

Aufführungspraxis bei Wagner – eine Zusammenstellung von zeitgenössischen Dokumenten

Felix Weingartner über die Aufführung des Parsifal 1888, die erstmals nicht von Hermann Levi, sondern von Felix Mottl geleitet wurde.

Wer im Jahr 1882 den Parsifal gehört, dem musste, wenn er einigermaßen Gefühl und Verständnis besitzt, ein unverrückbares Bild in Kopf und Herzen bleiben. [...] So war es auch in den 1882 folgenden Jahren. Die Aufführungen ließen es nicht vermissen, dass der Meister nicht mehr lebte. - Da kam das Jahr 88, und ich muss sagen, dass ich meinen Ohren nicht traute. Die Verzerrung, die im musikalischen Teil eingetreten war, ist nicht zu beschreiben. Bereits das Vorspiel war geradezu eine Qual. Der 1. und 3. Aufzug waren gegen früher verschleppt, und zwar derartig, dass der Melos völlig ins Stocken kam, der 2. Akt wieder – ich möchte sagen – stadtheatermäßig verhetzt. Im ganzen Werke eine Verzerrung, ein Mangel an Einheitlichkeit, der peinlich berührte.

Brief Felix Weingartners an Hermann Levi vom 6. August 1892, abgedruckt in:
Neue Zeitschrift für Musik 130 (1969), S. 467f.

Szenisch war nichts Wesentliches geändert, aber musikalisch war das Werk allerdings ein neues geworden, nur nicht in gutem Sinne. Es wurde in so schleppenden und furchtbar verzerrten Zeitmaassen vorgeführt, dass die Empfindung für Melos und natürlichen Fluss vollständig verloren gegangen war. Fast jedes Tempo, seit 1882 unverrückbar feststehend und in unser Bewusstsein eingemeißelt, war auf den Kopf gestellt. Am Gelindesten kam der zweite Aufzug weg, in dem noch Manches an die Aufführungen der Vorjahre erinnerte, aber der erste und dritte waren unkenntlich. Von Einzelheiten sei nur an die unglaublich ausgedehnten, geradezu beängstigend wirkenden Pausen im Vorspiel beim Eintritt des Gralthemas erinnert; im übrigen genügt es hier, in Zahlen zu sprechen. Der erste Akt dauerte gegen zwanzig Minuten, der letzte mindestens eine Viertelstunde länger als bisher. Man halte sich gegenwärtig, dass, wie ich aus Erfahrung feststellen kann, die Dauer des ganzen „Rheingold“, wenn es von einem zum Schleppen geneigten Kapellmeister dirigiert wird, gegen eine Aufführung unter einem zu rasche Tempi liebenden Dirigenten um acht, höchstens zehn Minuten variieren kann, und ermesse nun, welche ungeheuren Dehnungen dazu gehörten, um nur einen Akt schon um mehr als eine Viertelstunde zu verlängern. „Mottl hat die allein richtigen Tempi“, erklärte Frau Wagner kategorisch, Viele glaubten daran, und „Parsifal“ war „gerettet“, wie bei Tischreden feierlichst verkündigt wurde.

Felix Weingartner, *Bayreuth (1876-1896)*, Berlin 1897, S. 17f.

Der „Parsifal“ dieses Jahres [1888] war ein Zerrbild durch die unerhört verschleppten Zeitmaße, zu denen sich Mottl unbegreiflicherweise hergegeben hatte. Das Widerlichste dabei war, dass man diese Verzerrung eines von Richard Wagner erst sechs Jahre vorher geschaffenen Originals mit einer Rassenfrage zu verquicken suchte und von einem „christlichen“, sogar von einem „erlösten“ Parsifal sprach. Der alte Erbhasse gegen Hermann Levi [...] kam dadurch zum Ausdruck.

Felix Weingartner, *Lebenserinnerungen*, Wien/Leipzig 1923, S. 401f.

Paul Marsop (1856-1925), Schüler Hans von Bülow, berichtet in der Breslauer Kulturzeitschrift „Nord und Süd“ ausführlich, kritisch und kompetent über die Bayreuther Festspiele 1888.

