

# Fast ohne Worte

Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“ umfasst insgesamt rund 16 Stunden Musik. Mit seinem Bühnenfestspiel in drei Tagen und einem Vorabend unternahm Wagner ein in der Musikgeschichte bis dahin ungekanntes Unterfangen. Die vier Opern „Das Rheingold“, „Die Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ bauen aufeinander auf. Für alle, die Wagners „Ring“-Musik schätzen, dessen Gesang und die lange Dauer aber nicht, kürzte der Dirigent Lorin Maazel 1987 die vier Werke auf die wichtigsten musikalischen Höhepunkte ein, der sogenannte „Ring ohne Worte“. „Leitmotiv“ ist der wohl am häufigsten gebrauchte Begriff, der Wagners Musik charakterisieren soll. Doch was ist damit gemeint? Vornweg: Wagner selbst hat diesen Begriff nie verwendet. Er geht vor allem auf den Herausgeber Hans von Wolzogen zurück, der musikalische Motive für das Publikum zur einfacheren Wiedererkennung und Verinnerlichung mit Namen versah. In seinen musik- und theatertheoretischen Schriften spricht Wagner viel mehr von „Gefühlswegweisern“ oder von „Wortversmelodie“. Um diese „Gefühlswegweiser“ einordnen zu können, muss man sich vergegenwärtigen, welche Entwicklungen die Musik- und Operngeschichte Mitte des 19. Jahrhunderts genommen hatte. Die deutsche Romantik Anfang des 19. Jahrhunderts flüchtete sich in die Welt des Fantastischen, der Märchen, der Sagen und des Mittelalters. Das nationale Bewusstsein im noch zersplitterten Kleinstaatendeutschland erwachte. Der immer noch präsenten italienischen Oper wurde versucht, ein deutsches Pendant entgegenzusetzen. Vor allem der von Wagner verehrte Komponist Carl Maria von Weber war es, der mit Opern wie „Der Freischütz“ oder „Euryanthe“ wichtige Impulse setzte. Die märchenhaften Sujets der Opern wurde durch ein erweitertes Orchester und eine spannungsreiche Harmonik musikalisch immer plastischer: Der Handlung entspringenden Themen wie Natur und Wald wurden klangmalerischer und emotionaler durch Musik darstellbar; für ihre Zeit ungewöhnlich dunkel und warm ist die Klangpalette des „Freischütz“. Auch im „Waldweben“ der Oper „Siegfried“ wird im heutigen Konzert deutlich, wie musikalisch plastisch eine Waldstimmung geschildert werden kann. Erstmals tauchen bei Weber auch ganz bewusst in Verbindung mit der Handlung in einer Oper sogenannte Leit- oder Erinnerungsmotive auf: Einzelne

musikalische Motive, die beispielsweise eine Figur mit der gleichen wiederkehrenden Musik charakterisieren können (im „Freischütz“ ist es prominent das auf den Teufel verweisende „Samiel-Motiv“). Auch in Frankreich nimmt die Entwicklung der Leitmotive Fahrt auf: Hector Berlioz (ein weiterer von Wagner verehrter Komponist) entwickelt in seiner „Symphonie fantastique“ erstmals das französische Pendant der Leitmotive, die „Idée fixe“. Eine immer gleichbleibende Tonabfolge, die für eine Person steht und von Situation zu Situation verändert und angepasst werden kann: mal in Originalgestalt, mal auf einem Ball als Walzer im ¾-Takt, mal beim Hexen-Sabbat absurd verzerrt. Nicht nur für Wagners Leitmotivik gibt es Vorläufer. Die klassische Nummernstruktur der Oper, die Aufteilung in Ouvertüre, Arien, Ensembles, Chöre und Finali beginnt Anfang des 19. Jahrhunderts sich aufzulösen. Die musikalischen Nummern werden immer länger, tendieren zur sogenannten „durchkomponierten“ Form: Ein einziger musikalischer Fluss, der nicht mehr in Abschnitte, höchstens in einzelne Akte unterteilbar ist. Diese Entwicklung ist auch bei Wagner eindeutig nachzuvollziehen, verfolgt man die dramaturgische Gestaltung von „Der fliegende Holländer“ über „Tannhäuser“ bis zu „Lohengrin“. All diese Entwicklungen kulminieren nun in Wagners Konzeption des „Rings“, den er u.a. in seinen drei Schriften „Die Kunst und die Revolution“ (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1849) und „Oper und Drama“ (1851) theoretisch anlegte. Wagner entwickelt dabei die Vorstellung des Orchesters als kommentierender antiker Chor: Wie in den Dramen der griechischen



