

GREIFSWALDER BEITRÄGE ZUR
MUSIKWISSENSCHAFT 23

**Sprachvertonung und Gestik
in den Werken Richard Wagners**

Einflüsse zeitgenössischer Rezitations-
und Deklamationspraxis

Martin Knust

T Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Martin Knust

Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners

Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 23
Herausgegeben von Martin Loeser, Ekkehard Ochs,
Peter Tenhaef, Walter Werbeck, Lutz Winkler

Martin Knust

Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners

Einflüsse zeitgenössischer Rezitations-
und Deklamationspraxis

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

2., durchgesehene Auflage
(1. Aufl. 2007 ISBN 978-3-86596-114-3)

ISBN 978-3-7329-0452-5
ISBN (E-Book) 978-3-7329-9551-6
ISSN 0946-0942

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2018. 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 Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Danksagungen

Das vorliegende, umfangreiche Werk und sein Erscheinen verdanken sich der Mithilfe vieler, von denen ich hier nur die wichtigsten nennen kann. Mein erster Dank gilt dem Richard Wagner-Verband Bremen e.V., 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 habe ich für sein privates und überaus generöses Engagement beim Druck dieser Arbeit ebenso zu danken wie Herrn Josef Lienhart. Desgleichen danke ich der Philosophischen Fakultät der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald für die Bewilligung eines Publikationszuschusses. Mein Dank gilt darüberhinaus der Deutschen Richard-Wagner-Gesellschaft e.V. Bayreuth, insbesondere Herrn Rüdiger Pohl M.A., für die großzügige Unterstützung und das Interesse an dieser Veröffentlichung. Danken möchte ich schließlich auch der Volksbank Raiffeisenbank e.G. Greifswald für die freundliche Gewährung eines Druckkostenzuschusses. All diese Persönlichkeiten, Institutionen und Vereine haben mit Ihrer Unterstützung die Veröffentlichung dieser Arbeit wirklich sehr erleichtert.

Dem Land Mecklenburg-Vorpommern habe ich für die mehrjährige Bereitstellung eines Graduiertenstipendiums zu danken, das mir den nötigen finanziellen Freiraum für meine Recherchen verschafft hat, ferner auch Frau Beate Bugenhagen vom Greifswalder Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft für etliche Dienste, nicht zuletzt für ihre Hilfe bei meiner Verteidigung. Des weiteren danke ich für wichtige Auskünfte und Hinweise Dr. Klaus Döge, München, sowie Herrn Dipl. Bibl. Günter Fischer und seiner Nachfolgerin Frau 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-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden, für die freundliche Bereitstellung all der Materialien, die ich auszuwerten hatte. Dr. Rainer Mohrs vom Schott-Verlag habe ich für die Abrückgenehmigung zu danken. 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, erhalten. 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 die vorliegende 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, vor allem aber Prof. Dr. Walter Werbeck, Greifswald, der mit großer Ausdauer und Akkuratesse 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 Arbeit gesteckt hat wie ich, daß mithin jede Zeile ihre Niederschrift auch ihr verdankt: Meiner lieben Frau ist dieses Buch darum gewidmet.

Wolgast, den 8.II.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 (zum Download auf der Verlagshomepage www.frank-timme.de)	
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.¹ 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,¹ setzten aber in der Regel den Begriff „theatralisch“ – wie häufig in der Wagnerpolemik nach Nietzsche – im moralisch abwertenden Sinne den Begriffen „unecht“, „geköstelt“ etc. gleich.² 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.³ 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.¹ 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.¹

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?² 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. Verlagshomepage).

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

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.² 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.¹ 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 Fähigkeiten² 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.³ 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 mit Sicherheit Erkenntnisse dieser Untersuchung – etwa zum Verhältnis Singstimme/orchestrales Gewebe bzw. Gestik/orchestrale Rhythmik – für dessen weitergehende Erforschung von Nutzen sein können.

Etlliche 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“.¹

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 DEATHRIDGE davon, es zeige sich „*musicology's remoteness from the mundane*“ [...] *nirgends offensichtlicher als in musikwissenschaftlichen Studien über das ausgeprägt vielseitige Thema Wagner*.⁴¹ 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*.“⁴² BORCHMEYER forderte jüngst: „*Der ideale – ja der einzig angemessene – Wagner-Forscher wäre derjenige, der die gleiche Kompetenz auf musik-, literatur- und theaterwissenschaftlichem Gebiet [...] besäße*.“⁴³

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.⁴ 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 Musikdramen¹ 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 vorliegenden 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*“.² „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.¹

