zwei Komponisten, die, das sei gleich vorweg gesagt, nach meinem Dafürhalten zugleich auch zwei verschiedene musikalische Kulturen repräsentieren, auch deshalb, weil sie Angehörige zweier verschiedener Generationen waren. *Begegnungen zweier Lebenswege* ist der Untertitel dieses ersten Vortrages, damit, das sollte ich gleich vorweg sagen, ist nicht etwa nur gemeint, rein persönliche Begegnungen zwischen Louis Spohr und Richard Wagner von Mensch zu Mensch. Selbstverständlich auch diese. Aber Wagner selber hat in einem Brief an Spohr einmal von Begegnung gesprochen und bezog sich dabei gar nicht auf eine persönliche Begegnung, sondern auf Briefwechsel einerseits und auf die, und das ist ein dritter Punkt, interpretatorischen Taten, so muss ich das nennen, auch wenn es ein wenig emphatisch klingen mag, die Louis Spohr als Dirigent, als Opernkapellmeister für den jungen Richard Wagner ins Werk gesetzt hat.

In der Literatur über Wagner können Sie häufig die Bemerkung finden: *Die erste persönliche Begegnung mit dem Komponisten Louis Spohr fand statt im Jahre 1846*, unter Umständen auch mit der Ergänzung *in Leipzig*. Auch das findet man nicht überall. Nun, dem ist nicht ganz so. Es gibt eine frühere persönliche Begegnung, und die fällt in Richard Wagners Kindheit. In den ersten Tagen des Oktober des Jahres 1821 mietete das Ehepaar Louis und Dorette Spohr – seine Frau, die berühmte Harfenistin – für ihre Familie zwei möblierte Zimmer in Dresden, in der Dresdner Galeriestraße Nr. 24. Bei Wagnerianern mag es jetzt klingeln im Kopf, das war die Wohnadresse der gerade verwitweten Frau Johanna Geyer, Richard Wagners leiblicher Mutter. Nicht ohne gewisse Pikanterie ist es auch, dass derjenige, der dieses Quartier vermittelt hatte, Carl Maria von Weber hieß. Er hat dies Quartier vermittelt, weil er wusste, dass die Witwe Geyer, um ihre Kinder durchbringen zu können, Geld brauchte, ganz simpel. Und

in diesem Haushalt lebte damals noch der 8-jährige Sohn Johanna Geysers, Richard Wagners. Und der lief nun einem so berühmten Mann wie Louis Spohr dort über den Weg.

Ich möchte da kurz inne halten, damit wir uns vergewissern: Wer waren denn die beiden Protagonisten dieser Begegnung? Das mag sich jetzt ketzerisch anhören, wenn man fragt, wer war denn ein 8-jähriger Knabe. Aber wir sollten uns wenigstens daran erinnern, dass dieser 8-jährige Knabe ja in einer gewissen, und zwar intensiven Welt zum Theater, und zum Theater berufen, aufgewachsen ist. Der älteste Bruder Richard Wagners, immerhin 1799 schon geboren, war Sänger, Schauspieler und Regisseur. Seine älteste Schwester Rosalie, die spätere Rosalie Marbach, Schauspielerin und nicht irgendeine – sie hatte 1818 ihr Debüt am Dresdener Hoftheater gegeben – war Hofschauspielerin und hat in Leipzig, wo sie später ins Engagement wechselte, das *Gretchen* in der ersten Leipziger Aufführung von Goethes *Faust* gespielt. Auch die Schwester Luise ist später Schauspielerin geworden, die Schwester Klara Sängerin. Und wir sollten auch nicht vergessen, dass Richard Wagners leiblicher Vater, den er ja bewusst nie wahrgenommen hat, Friedrich Wagner, neben seiner Tätigkeit als Polizeiaktuar schließlich auch als Schauspieler aufgetreten ist. Ferner, dass er 1813 in Wagners Geburtsjahr, ein paar Monate vorher, dem Dichter E.T.A. Hoffmann in Leipzig begegnete, nicht in der Eigenschaft als Dichter, sondern als Kapellmeister der Seconda'schen Operntruppe, in der Wagners Stiefvater, Ludwig Geyer, ab 1809 engagiert war und ab 1814 mit der gesamten Truppe ans Dresdener Hoftheater übernommen wurde. Das zu dem Hintergrund dieses 8-jährigen Kindes. Da wird man durchaus gewahr, dass dieser Hintergrund so *harmlos* eigentlich gar nicht ist.

Louis Spohr umfänglich vorstellen zu wollen, das kann ich mir schenken, glaube ich. Erstens wäre das, wenn man es wirklich detailliert machen will, viel zu lang für so einen Vortrag, zweitens sind eine Reihe von wichtigen Details hier bereits angerissen worden. Aber im Zusammenhang mit dem Thema *Kreuzungen* – Begegnungen dieser Lebenswege vor dem Hintergrund der Interpretentätigkeit Louis Spohrs möchte ich wenigstens ganz kurz einige Dinge nennen, die mit diesem Interpretendasein zu tun haben.

1804, Spohr ist gerade 20 Jahre alt, erfolgt jenes spektakuläre Debüt im Leipziger Gewandhaus, bei dem dem Kritiker Friedrich Rochlitz eines auffiel. Da stand kein typischer Virtuosen-Komponist,

der für seine Geige seine Konzerte schreibt und nun diese Konzerte produziert, vor dem Publikum auf dem Podium, sondern ein junger Mann, der sich bereits als Interpret, als Sachwalter der Komponisten empfand, die er jeweils aufführte. Das sagt sich heute so leicht hin, aber machen wir uns klar, dass im Jahre 1804 das eine Neuerung war, und aus diesem Grunde Friedrich Rochlitz sich auch ausführlich mit dieser Eigenschaft auseinandersetzt. Nur einige Monate später wird Louis Spohr aufgrund des Rufes, der ihm vorausseilt, 1805 der jüngste Leiter einer deutschen Hofkapelle in dem gerade noch existierenden *Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation*, in Gotha. Schon in Gotha beginnt übrigens – das sei nebenbei bemerkt – seine Beethovenpflege, zu einem Zeitpunkt also, als Beethoven durchaus noch ein umstrittener Komponist ist. Im Jahre 1810 tritt Spohr zum ersten Mal in einer Eigenschaft als Dirigent ohne Violine vor einem großen Orchester- und Chorapparat, beim ersten deutschen Musikfest im thüringischen Frankenhausen. Man hat damals noch keinen Stock benutzt, sondern eine zusammengedrehte Papierrolle, mit der taktiert worden ist, nicht anders als es nach allen Quellen, die wir haben, Carl Maria von Weber noch in London 1826, kurz vor seinem Tode, getan hat.

1812 bis 1815 wirkt Spohr, nicht etwa als Konzertmeister, sondern als Dirigent, am Wiener Theater an der Wien, begegnet hier Beethoven, schließt eine Art von, ja freundschaftlicher Kameradschaft mit ihm, die bis zu Beethovens Lebensende gedauert hat. 1816 in Italien, die große sowohl Bildungs- wie auch Konzertreise, auf der er Paganini begegnet, 1817 bis 1819 Spohrs Tätigkeit als Kapellmeister am Frankfurter Opernhaus und Leiter der Museumskonzerte. Louis Spohr war derjenige, der als Dirigent in Frankfurt die Museumskonzerte nicht nur geleitet hat, sondern dort die Beethovenpflege initiiert. Bevor er dort ankam, war eine einzige Beethoven-sinfonie dort erklingen. Als Spohr 1819 Frankfurt verlassen hat, waren bis auf die Neunte, die noch nicht komponiert war, alle Sinfonien Beethovens dort erklingen. 1820 dann jener spektakuläre erste Besuch Spohrs in London mit der Uraufführung seiner zweiten Sinfonie, komponiert im Auftrag der Royal Philharmonic Society und jener Moment, als er vor ein Orchester tritt mit einem hölzernen Taktierstab und damit zu einem, wahrscheinlich zu dem neben Spontini, dem ersten Dirigenten im modernen Sinne wird. 1821 in Paris die Begegnungen mit Cherubini, Kreutzer, Anton Reicha, Jean François le Sueur, dem Lehrer von Berlioz.

Spohr war ein europaweit anerkannter und berühmter Mann. In seinem eigenen Lebensweg geschieht auch gerade um die Zeit, als die erste Begegnung mit dem Knaben Richard Wagner stattfindet, jene Anfrage über Carl Maria von Weber, ob Spohr denn geneigt sei, ein Engagement als Hofkapellmeister in Kassel anzutreten. Wir wissen, das kam zustande, und Spohr hat 1822 bis 1857 dort gewirkt. Die Entscheidung, die entscheidende Weichenstellung für den weiteren Lebensweg und die Voraussetzungen auch für die spätere Förderung des musikdramatischen Œuvre von Richard Wagner war damit gegeben.

Aus der folgenden Zeit, aus den folgenden Jahrzehnten, gibt es über das Verhältnis zwischen Spohr und Wagner wenige Spuren. Wenn man Richard Wagners Gesamtausgabe seiner Schriften einmal in der Hand gehabt hat, wird man finden, dass sich darin u. a. eine Kritik über Spohrs Oper *Jessonda* findet, die in einem etwas, man würde vorsichtig sagen, unreif mokantem Ton gehalten ist. Wir müssen aber davon ausgehen, dass Louis Spohr seinerseits Wagners Weg offensichtlich irgendwann begonnen hat zu verfolgen. Denn wer in den 1820er und 1830er Jahren den Namen Wagner sagte – und den haben die Leute gesagt im deutschen Theaterleben – der meinte Verwandte von ihm, der meinte Albert Wagner vor allen Dingen, und irgendwann einmal kam dann auch der jüngere Bruder Alberts zu Kapellmeisterpositionen und machte von sich reden. Wagners Ansichten über Spohr, am Anfang eher wie gesagt ein wenig mokant, ein wenig, in der Art, *wer ist denn das schon*, änderten sich abrupt, als er, aus Paris zurückgekehrt, nach der erfolgreichen Uraufführung von *Rienzi* und schließlich dem *Fliegenden Holländer* in Dresden erfuhr, dass Louis Spohr in Kassel sich um eine Aufführung dieses Werkes bemühte. Es ist nicht ganz ohne Pikanterie, dass im Zusammenhang mit dieser Kasseler Aufführung des *Fliegenden Holländer* sich feststellen lässt, Spohr hat hier eine Art von Reglement, das es in Kassel gegeben hat, umgangen. Er hat sich eigentlich gewissermaßen hier nicht *systemkonform* verhalten. Das mit einem etwas modernerem Wort gesagt. Es gab nämlich eine Anordnung des Regenten aus dem Jahr 1837, die besagte, dass man für die Anschaffung des Materials einer jeden neu einzustudierenden Oper jedes Mal *die allerhöchste Genehmigung des Landesherrn* einzuholen hatte. Nun, wie bürokratische Vorgänge verlaufen, das muss ich wohl nicht kommentieren. Und das war damals auch nicht anders. Nur unter Umgehung dieser Bestimmung war es Spohr möglich, bereits fünf

Monate nach der Uraufführung in Dresden die Kasseler Uraufführung des *Fliegenden Holländer* herauszubringen.

Spohr hat einen Tag nach der Kasseler Premiere dieses Werkes Richard Wagner einen Brief geschrieben, der in seiner Diktion nicht nur schnörkellos modern anmutet und ganz sachlich berichtet, welchen Erfolg diese Oper gehabt habe, er gipfelt in einem Satz, den Richard Wagner als *künstlerischen Ritterschlag* empfinden musste von dem 30 Jahre älteren berühmten Komponisten. Dieser Satz heißt:

Fahren Sie in dieser Weise fort und Sie werden deutscher Kunst Ehre bringen.

Richard Wagner hat übrigens erst Anfang September 1843, also Monate später, einen Dankesbrief – überschwänglich formuliert, wie es seine Art war – an Louis Spohr geschrieben. Wagner schreibt:

Mein hochverehrtester Meister, solange es mir nun noch versagt bleibt, meinen sehnlichsten Wunsch zu erfüllen, Sie Auge in Auge begrüßen und Ihnen mündlich mein Herz ausschütten zu können, kann ich leider nichts anderes tun, als von Zeit zu Zeit durch einige Zeilen mich Ihrem Andenken zu empfehlen und meinen gerührtesten Dank wiederholen. Solange ich lebe, wird mir unvergesslich bleiben, wie überaus glücklich Sie mich gemacht haben und wie unendlich ich Ihnen verpflichtet bin. Aus dem Munde der Künstler, die diesen Sommer von Kassel aus Dresden besuchten, habe ich erst so recht erfahren, was Sie alles für mich taten und mit welcher Konsequenz Sie mich durch Ihren mir einmal angediehenen Schutz auszeichneten.

Nun, so überschwänglich diese Dankbekundungen auch tönen, müssen wir zunächst konstatieren, wie spät dieser Brief geschrieben worden ist. Die Kasseler Premiere hat im Mai stattgefunden, Wagner ließ sich Zeit bis Anfang September. Mag sein, um die Gewährleute anzuhören und sich da von Mund zu Mund, von Mund zu Ohr überzeugen zu können, wie wirklich die Aufführung gelaufen ist, aber ein wenig befremdlich scheint mir dieser große Abstand schon zu sein. Wie Wagners eigene Empfindungen waren, Spohr gegenüber, hinter diesem Brief, – wir haben ein schönes Thema heute *Der Zauberer hinter dem Zauberer* –, mir scheint, es gibt auch einen Wagnerhinterdiesem Brief in diesem Fall. Das lässt sich aus etwas anderen Vorgängen, die im folgenden Jahr und im übernächsten Jahr dann passieren, in etwa erraten oder ableiten. Spohr hatte 1844 seine letzte Oper *Die Kreuzfahrer* komponiert. Am 1. Januar 1845 war die Kasseler Premiere gewesen und das Einsenden dieser Oper an die

Dresdener Hoftheaterintendanz war selbstverständlich mit der Hoffnung verbunden, diese Oper würde auch in Dresden über die Bühne gehen. In Dresden war immerhin Richard Wagner damals einer der Hofkapellmeister, und Spohr erhoffte sich wohl nicht ganz zu unrecht auch ein Eintreten Wagners für sein neues Werk. Wir wissen leider aufgrund einer erhaltenen Quelle, dass es ein *Schlechtachten*, nicht ein Gutachten, von Wagner unterschrieben, über Spohrs *Kreuzfahrer* gibt. Nun, eine andere Ästhetik zu haben, ein anderes Urteil zu haben über ein Stück, das ein anderer Autor komponiert hat – ist das ein Verbrechen? Ganz bestimmt nicht. Auch Spohr hat sich selbstverständlich Stücken gegenüber oder über Stücke geäußert, die er nicht mochte aus gewissen Gründen, und der konnte stets verbalisieren, warum. Aber er stand zu diesen Urteilen. Und diese Urteile Spohrs als Komponist pflegten in aller Regel nicht das Urteil des Interpreten Spohr in irgendeiner Weise zu tangieren. Das hieß und heißt: In Kassel und nicht nur da hat Spohr selbstverständlich auch neue Werke präsentiert, mit deren ästhetischer Richtung er nicht einverstanden war. Ich werde darauf noch zu sprechen kommen.

Im Falle Wagner gestaltete sich die Situation etwas anders. Die Intendanz des Dresdener Hoftheaters schickte Spohr das eingedante Material zurück mit einem allzu knappen, geradezu arrogant kränkenden Brief, was Spohr bezeichnenderweise natürlich und verständlicherweise auch doch etwas getroffen hat. Nur, als Wagner sich dann rührt bei ihm, tönen die Dinge etwas eigenartig. Er schreibt eine sehr lange, wiederum sehr verehrungsvoll tönende Einleitung und dann, bereits im Juli 1845 ist das der Fall, kommt die Passage

Die Verzögerung Ihrer neuen Oper in Dresden ist lediglich nur die Folge eines gewissen Repertoireschlendrians und es ist mir unbegreiflich, dass Reißiger Ihnen dies nicht genau erklärt hat.

Mit diesem Unterstreichen wird ja quasi suggeriert, *jetzt zeige ich dir ohne meinen Vorgesetzten, den Herrn Ersten Hofkapellmeister Reißiger anklagen zu wollen, das darf ich ja nicht, aus Höflichkeit alleine schon, und um mich nicht selbst zu gefährden, jetzt zeige ich dir mit dem Unterstreichen, wer der eigentliche böse Bube ist.* Nichts anderes ist da wohl gemeint. Das *Schlechtachten* ist auf einem anderen Weg, auf einem Umweg an Spohr gekommen. Ob Wagner sich der irrigen Ansicht hingegeben haben mag, Spohr habe nicht Verbindungen genug, als dass ihm das irgendjemand bei der

langen Theatererfahrung hinterbracht hätte, weiß ich nicht. Es spielt auch gar keine Rolle, das wäre eine Spekulation, die man gar nicht anstellen muss. Tatsache ist natürlich, dass diese Art, so zu reagieren, dem lebenserfahrenen 30 Jahre älteren Spohr an dieser kleinen Intrige gewisse charakterliche Fragwürdigkeiten Wagners offenbarte. Diese charakterlichen Fragwürdigkeiten indes um die Tatsache, dass die *Kreuzfahrer* in Dresden letztendlich nicht gespielt worden sind, nicht aufgeführt worden sind, hat Louis Spohr nicht abgehalten, sich weiterhin für Wagner einzusetzen. Wir treffen hier zum ersten Mal auf einen bedeutenden einflussreichen Mann, der – vielleicht aus eigener beruflicher Erfahrung auch, in der Trennung zwischen dem Komponisten, seiner Welt, seiner ästhetischen Welt einerseits und dem Interpreten mit der Verpflichtung, alles Neue zu präsentieren, zur Diskussion zu stellen andererseits vollzieht. Louis Spohr hatte erkannt: Von Richard Wagner sind große Dinge zu erwarten. Was er charakterlich taugt, spielt dabei eine Nebenrolle.