Wir sind weit davon entfernt, das Recht auf interessante Subjektivität, welches einem jeden Dirigenten zugebilligt werden muss, irgendwie verkürzt sehen zu wollen; möchte man sich gar zu ängstlich an die Tradition klammern, so würde jede musikalische Vorführung einen ihrer schönsten Reize, den der Unmittelbarkeit der Auffassung, einbüßen. Nur dass die Subjektivität des reproduzierenden Künstlers

nicht mit der des produzierenden in Widerspruch gerate! Dies geschah aber, als Mottl bei seiner Leitung des „Parsifal“ mitunter die Zeitmaße überhetzte, vorwiegend indessen sie grausam verschleppte, sodass den ohnedies auf gemessene Bewegung hin angelegten Hauptszenen des ersten und dritten Aktes nahezu jeder dramatische Zug abhanden kam, besonders aber das bis an die Grenzen der physischen Möglichkeit, das heißt, soweit es der Atem der Bläser gestattete, auseinander gedehnte Vorspiel eindrucklos vorüberging. Dass diese Verlangsamungen ersichtlich des Öfteren aus dem Bestreben des Dirigenten, die motivischen Gliederungen und Verknüpfungen in erdenklichster Deutlichkeit heraustreten zu lassen, hervorgingen, spricht für die Gewissenhaftigkeit und den Fleiß Mottls; leider hinderte ihn dieses allzupeinliche Zerfasern des Einzelnen daran, die „Masse in Fluss zu bringen.“ Vorerst ein paar Takte, außerordentlich übersichtlich ausgestaltet, dann ein für das empfindlichere Ohr wohl vernehmbarer Ruck und wieder eine kleine Periode, dann eine Atempause und wieder ein Stückchen für sich – so ging es Viertelstundenlang, bis dann plötzlich das Temperament Mottls jenes doktrinären Auseinandergliederns Meister wurde und ihn unvermutet zu einem ungebärdigen Fortteilen veranlasste.

[...]

Es ist unmöglich, sich zu überreden, dass es Mottl entgangen sein sollte, wie sehr er mit seiner Auffassung zu der, welche bisher als die richtige galt, in Gegensatz trat. Er hatte ja den Aufführungen des Jahres 1882, die nach Wagners eigenen Anordnungen vor sich gingen, er hatte auch späteren Darstellungen des „Parsifal“ beigewohnt. Sollten sich die Eindrücke jener Tage in seinem Gedächtnisse verwischt haben? Das ist unmöglich, dazu ist er ein zu vortrefflicher Musiker. Und warum machte er es dann ganz anders, als Wagner es gutgeheißen hatte? Glaubte er es etwa besser zu verstehen? Auf solche Gedanken konnte einer der ergebensten Freunde und Schüler des verstorbenen Meisters nicht kommen. Auch dass er mit sich noch nicht fertig ist, experimentiert oder sich gelegentlich vom Gefühlsstrome treiben lässt, erklärt den Fall nur halb, denn vieles, das befremdlich berührte, erschien zu planvoll angelegt, als dass es aus der Stimmung des Augenblicks heraus geboren sein konnte. Es bleibt demnach nur übrig, anzunehmen, dass er sich hier und da durch Einflüsse einer Persönlichkeit zu seiner Auslegung bestimmen ließ, deren Wünsche unbedingt nachzugeben er sich verpflichtet glaubte, ohne zu bedenken, dass der Musiker sich nie und nirgends zu Zugeständnissen herbeilassen darf, gegen die sein künstlerisches Gewissen sich auflehnen muss.

Paul Marsop, *Bayreuthiana. Betrachtungen eines Unabhängigen*, in:
Nord und Süd 49 (1889), S. 73-96.

Äußerungen Wagners zur Interpretation seiner Musik aufgezeichnet von seinen Dirigenten, Assistenten und seiner Frau Cosima

Wagner rief, wie mir ein Zeuge erzählt hat, auf einer Probe des „Rheingold“, als es zu pathetisch herging, einmal den Künstlern zu: „Leichter, leichter, Kinder! Wir machen ein Lustspielchen!“ Dieses nicht wörtlich, aber dem Sinne nach zu nehmende Wort ist sehr beherzigenswert.

Felix Weingartner, *Bayreuth (1876-1896)*, Berlin 1897, S. 39.

Die Sänger sind die Hauptsache. Das Orchester akkompagniert nur.

Bei der orchestralen Begleitung dieser Szene durchweg auf die möglichste Deutlichkeit der gesungenen Worte achten! (forte = mezzoforte)

Wagner bei einer Probe zur Götterdämmerung (Nornenszene), Klavierauszug der Götterdämmerung (K. Klindworth) mit handschriftlichen Eintragungen von H. Porges, F. Mottl, H. Levi, S. 3, 48,
Richard-Wagner-Archiv Bayreuth.

