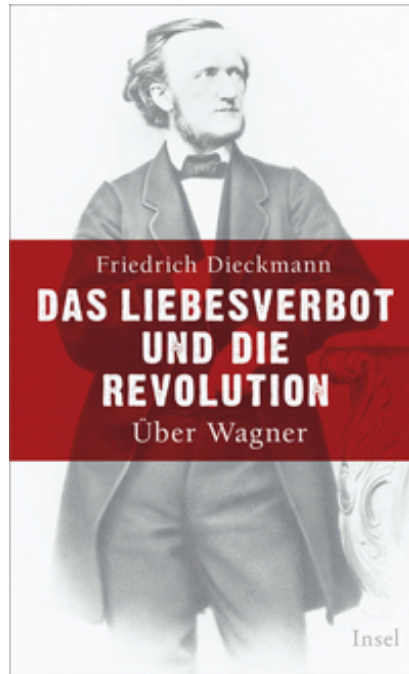


Insel Verlag

Leseprobe



Dieckmann, Friedrich
Das Liebesverbot und die Revolution

Über Wagner
Mit zahlreichen Abbildungen

© Insel Verlag
978-3-458-17569-8



Friedrich Dieckmann

**DAS LIEBESVERBOT
UND DIE REVOLUTION**

Über Wagner

Mit zahlreichen Abbildungen

Insel Verlag

Erste Auflage 2013

© Insel Verlag Berlin 2013

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: TypoForum GmbH, Seelbach

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-458-17569-8

Inhalt

Vorwort 7

SCHWANENRÄTSEL

Wagners Schwester in Wagners Werken 9

EIN KOMPONIST IM AUFSTAND

Richard Wagner in der deutschen Revolution 42

»DU BIST EIN FREUND!«

Liszt, Wagner, Lohengrin und Weimar 95

DIE POSTREVOLUTIONÄRE ZUFLUCHT

Richard Wagner in Zürich 136

AM ORT DES GELINGENS

Zürich in den »Meistersingern« 166

WAGNER IM BILDE

Die Porträts im Wandel der Bildkunst 178

ANHANG

Renoir bei Wagner – zwei Berichte 211

Anmerkungen 217

Abbildungsverzeichnis 232

Literaturhinweise 236

Drucke der Erstfassungen 239

Vorwort

Es ist der rote Wagner, der hier in Sicht kommt, der Mann, der nach den Apriltagen des Jahres 1848 zu dem leidenschaftlichen Verfechter einer von feudalen Vorrechten und bourgeoiser Geldmacht befreiten Demokratie wird und ein Jahr später mit hohem Einsatz an die Seite der provisorischen Regierung tritt, die in Dresden für sieben Tage das Heft in die Hand nimmt; noch am Tage des Rückzugs ist er für sie tätig. Dieser Mann, Hofkapellmeister in königlich-sächsischen Diensten, hat, bevor er sich mit politischem Klarsinn und hoffnungsvollem Überschwang in einen Kampf stürzte, an dessen Ende er sich als ein mittelloser Exilant findet, eine Oper vollendet, die ein Traumspiel voller ekstatischer Momente ist. In einem sagenhaft verschleierte Mittelalter spielend, erzählt sie das Schicksal eines schwer verklagten Mädchens, dem aus magischer Ferne ein schöner Ritter zu Hilfe kommt, den sie dann doch nicht heiraten kann. Also Trennung von Kunst und Leben? Auch die Oper, so zeigt sich, ist mit dem Leben verbunden, sie entspringt dem Seelenleben eines Autors, dessen Konfliktgeladenheit sich in der Revolution mit andern Mitteln Luft macht. *Das Liebesverbot und die Revolution* – beide hängen untergründig zusammen, was sich auch daran zeigt, daß die Liebesvereinigung, die auf der Bühne im letzten Moment blockiert wird, in einem späteren, nachrevolutionären Werk dann theatralisch stattfinden kann, obschon unter tragischen Umständen.

