

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 4 (1997)

S. 70-96

Čajkovskijs Wagner-Rezeption (Thomas Kohlhase)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie

Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society

<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>

info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion:

Thomas Kohlhase (1994-2011),

zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),

Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

Čajkovskijs Wagner-Rezeption – Daten und Texte¹

zusammengestellt von Thomas Kohlhasse

Wohl kein anderer Komponist des 19. Jahrhunderts hat die Welt der Musik und der Kunst insgesamt derart in Atem gehalten wie Richard Wagner mit seinen Musikdramen und Schriften; kein anderer auch hat seine und die nachfolgenden Generationen so sehr beeinflusst und polarisiert wie er. In Rußland wurden Teile seiner Werke seit 1856 aufgeführt; in dem Opernkomponisten Aleksandr Serov fand er einen ersten entschiedenen Parteigänger (vgl. das Vorwort zu Serovs Oper *Rogneda*, deutsch bei Redepenning, S. 136 f.)²; und Aleksandr Dargomyžskij scheint mit seinem 1865 begonnenen *Steinernen Gast* – auf Puškins unveränderten Text – Wagners Idee des Musikdramas in noch konsequenterer Weise angewandt zu haben als Wagner selbst.

Für die Rezeption und Auseinandersetzung mit Wagners Musik war seine Rußlandtournee 1863 von nicht geringer Bedeutung. Im Februar, März und April 1863 dirigierte Wagner in St. Petersburg und Moskau neben fünf Sinfonien Beethovens (Nr. 3 und 5–8) und seiner eigenen *Faust-Ouvertüre* vor allem Teile seiner Opern und Musikdramen: *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*, *Meistersinger* sowie *Rheingold*, *Walküre* und *Siegfried*. (Vgl. dazu etwa Aleksandr Serovs enthusiastische und polemische Feuilletons, Aufsätze, S. 327–337.) Eine Übersicht über die neun Konzertprogramme im einzelnen findet man in Rosamund Bartletts profunder und konzentrierter Monographie *Wagner and Russia* von 1995 (S. 299–301). In den ersten beiden Kapiteln ihres Buches gibt Rosamund Bartlett im übrigen einen umfassenden Überblick über die russische Wagner-Rezeption in den Jahren 1841–1890. Die Autorin weist zum Beispiel auf die unterschiedlichen Positionen hin, die der Balakirev-Kreis (das von seinem brillanten Ideologen Vladimir Stasov so genannte *Mächtige Häuflein*) auf der einen und Čajkovskij auf der anderen Seite Wagner gegenüber einnehmen. Sie charakterisiert die des Balakirev-Kreises mit seiner Theorie einer russischen Nationaloper als geradezu feindselig, die Čajkovskijs dagegen – bei all seinen musikalischen und ästhetischen Vorbehalten – als "komplex" (S. 3).

Petr Il'ič Čajkovskij (1840–1893) hat Wagners Petersburger Konzerte 1863 gehört – er studierte damals am dortigen Konservatorium Komposition bei Anton Rubinštejn; in den frühen 1870er Jahren, als er am Moskauer Konservatorium Harmonielehre und Komposition unterrichtete, hat er sich als sozusagen nebenberuflicher Musikkritiker grundsätzlich zu Wagner geäußert; 1875 ist er durch seinen Konservatoriumskollegen, den Pianisten und Wagnerianer Karl Klindworth, der auf Wagners Wunsch den Klavierauszug zum *Ring des Nibelungen* angefertigt hatte, in die Tetralogie eingeführt worden und hat 1876 bei der Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses ihre Uraufführung erlebt und für

¹ Die Einleitung zu den unten folgenden ausgewählten Texten entstammt einem Referat, das Th. K. in dem Seminar "Richard Wagner und Rußland" gehalten hat, das, geleitet von den Professoren Dr. Rolf-Dieter Kluge und Dr. Vladimir B. Kataev im Wintersemester 1996/97 an der Universität Tübingen und an der Lomonosov-Universität Moskau stattgefunden hat.

² Die vollständigen bibliographischen Angaben findet man im Literaturverzeichnis am Ende des vorliegenden Beitrags.

eine Moskauer Zeitung ausführlich über sie berichtet. Er hat sich schließlich sein weiteres Leben lang immer wieder mit Werken Wagners beschäftigt und sich zu ihnen geäußert. Das zeigen Briefe aus den Jahren 1876–1888, Tagebuchnotizen aus den Jahren 1886–1889 über Aufführungen, die er gehört, und einzelne Werke, die er besonders studiert hat, sowie schließlich ein Beitrag für das New Yorker *Morning Journal*, den er während seiner großen USA-Tournee 1891 geschrieben, und ein Interview, das er 1892 einer St. Petersburger Zeitung gegeben hat. All diese Zeugnisse sind in russischer Sprache publiziert und zum größten Teil auch ins Deutsche übersetzt worden; in einer repräsentativen Auswahl sind sie weiter unten in deutscher Übersetzung zusammengestellt und im einzelnen nachgewiesen.

Čajkovskijs Haltung Wagner gegenüber kann zwar nicht insgesamt als repräsentativ für die russische Wagner-Rezeption im 19. Jahrhundert bezeichnet werden, doch ist sie aus verschiedenen Gründen von Bedeutung: Čajkovskijs Position ist, trotz aller Vorbehalte Wagner gegenüber, die sich aus seinen abweichenden opernästhetischen Grundsätzen ergeben, weitgehend unparteiisch; sie ist reich dokumentiert, und zwar in ganz unterschiedlichen Quellentypen (Rezensionen, Briefen, Tagebuchnotizen, einem offiziellen Statement und einem Interview), die sich gegenseitig ergänzen und relativieren; die betreffenden Dokumente erstrecken sich im übrigen über einen Zeitraum von etwa zwanzig Jahren und weisen neben einigen unveränderlichen Komponenten auch das stete Bemühen des Autors um ein tieferes Verständnis Wagners auf; Čajkovskijs Stellung als führender Komponist seines Landes schließlich gibt ihm zum einen größere Sicherheit im Hinblick auf den eigenen Standort, zum anderen fordert sie auch entschiedene Objektivität, zumindest in zur Publikation bestimmten Äußerungen.

Bis auf den *Parsifal* hat Čajkovskij alle Opern und Musikdramen Wagners seit dem *Fliegenden Holländer* in verschiedenen russischen und europäischen Städten gehört, zum Teil unter so hervorragenden Dirigenten wie Arthur Nikisch und Gustav Mahler. Einige der Werke hat er mehrfach gehört, einige – wie *Lohengrin* und *Parsifal* – auch besonders eingehend und wiederholt anhand von Partitur oder Klavierauszug studiert. Vgl. dazu die folgende Übersicht.

Opern und Musikdramen Wagners, die Čajkovskij kannte

Opern und Musikdramen Wagners vom <i>Fliegenden Holländer</i> an – mit Jahr der Uraufführung / der russischen Erstaufführungen (M = Moskau; P = Petersburg)	die Čajkovskij <u>insgesamt</u> oder in Teilen gehört (und die er besonders studiert) hat (nach DiG)
(nach Bartlett, S. 302 f., und Brown)	

Der fliegende Holländer

1843 / M 1902, P 1911

1863 (P), Ouvertüre 1873, 1880 (Berlin)

<i>Tannhäuser</i>	
1845, 1861 / P 1874, M 1898	1863 (P), Ouvertüre 1875, <u>1888</u> (Magdeburg), 1889 Ouvertüre in Liszts Klavierfassung, <u>1892</u> (Hamburg, G.Mahler)
<i>Lohengrin</i>	
1850 / P 1868, M 1887	1863 (P), 1871 u. 1874 Vorspiel, (Studium 1879), <u>1883</u> (Berlin), <u>1886</u> (P), <u>1890</u> (Kiev), <u>1892</u> (Paris)
<i>Tristan und Isolde</i>	
1865 / P 1899	1863 (P), <u>1882</u> (Berlin), 1885 Vorspiel, 1888 (Hamburg)
<i>Meistersinger</i>	
1868 / M 1909, P 1912	1863 (P), <u>1888</u> (Leipzig, A.Nikisch), 1888 Ouvertüre (M)
<i>Der Ring des Nibelungen</i>	
1876 / P 1889 (C.Muck)	{Klindworths Einführung anhand seines Klavierauszugs 1875}, <u>1876</u> (Bayreuth)
<i>Rheingold</i>	
1869 / P 1905, M 1912	<u>1888</u> (Leipzig, A.Nikisch)
<i>Walküre</i>	
1870 / P 1900, M 1902	1863 (P), <u>1877</u> (Wien)
<i>Siegfried</i>	
1876 / M 1894, P 1902	1863 (P), 1882 "Siegfried-Idyll" (M)
<i>Götterdämmerung</i>	
1876 / P 1903, M 1911	
<i>Parsifal</i>	
1882 / P 1913	{Studium 1884, 1886, 1887}

Viele Textzeugnisse belegen Čajkovskijs Auseinandersetzung mit den Werken und Theorien Wagners. Lassen sich daher vielleicht Einflüsse Wagners in Čajkovskijs Musik finden? Es ist zuweilen versucht worden, solche Einflüsse zu beschreiben, auf einige hat Čajkovskij auch selbst hingewiesen. Die meisten derartiger Hinweise beruhen jedoch auf allgemeinen Vergleichskriterien und assoziativen Beobachtungen (z.B. bei ähnlichen Motiv- oder Themenstrukturen, starker Chromatik u.ä.) und können keine tatsächlichen Einflüsse nachweisen. Dennoch seien sie im folgenden stichwortartig und ohne weiteren Kommentar verzeichnet, ohne Anspruch auf Vollständigkeit:

- Einfluß von Wagners Instrumentierung auf Čajkovskijs Ouvertüre zu Ostrovskijs *Gewitter* (1864);
- Anfang der Fantasie-Ouvertüre zu Shakespeares *Sturm* op. 18 (1873), angeregt von der Einleitung zu *Rheingold* (Čajkovskijs eigener Hinweis, vgl. Brown 1, S. 295);

- *Adagio*-Einleitung des 2. Streichquartetts op. 22 (1873/74), beeinflusst von der *Tristan*-Chromatik (Brown 1, S. 300 f.);
- Anfang der Fantasie-Ouvertüre *Francesca da Rimini* op. 32 (1876), laut Čajkovskij, Kjuj (Cui) u.a. vom *Ring* beeinflusst (Brown 2, S. 109 f.);
- Teil des "Schicksalsthemas" der 4. Sinfonie op. 36 (1876/77) mit einem Leitmotiv des *Rings* verwandt? (Brown 2, S. 168 f.);
- Beziehung zwischen Themen der *Manfred*-Sinfonie op. 58 (1885) und solchen in *Tristan und Isolde* sowie *Walküre*? (Brown 3, S. 314–318);
- Beziehung zwischen dem "Liebesthema" in *Pique Dame* op. 68 (1890) und der "Liebestod"-Musik des *Tristan*? (Brown 4, S. 240, 254);
- *Tristan*-Sequenzen im Mittelteil der Sinfonischen Ballade *Voevoda* (1890/91)? (Brown 4, S. 296 f.);
- "Radical shift towards Wagnerian practice" in Čajkovskijs Opern *Čarodejka* (1885–1887) und *Iolanta* op. 69 (1891)? (Brown 4, S. 359);
- Introduktion der Oper *Iolanta* op. 69 (1891) vom *Tristan* beeinflusst? (Brown 4, S. 365).