Wenn der Sänger etwas zu sagen hat, hat sich sofort das Orchester unterzuordnen, und wenn es die schönsten Sachen zu spielen hat.

Ein ganz langsames Tempo kommt im ganzen Rheingold nicht vor.

Bei einer Rheingoldprobe 1876, Klavierauszug Rheingold (K. Klindworth) mit handschriftlichen Eintragungen von H. Porges, F. Mottl, H. Levi, S. 3, 48, Richard-Wagner-Archiv Bayreuth.

Bei den Proben des Nibelungenringes stellte es sich nämlich als eine Notwendigkeit heraus, an vielen Stellen die dynamischen Bezeichnungen der Tonstärke zu ermäßigen, öfter an die Stelle eines fortissimo ein forte, an die Stelle eines forte ein mezzoforte usw. zu setzen. Dies geschah aus dem Grunde, um vor Allem Wort und Ton des Sängers zu deutlichem Vernehmen gelangen zu lassen; denn wir sollen eben keinen Moment vergessen, dass wir einer dramatischen Aufführung, die durch die überzeugende Gegenwärtigkeit einer dem wirklichen Leben nachgebildeten Handlung zu wirken hat, beiwohnen, und nicht etwa ein Werk der rein symphonischen Kunst aufzunehmen haben.

Den richtigen Eindruck werden nun diese dialogischen Stellen nur dann hervorbringen, wenn das Tempo, in dem sie ausgeführt werden, im Wesentlichen dasselbe ist, wie das der gesprochenen Rede.

Heinrich Porges, *Die Bühnenproben zu den Festspielen des Jahres 1876*, in: Bayreuther Blätter 1880, S. 150.

Nach der im November 1880 [...] hier stattgehabten Aufführung des Tristan folgte ich einer Einladung des Meisters zum Abendessen. Als ich in das Zimmer eintrat, kam mir bereits der Meister mit dem Klavierauszug entgegen, in welchem die betreffenden Stellen mit einem Papierstreifen angemerkt waren, und noch ehe wir und zu Tische setzten, machte Er mir Mitteilungen [...] deren Wortlaut mir in deutlichster Erinnerung geblieben ist: „In der Jugend tut man sich nie genug an Ausdruck“ ... „Streichen Sie von der Instrumentation weg, was Ihnen zum Verständlichwerden der Sänger notwendig erscheint.“ ... „z. B. o eitler Tagesknecht [2. Aufzug T. 855] – Die Sylben es-knecht können nicht deutlich werden: nehmen Sie nur ein Viertel aller Bläser auf der Sylbe Tag, statt zweier ausgehaltener Takte etc.“

Brief Hermann Levis an Redaktion der Bayreuther Blätter 23. Juni 1894, Bayrische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung, Sig.: Leviana I, 49, Kopierbuch S. 773f.

Abends nahmen wir das Vorspiel von „Parsifal“ vor, Freund Seidl spielte es, und R. [=Richard] musste lang über das Tempo sprechen, welches S. zu langsam genommen, oder besser unrichtig; R. sagt, Tempo sei gar nicht zu bezeichnen, ein jedes Stück habe seine eigene Art, gespielt zu werden; freilich gebe es Stücke, deren Tempo ungeheuer scharf und stramm genommen werden müsse, man müsse aber wissen welche, das müsse man beim Meister lernen, deshalb habe er eine Schule gründen wollen, „wo ich mich jeden Tag zu Tode geärgert hätte“, fügte er hinzu.

Cosima Wagner, Tagebucheintrag vom 13. März 1878, in: *Die Tagebücher, Bd. II*, München 1977, S. 58.

Wagner in seinen Schriften und Briefen

Da ich mich durchgängig bemühte, in den hier gemeinten rezitativähnlichen Stellen den Vortrag auch rhythmisch genau meiner Absicht des Ausdruckes entsprechend zu bezeichnen, so ersuche ich demnach die Dirigenten und Sänger, zunächst diese Stellen nach der bestimmten Geltung der Noten scharf im Takte, und in einem dem Charakter der Rede entsprechenden Zeitmaße auszuführen. Bin ich nun so glücklich, die von mir bezeichnete Vortragsweise von den Sängern als richtig empfunden zu sehen, und ist diese sonach mit Bestimmtheit von ihnen aufgenommen worden, so dringe ich dann

