

# Inhalt

## Kapitel IV, Teil A: Einzelanalysen

	Seite
1. Einleitung	2
2. „Die Hochzeit“ (Fragment) WWV 31	3
3. „Die Feen“ WWV 32	5
4. „Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo“ WWV 38	15
5. „Rienzi, der Letzte der Tribunen“ WWV 49	25
6. „Der fliegende Holländer“ WWV 63	36
7. „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ WWV 70, Stadium 1 und 2	47
8. „Lohengrin“ WWV 75	67
9. „Siegfried' Tod“ (Fragment)	91
10. „Das Rheingold“ WWV 86 A	99
11. „Die Walküre“ WWV 86 B	122
12. „Siegfried“ WWV 86 C, Aufzug I und II	142
13. „Tristan und Isolde“ WWV 90	161
14. „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ WWV 70, Stadium 3 und 4	187
15. „Die Meistersinger von Nürnberg“ WWV 96	193
16. „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ WWV 86 C und D	223
17. „Parsifal“ WWV 111	252

---

## Anhang

Kap. I	278
Kap. IV, Teil A	292
Kap. IV, Zusammenfassung Teil A und B	293

## Kapitel IV, Teil A: Einzelanalysen

### 1. Einleitung

Bei der Skizzenauswertung werden, wenn auf Stellen aus den Manuskripten Bezug genommen wird, bei der Taktzählung auch ausgestrichene Takte mitgezählt. Die Angaben von Seiten- und Taktzahlen der Partituren beziehen sich leider nicht immer auf die RWGA<sup>1</sup> und zwar aus mehreren Gründen:

1. Das größte Problem der RWGA ist ihre Verfügbarkeit, sowohl für den Leser als auch den Verfasser dieser Arbeit. Eine so intensive Arbeit mit den Partituren, wie sie für die Analyse notwendig war, wäre theoretisch zwar auch in einer Bibliothek zu leisten gewesen, doch hätte sich damit die Arbeit an diesem Kapitel zumindest um etliche Monate länger hingezogen.

2. Bei einem momentanen Preis von bis zu 509 € pro Band<sup>2</sup> kommt die private Anschaffung der RWGA für den Verfasser nicht in Frage. Eine erschwingliche Studienausgabe der RWGA ist mit Ausnahme der „Meistersinger“-Partitur nicht vorhanden. Ich habe nach preiswerten Reprints gearbeitet, die derzeit ohne Schwierigkeiten im Handel oder – oft auch im Original – in jeder größeren Musikbibliothek verfügbar sind.

3. Die Vokallinien in den von mir benutzten Ausgaben sind mit denen der RWGA abgeglichen. Bei Abweichungen wird selbstverständlich nach der RWGA zitiert.

4. Wie bereits VOSS erwähnte, sind die Abweichungen der älteren Druckversionen von Wagners reifen Werken von der RWGA nur marginal; beispielsweise unterscheidet sich in der RWGA der „Meistersinger“ kein einziger Takt grundsätzlich von der 1868er Ausgabe von Schott. Lediglich dynamische oder artikulatorische Anweisungen, von denen die Singstimmen bei Wagner generell aber nur sehr wenige enthalten, sind in Nuancen anders.<sup>3</sup>

5. Damit hängt ein prinzipielles Manko der Ausgabe von Wagners Werken zusammen, daß nämlich die Originalpartituren zu etlichen Werken seit 1945 nicht

---

1 Von der RWGA der „Meistersinger“ ist eine preiswerte Eulenburg-Partitur erschienen, die benutzt werden konnte. Vom „Rienzi“ ist weder ein Reprint noch eine antiquarische Ausgabe verfügbar; hier mußte auf die RWGA zurückgegriffen werden.

2 Dies ist der derzeitige (23.I.2006) Preis für Band VI, 1.

3 VOSS, S. 308.

mehr verfügbar sind.<sup>1</sup> Die Herausgeber sind also ihrerseits mehr oder weniger auf die alten Drucke angewiesen.

6. Innerhalb der RWGA sind noch nicht alle musikdramatischen Werke Wagners erschienen. Es fehlen noch seine beiden ersten vollendeten Opern, die musikdramatischen Fragmente und die Partituren zu „Siegfried“ und „Walküre“ III.<sup>2</sup>

7. Raumgründe gebieten, daß mit einem möglichst kleinen Zeichensatz eine möglichst große Menge empirischer Informationen erfaßt wird, denn die empirische Basis für die Argumentation in ihrer ganzen Breite aufzuzeigen ist unabdingbar, wenn mit diesen Betrachtungen ein Überblick gegeben und die Relevanz, der Geltungsbereich einer Beobachtung abgesteckt werden soll. Mit einer Seitenzahl wie n ff. kann dies in wesentlich komprimierterer Form geschehen, als wenn alle Takte oder Taktgruppen einer Passage einzeln aufgezählt werden, ohne daß der wissenschaftliche Nährwert ein geringerer wäre. Es werden also nicht immer Taktzahlen nach der RWGA aufgeführt.

8. Die folgende Analyse enthält ebenfalls aus Raumgründen kaum Notenbeispiele, sondern beschränkt sich in der Regel darauf, den jeweiligen Gesangstext zu zitieren, was, da ausschließlich die Sprachvertonung untersucht wird, hinreichend eindeutig die jeweils gemeinte Stelle bezeichnet. Die Partituren, die noch zu Wagners Lebzeiten oder kurz danach erschienen, folgen im Gegensatz zur RWGA seiner originalen Orthographie und Interpunktion, die für das lautliche Ergebnis einer gesungenen Darbietung manchmal von Belang ist.

Jeweils zu Beginn der Unterabschnitte 2. wird in den folgenden Abschnitten die von mir konsultierte Ausgabe genannt.

## 2. „Die Hochzeit“ (Fragment) WWV 31

### 1. Entstehung

Das Textbuch entstand zwischen Oktober und November 1832 in Prag<sup>3</sup> und lag Ende November vollständig vor.<sup>4</sup> Die Vertonung der erhaltenen Teile erfolgte zwischen Dezember 1832 und Februar 1833,<sup>5</sup> wurde jedoch nicht abgeschlossen. Wagner vernichtete das Textbuch zu Beginn des Jahres 1833,<sup>6</sup> arbeitete aber noch an

---

1 Als verloren müssen folgende Originalpartituren gelten: „Feen“, „Liebesverbot“, „Rienzi“, „Rheingold“, „Walküre“ (WWV, S. 116, 137, 180, 355, 367). Sie alle befanden sich zuletzt im Besitz Adolf Hitlers.

2 Stand: 23.I.2006.

3 WWV, S. 102.

4 Brief an Theodor Apel vom 16.XII.1832 (SB I, S. 134).

5 WWV, S. 102 ff.

6 Brief an Theodor Apel vom 3.I.1833 (SB I, S. 134).

der Musik bis zum März des Jahres (s.u.). Möglicherweise kam es in Würzburg zur Uraufführung der erhaltenen Teile.<sup>1</sup>

Über Vorlesungen des „Hochzeit“-Textbuchs durch Wagner sind wir nicht informiert. Möglicherweise ist es im familiären Rahmen dazu gekommen. Über sein erstes dramatisches Projekt, „Leubald und Adelaide“, hatte der 15jährige seine größere Schwester Ottilie

*„durch geheimnisvolle, aber nicht affektlose Vorlesung der einzelnen Teile meiner fortschreitenden Arbeit“*

auf dem laufenden gehalten,<sup>2</sup> das heißt er präsentierte ihr die Arbeit im Entstehen, Stück für Stück den jeweils beendeten Abschnitt. Ob er seiner Schwester Rosalie, deren Kritik am Textbuch der „Hochzeit“ den Ausschlag zur weitgehenden Vernichtung des Textes gegeben hatte,<sup>3</sup> ebenfalls im Rahmen einer Rezitation sein neues Opus vorstellte, muß offen bleiben.

Laut „Autobiographischer Skizze“ entstand die Musik des Anfangs der Oper zuerst:

*„Nach Leipzig zurückgekommen, komponirte ich sogleich die erste Nummer dieser Oper, welche ein großes Sextett enthielt, worüber Weinlig sehr erfreut war.“<sup>4</sup>*

Daß Wagner hiermit versehentlich das erhaltene Septett bezeichnete, kann als wahrscheinlich angenommen werden.<sup>5</sup> Das Datum 5.XII.1832 in den musikalischen Skizzen<sup>6</sup> könnte den Beginn der Vertonung bezeichnen. Das Partiturfragment trägt am Ende das autographe Datum 1.III.1833,<sup>7</sup> das wohl den endgültigen Abbruch dieser Arbeit markiert.

Wagner vertonte sein Textbuch also von vorne beginnend. Da die weitere Handlung und der projektierte musikalische Aufbau nicht zu rekonstruieren sind, kann nicht sicher gesagt werden, ob er das Skizzierungsverfahren, das er bei Vertonung seiner Werke nachweislich ab dem „Lohengrin“ ausprägte, schon bei seinem Opernerstling praktizierte.

---

1 Die Herausgeber des WWV vermuten dies aufgrund der Tatsache, daß die in einem Würzburger Konzert uraufgeführte 2. Fassung der Arie der „Ada“ aus den „Feen“ die gleiche Anzahl von Streicherstimmen verlangt (WWV, S. 105).

2 ML, S. 34.

3 „Autobiographische Skizze“ (SB I, S. 100); ML, S. 87; Rosalie Wagner war für ihren jüngeren Bruder in Sachen Theater fraglos eine Autorität (s. Kap. II Abschnitt 10.c.). Sie hatte zu diesem Zeitpunkt bereits zwölf Jahre Bühnenerfahrung (NEWMAN I, S. 46).

4 In: SB I, S. 100.

5 Auf diese Unstimmigkeit wird von den Herausgebern des WWV nicht weiter eingegangen.

6 WWV, S. 103.

7 WWV, S. 104.

## 2. Analyse

Die nachfolgenden Seitenangaben in eckigen Klammern beziehen sich auf BALLING XII.

Aufgrund der nur sehr kurzen erhaltenen Solosätze der „Hochzeit“ sind Aussagen über die Sprachvertonung der Singstimmen für alle Aspekte des analytischen Rasters nicht sinnvoll zu treffen.

Neben vielen zweitönigen Melismen finden sich Koloraturen nur in der Partie der „Lora“ im Septett [S. 28 f.].

Es bestätigt sich die Beobachtung NATHANS, daß sich zwischen den erhaltenen Rezitativteilen der „Hochzeit“ und denen in den „Feen“ keine Unterschiede feststellen lassen.<sup>1</sup> Zwei „Recitativo“ überschriebene Abschnitte haben sich erhalten. Beide sind dialogische Rezitative zwischen „Cadolt“/„Admund“ bzw. zwischen „Ada“/„Arindal“ [S. 13 ff. und 21]. Diese Rezitative werden durch die sie umgebenden umfangreichen Ensemblesätze und Chöre förmlich erdrückt. Chöre und Rezitativsätze zeigen klar eine Bevorzugung syllabischer Sprachvertonung. In den Rezitativen sind Prosodik und Akzentuation mit denen in gesprochener Sprache konvergent. Kurze -e-Silben können darin mit relativen Kürzen versehen sein [z.B. S. 13], aber auch in den Chorsätzen und Ensembles [S. 21 und 32], Pausen sind Interpunktionen unterlegt, z.B. „Cadolts“ „Warum,/ warum,/ kam ich hierher,/ um alles dies zu sehn!“ [S. 13], wichtige Silben können mit Hochtönen und der Positionierung auf erster Taktzählzeit hervorgehoben werden wie in seinem „wir wären nie hierher gezogen“ [S. 14]. Uneinheitlich sind die beiden rhetorischen Fragen in den Rezitativen vertont, einmal abwärts, einmal aufwärts schließend [S. 13 f.]. Ein auskomponierter Tempowechsel ist ebenso zu finden [S. 14] wie verbale Tempovorgaben [S. 14].

Die tragische Figur des „Cadolt“ zeichnet sich durch chromatische Intervalle in Septett und Recitativ aus [S. 22 und 26].

## 3. „Die Feen“ WWV 32

### 1. Entstehung

#### a) Chronologie

Entwürfe und Skizzen von Textbuch und Musik sowie die originale handschriftliche Partitur sind verschollen.<sup>2</sup> Lediglich ein Gesamtentwurf ist erhalten. Er

---

1 NATHAN, S. 35 ff.

2 WWV, S. 114 und 116.

wurde am 27.XII.1833 beendet. Parallel zum Gesamtentwurf entstand die Partitur und wurde laut autographem Eintrag am 6.I.1834 beendet. Die Ouvertüre komponierte Wagner nach Abschluß des dritten Aktes.

Zwei Veränderungen nahm Wagner an der fertigen Oper vor: Vermutlich im Frühjahr 1834 überarbeitete er Szene und Arie der „Ada“ in II, 5. Zwei kleine Zusätze zur Handlung der Oper waren mit dem Einfügen gesprochener Dialoge in die Partitur verbunden, was wahrscheinlich im Sommer 1834 geschah. Wagner hatte seine romantische Oper entgegen der Gattungstraditionen durchkomponiert. Im Zuge seiner Verhandlungen mit der Direktion des Leipziger Stadttheaters über eine Annahme der „Feen“ scheint dieser Punkt Befremden erregt zu haben. Die Umwandlung der Rezitative in I, 2 und 4 sowie II, 3 in gesprochene Dialoge könnten also ein Versuch Wagners gewesen sein, der anderen Seite entgegen zu kommen.<sup>1</sup> Zugleich aber erweiterte er II, 2 und 5 um zwei zusätzliche Dialoge,<sup>2</sup> änderte folglich aus freien Stücken. Nach dem Scheitern der Verhandlungen mit dem Leipziger Theater gab Wagner diese Oper ganz auf.

Wir sind nicht darüber unterrichtet, ob es zu Vorlesungen des Textbuchs der „Feen“ durch Wagner kam. Das Textbuch lag am 14.III.1833 vor.<sup>3</sup> Es läßt die Absicht erkennen, möglichst viele tradierte Formen von Sprachvertönung in seiner Oper zum Einsatz kommen zu lassen, denn er differenzierte durch die sechs wichtigsten Protagonisten drei unterschiedliche stilistische Höhenlagen. So bietet der Text nach Wagner ein ideales, ein reales und ein komisches Paar.<sup>4</sup> Er begann und beschloß die kompositorische Arbeit an den „Feen“ in Würzburg, wobei ihm sein Bruder Albert Wagner in Fragen der Sprachvertönung zur Hand ging (s. Kap. II Abschnitt 3. und 10.d).). Es ist möglich, daß er Albert oder anderen Familienmitgliedern das Textbuch vorlas.<sup>5</sup>

Die Oper wurde zu Lebzeiten Wagners nicht vollständig aufgeführt. Ob es, wie er mehrfach behauptete, in Würzburg 1834 tatsächlich zur Uraufführung von Ausschnitten gekommen ist, wird von den Herausgebern des WWV bezweifelt.<sup>6</sup>

#### b) Skizzenauswertung

Es handelt sich bei dem erhaltenen 1. Gesamtentwurf eindeutig nicht um die früheste Stufe der kompositorischen Ausarbeitung.<sup>1</sup> Das saubere Schriftbild, die

---

1 Dies wird von Glasenapp behauptet (Glasenapp I, S. 225).

2 WWV, S. 114 und 118.

3 Brief an Theodor Apel vom 14.III.1833 (SB I, S. 136).

4 ML, S. 92; gemeint sind „Ada“/„Arindal“ (ideal), „Lora“/„Morald“ (real) und „Drolla“/„Gernot“ (komisch).

5 VOSS bezeichnete die „Feen“ treffend als „*Oper für Wagners Familie*“ (VOSS, S. 15).

6 WWV, S. 118.

ganz wenigen Korrekturen und die klavierauszugsartige Ausschreibung aller Singstimmen sprechen dafür, daß es sich um eine Abschrift eines verlorengegangenen Manuskripts oder mehrerer Einzelskizzen handelt. Wir haben verglichen mit den ersten Gesamtentwürfen späterer Werke beim 1. Gesamtentwurf der „Feen“ ein zu fortgeschrittenes Stadium der Vertonung vor uns, um daraus Beobachtungen zur Entstehung der Musik gewinnen zu können.

## 2. Analyse

Die Seitenzahlen in eckigen Klammern beziehen sich in diesem Unterabschnitt auf die von BALLING herausgegebene Partitur der „Feen“ (BALLING XIII). Es wird vor allem auf die formale Anlage des Werks eingegangen. Zur Sprachvertonung der Rezitative in Wagners frühen Opern bis einschließlich des „Holländers“ existiert eine trotz ihres hohen Alters immer noch sehr lesenswerte Untersuchung von NATHAN.

1. Melismen und Koloraturen werden von Wagner in seiner ersten vollendeten Oper als ein Mittel der Ausdruckssteigerung verwendet. Er folgt hierin der Operntradition.

Dies läßt sich an der Partie des „Arindal“ in I exemplarisch zeigen. Seine erste Arie weist zwei- und dreitönige Melismen auf [S. 57 ff.]. Im Ensemble mit „Gunther“ und „Gernot“ finden sich in dem „con anima“ bezeichneten Abschnitt gehäuft Melismen [S. 83 ff.] und an dessen Schluß eine Koloratur auf „durch deiner Liebe Macht“ [S. 86]. Kombiniert mit langausgehaltenen Tönen schreibt Wagner Ausdruckssteigerung implizierende Koloraturen im „Allegro molto“-Abschnitt des Ensembles „Arindal“/„Gunther“/„Gernot“/„Morald“ vor auf „Arindals“ „Von ihr muß ich auf ewig<sup>2</sup> fort!“ und „Da nichts mehr ihren Zorn erweicht“ [S. 103 ff.]. Auch im Sestet des Finales I sind die entscheidenden Wörter in „Arindals“ Partie durch Koloraturen in Verbindung mit langen Tönen hervorgehoben. Dies sind „Ich schwur dir Treu“ [S. 179] und – parallel mit „Ada“ – „Ich bleibe ewig treu!“ [S. 181 ff.].

Die ausgedehntesten Koloraturen weist der Schluß von Scene und Arie der „Ada“ in II auf. Über sieben Takte erstrecken sich die Koloraturen auf „aus meinen Banden mich befrein!“ [S. 271 f.].

---

1 VOSS bezeichnet ihn als „*Kompositionsentwurf*“ (PE VI, S. 540). Die Handschrift trägt auf der Titelseite die eigenhändige Aufschrift Wagners „Erster Entwurf“ (NA (A I a 3)).

2 Ebenfalls auf dem Wort „ewig“ ist in dem Duett „Ada“/„Arindal“ in I bei „Ada“ eine bis zum b” sich aufschwingende Koloratur zu finden [S. 126] oder in der Cavatina „Adas“ in I [S. 119 f.]. Man könnte bei diesen Koloraturen von einem feststehenden Mittel, das vielleicht als ein Relikt der musikalischen Rhetorik anzusehen ist, sprechen; auch im Schlußchor von III sind auf „Drum sei’s auf Ewigkeit besungen“ Koloraturen in Kombination mit langen, über mehrere Takte ausgehaltenen Tönen zu singen [S. 417 ff.].

Neben den Partien der „Ada“ und des „Arindal“, die gelegentlich Melismen und Koloraturen enthalten, ist die Partie der „Lora“ für eine ausgesprochene Koloratursängerin konzipiert. Dies zeigt deutlich die Aria der „Lora“ in II [S. 201 ff.].

Zusätzlich zu den berührten ausgedehnten Koloraturen finden sich in den „Feen“ nicht selten zweitönige Melismen. Einen Spezialfall stellt dabei die Art von Sprachvertonung dar, die schematisch jeder Silbe des Gesangstextes zwei Töne zuweist, beispielsweise in „Adas“ Cavatina in I [S. 115 ff.] oder in „Adas“ Partie im Septett des Finales I auf: „Er kann ihn nimmer halten“ usw. [S. 165].

Derartige Floskeln waren in der deutschen Oper des frühen 19. Jahrhunderts durchaus üblich. Sie erinnern an „Ännchens“ Arietta „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“ aus „Der Freischütz“ II.<sup>1</sup> Es liegt nahe, anzunehmen, Wagner habe sich mit der negativen Kritik seiner Sprachvertonung in den „Feen“, der er „*kleinliche detaillirte Deklamation*“ wie bei den „*meisten Deutschen, welche Opern schreiben*“ attestierte,<sup>2</sup> auf solche rhythmisch schematische Melismatik bezogen.

Wenn die Verwendung von Melismen und Koloraturen auch der Sprechähnlichkeit von Gesangsmelodik generell entgegensteht, so könnten einzelne Melismen in den „Feen“ sich durchaus dem sprecherischen Mittel der Lautmalerei verdanken, etwa auf „Moralds“ „Solch milden Zauber sah ich nie“ in I [S. 135] oder der Doppelschlag auf „gedenkest du des süßen Lohns“ in II [S. 218]. Stilisiertes selbstgefälliges Lachen scheint dagegen in II der kurze Vorschlag auf „Gernots“ „Und da ich auch ein hübscher Bursch“ bzw. an analoger Stelle, „Drollas“ „und da ich auch nicht häßlich bin“, anzudeuten [S. 233 und 235]. Ebenfalls als angedeutetes Lachen ist „Gernots“ „O welcher Schelmenstreich!“ lautmalerisch vertont [S. 76].

2. In den „Feen“ ist im Grunde keine Sprechähnlichkeit der Singstimme feststellbar. Eine solche wäre höchstens bei den Rezitativen in Erwägung zu ziehen. Diese enthalten jedoch viele konventionelle Schlußfloskeln und Wendungen, wie sie im zeitgenössischen Opernrezitativ gängig waren<sup>3</sup> [z.B. S. 36 f. und 394 f.] (s. 17.). Die Arien und Ensembles sehen lang ausgehaltene Töne [z.B. S. 92 ff., 124, 140, 293 ff.] und Wiederholungen von längeren musikalischen Abschnitten vor, z.B. in „Arindals“ Partie oder dem Duett „Drolla“/„Gernot“ [S. 62, 233 ff., 429 ff.]. Allein schon durch die häufige Anwendung dieser Mittel wird die rein musikalische Seite des Geschehens hervorgekehrt. Der Klang gesprochener Sprache, die weder lange Töne, noch wiederholte Tonfälle kennt, ist für solche Passagen völlig ohne Belang. Dies, die ausgedehnten Koloraturen und Melismen (s. 1.) und das der

---

1 „Der Freischütz“-Partitur, S. 86 ff.

2 „Autobiographische Skizze“ (in: SB I, S. 100).

3 Nach NATHAN ist das kompositorische Vorbild der Rezitative in den „Feen“ weder bei v. Weber noch Marschner oder Beethoven zu suchen, sondern aufgrund der konventionellen Floskeln, die sie beherrschen (strikte Syllabik, Tonrepetitionen, Quartklauseln usw.), bei Louis Spohr (NATHAN, S. 19 ff.).



Sprachvertonung der „Feen“ zugrunde liegende diatonische Material (s. 10.) lassen noch nichts vom späteren Sprechgesang erahnen.

Entfernte Sprechähnlichkeit ließe sich allenfalls für einige Fragen, die mit aufwärts geführter Melodie enden, konstatieren [z.B. S. 35, 55, 121 f., 196 f., 395, 415], oder für die Wahl einzelner Hochtöne, etwa im Recitativo „Farzana“/„Zemina“ [S. 35 f.], das dis' in der Romanze „Gernots“ [S. 74], das g' in „Loras“ „und selbst den teuren Freund muß ich vermissen“ [S. 198], das a' in „Arindals“ „Ach, meine Gattin, meine Gattin, wo ist sie?“ [S. 399] oder das h in „Gromas“ „Ergreif die Leier!“ [S. 431]. Diese Art der Singstimmengestaltung ist jedoch für den jungen Wagner noch nicht verbindlich. Hochtöne können ebenso aus rein musikalischen Beweggründen gewählt [z.B. S. 65 ff., 443] und Fragesätze ganz beliebig auch mit abwärts geführter Stimme schließen [z.B. S. 333, 400].

Aus der Zeit der Konzeption und Komposition seiner ersten beiden Opernprojekte, „Die Hochzeit“ WWV 31 und „Die Feen“ WWV 32, sind noch keine theoretischen Äußerungen Wagners überliefert. Im Rückblick bezeichnete er seine erste vollendete Oper, „Die Feen“, als ein von der Musik v. Webers und Beethovens inspiriertes Werk, das ganz in der Tradition der deutschen romantischen Oper stehe. Im Hinblick auf die Sprachvertonung in den „Feen“ ist diese Sicht Wagners von DEATHRIDGE bestätigt worden.<sup>1</sup> Möglicherweise ist Wagners Opernerstling hinsichtlich der geforderten aufwendigen szenischen Effekte von der Wiener Zauberposse beeinflusst.<sup>2</sup>

3. Übereinstimmungen mit der Prosodik gesprochener Sprache ergeben sich in den „Feen“ eher zufällig und nicht konsequent durchgehalten, z.B. in Scene und Recitativ „Gunther“/„Morald“/„Gernot“ [S. 47 ff.]. Die eklatantesten Verstöße gegen sprecherische Prosodik finden sich an den Stellen, an denen Wagner fortlaufend Punktierungen verwendet [S. 63 f., 267, 280, „Arindal“ S. 319]; sie stehen der Textverständlichkeit nicht selten entgegen. Wagner selber entdeckte in seinen Werken bis einschließlich zum „Holländer“ den Hang, die Gesangsmelodie mitunter willkürlich durch stereotype Punktierungen zu beleben.<sup>3</sup>

4. Drei Typen von Pausen in den Singstimmen sind zu unterscheiden. Zum einen gibt es in den „Feen“ Pausen, die Versenden und Interpunktionen hervorheben. Deutlich erkennbar ist dies im eröffnenden Recitativo „Zemina“/„Farzana“ [S. 35 f.], „Moralds“ Partie in I [S. 48 f. und 95 ff.] oder dem Recitativ „Gunther“/„Gernot“ in II [S. 228 f.] der Fall, wo jedem Komma, Ausrufe- oder Frage-

---

1 DEATHRIDGE (1978), S. 209 ff.

2 KOCH I, S. 186 f.

3 In einem Brief an Theodor Uhlig vom 25.III.1852 schrieb Wagner über den „Fliegenden Holländer“: „*Auffallend ist, wie befangen ich damals noch in der musikalischen Declamation war und die Operngesangsmanier* [Notenbeispiel: ein Paar doppelt punktierte Viertel mit Sechzehnteln] *mir noch drückend auf der musikalischen phantasie lag!*–“ (SB IV, S. 328).

zeichen im Vers eine kurze Pause in der Gesangslinie entspricht. Zum anderen gibt es Pausen, die unterbrochene Rede andeuten, z.B. in der „Ada“-Partie „Nur noch ein einz'ger Tag/ und du/ verlässest mich!“ [S. 126], oder „Für jetzt/ wenn nicht für immerdar“ [S. 153] und „Wenn nicht,/ so sollte ich/ unsterblich bleiben“ [S. 345 f.] oder in „Arindals“ Wahnsinnszene [S. 381 ff.]. Schließlich sind noch sehr kurze<sup>1</sup> Pausen zu nennen, die die Gesangslinie scheinbar willkürlich durchbrechen und einzig den Zweck haben, den Interpreten zur Deutlichkeit in der Textaussprache anzuhalten. Solche Pausen finden sich in der Regel zwischen zwei Konsonanten,<sup>2</sup> beispielsweise in I zwischen den Wörtern „verloren/hältst“ [S. 35], „altes/häßlich Ding“ [S. 75 f.], „Ihr wißt/, ihr wißt!/ Das Hirschgeweih!“ [S. 79], „kommt/des“ [S. 143].

5. Tempomodifikationen finden sich in den „Feen“ bereits in beträchtlicher Zahl. Ohne genauer darstellen zu können, was genau Wagner mit der häufig in den „Feen“ auftauchenden Bezeichnung „*Recit.*“ verband (s. 17.), kann angenommen werden, daß damit nach Wagners Intentionen auch eine Änderung des Tempos bezeichnet ist. Dies wird durch Bezeichnungen wie in Scene und Rezitativ „Gunter“/„Gernot“/„Morald“ nahelegt, die nach einem „*Recit.*“-Abschnitt „Tempo I“, also das Allegro des Abschnitts vor „*Recit.*“ verlangt [S. 47]. Eben genannte Nummer ist ein Beispiel für die zahlreichen Tempowechsel in den rezitativischen Abschnitten dieser Oper [S. 47 ff.].

