

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2021

Vormärz, Nachmärz /
Risorgimento, Postrisorgimento:
Deutsch-italienische Perspektiven

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Michael Ansel (Wuppertal), Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Tania Eden (Bochum), Norbert Otto Eke (Paderborn), Philipp Erbentraut (Frankfurt a. M.), Jürgen Fohrmann (Bonn), Bernd Füllner (Düsseldorf), Katharina Grabbe (Münster), Detlev Kopp (Bielefeld), Wolfgang Lukas (Wuppertal), Sandra Markewitz (Bielefeld), Anne-Rose Meyer (Wuppertal), Florian Vaßen (Hannover)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2021
27. Jahrgang

Vormärz, Nachmärz /
Risorgimento, Postrisorgimento:
Deutsch-italienische Perspektiven

herausgegeben
von
Anne-Rose Meyer

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1698-8
Print ISBN 978-3-8498-1819-7
E-Book ISBN 978-3-8498-1820-3
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Laurenz Lütteken (Zürich)

Revolution in Palermo

Zur Ästhetik von Wagners *Liebesverbot*

Die komplizierte, vielschichtige und am Ende undurchdringliche Selbstinszenierung Richard Wagners hat ihren äußerlichsten Spiegel in einer fortgesetzten Reihe von autobiographischen Mitteilungen und Verlautbarungen, die dennoch stets bestimmt sind vom Willen zur Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit. So lässt sich nicht einmal sicher sagen, wie viele verschiedene autobiographische Versuche und Dokumente es von ihm eigentlich gibt.¹ In jedem Fall setzt mit ihnen eine Überschreibung ein, die vor allem die eigenen frühen Jahre betrifft und dann bis zum Tod anhielt. Kurz vor den Revolutionen 1848/49 und nach dem großen Erfolg des *Rienzi* veröffentlichte der Komponist einen ersten autobiographischen Text, verfasst auf Bitten des Herausgebers und gedruckt im Februar 1843 in Heinrich Laubes *Zeitung für die elegante Welt*.² Wagner hat sich zu diesem Aufsatz stets bekannt und ausgerechnet mit ihm seine zehnbändige Schriftenausgabe eröffnet.³ Diese Lebensbeschreibung, verfasst von einem noch nicht einmal Dreißigjährigen und veröffentlicht unter dem rhapsodischen Titel *Autobiographische Skizze*, hat jedoch bereits eine Vorgeschichte. Kurz nach seinem

1 Vgl. hier den Überblick bei John Deathridge. *Wagner Lives. Issues in Autobiography*. In: *The Cambridge Companion to Wagner*. Hg. Thomas S. Grey. Cambridge: Cambridge University Press 2008. S. 3-17; zum Kontext auch Laurenz Lütteken. In den Wucherungen der „schmucklosen Wahrhaftigkeit“. *Richard Wagner und seine Autobiographien*. In: *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte*. Hg. Dietrich Erben u. Tobias Zervosen. Bielefeld: Transcript 2018. S. 259-270.

2 Zu Laube vgl. nach wie vor Ellen von Itter. *Heinrich Laube. Ein jungdeutscher Journalist und Kritiker*. Frankfurt a.M.: Lang 1989 (Europäische Hochschulschriften 1, 1143); sowie Jakob Karg: *Poesie und Prosa: Studien zum Literaturverständnis des Jungdeutschen Heinrich Laube*. Bielefeld: Aisthesis 1993. Der Text erschien mit Vorrede von Laube als *Richard Wagner* in: *Zeitung für die elegante Welt* 5, 1. Februar 1843. S. 114-119, sowie 6, 8. Februar 1843. S. 135-139.

3 *Richard Wagner: Autobiographische Skizze*. In: ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Zweite Auflage. Erster Band. Leipzig: Fritsch 1887. S. 4-19.

zwanzigsten Geburtstag begann Wagner offenbar mit autobiographischen Aufzeichnungen, die er, wiederum einer eigenen Aussage folgend, in einer roten Brieftasche aufbewahrte; es muss sich dabei folglich um eine Zettelsammlung gehandelt haben. Wir wissen davon allerdings nur durch Wagners eigene Aussage, es lässt sich also kaum sagen, ob die *Autobiographische Skizze* wirklich darauf zurückreicht. Und dennoch enthält diese *Skizze* wichtige Informationen zum jungen Wagner, kulminierend in der frühen Stilisierung zum 48er-Revolutionär: „Mit einem Schläge wurde ich Revolutionär und gelangte zu der Überzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch dürfe sich ausschließlich mit Politik beschäftigen.“⁴ Es heißt dort aber über diese frühe Zeit auch, das ‚Plötzliche‘ der revolutionären Gesinnung relativierend:

