

Richard Wagners „grauenvolle Sympathie“ für Spontini Deutungsversuch einer erfindungsreichen Studie Wagners

von Anno Mungen, Mainz

Die Hinterlassenschaft des Musikschriftstellers Richard Wagner diene seit jeher als ergiebige Quelle zur Interpretation von Leben und Werk. Wie kein anderer Komponist vor oder nach ihm stellte Wagner in umfassender Form die theoretische und historische ‚Gebrauchsanleitung‘ für das eigene Werk den Wissenschaftlern zur Verfügung. Die Schriften gelten als erstrangige und als authentische Zeugnisse, die zu einem Nachforschen über Herkunft und Zusammenhang nur selten Anlaß gegeben haben. Hält man sich den eigentlichen Zweck des umfassenden literarischen Werks vor Augen, scheint eine Überprüfung der Texte auf ihren Wahrheitsgehalt jedoch notwendig, dienten sie doch als Erklärungsversuche des eigenen Schaffens. Für den vorliegenden Fall ist zu zeigen, daß Wagner sein Verhältnis zu Gasparo Spontini der Nachwelt in einer ganz bestimmten Form zu überliefern gedachte und gezielt — wie an anderen Dokumenten, vor allem an den Briefen, mit deren Veröffentlichung Wagner nicht rechnen konnte, zu ersehen ist — die eigene Geschichte und die des Kollegen verfälschte.

Gegenstand der folgenden Untersuchung ist ausschließlich die biographische Verbindung zwischen beiden Komponisten. Sie widmet sich der Frage, ob Wagner Spontinis letzte Oper *Agnes von Hohenstaufen* (erste Fassung 1827) gekannt haben mag oder nicht. Die *Große historisch-romantische Oper*, wie das Hauptwerk Spontinis im Untertitel der dritten Fassung (1837) benannt wurde, dürfte Wagners Interesse sowohl in stofflicher als auch in musikalischer Hinsicht geweckt haben, war er doch mit dem französischen Œuvre Spontinis bestens vertraut. Kannte Wagner die Oper, so wird zu deuten sein, warum er an keiner Stelle seiner Schriften explizit auf die Komposition eingegangen ist. Bevor ein solcher Bezug, der alleine auf Grund des Höreindrucks des Werkes nahegelegt wird und von verschiedenen Autoren erkannt worden ist¹, stilkritisch herzustellen wäre, ist es notwendig, die überlieferten Quellen zu der Beziehung, die beide Komponisten mindestens sporadisch unterhielten, neu zu interpretieren.

Im Mittelpunkt der Überlegungen steht Wagners Erzählung *Erinnerungen an Spontini*, eine glänzend formulierte, komisch-sarkastische Novelle, die Hans Engel in die Tradition Hoffmannscher Erzählkunst stellte² und die den Autoren der Spontini-Forschung primäre — und meist einzige — Quelle war, um das Verhältnis Wagner — Spontini zu beschreiben.

¹ Zuletzt Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 2, *Das 19. Jahrhundert*, Kassel 1991, S. 34.

² Hans Engel, *Wagner und Spontini*, in: *AfMw* 12 (1955), S. 167f.

I. Die Quellen

1. Richard Wagner: „Erinnerungen an Spontini“

Die Erzählung, die 1872 in der Erstauflage der *Gesammelten Schriften* erschien, schildert das Treffen der Komponisten anlässlich einer Aufführung von *La Vestale* in Dresden 1844. Die Begegnung der Komponisten liegt bei Publikation der *Erinnerungen* fast dreißig Jahre zurück. Die Erzählung ist ein im Haupttext³ in unwesentlichen und wenigen Details abgeänderter Auszug aus Wagners Autobiographie *Mein Leben*, die der Komponist mit den Ereignissen des Mai 1864, mit der Berufung nach München durch Ludwig II. und mit der Nachricht vom gleichzeitigen Tod Meyerbeers, abgeschlossen hatte. Die Biographie ist im folgenden Jahr in den größten Teilen niedergeschrieben bzw. zusammengestellt worden⁴. Diesem Text aus *Mein Leben*⁵ gehen in den *Erinnerungen* zwei einleitende kürzere Abschnitte voraus, auf die später eingegangen wird. Ab der Textstelle: „Da wir unter der Mitwirkung der Schröder-Devrient ...“ bis zum für die Novelle programmatischen Schlußsatz: „So kam es, daß sonderbarerweise diese Begegnung in Dresden, so durchweg lächerliche Züge sie fast einzig auch darbot, mich im Grunde mit einer fast grauenvollen Sympathie für diesen Mann erfüllte, dessengleichen ich nie wieder begegnen sollte“⁶ stimmen die Texte wörtlich überein, sieht man von einigen wenig bedeutenden Ausnahmen ab⁷.

2. Richard Wagner: Nekrolog auf Spontinis Tod in der „Züricher Eidgenössischen Zeitung“

Die längere der beiden einleitenden Passagen, um die der Abschnitt aus der Autobiographie erweitert wurde und die dem Haupttext der *Erinnerungen* vorausgehen, ist Wagners eigenem Hinweis zufolge zum ersten Mal in der *Züricher Eidgenössischen Zeitung* anlässlich des Todes Spontinis veröffentlicht worden⁸. Zweimal hat Wagner in dem späteren Text, den *Erinnerungen*, Formulierungen in unbedeutender Weise abgeändert und am Schluß der Einleitung dort den Zusatz des Nekrologs gestrichen, daß

³ Verwendet wurde: Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 41907, Band 5; der Haupttext befindet sich auf den Seiten 88–104.

⁴ Zur Entstehungsgeschichte vgl. Wilhelm Altmann im Vorwort der von ihm kommentierten Ausgabe von 1911, die hier verwendet wurde. *Mein Leben* erschien vor den *Gesammelten Schriften* bereits 1871 in einer kleinen Privatauflage von 20 Exemplaren. — Martin Gregor-Dellin verweist in seiner Ausgabe auf die Datierung der Niederschrift auf der ersten Seite des Manuskripts: „München, 17 Juli 1865“, ebda. S. 771

⁵ In der Ausgabe Altmanns, Bd. 1, S. 380–397

⁶ Wagner, *Mein Leben*, S. 381–397 und ders., *Erinnerungen*, S. 89–104

⁷ Das Wort „Schweinehund“ (in *Mein Leben*, S. 384) wird in den *Erinnerungen* durch „...“ (S. 92) ersetzt. Aus der „Nötigung“ in *Mein Leben* (S. 387) wird „Noth“ in den *Erinnerungen* (S. 95). Aus der Person „Heine“ (S. 394), die man mit einem Dresdner Schauspieler zu identifizieren hat, wird eine nicht weiter bestimmte Person, ein „Freund“ (*Erinnerungen*, S. 101). Diese Änderungen haben inhaltlich keine Relevanz. Den größten Eingriff nahm Wagner in dem Text vor, als er eine längere, achtzeilige Passage aus *Mein Leben* strich (S. 396), in der er berichtet, daß Spontini sich in späterer Zeit (d. i. nach 1844) negativ über Wagners Illoyalität zu dessen (sächsischem) König während der Zeit der Revolution geäußert habe. Für den gegebenen Zusammenhang ist auch diese Kürzung im Text unerheblich. Die Äußerung Spontinis ist bislang nicht belegt.