Im folgenden sollen nicht diese meist spekulativen musikalischen Hinweise interessieren, sondern Čajkovskijs feuilletonistische, ästhetische und kompositionstheoretische Auseinandersetzung mit Wagner, wie sie in den unten systematisch und chronologisch zusammengestellten ausgewählten Texten aufscheint. Auf diese Texte wird im folgenden lediglich mit Numerus currens (1–21) und Jahreszahl (1863–1892) verwiesen.

Vor allem in seinen Briefen scheut sich Čajkovskij nicht, seinen ersten Eindruck, den ein Werk Wagners bei der Aufführung auf ihn macht, emotional und in drastischer Direktheit zu äußern. Die *Ring*-Uraufführung in Bayreuth bleibt ihm in "unangenehmer Erinnerung", nie habe er "etwas Langweiligeres und derart in die Länge Gezogenes gehört" (9, 1876), "Gelangweilt" hat sich Čajkovskij auch bei der Wiener *Walküre* 1877, obwohl die Aufführung "meisterhaft" gewesen sei (10, 1877); "Wotan hält der ungehorsamen Brünhilde eine Strafpredigt von einer Dreiviertelstunde. Wie langweilig!" (10, 1877.) Den *Fliegenden Holländer* findet Čajkovskij bei einer – allerdings offenbar schlechten – Berliner Aufführung 1883 "furchtbar lärmend und langweilig" (13, 1880). Und nach einer *Tristan*-Aufführung Anfang 1883, wieder in Berlin, resümiert er: "so [...] habe ich mich noch nirgends gelangweilt und [noch nie habe ich] eine so ermüdende, langwierige und nichtssagende Oper gehört", im übrigen habe sich offenbar auch das deutsche Publikum gelangweilt (14, 1883). Von den *Meistersingern*, deren Aufführung durch Arthur Nikisch Čajkovskij sich ausdrücklich in Leipzig gewünscht hatte (Leipzig war eine wichtige Station auf Čajkovskijs großer europäischer Konzerttournee 1888), heißt es lediglich lapidar: "Sehr interessant" (18, 1888).

Der professionelle Musiker Čajkovskij rühmt zwar, wie wir sehen werden, Wagners Genie als Sinfoniker und Instrumentator. Und doch verursachen ihm Wagners Opern und Musikdramen Ermüdung und Langeweile. Grund dafür sind zum einen die Länge und Schwierigkeit dieser Bühnenwerke. "Die Anhäufung der kompliziertesten und raffiniertesten Harmonien" ermüdeten die Nerven

(9, 1876), Wagners schwieriger, "kaleidoskopartiger" Stil im *Ring* reduziere die Aufnahmefähigkeit des Zuhörers auf ein Minimum (10, 1877). "Der Reichtum der Harmonien [im *Parsifal*] ist erstaunlich und überwältigend, aber zu üppig und ermüdet sogar den Musiker. Was müssen da gewöhnliche Sterbliche empfinden, denen dieser keinen Augenblick aussetzende Strom raffinierter musikalischer Kunststücke drei Stunden lang serviert wird?" (17, 1884.)

Ermüdung und Langeweile verursachen ihm zum anderen die Stoffe von Wagners Bühnenwerken, in denen Čajkovskij keine dramatische "Wahrheit" entdecken kann. Dem Opernkomponisten Čajkovskij, dem Schöpfer von *Evgenij Onegin*, *Mazepa* und *Pique Dame* (sämtlich nach Puškin), *Voevoda* (nach Aleksandr Ostrovskijs *Traum an der Volga*), *Opričnik* (nach Ivan I. Laževnikov), *Kuznec Vakula* bzw. *Čerevički* (nach Gogol's *Nacht vor Weihnachten*) *Jungfrau von Orléans* (nach Schiller-Žukovskij u.a.), *Čarodejka* (nach I.V. Špažinskij) und *Iolanta* (nach Henrik Hertz) – dem Opernkomponisten Čajkovskij also ist der Opernreformer und Dichterkomponist Wagner schon von seinen Stoffen her fremd. Der *Ring*-Tetralogie fehle ein "interessantes und poetisches Sujet" (9, 1876). "All diese Wotan und Brünnhilden, Fricka usw. sind so unmöglich, so gar nicht menschlich, daß es einem schwerfällt, ihr Schicksal voll lebendiger Teilnahme zu verfolgen. Und wie farblos und leblos wirken einige Szenen!" (10, 1877.) "Was nun die dramatische Spannung seiner Opern betrifft, so finde ich sie armselig und manchmal sogar kindlich-naiv, aber so wie in «Tristan und Isolde» habe ich mich noch nie gelangweilt und Inoch nie habe ich eine so ermüdende Oper gehört, ohne Leben und Bewegung, völlig ungeeignet, den Zuschauer zu fesseln und herzliche Teilnahme für die Gestalten zu erwecken" (14, 1883). "Was mich aber am meisten überrascht, ist der Ernst, mit dem der philosophierende Deutsche die denkbar unsinnigsten Sujets durch die Musik illustriert. Wen kann zum Beispiel der Inhalt des «Parsifal» bewegen, in dem anstelle von Menschen mit Charakteren und Gefühlen, die wir kennen, sagenhafte Gestalten auftreten, die zur Zierde eines Balletts, aber nie des Dramas dienen können. Ich begreife nicht, wie man, ohne zu lachen oder sich zu langweilen, die endlosen Monologe über den Zauber hören kann, unter dem all diese Kundrys, Parsifals usw. leiden. Leidet man mit ihnen, nimmt man an ihrem Schicksal teil, liebt oder haßt man sie? Nein, natürlich nicht, denn ihre Leiden, Gefühle, Triumphe oder Nöte sind uns völlig fremd. Das, was das Menschenherz nicht rührt, kann jedoch nicht die Quelle musikalischen Schaffens sein" (17, 1884).

Aus diesen Worten spricht nicht nur Čajkovskijs Desinteresse an Wagners mythologischen "germanischen" Stoffen, sondern auch sein mangelndes Verständnis für den geistigen Anspruch des "philosophierenden Deutschen": Das zentrale Thema von Wagners Bühnenwerken vom *Fliegenden Holländer* bis zum *Parsifal*, die Erlösungsidee, erwähnt Čajkovskij mit keinem Wort. Die Zitate offenbaren im übrigen Čajkovskijs eigenes opernästhetisches Credo: Zu dramatischen Schöpfungen inspirieren können den Komponisten nur literarische Sujets mit menschlichen Gestalten und Konflikten, an denen das Publikum aufgrund gleicher seelischer Erfahrungen Anteil zu nehmen fähig ist. "Ich brauche Menschen und keine Marionetten" (ČPSS VII, S. 21), schreibt Čajkovskij seinem ehe-

maligen Kompositionsschüler Sergej I. Taneev am 2./14.1.1878, als er über Verdis *Aida* spricht (zitiert nach Teure Freundin, S. 345). Und der späte Čajkovskij resümiert: "Mir scheint, daß ich tatsächlich die Gabe besitze, Gefühle, Stimmungen und Bilder (eigentlich Erlebnisse), zu denen der Text mich heranzieht, wahr, aufrichtig und einfach durch die Musik zum Ausdruck zu bringen. In diesem Sinne bin ich Realist und ein wurzelechter Russe" (ebenfalls nach Teure Freundin, S. 279 f.).

Wagners Ziel, "die Oper zum 'musikalischen Drama' zu erheben und alles Herkömmliche, alle Routine, alles, was nicht den Forderungen der dramatischen Wahrheit entspricht, ein für allemal aus ihr zu verbannen" (4, 1872), erwecken in Čajkovskij "Zweifel an der Richtigkeit von Wagners Ansicht über das Wesen der Oper" (8, 1876). Er hält es schlichtweg für eine "freche Donquichotterie", "in einer so konventionell gebundenen, aber schönen Lüge wie der Oper die Forderung nach realer Wahrheit zu erheben" (4, 1872). Je weiter sich Wagner vom Typus der romantischen Oper entfernt und in den späteren Musikdramen seine Ideen vom "Kunstwerk der Zukunft" realisiert, desto weniger versteht ihn der "realistische Russe" Čajkovskij. Die drei romantischen Opern von Wagners mittlerer Periode, *Fliegender Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*, erkennt er an, die späteren Musikdramen aber bezeichnet er als Irrweg. Etwa ein Jahr nach Wagners Tod schreibt er seiner Briefpartnerin Nadežda fon-Mekk aus Paris, anlässlich der ihn überraschenden Wagner-Begeisterung der Franzosen: "Ich hätte mich nicht gewundert, wenn hier die hervorragenden Opern *Lohengrin*, *Tannhäuser* oder *Der fliegende Holländer* häufig auf dem Spielplan stünden, denn allmählich müssen diese von einem erstklassigen Meister komponierten Opern, die reich an Inspiration und Originalität sind, Allgemeingut werden. Doch die späteren Opern sind verlogen, falsch im Prinzip, es fehlt ihnen die künstlerische Schlichtheit und Wahrheit" (16, 1884).

Čajkovskijs grundsätzliche musikalische Einwände lassen sich in zwei Punkten generalisieren: 1. Wagners Musikdramen sind eigentlich Sinfonien. Und 2. Die "jämmerliche Rolle" der Vokalpartien und ihre melodische Faktur.

Zu Punkt 1: Wagners Musikdramen sind, so pointiert es Čajkovskij, eigentlich Sinfonien. Tatsächlich hat Wagner dies in dem Sinne intendiert, daß er aus Beethovens Verfahren der sinfonischen Themen-Verarbeitung sein eigenes Prinzip der Motiv-Verwandtschaft und Motiv-Entwicklung abgeleitet hat. In seiner Schrift *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (Schriften X, S. 176 ff.) fordert Wagner für die dramatische Musik als Kunstform die Einheit des Satzes einer Sinfonie. Diese werde geschaffen durch ein "das ganze Kunstwerk durchziehendes Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüberstehen, ergänzen, neugestalten, trennen und verbinden." Čajkovskij hat diese "Methode des reinsten Sinfonikers" (4, 1872) von seinen Wagner-Rezensionen der frühen 1870er Jahre an immer wieder als für Wagners Stil charakteristisch hervorgehoben und beschrieben. Und er hat die dramatische Funktion der Arbeit mit "Grundthemen" (die später mit dem – nicht von Wagner stammenden – populären Terminus "Leitmotive" bezeichnet wurden) durchaus erkannt. 1872, also vier Jahre vor der *Ring*-Uraufführung, schreibt er: "Die

Charakterisierung der handelnden Personen überträgt [Wagner] dem Orchester. Gewöhnlich entspricht jeder Gestalt ein kurzes Motiv, das bei jedem Auftreten der betreffenden Person im Orchester zu hören ist. Um die eintönige Wiederholung des Motivs zu vermeiden, muß der Komponist zur Form der Variation greifen, das heißt, er muß es durch Harmonik und Orchesterkolorit so darbieten, daß diese zwei wesentlichsten Faktoren des musikalischen Ausdrucks die seelische Verfassung ausdrücken, unter deren Einfluß die handelnde Person die ihr vom Librettisten (eben von Wagner selbst) in den Mund gelegten Worte vorträgt" (4, 1872).