Darstellung von Wotan an der Fassade von Villa Wahnfried, Wagners Wohnhaus in Bayreuth. Links und rechts von ihm: Allegorien der griechischen Tragödie und der Musik. An deren Hand: Der kleine Siegfried (1874)

Antike kann das Orchester als außenstehender Betrachter von Seelenvorgängen oder Handlungen der Vergangenheit und Zukunft verstanden werden. Das Orchester tritt dabei allerdings nicht punktuell zur Handlung hinzu, sondern „redet“ ununterbrochen mithilfe der Leitmotive. Durch Veränderung oder Überlagerung einzelner Motive passt sich das musikalische Geschehen permanent dem Text und der Szene an. Sie verweisen dabei über das Gesungene oder auf der Bühne Gezeigte auf etwas hinaus, können Figuren in andere Kontexte setzen, uns etwas in Erinnerung rufen oder eine Vorahnung geben. Besonders im „Ring“ werden die Leitmotive dabei gerne besonders gegenständlich bezeichnet, so gibt es ein Motiv für das Schwert Nothung oder für die Götterburg Walhall. Sie können aber auch auf Personen (die Walküren, Siegfried) oder Gefühlszustände (Unmuts-Motiv) verweisen. Wagner meint über diese vordergründigen Labels mit seinen Leitmotiven auch etwas Komplexeres: Ihm geht es um ein Sender-Empfänger-Modell, bei dem wir, das Publikum, zum nötigen Mitschöpfer des Kunstwerks werden. Der Musikwissenschaftler Ulrich Drüner schreibt unter Verwendung von charakteristischen Worten Wagners dazu: „Leitmotive erwecken durch instrumentale Vorwegnahme die ‚Ahnung‘, eine ‚noch unaussprechliche Empfindung‘. Als ‚Gefühlswegweiser‘ lassen die Motive die Hörer ‚zu Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht‘ werden. In der ‚stets wohlbedingten Wiederkehr‘ machen sich die Leitmotive ‚gegenseitig selbst verständlich‘ und führen ‚zu einer einheitlichen künstlerischen Form‘, die sich ‚über das ganze Drama selbst als ein bindender Zusammenhang erstreckt.‘“ Wir sind also durch das wiederholte Hören von Leitmotiven in immer wieder neuen Kontexten dazu angeleitet tieferliegende Bedeutungs-schichten uns mit den anderen Mitteln des Theaters – Text, Bühne, Kostüm – zu erschließen. Beim Gesang der italienischen Zeitgenossen Wagners wie Giuseppe Verdi wurden die Melodien periodisch oder in teilbaren Abschnitten komponiert. Dem nicht endenden Kommentieren des Wagner-Orchesters passt sich dabei aber auch der Gesang an. Er wird zum ungebrochenen Fluss der „unendlichen Melodie“. Diese reiht nicht durch Pausen getrennte einzelne Partikel aneinander, sondern wird mithilfe einer raffinierten „Kunst des Übergangs“ zur epischen Prosa. Poesie und Musik verschmelzen dabei unter psychologisch-dramatischen Aspekten zu einer Einheit. Dies wird heute an zwei von Grga Peroš gesungenen Passagen des Göttervaters Wotan besonders deutlich.