⁸ Ausgabe vom 11. Februar 1851, S. 167f.

Spontini „der einzige von diesen dreien,“ — neben Rossini und Meyerbeer — sei, „der an seine Kunst glaubte“. Die Bemerkung ist eine rhetorische Verstärkung dessen, was an dieser Stelle des Textes ohnehin deutlich geworden war; Wagner verzichtete wohl im neuen Kontext deshalb hierauf, weil er den Bruch zum Haupttext, den er selber im Zwischenabsatz eingesteht⁹, nicht zu drastisch ausfallen lassen wollte. Die Einleitung zu den *Erinnerungen*, der Nekrolog aus der *Züricher Eidgenössischen Zeitung*, ist ein Bekenntnis der Verehrung Wagners für Spontini, den er als den größten Opernkomponisten seiner Zeit ansieht und über Rossini, Meyerbeer, Donizetti und sogar Bellini stellt. Die Beschreibung der Dresdner Begegnung nimmt sich demgegenüber als eine Satire aus. Wagner im Zwischenabsatz der *Erinnerungen*: „So auffallend sich nun auch die Mittheilung dieser Erinnerungen neben der vorausgeschickten ernstern Betrachtung ausnehmen möchte, glaube ich doch, daß der aufmerksame Leser keinen eigentlichen Widerspruch entdecken, sondern aus dem Abschlusse meiner Mittheilung vielmehr entnehmen wird, daß ich zu einem sehr hochstellenden, ernstern Urtheile über Spontini nicht erst durch die Nachricht von seinem Tode veranlaßt zu werden bedurfte“¹⁰. Nicht ohne Grund relativiert Wagner hier die Schärfe der Satire im Vorfeld deutlich. Er versucht sich der Gefahr zu entziehen, nur über die Skurrilitäten einer 1871 bzw. 1872 (Daten der Ersterscheinung von *Mein Leben* und den *Gesammelten Schriften*) noch hochgeachteten Persönlichkeit Auskunft zu geben, eines Komponisten, über dessen Musik er an keiner Stelle spricht. Genau dieser zuletzt genannte Umstand fällt erst bei eingehender Lektüre auf: Zunächst ist der Leser geblendet von der sprachlichen Gewandtheit und dem Witz der Novelle.

3. Richard Wagner — Gaspare Spontini: Briefwechsel

Der Brief, den Spontini aus Berlin an Wagner in Dresden¹¹ sandte, liegt seit einiger Zeit auch in französischer Originalgestalt veröffentlicht vor¹². Auf die Differenzen zwischen dem Brief und dessen Darstellung in den *Erinnerungen* ist zwar hingewiesen worden. Jedoch wurde der Widerspruch, den man lediglich als eine Übertreibung Wagners ansah, „um seine Geschichte amüsanter zu gestalten“¹³, bislang nicht weiter gedeutet.

Spontini regt in seinem Brief eine dem Auditorium der Dresdner Oper angemessene Besetzung des Orchesters an, möchte diese aber ausdrücklich nicht als „Forderung“

⁹ Wagner, *Erinnerungen*, S. 88.

¹⁰ Ebda., S. 88.

¹¹ Respektive an den Sommersitz Wagners, Loschwitz, vgl. Wagner, *Mein Leben*, S. 378.

¹² Erste Veröffentlichung des Briefes nur in deutscher Übersetzung, in: John Burk (Hrsg.), *Richard Wagner Briefe. Die Sammlung Burell*, Frankfurt 1953; Neuveröffentlichung als Faksimile zusammen mit dem Einladungsschreiben Wagners, auf das Spontini hier antwortet, in: John Deathridge, *Wagner und Spontini. Mit einem unveröffentlichten Brief Richard Wagners*, in: *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper*, München 1979, S. 72 bzw. 74.

¹³ In diesem Sinne schreibt Burk im Kommentar zum Brief Spontinis, ebda. S. 295. Ähnlich argumentiert Engel (in *Wagner und Spontini*, S. 168). Am deutlichsten verweist Deathridge auf die Divergenzen von Selbststilisierung in den „offiziellen“ Darstellungen“ Wagners und den nicht zur Publikation gedachten Briefen (vgl. ebda., S. 68), interpretiert die Widersprüche aber nicht weitergehend.

begriffen wissen. Er bezieht sich in diesem Abschnitt nicht nur auf die Anzahl der Kontrabässe, die Wagner in den *Erinnerungen* mit zwölf angibt, obwohl Spontini „de six a 7 excellentes contrebasses“¹⁴ für angemessen hält und Wagner selbst fünf vorgeschlagen hatte¹⁵. Er beschreibt eine seiner Meinung nach sinnvolle Aufteilung des Orchesters vor dem Dirigenten, die weder der Aufstellung der Pariser noch der Berliner Oper entspreche¹⁶ und führt aus: „... et je n'ai pas un juste souvenir, si le dirigeant a les 1^{rs} violons à sa main gauche, et les 2^{mes} à sa droite, non séparément des instrumens à vent, comme à l'Académie royale de musique de Paris, et au théâtre royal de Berlin; trouvant tout à fait vicieuse, et nuisible à l'effet et à l'ensemble d'un bon orchestre, la separation absolue des instrumens à corde d'un coté réunis, et des instrumens à vent et de cuivre, de l'autre, formant deux orchestres sans fusion!“¹⁷. Wenn Wagner später in den *Erinnerungen* schreibt, daß Spontini erst nach der ersten Probe die neue Sitzordnung gefordert habe, so ist dies nach Lektüre des Briefes eindeutig als falsch anzusehen. Die wesentliche Aussage des Briefes ist die Anregung Spontinis, die Bläser „nicht getrennt“ von den Streichern zu postieren, daß es „2 unabhängige Orchester ergibt!“, also ein „Systeme“, wie Wagner in den *Erinnerungen* schreibt, „wonach das Quartett der Saiteninstrumente gleichmäßig über das ganze Orchester sich ausbreitet, die durch Kulmination auf einen Punkt erdrückenden Blech- und Schlaginstrumente getrennt, auf beide Flanken vertheilt, und die zarteren Blasinstrumente in geeigneter Annäherung als Kette zwischen den Violinen sich dahinziehen“¹⁸. Wagner mußte diese Anordnung des Orchesters, die dem Ideal eines gemischten Klangs in höchstmöglichem Maße Rechnung trug, geradezu revolutionär vorgekommen sein. In der Darstellung jedoch ist ihm das Anekdotische das Wesentliche: Die Oboen, so habe Spontini bei der Probe insistiert, müßten hinter dem Dirigenten postiert sein. Dies gibt Wagner Anlaß, die Erregung des ersten Oboisten hierüber zu schildern und vom eigentlich Bedeutenden, der neuen Anordnung der Stimmgruppen, abzulenken. Auch wenn Wagner schreibt, daß die ungewöhnliche Orchestersitzordnung, die er nun für Dresden grundsätzlich übernahm, von Spontini angeregt war¹⁹, reklamiert er sie letztlich als sein Werk.