Čajkovskij, der begnadete Sinfoniker, lehnt Wagners sinfonische Methode für die Oper ab: "Die Situationen und Stimmungen der handelnden Personen werden von seinem gewaltigen Orchester ausgedrückt, dessen Gebrüll die farblosen, holzigen Rezitative überdeckt, die den weitgehend sinfonischen Formen des Orchesterparts nur künstlich angeklebt sind" (5, 1874). Für die Gattung der Oper, sagt Čajkovskij, taue der sinfonische Stil nicht. So begründet er in seinem Brief an N.F. Fon-Mekk vom 27.11. / 9.12.1879 den Mißerfolg seines eigenen Opernerstlings *Voevoda* (1867/68) vor allem damit, daß er bei der Komposition die besonderen Anforderungen der Bühne nicht beachtet habe: "Ich habe einfach den Text vertont, ohne den Unterschied zwischen Oper und Sinfonie zu berücksichtigen [...] Der Theaterbesucher will nicht nur hören, sondern auch sehen. Der Opernstil muß der dekorativen Malerei entsprechen, also einfach, klar und farbig sein [...] In meiner Oper «Voevoda» legte ich viel zu großes Gewicht auf die filigranartige Ausarbeitung der Musik, vernachlässigte jedoch die Forderungen der Bühne" (ČPSS VIII, S. 444 f.; hier zitiert nach Teure Freundin, S. 309 f.). Selbst im *Lohengrin*, den Čajkovskij für den "Höhepunkt in Wagners Schaffen" hält und den er mindestens viermal gehört hat (in Berlin, Petersburg, Kiev und Paris), findet er Wagners Stil zu sinfonisch und das Orchester "für vokale Musik viel zu überladen", als daß ihn das eingehende Partiturstudium bei der derzeitigen Arbeit an seiner eigenen Oper *Die Jungfrau von Orléans* anregen könnte; "das Studium war aber auf jeden Fall interessant und negativ-nützlich" (12, 1879).

Die Kritik an Wagners sinfonischem Opernstil zieht sich wie ein roter Faden durch alle Texte Čajkovskijs, die sich mit dem Bayreuther Meister befassen – ebenso wie die entschiedene Meinung: "Wagner könnte kraft seiner reichen, eigenständigen Begabung an der Spitze der Sinfoniker seiner Zeit stehen, wenn ihn seine theoretischen Vorstellungen und ein falsch gerichteter Ehrgeiz nicht von jenem Weg abgelenkt hätten, den ihm seine innere Berufung gewiesen hatte" (4, 1872). Oder später: "Nach meiner festen Überzeugung war er ein Genie, das einem falschen Weg gefolgt ist. Wagner war ein großer Sinfoniker, aber kein Opernkomponist. Wenn dieser außergewöhnliche Mensch, anstatt sein Leben der musikalischen Illustration von Gestalten aus der germanischen Mythologie in Opern zu widmen, Sinfonien geschrieben hätte, so besäßen wir vielleicht Meisterwerke, die den Vergleich mit den unsterblichen Schöpfungen Beethovens aushielten" (20, 1891).

Zu Punkt 2: Die "jämmerliche Rolle" der Vokalpartien und deren melodische Faktur. Aus dem Vorherrschen des sinfonisch gearbeiteten Orchestersatzes re-

sultiert für Čajkovskij die, wie er sich ausdrückt, "jämmerliche Rolle" "jenes Elements in der Oper, das nach dem gesunden Menschenverstand an erster Stelle stehen müßte", also des Vokalen (4, 1872). Welche geringe Bedeutung Wagner dem vokalen, melodischen Element beimesse, sehe man beispielhaft daran, daß er selbst die Schlußzene des *Tristan* (den sogenannten Liebestod) in seinen Moskauer und Petersburger Konzerten 1863 "rein instrumental, ohne die handelnden Personen" und ihren Gesang aufgeführt habe (ebenda).

Bekanntlich hat Wagner in seinen Musikdramen eine besondere Art der Sprachmelodik entwickelt, die immer vom Orchester getragen wird, nur selten melodisch führt, sondern meist in den Orchestersatz eingeflochten ist oder selten mit der führenden Melodiestimme des Orchesters identisch ist. Čajkovskij kritisiert vor allem Wagners Verfahren der unselbstständigen Führung der in den Orchestersatz verwobenen Singstimmen und spricht von "farblosen, holzigen Rezitativen", die vom Gebrüll des Orchesters überdeckt würden, dem Orchesterpart nur "künstlich angeklebt" seien (5, 1874). Čajkovskij, dieser herrliche Melodiker, empört sich 1877 nach einer Wiener Aufführung der *Walküre*: "Nicht eine einzige breitangelegte, in sich geschlossene Melodie, keine Entwicklungsmöglichkeit für den Sänger, der nur hinter dem Orchester herjagen und sich bemühen muß, keine Note auszulassen, die in der Partitur nicht mehr Bedeutung hat als irgendeine kleine Note des vierten Waldhorns" (10, 1877). Und nach einer Berliner *Tristan*-Aufführung Anfang 1883 schreibt er, es könne nicht das Ideal des modernen Opernkomponisten sein, "die Sänger zu veranlassen, anstelle von selbständigen Melodien lediglich zu einer Sinfonie gehörende Noten zu singen, die – obwohl sie sehr hoch liegen – vom Tosen des Orchesters übertönt werden" (14, 1883). Oder ähnlich, nach dem Studium der *Parsifal*-Partitur 1884: "Wenn die Sänger in einer Oper nicht singen, sondern unter dem ohrenbetäubenden Getöse des Orchesters eine nachlässig gestaltete, farblose Aneinanderreihung von Noten sprechen, die sich vom Hintergrunde einer herrlichen, aber unzusammenhängenden und formlosen Sinfonie abheben, so stellt man sich unwillkürlich die Frage: Was ist denn das für eine Oper?" (17, 1884.)

Während Čajkovskij den sinfonischen Stil von Wagners Musikdramen und die musikalisch untergeordnete Rolle der Singstimmen als ästhetischen Irrtum abtut, so kann er sich doch nicht nur für Wagners romantische Oper *Lohengrin* begeistern und für sozusagen rein sinfonische Teile des *Rings* wie das *Rheingold*-Vorspiel, den "Walkürenritt" und den Trauermarsch nach Siegfrieds Tod aus der *Götterdämmerung*, sondern, und zwar uneingeschränkt, für Wagners Instrumentationskunst. Damit steht Čajkovskij nicht allein. Der andere große russische Instrumentator seiner Generation, Nikolaj Rimskij-Korsakov, konnte sich der Faszination von Wagners Orchesterfarben ebenfalls nicht entziehen. In seiner *Chronik meines musikalischen Lebens* schreibt er anlässlich der ersten *Ring*-Aufführung in St. Petersburg 1889 unter dem späteren Bayreuth-Dirigenten Carl Muck: "Die Orchesterbehandlung verblüffte mich und Glasunow, und von nun an machten wir uns [Wagners] Handgriffe der Instrumentation zu eigen" (N. Rimskij-Korsakov, *Chronik*, S. 210; russische Ausgabe S. 220).

Seit der ersten Begegnung mit Wagners Musik 1863 hat seine Instrumentationskunst Čajkovskij beeindruckt. Im *Lohengrin*-Vorspiel etwa, "vielleicht das gelungenste, inspirierteste Stück aus Wagners Feder", hebt er den "wirkungsvollen Orchestereffekt" der "Streichinstrumente in den höchsten Lagen" hervor (2, 1871) und nimmt sich während der Arbeit an seiner Oper *Die Jungfrau von Orléans* 1879 sogar die *Lohengrin*-Partitur zum Studium vor: "Mich interessiert zur Zeit die Instrumentation des «Lohengrin» [...] Angesichts der mir bevorstehenden Arbeit [an der Partitur der Oper] wollte ich die Partitur des «Lohengrin» gründlich studieren, um zu sehen, ob ich mir nicht einige [von Wagners] Instrumentierungsmethoden aneignen könnte. Seine Meisterschaft ist außerordentlich, aber aus Gründen, die technische Erklärungen erfordern würden, beabsichtige ich, doch nichts von ihm zu entlehnen. Erwähnen möchte ich nur, daß Wagner sein Orchester zu sinfonisch behandelt und daß es für vokale Musik viel zu überladen, nicht durchsichtig genug instrumentiert ist" (12, 1879).

Čajkovskij hat bei aller Antipathie der Künstlerpersönlichkeit Wagners gegenüber und bei aller grundsätzlichen opernästhetischen Opposition Wagners musikhistorischen Rang früh erkannt. Schon sein umfangreichster und bei weitem polemischster früher Artikel von 1872 beginnt mit dem Satz "Richard Wagner ist heute ohne Frage die bedeutendste Musikerpersönlichkeit Europas" (4, 1872). In seinen Berichten über die ersten Bayreuther Festspiele 1876 prophezeit er: "Sicher ist [...], daß sich in Bayreuth etwas vollzogen hat, das noch unsere Enkel und Urenkel beschäftigen wird"; das Festspielhaus und den *Ring* nennt er die Verwirklichung "eines der großartigsten künstlerischen Pläne [...] der jemals dem Kopf eines Menschen entsprungen ist" (8, 1876). So sehr Čajkovskij in seinen späten Stellungnahmen den Wagnerkult dogmatischer Wagnerianer geißelt, so sehr unterstreicht er zugleich die Einmaligkeit, Größe und Bedeutung der Wagnerschen Kunst: "Als Komponist ist Wagner zweifellos eine der bemerkenswertesten Persönlichkeiten der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, und sein Einfluß auf die Musik ist gewaltig [...]. Er [...] beschritt Wege, die vor ihm noch niemand betreten hatte; er war ohne Frage ein Genie, dem in der deutschen Musik ein Platz neben Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann gebührt." Dann freilich schränkt Čajkovskij grundsätzlich ein: "Aber nach meiner festen Überzeugung war er ein Genie, das einem falschen Weg gefolgt ist" (20, 1891).

Zusammenfassung:

1. Čajkovskij, der führende Komponist Rußlands seit Ende der 1870er Jahre bis zu seinem Tode 1893 hat sich seit seiner Petersburger Studienzeit Anfang der 1860er Jahre mit Wagners Bühnenwerken beschäftigt. Er kannte sie alle vom *Fliegenden Holländer* bis zum *Parsifal* und hat sich in Rezensionen, Briefen, Tagebuchnotizen und offiziellen Stellungnahmen immer wieder zu Wagner geäußert.

2. Die Künstlerpersönlichkeit Wagners war ihm unsympathisch; den Wagnerkult fand er borniert; die musikdramatischen Theorien des Bayreuther Meisters, den seinen diametral entgegengesetzt, bezeichnete Čajkovskij als Irrweg.

3. Die Länge und Schwierigkeiten von Wagners Bühnenwerken überfordern nach Ansicht Čajkovskijs das breite Publikum und verursachen Müdigkeit und Langeweile.

Stoffe und Personen seien "[lohn] poetische Wahrheit" und "nicht menschlich", "[lohn] Charakter und Gefühl", so daß man ihnen keine menschliche Anteilnahme entgegenbringen könne.

Wagners Musikdramen seien "[lohn] Leben und Bewegung", ohne dramatische Spannung. Die zentrale Erlösungsidee der Wagnerschen Opern und Musikdramen hat Čajkovskij offenbar nicht interessiert; er erwähnt sie mit keinem Wort.

