

Liszts Besuch bei Wagner 1856: Eine produktive Begegnung

Rainer Kleinertz

Künstlerbiographien pflegen – mal mehr, mal weniger kritisch – die Perspektive ihres jeweiligen Heros einzunehmen. Die Ereignisse und handelnden Personen sind um diesen herum gruppiert. So erscheint Franz Liszt in der Wagner-Literatur für gewöhnlich als der helfende Freund des ›Meisters‹, der sich für dessen Werk selbstlos eingesetzt hat.¹

In der Tat hatte Liszt durch die Aufführungen des *Tannhäuser* in Weimar und dann vor allem die Uraufführung des *Lohengrin* 1850 einen wesentlichen Anteil daran, dass Wagner mit seinen immerhin 37 Jahren zu einem zunächst überregional, dann allmählich sogar international bekannten Komponisten aufstieg, obwohl es außerhalb Dresdens und dann – ab 1849 – Weimars kaum Aufführungen seiner Werke gab. Untersuchungen zu wechselseitigen kompositorischen Beeinflussungen blieben jedoch punktuell und erschöpften sich zumeist in harmonischen Bezügen wie dem *Tristan*-Akkord, von dem gelegentlich behauptet wurde, er sei von Liszt beeinflusst.²

Bei genauerer Betrachtung ergibt sich jedoch ein weitaus komplexeres Bild. Die auf Weimar fokussierte Zusammenarbeit bei den Aufführungen von *Tannhäuser* und *Lohengrin* erlebte zunächst einige Rückschläge. Wagner konnte nicht begreifen, dass Liszt sich seinem vermeintlich historisch not-

1 Als prominente Beispiele seien genannt: Glasenapp, Carl Friedrich: *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig 1876-1911; Gutman, Robert W.: *The Man, His Mind, and His Music*, New York 1968; Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München u. Zürich 1980.

2 So bspw. bei Rehding, Alexander: »Liszt und die Suche nach dem ›TrisZtan«-Akkord«, in: *Acta Musicologica* 72/2 (2000), S. 169-188.

wendigen Weg hin zum »Drama« nicht anschließen wollte,³ während Liszt als Komponist von Klavier- und Orchestermusik von Wagner über den *Lohengrin* hinaus schon deshalb nicht beeinflusst wurde, weil er bis zur Übersendung der *Rheingold*-Partitur im Oktober 1854 keine einzige Note von Wagner kennenlernen konnte. Umgekehrt sandte Liszt Wagner die Partituren seiner Symphonischen Dichtungen erst 1856 zu.

Liszts großes Projekt für den »Musenwitwensitz«⁴ Weimar war das einer Goethe-Stiftung, die der kleinen thüringischen Residenzstadt den alten Glanz der Goethe-Zeit zurückbringen sollte.⁵ Wagner musste Deutschland nach seiner Beteiligung am Dresdner Maiaufstand 1849 verlassen und lebte ab 1850 in Zürich. Der Uraufführung des *Lohengrin* konnte er nicht beiwohnen, und die publizistische Tätigkeit Liszts für *Lohengrin* und *Tannhäuser* verfolgte er mit zunehmender Distanz.⁶ Obwohl Wagner steckbrieflich gesucht wurde, konnte Liszt den Weimarer Hof dazu bewegen, Wagner einen Kompositionsauftrag für sein neues Projekt einer Oper über Siegfrieds Tod (der späteren *Götterdämmerung* der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*) zu er-

3 Entsprechend schrieb Wagner am 22. Mai 1851 an Liszt: »Mich hat Raff's oper [*König Alfred* war am 9. März 1851 in Weimar uraufgeführt worden] ungemein gefreut: seht, so ist's schön! nun aber weiter – und gerade herausgesagt: *Du mußt auch mit daran*. Schreib eine oper für Weimar – ich bitte Dich darum: schreibe sie grade für die kräfte, wie sie dort vorhanden sind, und eben durch Deine arbeit gehoben, veredelt und erweitert werden sollen«, zitiert nach Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 4, Leipzig 1979, S. 54f.

4 In Heinrich Heines »Der Tannhäuser. Eine Legende« heißt es: »Zu Weimar, dem Musenwitwensitz, / da hört' ich viel Klagen erheben, / man weinte und jammerte: Goethe sei tot, / und Eckermann sei noch am Leben!«, zitiert nach Heine, Heinrich: »Der Tannhäuser. Eine Legende. (Geschrieben 1836).«, in: Ders.: *Neue Gedichte*, Hamburg 1844, S. 111-128, hier: S. 126.

5 Zu diesem Projekt siehe Altenburg, Detlef/Schilling-Wang, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 3, Wiesbaden 1997.

6 So schrieb Wagner am 22. Oktober 1850 an Theodor Uhlig: »Mir kommt diese rastlose bemühung Lizst's, das feuer meiner berühmtheit mit teufel's gewalt anzublasen, recht rührend, zugleich aber auch sehr komisch vor. Meine Weimaraner bilden sich ein, durch ihre kluge fürsorge mir den weg zum größeren publikum bahnen zu können.«, Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 3, Leipzig 1975, S. 452; vgl. hierzu auch Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 4, Wiesbaden 1989, S. 268-272.

teilen.⁷ Vor diesem Hintergrund kommt den beiden Begegnungen von 1853 und 1856 besondere Bedeutung zu.

Der erste Besuch Liszts in Zürich im Jahr 1853 war recht kurz: Liszt kam am 2. Juli in Zürich an, am 6. Juli brachen beide mit Georg Herwegh zu einem Ausflug an den Vierwaldstättersee auf, wonach Liszt bereits am 10. Juli wieder abreiste. Zwar wurde gelegentlich behauptet, Liszt habe Wagner bei diesem Besuch die »ersten seiner symphonischen Dichtungen«⁸ vorgespielt, doch gab es zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal diese Gattungsbezeichnung. Für Musik kann insgesamt nur wenig Zeit gewesen sein.

Anschließend kam es im Oktober 1853 zu einer gemeinsamen Reise nach Paris, an der auch Liszts Lebensgefährtin, Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein, mit ihrer Tochter Marie teilnahm. Wagner erwartete Liszt zunächst am 6. Oktober in Basel, von wo sie am 9. Oktober in Paris eintrafen. Liszt reiste am 20. Oktober wieder ab. Der Aufenthalt schien für Wagner eher irritierend gewesen zu sein. Seine Frau Minna bat er nachdrücklich erst nach Liszts Abreise nach Paris zu kommen.⁹ In *Mein Leben* lautet sein Fazit:

7 Vgl. die Briefe Wagners an Uhlig vom 10. Mai 1851 und an den Weimarer Intendanten Ferdinand Freiherr von Ziegeler vom selben Tag in: SBr, Bd. 4, S. 42-47; vgl. ferner Breig, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 29/I), Bd. 29/I, Mainz 1976, S. 38-43.

8 Gregor-Dellin: *Richard Wagner*, S. 372; die Angabe geht zurück auf Gregor-Dellin, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Mein Leben*, Bd. 2, München 1963, S. 508: »Jetzt genoß ich denn zum ersten Male die Freude, meinen Freund auch als Komponist näher kennenzulernen. Neben manchen berühmt gewordenen neueren Klavierstücken von ihm, gingen wir auch mehrere seiner soeben vollendeten Symphonischen Dichtungen, vor allem seine Faust-Symphonie mit großem Eifer durch. Den Eindruck, welchen ich hiervon empfing, hatte ich später Gelegenheit, in einem veröffentlichten Schreiben an *Marie von Wittgenstein* ausführlich zu bezeichnen.« Wagner verwechselt hier in der Erinnerung offenkundig die beiden Besuche, denn Liszts *Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* wurde erst 1854 komponiert und den offenen Brief an Marie von Sayn-Wittgenstein schrieb Wagner erst 1857, nach der Begegnung mit Liszt im Jahr 1856. In einem Brief an Carolyne von Sayn-Wittgenstein vom 3. Juni 1854 erwähnt Wagner: »Könnte ich seine ›Symphonischen Dichtungen‹ hören! Das ist fast das Ganze, was ich ihm zurufen möchte! – Meine Sehnsucht darnach ist gross«, zitiert nach Bauer, Hans Joachim (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 6, Leipzig 1986, S. 141. Demzufolge kannte Wagner diese Werke Liszts zuvor noch gar nicht.