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.²

ROCH stellte fest: „*Die Kategorien ‚handeln‘ in Wagners Text wie vermenschlichte Figuren*“, das „Drama“ gebe seinen theoretischen Texten Struktur.³ 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.“¹ 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.²

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,³ kein System. Er sah sich nicht als Theoretiker und erkannte seine Defizite in methodischer Hinsicht.⁴

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.⁵

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/DEATHRIDGGE, 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.¹

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 Ausnahme² – auseinandergesetzt hat, als sie es verdienen, ist, daß die wenigsten von ihnen sich eingehend mit musikalischen Fragen beschäftigen.³ In allen seinen umfangreicheren Schriften, von seinen ersten Artikeln bis zu seinem Lebensende, geht Wagner nun aber ausführlich auf das Thema Theater ein,⁴ 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 stand sich jedenfalls in diesen Dingen höchste Kompetenz zu. So schrieb er 1874:

„Namentlich zu einem Theaterrezensenten hatte ich Alles, gewiß, 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.“⁵

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.¹ Diese Singspiele enthalten gesprochene Passagen in Gestalt der Dialoge und häufig – in vielen Opern v. Webers und Marschners beispielsweise – von Melodramen.² 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 desselben³ – 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 erklärt⁴ 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.⁵ 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 assoziirten Künste [das heißt auch das dramatische Spiel der Akteure] sich zu gleicher Höhe mit dem Werthe der Musik selbst erhebt*“.¹ 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 1840,² 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.³

„[...] *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.*“⁴ Das läßt Wagner in seiner Novelle niemand geringeren als Beethoven selbst sagen.

Diese Anschauung ist eine Konstante in Wagners Ästhetik.⁵ 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.⁶ 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.⁷ 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.).⁸ 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. Verlagshomepage)) 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.¹ 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.²

Wohl nach Abschluß der „Holländer“-Partitur³ 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 Takteten*“, zur Manier geworden, der sich Halévy erfolgreich entschlagen habe.⁴ 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. Verlagshomepage)). 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. Verlagshomepage)).

Die Sprachvertonung in Halévys Oper „La reine de Chypre“, die Wagner im „Bericht über eine neue Pariser Oper“ rezensierte,⁵ zeichne sich durch die Einfachheit der Gesangslinie, welche durch das Vermeiden von Verzierungen erreicht werde, aus.⁶ 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“⁷ etwa die „*kleinliche detaillirte Deklamation*“ in den romantischen Opern seiner Vorgänger ab.⁸ 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:¹ *„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“*.² Bereits in seinen letzten Dresdner Jahren formuliert er eine solche Ästhetik. In einem Brief an Hanslick vom 1.I.1847 heißt es: *„Ein Kunstwerk existiert 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.“*³ Für Wagner zählt nicht das niedergeschriebene, nicht das vorgestellte,⁴ sondern einzig das szenisch aufgeführte Kunstwerk im Moment seiner Aufführung⁵ 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.“¹ 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“.² 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.³

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.⁴ 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“.⁵ Auch Cosima Wagner gegenüber betonte er am 3.VI.1874, die Inszenierung eines Werks sei erst dessen Vollendung.⁶ 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.“⁷ 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.⁸ 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/DEATHRIDG, S. 77; s. Kap. II Abschnitt 9.f).

4 In einem Brief an Eduard Devrient vom September 1855 verliet 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“.¹ 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.² Selbstverständlich ist damit ein dramatisches Kunstwerk gemeint, wie Wagner wenig später verdeutlicht, wenn er einige Einzelkünste nennt, die an diesem utopischen Drama³ mitwirken würden, zu denen Gebärde und Ton der Stimme des Darstellers gehören.⁴ 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.⁵ 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.⁶ Seine extreme Hochschätzung des Theaters behielt Wagners sein Leben lang bei.⁷ Seine Ausführungen zum Bühnenvortrag führen zum Kern seines poetischen Denkens und Schaffens:

„Der Dichter aber wird wahrhaft erst Mensch durch sein Übergehen in Fleisch und Blut des Darstellers.“⁸

An dieser Stelle wird deutlich, daß trotz des allgemeinen Charakters, der diesen Äußerungen scheinbar zu eigen ist, Wagner sein eigenes Schaffensverfahren umschreibt.⁹ 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.¹

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.²

„Dichter“ meint nach BEKKER bei Wagner „stets nur den Handlungsgestalter, also eigentlich den schöpferischen Mimen“. 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.³ 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 Werke gänzlich zugunsten der mimischen Vergewärtigung desselben zu vergessen“, wie BORCHMEYER behauptet.⁴ 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.“⁵ 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.⁷

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.⁸ 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 zu tage.

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