

Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der  
Philosophie der Philosophischen Fakultät der Ernst-Moritz-Arndt-Universität  
Greifswald

Martin Knust

Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners  
Einflüsse zeitgenössischer Rezitations- und Deklamationspraxis

Dekan: Prof. Dr. Matthias Schneider

Erstgutachter: Prof. Dr. Walter Werbeck

Zweitgutachter: Prof. Dr. Gerd Rienäcker

Tag der Disputation: 4.VII.2006

Martin Knust  
Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners

Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 16  
Herausgegeben von Ekkehard Ochs, Peter Tenhaef,  
Lutz Winkler, Walter Werbeck

Martin Knust

# Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners

Einflüsse zeitgenössischer Deklamations-  
und Rezitationspraxis

**F**Frank & Timme  
Verlag für wissenschaftliche Literatur

ISBN 978-3-86596-114-3

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur  
Berlin 2007. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-  
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,  
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in  
elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Leipzig.  
Printed in Germany.  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

[www.frank-timme.de](http://www.frank-timme.de)

## Danksagungen

Die Arbeit an dem vorliegenden umfangreichen Werk wäre ohne die Mithilfe vieler nicht zu vollenden gewesen, von denen ich hier nur einige nennen kann. Mein erster Dank gilt dem Richard Wagner-Verband Bremen, in Person der ersten Vorsitzenden Frau Ingeborg Fischer-Thein, für die finanzielle Unterstützung dieser Publikation und die Möglichkeit, mir durch ein Stipendium des Verbandes von dem Bayreuther Festspielhaus einen eigenen Eindruck verschaffen zu können. Prof. Dr. h.c. mult. Berthold Beitz danke ich für sein großzügiges finanzielles Engagement beim Druck dieser Arbeit ebenso wie Herrn Josef Lienhart, dem Präsidenten des Richard Wagner Verband International. Desgleichen danke ich dem Forschungsausschuß der Philosophischen Fakultät der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald für die Bewilligung eines Publikationszuschusses. Ebenfalls zu Dank verpflichtet bin ich Herrn Ilkka Paajanen vom Wagner-Verband Helsinki sowie Prof. Eva Märtson vom Wagner-Verband Hannover. Dem Land Mecklenburg-Vorpommern habe ich für die Bereitstellung eines Graduiertenstipendiums zu danken, das mir den nötigen finanziellen Freiraum für meine Recherchen verschafft hat, wie auch Frau Beate Bugenhagen vom Greifswalder Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft für etliche Dienste, nicht zuletzt für ihre tätige Mithilfe bei meiner Verteidigung. Mein Dank gilt darüberhinaus der Deutschen Richard-Wagner-Gesellschaft e.V., in Person Herrn Rüdiger Pohl, für die Unterstützung dieser Veröffentlichung. Des weiteren danke ich für wichtige Auskünfte und Hinweise Dr. Klaus Döge, München, sowie Herrn Günter Fischer und seiner Nachfolgerin Dipl. Bibl. Kristina Unger vom Nationalarchiv Bayreuth. Den Mitarbeitern der Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz und der Lettischen Nationalbibliothek Riga sei an dieser Stelle ebenso gedankt wie der Friedrich-Murnau-Stiftung, Wiesbaden, für die freundliche Bereitstellung all der Materialien, die ich auszuwerten hatte, wie auch Dr. Rainer Mohrs vom Schott-Verlag für die Abruckgenehmigung der Notenbeispiele. Prof. Dr. Werner Breig, Erlangen, und Prof. Dr. Jürgen Maehder, Berlin, danke ich dafür, daß sie mir ihre Manuskripte und Veröffentlichungen zugänglich gemacht bzw. zur Verfügung gestellt haben. Dringend benötigte technische Unterstützung bei der Fertigstellung meines Manuskriptes habe ich dankenswerterweise von Dr. Immanuel Musäus, Greifswald, erfahren. Dr. Wolfgang Wagner danke ich für seine Mitteilungen und Herrn Christoph Rasch, Bremen, dafür, mir bei der Beschaffung und Aufbereitung der visuellen und akustischen Primärquellen tatkräftig zur Hand gegangen zu sein. Mein Dank gilt ferner Dr. Lutz Winkler, Greifswald, ohne den diese Arbeit nicht in dieser Form zustande gekommen wäre, Prof. Dr. Gerd Rienäcker, Berlin, dem Zweitgutachter meiner Dissertation, der mich ebenso wie Prof. Dr. Hans-Günther Ottenberg, Dresden, dazu ermuntert hat, dieses Thema zu bearbeiten, und vor allem Prof. Dr. Walter Werbeck, Greifswald, der mit großer Ausdauer und Akkuratess die mehrjährige

Arbeit an diesem Projekt betreut hat: Ihnen, Prof. Werbeck, gilt mein herzlichster Dank!

Wenn meine Dissertation auch ohne die Hilfe all der bisher Genannten in der Form nicht zu verwirklichen gewesen wäre, so gilt dies in noch höherem Maße für alle jene, die mir in den letzten Jahren persönlich beigestanden haben. Ich danke dafür meiner Familie, meinen Großeltern insbesondere, und ich danke Dipl.-Ing. Hanna und Gerd-Olaf Stackelberg, Wolgast, – Nachbarn, wie man sie sich nur wünschen kann – für die Unterstützung und all die zahllosen kleinen und großen Dienste, die sie mir erwiesen haben. Gänzlich unmöglich wäre es mir aber gewesen, diese Arbeit zu Papier zu bringen, ohne diejenige, die mich dabei Tag für Tag begleitet und ermutigt hat. Zwar will es die Tradition, daß auf dem Buchdeckel nur der Name des Autors erscheint, doch muß an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, daß sie mindestens genausoviel Energie und Zeit in diese Dissertation gesteckt hat wie ich, daß mithin jede Zeile ihre Niederschrift ihr verdankt: Meiner lieben Frau ist dieses Buch darum gewidmet.

Wolgast, den 17.I.2007

Martin Knust



# Inhalt

Einleitung	11
a) Thematische Einkreisung anhand von Wagners Schriften	20
b) Forschungsüberblick: Die Rezeption von Wagners Werk unter dem Aspekt der theatralischen Künste	50
Kapitel I	
Deutsche Sprechkunst, Mimik und Gestik im 19. Jahrhundert	81
Kapitel II	
Wagners Auseinandersetzung mit der theatralischen Kunst seiner Zeit	
1. Einleitung	114
2. Kindheit und Jugend (1813 – 1833)	118
3. Erste Jahre am Theater (1833 – 1839)	133
4. Paris (1839 – 1842)	151
5. Hofkapellmeister in Dresden (1842 – 1849)	157
6. Im Exil (1849 – 1860)	165
7. Wagners Verhältnis zum deutschen Theater nach dem Exil (1860 – 1865)	168
8. Wagners Rückzug vom Theaterleben und das Bayreuther Projekt (1865 – 1883)	174
9. Theaterorganisation, dramatische Darstellung und Gesang zur Zeit Wagners	184
10. Sänger und Schauspieler, mit denen Wagner zu tun hatte	197
11. Wagner, der verhinderte Schauspieler	228
12. Zusammenfassung	256

### Kapitel III Wagners Regiearbeit

1. Einleitung	261
2. Wagner als Regisseur seiner Werke	264
3. Anfänge: Wagners Regiearbeit vor 1839	266
4. Wagners Regiearbeit als Dresdner Hofkapellmeister (1842 – 1849)	267
5. In Zürich	270
6. Die Pariser Aufführung des „Tannhäuser“ (1860/61)	278
7. Die Wiener „Tristan“-Proben (1861 – 1864)	279
8. Die Münchner Inszenierungen (1864 – 1868)	281
9. Die Wiener „Tannhäuser“- und „Lohengrin“-Proben 1875 und der Berliner „Tristan“ 1876	287
10. Die Proben zur Uraufführung des „Ring“	290
11. Nachspiel: Der Berliner „Ring“ 1881	319
12. Die Proben zur Uraufführung des „Parsifal“	321
13. Bayreuther Regie nach Wagners Tod	339
14. Zusammenfassung	346

### Kapitel IV Sprachvertonung und Gestik

Einleitung	352
Teil A: Sprachvertonung	
Themenstellung und Zusammenfassungen der Einzelanalysen	353
Teil B: Die Gestik als kompositorischer Impuls	385
Zusammenfassung Kapitel IV, Teil A und B	
Der Wagnersche Kompositionsprozeß – Eine Detailbetrachtung	397

Kapitel V	
Vertonte Sprechkunst in der Musikgeschichte	404
Schlußzusammenfassung	411
<hr/>	
Anhang	
Einleitung b)	429
Kapitel I	432
Kapitel II	438
Kapitel III	
1. Der Porges-Klavierauszug zur „Walküre“	438
2. Der Porges-Klavierauszug zum „Siegfried“	454
3. Der Porges-Klavierauszug zum „Parsifal“	470
4. Faksimile Porges-Klavierauszug „Parsifal“, S. 206 f.	483
Kapitel IV, Teil A	484
Kapitel IV, Zusammenfassung Teil A und B	484
Abkürzungen	485
Literaturverzeichnis	486
Register	513



## Einleitung

Die Musik Richard Wagners ist von der Sprechkunst seiner Zeit geprägt.

Dies ist die zentrale These vorliegender Arbeit. Sie wird in mehreren, einander ergänzenden Herangehensweisen bewiesen. Vorab sind entscheidende Begriffe exakt zu definieren: Sprechkunst bedeutete im Deutschland des 19. Jahrhunderts im wesentlichen Rezitation und Deklamation. Mit „Deklamation“ ist in vorliegender Arbeit immer der Sprechvortrag gemeint. Sofern dieser Begriff im Sinne von „Sprachvertonung“ gebraucht wird, ist er stets mit dem Adjektiv „musikalisch“ versehen. Für die Sprechvortragstheoretiker im 19. Jahrhundert, zu denen auch Wagner gehörte, galt dabei die Goethesche Unterscheidung: „Rezitation“ ist der abgelesene, „Deklamation“ der auswendige Textvortrag.<sup>1</sup> Letzterer ist leidenschaftlicher und von Gebärden begleitet, während bei ersterem Gesten zu unterlassen sind und der Vorleser sich nicht rückhaltlos mit dem Text zu identifizieren hat. Daß diese theoretische Unterscheidung in der Vortragspraxis des 19. Jahrhunderts nicht immer genau so umgesetzt wurde, wird im Laufe dieser Arbeit zur Darstellung kommen.

Die Textdeklamation war nach dem Verständnis der Theoretiker des 19. Jahrhunderts also keine rein akustische Angelegenheit, sondern eine Einheit aus gesprochener und Körpersprache.

Diese Auffassung ist kulturgeschichtlich gesehen nicht neu, sondern kann sich auf antike Anschauungen berufen. Die darstellende Aktion, das heißt Gestik, Haltung, Schritte usw., war schon im griechischen Altertum integraler Bestandteil des Sprech- und Gesangsvortrags. Erinnert sei hier nur an den Tanz und Musik im heutigen Sinne umfassenden Begriff der *μουσική*.

In vorliegender Arbeit wird der Tatsache, daß es sich beim Sprechvortrag des 19. Jahrhunderts um ein komplexes, aus akustischer und optischer Komponente bestehendes Phänomen handelt, Rechnung getragen. Die Einheit von gesprochener Sprache und Gestik bezeichne ich im folgenden als „theatralische Kunst“ oder „theatralische Künste“. Es wird in vorliegender Arbeit diesen beiden „außermusikalischen“ Einflüssen auf Wagner nachgegangen; „außermusikalisch“ ist deshalb in Anführungszeichen gesetzt, weil anderweitig zu erörtern wäre, inwieweit dem Sprechvortrag nach heutigen Maßstäben nicht auch gewisse musikalische Qualitäten zuzusprechen sind. Überhaupt ist die ästhetische Unterscheidung zwischen „außer-“ und „innermusikalisch“ vorrangig im 19. und frühen 20. Jahrhundert anzusiedeln; im Laufe des 20. Jahrhunderts haben sich hier in der Musik und Musikforschung die Maßstäbe grundsätzlich verschoben.

---

1 Goethe, § 18 ff.

Sowohl die Sprechkunst im engeren Sinne als auch die künstlerische Körpersprache sind nun aber Wandlungen unterworfen und als solche zeitbedingt. Das Gestenrepertoire der professionellen Darsteller und die Normen für die adäquate sprecherische Umsetzung eines Textes waren im 19. Jahrhundert andere als heute. Wie groß die Unterschiede sind, wird in Kapitel I dieser Arbeit deutlich gemacht, das einen kurzen Abriss über die theatralische Kunst der Wagnerzeit darstellt. Erst wenn die grundsätzliche Verschiedenheit damaliger Aufführungspraxis gegenüber den heutigen Gegebenheiten klar geworden ist, wird der Sinn und die Notwendigkeit einer weitergehenden musikwissenschaftlichen Untersuchung deutlich. Kapitel I ist primär theaterwissenschaftlich ausgerichtet. Darin wird lediglich ein knapper Überblick über die gegenwärtigen sprech- und theaterwissenschaftlichen Forschungsergebnisse sowie einige Primärquellen, soweit sie für die vorliegende Arbeit von Belang sind, gegeben. In den übrigen Kapiteln geht es dagegen um musikwissenschaftliche Fragen. Hier wird der Fokus auf Wagner gerichtet. Es geht darin um die Einflüsse der Sprechkunst und Gestik auf Wagners Leben, Ästhetik und Werk. In Kapitel II ist vorab, um Ausmaß und Intensität seiner Beeinflussung durch die theatralische Kunst abschätzen zu können, seine Biographie unter diesem Blickwinkel aufzurollen. Wagner wuchs zu einer Zeit und in einer Gegend auf, in der vielfältige sprechkünstlerische Institutionen und Stile anzutreffen waren. Dresden und Leipzig beherbergten im frühen 19. Jahrhundert Sprechkünstler und -theoretiker von überregionalem Rang, zu deren Kunst und Theorien bereits der junge Wagner Zugang hatte. Weil Einflüsse von allen Seiten auf ihn wirkten, ist sein deklamatorisches und rezitatorisches Umfeld in voller Breite aufzuzeigen. Da Wagners Familie aus Schauspielern und Sängern bestand, sind Einflüsse des Theaters natürlich als besonders wahrscheinlich anzunehmen. KRÖPLIN und ROCH nahmen in Wagners Leben zu Recht einen entschiedenen Hang zum Theatralischen wahr,<sup>1</sup> setzten aber in der Regel den Begriff „theatralisch“ – wie häufig in der Wagnerpolemik nach Nietzsche – im moralisch abwertenden Sinne den Begriffen „unecht“, „gekünstelt“ etc. gleich.<sup>2</sup> Diese Gleichsetzung hat in der Wagnerforschung den Blick auf die objektive Beschaffenheit des „Theatralischen“, das auf ihn einwirkte, bislang noch verstellt. Exemplarisch verkennt etwa KRÖPLIN die theatralische Formung Wagners durch seinen familiären Hintergrund.<sup>3</sup> Selbst grundlegendste Fragen harren hier immer noch der Beantwortung, etwa die, ob Wagner sein ganzes Leben hinweg dem Theater als Rezipient verbunden blieb. Seine Beschäfti-

---

1 KRÖPLIN (1989); ROCH, S. 190 und 209.

2 KRÖPLIN (1989), S. 11. „Unnormal, maßlos und künstlich erscheint dieses ‚Leben als Drama‘“ (ROCH, S. 386).

3 KRÖPLIN (1989), S. 107 f.

gung mit dem Theater, so nahm man bisher an, sei eine kontinuierliche gewesen.<sup>1</sup> Wie vorliegende Arbeit zeigt, war das Gegenteil der Fall.

Sowohl die Betrachtung seiner Biographie als auch die Auswertung seiner Schriften (s. a.) bestätigen die von KRÖPLIN und ROCH angenommene intensive Prägung von Wagners Persönlichkeit und Ästhetik durch das Theater. Darüberhinaus wird durch die Untersuchungen beider ein wichtiges Desiderat in der Wagnerforschung sichtbar: Wenn sich unstreitig starke Einflüsse des Theaters auf Leben und Denken Wagners ausmachen lassen – wie verhält es sich dann mit seinem Werk? Inwieweit hat die zeitgenössische Aufführungspraxis hierin ihre Spuren hinterlassen?

Dieser entscheidenden Fragestellung nähert sich meine Arbeit auf dreierlei Weise:

1. Inwieweit hat die Wagnerliteratur und –forschung Einflüsse der theatralischen Künste auf sein Werk registriert? Dies ist die Fragestellung des Forschungsüberblicks in dieser Einleitung. Besondere Bedeutung kommt dabei der Auswertung des frühesten Wagnerschrifttums zu, da seine Zeitgenossen noch dieselbe theatralische Aufführungspraxis wie Wagner vorfanden. Aufgrund der Zeitbedingtheit von kunstvoller Rede und Gestik ergab sich nur für seine Zeitgenossen die Möglichkeit, sein Werk mit damaligen sprecherischen und darstellerischen Gepflogenheiten zu vergleichen.

2. Wagner war nicht nur Dichter und Komponist, sondern auch Regisseur seiner Werke. Er versuchte auf diese Weise, neben einer musikalischen auch eine feste Tradition szenischer Aufführungspraxis für sein Werk durchzusetzen. Es ist bei seiner ausgedehnten Tätigkeit als Regisseur anzunehmen, daß ihm eine ganz bestimmte darstellerische Umsetzung seiner Werke vorschwebte. Vorliegende Arbeit wertet unter diesem Aspekt erstmals alle verfügbaren Dokumente über Wagners Wirken als Regisseur aus, sofern sie mit Gewißheit aus erster Hand stammen. Dies geschieht in Kapitel III, in dem untersucht wird, ob Wagner sich bei seiner Regieführung bestimmter feststehender Mittel bediente, ob sie also in sich methodisch konsistent war, oder ob sich Änderungen in seinen Verfahrensweisen nachweisen lassen und schließlich, wie sich seine Personenregie zur zeitgenössischen theatralischen Aufführungspraxis in Beziehung setzen läßt. Sollten sich bestimmte Muster zeigen, wäre hierauf bei einer Analyse seiner Musik aufzubauen. Damit wird der grundlegenden Frage nachgegangen, ob und wie seine Regieanweisungen seine Musik zu kommentieren, ja möglicherweise sogar ihre Struktur zu erhellen vermögen. Ob sie überhaupt seine Musik „erklären“ können, ist bisher noch nicht einmal an-

---

1 BAUER (1996), S. 230.

satzweise geklärt. Grundsätzlich skeptisch urteilte etwa WIESMANN in der Frage „Ist die Partitur ein Regiebuch?“: Keinesfalls dürfe Wagners Musik als klingende Regieanweisung mißverstanden werden.<sup>1</sup>

3. Nachdem in der Einleitung vorliegender Arbeit sowie in Kapitel III gezeigt worden ist, daß sowohl Wagner als auch seine Zeitgenossen Einflüsse zeitgenössischer Sprechkunst auf seine Musik belegen und daß seine Musik tatsächlich in weiten Teilen nichts anderes als tönende Regieanweisung ist, ist in Kapitel IV das Werk an sich in den Blick zu nehmen. Falls Wagner in seiner Musik den Sprechvortrag aufhob, müßte sich dieser Einfluß in seinen Singstimmen nachweisen lassen. Damit wird Wagners Sprachvertonung in den Fokus gerückt. Bei der Analyse seiner Werke sind dabei zwei übergeordnete Desiderate zu beseitigen: Zum einen gibt es bisher noch keine analytische Methode, die Sprechähnlichkeit von Vokallinien aufzeigen könnte. Ein solches Verfahren wird in Kapitel IV entwickelt. Zum anderen ist die Sprachvertonung Wagners bislang kaum erforscht. Die wenigen umfassenden Abhandlungen dazu erfassen nur einen Teil seiner Werke (s. Kap. IV, Teil A). Ferner beschäftigen sich alle diese Arbeiten mit einer einzigen Ausnahme nur mit einem Werk und dies ganz isoliert: Für gewöhnlich wird weder auf andere Werke noch auf andere Arbeiten über Wagners Gesangsmelodik eingegangen. Deswegen sind Entwicklungen von Wagners Sprachvertonung bislang noch nicht einmal in Grundzügen skizziert worden. Weil davon auszugehen ist, daß sie sich – wie beispielsweise seine Technik der Instrumentation oder seine Harmonik – entwickelte, ist die Fragestellung, die an das musikalische Material herangetragen wird, zu präzisieren: Ist die Sprechkunst in allen Werken für seine Sprachvertonung maßgeblich gewesen oder lassen sich in diesem Punkt Entwicklungen verzeichnen? Anders gefragt: In welchen Werken ist der Einfluß der Sprechkunst besonders ausgeprägt und in welchen spielt er eine geringere Rolle? Welche Gesetzmäßigkeiten leiteten Wagner bei seiner Sprachvertonung? Ging er beim Komponieren vom Orchester aus und fügte die vokale Komponente bloß nachträglich ein, wie einige Zeitgenossen Wagners behaupteten?<sup>2</sup> Oder verfuhr er genau umgekehrt? Um diese Frage zu beantworten, ist eine Analyse des musikdramatischen Gesamtwerks Wagners nötig. Neben der Werkanalyse, also der Auswertung des schriftlichen Endprodukts seiner kompositorischen Arbeit, ist dabei auch die Werkentstehung in den Blick zu nehmen. Die Unterabschnitte 1.b). in den Einzelanalysen dieses Kapitels bilden einen Beitrag zur Wagnerskizzenforschung. Hierin werden erstmals, soweit erhalten, die Skizzen zum musiktheatralischen Gesamtwerk Wagners ausgewertet

---

1 In: DAHLHAUS/VOSS, S. 212 ff.

2 s. Kap. IV, Teil A Abschnitt 17.1.b). (s. CD-ROM).



und die Entwicklung seiner Skizzierungstechnik in Grundzügen herausgearbeitet. Eine solche vergleichende Untersuchung existiert bislang nur für die Werke nach dem „Lohengrin“.<sup>1</sup>

Diese umfassende Analyse der Sprachvertonung seines Gesamtschaffens bildet den Teil A von Kapitel IV. In Teil B ist nun, nachdem sich in Teil A anhand der Vokallinien sprecherische und gestische Einflüsse nachweisen ließen, auf Basis der in Kapitel III gewonnenen Ergebnisse der Bedeutung der Gestik im Kompositionsprozeß nachzugehen. Wie bereits in Kapitel III deutlich wurde, ist der Ort, an dem Wagner die meisten der von ihm geforderten Gesten fixierte, die orchestrale Begleitung.

In der Einleitung und den ersten vier Kapiteln vorliegender Arbeit wird auf unterschiedliche Weise nachgewiesen, daß und wie Wagners Musik sprechkünstlerisch und gestisch geprägt ist. In einem kurzen musikhistorischen Überblick, Kapitel V, soll abschließend die Bedeutung der theatralischen Künste in der Geschichte des Musiktheaters umrissen werden, um zu klären, ob Wagner mit seinem kompositorischen Verfahren allein stand, möglicherweise Vorbilder dafür hatte oder Nachahmer fand.

Was die musikwissenschaftliche Forschung im engeren Sinne angeht, ist die Menge des Schrifttums über Wagner übersichtlicher, als man vielleicht erwarten könnte: Überblickt man die Wagnerliteratur des 20. Jahrhunderts, so fällt auf, daß die Schriften über seine Musik beinahe den geringsten Teil ausmachen.<sup>2</sup> Zu berücksichtigen ist, daß schon zu Wagners Lebzeiten erste Beiträge über sein Werk erschienen, die nicht rundweg als antiquiert zu betrachten sind. Für die Fragestellung vorliegender Arbeit etwa hat sich die ältere Wagnerforschung bis etwa 1920 als weitaus ergiebiger denn die neue erwiesen (s. b.). Dabei ist nicht immer eindeutig zu entscheiden, ob eine Schrift eher als Primärquelle oder als Forschungsbeitrag zu werten ist.

Ich habe versucht, eine solche Unterscheidung vorzunehmen: Schriften, die ausschließlich dokumentarischen Charakter haben, etwa die Theodor Uhligs, werden nicht mit Großbuchstaben abgekürzt. Dies geschieht nur bei solchen, die eindeutig als diskutabile wissenschaftliche Arbeiten zu werten sind, auch wenn sie wie beispielsweise KIRSTEN schon über 100 Jahre alt sind. Als Richtwert gilt ungefähr: Alles, was vor 1900 erschienen ist, hat eher Quellencharakter, was danach erschienen ist und heutigen methodischen Ansprüchen genügt, gilt als Forschung.

---

1 BAILEY (1972).

2 KONRAD (in: KONRAD/VOSS, S. 11); diese Behauptung stützt ein Blick in die Wagner-Bibliographien von BARTH, SAFFLE und in MAYER, S. 173 ff.

Nur zögerlich hat sich die Forschung seit dem Ende der sechziger Jahre wieder des im NS-Staat mißbrauchten Wagnerschen Oeuvres angenommen. Besonders von den Arbeiten Carl DAHLHAUS' sind in diesen Jahren entscheidende Impulse ausgegangen.<sup>1</sup> In den siebziger Jahren setzte erneut eine intensivere wissenschaftliche Beschäftigung mit Wagner ein. Neben zahlreichen Detailstudien erschienen auch wieder umfangreichere Abhandlungen, und ebenfalls seit dieser Zeit wurde Wagners Musik erstmals mit modernen Methoden analysiert, beispielsweise in den Arbeiten BREIGS. Drei Dinge sind für diese neuerliche analytische Beschäftigung mit seiner Musik bezeichnend:

1. Die Analysen seiner Musik beschränken sich fast ausschließlich auf die orchestrale Komponente. Die Sprachvertonung Wagners ist hingegen noch weitgehend Terra incognita. Diese Bevorzugung seiner Orchestermusik in der Forschung ist für das gesamte 20. Jahrhundert festzustellen.

Unumstritten sind selbst bei Wagnerskeptikern seine zukunftsweisenden instrumentatorischen Fähigkeiten<sup>2</sup> und harmonischen Neuerungen. Wagners Musik ist für die Komponisten, die sich zu den „Wagnerianern“ zählten, etwa Richard Strauss, Gustav Mahler oder Hans Pfitzner, in dieser Hinsicht zum Vorbild geworden. Offensichtlich hat diese kompositionsgeschichtliche Wirksamkeit Wagners auch die wissenschaftliche Wahrnehmung seines Werks bestimmt. Durch die vielen Untersuchungen zur Form seiner Musik, der avancierten Harmonik vor allem des „Tristan“ oder der berühmten „Leitmotivtechnik“ – ein Begriff, der in vorliegender Arbeit ganz gemieden wird, weil er mehr verstellt als erklärt –, erhält man den Eindruck, in der orchestralen Komponente liege die eigentliche Substanz der Wagnerschen Musik.<sup>3</sup> So ist es erklärlich, daß die instrumentalen Abschnitte weitaus intensiver erforscht worden sind als das Übrige seiner Werke. Dabei wird bei Wagner beinahe permanent gesungen. Bis auf wenige instrumentale Inseln bestehen seine Werke – von den Instrumentaleinleitungen abgesehen – aus einem ununterbrochenen Strom vokaler Musik mit Orchesterbegleitung. Vielleicht ist es nicht übertrieben, eigens auf den Umstand hinzuweisen, daß Wagner nicht nur ein Instrumental-, sondern in erster Linie ein ausgemachter Vokalkomponist war.

Fraglos verdankt Wagner seine Stellung in der Musikgeschichte der avancierten Orchestersprache in seinen Werken. Wenn in vorliegender Arbeit der Fokus ausschließlich auf die Sprachvertonung gerichtet bleibt, soll das den Wert musikwissenschaftlicher Untersuchungen der orchestralen Komponente seiner Werke nicht in Abrede stellen. Festzuhalten bleibt, daß seine Vokalpartien in der Forschung

---

1 Wie DANUSER zu Recht hervorhebt, hat DAHLHAUS einen erheblichen Teil seiner wissenschaftlichen Arbeit Wagners Musik und Ästhetik gewidmet. (Nachwort zu DAHLHAUS (2004), S. 699).

2 Z.B. ADORNO, S. 73 ff.

3 Dies behauptet etwa DAHLHAUS in „Das Musikdrama als symphonische Oper“ (1978): *„Indem die musikalische Substanz sich primär in der ‚Orchestermelodie‘, im Leitmotivgewebe, ausprägt, kann der Gesang statt im konventionellen Sinne ‚melodisch‘ sein zu müssen, die Gestalt einer expressiven Deklamation annehmen, in der sich das Drama als Dialog zu realisieren vermag.“* (DAHLHAUS (2004), S. 445 f.).

bislang noch im Schatten seines Orchesters stehen, was in der früheren Wagnerrezeption nicht so eindeutig der Fall war. Leider kann in vorliegender Arbeit aus Raumgründen nicht näher auf das Orchester bei Wagner eingegangen werden, auch wenn sich mit Sicherheit Erkenntnisse dieser Untersuchung – etwa zum Verhältnis Singstimme/orchestrales Gewebe bzw. Gestik/orchestestrale Rhythmik – für dessen weitergehende Erforschung von Nutzen sein können.

Etliche Fragen auf dem Gebiet der Wagnerschen Sprachvertonung sind bislang noch unbeantwortet. Nicht einmal eine solch grundlegende, wie sich die Singstimme bei Wagner überhaupt zum Orchestersatz verhält – ob sie Bestandteil desselben ist oder wie in der Oper des frühen 19. Jahrhunderts darüber bzw. wie im Melodram gleichsam daneben steht –, ist bisher auch nur ansatzweise beantwortet.

Ein feststehendes Theorem – fast ist schon von einem Axiom zu sprechen – in der Wagnerforschung ist die Herleitung seines Sprechgesangs aus dem *Accompagnatore*zitativ. Diese Behauptung ist in der gesamten Literatur über Wagner zu finden (s. b.), ohne daß bislang eine Arbeit existierte, die sie auf Grundlage des musikalischen Materials belegen würde. Es ist also unumgänglich, daß dieser These in dem analytischen Teil vorliegender Arbeit auf den Grund gegangen und ihre Tragfähigkeit auf die Probe gestellt wird.

2. Alle seit 1945 erschienenen Untersuchungen zu Wagners Musik beschränken sich auf kleine, relativ übersichtliche Werkausschnitte oder bestimmte Merkmale innerhalb eines Werks. Eine Analyse, die sein Werk als ganzes in den Blick nehmen würde, existiert in der neueren Forschung nicht.

*„Das große moderne, seines Gegenstandes würdige Gesamtportrait von Wagners Œuvre aus musikwissenschaftlicher Sicht ist noch nicht geschrieben“.<sup>1</sup>*

Der Grund für diese Beschränkung auf Detailuntersuchungen könnte in einem grundsätzlichen Argwohn gegenüber Totalanalysen nach dem Muster Alfred LORENZ' liegen. Um den Bereich, in dem gestische und sprecherische Einflüsse in Wagners Werk sichtbar werden, präzise abzustecken, müssen in vorliegender Arbeit jedoch immer die ganzen Werke analysiert werden. Dies ist schon deswegen nötig, weil die solistische Sprachvertonung, auf deren Analyse ich mich zu beschränken habe, in Wagners Werken nach dem „Rienzi“ dominiert. Nur ein solches raumgreifendes Verfahren vermag Aufschluß über die quantitative Relevanz der theatralischen Einflüsse auf die Musik zu geben. Aus Raumgründen mußte eine Untersuchung seiner nicht-szenischen Vokalmusik unterbleiben, die, sowenig z.B. „Das Liebesmahl der Apostel“ WWV 69 oder die Wesendoncklieder WWV 91 für Wagners kompositorische Entwicklung ohne Belang sind, fraglos als Nebenwerk zu betrachten ist.

---

1 BORCHMEYER (in: *Mf*, 58. Jg. (2005), H. 1, S. 99).

3. Seriöse musikologische Untersuchungen von Wagners Werken bleiben in aller Regel musikwissenschaftlich-immanent. Sie werden damit der Multifunktionalität seiner Musik nicht gerecht, wie in der Forschung bereits mehrfach festgestellt wurde.

Zu Recht spricht DEATHRIDGGE davon, es zeige sich „*musicology's remoteness from the mundane*‘ [...] *nirgends offensichtlicher als in musikwissenschaftlichen Studien über das ausgeprägt vielseitige Thema Wagner.*“<sup>1</sup> VOSS betont, daß eine solche immanente Forschung ihren Gegenstand verfehlen müsse: „*Man wird der Wagnerschen Musik nicht gerecht, wenn man sie nur aus sich heraus verstehen will. Wagner ist das Musterbeispiel eines Künstlers der bewußten Grenzüberschreitungen, seine Bühnenkunst daher der exemplarische Fall eines Gegenstandes für interdisziplinäre Forschung.*“<sup>2</sup> BORCHMEYER forderte jüngst: „*Der ideale – ja der einzig angemessene – Wagner-Forscher wäre derjenige, der die gleiche Kompetenz auf musik-, literatur- und theaterwissenschaftlichem Gebiet [...] besäße.*“<sup>3</sup>

Wagnerforschung bedeutet mithin eo ipso interdisziplinäre Forschung. Vorliegende Arbeit versucht hierzu einen Beitrag zu liefern, indem sie Ergebnisse aus der Sprech- und Theaterwissenschaft in ihre musikwissenschaftlichen Untersuchungen mit einbezieht. Wagner war nicht nur Komponist, sondern auch Textbuchdichter seiner Werke. Dieser Umstand ist von der Wagnerforschung bisher dergestalt gewürdigt worden, daß entweder der Gesangstext oder die Musik als gliedernde Komponente fungierte, kaum aber einmal beides im Verbund, in seiner kombinierten Wirkung.<sup>4</sup> Wagners theoretische Äußerungen, die etwa in „Das Kunstwerk der Zukunft“ oder „Oper und Drama“ sehr ausführlich auf die Wechselwirkung von Text und Musik eingehen – weitaus ausführlicher als etwa auf die Rolle der Orchestermusik –, sind in diesem Zusammenhang bislang noch kaum ausgewertet worden. Vor allem über die Rolle der Gestik läßt sich Wagner in seinen ästhetischen Betrachtungen weitläufig aus.

Worin besteht der positive, konstruktive Beitrag meiner Arbeit? Dieser ist mit wenigen Sätzen zu umreißen: Mein Ansatz, das Wagnersche Oeuvre unter dem Aspekt zeitgenössischer rezitatorischer resp. deklamatorischer Einflüsse zu betrachten, vermag die musikalische Gestalt der Werke vor allem seiner mittleren Schaffensperiode zu erklären. Die Werkgestalt bei Wagner ist nicht ausschließlich mit der Anwendung des traditionellen musikalischen Formrepertoires zu fassen. Diese Arbeit gibt dem Leser darüberhinaus Aufschluß über den absolut spezifischen Wagnerschen Schaffensprozeß, weil sie den schöpferischen Impuls und die

---

1 WAPNEWSKI, S. 805.

2 KONRAD/VOSS, S. 18.

3 BORCHMEYER (in: *Mf*, 58. Jg. (2005), H. 1, S. 100).

4 Ein aktuelles Beispiel für ersteres ist JACOBS' Untersuchung der „*Architektur*“ des „Parsifal“-Textbuchs, die nur punktuell auf die Musik eingeht.

kompositorische Vorgehensweise Wagners in seinen Musikdramen<sup>1</sup> offen legt, bei denen viel „Außermusikalisches“ im Spiel ist. Das Hochspezifische in Werkgestalt, Werkentstehung und Werkbegriff Wagners wird durch den interdisziplinären Zugriff deutlich hervortreten.

Im nachfolgenden Abschnitt der Einleitung soll die Themenstellung vorliegender Arbeit präzisiert werden. Dazu wird nach Anhaltspunkten in Wagners theoretischen Schriften gesucht. Es schließt sich dann ein Forschungsüberblick hinsichtlich der für vorliegende Arbeit zentralen Fragestellungen an, also ein Abriss der Untersuchungen zu Sprachvertonung, sofern sie auf Einflüsse der theatralischen Künste eingehen, und Gestik bei Wagner. Die hierzu in der Wagnerliteratur formulierten Thesen und Forschungsergebnisse haben bereits ihre eigene, aufschlußreiche Geschichte. Die übrige aktuelle Literatur zur Sprachvertonung Wagners wird in Kapitel IV zur Darstellung kommen.