Damals war ich einundzwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt; ‚Ardinghello‘ und ‚das junge Europa‘ spukten mir durch alle Glieder: Deutschland schien mir nur ein sehr kleiner Theil der Welt. Aus dem abstrakten Mystizismus war ich herausgekommen, und ich lernte die Materie lieben. Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge: was meine Musik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzosen. [...] Alles um mich herum kam mir wie in Gährung begriffen vor: der Gährung sich zu überlassen, dünkte mich das Natürlichste. Auf einer schönen Sommerreise in die böhmischen Bäder entwarf ich den Plan zu einer neuen Oper: ‚Das Liebesverbot‘, wozu ich den Stoff aus Shakespeare’s ‚Maaß für Maaß‘ entnahm, nur mit dem Unterschied, daß ich ihm den darin vorherrschenden Ernst benahm und ihn so recht im Sinne des jungen Europa modelte: die freie, offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst über puritanische Heuchelei.⁵

Wagner hat sich später in eine widersprüchliche Distanz zu diesem *Liebesverbot* begeben, wie überhaupt sein Leben, seine Ausbildung, sein Habitus in den 1830er Jahren einer seltsamen Abwertung unterlagen; aus seiner Schriftenausgabe klammerte er den Text zum Werk zwar aus, zog dieses aber doch wieder ein mit einer autobiographischen Erinnerung an die Entstehungsumstände, die sich überdies seltsam mit der unmittelbar davor gedruckten *Autobiographischen Skizze* überschneidet. In dieser Erinnerung ist vom Scheitern der Magdeburger Aufführung ausführlich die Rede. Neben einer anonymen Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 3. Mai 1836, in

4 Wagner: *Autobiographische Skizze* (wie Anm. 3). S. 7.

5 Wagner: *Autobiographische Skizze* (wie Anm. 3). S. 10.

der Wagners Selbsteinschätzung der Aufführung wenigstens nicht widerlegt wird, gibt es jedoch keine weiteren Zeugnisse zu dieser Produktion; immerhin war in der Zeitschriftenrezension aber die Prognose zu lesen, daß diese Oper, „wenn es dem Componisten glückt, sie an guten Orten aufführen lassen zu können, durchdringen wird“⁶.

Die spätere, mehrdeutige Distanz erschwert zweifellos den Blick auf seine frühe Zeit und seine frühen Werke. *Das Liebesverbot* ist davon auf besondere Weise betroffen, und dieser Prozess zeichnet sich eben bereits 1843 ab, scheint aber der dokumentierten Selbstwahrnehmung der 1830er Jahre keineswegs zu entsprechen. Immerhin, die Wahl der Shakespeare-Vorlage, insbesondere von *Measure for Measure*, ist dabei ebenso ungewöhnlich und ambitioniert wie die Entscheidung für das Genre der komischen Oper.⁷ Dass Wagner von Shakespeares Vorlage immer weiter abwich, ist oftmals bestätigt worden. Doch das ‚Modell‘, das der Komponist 1843 selbst feststellte, hatte einen bemerkenswerten äußerlichen Bezugspunkt: Spielte nämlich Shakespeares Komödie noch in Wien, so verlegte Wagner den Handlungsort kurzerhand nach Palermo. Verbunden ist damit eine seltsame zeitliche Unschärfe: Heißt es im ersten Entwurf noch „im 14ten Jahrhundert“, so wurde dies vor der Vertonung durch „im 16ten Jahrhundert“ ersetzt. Beiläufig ist dies insofern nicht, als Shakespeares Stück gar keine zeitliche Bestimmung enthält.⁸

6 Anon.: Aus Magdeburg. In: Neue Zeitschrift für Musik 4/36, 3. Mai 1836. S. 151f., hier S. 152; zum Werk auch den Überblick bei Inga Mai Grootte. *Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo*. Große komische Oper in zwei Akten. WWV 38. In: Wagner-Handbuch. Hg. Laurenz Lütteken. Kassel: Bärenreiter/Berlin: Metzler. 2. Aufl. 2021. S. 291-296. – Zur Quellenlage Egon Voss/Peter Jost (Hg.). Richard Wagner. Dokumente und Texte zu ‚Die Feen‘. Dokumente und Texte zu ‚Das Liebesverbot oder: Die Novize von Palermo‘. Mainz: Schott 2019 (Richard Wagner. Sämtliche Werke 22). S. 167-204, hier S. 183f.

7 Dazu Klaus Pietschmann. Die deutsche komische Oper um 1830 im Spannungsfeld zwischen Tradition, nationalen Opernschulen und bürgerlichem Musiktheaterkonsum. In: *Das ungeliebte Frühwerk*. Richard Wagners Oper ‚Das Liebesverbot‘. Symposium München, Bayerischer Rundfunk, 2013. Hg. Laurenz Lütteken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (Wagner in der Diskussion 12). S. 8-25; Norbert Otto Eke: „Besser als die Engländer haben die Deutschen den Shakspear begriffen“. Shakespeare im Vormärz und Richard Wagners Oper ‚Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo‘ (1836). In: ebd. S. 45-72.

