Werk

Titel: Der Pariser und der deutsche Tannhäuser

Autor: Münzer, Georg

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1903

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_002_01_5|LOG_0031

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

DER PARISER UND DER DEUTSCHE TANNHÄUSER

Von Georg Münzer-Berlin

II. DAS DUETT ZWISCHEN VENUS UND TANNHÄUSER

Die Abweichungen im Duett zwischen Tannhäuser und Venus in der Pariser Bearbeitung von dem Urtext sind doppelter, musikalischer und poetischer Art. Der neue Text ist nicht zugleich der bessere. Dagegen erscheinen uns die musikalischen Neuerungen für sich betrachtet ausdrucksvoller und bedeutender als die entsprechenden Stellen der Dresdner Partitur. Die Frage nach dem Gesamteindruck der neuen Scenen ist freilich auch hier eine andere. Wir werden sehen, dass wie auch im Vorangegangenen der alte und der neue Stil als zwei verschiedene künstlerische Wesenheiten neben einander stehen, ohne eine harmonische Ehe zu ergeben.

Ja der Unterschied zwischen alt und neu ist hier noch auffälliger, da grössere Partieen des Alten inmitten des Neuen stehen blieben. Interessanter fast als die ganz neu komponierten Stellen, sind aber die besonders zu beachtenden kleinen, fast minutiösen Änderungen, in denjenigen Partieen der Scene, die Wagner sonst aus der alten Partitur herübernahm.

Man muss manchmal lächeln, wenn man sieht, wie der Musikdramatiker Wagner den Kapellmeister und Tannhäuserkomponisten von ehedem wie einen Schulbuben korrigiert. Freilich kann nicht jede Variante angeführt werden, man müsste dann über fast jeden Takt ein Kapitel schreiben.

Zur besseren Orientierung lassen wir den Text der Scene nach dem Wortlaut der „Pariser Partitur“ als Leitfaden hindurchgehen. Das erscheint um so notwendiger, als derselbe von dem — „vom Verfasser als einzig gültig, auch für die Aufführung (!) anerkannten“ und — im zweiten Bande der gesammelten Schriften enthaltenen Text der Scene zum Teil nicht unerheblich abweicht.

Da nun doch auch der Text, wie er in der Partitur enthalten, für die Ausführung „einzig giltig“ ist, — so hätten wir zwei Pariser Tannhäuser — einen literarischen und einen musikalischen! — Diese bisher, meines Wissens nicht

beachtete, auffällige Erscheinung, hat, wie ich vermute, eine recht interessante Ursache.

Als der Tannhäuser für die Pariser Oper vorbereitet wurde, machte die Abfassung einer sinngemässen Übersetzung ungeheure Schwierigkeiten. Um diese bei der neu zu bearbeitenden Scene zu vermeiden, beschloss Wagner dieselbe gleich auf den französischen Wortlaut zu komponieren.

Er entwarf seinen Text deutsch, liess ihn übersetzen, und schrieb die neue Musik zu dieser französischen Übersetzung. Als dann der Pariser Tannhäuser auch für Deutschland gültig sein sollte, musste der französische Text nun wieder ins Deutsche zurückübersetzt werden — oder Wagner musste der Musik einen neuen, deutschen Text anpassen, der natürlich von seinem ersten deutschen Entwurf abweichen musste.*) Die Abweichungen befinden sich besonders in der zweiten Hälfte der Scene. Der Anfang stimmt im wesentlichen auch mit dem alten „deutschen" Text überein:

Venus: Geliebter, sag', wo weilt dein Sinn?
Tannhäuser: Zu viel! Zu viel! O, dass ich nun
erwachte!
Venus: Sag' mir, was dich mühet?
Tannhäuser: Im Traum war mir's als hörte ich —
was meinem Ohr so lange fremd!
als hörte ich der Glocken frohes Geläute: —
o, sag! Wie lange hört' ich's doch nicht mehr?
Venus: Was fasst dich an? Wohin verlierst du dich?
Tannhäuser: Die Zeit, die hier ich verweil', ich kann sie nicht
ermessen: — Tage, Monde — giebt's für mich
nicht mehr, denn nicht mehr sehe ich die Sonne,
nicht mehr des Himmels freundliche Gestirne; —
den Halm seh' ich nicht mehr, der frisch ergrünend
den neuen Sommer bringt; — die Nachtigall
hör' ich nicht mehr, die mir den Lenz verkünde:
hör' ich sie nie, seh' sie niemals mehr?