In Scene und Rezitativ vor Beginn des Allegro agitato, das „Arindals“ Auftritt in I einleitet, finden sich folgende Tempoforderungen Wagners [S. 47 ff.]: Allegro (4 T.);<sup>3</sup> „*Recit.*“ (2 T.); Tempo I (4 T.); „*Recit.*“ (14 T.); Adagio (2 T.); Allegro (11 T.); Moderato (2 T.); „*Recit.*“ (2 T.); Allegro (2 T.); „*Recit.*“ (7 T.); Moderato (5 T.); „*Recit.*“ (10 T.); Moderato (8 T.); Allegro (2 T.); „*Recit.*“ (2 T.); Allegro (2 T.); „*Recit.*“ (5 T.); Allegro (3 T.); „*Recit.*“ (4 T.); Andante (6 T.); Allegro (2 T.); „*Recit.*“ (11 T.).

Doch auch in ariosen Teilen der „Feen“ wechselt das Tempo sehr häufig.

Ein Beispiel hierfür ist die anschließende Kavatine<sup>4</sup> der Arie „Arindals“ in I [S. 56 ff.]: *L'istesso tempo* [das heißt: Allegro agitato] (1,5 T.); „*ad lib.*“<sup>5</sup> (1,5 T.); *a tempo* (2 T.); „*ad lib.*“ (2

1 In den „Feen“ sind dies Sechzehntelpausen und kürzere.

2 Auch der Kehlkopfverschlußlaut „“ ist bei dieser analytischen Betrachtung unter die Konsonanten zu zählen, da er etwa am Wortanfang für das akustische Verständnis des Wortes als eigener semantischer Einheit konstitutiv ist.

3 In runden Klammern wird die Anzahl der Takte vermerkt, für die die jeweilige Tempovorgabe gilt.

4 Kavatine und Cabaletta sind bei dieser Arie deutlich zu unterscheiden; die Cabaletta beginnt mit dem Allegro molto e agitato [S. 60 ff.].

5 Vielleicht ist hiermit ein tempo rubato gemeint. Die Bezeichnung „*ad lib.*“ findet sich nur über der Singstimme und zusätzlich ist über den Orchesterstimmen dazu immer ein „*colla parte*“ vermerkt. „*Colla parte*“ ist an sechs Stellen im weiteren Verlauf der Arie [S. 59] ohne die Bezeich-

T.); a tempo (21 T.); „*Recit.*“ (2 T.); poco rit. (2 T.); poco Adagio (3 T.); „*ad lib. Adagio*“ (1 T.); a tempo (3 T.); „*colla parte*“ (1 T.); a tempo (3 T.); „*colla parte*“ (1 T.); a tempo (3 T.); „*colla parte*“ (1 T.); a tempo (1 T.); „*colla parte*“ (2 T.); Allegro (2 T.); „*colla parte*“ (1 T.); Allegro (3 T.).

In den „Feen“ wechseln die Tempi also schon streckenweise so häufig wie in Wagners reifen Werken.

6. Eine Redundanz von Gestik und Singstimmgestaltung, die zugleich den physischen Zustand einer Figur zum Ausdruck kommen läßt, ist in „Arindals“ Gesang unmittelbar vor der Verwandlung in I und am Schluß seiner Wahnsinnszene in III ausmachen [S. 110 f. und 390 f.].<sup>1</sup> An diesen beiden Stellen schläft der Protagonist ein. Dem szenischen Vorgang des ermatteten Niedersinkens „Arindals“ korrespondiert ein Absinken der Melodie auf den Bereich um g – dies beides sind die tiefsten Stellen der gesamten Partie, die sich im übrigen durch eine sehr hohe Tessitura auszeichnet [z.B. S. 94 und 99 f.] –, eine zunehmende Durchsetzung der Singstimme mit langen Pausen und – so kann man vermuten – eine dynamische Zurücknahme der Singstimme.

Vermuten kann man dies nur, weil Wagner in allen seinen dramatischen Werken nur sehr selten der Singstimme dynamische Vorgaben unterlegt. Dies ist insofern auffällig, als andere Komponisten wie etwa v. Weber dies in der Regel taten und allen Orchesterstimmen bei Wagner schon in den „Feen“ überall dezidierte dynamische Vorgaben gemacht werden. Es ist anzunehmen, daß Wagner die dynamische Gestaltung dem Sänger indirekt durch die Lautstärke der orchestralen Begleitung vorgibt.

7. Die Dynamik wird von Wagner noch nicht genutzt, um Stufen des Sprechens nachzuahmen, sondern in konventioneller Opernmanier, um Gefühlszustände und Ausdruckssteigerungen zu charakterisieren. Ein in den „Feen“ nur einmal auftauchender und in späteren Opern nicht wieder verwendeter Effekt ist das realistische „Ausblenden“ einer Singstimme, als „Morald“ die Bühne sprechend verläßt [S. 55]. Der betreffende Vers bricht ab.

8. Die Partitur der „Feen“ sieht einige Stimmklangmodifikationen vor, die Sprechklang fordern bzw. die eher im Sprechschauspiel als in einer Oper zu erwarten wären.

Dies sind: „*(halb sprechend)*“ [S. 75]; „*mit Angst*“ [S. 126 und 311]; „*mit großem Schmerz*“ [S. 167]; „*mit aller Kraft*“ [S. 264]; „*(mit großer Wehmut)*“ und „*(mit erstickter Stimme)*“ [S. 266]; „*(mit einem*

---

nung „*ad lib.*“ gebraucht. Es liegt nahe, zu vermuten, damit sei ebenfalls ein freies Tempo gemeint, das heißt das Orchester, das an diesen Stellen schlichte Liegeakkorde spielt, hat sich nach der Tempowahl des Solisten zu richten.

1 Der Grund dafür, daß nur diese Stellen sich anführen lassen, ist die Armut des „Feen“-Librettos an dramatischen Anweisungen. Umfangreiche Chöre und Ensembles und zahlreiche Wechselreden dominieren vor allem in I. Auch wenn NATHAN und BEKKER darstellerische Prozesse in der „Feen“-Musik aufgehoben glauben (NATHAN, S. 27; BEKKER, S. 87, s. Unterabschnitt 17.), läßt sich über solche Prozesse nur spekulieren, da es an den fraglichen Stellen keine gedruckten Regieanweisungen in der Partitur gibt.

*Schrei*“ [S. 323]; „(halb gesprochen)“ [S. 333]; „(mit innerem Schauer)“ [S. 346]; „(mit äußerster Kraftanstrengung)“ [S. 348]; „(Im Erwachen.)“ [S. 397].<sup>1</sup>

9. In den „Feen“ sind nur sehr wenige Regieanweisungen zu finden, die Aktion unter Gesang fordern. Durch die generell sehr hohe Tessitura der „Arindal“-Partie ist beispielsweise in den aktionsreichen Szenen des Finales III kein signifikanter Anstieg seiner Stimmlage zu verzeichnen [S. 416 f., 421 f.]. Neben den unter 6. erwähnten Beispielen läßt sich keine mimisch-gesangsmelodische Redundanz restlos eindeutig aufzeigen.

10. Die Singstimmgestaltung der „Feen“ ist im wesentlichen diatonisch. Diatonische Skalenausschnitte [z.B. S. 50 f., 65 f., 159, 165 f., 170, 198, 230, 233 ff.] und Dreiklangsbewegungen [z.B. S. 62, 68, 70 ff., 96, 103, 133, 197, 205 ff.,<sup>2</sup> 233 ff., 310] bestimmen das Erscheinungsbild der Gesänge dieser Oper. Die Rezitative sind von Tonrepetitionen geprägt [z.B. S. 54, 67 f.]. Daneben findet sich seltener eine Bewegung der Vokalstimme in chromatischen Skalenausschnitten [S. 77 f., 80, 87 ff., 209, 229, 235, 238 f., 253 f., 266, 317 f., 375 f., 392, 394 f.] oder verminderten Akkorden [S. 58 f., 97, 127, 157]; doch auch solche Abschnitte erscheinen als musikalisch, nicht als sprecherisch determinierte, denn obgleich die chromatische Skala mehr Zwischenstufen als die diatonische kennt, bewegen sich die Intervalle gesprochener Sprache niemals in kontinuierlichen, gleich großen Schritten auf- oder abwärts. Sprechähnlichkeit der Vokalmelodik ist in den „Feen“ unter diesem Gesichtspunkt also noch nicht gegeben.

11. Klangliche Selbständigkeit der Singstimmen ist mit Ausnahme der Ensembles bei den beiden Hauptfiguren „Ada“ und „Arindal“ oft gegeben. Alle übrigen Partien werden dagegen recht häufig von einer Instrumentalstimme gedoppelt [z.B. S. 88, 137, 209, 338, 397 f.]. Ausnahmen bilden hierbei natürlich die Secchi.

12. Wortwiederholungen kommen innerhalb der Arien, aber auch der Szenen, Kavatinen usw. und der Ensembles vor, z.B. in der großen Arie „Adas“ in II [S. 268 f., 271 ff.]. Nur gelegentlich ist mit Textwiederholungen auch die Wiederholung des entsprechenden melodischen Abschnittes verbunden [S. 418, 421 f.].

13. Daß in den Rezitativen keine regelmäßige Periodik vorzufinden ist, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Doch wie verhält es sich mit den geschlossenen Opernformen in den „Feen“? Betrachtet man die Periodik in der ersten erhaltenen Opernarie Wagners, der Arie des „Arindal“ in I, so fällt auf, daß bereits hier regelmäßig gestaltete Periodik eine Ausnahme bildet. Selbst, wenn man nur die Caba-

---

1 Diese Anweisungen gehen auf Wagner zurück; Hermann Levi änderte bei seiner Überarbeitung der Partitur zwar dynamische Zeichen und sogar die Instrumentation, aber nicht die Vortragsbezeichnungen (BALLING XIII, S. 457 ff.),

2 Die Partie der „Lora“ zeichnet sich durch häufige Dreiklangsbewegung aus.

letta [S. 60 ff.] für sich untersucht – die Kavatine zeigt nicht einmal in Ansätzen die Bildung regelmäßiger Perioden –, so sind nur selten, etwa am Beginn [S. 60 f.] oder bei „Bei dir ist meine Sonne“ usw. [S. 62] zwei regelmäßige Viertaktperioden hintereinander zu entdecken. Diese Regelmäßigkeit wird aber sogleich verlassen. Von den 69 Takten der Cabaletta sind ganze 16 periodisch regelmäßig gebaut, nämlich zwei Vierer-, zwei Zweierperioden hintereinander sowie eine isolierte Viertaktperiode. Vor diesem Hintergrund ist es fraglich, ob Wagner unregelmäßige Periodik wirklich erst nach dem „Lohengrin“ zur Norm machte.<sup>1</sup> Vielmehr ist die Auflösung symmetrischer Periodik von Anfang an in Wagners Operschaffen gegeben. Inwieweit hier Traditionen der deutschen romantischen Oper, also Werke Marschners, Spohrs oder v. Webers, Einfluß auf den 20jährigen Wagner gehabt haben könnten, kann an dieser Stelle nicht eingehend erörtert werden.

14. Der Ambitus ist in den „Feen“ ein Mittel der Affektgestaltung. Steigert sich eine Figur in einen Affekt hinein, so vergrößert sich der Ambitus der Singstimme. In den Rezitativen ist der Umfang der zu singenden Töne immer am engsten, mit steigender Erregung einer Figur vergrößert er sich mitunter unvermittelt. Dies ist an der Partie des „Arindal“ ebenso deutlich zu sehen [S. 87 f.] wie an der der „Ada“ [S. 259 f.]. Hier ist weder eine Kunst des Überganges praktiziert – ebensowenig wie in formaler Hinsicht (s. 17.) – noch sind verschiedene Grade des Sprechens durch den Einsatz eines engen bzw. weiten Ambitus’ imitiert.

15. Innerhalb einer Gesangsnummer finden in den „Feen“ nirgends Taktwechsel statt. Einzige Ausnahme bildet die Wahnsinnsszene „Arindals“. Hier wechselt das Metrum von einem Neunachtel- zu einem Dreivierteltakt [S. 382], zu einem Vierviertel- [S. 389] und schließlich zu einem Zwölfachteltakt [S. 390]. Wagner bevorzugt in seinem Opernerstling klar den Vierviertel- bzw. den Alla-breve-Takt gegenüber dreiteiligen Taktarten.

16. Es gibt keine melodramatisch ungebundenen Effekte in den „Feen“. Das Gelächter „Gernots“ in I ist exakt in Tönen fixiert [S. 80 ff.] wie auch der Schrei „Adas“ mit einer Viertelnote auf h“ [S. 339]. Allerdings wird letztere exakte Fixierung durch die hinzugefügte Vorgabe „(*Entsetzlicher Schrei.*)“ relativiert. Möglicherweise fordert Wagner hier eine melodramatisch etwas freie Interpretation.

17. Wagners Augenmerk lag bei den „Feen“ offenkundig auf der Vertonung kompositorisch anspruchsvoller und umfangreicher Chor- und Ensemblesätze, so daß man mit SHAAR die „Feen“ ohne Übertreibung als eine Choroper bezeichnen

---

1 DAHLHAUS (1990), S. 63 und 66; s. 8.2.13.

kann.<sup>1</sup> Die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Affekte ist dabei in der Stimmführung der Chöre und Ensembles berücksichtigt, ein Verfahren, das auch in allen weiteren Werken zum Einsatz kam. Die Chorsätze lassen klar das Bestreben des jungen Würzburger Chordirektors erkennen, eine dramatisch wie satztechnisch anspruchsvolle und effektvolle, gleichzeitig aber – wie Albert Wagners Mitwirkung an der Vertonung belegt – praktikable Opernmusik zu liefern. Die Sologesänge nehmen verglichen mit den Ensembles und Chorsätzen vergleichsweise wenig Raum ein.

Eine von Wagner später nicht wieder praktizierte formale Eigenart ist die Durchsetzung kantabler Partien mit der Bezeichnung „*Recit.*“, womit sicher eine rezitativische Vortragsweise vorgegeben ist. Welche praktische Umsetzung dem Komponisten aber genau für diese Vortragsangabe vorschwebte, kann, da es zu seinen Lebzeiten nie zu einer Aufführung kam und in den erhaltenen Briefen nichts über diese Vortragsangabe zu entnehmen ist, nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden.

Nach NATHAN sind die „Feen“-Rezitative und Rezitativabschnitte, also auch die mit „*Recit.*“ bezeichneten Takte,<sup>2</sup> sämtlich als *Secchi* bzw. „*romantische Nachfolger der Seccorezitative*“ anzusehen, nicht als *Accompagnati*.

Dafür sprechen folgende Merkmale: a) Die „Feen“-Rezitative bestehen aus feststehenden melodischen Versatzstücken. b) Kurze Notenwerte lassen dem Interpreten die für das *Secco* typische rhythmische Gestaltungsfreiheit. c) Die Begleitung ist häufig auf einfache Stützakkorde beschränkt; gleichwohl können instrumentale Zwischenspiele eingefügt werden, die an das *Accompagnato* erinnern könnten, die musikalische Deklamation der Singstimme bleibt aber immer im Rahmen des *Seccos*. d) Anfang und Ende der Rezitative sind in den „Feen“ deutlich auszumachen. e) Die dramaturgische Funktion der „Feen“-Rezitative entspricht der des traditionellen, Handlung vorantreibenden dialogischen *Seccos*.<sup>3</sup>

NATHAN macht in den „Feen“ sieben *Secchi*, drei zwischen *Secco* und *Accompagnato* stehende Rezitative und nur ein *Accompagnato*, das Rezitativ der „Ada“ im Finale II aus.<sup>4</sup> Da der melodische Verlauf der Rezitative im Groben immer zwei aufeinanderfolgende Aufschwünge zeigt, schließt NATHAN, „*daß die Feenrezitative auf einen erregten Grundton abgestimmt sind.*“<sup>5</sup> NATHAN bemerkt dabei Einflüsse der zeitgenössischen Schauspieldeklamation auf die Rezitative in den „Feen“, sowohl was ihre melodische als auch ihre gestische Komponente angeht:

---

1 „*Die Feen is essentially a chorus opera; each act concludes with a grand choral finale, and various choruses play an active role in the action of the drama.*“ (SHAAR, S. 83).

2 NATHAN konsultierte ebenfalls BALLING XIII, da es ihm nicht möglich war, die damals noch vorhandene autographe Partitur einzusehen (NATHAN, S. 11, Fn. 8).

3 NATHAN, S. 7, 11 und 20.

4 NATHAN, S. 7 f.; generell gilt für die „Feen“-Rezitative: „*Das Rezitativ, das auf das Secco zurückgeht, hat sich noch gut erhalten, das Accompagnato dagegen ist schon viel mehr aufgelöst.*“ (NATHAN, S. 39).

5 NATHAN, S. 12.

Die musikalische Deklamation dieser Rezitative „zielt auf Realismus hin und versucht, sich von melodischer Stilisierung zu entfernen. Er ist ja in einem Schauspielermilieu aufgewachsen; er hatte viele Vorbilder (u.v.a. seinen Stiefvater Geyer), an denen er die feinen Unterschiede des Vortrags beobachten konnte.

*Wir fanden Sätze im Feenrezitativ, die uns von Gesten begleitet zu sein schienen, so eindeutig wirkte ihr Rhythmus und ihre melodische Linie.“<sup>1</sup>*

Doch auch NATHAN kommt nach diesen Überlegungen nur zu dem allzu allgemeinen und in Anbetracht der ausgeprägten Stilisierung der Deklamation des 19. Jahrhunderts nicht korrekten Fazit:

*„Diese Nachahmung des natürlichen Sprechtonfalls ist das Ziel Richard Wagners gewesen.“<sup>2</sup>*

Es gibt in den „Feen“ nur ein einziges „realistisch“ gesungenes Stück, „Ger-nots“ Romanze von der Hexe Dilnovaz [S. 69 ff.], bestehend aus drei variierten Strophen und tendenziell in Viertaktperioden vertont; daß die Romanze als „gesungen“ imaginiert ist, legt die Stimmklanganweisung „(halb sprechend)“ an ihrem Ende nahe, die den nachfolgenden Text als „gesprochen“ imaginiert ausweist.

18. Abgesehen von den gar nicht oder nur spärlich begleiteten Seccopassagen, die den Klang der Singstimme a cappella zur Geltung kommen lassen und nicht eigens aufgezählt zu werden brauchen, setzt gelegentlich in den Sologesängen [S. 251 f., 255] und Ensembles die Begleitung aus bzw. wird dynamisch zurückgenommen, um optimale Textverständlichkeit entscheidender Verse zu gewährleisten [S. 87, 89, 96, 105, 151 f., 198, 203 ff.,<sup>3</sup> 424], z.B. in der „Arindal“-Partie [S. 216 f., 349, 398]. Dieses Verfahren wurde von Wagner in seinen späteren Opern und Dramen noch wesentlich verfeinert.

#### 4. „Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo“ WWV 38

##### 1. Entstehung

##### a) Chronologie

Das autographe Textbuch des „Liebesverbots“ ist zwar erhalten, doch fehlen darin die Seiten, auf denen vermutlich die Daten von Beginn und Abschluß der Arbeit vermerkt waren.<sup>4</sup> Die Herausgeber des WWV vermuten, daß es frühestens

---

1 NATHAN, S. 27; auch BEKKER kam hinsichtlich der Gestik zu einem ähnlichen Schluß bei seiner Auslegung der „Feen“: „Indem Wagner die [durch v. Weber, Marschner und Beethoven] gegebenen Gestaltungsformeln aus ihrem darstellerischen Akzent erfaßt, gelangt er zum erstenmal zur Aufstellung jener musikalischen Ausdruckstypen, durch die sich der Klangorganismus zum szenischen Bilde verkörpert.“ (BEKKER, S. 87).

2 NATHAN, S. 28 und S. 23, Fn. 23 nur auf die diastematischen Verläufe bezogen: Die „Tonhöhenbewegung im Zusammenhang mit der natürlichen Sprechtonkurve“ in den Rezitativen zeige „eine bewundernswerte Stilisierung der natürlichen Sprechtonhöhen“.

3 Der „Bote“ hat zwei der drei Takte seiner kurzen Partie unbegleitet zu singen.

4 WWV, S. 136.

im August 1834 begonnen und spätestens im Dezember des Jahres beendet wurde.<sup>1</sup> Im Frühjahr oder Sommer 1835, als Wagner die Vertonung der Oper bereits aufgenommen hatte, las er Heinrich Laube in Bad Kösen Teile daraus vor.<sup>2</sup> Die autographe Partitur ist verschollen. Einzelskizzen und ein Gesamtentwurf der Musik haben sich aber erhalten. Der Gesamtentwurf wurde laut autographischer Aufschrift am 23.I.1835 begonnen.<sup>3</sup> Parallel zum Gesamtentwurf entstand die Partitur, über deren Beginn und Abschluß keine genauen Daten existieren. Die Herausgeber des WWV vermuten, daß sie von Januar 1835 bis Frühjahr 1836 entstand.<sup>4</sup> Bereits Anfang April 1835 kam es in Magdeburg zur Uraufführung einzelner Teile.<sup>5</sup> In der „Roten Briefftasche“ spricht Wagner von zwei Duetten, die vorab erklangen.<sup>6</sup> Vermutlich studierten Sänger des Magdeburger Ensembles, unter ihnen der Bassist Krug (s. Kap. II Abschnitt 3.), ihre Partien, bevor die Arbeit an der Partitur beendet war.<sup>7</sup> In Paris unterzog Wagner 1840 seine Große komische Oper einer Überarbeitung.<sup>8</sup>

#### b) Skizzenauswertung

Der erwähnte Gesamtentwurf wird im Bayreuther Nationalarchiv aufbewahrt.<sup>9</sup> Es scheint sich wie bei dem erhaltenen Gesamtentwurf der „Feen“ jedoch nicht um einen 1. Gesamtentwurf, wie er für die Werke ab dem „Tannhäuser“ nachzuweisen ist, zu handeln. Dafür sind der Grad der Elaboriertheit zu groß, das Schriftbild zu sauber und die Korrekturen zu wenige. Wie der Gesamtentwurf der „Feen“ ist der zum „Liebesverbot“ in Form eines Klavierauszugs gehalten. Jeder Solopartie ist ein eigenes System zugewiesen, der Instrumentalbegleitung zwei. Die wenigen Korrekturen könnten auf fehlerhafte Raumaufteilung sowie Schreib- resp. Abschreibfehler zurückzuführen sein.<sup>10</sup> Der erhaltene Gesamtentwurf ist also auf keinen Fall die erste Stufe der Vertonung gewesen, sondern als Abschrift eines oder mehrerer

---

1 WWV, S. 140.

2 ML, S. 127; das Textbuch fand Laubes Lob (ML, S. 144).

3 Zu dieser Angabe paßt eine Bemerkung Wagners in einem Brief an Theodor Apel vom 22.I.1835 (SB I, S. 184).

4 WWV, S. 131.

5 Briefe an Theodor Apel vom 4. und 8.IV.1836 (SB I, S. 195 ff.).

6 In: SB I, S. 82.

7 „Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln, Katalog von Georg Kinsky“, Bd. IV: „Musik-Autographen“, Köln 1916, S. 741 (zit. in: WWV, S. 141).

8 WWV, S. 131.

9 Sign. NA (A I b 2).

10 Z.B. NA (A I b 2), S. 50 und 59.



nicht erhaltener Manuskripte anzusehen. Vielleicht sollte er Sängern als Studienexemplar dienen bzw. aufführungswilligen Theatern zur Verfügung gestellt werden.<sup>1</sup>

## 2. Analyse

Nachfolgende Seitenzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf den von Otto Singer erstellten und bei Breitkopf und Härtel erschienenen Klavierauszug von 1923.

1. Im „Liebesverbot“ hat Wagner die meisten und längsten Koloraturen aller seiner Opern vorgesehen. Seiner ästhetischen Hinwendung zu italienischer Gesangstechnik (s. Einleitung a). und Kap. II Abschnitt 3.) entsprechen also die Anforderungen an die Interpreten.

Koloraturen sind sowohl in den Solosätzen [S. 69, 468, 526 f.] als auch den Ensembles [S. 113 ff., 122 ff., 139, 141, 458 ff.] zu finden. Die längsten umspannen bis zu sechs Takte [S. 115 f.]. Die anspruchsvollsten Koloraturen in dieser Oper werden von der Sängerin der „Isabella“ verlangt, sowohl was deren Länge, die Rhythmik als auch die hohe Lage betrifft [S. 256, 262, 391 f., 411 ff., 424, 438 ff.]. Koloraturen können, wie an der Partie des „Claudio“ zu sehen ist, Versen Nachdruck verleihen [S. 396 f.].

Ferner sind etliche Passagen in regelmäßig fortlaufenden Zweitonmelismen gehalten [S. 258 ff., 328 ff., 452 ff.]. „Luzios“ Verse „Wie glücklich, schöne Isabella“ usw. zu Beginn von Nr. 9 zeichnen sich durch punktierte Zweitonmelismen aus [S. 428 f.]. Vielleicht sind einzelne Koloraturen und Melismen in diesem Werk als lautmalerisch zu betrachten. So könnte man „Isabellas“ Ausschmückung des Wortes „lächelt“ mit kurzen Vorschlägen oder „Marianas“ aufstrebende Zweiunddreißigstelkoloratur auf „fliehend“ [S. 114 f.] als lautmalerisch empfinden, doch könnten, da die betreffenden Koloraturen mehrfach verwendet werden – im ersten Fall sogar mit einem anderen Text [S. 113] –, auch rein musikalische Überlegungen Wagner zur Wahl dieser Verzierungen bewogen haben.

2. In keiner Oper Wagners ist die Sprachvertonung so wenig am Klang gesprochener Sprache ausgerichtet wie im „Liebesverbot“ und dies aus mehreren Gründen:

1. In den rezitativen und den schnellen Abschnitten, beispielsweise in der Nummer 2, der Introduction des ersten Aktes [S. 16 ff.] oder im Finale II [S. 528 ff.], deklamieren alle Figuren und der Chor unterschiedslos in regelmäßig fortlaufenden Achteln. Bereits NATHAN stellte hierzu fest:

*„Die Melodik der Secchi ist konventionell und flüchtig.“<sup>2</sup>*

---

1 Wagner plante ursprünglich nicht, seine Oper in Magdeburg uraufzuführen, sondern im Königstädtischen Theater Berlin, in Leipzig oder Paris (WWV, S. 141).

2 NATHAN, S. 43.

Eine Charakterisierung der Figuren findet mittels rein musikalischer Parameter, nicht durch Anlehnung an sprecherische Charaktere, statt.

2. Die kantablen Abschnitte sind von zu vielen Melismen und Koloraturen durchsetzt (s. 1.), um klangliche Sprechähnlichkeit aufkommen zu lassen.

3. In den schnellen Passagen ist musikalische Deklamation auf einem Ton vorherrschend [S. 20 ff., 528 ff.]. Einzelne Töne werden bis zu dreizehnmal repetiert.<sup>1</sup> Daneben gibt es auch Pendelbewegungen zwischen zwei Tönen, z.B. im Intervall einer Quarte bei „Angelos“ „Zum Teufel das verdammte Haus!“ [S. 20 f.]. Eine solche musikalische Deklamation ist auch Kennzeichen der komischen Figur des „Brighella“ [S. 155 f.].

4. Die rhythmische Organisation der Singstimmen ist stereotyp. Sie setzen aufgrund des jambischen Versmaßes des Operntextes fast immer auftaktig oder zwischen den Hauptzählzeiten ein.

Trotz des hohen Stilisierungsgrades der Singstimmen im „Liebesverbot“ ist vereinzelt die Wahl der Hochtöne der in gesprochener Sprache analog, das heißt betonte Silben fallen auf gute Takteile und sind mit den höchsten Tönen der jeweiligen Phrase versehen, sowohl in rezitativen als auch in ariösen Partien [S. 23 ff., 66, 244 ff., 268]. Doch ist dies noch keine verbindliche Regel wie in späteren Werken Wagners. Fragen können gelegentlich mit Stimmanstieg schließen [S. 66, 271 f., 425 ff.], müssen es aber nicht. Naturalistisch ist in der Nr. 2 durch Überlappungen ihrer gegeneinander gerichteten Sätzen nachgezeichnet, wie sich „Brighella“ und „Luzio“ gegenseitig ins Wort fallen [S. 26 f.], doch stammt dieses Mittel aus der Operntradition. Ebenso ist zum Schluß des Duettes „Isabella“/„Claudio“ durch die immer weiter steigende Tonlage das gegenseitige Anschreien zweier Personen musikalisiert. „Claudio“ hat dabei zu „Isabellas“ a” den höchsten Ton seiner Partie, ein c”, zu singen [S. 417].