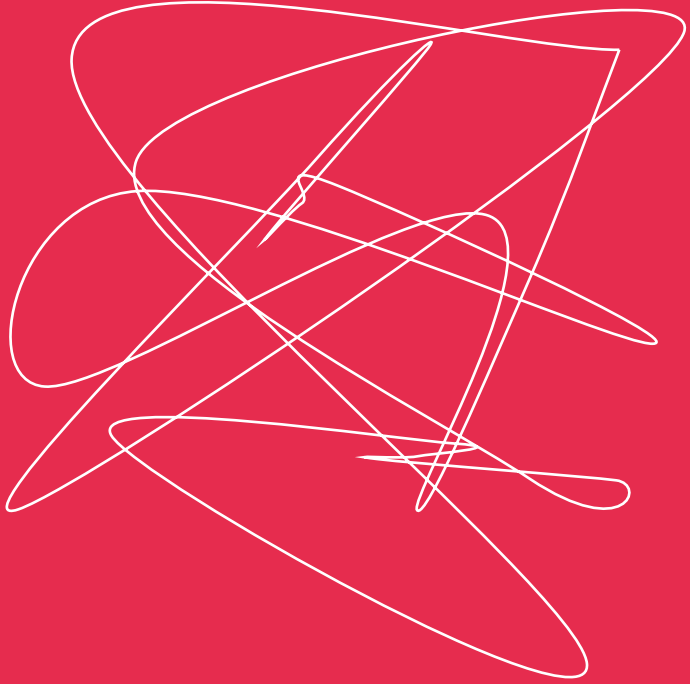


## Der Solist Grga Peroš

**Grga Peroš** (Bariton) wurde in Zagreb geboren und begann bereits im Vorschulalter seine musikalische Ausbildung, die er bis zum Gymnasialabschluss in der auf Musik spezialisierten Elly-Bašić-Schule erhielt. Ab 2002 studierte er in seiner Heimatstadt zunächst Philosophie und Informationswissenschaften, 2008 folgte eine Gesangsausbildung; 2011 wechselte er an die Kunstuniversität Graz. Seit der Spielzeit 2016/2017 ist Grga Peroš Ensemblemitglied am Stadttheater Gießen, wo er Partien wie Scherasmin („Oberon“), Guglielmo („Così fan tutte“), Graf Almaviva („Le nozze di Figaro“), Figaro („Il barbiere di Siviglia“) sowie die Titelpartien in „Macbeth“ und „Don Giovanni“ interpretierte. In den letzten Spielzeiten war er am Stadttheater Gießen als Scarpia („Tosca“), Kurwenal („Tristan und Isolde“), Rigoletto, Eugen Onegin und Bottom („Ein Sommernachtstraum“) zu erleben; in der aktuellen Spielzeit standen u.a. seine Debüts als Mandryka („Arabella“) und Graf Luna („Der Troubadour“) an. Mit der Spielzeit 2025/2026 wechselt er ins Ensemble der Staatsoper Hannover, wo er sich mit seinem Debüt als Telramund („Lohengrin“) dem Publikum vorstellen wird.

Die Biografien des **Philharmonischen Orchesters Gießen** und der **Philharmonie Südwestfalen** finden Sie auf unserer Homepage [www.stadtttheater-giessen.de](http://www.stadtttheater-giessen.de).

### Sinfoniekonzert



# 8. Sinfoniekonzert

## Werke von Wagner und Strawinsky

11. Juni 2025 | Preview-Konzert | Kongresshalle Gießen  
12. Juni 2025 | Sinfoniekonzert | Kongresshalle Gießen

PROGRAMM

**Richard Wagner (1813–1883)**  
Sinfonische Passagen aus „Der Ring des Nibelungen“  
Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend (70‘)

- Vorabend: Das Rheingold**
- I. Vorspiel zur ersten Szene: In der Tiefe des Rheines
  - II. Vierte Szene: Freie Gegend auf Bergeshöhn  
„Abendlich strahlt der Sonne Auge“