4. Die sinfonischen und satztechnischen Qualitäten, den harmonischen Reichtum, die bildhafte Kraft mancher Tongemälde in *Lohengrin*, *Rheingold*, *Walküre* und *Götterdämmerung*, den Reichtum und das Raffinement von Wagners Instrumentationskunst hat Čajkovskij oft betont.

5. Wagners Stoffe aus der "germanischen Mythologie" und seinen sinfonischen Stil im Musikdrama hat er als für die Gattung der Oper ungeeignet grundsätzlich abgelehnt.

Wagners zutiefst sinfonischer Stil verfehle die Forderungen der Gattung nach Einfachheit, Farbigkeit und Klarheit. Sie dränge das wichtigste Element der Gattung, den Gesang, sowohl in dramatischer als auch in musikalischer Hinsicht zurück: Charaktere, Stimmungen und Situationen würden allein vom Orchester ausgedrückt, das vokale Element sei zu einer uncharakteristischen, künstlichen und zuweilen sogar verzichtbaren Beigabe des primären orchestralen Elements und zu einer Art Sprechgesang verkommen.

6. Seine vehementen grundsätzlichen Einwände gegen Wagners musikdramatisches Konzept hinderten Čajkovskij jedoch nicht daran, die gewaltige künstlerische Leistung des Genies Wagner und seine herausragende musikgeschichtliche Bedeutung zu erkennen. Sein Wagner-Statement für die New Yorker Zeitung *Morning Journal* vom 3. Mai 1891 schloß Čajkovskij mit dem Satz: "Indem ich das Genie ehre, das die Einleitung zum *Lohengrin* und den *Walkürenritt* schuf, und indem ich mich achtungsvoll vor dem Propheten beuge, erkenne ich doch die Religion nicht an, die er geschaffen hat" (20, 1891).

*

Ausgewählte Texte

I

1863: Der Musikstudent Čajkovskij hört Wagners sechs Petersburger Konzerte.

Neben der *Faust-Ouvertüre*:

Der fliegende Holländer: Matrosenchor, Senta-Ballade

Tannhäuser: Ouvertüre, Marsch und Chor, Lied an den Abendstern, Arie der Elisabeth, Duett Tannhäuser/Elisabeth

Lohengrin: Vorspiel, Elsas Gesang an die Lüfte, Einleitung zum 3. Akt

Tristan und Isolde: Vorspiel, Verklärung [Vorspiel und Liebestod]

Die Meistersinger von Nürnberg: Ouvertüre, Versammlung der Meistersinger-zunft, Pogners Anrede

Walküre: Siegmunds Liebesgesang, Ritt der Walküren, Wotans Abschied und Feuerzauber

Siegfried: Schmelzlied, Hämmerlied

1. Dazu Hermann Laroche, Čajkovskijs Studienfreund, in Žizn'Č I, S. 170, deutsch I, S. 87:

"Endlich war 1862 [recte: 1863] Wagner selbst nach Petersburg gekommen und hatte in einer ganzen Reihe von Konzerten nicht nur die berühmtesten Nummern seiner früheren, zum Teil schon damals bekannten Opern, sondern auch einige Teile des 'Nibelungen-Ringes' aufgeführt und dadurch in unserer Mitte große Begeisterung entfacht. Auf Peter Iljitsch hatte damals nicht sowohl [= nicht so sehr] die Musik Wagners Eindruck gemacht, als vielmehr seine Instrumentationskunst."

II

1871-1874: Čajkovskijs Wagner-Rezensionen.

(Vorspiel zu *Lohengrin*, November 1871; allgemein zu Wagners 'falscher Theorie' und zur *Faust-Ouvertüre*, November 1872; allgemein zum Thema 'Wagner ist vorwiegend Sinfoniker', Januar 1874; Wagnersche Einflüsse in Verdis *Aida*, Oktober 1872.)

2. Das Vorspiel zu Lohengrin

"Das Vorspiel zu *Lohengrin* ist vielleicht das gelungenste, inspirierteste Stück aus Wagners Feder. Es führt uns in das Reich des Lichtes, der Wahrheit und der Schönheit, aus dem der Ritter Lohengrin zur Rettung der schönen, verleumdeten Elsa herabgestiegen ist. Hier hat Wagner zum erstenmal jenen wirkungsstarken Orchestereffekt angewendet, dessen sich seitdem alle zeitgenössischen Komponisten bedienen, wenn sie tief poetische Momente musikalisch ausdrücken wollen. Selbst der ruhmreiche Maestro Verdi verachtete es nicht, bei Wagner zu entlehnen, um das letzte Schmachten der sterbenden Traviata auszudrücken. Dieser Effekt besteht in der Verwendung der Streichinstrumente in den höchsten Lagen. Bemerkenswert ist die erstaunliche Meisterschaft, mit der Wagner das innige, helle Thema, das den Gral symbolisiert, in allmählicher dynamischer Steigerung bis zum ohrenbetäubenden Fortissimo führt und danach schrittweise zum Ursprung zurückleitet, bis es schließlich in den äußersten Höhen der Streicher verklingt [...]"

November 1871. Nach: Erinnerungen, S. 168. Russisch: ČPSS II, S. 32.

3. Wagnersche Einflüsse in Verdis *Aida*

"Auf der Neige seiner Künstlerlaufbahn, als der Quell der Inspiration schon zu versiegen begann, besann sich Verdi endlich und schlug plötzlich einen neuen Weg ein, einen Weg, der ihn weit von der allgemeinen Heerstraße der

italienischen Musik ablenkte und, was meinen Sie wohl, wohin führte? — zu Richard Wagner. Diese Wendung, deren Vorbote der 1867 in Paris aufgeführte *Don Carlos* war, kam in der Oper *Aida* [...] voll zum Ausdruck. Als ich unlängst mit begreiflichem Vorurteil in den prachtvoll ausgestatteten Klavierauszug der *Aida* hineinschaute, war ich angenehm überrascht, schon in den ersten Takten des Vorspiels, das im Gegensatz zu allen früheren Werken Verdis unter starkem Einfluß der Wagnerschen Muse entstanden ist, eine ungewöhnliche Anmut der harmonischen Arbeit, eine auffallende formale Geschlossenheit und eine beinahe schon an Raffinesse grenzende Originalität der Melodiebildung zu finden [...]"

Oktober 1872. Nach: Erinnerungen, S. 192 f. Russisch: ČPSS II, S. 70.

4. Wagners 'falsche Theorie'

"Richard Wagner ist heute ohne Frage die bedeutendste Musikerpersönlichkeit Europas. Seine Musik ist bei weitem noch nicht zum Allgemeingut geworden, hat noch nicht einmal in seinem Vaterland, geschweige im Ausland das breite Publikum für sich gewinnen können. Nichtsdestoweniger hat es Wagner verstanden, durch seine leidenschaftliche Polemik gegen alle bestehenden Autoritäten, durch seine ungewöhnlichen politischen Ambitionen und nicht zuletzt durch die gewaltigen Aufgaben, denen er seine Kräfte widmet, die Aufmerksamkeit der ganzen musikalischen Welt auf sich zu konzentrieren und Interesse sogar in jenen Kreisen der Bevölkerung zu erregen, denen die Kunst kein dringendes Bedürfnis ist. Für die einen ist Wagner der Große, der Auserwählte, der die Nachfolge Beethovens auf dem Thron der Musik angetreten hat, andere halten ihn für einen Sonderling oder gar für einen Scharlatan in der Art unseres abessinischen Maestro. [Gemeint ist ein gewisser A.W.Lasarew, ein unbegabter, größenwahnsinniger Musiker, der in den 1860er Jahren Afrika durchreiste, Konzerte mit eigenen Werken veranstaltete und sich mit Beethoven verglich.] Wie dem auch sei: Wenn wir voraussetzen (und wir haben allen Grund dazu), daß er um jeden Preis nach Berühmtheit und der führenden Stellung trachtete, dann ist sein Ziel erreicht! Er hat leidenschaftliche Verehrer, hat wütende Gegner, er steht im Blickpunkt, jedes Wort aus seinem Munde wird begierig aufgegriffen — kurz, auf ihn schaut mit Liebe, mit Haß oder einfach aus Neugierde das Publikum der alten wie der neuen Welt.

Unter den rastlos tätigen Wissenschaftlern und Künstlern kann man zwei deutlich entgegengesetzte Typen unterscheiden.

Die einen folgen, ihrem inneren Triebe gehorchend, beharrlich dem Wege, den ihnen ihre Lebensaufgabe auf Grund ihrer Fähigkeiten und ihrer individuellen Besonderheit weist. Sie wählen sich als Devise nicht irgendeine Modeidee, sie bahnen sich ihren Weg nicht durch den Sturz von Autoritäten, sie geben sich nicht als Werkzeuge der Vorsehung aus, die der verblendeten Menschheit die Augen öffnen müssen; sie arbeiten, studieren, beobachten, vervollkommen sich, erfinden kraft ihrer natürlichen Anlage und der Zeit- und Ortsverhältnisse, unter denen sich ihre Tätigkeit entfaltet; sie vollenden

ihre Aufgabe, treten von der Arena des Lebens ab und hinterlassen den folgenden Generationen die Früchte ihrer Arbeit zum Nutzen oder zum Vergnügen. Zu diesem Typ des unermüdlich arbeitenden Künstlers gehören Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Glinka.

Andere, von maßlosem Ehrgeiz verzehrt, drängen sich, um schneller einen angesehenen Platz einzunehmen, mit Lärm durch die Menge, wobei sie mit Geschrei alle vertreiben, die ihren Weg kreuzen. Sie bemühen sich, durch etwas Besonderes die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Solche Künstler tragen das Banner irgendeiner neuen, obwohl häufig auch falschen Idee mit sich, um deren Verwirklichung willen sie ihre Begabung vergewaltigen; sie überraschen die Welt mit immer neuen Donquichotterien und ziehen die Aufmerksamkeit weniger durch ihre Werke als durch ihre nicht alltägliche Persönlichkeit und ihre extravagante Lebensart auf sich. Zu diesen Menschen gehören Wagner und im gewissen Grade Serow.

Wagner hat es sich zum Ziel seiner künstlerischen Tätigkeit gesetzt, die Oper zum 'musikalischen Drama' ['Musikdrama'] zu erheben und alles Herkömmliche, alle Routine, alles, was nicht den Forderungen der dramatischen Wahrheit entspricht, ein für allemal aus ihr zu verbannen. In zahlreichen musikkritischen Arbeiten lehnt sich Wagner gegen den Mißbrauch der routinierten, nicht mit der Lebenswahrheit übereinstimmenden Methoden der italienischen und französischen Opernkomponisten auf. In seinem Haß gegen die Komponisten der nachbeethovenschen Periode ließ er sich dazu hinreißen, sie alle als 'Juden' zu beschimpfen, die die Kunst geschändet hätten, und vor aller Welt zu verkünden, daß die Zeit der sinfonischen und der Kammermusik unwiederbringlich vorbei sei, daß jetzt in der Musik die neue Ära des Musikdramas beginne und außerhalb dieser Gattung keine Rettung für die Kunst sei. So sagt er gleichsam dem Publikum indirekt: 'Geht euch keine Opern anschauen außer meinen, in anderen Opern ist alles verlogen und unkünstlerisch — bei mir jedoch alles vernünftig und wahr; geht nicht mehr in die Konzerte, denn mit Beethoven ist das letzte Wort in der Instrumentalmusik gesprochen, und alles, was nach ihm geschrieben wurde, ist leeres, zielloses Spiel der Töne, mit dem «die Juden» an eure künstlerische Rückständigkeit appellieren wollen. Hört und unterstützt allein mich, denn ich bin gekommen, um die im Abgrund jüdischer Intrigen untergehende Kunst vor dem Verderben zu retten.'

