

Mit Beethoven auf „Weltentdeckungsfahrt“ Richard Wagners „Columbus-Ouvertüre“ und die Metaphorik der Zürcher Reformschriften

von Arne Stollberg, Bern

„Über das hier berührte, theoretisch äußerst schwer zu behandelnde Problem glaube ich am besten in metaphorischer Form mich deutlich machen zu können.“
(Richard Wagner, „Zukunftsmusik“, 1860)¹

I

„Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“² – Franz Schuberts berühmte, wenn auch hinsichtlich ihrer Authentizität zweifelhafte Bemerkung fasst wie unter einem Brennspiegel zusammen, was viele Komponisten im Schatten des Titanen Beethoven als kaum zu tragende Bürde empfanden. Richard Wagner bildete dabei keineswegs eine Ausnahme. Auf sein eigenes Frühwerk zurückblickend, notierte er 1842: „Ich gab mein Vorbild, Beethoven, auf; seine letzte Symphonie erschien mir als der Schlussstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen keiner zur Selbständigkeit gelangen könne.“³ Diese Zeilen bezogen sich auf das gescheiterte Projekt einer E-Dur-Symphonie, die Wagner im Spätsommer 1834 begonnen, aber nach der Komposition des ersten und beim Stand von 29 Takten des zweiten Satzes beiseite gelegt hatte.⁴ Die „Ansicht von der Unmöglichkeit [...], auf dem Gebiete der Symphonie nach dem Vorgange Beethovens noch Neues [...] zu leisten“,⁵ schlug jedoch nicht etwa in zeitweilige Lähmung aus, sondern brachte neben der entschiedenen Hinwendung zum Musiktheater auch das allmähliche Heranreifen einer Betrachtungsweise mit sich, die das zunächst individuell erfahrene Problem zur musikgeschichtlichen, ja musikphilosophischen Denkfigur ausweitete. Anders gesagt: Dass es unmöglich schien, in der Nachfolge Beethovens noch originelle, selbstständige Symphonien zu schreiben, wurde von einer kompositorischen Schwierigkeit kurzerhand zum Auftrag für die Schaffung des zukünftigen Musikdramas umdefiniert. Der vermeintliche ‚Schlussstein‘ – Beethovens Symphonik – verwandelte sich unversehens zum „Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte“.⁶ Und damit nicht genug. Die alles entscheidende *Neunte Symphonie* gewann für Wagner sogar die „Bedeutung

¹ Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, Leipzig [1911–1914] [nachfolgend zitiert als: *SSD*], Bd. 7, S. 128.

² Josef von Spaun, „Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert“ [1858], in: *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1957. Lizenzausgabe Wiesbaden 1983, S. 147–164, hier S. 150. Die von Spaun überlieferte Äußerung lautet vollständig: „Heimlich im stillen [sic!] hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“

³ Wagner, „Autobiographische Skizze“ [1842], in: *SSD*, Bd. 1, S. 10.

⁴ Der Entwurf ist heute verschollen; vgl. Egon Voss, *Richard Wagner und die Instrumentalmusik. Wagners symphonischer Ehrgeiz* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 12), Wilhelmshaven 1977, S. 55–58.

⁵ Richard Wagner, *Mein Leben 1813–1868. Vollständige, kommentierte Ausgabe*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München und Leipzig 1994 [nachfolgend zitiert als: *ML*], S. 99.

⁶ Wagner, „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 109 f.

des Grundsteines meines eigenen künstlerischen Gebäudes“.⁷ Erst ‚Schlussstein‘, dann ‚Markstein‘, schließlich ‚Grundstein‘: 1834 noch als Endpunkt empfunden, mutierte die Resignation vor Beethovens übermächtigem Instrumentalwerk zur Morgenröte einer neuen Kunst, dem eigentlichen Telos der Geschichte – in den Augen Wagners und seiner Anhänger so konsequent, dass Theodor Uhlig 1851 mit vollem Ernst behaupten konnte, vom „Standpunkte dieser Philosophie aus“ sei „alles, was die Entwicklung der Musik bisher zutage gefördert hat, nur von geschichtlicher Bedeutung“ gewesen.⁸

II

Vom Misslingen der E-Dur-Symphonie im Jahre 1834 bis zur Selbststilisierung Wagners als Erbe und Nachfolger Beethovens in den Zürcher Reformschriften war es freilich ein weiter Weg, der zunächst ganz von der deutschen Musiktradition ab- und zur italienischen Oper hinführte, vor allem im 1836 uraufgeführten *Liebesverbot*.⁹ Und doch nahm Wagner gerade zu der Zeit, als er keine Perspektive mehr für symphonisches Schaffen sah, die spätere Lösung des entscheidenden Problems vorweg, des Problems nämlich, welche Rolle Beethoven in der Musikgeschichte zugewiesen werden könnte, um daran mit dem eigenen Schaffen anzuknüpfen. Das klingt abstrakt, ist aber sehr konkret. Denn im Winter 1834/35, unmittelbar nachdem er die E-Dur-Symphonie aufgegeben hatte, schrieb Wagner eine Ouvertüre, die sich ausgerechnet um jene historische Gestalt dreht, mit der viele Jahre später, in den Zürcher Reformschriften, dann Beethoven samt seiner musikhistorischen Mission verglichen werden sollte: die Gestalt des Amerika-Entdeckers Christoph Columbus.