Ich komme zurück auf dieses Jahr 1846, in dem nun wirklich eine direkte persönliche Begegnung mit dem erwachsenen Richard Wagner zustande kommt, 1846 im Sommer in Leipzig. Zu diesem Zeitpunkt plant Spohr bereits am kurfürstlichen Hoftheater in Kassel, den *Tannhäuser* aufzuführen. Er hat sich sogleich nach der Uraufführung des *Tannhäuser*, die ja 1845 in Dresden stattfand, darum bemüht, schlug dieses Stück sofort zur Einstudierung vor, obwohl er realisiert hatte, dass diese Musik um einiges schwieriger war als die des *Fliegenden Holländer*. Anfang 1846 kommt der offizielle Antrag an das kurfürstliche Hofamt, und der Kurfürst lässt diese Einstudierung mit Reskript vom 25. März 1846 ablehnen. Es kommt trotzdem zu dieser Begegnung mit Richard Wagner, und bei dieser Begegnung stellt man einiges an politischen Übereinstimmungen fest, auch an ästhetischen Übereinstimmungen übrigens. Freilich kommt auch in diesen Gesprächen bereits eines zutage: Wagners intolerante unduldsame Art, – nun ja, er ist gerade 33 und Spohr 62 Jahre alt – ist etwas, was Spohr ablehnte. Nicht zuletzt deshalb, weil Wagners Einstellungen Kollegen, sehr viel ältere Kollegen, Kollegen, die fast Jahrgang Spohr waren, zum Teil massiv kränkten. Ich stehe nicht an, Namen zu nennen, und Sie werden gleich erkennen, worum es sich dreht. Leute wie Moscheles und Meyerbeer und den auch als Spohrschüler ausgebildeten Konzertmeister des Gewandhauses, Ferdinand David, sämtlich aus jüdischen Familien stammend. Und Wagner hatte bereits vor der Publikation

jenes Pamphletes *Das Judentum in der Musik* von 1850 solche Einstellungen auch öffentlich geäußert.

Alles das hat freilich nicht dazu geführt, dass Spohr etwa diesen Tannhäuserplan nicht weiter betrieben hätte. Freilich muss man sich jetzt vergegenwärtigen, zwischen dem ersten Vorhaben, den *Tannhäuser* aufzuführen, und der Realisierung dieses Planes liegt die Revolution von 1848/49. Auf diese Ereignisse reagieren beide Komponisten sehr unterschiedlich – logischerweise. Spohr, als das Paulskirchenparlament zusammenfindet, fährt mit der Eisenbahn von Kassel nach Frankfurt und diskutiert stundenlang mit dem Parlamentspräsidenten, Heinrich von Gagern. Eine Sache, die allerdings auch der kurfürstlichen Regierung in Kassel nicht verborgen geblieben ist. Wagner geht 1849 bekanntlich in Dresden auf die Barrikaden. Wie das endete, wissen Sie. Und nun trifft man ja auf die Situation, dass ein Hofkapellmeister, der selber schon seiner Landesherrschaft gegenüber quasi verdächtig ist wegen seiner – wie es so schön heißt – *demokratischen Umtriebe*, dass der auch noch sich einsetzte für ein Werk, das von einem Barrikadenkämpfer und Revolution stammte – wie gefährlich war das! Transponieren Sie das einmal in unsere Zeit. Es ist beinahe so, als würde man heute erklären, dass man sich bestimmten Formen von Terrorismus zumindest nahe fühlt und die Leute verstehen könne, dann werden Sie auch bald irgendeinen Geheimdienst am Hals haben und das Knacken in der Telefonleitung hören.

Es kommt hinzu, dass Louis Spohr nach dem Scheitern der Revolution sich brieflich an Freunde zu den hessischen und allgemein auch zu den deutschen Zuständen auf eine zum Teil außerordentlich drastische Weise geäußert hat. Seinem Freund Edward Taylor in London z. B. hat er einmal geschrieben, die Verhältnisse in Deutschland und speziell in Hessen seien *doch wirklich zum Verzweifeln*, und wenn er nicht zu alt wäre und nicht familiär gebunden, würde er so schnell wie möglich Deutschland verlassen, auswandern. Diese Briefpassage aber endet mit einem Satz, den ich Ihnen zitieren möchte, denn er ist gar zu plastisch und gar zu drastisch:

Ich hoffe es jedoch noch zu erleben, dass das deutsche Volk nochmals seine Ketten abwirft und seine demoralisierten Fürsten zum Lande hinausjagt.

Das schreibt ein Kasseler Hofkapellmeister, ein *Generalmusikdirektor*, der Träger des Friedensklasse des berühmten Ordens *Pour le Mérite* war.

Welch eine schallende Ohrfeige, und nicht nur für seinen Landesherren.

Dass es trotzdem gelang, den *Tannhäuser* in Kassel durchzusetzen, ist der unglaublichen Hartnäckigkeit Spohrs einerseits zu danken und wohl auch der Tatsache, dass Spohr in ganz Europa ein so berühmter und geachteter Künstler war, dass selbst der hessische Kurfürst dagegen auf Dauer nicht mit Verboten anagieren konnte. Natürlich gab es Helfer dafür: Der damalige Kasseler Intendant, Josias von Heringen, soll derjenige gewesen sein, der in einem Gespräch mit dem Kurfürsten auf diesen Plan zurückkam, und angeblich soll der Kurfürst geäußert haben:

Nun, wenn der alte Spohr es denn so will, soll der Tannhäuser zu Pfingsten gegeben werden.

Das klingt ein bisschen nach Schulterklopfen, da klingt auch vielleicht die leise Hoffnung durch, *na ja, lassen wir den alten Mann mal gewähren. Dann kann er seine zwei, drei Aufführungen dirigieren und dann ist der Fall vom Tisch.* Aber der Kurfürst sollte sich gewaltig geschnitten haben. Die Aufführungsrechte wurden von Wagner erworben, und noch vor der Kasseler Premiere schien dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm sein Zugeben als etwas, ja, man muss schon sagen, fast Unerlaubtes. Denn noch vor der Premiere erschien aus seiner Kanzlei ein sehr deutliches, fast preußisch formuliertes Reskript:

Unsere Generalintendantur des Hoftheaters hat von dem Komponisten Richard Wagner, ehemaliger Kapellmeister und Barrikadenkämpfer in Dresden, künftig keine Kompositionen für unser Hoftheater anzukaufen.

Das Reskript war heraus, und der *Tannhäuser* wurde gespielt. Der *Tannhäuser* wurde von Spohr bis zu dessen Pensionierung 1857, also in vier Jahren, 21 Mal in Kassel über die Bühne gebracht. Das ist etwa ein Abstand, wenn Sie das rein statistisch ermitteln wollen, alle zwei Monate gab es in Kassel zur Zeit des alten Spohr eine *Tannhäuser*-Aufführung. Erstaunlich.

Es gibt aus der *Tannhäuser*-Zeit einige erhaltene Briefe von Wagner und auch von Spohr, die einigen interessanten Aufschluss geben auch über die Stellung der beiden Künstler zueinander. Wagner, aus Zürich am 9. März 1853, also rund neun Wochen noch

vor der Kasseler Premiere, an seinen alten Freund, den Chordirektor und Regisseur Wilhelm Fischer in Dresden:

Dein Wilhelm [Anm. des Ref.: das war Wilhelm Fischer Junior, der als Chordirektor in Kassel wirkte, auf Empfehlung Wagners dort angestellt worden war], Dein Wilhelm hat in Kassel getannhäusert? Wenns nur gut ausgefallen ist? Dem alten Spohr traue ich die Direktion der Ouvertüre zu ‚Tannhäuser‘ gerade nicht mehr zu.

Nun ja, Louis Spohr war bereits 69 Jahre alt. Einen Tag nach der Premiere der Brief Louis Spohrs, an seine Nichte Rosalie, 16. Mai 1853. Unter vielem anderen steht dort:

Nach jahrelangem Sollicitiren hat er [gemeint ist der Kurfürst], jedoch erlaubt, dass der ‚Tannhäuser‘ einstudiert werden durfte, und gestern hat die erste Aufführung stattgefunden.

Und jetzt geben Sie acht:

Es ist manches Schöne an der Oper, und ein Streben nach edlem echt dramatischem Stil. Es fehlt aber an der musikalischen Erfindung und daher an guter Musik. In dieser Beziehung steht sie tiefer als seine frühere Oper ‚Der fliegende Holländer‘.

Wenn wir das hören oder lesen, müssen wir uns im Klaren sein, hier ist ein Punkt aus einer Entwicklung herausgegriffen, und mit solchen Urteilen stand auch Louis Spohr nicht allein. Robert Schumann hat an Felix Mendelssohn-Bartholdy nach dem Studium der *Tannhäuser*-Partitur einen Brief geschrieben, in dem stehen die folgenden Sätze:

Da hat Wagner wieder eine Oper fertig. Gewiss ein geistreicher Kerl und keck über die Maßen, aber er kann wahrhaftig nicht vier Takte schön, kaum gut hintereinander wegschreiben und -denken. Eben an der reinen Harmonie, an

der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit, da fehlt es ihnen allen. Und was kann für die Dauer da herauskommen?

Weiter im Brief heißt es:

Die Musik ist um kein Haar breit besser als ‚Rienzi‘, sie ist eher matter und forcierter. Sagt man aber so etwas, so heißt es, ach, der Neid. Darum sag ich´s Ihnen, da ich weiß, dass Sie es selbst längst wissen.

Nun, wenn Mendelssohn das längst weiß, warum äußert sich Schumann? Dann aber die Wandlung, nachdem Robert Schumann den *Tannhäuser* auf der Bühne erlebt hatte, ebenfalls an Mendelssohn:

Über Tannhäuser bald mehr mündlich. Ich muss manches zurücknehmen, was ich Ihnen nach dem Lesen der Partitur darüber schrieb. Von der Bühne stellt sich alles ganz anders dar. Ich bin von Vielem ganz ergriffen gewesen.

Und nun die Wandlung, innerhalb von einem Monat, bei Louis Spohr:
An Moritz Hauptmann, 11. Juni 1853:

Der Lärm, den die neue Leipziger Musikzeitung geschlagen hat, zieht viele Neugierige herbei. Eine Dame in der Loge neben meiner Frau kramte gestern Abend ihrer Umgebung, ihre Lesefrüchte aus jener Zeitung aus und sagte: ‚Richard Wagner hat mit dieser Oper eine ganz neue Katastrophe in der Musik geschaffen.‘ Andere Fremde aber hatten geäußert, das sei ja gar keine Musik und waren nach dem zweiten Akt davongegangen.

Da sehen Sie eine Reaktion des Publikums. Und jetzt Spohr über sich selbst:

Die Oper hat durch ihren Ernst und durch ihren Inhalt aber auch Freunde gewonnen und vergleiche ich sie mit anderen Erzeugnissen der letzten Jahre, so geselle ich mich auch zu diesen [Anm. des Ref.: Vier Wochen nach der Premiere dort]. Manches, was mir anfangs sehr zuwider war, bin ich durch öfteres Hören schon gewohnt geworden. [Und jetzt charakteristisch:] Nur das Rhythmuslose

und der häufige Mangel an abgerundeten Perioden ist mir fortwährend sehr zuwider.

Er beschreibt etwas, was sich auf sogenannte *musikalische Prosa* zubewegt. Und dann die Bemerkung,

Die Chöre der Pilger wurden gestern so rein intoniert, dass ich mich zum ersten Mal mit den gesuchten und unnatürlichen Modulationen derselben einigermaßen versöhnt habe.

Sehen Sie die eigene, irgendwo auch noch innere Gespaltenheit, das *Gesuchte und Unnatürliche*, aber er gibt da schon zu, man kann sich anders gewöhnen und schreibt sogar darunter als Kommentar, wie sich selbst gegenüber tretend:

Es ist merkwürdig, woran sich das menschliche Ohr nach und nach gewöhnt.

Auch der fast 70-jährige Louis Spohr war also keineswegs starr und festgefahren.

Wagner hat einen Tag vor diesem Brief an den Bühnenbildner Ferdinand Heine nach Dresden geschrieben:

Wie ist es denn nur in Kassel gegangen?

Er war noch ohne Nachricht.

Ich vermute faul. Niemand lässt etwas hören,

er ist nach wie vor auf dem Standpunkt, dem alten Spohr kann man dieses Stück bestimmt nicht mehr zutrauen. Und dann erfährt er von verschiedenen Seiten, dass es ganz anders war. Dass es in Kassel noch viel besser ging, als er sich vielleicht hätte erträumen können. Und wieder mal ist ein Dankbrief an Louis Spohr aus der Feder Richard Wagners fällig. Vom 17. September 1853 aus Zürich, offensichtlich der nächste Brief nach jenem Bittbrief des Jahres 1849, in dem der flüchtige Wagner Louis Spohr um Geld gebeten hatte. Darin schreibt Wagner:

Vielleicht ist es auch so am besten. Die letzten schwierigen und wunderlichen Jahre meines Lebens [nun weiß Gott wunderbar, ja] unberührt übergehen zu dürfen. Wie wären Ende und Anfang für eine briefliche Mitteilung zu finden, wenn ich mich hierüber auf Besprechungen einlassen wollte, die doch nur wieder bei größter Ausführlichkeit irgendwie verständlich werden könnten.

Genug. Dass ich nach vier Jahren, wo ich zum letzten Mal mich mit Ihnen berührte, [damit ist der Brief gemeint] jetzt Ihnen wieder dankbar die Hand reichen darf und Ihnen sagen kann, dass wenige Begegnungen in meinem Leben so wohlthätig auf mich nachgewirkt haben, als die Ihre. Ich hatte für den Tannhäuser in Kassel große Sorge und freue mich nun vor allem darüber zu erfahren, dass meine Arbeit Ihre Aufmerksamkeit und Teilnahme gewann und durch diese getragen zu allmählichem Eingang und endlichen Erfolge vor dem Publikum gelangte. Natürlich dachte ich dabei immer nur an Sie, mein hochverehrter Meister und Freund, an die Liebe, die Sie mir schon bewiesen und selbst an die Rechtfertigung, die mir durch Ihre Freundschaft zuteil wird. Seien Sie versichert, dass ich nur mit großer innerer Erquickung dieser Bereicherung durch Sie inne werde und dass ich mit stiller, aber stets warmer Teilnahme stets Sie und Ihr Wirken im Auge habe und verfolge. Ihr dankbar Ergebener [usw.].

Es gibt noch eine Äußerung Richard Wagners zu und über Louis Spohr und das ist der auch in dem Korpus der *gesammelte Schriften* vorhandene Nachruf, der mit den berühmten Worten beginnt:

Es gemahnt mich kummervoll.

Ja, Wagner sollte einigen Kummer mehr haben, der mag geahnt haben, dass derjenige, den er durch den Tod hier verloren hat, einer der größten *Schutzheiligen* für seine Existenz, auch für seine künstlerische Existenz, gewesen ist. Die folgenden Jahre im Leben Wagners gestalteten sich, man muss es schon sagen, verheerend, er wäre um ein Haar mehrfach im Schuldurm gelandet, und bis es soweit kommt, dass der bayrische König, Ludwig II. ihn gewissermaßen *auffängt*, dauerte es immerhin noch bis 1864. Diese fünf Jahre sind nicht weniger Leidensjahre gewesen als die Jahre in Paris. Es ist sicherlich nicht ohne tiefe Symbolik, dass Richard Wagner *Tristan und Isolde* abschließt, wenige Wochen, ehe Louis Spohr starb. Mit dem *Tristan* geht auch eine musikalische Epoche zu Ende, und wenn man von Wagners Spätwerk spricht, dann lässt sich füglich auch eine Grenze mit dem *Tristan* ziehen, so glaube ich jedenfalls.

Ich hoffe, mit diesen *Querschnitten* durch zwei Biografien – mehr im Grunde sind diese Briefe ja nicht – ein paar Lichtstrahlen auf die Beziehung dieser beiden Künstler geworfen zu haben. Worauf es ankommt, worauf es mir ankommt jedenfalls, ist auch immer, Dinge anzustoßen, nicht etwa nur wissenschaftliche Dinge. Wissenschaft kann ganz schnell zum Elfenbeinturm verkommen. Es geht darum, etwas in den Menschen anzustoßen, in ihrem Herzen, in ihrem Verstand und eine Art von Weiterdenken und Weiterempfinden, und

vielleicht auch tiefer und besser zu hören, anzustoßen. Wenn mir das gelungen ist, damit bin ich reichlich belohnt.

Über den Tod hinaus – Spohr-Spuren im Spätwerk Richard Wagners

HARTMUT BECKER

Ich habe eben schon gesagt, man kann füglich in Wagners *Œuvre* mit dem *Tristan* eine Art von – wenn Sie so wollen – künstlerischer Wasserscheide ansetzen. Mit diesem Werk geht eine Epoche zu Ende und es beginnt eine neue. Man muss sich sodann im Klaren sein natürlich, dass die – es war ein Riesenwerk wie der *Ring des Nibelungen* – nicht ein monolithischer Block ist, sondern dass es ja auch da jenen, man kann fast sagen, schon stilistischen Riss gibt – der dritte Siegfriedakt ist ja nach dem *Tristan* erst komponiert – insofern gehört auch der, genau wie *Meistersinger* und *Parsifal*, zu dem, was ich einmal, wenn man diese Etiketten irgendwo zum Handhaben der Dinge manchmal braucht, als Spätwerk bezeichne. Spätwerk in dem Sinne heißt also nicht nur *Parsifal*.

Wie können sich eigentlich Nachwirkungen gestalten? Kann das nur ein rein musikalischer Einfluss älterer Werke auf neuere Werke sein? Das natürlich schon. Aber es gibt noch eine andere Nachwirkung, und die ist mindestens ebenso wichtig, glaube ich, und sie steht auch im Zusammenhang mit dem, was ich in meinem ersten Vortrag bereits ausführlich gewürdigt habe. Spohr hat eine Interpretationstradition kreierte, und die Früchte dieser Interpretationstradition, der Haltung des Interpreten als Sachwalter des jeweiligen Werkes, des jeweiligen Komponisten, das er aufführt, hat ja ihn selbst überlebt. Spohr ist als Musikpädagoge im Sinne von, ja, nicht nur Geigenlehrer tätig gewesen, er hat auch Komponisten, einige jedenfalls, ausgebildet. Mehr als 180 Schüler aus zahlreichen Nationen sind durch diese Schule gegangen. Was das Geigen angeht, so hat Andreas Moser in seinem berühmten Buch *Zur Geschichte des Violinspiels* ja schon diesen Begriff der Kasseler Schule geprägt. Für die Spohrschüler: Kasseler Schule ist nicht etwa eine propagandistische Erfindung der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft, das nur nebenbei gesagt, falls irgendjemand das mal gemutmaßt haben sollte. Ich möchte nur, um diese Breitenwirkung und vor allen Dingen auch – sagen wir das ruhig so – Tiefenwirkung dieser

Aktivität Spohrs kurz anzureißen, einige Namen und – ja, sagen wir mal so – die Hausnummern dazu nennen.