- Erster Tag: Die Walküre**
- I. Erster Aufzug: Vorspiel und erste Szene:  
Wohnung Hundings
  - II. Dritte Szene: Siegmund und Sieglinde
  - III. Wotans Abschied und Feuerzauber  
„Leb wohl, du kühnes, herrliches Kind“

- Zweiter Tag: Siegfried**
- I. Zweiter Aufzug, zweite Szene:  
Wald vor Fafners Höhle – Waldweben
  - II. Siegfrieds Kampf

- Dritter Tag: Götterdämmerung**
- I. Vorspiel – Tagesgrauen:  
Am Walkürenfelsen
  - II. Dritter Aufzug, zweite Szene:  
Waldige Gegend am Rhein, Siegfrieds Rheinfahrt
  - III. Siegfrieds Trauermarsch
  - IV. Dritte Szene: Brünnhildes Tod

– Pause –

**Igor Strawinsky (1882–1971)**  
Le Sacre du printemps.  
Tableaux de la Russie païenne en deux parties (1913) (33‘)

**Die Frühlingsweihe.**  
**Bilder aus dem heidnischen Russland in zwei Teilen**

- Erster Teil: Die Anbetung der Erde**
- I. Einführung
  - II. Vorboten des Frühlings: Tanz der jungen Mädchen
  - III. Entführungsspiele
  - IV. Frühlingsreigen
  - V. Spiele der rivalisierenden Stämme
  - VI. Prozession des alten Weisen
  - VII. Der Weise
  - VIII. Tanz der Erde

- Zweiter Teil: Das Opfer**
- I. Einführung
  - II. Mystischer Reigen der jungen Mädchen
  - III. Verherrlichung der Auserwählten
  - IV. Anrufung der Ahnen
  - V. Rituelle Handlung der Ahnen
  - VI. Heiliger Tanz (Die Auserwählte)

**Bariton** Grga Peroš  
**Musikalische Leitung** Andreas Schüller

**PHILHARMONISCHES ORCHESTER GIEßEN**  
**PHILHARMONIE SÜDWESTFALEN**

Ein schlicht  
anmutender Skandal

„Für das geübte Auge waren alle Voraussetzungen eines Skandals erkennbar: ein mondänes Publikum, dekolletiert, mit Perlen, Reiher- und Straußenfedern angetan; und Seite an Seite mit den Fräcken und Federn die Jacken, Kopftücher, ostentative Lumpen jener Klasse von Ästheten, die wahllos alles Neue bejubeln, um ihrem Hass auf die Logenbesitzer Ausdruck zu geben ... eintausend Nuancen des Snobismus, des Übersnobismus, des Gegensnobismus...“ So erinnerte sich Jean Cocteau an jenen heißen Pariser Frühlingstag, den 29. Mai 1913, an dem das neue Ballett „Le Sacre du printemps“ der Ballets Russes am Théâtre des Champs-Élysées uraufgeführt wurde. Skandalös geriet vor allem die erste Aufführung, begleitet von lautem Gezische, Pfiffen und Zwischenrufen. Gertrude Stein schrieb später sogar von „gewaltsamen Auseinandersetzungen“ und einer „unglaublich hitzigen“ Atmosphäre. Das war übertrieben. Allerdings waren solche tumultartigen Szenen in Pariser Theatern Anfang des 20. Jahrhunderts wohl keine Seltenheit; ein- bis zweimal pro Spielzeit kam es dort zu derartigen „Skandalen“. Den folgenden Aufführungen von „Sacre“ wurde dann jedoch vor allem große Bewunderung und Begeisterung des Publikums zuteil. Doch was hatte die Gemüter damals so erhitzt?