Dies bedeutet keineswegs, dass Wagner in der *Columbus-Ouvertüre*, die er als Eröffnungsmusik für ein Schauspiel Theodor Apels komponierte, bereits konkret auf Beethoven hingezielt oder gar Columbus als metaphorische Personifizierung Beethovens verstanden hätte (obwohl die Möglichkeit andererseits auch nicht ganz auszuschließen ist). Aber die Konstellation erscheint in jedem Fall bedenkenswert: Liegt die Vermutung nicht nahe, dass Wagner an seine eigene musikalische Ausgestaltung des Stoffes dachte, als er 1849 im *Kunstwerk der Zukunft* die „große Weltentdeckungsfahrt Beethovens“ mit derjenigen des Columbus gleichsetzte?¹⁰ Wenn ja, inwieweit spielte die an der *Columbus-Ouvertüre* gewonnene Erfahrung im Umgang mit musikalischer Form eine Rolle bei der theoretischen Erörterung des Verhältnisses von Instrumentalmusik und Drama? Und ist nicht genau an diesem Punkt der Ursprung für die eigentümliche, zum Teil auch verrätselte Metaphernwelt der Zürcher Reformschriften zu lokalisieren? Fragen, auf die nachfolgend eine Antwort gesucht werden soll, um mit ihr Wagners teleologisches Modell der Musikgeschichte neu zu beleuchten.

⁷ Wagner, „Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876“ [1878], in: *SSD*, Bd. 10, S. 104.

⁸ Theodor Uhlig, „Die Instrumentalmusik“ [1851], in: ders., *Musikalische Schriften*, hrsg. von Ludwig Frankenstein (= Deutsche Musikbücherei 14), Regensburg [1913], S. 123–173, hier S. 124.

⁹ Zu Wagners damaliger Favorisierung der italienischen Oper und des Belcanto vgl. exemplarisch seine Schriften *Die deutsche Oper* (1834), *Pasticcio von Canto Spianato* (1834), *Der dramatische Gesang* (1837) und *Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit* (1837), abgedruckt in: *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1983, Bd. 5: Frühe Prosa und Revolutionstraktate, S. 9–27.

¹⁰ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“ [1849], in: *SSD*, Bd. 3, S. 98.

III

„Beethoven war und bleibt wohl unbestritten der kühnste Segler auf den Fluthen der Harmonie [...]. Jede seiner Fahrten auf des Tonreiches gränzenlosen Ocean gestaltet sich zu einer Entdeckungsreise, von wannen er stets Neues, noch Ungekanntes aus weiter Ferne mit zurück in die Heimath bringt. Scheint es auch zuweilen, als sey der allen Meeresstürmen hohnlachend trotzende Argonaut irgendwo verschlagen, an schroff entgegenstarrende Klippen, oder auf wüstes, unbewohntes Eiland; doch immer findet der Genius seines unbegleiteten Geistes sich wieder zurechte, denn er darf vertrauen mit Zuversicht dem innern, nie trüglichen Compaß, und ihm leuchtet als treuester Führer der reinste, hellstrahlende Demantglanz des unbeweglich am Himmelszelte flammenden Polarsterns.“¹¹

Das Bild von Beethoven als tollkühnem Seefahrer auf den ‚Fluten der Harmonie‘, wie es diese Wiener Rezension 1838 entworfen hatte, avanciert in Wagners Schriften *Das Kunstwerk der Zukunft* und *Oper und Drama* zum Ausgangspunkt für eine historische Darstellung, die das Potenzial der Metapher in geradezu abenteuerlicher Weise ausreizt.¹² Die Musik erscheint dort als abgrundtiefer Ozean, der an den Rändern jenes „Küstenland“ von Dichtkunst und Tanz berührt, das der „*Hellene*, wenn er sein Meer beschiffte, [...] nie [...] aus dem Auge“ verlor¹³ – eine Beschreibung des antiken ‚Gesamtkunstwerks‘, in dem Wort, Gebärde und Melos stets untrennbar verbunden blieben. „Von den Ufern des Lebens“ aber „schied sich der *Christ*“, so Wagner weiter,¹⁴ und mit ihm verlor auch die Musik gleichsam den Boden unter ihren Füßen, indem sie das von Tanz und Poesie entlehnte und dadurch an die Wirklichkeit gebundene rhythmische Element zugunsten der transzendenten, körperlosen Harmonie und des Kontrapunktes vernachlässigte. Je weiter nun die Komponisten der Neuzeit auf dem „Meer der absoluten Musik“ vordrangen, desto weniger konnte die „unersättliche Sehnsucht des christlichen Gemütes“ erfüllt werden, bis schließlich „der kühnste aller Seefahrer *Land*, menschenbewohntes, wirkliches, seliges Land“ gewährte. „Durch seine Entdeckung ist der weite Ozean nicht nur ermessen, sondern den Menschen auch zum Binnenmeere gemacht worden, um das sich die Küsten nur zu undenklich weiterem Kreise ausbreiten.“¹⁵ An diesem Punkt seiner Beschreibung exponiert Wagner nun mit einer überraschenden Volte die entscheidende Analogie: Columbus habe gelehrt, „den Ozean zu beschiffen und so alle Kontinente der Erde zu verbinden“, wodurch „der kurzfristig nationale Mensch zum allsichtigen, universellen, – zum Menschen überhaupt geworden“ sei. Nicht anders Beethoven, der wie Columbus das „uferlose Meer [...] bis an seine Grenzen“ ausgemessen und „neue, ungeahnte Küsten gewonnen“ habe, „die dieses Meer von dem alten urmenschlichen Kontinente nun nicht mehr trennt, sondern für die neugeborene, glückselige künstlerische Menschheit der Zukunft *verbindet*“.¹⁶

So kühn dieser Vergleich auch anmutet: Wagner gelingt damit jene wechselseitige Überblendung von ästhetischer und gesellschaftspolitischer Betrachtungsweise, die für seine Zürcher Reformschriften generell charakteristisch ist. Der gewaltsam aus

¹¹ [O.], „Zweytes Concert spirituel“ [u. a. mit einer Aufführung von Beethovens *Sechster Symphonie*], in: *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger* 10 (1838), S. 45. Zitiert nach: Heike Stumpf, „...wollt mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!“ *Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 2), Frankfurt am Main u. a. 1996, S. 103.

¹² Vgl. hierzu auch Arne Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker* (= *BzAfMw* 58), Stuttgart 2006, S. 129–135 und 143–145.

¹³ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 84 (Hervorhebungen innerhalb der Zitate entsprechen jeweils dem Original).