Wagners Verblendung und Selbstüberhebung gingen so weit, daß ein geistreicher Musikkritiker [bisher nicht identifiziert] ihn sehr berechtigt mit jenem Verrückten verglich, der, als er einen Besucher durchs Irrenhaus begleitet, über seine Kameraden [Mitinsassen] spottet, über ihre Verirrungen und verrückten Vorstellungen staunt und schließlich über einen von ihnen sagt: 'Nur dieser eine ist durchaus fälschlicherweise hierhergeraten, denn er sagt mit Recht, daß er Christus ist, und ich weiß das deshalb so gut, weil ich Zebaoth, sein Vater, bin.'

So steht Wagner da als Reformator der Oper, der überall dort der Wahrheit zu ihrem 'Recht' verhelfen will, wo früher Lüge und platte Routine herrschten.

Ohne viele Worte darüber zu verlieren, daß es an sich schon eine freche Donquichotterie ist, in einer so konventionell gebundenen, aber schönen Lüge wie der Oper die Forderung nach realer Wahrheit zu erheben, wollen wir uns einmal ansehen, mit welcher Methode gerade Wagner sein Ziel verfolgt.

Die Charakteristik [Charakterisierung] der handelnden Personen überträgt er dem Orchester. Gewöhnlich entspricht jeder Gestalt ein kurzes Motiv, das bei jedem Auftreten der betreffenden Person im Orchester zu hören ist. Um die eintönige Wiederholung des Motivs zu vermeiden, muß der Komponist zur Form der Variation greifen, das heißt, er muß es durch Harmonik und Orchesterkolorit so darbieten, daß diese zwei wesentlichsten Faktoren des musikalischen Ausdrucks die seelische Verfassung ausdrücken, unter deren Einfluß die handelnde Person die ihr vom Librettisten (eben von Wagner selbst) in den Mund gelegten Worte vorträgt. Die Worte selbst werden den Noten angepaßt, die ihrerseits so an die Orchesterbegleitung geknüpft werden, daß eine melodische Phrase entsteht, die der zuvor komponierten Musik entspricht. Das ist nicht jener strenge Verzicht auf die Schönheiten einer eleganten Melodik zugunsten einer wahrhaften Textdeklamation, von dem sich Gluck oder Dargomyshski bei der Komposition seines *Steinernen Gastes* leiten ließen; das ist vielmehr die Methode des reinsten Sinfonikers, der in die orchestralen Effekte verliebt ist und um ihrer willen sowohl die Schönheit der menschlichen Stimme als auch die ihr eigene Ausdrucksfähigkeit opfert. So kommt es vor, daß man infolge der zwar ausgezeichneten, aber lauten Instrumentierung den Sänger, der die künstlich ans Orchester geknüpfte Phrase singt, überhaupt nicht hört. In der Oper *Tristan und Isolde* gibt es eine Szene, in der die leidenschaftlich Liebenden einander umarmend sterben, in den süßen Qualen der Sinnenliebe vergehend. In rein musikalischer Hinsicht ist diese Szene Wagner sehr gelungen; nun ist es bezeichnend, daß sie, wohlgemerkt unter seiner persönlichen Leitung, sowohl in Petersburg als auch in Moskau in den Konzerten rein instrumental, ohne die handelnden Personen, ausgeführt wird. Daran sieht man doch, wie wenig Bedeutung der Verfolger alles Unvernünftigen in der Oper dem zumißt, was von den handelnden Personen gesungen wird, und welche jämmerliche Rolle er jenem Elemente in der Oper anweist, das nach gesundem Menschenverstand an erster Stelle stehen müßte.

In den Ensembles wird jeder handelnden Person wiederum eine mit großer Kunst an den Orchesterpart geknüpfte melodische Phrase anvertraut. Der Chor, der das Volk darstellt, ist in kleine Gruppen geteilt, die jeweils abgerissene Fragen oder Äußerungen der Freude und des Verdrusses von sich geben, zum Beispiel: 'Seht! Was ist das! Ein Schwan! Ja, das ist ein Schwan! Er schwimmt! Schon ist er nahe, schon schwimmt er heran! Weshalb kam er? Warum schwimmt er? Wunderbar, unerhört! Seht, seht!' usw. All das betrachtet man in der Partitur mit Staunen über die Meisterschaft Wagners — aber in Wirklichkeit mißlingt der Effekt; zumindest entspricht er nicht der Absicht des Komponisten, nach Möglichkeit nicht nur die handelnden Personen der Oper, sondern auch die einzelnen Chorgruppen zu indivi-

dualisieren. Man hört nämlich fortwährend nur das Orchester, das die mehr oder weniger gelungene, in technischer Hinsicht jedoch stets meisterhafte Musik spielt, und eine Masse von Stimmen, die, gewissermaßen als Begleitung zum Orchester, etwas sehr Unklares und Uncharakteristisches singen. Ist das alles nicht gerade jenes leere Spiel der Töne, gegen das Wagner als Kritiker so wütend zu Felde zieht, und sind es nicht rein instrumental-sinfonische Methoden, mit denen er eine Umwälzung in der Opernmusik herbeizurufen gedenkt? Ist nicht überhaupt die ganze Wagnersche Propaganda eine bedauernde Donquichotterie, die die Vokalmusik ruiniert, aber nicht erneuert, und die die gewaltige sinfonische Begabung Wagners daran hindert, sich in ihrem vollen Glanz und in der zu seiner künstlerischen Natur passenden Musikgattung zu entfalten?

Ein Wagner früher sehr nahestehender Mensch teilte mir folgende Worte mit, die der Komponist einmal in einer Minute freundschaftlicher Aufrichtigkeit zu ihm gesagt hatte: 'Wie gern möchte ich mich manchmal mit der Komposition eines Quartetts oder einer Sinfonie befassen; aber das ist unmöglich, denn ich habe die Pflicht, die Bezirke der Opernmusik nicht zu verlassen!'

Mit diesen wenigen Worten spricht Wagner aus, bis zu welchem Grade eine vorgefaßte Theorie einen dickköpfigen, vielleicht durchaus tiefgründigen, aber nur mit einem begrenzten Blickwinkel ausgestatteten deutschen Menschen verwirren kann.

Der Leser möge mir verzeihen, daß ich mich anlässlich der im 3. Konzert der Musikgesellschaft aufgeführten *Faust-Ouvertüre* so ausführlich über Richard Wagner verbreitet habe. Ich wollte ein für allemal meine Ansicht über Wagner aussprechen, um in der Folge nicht mehr auf seine allgemeine Charakteristik zurückkommen zu müssen. Diese Ansicht, die heute nur noch von wenigen geteilt wird — denn der Komponist hat nur begeisterte Anhänger oder böswillige Tadler —, möchte ich zusammenfassend folgendermaßen formulieren: Wagner könnte kraft seiner reichen, eigenständigen Begabung an der Spitze der Sinfoniker seiner Zeit stehen, wenn ihn seine theoretischen Vorstellungen und ein falsch gerichteter Ehrgeiz nicht von jenem Wege abgelenkt hätten, den ihm seine innere Berufung gewiesen hatte.

[Folgt ein Absatz über Wagners *Faust-Ouvertüre*, der folgendermaßen schließt:] — all diese Qualitäten machen Wagners Ouvertüre zu einem wunderbaren, tief in die Seele dringenden Werk, das in einer Reihe mit den besten sinfonischen Schöpfungen Beethovens und Schumanns stehen kann." November 1872. Nach: Erinnerungen, S. 168-174. Russisch: ČPSS II, S. 88-92.

5. Wagner ist vorwiegend Sinfoniker

"Nach der Art seiner Begabung ist Wagner eben direkter Nachfolger Beethovens und Schumanns, das heißt vorwiegend Sinfoniker. Leider haben ihn falsche ästhetische Theorien von dem weiten, schönen Tätigkeitsfeld des Sinfonikers abgelenkt und zum Opernreformer werden lassen. Heute befaßt er sich ausschließlich mit Opern; allein er schreibt im Grunde doch nur monströse und wegen ihrer Schwierigkeiten beinahe unaufführbare Werke, in

denen er weiterhin — Sinfoniker bleibt: Die Situationen und Stimmungen der handelnden Personen werden von seinem gewaltigen Orchester ausgedrückt, dessen Gebrüll die farblosen, holzigen Rezitative überdeckt, die den weitgehend sinfonischen Formen des Orchesterparts nur künstlich angeklebt sind." Januar 1874. Nach: Erinnerungen, S. 174 f. Russisch: ČPSS II, S. 172.

III

1875: Karl Klindworth spielt in Moskau aus einem Klavierauszug des *Rings*.

6. Dazu Hermann Laroche in Žizn'Č I, S. 349 f., deutsch I, S. 215.

"Richard Wagner hatte ihm [= Karl Klindworth, seinerzeit Klavierprofessor am Moskauer Konservatorium] damals anvertraut, den Klavierauszug zu seiner Trilogie zu machen. Manches Mal veranstaltete Klindworth kleine Soirées bei sich, zu welchen er nur wenige Auserwählte einlud — [Nikolaj] Rubinstein, [den Violoncellisten Karl] Albrecht, [die Sängerin] Bertha Walzeck, Peter Iljitsch und mich, bei welcher Gelegenheit er uns Teile seines Arrangements vorspielte."

7. Čajkovskij an Hans von Bülow, 19.11./1.12.1875:

"M. Klindworth a dû Vous écrire que nous nous rassemblons chez lui, Rubinstein Nicolas, deux autres des mes collègues et moi pour étudier les «Nibelungen». Klindworth nous étonne par la manière magistrale avec laquelle il interprète cette musique compliquée et difficile." Nach ČPSS V, S. 419.

IV

1876: Čajkovskij ist bei der Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses mit der Uraufführung des *Rings* anwesend und schreibt darüber einen langen, fünfteiligen Zeitungsbericht, aus dem im folgenden nur die auf das Werk bezogenen Passagen zitiert werden.

8. "[...] Ob Richard Wagner recht getan hat, indem er im Dienst seiner Idee bis zum Äußersten gegangen ist; ob er das Prinzip des ästhetischen Gleichgewichts, das allein die Dauerhaftigkeit eines Kunstwerks gewährleisten kann, verletzt hat; ob die Kunst noch weiter auf demselben Wege, den er als Ausgangspunkt bezeichnet, fortschreiten wird, oder ob der *Ring des Nibelungen* zugleich den Punkt bedeutet, von dem aus die Reaktion beginnen wird — wer wollte das heute entscheiden? Sicher ist nur, daß sich in Bayreuth etwas vollzogen hat, was noch unsere Enkel und Urenkel beschäftigen wird.