In der hier beibehaltenen, flüssigen Sprache des alten Textbuches, fällt ausser der Umstellung der Frage im achten Verse, nur die Wendung:

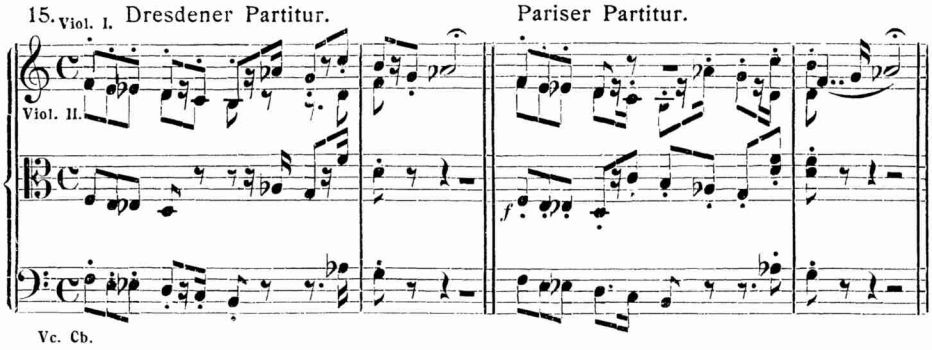
---

*) S. Glasenapp 3. Auflage 1899 Bd. II, 2, p. 260. — Diejenigen Stellen, welche Wagner nicht, oder nicht wesentlich geändert hat, wie z. B. das Tannhäuser-Lied, zeigen auch den alten Text. Hier wurde also wohl der deutsche Urtext ins Französische übersetzt. — Diese historisch-philologische Frage bedarf einer besonderen Untersuchung. Der französische Text, der mir leider nicht zur Verfügung stand, könnte interessante Aufschlüsse geben, auf welchen Umwegen dieser Pariser Tannhäuser für Deutschland zurückkonstruiert wurde.

„Sag' mir was dich mühet?" — nicht eben vorteilhaft — auf. Doch das ist im ganzen unwesentlich. Der Musiker Wagner hatte an der Stelle viel mehr auszusetzen.

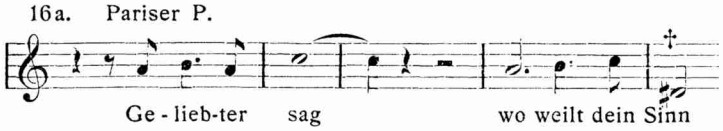
Sogleich die ersten einleitenden Takte der Scene ändert er folgendermassen:

15. Dresdener Partitur. Pariser Partitur.



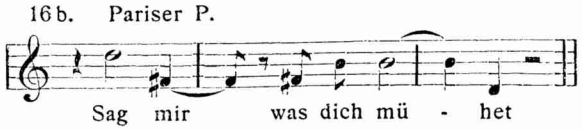
Die neue Instrumentation, besonders der Einsatz der ersten Violinen im zweiten Takte ist natürlich wirksamer. Der Rest der Einleitung fand Gnade. Doch schon die ersten Worte, die wir singen hören, und deren Tonfall uns so vertraut und daher natürlich schien, klingen wieder anders:

16a. Pariser P.



Charakteristisch für die Neubearbeitung ist die Schlusswendung der Frage mit dem weiten Intervallschritt nach unten. Wagner liebt hier besonders die abwärts gehende Sexte (resp. verminderte Septime). So bessert er auch die Stelle:

16b. Pariser P.



Aber einschneidender noch als die Änderungen in der Singstimme, sind die im Orchesterpart vorgenommenen. Es ist an Stelle der alten „Begleitung" eine im wesentlichen neue symphonische Grundlage hinzugekommen. In der alten Partitur begnügt sich Wagner mit kürzeren Orchester-Interjektionen, Ausrufen des Staunens, der Bestürzung oder allgemeineren Motiven der Unruhe. Jetzt giebt der Meister noch innigere Beziehungen zwischen dem Orchester und der Handlung. Seine Motive stehen nun im engsten Zusammenhange zu dem, was gesungen wurde, und im Zusammenhange unter sich.

