

# **Richard Wagner im Baltikum**

Auszug aus:

**Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa**

**Mitteilungen  
der internationalen Arbeitsgemeinschaft  
an der Universität Leipzig**

**Heft 23**

in Zusammenarbeit mit den Mitgliedern  
der internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte  
in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig

herausgegeben von  
Helmut Loos, Klaus-Peter Koch und Stefan Keym



Gudrun Schröder Verlag  
Leipzig 2021

Die beiden Beiträge sind entstanden im Zusammenhang der Vorbereitung einer Bildmonographie, die Thomas Krakow nach unvergesslichen Exkursionen des Richard-Wagner-Verbandes Leipzig geplant hat.

JĀNIS TORGĀNS (Riga / Lettland)

## Das Riga Richard Wagners

Über den genauen Zeitrahmen des Aufenthalts von Richard Wagner in Riga (1837–1839) gibt es nur wenige Zeugnisse. Eine Momentaufnahme vom Zustand Rigas zu dieser Zeit lässt sich allerdings kaum herstellen. Die Stadt veränderte sich ständig, die Jahre vor und nach Wagners Aufenthalt sind mit zu berücksichtigenden, zumal Letzterer so kurz war wie in unserem Falle. Anfangs ist noch eine obligatorische, trotzdem vielleicht doch nützliche Vorbemerkung notwendig: Im Zentrum des Kulturlebens jener Zeit stand eine private Initiative von Baron Otto von Vietinghoff, genannt Scheel (1722–1792); er gründete das erste ständige Theater Rigas. Und das Theater war – unabhängig von Wagner – ein gewichtiger Schwerpunkt des Kulturlebens der Stadt damals wie später auch. Man vergleiche:

Gerade dort, wo die deutsche Sprache über Jahrhunderte vorherrschend war [...], sind die verschiedenen Ereignisse von ‘Theater’, die im Laufe der Geschichte auftraten, ein Barometer dafür, wie rege der Austausch mit der Kultur Westeuropas war [...]<sup>1</sup>

In Riga hatte das Stadttheater seinen Ort seit 1782 in der Großen Königstraße 4 (seit 1987 Richard-Wagner-Straße – *Riharda Vāgnera iela*), seit 1787 bewirtschaftet von der Rigaer *Musse-Gesellschaft* (*Gesellschaft der Musse*, vgl. Buengner, 1886). Es gab hier außer dem eigentlichen Theater mit seiner Gaststätte (beide im Erdgeschoss) noch eine Bibliothek und einen Lesesaal, einen Tanzsaal, ein Damenlokal (*‘Dames-local’*), ein Gesellschaftslokal, einen Herrenverein/Club, mehrere geräumige Salons (*‘Zimmer’*) und Buffets (alle in der oberen Etage) sowie technische Räume (alle höher gelegen). An Veranstaltungen gab es Bälle (mit einer kleinen Kapelle von 8 bis 10 Musikern), Masqueraden, Kammerkonzerte (die Sinfoniekonzerte fanden im Hause der Schwarzhäupter statt) und Vorträge (Diskussionen). Alles gestaltete sich glanzvoll für ein prominentes Publikum aus den Mitgliedern der *Musse-Gesellschaft* (etwa 400 Herren) und ihren Gästen. Im Theater machten die musikalischen Vorstellungen etwa ein Drittel der Theaterabende aus und waren mit Eintrittskarten allgemein zugänglich. In diesem

---

<sup>1</sup> Carola L. Gottzman / Petra Hörner, *Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburg. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 3 Bde., Berlin–New York (de Gruyter) 2007, S. 45. Weiterführend siehe auch die lettische Literatur: Rita Brambe, *Rīgas iedzīvotāji feodālisma perioda beigās* [Die Rigaer Einwohner am Ende des Feudalismus], Rīga (Zinātne) 1982. – *Enciklopēdija Rīga* [Enzyklopädie von Riga], hrsg. von Pēteris Jērāns, Rīga (Galvenā Enciklopēdiju Red.) 1988. – Baiba Jaunslaviete, *Ieskats vācbaltiešu dziesmu svētku vēsturē* [Ein Einblick in die Geschichte der deutschbaltischen Sängerkulte], Mūzikas akadēmijas raksti, Bd. 3, S. 33–52, 2007. – Jānis Straubergs, *Rīgas vēsture. XII–XX gadsimts* [Die Geschichte der Stadt Riga. 12. bis 20. Jahrhundert], Rīga (Grāmatu Draugs) 1937, Neuauflage Rīga (Latvijas Mediji) 2019. – Pēteris Zvidriņš, Artikel „Iedzīvotāji“ [Die Einwohner], in: *Latvijas Padomju Enciklopēdija* [Lettische Sowjet-Enzyklopädie], hrsg. von Pēteris Jērāns, Bd. 5–2, Rīga (Galvenā Enciklopēdiju Red.) 1984.

Drittel machte die ernste, wahre Kunst wiederum ein Drittel aus.<sup>2</sup> Darunter wurden Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Antonio Salieri, Jiří Benda, Ludwig van Beethoven, ebenso wie von Vincenzo Bellini und Gioachino Rossini gespielt, auch die Neudeutsche Schule mit Richard Wagner, Franz Liszt, Hector Berlioz. Daneben gab es auch Werke heute unbekannter Komponisten und anonyme Quodlibets und Vaudevilles, also reine Unterhaltung.

Das Gebäudeensemble war sehr groß, etwa 5.000 m<sup>2</sup>, aber nicht selten (wie Beckmesser in den *Meistersingern* formuliert) „in sehr elendem Zustande“. Dies betraf die Architektur und die technische Einrichtung, deshalb wurde vielfach umgebaut, renoviert, neu gestaltet. Die Sicherheit der Künstler und des Publikums stand dabei im Vordergrund, vor allem seit dem schrecklichen Einbruch über den der *Musse* gehörenden Tanzsaalboden durch die hölzerne Zwischendecke direkt ins Theater am 4. März 1829, als gerade eine Vorstellung der *Weißten Dame* von François-Adrien Boieldieu lief.<sup>3</sup> Das Theater war ein Zentrum des gesellschaftlichen Lebens.

Als im Jahre 1809 auf der Durchreise nach Petersburg der preußische König Friedrich Wilhelm III. und seine Gemahlin Luise in Riga Station machten, ritten bei ihrem Einzuge vor ihrem Wagen die beiden Bürgergarden. Solenne Festlichkeiten fanden zu Ehren des Königspaares auf dem Schwarzhäupterhause und auf der *Musse* statt. In der *Musse* gastierten Kaiser, Prinzen, Generale, Diplomaten. Für Aristokraten verschiedener Couleur wurden Empfänge und Diners (für bis zu 240 Personen!) angeboten. Zwölf Frauenzimmer in weißer Kleidung und mit grünen Girlanden begrüßten die hohen Gäste jeweils mit einem speziellen, an jeden Adressat gewidmeten Gedicht (dabei es rezitierend und ihnen den Text auf Schmuckpapier präsentierend). Die hohen Personen tanzten nicht selten eine Polonaise oder andere Tänze, sogar der Kaiser selbst. Es gab Gespräche, Komplimente, manchmal auch irgendwelche praktischen Sachen. Fast immer nach ähnlichen Durchreisen bekam die Stadt in der Gestalt der *Musse*-Gesellschaft Liebe und Danksagungen. Das blieb eine Regel für viele Jahre – ein Ritual, ein Zeichen der Rigaer Gastfreundlichkeit. Die *Musse*-Gesellschaft wirkte erfolgreich, obwohl nicht immer imposant, mehr als ein Jahrhundert lang, nominell bis 1940 (das Theater zog 1863 in ein neues Gebäude).

Wohl war die erste Wagner-Gesellschaft in Riga die von Carl Friedrich Glasenapp 1877 gegründete Institution. Glasenapp mit seiner Frau besuchten

---

<sup>2</sup> Jānis Torgāns, „Aus dem Rigaer Musikleben um 1800“, in: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum.* [Tagung] vom 23. bis 26. September 1992 in Köln, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos (Deutsche Musik im Osten, Bd. 6), Bonn (Gudrun Schroeder Verlag) 1994, S. 153–161. Siehe auch ders., „Einige bibliographische und archivalische Quellen zur Rigaer Musikgeschichte. Aus dem Rigaer Musikleben um 1800“. Teil III, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen.* Tagungsbericht Chemnitz 1995, hrsg. von Helmut Loos (Deutsche Musik im Osten, Bd. 10), Sankt Augustin (Academia Verlag) 1997, S. 301–305.

<sup>3</sup> Robert Bünigter, *Die Gesellschaft der Musse in Riga 1787–1887.* Eine Festschrift zum hundertjährigen Jubiläum am 7. Januar 1887, Riga (Müllersche Buchdruckerei) 1886, S. 15.

bekanntlich ständig die Bayreuther Festspiele seit Anfang 1876 und waren mit der Familie Wagner gut bekannt – eine nicht immer leichte Aufgabe. In der Neuzeit, nach der Wiederherstellung der Republik Lettland 1990, wurde im Zeitraum 1992–2006 eine Gruppe von Wagner-Verehrern und -Freunden seiner Musik unter Leitung von Prof. Vita Lindenberg erneut aktiv und erneuerte die Kontakte mit Bayreuth.<sup>4</sup> Die Vision neuen Lebens in dem alten prächtigen Gebäudeensemble ist ein anziehendes und entzückendes Ziel – auch für ausländische Gäste.