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 85.

¹⁶ Ebd., S. 85 f.

dem antiken ‚Gesamtkunstwerk‘ herausgelösten Musik sei durch Beethoven ein Ausdrucksvermögen erschlossen worden, das nun die erneute Verbindung mit Dichtkunst und Drama – als „idealische[r] Form des Tanzes“¹⁷ – auf höherer, sogar höchster Stufe ermögliche. Und diese höchste Stufe, das Zusammenführen der vorher getrennten Einzelkünste im ‚Kunstwerk der Zukunft‘, bedeute zugleich die Geburt einer freien, nicht mehr egoistisch zersplitterten, sondern eben ‚universellen‘ Menschheit.

Wagner belässt es aber nicht bei dieser allgemeinen, eher assoziativen Metaphorik. Er spielt anhand der exponierten Bildwelt Symphonie für Symphonie durch, wie sich Beethoven als musikalischer Columbus allmählich dem Ziel seiner Entdeckungsfahrt näherte, und bringt dabei auch die eigentliche Pointe des Vergleichs zum Tragen: dass nämlich Beethoven, wie Columbus, seine welthistorische Tat auf der Grundlage eines Irrtums vollbracht habe.

IV

Ausgangspunkt von Wagners geschichtlicher Konstruktion ist die These, dass sich in der Symphonie der Wiener Klassik, bei Haydn und Mozart, die harmonisch und kontrapunktisch reich ausgeformte (christliche) Instrumentalmusik mit der ursprünglichen einfachen Tanzweise – als dem „elastischen Fleische“ des „menschlich schönen Kunstwerkes“¹⁸ – verbunden habe. Die Symphonien Haydns und Mozarts seien hervorgegangen aus dem „Verfahren [...], daß man mehrere Tanzmelodien aneinanderfügte, sie je nach ihrem charakteristischen Ausdrucke miteinander abwechseln ließ, und ihre Verbindungen durch Übergänge, in welchen die kontrapunktische Kunst sich besonders hilfreich zeigte, herstellte“.¹⁹ Auf diese Weise, so Wagner, blieb die reine Instrumentalmusik im Ausdruck zwar beschränkt, aber zugleich verständlich, da sie durch ihre Bezogenheit auf den Tanz der Lebenswirklichkeit niemals ganz entrückt war.

Beethoven hingegen habe danach gestrebt, die Musik aus dem engen Korsett der Tanzform zu befreien, und zwar erstmals in seiner *Dritten Symphonie*, der *Eroica*. Das Mittel hierzu sei die Zugrundelegung eines „dichterischen Gegenstandes“ gewesen,²⁰ durch dessen Darstellung sich die Tonkunst ganz neue, ungeahnte Fähigkeiten erworben habe. Was Beethoven solchermaßen für die Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung zu erzielen vermochte, bezeichnet Wagner mit einer paradoxen Formulierung als „unaussprechlich ausdrucksvolle[s] Sprachvermögen“²¹ – unaussprechlich im Sinne einer expressiven Qualität, an die keine abstrakten Begriffe mehr heranreichen, aber auch im Sinne zunehmender Unverständlichkeit, ja Rätselhaftigkeit. Beethoven mache

¹⁷ Wagner, „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 128.

¹⁸ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 90.

¹⁹ Wagner, „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 109.

²⁰ Vgl. Wagners Brief an Theodor Uhlig vom 15. Februar 1852, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf [Bde. 1–5], von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner [Bde. 6–8], von Klaus Burmeister und Johannes Forner [Bd. 9], Leipzig 1967–2000. Ab Bd. 10 hrsg. von der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth. Editionsleitung: Werner Breig, Wiesbaden u. a. 2000 ff. [nachfolgend zitiert als: *SB*], Bd. 4, S. 285–292, hier S. 285–288.

²¹ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 92.

²² Richard Wagner, *Oper und Drama* [1850/51], hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger (= Reclams Universal-Bibliothek 8207), Stuttgart 1984, S. 78.

„auf uns meistens den Eindruck eines Menschen [...], der uns etwas zu sagen hat, was er aber nicht deutlich mitteilen kann“.²²

Nach Wagners Auffassung standen Beethoven an diesem historischen Wendepunkt zwei Wege offen: Entweder musste er versuchen, das am ‚dichterischen Gegenstand‘ gewonnene ‚Sprachvermögen‘ der Musik mit der konventionellen, auf den Tanz bezogenen Form in Einklang zu bringen, oder aber auf jede Anlehnung an Formkonventionen überhaupt verzichten. Beides sei notwendigerweise zum Scheitern verurteilt gewesen: Da die Symphonie auf der einfachen Tanzweise basiere und diesen „Ursprung [...] erkenntlich in sich tragen muß, wenn sie nicht unverständlich werden soll“,²³ hätten alle ihre Formtypen – vom Menuett oder Scherzo mit Trio über das Rondo bis zum Sonatensatz – selbst in der differenziertesten Ausprägung immer dem Prinzip des Wechsels und der Wiederholung verpflichtet zu bleiben, also dem (tänzerischen) Grundmodell der A-B-A-Form. „Ohne einen solchen Wechsel und solche Wiederkehr ist ein symphonischer Satz in der bisherigen Bedeutung nicht zu denken, und was sich im dritten Satze einer Symphonie offenbar als Menuett, Trio und Wiederholung des Menuetts erweist, ist, wenn auch verhüllter [...], in jedem andern Satze als Kern der Form nachzuweisen.“²⁴