Die zentrale Briefstelle für Wagner aber, — die ihm das „Herz brach“ —, war laut Darstellung in den *Erinnerungen* eine andere: Spontini habe verlangt, „[...] das Ganze von '12 guten Kontrabässen garnirt' zu sehen ('le tout garni de douze bonnes contrebasses')“²⁰. Diese nicht zu erfüllende Forderung habe Wagner veranlaßt, die Einladung an Spontini rückgängig zu machen. Für die Erzählhaltung, d. h. für die Entfaltung gewisser komischer Elemente in der Novelle, um die es dem Autor immer wieder ging,

¹⁴ Deathridge, S. 72 und Abdruck des Autographs auf S. 74; die Verwendung der französischen Akzente in Spontinis Briefen ist durchgängig uneinheitlich. Hier beispielsweise fehlt er auf dem „a“ ganz.

¹⁵ Wagner im Brief vom 29. 10. 1844 an Spontini: „Mais l'orchestre se pourra renforcer pour cette représentation extraordinaire. [...] Vous trouverez au moins 20 Violons, 6 à 8 Altos, 6 Violoncelles e 5 Contrebasses.“, vgl. Deathridge, S. 70.

¹⁶ Vgl. für die Aufstellung der Orchester in Paris und Berlin in den dreißiger Jahren die Abbildungen in: R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraf (Hrsg.), *Allgemeines Theater = Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilletanten und Theaterfreunde*, Art. Orchester, Altenburg/Leipzig 1839–1842, Bd. 6, S. 30f.

¹⁷ Deathridge, S. 72 (resp. S. 74).

¹⁸ Wagner, *Erinnerungen*, S. 95.

¹⁹ Ebda., S. 95.

²⁰ Ebda., S. 89.

ist dieser Umstand der widerrufenen Einladung, die Spontini nach Wagners Darstellung weit von sich wies, ein grundlegendes Element. Der Umstand, daß der greise Spontini, gleichsam vor Selbstbewußtsein strotzend, dennoch in Dresden anreiste, obwohl er angeblich nicht mehr erwünscht war, ist mit diesem Kunstgriff, der bei weitem mehr ist als eine „Übertreibung“, als wesentliches Motiv der Erzählung treffend exponiert. Ein Vorurteil bezüglich Spontinis ‚Lärmmusik‘ wurde hier ebenso geschürt, wie der Komponist der Lächerlichkeit preisgegeben wurde. Von einem skurrilen alten Mann, jemandem, der „12 Kontrabässe“ eingefordert hatte, konnte eine wirkliche Innovation nicht mehr ausgegangen sein. Die „Übertreibung“, die allein stilistisches Mittel zu sein scheint, wird zur Methode ausgebaut, die letztlich von Spontinis bedeutendem Werk und vor allem von dem weithin kaum bekannten Œuvre der Berliner Schaffensperiode ablenkt²¹.

4. Adolf Bernhard Marx: „Erinnerungen. Aus meinem Leben“

Richard Wagner kam im Mai des Jahres 1836 nach Berlin. An der Hofoper sah er eine Aufführung des *Fernand Cortez*, den Spontini zum dritten Mal für die Aufführungen 1832 überarbeitet hatte. Wagners Begeisterung für Spontinis Oper fand ihren Niederschlag konzeptionell und kompositorisch in seiner ersten erfolgreichen Oper: *Cola Rienzi oder Der letzte der Tribunen*. Von dem übermächtigen Eindruck der Aufführung von *Fernand Cortez* unter Spontinis Leitung hat Wagner in *Mein Leben* berichtet²², von einer Begegnung mit dem verehrten Komponisten, dessen berühmtestes Werk *La Vestale* Wagner zu diesem Zeitpunkt bekannt gewesen sein dürfte, schreibt er allerdings nichts. Er hätte sich selbst den Wind aus den Segeln genommen, wäre der Dresdner Begegnung der Komponisten in den *Erinnerungen* eine erste in Berlin vorausgegangen. Es ist jedoch wenig wahrscheinlich, daß der weithin unbekannte, aber karrierebewußte Wagner, der kurze Zeit später beim bedeutendsten Opernkomponisten seiner Zeit, bei Meyerbeer in Paris, um Unterstützung bat, Spontini nicht aufgesucht hätte. Der international nach wie vor berühmte Spontini mußte für Wagner in Berlin die erste Anlaufstelle gewesen sein. Am 18. Mai, jenem Tag, an dem Wagner nach Berlin kam, wurde an der Hofoper die letzte Aufführung von Spontinis *Alcidor* gegeben, und auszuschließen ist nicht, daß Wagner auch diese Vorstellung besucht

²¹ Auf die übertreibenden Elemente in Wagners Schrift hat Engel zwar ausdrücklich hingewiesen (s. o.) und den Brief der Burell-Sammlung mit Wagners Text verglichen, einen tiefer liegenden Grund für die zugespitzte Erzählhaltung erkennt er jedoch nicht. Nicht uninteressant aber liest sich eine andere Stellungnahme Wagners zu Spontini als Person, die aber auch hier stark durch den Adressaten — Meyerbeer — geprägt sein dürfte. Im Brief Wagners vom 26. Dezember 1844 an Meyerbeer heißt es: „[...] und bei unsrer nächsten Zusammenkunft verspreche ich Ihrem Zwergfell [sic] die herrlichste und wohl-tuendste Erschütterung: — ich muß Ihnen nämlich sehr viel von Spontini erzählen.“ Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. von Heinz und Gudrun Becker, Bd. III, Berlin 1979, S. 556. In diesem angekündigten Bericht deutet sich die Erzählhaltung der viel später publizierten Schrift Wagners bereits an.