Diese Verhältnisse und Begebenheiten entfalten sich in fünf Texten, die chronologisch fortschreiten, ohne eine fortlaufende Erzählung zu bilden. Sie verweisen durch Überschneidungen aufeinander, die ein wenig den Repetitionen gleichen, wie sie

der »Ring«-Autor seinen Stücken in anderer Weise einpflanzte, darauf bedacht, daß jedes einzelne auch ohne die vorangegangenen verstehbar sei. Am Ende tritt dieser Autor im Bild vor den Leser, und es zeigt sich, daß der Wandel der Bildkunst, der sein eigenes Werk überlagert, sich an der Darstellung seiner Erscheinung charakteristisch abgearbeitet hat, vom Schattenriß bis zur Photographie, von der Karikatur bis zu der Porträtserie Auguste Renoirs.

11. September 2012

F. D.

SCHWANENRÄTSEL

Wagners Schwester in Wagners Werken

Gestaltentausch

»Lohengrin«, die Tragödie des Frageverbots, ist ein in historische Zeiten eingelassenes Märchen voller bösem und gutem, heidnischem und christlichem Zauber. Seine magische Wirrsal klärt sich sofort, wenn man es als die Traumerzählung nimmt, die es ist: der Traum eines in der Blüte der Pubertät stehenden jungen Mädchens, das im Wald »lustwandelnd« ihren Bruder verloren hat, auf den sie doch aufpassen sollte, und sich deswegen gescholten und verklagt sieht. Sie weiß nicht zu antworten; als sie aber unter der Wucht der Vorwürfe zu erliegen droht, kommt schwangezogen, in der Silberhelle weißer Magie, ein schöner Jüngling und rettet sie; er wird ihr Gemahl unter einer Bedingung: daß sie ihn niemals frage, wer er sei. Das Verbot bezieht sich offenbar auf einen Umstand, der, würde er bekannt, den Vollzug der Ehe sofort unmöglich machte; darum ist der Zwang, es zu übertreten, nämlich noch vor diesem Vollzug, unausweichlich.

Die Frage wird also gestellt, aus dem zwingenden Empfinden, daß etwas Verbotenes geschähe, wenn die Identität des Bräutigams unaufgeklärt bliebe. Die Hexe, die, zu der verbotenen Frage verführend, Einlaß bei der Braut findet, ist ersichtlich die Stimme ihres schlechten Gewissens. Prompt tritt das Angedrohte ein: der Geliebte, der dies nur sein konnte, solange er unerkannt blieb, entzieht sich, nicht ohne im Entschwinden seine Identität preiszugeben. Er tut dies scheinbar mit Worten, mit Hinweisen auf ferne Ritter und ein magisches Gefäß; er tut

es in Wahrheit durch einen Gestaltentausch: Lohengrin verwandelt sich in Gottfried, den verschwundenen Bruder, zurück. Dieser, der zum Schwan wurde, der mythisch bezeichnenden, sexuell prägnanten Zeusgestalt, ist Lohengrins wahre Identität. Elsa, die Schwester, hat sich, den Bruder in die Gestalt des erlöschungsmächtigen Fremden (des als Fremden Erlösungsmächtigen) verwandelnd, über das Inzestverbot hinwegphantasiert, im Untergrund ihres Traumbewußtseins aber blieb das Verbotene ihres Tuns in Kraft; sie muß, was ihr in des Wortes sinnfälligster Bedeutung schwant, fragen, damit die Vereinigung nicht vollzogen werde. So entschwindet Lohengrin, von der Taube, dem Antischwan, über das Wasser gezogen¹; die Transformation des erotisch versperrten Bruders in die scheinbar erreichbare Phantasiegestalt ist zusammengebrochen. Das Tabu war stärker als der Versuch seiner Umgehung; die bange, aber unvermeidliche Frage hat die Verzauberung durchbrochen. Lohengrin entschwindet, Gottfried tritt an seine Stelle; die Enttäuschung über die Wiederherstellung der erfindungsreich umgungenen Tabu-Realität wirft die Liebende zu Boden. Im Traum erlebt sie das Ende des Traums als ihr eigenes Ende.