8 Alle Angaben und Zitate folgen der kritischen Edition des Textes in Voss/Jost (wie Anm. 6), S. 212ff.

Zum Zusammenhang von Raum und Handlung

So oder so konnte Wagner durch jedes Lexikon darüber belehrt werden, dass die Aragonesen, in deren Besitz sich die Insel seit der Sizilianischen Vesper befand, zwar als legitime Nachfolger der Hohenstaufen galten, aber sicher keines deutschen Statthalters auf der Insel bedurften. Doch genau dieser Statthalter Friedrich ist der Auslöser der Opernhandlung, denn er will alle Laster endgültig verbieten und somit auch den Karneval abschaffen. Seine Handlanger unter ihrem Anführer Brighella stürmen anfangs die Tavernen und Bordelle einer Vorstadt, reißen dabei sogar Häuser ein und verhaften im Tumult den jungen Edelmann Claudio sowie Dorella, das frühere Kammermädchen von Claudios Schwester Isabella, die nun als Novizin im Kloster lebt. In der Idylle des klösterlichen Gartens enthüllt Isabellas Freundin Mariana, ebenfalls Novizin, ihrer Vertrauten, dass sie eigentlich die Ehefrau von Friedrich sei, dass dieser sie jedoch verlassen habe, nachdem er die Gunst des Königs erlangt und seinem politischen Aufstieg den Weg bereitet hatte. Während Isabella die falsche Welt beklagt, erscheint in der Klausur zum Entsetzen der Frauen Claudios Freund Luzio. Er bittet Isabella, bei Friedrich für Claudio, dem die Todesstrafe drohe, Gnade zu erwirken – und erklärt Isabella schließlich seine eigene Liebe, was sie empört zurückweist. Die letzte Szene des ersten Aktes spielt in einem Gerichtssaal in Palermo. Brighella will selbst Gericht halten und verurteilt zunächst den Bordellbesitzer Pontio Pilato zur Verbannung. Als Dorella an der Reihe ist, erliegt Brighella ihrem Charme, doch wird die Szene unterbrochen durch das den Gerichtssaal erstürmende Volk und den Auftritt von Friedrich. Antonio als Sprecher der Revolutionäre erbittet die Zulassung des Karnevals. Friedrich lehnt empört ab – und besteht auf der ordnungsgemäßen Durchführung der Gerichtsverhandlung. Als Friedrich Claudio wie befürchtet zum Tod verurteilt, verschafft sich Isabella, die eigens für den Prozess ihre Klausur verlassen hat, Gehör und fleht um Gnade. Friedrich ist überwältigt von ihrer Schönheit – und will Claudio freilassen, wenn sie sich mit ihm einläßt. Isabella akzeptiert den Handel zum Schein, will aber Mariana zur Verabredung schicken.

Der zweite Akt beginnt zunächst im „Kerkergarten“ hinter dem Gefängnis, dessen Wächter nun der offenbar begnadigte Pontio Pilato ist. Isabella erscheint und erzählt Claudio von Friedrichs Ansinnen. Dieser, nur anfangs standhaft, bittet sie schließlich, ihre Ehre für sein Leben zu opfern. Empört läßt Isabella ihren Bruder in die Zelle zurückführen – und beschließt, sowohl ihm als auch Friedrich eine Lektion zu erteilen, und zwar mit dem

beginnenden Karneval. Sie trifft sich mit ihrer früheren Zofe Dorella, die begnadigt wurde, um das Spiel vorzubereiten. Dazu wird der unstete Luzio hinzugezogen. Isabella berichtet von Friedrichs Ansinnen, und Luzio ist aufgebracht, was wiederum Isabella als Zeichen seiner Liebe deutet. Jedenfalls wird Friedrich maskiert auf den nächtlichen Corso bestellt, während Pontio Pilato den Freilassungsbrief Friedrichs für Claudio zunächst abfangen soll.

Friedrich wartet unterdessen in seinem Palast auf eine Nachricht Isabellas: „Ja, glühend wie des Süden's Hauch / Brennt mir die Flamme in der Brust; / Und mag sie mich verzehren auch, / Genieß' ich doch die heisse Lust!“ Dorella wird von Brighella hereingeführt und überbringt Isabellas Einladung zum maskierten nächtlichen Stelldichein auf dem Corso. Friedrich ist berauscht – und stellt für Claudio dennoch keine Begnadigung, sondern das Todesurteil aus, das Pontio Pilato verabredungsgemäß zurückhält. Nach dem Abgang Friedrichs erklärt Brighella, der vom Statthalter abrückt („der Teufel hole seine Liebesverbote“), der schönen Dorella seine rasende Liebe zu ihr. Dorella geht zum Schein darauf ein und bestellt auch ihn maskiert auf den nächtlichen Corso.