Durch die strikt homophone, gleichwohl sprecherisch „unrealistische“ musikalische Deklamation der Chöre und Solistenensembles in gleichmäßigen Achteln in der Nr. 2 wird optimale Textverständlichkeit gewährleistet, da der Gesangstext synchron präsentiert wird [S. 29 ff., 34 f., 43 ff.]. Motivwiederholungen in der Singstimme kommen vor, etwa bei „Luzios“ „Nicht warmes Fleisch, noch warmes Blut“ [S. 67 f.], „Claudios“ „O, eile Freund, zu ihr dahin“ usw. [S. 70 f.], „Isabellas“ Ausrufen „Du hältst mich nicht!“ usw. [S. 270], im Zwiegesang „Isabella“/„Claudio“ [409 ff.] oder bei „Isabellas“ „O nur Geduld!“ usw. [S. 524]. Es finden sich trotz dieser starken musikalischen Stilisierung selbst im „Liebesverbot“ nicht sehr häufig musikalische Deklamationsfehler, bei denen betonte Silben auf

---

1 Ibid.

unbetonte Zählzeiten des Taktes gelegt werden, wie etwa bei „Claudios“ „Die treue Schwester weilet dort, und weicht sich einsamem Gebet“ [S. 70].

Nicht nur die Sologesänge, auch die Ensembles lassen das Vorbild der italienischen Oper klar erkennen. Die innere Harmonie zwischen „Isabella“ und „Mariana“ wird in ihrem Duett sinnfällig, wenn beide ihre Koloraturen nahezu ausschließlich in konventionellen Terz- oder Sextparallelen singen [S. 113 ff.]. Daneben gibt es auch Ensembles mit und ohne Chor, in denen wie schon in den „Feen“ gleichzeitig ungleiche psychologische Befindlichkeiten dargeboten werden, etwa in der Introduction des ersten Aktes „Brighella“ gegen alle übrigen Stimmen [S. 38 ff.].

Eine feststehende, im „Liebesverbot“ häufig gebrauchte Floskel ist der Oktavfall bei Ausrufen [S. 133, 218, 393 ff., 411, 448 f., „Isabella“ S. 552 ff.]. Bereits in den „Feen“ hatte Wagner dieses Mittel verwendet.<sup>1</sup> Auch die polternden Ausrufe „Brighellas“ in der Nr. 5 enden mit Oktavfällen [S. 160, 162]. Die Rufe „Danielis“ repetieren dagegen ausschließlich den Ton cis' [S. 488].

Ob und inwieweit Wagner mit der Gesangsmelodik seines „Liebesverbotes“ auf Traditionen der Opera buffa – dies legen die Rezitative nahe – oder der deutschen Spieloper – dies könnte für die Partie des „Brighella“ zutreffen – zurückgreift, wie ADORNO behauptet (s. Einleitung b.), kann nicht eingehend erörtert werden.

3. Da sich die Singstimmen zumeist in gleichmäßigen Notenwerten, in Sechzehnteln, Achteln oder Vierteln, bewegen, bleibt die Prosodik des gesprochenen Deutschen weitgehend unberücksichtigt. Ob eine Phrase prosodisch korrekt vertont ist oder nicht, ist folglich dem Zufall überlassen. Wie schon in den „Feen“ zu beobachten, bringen Punktierungen häufig prosodische Fehler mit sich [z.B. Sopran/Alt und „Angelo“ S. 28 f.]. Stark betonte Wörter oder Silben können, obwohl sie sprecherische Kürzen sind, mit langen Notenwerten versehen sein. Dieses Verfahren behält Wagner in seinen musikdramatischen Werken zeitlebens bei. Vielleicht beabsichtigt sind die zahlreichen prosodischen Fehler in der Partie des „Brighella“ [z.B. S. 167 f.], um der musikalischen Deklamation dieser Figur etwas Komisches zu geben. Die Rezitative sind von Verstößen gegen die Prosodik genauso betroffen wie die kantablen Abschnitte oder die Chöre und Ensembles [S. 245 ff., 423 ff.]. Im „Liebesverbot“ verhält sich Wagner zur Prosodik des gesprochenen Deutschen vollkommen indifferent zugunsten einer Sprachvertonung, wie er sie in den zeitgenössischen Opern Aubers, Spontinis oder Bellinis vorfand. Gleichmäßige Notenwerte oder das Festhalten an rhythmischen Modellen, etwa fortlaufenden

---

1 „Zeminas“ „Bekämpfe Jene!“ und „Arindals“ „Weh mir, ich unterliege schon!“ sind mit Oktavfall vertont [„Feen“-Partitur, S. 416 f.].

Punktierungen, über lange Strecken unterscheiden die Rhythmik der „Liebesverbot“-Singstimmen von späteren Werken Wagners.

4. Es lassen sich die drei schon in den „Feen“ ausgemachte Typen von Pausen in den Singstimmen entdecken, nämlich 1. Interpunktionen bezeichnende Pausen [z.B. S. 116 ff., 389, 391 ff., 466], 2. deklamatorische [S. 58, 134 f., 432, 479, 584] und 3. Sprechdeutlichkeit fordernde, z.B. „man/nur“, „Unglück/sprächst“ [S. 280]. Eine Spezialität der Sprachvertonung im „Liebesverbot“ ist der Operntradition entlehnt. Hierbei wird über eine längere Strecke jede Wortsilbe mit einer Pause von der nächsten abgetrennt, wobei Noten- und Pausenwerte identisch sind, beispielsweise in Chor- und Ensemblesätzen [S. 34 f., 57, 247 ff.] oder dem Duett „Dorella“/„Brighella“ [S. 169 ff.]. Mit dieser in den Opern nach „Rienzi“ nicht wieder praktizierten Art der Sprachvertonung wird gedämpftes Sprechen angedeutet.

5. Tempowechsel sind im „Liebesverbot“ relativ selten. Man beachte etwa die große Einheitlichkeit der Nr. 2 im Tempo [S. 16 ff.]. Die vom Tempo her abwechslungsreichste Passage ist das Zwiegespräch „Isabella“/„Friedrich“ in Finale I [S. 251 ff.]. In den Rezitativen wird zwar wieder wie in den „Feen“ die Bezeichnung „*Recit.*“ verwendet, um freieres Tempo einzelner Abschnitte anzudeuten [S. 116 ff.]; eingestreute Rezitativabschnitte kommen jedoch anders als in den „Feen“ in den geschlossenen Gesangsabschnitten, den Arien, Ensembles und Chorszenen nicht vor.

6. Physische Konstitutionen der Figuren werden im „Liebesverbot“ überhaupt noch nicht herausgearbeitet.

7. Die dynamische Gestaltung von Wagners zweiter Oper bewegt sich noch ganz im Rahmen des Herkömmlichen. Der Tumult der ersten und letzten Szene der Oper ist realistisch im forte oder fortissimo gehalten und die langen Ensembles steigern sich ihren inneren Spannungszuständen gemäß allmählich vom piano zum forte. Ein solcher Einsatz der Lautstärke ist Gemeingut der Operntradition. Im „Liebesverbot“ fehlen die feinen dynamischen Kontraste, die auf Einflüsse des Sprechtheaters schließen lassen könnten, noch völlig.

An Stellen, die leises Sprechen nachzeichnen, ist dies nicht unbedingt durch die Lautstärke verdeutlicht. Das Flüstern „Isabellas“ ist beispielsweise nicht dynamisch vom vorangehenden Text abgehoben, sondern durch die aussetzende Instrumentalbegleitung und die unvermittelt tiefere Lage [S. 245].

8. Im „Liebesverbot“ finden sich Stimmklangmodifikationen, die eine Klanggebung ähnlich der in gesprochenen Sprache einfordern:

„(lachend)“ [S. 19, 36, 167 f.], „(voll Zorn)“ [S. 120], „(kokett)“ [S. 168], „(mit zunehmender Verlegenheit)“ [S. 431], „(Pathetico)“ [S. 236], „(voll Spott)“ und „(aufbrausend schnell)“ [S. 246], „(ausweichend)“ [S. 434], „(wild)“ [S. 499], „(in zunehmender Verwirrung.)“ [S. 549].

Daneben sind aber auch – ein seltener Fall bei Wagner – Anweisungen zur Tongebung in der Partitur zu finden, die aus der italienischen Operngesangstradition stammen wie „*sotto voce*“ [S. 113] oder „*(vibrato)*“ [S. 468].<sup>1</sup>

9. Verglichen mit den „Feen“ ist die Handlung des „Liebesverbotes“ sehr aktionsreich. Es lassen sich einige gedruckte Regieanweisungen finden, die die Gestaltung der Sprachvertonung an jeweiliger Stelle erklären. „Isabellas“ Zornesausbruch „Gott gibt mir Kraft ihn zu vernichten!“ wird mit einer extrem weitgespannten melodischen Figur gestaltet, wozu die Regieanweisung lautet: „*(Sie hat sich in der Leidenschaft enthüllt.)*“<sup>2</sup> [S. 133]. „Brighellas“ Vers „Zum Teufel, was lachst du mich aus?“ beginnt mit einem Quintaufschwung. Die Regieanweisung an dieser Stelle lautet: „*(auf sie [Dorella] losspringend)*“ [S. 168]. „Luzio“ hat im Finale II aus seinem Versteck „*(hervorbrechend)*“ nach kurzem Auftakt auf „Zum Teufel“ ein langes a' [S. 534] und ebenfalls in diesem Finale im ff „*(sie [Isabella] von sich stoßend)*“ die auftaktige, kurze Phrase „Laßt die Heuchlerin!“ zu singen, wobei die unterstrichene Silbe auf die 1. Zählzeit des Taktes fällt und den Hochtton, ein g', trägt [S. 557]. „Isabella“ wiederum „*(tritt heftig hervor.)*“ und singt dazu volltaktig auf fis” „Ha, was war das“ usw., wobei diese Phrase in bei Rufen im „Liebesverbot“ gängiger Weise (s. Unterabschnitt 2) mit einem Oktavfall schließt [S. 546]. Alle genannten Verse sind hinsichtlich der geforderten Gestik in redundanter Weise vertont.

10. Im „Liebesverbot“ ist in diatonischen [S. 32, 229 ff., 389, 419 f.] bzw. in chromatischen [S. 28, 53 ff., 68, 85 ff., 131 ff., 135 f., 146, 161 f., 174, 177, 181, 390, 407, 429, 433, 438, 456, 469, 472 f., 476 f., 516, 525] Skalenausschnitten und diatonischen Dreiklängen [S. 23, 164, 218 ff., 229 ff., 237 ff., 286, 401 f., 486 f.] sich bewegende Sprachvertonung absolut vorherrschend. Viele Passagen beschränken sich mit einer Konsequenz auf diatonische Dreiklangsschritte und Skalenausschnitte wie in keiner anderen Wagnerschen Oper sonst.

Chromatik ist im „Liebesverbot“ auch harmonisch fast nur auf linear chromatisch auf- oder absteigende Entwicklungen beschränkt, beispielsweise bei „Lucios“ „Du läßt es nie?“ usw., wobei die Singstimme einer Aufwärtsbewegung des Orchesters folgt [S. 134 f.], die steigende Erregung des Protagonisten veranschaulichend. Die Rufe in Oktaven, häufige musikalische Deklamation auf einem Ton und Mo-

---

1 An dieser Stelle könnte Wagner diese Bezeichnung allerdings auch als Stimmklangmodifikation im Sinne von „erregt“ gemeint haben, hätte es also nicht auf eine stimmtechnische Anweisung abgesehen.

2 Beim Eintritt „Luzios“ in das Kloster zu Beginn von Nr. 4 hatte sich „Isabella“ laut gedruckter Regieanweisung zu verhüllen [S. 127]. Das moderne Vibrato war im 19. Jahrhundert unter Sängern noch nicht üblich.

tivwiederholungen in den Singstimmen (s. 2.) stehen ebenfalls einer freieren Chromatisierung des Materials entgegen.

Chromatisierung der Vokalstimme dient in Wagners zweiter Oper als Mittel zur Affektschilderung. Dies läßt sich an der zu Anfang durch schwerfällige Dreiklangs- bzw. Oktavfortschreitungen und musikalische Deklamation auf einem Ton charakterisierten Figur des „Friedrich“ zeigen [S. 218 ff.], dessen steigende Verunsicherung durch zunehmende Chromatisierung kompositorisch verdeutlicht wird [S. 262 ff.]. Sein bösertiger Triumph „O wie verschling’ ich die Gedanken“ ist mit nicht kontinuierlichen chromatischen Tonfortschreitungen vertont [S. 479 ff.]. Auch „Claudios“ Flehen wird durch eine zunehmend freiere Wahl der Töne und Tonarten musikalisch intensiviert [S. 406 ff.]. Dabei verwendete Wagner passend zur dramatischen Situation Seufzermotive in kleinen Sekunden bei „des Bruders Leben“ [S. 408 ] oder „O sieh auf meine Reue“ usw. [S. 412]. Seufzermotive finden sich übrigens in jedem Werk Wagners<sup>1</sup> und werden im folgenden nicht weiter beachtet, weil sie musikgeschichtliches Allgemeingut sind.

Eine funktionale Unterscheidung, wie sie im „Tristan“ vorzufinden ist, daß nämlich aufwärts geführte chromatische Skalenausschnitte aufwärts drängende, abwärts geführte dagegen niederdrückende Affekte signalisieren, läßt sich im „Liebesverbot“ ansatzweise erkennen.

11. Der Colla-parte-Satz ist im „Liebesverbot“ die Regel, selbständig geführte Singstimmen sind die Ausnahme. Ein beträchtlicher Teil der Gesänge ist jedoch ganz unbegleitet (s. 18.).

12. Im „Liebesverbot“ kommen die für die Opernarien und -ensembles typischen Wortwiederholungen vor. Sie sind aber auch in den rezitativischen Abschnitten keine Seltenheit [S. 26 ff.]. Sie erscheinen häufig als rein musikalisch motiviert und sind unter dramatischem Aspekt nicht selten überflüssig [S. 70, 253]. An einigen Stellen könnte Wagner mit der ständigen Wiederholung von Versen oder Phrasen einen komischen Effekt beabsichtigt haben [z.B. S. 162 f.]. Mit Wort- und Verswiederholungen verfuhr Wagner in all seinen anderen Werken weitaus zurückhaltender.

13. Im Gegensatz zu den „Feen“ sind im „Liebesverbot“ längere Abschnitte und sogar ganze Nummern periodisch regelmäßig. Dies ist beispielsweise beim Beginn des Duets „Isabella“/„Luzio“ in Nr. 4 [S. 135 f.] sowie Nr. 5, beginnend mit der Arie „Brighellas“ „Ach, könnt’ ich nur ein wenig richten“ [S. 154 ff.], der Fall.

---

1 Beispielsweise sind sie in der Partie der „Gutrune“ zu entdecken [„Götterdämmerung“-Partitur, S. 360, 387, 452].

Unregelmäßige Abschnitte sind in weitaus geringerem Umfang vorhanden, z.B. in der tumultuarischen Introduction.

14. Der Ambitus einer Phrase macht den Affektgehalt derselben deutlich. Dies läßt sich an der Partie der „Isabella“ exemplarisch zeigen. Den geringsten Ambitus haben selbstverständlich die ruhigen rezitativischen Phrasen. „Isabellas“ erstes Rezitativ umfaßt insgesamt eine große None,<sup>1</sup> die einzelnen Phrasen bewegen sich jedoch zumeist nur innerhalb einer Quinte [S. 116 ff.]. „Marianas“ erregte Antwort auf „Isabellas“ Frage sieht auf dem spannungsreichen Vers „zerstörte alle Lebenslust“ eine Phrase von einer Oktave plus Quarte vor (e'-a") [S. 118 f.]. Auch als „Isabella“ auf „Luzios“ Nachricht hin die Fassung verliert, verwendet Wagner auf die Worte „Kraft, ihn zu vernichten!“ eine ähnlich ausladende Figur vom Umfang einer Oktave plus verminderter Quinte (e'-b") [S. 133].

15. Der Viervierteltakt ist im „Liebesverbot“ fast durchgängig vorherrschend. Die wenigen Ausnahmen stellen die Dreiachteltaktpassagen am Anfang der Klosterszene, im Finale I sowie der Allegro-ma-non-troppo-Abschnitt des Finales II im Dreivierteltakt dar [S. 112 ff., 283 ff. und 535 ff.]. Auch Alla-breve- und Zweivierteltaktabschnitte – etwa zu Beginn des Finales II [S. 485 ff.] – sind nicht häufig.

16. Melodramatisch frei zu gestaltende Laute sind in der Partitur des „Liebesverbot“ nicht vorgesehen. Gelächter der Solisten oder des Chors ist rhythmisch exakt in gleichmäßigen Notenwerten auszuführen, zumeist auf gleicher Tonhöhe [S. 36 ff., 167 f., 530 f.].

17. In der Hauptsache treiben Chor- und Ensembleszenen im „Liebesverbot“ die Handlung voran.<sup>2</sup> Nach NATHAN ist diese Große komische Oper formal gesehen eine Mischung aus Opera buffa – daher die Secchi – und Opéra comique, weswegen sich auch gesprochene Dialoge darin befinden.<sup>3</sup> In der Partitur ist nur ein ausgewiesenes Rezitativ enthalten (Nr. 8), doch gibt es mehrere Rezitativteile innerhalb der anderen Nummern, für die nach NATHAN gilt:

*„Das Rezitativ kommt im Liebesverbot nur in Komplexen vor; einzelne kleine eingestreute Stellen gibt es nicht.“<sup>4</sup>*

Die Rezitative im „Liebesverbot“ sind Seccorezitative. Einzig das Rezitativ der Nr. 8 könnte aus dem Accompagnato abgeleitet sein.<sup>5</sup> Die häufigen Gesänge auf einer Note, der zumeist enge Ambitus, die diatonisch stufenweise Bewegung in

---

1 Der höchste Ton in diesem Rezitativ ist das fis" auf dem semantisch entscheidenden Wort „schweigst“ [S. 118]; es ist das einzige fis" in dem Rezitativteil vor „Marianas“ Einsatz.

2 Die Nummernbezeichnungen sehen 2 Arien, 4 Duette, 2 Terzette vor. Außerdem enthalten die Nummern 2, 5, 6, und 11 umfangreiche Chorsätze.

3 NATHAN, S. 39 ff.

4 NATHAN, S. 40.

5 NATHAN, S. 42.

gleichmäßigen Notenwerten ohne große rhythmische Differenzierung lassen den berechtigten Schluß zu, Wagners Secchi im „Liebesverbot“ seien primitiver als die seiner kompositorischen Vorbilder und floskelhafter als in den „Feen“.<sup>1</sup> Auch die Dichotomie zwischen innehaltenden Arien und arienhaften Abschnitten und dem Handlung vorantreibenden Rezitativ ist in seiner zweiten Oper weitaus konsequenter durchgehalten als in seiner ersten. Verschmelzungen aus diesen beiden Formen sind im „Liebesverbot“ seltener.<sup>2</sup>

„Realistisch“ gesungen wird im „Liebesverbot“ nur einmal. Es handelt sich um „Luzios“ Lied im Finale II [S. 502 f.].

Das „Liebesverbot“ ist Wagners einzige Oper, in der, wenn auch nur in geringer Menge, von Anfang an gesprochene Verse und Dialoge vorgesehen waren.<sup>3</sup> „Brighella“ hat in der Nr. 2 die Verlesung des Gesetzes sprechend anzukündigen [S. 34]. Die Verlesung des Liebesverbotes erfolgt darauf realistisch sprechend [S. 36]. Neben Realistik des Vorgangs leistet die gesprochene Sprache auch vollständige Verständlichkeit dieses für die gesamte Handlung entscheidenden, titelgebenden Textes. Neben den gesprochenen Dialogen „Luzio“/„Pontio“ [S. 463 f.] und „Brighella“/„Dorella“, zwei buffonesken Figuren [S. 483 f.],<sup>4</sup> stellt Wagner – so diese Anweisung authentisch ist – es den Interpreten frei, im zweiten Akt zwei Rezitative zu sprechen. Dies sind das Rezitativ „Isabella“/„Dorella“ in Nr. 8 [S. 425 ff.]<sup>5</sup> und das „*Recitativ. (gesprochen)*“ der „Isabella“ in Nr. 9 [S. 462 f.]. NATHAN mutmaßt, der Wunsch nach Wortverständlichkeit könnte Wagner zu dieser alternativen Anweisung bewogen haben, und weist zu Recht auf die besonders schlichte kompositorische Gestaltung dieser Rezitative hin.<sup>6</sup> Die fehlenden Taktstriche und die äußerst sparsame, sich nur auf wenige Akkordeinwürfe beschränkende Begleitung weisen sie als echte Secchi aus.

18. Selbstverständlich kommen in den Rezitativen, die wohl nur mit einer Ausnahme Secchi sind (s. 17.), zahlreiche A-cappella-Passagen vor [z.B. S. 126, 245 f., 465 ff.], ebenso wie im einzigen Accompagnato [S. 420 f.]. Doch auch in den Ensemble- und Chorszenen setzt die instrumentale Begleitung an entscheidenden Textstellen für einige Takte völlig aus [S. 33, 35, 142, 280, 291 ff.]. Aufgrund der

---

1 NATHAN, S. 43 f.

2 NATHAN, S. 41 und 47.

3 In die „Feen“ hatte er möglicherweise erst auf Druck der Leipziger Theaterdirektion nachträglich gesprochene Dialoge eingeführt (s. 3.).

4 Mit dieser Entscheidung befand sich Wagner auf der Höhe der Zeit, denn das Singspiel mit gesprochenen Dialogen war im Deutschland der 1840er Jahre den komischen Sujets vorbehalten (HMG XIII, S. 109).

5 „*Dieses Recitativ kann auch blos gesprochen werden*“ ist darüber vermerkt [S. 425].

6 NATHAN, S. 42.



Beschaffenheit des kompositorischen Materials (s. 2. und 10.) kann aber von Sprechähnlichkeit der unbegleitet gesungenen Verse und Wörter im „Liebesverbot“ nicht die Rede sein.

## 5. „Rienzi, der Letzte der Tribunen“ WWV 49

### 1. Entstehung

#### a) Chronologie

Die Erstschrift des Textbuchs wurde in Riga Anfang August 1838 beendet.<sup>1</sup> Der erhaltene Gesamtentwurf trägt zu Beginn das handschriftlich eingetragene Datum 26.VII. [r.K.] /7.VIII.1838, an seinem Ende das Datum 19.IX.1840. Die nicht erhaltene autographe Partitur entstand zwischen Februar 1839 und November 1840 parallel zum Gesamtentwurf.<sup>2</sup> Vor Abschluß der Komposition, während Wagner mit der Instrumentation des zweiten Aktes beschäftigt war, kam es zu einer Vorlesung der ersten drei Akte des Librettos für Giacomo Meyerbeer in Boulogne-sur-mer im Sommer 1839.<sup>3</sup> Sie fiel so überzeugend aus, daß Meyerbeer Wagner bei seinen Bemühungen, mit seinen Stücken in Paris zu reüssieren, unterstützte.

#### b) Skizzenauswertung

In DEATHRIDGES Dissertation „Wagner’s Rienzi – a Reappraisal based on a study of the sketches and drafts“ sind die Skizzen zum „Rienzi“ in vorbildlicher Weise gesichtet und interpretiert worden. Nach DEATHRIDGE sind die verschiedenen Stadien der Text- und Musikentstehung im „Rienzi“ durch einen ständigen Bezug auf Deklamation der Verse und theatralische Darstellung miteinander verbunden:

*„[...] the prose draft shows the beginning of a distinct chain reaction between prose, verse and music, which originates less with any poetic or musical ‚inspirations‘ than with the declamation of the dialogue quite literally ‚prosaic‘ in character, and so closely intertwined with the stage directions that it often seems to grow out of the stage directions itself.“<sup>4</sup>*

Demnach würden also die szenischen Anweisungen entstehungschronologisch das Primat vor der Musik beanspruchen.

DEATHRIDGE bemerkt bei dem Vergleich von Textbuch und Gesamtentwurf, daß Wagner während der Vertonung oft und anscheinend ohne große Bedenken Änderungen an seinen Versen vornahm.<sup>5</sup> Dies ist, wie in vorliegender Ar-

---

1 WWV, S. 175.

2 WWV, S. 180.

3 ML, S. 203.

4 DEATHRIDGE (1977), S. 16.

5 DEATHRIDGE (1977), S. 50.

beit gezeigt werden soll (s. Teil B) bei allen Werken Wagners bis hin zum „Parsifal“ so gewesen. Man könnte im Gegensatz zu STROBELS affirmativer Auffassung, Text und Musik seien von Wagner stets zugleich konzipiert worden, mit DEATHRIDGE die Behauptung aufstellen, Gesangstext und Musik unterlägen bei der Vertonung einer Wechselwirkung.<sup>1</sup>

Zum ersten Rezitativ „Rienzi“ hat sich eine Einzelskizze erhalten, die aber von der Fassung dieses Rezitativs im Gesamtentwurf und diese wiederum von der definitiven Fassung in der Partitur abweicht, woraus DEATHRIDGE den begründeten Schluß zieht, Wagner habe dieses Rezitativ besonders zu schaffen gemacht.<sup>2</sup> Das Endresultat bestehe aber nun weniger durch musikalische Logik denn durch „*the contingency of the stage gestures*“.<sup>3</sup> DEATHRIDGE spricht in diesem Zusammenhang von etwas grundsätzlich Neuartigem, das in „Rienzi“ erstem Rezitativ aufscheine, nämlich

„*a direct association between stage and musical gestures, not in the sense of the generalized content of the orchestral insertions used in traditional recitativo accompagnato, but as specific carriers of defined moods and situations.*“<sup>4</sup> „*The exactness with which Wagner reproduces this musical gestures is an indication of his efforts to correlate music and action*“, was zugleich als ein Anzeichen für seine hohe dramatische Fertigkeit wie seine musikalische Unreife zu werten sei. Letzteres wird von DEATHRIDGE anhand seiner Analyse der verschiedenen Vertonungsstadien der Nr. 2 begründet, des Terzetts in I, das in seiner ursprünglichen Textfassung dramatisch raffinierter als in der schließlich durch die Vertonung abgewandelten sei.<sup>5</sup>

Wagners schon im „Rienzi“ zu beobachtendes, eigentümliches Kompositionsverfahren bringt DEATHRIDGE im folgenden auf die Formel:

„[...] *Wagner's working methods seldom show any reworking and refinement of initial ideas (in contrast to the stringent self-criticism of Beethoven's sketches, for example), but rather concentrate on a restructuring of material already formed in order to enhance its outer effect (as opposed to its inner form).*“<sup>6</sup>

DEATHRIDGES Beobachtungen lassen sich auch auf die Werke übertragen, die nach dem „Rienzi“ entstanden. Inwieweit szenische Vorstellungen das musikalische Geschehen in Wagners späteren Werken determinieren, wird in Teil B dieses Kapitels erörtert.

---

1 DEATHRIDGE (1977), S. 51.

2 DEATHRIDGE (1977), S. 53 ff.

3 DEATHRIDGE (1977), S. 58.

4 Ibid.

5 DEATHRIDGE (1977), S. 60 f.

6 DEATHRIDGE (1977), S. 89.

## 2. Analyse

Die Seitenzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf die RWGA, welche die Partitur auf vier Bände verteilt bietet. Die römischen Zahlen vor den Seitenangaben in arabischen Ziffern geben den jeweiligen Band an.

1. Die koloraturenreichste Partie ist die der „Irene“. Für sie sind sowohl die umfangreichsten [I, S. 170 f.; IV, S. 132 und 134] als auch die hinsichtlich Lage [I, S. 186; II, S. 294] und Rhythmus [II, S. 283] diffizilsten Koloraturen vorgesehen. Doch auch in den Partien „Rienzi“ und vor allem „Adrianos“ sind zahlreiche Melismen und Koloraturen enthalten.

Das läßt sich an „Adrianos“ Arie „In seiner Blüte bleicht mein Leben“ in III exemplarisch zeigen [III, S. 67 ff.], mit der der für die Entwicklung dieser Figur entscheidende innere Wandel von einem Parteigänger „Rienzi“ zu seinem Todfeind vollzogen wird. Die überzeugende Wirkung von „Rienzi“ Beredsamkeit auf die Verschworenen in IV wird weniger durch eine sonderlich raffinierte Argumentation in seiner Rede denn durch Verzierungen und eine technisch anspruchsvolle Schlußkoloratur veranschaulicht [IV, S. 59 ff.] Gleiches gilt von seinem feierlichen Bekenntnis zu Rom seiner Schwester „Irene“ gegenüber [IV, S. 104 ff.]. Auch die Wirkung der Friedensbotschaft des „Ersten Friedensboten“, einer kurzen, aber an Verzierungen und ausgedehnten Koloraturen sehr reichen Partie, auf die Zuhörenden wird derart illustriert [II, S. 14 ff.].

Noch kommen Zweitonmelismen in kontinuierlich fortlaufenden Achteln vor [I, S. 123 ff., 189 f.]. Auskomponierte Portamenti sind gelegentlich zu finden [II, S. 298]. Neben Schleiferfiguren [z.B. I, S. 85, 98; IV, S. 227] sind Doppelschläge [z.B. III, S. 37, 60, 67, 227; IV, 128 f., 135, 186] im „Rienzi“ ausgesprochen häufig. Die Ouvertüre hebt beispielsweise mit dem Zitat des Gebetes „Rienzi“ an, der Nr. 13, das stark von dieser Verzierung geprägt ist.