So sind der ersten Frage Holdas: „Geliebter sag', wo weilt dein Sinn?" Arpeggien zugesellt. Der zweiten abermals die Arpeggien und dazu schmeichelnde Triolen. Wir kennen diese lockenden verführerischen Laute schon aus dem Bacchanal. Wir hören sie wieder bei Holdas dritter Frage; nur sind sie hier dem gesteigerten Ausdruck entsprechend komplizierter gestaltet und reicher instrumentiert. Ganz traumhaft wirken am Ende die langgesponnenen Töne der Violinen und Hörner. Wagner lässt die Instrumente im pp nacheinander pausieren. — Der Klang vergeht wie Tannhäusers Bewusstsein im Ungewissen verdämmert. Die alte Partitur hatte an dieser Stelle nur den einfachen Effekt eines lang ausgehaltenen Flötentones. Die neue grössere Wirkung, ist, wie schon an gewissen Stellen der vorigen Scene, nicht in letzter Reihe durch die eigenartige Verwertung der Hörner erzielt, die Wagner im alten Tannhäuser in ihrer edlen Art noch nicht so ganz benutzt hatte. Ebenfalls eine originelle Benutzung des Hornklanges ist es, wenn Wagner jetzt den Worten: „Im Traum war mir's, als hörte ich der Glocken frohes Geläute" —, bei welchen Oboeen und Flöten den Glockenklang im Quartenintervall imitieren —, einen Hornaccord wie einen fernen, tiefen Glockenschlag nachhallen lässt.

Geringfügiger, aber für die unbarmherzige Selbstkritik Wagners zeugend, sind im Beginn der Scene Änderungen, die mehr den Charakter blosser Korrekturen haben. Da verlängert der Künstler an der Stelle: „Wie lange hört' ich's doch nicht mehr?" den Begleitungsaccord um ein Achtel (!) und ändert die Stimmführung. — An einer anderen Stelle setzt er zwei Violinentöne hinzu, noch an anderer streicht er eine Fermate. Man sieht, er hat jede Note auf die Goldwage gelegt.

Es folgt den Worten Tannhäusers die bestürzte Entgegnung Holdas:

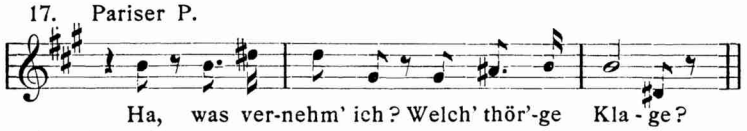
Venus: Ha! Was vernehm' ich? Welche thör'ge Klage!
Bist du so bald der holden Wunder müde,
die meine Liebe dir bereitet? — Oder
wie? Könnt' ein Gott zu sein, so sehr dich reu'n?
Hast du so bald vergessen, wie du einst
gelitten, während jetzt hier du dich erfreu'st? —
Mein Sänger, auf! auf, und ergreif' deine Harfe,
Die Liebe fei're, die so herrlich du besingest,
dass du der Liebe Göttin selber dir gewannst!
Die Liebe fei're, da ihr höchster Preis dir ward!

Der Vers: „Könnt' ein Gott zu sein, so sehr dich reu'n? ... lautete früher besser: „Reut es dich so sehr, ein Gott zu sein?" Sonst blieb der Wortlaut bestehen. Viel Neues bringt aber auch hier die Musik.

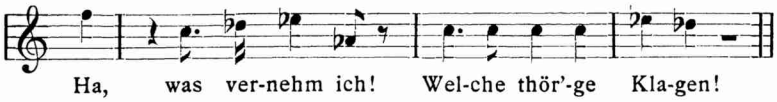
Die Überleitung zu Holdas Rede erfolgt in heftigerer Weise als in der alten Partitur, aus welcher Wagner nur die auffahrende Figur des 32tel

Motives übernahm, das er nun dreimal gesteigert wiederholt. Die Melodie des Gesanges selbst ist neu. Man betrachte folgende Wendungen:

17. Pariser P.



Dresdener P.