9 Vgl. Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 5, Leipzig 1979, S. 376 sowie S. 447f.

»Sehr ermüdet und ruarlos und schließlich auf das äußerste und ärgerlichste aufgeregt, verließ ich gegen Ende Oktober mit *Minna* Paris, ohne zu begreifen, zu welchem Zwecke ich schließlich dort so viel Geld ausgegeben hatte.«¹⁰

Der zweite Besuch in Zürich dauerte wesentlich länger. Liszt traf am 13. Oktober 1856 in Zürich ein. Wenige Tage später folgten die Fürstin und ihre Tochter. Erst sechs Wochen später, am 27. November, nach einem denkwürdigen gemeinsamen Konzert in St. Gallen, gingen Liszt und Wagner wieder getrennte Wege. Martin Gregor-Dellin handelt in seiner Wagner-Biographie diesen Besuch auf kaum mehr als zwei Seiten ab. Biographie wird hier zur Anekdote: »Blutsbruder Franz spielte ihm die vollendete symphonische Dichtung ›Dante‹ vor, und er war von ihrer neuartigen Freiheit im Umgang mit Form und Harmonik sehr beeindruckt.«¹¹

Tatsächlich wird man diesen Besuch als eine der wichtigsten und folgenreichsten Begegnungen zweier Künstler des 19. Jahrhunderts werten müssen. Im Verlauf dieser Wochen machte Liszt Wagner mit seinen Symphonischen Dichtungen und seinen beiden Symphonien bekannt, während es umgekehrt zu einer improvisierten Aufführung des ersten Akts der *Walküre* kam mit Wagner als Siegmund und Hunding und Liszt am Klavier.¹²

Kurz darauf beschloss Wagner, die Arbeit an seinem *Ring des Nibelungen* zu unterbrechen und sich der Ausarbeitung des Textes und der Musik zu *Tristan und Isolde* zu widmen. Neben Wagners finanziellen Problemen und der Absage des Verlags Breitkopf & Härtel, den *Ring des Nibelungen* zu verlegen,¹³ wurde dies vor allem mit dem Einfluss Arthur Schopenhauers in Verbindung gebracht.¹⁴ Dessen Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (erschienen zuerst im Jahre 1819 in Leipzig) hatte Wagner 1854 tief beeindruckt.

10 Gregor-Dellin: *Wagner. Mein Leben*, S. 518.

11 Ebd., S. 409; gemeint ist die *Dante-Symphonie*.

12 Die Partie der Sieglinde sang Emilie Heim, vgl. ebd., S. 411.

13 Vgl. Deathridge, John et al.: *Wagner-Werk-Verzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen* (WWV), Mainz u. a. 1986, S. 443.

14 So beispielsweise bei Deathridge, John: Art. »Tristan und Isolde«, in: Vazsonyi, Nicholas (Hg.): *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, Cambridge 2013, S. 593-602. »Under the influence of a more complex understanding of Schopenhauer's major philosophical writings he decided to create a drama of greater existential complexity.«, ebd., S. 595; vgl. hierzu auch den in der Folge zitierten Brief Wagners an Liszt vom 16. (?) Dezember 1854, in: SBR, Bd. 6, S. 299.

In *Mein Leben* schrieb er: »Es war wohl zum Teil die ernste Stimmung, in welche mich Schopenhauer versetzt hatte und die nun nach einem ekstatischen Ausdrucke ihrer Grundzüge drängte, was mir die Konzeption eines ›*Tristan und Isolde*‹ eingab.«¹⁵ Zwar scheint ein Brief an Liszt von Mitte Dezember 1854, in dem Wagner dem Freund von seiner Schopenhauer-Lektüre berichtet und zugleich die »musikalische Conception« eines »*Tristan und Isolte*« erwähnt, die er »im Kopfe« entworfen habe,¹⁶ die Aussage in *Mein Leben* zu bestätigen, doch führte dies allem Anschein nach zunächst noch zu keiner schriftlichen Fixierung des Schaffensprozesses. Diese setzte erst nach der Begegnung mit Liszts symphonischen Werken im Herbst 1856 ein.¹⁷

*

Wenige Monate vor seinem zweiten Besuch sandte Liszt Wagner die soeben bei Breitkopf & Härtel erschienenen Partituren seiner ersten sechs Symphonischen Dichtungen zu.¹⁸ Nachdem Liszt während des Aufenthalts in Zürich Wagner diese Werke und seine beiden Symphonien¹⁹ (oder zumindest Auszüge daraus) auf dem Klavier vorgespielt hatte,²⁰ weckte schließlich die Ausführung von zwei Symphonischen Dichtungen – *Les Préludes* und *Orpheus* – in dem erwähnten Konzert in St. Gallen am 23. November 1856 unter Liszts Leitung Wagners tiefe Bewunderung insbesondere für *Orpheus*. Wenige Tage später schrieb Wagner an Hans von Bülow:

»Liszt's neue Kompositionen haben mich ganz gewonnen: die Esel – und das sind sie ziemlich alle – werden lange zu thun haben, ehe sie dieses Phänomen

15 Gregor-Dellin: *Wagner. Mein Leben*, S. 523.

16 Vgl. Brief an Franz Liszt vom 16. (?) Dezember 1854, in: SBr, Bd. 6, S. 299.

17 Vgl. WWV, S. 443; im selben Brief vom 16. (?) Dezember 1854 bittet Wagner Liszt um Übersendung seiner Symphonischen Dichtungen und seiner *Faust-Symphonie*, die ihm offensichtlich noch immer unbekannt waren: »Wann sehe ich Deine Symphonischen Dichtungen? – Deinen Faust?–«, zitiert nach SBr, Bd. 6, S. 299.

18 Vgl. den Brief von Wagner an Liszt vom 16. Mai 1856, in: Bauer, Hans Joachim (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 8, Leipzig 1991, S. 62f. Es handelte sich um die Partituren von *Tasso. Lamento e Trionfo*, *Les Préludes*, *Prometheus*, *Orpheus*, *Mazeppa* und *Festklänge*.

19 *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* und *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*; beide wurden erst 1857 uraufgeführt.

20 Vgl. Gregor-Dellin: *Wagner. Mein Leben*, S. 551f. sowie S. 553.

unterbringen. Mir ist es klar und nah', selbst da wo ich ihm ferner stehe, und ich bin über den eminenten Werth seiner Schöpfungen mit mir ohne allen Widerspruch einig. In St. Gallen – wo man eine Art Musikfest für uns bereite- te – führte er mir seinen Orpheus u. die *Préludes* auf, von denen ich den ers- teren für ein ganz einziges Meisterwerk von der höchsten Vollkommenheit halte. Auch die *Préludes*, denen ich nur etwas mehr Originalität des Haupt- motives wünschte sind schön, frei und nobel.«²¹

Dieselbe Bewunderung für *Orpheus* äußerte er einen Tag später, am 30. No- vember 1856, auch gegenüber Otto Wesendonck in Paris:

»Um Ihnen nur von Angenehem zu melden, theile ich Ihnen den guten Aus- fall des Concertes mit. *Liszt's* ›Orpheus‹ hat mich tief eingenommen: diess ist eine der schönsten, vollendetsten, ja unvergleich[lich]sten Tondichtungen: der Genuss des Werkes war für mich gross! Verdienstlicher für das Publikum waren die ›*Préludes*‹, sie mussten wiederholt werden.«²²

Die leicht kritische Einstellung gegenüber den effektvolleren *Préludes* macht die Bewunderung für *Orpheus* umso glaubwürdiger. Dieses Werk schien Wagner in besonderer Weise angesprochen zu haben.