Aber zurück zur Wagner-Zeit 1837–1839, das Riga Richard Wagners. Wagner selbst zeigt sich im Großen und Ganzen als eine sehr egozentrische Person (wie die meisten Künstler), die trotz der vielen Freunde, Kollege und Bewunderer doch ziemlich einsam gewesen zu sein scheint. Über die ganze erste Periode seines Lebens wehen der Geist und die Ideen des *Rienzi* (Persönlichkeit wie Oper) – oft ganz nebenbei, unsichtbar, gar nicht ausformuliert, wirklich nur als ein Hauch, ein Phantom, ein Wesen des Unterbewusstseins (über die zweite Lebenshälfte dann – die Motive der Nibelungen-Sage, ebenfalls in verschiedenen Formen).

Nun zu Riga. Und nicht so viel aus Wagners Sicht, obwohl das unentbehrlich ist.

Eine Anzahl vermögender Theaterfreunde und reicher Kaufleute hatte eine Gesellschaft gegründet, welche aus freien Stücken die nöthigen Geldmittel beschaffte, um einer gewünschten guten Theaterdirektion eine solide Grundlage zu geben: die Direktion selbst hatte man einem Manne von gewissem theatralischem Ruf, dem nicht unbeliebten Theaterdichter Karl von Holtei, übergeben.<sup>5</sup>

Ende August 1837 begab sich nach Riga der junge Musiker Wagner fast oder gar buchstäblich zufällig. Und er fand dort kein echtes Zuhause. Ich habe die Vorstellung, dass diese Situation in großem Maße unabsichtigt von der eben erwähnten Idee des *Rienzi* geprägt ist – einer großen Tragödie eines wahren Helden. Riga war zu eng für ihn (und zwar für beide, sowohl für Wagner und als auch für *Rienzi!*), und er hat das selbst wohl auch so gefühlt:

Dennoch pflegte ich den Verkehr in weitem Kreisen nur dürftig und, der von jetzt an immer mehr sich herausstellenden Haupttendenz meines Lebens gemäß, gar bald immer weniger, so daß, als ich nach einem nicht ganz zweijährigen Aufenthalt später Riga verließ, ich auch von diesem Orte nicht minder fremd und gleichgültig schied wie früher von Magdeburg und Königsberg.<sup>6</sup>

Noch eine klare Bestätigung dessen:

Gänzlich auf mich allein angewiesen, blieb ich allen fremd. (Wie schon erwähnt, zog ich mich auch mit immer zunehmendem Widerwillen von dem Personal des Theaters zurück, und so fand

---

<sup>4</sup> Vita Lindenberg, „Im Licht der Sammlung Dennemarks“, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*, hrsg. von Helmut Loos (= Deutsche Musik im Osten. Bd. 10), Sankt Augustin (Academia Verlag) 1995, S. 307–324. – Dies., „Richard Wagners Wirken in Riga“, in: *Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“*, hrsg. von Günther Stephan, Hans John und Peter Kaiser (12. Sonderheft). Dresden 1988

<sup>5</sup> Richard Wagner, *Mein Leben*, 2 Bde, München 1911, Bd. 1, S. 173.

<sup>6</sup> Ebd., S. 179.

es sich denn, daß am Ende eines zweiten dort verbrachten Winters, [...] ich mich doch in voller Übereinstimmung mit dieser äußeren Nötigung, meinen Lebensplan zu verändern, fühlte.)<sup>7</sup>

Ganz wie: *Fremd bin ich eingekommen, fremd zieh' ich wieder aus...*

Liegt das an Wagner, der Rigaer Gesellschaft oder an beiden? Dass Wagner nichts Besonderes vom Rigaer Publikum erwartete, zeigt, z.B., eine kleine Bemerkung ganz am Anfang der Rigaer Tätigkeit:

Durch sein merkwürdig zutrauliches Benehmen, seine unerschöpflich amüsante Unterhaltung und ungemein leichte Art der Geschäftsbehandlung wußte er [Holtei] die Rigaschen Kaufleute, welche nach eben nichts andrem als solcher Unterhaltung, wie er sie zu gewähren wußte, verlangten, außerordentlich für sich einzunehmen.<sup>8</sup>

Ist das ein Zeugnis über die Stadt? Nicht sehr überzeugend, aber trotzdem. Besonders weil das Publikum nicht nur Kaufleute waren (Beamte, Ärzte, Herausgeber, Wissenschaftler, Lehrer). Eine Stellungnahme ist das sicher. Suchen wir noch ein Zeugnis, etwas früher, aber verallgemeinert:

Trefflich ist jene Zeit [also mit Philip / Filippo Paulucci als Generalgouverneur 1812–1829] mit folgenden Worten charakterisiert worden: Man lebte den Freuden des Theaters und der Geselligkeit, stellte Almanache und Gesangbücher im Geschmacke der Zeit zusammen, freute sich der Alexandersäule und ihrer russisch-lateinischen Inschrift, der Alexanderpforte oder des neugegründeten Wöhrmann'schen Parkes und fühlte sich nie lebhafter ergriffen, als wenn man im heiteren Familienkreise auf dem Höfchen oder hinter dem Punschglase auf der Euphonie sitzen, Kotzebues Gesellschaftslied singen und der allgemeinen Stimmung in der Schlußstrophe desselben: „Ach, wenn es doch immer so bliebe,“ einen gläubigen Ausdruck geben konnte.<sup>9</sup>

Eine solche Einstimmung könnte es auch in der nächsten (Jahr)Dekade gegeben haben, aber für diese Zeit haben wir keine historisch orientierten Zeugnisse. Trotzdem ist die Anspielung auf das *Gesellschaftslied* sehr eindrucksvoll – darüber heißt es:

Doch weil es nicht immer kann bleiben, / So haltet die Freude recht fest! / Wer weiß denn, wie bald uns zerstreuet / Das Schicksal nach Ost und nach West.<sup>10</sup>

Ost. West. Eine Prophezeiung? Es ist denn klar, dass die von Constantin Mettig zitierte Momentaufnahme dieser Periode nur eine kleine Hilfe für das Verstehen der allgemeinen Stimmung vor allem der privilegierten Stände ist, und auch für die nächste – die Wagner-Dekade.

Es gab aber schon damals auch andere Beobachtungen:

<sup>7</sup> Ebd., S. 183.

<sup>8</sup> Ebd., S. 174.

<sup>9</sup> Constantin Mettig, *Die Geschichte der Stadt Riga*. Riga (Verlag von Jonck & Polievsky) 1897, S. 448.

<sup>10</sup> Ebd.

Von den Schattenseiten der Einführung der neuen Institutionen sind in erster Linie das Eindringen des rohen Pöbels in die Bürgerschaft, die sich steigende Frechheit der niederen Volksklassen, das Herabsinken ihrer Moral und die Schwäche der Polizei zu nennen.<sup>11</sup>

Und noch deutlicher:

Lange brauchte man auch nicht auf Klagen über Frechheit und Unsittlichkeit der Diensthofen und Lehrlinge und über bedenkliche Ausschreitungen in Kaffeehäusern und Schenken zu warten. Man mußte lachen, sofern man nicht das Gefühl des Schauders zu bekämpfen hatte, wenn man die in früherer Zeit unbekanntem Kandidaten zur Aufnahme in die Bürgerschaft musterte — lauter zerlumptes Gesindel, leibhaftige Sansculotten, wie Neuendahl sie in seiner Chronik nennt.<sup>12</sup>

Aber objektiv sehen wir eine sehr dynamische Entwicklung der Stadt und des ganzen Territoriums des noch nicht existierenden Lettlands (Ostseegouvernements Kurland und Livland, Lettgallen aber zum Gouvernement Witebsk). Die Stadt wuchs recht energisch. Also Wagner's (kurze) Zeit in Riga fiel in eine Periode einer äußerst aktiven Entwicklung. Auf welchem Grund? Nehmen wir zur Hilfe nochmal Wagner selbst: Die kurze viertägige Seereise von Travemünde nach Bolderaa – Riga's eigentlichem Hafen – und die Ankunft selbst. Der Künstler schreibt:

Mir war es, als ob die Hafenhofen mir meine Schwärmerei für Polen ansehen und sofort mich nach Sibirien schicken würden: desto angenehmer überraschte mich endlich das durchaus zutrauliche deutsche Element, welches mich in Riga, namentlich bei allem, was mit dem Theater in Verbindung stand, umfing.<sup>13</sup>

Das deutsche Element! Ordnung, System, Stil, Benehmen. Es dauerte noch fast das ganze Jahrhundert: Bis 1891 blieb die offizielle Amtssprache (und die Sprache des Bürgertums) Deutsch. Auch die wichtigsten Positionen (politischen, administrativen, militärischen, solche im Bildungswesen) bekleideten fast ausschließlich deutschbaltische Personen. Aber trotzdem gab es gerade in der ersten Hälfte des Jahrhunderts wichtige soziale Veränderungen. Das betrifft in der ersten Linie die Tatsache, dass in Kurland (1817) und Livland (1819) die Leibeigenschaft aufgehoben wurde (die Entlassung des Bauernstandes aus der Leibeigenschaft geschah in Lettgallen jedoch erst 1861 – zusammen mit dem ganzen Kaiserreich). Obwohl die freigelassenen Bauern kein Recht hatten, sich die ersten drei Jahre in der Stadt niederzulassen, strömten die meisten aktiven und energischen lettischen Einwohner in die Hauptstadt (und auch andere Städte). Wie allgemein hatten diese Prozesse vor allem ökonomische Gründe (und hier kommen auch die Kaufleute zu Wort) – Riga, der drittgrößte Hafen des Reiches (wenn noch nicht existent, dann aber auf dem Wege dazu; exakte Angaben für diese Periode finde ich nicht), brauchte tüchtige, gebildete Arbeitskräfte. Und solche administrativen Beamten, welche Wagner auf dem Zollamt entdeckte. Das ging

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 403.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Wagner, *Mein Leben*, Bd. 1, S. 152.

nicht immer glatt, jedoch viele begabte junge Leute aus den lettischen Familien schafften es, schon auf dem Lande den Eigentümern behilflich zu sein, die deutsche Sprache zu bewältigen und die soziale Treppe langsam emporzuklettern. Sehr eindrucksvoll ist die Statistik der Bevölkerung in Riga.