Die verhinderte Hochzeit

Nicht erst in »Lohengrin« wird das Frageverbot der Liebenden zum Angelpunkt der dramatischen Fabel. Schon in den »Feen« geschieht das, dem Werk des Neunzehnjährigen, der im Dezember 1832 aus Prag, wo er eine Menge erlebt hat, nach Leipzig, in den Schoß der vaterlosen Familie, zurückkehrt und bei der verehrten, bewunderten, geliebten Hauptgestalt des häuslichen Kreises tiefe Mißbilligung mit einem von der Reise mitgebrachten Operntext erregt. Diese Zentralsonne ist nicht die Mutter, Johanna Geyer, die 1821 auch ihren zweiten Mann, den Stief-

vater der großen Familie, verloren hat, sondern die älteste der fünf Schwestern, Rosalie, eine erfolgreiche Schauspielerin, die nach Engagements in Dresden und Prag seit 1829 dem neugegründeten Leipziger Hoftheater² angehört und im gleichen Jahr als Gretchen in Goethes »Faust« Furore macht; sie ist die Ernährerin der Familie. Zehn Jahre älter als Richard, hat sie von jeher den größten Einfluß auf ihn gehabt; sie war es (Wagner erzählt es in »Mein Leben«), die ein Jahr zuvor den studentisch-kraftmeierischer Verwahrlosung anheimfallenden Bruder zur Besinnung gebracht hat. Rosalie, die in der auf einen lebhaften und direkten Ton gestimmten Familie ihre eigene, abgehobene Art zwanglos zur Geltung bringt, verkörpert eine menschlich-künstlerische Höhe, an der sich der ungebärdige, von pubertären Anwendungen hin und her geworfene jüngere Bruder aufrichtet. Sie ist die Muse seines Herzens, eine Erscheinung, zu der er mit jugendlicher Gefühlsintensität aufblickt, der einzige Mensch, der ihn in Krisensituationen erreicht, vielleicht, weil diese Krisen, die »Krämpfe [seiner] Entwicklung«, mit ihrer sinnlichen Unerreichbarkeit zusammenhängen und sie zu klug ist, das nicht zu ahnen, eine Frauengestalt, die, zur Schwester zu alt und zur Mutter zu jung, in einer Schwebelage zwischen diesen Rollen steht, die der Phantasie Raum und Nahrung gibt.

Mit der Rückkehr aus Prag, wo Wagner im Konservatorium die erste Aufführung seiner im Sommer komponierten C-Dur-Sinfonie erlebt und sich in die natürliche Tochter eines musikliebenden Magnaten, des Grafen Pachta, verliebt hat, tritt der Neunzehnjährige wieder in Rosalies, der immer noch Unverheirateten, Bannkreis, aus dem er nur scheinbar herausgetreten war. Das Bedürfnis, es ihr recht zu machen, ist so stark, daß er ihr die künstlerische Frucht des Prager Aufenthalts zum Opfer bringt, einen Operntext von düsterster Färbung, in dem Prags ureigene Operngestalt, Don Giovanni, eine stark verkürzte Existenz führt. Der jugendliche Autor wandelt die Expositions-

szene von Mozarts und da Pontes *Dramma giocoso* in einer Weise ab, daß der Held, der die Braut seines Freundes in der Nacht vor der Hochzeit überfällt, verschwindet, ehe er nur richtig auf den Plan getreten ist; das bedrängte Mädchen siegt so vollständig über den Eindringling, daß sie ihn vom Balkon ihres Zimmers zu Tode stürzt. So wenig verschmerzt die Braut ihren Sieg, der die gerade erst feierlich beigelegte Feindschaft zweier Adelsfamilien wieder aufflammen läßt, daß sie bei dem Leichenbegängnis tot zusammenbricht und sich damit – da sie die Begebenheit für sich behielt, ist eine Art Gottesurteil anberaumt worden – als die Verursacherin seines Todes zu erkennen gibt.