²² Trotz der Bemerkung Wagners (*Mein Leben*, S. 169) und den Hinweisen in der zeitgenössischen Presse (siehe hierzu Anmerkung 41) auf die Verwandtschaft der Werke ist die Abhängigkeit von Wagners *Rienzi* zu Spontinis Oper bislang nicht eingehend untersucht worden. Der kurze Aufsatz Werner Wahles (*Ferdinand Cortez' von Spontini als Vorbild zu Wagners 'Rienzi'*, in: *Allgemeine Musikzeitung* 66 [1939], S. 3—4) bietet allenfalls Hinweise zur stofflichen Ähnlichkeit der Opern.

hat²³. *Agnes von Hohenstaufen* wurde während Wagners Aufenthalt in Berlin jedoch nicht aufgeführt. Obwohl die Partitur der dritten, stark veränderten Fassung der Oper bereits vorlag, mußte eine Aufführung bis in den Dezember des Jahres 1837 aufgeschoben werden. Eine Begegnung der beiden Komponisten — Wagner war zu dieser Zeit ein Unbekannter unter vielen — wird durch einen dritten, Adolf Bernhard Marx, nahegelegt. Seine *Erinnerungen. Aus meinem Leben* erschienen in erster Auflage in Berlin 1865 in zwei Bänden. Zu dieser Zeit waren weder Wagners Autobiographie noch die Erstauflage der *Gesammelten Schriften* erschienen. Insofern scheint das Zeugnis Marx' authentisch — soweit dieser seiner ‚Erinnerung‘ trauen durfte —, da er bei Wagners Texten selbst keine Anleihen machen konnte, als er schrieb:

„In viel späterer Zeit, lange nach den eben dargestellten Vorgängen [aus dem Kontext geht hervor, daß das Jahr 1836 möglich ist], besuchte Richard Wagner (er selbst hat es erzählt) im Beginn seiner dramatischen Laufbahn seinen Vorgänger im Opernfache. Spontini nahm den jüngeren Komponisten wohlwollend auf, ‚aber‘ — so fragte er — ‚was wollen sie eigentlich schreiben? Welchen Schauplatz sich für ihre Opern erwählen? Rom? Da ist meine Vestalin. Griechenland? Da stehen sie vor meiner Olympia. Schauen Sie nach Indien aus? Da ist meine Nurmahal. Träumen sie vom Morgenlande mit seinen Zaubern und Genien? da finden sie schon meinen Alcidor! Das Mittelalter ist in Agnes von Hohenstaufen gezeichnet.‘“.

Diese bzw. eine vergleichbare Bemerkung Spontinis bezieht Wagner nun auf das Jahr 1844 und die Begegnung der Komponisten in Dresden. Das Verhältnis der beiden ist nun im Vergleich zu 1836, bezogen auf die jeweilige Erwartungshaltung, diametral entgegengesetzt. Spontini war in Berlin inzwischen sowohl als Komponist wie auch als Leiter der Oper endgültig gescheitert. Für letzteres hatten die Berliner mit der Skandalaufführung des *Don Giovanni* 1841 gesorgt; Spontini war entlassen worden und sein kompositorisches Hauptwerk, die dritte Fassung der *Agnes*, hatte 1840 die letzten Aufführungen überhaupt erlebt. Die Oper war bislang nur in Berlin aufgeführt worden, und in Dresden wollte Spontini nun für eine Aufführung dieses Werkes werben, welches eine mehr als zehnjährige Entstehungsgeschichte aufwies und dennoch außerhalb Berlins keine Beachtung gefunden hatte. Spätestens in Dresden wird er Wagner die Partitur vorgelegt haben, wenn dieser sie nicht schon bei dem Treffen in Berlin einsehen konnte. Ein Werk, über dessen Existenz er bei seinem Besuch in Berlin informiert gewesen sein dürfte, das antizipatorisch die eigenen Ideen von deutscher großer Oper sowohl im Formalen als auch im Stofflichen vorausnahm, dürfte Wagners Interesse schon 1836 gefunden haben. Wagner hatte zwar mit großer Sicherheit keine Aufführung gesehen; die Folgerung aber, wie Engel sie ableitete²⁴, daß er die Oper nicht kannte, ist angesichts der Komplexität der Verhältnisse zu kurz gegriffen.

²³ Zu Wagners täglichem Programm in Berlin, wie er es Minna Planer in dem langen, aber insgesamt unergiebigem Brief (begonnen am 5. Juni 1836) schildert, zählte ein Theaterbesuch am Abend. Ob er einen solchen allerdings schon am Tage der Ankunft unternahm, ist nicht zu belegen. Von künstlerischen Eindrücken oder persönlichen Begegnungen ist in diesem Brief nie die Rede. Vgl. Burk, S. 83ff

²⁴ Ders., *L'Opera ‚Agnese di Hohenstaufen‘ di Spontini*, in: *Atti del primo congresso internazionali di studi spontiniani*, Jesi — Maiolati Spontini 1954, S. 105: „Wagner non conosceva l'Agnese“

Wagner, Musikdirektor in Dresden, hätte ohne Schwierigkeiten eine Aufführung der *Agnes* durchsetzen können — hätte er es gewollt. Wagner formuliert die bei Marx beschriebene Begebenheit in den *Erinnerungen*²⁵, indem er sie auf die Dresdner Begegnung festlegte, wie folgt:

„[...] ; dennoch frug ich [Wagner] ihn [Spontini], ob er nicht glaube, daß, wenn ihm ein dramatisches Gedicht von neuer, ihm noch unbekannt gebliebener poetischer Tendenz vorgelegt würde, er aus dieser auch Anregung zu neuer musikalischer Erfindung gewinnen würde. Mitleidig lächelnd erklärte er, daß meine Frage eben einen Irrthum enthalte: worin sollte dieses Neue bestehen? ‚Dans la Vestale j’ai composé un sujet romain, dans Fernand Cortez un sujet espagnol-mexicain, dans Olympie un sujet grec-macédonien, enfin dans Agnès de Hohenstaufen un sujet allemand: tout le reste ne vaut rien.’“

Abgesehen von dem Kontext, der in beiden Textstellen divergiert, weichen die Werkkataloge in auffälliger Weise voneinander ab. In der Marxschen Darstellung hatte Spontini Wagner gegenüber *Fernand Cortez* nicht erwähnt, neben *La Vestale* sein erfolgreichstes Werk überhaupt und unter den drei bekannten sicherlich das innovativste. Bei Spontinis ausgeprägtem Selbstbewußtsein ist dies ausgesprochen merkwürdig und könnte schon auf die Überlieferung Wagners, der ja Marx von der Begegnung berichtet hat, zurückzuführen sein: *Fernand Cortez* war das Werk, welches Wagner in Berlin so sehr ergriffen hatte, daß er *Rienzi* hiernach konzipierte. Möglicherweise wollte er die Verwandtschaft der Kompositionen aus früherer Perspektive, als er das Werk Marx gegenüber nicht auflistete, noch nicht eingestehen. Außerdem führt Spontini in der Marxschen Darstellung *Nurmahal* und *Alcidor* im Werkkatalog. In den Wagnerschen *Erinnerungen* wird *Cortez* nun erwähnt — inzwischen hatte er die konzeptionelle Abhängigkeit selbst zugegeben —, und am Schluß der zitierten Stelle heißt es etwas lapidar: „[...] tout le reste ne vaut rien““. Diese Bemerkung ließe sich auf die anderen Berliner Opern Spontinis, also auf *Nurmahal* und *Alcidor*, deren Existenz Wagner durchaus bewußt war²⁶, oder aber grundsätzlich auf andere Opernproduktionen überhaupt beziehen. Das entspräche dem Gang der Darstellung bei Wagner, der die Überheblichkeit Spontinis zum eigentlichen Thema der Erzählung macht.