endlich auf fast gänzlichem Aufgeben der Strenge des eigentlichen musikalischen Taktes, der bis dahin nur ein mechanisches Hilfsmittel zur Verständigung zwischen Komponist und Sänger war, mit dem vollkommenen Erreichen dieser Verständigung aber als ein verbrauchtes, unnützes und ferner lästig gewordenes Werkzeug beiseite zu werfen ist. Der Sänger gebe von da ab, wo er meine Intentionen für den Vortrag bis zum vollsten Mitwissen in sich aufgenommen hat, seiner natürlichen Empfindung, ja selbst der physischen Notwendigkeit des Atmens bei erregtem Vortrage, durchaus freien Lauf, und je selbstschöpferischer er durch vollste Freiheit des Gefühles werden kann, desto mehr wird er mich zum freudigsten Danke verbinden. Der Dirigent hat dann nur dem Sänger zu folgen, um das Band, das den Vortrag mit Begleitung des Orchesters verbindet, stets ungerissen zu bewahren; es wird ihm dies wiederum nur möglich sein, wenn das Orchester selbst zur genauesten Mitkenntnis des Gesangsvortrages gebracht wird, was einerseits dadurch, dass in jede Orchesterstimme die Gesangspartie und die Worte mit eingetragen sind, andererseits aber nur durch genügend zahlreiche Proben vermittelt wird.

Das sicherste Zeichen dafür, dass dem Dirigenten die Lösung seiner Aufgabe in diesem Bezuge vollkommen gelungen ist, würde sein, wenn schließlich bei der Aufführung seine leitende Tätigkeit fast gar nicht mehr äußerlich zu bemerken wäre.

Richard Wagner, *Über die Aufführung des „Tannhäuser“* (1852)

In diesem Bezug habe ich von nichts als vom Tempo zu reden, welches widersinnig entweder verjagt (wie z. B. von Mendelssohn selbst dereinst in einem Leipziger Konzert meine Tannhäuser-Ouverture, um sie als abschreckendes Beispiel hinzustellen), oder verschludert (wie in Berlin oder meistens sonst überall mein Lohengrin-Vorspiel), oder verschleppt und verschludert zugleich (wie neuerdings mein Vorspiel zu den „Meistersingern“ in Dresden und anderen Orten), – nirgends aber mit der sinnvollen Modifikation zu Gunsten eines verständlichen Vortrages behandelt wird, auf welche ich mit nicht minderer Bestimmtheit, wie auf das Richtigspielen der Noten selbst rechnen muss.

Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Erstdruck in der Neuen Zeitschrift für Musik 1869, wiss. Buchgemeinschaft Darmstadt [1953], S. 130

Das Hauptzeitmaß dieses Stückes [Meistersinger-Vorspiel] ward von mir mit „sehr mäßig bewegt“ vorgezeichnet; dies bedeutet also nach dem älteren Schema etwa: Allegro maestoso. Kein Tempo ist mehr als dieses bei längerer Andauer, und namentlich bei stark episodischer Behandlung des thematischen Inhaltes, der Modifikation bedürftig, und es wird zur Ausführung mannigfaltiger Kombinationen verschiedenartiger Motive gern gewählt, weil seine breite Gliederung im regelmäßigen 1/4 Takt eben diese Ausführung durch die Nahelegung jener Modifikation mit großer Leichtigkeit unterstützt.

[Einführung zweites Thema:] Um den Hauptcharakter der Zartheit rein zu erhalten, muss das Tempo, da die leidenschaftliche Hast durch die bewegtere Figuration entschieden genug ausgedrückt ist, notwendig um Etwas zurückgehalten, somit zu der äußersten Nuance des Hauptzeitmaßes nach der Richtung der Gravität des 4/4 Taktes hin gedrängt werden, und um dies unmerklich (d. h. ohne den Hauptcharakter des zu Grunde liegenden Tempos wirklich zu entstellen) ausführen zu können, leitet ein mit „poco rallentando“ bezeichneter Takt diese Wendung ein. [...] Da nun diese breite Bewegung in halben Taktnoten jetzt mit lebhafter Steigerung, namentlich auch der Modulation, eine besondere Andauer erhält, so glaube ich auch, die Bewegung des Zeitmaßes, ohne besonders hierauf aufmerksam zu machen, dem Dirigenten um so eher überlassen zu können, als der Vortrag solcher

Stellen, wenn nur dem natürlichen Gefühle der ausführenden Musiker nachgegeben wird, ganz von selbst zur Befahrung des Tempos hinführt, worauf ich als erfahrener Dirigent auch so sicher rechnete, dass ich nur die Stelle zu bezeichnen für nötig hielt, an welcher das Zeitmaß wieder zur ursprünglichen Anlage des reinen 4/4 Taktes zurückkehrt, was jedem musikalischen Gefühle durch den neuen Hinzutritt der Viertelbewegung in den Harmoniefolgen nahe gelegt ist.

Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Erstdruck in der Neuen Zeitschrift für Musik 1869, wiss. Buchgemeinschaft Darmstadt [1953], S. 131f.

Woher ich nun von einem albernen Tempo in einer Aufführung, z.B. meines „Tannhäuser“, hörte, verteidigte man sich gegen meine Rekrinationen jedes Mal damit, auf das Gewissenhafteste meiner Metronom-Angabe gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Mathematik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, sondern begnügte mich auch für Angabe der Hauptzeitmaße mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt einzig den Modifikationen dieser Zeitmaße zuwendend, da von diesen unsere Dirigenten so gut wie gar nichts wissen. Diese Allgemeinheit der Bezeichnung hat nun, wie ich erfahren habe, die Dirigenten neuerdings wieder verdrossen und konfus gemacht, besonders da sie deutsch ausgeführt sind, und nun die Herren, an die alten italienischen Schablonen gewöhnt, darüber irre werden, was ich z.B. unter „Mäßig“ verstehe. Diese Beschwerde kam mir neuerdings aus der Sphäre eines Kapellmeisters zu, welchem ich kürzlich es zu verdanken hatte, dass die Musik meines „Rheingold“, die zuvor unter einem von mir angeleiteten Dirigenten bei den Proben zwei und eine halbe Stunde ausfüllte, in den Aufführungen, laut Bericht der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“, sich auf drei Stunden ausdehnte. Ähnlich meldete man mir einst zur Charakterisierung einer Aufführung meines „Tannhäuser“ dass die Ouvertüre, welche unter meiner Leitung in Dresden zwölf Minuten gedauert hatte, hier zwanzig Minuten währte. Hier ist allerdings von den eigentlichen Stümpfern die Rede, welche namentlich vor dem Alla-breve-Takte eine ungemene Scheu haben, und dafür stets sich an vier korrekte Normal-Viertelschläge per Takt halten, um an ihnen immer das Bewusstsein sich wach zu erhalten, dass sie wirklich dirigieren und für Etwas da sind. Wie diese Vierfüßler aus der Dorfkirche sich namentlich auch in unsere Operntheater verlaufen haben, mag Gott wissen.

Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Band 8, S. 275-276.

Hier steht nun das Adagio dem Allegro gegenüber, wie der gehaltene Ton der figurierten Bewegung. Dem tempo adagio gibt der gehaltene Ton das Gesetz; hier zerfließt der Rhythmus in das sich selbst angehörende, sich allein genügende reine Tonleben. In einem gewissen zarten Sinne kann man vom reinen Adagio sagen, dass es nicht langsam genug genommen werden kann: hier muss ein schwelgerisches Vertrauen in die überzeugende Sicherheit der reinen Tonsprache herrschen: hier wird der languor der Empfindung zum Entzücken; was im Allegro der Wechsel der Figuration ausdrückte, sagt sich hier durch die unendliche Mannigfaltigkeit des flektierten Tones; der mindeste Harmoniewechsel wirkt hierbei überraschend, wie die fernsten Fortschreitungen durch die stets gespannte Empfindung als erwartet vorbereitet werden.

Keiner unserer Dirigenten getraut sich dem Adagio diese seine Eigenschaft im richtigen Maße zuzuerkennen; sie spähen vom Anfange herein nach irgendwelcher darin vorkommenden Figuration, um sogleich nach der mutmaßlichen Bewegung derselben ihr Tempo einzurichten.

Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Erstdruck in der Neuen Zeitschrift für Musik 1869, wiss. Buchgemeinschaft Darmstadt [1953], S. 285.