Und zwar: gegen 1800 – um 30.000, im 1840 – um 60.000 (die hier nicht präsentierten Zahlen der Ethnik sind zweifelhaft oder es gibt solche für diese Periode überhaupt nicht; außerdem bis einschließlich unserer Zeit werden Balten-deutsche von deutschsprachigen Personen anderer ethnischer Herkunft meistens nicht differenziert). Riga verdoppelte seine Einwohnerzahl, baute Manufakturen, Krankenhäuser, Wohnhäuser (das hat auch Wagner erlebt – von der schmalen, dunklen Kleinwohnung in der Schmiedestraße bis hin zur Ecke Alexanderstraße/ Mühlenstraße schon außerhalb der Stadtmauer, bis hin zu einer helleren, geräumigeren Wohnung). Im ganzen Lande wurden Lehranstalten gegründet (die ersten sogar schon während der 20er/ 30er Jahre des 18. Jh.). Im 19. Jh. verbreiteten sich hauptsächlich die sogenannten zweijährigen Küsterschulen (Gemeindeschulen / Volksschulen) fast schon überall, wenn auch verbunden mit Schwierigkeiten und Gegenreaktionen der Landbesitzer. So konnten die begabtesten Kinder schneller auch eine Karriere machen. In Riga hatten sie natürlich keine Möglichkeit, der *Musse* beizutreten, doch das Theater konnten manche schon erleben.

Eine wichtige Linie der gesellschaftlichen Entwicklung war das Chorsingen – ja, das war anfänglich eine Prerogative des deutschen Bürgertums (*Liedertafel*, 1833, später dann *Liederkrantz*, *Musse*, *Ressource*, schon früher die *Euphonie* – eigentlich ein Deckname für eine Freimaurer-Loge, 1797 u.a.). Schauen wir etwas näher auf die Tätigkeit der *Liedertafel* als einer konkreten Institution. Wenn auch das Chorsingen als der eigentliche Kern betrachtet wurde (und es auch war), so war der reale Sinn dieser und ähnlicher Gesellschaften die Sozialisierung. Das Ziel war nämlich, ein Gegengewicht zur Aristokratie und zu ihren Institutionen zu finden. Die so ziemlich ausführlich dokumentierte Tätigkeit der Angehörigen der *Liedertafel* weist solche Personen als Superintendent, Kaufmann, Prediger, Musiklehrer, Lehrer, Buchhändler, Beamter, Advokat, Notar, Mediziner, Chordirektor, Stadt senator, Gouvernements-Procureur, Doktor, Waisenbuchhalter, Bürgermeister, Ratsherr, Obernotar, Pastor, Konsul, Obervogt, Lieutenant, Student, Sekretär, Ingenieurobrist, Konditor, Geldner, Schauspieler aus – ein klares Zeichen einer gewissen Demokratisierung des Stadtlebens und im Stadtgebiet. Über 1837 kann man, z. B., lesen:

Dass es auf jenen Versammlungen an guter Gesellschaft nicht gefehlt hat, dafür bürgen die häufigen Besuche der communalen, wissenschaftlichen und merkantilen „Spitzen“ der damaligen städtischen Einwohnerschaft.<sup>14</sup>

Da gab es nicht nur das Singen, es kamen Gäste (aus Mitau [Jelgava], Wolmar [Valmiera], St. Petersburg u.a.), langsam erschien die Damenwelt, es wurde gegessen und getrunken (*Es fehlte nicht an Champagnerdonner...*), wurden Reden

<sup>14</sup> Ferdinand Kolberg, *Erinnerungen der Rigaer Liedertafel*, Riga (Häcker) 1889, S. 11.



gehalten, Aktualitäten besprochen. Zu den Mitgliedern zählten auch Heinrich Dorn, Karl von Holtei, Richard Wagner, Löbmann, Johann Hoffmann (Holtei's Nachfolger)...

Aber zurück zur *Liedertafel*. Daraus wuchs langsam unter eifriger Arbeit Heinrich Dorns und seiner Helfer 1836 (19.–21. Juni) das erste Düna-Musikfest in Riga, was seitens der Bevölkerung Bewunderung erregte. Das war ohne Zweifel eine Vorstufe zu dem Baltischen Sängerefest 1861 (29. Juni–4. Juli, Jaunslaviete, 2007). Und – aus den kleinen, auf dem Dorfe nach bescheidenem Muster in (meistens) 1–2 Klassen gebildeten Jungen erwachsen Jünglinge und Männer, die 1873 das erste lettische allgemeine Sängerefest in Riga zu organisieren und durchzuführen vermochten. Ist ja ein langer Weg, und trotzdem ist das eine bestimmte allgemeine Perspektive. Mit Wagner direkt hat das nichts zu tun. Man denke aber, z. B., an die Tradition der großen vokal-instrumentalen Werke, die in den Kirchen (nicht nur in Riga) regelmäßig einstudiert und aufgeführt wurden (wenigstens seit 1755, als Carl Heinrich Graun's *Der Tod Jesu* dem Publikum dargeboten und später vielmals, wenn auch in größeren Abständen, wiederholt wurde). Die Gesellschaft war sicher imstande, über Werke wie die *Jahreszeiten* (1802), die *Schöpfung* (1803) und *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (1804) von Joseph Haydn, das Requiem (1811) von Wolfgang Amadeus Mozart oder das Oratorium *Christus am Ölberge* (1814) von Ludwig van Beethoven und deren Interpretation (das Wort war damals kaum im allgemeinen Gebrauch) ihre eigene Meinung zu haben. Dasselbe halte ich für sicher in dem Fall der Oper: Die beiden nationalen Hauptgruppen näherten sich einander ganz langsam und vorsichtig, trotzdem war der Prozess schon im Gang (noch aktiver war dies in der Bildung, dem Schulwesen zu beobachten). Natürlich geschah das fast unsichtbar, nicht in der Presse oder gar Forschung manifestiert, doch im Laufe der Jahrzehnte bildete sich eine gewisse Demokratisierung der Gesellschaft und auch des Sprachgebrauchs. Eine wissenswerte Beobachtung:

[If morals appear more civilised] in Mittau, Dorpat or Riga, it is [...] because these cities are entirely dominated by the most distinguished class, that of noblemen, rich traders, large property owners, mostly German. Often, the German noblemen allowed their peasants, or even their serfs, to obtain their freedom, to become artisans and even to acquire very soon 'German cultivation and manners,' so that it became difficult to differentiate them from true Germans and thus they were considered to be 'half Germans' (Halbdeutsche).<sup>15</sup>

So war das gesellschaftliche Leben in Riga während des zweiten Viertels des Jahrhunderts schon ziemlich rege, obwohl generell die sozialen und sprachlichen Grenzen nicht überschritten wurden.

Für eine spezielle Sache über den Orchesterraum, also den *mystischen Abgrund* (Wagner), nehmen wir nochmals Glasenapp zu Hilfe. Ein Musiker (der in

<sup>15</sup> Jean-François Berdah, „The Baltic through Foreign Eyes in the 19th century. A Contribution to Regional History 2, in: *Revue d'histoire nordique, Nordic historical review*, hrsg. vom Pôle européen Jean Monnet 9 (2013), S. 217–245, hier S. 227.

Riga gebürtige Violoncellist Arved Poorten) habe Herrn Kapellmeister gefragt, wie es ihm denn möglich sei, in einem solchen Stall, einer Scheune dirigieren zu können.