Ferdinand David hatte ich schon erwähnt, den Konzertmeister des Leipziger Gewandhauses, der ja auch ein berühmter Kammermusiker war, der auch komponiert hat für sein Instrument und als Kammermusiker ein häufiger Partner übrigens von Johannes Brahms gewesen ist. Zu den Spohrschülern gehörte Ureli Corelli Hill, einer der Mitbegründer der Philharmonic Society in New York, Jan Hornziel, der erste große Violinlehrer, den der junge, spätere polnische Meistergeiger Henryk Wieniawski gehabt hat, Frederic Pacius, ein gebürtiger Hamburger vom Jahrgang Mendelssohn 1809, der erst Konzertmeister der schwedischen Hofkapelle in Stockholm war, ehe er nach Finnland ging, sich dort naturalisierte, der Komponist der ersten finnischen Oper *König Karls Jagd* gewesen ist und dessen Existenz in Finnland zur Schaffung, zur Entstehung einer finnischen nationalen Tonkunst führte. Im Lande selbst ist das übrigens sehr wohl bekannt und gewürdigt. Es gibt jene schöne, gar nicht anekdotische Überlieferung, dass der bereits reife Sibelius in mittleren Jahren bei einem Konzert in Helsinki zur Tochter von Frederic Pacius gegangen war, die damals als alte Dame da saß und ihr gesagt hat:

Ohne ihren Herrn Vater stünden wir heute alle nicht hier.

Wer weiß das in Deutschland. Und ich sollte auch erwähnen, und da kommen wir zu Richard Wagner zurück. Als Wagner sein Ringorchester zusammenstellte für die Uraufführungen des Nibelungenrings 1876, war Carl Will – Spohrschüler und Konzertmeister der großherzoglich badischen Hofkapelle in Karlsruhe – unter den Musikern, die er anscrieb und herzlich bat, bei diesem Unternehmen mitzuwirken und seine Kenntnisse und Fähigkeiten einzubringen. Carl Will spielte neben August Wilhelmj diese hervorragende Rolle im ersten Bayreuther Festspielorchester, um wenige Wochen später noch im gleichen Jahr, 1876, an der Spitze seiner eigenen Karlsruher Hofkapelle die Uraufführung von Johannes Brahms' 1. *Sinfonie* in c-Moll zu dirigieren. Sie sehen, auch da ist eine große stilistische Breitenwirkung, Tiefenwirkung dieser Schule zu spüren. In nahezu allen großen bedeutenden Orchestern, nicht nur Deutschland, sondern auch in den Niederlanden, in der Schweiz, in Skandinavien saßen ab etwa 1830/35 Spohrschüler als Konzertmeister an den Pulten, und meistens nicht nur dort. Auch

das ist eine der Auswirkungen Spohrscher Aktivität über seinen Tod hinaus, von der Richard Wagner eine Menge profitiert hat, an der er partizipieren konnte.

Aber zu den musikalischen Dingen, zu den musikalischen Spuren, etwas. Nun werden vielleicht einige von Ihnen zusammenzucken und sagen, oh je, jetzt geht's an Reminiszenzenjägerei. Ich bin mir wohl im Klaren darüber, dass das Aufzeigen von Übereinstimmungen einiger Takte aus einigen Werken, die vielleicht Jahrzehnte auseinander liegen, wenn es penetrant betrieben wird, um irgendjemandes Abhängigkeit zu beweisen, in die falsche Richtung gehen kann. Gustav Mahler hat einmal solche Reminiszenzenjägerei abgefertigt, indem er sagte:

Ja ja, ich weiß schon, ich hab ja auch Johannes Brahms gestohlen, aber das macht nichts. Denn was ich von dem gestohlen habe, hat er von Carl Maria von Weber geklaut.

Ja, Sie können es sogar nachvollziehen. Es ist ein kleines Partikelchen aus der Durchführung des Kopfsatzes von Mahlers 4. *Sinfonie*, das Sie vorgeformt finden gewissermaßen als Vorläufer davon im Mittelteil des 3. Satzes von Brahms' Zweiter. Sie wissen, da gibt es am Anfang, da hat der Satz eine Art von gemütlicher Tanzbewegung und dann kommt plötzlich ein seltsam, wie trioartiges, ein wenig unduldsam und gegen den Takt schlagendes Motiv hinein. Und das geht wiederum zurück, wenn man so will, auf einen sogenannten orientalischen Tanz aus Carl Maria von Webers *Oberon*, aus der Ballettmusik des 2. Aktes. Also, so lässt sich da eine Linie konstruieren, nur das einmal daran aufgezeigt. Ich habe natürlich nicht vor, jetzt Wagners Spätwerke auseinanderzunehmen und zu sagen, hier sind die und die Takte, die kommen vorher, kommen schon da, so und so vor. Natürlich gibt es solche Übereinstimmungen. Ich möchte Ihnen hier, um nicht zum Reminiszenzenjäger zu werden, bloß eine solche, allerdings sehr erstaunliche Übereinstimmung präsentieren. Und die bezieht sich tatsächlich, was Wagner angeht, auf den *Parsifal*.

Ich habe oben drüber geschrieben, woraus dieses Beispiel stammt, und es ist Louis Spohrs letztes gedrucktes Streichquartett aus dem Jahre 1855, komponiert in dem Jahr, als Richard Wagner seine berühmte Reise nach London unternimmt mit jenen acht Konzerten, die er da dirigiert hat. Dieser Kopfsatz hat eine langsame, eine *Adagio*-Einleitung, in der diese eigentümliche Klangverbindung vorkommt. Wenn man sie beschreiben wollte mit Worten, es geht vor allen Dingen

hier – was also charakteristisch ist – um diesen Absprung da, eine verminderte Quarte, die auf dem Zielton landet auf einem übermäßigen Akkord. Das zum Klingen zu bringen, indem man es wirklich hören kann, im Originalklang, stößt auf ein Problem. Mittlerweile sind ja die meisten sogar der Spohrschen Streichquartette aufgenommen auf CD – dieses mit ein paar anderen Späterben bis jetzt noch nicht. Wie kann man das hörbar machen, zumal sich im Laufe dieser Einleitung ein paar Dinge auch noch begeben, die wirklich von großer harmonischer Kühnheit sind.

Im Verlaufe der Einleitung gewahren Sie sehr eigentümliche Dissonanzverhältnisse, und Sie sehen, dass diese Dissonanzen gar nicht aufgelöst werden, sondern dass sie quasi stehen bleiben. Und dann der Fluss einfach nur unten drunter mit diesem pochenden Orgelpunkt weitergeht und die hohen Stimmen pausieren. Also bereits eine ganz avantgardistische Sache. Dieses charakteristische Partikel, das man hier oben so quasi essenziell sehen kann, wird – zumindest einigen von Ihnen – bekannt vorkommen. Das ist nichts anderes als ein charakteristischer Bestandteil des sog. Herzeleide-Motives aus dem *Parsifal*. Herzeleide ist eine Figur, die ja nicht auftaucht, die ist ja tot schon, zu dem Zeitpunkt, als Parsifal die Bühne betritt, was er erst über Kundri erfährt. Aber wenn von ihr die Rede ist, wird natürlich aus dem Orchester auf diese Figur angespielt, deswegen hat sie eine eigene Motivik. Die Schwierigkeit, diese Stelle überhaupt klanglich sinnlich hier vorzuführen, lässt sich beheben auf eine ganz eigentümliche, ganz kuriose Art und Weise. Es gibt nämlich noch ein großes musikalisches Werk, das Sie alle kennen, in dem diese Harmonieverbindung wörtlich zitiert wird, ohne dass das als Zitat kenntlich gemacht ist. Und diese Stelle stammt aus einer großen Sinfonie, aus dem Adagio, einer großen Sinfonie, von dem man in Konzertführern mit gutem Grund stets lesen kann, dieser Satz strahlt enorm stark Parsifalatmosphäre aus.

Die in der Bruckner-Literatur gewöhnlich als Engelsklang bezeichnete Stelle erscheint in der Spohrschen Harmoniefolge sogar quasi wörtlich, sogar tongetreu als Zitat. Also, auf eine ganz überraschende Weise werde ich dieser Schwierigkeit enthoben, so etwas auf dem Klavier zu spielen. Denn spielen Sie mal den Streichersatz auf dem Klavier, das klingt schauderhaft und gibt von der Atmosphäre gar nichts wieder.

Hier haben Sie etwas von dem Original sozusagen. Wenn man die Tuben, die obendrüben blasen, sich wegdenkt. Der Streicherklang

alleine ist schon so etwas wie ein chorisch besetztes Streichquartett. Das als einziges musikalisches Zitat aus Richard Wagners Spätwerk. Ich will dem *Parsifal* damit bestimmt nicht zu nahe treten, aber das ist durchaus ja eine Sache, die man nachempfinden kann.

Es gibt eine andere Form von Nachleben, von Spur, die Louis Spohr offensichtlich hinterließ im Spätwerk Richard Wagners. Darauf hat vor genau 100 Jahren ein Musikwissenschaftler hingewiesen, der zu den frühesten gehörte, die sich mit Spohrs Œuvre befasst haben, Eugen Schmitz, indem er ein Stück in einem Aufsatz über Spohr und Wagner ein Stück Textpassage geschrieben hat, die sich auf das nächste Werk bezieht, mit dem ich hier auch schließen möchte.

Bei Schmitz steht:

Wie aber unter den Meistern sich auch ein Sachs vorfindet, so gibt es auch unter den alten Meistern der Wagnerzeit einen, der dem kühnen Stolzing von Anfang an mit Liebe und Verständnis entgegenkam. Und das ist kein anderer als Louis Spohr.

Also eine Art von Parallele Hans Sachs zu Louis Spohr. Untersucht man daraufhin einmal die Meistersinger, was ist denn Sachs für eine Figur? Was treibt der eigentlich genau in diesem Stück, wie äußert er sich? Dann merken Sie auf einmal, dass rein schon im Libretto der Meistersinger Übereinstimmungen zu Spohrs Charakterbild stecken. Das erste Mal, dass Sachs für eine längere Zeit seine Stimme erhebt, ist das ein zunächst sachte vorgetragener Einwand. Sie kennen alle diese berühmte Stelle:

Verzeiht vielleicht schon ginet Ihr zu weit [usw].

Darin finden sich nun die Verse:

Wollt Ihr nun vor dem Volke zeigen, wie hoch die Kunst Ihr ehrt, und laßt Ihr dem Kind die Wahl zu eigen, wollt nicht, daß dem Spruch es wehrt: so laßt das Volk auch Richter sein; mit dem Kinde sicher stimmt's überein.

Die Art von Gradheit, von Ehrlichkeit, von Konsequenz des Denkens und Handelns, die hier zum Ausdruck kommt, führt prompt bei den anderen Meistern zu Empörung. Sachs' Reaktion, der darauf

durchaus noch begütigend bleibt, ist:

Vernehmt mich recht! Wie Ihr doch tut! Gesteht, ich kenn die Regeln gut; und daß die Zunft die Regeln bewahr', bemü' ich mich selbst schon manches Jahr. Doch einmal im Jahre fänd' ich's weise, daß man die Regeln selbst probier', ob in der Gewohnheit tragem Gleise ihr' Kraft und Leben nicht sich verlier': und ob Ihr der Natur noch seid auf rechter Spur, das sagt Euch nur, wer nichts weiß von der Tabulatur.

Aha, das Volk soll hier eine Stimme haben gegenüber eingefahrenen Regeln, die sich vielleicht inzwischen längst als eine Art von

Prokrustesbett erwiesen haben. Und wie reagieren die Meister darauf? Der Kothner sagt es sehr drastisch:

Der Kunst droht allweil Fall und Schmach, läuft sie der Gunst des Volkes nach.

Nun ja, das hat ja auch Sachs schließlich gar nicht gewollt und nicht gesagt, man solle der Gunst des Volkes nachlaufen.

Im weiteren Verlaufe ist interessant, als Meister Pogner sich verbürgt für den jungen Walther von Stolzing, dass Sachs darauf reagiert in einer ganz charakteristischen Weise.

Wie längst von den Meistern beschlossen ist, ob Herr, ob Bauer, hier nichts beschießt: hier fragt sich's nach der Kunst allein, wer will ein Meistersinger sein.

Der Stand eines Menschen, der ist uninteressant. Und als Walther von Stolzing dann sagt:

Herr Walther von der Vogelweid', der ist mein Meister gewesen.

Mit anderen Worten, er outet sich, würde man heute sagen, als Auto-didakt. So findet das bei Sachs eine positive Reaktion, *ein guter Meister!* sagt er. Beckmesser, dagegen charakteristisch:

doch lang' schon tot; wie lehrt' ihn der wohl der Regeln Gebot?

Und der Kothner mit sehr viel Zurückhaltung:

Doch in welcher Schul' das Singen mocht' Euch zu lernen gelingen?

Sie kennen die zynische Reaktionsweise auf die Antwort Walther von Stolzings von Seiten Beckmessers:

Oho! Von Finken und Meisen lerntet Ihr Meisterweisen?

Das braucht man nicht zu kommentieren. Sachs dagegen pariert das ganz anders:

Wenn rechte Kunst ihm eigen und gut er sie bewährt, was gilt's, wer sie ihn gelehrt?

Uninteressant auch das. Interessant ist auch, als Walther von Stolzing seine versuchte Meisterweise beendet hat, die Reaktion der Meister, die alle durcheinander schreien, sagen, nein, es ist unmöglich, den

kann man nicht akzeptieren. Versungen und vertan, wie reagiert Hans Sachs? Die Meister heben die Hände alle zur Abstimmung und Sachs beobachtet Walther voll Entzücken:

Ha, welch ein Mut! Begeisterungsglut! – Ihr Meister, schweigt doch und hört!

Kein Mensch hört Walther von Stolzing an. Nun, wir wissen, wie das Stück endet. Aber wirklich mit einem Triumph nur für das Neue? Die Schlussansprache Sachsens scheint mir sehr typisch:

Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst!

Wer schlüpft da in den Hans Sachs oder umgekehrt? Wer hat denn zu Wagners Lebzeiten die alten Meister hochgehalten? Wer war denn derjenige neben Mendelssohn, dem das deutsche Musikleben, die Kenntnis der Kunst von Bach, Händel, Palestrina und Durante wieder verdankt hat? Er hieß Louis Spohr und er war älter als Mendelssohn. Und bereits vor 1800 kam er in Kontakt hier in Braunschweig, in dieser Stadt, mit Traditionen, die so alt waren, die Mendelssohn, erst eine Generation später, durch einen Menschen, der sie auch quasi mitgeteilt bekommen hat, wiederum sich aneignen durfte. Es gibt noch eine Bemerkung aus dieser Schlussansprache, die ich herausgreifen möchte, weil sie oft missbraucht worden ist.

Zerfällt erst deutsches Volk und Reich, in falscher welscher Majestät, kein Fürst bald mehr sein Volk versteht.

Wenn man das nur politisch hört, nur vordergründig hört, mag sich das wirklich nach nationalistischen Ressentiments anhören. Wenn man sich einen Spohr-Sachs oder Sachs-Spohr, wie Sie immer wollen, vorstellt, der hier nicht als Interpret, sondern als Komponist spricht, dann kommt man schnell darauf, was da gemeint ist. Nicht die Ablehnung alles Italienischen, nicht die Ablehnung alles Französischen, aber wohl Kritik an manchen Dingen, die er sehr offensichtlich als gehaltlos und reißerisch empfunden hat. Was kann damit gemeint sein? Gibt es Spuren davon, wirklich Belege dazu, in Spohrs eigenem Komponieren, die darauf hindeuten würden?

Im Jahre 1840 schrieb Louis Spohr seine 6. Sinfonie. Ein ganz merkwürdiges Stück, zwar viersätzig, aber alle vier Sätze charakterisieren mit musikalischen Mitteln vier verschiedene Epochen der Musikgeschichte. Der erste, die sogenannte

Bach-Händelsche Periode, der zweite, der langsame Satz, Mozart-Haydnsche, das Scherzo die Beethovensche. Und über dem vierten Satz steht: „1840 allerneueste Periode“.

Das eigenartige, dass hier ein Satz mit lärmendem Orchesterklang und einem verminderten Septakkord einsetzt, auf diese etwas sehr reißerische Art und Weise, macht, wenn man ein bisschen Repertoirekenntnis hat, gleich klar, wen eigentlich Spohr hier aufspießt. Niemand anderen und kein anderes Stück als die Overtüre zu *Die Stumme von Portici* von Daniel-François Auber, die mit einer ganz ähnlichen musikalischen Phrase anfängt. Robert Schumann hat sich über diese Sinfonie eher negativ geäußert, speziell über diesen Satz. Er hat gesagt:

wie kann man als ein so geehrter Musiker wie Spohr, der diese Leistungen vollbracht hat, auf so etwas Merkwürdiges kommen und solch gerade einen Finalsatz komponieren, der Lärm ist.

Das steht wörtlich in der Schumannschen Kritik. Nun, karikaturenhaft ist dieser Satz auf jeden Fall gemeint. Und, das ist offenbar ein Faktum, was Schumann nicht begriff. Dabei gibt es ein älteres Werk, das nicht minder musikalische Karikatur in die gleiche Richtung ist. Wer jemals Luigi Cherubinis Overtüre zu *Ali-Baba* gehört hat, wird damit konfrontiert, dass hier ein sehr seriöser Komponist der älteren Generation, immerhin mehr als 20 Jahre älter als Louis Spohr sogar, von ihm und von Beethoven hoch verehrt in einer Overtüre ein Partikelchen, ein musikalisches, als erstes Thema behandelt, das in der Hauptsache aus einem Triangel-Triller und einem deftigen Knall auf Becken und großer Trommel besteht. Dieses Partikel wird allen Ernstes im Mittelteil der Overtüre zur Durchführung gebracht. Welch ein Spott von einem Motiv. Ja, Cherubini wollte verspotten, darum geht's. Und nichts anderes ist auch das hier. Das ist der welfsche Tanz, von dem hier die Rede ist. So kann man diese Stelle deuten. Ich weiß, dass das eine Hypothese ist, der man nicht folgen muss, aber eine Hypothese, die ich einmal in den Raum stellen möchte, auch vor dem Hintergrund, dass hier auf eine ganz andere Weise als in dem Nachruf, den Wagner Spohr gewidmet hat, gewissermaßen ein musikalisches, zumindest partielle Züge von einem musikalischen Spohr-Denkmal aufscheinen im Komponieren Richard Wagners.

Und wenn Sie demnächst *Meistersinger* hören oder wenn Sie insbesondere einen guten Sachs auf der Bühne erleben, dann probieren Sie

mal, nehmen Sie Maß daran, ob darin nicht auch Züge Louis Spohrs für Sie selber erkennbar, spürbar, durchspürbar werden. Vieles liegt viel näher beieinander als der große Zeitabstand einem zunächst zu suggerieren scheint.