Einzelne Verzierungen der Singstimme könnten sprecherischen Lautmalereien nachgebildet sein. In Frage kämen hierfür der als lachend aufzufassende kurze Vorschlag im ersten Tenor des Chors der „Nobili“ „Ha, ha, den Narren, lacht ihn aus! Er stammt gewiß aus edlem Haus.“ [I, S. 93] oder „Rienzi“ „Jungfrauen, weinet“ [III, S. 227].

Auffällig ist, daß Wagner nicht nur betonte Silben, sondern auch unbetonte Endsilben mit Verzierungen versieht, z.B. „Rienzi“ „bringt jedem Römer eure Kunde!“ [II, S. 27] oder „Adrianos“ „Mit Kraft und Segen waffne mich!“ [III, S. 84].

2. Sprechähnlichkeit der Gesangsmelodien ist im „Rienzi“ nicht gegeben. Sowohl die häufig starre, punktierte Rhythmik als auch das Tonmaterial der Gesangsmelodien (s. 10) stehen einer klanglichen Annäherung an den Sprechklang völlig entgegen.

Stereotype Oktavfälle bei Rufen durchziehen die gesamte Partitur [I, S. 65, 68, 70, 79 f., 92, 101, 142 f., 145, 181, 243; II, S. 59, 241, 249 f., 256, 260, 263, 269, 276;

III, S. 40 f., 165, 168, 172, 176, 214, 244; IV, S. 15, 23 f., 70, 78 f., 159, 162]. Eine weitere Floskel ist die getragene Vertonung von Versen auf einer Tonhöhe bei Stellen, die den Protagonisten in strenger, unerbittlicher Pose präsentieren, z.B. bei den Ausrufen des „Kardinals“ [I, S. 80 f.], bei „Rienzi“ „So schwört, zu schirmen das Gesetz“ usw. [I, S. 224], beim Aussprechen des Todesurteils über die „Nobili“ durch „Senatoren“ und „Rienzi“ [II, S. 242 f.], bei „Adrianos“ Ankündigung seiner Rache [III, S. 240 f.], bei „Rienzi“ Verfluchung durch den „Kardinal“ [IV, S. 71] sowie bei „Rienzi“ Fluch über Rom [IV, S. 192 f.].

Schnelle Tonrepetitionen, wie sie die Rezitative im „Liebesverbot“ fast durchgehend bestimmten, kommen im „Rienzi“ in stetig abnehmendem Maße vor und sind rhythmisch abwechslungsreicher gestaltet [z.B. I, S. 98 ff., 116, 120 f., 151 ff.; IV, S. 33]. In I bei den Versen „Rienzi“ „Wohlan! So mög' es sein!“ usw. wird der Ton h fünfzehnmal wiederholt [I, S. 121]. In den folgenden Akten gibt es solch häufige Repetitionen nicht mehr.

Stereotype Rezitativschlüsse lassen zusätzlich zu den genannten Tonwiederholungen keine Sprechähnlichkeit aufkommen [z.B. I, S. 176; IV, S. 17; IV, S. 139]. Fragen können mit aufwärts endender Melodie vertont sein [z.B. I, S. 196; IV, S. 17, 38], brauchen es aber nicht zwangsläufig [I, S. 181; IV, S. 119 f., 142]. Motivwiederholungen in den Singstimmen kommen vor [I, S. 138 f.; III, S. 87] und weisen sie als primär musikalisch, nicht sprecherisch geformte aus.

Binäre Aufteilung der Rhythmik ist in den Vokalstimmen des „Rienzi“ vorherrschend. Neben gleichmäßig durchlaufenden Notenwerten, solchen im Verhältnis 2:1 und Punktierungen finden sich in den rezitativen Teilen<sup>1</sup> nur selten Triolen, die die Sprachvertonung der flexiblen Rhythmik gesprochener Sprache annähern [III, S. 242 f.; IV, S. 20].

Semantisch entscheidende Silben oder Wörter können mit einem Hochtou verlesen sein, z.B. dem h auf „Irenes“ „Ich laß dich nie!“ [IV, S. 123]. In den Rezitativen ist dieses Verfahren jedoch nicht zwingend.

Schließlich gibt es – außergewöhnlich auch für den frühen Wagner<sup>2</sup> – in den Singstimmen seiner dritten vollendeten Oper Betonungsfehler, etwa in II beim mehrfach wiederholten „Frohlockt ihr Berge“ des Chors der „Friedensboten“ [II, S. 7 f. und 11] sowie „Orsinis“ „Hört den Treulosen“ [II, S. 55 f.].

Insgesamt ist Wagners eigenem Verständnis der „Rienzi“-Sprachvertonung recht zu geben, wonach darin noch deutlich seine kompositorischen Vorbilder

---

1 In den ariosen Partien kommen triolische Melismen und Koloraturen vor.

2 Am 5.IV.1874 äußerte er Cosima Wagner gegenüber: „*es hat mich die falsche [musikalische] Deklamation immer geniert*“ (CT I, S. 809 f.).

durchscheinen. Über seine dritte vollendete Oper heißt es in „Eine Mitteilung an meine Freunde“:

„Im ‚Rienzi‘ bestimmte mich überall da, wo mich nicht bereits der Stoff zur Erfindung bestimmte, der italienisch-französische Melismus [das heißt die Gesangsmelodik (s. Einleitung a.)], wie er mich zumal aus den Opern Spontini’s angesprochen hatte.“<sup>1</sup>

3. Übereinstimmungen der Längen und Kürzen in der Sprachvertontung des „Rienzi“ mit denen in gesprochener Sprache sind die Ausnahme. Die insgesamt noch recht unflexible Rhythmik der Singstimmen (s. 2.) hat hieran einen gewissen Anteil. Vor allem die stereotypen Punktierungen stehen jeglicher Ähnlichkeit im Wege. Dies gilt für die rezitativischen Teile des „Rienzi“, z.B. Nr. 11, die Introduction von IV [IV, S. 7 ff.], wie auch die arienartigen. In „Rienzi’s“ Ansprache im Finale I sind relative Längen und Kürzen konsequent im Widerspruch zu gesprochener Sprache vertont. Dies ist oft darauf zurückzuführen, daß Wagner Betonungsstrukturen wie beispielsweise den Jambus mit Hilfe der Tonlängen wiedergibt, die rhythmisch mit dem Verhältnis von Längen und Kürzen in gesprochener Sprache kollidieren.

Die unterstrichenen Silben sind in der Partitur mit relativen Längen versehen, die Längen gemäß einer sprecherischen Wiedergabe mit einem Circumflex: „Die Frêihêt Rôms sei das Gesetz [...]“. Dasselbe Motiv, das dieser Phrase zugrundeliegt, erscheint einen Ton höher sequenziert zu den Versen: „bestraft sei streng Gewalt und Râub“ [I, S. 219]

Die Frei- heit Roms sei das Ge-  
- setz, ihm un- ter-tan sei je- der Rö- mer; be- straft sei streng Ge-walt und Raub,  
und nochmals auf „Die Fêinde treffe êuer Grimm“ [I, S. 222].

*con forza*  
schwört! Die Fein- de tref- fe eu- er Grimm, ver-nich- tet sei der Frev- ler

In den zitierten Versen sind also recht wahllos Kürzen mit langen Notenwerten wie umgekehrt Längen mit kurzen Notenwerten unterlegt.

Wie in anderen Werken auch sind wichtige Silben oder Wörter, auch wenn sie in gesprochener Sprache kurz wären, mit einer relativen Länge versehen [III, S. 249; IV, S. 159].

4. Im „Rienzi“ sind wiederum kurze Pausen in den Singstimmen vorgesehen, die die Interpunktionen im Gesangstext doppeln [z.B. I, S. 79, 138, 141]. Dadurch und durch die Wahl einer anderen Lage werden kurze Ausrufe, Relativsätze oder Parenthesen deutlich vom übrigen eines Satzes abgehoben, vor allem in den letzten beiden Akten [z.B. IV, S. 59, 102, 114, 119, 188 f.]. Unterbrochene Rede deuten die

1 GS IV, S. 324.

Pausen bei „Adrianos“ Hinzutreten zu den Verschworenen [IV, S. 23] oder „Irenes“ Verzweiflungsausbruch [IV, S. 78 f.] in IV an. „Baroncellis“ Geflüster zu Beginn von IV wird weniger durch tiefe Lage denn durch häufige Unterbrechung mit Pausen musikalisiert [IV, S. 7]. Pausen, die sprechartikulatorischer Deutlichkeit dienen, sind im „Rienzi“ kaum auszumachen.

Neben den genannten drei Funktionen, die Pausen auch in den nach dem „Rienzi“ entstandenen Werken erfüllen, sind sie gelegentlich zwischen die einzelnen Silben homophoner Chorpartien eingefügt [I, S. 111 f.; II, S. 317; IV, S. 31], wie dies schon im „Liebesverbot“ vorkam. Im „Holländer“ wird Wagner von dieser Satzart keinen Gebrauch mehr machen.

Sehr unbestimmt ist der Gebrauch kurzer Pausen in „Rienzis“ erstem Rezitativ [I, S. 86 ff.]. Zwar lassen sich Interpunktion doppelnde und Deutlichkeit der Aussprache fordernde Pausen erkennen, doch oft sind ein oder zwei Achtelpausen – als Grundmaß einer Kürze kann in diesem Rezitativabschnitt eine Achtelnote gelten – vorgesehen, ohne daß ein Satzzeichen oder eine schwierige Abfolge zweier Konsonanten dies fordern würde: „Dies ist eu'r Handwerk, daran/ erkenn' ich euch!/ Als zarte Knaben würgt ihr unsre Brüder,/ und unsre Schwestern/ möchtet ihr entehren!/ [...] Petri Stuhl muß flüchten/ zum fernen Avignon./ Kein Pilger wagt's,/ nach Rom zu ziehn/ zum frommen Völkerfeste“ usw. Einige Pausen, aber nicht alle, stehen an den Versenden; vielleicht sollen die übrigen Gemessenheit der Rede andeuten. In den Akten, die später entstanden, ist ein derartiger Einsatz von Pausen nicht mehr festzustellen. Es hat den Anschein, als wäre Wagner mit diesem Mittel zu Beginn der Vertonung der Oper noch etwas unsicher umgegangen.

5. Es sind wiederum die Rezitative und Szenen, in denen das Tempo vergleichsweise häufig variiert. Aber auch die Arien im „Rienzi“ müssen nicht starr in einem Tempo gehalten sein.

Dies soll an der darstellerisch anspruchsvollsten und musikalisch avanciertesten Partie der Oper, der des „Adriano“ gezeigt werden. Die Nr. 9, Szene und Arie „Adrianos“, sieht für die Szene folgende Tempowechsel vor: Molto agitato (7,5 T.); Rezitativ<sup>1</sup> (1,5 T.); a tempo (1 T.); Rezitativ (1 T.); a tempo (7,5 T.); Rezitativ (1,5 T.); a tempo (1 T.); Rezitativ (1 T.); a tempo (4 T.); ad libitum (1 T.); Tempo primo (24 T.); ad libitum (wohl 2 T.); die neun Takte von „[schwurst du auf dies unglücksel'ge] Haupt“ bis „Wohin das Schwert, des Ritters Zier?“ sind, wie die Orchesterbegleitung und die diese Takte umrahmende Vorgabe „ad libitum“ eindeutig zeigen, in einem nicht verzeichneten festen Tempo zu nehmen; ad libitum (4 T.). In der Arie „Adrianos“ „In seiner Blüte bleicht mein Leben“ usw. finden sich die Tempobezeichnungen: Andante (18 T., davon 11 Instrumentaleinleitung); ad libitum (1 T.); un poco più moto (7 T.); meno mosso (9 T.); ad libitum (wohl 1 T.); für die anschließenden Takte [T. 103 ff.] ist, da der Anfang der Arie „In seiner Blüte bleicht mein Leben“ usw. wiederholt wird – Wagner also die Da-capo-Form auskomponiert – das Anfangstempo Andante anzunehmen (6 T.); rallentando (3

---

1 Das heißt wohl: die Wahl des Tempos liegt im freien Ermessen des Interpreten; vermutlich ist mit der Bezeichnung „*Recit.*“ in seinen beiden vorhergehenden Opern das gleiche gemeint.

T.); a tempo (6 T.). Die Ariencavatina schließt mit einer rhythmisch frei zu gestaltenden Solokadenz [T. 118]. Die Cabaletta [T. 124 ff.] ist anfangs fast durchweg im Allegro gehalten (37 T.), ein halber unbegeleiteter Takt kann ad libitum gesungen werden [T. 151]; nach einem kurzen Maestoso-Teil (7 T.) wird die Stretta (18 T.) im Vivace gesungen [T. 169 ff.]. Die Arie schließt mit einer zwei Takte umfassenden ad libitum, also frei im Tempo, zu singenden Solokadenz.

Im „Rienzi“ steht die Tempomodifikation ganz im Dienste des beabsichtigten dramatischen Ausdrucks, nicht der musikalischen Form.

6. Physische Konstitution der Figuren wird im „Rienzi“ musikalisch so gut wie gar nicht gestaltet. „Rienzi“ und „Irene“, die beiden höchsten Partien der Oper, sind durch die Tonumfänge ihrer Partien, die sich stets in mittlerer bis hoher Lage bewegen, von den anderen Figuren klanglich abgehoben. Doch aus der kompositorischen Gestaltung ihrer Singstimmen ist ebensowenig auf Wechsel körperlicher Zustände der jeweiligen Figur zu schließen, wie bei den Partien des „Kardinal“, „Cecco“ oder „Colonna“.

Die Expressivität der „Adriano“-Partie verdankt sich zu einem guten Teil den deutlichen Wechseln der Stimmregister (s. 14.). Ob aber mit diesen Registerwechseln physische oder nicht vorrangig psychische Befindlichkeit einer Figur nach außen gekehrt wird, wäre eingehender zu diskutieren. Nur an einer Stelle der „Adriano“-Singstimme ist eindeutig körperliche Befindlichkeit mit musikalischen Mitteln geschildert. Bei „Adrianos“ Auftritt im Finale III vermerkt eine gedruckte Regieanweisung „(*tritt wie atemlos auf*)“, und seine aus kurzen Ausrufen in oberer Mittellage zu singenden Verse sind durch Pausen unterbrochen [III, S. 134 f.].

7. Dynamische Realistik der Singstimmen ist im „Rienzi“ kaum gegeben. Die starke Orchestrierung und die zahlreichen Chorszenen sowie die heroischen Affekte, die auf der Bühne durchweg verhandelt werden, gehen mit großer Lautstärke der Singstimmen einher. Es sind noch nicht die weitgespannten Crescendi und Diminuendi, die Wagners Tonsprache in dieser frühen Phase seines Schaffens auszeichnen.<sup>1</sup> Er setzt vielmehr noch instrumentatorisch wie dynamisch kontrastierende Komplexe gegeneinander wie Meyerbeer in seinen Großen Opern.

8. Verglichen mit seinem vorangegangenen Werk, dem „Liebesverbot“, schreibt Wagner im „Rienzi“ vergleichsweise wenige Stimmklangmodifikationen vor.

Es sind dies: „(*in wachsender Begeisterung*)“ [II, S. 127]; „(*erschüttert*)“ [II, S. 241]; „(*mit Bedeutung*)“ [II, S. 251]; „(*zerknirscht*)“ [II, S. 277]; Chor: „(*in halb freudiger, halb schauernder Empfindung*)“ [III, S. 215]; „([...] *mit Bedeutung* [...])“ [III, S. 217]; „*wie schnell erwachend*“ [IV, S. 26]; „(*ernst* [...])“ [IV, S. 55].

---

1 Instrumentatorisch-dynamisch gesteigerte Stellen sind natürlich im „Rienzi“ zu finden, etwa im Gebet „Rienzis“ in V oder dem Chor nach seiner Verfluchung durch die Kirche in IV. Sie bilden aber noch eine Ausnahme, während sie in den Werken ab dem „Tannhäuser“ zur Regel werden und das dynamische Niveau erst von da an permanent zu changieren beginnt.

An italienischen Vortragsbezeichnungen, die auf den Stimmklang abzielen, ist einzig die Anweisung „sotto voce“ in die Partitur eingegangen [IV, S. 132].

9. Redundanzen zwischen Formung der Vokalstimmen und szenischer Aktion ergeben sich restlos eindeutig nur an zwei Stellen. Der Grund hierfür ist in den vergleichsweise wenigen und oft nicht sehr charakteristischen Regieanweisungen dieses Werks zu suchen.

Beim Angriff „Orsinis“ auf „Adriano“, den eine gedruckte Regieanweisung vorschreibt, verdoppelt sich das Tempo der Versdeklamation. Das Grundmaß der Vertonung von: „Er spielt fürwahr den Narren gut“ ist eine Viertelnote, eine Achtel jedoch für den unmittelbar anschließenden Vers: „doch diesmal ist sie noch für mich!“ [I, S. 75]. Damit ist naturalistisch ein plötzlich schnelleres Sprechtempo nachgeahmt. Eine weitere Redundanz zwischen Geste und Singstimme läßt sich in der Nr. 15 bei „Irenes“ „Verrucher! Die Hölle rast in dir!“ ausmachen. „Irene“ tritt hier „Adriano“ laut szenischer Bemerkung „(*ihn abwehrend*)“ entgegen. Ihr erster Ausruf ist als Oktavfall, der im „Rienzi“ durchgehend Rufen unterlegt ist (s. 2.), vertont [IV, S. 159].

10. In den „Rienzi“-Singstimmen dominieren klar die diatonischen Passagen. Dies gilt vor allem für die rezitativischen Abschnitte der Oper [z.B. I, S. 64 ff.; II, S. 32 ff., 36 ff.; IV, S. 100 f.]. Wie in seinen beiden vorangegangenen Opern sind diatonische Skalenausschnitte über das ganze Werk hinweg in den Solopartien zu finden [I, S. 87, 89, 92, ff., 142, 145, 147 f., 178 f.; II, S. 33 (T. 225 und 233), 289; III, S. 21, 121; IV, S. 89 ff.]. Eine Besonderheit gegenüber allen anderen musikdramatischen Werken Wagners ist die sehr häufig anzutreffende Bewegung der Singstimmen – der des „Rienzi“ insbesondere – auf den Tonstufen diatonischer Akkorde. Der Tonvorrat etlicher kurzer Abschnitte beschränkt sich ganz auf die Töne von Dreiklängen, Dominantsept- und Dominantseptnonakkorden [I, S. 84, 137, 180 (T. 38), 239, 241; II, S. 38 (T. 12 f.), 44, 131 f., 234, f., 239, 253, 255 ff.; III, S. 33 f. 59, 67 (T. 79), 211 f., 224 f., 237, 248; IV, S. 98, 101 (T. 55 ff.), 112, 117 (T. 182), 119 (T. 205 f.), 148 (T. 55 f.), 186]. Selbst in extremen dramatischen Situationen, wie zu Beginn von „Rienzi“ letzter Rede an das Volk wird Chromatisierung der Singstimmen nicht zur Charakterisierung der psychologischen Spannung der Szene eingesetzt [S. 183].

Gegenüber dem „Liebesverbot“ sind rhythmisch regelmäßig fortschreitende chromatische Skalenausschnitte nicht mehr so häufig und so schematisch verwendet worden [I, S. 89, 91, 186 ff., 226 f., 229, 246 ff.; III, S. 56, 218 f., 262 f.; IV, S. 75 ff., 107 (T. 107 f. und 109 f.)]. Daneben sind unregelmäßig chromatisch nach oben oder unten rückende harmonische Komplexe, die entsprechend rückende Singstimmenverläufe nach sich ziehen, im „Rienzi“ gelegentlich anzutreffen [I, S. 105 ff., 234 f.; II, S. 40 f., 52 f.; III, S. 141 f.]. Der psychologische Spannungsanstieg in der Verschwörungsszene zu Beginn von IV wird z.B. durch die chromatisch dis-



kontinuierlich steigende Vokallinie „Baroncellis“, die von „Cecco“ aufgenommen wird, musikalisch umgesetzt [IV, S. 14 f.].

Verminderte Akkorde liegen der Singstimmengestaltung nicht sehr häufig zugrunde [III, S. 141, 230; IV, S. 158 (T. 116), 162 ff., 167 (T. 178)]. Besonders eindrücklich ist „Adrianos“ auf einen verminderten Akkord und im unisono von Holzbläsern, Hörnern und tremolierenden Streichern begleitete Phrase „Fluch über dich“ [III, S. 211].

11. In Ensembles und Chorsätzen [z.B. I, S. 91 ff.] ist Verdoppelung der Singstimmen durch Orchesterstimmen nicht selten. In den Rezitativen wird die Singstimme zumeist selbständig geführt. In kantablen Partien kommt der Colla-parte-Satz zum Einsatz, wenn musikalische Themen, die im folgenden verarbeitet werden, erstmals erklingen. Dies ist etwa zu Beginn des großen Chorensembles im Finale II der Fall, wo das Solocello „Rienzis“ „O laßt der Gnade Himmelslicht“ usw. unisono mitspielt, oder bei dem Thema, das zuerst auf „Rienzis“ Verse „Weh’ dem, der ein verwandtes Blut zu rächen hat!“ [I, S. 155] erscheint. Dieses Thema taucht colla parte in Singstimme und Orchesterbegleitung noch an mehreren Stellen der Oper auf [II, S. 241, 251; III, S. 219 f.]. Entsprechend verstärken Holz- und Blechbläser unisono oder in Oktavparallelen „Rienzis“ „und eisern walte das Gesetz“ usw. Das dabei erklingende Thema ist anschließend nochmals ebenfalls im colla parte einen Halbton höher einsetzend zu hören [III, 23 f.]. Dieses Thema, das diatonisch-chromatisch linear abwärts schreitet, erinnert mit seinen Marcatozeichen über jeder Note im übrigen stark an das Thema, mit dem der Speer „Wotans“, der ebenfalls Gesetzhlichkeit repräsentiert, im „Ring“ musikalisch charakterisiert wird.

12. Exzessive Wort- bzw. Verswiederholungen, wie sie schon die „Feen“ und das „Liebesverbot“ auszeichneten, kommen in Ensembles [z.B. I, S. 123 ff.; V, S. 132 ff.], Chören [z.B. III, S. 250 ff.] und Arien [III, S. 67 ff.] des „Rienzi“ weiterhin vor. Erst im „Holländer“ ist hier eine deutliche Abnahme zu verzeichnen.

13. Sowohl Arien als auch Szenen sind im „Rienzi“ zumeist in regelmäßigen Perioden vertont. Dies gilt für die in Riga wie für die in Paris entstandenen Musik dieser Oper.

„Adrianos“ Szene in III enthält ein periodisch regelmäßig gebautes Arioso „In seiner Blüte bleicht mein Leben“ [III, S. 66 f.] in der Form ABA’, das heißt die Wiederholung des A-Teils wird durch andere harmonische Ausweichungen am Ende der Perioden und lange Koloraturen, die eine Abweichung von der sonst in diesem Arioso strikt durchgehaltenen Viertaktperiodik notwendig machen, abgewandelt. Selbst in den ausdrucksstärksten Abschnitten der „Adriano“-Figur, z.B. „Irene, ach! Dein Umarmen selbst“ usw. im Finale III [III, S. 169 ff.] wird an sym-

metrischer Periodik festgehalten. „Irenes“ an „Adrianos“ Verse anschließende Antwort „Ich laß dich nicht aus meinen Armen“ [III, S. 173 ff.] ist diesen thematisch und periodisch analog gestaltet.

„Rienzi“ „Doch höret ihr der Trompete Ton“ usw. [I, S. 122 ff.] in I wie sein „Ich liebte glühend meine hohe Braut“ usw. in V [IV, S. 104 ff.] sind in Zweier- und Viererperioden vertont.

14. Wie in seinen vorherigen Opern auch ist am Tonumfang einer Passage der Grad der emotionalen Erregung einer Figur ablesbar. Im „Rienzi“ wird nun aber nicht nur das hohe Register hinzugenommen, um Affektsteigerungen zu musikalisieren, wie Wagner es bisher in Übereinstimmung mit der Sprachvertontung der herkömmlichen Oper praktiziert hatte, sondern erstmals wird die tiefe Lage ausgiebig dazu genutzt.

Dies ist in „Adrianos“ Partie mehrfach geschehen. So wird in der Verschwörungsszene zu Beginn von IV der Vers „[ – Colonna! – ach, darf ich ihn nennen,] der aus dem Grab mir fluchend droht?“ auf die Töne ais-c' gesungen [IV, S. 23 f.]. „Adrianos“ a parte gesungene Worte „O Gott! Irene an seiner Seite! Ihn schützt ein [Engel ... wie voll]end' ich's?“ wird in tiefer Mittellage auf die Töne fis'-as' im pianissimo gesungen [IV, S. 55].

15. Taktwechsel innerhalb eines geschlossenen Abschnitts einer Nummer kommen nur im Chor der „Frauen“ „Schütz, heil'ge Jungfrau, Romas Söhne“ in III vor. Hier wechseln Drei- und Zweivierteltakt sich ab [III, S. 178 ff.]. Dieser Chor stellt jedoch eine völlige Ausnahme in der Partitur dar; schon bei der Wiederholung dieses Chors [III, S. 186 ff.] kommen die Taktwechsel nicht wieder vor. Im übrigen hält Wagner im „Rienzi“ über lange Strecken an einer Taktart fest, zumeist einer geradtaktigen.

16. Das Lachen des Chors der „Nobili“ ist auskomponiert [I, S. 97]. „Adriano“ sind zwei Schreie vorgeschrieben, einer beim Anblick der Leiche seines Vaters von der gedruckten Regieanweisung gefordert, der melodramatisch frei auszuführen [III, S. 216], und einer beim Einsturz des brennenden Kapitols, der exakt vorgegeben ist: eine halbe Note auf b“ [IV, S. 201].

17. Schon BEKKER konstatiert einen grundsätzlichen Unterschied zwischen der Musik der in Riga vertonten ersten beiden und den in Paris vertonten letzten drei Akte der Oper, der sich auch in der Sprachvertontung festmachen läßt.

Er erkennt die „Umwandlung des Rezitatifs vom einfachen, sprachlich akzentuierenden Vortrag des ersten Teiles zur bildhaften Plastik der Deklamationslinie“ im zweiten Teil, ja: „Die innere Ungleichheit beider Teile weitet sich durch die gewonnene Reife in der dramatischen Stimmbehandlung fast zum Unterschied zweier Stilarten.“<sup>1</sup>

---

1 BEKKER, S. 116; wahrscheinlich bezieht sich DEATHRIDGЕ auf den zitierten Passus, wenn er bemerkt, BEKKER formuliere für den zweiten Teil der Oper „the less schematic use of or-

Diesem inhaltlichen Qualitätsunterschied, über dessen Stichhaltigkeit eingehender zu diskutieren wäre, steht aber kein formaler zur Seite. Die Partitur des „Rienzi“ sieht nur eine Arie vor, allerdings an einer besonderen Stelle: „Adrianos“ Arie steht genau in der Mitte der Oper, in der Mitte von III.<sup>1</sup> Das Gebet „Rienzis“ [IV, S. 87 ff.] könnte man als der *Preghiera*-Tradition entstammend auffassen. Bei DEATHRIDGE (1977) sind die im „Rienzi“ vorkommenden musikalischen Formen in einem graphischen Überblick erfaßt.<sup>2</sup> Es gibt demnach darin eine Arie, kein ausgewiesenes *Accompagnato*, dafür aber fünf Duette sowie weitere Ensemble- und Chorsätze, insbesondere die umfangreichen Ensembles an den Aktschlüssen. Rezitative kommen nur in den kurzen Überleitungen vor:

*„Im Rienzi sind die Ensembles – nicht nur die Chöre – besonders wichtig: fast das gesamte dramatische Geschehen läuft in ihnen ab. Für das Rezitativ bleibt da kein wesentlicher Platz mehr übrig. Zwar ist es relativ häufiger als im Liebesverbot, aber seine Qualität, seine Bedeutung für die Handlung ist gemindert.“<sup>3</sup>*

Bei den Rezitativen lassen sich nicht mehr eindeutig *Accompagnati* von den *Secchi* unterscheiden. NATHAN macht in der Nr. 7, vor „Adrianos“ „Ich will denn ein Verräter sein!“ [II, S. 79 ff.], ein entfernt mit dem *Accompagnato* verwandtes Gebilde aus, das sich aber vom seiner dramaturgischen Funktion her nicht als solches bezeichnen ließe.<sup>4</sup> Überhaupt hätten die Rezitative im „Rienzi“ nicht die Aufgabe, dramatisches Geschehen voran zu treiben, sondern stellten zumeist Ansprachen dar, markierten also dramatisch statische Momente der Handlung.<sup>5</sup>

Nach NATHAN lassen sich die rezitativischen Abschnitte im „Rienzi“ wie folgt unterscheiden:

1. Rhetorisch-emphatische Reden, von denen es insgesamt acht in der Partitur gebe (drei in I, zwei in II, zwei in III, eines in V), und die Quartklauseln und althergebrachte Floskeln aufwiesen, so daß man sie als „*Nachläufer des Seccos*“ ansehen könne. Mit Ausnahme eines einzigen Rezitativs werden alle die genannten Abschnitte von „Rienzi“ gesungen.