Um es vorwegzunehmen: Es gibt nicht viele neuere Forschungsergebnisse, auf denen meine Arbeit hätte aufbauen können. Der Grund dafür liegt im Falle der Untersuchungen und Reflexionen zur Sprachvertonung in der bisherigen Konzentrierung auf Fragen des Wort-Ton-Verhältnisses, des Einflusses des Gesangstextes als solchem auf die Vertonung. Diese Fragestellung ist aber für vorliegende Arbeit zweitrangig. Es geht vielmehr um den Text in gesprochener sowie gesungener Erscheinungsform und wie sich diese beiden Erscheinungsformen zu Wagners Lebzeiten zueinander verhalten haben.

Musikwissenschaftliche und vor allem musikhistorische Darstellungen über das Verhältnis Musik – Gestik sind ein generelles Desiderat. Vorliegende Arbeit enthält eine erste eingehende Darstellung der Gestik im Musiktheater des 19. Jahrhunderts, allerdings in strenger Beschränkung auf ihren Gegenstand: Wagner und seine Regiearbeit. Daß der Gebärde eine eminente Bedeutung in Wagners Ästhetik zukommt, hat bereits DAHLHAUS formuliert, diesen Gedanken allerdings auch nicht weiter entwickelt bzw. analytisch auf das Werk angewendet. In „Richard Wagners Musikdramen“ ist die Rede von „*Wagner, dessen musikalische Phantasie stets zugleich eine szenische gewesen ist*“.<sup>2</sup> „Szene“ war für Wagner aber gleichbedeutend mit der darstellerischen Gebärde.

*„Wagner neigte dazu, am Drama [...] weniger das textliche als vielmehr das mimisch-szenische Moment hervorzuheben. [...] Die Hierarchie der Künste, wie sie sich in der klassischen Ästhetik [...] etabliert hatte, wurde von Wagner, dessen Kunstphilosophie in jedem Augenblick den Theatraliker verrät, ins Gegenteil verkehrt. Die*

---

1 Als „Musikdrama“ bezeichne ich alle nach dem „Lohengrin“ entstandenen Werke. Zwar hat sich Wagner gegen diesen Begriff verwahrt, doch sind seine Ausführungen in „Über die Benennung ‚Musikdrama‘“ (GS IX, S. 302) sowohl logisch als auch inhaltlich so wenig überzeugend, daß er damit die Einbürgerung dieses Begriffs nicht unterbinden konnte.

2 DAHLHAUS (2004), S. 232.

*mimisch-szenische Darstellung, in der traditionellen Ästhetik ein bloßer Appendix, erscheint [...] am ausgeprägtesten als ‚Kunst‘; die Musik steht [...] in der Mitte“.*<sup>1</sup>

Wenn dem Mimischen, also der dramatischen Darstellung, bei Wagner derart großes Gewicht zukommt, mangelt es bislang an einer auch nur rudimentären analytischen Bestätigung hierfür. DAHLHAUS' Ansicht ist keineswegs Allgemeingut geworden, sondern wird heutzutage grundsätzlich in Frage gestellt (s. b.). Es bedarf also der Klärung, ob und wie sich gestische Prägungen analytisch überhaupt festmachen lassen.

Bei Zitaten habe ich stets die originale Orthographie und Interpunktion so belassen, wie ich sie in der Quelle vorgefunden habe. Generell sind Zitate kursiv gedruckt mit Ausnahme von Kapitel III Abschnitt 12.1.c) und Anhang III.1. – 3. In zitierten Passagen durch das Druckbild, das heißt durch Sperr-, Fett-, Kursivdruck, Typenwechsel oder Unterstreichung, hervorgehobene Passagen habe ich stets durch Unterstreichung wiedergegeben. Es gibt in vorliegender Arbeit keine Hervorhebungen des Verfassers in Zitaten. Anmerkungen des Verfassers stehen in eckigen Klammern.

#### a) Thematische Einkreisung anhand von Wagners Schriften

In diesem Abschnitt soll die Entwicklung von Wagners Anschauungen über Rezitation, Deklamation und Gestik mit Hilfe seiner theoretischen Schriften nachvollzogen werden, vor allem dort, wo seine ästhetischen Überlegungen Prämissen für die Kompositionstechnik seiner Werke bilden. Bei der Betrachtung des musikalischen Materials wird deutlich werden (s. Kap. IV), daß sich Wagner auch in solchen Ausführungen zu seiner kompositorischen Vorgehensweise äußert, die bisher als verallgemeinernde ästhetische Aussagen interpretiert wurden.

Wie sehr Wagners theoretisches Denken auf das Theater fixiert war, zeigt ein Blick auf seine theoretischen Schriften und zwar nicht nur in inhaltlicher, sondern auch in formaler Hinsicht. ROCH kommt bei seiner Auswertung einer Textstichprobe aus „Das Kunstwerk der Zukunft“ auf die „*dramatische Konzeption*“ in Wagners Argumentationsstrukturen zu sprechen, die sein gesamtes theoretisches Schrifttum auszeichne.<sup>2</sup>

ROCH stellte fest: „*Die Kategorien ‚handeln‘ in Wagners Text wie vermenschlichte Figuren*“, das „Drama“ gebe seinen theoretischen Texten Struktur.<sup>3</sup> Hierfür kann er sich zu Recht auf eine Äußerung Wagners berufen, der bei der Konzeption seiner Schrift „Heldentum und Christen-

---

1 DAHLHAUS (1990), S. 12 f.; vgl. DAHLHAUS/DEATHRIDGE, S. 77.

2 ROCH, S. 27 f.

3 ROCH, S. 25 ff.

tum“ äußerte, „*er verführe auch dabei immer als Dramatiker, teile sich seine Arbeit ein wie Akte.*“<sup>1</sup> Wagners Argumentationsstruktur baut auf der Konstruktion von gegensätzlichen Kategorien auf, wobei weniger die Entfaltung dieser Kategorien als des Gegensatzes an sich das Mittel seines theoretischen Verfahrens ist, der dann wiederum – quasi dramatisch – einer „überraschenden“ Lösung zugeführt wird.<sup>2</sup>

Nicht nur seine schöpferische Tätigkeit, auch sein Denken bewegten sich demnach in dramatischen und damit theatralischen Kategorien.

Wagners theoretisches Gesamtwerk, das in vorliegendem Abschnitt ausgewertet werden soll, erweist sich als ergiebige Quelle in Fragen der theatralischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert. Seine Ästhetik ist unter diesem Aspekt noch nicht untersucht worden. In den Blick genommen werden seine Äußerungen über Deklamation, Rezitation, Mimik und Gestik und dies natürlich in erster Linie, sofern sie über sein Werk Aufschluß geben, und es wird auch um seine Ansichten über Sprachvertonung gehen. Unter dem Aspekt von Sprachvertonung und Gestik betrachtet erweisen sich seine Theorien durchaus als kontingent, was nicht selbstverständlich ist, denn Wagners ästhetische Anschauungen, so wie er sie in seinen Schriften niederlegte, ergeben als Ganze betrachtet, wie er selber unterstrich,<sup>3</sup> kein System. Er sah sich nicht als Theoretiker und erkannte seine Defizite in methodischer Hinsicht.<sup>4</sup>

Ferner ist auch auf die zentralen Begriffe seiner Ästhetik einzugehen, die oft in absolut spezifischer Weise verwendet werden. Dies sind Wortprägungen Wagners wie „Kunst des Überganges“ oder „fixierte mimische Improvisation“, aber auch vorgeblich allgemeine wie „Melodie“ und „Drama“. Zum einen ist dabei der Gehalt bzw. das Bedeutungsspektrum der jeweiligen Begriffe zu definieren. Zum anderen ist die Relevanz dieser Begriffe für Wagners Denken und Schaffen zu klären.

Wagners Schriften sind, obwohl sie von einem ausgewiesenen und versierten Dramatiker verfaßt wurden, von theaterwissenschaftlicher Seite bislang so gut wie gar nicht ausgewertet worden, und auch die Musikwissenschaft hat sich ihrer nur recht zurückhaltend angenommen. Auf DAHLHAUS' und KROPFINGERS Arbeiten, die mittlerweile über 20 Jahre alt sind, ist bislang nichts Gleichwertiges gefolgt. Ferner existiert bis heute keine kritische Gesamtausgabe seiner Schriften.<sup>5</sup>

---

1 Eintrag vom 21.VI.1881 (CT II, S. 752).

2 ROCH, S. 19 ff.

3 „[...] *ich entging der Versuchung [bei Zusammenstellung von GS], meine zerstreuten Kunstschriften in der Weise zusammenzustellen, daß sie den Anschein eines wirklichen wissenschaftlichen Systems hätten gewinnen können*“ (Einleitung zu GS I (GS I, S. IV)).

4 GS VII, S. 113.

5 „*Eine wissenschaftliche Analyse und Interpretation von Wagners Schriften, die einstweilen noch fehlt [...], müßte allerdings berücksichtigen, daß das philologische Fundament brüchig ist: Eine authentische Edition der Schriften existiert bisher nicht.*“ (DAHLHAUS/DEATHRIDGE, S. 71).

Man ist also nach wie vor auf GS I–X angewiesen. Kritische Einzelausgaben existieren nur für „Oper und Drama“ (KROPFINGER) und einzelne kleinere Schriften.<sup>1</sup>

Wagners Schriften stellen den Interpreten vor schwierige Aufgaben. Der genaue Kontext mancher Äußerung ist häufig nicht ohne weiteres zu ermitteln. Wagner hat die Eigentümlichkeit, oft in Andeutungen zu sprechen, die sich nur bei genauer Kenntnis seiner Biographie erschließen. Hinzu kommt der umständliche Kanzleistil, in dem seine Schriften, die mittleren insbesondere, gehalten sind. Darüberhinaus werden häufig einzelne Begriffe in einer Weise gebraucht, die im heutigen Sprachgebrauch unüblich geworden ist. Mit Ausnahme von DAHLHAUS ist aber in der neueren Forschung kein Versuch unternommen worden, die spezifische, mitunter hochgradig eigentümliche Verwendung einzelner Kernbegriffe in Wagners Ästhetik wie „Drama“, „Melodie“ etc. eingehender zu untersuchen. Die Bedeutung von einzelnen Schlüsselbegriffen in der Wagnerschen Nomenklatur erschließt sich durch den Vergleich seiner Schriften mit Äußerungen in Gesprächen und Briefen.

Ein wichtiger Grund dafür, daß die musikhistorische Forschung sich bislang weniger mit den Schriften Wagners – auch seine großen Zürcher Kunstschriften machen hier keine Ausnahme<sup>2</sup> – auseinandergesetzt hat, als sie es verdienen, ist, daß die wenigsten von ihnen sich eingehend mit musikalischen Fragen beschäftigen.<sup>3</sup> In allen seinen umfangreicheren Schriften, von seinen ersten Artikeln bis zu seinem Lebensende, geht Wagner nun aber ausführlich auf das Thema Theater ein,<sup>4</sup> worunter selbstverständlich in erster Linie das Musiktheater zu verstehen ist. Es hat folglich ganz den Anschein, als wollte er mit seinen theoretischen Schriften nicht als Musik-, sondern als Theatertheoretiker wahrgenommen werden. Er selbst gestand sich jedenfalls in diesen Dingen höchste Kompetenz zu. So schrieb er 1874:

*„Namentlich zu einem Theaterrezensenten hatte ich Alles, geniß, wenigstens viel mehr, als die berühmtesten Rezensenten unserer großen politischen Zeitungen: vor allen Dingen viel Erfahrung und darauf begründete Kenntniß von der Sache, somit auch die Fähigkeit zu sagen, wie man es besser machen solle, wenn man es schlecht oder unrichtig machte.“<sup>5</sup>*

Eine Betrachtung und Analyse von Wagners Schriften, die versucht, seine Ansichten über theatralische Kunst herauszuarbeiten, kann oft zum Kern seiner ästhetischen Anschauungen führen und die Intentionen, die ihn zur Abfassung der jeweiligen Schrift bewogen, erhellen.

Zwei Gruppen von theatertheoretischen Schriften Wagners, die anderen Orts behandelt werden, bleiben in nachfolgender Betrachtung unerwähnt: 1. Theaterreformschriften (s. Kap. II Ab-

---

1 Z.B. LIPPMANN; der Erstdruck von Wagners „Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern“ liegt im Faksimile vor.

2 FRANKE, S. 13.

3 DAHLHAUS/DEATHRIDGE, S. 81.

4 VOSS (in: KONRAD/VOSS, S. 17 f.).

5 „Über eine Opernaufführung in Leipzig“ (GS X, S. 3 f.).



schnitt 5., 7., 8. und 9.g). 2. Regieschriften einschließlich seiner „Erinnerungen an Ludwig Schnorr v. Carolsfeld“ (s. Kap. III Abschnitt 5. und 8. b)).

Bereits in den frühen Schriften Wagners wird seine ästhetische Fixierung auf das Musiktheater greifbar. In ihnen äußert er sich zudem ausführlich über Fragen der Sprachvertonung. Während seiner Arbeit an „Das Liebesverbot“ WWV 38 und den ersten beiden Akten des „Rienzi“ WWV 49 entzog sich Wagner dem Einfluß der romantischen Oper.

Wie bereits DÖHRING feststellte, sind die im 19. Jahrhundert unter dem Begriff „romantische Oper“ subsumierten Werke zumeist der Gattung des Singspiels zuzurechnen.<sup>1</sup> Diese Singspiele enthalten gesprochene Passagen in Gestalt der Dialoge und häufig – in vielen Opern v. Webers und Marschners beispielsweise – von Melodramen.<sup>2</sup> Auch wenn sich aus heutiger Sicht das Repertoire der romantischen Opern als zu disparat erweist, um eine eigene Gattung zu konstituieren, sah man seit dem frühen 19. Jahrhundert darin eine spezielle deutsche Tradition. Wie seine Schriften und Äußerungen zeigen, war auch Wagner dieser Überzeugung. Vier seiner Opern bezeichnete er als „romantische Opern“ und glaubte offenkundig, mit ihnen eine nationale Tradition fortzusetzen. Deshalb wird dieser Begriff, auch wenn er gattungshistorisch unzutreffend sein mag, in vorliegender Arbeit gebraucht.

Sein erster veröffentlichter Aufsatz „Die deutsche Oper“, erschienen am 10.VI.1834 in der „Zeitung für die elegante Welt“, dokumentiert wie alle ersten erhaltenen Rezensionen und Artikelentwürfe Wagners seine derzeitige Favorisierung italienischer Opernsprachvertonung und -gesangstechnik. Überhaupt ist der Gesang auf der Opernbühne – und zwar nicht nur die musikalische Seite desselben<sup>3</sup> – der Gegenstand, um den sich seine ästhetischen Überlegungen in den frühen Schriften vorrangig drehen. In diesem Aufsatz wird die „*dramatische Wahrheit*“ zur Grundkategorie in der Beurteilung eines musiktheatralischen Werks erklärt<sup>4</sup> und damit eine ästhetische Position bezogen, die Wagner in seinem gesamten Schrifttum über Musiktheater aufrecht erhielt.

In seinen Pariser Artikeln tritt Wagner anfangs noch für eine kompositorische Orientierung an der Sprachvertonung der italienischen Oper ein.<sup>5</sup> Daneben entwirft er in ersten Zügen eine Ästhetik des Gesamtkunstwerks. In der Gattung der Oper

---

1 HMG XIII, S. 97 f.

2 Auch für Wagner gehörte das gesprochene Wort unbedingt zu dieser „Gattung“ (GS I, S. 214 und 231 f).

3 KÜHNELS Behauptung, „*Wagners Schriften bleiben bis 1848 thematisch auf musikalisch-ästhetische Fragen in einem weitesten Sinne beschränkt*“ (in: WAPNEWSKI (1986), S. 471), ist schlicht falsch. Die meisten von Wagners Pariser Opernrezensionen etwa gehen bloß beiläufig auf Fragen der musikalischen Ausführung ein und beschäftigen sich statt dessen intensiv mit der szenischen Seite der rezensierten Vorstellungen.

4 GS XII, S. 2.

5 GS I, S. 153.

entstünde nämlich dann „*ein neuer [sic!] Genre, dessen klassischer Werth und tiefe Bedeutung hinlänglich anerkannt ist*“, wenn „*der Werth der Hilfsleistungen der assoziierten Künste [das heißt auch das dramatische Spiel der Akteure] sich zu gleicher Höhe mit dem Werthe der Musik selbst erhebt*“.<sup>1</sup> Diesen Gedanken expliziert Wagner ausführlich in seinen Zürcher Kunstschriften.

Unmittelbar nach Abschluß der „Rienzi“-Partitur orientierte sich Wagner ästhetisch wiederum neu. Seine Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“, geschrieben im November 1840,<sup>2</sup> trägt unverkennbar autobiographische Züge. Wagner vollzog mit dieser Schrift eine Abkehr von der Ästhetik einer absoluten Instrumentalmusik, die im frühen 19. Jahrhundert von Theoretikern wie Wackenroder oder E.T.A. Hoffmann als der Vokalmusik überlegen betrachtet wurde. Wagner hält dem in seiner Novelle entgegen, die Instrumentalmusik rühre zwar an „*die Urorgane der Schöpfung und der Natur*“, verbleibe aber ganz im Bereich des Unbestimmten und Allgemeinen. Die menschliche Stimme verkörpere dagegen Individualität und Bestimmtheit.<sup>3</sup>

„[...] *das, was sie [die Instrumente] ausdrücken, kann nie klar bestimmt und festgesetzt werden. [...] Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; diese repräsentiert das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung.*“<sup>4</sup> Das läßt Wagner in seiner Novelle niemand geringeren als Beethoven selbst sagen.

Diese Anschauung ist eine Konstante in Wagners Ästhetik.<sup>5</sup> Sie begegnet in seinen Zürcher Kunstschriften wieder.

Darin wird die Singstimme mit einem Boot, das Orchester aber mit einem See verglichen, auf dem das Boot schwimme.<sup>6</sup> Wiederum ist hier das Orchester das Unbestimmte, der Gesang das fest Umrissene. An anderer Stelle wird dem Orchester die Funktion des antiken Chors zugesprochen, der gegenüber den Protagonisten die Allgemeinheit verkörpere.<sup>7</sup> Zieht man diesen Vergleich auf Wagners Werk aus, so zeigt sich, daß die Singstimme einmal mehr, einmal weniger klanglich in den Orchesterklang integriert ist und sich dementsprechend entweder als Individualität, z.B. in den Sprechgesangspassagen, oder als Bestandteil des Ganzen präsentiert, z.B. an einer emphatisch kantablen Stelle wie „Isoldes“ Schlußgesang; hier löst sich die Individualität „Isoldes“ auf, geht im Allgemeinen unter („Soll ich [...] in des Welt-Atems wehendem All ertrinken, versinken“ usw.).<sup>8</sup> In den Unterabschnitten 2.11. der Analyse aller musikdramatischen Werke

---

1 GS I, S. 155.

2 SB I, S. 72 und 450, Fn. 3.

3 GS I, S. 110 f.

4 GS I, S. 110.

5 Er vertrat sie noch in einem Gespräch am 21.I.1883, wenige Tage vor seinem Tod (CT II, S. 1099).

6 „Oper und Drama“ (GS IV, S. 171 f.); KROPFINGER, S. 327 f.

7 GS III, S. 268; GS IV, S. 190 f.

8 „Tristan“-Partitur, S. 651 ff.

Wagners in Teil A von Kapitel IV (Abschnitt 2. – 17. (s. CD-ROM)) wird der Frage nachgegangen, inwieweit die Singstimmen bei Wagner selbständig geführt sind oder nicht.

Der „Pilgerfahrt“ kommt eine ähnliche Funktion wie seinen großen Zürcher Schriften zu. Wagner befand sich in einer Phase der musikalischen Umorientierung und plante bereits sein nächstes Opernprojekt: Im Mai/Juni 1840 waren erste Teile des „Fliegenden Holländers“ vertont worden.<sup>1</sup> Wagners Abkehr von den Gattungen der italienischen und französischen Oper, die sich in seiner „Pilgerfahrt“ dokumentiert, folgte die Abkehr von dem bis dahin favorisierten Gesangsvortrag italienischer Schule.<sup>2</sup>

Wohl nach Abschluß der „Holländer“-Partitur<sup>3</sup> wurde der unveröffentlichte Aufsatz „Halévy und die Französische Oper“ geschrieben. Wagner findet für die rhythmisch-periodische Organisation der Musik Halévys lobende Worte. Er strebe z.B. nach Weiterentwicklung und Auflösung der überlieferten Formen und Periodik.

In den Opern Aubers, die Wagner übrigens schätzte, sei der „*ballettmäßige Zuschnitt, mit seinen regelmäßig wiederkehrenden Perioden von acht Takten*“, zur Manier geworden, der sich Halévy erfolgreich entschlagen habe.<sup>4</sup> Auf diesen Punkt ist in der Analyse zurückzukommen, denn Wagners „Holländer“ zeichnet sich gegenüber dem Vorgängerwerk, „Rienzi“, durch asymmetrische Perioden aus (s. Kap. IV, Teil A Abschnitt 5. f. (s. CD-ROM)). Mit dem „Holländer“ kehrte Wagner zu einem von ihm als deutsch-romantisch empfundenen Idiom zurück, zu dem für ihn allem Anschein nach die irreguläre Periodik gehörte: Auch schon in seinem Erstlingswerk, der romantischen Oper „Die Feen“, umgeht Wagner symmetrische Periodenbildungen (s. Kap. IV, Teil A Abschnitt 3.2.13. (s. CD-ROM)).

Die Sprachvertonung in Halévys Oper „La reine de Chypre“, die Wagner im „Bericht über eine neue Pariser Oper“ rezensierte,<sup>5</sup> zeichne sich durch die Einfachheit der Gesangslinie, welche durch das Vermeiden von Verzierungen erreicht werde, aus.<sup>6</sup> Auch nach seiner Rückkehr nach Deutschland blieb Wagner diesem Grundsatz für die Sprachvertonung, wie er ihn 1841 formulierte, treu und lehnte in seiner „Autobiographischen Skizze“<sup>7</sup> etwa die „*kleinliche detaillirte Deklamation*“ in den romantischen Opern seiner Vorgänger ab.<sup>8</sup> Wie in Kapitel IV gezeigt wird, fin-

---

1 Brief an Meyerbeer vom 26.VI.1840 (SB I, S. 401).

2 GS I, S. 174 f.; vgl. Brief an Ferdinand Heine vom Ende Januar 1841 (SB I, S. 588).

3 Der Schluß der autographen Partitur trägt das Datum 21.X.1841 (WWV, S. 230). Der Artikel könnte im Januar 1842 entstanden sein (SB I, S. 575, Fn. 3).

4 GS XII, S. 138 ff.

5 Geschrieben wurde der Artikel bis zum 31.XII.1841, veröffentlicht vom 27.II. – 1.V.1842 in der Gazette musicale (SB I, S. 594, Fn. 3).

6 GS I, S. 255.

7 Sie wurde 1842/43 verfaßt. Zu dieser Zeit war Wagner mit der Konzeption des „Tannhäuser“-Textbuchs beschäftigt.

8 Zit. nach SB I, S. 100.

den sich in den Singstimmen von Wagners Opern seit dem „Fliegenden Holländer“ immer weniger Koloraturen und Melismen. Seinen ästhetischen Prämissen, wie er sie in seinen letzten Pariser Artikeln formulierte, ließ er bis weit in seine Zeit als Dresdner Hofkapellmeister hinein entsprechende kompositorische Taten folgen.

Betrachtet man die umfangreichen theoretischen Schriften, die zu Beginn von Wagners Zeit im Zürcher Exil entstanden, entdeckt man darin zahlreiche der in seinen frühen Schriften entwickelten Gedanken in ausformulierter Form wieder. Die Ausführlichkeit seiner Darstellung hierin erlaubt es, seine Ansichten zu Sprachvertonung und theatralischer Kunst so präzise wie in keiner anderen seiner Lebensphasen zu eruieren. Ein zentraler Begriff in diesen Schriften ist der des „Dramas“, über den an dieser Stelle ein Exkurs einzuschalten ist.

In „Das Kunstwerk der Zukunft“ entfaltet Wagner eine sensualistische Ästhetik:<sup>1</sup> *„Wahr und lebendig ist aber nur, was sinnlich ist und den Bedingungen der Sinnlichkeit gehorcht. [...] Das wirkliche Kunstwerk, das heißt das unmittelbar sinnlich dargestellte, in dem Momente seiner leiblichen Erscheinung, ist daher auch erst die Erlösung des Künstlers, [...] die unzweifelhafte Bestimmtheit des bis dahin nur Vorgestellten, die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit“*.<sup>2</sup> Bereits in seinen letzten Dresdner Jahren formuliert er eine solche Ästhetik. In einem Brief an Hanslick vom 1.I.1847 heißt es: *„Ein Kunstwerk existirt aber nur dadurch, daß es zur Erscheinung kommt: dies Moment ist für das Drama die Aufführung auf der Bühne, – so weit es irgend in meinen Kräften steht, will ich auch diese beherrschen, u. ich stelle meine Wirksamkeit zu diesem Zwecke den übrigen Theilen meiner Productivität fast vollständig zur Seite.“*<sup>3</sup> Für Wagner zählt nicht das niedergeschriebene, nicht das vorgestellte,<sup>4</sup> sondern einzig das szenisch aufgeführte Kunstwerk im Moment seiner Aufführung<sup>5</sup> oder aristotelisch gesprochen: Das dramatische Kunstwerk in potentia, als welches ein dramatischer Text oder eine Opernpartitur gelten können, sagt für sich

---

1 Wenn Wagner sich in einer nachträglich eingefügten Anmerkung in „Oper und Drama“ und der Einleitung zu GS III und IV, die am 18.IV.1871 geschrieben wurde (CT I, S. 401), gegen Vorwürfe wendet, er vertrete einen sensualistischen Standpunkt, faßt er den Begriff „Sensualismus“ nur von seiner moralisch anstößigen Seite auf (GS IV, S. 1 f.; GS III, S. 4 f.); daran, daß Wagner als Ästhetiker eine im philosophischen Sinne „sensualistische“ Position bezieht, kann aber kein Zweifel bestehen.

2 GS III, S. 45 f.

3 SB II, S. 536. Daß es sich hierbei um keine leere Formel handelt, beweist Wagners ausgedehnte Tätigkeit als Regisseur (s. Kap. III), auf die diese Äußerung zu beziehen ist, nicht etwa auf die Orchesterleitung. Noch viele andere Briefe belegen, daß Wagners ästhetische Überlegungen immer nur auf das verwirklichte dramatische Kunstwerk abzielen, z.B. an Franz Brendel von Anfang Januar 1852 (SB IV, S. 266), an Robert Franz vom 28.X.1852 (SB V, S. 87) und an Hans v. Bülow vom August 1854, den er der „Rheingold“-Partitur beilegte: *„Es ist alles nur für die Aufführung berechnet: das vergiß nie!“* (SB VI, S. 206).

4 In „Eine Mittheilung an meine Freunde“ legt er nochmals dar, daß das Gefühl die entscheidende ästhetische Instanz sei, an die sich ein Kunstwerk zu wenden habe. Das Studium einer Partitur sei dagegen eine reine Verstandestätigkeit und könne niemals die *„sinnliche Erscheinung“* eines Kunstwerk ersetzen, eine ihr vergleichbare Wirkung entfalten (GS IV, S. 232 ff.).

5 In seinem umfangreichen Brief an Liszt vom 8.V.1851 wird der Begriff „Drama“ synonym für „sinnliche Repräsentation eines Dramas“ gebraucht (SB IV, S. 34 f. und 38; der Brief ist in GS V, S. 5 ff. aufgenommen) und in „Oper und Drama“ als *„das unmittelbar zur Anschauung gebrachte, sinnlich dargestellte dramatische Kunstwerk“* bezeichnet (GS IV, S. 1 f.; KROPFINGER, S. 127 f.).

betrachtet nur wenig über das dramatische Kunstwerk in actu aus. Diesen Sachverhalt bringt Wagner in einem Brief an Liszt vom Mai 1852 auf den Punkt, wenn er über die „Lohengrin“-Partitur schreibt: „[...] denn es ist eben nicht ein ‚Buch‘, sondern nur die Skizze zu einem Werke, das erst dann wahrhaft vorhanden ist, wenn es so an das Auge und Ohr zur sinnlichen Erscheinung gelangt, wie Du zuerst es dahin brachtest.“<sup>1</sup> Wesentlich für Wagner ist also die szenische Aufführung seiner Werke, nicht die bloß konzertante. Wenn in der vorliegenden Arbeit von „Kunstwerk in actu“ die Rede ist, so geht es immer um das dramatische Kunstwerk im Moment seiner Aufführung.

Genau dieses Kunstwerk in actu ist in Wagners mittleren Schriften zumeist mit dem Begriff „Drama“ gemeint. In dieser Verwendung taucht er auch noch in späteren Jahren bei ihm auf, z.B. in einem Brief an Valérie de Gaspérini vom 29.III.1861: „Die Eigenthümlichkeit meiner künstlerischen Conceptionen führt mich immer wieder zum Drama zurück; um sie zu verwirklichen, bleibt mir immer wieder kein anderer Weg, als der zum modernen Theater.“<sup>2</sup> Zwecks terminologischer Eindeutigkeit wird im folgenden der kursiv geschriebene, in Anführungszeichen gesetzte Begriff „Drama“ in der Bedeutung von „dramatisches Kunstwerk in actu“ verwendet. Im Zentrum des Dramas wiederum steht aber für Wagner vorrangig das mimische, weniger das textliche oder bühnenbildnerische Moment.<sup>3</sup>

Nicht nur in der Theorie, auch in seiner künstlerischen Praxis entschied für Wagner erst die Aufführung eines seiner Werke darüber, was gelungen sei und was nicht.<sup>4</sup> Er erachtete die Uraufführung als eigentliche Vollendung seiner Werke. In einem Brief an Kronprinz Albert von Sachsen vom 20.II.1858 begründete Wagner seinen Wunsch nach Amnestierung mit dieser ästhetischen Maxime: „[...] denn nur durch seine Mitwirkung beim ersten Studium, und seine Beobachtung der Wirkung bei den Proben, wird vom Autor in diesen Fällen die Arbeit des Werkes selbst beendigt.“<sup>5</sup> Auch Cosima Wagner gegenüber betonte er am 3.VI.1874, die Inszenierung eines Werks sei erst dessen Vollendung.<sup>6</sup> Es wäre eingehend zu prüfen, inwieweit auch Wagners Musikbegriff in seiner mittleren Schaffensphase ein ebenso sensualistischer ist. Dies wird durch mehrere seiner Äußerungen zumindest nahegelegt. Als er Robert Franz am 28.X.1852 den „Lohengrin“ zum Partiturstudium schickte, legte er einen Brief bei, in dem er bemerkte: „Das ungenügende einer solchen Bekanntheit durch bloße Schriftwerke (denn auch ein gedrucktes Drama oder eine gestochene Oper ist ja nur ein Schriftwerk) ist Niemandem nach seinen Gründen fühlbarer und einleuchtender als mir.“<sup>7</sup> In einem Brief an Liszt vom 8.V.1857 trat Wagner dessen Skepsis hinsichtlich „Walküre“ III, 3 mit dem Argument entgegen, er habe diese Szene dreimal mit anderen Musikern durchgenommen und sich damit ihrer korrekten Wirkung versichert.<sup>8</sup> Eine Äußerung, die in die gleiche Richtung zielt, hielt Co-

---

1 SB IV, S. 371; Liszt hatte die Uraufführung des „Lohengrin“ am 28.VIII.1850 dirigiert.

2 SB XIII, S. 90.

3 DAHLHAUS/DEATHRIDGE, S. 77; s. Kap. II Abschnitt 9.f).

4 In einem Brief an Eduard Devrient vom September 1855 verließ Wagner seinem Wunsch, erstmals eine Aufführung des „Lohengrin“ zu erleben, Ausdruck: „Auch liegt mir so sehr daran, überhaupt diese Arbeit einmal lebendig werden zu sehen, um mich gründlich zu überzeugen, dass ich mich nirgends geirrt habe.“ (SB VII, S. 280). Dieser Wunsch erfüllte sich erst 1861, dreizehn Jahre nach Vollendung der Partitur.

5 SB IX, S. 199.

6 CT I, S. 825.

7 SB V, S. 86 f.

8 SB VIII, S. 319.

sima Wagner am 6.I.1872 fest: „[...] überhaupt sei alle Musik für den Ausübenden gemacht“.<sup>1</sup> Das Notat an sich war für Wagner also nur begrenzt aussagekräftig, was seinen eigentlichen Zweck, die Ausführung des Notierten, betraf.

In der am 4.XI.1849 beendeten Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ legt Wagner eingehend seine Vision eines „Gesamtkunstwerkes“ dar, das durch Gemeinschaftsleistung der Menschheit eines Tages zwangsläufig entstehen werde.<sup>2</sup> Selbstverständlich ist damit ein dramatisches Kunstwerk gemeint, wie Wagner wenig später verdeutlicht, wenn er einige Einzelkünste nennt, die an diesem utopischen Drama<sup>3</sup> mitwirken würden, zu denen Gebärde und Ton der Stimme des Darstellers gehören.<sup>4</sup> Dieses Drama der Zukunft werde – wie es in der Tat oft in der Geschichte des Theaters geschah – dem Vorbild des antiken Dramas verpflichtet sein. Wagner legitimiert seine Spekulationen im Rückgriff auf die antike *μουσική*, also die ursprüngliche Einheit von Tanz-, Ton- und Dichtkunst.<sup>5</sup> Für die bildenden Künste Malerei, Plastik und Architektur erkennt er als ihre ihm einzig vorstellbare Funktion nur an, sie dem Kunstwerk der Zukunft dienstbar zu machen.<sup>6</sup> Seine extreme Hochschätzung des Theaters behielt Wagners sein Leben lang bei.<sup>7</sup> Seine Ausführungen zum Bühnenvortrag führen zum Kern seines poetischen Denkens und Schaffens:

„Der Dichter aber wird wahrhaft erst Mensch durch sein Übergeben in Fleisch und Blut des Darstellers.“<sup>8</sup>

An dieser Stelle wird deutlich, daß trotz des allgemeinen Charakters, der diesen Äußerungen scheinbar zu eigen ist, Wagner sein eigenes Schaffensverfahren umschreibt.<sup>9</sup> Es geht ihm nämlich nicht um den Dichter, der mit dem gesprochenen Wort umgeht, wie er unmißverständlich darlegt:

„Wer also wird der Künstler der Zukunft sein?

Ohne Zweifel der Dichter. [Anmerkung: Den Tondichter sei es uns gestattet als im Sprachdichter mit inbegriffen anzusehen, ob persönlich oder genossenschaftlich, das gilt hier gleich.]

---

1 CT I, S. 478.

2 GS III, S. 60.

3 Allein der utopische Entwurf rechtfertigt nicht BORCHMEYERS Behauptung, daß „Wagners Idee des ‚Gesamtkunstwerks‘ [...] eine bloße (bald aufgegeben) ideologische Konstruktion ist – ohne irgendwelche konkrete Bedeutung für seine Dramaturgie“ (BORCHMEYER, S. 70).

4 GS III, S. 64.

5 GS III, S. 71; in einem Brief an Theodor Uhlig vom 12.I.1850, also während der Beendigung von „Oper und Drama“ geschrieben, ist in diesem Sinne die „genetische entstehung unserer zerrissenen modernen kunst aus dem griechischen gesamtkunstwerke“ erwähnt (SB III, S. 209).

6 GS III, S. 123 ff.

7 Auch in seinem Aufsatz „Deutsche Kunst und deutsche Politik“, der von Oktober bis Dezember 1867 entstand (CT I, S. 1126), stellte Wagner das Theater an die Spitze der Künste (GS VIII, S. 66) und konstruierte eine metaphysische Rangfolge derselben, die der in „Das Kunstwerk der Zukunft“ entspricht.