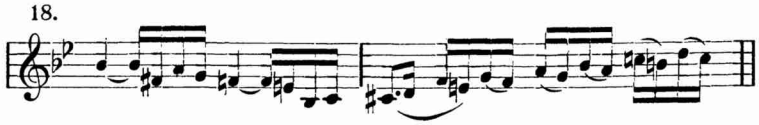
Zum Schluss geht diese Stelle in eine kurze, schwungvolle Kantilene über, die in einer „Koloratur" auf dem Worte „Höchster" kulminiert. Sie ergiebt sich aus dem gesteigerten Ausdruck von selbst, und hat daher ihre Existenzberechtigung. Wie sagt doch Hans Sachs: „Der Regel Güte daraus man erwägt, dass sie auch mal 'ne Ausnahm' verträgt."

Zu dieser neuen Melodie der Singstimme, bringt Wagner natürlich auch ein neues Orchester. Jene weichen Triolenschläge, welche die ersten Fragen Holdas begleiteten, folgen ihr auch hier leitmotivisch. Wagner ändert sie rhythmisch, macht Synkopen aus ihnen, er augmentiert sie, aber ihr Wesen als „Schmeichelmotiv Holdas" bleibt kenntlich. Dazwischen hinein kontrapunktiert der Meister allerlei kleine Motive, Nachklänge, von Melodiewendungen oder Reminiscenzen an die Liebes-Motive . . .

Er ist hier ökonomischer als in der alten Partitur. Es geht nichts verloren. Aus jeder — und sei es die unscheinbarste — Wendung holt er das Letzte heraus. Es ist erstaunlich, welche Fülle von geistreichen Einfällen oder Tonmalereien eine so relativ kleine Episode enthält.

Gegen das Ende der Rede unterstützt Holdas Aufforderung an Tannhäuser, die Harfe zu ergreifen, eine lebhafte Sechzehntelfigur, welche den erst ruhigen schmeichelnden Gesang in wirkungsvoller Steigerung zu einem temperamentvollen, lebhaften Abschluss führt. In lebhafter Bewegung setzt auch die Überleitung zu Tannhäusers Lied ein. Es ist eine neue energische Sechzehntelfigur, die von Wagner öfters wie ein „Motiv des Entschlusses" benutzt wird:

18.



Sie durchstürmt Violinen und Bratschen, kulminiert auf dem hohen B‴ und sinkt dann bis zum tiefen C der Geigen jäh herab, in der Harmonie des Nonenaccordes auf As, welcher nach den bekannten Des-dur-Accorden der Harfe überleitet, mit denen Tannhäuser zur ersten Strophe seines Liedes

präludiert. Wagner hat dieselbe, Holdas Entgegnung: „Was muss ich hören?“, sowie auch die zweite Strophe des Liedes ziemlich unverändert beibehalten. Konsequenter Weise hätte Wagner z. B. in der zweiten Strophe des Liedes die Deklamation ändern müssen. Er änderte aber nur die Orchester-Überleitung dazu, indem er das neue Sechzehntel-Motiv benutzt. (18.)*)

Bekanntes bringt zunächst auch das Folgende:

Venus: Treuloser! Weh! Was lässest du mich hören?
Du wagest meine Liebe zu verhöhnen?
Du preisest sie, und willst sie dennoch flieh'n?
Zum Überdruss ist dir mein Reiz gedieh'n?
Tannhäuser: Ach! Schöne Göttin, wolle mir nicht zürnen!
Dein übergrosser Reiz ist's, den ich fliehe.
Venus: Weh' dir, Verräter! Heuchler! Undankbarer!
Ich lass' dich nicht! Du darfst nicht von mir zieh'n!
Tannhäuser: Nie war mein Lieben grösser, niemals wahrer,
Als jetzt, da ich für ewig dich muss flieh'n!