2. Drei Rezitative „Rienzis“, die eher lyrisch-subjektiv gehalten sind (eines in I, zwei in II).

3. Drei kurze, nur wenige Takte füllende Abschnitte in IV, wo sie nur noch „*eine Stimmnuance, eine Art, Tonfall*“, nicht mehr eine eigenständige musikalische Gattung darstellten. Abgeschlossene rezitativische Dialoge kommen nicht mehr vor; die vier vorhandenen leiten bruchlos in die daran anschließenden Duette über.<sup>6</sup>

---

*chestral recitative accompaniment and the more declamatory handling of vocal lines“* (DEATHRIDGE (1977), S. 41).

1 DEATHRIDGE meint eine symmetrische dramatische Struktur im „Rienzi“ auszumachen, die sich etwa mit „Aufstieg und Fall“ umschreiben ließe – wie das Werk in Dresden ja auch einige Male in zwei Teilen gegeben wurde –, und als deren Symmetrieachse die genannte Arie fungiert (DEATHRIDGE (1977), S. 29 ff.).

2 DEATHRIDGE (1977), S. 30.

3 NATHAN, S. 53.

4 NATHAN, S. 55.

5 NATHAN, S. 53.

6 NATHAN, S. 53 ff.

Mit NATHAN kann man also feststellen, daß Wagner die traditionelle Arien-Rezitativ-Dichotomie im „Rienzi“ aufzulösen beginnt. Zunehmend fließt Arioses in die Rezitative ein, so daß die rhythmische Wiedergabe exakt determiniert ist, lange Töne und arienhafte Tongruppen wirklichen Gesang verlangen und NATHAN zu dem die formale Analyse in eine Aporie führenden Schluß kommt: „*Was ist hier noch rezitativisch im alten Sinne?*“<sup>1</sup>

Nach DEATHRIDGE wurde Wagner mit der Vertonung des „Rienzi“ sich seiner eigenen kompositorischen Stärken bewußt, wie man besonders an der Partie des „Adriano“ veranschaulichen könne. Diese sei mit Sicherheit für Wilhelmine Schröder-Devrient entworfen und ausgeführt worden. Sie habe ihm klargemacht, daß „*the worlds of music and spoken word do not form an antithesis, but two complementary modes of expression*“; dieser Einsicht verdanke sich der Wagners Zeitgenossen mitunter verstörende Charakter seiner reifen Werke.<sup>2</sup> Dieser Behauptung DEATHRIDGES ist auf Basis der Ergebnisse von Kapitel III und IV zuzustimmen. Aus der ersten fruchtbaren Zusammenarbeit des dramatischen Dichters und des Komponisten Wagner resultiere schon im „Rienzi“ „*a certain independence from the formality of operatic convention*“.<sup>3</sup>

18. In den Rezitativabschnitten kommen naturgemäß häufig A-cappella-Abschnitte vor [z.B. in I, S. 84 ff., 152 ff., 216 f.]. Entscheidende Verse und Versabschnitte, die die Stimmungslage oder den Gesinnungswandel einer Figur hervorheben, sind ebenfalls oft unbegleitet oder im plötzlichen pianissimo vertont, z.B. im Falle des „Adriano“ [II, S. 79, 83; III, 62 f., 65 f., 152 ff., 245 f.; IV, S. 143, 158, 167]. Auch in anderen Partien wurde dieses Verfahren angewendet [II, S. 277; IV, 80, 156, 190 ff.], doch in der des „Adriano“ klar am häufigsten.

## 6. „Der fliegende Holländer“ WWV 63

### 1. Entstehung

#### a) Chronologie

Die Erstschrift des Textbuchs ist im Mai 1841 in Meudon bei Paris entstanden.<sup>4</sup> Ob Wagner das „Holländer“-Textbuch seinem Freundeskreis in Paris, der nur aus Deutschen bestand, oder seiner Frau vorlas, wie er es dort auch mit seinen literarischen Arbeiten tat,<sup>5</sup> kann als wahrscheinlich angenommen werden, ist jedoch nicht belegt.

---

1 NATHAN, S. 62.

2 DEATHRIDGE (1977), S. 143 f.

3 DEATHRIDGE (1977), S. 155.

4 WWV, S. 225.

5 RIEGER, S. 83; RIEGER vermutet, Wagner habe seiner ersten Frau vom Beginn ihrer Ehe an täglich vorgelesen (RIEGER, S. 262). Da Wagner in späteren Jahren nachweisbar fast jeden Tag Texte rezitierte (s. Anh. II.4.), ist diese Vermutung naheliegend. Seine eigenen Werke führte er ihr im Entstehen vor. An Mathilde Schiffner schrieb Minna Wagner Mitte Mai 1850, „*daß er mir*

Schon vor Abfassung des Textbuchs entstanden Teile der späteren Musik. In einem Brief an Meyerbeer vom 26.VII.1840 erwähnt Wagner die Vorabvertonung von drei Nummern der Oper, nämlich der Ballade der „Senta“, des Lieds der „schottischen<sup>1</sup> Matrosen“ und des Lieds der „Mannschaft des Holländers“.<sup>2</sup> Skizzen hierzu in Form von „*in Klavier-Notation gehaltene[r] Systeme*“ haben sich erhalten.<sup>3</sup> Am 10.VII.1841, also nach Fertigstellung der Librettoerstschrift, waren bereits das sogenannte Spinnerlied und das Lied des „Steuermanns“ komponiert.<sup>4</sup> Der verschollene Gesamtentwurf wurde von Wagner tags darauf, am 11.VII.1841, begonnen.<sup>5</sup> Wagner vertonte zuerst die fünf Lieder im „Holländer“, also alle „realistisch“ gesungenen Stücke darin. In keiner anderen Oper Wagners gibt es so viele Liedsituationen in derart schneller Abfolge, denn der „Holländer“ ist zugleich Wagners kürzeste Oper. Es wäre einer näheren Betrachtung wert, zu untersuchen, wie ein „Lever du rideau“, als welches der „Holländer“ ursprünglich konzipiert wurde, derzeit an der Pariser Opéra formal strukturiert war, ob beispielsweise „realistischer“ Gesang gattungskonstitutiv dafür ist.

Der Gesamtentwurf wurde, wie die Herausgeber des WWV vermuten, nicht in einem Stück von vorn nach hinten niedergeschrieben, sondern war verglichen mit dem Erscheinungsbild der Gesamtentwürfe nach und einschließlich des „Lohengrin“ lückenhaft. Wagner verfuhr hierin vielleicht „*im Sinne traditioneller Opernkomposition*“.<sup>6</sup> Der Gesamtentwurf der Oper entstand im Juli und August 1841, die Ouvertüre als letztes Stück.<sup>7</sup> Ein Problem bei der Untersuchung des „Holländers“ ist, daß keine Fassung letzter Hand von diesem Werk hinterlassen wurde.<sup>8</sup> Wagner änderte in späteren Jahren an Musik und Instrumentation, aber auch an Gesangstext und Regieanweisungen.<sup>9</sup> Auf diese Änderungen kann nicht im einzelnen eingegangen werden.

---

*alle seine Dichtungen, seine Compositionen Scene für Scene schon als Entwurf allein vorlas oder spielte, sich mit mir besprach*“ (zit. bei: RIEGER, S. 402 f.).

1 Erst kurz vor der Uraufführung verlegte Wagner den Schauplatz der Handlung nach Norwegen (WWV, S. 220).

2 SB I, S. 401.

3 VETTER, S. 12.

4 Brief an G. E. Anders vom 10.VII.1841 (SB I, S. 501).

5 Laut autographem Eintrag (WWV, S. 229).

6 WWV, S. 238.

7 VETTER, S. 41; WWV, S. 229.

8 VETTER, S. I; WWV, S. 239.

9 VETTER, S. 51 ff.

## b) Skizzenauswertung

Aus den von ISTELE übertragenen Abschnitten des „Holländer“-Gesamtentwurfs<sup>1</sup> und weiteren erhaltenen Faksimilia einzelner Seiten desselben<sup>2</sup> schließt VETTER aufgrund der Notation der Instrumentalbegleitung auf zwei Systemen und der Singstimmen auf je einem eigenen System, daß es sich bei diesem Gesamtentwurf um eine Art schlecht spielbares Klavierarrangement der Musik nach Art der zweiten Gesamtentwürfe späterer Werke handelt; darauf deutet auch hin, daß vorab fertig komponierte Nummern in diesen Gesamtentwurf übertragen wurden.<sup>3</sup> Demnach hätte der Zweck dieses Gesamtentwurf darin bestanden, anderen etwas aus der skizzierten Musik vorspielen zu können, wenn auch nicht in flüssig spielbarem Klaviersatz. Diese These ist insofern bemerkenswert, als sie das saubere, klavierauszugsartige Erscheinungsbild von Wagners späteren zweiten Gesamtentwürfen erklären könnte. Hierauf wird an anderer Stelle zurückgekommen (s. Kap. III, Teil B). Ein weiteres Indiz dafür, daß der nicht erhaltene Gesamtentwurf eher einem 2. als einem 1. Gesamtentwurf aus Wagners späteren Jahren entsprach, ist die Tatsache, daß die Partitur der Oper in dichter zeitlicher Folge zu diesem Gesamtentwurf entstand: Am 5.XI.1841 wurde der Entwurf der Ouvertüre abgeschlossen. In Partitur lag die Ouvertüre bereits am 21.XI.1841 vor.<sup>4</sup>

Die genannten Faksimiles des Gesamtentwurfs geben leider keine Seite wieder, auf der ein längerer vokalsolistischer Abschnitt skizziert ist. Statt dessen muß ein kurzer Blick auf die erhaltenen Einzelskizzen der vorab komponierten Stücke genügen.

Der Chor der „schottischen Matrosen“ und „Mädchen“ wurde auf zwei Systemen notiert, einem für die Chor-, einem für die Begleitstimmen.<sup>5</sup> Zwar sind noch nicht durchweg alle drei Chorstimmen so skizziert, wie sie nachher in der Partitur stehen [S. 544 f.], doch sind die Vokalpartien bereits wesentlich ausgearbeiteter als der Orchesterpart. Wagner hat nur die in der Partitur von Kontrabässen und Celli zu spielende Baßlinie skizziert und dies nicht einmal vollständig. Einzelne Takte im Begleitsystem sind ganz leer geblieben.<sup>6</sup> Korrekturen in den Singstimmen zeigen, daß sie bereits skizziert waren, als Wagner die Begleittakte entwarf, denn die kor-

---

1 In: SmW LXVII, Nr. 49, S. 1753 ff.

2 s. WWV, S. 233.

3 VETTER, S. 43 f.

4 VETTER, S. 44.

5 NA (A I d 3<sup>(3)</sup>), S. 9.

6 NA (A I d 3<sup>(3)</sup>), S. 9, 6., 7. und 9. Akk.

rekturfrei entworfene Begleitung würde mit dem Erstentwurf der Singstimmen nicht harmonieren.<sup>1</sup>

Eine Einzelskizze zur späteren Nr. 7, dem Finale der Oper, enthält die Verse des „Holländers“ „Erfahre das Geschick“ usw. Offenbar hatte Wagner schon in dieser ersten Entwurfsphase vor, die Verse a cappella zu vertonen, wie es in der Partitur geschehen ist [S. 649 ff.], denn entgegen der üblichen Anordnung schrieb er die Singstimme in das untere, normalerweise für die Begleitung vorgesehene System und schrieb eine Pause in das obere.<sup>2</sup> Neben der „Holländer“-Singstimme sind auch die der anderen Akteure in dieser Szene schon auf diesem Einzelskizzenblatt zu erkennen.<sup>3</sup>

Wagner entwarf auf den erhaltenen Einzelskizzen also vorrangig vokalmelodische Abläufe und legte zudem durch Baßnoten oder gelegentlich angedeutete Begleitfigurationen die Tonartenverläufe fest. Es ist als wahrscheinlich anzunehmen, daß mit dem Gesamtentwurf zuerst die Singstimmen vollständig fixiert werden sollten.

## 2. Analyse

Nachfolgende Seitenzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf die Eulenburg-Partitur des „Fliegenden Holländer“.

1. Koloraturen und Melismen kommen im „Holländer“ vorzugsweise in den Ensemblesätzen vor, etwa in der Nr. 3, dem Duett „Daland“/„Holländer“ [S. 184 ff.]. Darin sind konventionell in Terz- oder Sextparallelen geführte Koloraturen zu entdecken [S. 188 ff. und 218 ff.]. Ketten zweitöniger Melismen, bestehend aus punktierter Viertel mit Achtel, beherrschen den Allegro-molto-Schlußteil des Duetttes „Senta“/„Holländer“ [S. 456]. Ähnlich stereotyp im Rhythmus muten die fortlaufenden punktierten Achtel am Schluß des Duetttes „Daland“/„Holländer“ an [S. 216 f.].

Die Partie des „Erik“ ist mit zahlreichen Doppelschlägen<sup>4</sup> versehen [S. 359 f., 367 f., 624 f., 627]. In ihr finden sich außerdem öfters kurze Vorschläge [S. 361, 369, 625], Schleifer [S. 622 f.], Zweitonmelismen [S. 621 f., 625] sowie auskomponierte Portamenti [S. 361, 368].

---

1 NA (A I d 3<sup>(3)</sup>), S. 9., 10. Akk., T. 8 f.

2 NA (A I d 3<sup>(3)</sup>), S. 10<sup>v</sup>, 2. Akk. ff.; von der 7. Akkolade an („Zahllose Opfer fielen diesem Spruch“) steht die Singstimme wieder im oberen System.

3 NA (A I d 3<sup>(3)</sup>), S. 10<sup>v</sup>, 10. Akk.

4 In den Singstimmen des „Fliegenden Holländer“ kommen Doppelschläge verhältnismäßig häufig vor [z.B. S. 197, 327, 434, 446, 464].

Auf „Daland“: „Sie zieret ihr Geschlecht!“ [S. 410] ist eine erste, längere Koloratur vorgeschrieben. Die längsten Koloraturen sieht die Partitur am Ende der Ballade der „Senta“ auf „das Heil erreichen“ [S. 329 f.] und am Ende des Sostenuoto-Teils des Duetts „Senta“/„Holländer“ vor [S. 435 f.]; sie umfassen vier bzw. drei Takte.

2. Sprechähnlichkeit des Melodieverlaufes läßt sich in den kantablen solistischen Teilen oder Ensembles nicht feststellen. Für die fünf Lieder (s. 1.a.) ist von vornherein ebenso wie für die Arien und Ensembles keine Sprechähnlichkeit vorauszusetzen; Skalen- und Dreiklangsbewegungen sowie Deklamation auf einem Ton bestimmen in diesen Teilen das Bild [z.B. S. 102 ff., 181, 184 ff., 206 ff.]. Die Partie der „Senta“ ist durch etliche lange, über mindestens drei Takte auszuhaltende Töne gekennzeichnet [S. 328 ff., 394].

Eine gewichtige Ausnahme stellt die Nr. 2, Recitativ und Arie<sup>1</sup> des „Holländer“, dar. In diesem sogenannten „Holländer“-Monolog sind die beiden ihm zugrundeliegenden Formen Rezitativ und Arie weniger verquickt als in vergleichbaren Passagen der „Feen“.<sup>2</sup> Die Tonrepetitionen zu Anfang dieser Nummer „Die Frist ist um“ sind nach NATHAN nicht mit konventionellen Parlandofloskeln zu verwechseln, sondern imitieren naturalistisch *„das leise, tonlose Sprechen eines Menschen, der kaum noch etwas von dieser Welt erwartet“*.<sup>3</sup> NATHAN kommt für diese Nummer zu dem Fazit: *„Die melodische Linie hat keinerlei musikalische Eigenbedeutung“*.<sup>4</sup>

BEKKER interpretierte diesen Monolog ebenfalls so und stellte fest, man könne an dieser Nummer eine *„Steigerung [...] die nicht mehr der melodischen Gesangslinie, sondern dem auch im Tonfall naturalistisch empfundenen deklamatorischen Ausdruck zustrebt“*, erkennen. *„Die Gesangslinie fügt sich deklamatorisch [in die Orchesterbegleitung] ein, die Sprachakzente scharf hervorhebend“*. Wagners Ausdruckswillen *„bestimmt die melodisch rhythmische Formung, die ihre Gestaltung aus dem Sprachaffekt erhält.“*<sup>5</sup>

An dieser Nummer lassen sich in der Tat folgende Merkmale von Sprechähnlichkeit feststellen: Die betonten Silben bzw. Wörter fallen auf betonte Zählzeiten im Takt. Der Text ist streng syllabisch vertont. Hochtöne auf e' bis f' – beispielsweise das f' auf „Niemals der Tod“ [S. 137] – stellen die entscheidenden Versakzente klar heraus. Weitere Merkmale von Sprechähnlichkeit werden für diesen Monolog unter den nachfolgenden Punkten aufgezählt.

---

1 Im Inhaltsverzeichnis der Eulenburg-Partitur ist die Nr. 2 als „Recitativ und Arie“ bezeichnet, in RWGA IV, 1, S. 83, die die „Urfassung von 1841“ wiedergibt, als „Arie“. Ungeachtet der Bezeichnung sind mit NATHAN die beiden Formen in der Nr. 2 gut zu unterscheiden.

2 NATHAN, S. 69 f.

3 NATHAN, S. 70.

4 NATHAN, S. 72.

5 BEKKER, S. 136 ff.



3. Gelegentlich kommen noch eklatante Verstöße gegen sprecherische Prosodik vor. Damit verbunden ist bisweilen eine Betonung unbetonter Silben bzw. Wörter, etwa bei der Wiederholung der Melodie auf „Dalands“ „Fast fürcht ich, wenn unentschlossen ich bleib“ [S. 184 und 189]. Daneben finden sich rhythmisch gleichförmige Stellen, etwa „Marys“ „Nun seht, zu was Eu'r Treiben frommt“ usw. [S. 334 ff., 345, 348 ff., 355], in fortlaufenden Achteln vertont, die sich gegenüber der Prosodik gesprochener Sprache indifferent verhalten.

Im „Holländer“-Monolog wird erstmals ein Prinzip Wagnerscher Sprachvertonung deutlich, das auch alle nachfolgenden Werke bestimmt: Die Wahl relativ längerer Töne richtet sich entweder nach der Prosodik gesprochener Sprache oder aber nach dem semantischen Gewicht einer Silbe. Diese beiden Verfahren können sich durchkreuzen, wie im „Holländer“-Monolog exemplarisch zu zeigen ist: „In kurzer Frist sollst du mich wieder tragen! Dein Trotz ist beugsam, doch ewig meine Qual!“ [S. 120 f.]. Die unterstrichenen Silben sind mit einem Notenwert, der länger als eine Achtelnote ist, unterlegt.

An dieser Stelle ist das Grundmaß für eine Kürze eine Achtelnote. Alle Silben, die in gesprochener Form mit einer Länge versehen würden, sind also mit relativen Längen vertont, darüberhinaus aber noch ein semantisch bedeutsames Wort, das auch in gesprochener Rede den übrigen gegenüber hervorgehoben würde: „Trotz“. Obwohl es nur aus einer kurzen Silbe besteht, ist es von Wagner mit einer relativen Länge versehen worden.<sup>1</sup> Des weiteren differenziert er in diesem Monolog bei der Verteilung von Längen und Kürzen noch zwischen Achtel- und Sechzehntelnoten und ordnet letzteren die meisten unbetonte Kürzen im Text (im folgenden unterstrichen) zu: „In kurzer Frist sollst du mich wieder tragen! Dein Trotz ist beugsam, doch ewig meine Qual!“

4. Deklamatorische Pausen, die erschöpfte Rede signalisieren, finden sich vor allem im Monolog des „Holländers“ [S. 117].<sup>2</sup> Auch die laut gedruckter Regieanweisung „freudig betroffen“ zu singenden Verse „Dalands“ „Wie?/ Ist's möglich?/ Diese Schätze!/ Wer ist so reich“ usw. [S. 177] und „Wie?/ Hört' ich recht?/ Meine Tochter sein Weib!/ Er selbst spricht aus den Gedanken!“ [S. 184] sind mit Pausen

1 In extremer Weise findet dies auch am Ende der Ballade der „Senta“ statt: Die das Drama entscheidenden, einmal wiederholten Worte „Durch mich sollst du das Heil erreichen“ sind mit sehr langen Tönen unterlegt, einmal in Form von über drei Takte lang zu haltenden Tönen [S. 328 f.], einmal in Form von drei bis vier Takte langen Melismen [S. 329 f.].

2 NATHAN, S. 70.

durchsetzt, die erregte Rede andeuten sollen. Pausen werden in der „Holländer“-Partitur vor allem als Phrasierungszeichen benutzt, selten nur verdeutlichen sie Interpunktion, etwa bei „Eriks“ „[...] wenn dieses Herz in Jammer bricht,/ wird's Senta sein,/ die für mich spricht?“ [S. 369 f.] oder dienen der sprecherischen Deutlichkeit, z.B. bei „Sentas“ „Zweifelst du/ an meinem Herzen?“ [S. 370].

5. Das Stück mit den meisten Tempowechseln ist der Monolog des „Holländers“. Wie schon in den „Feen“ sind darin neben in einem festen Tempo gehaltenen Passagen viele kurze, oft nur einen Takt umfassende Rezitativabschnitte zu finden.

Vor dem Allegro molto agitato [S. 124 ff.] sieht der Notentext der Nr. 2 [S. 117 ff.] folgende Tempi vor: Sostenuto (6 T.); „*Recit.*“ lento (1 T.); a tempo (1 T.); „*Recit.*“ (1 T.); a tempo (2 T.); più moto. (2 T.); „*Recit.*“ (1 T.); Più moto. (1 T.); „*Recit.*“ (1 T.); sostenuto (2 T.); „*Recit.*“ lento (2 T.); Allegro (1 T.); „*Recit.*“ (2 T.); Allegro (1 T.); „*Recit.*“ (1 T.); più lento (1 T.); „*Recit.*“ (1 T.); a tempo (3 T.).

6. Die physische Konstitution einer Figur wird zuweilen durch die Singstimme angezeigt.<sup>1</sup> Zu erwähnen ist das kraftlos zu singende „Die Frist ist um“ usw. des „Holländers“. Er beginnt seinen Monolog in mittlerer Lage auf eis, diesen Ton festhaltend. Sein trotziges Aufbäumen auf „Ha! Stolzer Ocean!“ wird durch die plötzlich höhere Lage auf c' unterstrichen [S. 118 f.]. Bei „und euer letztes Nass versiegt!“ senkt sich die Stimme bis hinab zum G [S. 123]. Neben der Lage der Töne dient dabei auch die Dynamik als Gestaltungsmittel (s. 7.).

7. Zwar ist auch im „Holländer“ die solistische Singstimme nur selten einmal mit dynamischen Anweisungen versehen, Chöre, beispielsweise der Chor der „Mädchen“, dagegen schon [S. 256 ff.]. Doch läßt sich aus der Lautstärke der Orchesterbegleitung die der Singstimme erschließen, z.B. daß der Beginn des „Holländer“-Rezitativs im piano bzw. pianissimo zu halten ist, mit „Ha! Stolzer Ocean!“ schlagartig ins forte wechselt, um kurz mit den Worten „ewig meine Quall!“ [S. 121] wieder ins pianissimo zurückzusinken. Ähnlich abrupt erfolgt der nächste Wechsel ins forte auf „Euch, des Weltmeers Fluten“ [S. 121 f.]. Zum Ende des Rezitativs „und euer letztes Nass versiegt“ ist die Lautstärke wieder ins pianissimo zurückzunehmen [S. 123]. Die Dynamik ist in diesem Monolog eingesetzt, wie es auch in gesprochener Sprache geschehen würde. Niederdrückende Textstellen sind leise, wütende laut zu singen.

8. Stimmklangmodifikationen sind neben Akzentzeichen über den Noten [z.B. S. 104, 120, 123, 199, 361 f., 369, 441, 558, 626, 634] im „Holländer“ in großer

---

1 Das Einschlafen des „Steuermanns“ zum Ende seines Liedes ist nicht mit melodischen Mitteln geschildert. Der Schluß ist zwar von immer längeren Pausen durchzogen [S. 108 ff.], doch entsprechen die einzelnen Textabschnitte in Rhythmus und Tonhöhe ganz sowie im Tempo nahezu ganz der 1. Strophe [S. 102 ff.].

Zahl nachweisbar. Eine wichtige Ausnahme macht hierin der „Holländer“-Monolog. In ihm findet sich lediglich die gesangstechnische Anweisung „con portamento“ [S. 148, 152]. Sie wird auch an anderer Stelle bemüht [S. 421 f., 427, 462]. Weitere im „Holländer“ verwendete italienische Vortragsbezeichnungen sind „risoluto“ [S. 202], „molto espressivo“ [S. 382], „mezza voce“ [S. 421, 426].

Ferner schreibt Wagner an Stimmklangmodifikationen vor: „schlaftrunken“ [S. 161], „Mit Ausdruck, aber ohne Leidenschaft“ [S. 168], „freudig betroffen“ [S. 184], „seufzend“ [S. 288], „heftig auffahrend“ [S. 298], „ärgerlich“ [S. 308], „mit immer zunehmender Aufregung“ [S. 321], „tief ergriffen“ [S. 326], „düster“ [S. 333], „zögernd“ [S. 357], „mit Entschluss und Verzweiflung“ [S. 359], „in Verzweiflung“ [S. 370], „mit gedämpfter Stimme“ [S. 386], „mit steigender Spannung“ [S. 392], „Schnell erwachend, in höchster Begeisterung“ [S. 394], „Leise, aber tief ergriffen“ [S. 399], „tief ergriffen“ [S. 421], „hingerissen“ [S. 446], „Mit Erhebung“ [S. 456], „mit feierlicher Entschlossenheit“ [S. 476], „spöttisch, mit affectirter Traurigkeit“ [S. 522], „Immer stärker und ängstlicher rufend“ [S. 531], „betroffen und furchtsam“ [S. 535], „mit steigender Ausgelassenheit“ [S. 536], „heftig erschrocken“ [S. 619], „schmerzlich“ [S. 620], „in furchtbarer Angst [...] rufend“ [S. 657].

Der Chor der „Mädchen“ hat sein Gelächter „lachend“ zu singen [S. 286, 297] wie der der „Matrosen“ [S. 520, 560] und der Mannschaft des „Holländer“ [S. 604] auch.

9. Eine Redundanz zwischen Gebärde und Vokallinie stellt sich im Spiel „Senta“ zum Ende der Ballade ein. Bei der dramatisch entscheidenden Stelle „Ich sei’s, die dich durch ihre Treu’ erlöse!“ schreibt eine gedruckte Regieanweisung „von plötzlicher Begeisterung hingerissen, springt vom Stuhle auf“ vor [S. 327]. Ihre Gesangslinie setzt plötzlich im forte ein, nachdem der Chor der „Mädchen“ zuvor a cappella im pianissimo endete [S. 326]. Das Tempo beschleunigt sich dabei schlagartig vom Molto più lento zum Allegro con fuoco. Der höchste Ton der „Senta“-Partie war bis hierhin das g<sup>3</sup> gewesen [S. 311 ff., 321 ff.]. Auf „Treu“ wird nun das a<sup>3</sup> erreicht. Andere derartig eindeutige Entsprechungen von darstellerischem Spiel und Vokallinie lassen sich jedoch nicht ausmachen, da entsprechende Regieanweisungen fehlen.<sup>1</sup> Es können sogar Stellen vorkommen, an denen der Verlauf der Gesangsmelodie einer Aktion überhaupt nicht analog ist: Beim Aufspringen des „Steuermanns“ „Zum Teufel auch!“ [S. 162] setzt die Stimme auf dem f ein und wird in kurzen Notenwerten bis zum h abwärts geführt, läuft in ihrem Gestus somit dem szenischen Geschehen genau entgegen.