Jessonda und Elsa, Paola und Isolde

Beziehungen zwischen den Opern Spohrs und Wagners

WOLFRAM BODER

In den Ausführungen Hartmut Beckers war schon Einiges über die Beziehung zwischen Spohr und Wagner zu erfahren und es zeigte sich, dass Spohr sogar als Opernfigur Wagners auftritt. Hier soll es aber um die Beziehungen innerhalb der Opern gehen. Befragt man dazu die schriftlichen Zeugnisse Wagners, so stellt man erstaunt fest, dass dieser sich in einem Brief an Louis Spohr vom 22. April 1843 als „Schüler vom hochverehrten Meister“ bezeichnet und den Brief wenige Zeilen später unterzeichnet mit den Worten:

Mit wahrster Verehrung war und bin ich stets Ihr bewunderungsvoller Schüler und Diener, Richard Wagner.¹

Nun muss man dazu bedenken, dass die von Spohr geplante Holländeraufführung hier eben noch nicht stattgefunden hat. Sie wurde zu einem großen Erfolg, der für Wagners weiteren Werdegang von Wichtigkeit war. Doch immerhin auch nach erfolgter Aufführung nennt sich Wagner in einem Brief an Spohr vom 10.06.1843 noch immer

Ihr dankbar ergebener Schüler Richard Wagner.²

Das klang freilich nicht immer so. Als Kapellmeister in Magdeburg äußerte sich Wagner in einem Brief an Theodor Apel im Oktober 1835 über die bis heute bekannteste Oper seines Lehrers ganz anders. Dieser sei in Auszügen zitiert:

Es schien mir recht passend zu sein, mich jetzt einmal wieder mit einem deutschen Werk zu beschäftigen; - ich studiere jetzt die *Jessonda* ein und wie stiebe ich wieder vor jedem Restaurations-Gedanken ab! Die Oper erfüllt mich wie-

¹ Wagner, Richard, Brief an Louis Spohr vom 22. April 1843.

² Wagner, Richard, Brief an Louis Spohr vom 10. Juni 1842.

der mit einem vollkommenen Ekel; der weiche Bellini ist ein wahrer Herkules gegen diesen großen, langen, gelehrt sentimental Spohr.³

Bei dieser Betonung des großen und langen Spohrs scheinen auch ganz außermusikalische Motive mitzuschwingen, möglicherweise ein Neid, da Wagner, wie Adorno etwas überspitzt formulierte,

sich selber als einen erfuhr, der dem Bild des Zwergen knapp entronnen war.⁴

Entscheidender jedoch ist, dass solche Äußerungen u.a. später auch ein Schlechtachten über die *Kreuzfahrer*, die spätere Rezeptionsgeschichte der Opern Spohrs maßgeblich mit geprägt haben, wengleich er sie auch an anderer Stelle zum Teil zurücknahm, wie etwa in dem Aufsatz *Über eine Opernaufführung in Leipzig* von 1874. Wie vollkommen Wagners Ekel war, soll jedoch hier an seinem Werk geprüft werden, das aufschlussreicher ist als die stets mit bestimmten Absichten getätigten schriftlichen Äußerungen. Nimmt man hierzu das Beispiel der *Jessonda*, so wird schnell deutlich, dass der Ekel so weit offenbar nicht ging. Im Finale des ersten Aktes der *Jessonda* muss der junge Priester Nadori Jessonda den Tod verkünden, die verbrannt werden soll, weil ihr Mann, ein Rajah, gestorben ist und die Sitte der Witwenverbrennung dies verlangt. Diese Todesverkündigung ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Ihr voraus geht der Tanz der Bajaderen, die vor der Todgeweihten symbolisch den Stab brechen, einen Schleier zerreißen und die Fackeln löschen. In diesen im wiegenden Sechachteltakt gehaltenen Tanz wird in der Triangel ein triolisches Motiv etabliert, das dann in der Todesverkündigung Nadoris ab Takt 65 von den Pauken im Pianissimo aufgenommen wird. Damit stellt Spohr hier einen musikalischen Bezug her, der durch Nadoris Text bestätigt wird. Dieser lautet:

So wie das Rohr zerbrach, das Linnentuch zerriss, der Flamme Licht verging,
vergeh' nach heil'gem Brauch dein Leben auch.⁵

Mit diesen Bezügen wird der Tanz der Bajaderen im Nachhinein quasi als Tanz auf dem Scheiterhaufen charakterisiert (Notenbeispiel 1).

³ Wagner, Richard, Brief an Theodor Apel vom 26./27. Oktober 1835, zitiert nach ders., Briefe, ausgewählt, eingeleitet und kommentiert von Haja Kersting, München 1983, S. 66.

⁴ Adorno, Theodor W., Versuch über Wagner, in: ders., Die musikalischen Monographien, Frankfurt 1971, S. 23.

⁵ Spohr, L., *Jessonda*, Oper in 3 Akten, Klavierauszug, Leipzig (Peters) o.J. [1881], S. 43.

Andante $\text{♩} = 84$

65

Timp. (C.A.)

pp

Nad.

Nadri

So wie das Rohr zer-brach, das Lin-nen-tuch zer-riss, der

[VII,II, Vla.]

pp

[Vc., Cb.]

70

Timp. (C.A.)

Nad.

Flam-men Licht ver-ging, ver-geh', nach heil'-gem Brauch, dein Le-ben auch. So-bald aus

fz *p* *pp*

76

Timp. (C.A.)

Nad.

cresc. (*Nadri hebt den Blick, sieht die Schwestern und verstummt.*)

Mee-res-flu-then der nächs-te Mor-gen steigt, sollst du in Feu-ers-glu-then

cresc. *dim.*

Notenbeispiel 1: Louis Spohr: Jessonda, I. Akt, Nummer 9 (Finale), Takte 65-81, Klavierauszug des Verfassers.

Die entsprechende Passage im ersten Finale ist hier im Klavierauszug wiedergegeben, damit die Strukturen deutlicher werden, da hier nur Streicher, Pauke und eben Gesang beteiligt sind. Man erkennt in der Pauke das rhythmische Motiv, das im vorausgehenden Chor in der Triangel lag. Bemerkenswert ist dabei auch die harmonische Gestaltung dieser Szene, über die Winfried Kirsch 1997 auf einer Tagung

der Universität Mainz zum Thema *Richard Wagner und seine Lehrmeister* formulierte:

Das ganze hat mehr chromatische als modulatorische Qualität.⁶

Gemeint ist hier ein chromatisches Verschieben, das den Text betont und wie folgt abläuft: Zur Silbe „brach“ sinken die Celli und Bässe einen Halbton ab, wenn „das Linnentuch zerriss“, sinken sie wieder einen Halbton ab; wenn „der Flamme Licht verging“, steigen die Violinen einen Halbton auf, und auf „vergeh“ die Bässe ebenfalls. Erst jetzt setzt über die Doppeldominante als verminderter Septakkord, die Dominante auf „Leben“, eine erkennbare Kadenz nach a-Moll, das in Takt 75 erscheint, ein. Dabei ist in den Bässen dennoch der Halbtonschritt erhalten. Wenn man sich die Musik dieser Passage anhört, wird leicht erkennbar, dass die Regiebemerkung, laut der Nadori seinen Blick hebt und Jessondas Schwester erblickt, an dieser Stelle im Grunde überflüssig ist, da das die Musik nach der Stelle sehr deutlich sagt. Zu dieser Passage wäre noch manches zu sagen, doch soll hier die Bemerkung genügen, dass auch Zeitgenossen der Symbolcharakter der Pauke auffiel. Der Kritiker des *Journals für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* schrieb im Oktober 1823

Des Todes Schauer begleiten ihn in der That: der dumpfe, gleichmäßig langsam wiederkehrende Paukenschlag im Orchester – gleichsam als ein Grabesläuten in dem Gemüthe widerhallend – scheint ihm die Schritte zu bezeichnen, die er mit Bangen und Widerwillen vorwärts thut.⁷

Dies scheint auch anderen aufgefallen zu sein, wie ein Blick auf den Anfang der vierten Szene aus dem dritten Akt der *Walküre* zeigt:

⁶ Kirsch, Winfried, Louis Spohr und Richard Wagner - Zum musikalischen Sprachcharakter und zur Musikdramaturgie der deutschen romantischen Oper, in: Mahling, Christoph-Hellmut und Pfarr, Kristina (Hrsg.), Richard Wagner und seine „Lehrmeister“, Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 6./7. Juni 1997 (Schriften zur Musikwissenschaft 2, hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz), Mainz 1999, S. 1-48, S. 19.

⁷ Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode, 1823, S. 814.

[Sehr feierlich und gemessen.]
45

Timp. *pp* *3* *3* *pp*

Brünnh. *Brünnhilde*
Nur Tod - ge - weih - ten taugt mein An - blick; wr mich er -

[Tuben] *pp* *pp* *pp*

49

Timp.

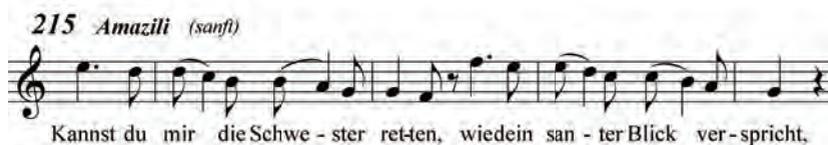
Brünnh. schaut, der scheidet vom Le - bens - licht.

[Basstrompete, Posaunen] *pp*

Notenbeispiel 2: Richard Wagner: Die Walküre, II. Akt, 4. Szene, Takte 45-51, Klavierauszug des Verfassers.

An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, nun doch so etwas wie Reminiszenzenjägerei zu betreiben, allerdings immer mit Blick auf die dramaturgische Situation. Diese ist hier an beiden Stellen gleich. In beiden Fällen soll der Tod verkündigt werden und beide VerkündigerInnen wollen das eigentlich gar nicht und führen ihren Auftrag schließlich auch nicht besonders gut aus. Außerdem versuchen sich beide später als Retter, wobei Nadori allerdings erfolgreicher ist, was nebenbei bemerkt ein wichtiger Unterschied in den Dramaturgien der Opern von Wagner und Spohr ist. Im Notenbeispiel dürfte zu sehen sein, dass der Rhythmus in der Pauke der gleiche ist. Bei Wagner haben wir allerdings Tuben und keine Streicher, doch auch die halbtönige Abwärtsbewegung ist vorhanden. Der Gesang an dieser Stelle ist ebenfalls ähnlich gestaltet. Doch *Jessonda* weist auch Bezüge

zu anderen Opern Wagners auf. Kirsch selbst, der im Übrigen zu dem Ergebnis kommt, dass Spohr aus dem Kreis der Lehrmeister Wagners auszuschließen sei, obwohl seine Analysen eigentlich eine andere Sprache zu sprechen scheinen, nennt einige Zusammenhänge. So verweist er z. B. auf die Melodik *Amazilis*. *Amazili* ist die Schwester *Jessondas*, in die sich *Nadori*, der junge Priester verliebt, der letztendlich die Rettung *Jessondas* vor der Verbrennung ermöglicht. *Amazili* singt ebenfalls im ersten Finale „Kannst du mir die Schwester retten?“⁸ und verspricht ihm dann Dankbarkeit, die sich später zur Liebe weiterentwickelt:



Notenbeispiel 3: Louis Spohr, *Jessonda*, I. Akt, Nummer 9 (Finale), Takte 215-219.

Diese Motivik klingt dann fortan in *Nadori* weiter, der sie in seinem Rezitativ Nr. 16 zitiert. Nun stellt Kirsch hier einige Parallelen fest, die der Vollständigkeit halber genannt seien. Zunächst bemerkt er, dass dieser diatonisch absteigende Gedanke

in verschiedensten Formen später bei Wagner zu finden ist und dort stets mit einer gefühlsbetonten Hochstimmung, wenn nicht gar mit dem Gefühl der Zuneigung und Liebe verbunden ist und oft eine wichtige Entscheidung signalisiert.⁸

Auch in *Jessonda* macht sich eine Entscheidung *Nadoris* eben an diesem Gedanken fest, nämlich die Entscheidung, sich gegen seine Priesterkaste und für die Rettung *Jessondas* einzusetzen. Kirsch nennt nun noch diese beiden oben zitierten Beispiele aus dem *Lohengrin*. Die Verbindung zum *Lohengrin* geht aber in der Tat tiefer. Da sind Ähnlichkeiten in der musikalischen Anlage von *Elsa* und *Jessonda* hörbar, wenngleich auch nicht so fest umrissen, wie in dem Beispiel aus der *Walküre*. So gibt es z. B. im ersten Akt der *Jessonda* im Rezitativ und Arie eine Erinnerung an die Vergangenheit. Die Arie ist dabei bemerkenswert, weil sie die übliche Form der Tempoabfolge genau umkehrt. Normalerweise würde man einen langsamen und dann

⁸ Kirsch, a.a.O., S. 22.

einen schnellen Satz erwarten. Hier gibt es jedoch ein *Agitato*, auf das ein *Larghetto* folgt. Das geht parallel zu der zunächst verklärten Erinnerung und einer gewissen Schicksalsergebenheit, die sich in dem folgenden *Larghetto* ausdrückt.

Auch im *Lobengrin* findet sich in Elsas Arie *Einsame trübe Tage* eine ähnliche Situation, in der es ebenfalls eine Rückerinnerung gibt. Hier soll jedoch auf die dramaturgischen Unterschiede hingewiesen werden, die diese beiden Figuren ausmachen, denn durch die Figur der Jessonda geht im Laufe der Oper ein Ruck, der Elsa fehlt. Nach dem zweiten Finale, wo sie ihren ehemaligen Geliebten, ihre Jugendliebe Tristan in dem portugiesischen General wiedererkennt, wird die Figur verändert. Man könnte hier Parallelen zu Pamina ziehen. Das drückt sich auch in Jessondas Arie im dritten Akt aus, in der sie „mit mutigem Verlangen“⁹ singt. Dass Spohr dieses Moment offenbar wichtig ist, zeigt sich daran, dass diese Arie auch in der Ouvertüre zitiert wird, wo sie als zweites Thema fungiert. Außerdem geht parallel dazu auch durch Nadori ein Ruck, der ebenfalls durch seine Liebe zu Amazili aufgerüttelt wird. Dieses wird von Spohr ebenfalls in der Motivilik bedacht, und zwar mit einem Gebilde, das man nicht „Grundthema“ nennen kann, weil es noch sehr erinnerungsmotivischen Charakter hat, das aber immerhin ein Thema darstellt, welches dieses Moment verdeutlicht. *Jessonda* birgt jedoch auch eine weitere musikalische Beziehung zu *Tristan*, die im folgenden Notenbeispiel zu erkennen ist:

Notenbeispiel 4: Louis Spohr: *Jessonda*, I. Akt, Nummer 6 (Rezitativ), Takte 1-4, Klavierauszug des Verfassers.

Es muss nicht betont werden, dass das bei Wagner in der bekannten Form wiederkehrt:

⁹ Spohr, Louis, *Jessonda*, Klavierauszug, a.a.O., S. 141.

Einleitung
Langsam und schmachkend [Ob.] [Vc.] pp [Holz] p [Vc.] Nicht schleppend [Cl.] p

Notenbeispiel 5: Richard Wagner: *Tristan und Isolde*, I, Akt, Einleitung, Takte 1-7, Klavierauszug des Verfassers.

In Spohrs *Jessonda* haben wir es schon mit der gleichen Tonart wie später im *Tristan*, nämlich a-Moll, zu tun. In der Oper *Der Alchymist* geht Spohr dann aber noch weiter und die Verwandtschaft wird noch deutlicher zu hören, und zwar in der Romanze der Paola:

Andante [Cor., Tbn.] p [Fl., Cl.] fz [Trombe, Tbn.] fz [Fl., Cl.] [Streicher] [Streicher]

Notenbeispiel 6: Louis Spohr: *Der Alchymist*, II. Akt, Nummer 14 (Romanza con coro), Takte 1-4, Klavierauszug des Verfassers.

Spohr erreicht hier noch nicht den Rätselcharakter des Akkordes bei Wagner, jedoch sind wichtige Elemente schon vorhanden, so die aufsteigende Chromatik in der Melodienlinie, die absteigende kleine Sekunde im Bass, die auf den gleichen Tönen wie bei Wagner läuft, die Chromatik der Mittelstimme und die Sequenzierung. Der eigentliche Akkord ist bei Spohr bis auf einen Ton gleich. Nimmt man Spohr als Modell für Wagner an, wäre dies ein Argument für die Theorie des *gis* als Vorhalt bei Wagner, das bei Spohr eindeutig eine Wechselnote ist und hier harmonisch eindeutig zur Doppeldominante als übermäßiger Quintsextakkord gehört. Nun mag das vielleicht ein Beitrag zu dem langjährigen Krieg um die Deutung dieses Akkordes sein. Interessanter ist aber, dass auch dramaturgische Parallelen bestehen: In beiden Opern geht es um Sehnsucht. Das Besondere bei Wagner ist natürlich, dass der Akkord am Beginn einer Oper steht. Bei Spohr steht er immerhin am Beginn einer Szene. Die dramaturgi-

schen Parallelen sind darin zu sehen, dass diese Szene im *Alchymisten* nicht irgendeine Arie ist, sondern eine, in der Paola in die Handlung eingreift, indem sie mit ihrem Text, der von einem betrogenen maurischen Fürsten handelt, versucht, andere Figuren der Oper zu warnen. In der Szene soll Inez, die Tochter des Alchymisten, entführt werden und Paola möchte sie, da sie keine andere Möglichkeit hat, an sie heranzutreten, mit dieser Arie auf die drohende Gefahr hinweisen. Gleichzeitig aber drückt sich hier ihre Sehnsucht nach erfüllter Liebe aus, die sie in dieser Oper nicht bekommen wird. Und ein drittes Moment liegt darin, dass Paola aus einem maurischen Geschlecht stammt. Dazu muss bemerkt werden, dass diese Oper im Spanien des 16. Jahrhunderts nach der Reconquista spielt. Paola gehört also zu den Verlierern und trauert einer einstmaligen großen Vergangenheit nach. Jetzt ist sie in einer Situation, in der ihr eigentlich außer Klagen nicht mehr viel geblieben ist. Insofern bestehen Ähnlichkeiten zwischen den Figuren Paola und Isolde.