Die erste datierte Skizze zu *Tristan und Isolde* stammt vom 19. Dezember 1856 und ist überschrieben: »(Liebesscene. Tristan / u. Isolde)«²³. Am selben Tag schrieb Wagner an Marie von Sayn-Wittgenstein, dass er am *Siegfried* komponieren wollte »und unversehens in den Tristan kam. Vorläufig Musik ohne Worte.«²⁴ Und das »mit einem melodischen Faden, der sich, als ich's lassen wollte, immer wieder von neuem ansponn, so daß ich den ganzen

21 Brief an Hans von Bülow vom 29. November 1856, in: SBR, Bd. 8, S. 204.

22 Brief an Otto Wesendonck vom 30. November 1856, in: ebd., S. 211f.

23 WWV, S. 433 (Einzelskizzen I e); siehe hierzu auch Bailey, Robert: *The Genesis of ›Tristan und Isolde‹ and a Study of Wagner's Sketches and Drafts for the First Act*, Ann Arbor (MI) 1969, S. 33-41; Kleinertz, Rainer: »Liszt, Wagner, and Unfolding Form: *Orpheus* and the Genesis of *Tristan und Isolde*«, in: Gibbs, Christopher/Gooley, Dana (Hg.): *Franz Liszt and His World*, Princeton 2006, S. 231-254, hier: S. 245-249.

24 SBR, Bd. 8, S. 230; vgl. hierzu WWV, S. 443. Wagners Bemerkung schließt vorherige Text- skizzen zu *Tristan und Isolde* nicht aus. Die notierte melodische Linie war aber jedenfalls noch textlos.

Tag hätte dran fortspinnen können.«²⁵ Bald darauf, in einem anscheinend im Januar 1857 geschriebenen Brief an dieselbe Empfängerin, ist erneut von *Tristan* die Rede: »Im 2. Act des *Tristan* – doch davon erfahren Sie jetzt noch nichts. Da ist Alles nur erst noch Musik.«²⁶

Und gegenüber Liszt ist am 8. Februar 1857 von einem Brief an Marie von Sayn-Wittgenstein mit dem Titel »Orpheus« die Rede:

»Dem Lieben Kinde sag', dass sie nächstens – bald – einen Brief von mir bekommen soll, wie sie ihn wünscht, aber nicht über ›indische Poesie‹ (drolliger Einfall!) sondern darüber, wovon mir das Herz voll ist, und dem ich nichts anders als den Namen ›Orpheus‹ geben werde. Dazu muss ich aber in recht guter Stimmung sein.«²⁷

Den angekündigten Brief scheint Liszt kurz darauf an Marie von Sayn-Wittgenstein gesandt zu haben.²⁸ Datiert auf den 15. Februar 1857 erschien er ohne Angabe der Adressatin am 10. April 1857 unter dem Titel »Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt« in der *NZfM*.²⁹ Dort waren seit 1854 eine

25 SBr, Bd. 8, S. 230.

26 Ebd., S. 251.

27 Ebd., S. 258. Mit der »indischen Poesie« war wahrscheinlich Wagners Projekt einer buddhistisch geprägten Oper mit dem Titel *Die Sieger* gemeint, von dem er Marie von Sayn-Wittgenstein in seinem Brief vom Januar erzählt hatte, vgl. ebd., S. 251.

28 Vgl. ebd., S. 265-281.

29 Wagner, Richard: »Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt«, in: *NZfM*, Jg. 24, Bd. 46 (Nr. 15, 10. April 1857), S. 157-163. Der Aufsatz erschien zudem als Separatabdruck unter dem Titel *Brief von Richard Wagner über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen*. (Abdruck aus Nr. 15 des 46. Bandes der »Neuen Zeitschrift für Musik.«), Leipzig 1857. Liszt sandte mehrere Exemplare dieses Sonderabdrucks an Mihály Mosonyi in Pest mit der Bitte um Weitergabe an einige Freunde; vgl. Bónis, Ferenc: »Liszt- und Wagner-Briefe an Mosonyi in Kodály's wissenschaftlicher Bearbeitung«, in: *Mf* 39 (1986), S. 317-334, hier: S. 324. Ein längerer Auszug aus Wagners Brief erschien unter dem Titel »Ueber musikalische Form. Von Richard Wagner« in den von Leopold Alexander Zellner in Wien herausgegebenen *Blättern für Musik, Theater und Kunst* 3 (Nr. 30, 15. April 1857), S. 117f. Die Fassung der *NZfM* hat Wagner ohne Datum und ohne wesentliche Änderungen in seine *Gesammelten Schriften und Dichtungen* aufgenommen: Wagner, Richard: »Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen. (Brief an M. W.)«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (GSD), Bd. 5, Leipzig 1872, S. 182-198; vgl. hierzu auch Döge, Klaus: »Ich konnte es mit dem besten Willen nicht umgehen, einiges über meine eigene Person zu sprechen«. Richard Wagner und die *NZfM*«, in: Beiche, Michael/Koch, Armin (Hg.): »Eine neue poetische Zeit«. 175 Jahre »Neue Zeitschrift

ganze Reihe von Artikeln Liszts erschienen, mit denen er allem Anschein nach auf Robert Schumanns kurzen Beitrag »Neue Bahnen« von 1853 reagierte.³⁰ Der gerade zwanzigjährige Johannes Brahms hatte sich 1853 zwei Wochen lang bei Liszt in Weimar aufgehalten, was allem Anschein nach mit einem Zerwürfnis endete. Der anschließende Besuch bei Robert und Clara Schumann in Düsseldorf war für Schumann der Anlass, Brahms unter dem Titel »Neue Bahnen« als vollendetes Genie anzukündigen und gleichzeitig mit Liszt und den von ihm protegierten Komponisten abzurechnen. Schumann nannte zunächst einige »vielversprechende« Talente der letzten zehn Jahre, ließ aber den von ihm selbst 1835 gelobten Hector Berlioz ebenso unerwähnt wie Wagner und Liszt.³¹ Liszt sah sich veranlasst, hierauf nicht nur mit Hinweisen auf seine eigene Tätigkeit in Weimar zu reagieren, wo er sich mit den Aufführungen der *Szenen aus Goethes Faust* und der Musik zu George Gordon Lord Byrons *Manfred* op. 115 gerade auch für Schumann eingesetzt hatte, sondern auch mit Beiträgen über Berlioz und Wagner, darunter einem längeren Aufsatz über den *Fliegenden Holländer* und einer kurzen Ankündigung zu *Rheingold*.³²

Nur zwei Monate nach dem Erscheinen seines offenen Briefes, am 18. Juni 1857, notierte Wagner im zweiten Gesamtentwurf seines *Siegfried* zu

für Musik«. Bericht über das Symposium am 2. und 3. April 2009 in Düsseldorf (Schumann Forschungen 14), Mainz u. a. 2013, S. 363-377 sowie Kleinertz, Rainer: »Richard Wagners offener Brief über Franz Liszts symphonische Dichtungen (1857) und die Komposition von *Tristan und Isolde*«, in: Cascudo García-Villaraco, Teresa (Hg.): *Nineteenth-Century Music Criticism*, Turnhout 2017, S. 473-493.