Ein intendierter Tabubruch auch hier, in der Nacht vor der Hochzeit und als Akt ihrer Durchkreuzung, mit zwifach tödlichem Ausgang. Das Mädchen, dem es gelingt, das verbotene Begehren abzuwehren, überlebt dies sowenig wie nachmals Elsa die Übertretung des Frageverbots. Diesen hochdramatischen Text, den er nach dem Gegenstand der Verhinderung »Die Hochzeit« betitelt, bringt Wagner aus Prag mit nach Hause. Er hat ihn auch schon zu komponieren angefangen, aber Rosalie mißfällt das katastrophengeladene Stück; schwant ihr, daß sie gemeint ist? Zwar hat sich Wagner in Prag in die Grafentochter verliebt, aber die Redseligkeit, mit der er sich, in Briefen und später in den Erinnerungen, über das Verhältnis verbreitet, deutet darauf, daß es keineswegs die hübsche und oberflächliche Jenny Pachta ist, die ihm das Nachtstück eingibt, in dem Don Giovanni schon eingangs fällt, gleichsam statt des Komturs, und der Gang der Handlung der Todesweg Donna Annas ist. Worüber man sich so unverhüllt ausläßt, darüber schreibt man keine Oper, genauer: Wagner schreibt darüber keine Oper.

Rosalie, das empfindsame und anspruchsvolle, liebenswürdig-schöne Mädchen, das die Leipziger als Gretchen beindrückt, aber auch als Porzia und Cordelia durchdringt, nicht so

sehr, wie der Bruder anmerkt, durch die Stärke ihres schauspielerischen Talents als durch den Reiz ihrer Persönlichkeit – die angebetete Schwester mag es wissen oder mit weiblicher Hellsicht erfüllen: sie ist diese Opernheldin, der ein verbotener Liebhaber die Hochzeitsnacht entreißen will. Richard hat ihrer beider Verhältnis als ausweglos diagnostiziert; er darf sie nicht besitzen, ist das Fazit des Schauerstücks, und sie darf nicht heiraten. Rosalie opponiert dem Text mit ästhetischen Gründen und tut es so nachdrücklich, daß der Autor ihn preisgibt, vollständig und brachial. »Schnell war ich entschieden«, heißt es in »Mein Leben«, »ergriff ohne alle Leidenschaftlichkeit mein Manuskript und vernichtete es spurlos«.³ Allein die Nacherzählung an derselben Stelle bewahrt uns den Gang der Handlung. Unmittelbar spiegelt sich der Vorgang in einem Brief an den Heidelberger Freund Theodor Apel, der am 16. Dezember 1832 aus Leipzig eine eingehende Schilderung der enttäuschenden Beziehung zu Jenny Pachta erhält, mit einem Nachsatz, der die Fertigstellung des Librettos vermeldet. Aber der Brief bleibt liegen und geht am 3. Januar in ein Postskriptum aus: »Den Operntext habe ich kassirt und zerrissen. Bald sollst Du ein weiteres hören. – Adieu, Adieu!«⁴

Rettung im Feenreich

Rosalie zuliebe vernichtet Wagner den Text, nicht aus Eitelkeit, wie der Autobiograph nachmals versichert, sondern weil ihm daran gelegen gewesen sei, »meiner Schwester zu beweisen, teils wie wenig ich für meine Arbeit eingenommen sei, teils wie viel ich auf sie gebe«. Rosalie zuliebe schreibt er ein neues, völlig andersartiges Libretto, eine nach tiefen Verwirrungen festlich-freudig ausgehende Märchenoper in der Nachbeziehungsweise Vorfolge der »Zauberflöte«, denn »La donna serpente«,