8 GS III, S. 156.

9 Dies geschah in „Oper und Drama“ noch eingehender (s.u.).

*Wer aber wird der Dichter sein?*

*Unzweifelhaft der Darsteller.*<sup>1</sup>

Diese Textpassage ist durch die zahlreichen Hervorhebungen einzelner Begriffe und die Absätze nach jedem Satz aus dem Text der gesamten Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ hervorgehoben. Ihr äußeres Erscheinungsbild weist sie als Definition aus. Der Begriff „Dichter“ hat bei Wagner also ein sehr spezifisches Bedeutungsspektrum. Er formuliert damit unverkennbar das zentrale ästhetische Anliegen seiner Schrift.

Er erhielt diesen Grundsatz sein Leben lang aufrecht. So schrieb er in „Über die Bestimmung der Oper“ (1871): „dem Dramatiker ist nachzuforschen [...]; dieser steht aber dem eigentlichen Dichter nicht näher, als dem Mimen selbst“. Alle bedeutenden dramatischen Dichter wie Shakespeare, Lope de Vega oder Molière seien praktisch ausübende Schauspieler gewesen.<sup>2</sup>

„Dichter“ meint nach BEKKER bei Wagner „stets nur den Handlungsgestalter, also eigentlich den schöpferischen Mimen“.<sup>3</sup> Die Auffassung vom Dichter als „Handlungsgestalter“, also nicht einem in erster Linie dem Wort, sondern der sichtbaren Handlung, dem „Drama“ verpflichteten Künstler, wie er sie in „Das Kunstwerk der Zukunft“ entwickelt, erweist sich als eine Grundkonstante von Wagners ästhetischem Denken bis hinein in seine letzte Lebensphase.<sup>4</sup> Es ist demnach nicht so, daß Wagner erst mit „Über Schauspieler und Sänger“ (1872) „so weit“ gegangen sei, „daß er vom Dichter [...] verlangt, sich selbst und sein Werk gänzlich zugunsten der mimischen Vergegenwärtigung desselben zu vergessen“, wie BORCHMEYER behauptet.<sup>5</sup> Vielmehr trifft Nietzsches Behauptung zu, daß Wagners Art zu Dichten von Anfang in eine ganz bestimmte Richtung ging: „er wurde Musiker, er wurde Dichter, weil der Tyrann in ihm, sein Schauspieler-Genie ihn dazu zwang.“<sup>6</sup> Für Wagner gab es keinen anderen Dichter als den dramatischen, eine Einseitigkeit, der Thomas Mann – bei aller Bewunderung für Wagner – entgegentrat. So bemerkte er, „Wagners Verhältnis zur Sprache“ sei „nicht dasjenige unserer großen Dichter und Schriftsteller“ gewesen.<sup>7</sup>

Unmittelbar nach Abbruch der musikalischen Skizzen zu „Siegfried's Tod“ im Sommer 1850 machte sich Wagner an die Abfassung seiner umfangreichsten Schrift, „Oper und Drama“, die zwischen September 1850 und Januar 1851 entstand.<sup>8</sup> Sie ist mit Recht als ein Werk der Meditation über eigene künstlerische

---

1 GS III, S. 161; entsprechend heißt es in einem Brief an Brendel von Anfang Januar 1852, nur durch Vereinigung von Dichter, Tonsetzer und Darsteller könne das Kunstwerk der Zukunft geschaffen werden (SB IV, S. 267).

2 GS IX, S. 140 ff.; Wagner wiederholte in seinen Publikationen und Äußerungen diese Feststellung mehrfach (vgl. GS XII, S. 232; CT I, S. 345).

3 BEKKER, S. 462; zu einem entsprechenden Schluß kommt auch JUST, S. 82.

4 Auch in „Zukunftsmusik“ (1860) oder „Über das Opern-Dichten und Komponieren im Besonderen“ (1879) tritt Wagners Maxime, der dramatische Dichter habe ganz in die theatralische Praxis einzudringen, ja mit dem Theater „sich zu verschmelzen“ (GS VII, S. 89), deutlich zutage.

5 BORCHMEYER, S. 61.

6 KGA VI, 3, S. 24.

7 Mann, S. 229.

8 Einleitung SB III, S. 23; ursprünglich sollte die Abhandlung den Titel „Das Wesen der Oper“ tragen (Brief an Theodor Uhlig vom 9.X.1850 (SB III, S. 443)). Erst am 12.XII.1850, als Wagner

Vorhaben aufgefaßt worden. Wie in Kapitel IV dargelegt, sind die darin postulierten Grundsätze über die Sprachvertonung am konsequentesten in den Dramen, die im Anschluß daran entstanden, zur Anwendung gekommen, also in „Das Rheingold“, „Die Walküre“ und „Siegfried“ I und II.

Im folgenden werden bei Zitaten die Seitenzahlen von zwei Ausgaben aufgeführt: zum einen KROPFINGERS Ausgabe von „Oper und Drama“, weil sie die einzige kritische ist, zum anderen aber auch GS III und IV, nach denen zitiert wird, weil KROPFINGER orthographische Anpassungen vorgenommen hat. Dies ist deshalb bedauerlich, weil dadurch beispielsweise die zeittypische Begriffsverwendung von „Accent“ bei Wagner mit der gegenwärtigen von „Akzent“ zusammenfällt (s.u.).

Wagner stellt eingangs die Behauptung auf, daß die Oper als Gattung am Ende ihrer Entwicklung angelangt sei und es keine Rettung für sie mehr gebe, er proklamiert den „*Tod der Oper*“.<sup>1</sup> Seine eigenen musiktheatralischen Vorhaben rechtfertigt er mit seinem wohl bekanntesten musiktheoretischen Ausspruch dadurch, daß in einem neu zu schaffenden musikdramatischen Genre die Verhältnisse zwischen den am Aufführungsakt beteiligten Künsten neu zu ordnen seien:

„[...] *der Irrthum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin,*

***daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war***“.<sup>2</sup>

Für Wagner ist also das „*Drama*“ der Zweck der Musik, worunter nicht eine abstrakte, sondern, wie gezeigt, die jeweils konkret auf der Bühne sichtbare Handlung zu verstehen ist.

Musik ist nach Wagner eine „*Kunst des Ausdruckes*“. Sie habe sich als solche „*immer nur auf das zu beziehen, was sie ausdrücken soll: in der Oper ist dieß ganz entschieden die Empfindung des Redenden und Darstellenden*“,<sup>3</sup> also des Sängers. Wagner formuliert hier einen Kernsatz seiner Musikästhetik vor Beginn des „Ring“ und legt zugleich seine kompositorische Herangehensweise an seine dramatischen Texte offen. Der Komponist habe nach einer universellen, übernationalen Musiksprache zu streben. Der Begriff des Universellen konkretisiert sich in dieser Schrift zunehmend im Begriff des „*Reinmenschliche[n]*“.<sup>4</sup> Das Reinmenschliche wird Wagners theatralischer Ästhe-

---

sich dem Abschluß seiner Schrift näherte, wählte er den endgültigen Titel (Brief an Theodor Uhlig (SB III, S. 477)).

1 GS III, S. 230; KROPFINGER, S. 18.

2 Im Original Unterstrichenes gesperrt, Fettgedrucktes eingerückt und fettgedruckt (GS III, S. 231; KROPFINGER, S. 19); daß Wagner mit dieser Formulierung aus Mosels „Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes“ zitiert, hat schon 1909 SCHMITZ festgestellt (SCHMITZ, S. 92).

3 GS III, S. 244; KROPFINGER, S. 34.

4 GS III, S. 262; KROPFINGER, S. 52.



tik zufolge aber in erster Linie durch das dramatische Spiel des Akteurs ausgedrückt (s.u.).

Wenn Wagner behauptet, Gluck habe „den rein declamatorischen Accent des Verses nie zu Gunsten dieses musikalischen Ausdruckes“ entstellt,<sup>1</sup> wird deutlich, daß er zwei Begriffe in einem anderen Sinne als heute gemeinhin üblich verwendet.

„Declamation“ bezeichnet bei ihm immer den Sprechvortrag.<sup>2</sup> In der Bedeutung „musikalische Deklamation“ taucht er nur sehr vereinzelt auf. Er ist dann immer mit dem Attribut „musikalisch“ versehen – Wilhelm Kienzl wird sich bei der Titelgebung seiner Dissertation an diese Wagnersche Vorgabe gehalten haben (s. Einleitung b.) – oder in ironisierender Absicht in Anführungszeichen gesetzt.<sup>3</sup>

„Accent“ hat bei Wagner nur in Ausnahmefällen mit dem „Akzent“ im Sinne von „Betonung“ zu tun. Wenn er den expiratorischen Akzent oder den logischen Akzent eines Satzes oder Verses meint, ist dies immer durch ein entsprechendes Adjektiv oder Anfügung eines Subjektes („Versaccent“; „Verstandes-Accent“ (GS X, S. 157)) präzise herausgestellt. Bereits Sulzer unterschied zwischen einem „grammatischen“ und einem „oratorischen Accent“, ersterer den logischen, expiratorischen Akzent, letzterer den „Accent“ im Sinne Wagners bezeichnend.<sup>4</sup> „Accent“ wird von Wagner in seinen Schriften, Briefen und in seiner Regiearbeit stets (s. Kap. III) in der Bedeutung „Tonfall“, „Tonfärbung“, „Tongebung“, „Sprechmelodie“ verwendet, also etwa in der Weise, in der die Linguistik von einem ausländischen „Akzent“ spricht. Dies entspricht ganz der Begriffsverwendung bei den Theatertheoretikern des 19. Jahrhunderts, z.B. bei Heinrich Theodor Röttscher.<sup>5</sup> In nämlicher Bedeutung als „Tonfall“ findet sich dieser Begriff in der Wagnerschen Schreibweise „Accent“ sowohl in CT<sup>6</sup> als auch in Aufzeichnungen aus seinem persönlichen Umkreis wie etwa in Wolzogens Nekrolog auf Wagner, der darin dessen „Stimme Ton und Accent“ gedenkt.<sup>7</sup> In vorliegender Arbeit wird terminologisch zwischen „Accent“ in der Bedeutung „Tonfall“ etc. und „Akzent“ in der Bedeutung von „Betonung“ unterschieden.

Auch der Begriff der „Melodie“ wird von ihm in eigentümlicher Weise verwendet.

---

1 GS III, S. 287; KROPFINGER, S. 85.

2 So ist die Bemerkung in seiner „Beethoven“-Schrift zu verstehen, die Melodie zu „Freude, schöner Götterfunken“ passe zwar zum Text, jedoch: „Das, was man unter richtiger Deklamation, namentlich im dramatischen Sinne, zu verstehen pflegt, läßt er hierbei fast gänzlich unbeachtet.“ (GS IX, S. 122).

Ebenso verwendet er den Begriff in der Schreibweise „Declamation“ in der Bedeutung „mimisch-gestisch unterlegter Textvortrag“ in „Zukunftsmusik“ (GS VII, S. 91 f.).

3 Z.B. in „Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen“ (GS X, S. 156).

4 „Jedes vielsyllbige Wort hat [...], wenn es allein ausgesprochen wird, einen Accent, dessen Wirkung ist, daßselbe Wort von denen, die vor oder nach ihm stehen könnten, abzulösen [...]. Diese Gattung wird der grammatische Accent genennet. [...] Die nächste Gattung des Accents ist diejenige, welche zu deutlicher Bezeichnung des Sinnes der Rede dienet und den Nachdruck gewisser Begriffe bestimmt; man nennt dieses den oratorischen Accent.“ (Sulzer I, 9 f., S. 76 f.).

5 Röttscher, S. 56 und 170.

6 Z.B. Einträge vom 14.III.1873, 16.II.1877 oder 20.VII.1880 (CT I, S. 669 und 1031 f. sowie CT II, S. 573).

7 Wolzogen (1883), S. 12.

Selten nur ist „*Melodie*“ bei Wagner mit den allgemein üblichen Termini „Melodie“, „Melodik“ oder „Melos“ gleichzusetzen. Der Begriff „*Melodie*“ wird bei Wagner hingegen häufig in einer anderen, fest umrissenen Bedeutung gebraucht, nämlich als Synonym für „Singstimme“, „Gesangsmelodie“ oder „Vokallinie“. Dies ist in seinen frühen Schriften,<sup>1</sup> in „Oper und Drama“ und seinen Briefen der Normalfall.<sup>2</sup> Synonym mit dieser Verwendung des Begriffs „Melodie“ gebraucht Wagner den Begriff „*Melismus*“ in der Bedeutung „Gesangsmelodie“, „Gesangsmelodik“.<sup>3</sup> Leider kann hier nicht näher auf den Begriff der „unendlichen Melodie“, der zu einem Schlagwort auch außerhalb der Wagnerforschung geworden ist, eingegangen werden. Es herrscht gegenwärtig Uneinigkeit über das Bedeutungsspektrum dieses Begriffs. So ist nicht geklärt, ob er auf die vokale oder die instrumentale Komponente seiner Werke zu beziehen ist, ob er eine Kompositionstechnik beschreibt oder Bestandteil von Wagners Ästhetik ist.<sup>4</sup>

Als gemeinsamen Ursprung von „*Litteraturdrama*“ und moderner Musik, die Wagner in einer umständlichen Metapher mit dem Klavier vergleicht, macht er „*den lebendigen menschlichen Sprachton, der mit dem Gesangtone ein und dasselbe ist*“, aus.<sup>5</sup> Wagner sieht folglich die gesprochene Sprache als akustisches Phänomen im Gesang aufgehoben. Musik, Gebärde und „*Wortsprache*“ seien verwandte Künste, letztere aus ersteren beiden hervorgegangen.<sup>6</sup> Wagner behauptet, daß sich die Wortsprache in der gegenwärtigen Dichtkunst zuvörderst nur noch an den Verstand wende,<sup>7</sup> während es der Musik überlassen bleibe, sich dem Gefühl mitzuteilen.<sup>8</sup> Das gesprochene Wort müsse allerdings unbedingt im Musiktheater vermieden werden.<sup>9</sup> Eine solche Verbindung von Sprechen und Musik, wie Wagner sie hier andeutet, wäre das Melodram. Gegenüber dieser Gattung empfand er jedoch eine tiefe Abneigung.<sup>10</sup>

Der entscheidende Teil von „Oper und Drama“ ist der dritte „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft“. Da sich Wagner in ihm ausgiebig einer meta-

1 Z.B. in „Bellini“ (GS XII, S. 20).

2 Z.B. GS III, S. 251 und GS IV, S. 103; Briefe an Ferdinand Heine vom 27.III.1841 (SB I, S. 466), Albert Wagner vom 14.VI.1843 (SB II, S. 277), Franz Liszt vom 8.IX.1850 und 4.III.1854 (SB III, S. 386 und VI, S. 88), Adolf Stahr vom 31.V.1851 (SB IV, S. 59), Franz Brendel vom 2.II.1853 (SB V, S. 173 f.), Mathilde Wesendonck vom 23.V.1859 und 12.III.1862 (SB XI, S. 97 und XIV, S. 107), Cosima v. Bülow vom 19.IX.1859 (SB XI, S. 239), Breitkopf und Härtel vom 25.XII.1859 (SB XI, S. 422) und Friedrich Nietzsche vom 12.VI.1872 (BS, S. 182).

3 Z.B. in „Eine Mittheilung an meine Freunde“ (GS IV, S. 324 und 326).

4 DAHLHAUS versteht diesen Begriff „*primär ästhetisch und erst sekundär kompositionstechnisch*“ (DAHLHAUS (1990), S. 44; s. auch a.a.O., S. 45 f. und 119).

5 GS IV, S. 4 ff.; KROPFINGER, S. 130 ff.

6 GS IV, S. 96 f.; KROPFINGER, S. 232 f.

7 GS IV, S. 71; KROPFINGER, S. 207 f.

8 GS IV, S. 184; KROPFINGER, S. 342.

9 GS IV, S. 99 f.; KROPFINGER, S. 240 ff.

10 GS IV, S. 4; KROPFINGER, S. 130; vgl. Kap. I und II Abschnitt 3. In „Oper und Drama“ gibt Wagner ohne Angabe von Gründen an, der Wechsel zwischen gesungenem und gesprochenem Wort sei schlichtweg „*unverständlich*“ und „*lächerlich*“ (GS IV, S. 101; vgl. GS III, S. 160, Fn.).

phorischen Redeweise bedient, ist seine Gedankenführung mitunter schwer nachzuvollziehen. Eingangs verwirft Wagner den Gebrauch antiker Metren in deutscher dramatischer Dichtung. Dies habe – unausgesprochen zielt er damit auf die Weimarer Bestrebungen Goethes und Schillers ab – in der deutschen Theatergeschichte zu einem monoton skandierenden Sprechstil geführt (vgl. Kap. I). Außerdem sei die Prosodik der deutschen Sprache in antiken Versmaßen nicht korrekt wiederzugeben. Wagner tritt statt solcher stilisierenden Versuche für „den natürlichen Sprachaccent“ ein,<sup>1</sup> von dem dichterische und musikalische Idealisierung, die selbstverständlich trotzdem gefordert sind,<sup>2</sup> auszugehen haben. Mit „Sprachaccent“ ist an dieser Stelle der „Akzent“ gemeint, der bei der Sprachvertonung sowohl rhythmisch als auch melodisch zu berücksichtigen sei.

„[...] erst in der Musik gewinnt dieser Accent von Sylben [...] eine Bedeutung, weil er hier dem rhythmischen Gewichte der guten und schlechten Takttheile zu entsprechen, und durch Steigen und Sinken des Tones eine bezeichnende Unterscheidung zu gewinnen hat.“<sup>3</sup>

Die moderne Alltagssprache kenne nur noch den prosaischen Sprachakzent.<sup>4</sup> Der dramatische Dichter sei dagegen einem erhöhten, gedrängten Ausdruck verpflichtet und schaffe in einem Zustand, der dem eines Akteurs, der sich in eine Rolle vertiefe, zu vergleichen ist:

„Je nach Art des kundzugebenden Affektes, in den sich der Dichter sympathisch zu versetzen weiß, wird dieser daher die Zahl der Accente [Akzente] einer [...] Wortreihe feststellen“ und dabei deren rhythmischer Gestaltung die Länge eines Atems zugrunde legen.<sup>5</sup>

Um das Gefühl des Zuhörers anzusprechen, müsse der Dichter dafür Sorge tragen, daß die „Hebungen und Senkungen des Accenten“ in seiner Dichtung ständig variieren.<sup>6</sup> An dieser Stelle ist damit die rhythmische Komponente, die Betonungsstruktur gemeint. Wagner fordert also, daß der Berücksichtigung der Rhythmik des Sprechtonfalls einer Dichtung bei ihrer Entstehung entscheidende Bedeutung zu-

1 GS IV, S. 106 f.; KROPFINGER, S. 252.

2 „Wir haben [...] aus der Prosa unserer gewöhnlichen Sprache den erhöhten Ausdruck zu gewinnen, in welchem die dichterische Absicht allvermögend an das Gefühl sich kundgeben soll.“ (GS IV, S. 117; KROPFINGER, S. 264). Daß nicht die Alltagssprache auf der idealisierenden Bühne geboten werden dürfe, stellt Wagner klar, wenn er erklärt, dramatische Dichtung sei primär Verdichtung und Vereinfachung, also Stilisierung eines realen Geschehens. Trotzdem bleibe eine entfernte Verwandtschaft zwischen Bühnen- und Alltagssprache erkennbar: Im alltäglichen Umgang wie im Schauspiel zeichne erregte Rede sich durch Akzenthäufung oder leidende durch Akzentreduzierung aus (GS IV, S. 118 ff.; KROPFINGER, S. 267 ff.). Wagners Beobachtungen werden von der gegenwärtigen Sprechwissenschaft bestätigt (Forschungsüberblick dazu bei: ANDERS, S. 34 ff.).

3 GS IV, S. 107; KROPFINGER, S. 253.

4 GS IV, S. 117; KROPFINGER, S. 265; Grundlage für diese Feststellung sind wahrscheinlich Wagners Anschauungen über die gesprochene Sprache im antiken Griechenland, die sich durch eine quasi-musikalische Gestaltung im Alltag wie in der Orchestra ausgezeichnet habe.

5 GS IV, S. 120; KROPFINGER, S. 268.

6 GS IV, S. 121 ff.; KROPFINGER, S. 269 ff.

kommen solle. Dies gelte in noch stärkerem Maße für gesungene als für gesprochene Dichtung, wie er anhand eines Verweises auf die antiken „*Lyriker*“ darlegt,<sup>1</sup> die sich durch einen vielfältigen und abwechslungsreichen Gebrauch der Metren auszeichneten, welcher wiederum daher rühre, daß die Texte auf feststehende melodische Modelle konzipiert worden seien, nicht für den bloßen Sprechvortrag.<sup>2</sup>

Bei der Vertonung ist die „*Accent*“- und Akzentordnung in der dichterischen Textvorlage zu berücksichtigen und zwar dergestalt, daß die Wahl der Töne im Hinblick auf die „*Tonverwandtschaft*“, die Hierarchie in tonaler Harmonik, so getroffen würde, daß sie der Ordnung der Sprachlaute äquivalent seien.<sup>3</sup> Die harmonischen Möglichkeiten zeitgenössischer Musik stünden aber nun weit über denen der Vergangenheit und eröffneten dem Komponisten die Möglichkeit, von der Chromatik Gebrauch zu machen in einem Maße, das früheren Zeitaltern oder dem Volkslied unbekannt war. Selbstverständlich habe man sich diese neuen Möglichkeiten kompositorisch zunutze zu machen.<sup>4</sup> Es sei unter diesen Bedingungen möglich, einen neuen Typus von „*Melodie*“ [Vokallinie] zu schaffen, den Wagner als Typus der „*aus der dichtenden Absicht auf dem Wortverse emporwachsenden Melodie*“ bezeichnet, also als ein Produkt künstlerischer Schöpfung, das vom Wortvers ausgehe, nicht vom gelesenen oder geschriebenen, sondern vom gesprochenen Wortvers:

„[...] *der bestimmende Zusammenhang der Melodie liegt aber in dem sinnlichen Ausdrucke der Wortphrase*“.<sup>5</sup> Dieser vom gesprochenen Wort abgeleitete Melodietypus sei chromatisch und reinmenschlich/universell, das heißt absolut verständlich.<sup>6</sup>

Nun stelle sich dem Komponisten die anspruchsvolle Aufgabe, den „*Accent*“, das heißt den Tonfall einer Rede, in einer ihm angemessenen „*Tonart*“ zu musikalisieren. Dies sei jedoch erst der letzte Schritt bei der Vertonung eines Wortverses; keinesfalls dürfe man eine harmonische Ordnung vor der Auffindung der Melodie festlegen, wie dies in der absoluten Musik geschehe:

„[...] *so wird jetzt der Tondichter zu der aus dem Sprachverse bedingten Melodie die andere notwendige [...] Bedingung, als miterklingende Harmonie, nur wie zu ihrer Kenntlichmachung noch mit hinzufügen*“.<sup>7</sup>

Tatsächlich läßt sich an den Skizzen des „*Rheingold*“ erkennen, daß Wagner beim Komponieren vorrangig zuerst melodische Abläufe festlegte, mithin keinen

---

1 Damit könnten die griechischen Chorlyriker gemeint sein; vor allem Pindars Metrenreichtum und -variabilität war im 18. und 19. Jahrhundert allgemein bekannt. Auf keinen Fall ist an dieser Stelle „Lyrik“ als literarische Gattung gemeint, wie KÜHNEL (in: WAPNEWSKI (1986), S. 517) annimmt.

2 GS IV, S. 124; KROPFINGER, S. 272 f.

3 GS IV, S. 141 f.; KROPFINGER, S. 292 f.

4 GS IV, S. 148 f.; KROPFINGER, S. 301.

5 GS IV, S. 151 f.; KROPFINGER, S. 303 f.

6 Ibid.

7 GS IV, S. 158; KROPFINGER, S. 311 f.

übergeordneten Tonartenplan zugrundelegte, wie manche Exegeten unterstellen.<sup>1</sup> Die Skizzen werden im Rahmen der Analyse näher behandelt (s. Kap. IV, Teil A Abschnitt 10.1.b). (s. CD-ROM).

Für Wagner ist die „*Versmelodie des dramatischen Sängers*“ in einem Bereich zwischen gesprochener Sprache, in der sie „*ihrer sinnlichen Erscheinung nach*“ wurzele, und „*dem eigenthümlichen Elemente der Musik*“ angesiedelt.<sup>2</sup> Innerhalb dieses Bereiches der Versmelodie gebe es wiederum unterschiedliche Grade der Idealisierung,<sup>3</sup> als deren äußere Grenze die gesprochene Sprache einerseits,<sup>4</sup> quasi-instrumentale Melodik andererseits zu gelten haben:

So könne sich „*die Sprache der Darsteller [...] aus der bereits tönenden Wortsprache [gesprochenen Sprache] zu der wirklichen Tonsprache erheben [...], als deren Blüte die Melodie [Singstimme] erscheint*“.<sup>5</sup>

Nun gehe es aber nicht darum, diese unterschiedlichen Idealisierungsstufen scharf gegeneinander abzuheben; vielmehr müßten sie ein Bild „*organischen Werdens*“ geben.<sup>6</sup> Der Begriff der „*Kunst des feinsten Überganges*“, den Wagner während der Komposition des „Tristan“ entwickelte, ist hier vorweggenommen. BAUM brachte diesen Sachverhalt auf die Formel:

„*Man könnte diesen Gesangsstil als eine Pendelbewegung zwischen den beiden Polen reine Deklamation und hymnische Melodiosität [sic!] charakterisieren, und das in denkbar feinsten, oft kaum merklichen Abstufungen.*“<sup>7</sup>

Präzisiert man diese Formel, treten einige Charakteristika von Wagners Musik und Ästhetik klar hervor.

1. Zunächst ist der Vergleich mit einer regelmäßigen, zweidimensionalen Bewegung schief. In den Werken, die vor und nach „Oper und Drama“ entstanden, bewegt sich die Ausdrucksgestaltung der Musik an einer dramatischen Vorlage entlang, die auf stete Abwechslung angelegt ist. Wagner selber vergleicht in „Oper und Drama“ die Versmelodie mit der Wasseroberfläche des Meeres, das die „*Harmonie*“ [Harmonik] repräsentiere. Dieser flüssige Aggregatzustand gestatte

---

1 Angesichts dieses Vorgehens Wagners ist DARCYS Untersuchungsmethode der „Rheingold“-Skizzen unter der Prämisse, Wagner habe bei der Erstellung des Gesamtentwurfs harmonische Komplexe bereits abgegrenzt gehabt, zweifelhaft.

2 GS IV, S. 168 ff.; KROPFINGER, S. 326 ff.

3 GS IV, S. 192 ff.; KROPFINGER, S. 352 ff.

4 Die gesprochene Sprache an sich liegt für Wagner wie erwähnt bereits außerhalb des im musikalischen Drama Zulässigen; eine „*dramatische Person*“ sei an sich schon eine Idealisierung und müsse sich als solche eines idealisierenden Ausdrucks bedienen, den der Gesang gewährleiste (GS IV, S. 194 f.; KROPFINGER, S. 354). Es könne allerhöchstens bisweilen geschehen, daß „*der Worttonausdruck der dramatischen Personen sich [...] bis zur Darlegung seiner kenntlichsten Verwandtschaft mit dem Ausdrücke des gewöhnlichen Lebens [...] herabsenkt*“ (GS IV, S. 199; KROPFINGER, S. 359), nie jedoch bis zu diesem Ausdrücke selbst.

5 GS IV, S. 196; KROPFINGER, S. 355.

6 GS IV, S. 192; KROPFINGER, S. 351; Wagners ästhetische Frontstellung gegen die Anwendung der unterschiedlichen musikalischen Opernformen, in denen man etwa in der Reihenfolge Secco – Accompagnato – Arie ebenfalls eine hierarchische Ausdrucksstaffelung erkennen könnte, ist offensichtlich.

7 BAUM, S. 470.

jede nur erdenkliche Formung, die Melodie stelle sich als „*wogende[s] Spiegelbild*“ dar.<sup>1</sup> An anderer Stelle wird der ständig changierende, spektrale Charakter des versmelodischen Ausdrucks herausgestellt: Vom „*vollsten Ausdruck der Versmelodie*“, also dem höchsten Grad der Idealisierung, könne „*der farbige Ausdruck der Versmelodie sich wieder zur tönenden Wortphrase*“ herabsenken.<sup>2</sup> Treffender als BAUMS Vergleich mit einer Pendelbewegung faßten KIRSTEN und ADORNO den Wagnerischen Melodiebegriff, die als strukturelle Eigenart Wagnerscher Musik die Bewegung einer „*Woge*“ ausmachten.<sup>3</sup> Das stufenlose Ineinander-Fließen der einzelnen Abschnitte bezeichnete Wagner als eines seiner zentralen kompositorischen Anliegen (s. u.).

2. Mit Ausnahme des „*Liebesverbotes*“ ist in keinem musikdramatischen Werk Wagners „*reine Deklamation*“, verstanden als Vortrag gesprochener Sprache, gefordert. Ausdrücklich nimmt er in „*Über die Bestimmung der Oper*“ eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen der Natur des gesprochenen und des gesungenen Wortes vor. Es gelte: „*Der Grenzpunkt des allvermögenden Kunstwerkes [...] würde genau da zu erkennen sein, wo in jenem Kunstwerke der Gesang zum gesprochenen Worte hindrängt*“; das Sprechtheater repräsentiere die reale, der Gesang eine ideale Sphäre.<sup>4</sup> Auch in „*Oper und Drama*“ macht Wagner deutlich, daß sich seine Singstimmen dem Sprechen nähern sollen, ohne allerdings damit ganz zusammenzufallen: Wiederum wird das Orchester mit dem Meer, die Melodie des Darstellers hingegen mit einem „*Nachen*“ verglichen.<sup>5</sup> Dieser Vergleich ist insofern aufschlußreich, als ihn bereits, wie Wagner bekannt gewesen sein dürfte, Goethe im nämlichen Sinne im Hinblick auf seine „*Proserpina*“ zog.<sup>6</sup> „*Proserpina*“ ist ein Melodram. Bis heute ergibt sich beim melodramatischen Sprechen eine unwillkürliche Ausdruckssteigerung der Sprechstimme. Es ist bei unseren Betrachtungen immer zu beachten, daß Singen und Sprechen in der Wagnerzeit klanglich noch viel enger beieinander lagen als heute (Kap. I). Wagner dürfte zwischen Gesang und Sprechen wesentlich feiner differenziert haben als wir.

3. Nicht unbedingt „*hymnische Melodiosität*“ ist der Gegenpol der von Wagner so bezeichneten „*tönenden Wortphrase*“, sondern „*das mit sich ganz einig handelnde Individuum*“ auf der Bühne, das den Ausdruck der gesungenen Worte musikalisch vollkommen erschöpft.<sup>7</sup> Dabei kann es sich im übrigen um durchaus negative, wenig „*hymnische*“ Melodien handeln, die in solchen Momenten geprägt werden, oder um die Aufnahme musikalischer Motive in die Gesangsstimme wie im Falle von „*Alberichs*“ Fluch in der 4. Szene des „*Rheingolds*“ (s. Kap. IV Abschnitt 10.2.2. (s. CD-ROM)).

4. Man muß zusätzlich zum spektralen Charakter von Wagners Sprachvertonung das jeweilige Verhältnis einer Vokalpassage zum Orchesterpart berücksichtigen. Kurz gefaßt gibt es, wie in Kapitel IV näher ausgeführt wird, zwei satztechnische Extreme: Die Singstimme ist selbständig geführt und sehr sprechähnlich vertont oder sie ist klanglich und kompositorisch Bestandteil des orchestralen Gewebes, wobei ihre Funktion als Texttransporteur in den Hintergrund rückt. Zwischen diesen Extremen gibt es unendlich viele Grade, innerhalb derer die musikalische Deklamation gewissermaßen klanglich und kompositorisch am Orchestersatz partizipieren kann.

---

1 GS IV, S. 142; KROPFINGER, S. 293.

2 GS IV, S. 200; KROPFINGER, S. 360 f.

3 ADORNO, S. 38; KIRSTEN, S. 51.

4 GS IX, S. 152; vgl. Eintrag vom 12.III.1869 (CT I, S. 70 f.).

5 GS IV, S. 171 ff.; KROPFINGER, S. 327 ff.

6 BORCHMEYER, S. 153.

7 GS IV, S. 200; KROPFINGER, S. 360.

Durch die gegenwärtige Musikentwicklung sei die orchestrale Musik um „das Vermögen der Kundgebung des Unausprechlichen“ bereichert worden, das es mit der „Gebärde“ gemein habe.<sup>1</sup>

Mit seinen Ansichten über die Natur der Gebärde befindet sich Wagner ganz in Übereinstimmung mit den Theatertheoretikern seiner Zeit: „Die Gebärdensprache wendet sich unmittelbar an die Sinne. Darum wirkt sie auch am schnellsten und stärksten auf das Gemüth, wie sich in ihr die ganze Unmittelbarkeit der Gemüthsbewegung ausdrückt und augenblicklich wieder empfunden wird. Was sie an Stärke des Eindrucks vor dem Worte voraus hat, das büßt sie dagegen auch an Geistigkeit und Bestimmtheit gegenüber dasselbe [sic!] ein.“<sup>2</sup>

Für sich betrachtet sei die Aussage einer Gebärde denkbar unbestimmt. Sie erhalte aber durch die orchestrale Begleitung psychologische Eindeutigkeit. Orchestermusik und Gebärde seien von jeher im Tanz synchronisiert worden.<sup>3</sup> Die Musik des Orchesters und das mimisch-gestische Geschehen auf der Bühne sollten im Kunstwerk der Zukunft eine korrelative Einheit bilden. Beide sind nach Wagner reine Gefühlskunst<sup>4</sup> und verdeutlichen einander. Sie könnten sich unter Umständen sogar vom Gesangstext unabhängig machen: Musik und Gestik können die emotionale Seite der Figuren auf der Bühne offen legen, auch wenn dies im gesungenen Text nicht geschehe.<sup>5</sup> Die Koordinierung von dramatischer Gestik und orchestraler Begleitung war nach eigenem Bekunden Wagners wichtigstes Anliegen als Regisseur,<sup>6</sup> und auch in „Oper und Drama“ kommt Wagner zu dieser zentralen Forderung für Aufführungen seiner Stücke, nämlich der, die Gebärden synchron mit der Musik auszuführen:

„[...] bei vollkommener Übereinstimmung muß dieses Zusammenwirken von ergreifender, sicher bestimmender Wirkung sein“. Würde dieses Gebot mißachtet, verlöre die Musik ihren Sinn und Wert, z.B. wenn an einer bewegte mimische Aktion fordernden Stelle der Darsteller „in irgend welcher gleichgiltigen Stellung“ verbliebe: „[...] wird nun der plötzlich ausbrechende und heftig verschwindende Orchestersturm uns nicht als ein Ausbruch der Verrücktheit des Komponisten erscheinen? –“<sup>7</sup>

Wagners Musik mit all ihren Neuerungen und starken Wirkungen bedarf seiner Meinung nach also unbedingt einer Rechtfertigung durch die Geste. Für sich betrachtet wäre sie als „Ausbruch der Verrücktheit“ mißzuverstehen.

„Oper und Drama“ wird mit einem Ausblick beschlossen. Das „allvermögende Kunstwerk“ werde charakteristische und individuelle Figuren und Situationen bieten.

---

1 GS IV, S. 174; KROPFINGER, S. 329.

2 Röttscher, S. 233.

3 GS IV, S. 175 f.; KROPFINGER, S. 343 f.

4 „Die Musik kann nicht denken.“ (GS IV, S. 184; KROPFINGER, S. 342).