Das Gebot des Wechsels und der Wiederholung aber – die tektonische A-B-A-Form – steht für Wagner quer zu jeder „dramatischen Idee“.²⁵ Denn Dramatik beruhe nicht nur auf dem Austragen von Konflikten, was innerhalb der konventionellen Formen bis zu einem gewissem Grade möglich sei, sondern setze immer auch „Entwicklung“ voraus,²⁶ verstanden als Sukzession von „Grund und Folge“ nach dem „Gesetze der Logik“, wofür es in der Symphonie jedoch „keinen Anhalt“ gebe.²⁷ „Diesem gemäß ist das dramatische Pathos hier gänzlich ausgeschlossen, so daß die verzweigtsten Komplikationen der thematischen Motive eines Symphoniesatzes sich nie im Sinne einer dramatischen Handlung, sondern einzig möglich aus einer Verschlingung idealer Tanzfiguren, ohne etwa jede hinzugedachte rhetorische Dialektik, analogisch erklären lassen könnten. Hier gibt es keine Konklusion, keine Absicht und keine Vollbringung.“²⁸ Mit anderen Worten: Der Musik „fehlt *der moralische Wille*“.²⁹ Wo ein Komponist Letzteren gewaltsam zu erzwingen versuche, wie Beethoven in der *Eroica* oder der *Fünften Symphonie*, und sich „etwas dem dramatischen Entwicklungsgange [Ä]hnliches“ in die Musik hindränge, gehe die „Ansichverständlichkeit des Tonstückes“ unweigerlich verloren, so dass im ratlos zurückgelassenen Zuhörer die „beunruhigende Frage nach dem Warum“ laut werden müsse.³⁰

Was Wagner hiermit meinte, hat sein Adlatus Theodor Uhlig anhand der *Eroica* plastisch dargestellt. Einerseits strebe Beethoven in dieser Symphonie danach, „dem mehrsätzigen Tonwerke einen bestimmten Inhalt zu verleihen“, nämlich die Geschichte des Helden Napoleon Bonaparte, andererseits wolle er sich vom traditionellen Formmodell

²³ Wagner, „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 126.

²⁴ Wagner, „Über Franz Liszts symphonische Dichtungen“ [1857], in: *SSD*, Bd. 5, S. 190.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Wagner, „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 110.

²⁸ Wagner, „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ [1879], in: *SSD*, Bd. 10, S. 178.

²⁹ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 93.

³⁰ Wagner, „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“, in: *SSD*, Bd. 10, S. 189; „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 128.

(schneller Satz – langsamer Satz – Scherzo – Finale) nicht trennen und produziere dadurch einen für die reine Instrumentalmusik letztlich unlösbaren Widerspruch:

„Dürfen nun neben anderem der Trauermarsch des zweiten und die Jagdhörnerklänge des dritten Satzes als Zufälligkeiten natürlich keineswegs gelten, so springt das Widersinnige der Vereinbarung eines höheren dramatischen Inhalts mit der Sinfonieform nur umso mehr in die Augen, denn: wird der Held im zweiten Satze begraben und jagt er im dritten – statt Österreicher in Italien – etwa Bären, Wölfe und Hirsche in Walhalla? oder gilt der Trauermarsch den Leichen der Kampfgenossen, die mit ihrem Tode den Heldenruhm des Feldherrn bezahlen mußten? sind dann die natürlichen Fragen des unbefangenen Zuhörers.“³¹

Der ‚dichterische Gegenstand‘, dessen Darstellung Beethoven zu einer ungeheuren Erweiterung des ‚Sprachvermögens‘ der Musik anspornte, lässt sich also mit den vom Tanz gewonnenen Formen nicht verbinden, ohne dass eines durch das andere beeinträchtigt, ja vollkommen unverständlich gemacht wird. Erst recht aber sei es unmöglich, das „nach unwillkürlicher Konvention als faßlich anerkannte, absolut Musikalische, d. h. in irgendwelcher Erkennbarkeit der Tanz- und Liedweise [...] Ähnliche“ – sprich: den traditionellen Formenkanon – einfach über Bord zu werfen, wie Beethoven es in seinem Spätwerk versuche.³² Gerade dort, wo er durch Verzicht auf alles Konventionelle „einen besondern individuellen Inhalt am verständlichsten aussprechen“ wolle, stoße Beethoven an die Grenzen der Musik selber. Es entstehe dann – vom Tanz gelöst – eine rätselhafte Sprache in Tönen, „die oft als willkürliche Auslassung der Laune erscheint, und, einem rein musikalischen Zusammenhange unangehörig, nur durch das Band einer dichterischen Absicht verbunden ist, die mit dichterischer Deutlichkeit in der Musik aber eben nicht ausgesprochen werden konnte“.³³ In diesem Spannungsfeld habe Beethoven nach den Versuchen der *Dritten* und *Fünften Symphonie* die Konsequenz gezogen, sich wieder ganz der Tanzform anzuvertrauen, über die rein instrumentale Musik niemals hinausgehen dürfe, wenn sie verständlich bleiben wolle: Die *Siebte* und die *Achte Symphonie*, so Theodor Uhlig ganz im Sinne Wagners, seien wieder ausschließlich dem „Tanzcharakter“ verpflichtet – man denke an das berühmte Wort von der „Apotheose des Tanzes“³⁴ – und ließen als Stimmungsqualität „nur noch die Heiterkeit gelten“.³⁵

Der letzte Punkt ist aufschlussreich, steht dahinter doch im Grunde das rationalistische Postulat der Affekteinheit.³⁶ Wie zahlreiche Autoren des 18. Jahrhunderts halten Uhlig und Wagner daran fest, dass eine Musik ohne erklärende Worte nicht zwischen stark kontrastierenden Emotionen – und das heißt konkret: zwischen disparaten Themen, unterschiedlichen Tempi und weit voneinander entfernten Tonarten – wechseln dürfe, weil es ihr unmöglich sei, hierfür eine Erklärung zu liefern, die den Verstand des Zuhörers befriedigen könnte.³⁷ Sie müsse daher einen einzigen Affekt in verschiedener

³¹ Uhlig, „Die Instrumentalmusik“, S. 142.

³² Wagner, *Oper und Drama*, S. 76.

³³ Ebd.

³⁴ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 94.

³⁵ Uhlig, „Die natürliche Grundlage der Instrumentalmusik im Hinblick auf Beethovens Sinfonien“ [1850], in: ders., *Musikalische Schriften*, S. 174–186, hier S. 186.