die Gozzische Vorlage, der er den Stoff entlehnt, liegt *vor* Mozarts und Schikaneders Werk, das die Elemente des Feenmärchens ins Magisch-Pädagogische, Politisch-Weltbedeutende hinaufstilisiert hatte. Davon ist Wagners neue Oper entfernt, der Kreis der Märchenbilder öffnet sich nicht gleichnishaft in die Welt, sondern in das Menschlich-Besondere, das Allerpersönlichste des Autors. Nach seiner Don-Giovanni-Variante, in der das böse Ende sich schon zu Anfang einstellte, schreibt der hoffnungsvolle Jüngling eine »Zauberflöte«, in der das gute Ende schon zu Anfang da ist, denn die Liebenden, um die es geht, die Fee und der Prinz, haben sich längst gefunden, sie sind verheiratet und haben zwei Kinder. Aber die von der Fee einst bewirkte Verbindung steht unter dem Druck des Frageverbots: Arindal, der jagend aus seiner Heimat hinweggelockte Königsohn, darf nicht fragen, wer Ada, das zauberische Wesen, dem er verfiel, wirklich ist. Wenn er es erführe, wäre es mit der Beziehung vorbei.

Er hat aber (dies alles ist anfänglich eingeschobene Erzählung) doch gefragt, worauf ihm die Geliebte mit Donnerschlag entchwand. Furchtbare Prüfungen sind die Folge; ihr Grausen gibt ein Maß für die Größe des Tabubruchs und der mit ihm verbundenen Verschuldung. Vor Arindals Augen wirft Ada ihre beiden Kinder ins Feuer, dann verbündet sie sich mit dem Feind, der Arindals Reich bestürmt. Sie tötet den Feldherrn der Verteidiger und vernichtet das Entsatzheer; Arindals Vatererbe, das Königreich, ist wie seine Nachkommen zerstört. Die Buße für den Tabubruch, an den die verbotene Frage rührte, ist fürchterlich, und Arindal durchschaut sie nicht als imaginär; er verflucht seine Frau – und hat damit die ihm auferlegte und durch einen Schwur besiegelte Probe nicht bestanden, das auf keinen Fall und unter keinen Umständen zu tun. Ada entzieht sich ihm auf eine Weise, die Wagners, nicht Gozzis Erfindung ist; sie wird in eine Bildsäule verwandelt, deren steingeworde-

nen Lidern – es ist ein außerordentlicher Einfall – die Tränen der Verzauberten entquellen.

Das ist ein schrecklicheres Ende als in der Prager »Hochzeit«. Auf das sündige Paar häuft die Szene alle Schrecknisse der Phantasie, und die Einsicht, daß alles nur Einbildung war, kommt Arindal nicht zugute; er wird – »O Gott, wie braust's in meinem Hirn!« – auf der Stelle wahnsinnig und bekundet es in einer bedeutenden Arie. Die Lossprechung der Liebenden erfolgt nach dem Muster der »Zauberflöte« und ihrer märchenhaften Vorgänger, aber das Modell ist erweitert und verdeutlicht. Die Leier, die sich, nachdem ein Zauberschild und ein Zauberschwert ihre Wirkung getan und verbraucht haben, als das Wunderinstrument für Adas Erlösung bewährt, steht kenntlicher noch als die Flöte bei Schikaneder und Mozart für die Kunst, die Musik; ihre Macht vermag den letzten Ring zu sprengen, der sich um die hinter der Tabu-Verletzung versteinerte Geliebte legt. »Ich kenne ja der holden Töne Macht«, singt Arindal, als ihn die Stimme eines wohlthätigen Magiers an das Instrument verweist: »Du, heiße Liebe, Sehnsucht und Verlangen, / entzaubert denn in Tönen diesen Stein!«