5 GS IV, S. 184; KROPFINGER, S. 343.

6 Eintrag vom 1.V.1878 (CT II, S. 90).

7 GS IV, S. 220; abweichend bei KROPFINGER, S. 382 „von der ergreifendsten, sicher bestimmendsten Wirkung“.

„Die dramatische Absicht bestimmt daher bis in den einzelsten Zug Gestalt, Miene, Haltung, Bewegung und Tracht des Darstellers, um ihn jeden Augenblick als diese eine [...] von allen ihr Begegnenden wohl unterschiedene Individualität erscheinen zu lassen.“<sup>1</sup> Das mimische Geschehen ist abwechslungsreich, wenn es die psychologischen Vorgänge auch sind, die ständig ineinander übergehen müssen. Die dichterische Arbeit sei so gesehen zum Großteil nur Regie der Affekte: „[...] die Bestimmung solcher Übergänge [...] ist der Inhalt der dichterischen Absicht im Drama.“<sup>2</sup> Damit wird ein Terminus der Wagnerischen Ästhetik vorweggenommen, die „Kunst des Überganges“, der in der Wagnerforschung zu den am häufigsten diskutierten Begriffen zählt. Er taucht nur einmal bei Wagner auf. In einem Brief an Mathilde Wesendonck vom 29.X.1859, also kurz nach Vollendung der „Tristan“-Partitur geschrieben, zieht Wagner eine Parallele zwischen seiner Kunst und seinem zwischen „Extremen der Stimmung“ schwankenden Naturell. Es begegne ihm zu seinem Verdruß in der gegenwärtigen Kunst, namentlich in Liszts Musik, häufig, daß Stimmungsgegensätze unvermittelt nebeneinander verwendet zu einer regelrechten Manier ausarteten. „Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Ueberganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Uebergängen [...]. Mein größtes Meisterstück in der Kunst des feinsten allmählichsten Ueberganges ist gewiss die grosse Scene des zweiten Actes von Tristan und Isolde. Der Anfang dieser Scene bietet das überströmendste Leben in seinen allerbestigsten Affecten, – der Schluss das weibevollste, innigste Todesverlangen. Das sind die Pfeiler: nun sehen Sie einmal, Kind, wie ich diese Pfeiler verbunden habe, wie sich das vom einen zum andern hinüberleitet! Das ist denn nun auch das Geheimniss meiner musikalischen Form [...]. Wenn Sie wüssten, wie hier jenes leitende Gefühl mir musikalische Erfindungen – für Rhythmus, harmonische und melodische Entwicklung eingegeben hat“.<sup>3</sup> Ausdrücklich ist die Kunst des feinsten Überganges also nur auf die Führung der Stimmungen, in gewissem Sinne die psychologische Regie, bezogen. Das Textbuch fixiert bei Wagner, so darf man annehmen, erstmals schriftlich die Wechsel der Stimmungen. Die Gestaltung der Musik in all ihren einzelnen Parametern folgt den Spannungskurven der Handlung.

Entscheidend ist also für Wagner bei Abfassung eines Textbuchs der permanente Wechsel, das unmerkliche Gleiten von einer Stimmung in die andere, von einem in den anderen musikalischen Abschnitt. Dahinter steht Wagners Grundauffassung von Natürlichkeit. Am 14.XI.1881, zur Zeit der „Parsifal“-Instrumentation, bemerkte Wagner: „Was der Mensch doch für ein steifes L. ist, daß er nur flache Linien kennt, um der Natur nahezukommen, während die Natur gar keine hat, bis der Künstler kommt, welcher der Natur ihre Wellen-Linien abnimmt.“<sup>4</sup> Die Handlung im musikalisch-dramatischen Kunstwerk soll sich quasi-natürlich, organisch entfalten.

Das Kunstwerk der Zukunft werde, da alles, szenische Handlung, Worte und die Musik des Orchesters gleichermaßen der dichterischen Absicht unterworfen seien,<sup>5</sup> sowohl auf das Gefühl des Zuschauers wirken – vermittelt der sinnlich gegenwärtigen Erscheinungen in Bild und Ton – als auch auf seinen Verstand, da er die jeweilige Stelle kombinatorisch mit Vergangenen und Kommendem in der Handlung verknüpfen werde. Das Band dieser unterschiedlichen Funktionen sei

1 GS IV, S. 177 f.; KROPFINGER, S. 335.

2 GS IV, S. 180 f.; KROPFINGER, S. 337.

3 GS XI, S. 328 f.

4 CT II, S. 825.

5 GS IV, S. 199; KROPFINGER, S. 359 f.



aber der Ausdruck,<sup>1</sup> der das Substrat sei, auf dem „*das wirkliche Drama*“ als ein autonom und „*organisch Seiendes und Werdendes*“ entstehe.<sup>2</sup> Der Ausdruck wiederum ist aus der Sprachvertonung zu gewinnen.

„*Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die Versmelodie des Darstellers.*“<sup>3</sup>

In diesen Sätzen beschreibt Wagner mit scheinbarer Allgemeingültigkeit verschlüsselt seine eigene kompositorische Vorgehensweise, wie in Kap. IV gezeigt wird.

Im Juli und August 1851 schrieb Wagner seine autobiographische Schrift „Eine Mittheilung an meine Freunde“,<sup>4</sup> in der er die in „Oper und Drama“ entwickelten Theoreme auf das eigene Schaffen anwendet. Außerordentlich aufschlußreich ist Wagners Geständnis, daß ihn während seiner schöpferischen Tätigkeit die jeweils von der Handlung geforderten Affekte umtreiben würden, wie er es während der Vertonung des „Tannhäusers“ habe an sich beobachten können. Ganz wie seinen Protagonisten habe auch ihn damals „*verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt*“, erfüllt.<sup>5</sup> Dieser Zug war Wagner als Komponist zeitlebens eigen.

An Mathilde Wesendonck schrieb er am 30.V.1859, während der Vertonung von „Tristan“ III, er mache beim Komponieren stets die Stimmungen der jeweiligen Passage durch, was sich auf seinen Arbeitsprozeß auswirke: „*Ueber die leidenden Stellen komme ich immer nur mit grossem Zeitaufwand hinweg [...]. Die frischen, lebhaften, feurigen Partien gehen dann immer ungleich rascher von Statten: so lebe ich auch bei der technischen Ausführung, leidvoll und freudvoll! Alles mit durch, und hänge ganz vom Gegenstande ab.*“<sup>6</sup> Der graphologische Befund stützt diese Aussage.<sup>7</sup>

Wagner komponiert demnach aus dem jeweils erforderten darstellerischen Affekt heraus. Er versetzt sich wie ein Schauspieler oder Sänger ganz in die Rolle, ihr emotionales Spektrum und die konkrete dramatische Situation, wenn er Musik entwirft. In seinem „Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler“ (1872) gibt er Details seines dichterisch-musikalischen Schaffensprozesses preis:

---

1 BEKKER würdigt Wagners Schaffen als erfolgreichen Versuch der „*Verkoppelung zweier in sich wesensfremder Gestaltungsmaterien*“ – gemeint sind Theater und Musik – „*zu einem gemeinsamen Zweck*“. Die Basis für diese Verkoppelung sei der Ausdruck (BEKKER, S. 577 f.).

2 GS IV, S. 203 f.; KROPFINGER, S. 364 f.

3 GS IV, S. 190; KROPFINGER, S. 349.

4 SB III, S. 468, Fn. 1.

5 GS IV, S. 279.

6 SB XI, S. 104; am 18.V.1869, als er mit der Komposition von „Siegfried“ III, 3 beschäftigt war, bemerkte Wagner in einem Brief an Ludwig II.: „*Aber es ist eine ernste, sehr angreifende Arbeit; namentlich reiben mich die wehevollen, schmerzlich-leidenschaftlichen Stellen sehr auf.*“ (KLRWII, S. 272). Er durchlebe beim Vertonen immer die Stimmungen, die die jeweilige dramatische Situation erfordere, teilte er auch Cosima Wagner während der Komposition des Vorspiels zu „Parsifal“ III am 26.X.1878 mit (CT II, S. 210).

7 BARTELS I, S. 66 f.

„So ist es mir, vermöge meiner Intuition, wohl gelungen, mich gänzlich in die Natur des Mimen zu versetzen, jedoch nur für den Zustand, in welchen er bei der Darstellung durch seine geglückte Selbstentäußerung gerieth“, das ist: der Zustand „der Ekstase“, der „das ganze Leben und Trachten des Schauspielers einzig erklären und rechtfertigen soll“.<sup>1</sup>

Diese Affekte bewegten ihn dann auch beim Anhören seiner Musik und zwar ebenfalls aus der Perspektive der jeweiligen Figur heraus, wie er anlässlich des Besuchs einer „Tristan“-Aufführung am 7.XI.1880 bemerkte:

„R. sehr ergriffen, teilt uns mit, wie er mit jeder Gestalt empfände, mit Marke, mit Kurwenal, es sei, wie wenn er jeder wäre.“<sup>2</sup> Offenkundig war er in der Lage, sich in jede seiner Figuren restlos hineinzusetzen. „R. erzählt mir, daß er einst völlige Sympathie mit Alberich gehabt, der die Sehnsucht des Häßlichen nach dem Schönen repräsentiere.“<sup>3</sup>

Deutlich erkennt Wagner, wie er tradierte Formgesetze im „Holländer“ bereits inkonsequent, in beiden nachfolgenden Werken nur noch rudimentär befolgt habe.<sup>4</sup> Dies habe er anhand der Entwicklung seiner Sprachvertonung beobachten können. Bereits im „Holländer“ gelte:

„Überall da, wo ich die Empfindungen dramatischer Persönlichkeiten auszudrücken hatte, [...] war die Rede selbst [...] auf eine Weise wiederzugeben, daß nicht der melodische Ausdruck an sich, sondern die ausgedrückte Empfindung die Theilnahme des Hörers anregte. Die Melodie [Singstimme] mußte daher ganz von selbst aus der Rede entstehen; für sich, als reine Melodie, durfte sie gar keine Aufmerksamkeit erregen, sondern dieß nur so weit, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung war, die eben in der Rede deutlich bestimmt wurde. Mit dieser nothwendigen Auffassung des melodischen Elementes ging ich nun vollständig von dem üblichen Opernkompositions-Verfahren ab, indem ich auf die gewohnte Melodie [...] mit Absichtlichkeit gar nicht mehr ausging, sondern eben nur aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede sie entstehen ließ.“ Die Harmonik habe die Funktion der Verdeutlichung des Ausdrucks, des Affekts bekommen, wohingegen er die herkömmliche, absolute und unter rein musikalischen Gesichtspunkten rhythmisierte Gesangsmelodik peu à peu zurückgedrängt habe.<sup>5</sup>

Das in den eben zitierten Ausführungen beschriebene Verfahren der Sprachvertonung „aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede“ habe er im „Holländer“<sup>6</sup> und noch im „Tannhäuser“ vorerst nur punktuell eingesetzt;

„mit entschiedenster Bestimmtheit habe ich dieses, im Grunde einzig auf die dramatische Melodie [Gesangslinie] gerichtete Verfahren, im Lohengrin beobachtet“.<sup>7</sup>

Expressis verbis leitet Wagner hiermit seine Sprachvertonung seit dem „Holländer“ aus dem gehobenen Sprechen her, das nichts anderes ist als Deklamation und

---

1 GS IX, S. 259.

2 CT II, S. 618.

3 Eintrag vom 2.III.1878 (CT II, S. 52).

4 GS IV, S. 319 ff.

5 GS IV, S. 325 ff.

6 In einem Brief an Uhlig vom 25.III.1852 heißt es über den „Holländer“: „Auffallend ist, wie befangen ich noch damals in der musikalischen Declamation war und die Operngesangsmanier [...] mir noch drückend auf der musikalischen Phantasie lag“ (SB IV, S. 328).

7 GS IV, S. 327 f.

Rezitation. Noch deutlicher wird Wagner in „Über Schauspieler und Sänger“. Darin behauptet er,

*„durch die musikalischen Zeichen meiner Partitur dem Sänger die richtigste Anleitung zu einer natürlichen dramatischen Vortragsweise, wie sie selbst dem rezitierenden Schauspieler gänzlich verloren gegangen ist, gegeben zu haben“*,

und rechtfertigt die Ausführlichkeit seiner Partituren damit, darin einen ganz bestimmten dramatischen Vortrag minutiös vorgegeben zu haben.<sup>1</sup> Wagner kehrt so den engen Konnex zwischen Schauspielvortrag und dem von ihm anvisierten Gesangsvortrag in seinen Werken hervor und spielt zudem mit dieser Äußerung auf eine vergangene Sprechpraxis im Schauspiel an, die er zum Vorbild erhebt; un schwer sind dahinter die Schauspieler/Sänger seiner Jugend zu erkennen. Das bedeutet im Umkehrschluß: Die Musik in Wagners Werken ist seiner eigenen Auffassung nach von dem theatralischen Sprechvortrag einer im Jahre 1872 bereits zurückliegenden Epoche geprägt.

Nach Vollendung der „Rheingold“-Partitur und während der kompositorischen Arbeit an der „Walküre“ wies Wagner der Musik in seinen Werken eine klar umrissene Funktion zu. In einem Brief an Berlioz vom 6.IX.1855 schrieb er, das Verständnis seiner dramatischen Werke vermittelten einzig *„die poetischen Entwürfe, für die meine Musik nur die Illustration bildet“*.<sup>2</sup> Mit Beginn der Arbeit am „Tristan“ vollzog Wagner kompositorisch und ästhetisch eine begrenzte Abkehr von dieser strikt illustrativen Funktionalisierung der Musik. Das Projekt, für das er seine Vertonung des „Ring“ unterbrach, wurde von Wagner in der Absicht begonnen, sein musikalisches Potential voll auszuschöpfen. Cosima Wagner notierte zahlreiche Äußerungen ihres Mannes, er habe beabsichtigt, sich mit dem „Tristan“ *„musikalisch auszurufen, wie wenn ich eine Symphonie geschrieben hätte“*.<sup>3</sup> Tatsächlich ist der „Tristan“ das handlungsärmste Werk Wagners<sup>4</sup> und fällt damit gegenüber den Werkteilen, die ihn zeitlich einrahmen, aus der Reihe, nämlich den in puncto szenischer Aktion sehr bewegten Aufzügen „Siegfried“ II und „Meistersinger“ I. Man könnte überspitzt den „Tristan“ als eine kompositorische Studie Wagners bezeichnen.<sup>5</sup> Diese stärkere

---

1 GS IX, S. 212.

2 SB VII, S. 272.

3 Eintrag vom 28.IX.1878 (CT II, S. 185; entsprechend S. 803); Eintrag vom 29.IV.1878 (CT II, S. 89); vgl. Brief an Eduard Devrient vom 20.XII.1858 (SB X, S. 190).

4 DAHLHAUS (1990), S. 46; DAHLHAUS (in: WAPNEWSKI (1986), S. 198).

5 Wagner sprach im Rückblick davon, der „Tristan“ sei aus dem Wunsch heraus, Instrumentalmusik zu schreiben, entstanden (Eintrag vom 9.II.1881 (CT II, S. 687)); dieser Wunsch ging in Erfüllung: Am 4.X.1881 verlieh er seiner Zufriedenheit Ausdruck, daß *„er in Tristan ununterbrochen der Musik sich hingeeben habe. In den anderen Werken erbeische das Drama eine größere Kürze der musikalischen Strömung“* (CT II, S. 803).

Hinwendung Wagners zur musikalischen Komponente seiner Werke ist ein Resultat seiner Rezeption von Arthur Schopenhauers Musikästhetik, die hier nicht eingehender dargestellt zu werden braucht. Die Beschäftigung mit dessen Schriften führte dazu, daß Wagner seines Kompositionsverfahrens im „Ring“ überdrüssig wurde, *„weil er in den Nibelungen durch das Drama gezwungen gewesen war, sehr oft den musikalischen Ausdruck einzuengen.“*<sup>1</sup> „Drama“ ist hier, wie dargelegt, im Sinne von „gerade sichtbare Bühnenhandlung“ zu verstehen. Dieser Überdruß ist nachvollziehbar, denn schließlich komponierte Wagner, als er mit dem „Tristan“ begann, beinahe schon vier Jahre ununterbrochen an seinem „Ring“, ohne daß ein Ende der Arbeit absehbar gewesen wäre.

Für Wagners musikästhetische Ansichten ist in der Folge eine leichte Akzentverschiebung zu konstatieren, fort von der reinen Illustration sichtbaren szenischen Geschehens hin zur Verdeutlichung innerer, seelischer Prozesse.<sup>2</sup> Wagner beschreibt sein eigenes poetisch-musikalisches Verfahren nun so, daß der Dichter dem Komponisten vorzuarbeiten habe und dies *„jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion“*.<sup>3</sup> Die Musik ist – in Umkehrung seiner Formel aus „Oper und Drama“ – nunmehr der Zweck, die dramatische Aktion das Mittel dieser Art von Schaffensprozeß. Gleichwohl bleibt die Musik auch bei einem solchen Verfahren auf das Engste der Szene verpflichtet, denn wenn psychologische Prozesse auch subtiler sind als mimische, so gibt dennoch die Szene immer noch den Impuls für die kompositorische Gestaltung. Selbst mit diesem Werk, in dem sich Wagner vereinfacht gesagt am ehesten als reiner „Komponist“ präsentiert, wollte er nicht als Musiker, sondern als dramatischer Künstler verstanden werden. Das wird deutlich, wenn er den „Tannhäuser“, mit dessen Überarbeitung er im Anschluß an die „Tristan“-Vertonung zur Zeit der Abfassung von „Zukunftsmusik“ beschäftigt war, im Rückblick als ein Werk auffaßt, in dem es darum gehe

*„das Publikum zu allererst an die dramatische Aktion selbst zu fesseln, und zwar in der Weise, daß es diese keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genöthigt ist, im Gegentheil aller musikalische Schmuck ihm zunächst nur ein Darstellungsmittel dieser Handlung zu sein scheint.“*<sup>4</sup> Und eben in dieser theatralisch-praktischen Anforderung erkennt Wagner den Wert und Inhalt seiner *„Neuerung‘, keineswegs aber in einem absolut musikalischen Belieben, das man mir als Tendenz einer ‚Zukunftsmusik‘ glaubte unterschieben zu dür-*

---

1 Eintrag vom 1.X.1878 (CT II, S. 188); schon 1873 bezeichnete Wagner die Musik zum „Ring“ als *„Musik, welche wie keine andere nur mit dem Hinblick auf ein großes dramatisches Ganzes entstanden war“*. Vom Anfang seiner „Ring“-Konzeption an habe er eine ganz bestimmte szenische – das heißt bei Wagner primär darstellerische – Realisierung im Auge gehabt (GS IX, S. 312 und 314).

2 GS VII, S. 122.

3 GS VII, S. 129.

4 GS VII, S. 136.

fen.“<sup>1</sup> Wagner deutet damit eine gewisse Skepsis gegenüber der zeitgenössischen Klassifizierung seiner Musik als „neudeutsch“ an.

Wagner sah sich in erster Linie nicht als Komponist oder Musiker von Profession – das belegen zahlreiche Äußerungen in CT<sup>2</sup> –, sondern als Dramatiker.<sup>3</sup>

Im Verlauf von „Über die Bestimmung der Oper“ entfaltet Wagner seine Theorie von der fixierten Improvisation. Musiker wie Darsteller hätten für ihren Vortrag von der Improvisation auszugehen:

„Das Geheimniß liegt in der Unmittelbarkeit der Darstellung, hier durch Miene und Gebärde, dort durch den lebendigen Ton.“<sup>4</sup>

Für die Interpretation bedeute dies, den Zuschauer in die Illusion versetzen zu können, er sehe bzw. höre etwas in diesem Momente entstehendes, dessen Weiterentwicklung scheinbar noch offen sei. Ein dramatisches Werk, das dieser ästhetischen Anforderung, Musik und Darstellung kombinierend, Rechnung trage, müsse dementsprechend in einer „durch die höchste künstlerische Besonnenheit fixirten mimisch-musikalischen Improvisation“ zu ersehen sein, unter welcher er das Kunstwerk versteht, auf das seine Ausführungen sich beziehen.<sup>5</sup>

BORCHMEYER hat darauf hingewiesen, daß es Zusammenhänge zwischen Wagners Auffassung von der Improvisation und der der deutschen romantischen Literatur gibt.<sup>6</sup> Der Begriff der „fixierten Improvisation“ wird in vielen Publikationen zu Wagner bemüht, ohne seinen Geltungsbereich genau abzustecken.<sup>7</sup> Wagner hat sich zwar zu dem improvisatorischen Charakter seines Kompositionsprozesses geäußert,<sup>8</sup> doch ist an dieser Stelle noch etwas anderes gemeint. Er zielt auf den Umstand ab, daß im Notieren eines dramatischen Gedankens noch nicht der letzte Zweck der dramatischen Dichtung erreicht sei. „Werk und Aufzeichnung gelten nur als Mittel zur Fixierung des musikalisch mimischen Ausdrucks, als choreographische und choregische Anweisung zur Ausführung einer szenischen Improvisation“, wie BEKKER zutreffend erkannte.<sup>9</sup> Der Dichter legt in seinem geschriebenen Werk eine Improvisation nieder, die der ausführende Mime ebenso als Improvisation wirken lassen soll. Ziel ist eine illusionistische Täuschung des Zuschauers.<sup>10</sup>

Eine ästhetische Neubewertung des Verhältnisses von Musik und „Drama“ wird in seiner Schrift „Über die Benennung ‚Musikdrama‘“, Ende Oktober 1872 ver-

---

1 Ibid.

2 Z.B. Einträge vom 31.I.1870, 23.VI.1871 und 26.VII.1878 (CT I, S. 193, 404 f. und CT II, S. 146 f.).

3 So ist seine Enttäuschung erklärlich, die er in „Zur Widmung der 2. Auflage von ‚Oper und Drama‘“ (1868) artikulierte. Es habe ihn ehrlich verwundert, mit der ersten Auflage von „Oper und Drama“ nur Musiker, keine Dramatiker angesprochen zu haben (GS VIII, S. 195).

4 GS IX, S. 148.

5 GS IX, S. 149 f.

6 BORCHMEYER, S. 57 ff.

7 BORCHMEYER, S. 60.

8 Eintrag vom 1.IX.1871 (CT I, S. 432 f.).

9 BEKKER, S. 467.

10 Hey (1911), S. 37.

faßt,<sup>1</sup> manifest.<sup>2</sup> In „Oper und Drama“ war es noch die Versmelodie des Darstellers bzw. das szenische Geschehen, das die Musik determinieren sollte. Nun, nach Wiederaufnahme der musikalischen Arbeit am „Ring“ im Jahre 1869, wird das Verhältnis dieser Abhängigkeit in seinen ästhetischen Überlegungen genau umgekehrt. Jetzt ist es die Musik, die sich im Geschehen auf der Bühne sichtbar verkörpere.

Die Musik in seinen Werken „eröffnet [...] Euren Blicken sich durch das szenische Gleichniß“.<sup>3</sup> Wagner verwahrt sich gegen die Benennung „Musikdrama“ für seine Werke. Terminologisch und inhaltlich korrekt müßten sie umständlich als „ersichtlich gewordene Thaten der Musik“ bezeichnet werden.<sup>4</sup> Einzige Ausnahme würde „Tristan“ II machen, der im Grunde nur aus Musik bestehe.<sup>5</sup>

Diese Anschauung steht im Widerspruch zu der in all seinen anderen Schriften vertretenen Ästhetik. Inwieweit mit dieser Formulierung in „Über die Benennung ‚Musikdrama‘“ nur eine apologetische Absicht verfolgt wurde, wäre näher zu diskutieren. Sollte Wagner diese Ansicht ernsthaft vertreten haben, wäre es nur für einen relativ kurzen Zeitraum, etwa die Jahre zwischen 1872 und 1876, die Zeit der Vertonung der „Götterdämmerung“, gewesen, denn in späteren Schriften wie „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ (1879) bezieht er wieder seine frühere Position (s.u.). DAHLHAUS erklärt diesen Widerspruch zu einem scheinbaren, dergestalt, daß Wagner in „Oper und Drama“ über die Musik im empirischen, kompositionstechnischen Sinne schreibe, in „Über die Benennung ‚Musikdrama‘“ aber in einem „*ästhetisch-metaphysischen*“.<sup>6</sup> Cosima gegenüber äußerte Wagner sich in dieser Frage widersprüchlich: Am 11.II.1872, ein Dreivierteljahr vor Abfassung von „Über die Benennung ‚Musikdrama‘“, stellte er anlässlich der Lektüre von „Oper und Drama“ fest: „*damals wagte ich noch nicht zu sagen, daß die Musik das Drama produziert habe, obgleich ich es in mir wußte*“.<sup>7</sup> Dagegen grenzte Wagner am 14.IX.1873 diese Ansicht wieder auf den „Tristan“ ein: „*In den anderen Werken [von mir] dienen die [musikalischen] Motive der Handlung, hier [beim ‚Tristan‘] kann man sagen, entspringt die Handlung aus den Motiven*“.<sup>8</sup>

Es ist sehr stark anzunehmen, daß diese Begriffsschöpfung Wagners apologetischer und transitorischer Natur ist, also durchaus nicht als Erklärungsmodell für eines seiner Werke – schon gar nicht für sein Gesamtwerk – dienen darf.

---

1 Eintrag vom 27.X.1872 (CT I, S. 585); erstmals wird in CT am 11.VI.1870 eine Diskussion Wagners mit Nietzsche über den Begriff „Musikdrama“, den Wagner für sein Werk ablehnte, erwähnt (CT I, S. 243).

2 In „Beethoven“, geschrieben von Juli bis September 1870 (CT I, S. 1154), ging Wagner auch auf „*das Wort-Ton-Problem, das wiederum das Problem der organischen Verbindung von Handlung und Musik, Klang und Gebärde, hörbarer und sichtbarer Sinneswahrnehmung in sich schließt*“, ein (BEKKER, S. 455), jedoch ohne daß ein ästhetischer Sinneswandel daraus abzuleiten wäre.

3 GS IX, S. 305.

4 GS IX, S. 306.

5 GS IX, S. 307.

6 DAHLHAUS (1990), S. 111 ff.

7 CT I, S. 490.

8 CT I, S. 728.

Die „Einleitung zur Vorlesung der ‚Götterdämmerung‘“ wurde Anfang Januar 1873 verfaßt.<sup>1</sup> In ihr bezeichnet Wagner als eine seiner wichtigsten Errungenschaften auf dem Gebiete der dramatischen Kunst, „den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erhoben zu haben“.<sup>2</sup>

An vorliegender Stelle ist „Dialog“ in einem doppelten Sinne gebraucht: Offen ist dieser Begriff dem monologischen Prinzip gegenübergestellt, das in Form der Arie die Gattung Oper beherrsche.<sup>3</sup> Verdeckt meint Wagner mit dem dramatischen „Dialog“ aber immer auch den Ausgangspunkt seines eigenen kompositorischen Schaffens in seiner zweiten Lebenshälfte: den gesprochenen Dialog, wie er in Singspiel, Schauspiel mit Musik und anderen Gattungen anzutreffen ist.<sup>4</sup> So gebrauchte er Cosima gegenüber diesen Begriff ein Vierteljahr später in Gegenüberstellung zum Rezitativ, als er über den „Freischütz“ bemerkte: „O hätte Weber vom Trinklied an den ganzen Schluß komponiert, was wäre das für eine herrliche Scene geworden! Das ist meine eigentliche Neuerung, daß ich den Dialog in die Oper eingeführt habe, und zwar nicht rezitativisch! –“<sup>5</sup> Das Rezitativ verbannte Wagner sowohl aufführungspraktisch (s. Kap. III) als auch kompositorisch (s. Kap. IV) aus seinen Werken nach dem „Holländer“.

In seiner Schrift „Das Publikum in Zeit und Raum“, beendet im Oktober 1878,<sup>6</sup> reflektiert Wagner über das Problem historischer szenischer Aufführungspraxis und exemplifiziert es an den Opern Mozarts, für die gegenwärtig die „Darstellungsmittel“, worunter der Schauspieler/Sänger<sup>7</sup> zu verstehen ist, fehlten. Eine dramatische Aufführungspraxis, die die originalen Bedingungen, wie sie etwa zur Zeit Mozarts waren, konsequent zu rekonstruieren suchte, wäre seiner Meinung nach paradox. Denn dann wären bei einer Aufführung der „Zauberflöte“ die Bedingungen der Uraufführung zu rekonstruieren, die alles andere als ideal waren.<sup>8</sup> Diese Ausführungen belegen, daß Wagner zu dieser Zeit die Vergänglichkeit dramatischer Vortragsstilik bewußt geworden war (s. Kap. II Abschnitt 8.).

Drei zusammenhängende Schriften entstehen im Laufe des Jahres 1879, also während der Arbeit an der Partitur von „Parsifal“ I:<sup>9</sup> „Über das Dichten und Komponiren“, „Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen“ und „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“. Es sind die letzten, in denen sich Wagner eingehend zu Sprachvertonung und theatralischer Kunst äußert. Darin

---

1 Eintrag vom 10.I.1873 (CT I, S. 625).

2 GS IX, S. 308.

3 Ibid.; zu weiteren dramaturgischen und ästhetischen Implikationen von Wagners „Dialog“-Begriff s. DAHLHAUS (1990), S. 40 ff.

4 Auch ADLER (1904), S. 173 f. bezieht diesen Passus auf das dialogisierte Singspiel.

5 Eintrag vom 12.I.1873 (CT I, S. 627).

6 CT II, S. 1251.

7 Zum Begriff „Schauspieler/Sänger“ s. Kap. II Abschnitt 9.a).

8 GS X, S. 97 f.

9 WWV, S. 545.

greift er die „*Deklamation*“ der deutschen Opernkomponisten im frühen 19. Jahrhundert an, von denen er v. Weber, Marschner und v. Winter nennt.<sup>1</sup> Es gäbe zwei Möglichkeiten der Sprachvertonung in der Oper, entweder „*dem Sprach- und Verstandes-Akzent gemäß*“,<sup>2</sup> das hieße de facto als „*nackte Prosa*“, oder rhythmisch regelmäßig und damit ohne Beachtung von Melodie und Akzentuation des gesprochenen Verses.<sup>3</sup> Im Deutschen sei erstere Variante die einzig sinnvolle, wie Wagner mit etlichen Beispielen belegt.<sup>4</sup> So seien Parenthesen wie in gesprochener Sprache durch einen plötzlich tieferen, anderen Tonfall kompositorisch gegenüber dem Hauptsatz abzugrenzen.<sup>5</sup> Wagners Forderung entspricht der Deklamationspraxis im 19. Jahrhundert. Theodor Siebs verlangte desgleichen, Einschaltungen seien tiefer und schneller als der Hauptsatz zu sprechen.<sup>6</sup> Es schließt sich ein Appell an deutsche Komponisten an, die sich anschickten, Wagner nachzueifern.

Wagner wurde zu Beginn der 70er Jahre inne, daß eine junge Komponistengeneration sich an seinem Oeuvre zu orientieren begann. Er hat nie Kompositionsschüler gehabt und fühlte sich von diesen Komponisten grundsätzlich mißverstanden, wie er am 14.IV.1873 bezeugte: „*Nun knüpfen alle die jungen Leute an excessive Akzente [das heißt „Accenté“], die nur durch die Aktion zu verstehen sind, an und machen daraus einen Alltagsbrei.*“<sup>7</sup> Wie schon Nietzsche in „Richard Wagner in Bayreuth“ richtig feststellte, kam es Wagner überhaupt nicht auf die Begründung einer neuen kompositorischen Richtung an: „*Nun liegt Wagner ersichtlich nicht viel daran, ob die Musiker von jetzt Wagnerisch componiren und ob sie überhaupt componiren; ja er thut, was er kann, um jenen unseligen Glauben zu zerstören, dass sich nun wieder an ihn eine Schule von Componisten anschliessen müsse.*“<sup>8</sup>

Unbedingt müsse man die imaginierten mimischen Vorgänge auf der Bühne erst präzise vor Augen haben, bevor man sich an die Vertonung einer Oper mache.

Wagner rät den „*dramatischen Komponisten meiner Richtung*“, [...] *vor Allem nie einen Text zu adoptieren, ehe sie in diesem nicht eine Handlung, und diese Handlung von Personen ausgeübt ersehen, welche den Musiker aus irgend einem Grunde lebhaft interessiren.*“<sup>9</sup>

1 GS X, S. 156 f.; Spohrs Sprachvertonung wurde von Wagner in „Über eine Operaufführung in Leipzig“, beendet am 28.XII.1874, abqualifiziert: Spohrs „*wunderliche Inkorrektheit in der Deklamation*“, etwa das stereotype Senken der Melodie bei der Schlußsilbe eines Wortes, erinnerte Wagner an die falsche musikalische Deklamation schlechter deutscher Opernübersetzungen (GS X, S. 7).

2 Mit „Sprach-Akzent“ ist der „*Accenté*“ gemeint; mit „Verstandes-Akzent“ der logische Akzent (s.o.).

3 GS X, S. 157.

4 GS X, S. 156 ff.

5 GS X, S. 158.

6 Siebs, S. 47 und 49.

7 CT I, S. 669.

8 KSA I, S. 497.

9 GS X, S. 172; ein Lob der französischen Dramatiker notierte Cosima Wagner am 14.VIII.1872: Diese sähen zwar nach Wagner „*keine inneren Gestalten*“, aber immerhin ihre konkreten Darsteller (CT I, S. 561). Wagner unterschlägt, daß auch er seine Figuren nicht selten für bestimmte Sänger entwarf und ausführte (s. Kap. II).



Nach einer buchstäblich sehr dramatischen Beschreibung des kompositorischen Einfalls bezeichnet Wagner als das Geschäft des Komponisten in diesem Sinne ein Umgehen mit „*Wahrtraum-Gestalten*“.<sup>1</sup> Dies ist unverkennbar eine Beschreibung seiner eigenen musikalischen Schaffensweise. In Fragen der Sprachvertonung und Gestik kehrt Wagner mit seinen letzten ästhetischen Schriften damit auf einen theoretischen Standpunkt zurück, der durchaus mit dem seiner Zürcher Schriften übereinstimmt. Dramatische Komponisten sollten ihre Musik stets in Rückbindung an szenische Prozesse, also an das „*Drama*“, entwerfen. Harmonische Extravaganzen müßten immer eine dramatische Ursache haben. Diese Forderung wird von Wagner anhand von Beispielen aus seinen eigenen Werken erläutert.<sup>2</sup>

In diesem Zusammenhang bemerkte Wagner am 25.VII.1869, im Gegensatz zur Symphonie sei im „*musikalischen Drama* [...] *alles* [...] *erlaubt* [...], *weil die Aktion alles erklärt*“.<sup>3</sup>

Schließlich interpretiert Wagner seine theoretischen Schriften als Versuche, „*anderen* [...] *zu einer gerechten und zugleich nützlichen Beurteilung der durch meine eigenen künstlerischen Arbeiten dem Drama abgewonnen musikalischen Formen zu gelangen*“.<sup>4</sup>

Das „*Drama*“ blieb zeit seines Lebens Wagners kompositorischer Fixpunkt.

Fassen wir die Ergebnisse dieses Unterabschnittes zusammen: Wie eingangs bemerkt, wäre es nach Wagner übertrieben, seine Ansichten als ein zusammenhängendes System zu bezeichnen. Doch haben sich in vorliegendem Abschnitt bei Auswertung seiner Äußerungen über Sprachvertonung und theatralische Kunst gewisse Grundkonstanten seiner Ästhetik herausgestellt, feststehende Theoreme, die erklären, warum er sich selber in seinen theoretischen Schriften immer wieder zu wiederholen glaubte.

Wagner betrachtete die in seinen Schriften niedergelegten Ansichten und Aussagen als redundant. Cosima Wagner notierte, er empfinde sie als ständiges „Wiederkauen“ seiner längst bekannten Ansichten. So äußerte er kurz nach Beginn der Abfassung der Schrift „Über die Bestimmung der Oper“, die er nach BEKKER erheblichen inhaltlichen Divergenzen zum Trotz als eine bloße Zusammenfassung von „Oper und Drama“ betrachtete:<sup>5</sup> „*daß man immer und immer dasselbe wiederkauen muß!*“<sup>6</sup>

Solche konstanten Ansichten sind:

1. Dramatische Musik ist dem „*Drama*“, also der im jeweiligen Augenblick sichtbaren dramatischen Handlung verpflichtet. Dieses in seinen Zürcher Schriften erstmals formulierte Prinzip ist in beinahe allen folgenden Schriften, die sich dieses Themas annehmen, wiederholt worden, einzig in „Über die Benennung ‚Musik-

---

1 GS X, S. 172 ff.

2 GS X, S. 187 ff.

3 CT I, S. 131 f.

4 GS X, S. 185.

5 BEKKER, S. 471.

6 Eintrag vom 6.III.1871 (CT I, S. 397).

drama“ (1872) nicht. Bei der Entstehung eines Werks hat das imaginierte szenische Geschehen immer das Primat vor der Musik, es gibt den Impuls für musikalische Einfälle und kompositorische Gestaltung.