Am Ende dieser Oper flieht Paolo ihren Geliebten Ramiro, der musikalisch eindeutig als zu ihr gehörig ausgewiesen ist. Ramiro hat sich nämlich von ihr losgesagt und versucht Inez zu entführen, der er bislang erfolglos nachgestellt hat. Das führt zum Schluss dazu, dass er bei einem Zweikampf verletzt wird. Paola verzeiht ihm und will ihn gesund pflegen. Anschließend möchte sie in ein Kloster gehen, um seine Schuld abzubüßen. Hier gibt es deutliche Parallelen zur Tristanhandlung. Doch liegt hier auch ein Unterschied. Denn Spohrs Paola greift aktiv in die Handlung ein und das auch mit einigem Erfolg. Zwar ist auch bei Spohr die entfremdete Umwelt deutlich zu spüren und im *Faust* ist sie ohne Ausweg. Doch ab der *Jessonda* ist in Spohrs Opern ein deutliches Ringen um einen möglichen Ausweg erkennbar und auskomponiert. Insofern zeigt sich Spohr als Kind der Aufklärung, der einen ähnlichen Weg wie Beethoven beschritt. Diese Parallele setzt sich in dem aufmüppigen Verhältnis gegenüber der aristokratischen Obrigkeit fort, vor der weder Beethoven noch Spohr zurückschreckten. Die entsprechenden Anekdoten aus Beethovens Leben sind bekannt. Spohr zitiert Beethoven sogar in seinen Opern, so z. B. die Kerkerszene aus dem *Fidelio* in seiner letzten Oper

Die Kreuzfahrer. Dies ausgerechnet im Eingangschor, wo die Kreuzritter den Text singen:

Ich sag' ohn' Spott, kein sel'ger Tod ist in der Welt, als so man fällt.¹⁰

Dazu wird ein zentrales Motiv des *Fidelio* aus der Kerkerszene zitiert:

The image shows a musical score for a piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 9/8. The key signature has two flats (B-flat major). The right hand (treble clef) starts with a quarter rest followed by a series of eighth notes in a rhythmic pattern. The left hand (bass clef) starts with a quarter note, followed by a half note, and then a long note (half note) that spans across the first two measures. The notation includes various note values, rests, and a dynamic marking 'p' (piano) in the first measure of the right hand.

Notenbeispiel 7: Louis Spohr: *Die Kreuzfahrer*, Introduction, Takt 9-11, Klavierauszug des Verfassers.

Damit wird deutlich, was die Kreuzfahrer hier machen: Sie heben – nicht nur im übertragenen Sinne – Gräber aus und füllen sie. Auch das Höllenmotiv aus Spohrs Oper *Faust*, das in den *Kreuzfahrern* wieder zitiert wird, kann man als aus dem Beginn von Pizarros *Ha! Welch ein Augenblick* abgeleitet sehen.

Das Ringen um einen Ausweg zeigt sich auch in der grundthematischen Arbeit, die im Spätwerk immer differenzierter wird. Hier liegt die eigentliche Parallele zu Wagner. Die Grundzüge dieser Arbeit seien daher hier an einem Beispiel vorgestellt. Dabei müssen die Ausführungen auf die Grundthemenarbeit Spohrs beschränkt bleiben, denn dies für Wagners Arbeit hier zu tun, würde den Rahmen sprengen. Als Beispiel soll hier das „Thema des Alchymisten“ dienen. Dieses ist in Spohrs Oper *Der Alchymist* weit mehr als ein einfaches Personalmotiv, das schlicht auftaucht, wenn die Figur auf der Bühne erscheint. Hier ist die zentrale Sehnsuchts-thematik der Oper auskomponiert. Der musikalische Satz ist zerfallen in zwei instrumentale Welten: die Streicher und die Holzbläser, die hier von Chromatik geprägt sind. Vasquez, das ist der bürgerliche Name des Alchymisten, versucht, diese von den Holzbläsern repräsentierte höhere Sphäre hinabzuzwingen. Natürlich gelingt ihm das nicht. Doch das eigentli-

¹⁰ Spohr, Louis, *Die Kreuzfahrer*, vollständiger vom Komponisten angefertigter Klavierauszug, Hamburg und Leipzig (Schuberth) 1845, S. 4f.

che Anliegen ist es, diese beiden auseinandergefallenen Sphären zu vereinen, und das ist im Laufe der Oper auch auskomponiert in dem Ringen um die Vereinigung dieser beiden motivischen Gruppen. Im folgenden Notenbeispiel zeigt sich dies in der Visionsszene des Alchymisten:

Adagio $\text{♩} = 62$ No. 16 Vision b'

The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwinds (Flauti, Oboi, Clarineti in B, Fagotti) and strings (Corri in Es, Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, Contrabassi) are shown. The Flauti part has a dynamic marking of *p* and a melodic line starting in measure 3. The Oboi part has a dynamic marking of *p* and a melodic line starting in measure 2. The Clarineti in B part has a dynamic marking of *p* and a melodic line starting in measure 2. The Fagotti part has a dynamic marking of *p* and a melodic line starting in measure 2. The Corri in Es part has a dynamic marking of *p* and a melodic line starting in measure 3. The Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi parts all have a dynamic marking of *p* and a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 1. The score is divided into measures 1, 2, 3, 4, and 5. Motifs are labeled with letters 'a', 'b', 'b'', and 'c' above the notes. The Flauti part has a dynamic marking of *p* and a melodic line starting in measure 3. The Oboi part has a dynamic marking of *p* and a melodic line starting in measure 2. The Clarineti in B part has a dynamic marking of *p* and a melodic line starting in measure 2. The Fagotti part has a dynamic marking of *p* and a melodic line starting in measure 2. The Corri in Es part has a dynamic marking of *p* and a melodic line starting in measure 3. The Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi parts all have a dynamic marking of *p* and a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 1. The score is divided into measures 1, 2, 3, 4, and 5. Motifs are labeled with letters 'a', 'b', 'b'', and 'c' above the notes.

Notenbeispiel 8: Louis Spohr, *Der Alchymist*, III. Akt, Nummer 16, Takt 1-5.

Ein weiterer Aspekt ist bei der Verwendung dieses Grundthemas noch von Interesse: Im Finale der Oper, wo der Alchymist gerettet werden soll, wird es quasi assimiliert, d. h., die Motivik im Holz wird auf eine Wechselnote reduziert und ins klare Taktschema zurückgeholt. Und bei seiner allerletzten Verwendung in der Oper bleibt von der Holzbläsermotivik nur noch die aufsteigende Quarte. Parallel dazu

schwört der Alchymist seinem eigentlich idealistischen Streben ab. Die Welt ist zwar immer noch keine gute, aber wenigstens wird hier durch das aktive Eingreifen der Figuren versucht, eine einigermaßen erträgliche Welt zu erreichen. Ähnliches lässt sich in den *Kreuzfahrern* beobachten, was hier nur noch kurz angerissen werden soll. Dort wird gezeigt, wie die deutsche Adelige Emma von Falkenstein in ein Kloster bei Nicäa eintritt, weil sie ihren Verlobten, den Kreuzritter Balduin von Eichenhorst, für tot hält. Mit dem Eintritt in Kloster bekommt sie ein Grundthema, das ihre ursprüngliche Motivik in einen strengen vierstimmigen Satz presst und so die Rolle, die Emma fortan als Nonne Maria einzunehmen hat, repräsentiert. Und erst als sie versucht auszubrechen, bricht auch dieser strenge vierstimmige Satz wieder auf. Plötzlich tritt wieder eine Oboe zu den Streichern hinzu. Diese Strukturen sind offensichtlich durchdacht. Anders als bei Wagner überleben Spohrs Frauenfiguren und sind bemüht, in die Handlungen einzugreifen. Außerdem zeigt Spohr auch Mitleid mit seinen Figuren, was vielleicht das Phänomen ist, das von Wagner und in der Folge auch von vielen anderen oft als Weichlichkeit kritisiert wurde. Doch gerade in dieser Weichlichkeit, die sich mit Konsequenz und aufklärerischem Streben verbindet, scheint mir Spohrs Protest zu liegen. Letztendlich hat auch Wagner davon profitiert. Das war beispielsweise der Fall, als Spohr 1843 Wagners Oper *Der fliegende Holländer* auf der Kasseler Bühne durchsetzte und mit ausdauernder Disziplin zum Erfolg brachte. Leider hat Wagner jedoch trotz aller Dankbarkeit in seinen Reaktionen darauf ein Klischee etabliert, das bis heute die Spohrrezeption prägt. In seinen schriftlichen Äußerungen betonte Wagner immer wieder, wie merkwürdig es sei, dass dieser

graue, von der modernen Musikwelt schroff und kalt sich abscheidende ehrwürdige Meister ¹¹

seinen *Holländer* mit solcher Wärme aufnahm. Damit unterstreicht Wagner natürlich in erster Linie die Genialität seines eigenen Werkes, der es zu verdanken sei, dass sich der scheinbar verstockte alte Meister geöffnet habe. Tatsächlich aber belegen die Quellen, dass Spohr, auch wenn er zunächst wirklich schroff erschien, sein Auftreten generell sehr schnell ablegte, wenn er Talent oder ernstes Anliegen

¹¹ Wagner, Richard, Eine Mitteilung an meine Freunde, Leipzig 1851, hier zitiert nach Kirsch, a.a.O., S. 9.

erkannte. Insofern kann man ihn unter den aufgezeigten Aspekten durchaus als einen Mentor Richard Wagners sehen.

Der Zauberer hinter dem Zauberer zur Dramaturgie des ersten Finales der Oper „Faust“ von Louis Spohr

GERD RIENÄCKER

Wenn ich mich heute aufs Neue¹ mit dem ersten Finale der Oper *Faust* von Louis Spohr mich befasse, dann nicht, um kompositorische Gemeinsamkeiten zwischen Louis Spohr und Richard Wagner aufzuzeigen. Es gibt auch diese, und Wagner hat mancherlei aus Spohrs *Faust* gelernt; dass er darauf nicht oder kaum zu sprechen kommt, gehorcht jener Spuren-Verwischung, die für Wagner kennzeichnend ist – vor allem wenn es um die Beziehung zu noch lebenden Komponisten geht². Auch von Wagners *Faust-Overture* soll nicht die Rede sein.

Statt dessen wende ich mich einem Phänomen zu, dass sowohl in der Oper *Faust* von Spohr als auch in der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* eine zentrale Rolle spielt.

Die Überschrift „Der Zauberer hinter dem Zauberer“³ lenkt darauf, meine szenisch-musikalisch-dramaturgischen Notate machen es für nicht nur für das erste Finale der Oper kenntlich; relativ leicht ist es, parallele Vorgänge in Wagners *Siegfried* und *Götterdämmerung* aufzufinden.

1. „Festes Schloss mit einem möglichst weit vorspringenden Turme, an welchem ein Balkon befindlich. Das Tor ist geschlossen. Vorwärts freier Platz, seitwärts Felsen und Dickicht“⁴ An dieser sze-

¹ Vor mehr als zwanzig Jahren figurierte die Analyse dieses Finales als Kapitel meiner Promotionsschrift B: *Finali in Romantischen Opern von E. T. A. Hoffmann, Louis Spohr, Heinrich Marschner und Carl Maria von Weber, Gedanken zur Geschichte und Theorie des Opernfinals*, Ms. Berlin 1984, S. 151-186

² Ohnehin ist seiner Autobiographie *Mein Leben* (Bd. I - III 1865-1875) nicht zu trauen; Wagner hat, darin wie in anderen Schriften, Mythen, ja, Kunstwerke produziert, in denen die prosaischen Tatsachen verformt, aufgezehrt sind. Was er über die Entstehung seiner Werke mitzuteilen vorgibt, hat Carl Dahlhaus, während einer Konferenz 1980 auf dem Schloss Großkochberg, rechtens als Entstehungsmythos dechiffriert.

³ Diese Überschrift ist dem entsprechenden Kapitel meiner Promotionsschrift B entnommen; hier wie dort meint sie das Gleiche.

⁴ So die Szenenanweisung im Textbuch der zweiten Fassung, zitiert aus dem Klavierauszug, Leipzig o. J.. Die szenische Anweisung im Libretto der ersten Fassung ist karger: Schloss, Turm, Balkon, Platz

nischen Anweisung ist jedes Wort von Belang: Die Beschaffenheit der Burg, des Turmes, des Balkons, Dickichte und Felsen, die das Gelände seitwärts unwegsam machen – aussichtslos, die Burg von vorne, von der Seite her, von hinten zu betreten, gar zu erobern! Fest, uneinnehmbar ist die Behausung des Ritters Gulf, sicher verwahrt Kunigunde, unerreichbar für Hugo und die Ritter.

Dies der Ausgangspunkt für die szenischen Ereignisse. Ich beschreibe, was sie dem ersten Blick darbieten:

Hugo und die Ritter versammeln sich unten, Faust bietet sich an, für sie zu handeln. Er ruft nach Gulf, beschimpft ihn als Verbrecher, fordert ihn auf, Kunigunde unverzüglich heraus zu geben, widrigenfalls er Gewalt gegen ihn anwendet.

Gulf verlacht ihn; hernach erscheint er mit Kunigunde, fordert von ihr ein letztes mal Liebe. Sie weigert sich. Darauf – und hier setzt das Finale ein –, kündigt er an, sie zu töten.

Lähmung, Entsetzen unten. Machtlos rufen Hugo und die Ritter nach Vergeltung.

Faust beschwört des Himmels Donner, Blitze. Ein Gewitter zieht auf, mehrere Blitze schlagen in die Burg ein; sie brennt; die Einwohner klagen drinnen, brechen die Türe auf, stürmen nach draußen. Hinter ihnen Gulf mit Kunigunde – er zieht das Schwert gegen sie, Faust fällt ihm in den Arm, das Schwert fällt zu Boden; wehklagend stürzt Gulf sich in die Flammen. Kunigunde und Hugo liegen sich in den Armen, die Umstehenden registrieren, was ihnen unverständlich, als Strafgericht des Himmels.

Ich lese einige Vorgänge noch einmal:

Gulf zieht das Schwert gegen Kunigunde, Faust fällt ihn in den Arm; das Schwert fällt zu Boden. Mit erhobener Stimme verurteilt ihn Faust zum Tode: „Dort in der Glut geneuß die Frucht!“. Als bald kommen Larven aus dem Feuer, sie umtanzen Gulf und treiben ihn mit düsterem Singsang in die Flammen: „Hinein in den flammenden Reih`n. Es kühle die sausende Glut des Lasters üppiges Blut“. Vergeblich ruft der Ritter um Hilfe. Die Umstehenden jedoch haben die Larven nicht gesehen.

Beklemmend all dies!

Nicht Hugo und die Ritter haben vollbracht, wozu sie zur Burg gezogen sind – nicht sie retteten Kunigunde, sondern ein mächtiger

Zauberer tat es; er verurteilte sie zum bloßen Zuschauen, das macht sie beklommen.

Schlimmer noch: Um Kunigunde zu retten, wurde ein ganzes Schloss in Brand gesteckt – gab es keine andere Möglichkeit, war es nötig, das Leben aller Insassen zu gefährden, war es nötig, Gulf den Flammen zu opfern? Wie ist es um das Verhältnis zwischen Zweck und Mittel bestellt, wenn der Rettung einer Frau (Hugo liebt sie und sie ihn) nicht anders denn durch Brandstiftung und Mord stattfindet, wenn viele Menschen für ihren Herrn, den Ritter Gulf, zu büßen haben? Ist Faust, Kunigunde zu retten, ein Massenmörder? Auf seine Zaubersprüche hin, so scheint es, war die Burg verbrannt, sein Richterspruch hatte Gulf den Flammen übergeben.

Abseits steht ein anderer. Mehrmals sprach Faust ihn an – das zweitemal mit der Aufforderung, er solle seine Pflicht tun.

Der andere murmelt Sprüche, die niemand hört: Daraufhin ziehen Wolken auf, kommt das Gewitter, schlagen die Blitze ein. Und noch einmal nimmt der andere das Wort „Geister, auf ans Licht“. Daraufhin kommen die Larven aus dem Feuer, die Gulf umtanzen, in die Flammen ziehen.

Niemand hört den anderen, und doch hat er heraufbeschworen, was an Furchtbarem geschah.

Dem Anschein nach auf Fausts Befehl – ist er sein Diener?

Lüften wir sein Incognito: Mephistopheles. Nicht nur gehorchen ihm die Blitze und Larven. Auch die fassungslos Umstehenden hat er in seinen Bann geschlagen – während sie beklommen zu Faust blicken. Nicht anders Hugo und Kunigunde, entrückt im Glück ihres Wiedersehens, ahnungslos daher, was auf sie kommen wird. Und Faust, der nach außen hin so mächtige Zauberer, der nach außen hin erbarmungslose Richter, ist ihm ganz und gar zu willen:

Nicht nur indem er Kunigunde zu retten auszieht, der Rache Blitze heraufbeschwört, Gulf zum Flammentode verurteilt. Sondern in dem er von heftigem, unstillbarem Begehren zur Geretteten gepackt wird, daher alles unternommen wird, um Kunigunde zu gewinnen – auch Hugo wird er töten.

Mephisto ist es, der alle Akteure nach seinem Gutdünken lenkt, schlimmer noch, zur ahnungslosen Staffage seine Spiele verurteilt. Nicht Kunigundes Rettung gehorcht sein Tun, sondern infernali-

scher Zerstörungslust – als ob er das Höllenfeuer gleich auf der Erde entzünden wolle, damit die Lebenden darin verbrennen.

Den sichtbaren Flammen – sie verzehren Gull – stehen unsichtbare Flammen zur Seite: Flammen rasender Begierde, sie verzehren Faust, vorwegnehmend, was ihm in den Flammen der Hölle widerfahren wird.

Hat Mephistopheles die Akteure in Marionetten seines Treibens verwandelt, so gehorcht ihm auch, dass Niemand darum weiß. Faust, Gefangener in jedem Detail seiner Wünsche und Handlungen, glaubt bis zuletzt, er hätte sein Schicksal in der Hand.

Noch im Angesicht des Todes fordert er Mephisto in die Schranken – er gehöre sich an, Gutes habe er gewollt, gute Taten vollbracht.

Höhnisch korrigiert ihn Mephisto: Ihm gehöre er an, Morde, Greuel, Missetaten habe er vollbracht – in der Tat, was immer Faust unternahm, sich und andere zu beglücken, verkehrte sich ins Gegenteil.

Höhnisch wird allen Menschen die Rechnung aufgemacht: Sie streben zur Hölle, als ob es ins Paradies gehe; keine Kraft hätten sie, sich ihm zu widersetzen. Fausts Versuche, sich zu erheben, sich dem Gotte gleich zu machen, seien nichts anders denn Anmaßung. Nicht der Tugend, sondern der Weichlichkeit, der der Anblick leidender Mitmenschen unangenehm sei, entspringen alle Versuche, die Mitmenschen zu beglücken; blankem Egoismus gehorche das vermeintliche Gegenteil, der Einsatz für Andere, nicht edle Zwecke längen dem Handel zugrunde; der Zweck wäre allein er selbst. Und dies kommt der Hölle zupass, wird von ihr angestachelt. Nicht nur verkehren Wohltaten sich in ihr Gegenteil – sie werden ihres Gegenteils überführt, als Verbrechen entlarvt.

Hinter dem Rücken zaubert Mephisto – und er zaubert unaufhörlich, seine Opfer zu verstricken –. Er macht, dass den Menschen ihr Tun abhanden kommt, ihre Produkte entzogen werden – bis sie ihnen übergroß, als Gespenster gegenüberstehen, um sie zu verschlingen.