Der unbefragbare Tabubruch, gesühnt in der Phantasie, gelöst mit den Mitteln der Musik, kann nun beim Namen genannt werden; er ist, von dem psychischen Hintergrund des Schöpfers her, märchenhaft vorgeschoben und dennoch bedeutsam. Ada ist von ihrem Vater her Mensch, von der Mutter her eine Fee; die Opposition der Feenwelt gegen ihre Liebe zu dem Erdmensch wollte verhindern, daß Ada in die Welt der Sterblichen eingeht. Durch Arindals Leier, die sein Prüfungsversagen wiedergutmachte, ist diese Entweihung abgewendet; nicht Ada muß Mensch werden, ist die Lösung, sondern Arindal tritt in den Kreis der Himmlischen ein. »Unsterblich sei, wie sie!« singt der Feenkönig, und der Chor tönt: »Gegrüßt sei, Arindal, im hohen Feenreiche, / dir ist Unsterblichkeit nach deiner Kraft ver-

liehn!« Der Held schenkt seiner Schwester und deren Bräutigam sein irdisches Reich (daß eine reale Schwester in dem Stück vorkommt, ist ein raffinierter psychodramatischer Schachzug) und erklärt: »Ein höh'eres Reich ist Seligem, mir, verliehn!« »Dem Erdenstaub ist er entrückt!« jubiliert der Schlußchor.

Das glückliche Ende als die Legitimierung und Transzendierung des vorgegebenen Tabubruchs begibt sich als Entrückung in ein himmlisches Reich, in das Arindal vermöge seiner Tonkunst Eingang findet. Im Reich der Götter, signalisiert diese Lösung, verliert das Tabu seine niederschmetternde Kraft. Gesang bahnt dem Liebenden den Weg zur Unsterblichkeit; dieser öffnet die Sphäre, in der die Vermählung schuldlos bestehen kann. Daß Wagner der Tragweite dieser Lösung inne ist, gibt eine Stelle von 1851, aus den »Mitteilungen an meine Freunde«, zu erkennen; mit der pompösen Umständlichkeit, die er sich bei solchen Texten gern überwirft, verweist er darauf, daß dieser Opernschluß, in dem »die in einen Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig [...] mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird«, »ein wichtiges Moment [seiner] ganzen Entwicklung [...] im Keime kundgegeben« habe. Nur in einem überirdischen, unirdischen Reich, so sagt das Werk, kommen die beiden Liebenden zusammen; die Oper bestätigt das Tabu, indem sie es aufhebt.

Rosalie billigt das neue Stück, das ihr ganz eigen ist. Es gehört ihr auf eine Weise, die sie für sich und den Bruder annehmen kann; unter ihren Augen und in ihrer Obhut schreibt er in Leipzig den Text. In Würzburg, wohin Richard im Februar 1833 geht, um unter den Fittichen seines Bruders Albert als Chordirektor in die Theaterpraxis einzutreten (zuvor hat das Gewandhausorchester seine in Prag uraufgeführte C-Dur-Sinfonie aufgeführt), macht er sich an die Vertonung. Sie zieht sich bis zum Dezember hin, und als die Partitur fertig ist, eine große durch-

komponierte Opernpartitur im Bann Webers und Beethovens, schreibt er der Schwester am 11. Dezember 1835 einen Brief, der ihm Jahrzehnte später wichtig genug ist, um ihn 1872 als Anhang in den Privatdruck seiner Lebenserinnerungen aufzunehmen. So jedenfalls vermerkte es eine Fußnote, die die Ausgabe selbst jedoch nicht einlöste; der Brief blieb ihr vorenthalten, erst die Veröffentlichung der »Familienbriefe« von 1907 förderte den mehr als fünf Druckseiten langen Text zutage. Es ist ein Liebesbrief, in dem das Du sich immer wieder hinter dem familiären Ihr verbirgt, um desto unverhüllter hervorzubrechen: »Wie hab' ich doch fast bei jeder Note an Euch – ach, an Dich! – gedacht, – und es war dies ein Gefühl, das mich wohl oft recht antrieb, – das mich oft aber auch so übermannte, daß ich nicht weiter arbeiten konnte, und das Freie suchen mußte.«