- 30 Vgl. Schumann, Robert: »Neue Bahnen«, in: *NZfM*, Jg. 20, Bd. 39 (Nr. 18, 28. Oktober 1853), S. 185f.
- 31 Vgl. hierzu Kleinertz, Rainer: »Eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie« – Vom Gegenstand »romantischer« Musik«, in: Breuning, Renate/Yaremko, Roman (Hg.): *Schönes Denken. Grenzgänge zwischen Philosophie und Kunst* (Bausteine zur Philosophie 34), Ulm 2014, S. 127-148, hier: S. 140ff.
- 32 Vgl. Liszt, Franz: »Wagner's *Fliegender Holländer*«, in: *NZfM*, Jg. 21, Bd. 41 (Nr. 12, 15. September 1854), S. 121-125; ebd. (Nr. 13, 22. September 1854), S. 133-140; ebd. (Nr. 14, 29. September 1854), S. 145-150; ebd. (Nr. 15, 6. Oktober 1854), S. 157-165 sowie ebd. (Nr. 16, 13. Oktober 1854), S. 169-178.; Ders.: »Richard Wagner's *Rheingold*«, in: *NZfM*, Jg. 22, Bd. 42 (Nr. 1, 1. Januar 1855), S. 1-3; eine kritische Neuausgabe erschien in: Redepenning, Dorothea/Schilling, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989, S. 68-117. Zu Liszts Beiträgen für die *NZfM* seit 1854 siehe Kleinertz, Rainer: »Franz Liszts Beiträge für die *Neue Zeitschrift für Musik*«, in: Beiche/Koch: »*Eine neue poetische Zeit*«, S. 331-349.

Beginn des zweiten Aufzuges: »Tristan bereits beschlossen«³³. Am 9. August unterbrach Wagner dann tatsächlich die Arbeit am *Ring* (am Ende der Orchesterskizze des zweiten Aufzuges von *Siegfried*) und wandte sich *Tristan und Isolde* zu.³⁴ Keines seiner Werke entstand in so kurzer Zeit: Bereits am 6. August 1859 war die Komposition abgeschlossen. In einem Brief an Eduard Devrient vom 14. September 1859 bemerkte Wagner: »Ich kündige Ihnen meine Partitur als die *musikalischeste* an, die ich je geschrieben habe und je schreiben werde. Die dramatische Wahrheit und unmittelbarste Bezüglichkeit ist hier vollkommen Eines mit einem völlig musikalisch-fließenden Tongewebe geworden.«³⁵

*

In seinem offenen Brief erwähnt Wagner zunächst Liszts Entwicklung vom Virtuosen zum Komponisten symphonischer Werke. Als Bindeglied sieht Wagner hier die Beethoven-Interpretationen Liszts, die ihn bereits als nicht nur reproduzierenden, sondern wahrhaft produzierenden Künstler gezeigt hätten.³⁶ In den letzten zehn Jahren scheine Liszt nun auf der Höhe seiner künstlerischen Schöpferkraft angelangt zu sein. Ausgehend von Liszts Symphonischen Dichtungen widmet sich Wagner dann der Frage der »Form« und der »Formen« – Wagner gebraucht sowohl den Singular als auch den Plural³⁷ – der Instrumentalmusik:

33 WWV, S. 443.

34 Vgl. ebd., S. 382 (WWV 86C, Musik II und III).

35 Dürer, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 11, Wiesbaden u. a. 1999, S. 233.

36 Vgl. Wagner: »Ein Brief«, S. 158f.; Wagner greift damit eine Argumentationslinie auf, die Liszt selbst bereits in den 1830er Jahren im Kontext seiner Rivalität mit Sigismund Thalberg geprägt hatte und die u. a. auch von Heinrich Heine übernommen worden war; vgl. hierzu Kleinertz, Rainer: »Wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt: – Freundschaft und Entfremdung zwischen Heine und Liszt«, in: *Heine-Jahrbuch* 37 (1998), S. 107-139, hier: S. 111ff.; vgl. ferner Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wiesbaden 2000, S. 463-471.

37 Vgl. hierzu auch Newcomb, Anthony: »The Birth of Music out of the Spirit of Drama. An Essay in Wagnerian Formal Analysis«, in: *19th-Century Music* 5/1 (1981), S. 38-66, hier: S. 40f.

»Unwillkürlich kam mir nach Anhörung eines der neuen Liszt'schen Orchesterwerke eine freudige Verwunderung über die glückliche Bezeichnung derselben als ›symphonische Dichtung‹ an. Und wahrlich ist mit der Erfindung dieser Bezeichnung mehr gewonnen, als man glauben sollte; denn sie konnte nur mit der Erfindung der neueren Kunstform selbst entstehen.«³⁸

Den Ursprung dieser neuen Werke Liszts sieht Wagner zu Recht in der Ouvertüre. Diese verdanke ihre Form ebenso wie die Symphonie dem Tanzsatz, beziehungsweise dem Marsch. Dieser »formelle Kern der Symphonie«³⁹ zeige sich noch immer im Menuett oder Scherzo. Während diese – modern ausgedrückt – Quadratur des Tonsatzes und dessen symmetrische Entsprechungen in den Symphonien Beethovens zu völliger Übereinstimmung gelangt wären, mussten sie in der Ouvertüre, wo es eine Idee zu entwickeln galt, störend wirken. Als prominentes Beispiel führt Wagner Beethovens *Leonoren-Ouvertüre* Nr. 3 (op. 72b) an, in der Beethoven nach dem die Rettung verheißenden Trompetensignal des ›Mittelsatzes‹ den ersten Teil (als Reprise) wiederholt:⁴⁰

»Wer aber sehen will, der ersehe gerade an dieser Ouverture, wie nachtheilig das Festhalten der überkommenen Form dem Meister werden mußte; denn wer, wenn er zum Verständniß eines solchen Werkes fähig ist, wird mir nicht darin rechtgeben, daß ich als die Schwäche desselben die Wiederholung des ersten Theiles nach dem Mittelsatze bezeichne, durch welche die Idee des Werkes bis zur Unverständlichkeit entstellt wird, und zwar umsomehr, als in allen übrigen Theilen und namentlich am Schlusse die dramatische Entwicklung als einzig den Meister bestimmend zu erkennen ist? Wer Unbefangenheit und Geist genug hat, dies einzusehen, wird nun aber zugestehen müssen, daß dieser Uebelstand nur dadurch vermieden worden wäre, wenn jene Wiederholung gänzlich aufgegeben, somit aber die Ouverturenform, d. h. die nur motivirte, ursprüngliche, symphonische Tanzform umgestoßen,

38 Wagner: »Ein Brief«, S. 159.

39 Ebd., S. 160.

40 Auf diesen Sachverhalt wies Wagner noch einmal 1879 in einem Aufsatz hin; siehe Wagner, Richard: »Über die Anwendung der Musik auf das Drama«, in: Voss, Egon (Hg.): *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, Stuttgart 1996, S. 191-212, hier: S. 196f.

und hiervon der Ausgang zur Bildung einer neuen Form genommen worden wäre.«⁴¹

Diese neue Form sei notwendigerweise eine »jedesmal durch den Gegenstand [...] geforderte«⁴², also durch ein »dichterisches Motiv«⁴³. Hatte Wagner in *Oper und Drama* (erschieden in Leipzig bei J. J. Weber im Jahre 1852) noch jede Art von Programmmusik kategorisch abgelehnt,⁴⁴ so räumt er hier erstmals die Möglichkeit einer künstlerisch sinnvollen »Programm-
musik«⁴⁵ – er selbst gebraucht hier diesen Begriff – ein.