Die neue Partitur gleicht im wesentlichen zunächst der alten. Wagner deklamiert einiges anders; er setzt hier eine neue Oboeenstimme hinzu, führt dort den Bass bedeutsamer; aber erst da, wo die Stimmen lebhafter sich drängen, von den Worten: „Ich lass dich nicht!“ an, verlässt er die alten Pfade wieder. Das erregte Schlussduo ist gegen die Dresdner Partitur verkürzt, für sich betrachtet glücklicher und einheitlicher gesteigert. Den Hauptwert legt Wagner jetzt auf das Orchester, dem er das einheitlich durchgeführte Bass-Thema zu Grunde legt. Die Steigerung erfolgt nicht durch Häufung der Klangmittel, wie wir das in der älteren Partitur noch gelegentlich sehen, sondern durch zielbewusste, motivische Arbeit. Für eine so relativ kleine, schnell vorübergehende Episode wandte Wagner in der Dresdner Zeit auch nicht den zehnten Teil von Kunstfleiss und Sorgfalt auf. Dabei sind wiederum auch die Singstimmen freier und natürlicher behandelt. Kongruent in beiden Ausgaben ist erst der dramatische Aufschrei der beiden Stimmen als Schlusseffekt. Doch

*) In diesem ganzen Passus seien von kleinen Varianten zur Charakteristik des „Bearbeiters“ Wagner u. a. angeführt die Beseitigung der Fermaten bei „klagest“ und „entbehrlich“ und ihre Ersetzung durch Ritenutos. An anderer Stelle wiederum behält Wagner die Fermate bei. — Bei den Worten: „Begeisterung dir“ ist die Begleitung durch Accorde (Klarinette, Horn, Fagott) verstärkt. Bei „Gebot“ ist der Gis-dur-Dreiklang umgelegt. Die zweite Strophe des Liedes trägt die Bezeichnung „Vivo“ statt „Allegro“ u. s. w. u. s. w. — Man sieht, die Stelle gefiel ihm eigentlich auch nicht mehr, er konnte sich aber doch nicht entschliessen, ihr den ursprünglichen populären Charakter zu nehmen.

lässt das Orchester in der Pariser Ausgabe die Erregung allmählich ausklingen, es reisst nicht zugleich mit den Singstimmen ab. Geigen stürzen jäh herab, Bratschen fahren in Triolen nach der Höhe — eine Klarinette sinkt vom lang ausgehaltenen hohen B″ klagend hernieder. Dann lange Stille — langes Schweigen. — Um wieviel effektvoller ist doch dieses Auszittern der Erregung als die Operngeneralpause der alten Partitur.

So spannend und wirksam wie möglich vorbereitet, klingt Holdas Lockung: „Geliebter! Komm, sieh dort die Grotte“ nun auch ungleich verführerischer als früher. Was ist doch Frau Holda seit ihrer Jugendzeit raffinierter geworden! Wie viel sinnlicher hebt schon die Einleitung zu ihrem Gesang an. Die ersten Accordfolgen sind harmonisch dieselben geblieben, aber mit je zwei Flöten und Oboeen hatte sich Wagner im deutschen Tannhäuser begnügt, jetzt nimmt er zwei Hörner, zwei Oboeen und je eine Klarinette und Flöte, er repetiert die Phrase gesteigert in Fagotten, Klarinetten, Oboeen und drei Flöten und leitet damit in ein Andante im $\frac{3}{4}$ Takt. Die Violinen sind achtfach geteilt, eine Solo-Violine, Holzbläser und ein Horn gesellen sich ihnen zu, und wieder spüren wir aus den chromatischen, eng verschlungenen Liebes-Motiven jenen schwülen, betäubenden Zauber, welcher Wagners späterer Erotik eignet. Die Tonalität erscheint zunächst ganz aufgehoben, erst im neunten Takt des Andante weichen die unbestimmten, chromatischen Sehnsuchtslaute einer bestimmten Tonart. Es ist F-dur. Wagner vermeidet die Fis-Tonart der deutschen Partitur ihrer Schwierigkeit wegen, und zugleich wegen ihres allzu glänzenden, selbst scharfen Klanges in den Violinen. Ihr F-dur ist weicher. Für die Sänger aber wird die Stelle durch die Transposition um einen halben Ton nach unten bequemer.

Schluss folgt