Die letzte Szene der Oper spielt „am Ausgang des Korso“, inmitten des nächtlichen Palermo: Es sind „alle halb oder ganz maskirt. Alles wogt bunt durcheinander“. Im Tumult der Szene erscheint Luzio und kündigt ein Lied an: „So treff' ich Euch! Macht euch bereit, / So toll u. wild den Karneval / zu enden, wie's noch nie geschah! – / Ihr schönen Frauen, seid willkommen! – / Ich sing' euch jetzt ein Karnevalslied, / Es ist das tollste aller Lieder!“ In einer Zuspitzung der diegetischen Situation wird Luzio von allen aufgefordert, tatsächlich mit dem Gesang zu beginnen: „Das Vorspiel wird durch einen feurigen Sizilianischen Charaktertanz begleitet“. In einem dreistrophigen Lied mit Choreinwurf an jedem Strophenende erklärt Luzio den Karneval zum Fest der bedingungslosen Lust, jenseits aller geltenden Normen. Dieser grenzenlos hedonistische Karneval duldet weder Korrektur noch Zweifel: „Wer stören will den Karneval, / Dem stoßt das Messer in die Brust!“⁹

9 Zwischen der Partiturfassung und der Librettoversion existieren leichte Unterschiede (vgl. die Edition von Klaus Döge und Egon Voss. Richard Wagner. Das Liebesverbot oder: Die Novize von Palermo. Große komische Oper in zwei Akten. WWV 38. 2 Bde. Mainz: Schott 2015 (Richard Wagner. Sämtliche Werke 2). Da die Quellenlage für den Text deutlich besser ist, wird hier die Librettoversion zitiert, die Varianten finden sich dort auch im Apparat.

Im allgemeinen Tumult erscheint Brighella mit seinen Truppen, um Ordnung zu schaffen. Während das Volk sich revolutionär zur Wehr setzen will, mahnt Luzio noch zur Ruhe und zur vorläufigen Auflösung der Versammlung. Brighella bleibt daraufhin allein zurück, nimmt seinen Mantel ab – und legt die Maske des Pierrot an, um Dorella zu empfangen. Unterdessen erscheinen Isabella und Mariana, beide mit identischen Masken verkleidet. Als auch Friedrich kommt, folgt ihm Luzio, der ihn längst erkannt hat und zum Schein auffordert, den Karnevalszug anzuführen. Unterdessen fängt Isabella Pontio Pilato ab – und entdeckt entsetzt, dass Friedrich nicht Claudios Begnadigung, sondern seine Hinrichtung angeordnet hat. Sie begreift schlagartig, dass Claudio allein dank ihrer vermeintlichen List noch am Leben ist. Nun ruft sie in höchster Erregung zur wirklichen Revolution auf: „Herbei, herbei ihr Leute! – Volk / Palermo’s! Tief gekränktes Volk! / Eilt her! Zur Rache! Zur Empörung! / Hört meinen Schrei! Herbei! Herbei!“. Unterdessen hat Pontio Pilato den maskierten Friedrich ergriffen und herbeigebracht. Luzio befiehlt, ihm die Maske abzureißen – und alle, insbesondere seine Frau Mariana, erkennen den Statthalter. Isabella erklärt dem aufgebrachten Volk die furchtbare Intrige.

Friedrich gibt sich geschlagen: „So schweigt! ich will / gerichtet sein durch mein Gesetz!“ Doch genau das soll nicht geschehen, das aufgebrachte Volk antwortet: „Nein, das Gesetz ist aufgehoben! / Wir wollen gnädiger sein als du.“ Die Gefangenen werden befreit, Claudio wird im Triumphzug auf den Corso geleitet. Isabella und Luzio bekennen ihre Liebe, die Botschaft von der nächtlichen Ankunft des Königs trifft ein: „Herbei, herbei, ihr Masken all! / Gejubelt sey aus voller Brust! / Wir halten dreifach Karneval, / Und niemals ende seine Lust!“ Ein großer Festzug setzt sich unter Trompetensignalen, Kanonenschüssen, Glockenläuten und Gewehrsalven zum Hafen in Bewegung.