Da habe ihm Wagner ernsthaft erwidert: d r e i Dinge seien ihm aus dieser "Scheune" als merkwürdig in der Erinnerung geblieben: erstlich das stark aufsteigende, nach Art eines Amphitheaters sich erhebende Parkett, zweitens die Dunkelheit des Zuschauerraumes und drittens das ziemlich tief liegende Orchester. Wenn er je einmal dazu käme, sich ein Theater nach seinen Wünschen zu errichten, so werde er diese drei Dinge dabei in Betracht ziehen, das habe er sich s c h o n d a m a l s g e d a c h t. Die Idee des Bayreuther Festspielhauses war für seinen zukünftigen Erbauer in diesen drei Elementen bereits im Keime enthalten.<sup>16</sup>

Schön und erhaben, trotzdem haben wir hier die Kollision *von einem habe ich gehört, dass ein anderer gesagt hat* ... Obwohl diese Elemente oder gar Prinzipien in hohem Maße in Bayreuth realisiert sind, können wir nicht wissen, in welchem Maße die anfänglichen Vorstellungen und Ideen des Meisters sich verwirklichen ließen. Außerdem tritt hier auch eine Nichteinhaltung hervor. Wagner beschreibt den Spielraum des Rigaer Theaters folgendermaßen:

[Dennoch] verstand ich es, in einem Orchesterraume, welcher eigentlich nur für zwei erste und zwei zweite Violinen, zwei Bratschen und einen Kontrabaß zur Besetzung des Streichquartetts berechnet war, allmählich ansehnliche Verstärkungen einzuführen.<sup>17</sup>

Das heißt, normalerweise hätten hier sieben Musiker musiziert. Glasenapp ergänzt aber:

Bei größeren Opern, wie der "Stimmen von Portici", wurde das Siegertsche Militärmusikkorps hinzugezogen; doch war dies erst in jedem einzelnen Fall gegen Holteis Widerstand durchzusetzen, und dann fehlte es in dem engen Orchesterraum an Platz für die Verstärkung. Mit Holtei, dessen Gesichtskreis sich im gemütlichen Vaudeville und rezitierenden Schauspiel erschöpfte, und der gegen die Interessen der eigentlichen „großen Oper“ fast eifersüchtig gesinnt war, gab es in solchen Fällen Konflikte.<sup>18</sup>

Es werden hier bis zu 24 Musiker genannt! Wo und wie konnten sie aber musizieren? Das klingt doch nicht glaubwürdig (theoretisch wäre es ja vielleicht möglich, auf dem Proszenium ein solches für Rigaer Theater Monumentalorchester bereitzustellen...). Selbstverständlich war es unter diesen Umständen, über einen *Rienzi* zu nachzudenken, ein Traum, wenn nicht gar ein Albtraum.

Als Holtei im Februar 1837 in Riga erschien, war er gleich am nächsten Tag bei Familie Brackel zu Gast. Ganz privat, ungemein attraktiv als Vorleser (Shakespeare!), Gesprächspartner und Akteur. Als er am Ende (*Pyramus und Thisbe*) als Löwe brüllte, konnte niemand das Lachen unterbrechen, sogar die Diener hinter den Schränken (diesmal eine Art von Türe) mit ihrem dumpfen *ho-ho-ho*. Der

<sup>16</sup> Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners in 6 Büchern*, Bd. 2 (1843-1853), Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1905, S. 287.

<sup>17</sup> Wagner, *Mein Leben*, Bd. 1, S. 179.

<sup>18</sup> Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 2, S. 290.

damals kaum 12-jährige Friedrich (Friedrich von Brackel, 1826–1896) beschreibt nicht nur die Gäste, sondern die ganze Gesellschaft sehr treffend; ich, z.B., ahnte nur, aber wusste nicht, was das Stricken im Theater bedeutet. Na, bitte:

Bald nachdem sie [die Damen] die Plätze eingenommen, zogen sie ihre Handschuhe aus und begannen – zu stricken, denn das Strickzeug galt in jener Zeit als das Wahrzeichen einer ordentlichen, wirtschaftlichen Rigaschen Hausfrau. [...] Von Bällen und Galadiners war das Strickzeug allerdings verbannt, aber aus Kaffee- und Teegesellschaften, auf Promenaden und in Konzerten strickten die braven und fleißigen Ehefrauen mit anerkennenswertem Eifer.<sup>19</sup>

Ja, aber vielleicht gerade deshalb wäre ein *Rienzi* und ähnliches für ihn (Holtei) als Direktor nicht besonders wünschenswert gewesen. Und auch den Unterschied zwischen Riga und Dresden erspürt man aus solchen Details besser...

Unter anderem hat Karl Holtei einen gewissen Beitrag in der Popularisierung unserer Stadt mit dem Kriminalroman / der Kriminalerzählung (einer der ersten dieser Art in der deutschsprachigen Literatur) *Ein Mord in Riga* (Holtei, 1855) geleistet. Ein treffender Werbeslogan könnte dafür der folgende sein: das biedermeierlich-beschauliche Gesellschaftsleben in der baltischen Hauptstadt Riga; der Text entstand und wurde gedruckt 1854 in Graz, etwa 50 Editionen erschienen zwischen 1855 und 2020. Das ist nun wirklich *Das Riga Richard Wagners*: Viele kleine Details wurden zusammengebracht – Leute, Bräuche, Glauben, Sprachen, der Portier von der *Musse* oder die Kartenpartie daselbst, auch die Strickbeutel nicht zu vergessen... Ganz am Anfang des Romans findet sich die Floßbrücke, über die das Ehepaar Singwald nach Riga von einer Europareise heimkehrt:

da lag die alte, räucherige, von grünen Festungswällen eingezwängte Stadt; da schwamm die seltsame, aus Balken und Brettern gefügte lange Brücke, ohne Mauer, ohne Pfeiler, ohne Bogen, nur durch Ketten festgehalten, an riesenhaften Pfählen hin und her schwankend auf den Wogen; da standen zu beiden Seiten derselben Schiffe, Kähne und Strusen jeder Größe und Gattung, teils um ausgeräumt zu werden, teils um neue Ladung zu erwarten.<sup>20</sup>

Über diese Brücke kam auch Wagner von Bolderaa in die eigentliche Stadt.

## Chronologie

der wichtigsten Ereignisse in Riga während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

1801 mit dem Beschluss des Kaisers des Russischen Reiches Alexander I. am 18ten Juli wird Riga zum ersten administrativen Zentrum des Baltischen Generalgouverneurs Graf Sergej Golitzin

1801 der Rektor der Kaiserlichen Universität zu Dorpat Georg Friedrich Parrot führt in Riga die ersten Experimente mit galvanischen Stromquellen durch, mit denen er die chemische Theorie der Erzeugung von Elektromotoren aufstellen kann

<sup>19</sup> Friedrich von Brackel, „Karl von Holtei und das deutsche Theater in Riga“, in: *Baltische Lebenserinnerungen*, hrsg. von Alexander Eggers, Heilbronn (Salzer) 1926, S. 39–53, hier S. 38.

<sup>20</sup> Carl von Holtei, *Ein Mord in Riga*. Erzählung, Prag–Leipzig (Kath. Herzabek–Heinrich Hübner) 1855.

- 1803 in der Steinstraße (Akmeņu iela) auf dem linken Ufer der Düna (lett. Daugava) wird die erste Apotheke gegründet
- 1803 am 15. Mai öffnet das erste städtische Krankenhaus die Pforten
- 1804 der belgische Aeronaut E.G. Robertson (Étienne-Gaspard Robert) demonstriert den ersten bemannten Ballonflug in Lettland von der Rigaer Zitadelle nach Ropaži
- 1805 wird ein Lombard gegründet
- 1812 Napoleonische Truppen streben Riga entgegen. Als Konsequenz werden die Randbezirke der Stadt niedergebrannt – ein voreiliger Entschluss, der den lettischen Hauseigentümern einen starken Schlag versetzt
- 1814 Grundsteinlegung der Orthodoxen Kirche (Kirche der Verkündigung Unserer Lieben Frau) (eröffnet 1818) Bärenstraße / Kirchholmerstraße
- 1816 in Riga wird ein Börsenkomitee eingerichtet, das Rigaer Kaufleute und Industrielle ohne ethnische Unterschiede zusammenbringt
- 1817 am 8. Juni wird der Wöhrmann-Garten eröffnet und öffentlich genutzt
- 1822 in Riga erscheint die erste Nummer der *Latviešu Avīzes* (Lettische Zeitung)
- 1823 in Riga erscheint die erste lettische religiöse Zeitschrift *Mīlīga Pamācīšana* (Eine nette Lehre)
- 1828 das Gebiet von Sarkandaugava (Rote Daugava / Düna) wird in die Stadt Riga eingemeindet
- 1828 seit diesem Jahr erscheint die *Rigasche Zeitung* dreimal wöchentlich (anfänglich seit 1778 zweimal, seit 1843 an allen Wochentagen)
- 1829 der Bau befestigter Straßen in Lettland beginnt
- 1830 der erste Dampfer (der schwedische *Oscar* aus Lübeck) kommt am 8. Juni im Hafen von Riga an
- 1832 Gründung der ersten Eisengießerei und Maschinenwerkstatt
- 1834 deutsch-baltische Historiker gründen die Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde zu Riga (GGA, 1834–1934, nominal bis 1939), anfänglich Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands
- 1836 (19., 20., 21. Juni) erstes Düna-Musikfest in Riga
- 1837–1839 Aufenthalt Richard Wagners in Riga
- 1839 das Territorium Lettlands wird von der optischen Telegrafienlinie St. Petersburg–Warschau durchquert
- 1841 in Riga wird die Kuznetsov Porzellan- und Fayencefabrik gegründet
- 1841 erscheint ein gigantisches Buch des bekannten Reiseschriftstellers Johann Georg Kohl *Die deutsch-russischen Ostseeprovinzen, oder Natur- und Völkerleben in Kur-, Liv- und Esthland*, 2 Bde., Dresden–Leipzig, Arnoldische Buchhandlung, 1841. Gründlich erweiterte Version *Russia. St. Petersburg, Moscow, Kharkoff, Riga, Odessa, the German provinces on the Baltic, the Steppes, the Crimea and Interior of the Empire*, 2 vol., London, Chapman & Hall, 1842
- 1845 in Riga wird Lettlands Naturmuseum gegründet
- 1848 im Rigaer Wöhrmann'schen Garten (Wöhrmann-Garten) wird eine spezielle Estrade für Musizieren gebaut
- 1849 Conradin Kreutzer stirbt in Riga, wo seine Tochter Opernsängerin war