Seien Sie vor allem streng gegen alle und jede Willkür und Verschleppung im Tempo. Ich habe nirgend Rezitative geschrieben; sondern überall, wo wenige oder gar keine Begleitung ist, habe ich mir Alles genau im Tempo ohne alle Dehnerei gedacht, und namentlich darf nie der Wert der Noten

verändert werden. Dies letztere ist höchst wichtig, wenn meine Intentionen klar werden sollen; mir sind die Haare zu Berge gestanden, wenn ich Sängern die freien Stellen im Tannhäuser wie italienisches Rezitativ behandeln hörte, wodurch alle Frische, Klarheit und Bedeutung bis zur Unverständlichkeit verloren ging. Namentlich muss Wolfram hierin fest sein; sein sehr schwerer erster Gesang im Sängerkriege muss so vorgetragen werden, als ob eine Harfe ihn durchweg mit Viertel-Arpeggien begleitete; durchaus einfach beginnend, die ganze Phrase allmählich anschwellend, und allmählich abnehmend, nie die einzelnen Takte zerhackend – immer im Ganzen singend; ruhig – aber nicht schleppend – schön aussprechen! – Doch dies alles ist unmöglich so von mir mitzuteilen. Ich muss mich auf die gute Disposition des Sängers, und hauptsächlich auf Ihr Verständnis und Ihren Eifer verlassen.

Richard Wagner Brief an Eduard Stolz vom 8. Mai 1857, in: *Sämtliche Briefe, Band 8, Briefe April 1856 bis Juli 1857*, Leipzig 1991, S. 325f.

Einer Eigenschaft, die ich mir in meiner Kunst erworben, werde ich mir jetzt immer deutlicher bewusst, da sie auch für das Leben mich bestimmt. In meiner Natur liegt es ursprünglich, schnell und stark in den Extremen der Stimmung zu wechseln: die höchsten Spannungen können fast kaum auch anders, als nah sich berühren; darin liegt oft sogar die Rettung des Lebens. Im Grunde hat auch die wahre Kunst keine andern Vorwürfe, als diese höchsten Stimmungen in ihrem äußersten Verhalten zu einander zu zeigen: das, worauf es hier einzig ankommen kann, die wichtige Entscheidung, gewinnt sich ja nur aus diesen äußersten Gegensätzen. Für die Kunst entsteht aus der materiellen Verwendung dieser Extremitäten leicht aber eine verderbliche Manier, die bis zum Haschen nach äußerlichen Effekten sich verderben kann. Hierin sah ich namentlich die neuere französische Schule, mit Victor Hugo an der Spitze, befangen, und – ich will es nicht leugnen – Vieles in Liszts Musik ist mir noch antipathisch, weil ich dieselbe Manier hierin noch oft wiederfinde. Ich erkenne nun, dass das besondere Gewebe meiner Musik (natürlich immer im genauesten Zusammenhang mit der dichterischen Anlage), was meine Freunde jetzt als so neu und bedeutend betrachten, seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen: das Schroffe und Jähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nötig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne dass die Stimmung auf den plötzlichen Übergang so bestimmt vorbereitet war, dass sie diesen von selbst forderte. Mein größtes Meisterstück in der Kunst des feinsten allmählichsten Überganges ist gewiss die große Scene des zweiten Aktes von Tristan und Isolde. Der Anfang dieser Scene bietet das überströmendste Leben in seinen allerheftigsten Affekten, – der Schluss das wehevollste, innigste Todesverlangen. Das sind die Pfeiler: nun sehen Sie einmal, Kind, wie ich diese Pfeiler verbunden habe, wie sich das vom einen zum andern hinüberleitet! Das ist denn nun auch das Geheimnis meiner musikalischen Form, von der ich kühn behauptete, dass sie in solcher Übereinstimmung und jedes Detail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt worden ist. Wenn Sie wüssten, wie hier jenes leitende Gefühl mir musikalische Erfindungen – für Rhythmus, harmonische und melodische Entwicklung eingegeben hat, auf die ich früher nie verfallen konnte, so würden Sie recht inne werden, wie auch in den speziellsten Zweigen der Kunst sich nichts Wahres erfinden lässt, wenn es nicht aus solchen großen Hauptmotiven kommt. – Das ist nun die Kunst! Aber diese Kunst hängt sehr mit dem Leben bei mir zusammen. Meinem Charakter werden extreme Stimmungen in starkem Konflikt wohl immer eigen bleiben müssen: aber es ist mir peinlich, ihre Wirkungen auf Andre ermessen zu müssen. Verstanden zu werden, ist so unerlässlich wichtig. Wie nun in der Kunst die äußersten, großen Lebensstimmungen zum Verständnis gebracht werden sollen, die eigentlich dem allgemeinen Menschenleben (außer in seltenen Kriegs- und Revolutionsepochen) unbekannt bleiben, so ist dies Verständnis eben nur durch die bestimmteste und zwingendste Motivierung der Übergänge zu

erreichen, und mein ganzes Kunstwerk besteht eben darin, durch diese Motivierung die nötige, willige Gefühlsstimmung hervorzubringen.