Palermo als Handlungsort

Die Verlegung der Handlung nach Palermo ist offenbar ambivalent. Einerseits galt die Stadt im frühen 19. Jahrhundert noch immer als prachtvoll, andererseits gab es durchaus Vorbehalte, so in einem anonymen Reisebericht, der 1833 im *Morgenblatt für gebildete Stände* erschien. Dort wird beklagt, daß man in Palermo „auf nichts als auf schmale, schmutzige Strassen und noch schlechtere Häuser“ stoße, dass es in der Stadt selbst keinen „erfrischenden

Luftzug“ gebe und überhaupt „der Geruch von faulen Fischen dort unerträglich“ sei.¹⁰ Eine besondere Bedeutung als Ort einer spektakulären, dunklen Opernhandlung kommt Palermo zudem in Giacomo Meyerbeers *Robert le diable* zu, 1831 in Paris uraufgeführt und sofort eines der ganz großen Erfolgsstücke des Komponisten. Der fünfte Akt mit Bertrams spektakulärer Höllenfahrt spielt in der Eingangshalle der Kathedrale von Palermo.¹¹

Das Palermo-Bild, das Wagner im *Liebesverbot* entfaltet und das sich in den Regieanweisungen auch manifestiert¹², ist also von Gegensätzen durchzogen. Der glühende Hauch des Südens, den Friedrich beschwört, ist durchaus verzehrend, also durchzogen von Unehrllichkeit, Intrige und Verfall. So mündet die heuchlerische Moral des Statthalters schließlich in einen Karnevals-Aufstand, der, so Luzios Lied, gewalttätig werden kann, und zwar für diejenigen, die sich ihm verweigern. Für alle, die sich ihm fügen, bedeutet die Lösung von jeglichen Rechtsnormen jedoch Befreiung, selbst für den deutschen Übeltäter Friedrich. Der Karneval im glühenden Hauch des Südens hebt folglich alle bestehenden Gefüge auf, die Stände, die Identitäten, die kirchliche Bindung – und im Apell für die freie Liebe am Ende sogar die Bindung der Paare, die Isabella und Luzio gewissermaßen nur noch als Komödienkonvention beschwören. Die nach Palermo projizierte Revolution ereignet sich daher nicht, wie in Isabellas Aufruf erkennbar, als politischer, sondern als moralischer Aufstand – und ausgerechnet der entfesselte, schrankenlose, hedonistische Karneval (der im tatsächlichen Festkalender Palermos eher eine untergeordnete Rolle spielt) führt dabei, in der völligen ethischen Entgrenzung, zur Aufhebung der Doppelmoral.

10 Anon: Sizilianische Skizzen [1. Teil]. In: Morgenblatt für gebildete Stände 12, 14. Januar 1833. S. 46-48, hier S. 47. Der Text wurde in mehreren Zeitschriften nachgedruckt.

11 Zu den Meyerbeer-Bezügen schon Hans Engel. Über Richard Wagners Oper ‚Das Liebesverbot‘. In: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Hg. Anna Amalie Abert/Wilhelm Pfannkuch. Kassel: Bärenreiter 1963. S. 80-91.

12 So fordert Wagner in den Regie-Anweisungen, die Männer seien „wie Sicilianische Bürger“ auszustaffieren, die „Chor-Damen als Sicilianerinnen“ (Regieanweisung ediert bei Voss/Jost (wie Anm. 6). S. 181f.)

Luzios Lied – „das tollste aller Lieder“

Im Mittelpunkt des revolutionären Geschehens steht zweifellos Luzios Lied, das als diegetische Situation buchstäblich ‚vorgeführt‘ wird und zugleich, obwohl ein reguläres Strophengebilde, den entfesselten Karneval eröffnet. Wie wichtig Wagner dieses Lied war, zeigt sich an einer ganzen Reihe erstaunlicher Tatsachen: Der Komponist hat es 1837 gesondert veröffentlicht, als Strophenlied mit weitgehend einstimmigen Chorpässagen im Refrain, und zwar ausgerechnet als Musikbeilage zu August Lewalds *Europa*.¹³ Dort wurde die Tempoangabe (*Allegro molto*) sogar nochmals forciert, zu *Allegro molto vivace*. Zudem existieren noch eine französische Version sowie zwei verschiedene Klavierfassungen (zu zwei und zu vier Händen). Es kann also kein Zweifel daran bestehen, daß der Komponist dieses Lied, „das tollste aller Lieder“, als Herzstück der Oper ansah. Der feurige ‚Sizilianische Charaktertanz‘, der den Gesang einleitet, ist dabei zweifellos als Kennzeichnung der Orchestereinleitung gemeint. Diese Einleitung jedoch ist, nun von C-Dur nach D-Dur transponiert, nichts anderes als der Beginn der Ouvertüre, der auch in deren furioser Stretta nochmals erscheint.