II. Wagners Novelle als Produkt schöpferischer Erfindungskraft

Kaum eine Arbeit, die sich mit Spontini befaßt, verzichtet darauf, das kräftige Wort des alternden Meisters gegenüber Wagner in der Form, wie es Wagner selbst verbreitet hat, zu zitieren. Die Behauptung, es handele sich um das berühmteste Spontini-Zitat, dessen Authentizität jedoch zweifelhaft erscheint, dürfte sich alleine durch die weite Verbreitung der Wagnerschen Texte nur schwer entkräften lassen. Die Biographen

²⁵ Ebda., S. 101

²⁶ Wagner, *Erinnerungen*, S. 100.

Spontinis taten ein übriges, als sie das Zitat Wagners erneut aufgriffen — meist ohne den Kontext mitzuliefern, geschweige denn, eine Interpretation zu versuchen.

Es sei an dieser Stelle innerhalb seines Zusammenhangs in Erinnerung gerufen:

„Um seine Ansicht des Verderblichen der Carrière eines dramatischen Komponisten als Nachfolger Spontini's zu bezeichnen, begann er mit einem seltsamen Lobe für mich; er sagte: ‚quand j'ai entendu votre Rienzi, j'ai dit, c'est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire.‘ Um nun zu zeigen, was er unter diesem Paradoxon verstehe, holte er [Spontini] folgendermaßen aus: ‚après Gluck c'est moi qui a fait la grande revolution avec la Vestale; j'ai introduit le ‚Vorhalt de la sexte‘ dans l'harmonie et la grosse caisse dans l'orchestre; avec Cortez j'ai fait un pas plus avant; puis j'ai fait trois pas avec Olympie. Nurmahal, Alcidor et tout ce que j'ai fait dans les premiers temps de Berlin, je vous les livre, c'était des œuvres occasionnelles; mais puis j'ai fait cent pas en avant avec Agnès de Hohenstaufen, où j'ai imaginé un emploi de l'orchestre remplaçant parfaitement l'orgue.‘“²⁷.

Ohne hier einen vollständigen Überblick über die Rezeption des Doppel-Zitats und des gesamten Textes, der *Erinnerungen*, anstreben zu wollen, sollen einige Beispiele das Ergebnis Wagnerscher Geschichtsklitterung dokumentieren. Für die Tradierung der bemerkenswerten Passage ist eine frühe Übernahme ausgesprochen charakteristisch. In Carl-Friedrich Glasenapps *Wagner-Encyclopädie in wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften dargestellt*, findet sich unter dem Stichwort „Spontini“ eine ‚Fassung‘ der Passage der Dresdner Begegnung, in der nur noch von „den drei Hauptwerken“ Spontinis die Rede ist und in der die Berliner Werke nun ganz ausgeklammert werden²⁸. Möglicherweise hatte es Wagner gerade hierauf abgesehen.

Maria Lipsius²⁹ verzichtet hingegen auf diesen späterhin berühmt gewordenen Ausschnitt aus Wagners Text, bringt hingegen ein anderes Zitat, welches Wagner Spontini zuschreibt und im Kontext des weiter oben angeführten Abschnittes zu sehen ist, in deutscher Übersetzung. Lipsius kommentiert: „Der Gedanke, daß der junge Meister [Wagner] selber, zu dem er [Spontini] diese Worte sprach, einst auch über ihn, wie über so viele Andere hinwegschreiten und neue, bisher ungeahnte Wege erschließen würde, beunruhigte zum Glück keinen Augenblick seine von der Größe bis zur Trunkenheit erfüllte Seele.“ Möglicherweise war genau das Gegenteil der Fall: Wagner war in dem Maße beunruhigt wie Spontinis Werke ihn beeindruckten. Hier zeigt sich deutlich das Ergebnis von Wagners *Erinnerungen*, zumal Lipsius an anderer Stelle schreibt, „daß auch Wagner im *Rienzi* vorübergehend [!] von Spontini beeinflusst wurde“ aber abschließend konstatiert: „Nichtsdestoweniger verfolgten beide sehr unterschiedliche Ideale“³⁰. Die Interpretation des Textes verläuft auf der Ebene, wie sie Wagner möglicherweise vorschwebte: Wagner schreibt in den *Erinnerungen* letztlich von der ‚Distanz‘ zweier Komponisten.

²⁷ Wagner, *Erinnerungen*, S. 100.

²⁸ Erschienen 1891 in Leipzig, Band 2, S. 207

²⁹ Dies., *Gasparo Spontini*, in: *Musikalische Studien*, Leipzig, 6. Auflage, 1896.

³⁰ Lipsius, S. 98.

In Philipp Spittas ausführlichem Aufsatz über Spontini findet der Text Wagners keine Verwendung. Hingegen benutzte er nicht nur primäre Quellen der preußischen Staatsarchive, sondern der Aufsatz läßt auch genaue Kenntnis der unbekanntenen Opern Spontinis erkennen, die sich Spitta vermutlich anhand der Berliner Handschriften des *Alcidor* und der *Agnes* angeeignet hat. Erwähnung bei ihm findet lediglich die Tatsache, daß die Komponisten sich in Dresden begegneten³¹. Die Vermutung drängt sich auf, daß Spitta bewußt auf den Text verzichtete, mußte er ihm doch bei Kenntnis der Partituren suspekt vorkommen.