10. Im „Fliegenden Holländer“ sind chromatische Passagen der deutsch-romantischen Operntradition entsprechend der Sphäre des Geisterhaften vorbehalten

---

1 Obwohl Regieanweisungen in der Partitur nicht häufig sind, schwebte Wagner für diese Oper ein bestimmtes, mit der Musik koordiniertes mimisch-gestisches Spiel vor (s. Kap. III Abschnitt 5.a.).

ten. Dies läßt sich an den „realistisch“ gesungenen Teilen der Oper aufzeigen. Das Lied des „Steuermanns“, die Chöre des „Mädchen“ und „Matrosen“ sind im Vergleich zu Teilen der Ballade der „Senta“ und dem Chor der Mannschaft des „Holländers“ diatonisch. Absteigende chromatische Skalenausschnitte liegen dagegen „Sentas“ „Hui! Wie ein Pfeil hin, ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh!“ zugrunde [S. 316 f.] sowie der Oberstimme der „Holländer“-Mannschaft bei: „Hui! Auf in See!“ usw. [S. 386 f.].<sup>1</sup>

Chromatische Skalenausschnitte abwärts sind außerdem Textstellen, die niederdrückende Affekte<sup>2</sup> beschreiben, unterlegt, etwa „Eriks“ „Wenn dann mein Herz im Jammer bricht“ einmal bei „Wenn“ auf d', einmal bei „Jammer“ auf g' einsetzend und dann jeweils strikt die chromatische Tonleiter abwärts geführt [S. 361]. Auch die Verse des „Holländers“ „Zahllose Opfer fielen diesem Spruch [durch mich]“ sind chromatisch absteigend vertont [S. 655].

Sprechartig sind die genannten chromatischen Stellen allerdings nicht. Im Recitativ des „Holländers“ wird Sprechartigkeit durch chromatisch modulierende Harmonik erreicht, da die Tonhöhen der sich rhythmisch und diastematisch nicht schematisch bewegenden Singstimme nicht mehr eindeutig als diatonische oder chromatische Skalenausschnitte wirken und keine Motive wiederholt werden [S. 118]. Die Tonhöhen der Singstimme sind hier offenkundig musikalische Prosa, das heißt von einem außermusikalischen Ereignis, dem Tonhöhenverlauf gesprochener Sprache, geprägt. Es gibt keine Perioden, Motivwiederholungen oder sonstige Hinweise auf eine genuin musikalisch motivierte Gestaltung der Singstimme im „Holländer“-Monolog.

Neben chromatischen sind auch diatonische Skalenausschnitte und Dreiklangsbewegungen in den Singstimmen der Oper ansonsten nicht selten [S. 434 ff., 461, 471]. Repetitionen von einem oder zwei Tönen sind vor allem im Chor der „Mädchen“ und der Partie der „Mary“ zu finden [S. 334 f., 338 f., 344 f., 354 f.]. Diese Stellen können gegenüber dem „Holländer“-Monolog als traditionell erachtet werden.

---

1 Zugleich wird mit den lautmalerischen, schnellen chromatischen Läufen der gesamten Streicher in Sextolen naturalistisch die bewegte stürmische See illustriert, erstmals nach dem Aufgehen des Vorhangs [S. 77]. Das Erscheinen des „Holländer“-Schiffs [S. 111] wie der Gesang der „Holländer“-Mannschaft [S. 576] ist von Sturm und aufgewühltem Meer begleitet, so daß man von einer weitgehenden Identifizierung dieser Naturgewalten mit der Sphäre des Geisterhaften im „Holländer“ sprechen könnte.

2 Eine Ausnahme stellt hierbei das lange Melisma auf „Sentas“ „Das Heil erreichen“, das von as" bis es' chromatisch abwärts geführt wird, dar [S. 329].

11. Colla-parte-Abschnitte weisen die kantablen Teile sowohl der Partie des „Erik“ [S. 359 ff.] als auch der des „Steuermanns“ [S. 102 ff., S. 161], des „Daland“ [S. 184 ff., 206 ff.], der „Senta“ [S. 288, 311 ff.] und „Mary“ [S. 290 f., 334 ff.] auf.

Auch in der Arie des „Holländer“ werden die Nachsätze „[stürzt ich voll Sehnsucht mich] hinab: doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!“ [S. 126 f.] und „[trieb mein Schiff ich zum Klip]pengrund, doch ach! mein Grab, es schloß sich nicht!“ [S. 128 f.] von Oboen und Klarinetten in Oktavparallelen begleitet. Im weiteren Verlauf der Arie ist seine Singstimme jedoch weitestgehend selbständig geführt. Dazu tun die zahlreichen kurzen A-cappella-Abschnitte ein übriges (s. 18.). Im ersten Teil des Duetts mit „Daland“ wird seine Singstimme dagegen durchgehend eine bzw. zwei Oktaven höher von den ersten Violinen oder Holzbläsern gedoppelt [S. 185 ff.], im zweiten Teil von Streichern in Oktavparallelen oder im unisono [S. 205 ff.].

12. Wort- und Verswiederholungen sind in den ariosen Teilen und Ensembles der Oper nicht selten, z.B. in der Arie des „Holländers“ oder seinem Duett mit „Daland“. Jedoch fallen sie nicht mehr so umfangreich wie in Wagners drei ersten Opern aus.

13. Die fünf Lieder der Oper, die ja bereits einen nennenswerten Teil der Partitur ausmachen, sind in Viertaktperioden komponiert. Auch in anderen geschlossenen Nummern, wie etwa dem Duett „Senta“/„Holländer“ „Wie aus der Ferne längst vergangner Zeiten“, sind öfters symmetrische Periodenbildungen zu entdecken. Lediglich die rezitativischen Abschnitte sind periodisch ungebunden.

14. Die Lage einer Passage wird gelegentlich nach Maßgabe gesprochener Sprache gewählt. Bereits erwähnt wurde der plötzliche Wechsel der Register im Recitativ des „Holländers“ (s. 6.). Die sogenannte Traumerzählung „Eriks“ ist laut gedruckter Anweisung „mit gedämpfter Stimme“ vorzutragen. Kompositorisch unterstützt Wagner diese Vorgabe, indem diese Erzählung im pianissimo in tiefer Lage anhebt. Der Ambitus des Beginns [S. 386 f.] reicht anfangs nur vom f bis c'. Mit steigender Spannung des Protagonisten wird der Ambitus bei „Ein fremdes Schiff“ einen Halbton und dann nochmals bei „ich sah's, dein Vater war“ [S. 388] um einen Ganzton nach oben erweitert [S. 387 f.]. Mit „du stürztest dich zu des Fremden Füssen“ wird das f', vier Takte später mit „An seine Brust“ das ges' und schließlich, wiederum vier Takte später, auf „küssest ihn mit heisser Lust...“ der höchste Ton der Traumerzählung, das g', erreicht [S. 391 ff.]. Die Spannungszunahme ist wie in gesprochener Sprache an einer steigenden Tonhöhe der Stimme abzulesen, wenn auch musikalisch stark stilisiert. Hinzu kommt eine Beschleunigung des Vortragstempos – zu Beginn ist Sostenuato [S. 386] vorgeschrieben, zwei-

mal hintereinander folgt dann die Anweisung „accelerando“ [S. 390 und 392] –, die steigendes Sprechtempo imitiert.

15. Taktwechsel innerhalb der einzelnen Formkomplexe Rezitativ, Ariencavatina und -cabaletta kommen nicht vor. Die Taktarten der genannten Formkomplexe können sich aber durchaus voneinander unterscheiden. Das Rezitativ des „Holländers“ [S. 117 ff.] ist im Vierviertel-, der Allegro-molto-Abschnitt der Arie [S. 124 ff.] im Sechsstel- und der Maestoso-Schlußteil der Arie [S. 139 ff.] wieder im Viervierteltakt gehalten.

Taktwechsel in dichter Folge sind für das Ende des Finales vorgeschrieben. Mit den Worten des „Holländers“ „[den]/ fliegenden Holländer/ [nennt man mich]“ wechselt das Metrum vom Vierviertel- in den Sechssteltakt und auf „nennt man mich“ wieder in den Viervierteltakt zurück.<sup>1</sup> Es schließt sich ein polymetrischer Abschnitt an, innerhalb dessen die „Holländer“-Mannschaft im Sechsvierteltakt, unisono von Hörnern, Fagotten und tiefen Streichern begleitet, singt, während die übrigen Solisten und Instrumentalisten im Viervierteltakt verbleiben [S. 664 ff.].

16. Das auskomponierte Gelächter der „Mädchen“ und „Matrosen“ wurde schon erwähnt (s. 8.). Melodramatische Schreie kommen nicht vor.

17. Das Inhaltsverzeichnis der Oper sieht nur ein Rezitativ, das des „Holländers“, vor. Das Orchester ist in diesem Rezitativ zwar nach Art eines *Accompagnato* eingesetzt, doch wäre eingehender zu klären, ob die Singstimmenbehandlung ebenfalls als *accompagnato*artig anzusehen ist, oder, wie NATHAN behauptet, die tradierte Form unter Wagners Personalstil gleichsam verschwindet,<sup>2</sup> was in vorliegender Arbeit allerdings nicht geleistet werden kann. Die daran anschließende Scene zwischen „Daland“ und „Holländer“ setzt mit einem rezitativischen Dialog ein und schließt sich damit an die kompositorische Behandlung der Szene in der Tradition eines Marschner oder v. Weber an.<sup>3</sup> Nachdem Wagner sich in drei unterschiedlichen Opernstilen erprobt hatte, kehrte er mit dem „Holländer“ wieder zu einem auch formal an die romantische Oper angelehnten Stil zurück. Der hohe Anteil „realistisch“ gesungener Lieder in der Partitur wurde bereits erwähnt; drei davon, Spinnerlied, das des „Steuermanns“ und die Ballade der „Senta“ sind in der Barform vertont. Im Vergleich zu den „Feen“ sind im „Holländer“ deutlich weniger Chornummern und unverändert zahlreiche, aber weniger ausgedehnte Ensembles vorgesehen.

---

1 Diesen Taktwechsel hatte Wagner bereits in der erhaltenen Einzelskizze vorgesehen (NA (A I d 3<sup>(5)</sup>), S. 10<sup>v</sup>, 13. Akk.).

2 NATHAN, S. 72 f.

3 NATHAN, S. 73, Fn. 5.

18. Der A-cappella-Klang der Singstimme wird an mehreren Stellen in doppelter Funktion eingesetzt, einmal, um zu verdeutlichen, daß die Figur „realistisch“ spricht, einmal, um den gesungenen Text verständlich werden zu lassen. Dies ist in Recitativ [S. 118 ff.] wie Arie [S. 141 f., 148 f.] des „Holländers“ der Fall, desgleichen am Schluß von „Eriks“ Traumerzählung [S. 393], vor der Stretta des Duetts „Senta“/„Holländer“ [S. 476 f.] und zum Ende des Finales [S. 668 f.]. Gleiches gilt für den „ärgerlich“ zu singenden Einwurf „Marys“ „Ich spinne fort!“ [S. 308]. Unbegleiteter Gesang ist aber nicht zwangsläufig als „gesprochen“ zu verstehen, wie das „realistisch“ gesungene Lied des „Steuermanns“ zeigt.

Durch plötzliche dynamische und orchestratorische Zurücknahme wird Sprechähnlichkeit und Sprechdeutlichkeit in ähnlicher Weise geleistet und zwar in den Arien des „Holländer“ [S. 133, 137 f.] und „Daland“ [S. 408] sowie im Duett „Senta“/„Holländer“ [S. 445].

## 7. „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ WWV 70 – Stadium 1 und 2 –

Wagner unterzog den „Tannhäuser“ mehreren Umarbeitungen, ohne eine Fassung letzter Hand hinterlassen zu haben.<sup>1</sup> Die Herausgeber des WWV unterscheiden vier Stadien der Entstehungs- und Werkgeschichte dieses Tondramas.<sup>2</sup> Im folgenden werden gemäß dieser Unterscheidung nur die Stadien 1 und 2 behandelt, also die „Tannhäuser“- Fassungen von der Zeit erster Textentwürfe zur Oper bis zu den Revisionen in Wagners Schweizer Exilszeit. Stadium 3 und 4, also von der Vorbereitung der Pariser „Tannhäuser“-Erstaufführung bis zu letzten Wiener Überarbeitungen, werden im Abschnitt 14 dieses Kapitels behandelt.

### 1. Entstehung

#### a) Chronologie

Eine Reinschrift des Librettos<sup>3</sup> hat sich wie ein fragmentarischer 1. Gesamtentwurf erhalten. Die nicht erhaltene Textbucherstschrift müßte, wie die Herausgeber des WWV annehmen, spätestens am 7.IV.1843 abgeschlossen gewesen sein.<sup>4</sup> Die Partiturreinschrift lag am 13.IV.1845 vor.<sup>5</sup>

---

1 VOSS, S. 269 ff.

2 WWV, S. 257.

3 Sign. NA (A I e 2).

4 WWV, S. 266.

5 WWV, S. 272 f.

Unmittelbar nach Abschluß des Textbuchs scheint Wagner es im Sommer 1843 mindestens einmal vorgelesen zu haben. In CT ist erwähnt, er habe es seiner Mutter in Teplitz rezitiert.<sup>1</sup> Dafür kommt Wagners Sommerurlaub im Juli/August 1843, den er in Teplitz verbrachte, in Frage.<sup>2</sup>

Die primäre Quellenlage für die Entstehung der „Tannhäuser“-Musik ist so dürftig wie bei keinem anderen seiner Werke.<sup>3</sup> Da er in Dresden einen Freundeskreis aus Theaterleuten um sich geschart hatte (s. Kap. II Abschnitt 5.) und sie, wie Briefe aus dem Schweizer Exil zeigen, Anteil an Wagners künstlerischen Vorhaben nahmen, ist es als durchaus unwahrscheinlich anzunehmen, daß er in der dreijährigen Entstehungszeit seiner fünften Oper keinerlei musikalische oder sprecherische Darbietungen seines neuen Werks veranstaltet hätte, wie sie von seiner Schweizer Exilszeit an nachweisbar sind. Lediglich eine Vorlesung des Textbuchs nach Abschluß der Vertonung ist jedoch überliefert.<sup>4</sup>

Neben zwei Gesamtentwürfen haben sich zum „Tannhäuser“ Stadium 1 und 2 auch mehrere Einzelskizzen erhalten.<sup>5</sup> Auf die Bedeutung der Einzelskizzen Wagners im allgemeinen soll nur kurz eingegangen werden.

Vom „Rienzi“ an haben sich kleinere musikalische Notizen Wagners zu seinen Bühnenwerken erhalten. In der Forschung ist immer wieder die Frage berührt worden, ob die Entstehung dieser Einzelskizzen chronologisch vor oder während der Entstehung der Gesamtentwürfe anzusiedeln ist. Es wird sich hierfür keine allgemeingültige Regel aufstellen lassen, sondern diese Frage ist bei jeder einzelnen Notiz eigens zu erörtern. Für vorliegende Arbeit ist sie kaum relevant, denn, wie aus den wissenschaftlichen Arbeiten über die Einzelskizzen und auch aus dem WWV hervorgeht, skizzierte Wagner zumeist satztechnisch anspruchsvolle Passagen, z.B. Chorsätze, instrumentale Abschnitte oder schwierige motivisch-thematische Kombinationen separat.<sup>6</sup> Diese Passagen in seinem dramatischen Werk sind nun aber gerade nicht zu den sprechartigen Abschnitten zu zählen, die in vorliegender Arbeit betrachtet werden sollen. Daß Wagner einzelne Themen vorab entwarf, ist durch eine Äußerung belegt, die Cosima Wagner am 18.VIII.1878 notierte: „Dann gedenkt er, wie er in Leipzig bei dem Konzert von Frau Schröder ihrer Tochter Wilhelmine bei Brockhausens das Venusberg-Thema vorgespielt“.<sup>7</sup> Mendelssohn war ebenfalls anwesend, weshalb die Herausgeber von CT schließen, dieses Vorspiel müßte im Zusammenhang mit dem Leipziger

---

1 Eintrag 15.IX.1875 (CT I, S. 935).

2 SB II, S. 308 ff.; wie etliche Briefe an Minna Wagner belegen, war Wagners Mutter mit in Teplitz (z.B. 12.VI.1843 (SB II, S. 295)).

3 Die wenigen Äußerungen Wagners während der Vertonung sind gesammelt bei: LINDNER, S. 5 ff.

4 Wagner las in seiner Dresdner Hofkapellmeisterzeit Berthold Auerbach „im Austausch für den Vortrag seiner Erzählungen“ sein „Tannhäuser“-Libretto vor (Anton Bettelheim: „Berthold Auerbach. Der Mann, sein Werk, sein Nachlaß“, Stuttgart 1907 (zit. ohne Seitenangabe bei: KOCH II, S. 35)).

5 WWV, S. 269 f.

6 Diese Beobachtung machte auch KOMOW (s. 15.1.a.).

7 CT II, S. 163.



Deklamatorium Sophie Schröders am 26.XI.1842 stattgefunden haben.<sup>1</sup> Zu diesem Zeitpunkt lag möglicherweise noch nicht einmal das Textbuch vor (s.o.).

#### b) Skizzenauswertung

Dadurch, daß Wagner sich während der Entstehung der „Tannhäuser“-Musik kaum schriftlich darüber äußerte, ist man auf Informationen aus späteren Jahren angewiesen. Solche im Rückblick getroffenen Äußerungen dürfen nicht unkritisch übernommen werden, sondern bedürfen der Interpretation. Zum Stadium 3 und 4 der „Tannhäuser“- Fassungen sind dagegen wesentlich mehr Primärquellen vorhanden, welchem Umstand es wohl zu verdanken ist, daß sich die Forschung bislang weitaus intensiver mit den „Pariser“ oder „Wiener“ Überarbeitungen der Partitur beschäftigt hat,<sup>2</sup> als mit der „Dresdner Fassung“ bzw. dem Stadium 1.

Der 1. Gesamtentwurf des „Tannhäuser“ (Stadium 1) ist bisher kaum ausgewertet worden.<sup>3</sup> Er ist lückenhaft, das heißt Wagner skizzierte in ihm nicht die ganze Musik des „Tannhäuser“, vielmehr nur einzelne Szenen oder Szenenkomplexe, z.B. I, 2 – 4. Dabei ist jedoch die von der Dichtung vorgegebene Reihenfolge des Textes bindend für die Abfolge dieser skizzierten Abschnitte. Es gibt im 1. Gesamtentwurf keine Skizze, die sich außer Zusammenhang mit den sie umgebenden auf eine entfernte Stelle im Text bezöge,<sup>4</sup> so daß man annehmen kann, der 1. Gesamtentwurf sei in der Hauptsache entlang der dramatischen Vorlage von vorn nach hinten entstanden.<sup>5</sup> Ob die erhaltenen Einzelskizzen vor oder während der Arbeit der jeweiligen Stelle im 1. Gesamtentwurf entstanden, ist nicht pauschal zu sagen.<sup>6</sup> Es wäre eingehender zu untersuchen, ob Wagner wie beim „Rienzi“<sup>7</sup> oder „Holländer“ (s. 6.1.a.) einzelne Nummern vielleicht schon vor Beginn des 1. Gesamtentwurfs entworfen hat.

---

1 CT II, S. 1158; SB II, S. 179, Fn. 2.

2 Die WWV, S. 287 aufgelistete Forschungsliteratur zum „Tannhäuser“ untersucht zum überwiegenden Teil die „Pariser Fassung“ oder beschränkt sich auf Vergleiche von „Dresdner“ und „Pariser Fassung“.

3 Nur im Vorübergehen streift BARTELS die Sprachvertonung, zieht allerdings, wenn seine Skizzenübertragung richtig ist, einen falschen Schluß: „Walthers“ Replik im Sängerkrieg zeige im 1. Gesamtentwurf die Betonungsstruktur „Den Bronnen, den uns Wolfram nannte, ihn schaut auch meines Geistes Licht“, im 2. Gesamtentwurf sei hingegen „meines“ betont (in: KONRAD/VOSS, S. 74 ff.). In beiden Versionen ist die Silbe „meines“ auf der ersten Zählzeit mit Hochtönen plaziert. Lediglich die Rhythmik ist anders, was aber an dieser Stelle keine Auswirkung auf die Betonungsstruktur hat.

4 ABBATE (1985), S. 25 ff.; zur Beschreibung der einzelnen Skizzenblätter s. WWV, S. 271 f.

5 PAHLENS Behauptung, die Reihenfolge der Entstehung der einzelnen Teile des 1. Gesamtentwurfs ließe sich nicht bestimmen (PAHLEN, S. 182), erscheint vor dem Hintergrund von ABBATES Untersuchung der Skizzen nicht sonderlich intensiv reflektiert.

6 ABBATE (1985), S. 22.

7 ABBATE (1985), S. 34; WWV, S. 188.

Es können in Anbetracht der hier berührten offenen Fragen die Skizzen des fragmentarischen 1. Gesamtentwurfs nur überblicksweise erörtert werden.

Der 1. Gesamtentwurf zu I und II sieht für Singstimme und Begleitung je nur ein System vor, der zu III gibt der Begleitung des öfteren zwei eigene Systeme, so daß er dem Aussehen späterer erster Gesamtentwürfe Wagners entspricht. Die Gesangslinien sind im 1. Gesamtentwurf des „Tannhäuser“ durchgehend skizziert und mit dem vollständigen Gesangstext unterlegt, während die Begleitung oft nur angedeutet wird, ja teilweise sogar für die Instrumentalbegleitung vorgesehene Takte leer geblieben sind oder ganz fehlen, beispielsweise bei den Skizzen zu „Tannhäusers“ „Den Gott der Liebe sollst du preisen“ und dem anschließenden Duett mit „Elisabeth“ „Gepriesen sei die Stunde“ in II, 2.<sup>1</sup> Wie in seinen anderen ersten Gesamtentwürfen ging es Wagner in diesem Stadium der Skizzierung also in erster Linie um die Festlegung der Vokallinie.

Nicht nur substantiell, auch chronologisch kommt im 1. Gesamtentwurf die Ausarbeitung der Singstimme oft vor der der Begleitung. Dies kann anhand von Blatt Z<sup>f</sup>, dem Entwurf zur Romerzählung,<sup>2</sup> verdeutlicht werden. Die Skizzen weisen streckenweise zwei deutlich voneinander zu unterscheidende Schriftschichten auf. Singstimme und einzelne Baßtöne sind sauber und korrekturlos notiert, während die Mittelstimmen eher flüchtig und mit zahlreichen Verbesserungen offenbar erst in einem zweiten Schritt hinzugefügt wurden. Es ist ausgeschlossen, daß diese im zweiten und dritten System niedergeschriebenen Noten zuerst entstanden, denn sie ergeben nur im Kontext von Baß- und Melodiestimme Sinn.

## 2. Analyse

Eine wissenschaftliche Untersuchung der musikalischen Deklamation des „Tannhäuser“ steht noch aus. Die Taktzahlen in eckigen Klammern beziehen sich im folgenden auf die Eulenburg-Partitur des „Tannhäuser“, in der die Takte szenenweise numeriert sind. Die lateinischen Ziffern vor den Taktzahlen geben den betreffenden Aufzug an, die durch Komma davon getrennten arabischen die betreffende Szene.

1. Der „Tannhäuser“ ist im wesentlichen syllabisch vertont. Melismen, die mehr als zwei Töne umfassen, kommen in den Sologesängen nur selten vor, beispiels-

---

1 Laut WWV, S. 270 vorgeschlagener Blattbezeichnung N<sup>f</sup> (RWG (Hs 120 A II 1 a)), 6. Akk. ff. und 9. Akk. f. Die Skizze zum Duett bezieht sich nicht auf den Anfang, sondern auf II, 2, T. 270 ff. (WWV, S. 271).

2 Laut WWV, S. 270 vorgeschlagener Blattbezeichnung. Z<sup>f</sup> entspricht RWG (Hs 120 A III, 1 a).

weise ein triolisches Melisma in „Venus“ Lockung „von ros'gen Düften mild durchwallt!“ [I, 2, T. 309 und T. 317, zitiert<sup>1</sup> von „Tannhäuser“ III, 3, T. 286 ff.].

Wie sehr Wagners Sprachvertonung im „Tannhäuser“ gelegentlich noch dem semantischen Gehalt eines Wortes verpflichtet ist, so daß fast stereotyp bei gewissen Wörtern auf feststehende Floskeln zurückgegriffen wird, zeigt eine Betrachtung der Melismen, die aus mehr als zwei Tönen bestehen. So unterlegte er die Silbe „jubelnd“ mit vier Tönen [I, 4, T. 267 f.], ein weiteres Mal die beiden Silben „jubelnd“ mit Sechzehnteln, die sich vom mit langsamen Vierteln gestalteten Umfeld stark abheben [II, 5, T. 560]. Auf die Silbe „ewig“ ist ein dreitöniges Melisma auszuführen, die vorangehende Silbe ist mit einem f von fünf Vierteln Länge unterlegt [II, 5, T. 381 f.]. Ein langes, mehr als zwei Takte umfassendes und aus sieben Tönen bestehendes Melisma hat der Chor der „Pilger“ auf die Silbe „Ewigkeit“ zu singen [III, 1, T. 116]. Beinahe schon rhetorisch starr anmutender musikalischer Formeln wie dieser hat sich Wagner seit den „Feen“ bedient.

Zweitönige Melismen und Melismenketten, z.B. in „Tannhäusers“ Loblied auf „Venus“ [I, 2, T. 92 ff., 181 ff., 376 ff. und II, 5, T. 387 ff.], sind dagegen des öfteren vorhanden. Auf klassische Verzierungen hat Wagner lediglich in Gestalt des häufig verwendeten Doppelschlags [II, 2, T. 33, 77, 123, 229, 243, 294 ff.; II, 3, T. 54; II, 5, T. 185, 259, 303, 358, 676, 731; III, 1, T. 17; III, 3, T. 390], auch in auskomponierter Form [II, 2, T. 131, 199, 250 ff.], und des Schleifers [I, 2, T. 330, 352; III, 3, T. 185] zurückgegriffen. Sprechähnlichkeit ließe sich bei den Verzierungen dieser Oper allenfalls für den kurzen Vorschlag veranschlagen, einmal im sogenannten Sängerkrieg bei „Tannhäusers“ Replik auf „Biterolfs“ Angriff: „Dein Leben war nicht liebereich“ [II, 5, T. 325], der einen höhnischen Sprehtonfall imitiert, und einmal in „Tannhäusers“ Romerzählung, wo drei Töne in tieferer Lage zusammen mit dem kurzen Vorschlag auf: „[der nackten Sohle] sucht' ich [Dorn und Stein]“ [III, 3, T. 131 ff.] der Phrase ein larmoyantes Pathos verleihen. Regelmäßige Koloraturen sind im „Tannhäuser“ nicht mehr vorgesehen.

2. Wie schon des öfteren von der gegenwärtigen Wagnerforschung bemerkt sind im „Tannhäuser“ noch deutlich fremde kompositorische Einflüsse bemerkbar, sei es die deutsch-romantische Tradition einschließlich Beethovens „Fidelio“, seien es französische und italienische Modelle.<sup>2</sup> Letztere sind vor allem im Duett „Elisabeth“/„Tannhäuser“ in II, 2 [T. 204 ff.] zu spüren. Die oft in Sextparallelen geführten Stimmen ergehen sich hier in diatonischen Skalen- und Dreiklangsbewegungen, die rhythmische Gestaltung ist stereotyp, Melismen und lange Töne prägen das Bild. Dieses Duett ist sicherlich das traditionellste Stück im „Tannhäuser“.

---

1 Dieses Zitat ist in Stadium 3/4 noch deutlicher herausgearbeitet, aber schon in Stadium 1/2 zu erkennen (s. Incipits WWV, S. 265).

2 „Insbesondere italienischer Einfluß ist darüber hinaus im Fliegenden Holländer und im Tannhäuser unüberhörbar.“ (VOSS, S. 45).

Auf dem Weg zum Sprechgesang rangieren „Holländer“ und „Tannhäuser“ auf der gleichen Stufe. Wie im „Holländer“ eine zukunftsweisende Nummer, der „Holländer“-Monolog, anzutreffen ist, so auch im „Tannhäuser“: die sogenannte Romerzählung. Daneben läßt sich sprechähnliche Sprachvertonung nur vereinzelt feststellen.

Sprechähnlichkeit in der Romerzählung wird mit folgenden Mitteln erreicht: 1. Abrupte Wechsel des Tempos der musikalischen Deklamation, z.B. bei: „wenn fromm zum Himmel er Gebete schickte,/ vergoß mein Blut ich zu des Höchsten Preis“ [T. 137 ff.]. Der erste Teil dieser Phrase hat als metrisches Grundmaß eine Achtel, der Vers nach dem Schrägstich hebt dagegen auftaktig in Sechzehnteln an. 2. Hochtöne, nicht selten mit Akzent versehen und zudem noch auf der ersten Zählzeit plaziert, markieren die entscheidenden Silben der Verse, die rezitiert mit dem logischen Akzent versehen werden würden. Sprechähnlichkeit in der Romerzählung wird des weiteren mit Pausen, quasi-naturalistischer Prosodik und Dynamik sowie Wechseln des Stimmregisters erzeugt (s. 3. und 4.).