Anscheinend erkannte Wagner nicht zuletzt in Liszts *Orpheus* die Lösung eines Problems, das ihn seit den ersten Skizzen und Entwürfen für den *Ring* beschäftigt hatte:⁴⁶ Wie konnte man die mehr oder weniger regelmäßige Periodenstruktur von Musik vermeiden, ohne einerseits »formlos« im Sinne einer Art beständigen Accompagnato-Rezitativs zu werden oder andererseits zwischen mehr oder weniger »geschlossenen« Arien oder Ariosi und dramatischer Entwicklung in rezitativischen Abschnitten zu unterscheiden?⁴⁷

In den Symphonischen Dichtungen Liszts zeigte sich ihm nun eine »neue [...] Form«, die die »ursprüngliche, symphonische Tanzform« umstieß:⁴⁸

41 Wagner: »Ein Brief«, S. 160; »nur motivirte« ist ein vermutlich unvollständiger Zusatz des Drucks. Im Briefentwurf fehlt er. Dort heißt es: »d. h. die ursprüngliche, symphonische Tanzform«, SBr, Bd. 8, S. 274. Möglicherweise sollte der Zusatz eigentlich lauten: »die nur musikalisch motivierte«, im Gegensatz zu der anschließend von Wagner angesprochenen vom Gegenstand geprägten Form. Ähnlich hatte sich Wagner in *Oper und Drama* zur Opernarie geäußert: »Das Zusammenhängende in diesen Formen bestand darin, daß ein von vornherein fertiges Thema mit einem zweiten Mittelthema abwechselte und nach musikalisch motivierter Willkür sich wiederholte«, Kropfinger, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Oper und Drama*, Stuttgart 1984, S. 361f.

42 Wagner: »Ein Brief«, S. 160.

43 Ebd.

44 Vgl. Kropfinger: *Wagner. Oper und Drama*, S. 78.

45 Wagner: »Ein Brief«, S. 160.

46 Vgl. WWV, S. 397.

47 Von dieser Unterscheidung war noch die Partitur der *Walküre* nicht frei: Während die großen Dialoge des zweiten Aufzugs weitgehend eine Art Accompagnato-Rezitativ mit emphatischen Orchestereinwürfen und gelegentlichen Zwischenspielen darstellen, treten im ersten und dritten Aufzug arienhafte Gesänge wie »Winterstürme wichen dem Wonnemond« oder Wotans Abschied von Brünnhilde hervor.

48 Beide Zitate in Wagner: »Ein Brief«, S. 160.

»Wir erkannten nun die Marsch- und Tanzform als so unverrückbare Grundlage der reinen Instrumentalmusik, und sahen durch diese Form, selbst in den complicirtesten Tonwerken jener Art, die Regel aller Construction noch in der Weise festgestellt, daß eine Abweichung von ihr, wie die Nichtwiederholung der ersten Periode, als Uebergang zur Formlosigkeit angesehen und deßhalb von dem kühnen Beethoven selbst zu seinem anderweitig größten Nachtheil vermieden werden mußte. [...] Nun frage ich, ob der Marsch oder Tanz mit allen diesen Actus uns vergegenwärtigenden Vorstellungen ein würdigeres Motiv sei zur Formgebung, als z. B. die Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Thaten und Leiden eines Orpheus, Prometheus u. s. W.«⁴⁹

Diese neue »Formgebung« war für Wagner der zentrale Punkt, dessen Formulierung ihm, wie er selbst einräumt, offensichtlich schwerfiel:

»Nun hierüber wird niemand in Zweifel bleiben, vielmehr die Schwierigkeit bezeugen, wie jenen höheren individualisirten Vorstellungen eine verständliche Form für die Musik abgewonnen werden könne, da bisher ohne sie jene niederen, generellen Formmotive allgemein verständlich zu gruppiren (ich weiß nicht, ob ich mich recht ausdrücke) unmöglich erschienen sei?«⁵⁰

Mit den »niederen, generellen Formmotiven« dürften grundlegende Verfahren wie Wiederholung – auf verschiedenen Ebenen – und Sequenzierung, vielleicht auch motivisch-thematische Arbeit gemeint sein. Anscheinend ging es Wagner um das Problem der kompositorischen Umsetzung eines konkreten Gegenstandes – beispielsweise der »Vorstellung der charakteristischen Hauptzüge der Thaten und Leiden eines Orpheus, Prometheus« – mit Hilfe »allgemein verständlich[er]« Formprinzipien der Instrumentalmusik. Die Schwierigkeiten lägen hierbei weniger bei der Musik, denn diese habe bereits in ihrer traditionellen (Sonaten-)Form »Unerhörtes« geleistet, sondern darin, dass der Komponist die »dichterisch-musikalische Fähigkeit« besitzen müsse, den »dichterischen Gegenstand« so anzuschauen, dass

49 Ebd., S. 161.

50 Ebd.

er hieraus eine »verständliche musikalische Form« gestalten könne.⁵¹ Die Lösung dieses Problems gesteht Wagner Liszt zu und als konkretes Beispiel scheint dabei *Orpheus* im Vordergrund gestanden zu haben.

*

Fragt man danach, welche Besonderheit von *Orpheus* Wagners Bewunderung hervorgerufen haben mag, so fällt zunächst eine außergewöhnliche Einheitlichkeit auf. Es gibt weder klar kontrastierende Themen noch erkennbare Überleitungs- oder Durchführungsteile. Alle Versuche, *Orpheus* auf traditionelle Formschemata wie beispielsweise die Sonatenform zu beziehen, blieben erfolglos.⁵² Im Gegensatz zu *Les Préludes* gibt es hier auch keine Beispiele für Liszts Verfahren der Thementransformation.⁵³ Was also kann Wagners Interesse erweckt haben?

Ein näherer Blick enthüllt eine überraschende Struktur: Das ganze Stück bewegt sich langsam, aber stetig in einer Kette kleiner Einheiten. Ziel dieser konstanten Bewegung ist ein *fortissimo*-Höhepunkt, dem ein kurzer Epilog folgt. Diese kleingliedrigen, oft nur wenige Töne umfassenden Motive sind entweder wörtlich wiederholt (a-a) oder mehr oder weniger variiert (a¹-a²). Zu diesen parallelen Gliedern von wenigen Takten tritt dann ein drittes Glied hinzu, das zunächst gleich oder ähnlich beginnt und damit ein a³ zu sein scheint, dann aber anders weitergeführt wird und sich als schließendes Element b zu erkennen gibt. Eine solche a¹-a²-a³/b-Form beherrscht weite Teile des Werks.

51 Ebd. sowie SBr, Bd. 8, S. 276; zu grundlegenden Aspekten des Verhältnisses von Programm und musikalischer Form in Liszts Symphonischen Dichtungen siehe Kleinertz, Rainer: »La Relation entre forme et programme dans l'œuvre symphonique de Liszt«, in: *Ostinato rigore* 18/2 (2002), S. 85-98.

52 In einem Brief an Alexander Ritter vom 4. Dezember 1856 bemerkt Liszt ironisch, dass seine Symphonische Dichtung *Orpheus* durchfallen müsse, da sie keine richtige »Durchführung« habe; siehe La Mara (= Marie Lipsius) (Hg.): *Franz Liszt's Briefe*, Bd. 1, Leipzig 1893, S. 273; mit diesem Werk haben sich insbesondere auseinandergesetzt: Edler, Arnfried: *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 20), Kassel 1970, S. 127-169; Grey, Thomas S.: *Richard Wagner and the Aesthetics of Musical Form in the Mid-19th Century (1840-1860)*, Berkeley (CA) 1988, S. 371-375; Gut, Serge: *Franz Liszt*, Paris 1989, S. 360f.; Agawu, Kofi: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music* (Oxford Studies in Music Theory), Oxford 2009, S. 211-227.