HELMUT LOOS (Leipzig / Deutschland)

## **Richard Wagner im Baltikum. Kompositorisches Schaffen und die Rezeptionsgeschichte**

Im September 1992 habe ich zum ersten Mal Rīga (Riga) besucht, die größte Stadt des Baltikums und von alters her ein bedeutendes kulturelles Zentrum. Es war die Zeit unmittelbar nach der lettischen Unabhängigkeitserklärung am 4. Mai 1990, die nach blutigen Kämpfen am 6. September 1991 durch Boris Jelzin seitens der Sowjetunion anerkannt worden war. Der nach einer ersten Unabhängigkeitsphase 1920 bis 1939/40 wiederhergestellte, lettische Staat besann sich seiner Geschichte und suchte sich seiner kulturellen Identität in der historischen Anbindung an Westeuropa zu versichern. Als Leiter eines Instituts für ostdeutsche Musik in Bergisch Gladbach war es meine Aufgabe, mich wissenschaftlich mit musikhistorischen Verbindungen zwischen Deutschland und dem östlichen Europa zu beschäftigen. Bekanntlich war dies nicht nur in der Sowjetunion und ihrem gesamten Einflussbereich ein verbotenes Thema, sondern auch in der Bundesrepublik Deutschland verpönt und des Revanchismus verdächtig. Umso überraschter war ich, bei den lettischen Kollegen in Riga eine Offenheit und Begeisterung für die deutsche Musikgeschichte anzutreffen, die sich in einem ‚Musse Fest‘ vom 16. bis 20. September 1992 niederschlug, das ein von Letten betriebenes *Deutsches Kulturinstitut in Lettland* gemeinsam mit der Philharmonie Lettlands veranstaltete. Im Wagnersaal des von dem Kunstmäzen Baron Otto Hermann von Vietinghoff 1782 errichteten ersten Rigaer Stadt-Theaters (heute: Riharda Vāģnera iela 4, Richard Wagner-Straße 4), eines deutschen Theaters, fand das Eröffnungskonzert mit Stücken aus Opern statt, die 1782 bis 1863 in diesen Räumlichkeiten aufgeführt worden waren, aus Werken von André-Ernest-Modeste Grétry, Wolfgang Amadeus Mozart, Gioachino Rossini, Conradin Kreutzer und Richard Wagner.<sup>1</sup> Dazu kam eine Arie aus dem Singspiel *Marie, Max und Michael* von Karl Ludwig Blum,<sup>2</sup> das Wagner als erstes Stück 1837 in Riga einstudiert hatte. Das gesamte Musikprogramm reflektierte die Musikgeschichte Rigas: Die Nationaloper gab Rossinis Oper *Norma*, die Wagner in Riga eingerichtet und am 11. Dezember 1837 zu eigenem Benefiz dirigiert hatte; an der berühmten Domorgel erklang Orgelmusik von Johann Valentin Meder, Johann Gottfried Mützel, Georg Michael Telemann, Wilhelm Bergner und anderen; in weiteren Konzerten im Wagnersaal wurden Programme berühmter Gäste in Riga wieder aufgenommen

---

<sup>1</sup> Vita Lindenberg, „Das Repertoire des Rigaer Operntheaters in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. Heft 3, hrsg. von Helmut Loos und Eberhard Möller, Chemnitz 1998, S. 14–20.

<sup>2</sup> Karl Ludwig Blum oder Blumer (1786–1844), Regisseur an der Berliner Oper, Komponist und Dichter von über 50 Bühnenwerken.

wie John Field (1805), Ole Bull (1838), Franz Liszt (1842), Clara Schumann (1844) und Wilhelmine Schröder-Devrient (1847). Am meisten berührte mich die Aufführung des Singspiels *Lenore* von Carl Eberwein auf einen Text von Karl von Holtei, der die gleichnamige Ballade von Gottfried August Bürger dramatisiert hatte (UA 1828 Berlin). Das Stück ist aufgrund seines heute als schwülstig und ungenießbar eingestuften Pathos längst von deutschen Bühnen verschwunden, und so schwankte ich als Zuhörer zunächst zwischen Lachen und Verzweiflung. Dann aber nahm ich die lettischen Zuhörer um mich herum wahr, die in echter Ergriffenheit mit den Tränen kämpften. Sie erinnerten sich nur zu lebhaft der toten Mitbürger, die erst kürzlich im Freiheitskampf erschossen worden waren. Keiner wusste damals, ob die Situation sich nicht wiederholen konnte. Dieses Erlebnis hat mich sehr erschüttert und ein für alle Mal von der arroganten Haltung abrücken lassen, den Wert von Musik nach den eigenen Erfahrungen abzuurteilen und dies zum Maßstab für andere zu erheben. Es stellt für mich eine sträfliche Missachtung von Mitmenschen dar, deren Emotionen zu würdigen sind. Übrigens war die *Lenore* bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland eins der meist aufgeführten Bühnenerwerke in Erinnerung an die deutschen Freiheitskriege der Jahre 1813 bis 1815.

Karl von Holtei hat in Riga zwei Jahre (1837–1839) als Theaterdirektor gewirkt und in dieser Zeit Richard Wagner als Theaterkapellmeister verpflichtet, wie in dem das ‚Musse Fest‘ begleitenden, reichhaltigen wissenschaftlichen Kolloquium „Lettlands Musik- und Theaterleben im 18.–19. Jahrhundert“ stolz vermerkt wurde (die lettischen Kollegen sprachen fast alle deutsch). Hier die Geschichte von Richard Wagner im Baltikum.

Begreift man unter dem Terminus ‚Baltikum‘ die heutigen Staatsgebiete von Estland, Lettland und Litauen, so zählt dazu auch Klaipėda/Memel. Zu Wagners Zeit gehörte die Stadt zum Königreich Preußen und besaß seit 1820 ein Schauspielhaus auf dem Exerzierplatz (1854 abgebrannt). Im August und September 1836 gab das Königsberger Theaterensemble, dem Minna Planer angehörte, dort ein Gastspiel. Richard Wagner war der geliebten Schauspielerin nach Königsberg gefolgt und reiste mit dem Ensemble nach Memel, wo er eine Opernskizze nach dem Roman *Die hohe Braut* von Heinrich König entwarf. Zurück in Königsberg heiratete er Minna Planer und wurde am 1. April 1837 als Musikdirektor eingestellt. Nur zwei Monate später flüchtete seine Ehefrau wegen heftiger Streitigkeiten vor ihm (sie brannte mit einem Kaufmann durch), und Wagner verließ seinen Posten, um die Ungetreue zu verfolgen. Dabei hatte er Kontakt zu Louis Schindelmeißer, einem Stiefbruder von Heinrich Dorn, die er beide aus seiner Leipziger Zeit gut kannte, wo Dorn erste Werke von ihm aufgeführt hatte.

Mitte Juni 1837 traf Wagner auf Vermittlung von Schindelmeißer in Berlin Karl von Holtei, der mit ihm einen Arbeitsvertrag für Riga abschloss. Wagner brach die Verfolgung Minnas ab und reiste nach Riga, das er am 21. August 1837 erreichte. Hier wirkte Dorn seit 1832 als städtischer Musikdirektor und Kapell-

meister. Wagner zollte ihm für seine freundliche Aufnahme in Riga dankbar Respekt, als er am 17. September 1837 in einem Brief an Schindelmeißer schrieb: „Dorn ist ein liebenswürdiger braver Mensch, der mich jederzeit als braver Freund aufnimmt; er ist mein einziger Umgang und Freund.“ Seine Aufgaben als Kapellmeister allerdings vernachlässigte Wagner zunehmend, um sich verstärkt seinem Schaffen zuzuwenden, und beschäftigte sich mit seinem *Rienzi, der letzte der Tribunen*, einer großen Oper nach französischem Muster, mit der er einmal in Paris erfolgreich sein wollte. Offenbar kam es darüber zu Differenzen mit seinen Arbeitgebern, so dass Wagners Vertrag in Riga 1839 nicht verlängert wurde und Dorn seine Aufgaben übernahm. Drückende Schulden verursachten schließlich Wagners schmachvolle, gefährliche Flucht aus Riga und seine gefahrvolle Überfahrt nach England mit dem Ziel Paris.