Damit erweist sich das Lied jedoch nicht einfach nur als Verbindung von Lied und Tanz, in einem gänzlich unerwarteten Sinne, sondern als thematischer Schlüssel zum Werk selbst. Denn das Charakterische und ‚Sizilianische‘ zeigt sich überdeutlich in der reichen Schlagzeugbesetzung, vor allem mit Castagnetten, die bereits den Beginn der Ouvertüre auszeichnet. Schon in Kochs *Musikalischem Lexikon* von 1802 gilt die Castagnette als typisch für „die südlichen Gegenden Europas“, mit einer besonderen Eigenschaft: Sie könnten „den Rhythmus des Gesanges oder Tanzes, wozu sie gebraucht werden, sehr fühlbar“ machen. Zugleich weist Koch aber darauf hin, dass das Instrument „wahrscheinlich schon den Griechen bekannt“ gewesen sei.¹⁴

13 Das Lied erschien 1837 im zweiten Band, nach S. 240, Edition dieser Fassung bei Döge/Voss (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 398-403. Zum Kontext v. a. Ulrich Tadday. Wagners Lieder für Lewalds Europa. In: Musik und musikalische Öffentlichkeit. Musikbeilagen von Philipp Emanuel Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner und anderen Komponisten in Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Hg. ders. Bremen: edition lumière 2013. S. 207-254.

14 Art. Castagnetten. In: Heinrich Christoph Koch: Musikalisches Lexikon [...]. Frankfurt a. M.: Hermann 1802. Sp. 308.

Dass in der Verwendung des Instruments die Grenzen zwischen ‚Süden‘ und ‚Antike‘ also vorsätzlich, ‚fühlbar‘ verschwimmen, dürfte ebenso absichtsvoll sein wie der ungewöhnliche Beginn nur mit dem Schlagzeug allein.

Der demonstrative Einzug eines Strophenliedes mit Chorrefrain in die Bühnenhandlung ist ebenso auffällig wie dessen direkte Verknüpfung mit dem Tanz. Luzios Selbstbekenntnis, es sei „das tollste aller Lieder“, erweist sich dabei durchaus als doppeldeutig, hebt es das Lied einerseits heraus, führt es andererseits aber an die Grenzen der ‚Tollheit‘.¹⁵ Es ergibt sich damit eine absichtsvolle Spannung zur ‚rationalen‘ Struktur des Strophenliedes, die sich von den ambitionierten Vokalformen der Oper auffällig unterscheidet. Das Karnevalslied markiert aber noch eine andere Form der Grenzüberschreitung. Es wird als diegetische Musik zunächst bewusst vorgeführt wird („ich sing‘ euch jetzt ein Karnevalslied“), doch die damit gesetzte Grenze wird durch den Einfall aller am Ende jeder Strophe zugleich wieder aufgehoben (und im Gegensatz zur bei Lewald veröffentlichten Liedfassung ist der Chorsatz in der Bühnenversion nicht nur repetitiv).

Durch die instrumentale Einleitung des Liedes erhält aber zugleich die Ouvertüre ihre eigentliche Bedeutung, auch deswegen, weil das große, aufwendige Instrumentalstück damit ausdrücklich in die Nähe von Tanz und Lied gerückt wird – also in Begründungszusammenhänge nicht nur weitab von der Instrumentalmusik, sondern auch von der ‚traditionellen‘ Opernouvertüre. Von hier aus ergibt sich zugleich ein Bogen zur höchst eigenwilligen Finallösung des Werkes.¹⁶ Denn nach dem letzten Chor formiert sich ein Festzug, mit dem der Karneval nicht nur eröffnet werden, sondern zugleich der König, also der Herrscher in Empfang genommen werden soll: ein Festzug, mit dem Rechts- und Herrschaftsformen nicht veranschaulicht oder bekräftigt, sondern im Gegenteil geradezu dramatisch aufgehoben werden sollen. Wagner hat sich dabei zu einem außergewöhnlichen Schritt entschieden: die Oper endet nicht etwa, wie es doch nahegelegen hätte, mit einem Tanz, sondern mit einer riesenhaften Marcia, die als vorgeführter Marsch dem vorgeführten Lied durchaus entspricht (und nicht nur, weil beide in D-Dur stehen). Es handelt sich dabei um sechs Teile, die jeweils wiederholt

15 In der französischen Übersetzung wird diese Doppeldeutigkeit durchaus beibehalten: „C’est le plus extravagant de tous les chants!“ Edition Voss/Jost (wie Anm. 6), S. 351.

16 Deren Besonderheit liegt auch darin, dass keine vollständige Produktion dieses Finales existiert (Stand 2021).

werden, danach folgen die ersten beiden Teile nochmals. Nimmt man an, dass die beiden ersten Teile beim zweiten Mal nur einfach erklingen sollen, so handelt es sich dabei doch um einen Marsch aus insgesamt 14 Abschnitten, gerahmt zudem von einer Einleitung und einer Coda. Diese riesenhafte ‚Architektur‘ eines reinen Instrumentalfinales entspricht dabei in der Reihungsform nur begrenzt einer traditionellen Marschanlage mit Marsch und Trio. Allerdings der Teil, der in gewisser Hinsicht die Triofunktion übernimmt, enthält nichts anderes als die Einleitung zu Luzios Karnevalslied – und damit zugleich den Brückenschlag zur Ouvertüre. Überschrieben wird das Geschehen auf der Bühne zunehmend durch Klänge anderer Art: Glocken, Kanonen, Gewehrsalven.