Erstaunlich ist die Ungenauigkeit, mit der neuere Arbeiten zu Spontini mit dem Text Wagners umgegangen sind. Engel zitiert Wagner nur im zweiten Teil der Bemerkung Spontinis, aus dem nicht hervorgeht, auf was sich der Vergleich der „cent pas en avant avec *Agnes de Hohenstaufen*“ beziehen soll³². Der andere Aufsatz Engels zur Thematik ist insofern bemerkenswert, als er hier über längere Abschnitte Glasenapp zitiert, ohne dies deutlich zu kennzeichnen³³. Obschon Engel wichtige Impulse einer kritischen Sichtweise der Zusammenhänge in beiden Aufsätzen liefert, wird hier die Verschiebung und Verwischung der Haltungen überdeutlich. Die Genealogie der vermeintlichen Äußerungen erstreckt sich demnach von Spontini über Wagner, von Wagner über Glasenapp bis hin zu den neueren Autoren. In Patrick Barbiers *Gaspare Spontini à Paris*, der neuesten umfangreicheren Untersuchung zu Spontini, erfährt das Wagnersche Zitat eine erneute Verkürzung. Diese mehrfache Reduktion der originalen Gestalt bei Wagner gibt nun den Zitatcharakter völlig auf, trifft aber im Kern der Aussage genau die Intention des Urhebers, nämlich Wagners. Das Kapitel zu *La Vestale* leitet Barbier wie folgt ein: „Parler de *La Vestale* c'est aborder le point culminant de la carrière musicale de Spontini; même si le compositeur estima avoir progressé sans cesse avec les œuvres postérieures telles que *Cortez*, *Olympie* et *Agnès*, le nom de *La Vestale* sera celui qui restera le plus profondément ancré dans le répertoire lyrique du XIXème siècle [...]“³⁴. Das vermeintliche Progressivitätsdenken Spontinis, wie es Wagner überlieferte, ist spätestens hier zum Allgemeinplatz der Spontini-Forschung geworden, und fragwürdig bleibt in der Darstellung die Vermischung der Wirkung eines Werkes mit der Einschätzung seiner musikalischen Qualität. Es besteht kein Zweifel, daß *La Vestale* die erfolgreichste Oper Spontinis im 19. Jahrhundert blieb, seinen Ruf begründete und im wesentlichen erhalten hat, womit aber keine Aussage über die Qualität der früheren Opern im Vergleich zum Spätwerk getroffen wird.

Angesichts der offensichtlichen Komplikationen konstatiert Josef Loscheder am Schluß seines Aufsatzes³⁵: „Das Material über Richard Wagners Verhältnis zu Spontini ist so reichhaltig, daß es, voll ausgebreitet, den Rahmen dieses Vortrags sprengen würde.“ Er verzichtet auf den Text Wagners, auf die *Erinnerungen*, zitiert jedoch abschließend den hohlen, aber gleichwohl wirkungsvollen Text des Nekrologs der

³¹ Philipp Spitta, *Spontini in Berlin*, in ders., *Zur Musik. 16 Aufsätze*, Berlin 1892, S. 353.

³² Engel, *L'Opera 'Agnes de Hohenstaufen' di Spontini*, S. 105.

³³ Engel, *Wagner und Spontini*, z. B. S. 168f.

³⁴ Als Thèse der Université de Haute-Bretagne, Rennes II, 1982, nur maschinenschriftlich erschienen, vgl. S. 103.

³⁵ *Gaspare Luigi Pacifico Spontini und seine deutschen Kollegen*, in *Atti del terzo congresso internazionale di studi spontiniani*, Jesi 1983, S. 207f.

Züricher Zeitung in voller Länge, dessen Schlußwort ähnliche ‚Berühmtheit‘ erlangte wie die „hundert Schritte“: „Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der Vestalin, des Cortez und der Olympia.“ Freilich finden hier erneut nur die Werke des Klassizisten Spontini Erwähnung, die zu Wagners Zeiten allgemeine Verbreitung bereits gefunden hatten.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß Wagners *Erinnerungen* nur bedingt als Quelle tauglich sind und, die Vermutung liegt nahe, daß die Novelle mit sehr konkreten Intentionen verfaßt wurde³⁶. Im gesamten Text erscheinen Äußerungen Spontinis, von denen zwei bereits zitiert wurden. Der größeren Authentizität wegen hat Wagner sämtliche ‚Zitate‘ Spontinis — und Wagner beruft sich auf Unterredungen und auf Briefe — in französischer Sprache gebracht. Es wird hier unterschwellig ein anderer Vorwurf gegen Spontini laut, den seine Gegner ihm in seiner Berliner Zeit häufig gemacht hatten. Der naturalisierte Franzose hatte angeblich nie Deutsch gelernt, ein Klischee, das in dieser Rigorosität zu überprüfen ist, hält man sich vor Augen, daß er *Agnes von Hohenstaufen* auf Deutsch komponiert hat. Fest steht nur, daß er alle schriftlichen Angelegenheiten in Berlin, gerade auch die mit der preußischen Verwaltung, auf französisch abwickelte.

Im ersten Teil der *Erinnerungen* beschreibt Wagner, wie Spontini ihn gebeten habe, nachträglich eine Stimme für die Baß-Tuba in *La Vestale* zu setzen. Spontini war — so Wagners Darstellung — über die Verwendung des Instrumentes in *Rienzi* begeistert. Der Brief, den Spontini später aus Paris an Wagner geschrieben haben soll und aus dem dieser zitiert, ist bislang nicht nachgewiesen; Wagners Zitat aus den *Erinnerungen* im Kontext: „Nun erlaubte es sein Stolz nicht, in dem Ausdrucke, mit dem er das Gewünschte bezeichnete, zuzugestehen, daß er etwas von mir Verfaßtes verlangte, sondern er schrieb: ‚envoyez-moi une partition des trombones pour la marche triomphale et de la Basse-tuba, telle quelle a été exécutée sous ma direction à Dresde‘“³⁷. Ob nun Spontini diesen Brief tatsächlich geschrieben hat oder nicht, erscheint irrelevant für die Frage, welchen Stellenwert die Episode in der Erzählung einnimmt. Ähnlich wie die Diskussion der Frage, auf wen der beiden Komponisten die neue Orchesteraufstellung ursprünglich zurückzuführen sei (s. o.), berichtet sie mehr über Wagner als über Spontini. Aus der Sicht der Jahre 1865 oder 1866, als der Text niedergeschrieben wurde, gab Wagner vor, großzügige Nachsicht walten zu lassen ob dieser kleinen, aber bedeutungsvollen Streitigkeiten der Urheberchaft bestimmter besetzungstechnischer Details. Aller Wahrscheinlichkeit nach verhält es sich gerade andersherum. Wagner wird die instrumententechnische Neuerung von Spontini übernommen haben und nicht umgekehrt, wie Wagner im Text durch die Frage Spontinis an ihn nahelegt: „Auch sagte er mir: ‚j’ai entendu dans votre *Rienzi* un instrument, que vous appelez ‚Bass-tuba‘; je ne veux pas bannir cet instrument de l’orchestre:

³⁶ In diesem Sinne klassifiziert Gregor-Dellin den Text Wagners: „Schließlich das überlebensgroße, bis zum Zerplatzen aufgetriebene Denkmal Spontinis (S. 291ff.), ein satirisches Portrait-Stück ersten Ranges, dessen Absichtlichkeit erst am Ende durchscheint. Eine ganze Welt wird benutzt als Hintergrund zum eigenen Profil. Welch ein Schauspiel! Und was der Lebensbeschreibung an Exaktheit abgehen mag, das wiegt ihre Komposition auf: die dramaturgischen Linien, Höhepunkte und Aktschlüsse sind genau festgelegt. [.]“, S. 775.