Obwohl Dorn Wagner zunächst weiter förderte und am 22. Mai 1843 in Riga als zweiter Bühne nach der Dresdner Uraufführung überhaupt den *Fliegenden Holländer* herausbrachte, hatte er sich nun den unversöhnlichen Hass Wagners zugezogen. In seiner Autobiografie *Mein Leben* hat Wagner Dorn systematisch diffamiert. Bereits in Leipzig habe Dorn ihn bei der Aufführung seiner ersten (später verschollenen) Sinfonie lächerlich gemacht, die Idee zu einer Nibelungenoper habe er ihm gestohlen (Dorns Oper *Die Nibelungen* wurde 1854 in Weimar durch Franz Liszt uraufgeführt) und sich eines „ungemein armseligen und monotonen Biergesanges“ bedient. Wagners erster Biograf Carl Friedrich Glasenapp, ein Gymnasiallehrer und Dozent am Polytechnikum in Riga, bezeichnete bei diesen Vorgaben Dorn als die „verkörperte Unfähigkeit“,<sup>3</sup> ein in der Musikgeschichte lange tradiertes Vorurteil über einen verdienten städtischen Musikdirektor. Glasenapp hat auch das Zeugnis des gebürtigen Rigaer Violoncellisten Arved Poorten überliefert, Wagner habe auf seine Frage, wie er denn in dem alten Theater in Riga, diesem „Stall“, dieser „Scheune“ habe dirigieren können, geantwortet, es seien ihm drei Dinge „als merkwürdig“ in Erinnerung geblieben:

erstlich das stark aufsteigende, nach Art eines Amphitheaters sich erhebende Parkett, zweitens die Dunkelheit des Zuschauerraumes und drittens das ziemlich tief liegende Orchester. „Wenn er je einmal dazu käme, sich ein Theater nach seinen Wünschen zu errichten, so werde er diese drei Dinge dabei in Betracht ziehen, das habe er sich schon damals gedacht.“<sup>4</sup>

Glasenapp zog daraus den einfachen Schluss: „Die Idee des Bayreuther Festspielhauses war für seinen zukünftigen Erbauer in diesen drei Elementen bereits im Keime enthalten.“<sup>5</sup> Tatsächlich finden sich diese Ideen im Bayreuther Festspielhaus. Dass allerdings zwei Enthusiasten aus Riga die Aussage Wagners als einzige Zeugen belegen, es auch in Wagners umfangreichem Schrifttum dazu keine Bemerkung gibt, lässt an ihrer Glaubwürdigkeit zweifeln. Ansonsten hat Wagner in seiner *Autobiographischen Skizze* (1842) im Rückblick auf seine Zeit in Riga

<sup>3</sup> Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 4, S. 87.

<sup>4</sup> Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 1, S. 288.

<sup>5</sup> Ebd., Bd. 1, S. 289.

die „gänzliche Unmündigkeit des Theaterpublikums unserer Provinzstädte in Bezug auf ein zu fällendes erstes Urtheil über eine neue, ihm vorkommende Kunsterscheinung“ beklagt, die ihn dazu veranlasst habe, „um keinen Preis an kleineren Theatern eine größere Arbeit zur ersten Aufführung zu bringen.“<sup>6</sup> Damit begründete er seine Arbeit am *Rienzi*. Später erinnerte er sich fast nostalgisch verklärt an Riga: Dort habe ihn „das durchaus zutrauliche deutsche Element, [...] namentlich bei allem, was mit dem Theater in Verbindung stand“, überrascht; nach seinen „schlimmen Erfahrungen im Betreff der Eigenschaften der kleineren deutschen Theater“ habe auf ihn „die Beschaffenheit der dort neu begründeten Theaterzustände angenehm beruhigend“ gewirkt.<sup>7</sup>

Frühzeitig und konsequent bildete sich in Riga eine eigene Wagner-Rezeption aus, die bis heute anhält.<sup>8</sup> Nach dem *Fliegenden Holländer* (1843) wurde 1853 der *Tannhäuser* in Riga aufgeführt und konnte 14 Aufführungen verbuchen. Es folgten 1855 die romantische Oper *Lohengrin*, 1871 *Die Meistersinger von Nürnberg*, 1889 *Die Walküre*, 1898 *Siegfried*, im Februar 1902 *Götterdämmerung* und im November desselben Jahres die erste Gesamtaufführung der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Als letztes Werk kam 1904 *Tristan und Isolde* heraus. Auch Bearbeitungen und Parodien Wagner'scher Werke waren in Riga populär, so fand 1859 Johann Nestroys *Tannhäuser*-Parodie mit der Musik von Carl Binder großen Anklang. Wagners Werke standen nach ihrer Erstaufführung regelmäßig auf dem Spielplan des Rigaer Stadt-Theaters, das 1863 in ein prächtiges neues Gebäude auf dem Altstadttring umzog, das neoklassizistische ‚Deutsche Theater‘.

Carl Friedrich Glasenapp (1847–1915) stammte aus einer gebildeten und kunstliebenden, deutschbaltischen Familie und studierte nach seiner Schulzeit an der Universität Dorpat/Tartu (bis 1887 war Deutsch die Unterrichtssprache, als sie im Zuge der Russifizierung durch Russisch abgelöst wurde).<sup>9</sup> Bereits in seiner Schulzeit hat Glasenapp in Riga die drei romantischen Opern Wagners auf der Bühne kennen gelernt, möglicherweise noch im alten, dann aber sicher im neuen Haus. Er war so begeistert, dass er als Student 1871 die Erstaufführung der *Meistersinger von Nürnberg* von Anfang an verfolgt, alle Proben und alle (10–12) Aufführungen besucht hat. Die so erworbene intime Kenntnis der Werke Wagners hat ihn nach seinem Studium veranlasst, die Arbeit an einer Biografie des Meisters aufzunehmen. Die erste Fassung wurde 1876 fertig, so dass Glasenapp sie auf seine erste Reise nach Bayreuth zur ersten Gesamtaufführung des *Rings des Nibelungen* im August dieses Jahres mitnehmen und den dort versammelten Zelebritäten stolz präsentieren konnte. Cosima Wagner hat in ihren Tagebüchern am

<sup>6</sup> *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 1, S. 12.

<sup>7</sup> Richard Wagner, *Mein Leben: Erster Teil: 1813–1842*, S. 153.

<sup>8</sup> Die Darstellung folgt den Ausführungen von Lolita Fürmane, „Über die Aufführungen einiger Werke Wagners in Riga. Inszenierungspraxis und Kulturkontexte“, in: *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig–Beucha–Markkleeberg 2013, S. 385–392.

<sup>9</sup> Alida Zigmunde, „Leben und Wirken des Rigaer Wagnerforschers, Carl Friedrich Glasenapp (1847–1915)“, in: *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig–Beucha–Markkleeberg 2013, S. 393–396.



13. Juni 1876 notiert: „Besprechung von der neuen Biographie R's durch Glasenapp, worin manches Ungenaue, aber erstaunliche Quellenaufsuchungen.“<sup>10</sup> Richard Wagner nahm seinen ersten Biografen gnädig auf, auch wenn in seinem Dankesbrief vom 25. Juni 1877 ein gewisses Unbehagen zu erkennen ist, dass die absolute Verfügungsgewalt über seine Lebensgeschichte, an deren Mythisierung er selbst so eifrig arbeitete, ihm damit aus der Hand genommen war:

Sie glauben wohl, daß sowohl die Absicht als die Ausführung derselben uns sehr gerührt hat? Wenn ich in Kürze sagen soll, was ich daran auszusetzen habe, so ist es weniger die hier und da – unvermeidliche – Ungenauigkeit, oder auch Dunkelheit in der Darstellung und Anreihung der Facta, als daß Sie so vieles aus den Berichten Anderer, und dann meistens mit deren Worten, meistens auch viel zu breit, schildern mußten, was sehr empfindlich gegen das absticht, was Sie aus persönlicher Erfahrung und Kenntniß beschreiben. So machen sich Nohl und Consorten oft zu breit, und namentlich zu witzig, besonders wenn sie meine Person, meine Reden oder Worte wiedergeben, wodurch ich mir recht gut selbst verleidet werden könnte; denn häufig komme ich mir in diesem Spiegel recht fad und albern vor.<sup>11</sup>

Noch am 29. Mai 1880 schrieb Wagner an Ludwig Schemann: „Ich bin eigentlich auf niemand böse als auf Sie und Wolzogen – auch Glasenapp!“<sup>12</sup> Doch Glasenapp ließ sich nicht beirren und setzte seine Wagner-Dokumentationen bis zu seinem Lebensende fort: Die Wagner-Biografie brachte er nochmals 1891 und schließlich 1905–1912 in sechs Bänden heraus, er veröffentlichte Wagner-Briefsammlungen, ein Wagner-Lexikon, erläuternde Schriften zu seinen Werken und war Mitarbeiter an Hans von Wolzogens *Bayreuther Blättern*. In regelmäßigen Bayreuth-Besuchen pflegte er einen vertraulichen Verkehr mit der Familie Wagner und korrespondierte vor allem mit Cosima Wagner in Editionsfragen. Glasenapp hat ihr bereits frühzeitig Korrekturbögen seiner Wagner-Biografie geschickt, was sie sehr rührte.<sup>13</sup> Auch ihr Mann äußerte sich nun anerkennend: „R. sagt nur: ‚Das, was er von andern hat, ist nicht immer ganz richtig, was von ihm kommt, ist sinnig und tief.‘“<sup>14</sup> Von Glasenapp ließ sich Wagner sogar eine nationale Interpretation seines *Parsifal* gefallen: „R. sagt aber: ‚An [das] deutsche Volk habe ich blutwenig dabei gedacht, ich verstehe aber, was er meint, und so ein Gefühl hat in einem immer still gelebt.‘“<sup>15</sup> Ein schönes Beispiel dafür, wie bereitwillig sich Wagner mitunter von seinem Umfeld vereinnahmen ließ, wenn es um seine Anhänger ging. Am 27. Mai 1878 war im Hause Wagner sogar von einer Schrift „des unvergleichlichen Freundes Glasenapp“<sup>16</sup> die Rede. Bei einem Besuch des Ehepaars

<sup>10</sup> Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 2: 1873–1877, 2. Aufl. München–Zürich 1982, S. 994.