[...] Ich will zugeben, daß ich aus eigener Schuld noch nicht zu vollem Verständnis der Wagnerschen Musik gediehen bin und daß ich mich nach fleißigem Studium vielleicht später einmal dem Kreise der Wagnerianer reinen Herzens anschließen werde. Vorerst kann ich nichts weiter sagen, als daß der *Ring des Nibelungen* auf mich einen überwältigenden Eindruck ge-

macht hat, weniger durch seine musikalischen Schönheiten, die er vielleicht in zu großer Fülle enthält, als durch seine gewaltigen Ausmaße.

[...] Abschließend sei kurz zusammengefaßt, was ich aus dem Bayreuther Festspielhaus mit heimgenommen habe: 1. eine verworrene Erinnerung an zahllose musikalische Schönheiten, besonders sinfonischer Art, was mir um so seltsamer erscheint, als Wagner alles andere beabsichtigte, als Opern in sinfonischem Stil zu schreiben; 2. eine ehrfurchtsvolle Bewunderung für das ungeheure Talent des Dichterkomponisten und seine Technik; 3. den Zweifel an der Richtigkeit von Wagners Ansicht über das Wesen der Oper; 4., wie schon erwähnt, das Gefühl großer Ermattung, aber auch den Wunsch, das Studium dieser kompliziertesten aller jemals geschriebenen Tonschöpfungen fortzusetzen.

Mag der *Ring des Nibelungen* streckenweise langweilig sein; mag vieles an ihm beim ersten Hören unklar und unverständlich bleiben; mögen Wagners Theorien irrig und manche seiner Anschauungen ziellose Donquichotterien sein; ja, sollte das gewaltige Werk vielleicht sogar dazu verurteilt sein, im verödeten Bayreuther Festspielhaus im ewigen Schlaf zu ruhen, nichts weiter hinterlassend als die Erinnerung an ein Ereignis, das für kurze Zeit die Welt der Kunst in Atem gehalten hat – niemand wird die Größe der Aufgabe, die sich Wagner gestellt hatte, niemand auch die gigantische Geisteskraft leugnen können, mit der er das einmal Begonnene zu Ende führte und so einen der großartigsten künstlerischen Pläne verwirklichte, der jemals dem Kopfe eines Menschen entsprungen ist [...]"

August 1876. Nach: Erinnerungen, S. 176–188. Russisch: ČPSS II, S. 302–328.

V

1876–1888: Briefliche Äußerungen über Wagner.

9. An Modest I. Čajkovskij, Wien, 8./20.8.1876:

"Bayreuth hat eine unangenehme Erinnerung in mir hinterlassen, obwohl sich für meinen künstlerischen Ehrgeiz dort viel Schmeichelhaftes ereignet hat. Es zeigte sich, daß ich in Deutschland und im übrigen Ausland gar nicht so wenig bekannt bin wie ich dachte. Die unangenehme Erinnerung rührt daher, daß dort die ganze Zeit über ein unbeschreibliches Durcheinander herrschte. Am Donnerstag war endlich alles zu Ende, und bei den letzten Akkorden der «Götterdämmerung» fühlte ich mich wie aus einer Gefangenschaft befreit. Vielleicht sind die «Nibelungen» ein sehr gewaltiges Werk, aber gewiß ist auch, daß es noch nie etwas Langweiligeres und derart in die Länge Gezogenes gegeben hat. Die Anhäufung der kompliziertesten und raffiniertesten Harmonien, die Farblosigkeit von allem, was auf der Bühne gesungen wird, die unendlich langen Dialoge, die völlige Finsternis im Theater, der Mangel eines interessanten und poetischen Sujets – all das ermüdet die Nerven aufs äußerste. Und ist es das, was die Reform Wagners anstrebt? Früher war man bemüht, die Menschen durch Musik zu entzücken – jetzt quält und ermüdet man sie. Selbstverständlich gibt es wundervolle Einzel-

heiten – aber alles zusammen ist sterbenslangweilig!!! [In einer Fußnote ergänzt Čajkovskij:] Wieviel hunderttausendmal lieber ist mir [Delibes'] Ballett «Sylvia»!!!!"

Nach: ČPSS VI, S. 64 f.

10. An N.F. fon-Mekk, Wien, 26.11. / 8.12.1877:

"Ich habe Wagners «Walküre» gehört. Die Aufführung war meisterhaft. Das Orchester übertraf sich selbst, ausgezeichnete Sänger und Sängerinnen taten ihr Bestes, und trotzdem habe ich mich gelangweilt. Was für ein Don Quichote ist doch dieser Wagner! Warum gibt er sich solche Mühe, Unmögliches zu erreichen, während ihn diese große Begabung befähigen würde, unendliche Schönheit zu schaffen, wenn er, voller Hingabe an sein Talent, dessen natürlichen Gesetzen folgte. Meiner Ansicht nach ist Wagner vor allem Sinfoniker. Doch sein Genie wird durch Tendenz und seine Inspiration durch Theorien gehemmt, die er sich ausgedacht hat und unbedingt verwirklichen will. Er strebt nach Realismus, Rationalismus und Wahrhaftigkeit in seinen Opern und vergißt darüber völlig die Musik, die in seinen letzten vier Opern durch Abwesenheit glänzt. Denn diese bunten, kaleidoskopartigen Teilstücke, die sich unentwegt abwechseln, ohne einen Gedanken zu vollenden, und die Aufnahmefähigkeit des Zuhörers für die neuen Musikformen auf ein Mindestmaß reduzieren, kann ich nicht als Musik bezeichnen. Nicht eine einzige breitangelegte, in sich abgeschlossene Melodie, keine Entwicklungsmöglichkeit für den Sänger, der nur hinter dem Orchester herjagen und sich bemühen muß, keine Note auszulassen, die in der Partitur nicht mehr Bedeutung hat als irgendeine kleine Note des vierten Waldhorns.

Daß Wagner aber ein hervorragender Sinfoniker ist, unterliegt keinem Zweifel. Ich werde Ihnen gleich an einem Beispiel zeigen, wie sehr der sinfonische Stil den vokalen in den Opern überragt. Sicherlich haben Sie seinen «Walkürenritt» in Konzerten gehört. Was für ein erhabenes, herrliches Tongemälde! Man glaubt die wilden Gigantinnen zu sehen, die mit Donner und Getöse auf ihren Zauberrossen über den Wolken dahinstürmen. Dieses Stück übt in Konzerten stets eine große Wirkung aus. Doch im Theater verliert diese Musik ihre Ausdrucksfähigkeit, wenn man die Pappfelsen, Stoffwolken und Soldaten, die im Hintergrund ungeschickt über die Bühne galoppieren, vor allem aber den Theaterhimmel erblickt, der uns unendliche Höhen vortäuschen soll. Der Gesamteindruck wird folglich durch das Theater nicht vertieft, das Bühnenbild wirkt ernüchternd wie ein kalter Wasserguß. Und dann habe ich auch nie begreifen können, weshalb man den «Ring des Nibelungen» als literarisches Meisterwerk betrachtet. Als Volksepos ist er das vielleicht, aber niemals als Libretto.

All diese Wotane und Brünhilden, Friggas usw. sind so unmöglich, so gar nicht menschlich, daß es einem schwerfällt, ihr Schicksal voll lebendiger Teilnahme zu verfolgen. Und wie farblos und leblos wirken einige Szenen! Wotan hält der ungehorsamen Brünhilde eine Strafpredigt von einer Dreiviertelstunde. Wie langweilig! Und dennoch gibt es unzählige erstaunlich

starke und schöne Teile rein sinfonischen Charakters ... Wagner ist der große Vertreter einer Epoche des Verfalls."

Nach: Teure Freundin, S. 102-104. Russisch: ČPSS VI, S. 261 f.

11. An S.I.Taneev, Venedig, 7./19.12.1877:

"In Wien habe ich Wagners 'Walküre' gehört und konnte den ersten Eindruck, den Wagners Musik in Bayreuth auf mich gemacht hat, noch einmal überprüfen. Wenn die Musik tatsächlich in Wagner ihren wichtigsten und größten Vertreter haben sollte, so könnte man verzweifeln. Ist das wirklich das letzte Wort unserer Kunst, sollte die kommende Generation diese schwerfällige, präventöse und unbegabte Ungereimtheit tatsächlich genießen, ebenso wie wir uns an der Neunten von Beethoven erfreuen, die zu ihrer Zeit auch als Unsinn bezeichnet wurde? Ist es der Fall, so wäre das furchtbar."

Nach: Teure Freundin, S. 104. Russisch: ČPSS VI, S. 294.

12. An N.F. fon-Mekk, Brailov, 5./17.5.1879:

"[Ich beschäftige mich] mit der Partitur des «Lohengrin» [...] Ich weiß, Sie sind keine große Liebhaberin Wagners, und auch ich bin bei weitem kein begeisterter Wagnerianer. Der «Wagnerismus» als Prinzip ist mir wenig sympathisch, Wagner selbst als Persönlichkeit erregt in mir das Gefühl der Antipathie; ich muß aber der Gerechtigkeit halber seine ungeheure musikalische Begabung anerkennen. Diese Begabung zeigt sich nirgends in so hellem Licht wie im «Lohengrin». Diese Oper ist der Höhepunkt in Wagners Schaffen, nach dem «Lohengrin» begann der Abstieg seines Talentes, verursacht durch den satanischen Hochmut dieses Mannes. Er verlor jedes Maß, begann zu übertreiben, und alles, was er nach dem «Lohengrin» komponiert hat, kann als Beispiel für eine untaugliche, unmögliche Musik gelten, die keine Zukunft besitzt. Mich interessiert zur Zeit die Instrumentation des «Lohengrin»... Angesichts der mir bevorstehenden Arbeit [an der Instrumentierung der Oper *Die Jungfrau von Orléans* (1878/79)] wollte ich die Partitur des «Lohengrin» gründlich studieren, um zu sehen, ob ich mir nicht einige seiner Instrumentierungsmethoden aneignen könnte. Seine Meisterschaft ist außergewöhnlich, aber aus Gründen, die technische Erklärungen erfordern würden, beabsichtige ich, doch nichts von ihm zu entlehnen."

Erwähnen möchte ich nur, daß Wagner sein Orchester zu sinfonisch behandelt und daß es für vokale Musik viel zu überladen, nicht durchsichtig genug instrumentiert ist. Je älter ich werde, desto mehr gelange ich zu der Überzeugung, daß diese beiden Musikgattungen, Sinfonie und Oper, in jeder Beziehung äußerste Gegensätze darstellen. Folglich zwingt mich die Bekanntschaft mit «Lohengrin» nicht, meine Art zu ändern; das Studium war aber auf jeden Fall interessant und in der Verneinung nützlich."

Nach: Teure Freundin, S. 283. Russisch: ČPSS VIII, S. 198.

13. An Modest I. Čajkovskij, Berlin, 5./17.3.1880:

"Der «[Fliegende] Holländer» [Aufführung in Berlin am Vortag] erschien mir furchtbar lärmend und langweilig. Die Sänger waren sehr schlecht, die Primadonna (die Mallinger) hatte keine Stimme und war überhaupt weniger als mittelmäßig. Ich wartete nicht einmal das Ende ab [...]"

Nach: ČPSS IX, S. 72.