2. Die Musik in einem dramatischen Werk hat nach Wagner die fest umrissene Aufgabe, dem Zuschauer dramatisches Geschehen zu verdeutlichen. Musik fungiert als Ausdruckskunst. Sie entsteht aus dem Bestreben, die jeweiligen Affekte des Akteurs nach außen zu kehren.

3. Vorrangig beschäftigte sich Wagner in seinen frühen und mittleren Schriften mit der kompositorischen Gestaltung der Singstimme. Wagners Abkehr von einer Ästhetik der absoluten Instrumentalmusik, die er in „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ (1840) vollzog, folgte eine Abkehr von quasi-instrumentaler Sprachvertonung. Mit Beginn der „Holländer“-Vertonung habe er sich, wie er im Rückblick in „Eine Mittheilung an meine Freunde“ behauptete, kompositorisch am kunstvollen Sprechvortrag zu orientieren begonnen, konkret nach „Über Schauspieler und Sänger“ am Schauspielvortrag seiner Jugend. Auch wenn sich Wagner kompositorisch weiter entwickelte, hat er in keiner seiner Schriften dieses Prinzip der Sprachvertonung widerrufen oder relativiert.

4. Von Anfang bis Ende seiner Tätigkeit als Theoretiker finden sich in seinen Schriften immer wieder Reflexionen über den richtigen dramatischen Vortrag. Dabei geht es ihm in erster Linie natürlich um die szenische Realisierung des eigenen Werks. Erwies er sich in seinen frühen Schriften als kompetenter Rezensent, so wird ab den Zürcher Schriften das Bestreben erkennbar, als Reformator des deutschen Theaters auftreten zu wollen. Mit Aufnahme des Bayreuther Projektes steigerten sich diese Bestrebungen zu dem Wunsch, von dort eine völlige Regeneration des deutschen Theaterlebens ausgehen zu lassen. Sein Anspruch, einschneidende Veränderungen herbeizuführen, wuchs also in dem Maße, wie er sich dem deutschen Theaterleben seiner Zeit entfremdete (vgl. hierzu Kap. II).

5. Sowohl das Dichten als auch das Vertonen eines musikalischen Dramas haben aus der Perspektive des Akteurs stattzufinden. Dieses Postulat findet sich von den Zürcher Schriften an immer wieder in seinen Erörterungen. Dramatische Wahrheit sei entscheidend bei Produktion wie Reproduktion eines dramatischen Werks. In diesen Begriff der „dramatischen Wahrheit“ fließen ab den Zürcher Schriften Begriffe wie die des „Universellen“ oder „Reinmenschlichen“ zusammen.

6. In seinen Schriften werden Gesang- und Sprachton als verwandt bezeichnet. Gleichzeitig wird seit seiner Zürcher Zeit immer wieder betont, die Sprechstimme als solche sei für das „allvermögende Kunstwerk“ ungeeignet. Dies ist eine verklau-

sulierte Ablehnung der Gattung des Melodrams, das er schon in seinen ersten Opern ausschloß, sowie des gesprochenen Dialogs im Musiktheater.

7. Seit dem „Holländer“ empfand Wagner hinsichtlich der tradierten Nummernoper ein ästhetisches Ungenügen. Seine Überwindung dieses formalen Schemas führte ihn zu einer in dramatischer Hinsicht quasi-realistischen Kunst des Überganges von Stimmungen auf Grundlage einer Handlung und der darauf aufbauenden bzw. daraus entstehenden Musik.

8. In frühen wie späten Schriften kritisiert Wagner mit gelegentlicher Ausnahme der „Euryanthe“ v. Webers die Sprachvertonung der deutsch-romantischen Operntradition. Er bestreitet Einflüsse dieser Tradition auf seine Sprachvertonung seit dem „Holländer“.

9. Wagners Schaffensprozeß, wie er ihn in seinen Schriften schildert, sah so aus: Auf die Fixierung einer mimischen Handlung – welche, wie wir annehmen dürfen, mit dem Textbuch beginnt – folgt zu Beginn des kompositorischen Schaffensprozesses die Versetzung in den imaginierten dramatischen Charakter. Wie in Kap. II Abschnitt 11. dargelegt, war dies Wagner coram publico, im Vorlesen oder Singen dramatischer Stücke sehr leicht möglich. Aus dem Klang, Rhythmus und Tonfall der gesprochenen Sprache wird bei Vertonung der Verse des Gesangstextes die Singstimme abgeleitet und damit die „*Worttonmelodie*“ gewonnen, die nach Wagners Ausführungen in „Oper und Drama“ Ausgangspunkt für die weitere Komposition ist.

10. Wagners Schriften haben sich in vorliegender Untersuchung als eng mit seiner momentanen biographischen Situation verknüpft erwiesen. Das gilt vor allem im Hinblick auf sein kompositorisches Werk, zu dem sie oft in unmittelbarem inhaltlichen Zusammenhang zu bringen sind. DAHLHAUS/DEATHRIDGE postulierten dementsprechend für die Interpretation seines Schrifttums: „*Den Schlüssel zu den Schriften bilden die Werke, nicht umgekehrt.*“<sup>1</sup> Seine Ästhetik ist absolut spezifisch. Sie kann keinesfalls Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben, sondern gibt oft mehr über ihren Urheber als das in den Schriften vorgeblich Behandelte Auskunft.

Wagner leitete also ausdrücklich seine Art der Sprachvertonung vom Sprechschauspielvortrag des frühen 19. Jahrhunderts her. Seine eigene Wahrnehmung könnte aber auf ihn selbst beschränkt geblieben sein und im folgenden Forschungsüberblick wird daher zu untersuchen sein, inwiefern Zeitgenossen Wagners dieses Verfahren in seinem Werk tatsächlich erkannten. Ferner ist in Kap. III der

---

1 DAHLHAUS/DEATHRIDGE, S. 85; im gleichen Sinne bemerkt WIESMANN: „*Die Ästhetik der Ring-Tetralogie ist eine andere als die des Tristan.*“ (in: DAHLHAUS/VOSS, S. 212).

Frage nachzugehen, ob die von Wagner aufgestellten Postulate für die Interpretation seiner Werke auch tatsächlich von ihm befolgt wurden. Wagners Probenarbeit vermag Aufschluß über Art und Umfang der in seiner Musik niedergelegten mimischen Prozesse und die Sprechähnlichkeit seiner Vokallinien zu geben. Anhand einer Analyse der Musik und einer Untersuchung der Entstehung seiner musikdramatischen Werke ist schließlich zu beurteilen, inwiefern Wagner als Komponist wirklich nach den in seinen Schriften entfalteten Grundsätzen arbeitete, inwieweit also seine ästhetischen Theoreme auf das eigene Schaffen anwendbar sind (Kap. IV).

b) Forschungsüberblick: Die Rezeption von Wagners Werk unter dem Aspekt der theatralischen Künste

Vorliegender Abschnitt ist eine Betrachtung derjenigen Schriften und Bemerkungen über Wagner, deren Verfasser Zusammenhänge zwischen seinem kompositorischen Werk und der zeitgenössischen Deklamations- resp. Rezitationspraxis festgestellt haben. An dieser Stelle wäre auch auf die Rezensionen seiner Regiearbeiten einzugehen. Da sie jedoch zugleich auch detailreiche Dokumente zu den von Wagner geleiteten Inszenierungen sind, werden sie erst in Kap. III behandelt. In diesem Forschungsüberblick wird es nur um solche Texte gehen, in denen ausdrücklich Zusammenhänge zwischen dem Sprechtheatervortrag und Wagners Musik hergestellt bzw. negiert werden.

Angefangen mit Zeitgenossen Wagners bis zu aktuellen Quellen wird der Rezeption von deklamatorischer Sprachvertonung und Gestik in seinem Werk nachgegangen. Bei den älteren Quellen bis etwa 1920 ist eine eindeutige Tendenz der Rezeption zu erkennen. Sie ist so augenfällig, daß die Texte in chronologischer Folge ihres Erscheinens geboten sie klar hervortreten lassen. Selbstverständlich wird auch die jüngere Literatur zum Thema berücksichtigt.

Beginnen wir mit Wagners Zeitgenossen: Theodor Uhlig (1822 – 1853) konnte bei seinen Artikeln über Wagners Werk und Ästhetik auf Äußerungen aus erster Hand zurückgreifen. Daß er Wagners Gedanken korrekt auffaßte und wiedergab, zeigen zahlreiche lobende Bemerkungen Wagners über Uhligs Texte in Briefen an ihn. In der NZfM vom 24.IX.1850 stellte Uhlig Überlegungen über die musikalische Form des „Lohengrin“ an.<sup>1</sup> Mithilfe der Modelle, die die Operntradition bereitstelle, sei dem „Lohengrin“ nicht beizukommen, trotzdem sei er aber nicht

---

1 Es war eine Fortsetzung seiner Artikelreihe „Drei Tage in Weimar“, die in Nr. 19, 21, 22, 28 und 30 der NZfM von 1850 erschien.

amorph. Damit ist die „außermusikalische“ Gestaltung von Wagners Musik angesprochen, die sich zuvörderst an der dramatischen Handlung orientiert, einer Handlung, in der sich bei Wagner „*dramatische, epische, lyrische und selbst theatralische Momente*“ vermischen.<sup>1</sup> Es verrät Uhligs genaue Kenntnis von Wagners Schriften, wenn er dessen Talent als ein nicht nur auf Wort- und Tonkunst beschränktes bezeichnet, sondern die dramatische Darstellung als ebenso bedeutsamen Faktor Wagnerscher Konzeptionen herausstellt. Wagners Opern stellen nach Uhlig „*die harmonischste Vereinigung von Wort, Ton und Darstellung*“ dar.<sup>2</sup> Der Komponist lobte den Artikel in einem Brief vom 12.XII.1850 an Uhlig.<sup>3</sup>

In seinem Artikel „Richard Wagner’s Opern“ legte Uhlig eingehend dar, wie der Bezug zwischen mimischem Spiel und gesprochener Rede einerseits und Wagners Musik andererseits sich gestaltet.<sup>4</sup> Explizit äußert sich Uhlig hier zur Sprachvertonung im „Tannhäuser“. Diese Oper biete keinen Kunstgesang im herkömmlichen Sinne; die Gesangslinie sei absichtlich schlicht gehalten, um die Emotionen, das Innenleben der Figuren klar werden zu lassen, die sich gleichwohl in idealisierender Weise vernehmen ließen, indem sie

„*singen oder vielmehr tönend sprechen, und bei denen das Gegentheil – eine alltägliche Sprache – die Harmonie der Erscheinung stören und uns beleidigen würde.*“<sup>5</sup>

Unschwer ist hinter diesen Formulierungen Wagners Aversion gegen das gesprochene Wort im Musiktheater zu erkennen, von der Uhlig mit Sicherheit Kenntnis hatte. Eine weitergehende Begründung für diese pauschale Ablehnung fehlt bei Uhlig wie bei Wagner selbst.

Uhlig erkennt in Wagners Opern ferner die ständige Berücksichtigung der mimischen und szenischen Wirkung des Ganzen.

„*Neben den psychologischen Momenten aber spielen die plastischen und malerischen keine geringe Rolle. [...] Wagner dichtet nicht nur die Worte, er komponiert nicht nur die Töne und schreibt nicht nur die Momente der Darstellung vor, sondern er dichtet auch die Scène.*“<sup>6</sup>

Damit ist betont, daß die Musik nur eine von mehreren Künsten sei, die bei der Verwirklichung eines Wagnerschen Kunstwerks zum Einsatz komme.

„*Was nun die Musik im Drama Wagner’s anbelangt, so versteht es sich [...] wohl von selbst, daß sie [...] Dienerin der dichterischen Hauptabsicht, unzertrennliche Begleiterin jedes Wortes, jeder Geberde, jeder Handlung und jedes Ereignisses auf der Bühne*“ sei.<sup>7</sup> In dem Artikel „Die Ouvertüre zu Wagner’s Tannhäuser“

1 Zit. bei: KIRCHMEYER III, Sp. 678.

2 Zit. bei: KIRCHMEYER III, Sp. 678 f.

3 SB III, S. 478 f.

4 Der Artikel erschien im November und Dezember 1850 in der „Deutschen Monatsschrift“ (Stuttgart).

5 Zit. bei: KIRCHMEYER III, Sp. 766.

6 Zit. bei: KIRCHMEYER III, Sp. 770.

7 Zit. bei: KIRCHMEYER III, Sp. 776.

vertritt Uhlig die These, daß Wagner sich selbst überhaupt nicht als „absoluter“ Komponist verstand und absolute Musik auch nicht als solche wahrnahm: „Seine Musik entspringt denn in der That auch stets einem Gefühle, das mit Wort oder Gebärde verbunden ist: sie dient einer Dichtung oder Handlung zu erhöhtem Ausdrücke. Für W. giebt es gar keine andere Musik [...] eine gegebene Form mit absoluter Musik zu erfüllen, ist ihm ganz unmöglich.“<sup>1</sup> Urteile wie diese wurden auch in späteren Jahren, da allerdings in diskreditierender Absicht, über Wagners Werke gefällt. Uhlig traf mit dem genannten Artikel offenbar recht exakt Wagners Intentionen, wie ein Brief vom 10.V.1851 an Uhlig unterstreicht.<sup>2</sup>

Uhlig stellt ferner fest, daß Wagner immer aus der jeweiligen dramatischen Situation heraus komponiere, was Konsequenzen für seine Sprachvertonung habe. Diese lehne sich unverkennbar am kunstvollen Sprechvortrag an:

„Im Allgemeinen ist aller Gesang Wagner's bloß betonte, tönende Rede“ und schließe als solche Verzierungen der Vokallinie aus. „Die passendste Bezeichnung für die Art des Gesanges im Drama Wagner's ist der in der Sprache der Kritik längst eingebürgerte Ausdruck ‚deklamatorischer Gesang‘. Deklamatorisch ist aller Gesang Wagner's“.<sup>3</sup>

Auf welche anderen Musikkritiker sich Uhlig beruft, braucht hier nicht genau eruiert werden. Möglicherweise war es die „Tannhäuser“-Rezension Hanslicks von 1846 (s. u.). Wenn Uhligs Behauptung, daß sich für Wagners Musik bereits ein eigener Terminus „eingebürgert“ habe, stimmt, hätte dessen Verfahren der Sprachvertonung, das er zwischen „Holländer“ und „Lohengrin“ ausbildete, bereits eine eigene musiktheoretische Begriffsbildung bewirkt. Uhlig starb 1853. Seine Ausführungen über Wagners kompositorisches Werk beziehen sich folglich nur auf Wagners Opern einschließlich des „Lohengrin“.

Louis Köhlers Beobachtungen sind insofern besonders wertvoll, als er erst mit der Veröffentlichung seiner Schrift „Die Melodie der Sprache“ mit Wagner persönlich in Kontakt trat, also die in dieser Schrift niedergelegten Beobachtungen gänzlich unbeeinflusst von Wagners Persönlichkeit allein anhand von dessen Schriften und Werken machte.<sup>4</sup> Dies hat als ein Indiz dafür zu gelten, daß die Ähnlichkeit von Wagners Singstimmen mit der damaligen Rezitationspraxis seinen Zeitgenossen förmlich ins Auge sprang.

„Die Melodie der Sprache in Anwendung besonders auf das Lied und die Oper“ ist Köhlers umfangreichste Schrift. Sie entstand 1853 und enthält viele aus „Oper

---

1 Zit. bei: KIRCHMEYER IV, Sp. 71.

2 Wagner lobt darin seinen „aufsatz über die Tannhäuserouvertüre, mit dem Du mich wahrhaft überrascht und bis aufs innerste getroffen hast.“ (SB IV, S. 42).

3 Zit. bei: KIRCHMEYER III, Sp. 773.

4 Zwischen Köhler (1820–1886) und Wagner kam es nie zu einem engeren persönlichen Umgang. Köhler sah außerdem nur eine Aufführung eines Wagnerschen Werks unter dessen eigener künstlerischer Leitung, eine 1876er Aufführung des „Ring“. Er gewann seine Einsichten mithin unabhängig von Wagner oder dessen praktischer Inszenierungsarbeit, nur aus dem Studium der Klavierauszüge bzw. Partituren.

und Drama“ übernommene Gedankengänge. Köhler postuliert wie Wagner<sup>1</sup> in seiner Schrift einen engen phänomenologischen Zusammenhang zwischen gesprochener und gesungener Sprache. Nach Köhler müsse man

*„consequenter Weise auch das gesungene Wort als ein im Grunde nur langgesprochenes, tönend ausgehaltenes betrachten“.*<sup>2</sup>

Ausdrücklich vermerkt Köhler, daß bei der Musikalisierung von Sprache aber nicht von einer „natürlichen“ Sprechweise auszugehen sei, sondern vom kunstvollen Sprechen:

*„Es versteht sich nun von selbst, daß weniger die naturalistische Rede als vielmehr im engeren Sinne die Kunstrede (Deklamation) gegenüber dem kunstgemäßen Gesange in Betracht kommt.“*<sup>3</sup>

Die Sprechmelodie kunstvoller Rede müsse also Ausgangspunkt für die Komposition der Gesangsmelodie sein. Köhler geht im folgenden einen solchen kompositorischen Prozeß im einzelnen durch und wählt dazu bezeichnenderweise einen Beispielvers aus „Oper und Drama“. Er gibt einige aufschlußreiche Notenbeispiele. Die für vorliegende Arbeit relevanten Seiten sind im Anhang wiedergegeben (s. Anh. Einleitung b.). Das von Köhler skizzierte Verfahren unterscheidet mehrere Schritte in der Musikalisierung eines Verses:

1. Der Vers wird mehrfach *„in gehobener Gefühlsstimmung tonvoll, doch übrigens ganz unbefangen im deklamierenden Tone“* gesprochen. Dabei treten die betonten gegenüber den unbetonten Silben hervor, und es ergibt sich ein ungefährender diastematischer Verlauf, noch ohne feste rhythmische Form.<sup>4</sup>

2. Die chromatische Skala bietet nun aber nicht so viele feine Zwischenstufen, wie für die getreue Wiedergabe der kleineren Intervalle gesprochener Sprache nötig wären. Die genaue Fixierung der einzelnen Intervalle der Melodie ist also stets ein Kompromiß mit dem zwölfstufigen Tonsystem.<sup>5</sup>

3. Mit der Festsetzung der rhythmischen Abläufe ist eine Festlegung von Takten, Längen und Kürzen verbunden. Auch hierbei sollte soweit wie möglich der rhythmische Ablauf im deklamierten Vers zugrunde gelegt werden.<sup>6</sup>

4. Die Harmonisierung der Melodie ist der letzte Schritt. Für sie gilt: Wie die deklamierte Sprache nichts der Grundtönigkeit von Musik vergleichbares zu bieten hat, müssen die harmonischen Entwicklungen in einem solchen Vertonungsverfahren frei an der Melodie entlang sich entfalten dürfen.<sup>7</sup> Die Harmonie, in die eine Melodie eingebettet ist, kann die Funktion übernehmen, ausdrucksbestimmende Zwischentöne zu finden,<sup>8</sup> die der chromatischen Skala für sich betrachtet abgehen. Für nähere Vorgaben zur harmonischen Gestaltung von Melodien verweist

---

1 GS IV, S. 6.

2 Köhler (1853), S. 3 f.

3 Köhler (1853), S. 6.

4 Köhler (1853), S. 8.

5 Köhler (1853), S. 6 f., 9 und 12.

6 Köhler (1853), S. 11 und 15.

7 Köhler (1853), S. 14.

8 Köhler (1853), S. 24.

Köhler schlicht auf „Oper und Drama“,<sup>1</sup> die Schrift Wagners, die Köhler mit seinen Ausführungen in „Die Melodie der Sprache“ lediglich zu kommentieren vermeinte.<sup>2</sup>

Doch nicht nur dem Theoretiker, auch dem praktisch ausübenden Komponisten Wagner ist Köhlers Arbeit verpflichtet. Auf dem Gebiet einer in Köhlers Sinne aus der gesprochenen Sprache erwachsenden musikalischen Deklamation habe bereits Marschner Beachtliches,<sup>3</sup> erst Wagner jedoch absolut Vorbildliches geleistet, das kommende Komponistengenerationen noch beschäftigen werde. Köhler nahm an, mit seinen Ausführungen das Verfahren der Wagnerschen Sprachvertonung nachzuvollziehen,<sup>4</sup> und glaubte, damit auf ein Prinzip der Sprachvertonung gestossen zu sein, das man zwar schon vor Wagner angewendet habe, er jedoch „*reiner und consequenter als alle Andern*.“<sup>5</sup>

Auf Anregung Liszts nahm Wagner in einem Brief an Köhler vom 24.VII.1853 Stellung zu dieser Schrift:

*„Ihr Buch hat mich allerdings überrascht, vieles darin geht mir bestimmt so nah, daß es mir nicht fremd bleiben durfte. [...] Ihr Gedanke, die Melodie der Sprache zu verfolgen, bezeugt den großen Ernst, mit dem Sie bei der Sache sind: sehr glücklich waren Sie im Auffinden richtiger melodischer und harmonischer Accente [Tonfälle].“*<sup>6</sup>

Er machte Köhler darauf aufmerksam, daß „im modernen Sprachvers“ eine von den Theoretikern noch nicht erkannte Eigengesetzlichkeit der ihm immanenten Melodik vorliege, die sich mit den Gesetzen musikalischer Gestaltung nicht vergleichen ließe. Dieser Mißstand sei noch detaillierter zu beschreiben, wozu Wagner sich jedoch nicht berufen fühlte.

*„Nur möchte ich, Sie hielten sich nicht allgemein nur an die Stimmungen, die Ihnen durch Sprachphrasen allein ankommen, sondern faßten die wirkliche melodische Sprachphrase, den Vers bestimmter ins Auge: wollen Sie z.B. den Litteraturvers bestehen lassen, und ihn nur seinem musikalisch-melodischen Inhalte gemäß singen, so erhalten Sie im glücklichsten Falle – doch nur das, was ich bereits anderswo ‚prosaische Melodie‘, ‚musikalische Prosa‘ nannte.“*<sup>7</sup> Damit bringt Wagner die dramatische gegenüber der „Litteratur“-Dichtung ins Spiel, so wie er es in „Oper und Drama“ tat.<sup>8</sup>

Der Begriff der „musikalischen Prosa“ wird in der Wagnerforschung außerordentlich häufig bemüht. Sowohl über die Bedeutung als auch den Geltungsbereich dieser Wagnerschen Wortschöpfung herrscht Uneinigkeit. Wagner selber verwahrte sich mit dieser Formulierung dagegen, musikalische Prosa zu komponieren.

---

1 Köhler (1853), S. 15.

2 „[...] denn wohin Wagner [in „Oper und Drama“] der zu großen Ausspinnung wegen nicht kommen konnte, dahin habe ich hiermit den Weg anzubahnen versucht, um anderen Ton- oder Sprachmenschen die Anregung zu einer weiter greifenden, rein wissenschaftlichen Ausarbeitung zu geben.“ (Köhler (1853), S. 79).

3 Köhler (1853), S. 42.

4 Köhler (1853), S. 79.

5 Köhler (1853), S. 35 f.

6 SB V, S. 370.

7 SB V, S. 371 f.

8 GS IV, S. 4; KROPFINGER, S. 130.



DAHLHAUS wies jedoch nach, daß Wagners Verse im „Ring des Nibelungen“ faktisch nichts anderes als Prosa seien, wie auch der von Wagner in abwertender Weise gebrauchte Begriff der „musikalischen Prosa“ sehr gut zur Beschreibung seiner eigenen Gesangsvertonung dienen könne:

„Die Kategorie [musikalische Prosa], die Wagner in kritischer Absicht gebrauchte, kann in deskriptiver auf seine eigene Musik angewendet werden, ohne daß deren Sinn verzerrt würde.“<sup>1</sup>

Wagners Brief an Köhler schließt mit der Bemerkung, sich fortan kunsttheoretischer Diskussionen völlig enthalten zu wollen.<sup>2</sup> Damit wich er zwar einer Diskussion über Köhlers Thesen aus, seinem Vorsatz getreu, sich nach Abschluß von „Oper und Drama“ nur noch als Praktiker an die Öffentlichkeit zu wenden,<sup>3</sup> doch er widersprach ihnen nirgends. Gegenüber Julius Hey gebrauchte er in späteren Jahren sogar einmal den Begriff „Melodie der Sprache“ ganz im Sinne Köhlers.

„Die organische Entwicklung der gesanglichen Deklamation aus den natürlichen Sprachgesetzen – er nannte es die ‚Melodie der Sprache‘ – als Grundlage für eine sinngemäße Phrasierung sei von Schmitt [Friedrich Schmitts „Große Gesangschule für Deutschland“] nicht hinlänglich betont.“<sup>4</sup>

Aus alledem ist zu schließen, daß Köhler Wagners Kompositionsverfahren zutreffend beschrieben hat. In die Gesangsmelodik von Wagners Opern sind Elemente zeitgenössischer Deklamation eingegangen. Köhler stellte solche Einflüsse auch in dessen späteren Werken fest. Für ihn lag das Revolutionäre von Wagners Musik bemerkenswerterweise nicht in der Orchestersprache, sondern in der Gesangsvertonung. Es interessierte ihn in den Jahren nach der Abfassung von „Die Melodie der Sprache“ sehr, die Singstimmen der „Ring“-Musik kennenzulernen.<sup>5</sup> Unter dem Eindruck der Aufführungen von 1876 bemerkte Köhler die „anhaltend deklamatorische Gesangssprache“<sup>6</sup> im „Ring“, ja bezeichnete die Musik von Wagners Hauptwerk insgesamt als „Deklamationsmusik“.<sup>7</sup>

Die Begegnung Friedrich Nietzsches und Wagners war zahlreichen Wandlungen unterworfen. Sie hat die Forschung seit jeher zu zahlreichen Stellungnahmen und Interpretationen provoziert, denen hier nicht im einzelnen nachzugehen ist. Nietzsches Schriften und Bemerkungen über Wagner sind genau wie sein persönliches Verhältnis zu ihm und seinem Werk in ihren Wertungen völlig konträr. Seine Sichtweise auf Wagner ist in jeder Phase ihrer Begegnung einseitig, einmal propa-

---

1 DAHLHAUS (1990), S. 74 f.

2 SB V, S. 372; vgl. Brief vom 26.VII.1853 an Franz Liszt (SB V, S. 375).

3 Z.B. in seinem Brief an Uhlig vom 31.V.1852 (SB IV, S. 385).

4 Hey (1911), S. 45.

5 „Ich möchte nur zehn Gesangsnoten zu den Nibelungen kennen lernen, dann hätte ich festen Fuß“, schrieb er an Liszt (Zitat ohne Angabe des Briefdatums) und am 10.IX.1854 an Franz Brendel: „Könnte ich doch nur eine Phrase von acht Takten Gesang aus dem Rheingold bekommen!“ (zit. BBl, 1.-3. St. 1895, S. 8).

6 Köhler (1933), S. 96.

7 Köhler (1933), S. 106.

gandistisch überhöhend, einmal skeptisch bis feindselig. Gleichwohl greift er in all seinen Schriften und Bemerkungen über Wagner, von der „Geburt der Tragödie“ bis zu „Nietzsche contra Wagner“, nicht nur auf bloßes literarisches Wissen über Wagner zurück,<sup>1</sup> etwa auf dessen Schriften, sondern ebenso auf das Wissen, das ihm sein freundschaftlicher Umgang mit Wagner verschafft hatte. Manche maliziöse Bemerkung im „Fall Wagner“ entfaltet ihre Stoßkraft eben deshalb, weil sie vollkommen Zutreffendes enthält. Dem Umstand, daß ein ehemals in Wagners Leben und Schaffen tief Eingeweihter seine Kenntnisse in indiskreter Weise<sup>2</sup> zum besten gab, verdanken wir die einzige zeitgenössische kritische Quelle über Wagner, die sich aus einer genauen Einsicht in dessen Person und Werk speist.

In allen vier Wagnerschriften Nietzsches, „Die Geburt der Tragödie“, „Vierte unzeitgemäße Betrachtung: Richard Wagner in Bayreuth“, „Der Fall Wagner“ und „Nietzsche contra Wagner“, finden sich Bemerkungen zur besonderen ästhetischen und persönlichen Affinität Wagners zum Theater (s. Kap. II Abschnitt 11.e.) und über Einflüsse theatralischer Kunst auf sein Werk. In der „Geburt der Tragödie“ wird eine Definition der Aufgabe des Dichters gegeben, die Wagners eigener Auffassung, wie er sie etwa in „Das Kunstwerk der Zukunft“ vertreten hatte (s. b.), völlig entsprach:

„[...] *man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen [...], so ist man Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker.*“<sup>3</sup>

Nietzsche übernimmt Wagners sensualistische Ästhetik und damit dessen zentralen Gedanken, mit der Aufführung gemäß den Intentionen des Autors sei ein Werk erst als wirklich vollendet anzusehen. Wagner wolle der Nachwelt keine Kunstwerke in potentia, sondern nur in actu hinterlassen.<sup>4</sup> In seiner Schrift stellt Nietzsche ferner einen direkten Bezug zwischen Wagners Sprachvertonung und dem kunstvoll gesprochenen Wort her:

„*Man erwäge nur einmal das Verhältniss der gesungenen Melodie [bei Wagner] zur Melodie der ungesungenen Rede – wie er die Höhe, die Stärke und das Zeitmaass des leidenschaftlich sprechenden Menschen als Na-*

1 Dies wird von EGER unterstellt (z.B. EGER, S. 103 und 335 ff.).

2 Rachegefühl und das Bewußtsein, Erfahrungen aus erster Hand verarbeitet zu haben, artikuliert Nietzsche in einem Brief vom 13.IX.1888 an Reinhard v. Seydlitz, in dem er von dem Abschluß der Arbeit am „Fall Wagner“ berichtet: „*Auch Herr von Bülow giebt sich über ein verwandtes Thema zum Besten: und in Anbetracht, daß wir Beide etwas hinter den Coulissen gelebt haben ...*“ (BS, S. 984).

3 KGA III, 1, S. 57.

4 „*Sein Werk wäre nicht fertig, nicht zu Ende gethan gewesen, wenn er es nur als schweigende Partitur der Nachwelt anvertraut hätte: er musste [...] den neuen Styl für seinen Vortrag, seine Darstellung öffentlich zeigen und lehren, um [...] so eine Styl-Überlieferung zu begründen, die nicht in Zeichen auf Papier, sondern in Wirkungen auf menschliche Seelen eingeschrieben ist.*“ (KSA I, S. 481).

turvorbild behandelt, das er in Kunst umzuwandeln hat“.<sup>1</sup> In keiner seiner Schriften hat Wagner diesen Gedanken in einer solch unmißverständlichen Formulierung geäußert. Nietzsche kann ihn entweder nur aus eigener Anschauung oder aber aus Gesprächen mit Wagner haben. Beides aber würde eine Orientierung der Sprachvertonung Wagnerscher Musik an Deklamation oder Rezitation belegen.

Schließlich erklärt Nietzsche die Redundanz in der Anwendung der musikalischen und mimisch-gestischen Mittel im Bezug auf den Gesangstext bei Wagner zu einem neuartigen Prinzip der dramatischen Kunst:

„Dagegen giebt Wagner [...] jeden dramatischen Vorgang in einer dreifachen Verdeutlichung, durch Wort, Gebärde und Musik“<sup>2</sup> In einer Notiz Nietzsches, die anscheinend ein Zitat Wagners wiedergibt und vor der „Vierten Unzeitgemässen“ niedergeschrieben wurde, heißt es: „Das Orchester wird so entsprechend ‚mimisch‘ gedacht: es wird zur Mimik von dramatischen Sängern das Analogon in der exekutirt gedachten Musik gesucht. Die Deklamation gehört vor allem zu dieser Mimik.“<sup>3</sup> In neuerer Zeit hat BOULEZ auf diese redundante Anwendung der Mittel hingewiesen (s. Kap. III Abschnitt 13.2.).

Die zitierten Äußerungen Nietzsches fallen in die Zeit vor seiner persönlichen Abkehr von Wagner. Sie enthalten – wie wir annehmen dürfen – vorrangig Reflexionen über Wagners Werk, die dessen Zustimmung finden sollten. Die Ansichten über Wagners Musik, wie sie Nietzsche in seinen Schriften vor 1876 formulierte, entsprechen nun rein inhaltlich gesehen ganz den Ansichten, die er nach seiner Abkehr von Wagner vertrat, freilich mit genau gegenteiliger Absicht.<sup>4</sup> Seine Polemiken und Angriffe auf Wagners Person und Werk stellen dessen Fixierung auf das Theater, auf das szenische Geschehen insbesondere, als Schwäche seiner Kunst dar. So finden sich im „Fall Wagner“ und „Nietzsche contra Wagner“ (1888) mehrere aphoristische Attacken auf Wagners Musik:

„Wer hat diese Überzeugungskraft der Gebärde, wer sieht so bestimmt, so zu allererst die Gebärde! [...] Wagner war nicht Musiker von Instinkt. Dies bewies er damit, daß er alle Gesetzlichkeit [...] in der Musik preisgab, um aus ihr zu machen, was er nötig hatte, eine Theater-Rhetorik, ein Mittel des Ausdrucks, der Gebärden-Verstärkung, der Suggestion, des Psychologisch-Pittoresken.“<sup>5</sup>

Paraphrasiert finden sich diese Vorwürfe auch in „Nietzsche contra Wagner“. Darin kehrt Nietzsche Wagners bekannteste Formulierung aus „Oper und Drama“ um: „Und, beiläufig gesagt, wenn es Wagners Theorie gewesen ist, das Drama ist der Zweck, die Musik ist immer nur das Mittel“ –, seine Praxis dagegen war, von Anfang bis zu Ende, ‚die Attitüde [d.h. die dramatische Pose; s. Kap. I] ist der Zweck, das Drama, auch die Musik, ist immer nur ihr Mittel‘. Die Musik als Mittel zur Verdeutlichung, Verstärkung, Verinnerlichung der dramatischen Gebärde“.<sup>6</sup> Unschwer ist zu erkennen, wie Nietzsche inhalt-

---

1 KSA I, S. 495.

2 KSA I, S. 488 f.

3 BS, S. 463.

4 Bereits Thomas Mann sprach im Hinblick auf Nietzsches Wagnerkritik von einem „Panegyri-  
kus mit umgekehrtem Vorzeichen“ (Mann, S. 225).

5 KGA VI, 3, S. 23 ff.; Vorstufen zu dieser Formulierung s. BS, S. 869, 890 und 902.

6 KGA VI, 3, S. 417 ff.

lich auf das in „Die Geburt der Tragödie“ oder in „Richard Wagner in Bayreuth“ Gesagte zurückgreift.

Nietzsche bezeichnet im „Fall Wagner“ Wagner im moralisch diffamierenden Sinn als einen „Schauspieler“.

„– Ich habe erklärt, woin Wagner gehört, – nicht in die Geschichte der Musik. Was bedeutet er trotzdem in deren Geschichte? Die Heraufkunft des Schauspielers in der Musik“.<sup>1</sup>

Das tat er auch gelegentlich in Briefen, die in der Zeit nach Wagners Tod geschrieben wurden.