<sup>11</sup> Richard Wagner, Brief vom 25. Juni 1877 an Carl Friedrich Glasenapp, in: *Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen*, hrsg. von Erich Kloss, Leipzig (1909) 1912, S. 574 [= *Richard Wagners Briefe in Originalausgaben*, Zweite Folge, Bd. 7].

<sup>12</sup> Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. 2, S. 585.

<sup>13</sup> Eintrag vom 21. März 1877, ebd., S. 1039.

<sup>14</sup> Eintrag vom 19. Juni 1877, ebd., S. 1055.

<sup>15</sup> Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 3: 1878–1880, 2. Aufl. München–Zürich 1982, S. 58.

<sup>16</sup> Ebd., S. 100.

Glasenapp im Juli 1878 kam das Gespräch auf „das Thema der Juden“ mit deutlich antisemitischer Tendenz.<sup>17</sup> Am 12. Juli 1881 waren „Abends die Freunde Glasenapp, Porges, Wolz[ogen]„, Jouk[owsky].“<sup>18</sup> im Hause Wagner zu Gast. Das Vertrauen zu Glasenapp war schließlich so groß, dass Wagner ihm die Erziehung seines Sohnes Siegfried anvertrauen wollte;<sup>19</sup> eine Übersiedlung Glasenapps nach Bayreuth war ernsthaft im Gespräch.<sup>20</sup> Obwohl es dazu nicht kam, nahm sich Glasenapp auch Siegfried Wagners an und trat für seine Werke ein. Er gehörte zum engsten Bayreuther Kreis um Cosima Wagner zusammen mit Hans von Wolzogen, Heinrich Porges, Paul von Joukowsky und Heinrich von Stein. Nach dem Tod Richard Wagners schloss sich der Kreis noch enger zusammen und entwickelte seine nationalistische, antisemitische Ideologie mit stark sektiererischen Zügen ungebremst weiter. Sie traf auf heftigen Widerstand bei Friedrich Nietzsche, Daniel Spitzer, Eduard Hanslick und vielen anderen. Dann fand sie in Houston Stewart Chamberlain einen extremen, höchst erfolgreichen Vertreter,<sup>21</sup> der die direkte Verbindung zu Adolf Hitler herstellte.

Glasenapp blieb in Riga und gründete dort bereits 1877 einen der ersten Richard-Wagner-Vereine nach einer von Emil Heckel 1871 in Mannheim verwirklichten Idee zur Unterstützung von Wagners Bayreuther Vorhaben. Lange Jahre blieb er Vorsitzender des Vereins und entwickelte rege Aktivitäten mit vielen Konzerten und Vortragsabenden. Als Dozent für die deutsche Sprache am Rigaer Polytechnikum wusste er viele musikinteressierte Kollegen<sup>22</sup> für seinen Verein zu gewinnen, der in Riga die Ideen des Bayreuther Kreises kultisch überhöht verbreitete. Die baltendeutschen Bürger Rigas waren dafür empfänglich, denn durch die politischen Verhältnisse der Russifizierung und der aufstrebenden Letten waren ihre alten Privilegien in Gefahr geraten, verlustig zu gehen. Eine kulturelle Vergewisserung der eigenen Identität fand in dem nationalistischen Wagner-Kult ein dankbares Objekt. Die Ideologisierung führte zu inneren Zwistigkeiten und 1892 zur Gründung eines zweiten, konkurrierenden Wagner-Vereins in Riga. Glasenapp starb am 3. Oktober 1915, so konnte er seinen nationalistischen Einsatz in den Anfangserfolgen des deutschen Heeres im Ersten Weltkrieg noch

<sup>17</sup> Ebd., S. 132.

<sup>18</sup> Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 4: 1881–1883, 2. Aufl. München–Zürich 1982, S. 759.

<sup>19</sup> Ebd., S. 1000.

<sup>20</sup> Ebd., S. 1037, 1066. Allerdings war auch Stein in der engeren Wahl, S. 1101.

<sup>21</sup> Das Buch von Houston Stewart Chamberlain, *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, München 1899,

ist bis 1944 in 30 Auflagen erschienen. Ein sachlicher zeitgenössischer Kritiker, Edgar Zilsel, wurde systematisch ausgegrenzt. Siehe Edgar Zilsel, *Die Genieregion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung*, hrsg. und eingeleitet von Johann Dvořák, Frankfurt a. M. 1990.

<sup>22</sup> Alīda Zigmunde, „Das Polytechnikum/Polytechnisches Institut zu Riga und das musikalische Wirken ihrer Mitglieder“, in: *Musikstadt Riga im europäischen Kontext. Deutsch-lettische Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Lolita Fürmane, Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos, Sinzig 2017 (=Edition IME 16), S. 239–247.

bestätigt sehen, besonders durch Paul von Hindenburgs Sieg in der Schlacht bei Tannenberg 1914, die in völliger Entstellung der historischen Fakten zur Revanche für die Schlacht bei Grunwald (Tannenberg) von 1410 hochstilisiert wurde. Glasenapps nachgelassene Wagner-Sammlung bildete 1924 den Grundstock der Richard-Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth.

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde Lettland ein unabhängiger Staat. Kulturelle Aktivitäten hatten dies vorbereitet, und Wagners Musik spielte dabei eine Rolle: Beim ersten lettischen Sängerkongress 1873 wurde die Fahne mit dem Bild eines alten lettischen Propheten in den Saal des lettischen Vereins zu Riga unter den Klängen des Einzugs-Marsches aus Wagners *Tannhäuser* (2. Akt) hineingetragen. Die erste lettische Operntruppe bildete sich 1912 und führte noch vor der Unabhängigkeitserklärung im zweiten Städtischen Theater von Riga (1902–1917 Russisches Theater, seit 1919 Lettisches Nationaltheater) am 15. Oktober 1918 als erste Oper Wagners *Fliegenden Holländer* in lettischer Sprache auf. In den verworrenen Verhältnissen des lettischen Unabhängigkeitskriegs wurde *Der fliegende Holländer* am 19. November 1918, am 5., 19. und 23. Januar 1919 unter wechselnden politischen Vorzeichen wieder aufgeführt. Am 10. Mai 1919 erklang der *Tannhäuser* im ehemaligen ‚Deutschen Theater‘, das am 2. Dezember 1919 mit einer Festaufführung derselben Oper als Nationaloper Lettlands festlich neu eröffnet wurde. Offenbar galten die Werke Wagners als Maßstab kultureller Leistungsfähigkeit, so dass der neue, lettische Staat kulturell gleichberechtigt, das hieß evolutionär auf derselben Stufe stehend, an die baltische Hochkultur anknüpfte. So blieb die Wagner-Tradition in Riga in der Lettischen Republik erhalten, woran auch die aufgrund der sehr toleranten Minderheitsgesetzgebung im Lande verbliebenen Deutschbalten partizipierten, bis zu ihrer Aussiedlung aufgrund des Hitler-Stalin-Pakts im Jahre 1939. *Tannhäuser* wurde während der deutschen Besetzung Rigas 1941 bis 1944 wieder gegeben, wobei der lettische Männerchor *Dziedonis* mitwirkte und den Pilgerchor als patriotische Geste der Selbstbehauptung verstand. Selbst nach dem Zweiten Weltkrieg blieb die Wagner-Tradition in Riga lebendig und strahlte in die gesamte Sowjetunion (die Opernbühnen von Leningrad, Moskau und Kiew) aus. Nach der Wiederherstellung des souveränen lettischen Staates wurde zum Wagner-Jubiläum 2013 wieder eine Gesamtaufführung des *Rings* verwirklicht.

Tallinn (dt. Reval), die Hauptstadt Estlands, kann auf keine so intensive Wagner-Tradition wie Riga zurückblicken, durchlief aber historisch und kulturell eine ähnliche Entwicklung.<sup>23</sup> Das deutsche Theater in Reval brachte 1853 als erste Wagner-Oper den *Tannhäuser* auf die Bühne und erreichte sechs Aufführungen. Als „Riesengespenst“ hat das Werk ein gewisses Befremden ausgelöst, das anlässlich der Wiederaufnahme des *Tannhäuser* 1860 auch durch vorbereitende Erläuterungen in der *Revalschen Zeitung* nicht völlig beseitigt werden konnte. Oscar

---

<sup>23</sup> Die anschließenden Ausführungen folgen der Arbeit von Kristel Pappel, „Wagner – ein bekannter Fremder. Wagner-Rezeption in Estland“, in: *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig–Beucha–Markkleeberg 2013, S. 377–383.

von Riesemann, ein wichtiger Politiker und Kulturförderer in Reval, trat vehement für Wagner ein, ein wichtiger Antrieb war die Sicherung der deutschen Vorherrschaft gegen die beginnende estnische Nationalbewegung. Erst nach Riesemanns Tod 1880 begann sich dies in weiteren Aufführungen niederzuschlagen. *Lohengrin* wurde 1882 erstmals aufgeführt und erreichte bis 1914 mit 41 Aufführungen einen außergewöhnlichen Erfolg. In der kritischen Situation zwischen Russifizierung und estnischer Nationalbewegung besannen sich die baltendeutschen Adligen in Reval auf die Missionierungszeit des 13. Jahrhunderts, als sie sich als Ritter des Livländischen und Deutschen Ordens ihre Ländereien erkämpft hatten. Mit dem edlen Gralsritter Lohengrin konnten sie sich identifizieren, zumal er König Heinrich einen großen Sieg verheißt und verspricht:

Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen  
des Ostens Horden siegreich niemals zieh'n!