14. An N.F. fon-Mekk, Berlin, 31.12.1882 / 12.1.1883:

"[...] die gestrige Aufführung von «Tristan und Isolde» — ich hatte diese Oper noch nie gesehen — veranlaßte mich, noch einen Tag länger zu bleiben. Die Oper hat mir keinesfalls gefallen, doch freue ich mich trotzdem, daß ich sie gesehen habe, denn ich wurde durch diese Aufführung in meinen Ansichten über Wagner bestärkt. Ich fürchtete, mein Urteil sei nicht genügend begründet, da ich noch nicht alle seine Werke gehört hatte. Ich kann nun — kurz zusammengefaßt — Folgendes sagen: Ungeachtet seiner Klugheit und seiner dichterischen und großen schöpferischen Begabung hat Wagner der Kunst im allgemeinen und der Oper im besonderen keinen guten Dienst erwiesen. Seiner Ansicht zufolge haben die früheren Opernformen weder eine ästhetische noch eine logische Daseinsberechtigung. Soll man jedoch die Opern anders gestalten, so fragt es sich, ob gerade Wagners Art zu komponieren die richtige ist. Ich antworte mit einem entschiedenen «Nein!» Das Ideal des modernen Komponisten ist es beileibe nicht, die Zuhörer vier Stunden lang zum Anhören einer Sinfonie zu zwingen, die prächtige Orchesterpartien enthält, der aber klare, in schlichter Form zum Ausdruck gebrachte Gedanken fehlen, und noch weniger, die Sänger zu veranlassen, anstelle von selbständigen Melodien lediglich zur Sinfonie gehörende Noten zu singen, die — obwohl sie sehr hoch liegen — vom Tosen des Orchesters übertönt werden. Wagner hat das Schwergewicht von der Bühne ins Orchester verlegt, und da das offensichtlich absurd ist, führt seine viel erörterte Opernreform — wenn man sie getrennt von ihren sonstigen negativen Wirkungen betrachtet — zu nichts. Was nun die dramatische Spannung seiner Opern betrifft, so finde ich sie armselig und manchmal sogar kindlich-naiv, aber so wie in «Tristan und Isolde» habe ich mich noch nirgends gelangweilt und noch nie eine so ermüdende, langwierige und nichtssagende Oper gehört, ohne Leben und Bewegung, völlig ungeeignet, den Zuschauer zu fesseln und herzliche Teilnahme für die Gestalten zu erwecken. Es war offensichtlich, daß das Publikum — obwohl es aus Deutschen bestand — sich langweilte. Dennoch ertönte nach jedem Akt brausender Beifall. Mir ist das unbegreiflich. Womit kann man es erklären? Vielleicht mit der patriotischen Sympathie für den Komponisten, dessen Lebensaufgabe die Verherrlichung des Germanentums ist."

Nach: Teure Freundin, S. 409 f. Russisch: ČPSS XI, S. 304.

15. An N.F. fon-Mekk, Berlin, 12./24.5.1883:

"Heute gibt man «Lohengrin», den ich für das beste aller Werke Wagners halte [...]"

Nach: ČPSS XII, S. 164.

16. An N.F. fon-Mekk, Paris, 27.2. / 10.3.1884:

"Ihre Äußerung, die Franzosen seien zu Wagnerianern geworden, ist richtig. Doch diese Wagnerbegeisterung, die sogar dazu geführt hat, daß ihre Liebe zu Berlioz – vor einigen Jahren noch der Abgott des Pariser Publikums – abgekühlt ist, wirkt irgendwie unecht, gekünstelt, als fehle ihr eine ernste Grundlage. Nie werde ich glauben, daß «Tristan und Isolde», eine Oper, die auf der Bühne unerträglich langweilig ist, in der nur unentwegt geheult wird und deren Monotonie die Zuschauer zur Verzweiflung bringt, nie werde ich glauben, daß diese Oper das französische Publikum wirklich hinzureißen vermag. Mir kommt es so vor, als wäre das irgendeine Komödie, die die Pariser spielen, weil es ihnen schmeichelt, als Kenner einer so schweren Musik zu gelten, wie es die Wagnersche der letzten Periode ist, obwohl sie in Wirklichkeit die Operetten Lecocqs und schlüpfrige Chansons bei weitem vorziehen. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn hier die hervorragenden Opern «Lohengrin», «Tannhäuser» oder «Der Fliegende Holländer» häufig auf dem Spielplan ständen, denn allmählich müssen diese von einem erstklassigen Meister komponierten Opern, die reich an Inspiration und Originalität sind, Allgemeingut werden. Doch die späteren Opern sind verlogen, falsch im Prinzip, es fehlt ihnen die künstlerische Schlichtheit und Wahrheit; sie werden sich nur in Deutschland halten können, wo Wagners Name zur Lösung des deutschen Patriotismus geworden ist. Selbstverständlich offenbart sich auch in diesen Werken Wagners ungeheure Begabung, doch wirken sie andererseits auch wie die Schöpfungen eines Monomanen. Nie kann ein Franzose, der seinem Charakter zufolge nach Klarheit und Schlichtheit in der Kunst strebt, ein ausgesprochener Wagnerianer sein."

Nach: Teure Freundin, S. 440 f. Russisch: ČPSS XII, S. 331 f.

17. An N.F. fon-Mekk, Pleščeevo, 8./20.9.1884:

"[Im «Parsifal»] hat man es mit einem großen Meister, einem – wenn auch verirrt – Genie zu tun. Der Reichtum der Harmonien ist erstaunlich und überwältigend, aber zu üppig und ermüdet sogar den Musiker. Was müssen da gewöhnliche Sterbliche empfinden, denen dieser keinen Augenblick aussetzende Strom raffinierter musikalischer Kunststücke drei Stunden lang serviert wird? Ich habe stets den Eindruck gehabt, Wagneranhänger, die keine Musiker sind, empfänden diese Musik nicht in der Tiefe ihrer Seele und ihre Begeisterung sei nicht echt. Wagner hat – meiner Ansicht nach – seine ungeheure Schöpferkraft durch die Theorie vernichtet. Jede von vornherein erstrebte Theorie kühlt das unmittelbare Gefühl des Schöpfers ab. Konnte Wagner sich diesem Gefühl hingeben, wenn er mit seinem Verstand die Notwendigkeit einer besonderen Theorie und besonderen Wahrheit

für das musikalische Drama erkannt und um dieser angeblichen Wahrheit willen freiwillig auf alles verzichtet hatte, was zur Kraft und Schönheit der Musik seiner Vorgänger beitrug? Wenn die Sänger in einer Oper nicht singen, sondern unter dem ohrenbetäubenden Getöse des Orchesters eine nachlässig gestaltete, farblose Aneinanderreihung von Noten sprechen, die sich vom Hintergrunde einer herrlichen, aber unzusammenhängenden und formlosen Sinfonie abheben, so stellt man sich unwillkürlich die Frage: Was ist denn das für eine Oper? Was mich aber am meisten überrascht, ist der Ernst, mit dem der philosophierende Deutsche die denkbar unsinnigsten Sujets durch die Musik illustriert. Wen kann zum Beispiel der Inhalt des «Parsifal» bewegen, in dem anstelle von Menschen mit Charakteren und Gefühlen, die wir kennen, sagenhafte Gestalten auftreten, die zur Zierde eines Balletts, aber nie des Dramas dienen können. Ich begreife nicht, wie man, ohne zu lachen oder sich zu langweilen, die endlosen Monologe über den Zauber hören kann, unter dem all diese Kundrys, Parsifals usw. leiden. Leidet man mit ihnen, nimmt man an ihrem Schicksal teil, liebt oder haßt man sie? Nein, natürlich nicht, denn ihre Leiden, Gefühle, Triumphe oder Nöte sind uns völlig fremd. Das, was das Menschenherz nicht rührt, kann jedoch nicht die Quelle musikalischen Schaffens sein."

Nach: Teure Freundin, S. 450 f. Russisch: ČPSS XII, S. 436.

18. An Modest I. Čajkovskij, Prag, 2./14.2.1888:

[In Leipzig wurden am 29.1. / 10.2.1888 auf Čajkovskijs Wunsch Wagners *Meistersinger* aufgeführt, und zwar unter Leitung von Arthur Nikisch; Čajkovskij hörte die Oper zum ersten Mal. In seinem Brief an P.V.Čajkovskaja vom 30.1. / 11.2.1888 erwähnt er lediglich das Ereignis der Aufführung (ČPSS XIV, S. 358), im Brief an den Bruder heißt es lapidar:]

"Abends war ich in der Oper, man gab die «Meistersinger». Sehr interessant."

Nach: ČPSS XIV, S. 359.

VI

1886–1889: Stichwortartige Hinweise in den Tagebüchern auf Wagner-Aufführungen, die Čajkovskij hört, und auf das Studium von Werken (insbesondere *Parsifal* 1886, 1887).

19. In der deutschen Ausgabe von ČD: S. 73, 82, 101, 134, 173, 238, 239, 242, 245, 247, 262, 290, 292.

VII

1891: Čajkovskijs Artikel für das *Morning Journal*, New York, 3. Mai 1891.

20. "Der Bitte, im 'Morning Journal' meine Meinung über Wagner zu äußern, komme ich gerne nach. Ich tue das mit aller Offenheit und Aufrichtigkeit. Doch zuvor muß ich die Leser darauf hinweisen, daß ich diese Frage von

zwei Seiten sehe. Die erste betrifft Wagner und die Stellung, die er unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts einnimmt; und die zweite – den "Wagnerismus". Man wird sofort merken, daß mir trotz aller Begeisterung für den Komponisten der Wagnerkult alles andere als sympathisch ist.

Als Komponist ist Wagner zweifellos eine der bemerkenswertesten Persönlichkeiten der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, und sein Einfluß auf die Musik ist gewaltig.

Er war nicht nur mit enormer musikalischer Phantasie begabt, sondern entwickelte auch neue künstlerische Formen und beschritt Wege, die vor ihm noch niemand betreten hatte; er war ohne Frage ein Genie, dem in der deutschen Musik ein Platz neben Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann gebührt.

Aber nach meiner festen Überzeugung war er ein Genie, das einem falschen Weg gefolgt ist. Wagner war ein großer Sinfoniker, aber kein Opernkomponist. Wenn dieser außergewöhnliche Mensch, anstatt sein Leben der musikalischen Illustration von Gestalten aus der germanischen Mythologie in Opernform zu widmen, Sinfonien geschrieben hätte, so besäßen wir vielleicht Meisterwerke, die den Vergleich mit den unsterblichen Schöpfungen Beethovens aushielten.

Alles, was uns an Wagner begeistert, gehört seinem Wesen nach zur Kategorie der Sinfonik. Einen tiefen, nachhaltigen Eindruck hinterläßt seine meisterhafte Ouvertüre, in der er ein Bild des Doktor Faust zeichnet. Das Vorspiel zum *Lohengrin*, in dem ihn die himmlischen Gefilde des Grals zur Komposition eines der schönsten Zeugnisse der zeitgenössischen Musik anregten, der *Walkürenritt*, der *Trauermarsch Siegfrieds*, die blauen Wellen des Rheins in *Rheingold* – ist das nicht alles seinem Wesen nach sinfonische Musik? Im *Ring des Nibelungen* und im *Parsifal* kümmert sich Wagner nicht um die Sänger. In diesen herrlichen und erhabenen Sinfonien spielen sie die Rolle von Instrumenten, die in den Bestand des Orchesters eingegangen sind.