„Unsere Zeit ist durch die präventiöse und übertreibende Theaterkunst Richard Wagner's (welcher zuletzt ein Schauspieler war, ein sehr großer Schauspieler, auch als Musiker, aber nicht mehr) arg verdorben“.<sup>2</sup>

Erstmals gebrauchte Nietzsche für Wagner den Begriff „Schauspieler-Natur“ im abfälligen Sinne in einer Notiz zu seiner „Vierten unzeitgemäßen Betrachtung“.<sup>3</sup> Nietzsche ist damit als derjenige anzusehen, der, diesen Begriff spielerisch gebrauchend, eine Redewendung prägte, die in der Wagnerpolemik des 20. Jahrhunderts zu einer feststehenden Formel wurde, allerdings ohne den von Nietzsche gemeinten unpolemischen Nebensinn.

Höchst aufschlußreich ist, was Nietzsche im „Fall Wagner“ über den Entstehungsprozeß von Wagners Werken sagt:

„Auch im Entwerfen der Handlung ist Wagner vor allem Schauspieler. Was zuerst ihm aufgeht, ist eine Szene von unbedingt sicherer Wirkung, eine wirkliche Actio mit einem hautrelief der Gebärde, eine Scene, die umwirft – diese denkt er in die Tiefe, aus ihr zieht er erst die Charaktere“<sup>4</sup> und von dieser festgehaltenen mimischen Aktion komme Wagner immer erst auf seine Musik: „Bei Wagner steht im Anfang die Halluzination: nicht von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er erst die Ton-Semiotik.“<sup>5</sup>

Nietzsche gibt hier eine Beschreibung des gesamten Wagnerschen Schaffensprozesses, zu dem die Ergebnisse der Untersuchung von erhaltenen Skizzen und den Textbuchstadien vor der Vertonung passen (s. Kap. IV, Teil B). Ob er sich dies aus Wagners Schriften allein klar machen konnte, in denen er sich ja nirgends restlos eindeutig über seine eigene Art zu schaffen ausläßt, kann bezweifelt werden. Mit Sicherheit hat Nietzsche hier Informationen aus erster Hand einfließen lassen.

Wagners und Eduard Hanslicks Feindschaft ist legendär, teilweise legendarisch.<sup>6</sup> Sie braucht in vorliegender Arbeit nicht näher geschildert zu werden. Hanslicks Aufsätze über Wagners Musik entstanden auf der Basis eigener Beobachtungen,

---

1 KGA VI, 3, S. 31.

2 Brief an Carl v. Gersdorff vom 9.IV.1885 und inhaltlich ähnlich in Brief an Malwida v. Meysenbug vom 26.III.1885 (beide zit. bei: EGER, S. 276).

3 BS, S. 483.

4 KGA VI, 3, S. 26.

5 KGA VI, 3, S. 21 f.

6 An der Legendenbildung hatte bereits Wagner einen gewissen Anteil. Seine Erinnerungen in ML, S. 829 an Hanslicks Reaktion auf die „Meistersinger“-Vorlesung in Wien sind nicht korrekt (s. SB XIV, S. 666 f.).

ohne daß Wagner nennenswerten persönlichen Einfluß darauf gehabt hätte. Lediglich ein Brief Wagners an Hanslick aus der Zeit vor ihrer Gegnerschaft hat sich erhalten.<sup>1</sup> Aus diesen Jahren stammt auch eine ernsthaft anerkennende Bemerkung Hanslicks über „Tannhäuser“ II, 2, die Gesänge dieser Szene seien unter musikhistorischem Aspekt korrekt „*mehr Declamation als Musik*“.<sup>2</sup> Der Begriff „*Declamation*“ wird an dieser Stelle genau wie bei Wagner in der Bedeutung „Sprechvortrag“ gebraucht (s. a.). In späteren Rezensionen bezeichnete Hanslick Wagners Sprachvertonung in demselben Sinne als „*Declamationsgesang*“<sup>3</sup> oder sprach von „*monotoner Declamation*“ der Singstimmen im „Ring“.<sup>4</sup> Dieser Sprachvertonungsstil zeichne Wagners Werke, die nach dem „Rienzi“ entstanden seien, aus.

„Die Partitur des ‚Rienzi‘ bildet im Großen und Ganzen das gerade Gegenteil von Wagner’s späterer Musik, welche wesentlich aus den declamatorischen Accenten [Begriff im Sinne von „*Accent*“ gebraucht; s. a.] der Rede gezogen ist“.<sup>5</sup> Die Sprachvertonung Wagners habe sich danach immer stärker dem Sprechvortrag angenähert. Wagner „fuhr [...] von Werk zu Werk fort, seinen Opern immer mehr Musik auszusaugen und declamatorisches Pathos einzublase“, ein Verfahren, das er in „Ring“ und „Tristan“ auf die Spitze getrieben habe.<sup>6</sup>

Hanslick spricht in seinen Ausführungen über Wagners Sprachvertonung im „Ring“ ausdrücklich davon, daß kunstvolle Rede, Deklamation, nicht „natürliche“ oder naturalistische Rede für Wagner der Ausgangspunkt bei der Gestaltung seiner Singstimmen gewesen sei. Einzig die Partie des „Loge“ bediene sich musikalisch-deklamatorisch „*eines abgeschmackten, lächelnden Conversations-Tones*“.<sup>7</sup>

Seine skeptische Haltung zu Wagners Kunst faßt Hanslick, dabei Wagners mit seinen Schriften verfolgte Absicht durchaus erkennend, in die Formel, dessen individuelle Begabung verrate „*mehr poetisch-theatralisches als musikalisches Talent*“.<sup>8</sup> Das beständige Hervorheben des dramatischen Aspekts seiner Werke durch Wagner

1 Brief vom 1.I.1847 (SB II, S. 535 ff.).

2 „Tannhäuser“-Rezension in: „Wiener allgemeine Musik-Zeitung“ vom 19.XII.1846 (zit. bei: KIRCHMEYER III, Sp. 171); Wagner lobte diese Rezension in seinem Brief vom 1.I.1847 an Hanslick (SB II, S. 535).

3 „Richard Wagners Bühnenfestspiel in Bayreuth: Die Aufführung und ihr Totaleindruck“ (Hanslick (1982), S. 304).

4 A.a.O., S. 305; ebenso in den Rezensionen „Wagner’s Rheingold und sein Bayreuther Theater“ und „‚Rienzi‘ von Richard Wagner“ (in: Hanslick (1875), S. 311 f. sowie S. 278).

5 „‚Rienzi‘ von Richard Wagner“ (in: Hanslick (1875), S. 276).

6 „Aus Deutschlands romantischer Schule“ (1875) (in: Hanslick (1875), S. 71).

7 „Wagner’s Rheingold und sein Bayreuther Theater“ (in: Hanslick (1875), S. 308); unklar ist, ob Hanslick auch die „Meistersinger“-Musik als in jenem bewußten „*Konversations-ton*“ gehalten befand oder sich seine diesbezügliche Äußerung bloß auf die Textdichtung bezieht (Hanslick (1982), S. 293).

8 „‚Rienzi‘ von Richard Wagner“ (in: Hanslick (1875), S. 277 f.); in „Richard Wagners Bühnenfestspiel in Bayreuth: Die Aufführung und ihr Totaleindruck“ heißt es über die „Götterdämmerung“: „*Man braucht nur das Textbuch zu lesen, um Wagners malerisches Auge und seinen genialen Sinn für den Theatereffekt zu bewundern.*“ (Hanslick (1982), S. 305).

wird von Hanslick gegen die Werke gewendet und zu einem ihrer fundamentalen Mängel erklärt. Sowohl Wagners Singstimmenbehandlung, die auf Vorbilder wie v. Webers „Euryanthe“ verweise,<sup>1</sup> als auch seine „im besten Falle realistisch malende[n] Begleitung“ im Orchester, wie man sie im „Rheingold“ vorfinde, waren Hanslick ästhetisch verdächtig.<sup>2</sup> Gleichwohl wird von ihm der besonders enge Zusammenhang zwischen szenischer Aktion und orchestraler Musik bei Wagner erkannt und für neuartig, wenn auch nicht nachahmenswert, befunden.<sup>3</sup>

Wilhelm Kienzl legte mit seiner Dissertation „Die musikalische Deklamation“ (1880) die erste wissenschaftliche Abhandlung über Sprachvertonung vor.<sup>4</sup> Die Schrift ist laut Kienzl „durch die Kunst Wagners angeregt und von mir ganz im Sinne ihres Urhebers aufgebaut“.<sup>5</sup> Kienzls Bekanntschaft mit Wagner fällt in dessen letzte Lebensjahre und hatte nicht lange Bestand.<sup>6</sup>

Akzentuation und Prosodik der Worte – Ausgangspunkt dieser Betrachtung ist unverkennbar das gesprochene Wort – seien, so Kienzl, für das Verständnis gesungener Sprache konstitutiv.<sup>7</sup> Vereinzelt wären sie schon von Komponisten vor Wagner berücksichtigt worden, aber nirgends durchgehend und konsequent.<sup>8</sup> Wagner habe als erster sowohl die logischen Akzente als auch den Tonfall gesprochener Rede seiner musikalischen Deklamation zugrunde gelegt.

„Satzaccente oder logische Accente hat Wagner von jeher liebevoll berücksichtigt“.<sup>9</sup> „Das realistische Nachahmen des Hebens und Senkens der Stimme im gesprochenen Worte und des schnellen und langsamen Sprechens mancher Wortverbindungen ist meines Wissens nur von Wagner musikalisch ausgenützt worden.“<sup>10</sup> Mittels dieser Parameter würden Wagners Figuren eindrucksvoll durch ihre individuelle musikalische Deklamation unterschieden.<sup>11</sup>

Pausen in der Gesangsstimme tauchen nach Kienzl seit dem „Tannhäuser“ sowohl in deklamatorischer, sprechkünstlerischer Absicht zur Hervorhebung einzelner Worte als auch in Entsprechung zu den Interpunktionen der Versvorlagen

---

1 In dieser Oper finde man bereits einen „Vorrang der declamatorischen Schärfe“ gegenüber rein musikalischer Schönheit des Gesangs, allerdings noch nicht „das formlose, musiktödtende Sprechpathos seines Nachfolgers“ („Aus Deutschlands romantischer Schule“ (in: Hanslick (1875), S. 69 f.)).

2 „Wagner's Rheingold und sein Bayreuther Theater“ (1875) (in: Hanslick (1875), S. 310).

3 Hanslick erklärte in seinem Nachruf auf Wagner, dieser habe in der Tat nicht die Oper weiterentwickelt, sondern mit seinen Werken „eine neue Gattung, eine neue Kunst geschaffen“ („Zum 13. Februar 1883“ (in: Hanslick (1982), S. 321)).

4 Kienzl, S. 3.

5 Sittner, S. 77.

6 Sittner, S. 97 ff.

7 Kienzl, S. 35 und 159 ff.

8 Kienzl, S. 60 ff.

9 Kienzl, S. 80.

10 Kienzl, S. 124.

11 Kienzl, S. 126.

auf.<sup>1</sup> Die Rhythmik der Gesangsmelodien folge en detail der Prosodik und der Rhythmik gesprochener Sprache. Dieses Verfahren habe Wagner im „Tristan“ zur Vollendung getrieben;<sup>2</sup> er sei hinsichtlich der Nachahmung der sprecherischen Prosodik überhaupt als Meister unter den deutschsprachigen Komponisten anzusehen.<sup>3</sup> Kienzl liefert hier einige Anhaltspunkte für eine Untersuchung der Sprechähnlichkeit der Wagnerschen Sprachvertonung, auf die in der Analyse zurückzukommen ist (s. Kap. IV). Abschließend empfiehlt Kienzl, Sänger bei Neueinstudierung einer Partie deren Text erst sprecherisch sich aneignen zu lassen,<sup>4</sup> ein Verfahren, das Wagner in seinen Proben ständig praktizierte (s. Kap. III) und auf das er Kienzl hingewiesen haben dürfte, so wie er es auch bei Julius Hey tat.

Julius Hey (1832 – 1909) arbeitete mit Wagner während der Vorbereitungen der „Ring“-Uraufführung in den Jahren 1875 und 1876 zusammen (s. Kap. III. Abschnitt 10.). Er entwickelte eine Gesangsmethodik, die auf den Erfahrungen dieser Jahre aufbaut und die vor allem darauf abzielt, Wagnersänger heranzubilden. Neben Anregungen, die er von Wagner empfing, integrierte er in seine Methodik auch Ansätze seines Gesangslehrers Friedrich Schmitt, der seinerseits mit Wagner bekannt und um Anerkennung seiner Gesangsmethodik durch Wagner bemüht war.

Friedrich Schmitts (1812 – 1884) Bemühungen um die Systematisierung und Normierung der Lautbildung des gesprochenen Deutschen machen ihn zu einem Vorläufer der Sprecherziehung. Heys Methodik setzte in diesem Punkt Schmitts Wirksamkeit fort. Der erste Band seines „Deutschen Gesangs-Unterrichtes“ erschien von Fritz REUSCH bearbeitet separat. Dieser sogenannte „Kleine Hey“ wird von seinem Herausgeber als „*das Standardwerk der Sprecherziehung*“ bezeichnet.<sup>5</sup>

Ohne Heys Gesangslehre im einzelnen darstellen zu wollen, soll ein Überblick über den methodischen Aufbau seiner Arbeit gegeben werden, der für sich betrachtet Einflüsse Wagners verrät. Hey ging es, wie aus dem Titel seines Werks „Deutscher Gesangs-Unterricht – Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags“ hervorgeht, nicht nur darum, eine Gesangsschule vorzulegen. Seine Arbeit besteht aus vier Bänden und ist in drei Teile gegliedert.<sup>6</sup> Der zweite Teil, von Hey als „Gesanglicher Theil“ tituliert, enthält nur Stimmübungen, keinen fortlaufenden Text, und ist für die vorliegende Arbeit nicht von Belang.

---

1 Kienzl, S. 83 f.

2 Kienzl, S. 84.

3 Kienzl, S. 120.

4 Zuerst müsse der Sänger „*die Dichtung deutlich, langsam und klar sprechen und zwar ganz mit der Betonung, wie sie der Inhalt erheischt*“; Lautmalereien einzelner Wörter seien dabei unstatthaft (Kienzl, S. 167 f.).

5 REUSCH, S. 3.

6 Für vorliegende Arbeit sind nur 1. und 3. Teil des Lehrwerks, also Band I und IV relevant. Für die bibliographischen Abkürzungen gilt: Hey I = 1. Teil bzw. I. Band; Hey II = 3. Teil bzw. IV. Band.

Der erste Band, „Sprachlicher Theil. Anleitung zu einer naturgemäßen Behandlung der Aussprache für die Gewinnung eines vaterländischen Gesangstiles“ überschrieben, versteht sich als eine Sprechschule, das heißt für sich genutzt als abgeschlossener sprecherzieherischer Kursus für Berufsredner,<sup>1</sup> und sei „insbesondere für Schauspieler bestimmt“.<sup>2</sup> Aber auch für angehende Opernsänger sei die Sprecherziehung eine unumgängliche Vorbereitung auf die eigentlichen Gesangsstudien. Das Ungewöhnliche seiner Methodik eines aus dem Deklamieren bzw. Rezitieren hervorgehenden Gesangsvortrags erklärt Hey mit den neuartigen und speziellen Anforderungen Wagnerscher Partien, denen er mit dem Aufbau seines Lehrwerks Rechnung tragen wolle.<sup>3</sup> Wagner selber habe ihm gegenüber zu verstehen gegeben, daß „der Sänger zu allererst zum tadellosen Sprechkünstler erzogen werden müßte“.<sup>4</sup> Hey beginnt mit Sprechübungen. Zuerst solle eine korrekte Vokal-, dann eine korrekte Konsonantenbildung erarbeitet werden, bevor man sich mit Fragen der rhythmischen und dynamischen Gestaltung des Redevortrags beschäftige. Der gesteigerte Textvortrag gehöre bereits in den Bereich des Musikalischen. Hey gibt als Sprechübung vor, den Versvortrag dynamisch immer mehr zu steigern, „um so bei vollem Brustklang die Grenze zwischen Sprech- und Gesangston allmählich zu verwischen“.<sup>5</sup> Wagners Sprachvertonung wird von Hey mit Begriffen wie dem der „gesänglich-dramatischen Rezitation“<sup>6</sup> umschrieben. Als Vorstudien zu Wagnerpartien werden Balladen Loewes empfohlen.<sup>7</sup> Der gesungene Balladenvortrag wiederum wäre „dem Rezitator [...] abzuhlauschen“.<sup>8</sup> Gänzlich unbeachtet bleibt von Hey die mimisch-gestische Ausbildung der Sänger, die seiner Ansicht nach erst, „nachdem die gesänglichen Leistungen [...] schon vollkommen gefestigt sind“, einsetzen dürfe.<sup>9</sup> Wagner wäre in diesem Punkte sicherlich anderer Meinung gewesen.

Alle bisher zitierten Zeitgenossen Wagners erkannten klar die deklamatorische Prägung seiner Singstimmen. Bemerkungen weiterer Autoren belegen, daß diese Sichtweise im 19. Jahrhundert der Normalfall war.<sup>10</sup>

---

1 Hey II, S. 7.

2 Hey I, S. 1.

3 Hey I, S. 3 f.; neu sei bei Wagner insbesondere die „Plastik der Wort- und Satzphrasierung, die Energie des Sprachaccents“, also des Sprechtonfalls (a.a.O. I, S. 4 f.).

4 Hey (1911), S. 212.

5 Hey I, S. 75.

6 Hey II, S. 2.

7 Hey II, S. 16.

8 Hey II, S. 135.

9 Hey II, S. 17.

10 Freiherr v. Biedenfeld bestätigt die Beobachtung Wagners, sich in der Sprachvertonung ab dem „Holländer“ mehr und mehr am künstlerischen Sprechvortrag orientiert zu haben (s. a.). In seinem Artikel „Richard Wagner’s Lohengrin“ heißt es über Wagners Opern, in ihnen würde das Orchester „die sonstige Melodie des Sängers ersetzen [,] dessen declamatorischen Vortrag beschwingen“, was



Heinrich Dorn (1804 – 1892), der im Laufe seines Lebens immer wieder mit Wagner und dessen Werk zu tun hatte und ihm etwa ab 1839 kritisch gegenüberstand,<sup>1</sup> bemerkte in seinem 2. Artikel über die „Meistersinger“ (1875), Wagner näherte die Sprachvertonung in seinen Werken teilweise sehr dem melodramatischen Sprechen. So gebe es Stellen in Wagners Musik, an denen „die Singstimme nur ein *Accompagnement* für das Orchester abgibt und eben so gut durch melodramatisches Sprechen ersetzt werden kann“.<sup>2</sup> Dorn wiederholte diesen Vorwurf in „Post festum!“ von 1877. Es gebe demnach im „Ring“ „eine Menge Szenen, in welchen es für den Eindruck, welchen die Musik hervorbringen soll, ganz gleichgültig bleibt, ob man singen oder sprechen hört“.<sup>3</sup>

Hans v. Wolzogen (1848 – 1838), dessen umfangreiche publizistische Tätigkeit in Sachen Wagner hier nicht dargestellt werden braucht, äußerte sich an mehreren Stellen andeutend über die in Wagners Musik implizierten Gesten und die Sprechartigkeit seiner Sprachvertonung. Im 9. Abschnitt seiner Artikelreihe „Die Idealisierung des Theaters“ (1884/85) bemerkte er, die zentrale Aufgabe eines Wagnersängers bestehe darin, die „Darstellung in stäter und strenger Uebereinstimmung [...] mit der *sprachmelodischen Bewegung* seiner gesungenen Rede“ zu halten.<sup>4</sup> Hiermit wird eine Vortragsart umschrieben, die der im gesprochenen Schauspiel nahekommt. Die Artikelreihe „*Musikalisch-dramatische Parallelen – Beiträge zur Erkenntnis von der Musik als Ausdruck*“ Wolzogens wurde bereits 1892 beendet<sup>5</sup> und erschien in BBl 1903/04 sowie im Jahre 1907 in Buchform. Im 6. Abschnitt mit der Überschrift „Deklamation“ findet sich der sicher auf Wagner zu beziehende Passus:

„Die musikalische Deklamation kann sich sowohl als gesteigerter Empfindungsausdruck des Redesinnes, wie als einfache musikalische Fixierung des natürlichen Sprechaccentes [Sprechtonfalls] geben. Letzteres liefert uns Deklamationsparallelen im engeren Sinne.“<sup>6</sup> Die daran anschließende analytische Betrachtung von Wagners Sprachvertonung, der eine nicht schlüssig nachzuvollziehende Unterscheidung verschiedener Affekte zugrunde liegt bzw. die sich an einigen ausgewählten Textwendungen orientiert, ist leider zu unsystematisch, als daß sie wissenschaftlicher Analyse von Nutzen sein könnte.

---

sich exemplarisch am „Lohengrin“ zeigen lasse: Darin gäbe es keine Arien und Ensembles mehr, „von Gesang überhaupt nur einzelne Momente für Lohengrin, Elsa und die Chöre, alles übrige [ist] nur Deklamation“ (in: „Europa. Chronik der gebildeten Welt“ vom 19.X.1850 (zit. bei: KIRCHMEYER III, Sp. 736 und 742)). In einem Brief an Carolyne v. Sayn-Wittgenstein vom 12.VIII.1853 äußerte sich Hector Berlioz abschätzig über die Musik Wagners, die formlos und „auf bloße Ausdrucksakzente“ (Berlioz: „Literarische Werke“ V, S. 20) beschränkt sei: „C'est là le crime de Wagner; il veut la [la musique] détrôner, la réduire à des accents expressifs“ (Berlioz: „Correspondance générale“ V, S. 352). Laut PLASGER ist unter „accent expressif“ „Gefühlsakzent“ oder „pathetischer Akzent“ zu verstehen. Ob sich hinter Berlioz' Formulierung also ein Verweis auf die gesprochene Sprache verbirgt, ist nicht ganz auszuschließen.

1 Verwiesen sei auf den Artikel „Heinrich Dorn“ in: BRANDENBURG.

2 Dorn (1875), S. 17.

3 Dorn (1877), S. 93.

4 BBl, 5. St. 1885, S. 149.

5 BBl, 10. – 12. St. 1903, S. 301.

6 BBl, 10. – 12. St. 1903, S. 271.

Insgesamt läßt sich bereits bei Wolzogen, dessen persönlicher Kontakt zu Wagner bei weitem nicht so intensiv und spannungsfrei war, wie gemeinhin angenommen,<sup>1</sup> eine Verkennung des Zusammenhangs zwischen gesprochener theatralischer und Wagners musikalischer Deklamation feststellen. Statt dessen glaubte Wolzogen, eine „*einfache musikalische Fixirung des natürlichen Sprechaccentes*“ bei Wagner vorzufinden. Ob dieser Verweis auf „natürliches“ Sprechen gegen besseres Wissen propagandistisch motiviert ist oder aber es Wolzogen schlicht an genauerer Kenntnis der zeitgenössischen Theaterdeklamation mangelte, kann an dieser Stelle nicht entschieden werden. Jedenfalls ist er der erste von zahlreichen Autoren im 20. Jahrhundert, der das „natürliche“ Sprechen als Vorbild Wagnerscher Sprachvertonung bezeichnete.<sup>2</sup>

War zu Wagners Lebzeiten die deklamatorische Prägung seiner Singstimmen noch offensichtlich, so bietet sich in dieser Frage ab etwa 1900 ein uneinheitliches Bild. Zu dieser Zeit begannen Autoren, die Bedeutung sprecherischer Einflüsse zu relativieren oder sogar ganz zu negieren. Über die damalige Diskussion, ob Wagners Sprachvertonung als quasi-deklamatorisch aufzufassen sei oder nicht, unterrichtet Rudolf KIRSTENS Arbeit von 1904.<sup>3</sup> KIRSTEN selber nimmt in dieser Frage eine vermittelnde Position ein.

„*Natürlich wäre es ein grober Irrtum, in Wagners Gesangsstimmen nichts weiter zu sehen, als die Fixierung der Sprachmelodie*“<sup>4</sup>

behauptet er einerseits; der Terminus „Sprachmelodie“ ist hier durchaus im Sinne Louis Köhlers gemeint, wenn KIRSTEN Köhlers Standpunkt auch als zu rigoros erscheint.<sup>5</sup> Andererseits will KIRSTEN – die Echtheit dieser Behauptung steht nicht zur Debatte – ohne die Musik des „Parsifal“ zu kennen den Gesangstext rezitiert und den Verlauf der Sprechmelodie fixiert haben, um dann überraschende Übereinstimmungen mit Wagners Sprachvertonung festzustellen.<sup>6</sup> Auf Grundlage dieses Verfahrens entwickelt KIRSTEN seine Analyse der „Parsifal“-Sprachverto-

---

1 „*Unter den Persönlichkeiten des frühen Schrifttums um R. Wagner hat [...] Hans von Wolzogen als einziger das Glück eines ständigen persönlichen Umgangs und Gedankenaustausches mit Wagner [...] gehabt*“ und wurde „*von R. Wagner in guter Stunde als sein ‚alter ego‘ angesprochen*“ (MGG XIV, Sp. 841). Der emphatische Ton dieses Artikels von DAUBE ist angesichts der abfälligen Bemerkungen Wagners über Wolzogen und die „Bayreuther Blätter“, die CT überliefert, nicht zu rechtfertigen (z.B. Eintrag vom 7.IV.1882 (CT II, S. 926) über Wolzogens Aufsatz „Heutiges für Künftiges“ (BBl, Januar/Februar 1882)).

2 BBl, 10. – 12. St. 1903, S. 271 f.; vgl. Kap. II Abschnitt 5.

3 KIRSTEN, S. 4 ff.

4 KIRSTEN, S. 4.

5 „*Köbler betont wohl in der Tat zu stark die Forderung, daß die Gesangsstimme sich einer absolut genauen Wiedergabe der Sprachmelodie zu befleißigen habe*“ (KIRSTEN, S. 6).

6 KIRSTEN, S. 7.

nung, auf die in Kap. IV Abschnitt 17.2. (s. CD-ROM) zurückzukommen ist. In seiner Studie tritt KIRSTEN den Beweis an, daß sich sowohl formal als auch inhaltlich Parallelen zwischen Wagners Sprachvertonung und „*dem gehobenen sprachlichen Ausdruck*“ festmachen lassen.<sup>1</sup> Seit KIRSTEN wurde dieser Beweis nicht wieder geführt.

Guido ADLER, 1855 geboren, erkannte noch deutlich die Anlehnungen Wagners an den Deklamations- bzw. Rezitationsvortrag seiner Zeit und zudem graduelle Unterschiede in der Nähe seiner Sprachvertonung zum Klang kunstvoller Rede. In seiner Biographie „Richard Wagner“ von 1904 stellt ADLER eine Verbindung zwischen Wagners Sprachvertonung und der kunstvollen Rede fest, die sich freilich nicht auf eine einfache Formel bringen lasse, sondern im Laufe von Wagners Leben sich in jedem Werk auf andere Weise niedergeschlagen habe.

„Wenn also Wagner meint, daß er einzig in der weiteren Befolgung der im ‚Fliegenden Holländer‘ betretenen Bahn, die Musik aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede erstehen zu lassen, sein musikalisches Drama aufgebaut hätte, so ist damit wohl ein Prinzip ausgesprochen, das Wagner leitete, jedoch in der Ausführung mannigfache Modifikationen und Wandlungen erfuhr.“<sup>2</sup> Nach ADLER wechseln im „Tannhäuser“ rein gesangliche Passagen „mit frei deklamierten Stellen, in denen die musikalische Betonung der rezitierten Deklamation folgt“.<sup>3</sup> Im „Lohengrin“ gelte demgegenüber: „Melodie und Sprache, Deklamation und Wohlklang halten sich die Wage [sic!]“.<sup>4</sup> Im Gegensatz zu Köhler sieht ADLER jedoch in dieser Oper Wagners bereits deutliche Bestrebungen, den Klang des deklamierten Wortes stärker mit musikalischen Mitteln zu idealisieren. „Immerhin hat sich Wagner nicht allein von dem Sprachakzent und dem musikalisch pathetischen Vortrage der Worte bestimmen lassen, sondern auch von den rein melodischen Anforderungen. [...] Der Gesang entspricht der natürlichen Betonung, ohne sich dieser ganz zu unterwerfen“.<sup>5</sup>

Zur Sprachvertonung des „Ring“ äußert sich ADLER widersprüchlich. Einerseits sieht er als formale Grundlage der sprechähnlichen Gesangsphrasen im „Ring“ weiterhin die traditionellen Opernformen in Kraft.<sup>6</sup> Andererseits behauptet er, Wagners Werke wären zwar durchkomponiert wie die französische Große Oper, ließen sich aber nicht aus dieser Gattung, sondern aus dem deutschen Singspiel mit gesprochenen Dialogen herleiten.<sup>7</sup> Dieser Widerspruch – oder zumindest diese analytische Anwendung zweier Modelle nebeneinander – wird von ADLER nicht aufgelöst. Auf die Herleitbarkeit der „Ring“-Sprachvertonung aus dem Sprechvortrag geht er in der Folge noch näher ein. ADLER bemerkt, Wagner würde seine

---

1 KIRSTEN, S. 50.

2 ADLER (1904), S. 63.

3 ADLER (1904), S. 83 f.; ADLER bezieht dies auf „Tannhäuser“ I, 2, ohne auf das Problem der verschiedenen Fassungen dieser Szene einzugehen.

4 ADLER (1904), S. 123.

5 ADLER (1904), S. 116.

6 ADLER (1904), S. 65 und 169.

7 ADLER (1904), S. 173 f. unter Bezugnahme auf die „Einleitung zur Vorlesung der ‚Götterdämmerung‘“ (GS IX, S. 308).

Figuren durch ihren Vortrag charakterisieren und zwar in einer Weise, die ihn an Schauspielcharaktere gemahne.

*„Daß zur musikalischen Charakterisierung einer Persönlichkeit die einheitliche Haltung der Ausdrucksweise derselben gehört, hat sich Wagner ebenso gegenwärtig gehalten, wie alle echten musikalischen Dramatiker vor und nach ihm. Wagner schließt sich noch enger an den Vortrag an, welchen die betreffenden Personen im gesprochenen Drama einhalten würden. Er stellt sich dieselben lebhaftig vor, läßt sie zu sich sprechen und überträgt diesen Vortrag aus dem Reiche der Sprache in das Reich der Tonkunst. Schnelligkeit, Lage, Klang werden in möglichst engem Anschlusse an den Tonfall der Rede gehalten. Man vergleiche etwa Dynamik und Tempo bei der Fixierung der Reden von Mime und Alberich gegenüber den Riesen. [...] Die Gesangsweise wird zum wirklichen Sprechgesange, ein in Tonstufen gefaßtes Sprechen, dessen in Töne gesetzte Wiedergabe ein theatralischer Zug eigen ist. Das Schauspielerische trifft auch die edelsten Empfindungen, wie etwa in der sonst sangbar und ausdrucksvoll gehaltenen Solokantilene der ‚Walküre‘: ‚War es so schmählich, was ich verbrach....?‘ Wagners Verfahren wird immer mehr durch den pathetischen Vortrag der Rede bestimmt; er greift im ‚Ring‘ weiter aus, als in seinen anderen Werken, ausgenommen im ‚Tristan‘. In den ‚Meistersingern‘ wird dieses Verfahren durch stellenweise Annäherung an den Konversations-Ton gemildert und bleibt in einem gewissen Mittelmaße.“<sup>1</sup>*

August HALM wurde 1869 geboren. Er glaubte, bei Wagner eine „Kongruenz von Sprache und Musik hinsichtlich der Syntax“ entdeckt zu haben.<sup>2</sup> Als konkrete Beispiele nennt er die Berücksichtigung von Interpunktionen und Parenthesen in Wagners Singstimmen.<sup>3</sup> Seinen Ausführungen liegt mithin die gesprochene Sprache als Bezugsebene zugrunde, nicht eine „natürliche“, sondern die künstlerische, die Deklamation.

*„Das Passen des Tones zum Wort bezöge sich [bei Wagner] [...] vielmehr auf das, was man vorwiegend unter Deklamieren versteht, auf den ‚Sprechgesang‘ als die musikalische Imitation des Sprechens mit seinem sinn-gemäßen Steigen- und Sinkenlassen der Stimme [...]. Freilich, schon das Sprechen selbst will sich da festen Regeln nicht fügen.“* Ungeachtet dieses analytischen Problems ließen sich beispielsweise aber im „Ring“ eindeutig Fragetonfälle, die aus deklamierter Rede übernommen seien, ausmachen.<sup>4</sup>

Psychologische Entwicklungen beeinflussten Tonfall und Tempo von Wagners musikalischer Deklamation, und er nutze diese Mittel, um seine Figuren zu charakterisieren.<sup>5</sup> Diese Beobachtung fand sich schon bei Kienzl und ADLER.

Paul BEKKER wurde 1882 geboren. Ihm waren die Parallelen zwischen künstlerischem Sprechvortrag und Wagners Sprachvertonung nicht mehr so deutlich wie seinen Vorgängern. Mit „Richard Wagner – Das Leben im Werke“ von 1924 legte er eine gehaltvolle Schrift über Wagner vor, die dessen mit dem Theater engstens verwobener Biographie und permanenter ästhetischer Ausrichtung auf das Theater Rechnung trägt.<sup>6</sup> BEKKER geht davon aus, daß gestische Prozesse nur sehr

---

1 ADLER (1904), S. 222 f.

2 HALM, S. 35.

3 HALM, S. 34.

4 HALM, S. 37 f.

5 HALM, S. 39 f.

6 BEKKER, S. 1 ff. und 43.

gelegentlich Wagners Sprachvertonung beeinflussen würden.<sup>1</sup> Für BEKKER ist die „Holländer“-Partie ein Beispiel für diejenige Sprachvertonung des frühen Wagner, welche „im Tonfall naturalistisch empfundenem deklamatorischem Ausdruck zustrebt“<sup>2</sup> und dann wieder seit dem „Lohengrin“ einer stärker musikalisch determinierten Melodik gewichen sei.

Im „Lohengrin“ gelte: „Das liedhafte Arioso, die in kurztaktigen Perioden gebundene Melodik, an sich nichts anderes als deklamatorisch [das heißt hier: rezitativisch] frei fließende Spitzenbewegung des harmonischen Motives, wird zur einheitlichen Grundlage der gesamten Vortrags- und Ausdrucksgestaltung.“<sup>3</sup> Die Partien des „König Heinrich“ und des „Telramund“ sind nach BEKKER rezitativisch angelegt. Das im „Lohengrin“ der Liedform zustrebende Verfahren der Sprachvertonung sei richtungsweisend für Wagners mittlere Werke. „Das Lied als schärfste musikalische Ausprägung des Sprachakzentes bleibt von hier bis hinauf zum ‚Tristan‘ die grundlegende Formeinheit der Wagnerschen Musikgestaltung.“<sup>4</sup>

Die zweite Szene des „Rheingold“ ist nach BEKKER als rezitativisch, die Vokallinie beim Fluch „Alberichs“ in der vierten Szene als Bewegung innerhalb eines verminderten Dreiklangs anzusehen.<sup>5</sup> Wagners Singstimmengestaltung im „Rheingold“ läßt sich folglich für BEKKER aus den tradierten Opernformen bzw. aus dem musikalischen Material erklären. BEKKER unterstellt ferner, „Siegfried“ I sei zwar formal als ein Lieder- oder Singspiel aufzufassen, bemerkt jedoch ausdrücklich, daß sich keine musikalisierte Rezitation oder Deklamation in diesem Aufzug nachweisen lasse.<sup>6</sup> In der „Götterdämmerung“ seien formal zwei Typen der musikalischen Gestaltung anzutreffen, nämlich „eine Marschmusik mit eingeflochtenen Liedgruppen“.<sup>7</sup> BEKKER gesteht für Wagners Werke ab dem „Lohengrin“ einzig der Partie des „Beckmesser“ zu, sie sei im „Sprechton“ gehalten,<sup>8</sup> ohne diese Feststellung weiter zu präzisieren.