Richard Wagner: Brief an an Mathilde Wesendonck vom 29. Oktober 1859, in: *Sämtliche Briefe, Band 11, Briefe von April bis Dezember 1859*, Leipzig 1999, S. 329f.

Die menschliche Stimme ist die praktische Grundlage aller Musik, und, so weit diese sich auf dem ursprünglichen Wege entwickeln möge, immer wird doch die kühnste Kombination des Tonsetzers, oder der gewagteste Vortrag des Instrumentalvirtuosen an dem rein Gesanglichen schließlich das Gesetz für seine Leistungen wieder aufzufinden haben.

Richard Wagner, *Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen, Band 8*, Leipzig 1912, S. 140.

Von den Opern-Ouvertüren, vor Allem der zu „Figaro“ und „Don Juan“ ist bekannt, dass sie Mozart nicht schnell genug gespielt werden konnten; als er die Musiker durch sein endlich erzwungenes Presto der Figaro-Ouvertüre zu derjenigen verzweifelnden Wut gebracht hatte, welche ihnen zu ihrer eigenen Überraschung das Gelingen ermöglichte, rief ihnen der Meister ermutigend zu: „So war's schön! Nun am Abend aber noch ein wenig schneller!“ – Ganz richtig! Wie ich von dem reinen Adagio sagte, dass es im idealen Sinne gar nicht langsam genug genommen werden könnte, vermag dieses eigentliche, gänzlich unvermischte, reine Allegro auch nicht schnell genug gegeben zu werden. Wie dort die Schranken der schwelgerischen Tonentwicklung, so sind hier die Grenzen der figurativen Bewegungsrichtung durchaus ideal, und das Maß des Erreichbaren bestimmt sich einzig nach dem Gesetze der Schönheit, welches für die äußersten Gegensätze der gänzlich gehemmten und der gänzlich entfesselten figurativen Bewegung den Grenzpunkt feststellt, an welchem die Sehnsucht nach der Aufnahme des Entgegengesetzten zur Notwendigkeit wird.

Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen, Band 8*, S. 288.

Die bedeutendsten Allegro-Sätze Beethovens werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagios angehört, und hierdurch erhalten sie die sentimentale Bedeutung, welche diese Allegros so ausdrücklich gegen die frühere, naive Gattung derselben abstecken lässt. [...]und der eigentliche exklusive Charakter des Allegros tritt bei Mozart, wie bei Beethoven erst dann ein, wenn die Figuration über den Gesang gänzlich die Oberhand erhält, also wenn die Reaktion der rhythmischen Bewegung gegen den gehaltenen Ton vollständig durchgesetzt wird. Dies ist zumeist in den aus dem Rondeau gebildeten Schlusssätzen der Fall, wovon sehr sprechende Beispiele die Finals der Mozart'schen Es Dur- und der Beethoven'schen A Dur-Symphonie sind. Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaßen ihre Orgien, und daher können auch diese Allegro-Sätze nicht bestimmt und schnell genug genommen werden.

Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen, Band 8*, S. 286.

Wagner über Mozart

Im Hofgarten sagte er mir, wenn ich ein Orchester zu meiner Disposition hätte, wäre es mir eine Freude, so etwas wie den letzten Satz der Es-Dur Symphonie von Mozart einzustudieren, mit all seinen Feinheiten herauszubringen, und das im schnellsten Tempo.

Cosima Wagner, *Die Tagebücher, Band II*, S. 644.

„Parsifal“-Klavierauszug mit Eintragungen von Heinrich Porges zu Proben und Aufführungen im Jahr 1882

Porges war Assistent bei den Parsifalproben 1882. Nach eigener Auskunft enthält der Klavierauszug „sämtliche Bemerkungen Richard Wagners, die derselbe bei den Klavier-, Szenen- und Orchesterproben des Jahres 1882 in Bayreuth gemacht hat und die von mir sofort nach ihrem Anhören [...] bei den bezüglichen Stellen mit Bleistift aufgezeichnet wurden“.

Die zahlreichen Eintragungen zur Tempogestaltung zeigen, dass Wagner großen Wert auf vorwärtsgehende, fließende Tempi legte. Die nachfolgenden Angaben sind alle dokumentiert in: **Richard Wagner, Sämtliche Werke, Band 30, Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal** herausgegeben von Martin Geck und Egon Voss, Mainz 1970, S. 165-229.