53 Vgl. Kleinertz: »La Relation entre forme et programme«, S. 92f.

Diese zumeist dreiteiligen Einheiten sind dann wiederum auf einer höheren Ebene in ähnlicher Weise zusammengefasst, sodass sich eine Form $A^1 (a^1-a^2-a^3/b) - A^2 (a^1-a^2-a^3/b) - B (c^1-c^2-c^3/d)$ ergibt. Ohne die Wagner-Analysen Alfred Lorenz' restaurieren zu wollen, lässt sich ein solches Verhältnis kleinerer zu größeren formalen Einheiten durchaus als ›potenzierte‹ Form begreifen.⁵⁴ Diese Formidee ist im zentralen Abschnitt des Stückes auf wiederum größerer Ebene weitergeführt, von T. 85-180 (siehe Notenbeispiel 1): Die $a^1-a^2-a^3/b$ -Anlage der Takte 85-92 ist der Beginn eines großformatigen A^1-A^2-B (T. 85-114). Dann ist auch dieses A^1-A^2-B als Ganzes wiederum als ein großes α^1 aufgefasst und wird als α^2 (T. 115-144) mit einem neuen B-Teil (T. 130-144) variierend wiederholt.⁵⁵

Dass dies auch beim Hören wahrgenommen werden kann, stellt Liszt durch die Instrumentation sicher: Der α^1 -Teil (T. 85-114) beginnt mit einem Violin-Solo, der α^2 -Teil (T. 115-144) mit einem Violoncello-Solo. Die Parallelität dieser jeweils 30 Takte ist so deutlich wahrnehmbar. Über die Einheitlichkeit hinweg zeigen die B- und β -Teile dann zugleich eine weitere Besonderheit, die Wagner (wie weiter unten gezeigt wird) ebenfalls aufgriff: Während in der kleinteiligen Gestaltung ($a^1-a^2-a^3/b$) das jeweils letzte Glied die vorangehende Motivik aufgreift und schließend weiterführt, sind die B- und β -Teile kontrastierend angelegt. Dabei können sie über die Motive der A-Teile hinweg auf Früheres zurückgreifen – also zunächst einen Kontrast einführen – und übernehmen damit zugleich die Aufgabe der Formbildung durch Verklammerung über neue Themen und Motive hinweg.

54 Vgl. Lorenz, Alfred: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners »Tristan und Isolde«* (Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner 2), Berlin 1926, S. 193; siehe hierzu auch McClatchie, Stephen: *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology* (Eastman Studies in Music 10), Rochester-Woodbridge 1998, S. 135-143.

55 Der Beginn dieses α^2 -Teils ist sogar bei erstem Hören klar erkennbar durch den Einsatz des Violoncello-Solos in T. 115, das dem Violin-Solo in T. 85ff. entspricht. Somit ist selbst diese großformatige α^1-a^2 -Anlage nicht bloß ›konstruiert‹, sondern auch beim Hören deutlich wahrnehmbar.

Notenbeispiel 1: Franz Liszt, *Orpheus*, T. 84-180

Orpheus

84 α^1
A¹
a¹ VI. solo

90 A^2
a¹ a²

95 a^3/b

100 B
a¹ a²

105 a^3/b

110

114 α^2
A¹
a¹ Vc. solo a² a^{3/b}

120 a¹ a²

125 a^3/b

130 B
a¹ a²

136 a^3 a^4/b

142 β a^1

148 a^2

155 b^1

162 b^2

170 β

176 β

Im hier diskutierten Beispiel aus *Orpheus* teilt sich der β -Teil (siehe Notenbeispiel 1, T. 144-180) wiederum in ein A^1 (T. 144-149) – A^2 (T. 150-155) – B (T. 156-180). Der formalen Anlage α^1 - α^2 - β entspricht dann thematisch-motivisch (bezogen auf die Reihenfolge der Themen und Motive der Symphonischen Dichtung *Orpheus* insgesamt) ein α^1 (III-III-II) – α^2 (III-III-Ib) – β (Ia-Ia-Ib' [Abspaltung]). Die B-Teile von α^1 und α^2 (T. 102-114 und T. 130-144) sind also nicht identisch, sondern kontrastieren, während der B-Teil von β (T. 156-180) auf den Anfang des Werks rekurriert und dabei thematisches Material des B-Teils von α^2 aufgreift. Großformatige parallele Glieder sind also durch Rückgriff auf früheres Material umklammernd verbunden.

Die wohl wichtigste Folge der Begegnung Liszts mit Wagner von 1856 ist nun aber, dass sich über die Bedeutung von *Orpheus* für Wagners Brief über Liszts Symphonische Dichtungen und die zeitliche Nähe zu den ersten Skizzen hinaus Vergleichbares auch in der Partitur von *Tristan und Isolde* beobachten lässt. Ein klar erkennbares Beispiel ist die instrumentale Ein-

leitung zum dritten Aufzug.⁵⁶ Hier, wo Wagner von der unmittelbaren dramatischen Handlung unabhängig war und frei mit dem zuvor vorgestellten thematischen Material verfahren konnte, näherte er sich am deutlichsten Liszts Formprinzipien aus *Orpheus* an. Dies zeigt sich gleich in den ersten 10 Takten (siehe Notenbeispiel 2): Das sogenannte ›Sehnsuchtsmotiv‹ vom allerersten Anfang des Werks, jetzt in einer diatonischen Variante in f-Moll, wird zunächst in zwei parallelen Gliedern a^1 - a^2 vorgestellt,⁵⁷ denen sich ein längerer a^3/b -Teil anschließt, der zunächst identisch beginnt, dann aber verändert weitergeführt wird und *pianissimo* in C-Dur endet. Hier hätten diese 10 Takte bereits wiederholt werden können, doch Wagner fügt zunächst einen kontrastierenden Gedanken (c) ein, der in T. 26 in der Paralleltonart As-Dur beginnt und dann in Sequenzen über ges-Moll und e-Moll zurück zur Dominante C-Dur führt.⁵⁸ Erst dann wird das Ganze wiederholt. Die beiden Abschnitte T. 1-15 und T. 16-30 sind deutlich als parallele Glieder A^1 und A^2 angelegt. Die folgenden 24 Takte (A^3/B) stellen zunächst das Anfangsmotiv in einer intensivierten Gestalt vor und lassen sich wiederum als a^1 - a^2 - a^3/b (2 + 2 + 4) und a^1 - a^2 - a^3/b (2 + 2 + 6) auffassen, diesmal jedoch ohne den abschließenden kontrastierenden Gedanken (c). Nach dem Aufgehen des Vor-

56 Diese zeigt weitgehende Übereinstimmungen mit dem Wesendonck-Lied *Im Treibhaus* (WWV 91a). Das Lied wurde fertiggestellt am 1. Mai 1858, der Beginn des vollständigen Entwurfs des dritten Aufzuges von *Tristan und Isolde* einschließlich der Einleitung ist datiert auf den 9. April 1859; siehe Faksimile und Übertragung bei Bartels, Ulrich: *Analytisch-entstehungsgeschichtliche Studien zu Wagners Tristan und Isolde anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 2), 3 Bde., Köln 1995. Für die Argumentation hier ist dies irrelevant, da beide Daten deutlich nach Wagners Begegnung mit Liszts *Orpheus* liegen. Die Genese verdeutlicht jedoch, dass dieses Instrumentalstück nicht unmittelbar auf die dramatische Handlung zu Beginn des dritten Aufzuges bezogen, sondern eher ein Stimmungsbild ist.

57 Da bei erstem Hören noch nicht bekannt sein kann, dass das vorgestellte Motiv anschließend wiederholt wird, könnte man auch von a - a' und dann entsprechend a/b sprechen. Des leichteren Überblicks wegen, zumal bei den Entsprechungen auf gewissermaßen ›höherer‹ (›potenzierter‹) Ebene, ist hier die Darstellung als a^1 etc. gewählt. Die Übertragung von Musik in Buchstabenkürzel soll trotz aller Problematik der besseren Verständlichkeit dienen.