2. Eben dieser Vorgang geistert durch die Opernwelt: In Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz*, namentlich in der Wolfsschlucht ist er zuhause⁵ – Caspar gießt Freikugeln, in Wahrheit eine Katastrophe nach der anderen, Max und Caspar werden zu Boden geworfen, am

⁵ Vgl. Gerd Rienäcker, *Beobachtungen zur „Wolfsschlucht“-Szene*, in: *Wegzeichen, Studien zur Musikwissenschaft*, Berlin 1985, S. 91-116; ders., *Richard Wagner. Nachdenken über sein Gewebe*, Berlin 2001, S. 40-50

nächsten Morgen trifft die letzte Freikugel Caspar, den Kugelgießer – auf Geheiß des wilden Jägers. Nachgerade das Gleiche ereignet sich in Spohrs *Faust*, Jahrzehnte später in Wagners *Siegfried* und *Götterdämmerung*: Wohl kann, wer das Fürchten nicht lernte⁶, die Flammen durchschreiten⁷. Und doch tanzt er, als Puppe, an mehreren Drähten: Wotan treibt sein Spiel mit ihm, Alberich, Hagen. Unwissend wird er zum Räuber der eigenen Braut, un-wissend zum Meineidigen – ein Trank, so scheint es, hat ihn verzaubert, alles vergessen lassen. In Wahrheit treibt Hagen sein finsternes Spiel mit ihm, mit König Gunter, mit dem Hofe Gibichungen – damit er den Ring des Nibelungen zurück hole!

Aber nicht Wotan, Alberich, Hagen sind es, denen Siegfried unwissend gehorcht, sondern der Ring hat sie alle im Gewahrsam: Geschundene Natur, verwandelt ins Werkzeug, Organon universeller Knechtung, verflucht, damit von ihm Unheil ausgehe für jene, die ihn besitzen, und für jene, die ihn nicht besitzen.

Siegfried und König Gunter – Nachfahren des Faust in Bernards und Spohrs Lesart, Nachfahren von Max und Caspar in Webers *Freischütz*?

3. Wichtiger noch als jeglicher Aufweis direkter – bewusster und unbewusster – Adaption ist das Phänomen selbst: Nicht nur auf den Brettern, die die Welt bedeuten, ist es zuhause; auch nicht allein in den seltsamen Novellen von E. T. A. Hoffmann, in denen die Geisterstunden die Wahrheit ans Licht bringen, die Tageswelt hingegen die Menschen gefangen hält. Sondern es hat Einzug gehalten ins höchst prosaische Leben – als unentrinnbarer Begleiter jener Kapi-talisierung, die in England und Frankreich sich unverblümt, in Deutschland schleichend vollzieht. Karl Marx hat es, in seinen frühen Schriften, als Entfremdung, als entfremdete Arbeit dechiffriert⁸, an die Arbeitsteilung und Industriearbeit gekoppelt, jedoch spielen die Grundvorgänge dieses Phänomens weit darüber hinaus eine Rolle: Zum einen werden dem Produzenten die Produkte entwendet; also weiß er nicht mehr, was er produziert und wozu, für wen. Zum ande-

⁶ „...“, der das Fürchten nicht gelernt!“ – so Wotan über Siegfried in: *Siegfried*, erster Aufzug, dritte Szene

⁷ *Siegfried*, dritter Aufzug

⁸ Vgl. hierzu Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte vom Jahre 1844*, Leipzig 1988; vgl. Alfred Oppolzer, *Entfremdung und Industriearbeit*, Mainz 1974; vgl. Christian Kaden, *Richard Wagners Leben im Werk*, in: Christian Kaden, *Des Lebens wilder Kreis, Musik im Zivilisationsprozess*, Kassel 1993, S. 157-170; vgl. Achim Trebeß, *Entfremdung und Ästhetik*, Stuttgart, Weimar 2001, S. 79-122

ren begegnet er seinen Produkten; sie aber erscheinen ihn als übergroße, nachgerade gespenstische Wesenheiten, die ihn aufzehren, der Produzent wird Gefangener, Opfer seiner Produkte, deren So und nicht Anders er längst nicht mehr erkennen, geschweige denn die Zusammenhänge seines Produzierens durchschauen kann.

Solch entfremdeter Arbeit gehorcht, dass Max und Caspar mit-samt den Freikugeln eine Katastrophe nach der anderen produzieren – auf Samiels Geheiß. Nicht anders Faust, der nach außen so mächtige Zauberer, dem alle Resultate seines Wollens und Handelns entwendet, ins Gegenteil des Beabsichtigten verkehrt werden, auf dass sie ihm in Gestalt von Flammenmeeren, Mord, Totschlag, schließlich in Gestalt des Infernos begegnen, das ihn verzehren wird!

Mitnichten ist Spohr, Weber der Begriff der Entfremdung geläufig – Marx schreibt seine *Ökonomisch-Philosophischen Manuskripte* in den vierziger Jahren, Wagner hat sie gewiss nicht gelesen, immerhin spricht er vom Fetischhaften der Produkte, namentlich im Theater⁹; Marx wird vom Warenfetischismus sprechen¹⁰, der den Tauschwerten aufgedrückt ist als vermeintlicher Gebrauchswert. Schon gar nicht wissen Spohr und Weber von den industriellen Prozessen, die Marx im Auge hat; Mephistopheles und Samiels symbolisieren nicht den Großindustriellen, die Flammenmeere rings um die Burg, die Wolfschlucht keine Maschinenhallen – wie denn auch, wenn in Deutschland von großer Industrie im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts nicht die Rede sein kann! Und doch wohnen die von Marx skizzierten Vorgänge der entfremdeten Arbeit den Bühnenvorgängen inne – weil sie nämlich nicht erst der Industrie sich verdanken. Daher ist es legitim, sie als Schlüssel zu nehmen.

4. Was ich bislang der ersten Lektüre der szenischen Vorgänge entnahm, soll anhand bestimmter dramaturgischer Besonderheiten ausdifferenziert werden.¹¹

4.1. Dass gleichzeitig gesungen werde, ist dem Opernfinale obligat. Umso mehr muss nach dem dramaturgischen Sinn des Gleichzeitigen gefragt werden. Mitnichten lässt es sich als bloßer Kunstgriff der Oper, gar als Ingredienz ihres Unsinnns begreifen – in ihm steckt höchst prosaische Wahrheit; in politischen Debatten und

⁹ Vgl. Richard Wagner, *Kunst und Revolution*, in: Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hrsg. v. L. Golther, Stuttgart o. J., Bd 3, S. 8-41, insbes. S. 19 ff.

¹⁰ Karl Marx, *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*, Erster Band, Leipzig 1960, S. 85-98

¹¹ vgl. hierzu Anhang Klavierauszug, ab S. 89, 3. System (hier beginnt das eigentliche Finale)

Talkshows, in Schulstunden und Ritualen und im Gleichzeitigen verschiedener Handlungen kommt sie ans Tageslicht. Ungeduldig fallen, im Bundestag oder bei Sabine Christiansen, die Redner sich ins Wort, sogenanntes Volksgemurmel, d.h. inszeniertes Durcheinander-Reden soll verhindern, dass Unliebsames gehört wird. Laut lesen die Schüler Texte aus dem Lesebuch, um sie dergestalt zu üben; Sprechchöre in politischen Demonstrationen, Gebete im Gottesdienst binden Demonstrierende und Betende an ein Drittes, an Sentenzen, die denen, die sie rufen, und denen, die sie hören, sich einprägen, an Gebete, die es einzuüben und an Gott zu richten gilt. Ein Drittes also hält, ja, zwingt die Rufenden, Lesenden, Betenden zusammen. Unschwer lassen, auf Straßen, Plätzen und inmitten der Häuser, verschiedene Dialoge und Selbstgespräche sich vernehmen, die voneinander unabhängig, jedoch gleichzeitig stattfinden.

Gerade solche Modalitäten des Gleichzeitigen sind den Ensemble-sätzen der Oper eigentümlich¹²: Preisgabe des Wechselgesanges durch Überlappung der Stimmeneinsätze, quasi rituelles Zusammen-Singen, darin der eine den anderen nicht hört, aber mit dem anderen zusammengebunden ist, simultane Verknüpfung verschiedener Monologe, von Carl Dahlhaus als „kontemplatives Ensemble“ bezeichnet.¹³ Nicht mehr hören die gleichzeitig Singenden aufeinander: Sie fallen sich ins Wort, als ob sie schon wüssten, was der/die andere mitzuteilen hätte; gleichzeitig singend wähnen sie sich im Gleichklang ihrer Absichten – dass es nicht so sein könnte, entgeht ihnen, weil sie sich nicht hören –, oder sie werden zusammengehalten durch eine durch eine sie überwältigende Situation, durch ein Ritual; oder sie artikulieren sich unabhängig voneinander. Sind sie der Pflicht enthoben, aufeinander zu reagieren, so erübrigt sich ein Gutteil jener Rollen-, ja, Maskenspiele, die jedem Gespräch eingeschrieben sind: Was sie artikulieren, gehorcht ihrer momentanen Situation, nicht irgendeinem Kalkül. Dies zum einen! Zum anderen lässt sich das Mit- und Gegeneinander der Stimmen als Ensemble sozialer Konfigurationen entziffern: Da gibt es verschiedene Hierarchien der Stimmen im Pendel zwischen Gleichrangigkeit und Unterordnung. Da heben die verschiedenen Akteure sich voneinander ab, oder sie geben ihre Individualität preis. Der Zwiegesang Note gegen Note in Terzen, Sexten,

¹² Vgl. Gerd Rienäcker, *Ensemble*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, Sachteil, Bd. 3, Kassel 1995, Sp. 99-115

¹³ Vgl. Carl Dahlhaus, *Über das Kontemplative Ensemble*, in: *Festschrift A. A. Abert*, hrsg. v. K. Hortschansky, Tutzing 1975, S. 189-195

Oktaven, Unisono gleicht dem Block, darin mehrere zusammen geschlossen sind. Und den verschiedenen Stimmregistern könnte ein je eigener sozialer Status gegeben sein: Im häuslichen Quartett-Singen bürgerlicher Familien, so ist es vielfach überliefert, singt der Hausvater Bass, die Tochter Sopran, die Mutter Alt, der Liebhaber Tenor – zementiert ist dergestalt jene Hierarchie, die die bürgerliche Familie ungewollt aus der höfischen Gesellschaft übernommen, in die Miniatur transformiert hat.

Noch die Regulative des Zusammenklängens weisen über das Ästhetische, gar Künstlerische hinaus – sie gleichen Regulativen gesellschaftlichen Zusammenwirkens.

Was nun ist den Ensemblesätzen des ersten Finales eigentümlich? Vergewärtigen wir uns zwei Passagen:

4.1.1. Takte 30-38, Terzett:¹⁴ Hugo singt die Oberstimme, Mephisto die Mittelstimme, Faust die Unterstimme: Er präsentiert sich als einer, der den anderen Akteuren, dem Ganzen ein Fundament gibt; Hugo präsentiert sich als Anführer, Mephisto als scheinbar unbedeutende Mitte – allerdings als Bindeglied zwischen Ober- und Unterstimme, indessen könnte es wegfallen, ohne dass das Gefüge zwischen Ober- und Unterstimme ernsthaft gefährdet ist. Nun aber gehorchen die Ereignisse in Wirklichkeit weder der Ober- noch der Unterstimme: Hugo ist zur Untätigkeit verdammt, er handelt nicht, kann nicht handeln, könnte nicht verhindern, dass Kunigunde im Schlosse ermordet wird – er singt, statt zu handeln. Wie sollte er die Anderen führen, ihnen vorangehen?! Faust tönt, aber sein „Gedöns“ hat keine Wirkung. Mephisto allein handelt, er beschwört die Geister herauf.

Also verkehrt sich das Verhältnis: Nicht der Bass, der musikalisierte Hausvater, in diesem Falle Kunigundes vermeintlicher Retter ist der Herr, auch nicht die tenorale Oberstimme des jugendlichen Himmelsstürmers, der die Geliebte dem Ritter Gulf zu entreißen auszog. Sondern der Murrende in der Mittellage – wie übrigen in früheren Jahrhunderten der Tenor und nicht der Contratenor Bassus den mehrstimmigen Gesang verklammert und zusammen hält! Ist

¹⁴ Vgl. Anhang, Klavierauszug, ab S. 91, 1. System, Takt 2

Mephisto ein *tenor* im mittelalterlichen Sinne, dergestalt die Achse, um die alles sich dreht?

4.1.2. Takte 135 ff., Hugo und Kunigunde, Faust, Mephisto, Hugos Begleiter, Chor der obdachlosen Schlossbewohner¹⁵: Chorischer Blocksatz des Schreckens – niemand begreift, was geschehen ist, alles sprechen vom himmlischen Strafgericht, unkund dessen, dass nicht der Himmel, sondern Mephisto zu Werke ist!, vierstimmiges Ensemble – Kunigundes Gesang als Oberstimme, imitatorisch verflochten mit Hugo als Mittelstimme, Faust und Mephisto teils wechselnd, teils gleichzeitig als Bassfundament. Während Kunigunde und Hugo in lang gehaltenen, ineinander verflochtenen Kantilenen singen, ist Fausts Bass seltsam gekurvt, heftig auf- und niederfahren, gewiss in Dreiklangsbrechungen, die das Ganze harmonisch stützen, aber doch in heftig zufahrender Bewegung. Es ist rasende Begierde, die Faust antreibt. Und wenn Mephisto ihm zur Seite steht, dann um ihn anzustacheln.

Es ist aufschlussreich, dass das harmonische Gleichmaß sehr schnell gestört wird durch chromatisch-diatonisch aufstrebende Bewegung, dass alsbald jene züngelnden Figuren der Streicher erklingen, die vormals Gulf in die Flammen geleiteten: Flammen der Begierde sind es, die Faust verzehren, dem Feuer rings um die Burg und dem Treiben der Larven nicht unähnlich! Kunigunde singt die Oberstimme, weil sie entrückt ist – zu handeln bleibt ihr, bleibt Hugo verwehrt. Faust gibt ein Fundament, das ob der Gekurvtheit, Unruhe keinen Halt gibt. Mephisto erst wird das Ganze begründen – er ist der wahre Hausvater, der wahre Spielmeister.

4.2. Scheinen die Ereignisse von außen zu kommen, als Eingriffe, so scheint sich das auch den musikalischen Vorgängen mitzuteilen:

4.2.1. Als Wechsel zwischen simultaner und sukzessiver Konfrontation: Hat Mephisto seinen Singsang beendet (takte 39 ff.)¹⁶, scheint sich das musikalische Geschehen zu vereinfachen. Der Trugschluss am Ende des ersten Teils bindet das vormals Unterschiedene für einen Augenblick zusammen, der Mittelteil für längere Zeit – den Untenstehenden, Faust und Mephisto ausgenommen, ist der Block des Schreckens überantwortet. Im Blocksatz umtanzen die Larven den Verurteilten¹⁷, treiben sie ihn in die Flammen, während dessen er,

¹⁵ vgl. Anhang, Klavierauszug ab S. 96, 1. System; S. 99, 2. System, Takt 2

¹⁶ vgl. Anhang, Klavierauszug, S. 92, 1. System, Takt 2

¹⁷ vgl. Anhang, Klavierauszug ab S. 97, 4. System

sekundiert von Bläsern, Weherufe, klagende Figuren von sich gibt. Hernach wird das Geschehen aufgeschichtet¹⁸: Chorische Sentenzen, imitatorischer Zwiesgesang der Liebenden, gekurvte Bassfiguren des Verstrickten und des wahren Zauberers, plötzlich aufschießende Figuren der Streicher, aufnehmend das finstere Spiel der Larven. Es ist der Schrecken, der das vormals Aufgefächerte zusammenstürzen lässt, simultane in sukzessive Konfigurationen verwandelt – freilich ins unverblümt konfrontative Setzungen! Und fächert sich das Geschehen wiederum auf, so nur deshalb, weil den Akteuren der Zusammenhang verloren gegangen ist: Kunigunde und Hugo sind entrückt, unkund dessen, was eigentlich geschah, war auf sie zukommen wird. Faust hingegen wird von seiner Begierde getrieben, Mephisto kommentiert dies, ohne dass Faust ihn hören kann.

4.2.2. Als befremdlicher Querstand zwischen Erwarteten – auch Angekündigtem –, und Nachfolgendem, d.h. Eingelöstem: Jeder Abschnitt wird zuvor durch Orakel angekündigt, aber was er katastrophisch entfaltet, entspricht nicht dem Erwarteten. Ankündigung und Resultat scheinen auf dem ersten Blick auseinander zu fallen.

Dem steht musikalisch der jähe Wechsel des Tongeschlechts, der Taktart, des Tempos zur Seite – ist jeder Wechsel unerwartet? Indessen wird das Geschehen zuvor von Stör-Elementen durchsetzt: Da gibt es den gellenden Trugschluss, später an- und abschwellende Paukenwirbel, unerwartet grelle Bläserklänge, Posaunenstöße inmitten des Anderen – da gestört, ja, verstört werden soll der Status quo, aufgestört, damit es sich verändere. Freilich kommt es anders.

4.2.3. Den Eingriffen (Mephistos Beschwörung, Mephistos Befehl an die Flammengeister, der Tanz der Larven, schließlich dem Zusammensturz der Burg) fällt ein Schema zum Opfer, das anfangs sich aufdrängt: Der Sonatensatz – wir nehmen, ihn zu definieren, zwei Lesarten zu Hilfe: Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition*¹⁹ und, über eindreiviertel Jahrhunderte später, die Erörterungen von Charles Rosen in seinem Buch *Der klassische Stil*²⁰.

Koch spricht nicht von Exposition, Durchführung, Reprise, auch nicht von Themen, die den Satz konstituieren, sondern von rhetorischen Einheiten unterschiedlicher Größenordnung. Zweiteilig ist

¹⁸ vgl. Anhang Klavierauszug, ab S. 99, 2. System

¹⁹ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. I-III, Leipzig 1787

²⁰ Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1971, deutsch: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel, Basel 1983

der Sonaten-Satz; der erste Teil aufgefächert in Haupt- und Zergliederungssatz, der zweite Teil aufgefächert in zwei Perioden, deren erster²¹ als Überleitung, deren zweiter als Wiederkehr des Haupt- und Zergliederungssatzes figuriert. Charles Rosen spricht, auf späteren Lesarten gründend, von Exposition, Durchführung und Reprise, jedoch nicht vom ersten und zweiten Thema, sondern vom Kontrast zwischen verschiedenen Tonarten²². In der Tat sind des Tonarten, die das Geschehen zementieren, ist es der Wechsel zwischen Haupt- und Nebentonart, der Wechsel zwischen tonal stabilen und tonal labilen, d.h. übergängigen Passagen. Auf dem Fundament der Tonarten werden nach und nach sich Gebilde profilieren, die, die jeweilige Tonart auskleidend, umschreibend, bekräftigend, schrittweise von ihren Fundamenten lösen können – Themen, Themengruppen, Themensätze verschiedener Größenordnung. Dass der Exposition eine Durchführung folge, dass sie einen eigenen, mittleren Teil beanspruche, ist nicht ausgemacht. Über längere Zeit ist der Satz zweiteilig, allerdings beginnt der zweite Teil – wie es Koch beschreibt – mit einem überleitenden, d.h. auch tonal übergängigen Abschnitt; der muss keineswegs auf den Haupt- und Zergliederungssatz rekurrieren. Sonatensätze im mittleren und späteren Schaffen von Joseph Haydn, darin die Überleitung zum eigenen, durchführenden Teil auswächst, sind im späten achtzehnten Jahrhundert eher die Ausnahme.