³⁷ Wagner, *Erinnerungen*, S. 94.

faites m'en une partie pour la Vestale.' Es machte mir Freude, mit Auswahl und Discretion [!] seinem Wunsche nachzukommen"³⁸. Nachweislich sind im Autograph zu *Agnes von Hohenstaufen* die Baß-Tuba-Partien von Spontini nachträglich hinzugefügt worden und gleiches gilt für die Berliner Abschrift der *Alcidor*-Partitur, wo die Tubastimme mit Bleistift von fremder Hand nachträglich eingetragen wurde. Beides läßt sich auf das Jahr 1835 beziehen, als Spontini das Manuskript der überarbeiteten *Agnes* weitestgehend abschloß. *Alcidor* wurde in Wiederaufnahme nochmals in Berlin gespielt und aus diesem Grunde war die Besetzung des Orchesters auf einen aktuellen Stand gebracht worden. Hiermit korreliert das Patent für das Instrument, das Wilhelm Wieprecht, mit dem Spontini in engem Kontakt stand, und Johann Gottfried Moritz in Berlin im gleichen Jahr erhalten hatten. Fügte Spontini die Tubastimme in *Agnes* und *Alcidor* also nachträglich im Jahre 1835 hinzu, so läßt sich mit großer Bestimmtheit folgern, daß er gleiches auch im *Cortez* tat, dessen musikalische Version der letzten Fassung, eben jener, die Wagner 1836 sah, nicht überliefert ist.

Die nächsten Abschnitte, in denen Spontini zitiert wird, beziehen sich auf das Treffen der Komponisten im Hause Wilhelmine Schröder-Devrients³⁹, der Dresdner Interpretin der Julia in *La Vestale*. In dem Gespräch, wie Wagner es überliefert, geht es um „seine [Spontinis] Ansicht des Verderblichen der Carrière eines dramatischen Komponisten als Nachfolger Spontini's“. Bereits oben zitiert, soll Spontini gesagt haben, daß Wagner in *Rienzi* „schon mehr gemacht habe als er nur machen konnte“ („mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire“). Um dieses „Paradoxon“ zu lösen, folgte die Darlegung der ‚Operngeschichte‘ in wenigen Sätzen, mit Spontini, dem Revolutionär der *Vestalin* im Mittelpunkt, an dessen Ende *Agnes von Hohenstaufen* stand, die die anderen Werke bei weitem überflügelt habe. Tatsache ist, daß Spontini sich als Nachfolger Glucks verstand und die Oper *Agnes von Hohenstaufen* als sein Hauptwerk betrachtete. Seltsam mutet aber die Einschätzung von *Nurmahal* und *Alcidor* als Gelegenheitswerke an. Es gibt zahlreiche Gründe, die gegen eine solche Einordnung seitens Spontinis anzuführen wären. Beispielsweise hätte er kaum versucht, mit einem Gelegenheitswerk 1825 in Paris, wo er *Alcidor* zur Aufführung bringen wollte, für sich zu werben. Hingegen war *Nurmahal* nicht nur die nach Aufführungszahlen erfolgreichste der Berliner Opern, sondern auch die einzige, die von diesen im Druck erschienen war. Schließlich bleibt die einzige musikalische Feststellung, die Spontini zu *Agnes* gemacht haben soll, besonders isoliert und ist, ohne die Oper zu kennen — und von einer solchen Unkenntnis konnte Wagner ausgehen —, kaum verständlich. Einen gewichtigen Aspekt im fulminanten Finale des zweiten Aktes der Oper bildet tatsächlich die Orgelimitation durch ein Bühnenorchester, ein instrumentatorisches Meisterstück, auf das Spontini auch an anderer Stelle hingewiesen hat und das Wagner in besonderem Maße interessiert haben dürfte. Diese Orgelimitation als Kernstück einer Oper darzustellen, ohne auf ihre Funktion für das gesamte Werk hinzuweisen, in der sie im Hauptorchester bedeutungsvoll an verschiedenen Stellen klanglich erinnert wird, bleibt unplausibel, zumal das gigantische zweite Tableau des Aktes, in das sie

³⁸ Ebda., S. 94

³⁹ Ebda., S. 99f.

integriert ist, nicht einmal benannt wird. Die „hundert Schritte“ hätten also in dieser Darstellung im wesentlichen in der Einführung eines Bühnenorchesters bestanden. Das waren erneut die verrückten Ideen eines alten Mannes.

Deutlicher wird der Argumentationsgang Wagners in den folgenden Ausführungen. Spontini habe — so Wagner — die Arbeit an *Les Athéniennes* deshalb aufgeben, weil „er unmöglicherweise seine *Agnes von Hohenstaufen* übertreffen, und etwas Neues erfinden können würde.“ Hieran schließt Wagner an: „Die Konklusion [Spontinis] lautete nun: ‚Or, comment voulez-vous que quiconque puisse inventer quelque chose de nouveau, moi Spontini déclarant ne pouvoir en aucune façon surpasser mes œuvres précédentes, d’autre part avisé que depuis la Vestale il n’a point été écrit une note qui ne fut volée de mes partitions?‘“⁴⁰ Wagner selbst hatte sich den Vorwurf, daß er sich fremder Musik bediente, sogar, daß er „gestohlen“ habe, in den Rezensionen zu *Rienzi* gefallen lassen müssen. Kaum einer der Kritiker der Oper verzichtete darauf, trotz der begeistert aufgenommenen, überwältigenden Gesamtwirkung des Stückes, die „Reminiscenzen“⁴¹ an andere, besonders an Spontinis Werke zu beklagen. Der Begriff der „Reminiscenz“ aber war in diesem Kontext eindeutig negativ belegt und bedeutete — überträgt man ihn in unsere Begrifflichkeit — nichts anderes als geistiger Diebstahl. Wagner hatte die Nähe des *Rienzi*, eine Oper, die er später (ungerechterweise) dem Kanon der Jugendwerke — wenn nicht Jugendsünden — zurechnete, zu Spontinis *Cortez* in *Mein Leben* unumwunden zugegeben. Angesichts der Vorwürfe aus früherer Zeit, als man Wagner nichts anderes als originäre Genialität in *Rienzi* absprach, scheint dieses Eingeständnis der Spontini-Beeinflussung für Wagner nur die Bestätigung dessen, was der Welt ohnehin nicht verborgen geblieben war: *Rienzi* war der Struktur nach eine französische Große Oper. Zwar war sie auf deutschen Text komponiert, aber gleichwohl ist sie im direkten stilistischen und gattungsspezifischen

⁴⁰ Ebda., S. 100.