58 Eine Variante des sogenannten »Liebesesagungsmotivs«, das zunächst im Vorspiel des ersten Aufzuges in T. 29ff. vorgestellt wird.

hangs endet das Vorspiel mit 7 absteigenden Takten, die in der Tonika f-Moll enden.⁵⁹

Notenbeispiel 2: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Beginn des dritten Aufzugs

Dieser Formprozess eines kontinuierlichen ›Fortspinnens‹ ist in weiten Teilen von *Tristan und Isolde* wahrnehmbar.⁶⁰ Ein signifikantes Beispiel ist der

59 Alfred Lorenz hat die Form dieses Vorspiels ähnlich beschrieben und nennt es einen »potenzierten Bar«: »Das Vorspiel wird von jedem, der meine bisherigen Ausführungen mit den Noten verglichen hat, so leicht als potenziertes Bar mit zweithemigen Stollen erkannt werden, daß ich sogleich ohne jede Erklärung den Aufriß hierher setzen kann. Die klare Bauart und ebenmäßige Gliederung springt in die Augen«, Lorenz: *Der musikalische Aufbau*, S. 132.

60 Bereits zu den ersten Skizzen im Dezember 1856 hatte Wagner angemerkt, dass er endlos daran fortspinnen könne, siehe SBr, Bd. 8, S. 230 (wie Anm. 25).

sogenannte ›Sterbesang‹ in der großen Liebesszene des zweiten Aufzuges (›So starben wir, um ungetrennt‹, T. 1377ff.; Notenbeispiel 3).⁶¹

Notenbeispiel 3: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, zweiter Aufzug, T. 1377-1433

1376 Tristan A^1

1385 So star-ben wir, um un - ge trennt, e - wig ei - nig oh - ne End',

1393 ... Isolde

1401 A^2 So stür-ben wir, um un - ge trennt, ... a^2 Tristan a^3/b Isolde

1410 Tristan Isolde

1418 Tristan B Brangäne

1425 Ha - bet acht! ...

Das Kopfmotiv *es-as-as-g* wird in einer Reihe aufsteigender Sequenzen wiederholt, die sich unschwer als a^1 - a^2 - a^3/b (4+4+8 [2+2+4]) interpretieren lassen und von einer neuen melodischen Linie c (›ganz uns selbst gegeben‹, T. 1393-1400) abgeschlossen werden. Diese 24 Takte werden anschließend in derselben Tonart duettierend wiederholt, diesmal mit einer zusätzlichen Figuration in den Violen und auf die beiden Protagonisten aufgeteiltem Text.

61 Vgl. Lorenz: *Der musikalische Aufbau*, S. 118f.; Lorenz begreift die Takte 1377-1435 nicht als Einheit, in der die beiden ›Strophen‹ des ›Sterbesangs‹ (›So starben wir, um ungetrennt‹) von der Fortsetzung von Brangänes ›Tagelied‹ (›Habet Acht! Schon weicht dem Tag die Nacht!‹) umrahmend abgeschlossen wird. Lorenz teilt beides in zwei verschiedene Perioden (XVI und XVII) auf.

Beide ›Strophen‹ (A^1-A^2) werden dann vom ›Refrain‹ von Brangänes ›Tagelied‹ als B-Teil abgeschlossen (»Habet Acht! Schon weicht dem Tag die Nacht!«, T. 1424-1435).⁶² Wagner greift hier über die beiden A-Teile des ›Sterbegeangs‹ hinweg auf Früheres zurück und stellt so – ganz ähnlich wie Liszt in *Orpheus* – eine großformatige Umklammerung über neue melodische Gedanken hinweg her.

Auch die ›Einleitung‹ des ersten Aufzuges – das ›Tristan-Vorspiel‹ – lässt bereits das Formprinzip aus *Orpheus* erkennen: Das Motiv des Anfangs (T. 1-3), das sogenannte ›Sehnsuchtsmotiv‹, wird nach einem Pausentakt unmittelbar anschließend sequenzierend wiederholt (T. 5-7). Eine $a^1-a^2-a^3/b$ -Anlage ist anschließend deutlich erkennbar in den Takten 17ff. Die Dimension dieses mehr als zehnminütigen Orchesterstücks, das weit über die ›Vorspiele‹ des *Rings* hinausgeht, weist eher in Richtung der Ouvertüre.⁶³ Gemeinsam mit dem rein instrumental ausgeführten Schluss des dritten Aufzuges (Isoldes ›Liebestod‹) hat Wagner es als *Liebestod und Verklärung* aufgeführt und später drucken lassen und damit gewissermaßen einen eigenen Beitrag zur Gattung Symphonische Dichtung geleistet.⁶⁴

Das Vorkommen ähnlicher formaler Bauprinzipien korreliert mit der Beobachtung von Carl Dahlhaus, dass Sequenzen in *Tristan und Isolde* ebenso wie in Liszts Symphonischen Dichtungen nicht mehr ein Mittel der Durchführung, sondern (bereits) der Exposition sind.⁶⁵ Tatsächlich macht das von Liszt in *Orpheus* geradezu *in nuce* vorgestellte und von Wagner in *Tristan und Isolde* aufgegriffene Verfahren, das man als ›Fortspinnungs-‹ oder ›Entfal-

62 Diese 12 Takte Brangänes entsprechen dem Schluss (T. 1246-1257) ihres Wächtergesangs in T. 1211-1257.

63 Vgl. hierzu auch Morgan, Robert P.: »Circular Form in the *Tristan* Prelude«, in: *JAMS* 53/1 (2000), S. 69-103. Ohne Morgans Interpretation zustimmen zu wollen, unterstreicht sein Ansatz jedenfalls den symphonischen Ehrgeiz dieser ›Einleitung‹.

64 Vgl. WWV, S. 440 (Musik XIV) sowie S. 445.

65 Vgl. Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974, S. 44-46; ähnlich Ders.: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971, S. 111; dort weist Dahlhaus auf den Zusammenhang zwischen Chromatik und Sequenztechnik hin, »der sowohl für Liszts symphonische Dichtungen als auch für den ›Tristan-‹ Stil charakteristisch« sei.

tungsform« bezeichnen kann,⁶⁶ die Unterscheidung zwischen der Exposition von Themen und Motiven und deren Durchführung überflüssig.⁶⁷

Verbindet man diese analytischen Beobachtungen mit dem biographischen Ereignis der Begegnung der beiden Komponisten im Jahr 1856, dann wird beides füreinander fruchtbar: die Biographie für das Verstehen der Werke und das analytische Verstehen für die Biographie. Wagner war nach dieser Begegnung ein anderer: Die Möglichkeiten rein instrumentaler Aussage, die er insbesondere in *Orpheus* erfuhr,⁶⁸ haben ihn als Musiker, der er nun einmal vor allem war, offensichtlich provoziert. Der symphonische Ehrgeiz der Partitur von *Tristan und Isolde* – die »musikalischeste«⁶⁹ Partitur, die er je geschrieben habe und in der er sich einmal ganz symphonisch habe gehen lassen – zeugt von diesem Einfluss, der sich wie ein roter Faden von Wagners Bekanntschaft mit Liszts *Orpheus* durch die ersten Skizzen zu *Tristan und Isolde*, den offenen Brief über Liszts Symphonische Dichtungen, die Unterbrechung der Arbeit am *Siegfried* bis hin zur Komposition von *Tristan und Isolde* zieht.

Literatur

Agawu, Kofi: *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music* (Oxford Studies in Music Theory), Oxford 2009.

Altenburg, Detlef/Schilling-Wang, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 3, Wiesbaden 1997.

66 Vgl. Kleinertz: »Liszt, Wagner, and Unfolding Form«, S. 235.

67 Vgl. Torkewitz, Dieter: »Modell, Wiederholung – Sequenz. Über Liszts Technik der Intensivierung, mit einer Anmerkung zu Wagner«, in: Gut, Serge (Hg.): *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1983* (Liszt Studien 3), München u. Salzburg 1986, S. 177-188.