Um die Oper geht es, ihre Musik, ihre Wirkung, aber der Erzähler bricht ab: »Was sprech ich Dir doch da von all den Sachen! – Es ist nur die Sehnsucht, Dir alles ganz mitzuteilen! – Gott, Gott, – die Zeit ist ja nicht mehr so fern, – bald bin ich ja bei Euch, – bei Dir! – Doch ich darf mich dem nicht so ganz hingeben, sonst kann ich kein Wort mehr schreiben – und ich hätte Dir ja noch so viel zu sagen, wenn ich nur Alles ordnen könnte! – – Ich bin jetzt immer in einem so aufgeregten Zustande, – – diese Nacht habe ich wieder nicht geschlafen; – ach, was sage ich denn, – – die Ruhe der Nächte habe ich jetzt schon lange aufgeben müssen, – – immer denke ich an Euch – und – unbescheidner Weise an meine Oper!« Der Wagners Erinnerungen schließlich entzogene Brief (erst die vollständige Ausgabe von Martin Gregor-Dellin hat ihn 1963 einbezogen) ist ein Schlüsseltext zu Leben und Werk dessen, der ihn schrieb; als ein solcher scheint er Wagner bei der Arbeit an »Mein Leben« unmittelbar aufgegangen zu sein.

Versuchte Freigabe

Ein halbes Jahr nach der Partiturvollendung der »Feen«, deren Uraufführung am Leipziger Opernhaus Rosalie vergeblich betreibt, folgt der »romantischen Oper« (so waren »Die Feen« unterschrieben) der Entwurf eines Werkes, das er, als es im Januar 1836 vollendet ist, eine »große komische Oper« nennen wird. Sie heißt »Das Liebesverbot« und ist eine opernhaft vereinfachende und vergröbernde Anverwandlung von Shakespeares »Maß für Maß«, der in einem imaginären Wien angesiedelten Komödie; »Das Liebesverbot« spielt in einem ebenso imaginären Palermo. In den geistigen Bahnen des Jungen Deutschland, dem Wagner durch seine Freundschaft mit dem vier Jahre älteren Heinrich Laube auch ganz persönlich verbunden ist, bedeutet das Werk eine musikdramatische Demonstration gegen Sittenwächtereie und Muckertum, wie sie Staat und Gesellschaft in der Restaurationsperiode beherrschen; mit Heinrich Heine als Gewährsmann war eine ganze Gruppe junger Autoren gegen die zensurgeschützte Prüderie aufgestanden.

Südländische Sinnenlust tritt in Wagners Opus in Konfrontation mit einem Sittenrichtertum, das sich in der Gestalt eines Deutschen namens Friedrich verkörpert. Der sizilische König hat ihm für die Zeit seiner Abwesenheit umfassende Vollmachten übertragen, und der neue Statthalter hat nichts Besseres zu tun, als den Karneval zu verbieten und ein ganzes Bündel lustfeindlicher Edikte in die Welt zu setzen, denen er durch die Verhängung der Todesstrafe Nachdruck geben will. Aber er gerät selbst in die Schlingen, die er andern legt, und verliebt sich unsterblich in eine schöne Novizin, die ihn um Gnade für ihren wegen einer illegitimen Liebschaft zum Tode verurteilten Bruder bittet. Er verspricht dessen Freilassung, wenn Isabella – so heißt die fromme Schwester – ihm ein Stelldichein gewähre.