Neben der Romerzählung weisen auch die übrigen Verse „Tannhäusers“ in III, nicht unbedingt jedoch in den vorangegangenen Aufzügen, einen sprechartigen Tonhöhenverlauf auf, beispielsweise durch die Wahl der Hochtöne in so unterschiedlichen Phrasen wie „Wie sagst du, Wolfram? Bist du denn nicht mein Feind?“ [III, 3, T. 75 ff.] oder „mein Heil hab’ ich verloren, nun sei der Hölle Lust erkoren!“ [T. 417 ff.]. Die Rhythmik seiner ekstatischen Verse beim Erscheinen des Venusbergs ist im Gegensatz zu dem übrigen syllabisch vertonten solistischen Gesang der Oper mit Triolen durchsetzt, also rhythmisch flexibler [III, 3, T. 323 ff.].

Formal (s. 17.) und kompositorisch-inhaltlich ist „Tannhäuser“ noch eine traditionelle, in Nummern gegliederte Oper: Ähnlichkeiten mit gesprochener Sprache lassen sich für die Vokallinien, mit Ausnahme der Romerzählung, wenn überhaupt so nur in einem stark stilisierten Grade konstatieren. Ensembles und Chorensembles nehmen breiten Raum ein. Hinzu kommt, daß im „Tannhäuser“ wie schon im „Holländer“ oft „realistisch“ gesungen wird.

Zu nennen sind hier der Lobgesang „Tannhäusers“ in I, 2, der Gesang des „Hirten“ in I, 3 der sogenannte Sängerkrieg in II, 5, „Wolframs“ Lied an den Abendstern in III, 2 und die Chöre der „Pilger“ in I, 3, am Schluß von II, 5 sowie in III, 1.

Neben den diatonischen Passagen, die das Gros der Partitur ausmachen (s. 10.), sorgen die relativ langen Töne, die im „Tannhäuser“ oft anzutreffen sind, dafür, daß den Singstimmen wenig Ähnlichkeit mit gesprochener Sprache eignet [I, 2, T. 569 f.; I, 4, T. 314 ff. und 343 f.; II, 2, T. 73 f., 206 ff., 290 ff., 316 f., 320 f., 327 ff.; II, 5, etliche ab T. 355, T. 847 ff. und 871 ff.; III, 3, T. 427 f.]. Untersucht man die Schlüsse der Fragen im „Tannhäuser“, fällt auf, daß die Stimme zwar zumeist wie in gesprochener Sprache steigt, die Schlüsse aber zugleich harmonisch und melodisch sehr konventionell, beinahe floskelhaft wirken. Dies gilt für die drei Fragen des „Landgrafen“ an „Elisabeth“ zu Beginn von II, 3 sowie „Wolframs“ „[...] dürft’ ich dich nicht geleiten?“, „[...] der du so einsam wanderst?“ sowie „[...] nach dieser

Gegend lenken?“ in III, 1 und 3. Sie sind allesamt als Sekundvorhalte zur Quinte der Grundtonart vertont [II, 3, T. 18, 21, 28; III, 1, T. 257; III, 3, T. 13 und 27], was diesen Fragen das Gepräge von Rezitativschlüssen gibt. Wagner selber wollte nun aber bekanntlich das Rezitativ vom „Tannhäuser“ an aufführungspraktisch aus seinen Werken gebannt wissen (s. Kap. III Abschnitt 5.b.). Inwieweit man diesen Frageschlüssen also Sprechähnlichkeit zugestehen will, ist eine Frage des eigenen Ermessens bzw. der jeweiligen sängerischen Auffassung und Interpretation.

Eine feststehende Floskel, die im „Rienzi“ exzessiv häufig begegnete, ist der Oktavfall bei Ausrufen. Sie ist auch im „Tannhäuser“ anzutreffen [z.B. I, 2, T. 276; I, 4, T. 74; II, 2, T. 189 f.; II, 5, T. 513 f. und 576; III, 3, T. 318 f., 344]. Ferner finden sich noch stereotyp durchweg mit punktierten Noten vertonte Abschnitte [I, 4, T. 161 ff.; II, 2, T. 308 ff.; Chöre II, 4, erstmals T. 108 ff. und 124 ff. sowie analoge Stellen im folgenden]. Abwechslungsreichen Gebrauch macht Wagner von der Tonrepetition. Beschwörend singt der „Landgraf“ seinen Vers: „[und] Gott verleih ihm Tu[gend]“ in gemessenen Halben auf g [I, 4, T. 153 ff.], „Tannhäusers“ Lügen gegenüber „Elisabeth“ in II, 2 sind ebenfalls mit Tonrepetitionen unterlegt, nämlich „Fern von hier in [weiten, weiten Landen]“ auf c', „dichtes Vergessen hat zwischen“ auf dem Ton as und „heut und gestern sich ge[senkt]“ auf a [II, 2, T. 41 ff.]. Schließlich tauchen Tonrepetitionen beim sogenannten Papstfluch in der Romerzählung auf [III, 3, T. 228 ff.] und entsprechen damit dem Topos der Unerbittlichkeit, den Wagner dieser Formel bereits in seinem Frühwerk beilegte.<sup>1</sup>

Eine andere Bewandnis hat es mit den Tonrepetitionen, die mit abwechslungsreichen Harmonien unterlegt sind, etwa in der Hallenarie [II, 1, T. 109 ff.] oder dem Lied an den Abendstern [III, 1, T. 32 ff.]. Diese Wendungen ziehen ihre Wirkung aus ihrer musikalischen Machart, nicht ihrer Sprechähnlichkeit.

Motive bzw. Themen sind in den als „gesprochen“ imaginierten Teilen der Oper noch fast gar nicht vorhanden. Einzig in „Venus“ Lockung wird thematisches Material präsentiert, das im weiteren Verlauf der Handlung noch einmal aufgenommen wird [I, 2, S. 147 f., 150 f., 171 ff.; „Zu dir Frau Venus“, III, 3, S. 676], sonst sind Themen noch ganz an die jeweilige „Nummer“ gebunden und erscheinen nicht in anderem Kontext.

Wie sehr mitunter im „Tannhäuser“ noch der Textinhalt ohne Rücksicht auf den Tonhöhenverlauf in gesprochener Sprache mit rein musikalischen Mitteln nachgezeichnet wird, mag ein Beispiel erhellen. Der Vers „Tannhäusers“ „Mein Weg heißt mich nur vorwärts eilen“ in I, 4 [T. 99 ff.] ist als aufwärts geführte Bre-

---

1 Z.B. in seinem Lied „Der Tannenbaum“ WWV 50 die Verse der Tanne (RWGA XVII, S. 29 ff.) oder den Verfluchungen im „Rienzi“ (s. 5.2.2.).

chung eines verminderten Akkords auf ges, seine Wiederholung sequenziert auf as vermindert vertont.

Mein Weg heißt mich nur vor - - wärts ei - len, [...]

mein Weg heißt mich nur vor - - wärts ei - len,

Der anschließende Vers „und nimmer darf ich rückwärts sehn!“ [T. 108 ff.] ist als Brechung abwärts des verminderten Akkordes auf ges vertont, seine Wiederholung wiederum auf as vermindert sequenziert.

und nim-mer darf ich rück - - wärts sehn! Ach,

nimmer darf ich rück - - wärts sehn!

3. Gleichförmig rhythmisierte, gegenüber sprecherischer Prosodik indifferente Passagen wechseln im „Tannhäuser“ mit Abschnitten, in denen Längen und Kürzen quasi-sprecherisch verteilt sind. Dies kann anhand der Partie des „Landgrafen“ verdeutlicht werden: Seine kurzen Abschnitte in I, 4 verhalten sich zum Teil prosodisch indifferent, zum Teil folgen sie sprecherischer Prosodik. Im Dialog mit „Elisabeth“ in II, 3 [T. 338] und der Ansprache in II, 5 [T. 649 ff.] sind lediglich die Silben mit kurzem -e- in der Regel mit relativen Kürzen versehen, im übrigen aber Längen und Kürzen nach rein musikalischen Gesichtspunkten verteilt. Seine Ansprache in II, 4 [T. 255 ff.] ist demgegenüber recht naturalistisch rhythmisiert, kurze Silben sind fast immer mit relativ kurzen Tönen, lange oder semantisch besonders bedeutsame kurze Silben zumeist mit relativ langen Tönen versehen. Zahlreiche Pausen (s. 4.) und die spärliche Begleitung (s. 18.) könnten diese Ansprache als sprechähnlich erscheinen lassen, wären die Tonhöhenverläufe nicht dem traditionellen Rezitativ zumindest recht nahe. Ähnlich verhält es sich mit der „Wolfram“-Partie, die zuweilen gemäß, zuweilen entgegen sprecherischer Prosodik vertont wurde.

Wendet man sich der „Tannhäuser“-Partie unter dem Aspekt der Prosodik zu, fällt auf, daß der größte Komplex, innerhalb dessen sie genau beachtet wurde, die Romerzählung ist. Von nur gelegentlichen Verstößen abgesehen sind sprecherische Längen und Kürzen als solche in die Musik übernommen. Das gilt im übrigen für seine gesamte Partie im dritten Aufzug. In den anderen Aufzügen, etwa dem Dialog mit „Venus“ in I, 2 oder mit „Elisabeth“ in II, 2, läßt sich dagegen die Befolgung sprecherischer Prosodik für die „Tannhäuser“-Singstimme nicht so klar aufzeigen.

4. Kurze Pausen in der Singstimme sind im „Tannhäuser“ nicht selten. Sie verdeutlichen die Interpunktion [z.B. II, 5, T. 47, 169 f., 220 f.], stellen quasi-dekla-

matorisch wichtige Worte oder Silben heraus [II, 2, T. 169; II, 5, T. 150 f.; III, 3, T. 39 und 78]<sup>1</sup> oder deuten erregte bzw. erschöpfte Rede an [III, 3, T. 85 ff.]. Die Ansprache des „Landgrafen“ in II, 4 verdankt ihren gemessen-feierlichen Gestus den zum Teil recht langen Pausen, die die Interpunktion herausstellen, etwa bei „[...] stritt für des deutschen Reiches Majestät, [eine halbe und drei Achtel Pause] wenn wir dem grimmen Welfen widerstanden“ usw. [T. 268 ff.; s. auch T. 292 ff.]. Beinahe jedem Komma und allen übrigen Satzzeichen sind in dieser Ansprache Pausen unterlegt worden.

Solche interpunktorischen Pausen sind auch im Dialog „Tannhäuser“/„Wolfram“ in III, 3 zu finden [T. 9 ff.], von denen einige etwa im Abschnitt T. 75 – 100 zugleich auch deklamatorischer Natur sind. Dies gilt insbesondere für die Verse „Tannhäusers“, die den Papstfluch einleiten [T. 220 ff.]. In deren Verlauf werden die Satzzeichen durch Pausen mit steigender Länge repräsentiert, die dramatische Spannung aufbauen, bevor das vernichtende Urteil gesprochen wird: „[...] rief ich ihn an, [Achtelpause] von wildem Schmerz durchwühlt. [zwei halbe und eine Viertelpause] Und er, [Viertelpause] den so ich bat, [Achtelpause] hub an: [halbe Pause mit Fermate] ‚Hast du so böse Lust geteilt [...]‘“.

Fast ohne Bedeutung sind Pausen, die Sprechdeutlichkeit bewirken, z.B. in „Tannhäusers“ „Du hörst,/ daß mir die Menschen fluchen“ [III, 3, T. 311].

5. Die dramaturgische Funktion der Tempomodifikationen läßt sich am deutlichsten an einer geschlossenen Form wie dem Loblied „Tannhäusers“ auf „Venus“ und seinen beiden Wiederholungen in I, 2 aufzeigen.

Die erste Strophe „Dir töne Lob“ usw. [I, 2, T. 92 ff.] sieht Allegro (36 T.), Etwas langsamer (6 T.) und Schneller (28 T.) vor und leitet in ein Moderato über [T. 158 ff.]. Die zweite Strophe „Dank deiner Huld“ usw. [T. 181 ff.] beginnt von der ersten abweichend mit 32 Allegrotakten, es schließen sich an: Schneller (8 T.), „immer belebter“ (16 T.) und schließlich wieder Schneller (10 T.). Die zweite Strophe mündet in ein Vivace [T. 247 ff.]. Die dritte Strophe „Stets soll nur dir“ usw. [T. 376 ff.] hebt wie die beiden anderen im Allegro an, bereits nach 31 Takten wird aber „immer belebter“ gefordert – die gedruckte Regieanweisung an dieser Stelle lautet: „(er läßt sich die Harfe entsinken)“ [T. 407] –, auf das nach 24 Takten zwei Fermaten folgen und die Tempovorschrift „(etwas langsam und entschlossen)“ über der a cappella deklamierenden Vokalstimme „Tannhäusers“ [T. 432], die ihrerseits für 10 weitere Takte gilt. Laut dem von Johannes Doebber erstellten Klavierauszug<sup>2</sup> leitet die dritte Strophe des Lobliedes wieder in das Allegro des Anfangs zurück; „a tempo“ ist hier vorgeschrieben.<sup>3</sup> Diese Tempoangabe ist nur in der 1845er Fassung zu

---

1 Dies geschieht durch die Abtrennung der Wörter vom Übrigen eines Verses, ein Verfahren, das Wagner erstmals im „Tannhäuser“ anwendete, wie bereits Kienzl richtig beobachtete (Kienzl, S. 83).

2 „Tannhäuser“-Klavierauszug, S. 46.

3 A.a.O., S. 46.

finden.<sup>1</sup> Die Eulenburg-Partitur gibt für die betreffenden Takte 442 ff. überhaupt keine Tempoangabe. Die Abweichungen der letzten beiden Strophen von dem Modell der ersten sind natürlich in dem sich entfaltenden dramatisch-psychologischen Geschehen begründet. Ihnen stehen neben formalen auch inhaltliche Divergenzen zur Seite. Mit jeder Strophe entfernt sich die Wahl der Tempi und der dadurch konstituierten formalen Komplexe mehr von der ursprünglichen Vorlage, wie allein an der Gesamtlänge der Strophen zu sehen ist: Die erste Strophe ist 70, die zweite 66, die dritte 65 Takte lang. Je beherzter „Tannhäuser“ sein Loblied anstimmt, desto entschiedener äußert sich schließlich sein Widerwille gegen den Venusberg in der zweiten Hälfte seines Lobliedes. Bezeichnenderweise zitiert „Tannhäusers“ in II, 5 nur die ersten, emphatischen 32 Takte seines Lobliedes.

Die Romerzählung [III, 3, T. 101 ff.] ist in Anbetracht der vorgeschriebenen Tempi wesentlich amorpher, als das Loblied:

Andante (20 T.) auf Fermate endend; a tempo (34 T.); poco riten. (4 T.); un poco più mosso (69 T.); Lento maestoso. (15 T.); meno lento. (16 T.); Allegro (10 T.); accel. (1 T.); Più Allegro. (etwa<sup>2</sup> 14 T.).

Abschließend sollen diesen beiden monologischen Abschnitten noch zwei dialogische gegenübergestellt werden, der das Duett einleitende aufgeregte Dialog „Elisabeth“/„Tannhäuser“ in II, 2 und der ruhigere Dialog „Elisabeth“/„Landgraf“ in der darauffolgenden Szene II, 3.

II, 2 bis Duett [T. 1–201]: Allegro moderato. (75 T.); ritard. (2 T.); Allegretto (63 T.); accel. (7 T.); accel. (12 T.); langsam (41 T.).

II, 3 [T. 1 ff.]: Moderato (3 T.); accel. (6 T.); ritard. (8 T.); Moderato. (15 T.); Andante (39 T.); Allegro (12 T.).

Beide bestehen aus größeren Komplexen, die an einem Tempo festhalten. Insgesamt sind die Dialoge im Tempo nicht annähernd so abwechslungsreich wie in Wagners Opernerstling „Die Feen“ (s. 3.2.5.).

6. Charakterliche Konstitution wie physische Zustände einer Figur sind im Falle der Singstimme des „Tannhäuser“ musikalisch herausgearbeitet. Dem nach Wagners eigenen Worten stets nur in Extremen sich bewegenden Charakter dieser Figur<sup>3</sup> ist es zuzuschreiben, daß Wagner für diese Partie eine wenn auch nicht besonders hohe, so doch außerordentlich anstrengende Tessitura wählte. Die Partie geht wie fast alle Tenorpartien Wagners nicht über das a' hinaus, liegt aber zum größten

1 RWGA V, 1, S. 137; nicht in RWGA VI, 1, S. 402, T. 401 (Stadium 3) bzw. S. 403, T. 492 (Stadium 4).

2 Über den genauen musikalischen und dramatischen Endpunkt der Romerzählung wäre eingehender zu diskutieren. Vorliegende Arbeit nimmt hierfür mit WWV, S. 265 den T. 285, unmittelbar vor dem Zitat von „Venus“ Lockung aus I, 2, an („Zu dir, Frau Venus, kehre ich wieder“), weil hiermit die Erzählung beschlossen und wieder in die konkrete dramatische Situation übergeleitet wird.

3 „Als das mir Wesentlichste von diesem Charakter bezeichne ich das stets unmittelbar thätige, bis zum stärksten Maße gesteigerte Erfülltsein von der Empfindung der gegenwärtigen Situation [...]. Tannhäuser ist nie und nirgends etwas nur ‚ein wenig‘, sondern alles voll und ganz.“ (GS V, S. 152).



Teil im Tonbereich e' bis g', bewegt sich sozusagen genau auf dem sogenannten Bruch der männlichen Stimme, wie am Loblied auf „Venus“ mit seinen drei Transpositionen zu erkennen ist. Die daraus sich ergebende angestrengte Stimmfärbung einer „Tannhäuser“-Interpretation wie etwa der Wolfgang Windgassens<sup>1</sup> ist zwangsläufiges, von Wagner erwünschtes Resultat dieser kompositorischen Entscheidung.

Plötzliche Wechsel der Lage einer Phrase hat Wagner ferner in der Partie des „Tannhäuser“ genutzt, um psychische Zustände dieser Figur, deren Intensität schon ins Physische hineinreicht, nachzuzeichnen. Dies geschieht in exemplarischer Weise in der Romerzählung.

Schon mit dem Andante [III, 3, T. 101 ff.] findet dieses Mittel bei den Versen T. 88 ff. Anwendung. Mit den Worten „du sollst es erfahren“ senkt sich die Stimme im piano bis zum d, um nach dem Crescendo des Orchesters forte auf f einzusetzen: „Zurück von mir!“ Damit ist die Reaktion auf „Wolframs“ Annäherung,<sup>2</sup> „Tannhäusers“ heftiges Auffahren aus seiner Erschöpfung,<sup>3</sup> geschildert, ohne daß es einer zusätzlichen Regieanweisung bedürfte. Nach einem Abschnitt in dem Schema von These und Antithese [T. 129 ff.] beginnt „Tannhäuser“ T. 161 ff. mit der Schilderung seiner Erlebnisse in Rom. Der freudig-exaltierten Hoffnung, die sich in den Versen „denn Gnad' und Heil verhießen sie der Menge“ [T. 181 ff.] ausspricht, korrespondiert die Wahl des höchsten Registers der Partie. Die zerknirschten Verse „Da naht' auch ich, das Haupt gebeugt zur Erde“ usw. [T. 207 ff.] bewegen sich dagegen im tiefen Mittelregister, um sich bei den Versen „und um Erlösung aus den heißen Banden rief ich ihn an“ bis zum a' zu steigern und bei dem unmittelbar anschließenden „von wildem Schmerz durchwühlt“ wieder in den Bereich um a zurückzufallen.

Der Papstfluch [T. 228 ff.], sich hauptsächlich um den Ton es' bewegend, insgesamt Töne von e bis as' berührend, endet auf es' im forte bis fortissimo [T. 242], und es folgt im piano: „Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder, –“ [T. 244 ff.], das sich auf die Töne dis bis fis beschränkt und durch diese tiefe Lage den Textinhalt musikalisch sinnfällig werden läßt. „Tannhäusers“ Niedergeschlagenheit wandelt sich sprunghaft in Haß bei „da ekelte mich der holde Sang!“, im forte – ausdrücklich von Wagner für die Singstimme vermerkt – und auf dem f einsetzend [T. 258 f.].<sup>4</sup> Die Affekte und abrupten Umschwünge im Innern der Figur des „Tannhäuser“ werden im Falle der Romerzählung ganz in der Art gesprochener Deklamation des Textes durch Wechsel bzw. Modulation der Stimmlage und der Dynamik zum Ausdruck gebracht.

Die physische Anstrengung des von gedruckten Regieanweisungen geforderten Ringens „Wolframs“ mit „Tannhäuser“ [III, 3, T. 413 und 432] ist durch kurze, von Pausen unterbrochene Ausrufe beider in hoher Lage musikalisch geschildert.

---

1 Live-Aufnahme Bayreuth 1962 (Best.nr. Philips 434607-2).

2 Gedruckte Regieanweisung III, 3, T. 90.

3 Ibid.

4 BEKKER bemerkte treffend über diese Stelle: „Es tönt der Schrei als letzte Form ekstatischer Gegenwartsempfindung, als Zertrümmerung jeglicher Stilisierung“ (BEKKER, S. 184). Sie wurde 1962 von Wolfgang Windgassen in Bayreuth melodramatisch frei gestaltet (Live-Aufnahme Philips Best.nr. 434607-2).

Das zum fortissimo gesteigerte Orchestertutti verlangt unterdessen von den Sängern große Lautstärke.

7. Im Gegensatz zu den bisher in diesem Kapitel untersuchten Werken Wagners sind im „Tannhäuser“ die Singstimmen an etlichen Stellen mit eigenen dynamischen Anweisungen versehen, beispielsweise das Lied des „Hirten“ [I, 3, T. 14 ff.], das Gebet „Elisabeths“ [III, 1, T. 135 ff.], das Lied an den Abendstern [III, 2, T. 42 ff.], die Romerzählung (s. 6.) und einige Dialoge. Die ersten drei genannten Stücke erscheinen als „gesungene“ Nummern, ihre dynamische Gestaltung, wie man folglich unterstellen darf, ist primär musikalisch bestimmt,<sup>1</sup> wohingegen die Romerzählung und die Dialoge Konvergenzen zwischen einer angemessenen sprecherischen Darbietung einerseits und Wagners Vertonung der Verse andererseits erkennen lassen. Für die Romerzählung ist dieser Nachweis bereits geführt (s. 6.).

Im folgenden soll die dynamische Gestaltung im Dialog „Tannhäuser“/„Wolfram“, der der Romerzählung vorausgeht, näher betrachtet werden [III, 3, T. 1 ff.], worin die Singstimmen einzeln Anweisungen für die Lautstärke enthalten. Für die nicht ausdrücklich mit solchen Angaben versehenen Abschnitte läßt sich die gewünschte dynamische Gestaltung unschwer aus den begleitenden Orchesterstimmen, nämlich den sie betreffenden dynamischen Vorgaben bzw. der Anzahl der begleitenden Instrumente, ableiten. Der Dialog beginnt im pianissimo, „Tannhäuser“ hat „(mit matter Stimme)“ seine Auftrittsverse zu singen [T. 3 ff.]. Schlagartig wechselt die Begleitung im Moment des Erkennens bei „Wolframs“ „Heinrich! Du?“ ins forte bis fortissimo, und das anschließende Orchestertutti verlangt vom Sänger des „Wolfram“ große Lautstärke für seine in sehr hoher Lage zu singenden Verse [T. 20 ff.]. Ebenso schlagartig fällt die Begleitung zu „Tannhäusers“ Antwort „Sei außer Sorg“ usw. wieder ins pianissimo zurück. Eine für die Pariser Aufführung hinzugefügte Regieanweisung gibt an dieser Stelle „(avec une expression sinistre)“ [T. 28 ff.] für den „Tannhäuser“-Interpreten vor. Dynamisch verbleibt er noch ausdrücklich im Bereich des piano [T. 33], um erst die entscheidenden Worte: „den Weg zum Venusberg“ im forte und höherer Lage zu präsentieren [T. 39 f.] und so den Grund seiner bis dahin gedämpften, unheimlichen<sup>2</sup> Stimmung offenzulegen. Ebenso unheimlich leise soll die anschließende Frage „Tannhäusers“ „Kennst du wohl den Weg?“ vorgetragen werden [T. 46], während „Wolframs“ Abscheu sich im forte kundgibt [T. 41 ff., 47 ff.]. „Tannhäusers“ „(wütend)“ zu singende Verse „Schweig mir von Rom! Schweig mir von ihm!“ [T. 53 ff.] gehen neben dem plötzlichen Wechsel der Dynamik mit einer Beschleunigung des Tempos und dem Einsatz von langen Tönen in hoher Lage einher. Orchestratorisch sowie in Tempo und Dynamik tritt mit Beginn des Andante [T. 61

---

1 Mit absoluter Eindeutigkeit läßt sich die rein musikalisch determinierte Wahl der Dynamik einer Solostimme für die Übernahme der Verse „Ach, schwer drückt mich“ usw. durch „Tannhäuser“ in I, 3 [T. 108 ff.] nachweisen die – wenn auch dynamisch nicht restlos identisch – den entsprechenden Versen im Chor der „Pilger“ [I, 3, T. 60 ff.] dynamisch analog zu singen sind. Selbst für diese Chorverse aber sind zumindest grobe Entsprechungen der Dynamik mit der zeitgenössischen theatralischen Deklamation nicht ganz auszuschließen, von anderen Parametern wie Tonhöhenverlauf und Tempo einmal ganz abgesehen.

2 T. 33 steht die gedruckte Anweisung „(mit unheimlicher Lusternheit)“.

ff.] eine Beruhigung des musikalischen Geschehens ein; mit einem letzten dynamischen Ausbruch „Tannhäusers“ [T. 92 ff.] (s. 6.) wird die Überleitung zur Romerzählung vollzogen.

8. Sehr häufigen Gebrauch machte Wagner in dieser Oper von dem Akzentzeichen „>“, selten nur von dem „^“ [z.B. I, 2, T. 260 f.; III, 3, T. 239 f.]. Verbale Stimmklangmodifikationen kommen im „Tannhäuser“ vor, wenn auch nicht in einer dem „Holländer“ vergleichbaren Dichte. Besonders die geringe Anzahl von nur drei derartigen Anweisungen für die emotionsgeladene Szene I, 2 zwischen „Venus“ und „Tannhäuser“ ist auffällig. Dies sind: „([...] entschlossen)“ [I, 2, T. 432]; „(im heftigsten Zorne)“ [I, 2, T. 442]; „verzweiflungsvoll“ [I, 2, T. 518].

In den anderen Szenen schrieb Wagner vor: „(freudig aufwallend)“ [II, 2, T. 72]; „(in schüchterner Verwirrung)“ [II, 2, T. 9]; „dolce“ [II, 2, T. 24] „(sich mäßigend, in Verwirrung)“ [II, 2, T. 81]; „(begeistert)“ [II, 2, T. 185]; „(halbe Stimme)“ [III, 1, T. 154]; „(mit matter Stimme)“ [III, 3, T. 2]; „(höhnisch)“ [III, 3, T. 18]; „(heftig auffahrend)“ [III, 3, T. 19]; „(mit unheimlicher Lüsternheit)“ [III, 3, T. 33]; „(wütend)“ [III, 3, T. 53]; „(wie sich besinnend, mit schmerzlichem Ingrimme)“ [III, 3, T. 62]; „(in grauenhafter Begeisterung)“ [III, 3, T. 286]; „(in heftigem Grausen)“ [III, 3, T. 316]; „(immer aufgeregter, je näher der Zauber kommt)“ [III, 3, T. 341]; „(außer sich)“ [III, 3, T. 373]; „(in erhabener Rührung)“ [III, 3, T. 450].

Wie deutlich zu erkennen, kommen verbale Anweisungen zu Stimmklangmodifikationen nur in der letzten Szene der Oper gehäuft vor,<sup>1</sup> bezeichnenderweise aber nicht in der Romerzählung. Wagner vertraute hierfür wohl der Eindeutigkeit des musikalischen Materials, die er mit Unterlegung von dynamischen Anweisungen eigens für die Vokalstimme noch erhöhte.

9. Der „Tannhäuser“ ist, verglichen mit späteren Werken Wagners, noch relativ arm an Regieanweisungen, die szenische Aktion fordern. Ein großer Teil des zweiten Aufzugs ist aufgrund der umfangreichen Chorsätze, die freilich einige Regieanweisungen enthalten, dramatisch statischer Natur. Über die Sprachvertonung scheinen in III, 3 auffahrende Gesten der Akteure vorgegeben zu sein (s. 6. und 7.), es gibt jedoch keine gedruckten Regieanweisungen, die dies zweifelsfrei bestätigen würden. Es werden im folgenden zwei Abschnitte aus dem ersten Aufzug untersucht, zum einen die zweite Szene, um zu zeigen, wie wenige szenische Vorgaben Wagner hier in der Partitur macht, und zum anderen der Abschnitt der dritten Szene, dessen mimische Darstellung Wagner in „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr v. Carolsfeld“ ausgiebig beschrieben hat (s. Kap. III Abschnitt 8.b.).