Eine moralische Revolution

Zweifellos, und hierin ist Wagners Selbstaussage zutreffend, ist *Das Liebesverbot* nicht nur ein Stück des Vormärz, sondern wartet mit einer erstaunlichen Kapriole auf. Die Revolution, zu der es kommt, ist nicht wirklich politisch motiviert, sondern moralisch, und sie ist unweigerlich an die Musik gebunden, an das Lied, an den Tanz und an den aller militärischen Konnotationen beraubten Marsch. Zum Wesen des Marsches aber gehört, auch hier, nicht die Diversifizierung, sondern die Vereinheitlichung. Nur Friedrich und Brighella werden die Masken heruntergerissen, alle andern marschieren maskiert zum Hafen. Die von Luzio und Isabella ausgerufene Revolution führt, sinnbildlich im verfremdeten Militärmarsch, nicht zur Hervorhebung, sondern zur Auflösung alles Individuellen. Gerade deswegen erhält die Wendung nach Palermo, in den glühend-verzehrenden Hauch des Südens, eine eigenartige und besondere Bedeutung, eben in jenem paneuropäischen Sinn, den zugleich Lewalds *Europa* veranschaulicht.¹⁷ Denn die *couleur locale* Siziliens wird ergänzt durch andere Kontexte: den englischen Dichter der Vorlage, den deutschen Dichter und Komponisten, die Verweise auf die französische Grand opéra (schon in der Ouvertüre unmißverständlich Rossinis *Guillaume Tell*), die komplexe Situation der Protagonisten mit einem deutschen Statthalter, sizilianischen Akteuren – und einer Nebenfigur, die ausgerechnet Pontio Pilato heißt.

17 Zum Kontext hier Veronica Butler. *The Analyst of Manners, Money and Manks. August Lewald in the ‚Vormärz‘*. Bielefeld: Aisthesis 2017 (Vormärz-Studien 41).

Zur Entstehungszeit stand Wagner in keinerlei erkennbarer Distanz zu dieser erstaunlichen Mischung. Im Oktober 1834 schrieb er dem zwei Jahre älteren Leipziger Freund Theodor Apel:

Ja, liebster Theodor, mein Plan ist jetzt ganz fest u. unwiderruflich gemacht. Meine Feen müssen durch die Aufführung an 3 bis 4 guten Theatern dazu dienen, mir einen ehrenvollen Vorwurf für mein Liebesverbot zu machen, das ich während dieser Zeit fertig bringe; mit dieser Oper muß ich dann durchschlagen, und Ruf u. Geld gewinnen; ist mir es geglückt, beides zu erlangen, so ziehe ich mit Beidem und mit Dir nach Italien, und dies zwar im Frühjahr 1836. In Italien komponire ich dann eine italienische Oper, u. wie es sich macht, auch mehr; sind wir dann braun u. kräftig, so wenden wir uns nach Frankreich, in Paris komponire ich dann eine französische Oper, und Gott weiß, wo ich dann bin! Wer ich dann bin, das weiß ich; – kein deutscher Philister mehr.¹⁸

Die paneuropäische Ästhetik des *Liebesverbot* hatte ihren selbstbewußten Fluchtpunkt also im Italien-Bezug. Wenige Wochen später, am 26. November, teilte er Apel mit: „O lass’ uns nach Italien zieh’n, und Gott gebe nur Kraft!“¹⁹ Ein Jahr später, im Dezember 1835, resümierte er ebenfalls gegenüber Apel:

Ich bin jetzt im Brennpunkt meines Talentes, Alles geht mir leicht von Händen u. gelingt mir. Hinsichtlich der Aufführung bin ich jetzt mit mir einig. Sie wird Ende Februar 36 hier [in Magdeburg, L. L.] von Statten gehn; ich kann in manchen Beziehungen die Oper nirgends besser zur Aufführung bringen, als hier; – zwei vortreffliche Tenoristen; u. eine Isabella, wie ich sie *selten* besser haben werde, unsre durch u. durch geniale *Pollert*. Sie hat jetzt in Deutschland noch keinen Ruf, weil sie von Petersburg kommt; bald sollen Euch aber Allen die Augen übergehen. Hier führe ich also mein Liebesverbot zuerst auf, lasse von Braunschweig *Kornel*, von Berlin *Kenf* u. von Leipzig *Ringelhard* zu derselben herkommen, u. dann, geb’s Gott, in alle Winde mit meiner *Oper*.²⁰

18 Richard Wagner an Theodor Apel am 27. Oktober 1834. In: Richard Wagner: Sämtliche Briefe. Hg. Hans-Joachim Bauer/Johannes Forner. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1967ff., Bd. 1. S. 166-168 (Nr. 19), hier S. 167.