Fragen wir nach dem Geschehen im ersten Finale:

Unschwer lassen die Takte 1 – 45,1,²³ als erster Teil begreifen. Die Takte 1 – 21 können als Hauptsatz, die Takte 22 –45,1 als Seitensatz (oder Zergliederungssatz, je nachdem) und Schlussgruppe genommen werden: d-Moll mitsamt einschlägiger Modulationen in dominantische und Parallel-Regionen begründet den Hauptsatz, die Paralleltonart F-Dur den Seitensatz²⁴. Ein jedes Satzglied ist in mehrere quasi thematische Formulierungen, in mehrere Tonartenschritte, in mehrere Teilprozesse aufgefächert, wie es für den Haupt- und Seitensatz von Sonaten, Sinfonien – und wie Koch ausdrücklich formuliert, Arien, Ensemblesätzen etc.! – sich gehört.

Halbwegs der Erwartung entspricht der zweite Teil, Takte 45-80²⁵: In f-Moll setzt er ein, unstet wird er verschiedene Tonarten durch-

²¹ „der Periode“, nicht „die Periode“ heißt es bei Koch!

²² Charles Rosen, *Der klassische Stil*, S. 109 ff.

²³ vgl. Anhang, Klavierauszug, ab S. 89, 3. System: Mit diesen Takten beginnt das eigentliche Finale.

²⁴ vgl. Anhang, Klavierauszug ab S. 90, 3. System

²⁵ vgl. Anhang, Klavierauszug ab S. 92, 3. System

schreiten – eine Überleitung. Noch die Triolenfiguren gehören zur Sache, wenngleich nichts im ersten Teil auf sie verweist: Es ist ja auch die hereinbrechende Katastrophe, die sie, mitsamt immer stärkerer Paukenwirbel und greller Bläserakkorde, mit sich führen.

Danach, in den Takten 81 ff, setzt ein dritter Teil ein, offenbar die Reprise²⁶ und, wie möglicherweise erwartet, in D-Dur.

Indessen verebbt das Geschehen : Faust spricht sein Urteil – die Musik scheint inne zu halten, aber sie nimmt unterstützt Fausts Gerichtsurteil nicht oder kaum.

Dann aber, in den Takten 98 ff.²⁷ ereignet sich ganz Unerwartetes. Jäh verändern sich Tempo und Taktart. Ein rasendes Furioso im Sechsvierteltakt, einsetzend in in h-Moll , um die Tonart sogleich zu verlassen, wird angetrieben von emporschießenden Streicherfiguren, chromatischen Schraubengängen, gellenden Klagerufen der Bläser, die den Hilferufen des in die Flammen getriebenen sich gesellen: Dies ist der Tanz der Larven, hervorgerufen nicht von Faust, wohl aber von Mephisto.

Hat das Geschehen sowohl die vermeintliche Reprise als auch den gesamten Sonatensatz zerschlagen? Hat Mephisto, haben die Resultate seines Tuns allem Bisherigen den Abschied gegeben, das Bisherige zu Paaren getrieben?

Und die Takte 124 ff,²⁸ der letzte Teil? Gewiss eine Simultan-szene, in der Vorheriges aufgegriffen wird. Das Geschehen des ersten, zweiten, dritten Teils – also der Exposition, des Mittelteils, der Reprise – kommt darin nicht vor, umso mehr ist den emporschießenden Streicherfiguren des unmittelbar Vorangehenden das Szepter übergeben; in ihnen treibt Mephisto seinen Schützling, hernach alle Umstehenden zu Paaren

4.3. Dem Aufbau und Zerbruch der musikalischen Formen, auch des Sonatensatzes, entspricht das Vorhandensein und der Zerbruch des szenischen Interieurs:

Uneinnehmbar die Burg, unverhindert, so scheint es, kann Gulf darin sein Wesen treiben. Er kann Kunigunde umbringen, ohne dass

²⁶ vgl. Anhang, Klavierauszug ab S. 96, 1. System, ab Takt 2

²⁷ vgl. Anhang Klavierauszug, ab S. 97, 4. System

²⁸ vgl. Anhang Klavierauszug ab S. 99, 2. System

Hugo und die Ritter ihm in den Arm fallen – sie sind zur Untätigkeit verurteilt.

Wenige Augenblicke später jedoch brennt die Burg: Blitze verursachen sie, nicht Hugo oder die Ritter. Und aus dem Uneinnehmbaren wird nicht das Einnehmbare, Eingenommene, sondern ein rauchender Trümmerhaufen. Wer uneinnehmbar drinnen hauste, kommt nach draußen – die Einwohner als Heimatlose, Gulf und Kunigunde. Gulf kommt um.

Sicher, uneinnehmbar ist Fausts Wohnung – er flieht dahin, aber dort wartet, im zweiten, abschließenden Finale, das Gegenteil von Sicherheit – die Ankläger sind es, Hiobsbotschaften, die das irdische Gericht ankündigen, schließlich Mephistos Urteil; und die sichere Wand, die ihn vor der Hölle schützen soll, spaltet sich, dahinter sind die Flammen der Hölle sichtbar, dahin Faust und Mephisto fahren werden.

Den Blitzen und Flammen, die das Ganze verwüsten, stehen unsichtbare Blitze und Flammen zur Seite – was sie anrichten, wird erst später sichtbar: Wenn Faust Kunigunde raubt, Hugo tötet, erst recht wenn er selbst im Flammenmeer der Hölle verschwindet.

Der äußeren Zerstörung des vermeintlich Unzerstörbaren steht die innere Zerstörung zur Seite, sie wird wiederum in äußere Zerstörung einmünden.

Signifikant für die Dramaturgie der gesamten Oper dürfte sein, dass eine Figur nach der Anderen „erledigt“ wird²⁹: Röschen, zur Passivität verurteilt, schließlich im Freitod, der Goldschmied, indem er zum klagenden Schatten seiner selbst verkommt, Kunigunde, der nur die Klage übrig bleibt, Gulf auf richterlichem Spruch, der nur Mephistos Mordlust kümmerlich verbirgt, schließlich Faust, dem die hintere Wand seiner Wohnung sich öffnet, dahinter das Flammenmeer der Hölle auf ihn wartet.

Das Sichere ist so unsicher wie nur möglich, das Unzerstörbare zerstörbar, ja, zerstört, der Status quo verwandelt sich ins Nichts. So als ob Brecht rechtens formuliert hätte: „Wenn aller Unsinn verbraucht ist, / sitzt als letzter Gesellschafter! Das Nichts gegenüber“.

4.4. Klanggestalten, Klang und Farbe, Klang und Licht: Sind Harmonik und Instrumentation noch dem substantiellen Geschehen akzessorisch, so emanzipieren sie sich zu gleichrangigen Parametern,

²⁹ Vgl. hierzu Jutta Toelle, *Zur Dramaturgie der Oper Faust von Louis Spohr*, Seminararbeit an der Freien Universität, Ms. Berlin 2000

möglicherweise zur, zur Hauptsache. Nicht nur erweist sich Spohr als überlegener Meister der Orchestration, darin und im Kontrapunkt Mendelssohn ebenbürtig. Sondern es sind die Instrumentalfarben Träger von dramatischem Ausdruck: Gellende Einwürfe der Holz- und Blechbläser, Weherufe der Holzbläser, im fortissimo gestoßene Haltetöne der Hörner und Posaunen machen dies offenbar. Mehr und mehr sind tradierte Obliegenheiten sogenannter Harmoniestimmen aus den Angeln gehoben, und die an- abschwellenden Paukenwirbel haben keinerlei Stützfunktion, sie fungieren als Klangbänder, verweisen gewiss auf sogenannt Außermusikalisches, sind zugleich dem sogenannt Innermusikalischen integriert als Farbe.

Von der Virtuosität im Gebrauch der Instrumente wissen die Musiker ein Lied zu singen – nicht nur in den Solokonzerten und in der Kammermusik!

Und die Harmonik? Über die Chromatik in Spohrs Werken, also auch in seiner Oper *Faust* zu sprechen trägt Eulen nach Athen. Umso erheller ist der Wechsel von stabilen, diatonisch gestalteten, und labilen, zunehmend chromatisch durchsetzten Passagen, umso erheller der Farbwert einzelner Klänge, Dissonanzen wie Konsonanzen: Hier wie dort geht es um hintergründige Kommentare szenischer Situationen. Nicht anders denn chromatisch zerfurcht kann der Larventanz und Gulfs vergebliche Wehr, sein schrecklicher Tod gestaltet werden, nicht anders denn chromatisch zerfurcht Fausts rasendes Begehren. Und dass, im letzten Teil, das mühselig erreichte D-Dur sogleich in d-Moll zurückgenommen, tonale Stabilität alsbald durch ihr Gegenteil zerstört wird, zeigt an, wie es um alle Akteure, nicht nur um Faust bestellt ist. Noch die Entrückten werden in den Strudel gezogen.

5. Spätestens hier sei ein Exkurs über Strukturen des Opernfinals gestattet³⁰: Bezieht sich der Begriff *finalis* auf den Schlussston, so der Begriff *Finale* sowohl auf en Schluss-Satz einer Sinfonie als auch auf einen gesonderten, eben abschließenden Teil eines Aufzuges der Oper und Operette. Hier aber wird dem unmittelbaren Abschluss ein Gutteil des Vorgeschehens integriert. Offenbar soll das Geschehen zugespitzt, hernach zusammengefasst, dann erst abgeschlossen und Öffentlichkeit jenseits der Bühne übergeben werden. Mehrere dramaturgische Stationen gilt es ins Verhältnis zu setzen. Notwen-

³⁰ Vgl. Gerd Rienäcker, *Finale*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, Sachteil, Bd. 3, Kassel 1995, Sp. 474-488

digerweise sind Opernfinali, d.h. Akt- und Endfinali, mehrgliedrig, mehrschichtig:

5.1. *Fabeldramaturgisch*³¹: Durch „ins Öffentliche bringen“, dort Austragen, zur der öffentlichen Bewertung anheim stellen, durchs Urteil, durch dessen Bestätigung. Häufig gleicht das Finale einer Gerichtsverhandlung. Fast alle seine Bestandteile lassen sich auffinden: Der Einmarsch der Zuschauer-Zuhörer, der Richter und des Angeklagten, die Eröffnung, die Anklage, die Verhandlungen in Für- und Widerrede, schließlich die Verkündung des Urteils, individuelle und gemeinschaftliche Kommentare. Was ist nun in dem ersten und zweiten Faust-Finale der Gerichtsverhandlung ähnlich? Nach außen ist Faust der Richter, Mephisto als Henker, Gulf der Verurteilte, an dem die Hinrichtung sogleich vollzogen wird, widerfährt Kunigunde und Hugo Recht dadurch, dass Kunigunde befreit, Gulf den Flammen übergeben wurde. In Wahrheit ist Mephisto als eigentlicher Richter und Henker zugleich, Faust nur dessen Sprecher nach außen, bei näherem Hinsehen verurteilt wie Gulf, sind auch die Anderen Mephistos Treiben verfallen. Gleicht das Finale einer Gerichtsverhandlung, so auch deren Schein; in ihm nisten jene Merk- und Wundmale der Entfremdung, die auch einem Gutteil alltäglicher Gerichtsprozesse eigentümlich sind..

5.2. *Mediendramaturgisch*: Durch Grenzüberschreitung zwischen den ehemals voneinander getrennten Entitäten – in ganz verschiedenen Graden allerdings; mitnichten sind die überkommenden musikalisch-dramaturgischen Entitäten Rezitativ, Arie, Chor etc. unter den Tisch gekehrt; noch die Blöcke, aus denen sich das Kettenfinale in der Opera buffa konstituiert, zehren von Merkmalen verschiedener Arientypen; erst recht bringt das Misch-Finale die ursprünglichen Gebilde wie in einen Bilderbogen zusammen.

Nicht nur äußerlich ist das erste Finale ein Kettenfinale, darin den großen Finalsätzen in Mozarts *Le nozze di Figaro* und *Così fan tutte* nicht unähnlich. Hier wie dort folgt eine überraschende Situation der anderen, hier wie dort sind den einzelnen Blöcken sonatisch-sinfonische Prinzipie eigen, hier wie dort können exponierte Formen zerbrochen

³¹ Begriffe Fabel- und Mediendramaturgie vgl. Christian Kaden, *Bedürfnisse im Musiktheater und Musiktheaterdramaturgie*, in: *Material zum Theater* 102/ 1978, S. 39 ff.

werden – die Tanzszene in Mozarts *Don Giovanni*³² zelebriert es aufs Drastischste.

Hier wie dort geht es um Stringenz des Zusammenhalts. Werden die angebahnten Konstrukte infrage gestellt, unterlaufen, ad acta gelegt, zerbrochen, so nicht, um Formlosigkeit an ihre Stelle zu setzen – es geht um Unerwartetes, auch dies hat seine Form..

6. Von Mozart ist die Rede. Auf Schritt und Tritt sind Konfigurationen erlebbar, die darauf verweisen. Sei es, im Beginn des Finales, die zweite Arie der Königin der Nacht aus der Oper *Die Zauberflöte*, ja, die Höllenszene aus *Don Giovanni*. Sei es, eingangs des zweiten Finales die ersten Takte des *Requiem*s. Seien es die Mechanismen des Kettenfinales, eingesetzt, die Abfolge höchst unerwarteter, dennoch folgerichtiger Begebenheiten zu gestalten. Folgt im ersten Finale der Oper *Le Nozze di Figaro* ein unerwartetes Ereignis dem anderen, werden Susanne, Figaro, die Gräfin buchstäblich überrumpelt, so kommen, im ersten Finale der Oper *Faust*, Unwetter, Blitze, Katastrophen über die Menschen. Im zweiten Finale wird Faust von einer Hiobsbotschaft nach der anderen eingeholt: Kunigunde stellt ihn zur Rede, Röschen verlässt den Raum, sich zu töten, einer seiner Gefährten wird in den Turm gesperrt, Faust als Hugos Mörder genannt. Mephisto weigert die erwartete Gefolgschaft, spricht endlich sein Urteil; alle Menschen fliehen den Verurteilten, auf dass er dem Teufel alleine gegenübersteht als Wehrloser.

Nimmt Spohr überdeutlich auf Mozarts Finali Bezug, so fallen Differenzen schwer ins Gewicht: Nicht dass die Akteure in Mozarts Finali das Geschehen ungebrochen überstehen! Auch sie kennen das Scheitern, das tödliche Gericht, qualvolles Sterben. Don Giovanni kommt in den Flammen um. Verstrickt sind die Akteure auch in Mozarts Opern, ausgeliefert dem Unwägbaren, dennoch voll unbändiger Kraft. Bevor Don Giovanni in Flammen zum Opfer fällt, schleudert er dem Richter sein „Nein“ ins Gesicht; unbelehrt geht

³² Teil des ersten Finales. Repräsentiert das erste der drei Orchester auf der Bühne den Hof – daher die Ausstattung mit Streichern, Oboen, Hörnern – so werden die beiden anderen Orchester, Repräsentanten der niederen Stände, dem ersten Orchester die Mittelstimmen wegnehmen: Im zweiten Durchgang des Menuetts sind die Oboen und Hörner dem Kontertanz, im dritten den Deutschen integriert; dem Menuett bleiben nur die Außenstimmen.

er zugrunde; seine Weheklage ist die der geschundenen, leidenden Kreatur!.

Die Figuren in Spohrs *Faust* jedoch sind gelähmt; was immer sie treiben, und dies oft in wilder Hektik, wird nichts erreichen. Faust gleicht, so Mephistos hämisches Urteil, dem „Wurm, zertreten schon im Kot“; die Hölle kann über sein Aufbegehren spotten.

Zu Marionetten sind die Akteure geschrumpft, mit denen beliebig sich umspringen lässt..

Gehorcht dies künstlerischem Versagen? Hat Spohr, den Blick fürs Ganze verloren? Mitnichten, er ist der Aufklärung verpflichtet bis zuletzt, unbeirrbar, und dass er die Fürsten aus dem Lande gejagt haben möchte, ist seinen Weltbildern, seinem Weltverhalten ganz konsequent. Indessen hat er eine andere Zeit, andere Konstellationen vor Augen. Sie gilt es zu gestalten mit dem unbestechlichen Blick des Chronisten. Ja, die Oper *Faust* in der ersten und zweiten Fassung darf als Chronik deutscher Misere genommen werden. Als Chronik universell gewordener Entfremdung! Dies hat sie mit Wagners *Ring des Nibelungen* gemeinsam..

Das gilt schon für das Libretto – ungeachtet der schier unzähligen sprachlichen „Schnitzer“ (auch des Abgleitens in sprachliche Banalitäten, ja, Unsäglichkeiten, etwa „Es kühle die sausende Glut des Lasters üppiges Blut“!) baut es szenische Situationen auf, deren Qualität in eben dieser Chronik liegt. Erst recht gilt es für die Komposition. Deren Genauigkeit haben wir in unserer Betrachtung des ersten Finales wahrnehmen können. Nicht zuletzt daraus resultiert der Rang der Oper; mit Fug und Recht sei sie als bedeutendes Werk hervorgehoben, mitsamt jener Brüche, auf die ich nicht zu sprechen kam.

Mehr noch: Was sie thematisiert, hat sich bis heute als unerledigt erwiesen, ja, es erhält Dimensionen, die weder Spohr noch Weber sich träumen ließen – Wagner hatte eine Ahnung davon, als er am Schluss seiner Schrift *Religion und Kunst* formulierte, der Erdenball könnte in die Luft gesprengt, die Erde auf ihren ersten Schöpfungstage zurückgebracht werden³³. Entfremdung allenthalben! Rechtens klagt Achim Trebeß ein, dass der Entfremdungsbegriff in Marx' Lesart nicht preisgegeben werden darf. Er ist und bleibt ein Schlüsselbegriff. Und was er umgreift, ist in Kunstwerken viele Male und aufs Drastischste thematisiert worden.