³⁶ Vgl. Klaus Kropfing, *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 29), Regensburg 1975, S. 103 f.

³⁷ An der Instrumentalmusik von Johannes Brahms kritisierte Wagner nicht zufällig „unruhiges Anschreiten in fernen Harmonien und gesuchte Seltsamkeiten“ (Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976/77 [nachfolgend zitiert als: *CT*], Bd. 2, S. 407; Eintrag vom 10. September 1879).

Nuancierung vorführen, sei es Traurigkeit oder Heiterkeit. Da aber „Traurigkeit, als Grundstimmung durch mehrere Sätze festgehalten, den Zuhörer aus leicht begreiflichen Gründen notwendig ermüden“ würde, „so ist dadurch schon die Notwendigkeit ausgesprochen, die Grundstimmung in einem mehrsätzigen Tonwerke nur Heiterkeit sein zu lassen“.³⁸ Dieser Gedanke zieht sich als geheimes Leitmotiv durch nahezu alle Aussprüche Wagners zur Instrumentalmusik, beginnend bei einer Passage in *Das Kunstwerk der Zukunft*, wo vom „Ausdruck der Heiterkeit“ die Rede ist,³⁹ bis zu verstreuten Bemerkungen der 1860er- und 1870er-Jahre.⁴⁰ Stellvertretend sei hier nur zitiert, was Wagner – laut Cosimas Tagebucheintrag vom 7. August 1872 – dem norwegischen Komponisten Johan Severin Svendsen mitteilte: „R[ichard] riet gestern eingehend dem Herrn Svendsen, in Bezug auf Instrumental-Musik möglichst heitere Themen und Stimmung sich zu wählen; sonst suche man zu sehr nach dem Gegenstand und überhöre die Musik; das Exzentrische müsse durch das Drama erklärt werden.“⁴¹

Den Schritt hin zum ‚erklärenden‘ Drama, das durch Wort und szenische Aktion einerseits die Musik verständlich macht, ihr damit aber andererseits auch die Freiheit gibt, das gewonnene ‚Sprachvermögen‘ ohne Beschränkung auf die konventionelle Tanzform der Symphonie voll zu entfalten – diesen Schritt habe Beethoven im Finalsatz der *Neunten* getan. Am historischen Scheitelpunkt der Ode *An die Freude* sei das Musikdrama – das ‚Kunstwerk der Zukunft‘ – mit Notwendigkeit vorgezeichnet gewesen. Und es ist kein Zufall, dass Wagner hier, im Zenit seiner Argumentation, kurz bevor nämlich erstmals der Begriff „unendliche Melodie“ auftaucht, den Bogen zurück zur Columbus-Metapher schlägt:

„Wo also selbst der Symphoniker noch mit Befangenheit zur ursprünglichen Tanzform zurückgriff, und nie selbst für den Ausdruck ganz die Grenzen zu verlassen wagte, welche ihn mit dieser Form im Zusammenhang hielten, da wird ihm nun der Dichter zurufen: ‚Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir, kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion [...]‘“⁴²

Beethovens Kampf „mit den Wogen des Meeres“, wie es bei Theodor Uhlig bezeichnenderweise heißt,⁴³ hatte erst ein Ende, als der „überselige unselige, meerrfrohe und meermüde Segler“ jenes „Gestade“ erreichte, zu dem seine Kunst ihn unwillkürlich hintrieb, ohne dass er es – genauso wenig wie Columbus Amerika – eigentlich gesucht hätte. „Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das Wort.“⁴⁴

³⁸ Uhlig, „Beethovens Sinfonien im Zusammenhange betrachtet. Ein Beitrag zur Auffindung des Wahren“ [1850], in: ders., *Musikalische Schriften*, S. 187–216, hier S. 203.

³⁹ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 92.

⁴⁰ Vgl. *CT*, Bd. 1, S. 131 f. (25. Juli 1869): „Bei Tisch erklärte R[ichard], wie anders man in der Symphonie als im musikalischen Drama verfahren müsse, wo alles außer den Dummheiten erlaubt sei, weil die Aktion alles erkläre. Beethoven habe die große Heiterkeit nur einmal in der Symphonie verlassen, und da habe er sich auch mit unendlicher Kunst das Wort vorbehalten gehabt.“ *CT*, Bd. 2, S. 201 (17. Oktober 1878): „[Richard] sagte mir gestern, daß er am liebsten Symphonien schreiben würde, heitere, freundliche, in welche er sich gar nicht hoch versteigen würde [...]“ In seinem Aufsatz *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* spricht Wagner der „Haydnischen wie der Beethovenschen Symphonie“ generell den „Charakter einer erhabenen Heiterkeit“ zu (*SSD*, Bd. 10, S. 178).

⁴¹ *CT*, Bd. 1, S. 558.

⁴² Wagner, „Zukunftsmusik“, in: *SSD*, Bd. 7, S. 130, 129.

⁴³ Uhlig, „Die Instrumentalmusik“, S. 158.

⁴⁴ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 92, 96.

V

In seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* erzählt Wagner die oben skizzierte Entwicklungsgeschichte der Symphonik Beethovens mit konsequentem Bezug auf die etablierte Metaphorik, beginnend bei der *Fünften Symphonie*. Dort habe Beethoven versucht, „aus dem Ozean unendlichen Sehnsens sein Schiff nach dem Hafen der Erfüllung hinzuleiten“ und die Musik verständliche Sprache werden zu lassen⁴⁵ – jedoch nur, um dann, gleichsam erschrocken vor der „unendliche[n] Wogenmasse von Möglichkeiten“, das Zwecklose dieses Vorhabens einzusehen.⁴⁶ In der *Sechsten*, *Siebten* und *Achten Symphonie* sei er deshalb wieder an das sichere Ufer zurückgekehrt, habe seine Musik zunächst an konkrete „Lebensbilder“ geknüpft (*Sechste Symphonie*) und schließlich mit größter Entschiedenheit – bis zur „Apotheose“ – wieder dem Tanz angenähert (*Siebte Symphonie*).⁴⁷ „Und doch waren diese seligen Tänzer nur in Tönen vorgestellte, in Tönen nachgeahmte Menschen“, für das Ohr vorhanden, aber nicht für das Auge, daher – in Wagners eigenwilliger, auf das szenisch dargestellte Musikdrama zielender Konzeption – gewissermaßen unvollständig: „Nur, wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern, ist aber der ganze künstlerische Mensch vorhanden.“⁴⁸ Dies habe Beethoven gespürt und sei daher zu seiner letzten Entdeckungsreise aufgebrochen.