Indessen hat sich der Widerstand des Volkes zu einem Festzug formiert, den Luzio, ein stadtbekannter Bonvivant, mit einem Karnevalspreis befeuert, der bis zu der Drohung geht: »Wer sich nicht freut im Karneval, / dem stoßt das Messer in die Brust!« Luzio hat danach Mühe, den offenen Widerstand gegen die buffonesk agierende Staatsgewalt – der Polizeichef heißt Brighella – abzuwenden. Denn der Aufruhr ist dem Finale vorbehalten; er bricht aus, als Isabella erfährt, daß sie von Friedrich hintergangen wurde: der Statthalter ist zu dem Rendezvous gekommen, das die Bedingung der Begnadigung war, und hat gleichzeitig den Hinrichtungsbefehl gegeben. Dies entdeckend, ruft Isabella, die angehende Nonne, das Volk zusammen: »Greift zu den Waffen! Auf, zur Rache! Stürzt ihn, den schändlichen Tyrannen!« Allerdings: sie ist nicht selbst zu dem Rendezvous gegangen, sondern hat Friedrichs verstoßene Verlobte, ein Fräulein Mariana, maskiert in den Pavillon geschickt. Auch hat sie den Hinrichtungsbefehl abfangen können – Claudio, der Bruder, ist am Leben geblieben. Der entlarvte Statthalter begehrt, nach seinem eigenen Gesetz gerichtet zu werden, aber er wird mit Volkssouveränität begnadigt: »Nein, das Gesetz ist aufgehoben!« rufen alle: »Wir wollen gnädiger sein als du!«

Nun könnte Isabella, die Novizin, zurück ins Kloster gehen, aber das entspricht weder dem Shakespeareschen Vorbild (dort heiratet der inkognito die Vorgänge überwachende Herzog die fromme Schöne) noch dem programmatischen Impuls des Autors und Komponisten. Schon bei ihrer Privataudienz bei dem gestrengen Friedrich war Isabella in einen Liebespreis ausgebrochen, der nicht recht zu ihrem Klosterentschluß paßte: »Dem Weib gab Schönheit die Natur, / dem Manne Kraft, sie zu genießen, / ein Tor, ein Heuchler nur / sucht sich der Liebe zu verschließen!« – das hatte den gestrengen Statthalter nicht kaltgelassen. Nun, am Ende, bekennt Isabella ihre Liebe zu Luzio, Claudios Freund, dem stadtbekanntem Flattergeist, und erklärt:

»Du wilder Mann, so nimm mich hin!« Die Entmachtung der Staatsgewalt in Gestalt ihres Stellvertreters wird entschärft, da das befreite Volk beschließt, dem König, der seine Rückkehr angekündigt hat, im Maskenzug entgegenzugehen: »Herbei, herbei, ihr Masken all, / gejubelt sei aus voller Brust; / wir halten dreifach Karneval, und niemals ende seine Lust!« Aber diese Einholung vollzieht sich rein pantomimisch: »Der Zug kommt vom Corso zurück mit dem König und seinem Gefolge an der Spitze. Zum Schlusse eine Gewehrsalve.« Während Shakespeare sein Stück in den Kammern der Macht ansiedelt, als ein politisch-moralisches Kammerspiel, bei dem der eigentliche Souverän, der Herzog, im Hintergrund die Fäden zieht, verlagert Wagner die Szene größtenteils auf den Marktplatz. Das Stück wird zum Volksstück im demokratischen Sinn; der jugendliche Autor prätendiert das Volk als den eigentlichen Souverän, an den der bedrängte Untertan im Notstand appellieren kann. Die Oper wies auf den Vormärz voraus und hatte schon darum außerhalb Magdeburgs keine Aufführungschance.

In Magdeburg, wo Wagner seit dem Oktober 1834 als Musikdirektor der Bethmannschen Truppe waltet, kommt sie nach minimaler Probenzeit am 29. März 1836 zur Uraufführung. Der Zensor hatte sich mit dem Hinweis »nach Shakespeare« zufriedengegeben und keinen weiteren Einblick in den Text genommen, nur den Titel hatte man mit Rücksicht auf die Karwoche ändern müssen, die Oper hieß nun »Die Novizin von Palermo«. Die zweite Vorstellung, deren Ertrag dem Komponisten und Dirigenten zugedacht war, scheiterte an einem Drama, das hinter den Kulissen losbrach: der Sänger des Luzio sah sich einer handgreiflichen Attacke des Ehemanns der Isabella-Sängerin gegenüber, die daraufhin in Krämpfe fiel; das ganze Ensemble spaltete sich in zwei aufeinander eindringende Lager. Auch außerhalb staatlicher Eingriffe war es mit der Überwindung der Liebesverbote nicht so einfach.