Es sind nach BEKKER somit die traditionellen Formen von Opernmusik, konkret Liedform, Rezitativ und Arie, die den Bezugspunkt von Wagners musikalischer

---

1 BEKKER, S. 11 und 51.

2 BEKKER, S. 136.

3 BEKKER, S. 210.

4 BEKKER, S. 225.

5 BEKKER, S. 281 und 294; tatsächlich handelt es sich um keinen verminderten Akkord, der ausschließlich aus übereinandergeschichteten kleinen Terzen besteht, sondern um einen dissonanten Vierklang fis-a-c-e' („Rheingold“-Partitur, S. 238), den das „Ring“-Thema vorgibt (vgl. Kap. IV Abschnitt 10.2.10. (s. CD-ROM)).

6 BEKKER, S. 309 f.

7 BEKKER, S. 490; selbstverständlich ist hiermit nicht „Marschmusik“ im herkömmlichen Sinne gemeint. BEKKER unterscheidet in „Wagner – Das Leben im Werke“ zwei grundlegende Typen instrumentaler Musik: den Tanz und den Marsch. Damit knüpft BEKKER an Wagners Schriften an. In der Geschichte der instrumentalen Musik sei der Tanz die einzige wirkliche Grundform absoluter Musik, erklärte Wagner in „Das Kunstwerk der Zukunft“ (GS III, S. 88 ff.).

8 BEKKER, S. 411.

Deklamation darstellen; eine Beeinflussung durch die Rezitations- oder Deklamationspraxis seiner Zeit wird allenfalls für den „Fliegenden Holländer“ und den „Tannhäuser“ zugestanden, sonst jedoch für keines der nachfolgenden Werke. Obwohl BEKKER anerkannte, daß Wagner den Versuch unternahm, Schauspiel und Oper zu kombinieren, um ein neues Genre der Bühnenkunst zu begründen,<sup>1</sup> leitete er bei seinen analytischen Betrachtungen die Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Gestaltung von Wagners Musik nur aus der Opern-, nicht aus der Sprechtradition seiner Zeit her. Eine solche musikimmanente Art der Interpretation kennzeichnet die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Wagner im 20. Jahrhundert.

Nach der Jahrhundertwende vollzog sich demnach ein Paradigmenwechsel in der Auslegung von Wagners Vokalmelodik. Wenn auch noch vereinzelt ihre Sprechähnlichkeit wahrgenommen wurde, begannen die im späten 19. Jahrhundert geborenen Autoren deutlich zu relativieren, was Ausmaß und Bedeutung dieses Einflusses anging. Dies bestätigt ein Blick auf gleichlautende verstreute Bemerkungen aus diesem Zeitraum.

In seinem „Führer durch die Oper“ I, 3, der in erster Auflage 1890 erschien,<sup>2</sup> behauptet Otto Neitzel, allerdings ohne detaillierter darauf einzugehen, im „Lohengrin“ habe sich Wagner hinsichtlich der Sprachvertonung klar erkennbar am künstlerischen Sprechvortrag orientiert. „*Der Gesang ist überall der Deklamation entsprossen. Sprechgesang.*“<sup>3</sup> Über andere Werke Wagners sagt Neitzel dies jedoch nicht.

Hans Bélarts „Gesangsdramatische Wagnerkunst“ ist mit Sicherheit nicht als wissenschaftliche Quelle anzusehen, sondern besitzt lediglich dokumentarischen Charakter. Laut Vorrede habe sich Bélart erstmals 1899 mit den speziellen Anforderungen Wagnerscher Partien beschäftigt. Möglicherweise gibt Bélart einen Eindruck von der Wagnervortragspraxis der Sänger um 1900 – man denke an die berüchtigte „Konsonantenspuckerei“, die Bayreuther Sänger in diesen Jahren praktiziert haben sollen –, wenn er behauptet, man habe tendenziell alle Notenwerte, die kürzer als eine Viertelnote seien, im Sprechton, alle längeren eher gesungen vorzutragen.<sup>4</sup> Diese Unterscheidung mutet laienhaft an und findet sich so in der wissenschaftlichen Literatur dieser Zeit nicht noch einmal.

Wir nähern uns der neueren und gegenwärtigen Wagnerforschung. Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts geriet die deklamatorische Prägung von Wagners Sprachvertonung vollends in Vergessenheit. Mit Ausnahme einer kurzen Abhandlung MAEHDERS und einer vereinzelt Bemerkung KUNZES ist ein solcher Einfluß überhaupt nicht mehr auch nur in Betracht genommen worden. Es werden

---

1 BEKKER, S. 577 f.

2 KOCH I, S. 364.

3 Neitzel, S. 77.

4 Bélart, S. 34.

im folgenden alle Autoren, die in dieser Frage Stellung bezogen, zu Wort kommen, ausgenommen die Analysen von Wagners Sprachvertonung, die im Kapitel IV, Teil A behandelt werden. In der Regel äußern sich die Ausleger von Wagners Musik nur en passant über seine Sprachvertonung und ihre historische oder formale Herkunft. Zuerst werden gegenteilige Auffassungen dargestellt, die sprechkünstlerische Einflüsse ausschließen, anschließend neuere Autoren, die meine These stützen. Zur Gestik bei Wagner gibt es lediglich bei ADORNO und DAHLHAUS Ausführungen, die so konkret sind, daß es sich an sie anzuknüpfen lohnt.

GOSLICH sah im Jahre 1939 eine Verbindung zwischen kunstvollem Sprechvortrag und Marschners Sprachvertonung, hob an Wagner hingegen nur die exakte Determinierung der Singstimme hervor, ohne eine solche Verbindung zu erkennen.<sup>1</sup> Nach GOSLICH hätten sich die deutschen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts generell am natürlich vorgetragenen Sprechen orientiert.

„Der romantische Musikdramatiker folgte [...] dem natürlichen Tonfall der Rede, den Wort- und logischen Satzakkzenten“.<sup>2</sup> GOSLICHs Bemerkungen sind leider zu unspezifisch, als daß sie weitergehende Schlüsse auf die von ihm postulierte Art eines „natürlichen“ Sprechvortrags erlauben würden.

Die von GOSLICH vertretene Anschauung ist auch bei anderen Musikforschern seiner Zeit anzutreffen. In der ersten Auflage des RIEMANN-Musiklexikons von 1882 und den folgenden zehn Auflagen bis 1929<sup>3</sup> ist davon die Rede, im „Tristan“ sei „die Auflösung der Melodie in das ‚Sprechsingen‘, die W. eigentümliche höhere Art des Rezitatives“, zu finden.<sup>4</sup> Nach CLESIIUS ist dieser Begriff so zu verstehen, daß „die Singstimme [bei Wagner] in getreuem Anschluß an die natürliche Deklamation sich frei bewegt“.<sup>5</sup> Der Begriff der „natürlichen Deklamation“ erscheint freilich angesichts der Tatsache, daß Deklamation immer mit bestimmten Übertreibungen arbeitende Stilisierung ist, als eine *Contradictio in adjecto*.

MAYER stellte in seiner in Erstaufgabe 1959 erschienenen Wagnerbiographie fest, Wagners Sprachvertonung rühre von der gesprochenen Sprache her, ohne jedoch diese These irgendwie näher zu konkretisieren, zu begründen oder zu entfalten.

Wagners Verfahren, „aus dem Sprachrhythmus und der Wortmelodie gesprochenener Rede ein ganz eigentümliches Melos entstehen zu lassen“, sei mit der Sprachvertonung von Janáček's „Jenůfa“ vergleichbar.<sup>6</sup> Der Stichhaltigkeit dieses Vergleichs kann hier nicht weiter nachgegangen werden.

---

1 Marschners Bezugspunkt sei die „*pathetisch vorgetragene Rede*“ gewesen (GOSLICH, S. 212).

2 Ibid.

3 RIEMANN (<sup>1</sup>1929) II, S. 1978.

4 RIEMANN (1882), S. 991.

5 CLESIIUS, S. 80.

6 MAYER, S. 55.

Etliche Interpreten glauben, im *Accompagnatore*zitativ das Vorbild für Wagners Sprachvertonung ausgemacht zu haben. WERNER<sup>1</sup> nimmt an, daß

„Wagner [...] das alte *Akkompagnato* durch Hinausschieben der Kadenzen zu langgestreckter Sprechmelodik [...] umbildete“.<sup>2</sup>

Damit gründe seine Sprachvertonung auf der musikalischen Form, die für WERNER neben dem Melodram die musikalische Form der Romantik schlechthin darstellt.<sup>3</sup>

ADORNO schrieb seinen „Versuch über Wagner“ in den Jahren 1937/38 und überarbeitete ihn im Jahre 1952.<sup>4</sup> Darin wird zum einen die allgemein anzutreffende Lehrmeinung referiert, Wagners Sprachvertonung lasse sich aus dem *Akkompagnatore*zitativ herleiten,<sup>5</sup> zum anderen bringt ADORNO Wagners Sprachvertonung aber auch mit dem Begriff des „Natürlichen“ in Zusammenhang.

„Das *Stilmittel* des Sprechgesangs ward von Wagner als Garant jener Einheit [des Kompositionsgefüges] ersonnen: mit Hilfe eines gleichsam natürlichen Tonfalls sollen Musik und Sprache sich verbinden [...]. [...] das gesungene Motiv widerspräche der geforderten Natürlichkeit des Tonfalls und entfernte sich vom sprachlichen *Duktus*.“<sup>6</sup>

Auch DAHLHAUS nimmt eine Prägung der Wagnerschen Sprachvertonung durch das *Accompagnato* an. So schreibt er über die musikalische Struktur von „Siegmonds“ Erzählung in „Walküre“ I, 2:

„Die *Leitmotivtechnik* durchdringt das *Recitativo accompagnato* und das *Arioso*“.<sup>7</sup>

Andererseits ist bei DAHLHAUS von einem Wagnerschen Sprachvertonungstypus die Rede, den er als „*Deklamation*“ bezeichnet. An bestimmten Stellen sei „die *Gesangsstimme* als *deklamatorischer Kommentar zur Orchestermelodie*“ aufzufassen.<sup>8</sup> DAHLHAUS läßt unklar, ob damit auf das Rezitativ, die musikalische Deklamation oder vielleicht sogar den rezitatorischen Textvortrag angespielt wird.

In einem unspezifischen Sinne wurde in jüngerer Zeit Wagners Singstimmen mehrfach „*Theatralik*“ und „*Gestik*“ unterstellt bzw. die Sprache als Ausgangspunkt seiner Singstimmengestaltung benannt. Die Ausführungen dieser Autoren zeigen aber deutlich, daß damit nicht auf den Sprechvortrag oder die theatralische Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert rekurriert wird.

---

1 Theodor Wilhelm WERNER: „Die Oper im 19. Jahrhundert“ (in: ADLER (1930)).

2 In: ADLER (1930), S. 878.

3 In: ADLER (1930), S. 871.

4 ADORNO, S. 5.

5 ADORNO, S. 59.

6 ADORNO, S. 109.

7 DAHLHAUS (1990), S. 48; vgl. DAHLHAUS (1970a), S. 11 ff. und 23 f.

8 DAHLHAUS (1990), S. 130 f.; „Das Musikdrama als symphonische Oper“ (1978) (in: DAHLHAUS (2004), S. 445 f.).



PALMS Dissertation über die „Sprachbehandlung im ‚Lohengrin‘“ enthält einzelne Formulierungen, die für die vorliegende Arbeit von Interesse sind. Zentrale These dieser Dissertation ist, „daß in den Librettis [sic!] [...] der Impuls zur satztechnischen Veränderung der musikalischen Struktur [einer Oper] enthalten ist“.<sup>1</sup> Ein grundlegendes Problem dieser Arbeit ist, daß eine Definition des Begriffs „Sprachbehandlung“, eine Abgrenzung von dem Begriff der „Sprachvertonung“ etwa, fehlt.<sup>2</sup> So führt PALM aus: „Die Art der Sprachbehandlung – ihre Expressivität, ihre Theatralik, ihre Gestik – wird zum Auslöser für die Gestaltung der Komposition.“<sup>3</sup> Es wird nicht weiter erörtert, was genau unter Theatralik oder Gestik von Sprachbehandlung zu verstehen ist. Offensichtlich sieht die Verfasserin jedoch keine Verbindung zwischen theatralischer Sprechweise und Wagners Sprachvertonung, denn für sie ist seine musikalische Deklamation ein vorzügliches Beispiel einer „natürlichen und richtigen Versdeklamation“.<sup>4</sup> Diese Aussage scheint sie wiederum nur auf den „Lohengrin“ zu beziehen – obwohl sie dieser Oper an anderer Stelle zugleich „eine expressive, deklamatorisch bestimmte, teilweise zur ‚Prosa‘ aufgelöste Versvertonung“ attestiert –, denn in Wagners späteren Werken wie etwa im „Ring“ verlöre die Sprachvertonung laut PALM „viel von ihrer Schlichtheit, von ihrer natürlichen, teilweise affektfreien Deklamation aufgrund einer Überbetonung des dramatischen und sprachlichen Ausdrucks“.<sup>5</sup> Im „Parsifal“ fänden sich schließlich sogar „affektgeladene, gespannte, in einigen Fällen zur Unnatürlichkeit, Übertriebenheit und Theatralik neigende, fast manierierte Gesangsphrasen“.<sup>6</sup> Die Verfasserin hat zur Begründung ihrer Thesen keine der Vorstufen des Librettos, etwa den sogenannten Prosa- oder Textentwurf, und auch keine musikalischen Skizzen Wagners konsultiert. PALM geht nicht auf sprecherische Realisierung von Versen als einer Stufe zwischen Niederschrift eines Verses und dessen Vertonung ein, sondern setzt vielmehr einen unmittelbaren Konnex zwischen Vers/Sprache und Vertonung/Musik als gegeben voraus.<sup>7</sup> Auf diese Arbeit ist in der Analyse der „Lohengrin“-Sprachvertonung zurückzukommen (s. Kap. IV Abschnitt 8.2. (s. CD-ROM)).

BAUER stößt in seiner Dissertation über Wagners „Parsifal“ zwar auf grundlegende strukturelle Übereinstimmungen zwischen Wortrhythmus und Versform einerseits und der Wagnerischen Versvertonung andererseits,<sup>8</sup> ohne jedoch explizit herauszustellen, ob die gesprochene Rede Ausgangspunkt seiner Betrachtungen ist. So spricht BAUER von „Knotenpunkten von sprachlicher und musikalischer Betonung. Die sprachliche Wortbetonung nimmt Wagner so genau, daß er sie als das Gerüst der semantischen Sinnverständlichkeit schlechthin versteht.“<sup>9</sup> Ob BAUER an dieser Stelle mit „sprachlicher Betonung“ „sprecherische Betonung“ meint, kann aus seinen Ausführungen nicht sicher geschlossen werden.

FECKER behandelt in seiner Dissertation über Wagners Sprachvertonung Melodieverläufe im Kontext der syntaktischen Struktur der vertonten Verse. So erkennt FECKER bei Sätzen, die mit Punkt oder Ausrufezeichen enden, Wagners Tendenz, sie mit einer absteigenden Melodie zu versehen und kommt zu dem Schluß: „Hier ergibt sich eine mehr naturalistische, dem Sprechakt angenä-

1 PALM, Vorwort.

2 An einer Stelle wird „Sprachbehandlung“ synonym mit dem Begriff „der musikalischen Realisierung des Textes“ gebraucht (PALM, S. 10).

3 PALM, S. 11.

4 PALM, S. 14.

5 PALM, S. 263.

6 PALM, S. 247.

7 PALM, S. 11.

8 BAUER (1977), S. 194 und 198.

9 BAUER (1977), S. 230.

*berte Deklamation.*<sup>1</sup> Neben Parenthesen und suspiratio-ähnlichen Phrasen, die sich klanglich deutlich hervorheben würden,<sup>2</sup> untersucht FECKER die Vertonung von Fragesätzen genauer, mit dem Fazit, daß sich bei Wagner im Vergleich zu v. Weber oder Beethoven eine größere Vielfalt der Vertonung von Fragen nachweisen lasse,<sup>3</sup> sie jedoch im Prinzip zumeist mit aufwärts geführter Melodie vertont würden.<sup>4</sup> Diese Thesen FECKERS werden in Kap. IV eingehender erörtert. Trotz alledem ist nach FECKER der Bezugspunkt für Wagners Sprachvertonung nicht in der Sprechkunst, sondern in den traditionellen musikalischen Formen zu suchen. Für die Vertonung der Fragesätze im „Lohengrin“ gelte beispielsweise: „Die meisten Fragen bewegen sich im rezitativischen Melos.“<sup>5</sup> FECKER unterscheidet nicht zwischen einem „natürlichen“ und einem gehobenen oder ausdrucksvollen Sprechen. Selbst Strauss’ „Elektra“ ist nach FECKER im „natürlichen“ Sprechtonfall vertont.<sup>6</sup>

Kommen wir zu den beiden Autoren, die in jüngerer Zeit die These für diskutabel hielten, in Wagners Sprachvertonung könnten Elemente der Sprechkunst eingegangen sein. KUNZE behauptet, Wagner habe mit seinen Textbüchern nach dem „Holländer“ Kompositionsvorlagen geliefert, die immer weniger einer Vertonung in absolut musikalischen Formen entgegen gekommen seien, so daß folglich im zunehmenden Maße die Verse die musikalische Struktur bestimmen würden<sup>7</sup> und zwar in sprecherisch dargebotener Form:

„Vorbild [bei der Vertonung] ist letztlich das gesteigerte, ausdrucksgehaltene Sprechen der Verse.“<sup>8</sup> KUNZE unterscheidet mehrere Arten des Sprechvortrags. Wagners Singstimmenmelodik gehe von der „natürlichen, wenn auch gehobenen Rede“ aus.<sup>9</sup> Dagegen sei in der russischen Oper des 19. Jahrhunderts, in den Werken Dargomischskis und Moussorgskis, das „Ausgehen der Musik vom realistischen Sprechen“ vollzogen worden.<sup>10</sup> Inwieweit sich „realistisches“, „natürliches“ und „gehobenes“ Sprechen genau gegeneinander abheben, läßt KUNZE offen. Ferner unterscheidet er zwischen der sprechartigen „Versmelodie“ und den „noch rezitativisch geprägten Partien“ im „Ring“.<sup>11</sup> KUNZE beschränkt seine Feststellungen und Beobachtungen von Sprechähnlichkeit bei Wagner lediglich auf die Gliederung der Verse, die grammatische Struktur oder den Wechsel der redenden Personen im Dialog, allerdings ohne einen Bezug zur Deklamationspraxis des 19. Jahrhunderts herzustellen. Er berücksichtigt die Sprechähnlichkeit der melodischen Verläufe der Singstimmen gar nicht.

KUNZES These wurde von Curt v. WESTERNHAGEN angegriffen.

---

1 FECKER, S. 132 f.

2 FECKER, S. 140 ff.

3 FECKER, S. 167 und 171.

4 FECKER, S. 176.

5 FECKER, S. 173.

6 FECKER, S. 277 f.

7 In: DAHLHAUS (1970), S. 113.

8 In: DAHLHAUS (1970), S. 116.

9 In: DAHLHAUS (1970), S. 115.

10 In: DAHLHAUS (1970), S. 116, Fn. 24.

11 In: DAHLHAUS (1970), S. 125.

Ohne den Verfasser direkt zu nennen, sprach v. WESTERNHAGEN 1973 von einem „*Versuch der Analyse des Wagnerschen Melodiebegriffs*“, in dessen Verlauf behauptet werde, daß „*Form und Ausdehnung seiner Gesangsmelodie durch die dramatische Rede, also durch ein außermusikalisches Prinzip*“, bestimmt seien, wogegen v. WESTERNHAGEN zu bedenken gab: „*Es ist unbestreitbar, daß Form und Ausdehnung der Gesangsmelodie in den Versen der Dichtung vorgebildet sind. Aber wenn man sich auf diese Feststellung beschränkt, dann übersieht man die Hauptsache: daß nämlich die Verse ihren Duktus bereits aus einem musikalischen Prinzip erhalten haben.*“<sup>1</sup> Musik und „*Drama*“ werden nach v. WESTERNHAGEN bei Wagner gleichzeitig konzipiert (s. Kap. IV Abschnitt 10.1.b.); s. CD-ROM).

Auf den Angriff v. WESTERNHAGENS ist keine Replik KUNZES nachzuweisen. Allerdings ging er seiner These von deklamatorischen Einflüssen auf Wagners Sprachvertonung nicht weiter nach. KUNZE behauptete in einer späteren Veröffentlichung lediglich, im Wagnerschen Musikdrama konvergierten zeitliche Abläufe der Rede mit denen im gesprochenen Schauspiel,<sup>2</sup> was er jedoch als ein Relikt der Rezitativtradition der Oper, nicht als Einfluß des Schauspiels wertete.<sup>3</sup> Überhaupt sei im 19. Jahrhundert bei nahezu allen Opernkomponisten der „*Schritt zur am (freilich gehobenen) Sprechen orientierten [musikalischen] Deklamation*“ vollzogen worden.<sup>4</sup> Diese Behauptung wird von KUNZE leider überhaupt nicht belegt.

MAEHDERS „*Studien zur Sprachvertonung in Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen‘*“ (1983) setzen mit einer Kritik an ADORNOS „*Versuch*“ ein. Nach MAEHDER habe ADORNO nicht „*zwischen einem naturalistischen Sprechtonfall und der buffatypischen Rezitation auf einer Note*“ unterschieden.<sup>5</sup> Er bezieht sich damit auf folgende Textpassage im „*Versuch über Wagner*“:

„*Im Liebesverbot findet sich nun gelegentlich der der Spieloper entlehnte Brauch, die melodische Hauptstimme ins Orchester zu verlegen, während die Singstimme – etwa einen Ton festhaltend – dazu ‚deklamiert‘. [...] Wagner hat wohl die deklamatorische Behandlung der Singstimme der von ihm sonst als kalt und oberflächlich beschimpften Manier entlehnt; sich bemüht, Opera buffa und Opera seria zu verschmelzen*“.<sup>6</sup>

Es ist demzufolge tatsächlich so, daß ADORNO in Wagners „*Liebesverbot*“ ein Verfahren angewandt sieht, das sich auf die Tradition der Opera buffa beruft. Ferner hat ADORNO naturalistische Sprechartigkeit der Singstimme behauptet (s.o.), dies jedoch innerhalb eines dem „*Ring*“ gewidmeten Textabschnittes.<sup>7</sup> MAEHDERS Kritik erscheint deshalb nicht gerechtfertigt, obwohl ADORNOS Argumentation im Hinblick auf die Sprachvertonung Wagners angreifbar ist.

---

1 WESTERNHAGEN (1973), S. 137.

2 In: DAHLHAUS/VOSS, S. 199.

3 In: DAHLHAUS/VOSS, S. 199, 202, Fn. 24 und S. 209.

4 In: DAHLHAUS/VOSS, S. 210.

5 MAEHDER I, S. 4.

6 ADORNO, S. 59.

7 ADORNO, S. 106 ff.

Für MAEHDER wäre eine Untersuchung von Wagners Singstimmen eine mühsige Angelegenheit, wenn sie nur aus in Töne gefaßtem Sprechen bestünden, bloße „*naturalistische Deklamation eines gegebenen Textes*“ wären.<sup>1</sup> Die Sprechähnlichkeit von Sprachvertonung ist in der Tat bislang nicht analytisch beschreibbar. In vorliegender Arbeit wird dazu ein erster Versuch unternommen (s. Kap. IV, Teil A). MAEHDER postuliert im Gegensatz dazu die Existenz von feststehenden „*Tonkonfigurationen*“, „*konstanten Paradigmen*“ oder „*Floskeln*“ in Wagners Sprachvertonung, die einer Deutung derselben als durch den Notentext fixiertes Sprechen entgegenstünden. MAEHDER glaubt beispielsweise im Doppelschlag eine solche „*Floskel*“ gefunden zu haben, da er in allen Werken von „*Rienzi*“ bis „*Parsifal*“ vorkomme.<sup>2</sup> Diese Behauptung wird in den Unterabschnitten 2.1. in Kap. IV kritisch überprüft, wobei sich zeigt, daß solche Figuren zwar durchaus Bestandteil von Wagners Sprachvertonung sind, aber nur einen vergleichsweise kleinen Teil derselben bestimmen. Auch MAEHDER kommt zu diesem Fazit:

„*Weitere rhythmische, diastematische und gestische Kompositionsmodelle wären in den Singstimmen Wagners unschwer aufzuzeigen, doch trügen sie wenig bei zur Erhellung der spezifischen Form von Sprachkomposition, die den ‚Ring des Nibelungen‘ auszeichnet.*“<sup>3</sup>

MAEHDER wendet sich im folgenden den Beispielen Wagnerscher Sprachvertonung im „*Ring*“ zu, bei denen die Singstimme thematisch geprägt ist.<sup>4</sup> In seiner Auslegung von „*Alberichs*“ „*Der Welt Erbe gewänn ich zu eigen durch dich?*“ usw. macht MAEHDER eine klangliche Hervorhebung einzelner entscheidender Silben bzw. Worte – hier unterstrichen – durch die „*Spitzentöne*“ der Phrase aus, ebenso wie beim ersten Ertönen eines „*Siegfried*“-Themas auf „*Brünnhildes*“ „*Den hehrsten Helden der Welt hegst du, o Weib, im schirmenden Schoß*“ in „*Walküre*“ III, 1.<sup>5</sup> Diese Beobachtung ist stichhaltig und läßt sich auch bei anderen Verfahren – etwa plötzlicher dynamischer Zurücknahme, rhythmischem Stillstand oder Abreißen der Orchesterbegleitung, um einzelne Wörter oder Silben herauskommen zu lassen – Wagner als kompositorische Intention unterstellen.<sup>6</sup> Der Gedanke, daß in kunstvoll gesprochener Sprache die semantisch entscheidenden Silben und Wörter ebenfalls durch Hochtöne und klangliche Hervorhebung nachdrücklich gemacht werden, daß mithin zumindest eine grobe Ähnlichkeit zwischen der klanglichen Erscheinung der erwähnten Verse in rezitierter Form und in Wagners Vertonung

1 MAEHDER I, S. 5.

2 MAEHDER I, S. 5 f.

3 MAEHDER I, S. 7.

4 Notenbeispiele MAEHDER I, S. 21 ff.

5 MAEHDER I, S. 13 ff.

6 Z.B. „*Alberich*“: „*So verfluch ich die Liebe!*“. Wagner verfuhr in der Wahl kompositorischer Mittel, die Sprechähnlichkeit schaffen sollten, alles andere als schematisch (s. Kap. IV).

besteht, wird von MAEHDER nicht weiter verfolgt. MAEHDER macht ferner eine lautmalerische Figur aus, wie sie von Rezitationstheoretikern des 19. Jahrhunderts beschrieben und in Rezitationen des frühen 20. Jahrhunderts durchaus noch zu finden ist (s. Kap. I):

Im Schlußgesang „Brünnhildes“ in der „Götterdämmerung“ erkennt er auf der Silbe „wieherst du freudig“ eine „*lautmalerische Umsetzung [...], deren Vertonung ohne Rücksicht auf die Sängerin das Wiehern eines Pferdes zu imitieren sucht – Tonschönheit des Gesanges wird dabei der realistischen Klangschilde- rung geopfert.*“<sup>1</sup>

MAEHDER beruft sich hier aber nicht auf den Sprechvortrag des 19. Jahrhunderts, auch wenn deutlich wird, wie kurz davor er ist, diesen Zusammenhang festzustellen, denn im weiteren Verlauf kommt er auf die Zeitgebundenheit theatralischer Aufführungspraxis zu sprechen, allerdings nur, was die Gestik betrifft. Neben DAHLHAUS ist er der einzige neuere Autor, der Einflüsse zeitgenössischer Gestik auf Wagner erwägt. Aus Gemeinsamkeiten in der Bühnengestik der Meininger und der Bayreuther Darsteller schließt MAEHDER auf Gemeinsamkeiten zwischen Wagners Sprachvertonung und der Rezitationspraxis im 19. Jahrhundert (s. Kap. II Abschnitt 1.), bezieht dies aber ausdrücklich nur auf die Verwendung von deklamatorischen Pausen in der Singstimme, nicht auf die Melodieverläufe.<sup>2</sup> Gerade für die von ihm genannten suspiratio-artigen Pausen lassen sich aber auch genuin musiktheatralische Modelle benennen, die Wagner als Vorbild gedient haben könnten. Pausen, die unterbrochene oder erregte Rede andeuten, finden sich bereits in der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts.

Nur wenige Autoren stellten im 20. Jahrhundert Überlegungen zu zeitgenössischen gestischen Einflüssen auf Wagners Musik an. Zumeist wurde die Ansicht, es könnten solche Einflüsse vorhanden sein, verworfen. Diese Meinung wurde in der Wagnerforschung seit dem frühen 20. Jahrhundert vertreten.

Den Anfang machte HEUß mit seinem kritischen Aufsatz aus dem Jahre 1910. Nach HEUß werden in Wagners Musik primär seelische Bewegungen wiedergegeben, keine sichtbaren Handlungen. Er glaubt, mit Berufung auf Richard Fricke, daß sämtliche praktischen Regieanweisungen Wagners willkürlich mit der Musik koordiniert wurden. Beispielsweise sei der langsame Auftritt des „Holländers“, den Wagner in seinen „Bemerkungen zur Aufführung der Oper ‚der fliegende Holländer‘“ forderte (s. Kap. III Abschnitt 5.), überhaupt nicht von der Musik vorgegeben.<sup>3</sup> HEUß spricht von einem regelrechten „*Irrtum*“ Wagners, wenn er solches behauptete.<sup>4</sup> „*Wir fragen nun noch, ob es wahrscheinlich ist, daß Wagner bei der Komposition szenische Bewegungen [...] vorgeschwebt*

---

1 MAEHDER II, S. 8.

2 MAEHDER II, S. 11 ff.

3 HEUß (1910), S. 10 f.

4 HEUß (1910), S. 14.

haben und von ihm in dieser oder jener Art in der Musik angedeutet wurden. Die Frage ist wohl des Bestimmtesten zu verneinen.<sup>1</sup>

Nach RICHTER ist Wagners szenische Konzeption als ganze visionär und ihre Umsetzung in die Praxis – also auch seine eigene Regiearbeit – damit von vorneherein zum Scheitern verurteilt.<sup>2</sup> „*Antinomien der szenischen Dramaturgie im Werk Richard Wagners*“, seien, wie schon der Titel von RICHTERS Dissertation nahelegt, diesem Werk inhärent. KUNZE bezieht in dieser Frage einen ähnlichen Standpunkt. Er ist grundsätzlich skeptisch, was die Verortbarkeit dezidierter mimisch-gestischer Abläufe in der Musik angeht. Vielmehr ist für KUNZE Wagners Werk als Ganzes Produkt rein imaginärer szenischer Vorgänge, denen keinerlei theatrale Realität zukomme oder je zugekommen sei. Dies sei bei heutigen Inszenierungen immer gegenwärtig zu halten.

„[...] die Darstellung von Wagners Welt auf der Bühne ist [...] eine Frage der Annäherung an eine fernab jeglicher Theaterwirklichkeit und Theaterkonvention konzipierte Welt der unbegrenzten, szenischen Imagination“,<sup>3</sup> kurz: „*Wagners Musikdrama ist imaginäres Theater*“.<sup>4</sup>

KUNZE belegt diese Theorie, indem er die bühnentechnischen Herausforderungen des „Ring“, die auch Wagner 1876 nicht restlos zu bewältigen vermochte, hervorhebt. Mit diesem Argument verweisen auch HEUß und ROCH Wagners szenische Vorstellungen als Ganze in den Bereich des Imaginären.<sup>5</sup>

„Mit sichtbarer Handlung hat Wagners mythisches Drama auffallend wenig zu tun. Die Handlung des ‚Beziehungsdramas‘ ist verinnerlicht in’s unsichtbare akustische Medium“.<sup>6</sup>

Damit wird aber von KUNZE und ROCH der personellen wie der materiellen Komponente einer Inszenierung der gleiche Stellenwert zugemessen, ganz anders als in Wagners Ästhetik und bühnenpraktischer Wirksamkeit (s. a.), Kap. II Abschnitt 9.f). und Kap. III). Wagner verstand seine Partituren, wenn man seine Ausführungen in Briefen und Schriften ernst nimmt, als entelechisch auf szenisch-musikalische Verwirklichung angelegte Notate, und bei dieser Verwirklichung ging es ihm primär um mimisch-gestische Prozesse, sowohl bei seiner Regiearbeit als auch bei seiner Art der Textvertonung (s. Kap. IV, Teil B). Ohne Zweifel gelang es Wagner in seinen einzigen Inszenierungen von „Ring“ und „Parsifal“ nicht völlig, seine mimisch-gestischen Vorstellungen befriedigend umsetzen zu lassen, doch darf daraus nicht geschlossen werden, die in der Partitur gedruckten oder von Wagner 1876 und 1882 geforderten Regieanweisungen seien schlichtweg als unreal anzuse-

---

1 HEUß (1910), S. 9.

2 RICHTER, S. 24 ff.

3 In: LÜTHI, S. 35.

4 In: LÜTHI, S. 44.

5 HEUß (1910), S. 12; ROCH, S. 66.

6 ROCH, S. 378.

hen. Indem KUNZE Wagners szenischen Vorstellungen unterschiedslos unterstellt, sie seien „imaginär“ oder gar „visionär“,<sup>1</sup> übersieht er die wichtige Rolle theatralischer Kunst bei Werkentstehung und Werkverwirklichung durch den Autor.

Die Entdeckung der Bedeutsamkeit des gestischen Momentes bei Wagner ist ADORNO und DAHLHAUS zu verdanken. Sie blieb jedoch bis heute weitestgehend auf die Schriften dieser beiden Forscher beschränkt, und ein Versuch, ihre Erkenntnisse analytisch auf Wagners Musik anzuwenden, wurde noch nicht unternommen. ADORNO behauptet: In Wagners reifen Werken „*wird die intermittierende Geste zum tragenden Kompositionsprinzip*“ und vermutet hinter dieser Anwendung der Geste Traditionen des rezitierenden Schauspiels mit Bühnenmusik.<sup>2</sup> ADORNOS Ausführungen zu gestischen Prozessen in Wagners Musik sind nicht so zu verstehen, als hätte Wagner eine ganz bestimmte mimisch-gestische Umsetzung seines Werks vorgeschwebt, sondern so, daß in der Musik Gesten im abstrahierenden Sinne aufgehoben seien und der musikalische Ablauf von derartigen mehr oder weniger imaginären Gesten bestimmt werde.<sup>3</sup>

„Die Orchestereinwürfe während der Rezitative erfüllen gestische Funktion. Sie [...] zeichnen die Gebärden der Figuren auf der Szene nach [...]. Aber indem sie nicht auf der Bühne, sondern im Orchester erklingen, gehören sie doch wiederum auch dem kompositorischen, nicht nur dem gestischen Zusammenhang an.“<sup>4</sup>

ADORNO macht aus der Musik bedingte, sequenzierende Gestik in Wagners Werken aus,<sup>5</sup> die tatsächlich eines seiner szenischen Stilmittel ist (s. Kap. IV, Teil B), sowenig auch Wagners gestische Regievorgaben insgesamt als nur sequenzierende gelten können (s. Kap. III).

DAHLHAUS wandte an dieser Stelle berechtigterweise ein, ADORNO lege seinen Reflexionen ein Modell der Barform, wie es LORENZ vorgegeben habe, zugrunde, das heißt er betrachte den zweiten Stollen eines Bars als reine Wiederholung des ersten; dieses Modell erweise sich aber bei seiner analytischen Anwendung auf Wagners Musik als zu statisch.<sup>6</sup>

ADORNO geht nicht weiter darauf ein, an welchem dramatischen Darstellungsstil sich Wagner konkret orientiert haben könnte oder inwiefern die mimisch-gestische Darstellung im Theater des 19. Jahrhunderts sich von der im 20. Jahrhundert unterschied, und beläßt es bei diesen eher andeutenden Bemerkungen, die DAHLHAUS wieder aufnahm.