Was ist über den "Wagnerismus" zu sagen? Zu welchen Dogmen muß man sich bekennen, um Wagnerianer zu sein? Man muß alles verneinen, was nicht von Wagner stammt, man muß Mozart, Schubert, Schumann und Chopin ignorieren, man muß Intoleranz, beschränkten Geschmack, Engstirnigkeit und Extravaganz bekunden. – Nein! Indem ich das Genie ehre, das die Einleitung zum *Lohengrin* und den *Walkürenritt* schuf, und indem ich mich achtungsvoll vor dem Propheten beuge, erkenne ich doch die Religion nicht an, die er geschaffen hat."

Nach: Erinnerungen, S. 175 f. Russisch: ČPSS II, S. 329 f.

VIII

1892: Interview mit Čajkovskij zu verschiedenen Themen, u.a. auch zur deutschen Musik nach Wagner.

21. – "Was denken Sie über die gegenwärtige Musik im Westen und wie schätzen Sie deren Zukunft ein?"

– "Mir scheint, daß die Musik in Westeuropa sich heute in einer gewissen Übergangsphase befindet. Wagner war lange Zeit der einzige große Vertreter der deutschen Schule. Dieser geniale Mann, der fast alle europäischen Komponisten in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts in bestimmender Weise beeinflusst hat, befand sich in einer Art majestätischer Einsamkeit. So wie zu seinen Lebzeiten existiert auch heute niemand, der an seine Stelle treten könnte. Es gibt zwar in Deutschland Johannes Brahms, der als Komponist sehr geachtet und geschätzt ist, aber der Brahmskult ist eher als eine Art Protest gegen Übertreibungen und Ausuferungen des Wagnerismus zu verstehen. Trotz all seiner Meisterschaft und ungeachtet der Reinheit und Ernsthaftigkeit seiner Bestrebungen hat Brahms wohl kaum etwas Dauerhaftes und Wertvolles für die deutsche Musik geleistet. Es lassen sich natürlich noch zwei, drei weitere Namen herausragender deutscher Komponisten nennen, etwa Goldmark, Bruckner und der junge Richard Strauss, und man kann auch möglicherweise auf Moritz Moszkowski verweisen, der trotz seines slawischen Namens in Deutschland wirkt. Im großen und ganzen zeigen sich heute jedoch in diesem klassischen Musikland ein gewisser Mangel an musikalischen Begabungen, fehlende Lebendigkeit und Stagnation. Leben gibt es nur noch in Bayreuth, diesem Mittelpunkt des Wagner-Kultes, und unabhängig davon, welche Einstellung wir zur Musik Wagners auch immer haben mögen, kann die von ihr ausgehende Kraft, ihre grundlegende Bedeutung und der Einfluß auf die gesamte Musik der Gegenwart nicht geleugnet werden."

Nach: Tschaikowsky aus der Nähe, S. 223. Russisch: ČPSS II, S. 369.

*

Verzeichnis der ausgewählten Texte

1. Wirkung von Wagners Konzerten in St. Petersburg 1863 auf Čajkovskij. Čajkovskijs Studienfreund, der spätere Musikkritiker German Laroš (Hermann Laroche) in *Žizn'Č* I, S. 170; deutsch I, S. 87.
2. Čajkovskij über das Vorspiel zu *Lohengrin*, Rezension vom November 1871. ČPSS II, S. 32; Erinnerungen, S. 168.
3. Čajkovskij über Wagnersche Einflüsse in Verdis *Aida*, Rezension vom Oktober 1872. ČPSS II, S. 70; Erinnerungen, S. 192 f.
4. Čajkovskij über Wagners "falsche Theorie", Rezension vom November 1872. ČPSS II, S. 88-92; Erinnerungen, S. 168-174.
5. Čajkovskij: Wagner ist vorwiegend Sinfoniker, Rezension vom Januar 1874. ČPSS II, S. 172; Erinnerungen, S. 174 f.
6. Karl Klindworth spielt 1875 Čajkovskij und anderen aus seinem Klavierauszug von Wagners *Ring* vor. German Laroš (Hermann Laroche) in *Žizn'Č* I, S. 349 f.; deutsch I, S. 215.
7. Wie 6. Čajkovskij in seinem französischsprachigen Brief an Hans von Bülow vom 19.11./1.12.1875. ČPSS V, S. 419 (französisch mit russischer Übersetzung).

8. Čajkovskij über den *Ring*, Bayreuth 1876, Rezension vom August 1876. ČPSS II, S. 302–328; Erinnerungen, S. 176–188.
9. Čajkovskijs "unangenehme" Erinnerungen an Bayreuth und den *Ring*, Brief an seinen Bruder Modest, Wien, 8./20.8.1876. ČPSS VI, S. 64 f.
10. Čajkovskij anlässlich einer Wiener Aufführung der *Walküre* in einem Brief an N.F. fon-Mekk, Wien, 26.11. / 8.12.1877. ČPSS VI, S. 261 f.; Teure Freundin, S. 102–104.
11. Wie 10. Brief Čajkovskijs an S.I.Taneev aus Venedig, 7./19.12.1877. ČPSS VI, S. 294; Teure Freundin, S. 104.
12. Čajkovskij anlässlich seines Studiums der *Lohengrin*-Partitur in einem Brief an N.F. fon-Mekk, Brailov, 5./17.5.1879. ČPSS VIII, S. 198; Teure Freundin, S. 283.
13. Čajkovskij nach einer Berliner Aufführung des *Fliegenden Holländers* in einem Brief an seinen Bruder Modest, Berlin, 5./17.3.1880. ČPSS IX, S. 72.
14. Čajkovskij nach einer Berliner Aufführung des *Tristan* in einem Brief an N.F. fon-Mekk, Berlin, 31.12.1882 / 12.1.1883. ČPSS XI, S. 304; Teure Freundin, S. 409 f.
15. Čajkovskij vor einer Berliner Aufführung des *Lohengrin* in einem Brief an N.F. fon-Mekk, Berlin, 12./24.5.1883. ČPSS XII, S. 164.
16. Čajkovskij allgemein über Wagner und insbesondere über die Wagner-Begeisterung der Franzosen in einem Brief aus Paris an N.F. fon-Mekk, 27.2. / 10.3.1884. ČPSS XII, S. 331 f.; Teure Freundin, S. 440 f.
17. Čajkovskij nach seinem Studium des *Parsifal* in einem Brief an N.F. fon-Mekk, Pleščeevo, 8./20.9.1884. ČPSS XII, S. 436; Teure Freundin, S. 450 f.
18. Čajkovskij nach einer von ihm selbst erbetenen Aufführung der *Meistersinger* in Leipzig (unter Arthur Nikisch) in einem Brief an seinen Bruder Modest, Prag, 2./14.2.1888. ČPSS XIV, S. 359.
19. Stichwortartige Hinweise Čajkovskijs 1886–1889 in seinen Tagebüchern auf Wagner-Aufführungen, die er hört, und auf das Studium von Werken (insbesondere *Parsifal* 1886, 1887). In der deutschen Ausgabe von ČD: S. 73, 82, 101, 134, 173, 238, 239, 242, 245, 247, 262, 290, 292.
20. Allgemeiner Wagner-Beitrag Čajkovskijs für das *Morning Journal*, New York, 3. Mai 1891. ČPSS II, S. 329 f.; Erinnerungen, S. 175 f.
21. Aus einem Interview mit Čajkovskij in St. Petersburg zu verschiedenen Themen, darunter auch zur deutschen Musik nach Wagner. ČPSS II, S. 369; Tschai-kowsky aus der Nähe, S. 223.

*

Literatur

Bartlett:

Rosamund Bartlett, *Wagner and Russia*, Cambridge University Press 1955 (= Cambridge Studies in Russian Literature).

Brown:

David Brown, *Tchaikovsky. A Biographical and Critical Study*, 4 Bände, London 1978–1991.

ČD:

Čajkovskij, *Dnevnik* ('Die Tagebücher'), hg. von I.I.Čajkovskij, Moskau und Petrograd 1923. Nachdruck: St. Petersburg 1993. — Englisch: P.Tchaikovsky, *The Diaries*, hg. von Vladimir Lakond, New York 1945. — Deutsch: Peter Tschaikowski, *Die Tagebücher*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1992.

ČM:

P.I.Čajkovskij, *Perepiska s N.F. fon-Mekk* ('Briefwechsel mit N.F. von Meck'), hg. von V.A.Ždanov und N.T.Žegin, 3 Bände, Moskau 1934–1936. — Čajkovskijs Briefe an N.F. fon-Mekk ebenfalls in ČPSS. — Kommentierte Auswahl aus ČM in deutscher Übersetzung: *Teure Freundin. Peter Tschaikowskis Briefwechsel mit Nadeshda von Meck*, hg. von Ena von Baer und Hans Pezold, Leipzig 1964; zitiert als "Teure Freundin".

ČPSS:

P.Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij. Literaturnye proizvedenija* [Band I–IV; I und IV, Tagebücher und Notizbücher, nicht erschienen] i *perepiska* [Briefe, Band V–XVII] ('Sämtliche Werke. Literarische Arbeiten und Briefe'), Moskau 1953–1981.

ČPSS II: [Muzykal'no-kritičeskie stat'i. Avtobiografičeskoe opisanie putešestvija za granicu v 1888 godu], hg. von V.V.Jakovlev, Moskau 1953. — Auswahl in deutscher Übersetzung: P.I.Tschaikowski, *Erinnerungen und Musik-kritiken*, hg. von Richard Petzoldt und Lothar Fahlbusch, Leipzig 1974; zitiert als "Erinnerungen". — Das in den "Erinnerungen" fehlende Interview von 1892 deutsch in: *Tschaikowsky aus der Nähe. Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1994 (= Musik Konkret 7); zitiert als "Tschaikowsky aus der Nähe".

DiG:

Dni i gody P.I.Čajkovskogo. Letopis' žizni i tvorčestva ('Tage und Jahre P.I. Čajkovskijs. Chronik des Lebens und Schaffens'), hg. von Ė.Zajdenšnur, V.Kiselev, A.Orlova und N.Šemanin, Leitung: V.Jakovlev, Moskau und Leningrad 1940.

Erinnerungen:

Siehe unter ČPSS II.

Redepenning:

Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, Band 1: *Das 19. Jahrhundert*, Laaber 1994.

N.Rimskij-Korsakov, Chronik:

N.Rimskij-Korsakov, *Letopis' moej muzykal'noj žizni*, 8. Ausgabe, Moskau 1980. — Deutsche Ausgabe: N.A.Rimski-Korssakow, *Chronik meines musikalischen Lebens 1844–1906*, übersetzt von Oskar von Riesemann, Berlin und Leipzig 1928.

Serov, Aufsätze:

Alexander Serow (Aleksandr N. Serov), *Aufsätze zur Musikgeschichte*, Berlin 1955 (= Auswahl aus: A.N.Serov, *Izbrannye stat'i*, Band 1, hg. von Georgij Hubov, Moskau und Leningrad 1950).

Teure Freundin:

Siehe unter ČM.

Tschaikowsky aus der Nähe:

Siehe unter ČPSS II.

Žizn'Č:

Modest Čajkovskij, *Žizn' Petra Il'iča Čajkovskogo*, 3 Bände, Moskau 1900 bis 1902. — Gekürzte deutsche Ausgabe von Paul Juon: Modest Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's*, 2 Bände, Moskau und Leipzig 1900 bis 1903.