„Vom Ufer des Tanzes stürzte er sich abermals in jenes endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet hatte [...]. Aber auf einem stark gebauten, riesenhaft fest gefügten Schiffe machte er sich auf die stürmische Fahrt; mit sicherer Faust drückte er auf das mächtige Steuerruder [...]. Nicht eingebilddete Triumphe wollte er sich bereiten, nicht nach kühn überstandenen Beschwerden zum müßigen Hafen der Heimat wieder zurücklaufen: sondern die Grenzen des Ozeans wollte er ermesen, das Land finden, das jenseits der Wasserwüsten liegen mußte.“⁴⁹

Der Moment, in dem Beethoven sich ins Meer stürzte, dürfte für Wagner genau festgestanden haben: am Beginn des Finales der *Neunten Symphonie*. Diesen Beginn charakterisierte der Dirigent Wagner – laut Carl Friedrich Glasenapp – beim Einstudieren des Werkes damit, dass eine „Tonflut [...] hereinbrechen“ müsse, „plötzlich, wild, unaufhaltsam“.⁵⁰ Das folgende, sprachähnliche „Rezitativ der Instrumentalbläser“ gehe zwar über „die Schranken der absoluten Musik fast schon“ hinaus, doch werde es vom „brausenden Meere“ wieder zugedeckt, „und stärker noch als vorher dringt der wilde, chaotische Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr“.⁵¹ Dann aber kommt der ersehnte Moment: Zusammen mit Schillers Versen, verankert in der semantischen Sicherheit des Wortes, lasse die Musik „endlich Wunder, wie wir sie bisher noch nie geahnt, [...] aus dem Vermögen der dichtenden Tonsprache entstehen“.⁵² Der neue Kontinent ist entdeckt – die Vertonung der Ode *An die Freude* markiert das Amerika der Kunst.

⁴⁵ Ebd., S. 93.

⁴⁶ Wagner, *Oper und Drama*, S. 301.

⁴⁷ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *SSD*, Bd. 3, S. 94.

⁴⁸ Ebd., S. 95.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners* [1876–1911], Bd. 4, Leipzig⁴ 1908, S. 417. An anderer Stelle äußerte Wagner, er habe sich beim Dirigieren der *Neunten* wie in einem „warmen Tonmeere [...] ertränkt“ gefühlt („Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden“ [1846], in: *SSD*, Bd. 2, S. 55).

⁵¹ Wagner, „Beethovens neunte Symphonie (Programm)“ [1846], in: *SSD*, Bd. 2, S. 61.

⁵² Wagner, *Oper und Drama*, S. 303.

VI

Wie sehr diese zentralen Metaphern der späten 1840er- und frühen 1850er-Jahre ein Problem zuspitzen, das schon den komponierenden Anfänger Wagner umgetrieben hatte, zeigt dessen eigener – freilich ironisch distanzierter – Rückblick auf die *Columbus-Ouvertüre* in *Mein Leben*:

„[D]as Orchester schilderte, in nicht gerade mühsam gewählten Figurationen, das Meer und je nach Belieben auch das Schiff darauf: ein gewaltsames, sehnsüchtig verlangendes und strebendes Motiv war das einzige Erfassbare in dem Gewoge der Umgebung. Dieses Ensemble ward nun wiederholt und jäh abspringend durch ein fremdartiges, im größten *pianissimo* unter dem dämmernden Schwirren der hohen Violinen gleichsam als Fata Morgana sich darstellendes Motiv unterbrochen [...]: dies war das geahnte Land, nach welchem des Helden Blick ausspäht, das er wiederholt schon wirklich zu erkennen wähnt, das immer wieder im Ozean verschwindet, endlich aber, nach äußerster Anstrengung des Suchenden und Strebenden, in Wahrheit und dem Auge alles Seevolkes deutlich erkenntlich, als ungeheures Land der Zukunft am Morgenhimmel aufsteigt.“⁵³

Gewiss ließe sich einwenden, dass die Analogie einfach dem Sujet geschuldet sei und darüber hinaus keinerlei ästhetische oder kunsttheoretische Bedeutung habe. Doch schon Glasenapp war hier offenbar anderer Meinung, glaubte er doch die „Grundidee“ der Ouvertüre in einer Passage aus der *Mitteilung an meine Freunde* zu finden, die sich noch enger an die oben skizzierte Metaphorik anschließt.⁵⁴ Glasenapp forcierte diese Parallele, indem er die betreffende Passage im Detail leicht abwandelte und damit weiter den Begrifflichkeiten des *Kunstwerks der Zukunft* annäherte:

Wagner:

„Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer, tätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. **Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer.** Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnsucht des Odysseus nach Heimat, Herd und Ehefrau zurück hatte sich [...] zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im Voraus Empfundene[n], gesteigert.“⁵⁵

Glasenapp:

„Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer tätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. **Nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, das erdumgürtende Weltmeer war der Boden dieses Suchens und Strebens:** hier war mit einer alten Welt gebrochen, die Sehnsucht des Odysseus nach Heimat, Herd und Ehefrau hatte sich zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im Voraus Empfundene[n], **dem Lande der Zukunft**, gesteigert.“⁵⁶

Glasenapp montiert offenkundig einzelne Wendungen aus Wagners Beschreibung der Ouvertüre in den Abschnitt aus *Eine Mitteilung an meine Freunde* hinein. Damit wird einerseits der Aspekt des ‚Suchens und Strebens‘ betont und andererseits das ‚Neue, Unbekannte‘, von dem Wagner spricht, kurzerhand als ‚Land der Zukunft‘ ausgewiesen – in unüberhörbarer Anlehnung an den Begriff ‚Kunstwerk der Zukunft‘.