---

1 In: DAHLHAUS/VOSS, S. 197 und 205.

2 ADORNO, S. 33 f.

3 ADORNO, S. 32 f.

4 ADORNO, S. 33 f.

5 ADORNO, S. 34 ff.

6 DAHLHAUS (1970a), S. 18.

„Über die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen“ hielt DAHLHAUS 1970 einen Vortrag, der bislang die detaillierteste Arbeit zu diesem Thema geblieben ist. Auf ihn ist bei der Auswertung von Wagners Regiearbeit zurückzukommen (Kap. III Abschnitt 5.a). DAHLHAUS unterscheidet zwischen mehreren Graden gestischer Prägung in Wagners Orchestermusik, geht jedoch nicht näher auf Fragen der Singstimmgestaltung ein. Neben eindeutig spielbegleitender Musik könnten musikalisierte Gesten im Orchester durchaus ein Eigenleben entfalten; es gebe mithin verbindlich mimisch-gestische Aktion fordernde Musik neben abstrahierten, verinnerlichten Gesten in der musikalischen Motivstruktur.<sup>1</sup> DAHLHAUS hält ferner die Skepsis Wagners gegenüber den szenischen Realisationen seiner Werke für eine fundamentale Konstante seiner Ansichten über das Theater und seines praktischen Wirkens als Regisseur.<sup>2</sup> Er erkennt nicht, wie sehr Wagner vor allem in seiner ersten Lebenshälfte noch Einflüssen theatralischer Aufführungspraxis unterlag, sowohl persönlich als auch künstlerisch, und wie wenig sich seine Ansichten in dieser Frage danach entwickelten. Mit der szenischen Realisation seiner beiden Münchner Uraufführungen war Wagner ferner überhaupt nicht unzufrieden (s. Kap. II Abschnitt 10.l). und Kap. III Abschnitt 8.e).).

DAHLHAUS bezeichnet die Regieanweisungen Wagners in seinen Partituren als ausgesprochen „*naturalistisch*“ und glaubte, dahinter Einflüsse der theatralischen Aufführungspraxis des späten 19. Jahrhunderts auszumachen.<sup>3</sup> Mit der Bemerkung, der Gestik in einem Bühnenwerk komme im Gegensatz zu Text und Musik keinerlei „*Werkcharakter*“ zu, obwohl sie im Falle Wagners eindeutig die kompositorische Faktur beeinflusst habe, beschließt DAHLHAUS seinen Vortrag.<sup>4</sup> Natürlich ist die Stilistik des dramatischen Vortrags im 19. Jahrhundert unwiederbringlich vergangen und nicht wieder rekonstruierbar. Trotzdem lassen sich dank der überlieferten Äußerungen Wagners und der erhaltenen Materialien zum dramatischen Vortrag punktuell Merkmale dieses Vortragsstils fassen. Einzelheiten über diesen Vortragsstil herauszufinden heißt, die musikalische Struktur bei Wagner näher beschreibbar zu machen.

Zusammenfassend kann man sagen: Dieselben Attribute, die Theodor Uhlig Wagners Schaffen im Hinblick auf die wichtige Rolle theatralischer Darstellungs- und Sprechkunst beilegte, finden sich inhaltlich vollkommen entsprechend in den Polemiken Hanslicks oder Nietzsches. Allgemeine Übereinstimmung herrscht also

---

1 DAHLHAUS (1970a), S. 22 ff. und 31.

2 DAHLHAUS (1970a), S. 26 f.

3 DAHLHAUS (1970a), S. 29 f.

4 DAHLHAUS (1970a), S. 33 f.



in der Wagnerliteratur des 19. Jahrhunderts in der Frage von Wagners deklamatorisch-sprechartiger Sprachvertonung. Wie im rezitierten Schauspiel habe er seine Figuren über „*Schnelligkeit, Lage, Klang*“ der Stimme charakterisiert. Hierauf ist in der Analyse seiner Sprachvertonung in Kapitel IV aufzubauen. Theatralische Sprechartigkeit wurde im 19. Jahrhundert für seine Opern einschließlich des „Lohengrin“ ebenso konstatiert wie für die Musikdramen, die danach entstanden sind. In diesem Punkt liegt ein wesentlicher Unterschied zur wissenschaftlichen Sicht auf die Wagnersche Sprachvertonung nach dessen Tod und im gesamten 20. Jahrhundert. Mit Ausnahme einer älteren Generation von Musikschriftstellern machte man im 20. Jahrhundert nur noch gelegentlich und unspezifisch Sprechartigkeit in den Werken seiner zweiten Lebenshälfte aus, ohne Bezüge zur kunstvoll gesprochenen Sprache im 19. Jahrhundert herzustellen und ohne diese Sprechartigkeit musikanalytisch festzumachen. 1904 wurde dieser Zusammenhang letztmalig dargelegt. Die Phase der zunehmenden Distanzierung von der These der Sprechartigkeit Wagnerscher Gesangsmelodik fällt also ins frühe 20. Jahrhundert. Die einzige Ausnahme unter den neueren Wagnerforschern bildet FECKER. Autoren, die etwa bis zum Ende des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts geboren sind wie beispielsweise HALM, stellten dagegen noch einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen theatralischer Deklamation und Wagners musikalischer Deklamation fest. Eine Ausnahme macht hier Hans v. Wolzogen.

Ein Teil der Literatur im 19. Jahrhundert und nahezu alle in diesem Überblick angeführten neueren Arbeiten verweisen auf das *Accompagnatore*zitativ als entscheidendes kompositorisches Modell, von dem ausgehend sich Wagners Entwicklung in der Sprachvertonung vollzogen habe. Unter den neueren Wagnerforschern sehen einzig DAHLHAUS (1970a) und MAEHDER zusätzlich sprechtheatralische Traditionen in nicht näher definiertem Umfang im Werk Wagners aufgehoben. Beide Autoren siedeln die von Wagner bevorzugte mimisch-gestische Stilik im späten 19. Jahrhundert an, was angesichts seiner frühen intensiven Auseinandersetzung mit dramatischer Deklamation und Rezitation und seines zurückhaltenden rezeptiven Verhaltens gegenüber dem Theater nach 1849 (s. Kap. II) fragwürdig erscheint. Die Erklärung dafür, weshalb von den ab etwa 1880 geborenen Autoren kein Konnex zwischen Sprechdeklamation und Wagners Sprachvertonung mehr wahrgenommen wurde, wird darin bestehen, daß der deklamatorische bzw. rezitatorische Stil sich bis zur Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert veränderte (s. Kap. I), so daß dieser Konnex mit der Zeit schlicht unkenntlich werden mußte. Je mehr sich die Sprechkunst veränderte, desto mehr unterstrich die Forschung die musikimmanente Formung von Wagners Gesangsmelodik.

Eine gewisse Unsicherheit nahezu aller in diesem Überblick aufgeführten Autoren ist bei der Behandlung der Frage von mimisch-gestischen Prozessen in der Musik erkennbar. Hierüber finden sich auch bei Zeitgenossen Wagners in der Regel nur allgemeine, unverbindliche Äußerungen. Dieser Bereich seines Schaffens, der eine intensivere Erörterung der damaligen darstellerischen Gepflogenheiten voraussetzt, lag und liegt außerhalb des Bereichs eigentlicher Musikanalyse. Meine Arbeit stellt einen ersten Versuch dazu dar. DAHLHAUS' Ansicht von der starken gestischen Prägung von Wagners Musik wird heutzutage eher bestritten. Neuere Autoren sehen im Gegenteil mit Wagners kompositorischem Schaffen die völlige Aufhebung der Szene ins Imaginäre erreicht. Neben KUNZE behaupten dies gegenwärtig auch BECKER/WOEBIS/ZENCK in dem Ausschnitt ihres DFG-Forschungsberichtes „Theatralität. Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen“. Sie formulieren, in der Geschichte der frühen Oper könne

*„vom Szenisch-Werden der Musik gesprochen werden, die sich [...] [bis zu Monteverdi] zur Szene hin emanzipiert [...], um sich dann wieder mit Richard Wagner von ihr zurückzuziehen, mit dem Ziel, die Musik selbst zum Drama zu machen“.*<sup>1</sup> Diese Aussage widerspricht sowohl Wagners Intentionen als auch der in diesem Zusammenhang einzig relevanten Wahrnehmung seiner Zeitgenossen (s. a). und b)., Kap. III).

Vorliegender Forschungsüberblick beweist, daß Wagners Zeitgenossen un schwer die Ähnlichkeit von Wagners Singstimmenbehandlung mit theatralischer Deklamation nachzuvollziehen vermochten – und zwar sowohl solche wie Uhlig, Nietzsche und seine Sänger (s. Kap. III), denen er den engen Zusammenhang seiner Musik mit theatralischer Praxis selber offenlegte, als auch solche wie Hanslick oder Köhler, die mittels bloßer Betrachtung des Notentextes auf diesen Zusammenhang stießen. Weitere Zeugnisse hierzu finden sich in den Rezensionen von Wagners Regiearbeiten (s. Kap. III). Es ist Wagner also vollauf gelungen, seine diesbezüglichen Intentionen umzusetzen.

Seitens der Wagnerianer, für die Hans v. Wolzogens Schriften repräsentativ sind, wurde zuerst die „natürliche“ Sprechartigkeit von Wagners Singstimmen herausgestellt; möglicherweise ist diese Interpretation – wie die LORENZSCHE Formanalyse auch<sup>2</sup> – als eine apologetische Reaktion auf Nietzsches Interpretation Wagners als eines komponierenden Schauspielers zu werten; dies kann an vorliegender Stelle nicht weiter erörtert werden. Jedenfalls ist Wolzogens Auffassung unter den Zeitgenossen Wagners eine Ausnahme.

---

1 Mf, 56. Jg. (2003), H. 3, S. 276 f.

2 DEATHRIDG (in: WAPNEWSKI (1986), S. 820).

Keiner der in diesem Forschungsüberblick zitierten Autoren hat die erhaltenen musikalischen Skizzen konsultiert, um die Fixierung von Sprechtonfällen oder gestischen Abläufen in der Werkentstehung genau festzumachen. Dies wird in Kap. IV geschehen.

## Kapitel I

### Deutsche Sprechkunst, Mimik und Gestik im 19. Jahrhundert

Da vorliegende Arbeit eine musik- und keine theaterwissenschaftliche ist, braucht nur ein knapper Abriß der kunstvollen Rede und Körpersprache im 19. Jahrhundert gegeben werden, der sich vor allem auf die Darstellung der Unterschiede zu heutigen Gepflogenheiten und Normen konzentriert. Im frühen 19. Jahrhundert waren nicht nur andere Gesten und Sprechtonfälle üblich, auch die institutionellen Rahmen ihrer Präsentation waren andere. Wagner wuchs in einer Region und zu einer Zeit auf, als sich eine besonders große Vielfalt der Institutionen und Stile etabliert hatte und hatte nachweislich Kontakt zu ihnen allen (s. Kap. II).

Sprechkunst und Gestik im 19. Jahrhundert sind bislang kaum erforscht. Pionierarbeit leistete in dieser Hinsicht WEITHASE mit ihren Veröffentlichungen zur gesprochenen deutschen Sprache. Leider sind ihren Arbeiten bislang nur sehr wenige gleichwertige gefolgt. Man ist also in dieser Hinsicht wie in Fragen der Mimik und Gestik im 19. Jahrhundert, die wissenschaftlich noch so gut wie gar nicht erfaßt sind, auf die Primärquellen angewiesen, deren Anzahl nun aber gerade für das frühe 19. Jahrhundert beträchtlich ist, so daß es möglich wäre, ein weit genaueres Bild der Verhältnisse zu zeichnen, als dies für weiter zurückliegende Jahrhunderte der Fall ist.<sup>1</sup> Die verfügbaren Primärquellen sind bei KÜHN und WEITHASE erfaßt und dargestellt,<sup>2</sup> so daß sie hier nicht im einzelnen wiedergegeben zu werden brauchen.

#### a) Sprechkunst im 19. Jahrhundert

Ein fundamentaler Unterschied zur modernen Sprechkunst ist das völlige Fehlen einer deutschen Hochsprache im 19. Jahrhundert. Erst zu Beginn des 20. Jahr-

---

1 Gleichwohl stehen bislang noch das 17. und 18. Jahrhundert im Fokus der musikwissenschaftlichen Gestenforschung, obwohl die empirische Basis hier vergleichsweise dünn ist. Arbeiten, die sich mit der Gestik des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigen, sind neben anderen BARNETT, NÄSSÉN, CHAOUCHE sowie die in SIEGMUND versammelten Abhandlungen, die Wechselwirkungen von Gestik und Musik in dieser Zeit aufzeigen.

2 KÜHN, S. 70 ff.

hunderts konnte sich mit Theodor Siebs' „Grundzügen der Bühnenaussprache“ von 1898 ein Regelwerk zur Hochsprache durchsetzen.<sup>1</sup>

Es beruft sich auf die Ergebnisse der Generalversammlung des Deutschen Bühnenvereins in Frankfurt/Main im Jahre 1898, die weder Schriftbild noch ein theoretisches System, sondern einzig die Praxis hervorragender Schauspieler als maßgeblich anerkannte.<sup>2</sup> Die deutsche Hochsprache entstand aus der Schauspieldeklamation: „*Die Bühne war es, die den Deutschen der verschiedensten landschaftlichen Abstammung bewies, daß eine [...] einheitliche Lautung möglich war.*“<sup>3</sup> Die Regeln, so wie sie Siebs formuliert, sind in weiten Teilen noch immer gültig,<sup>4</sup> mit einer wichtigen Ausnahme: Unter § 22 wird festgeschrieben, daß das „r“ prinzipiell nicht guttural zu sprechen ist. Wie frühe Sprechaufnahmen zeigen, wurde das „r“ tatsächlich stets gerollt. Das emphatische Zungen-„r“ war im 19. Jahrhundert *conditio sine qua non* für einen Schauspieler<sup>5</sup> und desgleichen, wie die erhaltenen Tonaufnahmen zeigen, für Wagners Bayreuther Sänger.<sup>6</sup>

Im 19. Jahrhundert sprach also noch jeder Redner, Schauspieler und Deklamator mehr oder weniger kenntlich in seinem Heimatdialekt.<sup>7</sup> Vokale und Diphthonge hatten eine andere Klanggebung als heute.<sup>8</sup> Gleiches galt für die Opernsänger.<sup>9</sup> Das Fehlen jeglicher Definition einer Hochsprache hatte nun aber nicht nur Konsequenzen für die sprecherische Realisierung von Dichtungen, sondern auch für die Dichtungen selbst, denn es war allein den Dichtern überlassen, ihren Dialekt mehr oder weniger streng als Vorbild für ihr jeweiliges Schriftdeutsch<sup>10</sup> zu nehmen. Bei Wagner erklären sich viele unreine Reime in seinen Textbüchern aus seiner sächsischen Mundart.

Beispiele dafür sind: „Kurwenals“ „Ich ruf's: du sag's, und grollten/ mir tausend Frau Isolden“,<sup>11</sup> „Davids“ „denn er ist Junker,/ und mit einem Sprung er/ denkt [...] hier ‚Meister‘ zu werden“,<sup>12</sup> „Kothners“ „Zu einer Freiung und Zunftberathung/ ging an die Meister ein' Einladung“,<sup>1</sup>

---

1 WEITHASE (1961), S. 525.

2 Siebs, S. 3 ff.

3 WEITHASE (1961), S. 525.

4 Z.B. Siebs, S. 5 und 37 f.

5 Eintrag vom 1.IX.1838 (Devrient I, S. 51).

6 BRECKBILL, S. 224.

7 Das galt selbst für renommierte Bühnen wie das Berliner Hoftheater (Eintrag vom 5.X.1842 (Devrient I, S. 161)).

8 WEITHASE (1930), S. 14 f.

9 „*Jedes Opernmitglied [...] spricht aus, wie es will*“, bemängelte 1875 ein Rezensent der „Deutschen Rundschau“ Bd. III, H. 8, S. 314 (zit. bei: WEITHASE (1961), S. 519).

10 Ebenso wie an einer Normierung der Aussprache mangelte es im frühen 19. Jahrhundert auch noch an einer allgemein verbindlichen Rechtschreibung des Deutschen. Ursache dieser Uneinigkeit war natürlich die politische Zersplitterung Deutschlands als Folge des 30jährigen Kriegs. Erst mit der Reichseinigung in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die deutschen Grenzen festgelegt und konnten diejenigen Definitionsprozesse in Aussprache und Orthographie in Angriff genommen werden, die etwa in Frankreich oder England schon seit Jahrhunderten abgeschlossen waren.

11 GS VII, S. 8.

12 GS VII, S. 164.

Einladung“<sup>1</sup>, „Mehrere Meister“ „Eitel Ohrenschinder! / Gar nichts dahinter!“<sup>2</sup>, „Sachs“ „Und wie er muß, so konnt' er's; / das merkt ich ganz besonders“<sup>3</sup>, „Beckmessers“ „Da seid ihr nun wieder zu bescheiden: / ein Lied von Sachs, das will 'was bedeuten!“<sup>4</sup>, „Gurnemanz“ „Ich wähne, ist dieß Schaden, / so thät' er euch gut gerathen“<sup>5</sup>. Neben diesen unreinen Endreimen gibt es auch dialektale Stabreime bei Wagner, z.B. „Siegfrieds“ „Mit Bappe [sic!] back' ich kein Schwert!“<sup>6</sup>, ein Vers, der schon der zeitgenössischen Presse Anlaß zum Spott lieferte.<sup>7</sup> Es bestätigt sich angesichts dieser Beispiele die Beobachtung WIESSNERS: „*Als Obersachse unterschied Wagner die harten Verschlußlaute (Tenues) p, t, k nicht von den weichen (Mediae) b, d, g*“<sup>8</sup>.

Wenn Wagner die genannten Verse sprach, waren es keine unreinen Reime, und da er als Komponist stets vom klingenden Ereignis ausging (s. Kap. IV) und sich zeitlebens dagegen wehrte, als Literaturdichter mißverstanden zu werden, ist gleiches für seine Dichtungen anzunehmen. Sie waren seiner Auffassung nach eben nicht als Lektürestoffe, sondern als Vorlagen der klanglich-szenischen Verwirklichung aufzufassen.<sup>9</sup>

In Wagners persönlichem Umfeld wurde, wie unter damaligen Deklamationstheoretikern gemeinhin üblich, die dialektale Zersplitterung Deutschlands als Mißstand empfunden und darüber nachgedacht, wie dem abzuhelpen sei.

Ferdinand Heines<sup>10</sup> „Grundzüge eines Unterrichtsplanes in der Kunst des mündlichen Vortrages“ von 1859 dürften Wagner zwar unbekannt geblieben sein, doch verkehrten beide während Wagners Zeit als Dresdner Hofkapellmeister intensiv genug miteinander, um vorauszusetzen, daß Wagner seine Ansichten kannte. Auf diese Schrift soll kurz eingegangen werden: Heine beklagt darin, daß es in keiner deutschen Region eine dialektfreie Aussprache gebe und erklärt, durchaus zukunftsweisend, die Bühnenaussprache zum Vorbild einer zu schaffenden Norm.<sup>11</sup> Seiner Ansicht nach ist „*der künstlerisch vollendete Redevortrag immer nur eine Art natürlicher Gesang*“<sup>12</sup>. Interpunktionen seien beim Sprechen unbedingt durch Pausen

1 GS VII, S. 168.

2 GS VII, S. 185.

3 GS VII, S. 198.

4 GS VII, S. 247.

5 GS X, S. 329.

6 GS VI, S. 114.

7 Reichlich plump höhnte etwa Paul Lindau in „Götter, Helden und Wagner: Ein Brief post festum“: „Mit ‚Bappe‘? Ei Herchses, Herr Wagner, sein Sie nicht aus Leipzig?“ (in: Die Gartenlaube 1876, S. 685 ff. (zit. bei: GROßMANN-VENDREY I, S. 60)).

8 WIESSNER, S. 51 f.; Goethe trat in seiner theaterpraktischen Wirksamkeit diesen dialektalen Fehlern seiner Schauspieler entgegen (Goethe, § 9; WEITHASE (1949), S. 75).

9 Vgl. hierzu Wagners Ausführungen im 2. Teil von „Oper und Drama“ (s. Einleitung a.).

10 Zu Wagners persönlicher Beziehung zu Heine s. Kap. II Abschnitt 5. und 9.f).

11 Heine, S. 5 ff.

12 Heine, S. 19.

kenntlich zu machen.<sup>1</sup> Die Tonmalerei, die klangliche Versinnlichung physischer Vorgänge, wird von Heine für statthaft erklärt,<sup>2</sup> worin er sich von einigen Sprechvortragstheoretikern des 19. Jahrhunderts unterscheidet. Als Grundregel für den Sprechvortrag gibt Heine an, daß man „*niemals stärkere Ausdrucksmittel anwenden soll, wo geringere ausreichen!*“<sup>3</sup> Wie Wagner in seiner Regiearbeit mit Sängern hält Heine aus seiner Erfahrung als Schauspieler auch für den schulischen Vortrag auf einen sparsamen Umgang mit starken klanglich-dynamischen Mitteln.<sup>4</sup> In den letztgenannten Punkten berühren sich Wagners und Heines Anschauungen. Es wären noch etliche weitere Gemeinsamkeiten in den ästhetischen und theaterpraktischen Grundsätzen beider zu benennen, die daher rühren mögen, daß Heine ein Vertreter derjenigen Schauspielschule war, an der sich Wagner zeitlebens orientierte. In seinen „Grundzügen“ zeigt sich sowohl eine Beeinflussung der Vortragsästhetik durch die Schrödersche Schule<sup>5</sup> als auch die für das Dresdner Theater charakteristische Berücksichtigung der Versmaße im Sprechvortrag.<sup>6</sup>

Ein Kuriosum stellt Heinrich Dorns „Die Aussprache des Deutschen [sic!] Buchstaben G“ von 1879 dar. Dorn unterscheidet sieben Arten der Aussprache des „g“. So sollte es beispielsweise nach „a“, „o“ und „u“ als gutturales „ch“ ausgesprochen werden, also „Tag“ wie „Tach“,<sup>7</sup> vor „e“ und nach „e“ und „i“ hingegen wie „j“, also „Sieger“ und „Krieger“ wie „Siejer“ und „Kriejer“.<sup>8</sup> Diese Systematisierung wurde allgemein abgelehnt, beispielsweise von Wilhelm Kienzl,<sup>9</sup> der einige Zeit zum engeren Kreis von Wagners Bekannten gehörte. Erdmann Jung bemerkte in seiner Rezension von Dorns Abhandlung, er würde eine Aussprache der Art verlangen „*wie Niemann im ‚Lohengrin‘ singt: in fernem Land, unnahbar euren Schritten, liecht eine Burz*“ und gab zu bedenken, „*dass zum ‚Ablauschen‘ gerade des deutschen Buchstaben G die Reichshauptstadt der denkbar ungeeignetste Platz ist*“.<sup>10</sup> Niemann war aus dem Magdeburger Umland gebürtig<sup>11</sup> und behielt, wie diese Beispiele zeigen, seinen Heimatdialekt zeitlebens bei. Er galt gemeinhin als der erste Wagnersän-

1 Wagner verfuhr in seiner Sprachvertonung so (s. Unterabschnitte 2.4. in Kap. IV (s. CD-ROM)).

2 Heine, S. 39 f.

3 Heine, S. 47.

4 „[...] *wie der Sänger selbst in der höchsten Leidenschaft immer noch singen muß, so muß der Redner auch beim mündlichen Vortrage immer noch den Wohlklang der Stimme bewahren: der Zorn darf nicht brüllen, die Furcht nicht heulen, die Angst nicht krächzen usw.*“ Die „goldene Regel“ des Sprechers sei, „*daß er niemals stärkere Ausdrucksmittel anwenden soll, wo geringere ausreichen!*“ (Heine, S. 46 f.). Letztere Regel erinnert an Wagners in seinen Proben oft wiederholte Forderung nach mimisch-gestischer und stimmlicher Ökonomie bei den Proben (s. Kap. III).

5 WEITHASE (1949), S. 45.

6 Heine, S. 47.

7 Dorn a), S. 15 f.

8 Dorn a), S. 18.

9 Kienzl, S. 156 f.

10 Musikalisches Wochenblatt vom 20.VI.1879, S. 1.

11 SL IV, S. 2529.

ger des 19. Jahrhunderts und wurde von Wagner als Künstler sehr geschätzt. Er vertraute ihm beispielsweise den „Siegfried“ bei der Bayreuther Uraufführung des „Ring“ an.

Wagner selbst verbat seinen Sängern in der Probenarbeit bestimmte dialektale Färbungen in der Aussprache,<sup>1</sup> hatte also zumindest eine – allerdings nicht näher überlieferte – ungefähre Vorstellung von einer deutschen Hochsprache und nahm auf diese Weise am Prozeß ihrer Normierung teil.

Wenden wir uns nun den institutionellen Bedingungen zu, innerhalb derer im 19. Jahrhundert Sprechkunst dargeboten wurde. Hier ist zunächst eine Form der Präsentation zu nennen, die insbesondere im Sachsen des frühen 19. Jahrhunderts verbreitet und beliebt war: das Deklamatorium.<sup>2</sup> Besonders in Dresden sind Deklamatorien in zeitweise schon inflationär hoher Zahl nachweisbar, und weil sich neben den professionellen Deklamatoren auch mehr und mehr ausgewiesene Dilettanten auf diesem Feld versuchten,<sup>3</sup> die die Publikumserwartungen nicht selten enttäuschten, verlangte man hier schließlich ein „*Attest für die Befähigung*“ des Deklamators.<sup>4</sup> Diese Veranstaltungsform ging so gut wie immer mit Musikdarbietungen einher<sup>5</sup> und diente häufig wohltätigen Zwecken. Ihr eigentlicher Zweck bestand in der Deklamation, dem auswendigen,<sup>6</sup> dramatisch effektvollen Vortrag eines Textes. Besonders beliebt war unter den professionellen Deklamatoren die Gattung der Ballade.

Nach Wötzel ist ein Deklamatorium als der „*mündlich und mimisch schöne Vortrag gewisser ausgewiesener Declamirstücke (in Prosa oder Versen)*“ definiert.<sup>7</sup> Als selbständige Kunstform wurde das nichtszenische Deklamieren Ende des 18. Jahrhunderts von Lessing, Schiller und Goethe anerkannt. Es verdankt sich den Traditionen des gesprochenen Prologs bzw. Epilogs im Theater und der Deklamation von Monologen bei Benefizveranstaltungen.<sup>8</sup> Die Deklamatoren der ersten

---

1 So trat er Joseph Tichatscheks deutsch-böhmischer und Franz v. Reichenbergs österreichischer Vokalbildung entgegen (Hey (1911) S. 137 f. und 160). Wagner bemängelte Tichatscheks Aussprache des „u“ und der Umlaute „ü“ und „ö“; letzteres habe fast wie „e“ geklungen (Hey (1911), S. 135 ff.).

2 Im 19. Jahrhundert bezeichnete man diese Veranstaltungen zumeist verallgemeinernd als „musikalische Abendunterhaltung“ oder „deklamatorisch-musikalische Akademie“; auch Wagner folgte diesem Sprachgebrauch (ML, S. 16).

3 s. etwa „Dresdner Anzeiger“ Nr. LXXIV, CXXII und CXXIX von 1810.

4 Ein solches wurde etwa von Karl v. Holtei gefordert (WEITHASE (1940), S. 250).

5 WEITHASE (1930), S. 143.

6 Der auswendige Vortrag wurde, wie die Rezension eines Deklamatoriums in der Beilage Nr. XII von 1810 zum „Dresdner Anzeiger“, dem „Gelehrten Anzeiger“, belegt, vom Auditorium vorausgesetzt: Der Deklamator Schindler hatte, begleitet von dem Sänger, Gitarristen und Pianisten Albert Methfessel, entgegen dieser Gepflogenheit einen Text abgelesen und mußte sich deswegen herbe Kritik gefallen lassen; s. auch WEITHASE (1961), S. 530.

7 Wötzel, S. 46 f.

8 WEITHASE (1930), S. 135; WEITHASE (1949), S. 14 f.; auch in Konzerten waren Gedichtvorträge im 19. Jahrhundert durchaus üblich, wie der Programmzettel eines Konzertes unter

Generation wie Henriette Hendel-Schütz oder Carl Friedrich Solbrig waren ehemalige Schauspieler, ihr Vortragsstil dementsprechend extensiv; die zweite Generation von Deklamatoren, deren berühmtester Repräsentant Theodor v. Sydow (1770 – 1855), der Lehrer Karl v. Holteis,<sup>1</sup> war, bemühte sich dagegen um eine weniger spektakuläre Tongebung und Gestik.<sup>2</sup>

Jean Paul gibt eine ironische Beschreibung dieser Veranstaltungsform in „Dr. Katzenbergers Badereise“: Nach der einleitenden Musik eines Instrumentalensembles folgt eine Mischung von Gedichtvortrag und Musik nach Art eines Bendaschen Melodrams: „[...] *die Musik fällt (auf kleine Fingerwinke) bald vor, bald nach, bald unter den Wasserfällen [der deklamatorischen Ergüsse] ein und alles harmoniert.* – “ Der Vortragende läuft währenddessen deklamierend im Publikum auf und ab.<sup>3</sup>

Es gab Kompositionen zur Begleitung von solchen Deklamationen, z.B. eine Musik Bernhard Anselm Webers (1764 – 1821) zu Schillers „Gang nach dem Eisenhammer“.<sup>4</sup> Musik und Vortrag konnten in den Deklamatorien aber auch nacheinander, ohne jeglichen Zusammenhang erklingen.<sup>5</sup> Möglicherweise wurde auch Musik improvisiert, vielleicht sogar während des Gedichtvortrags.<sup>6</sup>

Der berühmteste Deklamator des frühen 19. Jahrhunderts war der in Leipzig ansässige Carl Friedrich Solbrig (1774 – 1838),<sup>7</sup> der sehr häufig in Dresden und Leipzig auftrat. Der junge Wagner brachte eigene Kompositionen im Rahmen von Solbrigischen Deklamatorien zur öffentlichen Uraufführung. Es ist anzunehmen, daß er darüberhinaus noch öfters Solbrig zu hören Gelegenheit hatte, da er zum Freundeskreis von Wagners Familie gehörte (s. Kap. II Abschnitt 2.).

Das Repertoire der von ihm dargebotenen Texte war vielfältig. In seinem „Museum der Deklamation“ von 1813 stellte Solbrig Texte zusammen, mit denen er seine Veranstaltungen bestritt, darunter Gedichte, Monologe, Reden, Erzählungen und andere Prosa sowohl ernsten als auch komischen Inhalts. Beim Vortrag heiterer Gedichte setzte er gerne Dialekte ein, um eine komische Wirkung zu erzielen.<sup>8</sup>

Das Deklamatorium erfreute sich bis hinein in die 1830er Jahre großer Beliebtheit, wurde dann aber zunehmend als überlebt empfunden und verschwand schließlich ganz aus dem kulturellen Leben. Am längsten blieb diese Veranstaltungsform in Dresden erhalten. Selbst in den Revolutionsjahren fanden noch etli-

---

Wagners Leitung in Riga (s. Kap. II Abschnitt 10.g.) oder ein Konzertplan Hans v. Bülow's in seinem Brief an Richard Pohl vom 7.II.1863 belegen (Bülow IV, S. 512).

1 Zu v. Holteis Rezitationsstil s. Kap. II Abschnitt 10.g).

2 WEITHASE (1949), S. 15 f.; WEITHASE (1961), S. 546 f.; als er 1810 in Leipzig, der Domäne Solbrig's, auftrat, erhielt er für seinen vergleichsweise introvertierten Vortragsstil eine vernichtende Kritik in der ZfdeW, Nr. 57.

3 JPSW, Abteilung I, Bd. VI, S. 202 und 206.

4 MGG XIV, Sp. 282.

5 s. die Ankündigung eines musikalischen Deklamatoriums im „Dresdner Anzeiger“ Nr. CXXXII von 1810.

6 Der Prager Theateralmanach von 1808, S. 132 schlägt vor, der „*Rhapsode*“ solle seinen Vortrag mit Zwischenspielen auf Lyra, Laute oder Gitarre versehen (zit. bei: WEITHASE (1930), S. 153), ein Verfahren, das zur musikalischen Improvisation regelrecht einlädt.

7 WEITHASE (1961), S. 545 f.

8 Solbrig, S. 363 ff.



che Deklamatorien statt, an denen auch Wilhelmine Schröder-Devrient<sup>1</sup> oder Joseph Tichatschek teilnahmen. So wurden im Jahre 1848 am 19.I., 28.I., 9.X., 10.XI., 2.XII. und 14.XII., im Jahre 1849 am 19.I., 26.I., 28.II., 14.IV., 18.IX., 28.IX., 8.X., 12.X. und 10.XII. Deklamatorien abgehalten.<sup>2</sup> Auch wenn Wagner und Mitglieder seiner Familie des öfteren an solchen Veranstaltungen mitgewirkt haben,<sup>3</sup> hegte er in späteren Jahren eine starke Abneigung gegen diese Veranstaltungsform.<sup>4</sup>

Eine neue Form der Rezitation entstand im frühen 19. Jahrhundert ebenfalls im mitteldeutschen Raum. Es handelt sich dabei um die Dramenvorlesung, eine Gattung des Vorlesens, deren Erfindung Ludwig Tieck zugeschrieben wird<sup>5</sup> und die im Verlauf des 19. Jahrhunderts überaus populär wurde.<sup>6</sup> Tiecks erste Dramenvorlesungen fanden in seiner Zeit als Dresdner Dramaturg statt; auf Charakteristika seines Vortrags wird in Kap. II Abschnitt 2 näher eingegangen. Der Grund für diese Neuentwicklung lag in dem Shakespeareverständnis des frühen 19. Jahrhunderts.<sup>7</sup> Allgemein galten Shakespearedramen einerseits als szenisch unaufführbar, weil man glaubte, die zahlreichen Orts- und Kulissenwechsel darin realistisch zur Darstellung bringen zu müssen und keine Schauspieler zu haben, die eine Shakespearesche Rolle hätten bewältigen können,<sup>8</sup> auch Wagner war dieser Ansicht.<sup>9</sup> Andererseits war Shakespeare nach damaliger Meinung einer der bedeutendsten Dramatiker überhaupt, für Wagner mit Sicherheit der bedeutendste. Da man also nicht ganz auf eine Darbietung seiner Werke verzichten mochte, stellte die Dramenvorlesung einen willkommenen Kompromiß dar. Sie bildete im 19. Jahrhundert eine eigenständige Kunstform, und auch Wagner betätigte sich als Dramenvorleser im öffentlichen, vor allem aber im privaten Rahmen. Wie Tieck las er ganze Dramen an einem Abend vor, sehr häufig Shakespearesche (s. Anh. II.3.

---

1 Der Name der Familie Devrient, die im 19. Jahrhundert eine regelrechte Dynastie von bedeutenden Darstellern hervorbrachte, wurde französisch ausgesprochen (Laube, S. 415).

2 „Dresdner Anzeiger“ vom 18., 23.I., 8.X., 10.XI., 1., 14.XII.1848, vom 17., 26.I., 27.II., 14.IV., 5., 28.IX., 6., 12.X. und 10.XII.1849.

3 Geyer trat im Juni und Juli 1817 in Karlsbad als Deklamator auf (GREGOR-DELLIN, S. 29); vor 1804 tat Adolph Wagner dies ebenfalls (ML, S. 16); neben den erwähnten Deklamatorien in seiner Jugendzeit wirkte Wagner noch als Dresdner Hofkapellmeister an solchen Veranstaltungen mit, etwa am 26.XI.1842 in Leipzig (NEWMAN I, S. 347; ML, S. 285).

4 Eintrag vom 5.I.1883 (CT II, S. 1086).

5 WEITHASE (1940), S. 3 und 139.

6 WEITHASE (1961), S. 531.

7 WEITHASE (1940), S. 140.

8 WEITHASE (1940), S. 201 f.

9 Den restaurativen Versuchen Ludwig Tiecks auf der einen Seite stünden „*allerrealste*“ Inszenierungen im englischen Theater gegenüber, die sich um kleinliche Befolgung aller zur Shakespearezeit nur angedeuteten szenischen Verwandlungen und Effekte bemühten. Keiner dieser Versuche könne aber als definitive Lösung des Inszenierungsproblems bei Shakespeare gelten (GS IV, S. 18 f.; KROPFINGER, S. 146 f.); vgl. GS IX, S. 144 f.































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































