⁴¹ Alle folgenden Zitate in: Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, IV Teil: *Das zeitgenössische Wagner-Bild*, zweiter Band *Dokumente 1842–1845*, Regensburg 1972.

— *Neue Zeitschrift für Musik* am 1. 11. 1842: „Die Recitative sind richtig und gut deklamiert, beinahe [!] im Spontini’schen Style gehalten“, Kirchmeyer, Sp. 29.

— *Rheinische Zeitung* vom 18. 1. 1843: „Die Oper *Rienzi* hat keine Zukunft es fehlt ihr dazu zum wenigsten Besonnenheit, Geschmack und dramatische Charakteristik der Meyerbeer’schen und die aristokratische Noblesse und großartige Begeisterung der Spontinischen Musik“, Kirchmeyer, Sp. 77.

— *Deutsche Allgemeine Zeitung* [Leipzig] am 28. 9. 1843: „Ich erinnere mich nur eines schönen Gebetes [...] und eines Siegesmarsches, ohne sklavische Nachahmung wohl geformt nach dem prachtvollen Marsch in der *Olympia*“, Kirchmeyer, Sp. 236.

— *Beiblätter zu den Correspondenz-Nachrichten der Abendzeitung* [Dresden] am 30. 11. 1843: „denn wir hören hier und da Anklänge bald an Mozart und Beethoven, bald an Berlioz und Spontini, namentlich in den Märschen und Ballets mehrfach an Marschner und selbst an die leicht-graziöse neufranzösische Manier!“, Kirchmeyer, Sp. 286.

— *Hamburgische Neue Zeitung* am 22. 3. 1844: „Ferner hat Wagner, der individuellen bildsamen Thätigkeit nach, bei Spontini angeknüpft, und ist von seinem Standpunkte aus factisch weitergegangen“, Kirchmeyer, Sp. 380.

— *Der Freischütz* am 6. 4. 1844: „Aus der Recapitulation des Vorstehenden geht nun augenscheinlich hervor, daß Wagner sich in diesem Werke als ein höchst talentvoller, zur dramatischen Composition berufener Mann gezeigt und sich in solcher Weise mit demselben einen bedeutenden Platz unter den neueren dramatischen Tonsetzern gesichert hat. Schließlich darf ich aber nicht verschweigen, daß Wagner’s Musik nicht frei von Reminiscenzen ist und bald Meyerbeer und Halevy, bald Spontini, Mehul und andere Musiker aus der Partitura ein Bissel stark hervorgucken“, Kirchmeyer, Sp. 397.

— *Abend-Zeitung* [Dresden] [zum *Fliegenden Holländer*] am 23. 4. 1844: „Wir sind hier in Berlin durch Spontini so ziemlich an Spektakel in den Opern gewöhnt, allein auf ein solches Abnutzen der Pauken und Trompeten waren wir nicht gefaßt. Spontini schreibt im Verhältniß nur Kammermusik“, Kirchmeyer, Sp. 423.

Umfeld der bedeutendsten französischen Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von Spontini und Meyerbeer, anzusiedeln⁴². Nach den für ihn niederschmetternden Vorwürfen mußte Wagner klar sein, daß das weltberühmte Vorbild *Fernand Cortez* einfach nicht überhört werden konnte. Ganz und gar anders verhält es sich mit Spontinis Berliner Oper *Agnes von Hohenstaufen*, die im zeitgenössischen Bewußtsein — zumal deutscher Oper — nicht existierte und der man rezeptionsgeschichtlich allenfalls die regionale Bedeutung einer Fest- und Gelegenheitskomposition beimessen wollte. Wagners Novelle richtet ihre Konzentration nicht nur auf die absonderlichen Eigenschaften eines alten, schrulligen und zudem verbitterten Komponisten, der seine große Zeit — gemeint ist die französische Epoche — längst hinter sich hatte, sondern sie lenkt in erster Linie von Wichtigem, vom deutschen Œuvre Spontinis, ab.

Belegt werden konnte im Vergleich mit anderen Dokumenten, die prinzipiell nicht zur Veröffentlichung gedacht waren, daß Wagner bestimmte Tatsachen in den genannten Publikationen in seinem Sinne einfach umkehrte und Neuerungen für sich beanspruchte, die auf Spontini zurückgingen. Aus damaliger Sicht (1871 bzw. 1872) nicht nachweisbar, läßt sich nun zeigen: Hier hatte Wagner von Spontini tatsächlich „geklaut“, einen geistigen Diebstahl begangen, den Spontini nach Wagners Darstellung geradezu krankhaft gefürchtet habe. Im Gegensatz zu den Bereichen von Orchesteraufstellung und Instrumentierungsfragen, läßt sich ein solcher ‚geistiger Diebstahl‘, — eine Anklage, welche Wagner von Seiten der Journalisten hatte erdulden müssen —, im Falle der *Agnes* mit einer nachweisbaren Einsichtnahme in die Partitur seitens Wagners nicht stützen. Eine solche Kenntnis aber ist dennoch nicht auszuschließen, und Wagner selbst schreibt an keiner Stelle, daß er die Partitur nicht gesehen habe. Gleichzeitig legt er in der Novelle aber nahe, daß die Berliner Arbeiten Spontinis von geringem Interesse seien, stammten sie doch von einem Komponisten, den Wagner mit seinen „Erinnerungen“ letztendlich für unzurechnungsfähig erklärt hatte.

Die Aspekte einer tiefen Verehrung für Spontini, die tatsächlich „Leidenschaft“ implizierte, lassen sich auf das französische Œuvre — insbesondere auf die bekanntesten Opern Spontinis *La Vestale* und *Fernand Cortez* — beziehen, während das „Grauenvolle“ in der stilistischen Nähe des Spätwerks des französischen Italieners zu den eigenen Werken, insbesondere *Tannhäuser* und *Lohengrin*, bestanden haben mochte. Erweisen sich einerseits die *Erinnerungen* als ein Produkt wohlgeleiteter Phantasie, als Ergebnis originärer literarischer Erfindungskraft und letztendlich als Fiktion, so wäre das musikalische Werk Wagners andererseits — vor allem das der Dresdner Zeit — einmal weniger als Ergebnis eines Originalgenies zu feiern, sondern vielmehr als Bestandteil einer insgesamt kosmopolitisch verlaufenden Geschichte deutscher Oper zu beschreiben.

⁴² Gleichwohl läßt sich mutmaßen, daß Wagner angesichts der kosmopolitisch ausgerichteten Ästhetik der in Deutschland angesiedelten Oper, die Méhul, Salieri, Mozart, Gluck und Cherubini zu ihren wahren Heroen aufgewertet hatte, dennoch meinte, ein originär deutsches Werk geschrieben zu haben.