⁵³ *ML*, S. 105.

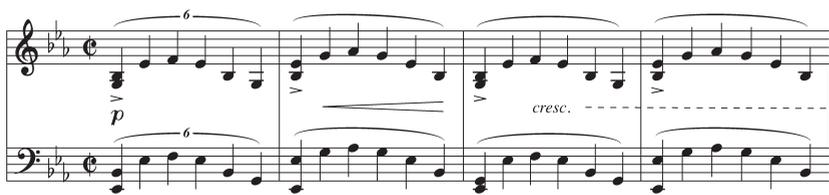
⁵⁴ Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 1, Leipzig 41905, S. 228.

⁵⁵ Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde“ [1851], in: *SSD*, Bd. 4, S. 265. In der Erstausgabe lautet die betreffende Passage (mit nur geringfügig abweichender Orthographie): „Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer, thätiger Drang die Völker auf das *Leben* hin: weltgeschichtlich am Erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer. Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnsucht des Odysseus nach Heimat, Herd und Ehefrau zurück, hatte sich [...] bis zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im Voraus Empfundene[n], gesteigert“ (Richard Wagner, *Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort*, Leipzig 1852, S. 60 f.).

⁵⁶ Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 1, S. 228 f.

Liegt Glasenapp mit dieser Interpretation richtig? Ist es angemessen, der – kompositorisch insgesamt doch recht unbeholfenen – *Columbus-Ouvertüre* solche Bedeutungsschwere aufzubürden? Bedacht werden sollte immerhin, dass es sich für Wagner, wie auch immer er später zu dem Werk gestanden haben mag,⁵⁷ im Jahre 1834 nicht um eine bloße Gelegenheitsarbeit handelte. Auf den Empfang des Schauspiels von Theodor Apel reagierte der Komponist am 7. Dezember 1834 mit einem euphorischen Brief, in dem er bekannte, schon während der Entstehung des Stückes „in die Idee mit vertieft“ gewesen zu sein, die Arbeit seines Freundes über alle Maßen lobte und sich dabei sogar zu der Schlusswendung verstieg: „Leb’ wohl, mein Shakespeare, mein Theodor“.⁵⁸ Auch hier darf man den dithyrambischen Tonfall nicht überbewerten, endet derselbe Brief doch mit der üblichen Bitte des chronisch verschuldeten Wagner um finanzielle Hilfe durch den vermögenden Apel – ein Anliegen, das die Lobeshymnen auf das Theaterstück sicherlich noch um einige Grade enthusiastischer machte. Dennoch: Nach dem Scheitern der E-Dur-Symphonie und der daraus gewonnenen Erkenntnis, in Beethovens Fußstapfen auf diesem Gebiet nichts Neues mehr leisten zu können, musste die *Columbus-Ouvertüre* für Wagner automatisch zum Experimentierfeld werden. Anknüpfend an die Konzertouvertüren Felix Mendelssohn Bartholdys, die er in ihrer „gänzlich freigegebenen Form“ damals als produktive Loslösung vom Symphonie-Modell Beethovens betrachtete,⁵⁹ schrieb Wagner ein rhapsodisch anmutendes Orchesterstück, das alles daran setzt, die Instrumentalmusik ‚sprechend‘ und ‚dramatisch‘ erscheinen zu lassen.

Drei Motivkomplexe sind es, die in der *Columbus-Ouvertüre* vorgestellt und dann in freiem Wechsel wiederholt und variiert, zum Teil auch miteinander verschränkt werden: Zunächst erklingen auf und ab wogende Dreiklangsbrechungen, die unverkennbar Mendelssohns *Märchen von der schönen Melusine* abgelauscht sind, aber auch – am Beginn über nicht weniger als 20 Takte in ungetrübtem Es-Dur verharrend (T. 40–59) – das *Rheingold*-Vorspiel antizipieren (Notenbeispiel 1).⁶⁰



Notenbeispiel 1: Richard Wagner, *Ouvertüre zu Theodor Apels historischem Drama „Columbus“* (WWV 37A), T. 40–43

⁵⁷ In *Mein Leben* bezeichnet Wagner seine „sonderbare Ouvertüre“ abschätzig als „ungemein flüchtig ausgeführte[s] Tonstück“ und „ungemein flüchtige Jugendarbeit“ (*ML*, S. 183, 105, 185).

⁵⁸ *SB*, Bd. 1, S. 171–176, hier S. 172, 176.

⁵⁹ Wagner, „Autobiographische Skizze“, in: *SSD*, Bd. 1, S. 10; vgl. auch Voss, *Richard Wagner und die Instrumentalmusik*, S. 58–60.

⁶⁰ Richard Wagner, *Ouvertüre zu Theodor Apels historischem Drama „Columbus“* (WWV 37A), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 18/II, hrsg. von Egon Voss, Mainz 1997, S. 1–54. Vgl. auch Richard Wagner, *Ouvertüre Christoph Columbus*. Klavierauszug zu 2 Händen von Felix Mottl, Leipzig u. a. [1907], © 1908.