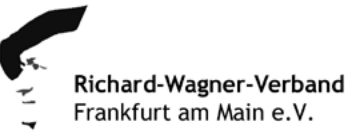
Das von Strawinsky und dem Maler und Ethnografen Nicolas Roerich entwickelten Szenario für „Le Sacre du printemps“ stellt die Opferung eines jungen Mädchens zur Versöhnung mit dem Frühlingsgott in den Mittelpunkt. Das blutrünstige vorchristliche Frühlingsfest alter slawischer Volksstämme entspringt dabei vorrangig der Fantasie der Schöpfer des Balletts. Hingegen sind rund ein Dutzend Volksliedmelodien aus Litauen, Belarus, Russland und der Ukraine im Werk versteckt, die tatsächlich in Zusammenhang mit Frühlingsriten stehen. Die prominenteste dieser Volksliedmelodien hören wir direkt am Anfang des Werks, vorgetragen in fast schon fasettartig hoher Lage des Solo-Fagotts. Die Hinwendung zu vermeintlich ursprünglichen Themen, Riten und Künsten mit hochkultureller Raffinesse entsprach dem großstädtischen Zeitgeist.



Figurine der Uraufführung von „Le Sacre du printemps“. Zeichnung von Nicholas Roerich (1913).

Strawinsky entwickelte dafür eine geradezu elektrisierende Musiksprache, die das Publikum zunächst irritierte: Spannungsreiche Kombinationen aus Fes- und Es-Dur-Akkorden (nahezu 200 Mal zu hören), Akzente, die vermeintlich wahllos mal auf, mal neben dem Takt komponiert sind. Die Musik wirkt dabei zunächst ungeheuer kompliziert, bei genauem Hinhören erkennt man aber ihre wahre Schlichtheit. Strawinsky hält sich dabei nämlich nicht an sinfonische Prinzipien der Entwicklung verschiedener Materialien, sondern stellt sie vielmehr in kontrastierenden Blöcken nebeneinander. Dabei steckt die Musik voller klarer Melodien, einfachen, aber eindrücklich klug geschichteten Akkorden und einer verführerischen Rhythmik voller statischer Ostinati oder dynamischer Synkopen. Der 30-jährige Strawinsky erschuf mit diesen vermeintlich einfachen Mitteln einen sensationellen Meilenstein der Musikgeschichte, der auf zahlreiche Generationen nach ihm Einfluss ausübte. Aufnahmen von Rekonstruktionen der Uraufführung des Balletts zeigen auf der Bühne eine ebenso körperliche Archaik: grobe Bewegungen, eine vermeintlich ekstatische Willkür, stampfende Tänzerinnen und Tänzer, die

mit dem bloßen Arm auf den Boden schlagen oder sich mit dem ganzen Körper auf den Boden fallen lassen. Die beginnende Tanzmoderne und die Abkehr von Prinzipien des klassischen Balletts schimmert hier klar durch. Die Kostüme fielen damals ebenfalls oberflächlich folkloristisch aus: Das imaginierte vorchristliche Russland kleidete sich in Leinenkleider mit floraler Ornamentik oder gar in Bärenfelle. Erstaunlich ist der erzählerische Clou des Endes des „Frühlingsopfers“: Die Opferung einer jungen Frau erfolgt nicht auf barbarische, brutale Weise, sondern sie tanzt sich zu Tode.



**Wir danken dem Richard-Wagner-Verband Frankfurt am Main für seine großzügige Unterstützung unserer Orchester-Praktikant\*innen und der musikalischen Nachwuchsförderung am Stadttheater Gießen.**

IMPRESSUM

Herausgeber: Stadttheater Gießen GmbH  
Spielzeit 2024/2025  
Intendantin: Simone Sterr  
Geschäftsführender Direktor: Dr. Martin Reulecke  
Redaktion: Christian Förnzer  
Gestaltung: Marion Burbulla  
Corporate Design: YOOL GmbH & Co. KG | www.yool.de  
Druck: Druckerei Bender GmbH  
Textnachweise: Alle Texte sind Originalbeiträge von Christian Förnzer.  
Biografie Grga Peroš: Stadttheater  
Bildnachweise: Figurine „Le Sacre du printemps“: gemeinfrei  
Haus Wahnfried: Christian Förnzer