19 Richard Wagner an Theodor Apel am 26. November 1834. In: Wagner: Sämtliche Briefe (wie Anm. 18), Bd. 1. S. 170 (Nr. 21).

20 Richard Wagner an Theodor Apel aus Magdeburg am 27. Dezember 1835. In: Wagner: Sämtliche Briefe (wie Anm. 18), Bd. 1. S. 252f. (Nr. 60), hier S. 252.

Damit wird die Wendung nach Italien zu einer Art von perspektivischer Weitung, wie Wagner noch an Robert Schumann schrieb:

Das Ding paßt aber nicht auf deutschen Boden, sowohl Sujet, wie Musik, und wenn ich sie selbst für Deutschl. lokalisieren wollte, welche Riesenschwierigkeiten hat nicht ein unbekannter deutscher Componist, um in Deutschl. in Aufnahme zu kommen. Das ist ja das Misere, woran die ganze deutsche Oper leidet.²¹

So träumte Wagner tatsächlich zunächst von Italien, dann von einer Aufführung in Paris, für die er sich an Meyerbeer wandte und für die er sich die Unterstützung durch Eugène Scribe erhoffte; immerhin ging er dabei so weit, selbst eine französische Fassung in Angriff zu nehmen.

Vom *Liebesverbot* zu *Die Meistersinger*

Das *Liebesverbot* ist geprägt vom Vormärz, vom jungen Deutschland – und vom Bestreben, nationale Traditionen in der Musik zu überwinden, mit dem Fluchtpunkt des Handlungsortes Palermo und konterkariert von einer demonstrativen Hinwendung zu französischen Vorbildern, vor allem Hérold, Auber und Rossini. Alles das wird aber getragen, nun im Gegensatz zur frühen Grand opéra, nicht vom Tragischen oder, wie in *Robert le diable*, sogar vom Numinosen, sondern vom Willen zur Komödie. Der Marsch am Ende bedeutet zwar, gegen alle Traditionen der komischen Oper, die Auslöschung der Idee eines Vokalfinales, aber zugleich die Auflösung des gesamten Bühnengeschehens in einen Festzug. Überwölbt wird dies von der erstaunlichen Unschärfe der zeitlichen Lokalisierung von Wagners Handlung, die zunächst, einer Usance der frühen Grand opéra, aber auch der italienischen Oper folgend, im Mittelalter spielen sollte. Die Verlagerung ins 16. Jahrhundert, also in einer Zeit, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Reformationszeitalter galt, entrückt das *Liebesverbot* vorsätzlich diesem Mittelalter.

Dies aber ist im Falle Wagners nicht beiläufig. Im zweiten großen Entwurf einer musikalischen Komödie, in den *Meistersingern*, ist Wagner nämlich auf

21 Richard Wagner an Robert Schumann aus Königsberg am 3. Dezember 1836; Wagner: Sämtliche Briefe (wie Anm. 18), Bd. 1. S. 317-319 (Nr. 77), hier S. 317.

das 16. Jahrhundert zurückgekommen. Zwischen beiden Komödien besteht eine enge Verbindung, die erst durch Wagners autobiographische Selbstinszenierungen überlagert worden ist. Der Handlungsort der neuerlichen Komödie ist aber nicht mehr der Süden Palermos, sondern die Stadt Nürnberg, die ihrerseits jedoch weniger dem historischen Ort als dem liberalen Zürich des mittleren 19. Jahrhunderts gleicht. Auch die *Meistersinger* sind durchzogen von diegetischen Musikszenen, aber an ihrem Ende steht nicht deren Auflösung in einem revolutionären Festzug, sondern das geglückte Lied – in dem und durch das sich eine Republik der Kunst begründen kann. Die entfesselte Aufhebung sämtlicher Normen wird deswegen an das Ende des zweiten Aktes verlagert, in eine große Prügelei, die nicht von einem Marsch, sondern von einer Fuge zusammengehalten wird. Diese Prügelei bedarf dann ebenfalls einer Auflösung, weswegen sie Hans Sachs zu Beginn des dritten Aktes, nun in einer definitiven Aufhebung des *Liebesverbot*, zu „Wahn“ erklärt. Das also, was *Liebesverbot* und *Meistersinger* trennt, ist nicht die autobiographische Überschreibung des Komponisten, sondern offenkundig die Erfahrung der Jahre 1848/49.