³³ Vgl. Richard Wagner, *Religion und Kunst*, in: Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd X, S. 253

HUGO. FAUST. (für sich.) MEPH: (chiaro)

Hu - go! Ku - ni - gun - de! Welch ein Weib! Bald wird der Gott dem Men - schen wei - chen
 U - go! Cu - ne - gon - da! Qual bel - ta! Fra - po - coil - tu - me all' nom - ce - der - do -

GULF. (zu Rungl.) RUNG:

müs - sen. Zum Let - zen - mal be - frag' ich Dich: ver - schmäht Du mei - ne Lie - be noch? Dich
 vor. L'è - stre - ma vol - la! chie - do ancor; chi - nar non vuoi a tan - to a - rior? Da

FAUST. (zu Mephisto.) *Meno Allegro.*

hus - send will ich un - ter - gein! Be - wah - re mir das hol - de Weib! kein Leid darf ihr ge -
 me - sa - rai spes - sa - to o - gnar! La bel - la or dei tu ri - scel - tar, ne ol - trag - gio vo - che

Allegro. GULF.

schehen!
saffa! Nun wohl an! Ich hal - te Wort. In dem grau - sen Fel - sen -
 Yo' - la - fo - ti ser - bo già. Nell'al - - pe - stre val - le or.

HUGO. RUNG:

Un - men - schli - cher, halt ein! Mein
 Fer - ma, in - u - man, oi - mè! FAUST. U -

grun - de büs - sest Thü - rin, Du, zur Stunde! Fort zur Ra - che! Fort! Ge - nug des
 ren - da, - pazzo, or or fa - rai l'amenda! fat - tal fi - o! fa! L'au - da - cia

Edition Peters. 1688

Faust, grosse Oper in drei Aufzügen von Bernard. In Musik gesetzt von Louis Spohr, op. 60. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und italienischem Texte. Leipzig, Peters, EP 1688; S. 89-106

MEPHIST:

Er fah-re hin zur Höl- len.
Sen vadaal' in - fernal mar.

DIENERIS:

Hu-go! E-wig bleib ich Dein! Habt Er-bar-men, schont der Ar-men! Ihr Heil'-gen, habt Er-
go-ne? Mai non la - svio te! Gra-zia quel-la, me-schi-nel-lal' Oh san - ta, lei - pie-

CHOR. (Hugo's Begleiter)

Frev-els! Ra-uh-bruch her - ein!
ba-sti! Che senta-già il pu - nir!

pein!
tir!

bar-men! Ste - het bei der Ar-men!
ta - de in tal va - la - mi - ta - de!

HUGO. (für sich)

Ha! Die Höl- soll ihn ver-dér-ben! Auf! Zur
Via! A - ver-no - tu fin - go - ja! Sü! E -

FAUST. (für sich)

Auf, des Himmels schnellste Bli-tze! führt von eu-rem Wolken - si-tze, hemmt des Wüthrichs U-ber-
Sü, del ciel più ent - ti - lam-pi! co - stro - stin' quel reo di - vampi, rin - tu - zando 'l fie - ro

fp *fp* *fp*

Ra - che, er soll sterben! Sei nes Fre - vels Ue - ber -
 rin - ni, che gli mo - ja! Dell' au - da - rein - su - per -

muth! Lo - dert auf in wil - der Wuth! Fas - set
 cor! Fiam - meg - gia - tein di - roar - dor! Pren - da -

MEPHISTOP:
 (Parzich) Qualm aus Stüm - pfen, schwell nach
 U - mi - daa - ja, poggia in

muth zücht' - ge mei - ner Ra - che Wuth! Sei - ner
 bir pro - vil mio in - cru - de - tir! L'in - fo -

ihn mit heis - ser Gluth! Dass er
 lo in - fer - nal bot - lor! Finché

oben, samm - le dich zur Wol - ke dro - ben; Gril - le, schaff' den Donner drein, Irlicht, blitz' mit dei - nem
 cie - lo, gonfia in nu - be, spandium ve - lo; or - co, me - sci - vi il tuo - nar, fuo - co fa - tuo, a spa - ven -

Lü - ste wil - de Gluth, straf' ich mit zehn tau - send
 ca - to suo de - sir, pu - ni - rò di mil - le

in der Flam - men - hi - tze qua - len voll den Geist ver -
 tra sul - fu - rei vom - pi stem - pri l'al - ma in pe - na, e in -

Schein in des Wurmes Sitz hin - ein: dass er prasselnd steh in Flammen, stürz mit Krachen dann zu -
 tar vienil verme e a fra - cas - sar il suo ni - do, che già piom - bo ca - daa - den - do con rim -

cresc.

Qua - len!
 gua - i!

Theu - er soll er mir be - zah - len das ge - lieb - te theu - re
 Iò' che ca - ro pa - ghiù la - i thealmio ben - giùfè' sen -

schwi - tze,
 ciam - pi,

dass er in der Flammen - hi tze qua - len
 fin - chè tra sul - fu - rei van - pi stem - pri

sammen, ihm zur heis - sen Tu - des - prin!
 bon - ba, pel di lui mor - tal pe - nar!

Blut.
 tìr.

Theuer soll er mir be - zah - len das ge - lieb - te theu - re Blut.
 Iò' che ca - ro pa - ghiù la - i thealmio ben - giùfè' sen - tìr.

voll den Geist ver - schwitzel! Uebet Raeh' an sei - nem Bist!
 tal - la - main pe - na, ein - ciam - pi! Tal ven - det - ta in spi - rior - res!

Auf, zur Ra - che!
 A ven - det - ta!

Auf, zur Ra - che! Auf!
 A ven - det - ta! Sì!

Auf, zur Ra - che!
 A ven - det - ta!

Auf, zur Ra - che! Auf!
 A ven - det - ta! Sì!

HUGO
 Ha! wie
 Oh! che
 Ha! wie
 Oh! che

Edition Peters. 1888

furcht - bar! Schreck - lich to - ben graun - um
fu - ria! *Che - tem - pe - sta, fre - me il*

furcht - bar! Schreck - lich to - ben graun - um
fu - ria! *Che - tem - pe - sta, fre - me il*

hüll - te Wet - ter dro - ben!
ciel, sua i - ra que - sta!

hüll - te Wet - ter dro - ben!
ciel, sua i - ra è que - sta!

Don - ner kraecht! Bli - tze ei - len durch die
Qual, fra - gor! *de° ba - le - ni qual chia -*

Don - ner kraecht! Bli - tze ei - len durch die
Qual, fra - gor! *de° ba - le - ni qual chia -*

Nacht, und der Er de Tie fen
ror, de - gli a bis si quan - to ur

Nacht, und der Er de Tie fen
ror, de - gli a bis si quan - to ur

heu - len. Weh! Weh! Wir sind ver
la - re! Gual! Gual! Per - du - rt

lo - ren!
sia - ma! CHOR.

Will des Him - mels Zo - ren selbst den Fe - vel
E - del ciel ven - det - ta quan - to unai pro -

Edition Peters. 1688

CHOR.

Ach! Al - les geht zu Grun - de! O
 Ah! tut - to e - ro - vi - na - to! Oh

rü - ehen?
 via - mo?

um - heilvol - le Stun - de! Ja! Der Him - mel will mich
 dis - a - stro - so - fu - to! Si! Il - ciel fa mi - ven -

ere - scen - do

rü - ehen!
 det - ta!

ere - scen - do

RUNIG:

Ich bin be - - - frei! Der Him - mel will mich schüt - zen!
Or sciò - ta - - - son! Il cie - lo vuol ch'io scampi!

HUGO:
 Der
D'a -
 Ent - rin - nen magst Du sei - nen
Sram - pa - sti, è ve - ro, da suol

GLE.
 Ich bin nun
Or so, no a

Lie - be bringt er Dich zu - rük.
mor - ti - ri - me - na al sen - tier.

Bli - tzen, doch mei - nem Schwert ent - rinnt Du nicht!
lan - pi, dal fer - ro mio non puoi scam - par! Was ist
Co. sa e

Dein!
te! O na - men - lo - ses Glück!
Oh so - vru - man pia - ver!

Du bist nun mein!
Or sei a me! O na - men - lo - ses Glück!
Oh so - vru - man pia - cer!

das?
ciò? Ha! Ver - flucht!
Co. spet - ton!

Edition Peters. 1085

FAUST.

Der Fre - vel hast Du viel ver - sucht! Dort in der Gluth ^{gr} -
 Del mal ten - ta - sti assai, fel - lon! La go - di in fiam - me il -

neuss die Frucht! Me - pli - sto! Thu - e dei - ne Pflicht!
 gu - der - dan! Me - fl - sto! Già con - vien - ti o - prar!

p *cre*

MEPHIST:

Gei - ster, auf, an's Licht! ^{se} In die Gluth den Bü - se -
 Spir - it su al - chiar! Nel la bra - cia quel - bar -

scen *do* *mf* *pp*

Più presto. *GOLF.*

wicht! Hin weg! Hin weg!
 bar! Pie - ta! Pietà!

CHOR DER LARVEN. Hin ein! Hin ein! Hin ein in den flammenden
 In - giù! In - giù! In - giù tra fiamme or bal - la

Più presto.

p *f* *sf* *p* *f* *sf* *p* *cre* *scen*

Ha! fürch-ter-lich! Zurück! Ach, ret-tet,
Non v'ha mer-cé! Di qua! Deh, sal-va,

Reiß! Hin-ein! Hin-ein in den flammenden Reiß, hin-ein in den flammenden
tu! In-giù! In-giù tra fiamme or bal-ta tu, in-giù tra fiamme or bal-ta

do *f* *f* *f* *f*

ret-tet mich! Lasst ab! Zu-
sal-va me! Pie-tà! Di

Reiß! Es kühl-let die sau-sen-de Gluth das üp-pi-ge lü-ster-ae Blut,
tu! Rinfresca il tar-ta-reo ca-lor del sangue la-scivo il sol-lor,

p *esce.* *f* *f*

rück! O grau-en-voll Ge-schick! Ver-
qua! Oh ca-so pien d'or-ror! Mal

es kühl-let die sau-sende Gluth das üp-pi-ge lü-ster-ae Blut! Hin-ein, hi-rein, hin-
rinfresca il tar-ta-reo ca-lor del sangue la-scivo il bol-lor! In-giù, in-giù, in-

p *esce.* *f* *f*

flucht sei die - ser Au - gen blick! Ach, ret - tet, ret - tet mich! Ent -
ven. ga a que. sto pun - to ognor! Deh, sal - va, sal - va me! Oh

ein, hin. ein in den flammenden Reihn, hin. ein, hin. ein!
giù, in - giù (tra fiamme or bal. la tu, in - giù, in - giù!

ff

ERLINGUNDE.
 Er - füllt ist mein Ver - lan - gen,
Il ben bra - ma - to or cin - go,

HUGO.
 Ich hal - te Dich um - fan - gen, o se - - li -
Fra brac - ci miei ti strin - go, oh bel di -

FAUST.
 In den Himmel ih. rer Augen, heisse. liebt in keuscher Brust, ü - ber. se. lig un - ter.
In quel ciel de' lu. mi a. ma. ti, ri - a - ma. to in ca. sto sen in. ter. nar. si, anche i be -

se - tzen!
gua - i!

O Schreckensgeschichte!
Che fat - ta stu - pen. da!

pp

p

kein Traum ist die - ses Glück!
 che mai po - trà sta - nir!

Ge - schick!
 gio - ir!

tauchen: kein Ge - danke fasst die Lust! und mit lee - rem Wunsch ihn se - ben, se - lig und verdammt zu
 a - ti mai go - de - ron si - mil ben! ma mi - rar, lo a van - de - si - o, qual un Tan - ta - lo a pe -

Er stür - zet sich selbst in die Gluth!
 Nel fuo - co se stes - so tuf - fà!

ere seen du fè p cresc. - be

Er - füllt ist mein Ver - lan - - gen, kein
 Il - - ben bra - ma - - to or cin - - go, che

Er - füllt ist mein Ver - lan - - gen, kein
 Il - - ben bra - ma - - to or cin - - go, che

MEPHIST.

sein! An - ge - facht ist sein Ver - lan - gen, mächtig bricht die Gluth her - vor! In der
 nar! Dal - de - sio si sen - te ac - ce - so. on - de av - vant. pa gran po - ter! Del - le

pp

So stra - fen des Him - - mels Ge - rich - te den
 Del ciel il giu - di - - zio tre - men - do tal

pp

scendo fè pp

Traum ist die - ses Glück! Ich hal - te Dich um -
 mai po - tra - sva - nir! Fra - brae - ci miei ti

Traum ist die - ses Glück! Ich hal - te Dich um -
 mai po - tra - sva - nir! Fra - brae - ci miei ti

Sin - ne Netz ge - fan - gen liegt he - siegt der stol - ze Thor! FAUST! Mag die
 brame all'e sca pre - so già - ce vin - to il pas - so al - tier! No! pur -

Frev - ler am ei - ge - nen Blut!
 pe - na al mal - va - gio det - to!

RUNIG:
 fan - gen, o se - li - ges Ge - schick! Er - füllt ist mein Ver - lan -
 strin - go, o bel di vin gio - ir! Il ben brama - to or cin -

RUGO.
 fan - gen, o se - li - ges Ge - schick! Er - füllt ist mein Ver - lan -
 strin - go, o bel di vin gio - ir! Il ben brama - to or cin -

FAUST.
 Welt in Trümmer ge - hen, die - ser Him - mel wer - de mein! Mag die Welt in Trümmer
 che quel ciel go - da i - o, va - da il mon - do a ro - vi - nar! No! pur - che quel ciel go -

poco a poco cre -

gen, kein Traum ist die ses Glück!
 go, che mai po - tra sua - nür!

gen, kein Traum ist die ses Glück!
 go, che mai po - tra sua - nür!

ge - hen, die ser Him - mel wer - de mein! In den Him - mel ih - rer Au - gen, heiss ge -
 dai - o, va - da il mon - do a ro - vi - nar! In quel ciel de' lu - mi a - ma - ti, ri - a -

MEPHIST:
 In der Sin - ne Netz ge - fan - gen liegt be -
 Del - te brame all' e - sca pre - so giu - ce

seen do

Ich hal - - te Dich um -
 Fra brac - - ci miei ti

Ich hal - - te Dich um - fan - gen, o
 Fra brac - - ci miei ti strin - go, oh

licht in keuscher Brust, ü - ber - se - - lig un - ter - tau - chen, kein Ge -
 ma - to in ca - sto sen in - ter - nar - - si, an - che i be - a - ti nai go -

siegt der stol. ze Thor! An des Weibes Reiz zer - schellet ist des Gei - stes ke - cker Plan; was des
 von - to il pas - so al - tier! Tra - be' vez - si dell' a - man - te franse l'ar - ro - gan - te ar - dir; ha, per

So strafen des Him - mels Ge -
 Del' ciel il giu - di - zio tre -

CHOR. pp

fan - gen, o se - li - ges Ge - schick!
strin - go, oh bel - di - vin gio - ir!

se - li - ges Ge - schick!
bel - di - vin gio - ir!

dan - ke fasst die Lust! Mag die Welt in Trüm - mer
de - ron si - mit ben! No! pur - che quel ciel go -

Frevlers Bu - sen schwellet, ist der Hil - le An - gel - zahn! Was des Frev - lers
gon - fio che si van - te, la - ma no - stro ad in - ghit - tir! Ha, per gon - fio

rich - te den Frev - ler am ei - ge - nen Blut!
men - do tal pe - na al mal - ra - gio det - to!

Er - füllt ist mein Ver - lan -
Il - ben bra - ma - to or chi -

Er - füllt ist mein Ver - lan -
Il - ben bra - ma - to or chi -

ge - hen, mag die Welt in Trümmer ge - hendie - ser Him - mel wer - de mein, die - ser
da i - o, no! pur - che quel ciel go - da i - o, va - da il mon - do a ro - vi - nar, va - da il

Bu - sen schwel - lot, ist der Hil - le An - gel -
che si van - te, la - ma no - stro ad in - ghit

gen, kein Traum ist die - ses Glück!
 go, che mai po - tra sua - nir!

gen, kein Traum ist die - ses Glück!
 go, che mai po - tra sua - nir!

Him - mel, die - ser Him - mel wer - de mein! Mag die Welt in Trümmer
 mon - do, va - da il mon - do a ro - vi - nar! No! pur ché quel ciel go -

zahn, ist der Höl - le An - gel zahn,
 tir, là no - stro ad in - ghot - tir,

Rein Traum ist die - ses
 Che mai po - tra sua -

Rein Traum ist die - ses
 Che mai po - tra sua -

ge - hend die ser Himmel werde mein, die - ser Him - mel wer - de
 da i. o, va - da il mondo a ro - vi - nar, va - da il mon - do a ro - vi -

ist der Höl - le An - gel
 là no - stro ad in - ghot -

CHOR. So stra - fen des Him - mels Ge -
 Di! eiel il giu. di zio Er -

Glück! *nir!* Kein Traum ist
 Glück! *nir!* Kein Traum ist
 mein! *nar!* Die-ßer Him-mel
 zahn, *tr,* ist der Hül-le
 rich-te den Frev-ler am ei-ge-nen Blut!
men-do tal pe-na al mal va-gio del-to!
 die-ses Glück; ich hal-te Dich un-fan-gen, kein Traum ist
tra-sua-nir, il ben bra-ma-to or cin-go, che mat-vo-
 die-ses Glück; ich hal-te Dich un-fan-gen, kein Traum ist
tra-sua-nir, il ben bra-ma-to or cin-go, che mat-vo-
 wer-de mein; mag die Welt in Trüm-mer ge-hen, die-ßer
ro-vi-nar, no, pur che quel ciel go-da i-o, va-la il
 An-gel-zahn! Was des Frev-lers Bu-sen schwel-let, ist der Hül-le
in-ghiot-to! Ha, per gon-fio che si van-te, l'a-mo-no-stro ad
 So strafen des Himmels Ge-richte den
Dol-ciel il giu-di-zio tre-men-to tal

Edition Peters. 1888

die ses Glück!
trä sva nir!

die ses Glück!
trä sva nir!

Him mel wer de mein!
mon do a ro wi nar!

An gel zahn!
in ghot tir!

Frev ler am ei ge nen Blut!
pe na al mal va gio det to!

dim. pp

ENDE DES ERSTEN ACTS.

Autorenverzeichnis

HARTMUT BECKER

Musikdramaturg und Musikverleger

DR. WOLFRAM BODER

freier Musikwissenschaftler

Prof. Dr. GERD RIENÄCKER

Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-
Universität zu Berlin

Anlässlich des 220. Geburtstags des aus Braunschweig stammenden Komponisten, Dirigenten, Musikers und Musikpädagogen Louis Spohr (1784 – 1859) befasste sich das Symposium mit den Beziehungen zwischen den Opern Spohrs und Wagners sowie mit den Einflüssen Spohrs auf Wagners Spätwerk.

Mit Beiträgen von
Hartmut Becker, Wolfram Boder und Gerd Rienäcker

Herausgeber

Stadt  Braunschweig