Erster Aufzug

T. 56: nach der Fermate keinen Absatz, keine Pause machen, „keine Luft durchziehen lassen“

T. 114: etwas frei im Tempo (vorsichtig zu verstehen)

T. 119: etwas rascher als zu Anfang

T. 121: durch die genaue Einhaltung des Rhythmus erhält die musikalische Rede den Charakter der Einfachheit und Natürlichkeit. Wir sind durch die Opern-Rezitative viel zu sehr an „Pathos“ gewöhnt

T. 248: nicht zu schleppen, Orchester vorwärts im Tempo.

T. 252: nicht schleppen

T. 366: (hier) gab Wagner das Tempo an

T. 478: hier wurde Wagner etwas leidenschaftlich erregt

T. 517: etwas belebter, poco accelerando

T. 587: nicht schleppen im Orchester

T. 617ff.: bei aller Wärme ohne eigentliches Pathos zu singen (Orchester) nicht schleppen

T. 630: (Orchester) nicht zu sehr schleppen

T. 741: keine Pause nach der Fermate, sondern sofort mit dem Allegro einfallen. Weitergehen ohne Absatz

T. 767: (3. Viertel) „das Orchester muß wie die unsichtbare Seele sein“

T. 768: (Orchester) vorwärts im Tempo

T. 799: („Etwas langsamer“) aber nicht rezitativisch frei, damit es nicht zu schleppend werde

T. 873f.: frei im Tempo, nicht gedehnt

T. 890ff: nicht schleppen, naiv, ohne Pathos, wie ein gescholtener Knabe

T. 942: frisch vorwärts

T. 979: (Orchester) etwas treiben

T. 1007: stark treiben das Tempo

T. 1027: Parsifal wird noch matter. Nicht zurückhalten im Tempo

T. 1326: nicht zu langsam

T. 1338: nicht rit.

Zweiter Aufzug

T. 160: poco ritenuto, aber nicht zu langsam werden

T. 299: darf nicht zu langsam sein

T. 513: schneller

T. 563: vorwärts im Tempo

T. 757: nicht langsam

T. 827: sehr ruhig, aber nicht geschleppt

T. 840ff.: nicht schleppen, etwas vorwärts

T. 887: etwas accelerando

T. 892: wieder langsam, aber nicht schleppend

T. 1081: nicht zu sehr schleppen

- T. 1083: nicht dehnen
- T. 1130: poco ritenuto; nur auf den Vortrag, nicht Tempo zu beziehen.
- T. 1219: hier nicht schleppen
- T. 1293: jetzt ist alles heftig; immer vorwärts
- T. 1296: darf nie schleppend werden
- T. 1301: schneller und aufgeregter im Tempo
- T. 1319: in Verzweiflung. [Orchester] rasch vorwärts
- T. 1364: „Breit“ mehr im Ausdruck als im Tempo
- T. 1443: im Tempo vorwärtsgehen

Dritter Aufzug

- T. 21: immer vorwärts im Tempo
- T. 22: nicht viel ritardando. Durch zu große Breite würde der Charakter der Melodie unverständlich
- T. 88: [Celli] das muß wie ein Konzertstück vorgetragen werden; das Tempo durchaus nicht dehnend.
- T. 96f.: [Violinen] diese Motiv nicht zu breit.
- T. 129: bei solcher die stumme Aktion begleitenden Musik im Orchester nie schleppen.
- T. 346: etwas vorwärtsgehen im Tempo
- T. 352: nie schleppen.
- T. 354: [Orchester] hier nicht schleppen
- T. 356ff: nur vorwärts im Tempo und wenige Akzente
- T. 450ff: das Ganze nicht zu langsam – dramatisch
- T. 455: mehr agitiert als Adagio; erinnert an Andante agitato (Egmont).
- T. 462: ruhig, aber nicht schleppend.
- T. 644f.: nie schleppend werden
- T. 677: nicht zu langsam. Geheimnis des stilvollen Vortrags ist, auf die kleinen Noten eine Art Akzent
- T. 1057: nicht eigentlich langsam, die Sechzehntel sehr deutlich. War bei Wagner schneller als sonst [bei der 16. Aufführung dirigierte Wagner Teile des dritten Aufzugs selbst.]

zusammengestellt von Johannes Bosch für die Balthasar-Neumann Ensembles, 2013