In dieses Es-Dur-Gewoge wird unter flimmerndem Streichtremolo mehrfach eine Trompetenfanfare eingeblendet, die für das ‚geahnte Land‘, für die Vision des Columbus steht (Notenbeispiel 2) – harmonisch jeweils herausgehoben durch den Wechsel nach D-Dur (T. 33 und T. 68) bzw. C-Dur (T. 108).⁶¹

Notenbeispiel 2 (T. 68–71)

Als drittes Motiv kommt schließlich eine anfangs von den Streichern (1. Violinen, Celli) vorgetragene und im weiteren Verlauf zu schier endloser Sequenzierung einladende Phrase von sechs Takten hinzu, die das ‚Suchen‘, ‚Sehnen‘ und ‚Streben‘ des Columbus bezeichnet (T. 118 ff., Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3 (T. 118–123)

Mit diesen thematischen ‚Bausteinen‘ gestaltet Wagner einen höchst freien, auch im Tempo ständig wechselnden musikalischen Verlauf, der nicht auf die Sonatenform bezogen ist und damit das entscheidende Problem der Reprise von vornherein umgeht. Wenn der Komponist später darlegen sollte, dass jede Reprise (als Relikt der Tanzform) quer zur Idee dramatischer Entwicklung stehe, so scheint er dieser Schwierigkeit in der *Columbus-Ouvertüre* bereits begegnen zu wollen – noch radikaler als Mendelssohn, der die Sonatenform in seinen Konzertouvertüren beibehalten, wenn auch durch ‚Schwächung‘ der Reprise gleichsam von innen ausgehöhlt hatte.⁶² Wagners Ouvertüre kennt zwar Abschnitte mit statischer Es-Dur-Harmonik im großflächigen Wechsel von Tonika und Dominante (T. 40–67) bzw. Dominante und Tonika (T. 80–107), doch wäre es

⁶¹ Als Vorbild hierfür dienten Wagner zweifellos die Trompetenfanfaren in der Coda von Mendelssohns Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 (T. 496 ff.). Vgl. *CT*, Bd. 2, S. 367 (17. Juni 1879): „Er [Wagner] erzählt von den Plagiaten seiner Jugend, erst neulich, wie wir ‚Meeresstille‘ von M[endelssohn] gespielt hätten, sei ihm eingefallen, daß dies seine Columbus-Ouvertüre sei!“

⁶² Vgl. Andreas Eichhorn, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Die Hebriden. Ouvertüre für Orchester* op. 26 (= Meisterwerke der Musik 66), München 1998, S. 36.

verfehlt, diese tonal stabilen Passagen als architektonische Pfeiler einer Sonatenform (Exposition, Reprise) zu bezeichnen. Vielmehr handelt es sich um bloße Episoden eines dramatisierten musikalischen Geschehens, das bis zum Beginn der finalen Stretta (T. 328) als permanente Durchführung erscheint – nicht im Sinne motivisch-thematischer Arbeit, aber aufgrund der unablässigen Modulationen, Sequenzbildungen und abrupten Übergänge von einer Tonart in die andere.

Beethoven kann hierfür unmöglich das Vorbild abgegeben haben, galt Wagner doch die (nach heutiger Zählung) dritte *Leonoren-Ouvertüre* als Inbegriff einer problematisch gewordenen Sonatenform, die durch den Zwang zur Reprise am dramatischen Inhalt notwendig vorbeiziehen muss.⁶³ Eine wichtige Rolle indessen – und sei es als Abstoßungspunkt – dürfte die *Egmont-Ouvertüre* gespielt haben, schon deshalb, weil Apels Schauspiel (wie dasjenige Goethes) laut Regieanweisung am Ende eine „Siegessymphonie“ forderte⁶⁴ und man annehmen darf, dass diese Siegessymphonie, deren Partitur verschollen ist, dem abschließenden Presto der Ouvertüre entsprach (T. 328 ff.). Dass beide Werke – Beethovens *Egmont-Ouvertüre* und Wagners *Columbus-Ouvertüre* – mit einem raschen, jubelnden Ausklang enden, in dem der Schluss des Dramas jeweils musikalisch vorweggenommen wird, macht die Unterschiede umso auffälliger: Bei Beethoven erfolgt die Antizipation der Siegessymphonie, nach zuvor komplett ausgebreiteter Sonatenform (f-Moll), als selbstständige, wenn auch mit einem Derivat des Hauptthemas einsetzende Coda (F-Dur, T. 287 ff.); Wagner hingegen lässt die von der Trompetenfanfare abgeleitete Stretta siegreich aus einem Motivkonflikt hervorgehen, dessen lockere musikalische Form, statt sich auf das Modell des Sonatensatzes abzustützen, allein durch den (dramatischen) Inhalt bestimmt wird.

* * *

Die *Columbus-Ouvertüre* stellte Wagners ersten Versuch dar, nach dem Scheitern des Symphonie-Projektes von 1834 auf jede konventionelle Formgebung zu verzichten. Stattdessen strebte der Komponist an, was er in seinen theoretischen Schriften später als eigentliche Intention Beethovens bezeichnen sollte, nämlich die Befähigung der reinen Instrumentalmusik zur Wiedergabe dramatischer Entwicklungen durch ein am ‚dichterischen Gegenstand‘ gewonnenes ‚Sprachvermögen‘. Vielleicht erkannte Wagner hierin für sich selbst jenen „Irrtum“ des Columbus, den seine musikgeschichtliche Konstruktion dann mit dem Namen Beethoven verknüpfte.⁶⁵ Wagners eigene ‚Entdeckungsreise‘ – unter Berufung auf Beethoven zum Vollzug einer kunsthistorischen Notwendigkeit stilisiert – führte von der Symphonie über Umwege schließlich zum Musikdrama. Dass sie symbolträchtig gerade bei der *Columbus-Ouvertüre* ihren Anfang nahm, dürfte für die Ideen- und Metaphernwelt der Zürcher Reformschriften nicht folgenlos geblieben sein – und ebenso wenig für die Rolle, die Beethoven darin zugewiesen wurde.

⁶³ Vgl. Wagner, „Über Franz Liszts symphonische Dichtungen“, in: *SSD*, Bd. 5, S. 190.

⁶⁴ Vgl. John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen (Wagner-Werk-Verzeichnis)*, Mainz u. a. 1986, S. 129. Siehe auch den Abdruck des Dramenschlusses mit der entsprechenden Regieanweisung in: Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 18/II, S. XVIII.

⁶⁵ Wagner, *Oper und Drama*, S. 74.