68 Brief an Hans von Bülow vom 29. November 1856 (wie Anm. 21) in: SBr, Bd. 8, S. 204.

69 Vgl. den oben (in Anm. 35) zitierten Brief von Wagner an Eduard Devrient vom 14. September 1859, in: SBr, Bd. 11, S. 233 sowie Cosima Wagners Tagebucheintrag vom 11. Dezember 1878: »Später [...] sagt er, er habe das Bedürfnis gehabt, ein Mal sich ganz symphonisch gehen zu lassen, das habe ihn zum Tristan geführt«, Gregor-Dellin, Martin/Mack, Dietrich (Hg.): *Cosima Wagner. Die Tagebücher*, Bd. 2, München u. Zürich 1976, S. 256; vgl. Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart 2013, S. 213.

- Bailey, Robert: *The Genesis of ›Tristan und Isolde‹ and a Study of Wagner's Sketches and Drafts for the First Act*, Ann Arbor (MI) 1969.
- Bartels, Ulrich: *Analytisch-entstehungsgeschichtliche Studien zu Wagners Tristan und Isolde anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes* (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 2), 3 Bde., Köln 1995.
- Bauer, Hans Joachim (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 6, Leipzig 1986.
- Bauer, Hans Joachim (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 8, Leipzig 1991.
- Bónis, Ferenc: »Liszt- und Wagner-Briefe an Mosonyi in Kodály's wissenschaftlicher Bearbeitung«, in: *Mf* 39 (1986), S. 317-334.
- Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart 2013.
- Breig, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Werke* (SW 29/I), Bd. 29/I, Mainz 1976.
- Dahlhaus, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971.
- Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974.
- Deathridge, John et al.: *Wagner-Werk-Verzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen* (WWV), Mainz u. a. 1986.
- Döge, Klaus: »Ich konnte es mit dem besten Willen nicht umgehen, einiges über meine eigene Person zu sprechen«. Richard Wagner und die NZfM«, in: Beiche, Michael/Koch, Armin (Hg.): »Eine neue poetische Zeit«. 175 Jahre »Neue Zeitschrift für Musik«. Bericht über das Symposium am 2. und 3. April 2009 in Düsseldorf (Schumann Forschungen 14), Mainz u. a. 2013, S. 363-377.
- Edler, Arnfried: *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 20), Kassel 1970, S. 127-169.
- Glaserapp, Carl Friedrich: *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig 1876-1911.
- Gregor-Dellin, Martin/Mack, Dietrich (Hg.): *Cosima Wagner. Die Tagebücher* (CT), 2 Bde., München 1976f.
- Gregor-Dellin, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Mein Leben*, 2 Bde., München 1963.
- Gregor-Dellin, Martin: *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München u. Zürich 1980.
- Grey, Thomas S.: *Richard Wagner and the Aesthetics of Musical Form in the Mid-19th Century (1840-1860)*, Berkeley (CA) 1988.

- Gut, Serge: *Franz Liszt*, Paris 1989.
- Gutman, Robert W.: *The Man, His Mind, and His Music*, New York 1968.
- Heine, Heinrich: »Der Tannhäuser. Eine Legende. (Geschrieben 1836.)«, in: Ders.: *Neue Gedichte*, Hamburg 1844, S. 111-128.
- Kleinertz, Rainer: »Eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie« – Vom Gegenstand »romantischer« Musik«, in: Breuninger, Renate/Yaremko, Roman (Hg.): *Schönes Denken. Grenzgänge zwischen Philosophie und Kunst* (Bausteine zur Philosophie 34), Ulm 2014, S. 127-148.
- Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 1, Wiesbaden 2000.
- Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 4, Wiesbaden 1989.
- Kleinertz, Rainer: »Franz Liszts Beiträge für die *Neue Zeitschrift für Musik*«, in: Beiche, Michael/Koch, Armin (Hg.): »Eine neue poetische Zeit«. 175 Jahre »*Neue Zeitschrift für Musik*«. Bericht über das Symposium am 2. und 3. April 2009 in Düsseldorf (Schumann Forschungen 14), Mainz u. a. 2013, S. 331-349.
- Kleinertz, Rainer: »La Relation entre forme et programme dans l'œuvre symphonique de Liszt«, in: *Ostinato rigore* 18/2 (2002), S. 85-98.
- Kleinertz, Rainer: »Liszt, Wagner, and Unfolding Form: *Orpheus* and the Genesis of *Tristan und Isolde*«, in: Gibbs, Christopher/Gooley, Dana (Hg.): *Franz Liszt and His World*, Princeton 2006, S. 231-254.
- Kleinertz, Rainer: »Richard Wagners offener Brief über Franz Liszts symphonische Dichtungen (1857) und die Komposition von *Tristan und Isolde*«, in: Cascudo García-Villaraco, Teresa (Hg.): *Nineteenth-Century Music Criticism*, Turnhout 2017, S. 473-493.
- Kleinertz, Rainer: »Wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt« – Freundschaft und Entfremdung zwischen Heine und Liszt«, in: *Heine-Jahrbuch* 37 (1998), S. 107-139.
- Kropfinger, Klaus (Hg.): *Richard Wagner. Oper und Drama*, Stuttgart 1984.
- La Mara (= Marie Lipsius) (Hg.): *Franz Liszt's Briefe*, Bd. 1, Leipzig 1893.
- Liszt, Franz: »Richard Wagner's Rheingold«, in: *NZfM*, Jg. 22, Bd. 42 (Nr. 1, 1. Januar 1855), S. 1-3.
- Liszt, Franz: »Wagner's Fliegender Holländer«, in: *NZfM*, Jg. 21, Bd. 41 (Nr. 12, 15. September 1854), S. 121-125; ebd. (Nr. 13, 22. September 1854), S. 133-140; ebd. (Nr. 14, 29. September 1854), S. 145-150; ebd. (Nr. 15, 6. Oktober 1854), S. 157-165 sowie ebd. (Nr. 16, 13. Oktober 1854), S. 169-178.

- Lorenz, Alfred: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners »Tristan und Isolde«* (Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner 2), Berlin 1926.
- McClatchie, Stephen: *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology* (Eastman Studies in Music 10), Rochester-Woodbridge 1998.
- Morgan, Robert P.: »Circular Form in the Tristan Prelude«, in: *JAMS* 53/1 (2000), S. 69-103.
- Newcomb, Anthony: »The Birth of Music out of the Spirit of Drama. An Essay in Wagnerian Formal Analysis«, in: *19th-Century Music* 5 (Nr. 1, 1981), S. 38-66.
- Redepenning, Dorothea/Schilling, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989.
- Rehding, Alexander: »Liszt und die Suche nach dem ›TrisZtan‹-Akkord«, in: *Acta Musicologica* 72/2 (2000), S. 169-188.
- Schumann, Robert: »Neue Bahnen«, in: *NZfM*, Jg. 20, Bd. 39 (Nr. 18, 28. Oktober 1853), S. 185f.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 3, Leipzig 1975.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 4, Leipzig 1979.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 5, Leipzig 1979.
- Torkewitz, Dieter: »Modell, Wiederholung – Sequenz. Über Liszts Technik der Intensivierung, mit einer Anmerkung zu Wagner«, in: Gut, Serge (Hg.): *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1983* (Liszt Studien 3), München u. Salzburg 1986, S. 177-188.
- Vazsonyi, Nicholas (Hg.): *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, Cambridge 2013.
- Wagner, Richard: »Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt«, in: *NZfM*, Jg. 24, Bd. 46 (Nr. 15, 10. April 1857), S. 157-163.
- Wagner, Richard: »Über die Anwendung der Musik auf das Drama«, in: Voss, Egon (Hg.): *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, Stuttgart 1996, S. 191-212.

Wagner, Richard: »Über Franz Liszt's Symphonische Dichtungen. (Brief an M. W.)«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (GSD), Bd. 5, Leipzig 1872, S. 182-198.