Weder *Der fliegende Holländer*, noch *Die Meistersinger von Nürnberg*, 1901/02 immerhin fünfmal gegeben, konnten so direkt auf die aktuelle politische Lage angewendet werden. Als am 15. November 1913 eine italienische (!) Operntruppe aus Mailand in Reval den *Lohengrin* gab, führte dies zu lauten Kundgebungen höchster Begeisterung.

In der 1918 gegründeten Republik Estland suchte sich die Opernbühne zunächst von deutschem Einfluss frei zu halten, konnte jedoch bei dem Bemühen um eine nationale estnische und moderne Kunstrichtung Wagner nicht umgehen. Hanno Kompus, der erste professionelle estnische Opernregisseur, hatte am Polytechnikum in Riga studiert und stellte in seiner Schrift *Traum von der Oper* Wagner ins Zentrum. In dem 1913 in Reval/Tallinn neu errichteten Estonia Theater, einem großen nationalen Repräsentationsgebäude, wurden die drei romantischen Opern von Wagner gegeben: 1925 *Der fliegende Holländer*, 1927 *Lohengrin* und 1930 *Tannhäuser*. Entsprachen die Inszenierungen noch altem Bayreuther Muster, so experimentierte Kompus 1933 bei *Tristan und Isolde* mit modernen Vorstellungen. Dies stieß beim Publikum auf wenig Gegenliebe, am erfolgreichsten blieb weiterhin *Lohengrin*. 1942 wurde er letztmalig aufgeführt, bis heute. Wagner blieb auf der estnischen Bühne ein „Riesengespenst“, wie Oscar von Riesemann schon 1860 geschrieben hatte. Ein Neuanfang wurde 2008 mit *Tristan und Isolde* gestartet, 2011 folgte *Parsifal*, 2013 *Tannhäuser*.

Vilnius,<sup>24</sup> die Hauptstadt von Litauen, weist eine von den übrigen bislang genannten Städten ganz verschiedene Historie auf. Die Stadt (jiddisch Wilne/poln. Wilno/russ. Вильнюс/dt. Wilna), auch das „Jerusalem des Nordens“ genannt, gehörte seit dem 15. Jahrhundert zur Polnisch-Litauischen Staatenunion, von 1569 bis 1795 zur Rzeczpospolita Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego,

<sup>24</sup> Zum Folgenden siehe Beata Baublinskienė, „Wagner-Rezeption in Litauen 1836–2013. Von seiner Ankunft in Memel (Klaipėda) bis zur Richard-Wagner-Festwoche in Vilnius“, in: *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig–Beucha–Markkleeberg 2013, S. 397–407.

der Königlichen Republik der polnischen Krone und des Großfürstentums Litauen. Dies hatte einen erheblichen Zuzug polnischer Bürger zur Folge, die im 19. Jahrhundert nach den Juden (1897: 40%) den zweitgrößten Bevölkerungsanteil (30%) bildeten. Erst mit der dritten polnischen Teilung (1795) geriet Litauen mit Vilnius unter russische Herrschaft (Tallinn/Reval und Riga waren lange umkämpft und lagen in den bereits seit 1721 russischen Ostseegouvernements Estland und Livland). Die vielgestaltige Bevölkerungsstruktur von Vilnius war seinerzeit keine Ausnahmeerscheinung, sondern in mitteleuropäischen Städten eher der Normalfall und wirkte kulturell belebend. Seit 1785 besaß die Stadt ein öffentliches Theater mit Operntruppe, die sich selbstverständlich des europäischen Repertoires bediente. Musikdramen Wagners kamen nicht zur Aufführung, nur einzelne Orchesterstücke wie Ouvertüren und Vorspiele wurden in Adelskreisen von dort angestellten Musikern gespielt, vor allem das Ogiński-Orchester bemühte sich um die Musik Wagners. Erst in der 1918 ausgerufenen unabhängigen Republik Litauen wurde erstmals eine Oper Wagners inszeniert: Am 3. März 1926 kam *Lohengrin* heraus. Die Reaktion des Theaterkritikers Balys Sruoga war zwiespältig. Einerseits sah er in Wagners Absicht, „im Theaterhaus alle Kunstgattungen zu synthetisieren, im Grunde Musiktyrannei“, andererseits habe es der litauische Tenor Kipras Petrauskas als Interpret geschafft, dem Lohengrin „als Sinnbild der Ewigkeit“ und „als Symbol der ewigen Liebe und des Heroismus, eine litauische Gestalt“ zu geben. Ähnlich dem Heiligen Johannes, der als religiöser Held in Litauen vielfach von Volkskünstlern als Holzfigur aufgestellt zu finden ist, habe er den Lohengrin „mit unserem Nationalinhalt“ gefüllt.<sup>25</sup> Doch insgesamt blieb er der künstlerischen Umsetzung des Werks gegenüber sehr reserviert. Größere Anstrengungen unternahmen die Verantwortlichen in Vilnius für die Inszenierung des *Tannhäuser*, der am 26. Oktober 1930 seine Premiere feierte. Gezielt wurden für die musikalische Leitung und die Regie international renommierte Künstler engagiert, der ukrainische Dirigent Mikola Mal'ko und der russische Regisseur Teofan Pavlovskij, während litauische Sänger sich zunehmend als Wagner-Interpreten qualifizierten. Das Werk fand Anklang und wurde 1933 wieder aufgenommen. Nachdem 1935 eine Inszenierung der *Meistersinger* nicht zustande gekommen war, wurde 1937 wieder der beliebte *Lohengrin* in einer überarbeiteten Fassung gegeben, diesmal ausschließlich von litauischen Künstlern gestaltet. Der Musikkritiker Vladas Jakubėnas verteilte durchgehend Lob und kam zu dem Urteil:

Der Erfolg der Opern von Richard Wagner bezeugt in jeder Gesellschaft ihre bereits fortgeschrittene musikalische Reife. Zwischen dem Publikum, das „La Traviata“ liebt und dem, das sich, sagen wir mal, von den „Nibelungen“ begeistern lässt, klafft eine genauso große Kluft wie zwischen Verehrern von Strauß' Walzern und Beethovens Symphonien.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> *Lietuvos žinios* vom 14. und 18. März 1926, zitiert nach Baublinskienė, „Wagner-Rezeption in Litauen 1836–2013“, S. 398.

<sup>26</sup> *Lietuvos aidas* vom 16. September 1937, zitiert nach Baublinskienė, „Wagner-Rezeption in Litauen 1836–2013“, S. 400.

Die Überzeugung, in der Musik einen Maßstab für den Status einer Gesellschaft in einem evolutionärem Fortschritt verpflichteten Wettstreit der Nationen ausmachen zu können, hatte als Doktrin der Moderne auch in Litauen seine Anhänger gefunden. Der Wagner-Kult des Bayreuther Kreises hinterließ hier seine Spuren in der Verbreitung derartig totalitärer Vorstellungen. Wenn es im Baltikum wie überall in Europa skeptische und ablehnende Stimmen gegen Wagner und seine Gesamtkunstwerke gab, so wäre es historisch unzulässig, sie in Bausch und Bogen als regressiv und indiskutabel abzutun, wie es leider viel zu oft geschehen ist. Gerade die schwierige soziale Gemengelage im Baltikum lässt es nicht zu, die ideologischen Implikationen außer Acht zu lassen, die mit dieser Kunst transportiert wurden. Sie stellte eine Speerspitze in den gesellschaftlichen Auseinandersetzungen dar, die im 20. Jahrhundert in eine Katastrophe apokalyptischen Ausmaßes mündeten. Die Folgen sind bis heute nicht bewältigt, sondern stellen eine andauernde Herausforderung dar. Bemerkenswert sind des Weiteren die Beobachtungen, wie sich im Prozess der Ausbreitung der Wagnerschen Werke ein aus der Kulturtransferforschung bekannter Bedeutungswandel vollzogen hat, in dem bestimmte Konstellationen und insbesondere stereotype Figuren, gern auch als Allegorie oder Symbol apostrophiert, aus ihrem Ursprungszusammenhang gelöst und mit neuen Inhalten gefüllt wurden (Lohengrin – deutscher Ritter – Heiliger Johannes – litauischer Held). Dass dabei Denkstrukturen und Erlösungsphantasien unverändert bestehen blieben, verweist auf die enge Verwandtschaft europäischer Nationalstaaten von ihren gesellschaftlichen Ursprüngen und ihren geistigen Grundlagen her.