I, 2 setzt mit einem kurzen, pantomimischen Spiel zwischen „Venus“ und „Tannhäuser“ ein, vorgegeben von drei Anweisungen, die exakt mit Figuren in der Musik koordiniert sind [T. 1 ff.]. Den ersten Versen beider Protagonisten sind aber lediglich Tempo-, keine Regieanweisungen

---

1 Von den insgesamt 20 Anweisungen entfallen elf auf III, 3, nur neun auf den gesamten Rest der Oper. III, 3 ist damit die Szene mit den meisten Angaben zur Stimmklangmodifikation in Wagners gesamtem bisherigen Schaffen.

beigegeben [T. 9 ff.]. Erst T. 52 ist für „Venus“ eine Anweisung vorgesehen: „(sich in dem Lager aufrichtend)“. Dieser Geste korrespondiert ein Ausruf „Ha!“ auf f<sup>2</sup>, dem bisher höchsten Ton der Partie. Der argwöhnische Unwille „Venus“ nach „Tannhäusers“ ersten Andeutungen ist gestisch-musikalisch redundant zum Ausdruck gebracht.

Dem Charakter seines Lobliedes angemessen soll sich „Tannhäuser“ laut gedruckter Anweisung vor Beginn der ersten Strophe „feierlich“ vor „Venus“ aufstellen [T. 87]. Eine ebenso redundante Geste ist auch bei der übernächsten Strophe gefordert: „(Tannhäuser, auf das äußerste hingerissen, greift mit trunkener Gebärde in die Harfe.)“ [T. 373]. In dem sich zwischen 2. und 3. Strophe entspinne dem leidenschaftlichen Dialog ist nur vor „Venus“ Lockung „Geliebter, komm! Sieh dort die Grotte“ usw. eine gedruckte Regieanweisung zu finden, die den Umschwung in der Strategie der Göttin markiert: Nach einem zornigen Schrei „Ach!“ auf ein zwei Ganze und eine Viertel umfassendes b<sup>2</sup>, vom Orchestertutti begleitet, folgt eine Generalpause, sodann der schmeichlerische, von vierfach geteilten ersten und zweiten Violinen begleitete Gesang. Redundant zum gänzlichen musikalischen Wandel in Satz, Tempo, Dynamik und Orchestration fordert die gedruckte Regieanweisung an dieser Stelle einen ebensolchen in Mimik und Gestik: „(Venus hat ihr mit den Händen bedecktes Gesicht leidenschaftlich von Tannhäuser abgewendet; nach einer Pause wendet sie es ihm lächelnd und mit verführerischem Ausdrucke wieder zu.)“ [T. 291]. Man erkennt, wie genau der musikalische Verlauf das szenische Geschehen hier nachzeichnet. Mit Ausnahme einer symbolischen Geste „Tannhäusers“ – „(er läßt sich die Harfe entsinken)“ [T. 407] – enthält die zweite Hälfte der gesamten Szene I, 2 nur noch eine Regieanweisung, die mimisch-gestische Aktion beinhaltet, nämlich bei „Venus“ Abgang: „(Venus sinkt mit einem Schrei zusammen und verschwindet. [...])“ [T. 572]. Wagner hat für die insgesamt 580 Takte umfassende Szene also insgesamt nur neun Regieanweisungen die mimische Aktion betreffend gegeben, vier davon gleich zu Beginn.

Der nun zu untersuchende Abschnitt erstreckt sich von I, 2, T. 568 bis etwa I, 3, T. 136. Der Text von Wagners Regievorgaben in Partitur und GS VIII, S. 181 f. für diesen Abschnitt ist in Kap. IV Abschnitt 8. b). ausführlich wiedergegeben. Sie ergänzen, wie dort bereits dargelegt, einander. An dieser Stelle soll den musikalisch-szenischen Redundanzen des Abschnittes, soweit sie „Tannhäuser“ betreffen, nachgegangen werden. Sowohl laut gedruckter Regieanweisung als auch laut der, die Wagner Schnorr erteilte, hat „Tannhäuser“ seine Stellung zwischen I, 2, T. 268 und I, 3, T. 82 überhaupt nicht zu verändern, sondern seine Rührung im wesentlichen nur mimisch, kaum gestisch, zu artikulieren. Seiner Rückkehr in das irdische Leben, die sich in den emphatisch zu singenden Versen „Allmächt'ger, dir sei Preis“ usw. manifestiert und die nach Wagner als eine „Wiedergeburt“<sup>1</sup> zu verstehen ist, wird von einer entsprechenden, starken Gebärde begleitet: dem Niedersinken auf die Knie. Das volle Orchester begleitet dies mit zwei Fortissimo-Akkorden. „Tannhäuser“ singt in hoher Lage lange Töne in diese Akkorde hinein und deklamiert seinen übrigen Text, während das Orchester rasch ins piano zurückgenommen wird. Wagner kam es hier ersichtlich darauf an, daß trotz der großen Wucht des Orchesterklanges keine Silbe dieser zwei entscheidenden Verse unverständlich werden sollte. Dem abwärts geführten, zweimal sequenzierten Motiv in „Tannhäusers“ Gebet [T. 108 ff.], das aus dem vorangegangenen Chor übernommen ist [T. 60 ff.], entspricht das stufenweise Zu-Boden-Sinken des Akteurs, das gedruckte Anweisung [T. 124] und „Erinnerungen“ gleichermaßen hier vorschreiben. Die Dynamik

---

1 GS VIII, S. 182.

wird währenddessen wie die Instrumentation immer weiter zurückgenommen, anstelle von durchlaufenden Achteln in der Begleitung [T. 93–108] bewegen sich Vokal- und Instrumentalstimmen nun schwerfälliger in Vierteln und Halben. Das Deklamationstempo „Tannhäusers“, der bei seinem Ausruf „Allmächt’ger“ bis zu vier Silben pro Takt zu singen hatte, verlangsamt sich bei gleichbleibendem Tempo auf das des Chores, der strikt nur zwei Silben pro Takt deklamiert.

Weitere Doppelungen der szenischen Aktion durch die Musik sind von der Partitur vorgegeben, etwa „Elisabeths“ Sturz zwischen „Tannhäuser“ und die aufgebrachte Menge [II, 5, T. 454 ff.] mit den Worten „Haltet ein!“ auf einem h“ von fünf Vierteln Dauer, vom Orchestertutti fortissimo begleitet. Die nachfolgende Generalpause ist mit der Regieanweisung „(Alle halten in größter Betroffenheit an.)“ versehen, bevor die Musik wieder einsetzt.

Redundanzen zwischen Mimik/Gestik und Vokallinie eines Darstellers lassen sich also im „Tannhäuser“ mangels zahlreicher Regievorschriften noch nicht flächendeckend nachweisen.

10. Chromatik und Diatonik sind im „Tannhäuser“ von Wagner dramaturgisch funktionalisiert worden: Dem durch chromatische Klänge charakterisierten Venusberg<sup>1</sup> steht die diatonische Musik des Wartburgaufzugs gegenüber, der Pilgerchor steht musikalisch gleichsam vermittelnd zwischen Venusberg- und Wartburgsphäre mit seinen diatonischen Melodien und dem chromatisch abwärts gerichteten „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last“ [T. 60 ff.] und der musikalisch analogen Stelle in III, 1 [T. 72 ff.]. Dieser dichotomische harmonische Aufbau bestimmt selbstverständlich auch die Sprachvertonung der Figuren, die der jeweiligen Sphäre zugehören. „Venus“<sup>2</sup> Partie ist in weiten Teilen chromatisch, die des „Landgrafen“, „Wolframs“ und der übrigen „Ritter und Sänger“ in ihren solistischen Teilen zumeist diatonisch.<sup>2</sup> Letztgenannte kommen mit ihren zumeist aus diatonischen Akkordbewegungen und Skalenausschnitten bestehenden Melodien gar nicht als sprechartig in Betracht.

Das Loblied „Tannhäusers“ auf „Venus“ ertönt im Verlaufe der Oper viermal und wird bei jedem Erscheinen einen Halbton höher transponiert. Dadurch wird die steigende dramatische Spannung und die wachsende Erregung „Tannhäusers“, die im letzten Zitat ihren Höhepunkt erreicht, verdeutlicht.

---

1 Wie im „Holländer“ wird die Chromatik damit der Sphäre des Nicht-Irdischen, Geisterhaften zugeordnet (s. 6.2.10.). Die vier Strophen von „Tannhäusers“ Loblied etwa werden chromatisch aufsteigend transponiert, womit klanglich und affektuell zugleich eine Ausdruckssteigerung bewirkt wird.

2 Dies wird deutlich in den Abschnitten, in denen das chromatische „Venusberg“-Melos gewissermaßen in die Diatonik der Gesänge von Figuren eindringt, die nicht dem Herrschaftsbereich der „Venus“ angehören: Einmal geschieht es im Gesang des „Hirten“ bei „gar süßen Sang vernahm da mein Ohr“ [I, 3, T. 19 f.], einmal in „Wolframs“ Lied an den Abendstern [III, 2, T. 42 passim]. An diesen beiden Stellen basieren die Singstimmen auf der absteigenden chromatischen Skala und im Gesangstext wird indirekt „Venus“ erwähnt.

In I, 2 erklingt das Loblied nacheinander in Des-, D- und Es-Dur [T. 92 ff., 181 ff., 376 ff.], im Sängerkrieg in E-Dur [T. 387 ff.].

Das chromatische Melos der „Venus“ in I, 2 ist noch nicht sprechartig indifferent wie in den nachfolgenden Werken Wagners, sondern bedient sich chromatischer Skalenausschnitte [T. 327 ff., 502 ff., 524 ff.] oder gebrochener verminderter Akkorde [T. 259 ff., 442 ff.]. Die chromatisch freien Abschnitte in „Venus“ Lokkung wirken nicht sprechartig, weil sie thematisches Material präsentieren [T. 302 ff.] (s. 2.), und ihre Passagen kurz vor Szenenende sind dafür zu gedehnt [T. 494 ff.].

11. Die Singstimmen aller Figuren sind zuweilen *colla parte* mit den Instrumentalstimmen geführt. Dies ist jedoch bei den kantablen Abschnitten der jeweiligen Partien, also „Tannhäusers“ Loblied auf „Venus“, der Hallenarie, dem Duett „Elisabeth“/„Tannhäuser“, dem Gebet der „Elisabeth“ oder „Wolframs“ Lied an den Abendstern, nicht häufig der Fall. *Colla-parte*-Abschnitte kommen darin nur episodisch vor.

Die erste, nur von der Harfe begleitete Strophe des Loblieds auf „Venus“ in I, 2 weist beispielsweise keinerlei, die zweite nur sehr vereinzelt den *Colla-parte*-Satz auf [T. 181, 189]. In der dritten, reicher instrumentierten Strophe wird die Singstimme in der ersten, emphatischen Hälfte von der Klarinette in der Oberoktave verdoppelt [T. 376 ff., 384 ff.], in der zweiten Hälfte [T. 400 ff.] ist die Singstimme selbständig geführt.

Die einzelnen Beiträge der „Sänger“ sind zu Beginn des sogenannten Sängerkriegs nur spärlich begleitet – in historisierender Absicht hat Wagner hier der Soloharfe den wichtigsten Part gegeben –, teilweise sogar *a cappella* vorzutragen [z.B. II, 5, T. 9 ff.] (s. 18.). Ihre Singstimmen sind nahezu völlig selbständig geführt.

Ausnahmen sind die Takte kurz vor Schluß von „Wolframs“ einleitendem Lied [T. 89 ff.] und dem „Walthers“ [T. 202 ff.], vier Takte in „Tannhäusers“ zweiter Replik [T. 237 ff.], das viertaktige Motto von „Biterolfs“ Lied, einmal wiederholt [T. 278 ff., 285 ff.], vier Takte in „Wolframs“ zweitem Lied [T. 369 ff.] und „Tannhäusers“ vierte Replik, das Zitat des Lobliedes [T. 389 ff.].

Im „Tannhäuser“ wird das Bestreben Wagners greifbar, den *Colla-parte*-Satz nur noch pointiert zur klanglichen Intensivierung des solistischen Gesangs einzusetzen.

12. Verswiederholungen, wie sie für die Arienform typisch sind, finden sich in den kantablen solistischen Teilen von Wagners dritter romantischer Oper verglichen mit dem „Fliegenden Holländer“ seltener und in geringerem Umfang, konkret in Hallenarie [II, 1, T. 159 ff.] und Gebet der „Elisabeth“ [III, 1, T. 214 ff.] sowie in „Wolframs“ Lied an den Abendstern [III, 2, T. 58 ff.]. Auch in den kurzen Arioso-sätzen, die in den Dialogen vorkommen, sind Wort- bzw. Verswiederholungen zu finden [z.B. II, 2, T. 126 ff.; II, 3, T. 48 ff.]. Sie sind natürlich zuvörderst in den En-

sembles [I, 4, T. 87 ff.; II, 2, T. 204 ff.] und Chorsätzen anzutreffen, besonders ausgedehnt beim Einzug der Gäste in II, 4 [T. 92 ff.].

13. In den geschlossenen Formen, also den Liedern „Tannhäusers“ und „Wolframs“ sowie ihren Liedbeiträgen in II, 5, kommt es zur Bildung regelmäßiger Perioden.

Die erste Strophe des Lobliedes ist in 4-Taktperioden komponiert [I, 2, T. 92 ff.]. Dieses Schema wird erst mit der Fermate vor „o Königin, Göttin, laß' mich ziehn!“ verlassen [T. 147]. Die zweite ist der ersten analog ebenfalls regelmäßig periodisch bis zu diesem Punkt [T. 240], während die dritte das regelmäßige Schema schon beim Vers „[nach] Freiheit doch verlangt es mich“, der lediglich eine Periode von drei Takten einnimmt, verläßt [T. 416].

In „Tannhäusers“ erster Replik im Sängerkrieg lassen sich unschwer 4-Takt-Perioden ausmachen [T. 128 ff.]. „Walthers“ Lied ist nicht in ein festes periodisches Schema zu bringen, streckenweise ist es in 3er Perioden vertont [T. 181 ff.], wohingegen „Tannhäuser“ ihm mit einem streng in 4-Takt-Perioden gehaltenen Lied antwortet [T. 229 ff.]. „Biterolfs“ Lied ist ebenso periodisch unregelmäßig gestaltet wie „Walthers“; es folgen darin recht wahllos 3er, 4er und 5er Perioden aufeinander [T. 278 ff.]. „Tannhäusers“ Antwort „Ha! tör'ger Prahler Biterolf!“ ist periodisch unregelmäßig [T. 314 ff.]; es handelt sich bei dieser Replik nicht um ein liedartiges Gebilde, sondern eine freie Rede. „Wolframs“ zweites Lied ist nicht komplett in 4-Takt-Perioden komponiert, zeigt außerdem formale Mängel. Der zweite Bar „die mir in Engels Schöne“ [T. 361 ff.] ist beispielsweise einen Takt kürzer, als der acht Takte umfassende erste „Dir hohe Liebe“ [T. 353 ff.]. „Tannhäusers“ letzter Beitrag, sein Zitat des Lobliedes, ist mit Ausnahme des letzten Verses komplett in 4-Takt-Perioden vertont, ganz wie das zitierte Vorbild. „Tannhäusers“ technische Souveränität als Sänger gegenüber seinen Kontrahenten im Sängerkrieg ist also dadurch zum Ausdruck gebracht, daß er auch im Momente der hitzigsten Auseinandersetzung noch Lieder in regulärer Form zu improvisieren vermag.

Auch unter formalem Aspekt (s. 17.) zeigt sich, daß Wagner in diesen Liedern bewußt im herkömmlichen, bereits in den „Feen“ überwundenen, Idiom regelmäßiger Periodik komponierte. Diese altertümlich gestalteten Abschnitte sind jedoch nicht repräsentativ für die gesamte Sprachvertonung der Oper, in der periodisch ungebundene Abschnitte regulären gegenübergestellt freie Rede bezeichnen, wie an „Wolframs“ Prolog zu seinem ersten „Liedbeitrag“ in II, 5 beispielhaft zu sehen ist: Das eigentliche Lied „Und sieh, mir zeigt sich ein Wunderbrunnen“ [T. 63 ff.] ist in 4-Takt-Perioden gehalten; seine einleitenden Worte, mit denen er sich sammelt und die Zuhörerschaft höfisch-zeremoniell begrüßt [T. 9 ff.], fügen sich dagegen ebensowenig wie die abschließenden „Ihr Edlen mögt in diesen Worten lesen“ usw. [T. 98 ff.] einem festen Periodenschema. Derartige periodisch freie Einleitungen zu den eigentlichen Liedern haben sämtliche Beiträge im Sängerkrieg.

14. Es werden im folgenden nur die „gesprochenen“ Abschnitte, nicht die kantablen Teile der Partitur untersucht. Wie in den Vorgängerwerken bezeichnet bei

solchen ungebundenen Redeabschnitten ein größer werdender Ambitus der Gesangsphrasen einen Anstieg der dramatischen Spannung.

Hierfür lassen sich etliche Beispiele benennen. So verbleibt „Wolframs“ emotionslos gestellte Frage in III, 3 „Wer bist du, Pilger“ usw. [T. 11 ff.] im Tonraum einer verminderten Quarte, während sein erschrocken ausgerufenes „Heinrich! Du?“ usw. [T. 20 ff.] eine kleine None umfaßt.

Nicht ganz so deutlich in den Proportionen läßt sich eine derartige Erweiterung des Ambitus auch für die „Venus“ zeigen. Die einzelnen, von Pausen getrennten Phrasen von „Ha, was vernehm' ich“ [I, 2, T. 52 ff.] an überschreiten innerhalb einer solchen Phrase den Tonraum einer Oktave nicht. Nach der zweiten Strophe des Lobliedes wird ihre steigende Wut durch den größeren Ambitus einzelner Phrasen sinnfällig gemacht, z.B. das eine verminderte Undezime umfassende „Zum Überdruß ist die mein Reiz gediehn!“ [T. 259 ff.].

Auch bei der Partie des „Landgrafen“ ist eine solche Dehnung des Ambitus festzustellen: In dem ruhigem Zwiegespräch mit „Elisabeth“ in II, 3 wird – das kurze, allein schon durch die Wortwiederholung vom übrigen sich abhebende *Arioso* ausgenommen [T. 44 ff.] – der Tonraum einer kleinen Septime in keiner Phrase überschritten. Bei der Verurteilung „Tannhäusers“ durch den „Landgrafen“ umspannt die Vokallinie des Verses „der Sünde fluchbeladner Sohn“ eine Oktave plus Quinte [II, 5, T. 657 ff.].

15. Es kommen innerhalb der einzelnen Szenen Taktwechsel vor; inwieweit sie sich auf die Verschmelzung der Opernnummern zu Szenen zurückführen lassen, wäre gesondert zu untersuchen.

Dies ist in III, 1 der Fall. Der im Dreivierteltakt komponierte Chor der „älteren Pilger“ [T. 53 ff.] hebt sich klar – „nummernartig“ – gegen den Viervierteltakt der ihn umgebenden Teile ab, der Schluß der Oper steht im Sechsvierteltakt [T. 490 ff.], der von zwei vereinzelt Neunvierteltakten unterbrochen wird [T. 500 und 508].

Die genannten Abschnitte bilden geschlossene Komplexe gegenüber ihrer Umgebung, können also als Nachfolger der Opernnummer aufgefaßt werden. Innerhalb einer geschlossenen solistischen Nummer kommen nur in der Romerzählung Taktwechsel vor. Die Romerzählung als ganze ist im Viervierteltakt komponiert, nur zwei kurze Abschnitte stehen im Sechsvierteltakt [T. 170 ff. und 250 ff.], der – siehe Opernschluß – im „Tannhäuser“ der Sphäre göttlicher Gnade zugeordnet ist.

Insgesamt liegt aber der Taktwechsel für Wagner zur Zeit der „Tannhäuser“-Vertonung noch außerhalb der von ihm souverän beherrschten kompositorischen Möglichkeiten. Über weite Strecken hält er an einer Taktart fest, wodurch, wie er in



späteren Jahren selber feststellte, prosodische Fehler zustande kamen.<sup>1</sup> Dramatische und psychologische Entwicklungen verdeutlicht er vorerst nur durch Tempovorgaben. Die Hallenarie steht komplett im Alla-breve-Takt und die gesamte Szene II, 5, die immerhin 908 Takte und viel szenische Aktion beinhaltet, ist durchweg im damals von Wagner favorisierten Viervierteltakt komponiert.

16. Nur einmal ist im „Tannhäuser“ ein melodramatisches Mittel vorgeschrieben: „Venus“ Schrei am Ende von I, 2 [T. 572].

17. Unter dem Aspekt der musikalischen Form betrachtet ist der „Tannhäuser“ bekanntlich ein Werk des Umbruchs in Wagners Schaffen. Es ist sein erstes Werk, das nicht mehr in Opernnummern, sondern statt dessen nach Art eines rezitierten Dramas in Szenen unterteilt ist. Daß er begonnen habe, sich mit dem „Tannhäuser“ der formalen Modelle der Oper zu entledigen ist ein Umstand, auf den Wagner schon selbst hingewiesen hat.<sup>2</sup> Tatsächlich trug er in die Partitur keine Nummern mehr ein. In den beiden erhaltenen Gesamtentwürfen sind Abschnitte aber noch mit Überschriften wie „Introduktion“ oder „Finale“ versehen. Vor dem Hintergrund von Wagners eigener Darstellung seiner kompositorischen Entwicklung bezeichnet ABBATE die Fortlassung dieser Bezeichnungen in der Partitur nicht zu Unrecht als „*polemic*“ bzw. „*cosmetic*“.<sup>3</sup>

Deutlich zu erkennen ist in den geschlossenen Nummern, wie der sogenannten „Hallenarie“, dem Gebet der „Elisabeth“ oder „Wolframs“ Lied an den Abendstern, die Anlehnung an die Arienform. Chöre, Ensembles und Chorensembles sind in allen drei Aufzügen unschwer gegenüber den sie umgebenden Partien abzugrenzen.

Schon ADLER stellte fest, im „Tannhäuser“ würden Gesangsphrasen, „*die des rein musikalischen Bedürfnisses halber wiederholt werden, wechseln mit frei deklamierten Stellen, in denen die musikalische Betonung der rezitierten Deklamation folgt.*“<sup>4</sup>

Die Beiträge der einzelnen „Sänger“ lassen sich in quasi-rezitativische, als „gesprochen“ imaginierte Einleitungen und anschließende kurze Lieder unterteilen (s.

---

1 „[...] R. spielt mir den Pilger-Chor. „An diesem will ich auch etwas verändert haben, nämlich bei Alle Welt ist Alle zu lang, ich wußte damals noch nicht so mit den verschiedenen Taktarten umzugehen, und es hat mich die falsche Deklamation immer geniert.“ (Eintrag vom 5.IV.1874 (CT I, S. 809 f.)). In den vier Chören der „Pilger“ kommt „alle Welt“ nirgends vor. Wahrscheinlich bezieht sich diese Bemerkung auf den letzten Chor der „Pilger“ am Ende von III, 3 und die Textpassage „Hoch über aller Welt ist Gott“ [S. 726 f.]. Die beiden Silben „aller“ sind mit zwei punktierten Halben unterlegt, im Kontext dieser Stelle zwei relativen Längen, obwohl die Silben „al-ler“ beide kurz sind.

2 In „Eine Mittheilung an meine Freunde“ bemerkte er, im „Holländer“ habe ihn noch das Vorbild der Nummernoper geleitet; „[...] erst allmählich mit dem ‚Tannhäuser‘, und noch entschiedener im ‚Lobengrin‘ [...] entzog ich mich jenem formellen Einflüsse gänzlich.“ (GS IV, S. 321 f.).

3 ABBATE (1985), S. 114.

4 ADLER (1904), S. 83 f.

13.). Das gilt auch für „Wolframs“ Lied an den Abendstern. Sämtliche Lieder der Hauptfiguren folgen in dieser Oper der Barform.

Dies sind: die erste Hälfte<sup>1</sup> von „Tannhäusers“ Loblied auf „Venus“ in I, 2 [T. 92 ff., 181 ff., 376 ff.], zwei seiner vier Repliken in II, 5 [T. 135 ff., 143 ff., 387 ff.], alle drei Lieder „Wolframs“, zwei in II, 5 [T. 81 ff., 353 ff.] und eines mit variiertem zweitem Stollen in III, 2 [T. 42 ff.]. „Walthers“ Lied zeigt einen verunglückten Bar. Er läuft der Textstruktur zuwider, erster und zweiter Stollen sind diastematisch nicht kongruent [T. 190 ff.]. „Biterolfs“ Lied bildet ebenfalls einen Bar [T. 277 ff.] wie übrigens auch der Beginn von „Venus“ Lockung in I, 2 [T. 302 ff.].

Die Chöre der „Pilger“ und das Lied des „Hirten“ sind hingegen durchkomponiert.

18. A cappella zu singende Verse enthält die „Tannhäuser“-Partitur in beträchtlicher Anzahl; die kurze Partie des „Hirten“ ist beispielsweise zum Großteil unbegleitet. Auch vom Mittel der plötzlichen Rücknahme der Begleitlautstärke macht Wagner Gebrauch.

Zweimal bewegt „Wolfram“ „Tannhäuser“ durch die Nennung des Namens „Elisabeth“ zum Innehalten. Dies geschieht beim ersten Mal mit einem vom forte ins piano zurückgenommenen Akkord in I, 3 [T. 130 f.], beim zweiten Mal, in III, 3 [T. 44 ff.], bricht ein Fortissimo-Akkord des Tutti ab, wird ins pianissimo zurückgenommen und orchestralisch in den folgenden drei Takten bis zum völligen Verstummen der Instrumente ausgedünnt. Auf diesen Akkord singt „Wolfram“ sein „Elisabeth!“, und „Tannhäuser“ wiederholt den Namen, so daß die letzten beiden Töne a cappella gesungen werden. Das Textverständnis ist an diesen beiden Stellen für das Verständnis der dramatischen Handlung unabdingbar, welchem Umstand Wagner hier offenkundig kompositorisch Rechnung tragen wollte. Dies gilt auch für „Tannhäusers“ A-cappella-Rufe „Zu ihr! Zu ihr!“ [I, 4, T. 235 f.].

Gelegentlich ist mit dem A-cappella-Satz Ähnlichkeit der Gesangslinie zu gesprochener Sprache intendiert. So signalisiert die an die Hallenarie anschließende Dialogszene mit zahlreichen unbegleiteten Takten und Noten gleichsam den gesprochenen Tonfall [I, 2, T. 3, 5, 9 f., 12 ff., 64 ff., 81 ff., 96 ff., 161 ff., 175 ff.] gegenüber dem vorangehenden sowie den in die Szene vor dem Duett integrierten hymnischen Abschnitten [T. 24 ff., 67 ff., 116 ff., 185 ff.]. Auch die Ansprache des „Landgrafen“ in II, 4 macht vom A-cappella-Satz ausgiebig Gebrauch bzw. beschränkt die Begleitung auf leise Liegeakkorde [T. 255 ff.]. In der Romerzählung hat Wagner das Mittel des A-cappella-Satzes pointiert auf den sogenannten Papstfluch und die daran anschließenden Verse beschränkt [III, 3, T. 228 ff., 244 ff., 259].

---

1 Die zweiten Hälften seiner drei Strophen sind zwar in sich formal regelmäßig – beispielsweise ist die zweite Hälfte der ersten Strophe vor „Aus deinem Reiche muß ich fliehn“ [T. 123 ff.] im Schema aabbcc’c” gehalten, wenn man das rhythmische Schema der musikalischen Deklamation zugrunde legt –, folgen aber nicht der Barform.

Grundsätzlich ist aber nicht allen nicht oder nur spärlich begleitet zu singenden Stellen im „Tannhäuser“ zu unterstellen, es handle sich um die Imitation gesprochener Sprache, denn in als „gesungen“ imaginierten Abschnitten verwendet Wagner dieses Mittel ebenfalls, beispielsweise im Lied des „Hirten“ in I, 3 oder im Sängerkrieg in II, 5. Ferner sind Hallenarie [II, 1, T. 77 ff., 92 ff.] und Gebet der „Elisabeth“ [III, 1, T. 145 ff., 186 f., 195, 222 ff.] mit etlichen A-cappella-Versen durchsetzt.

Es ist eine Frage des individuellen Ermessens, ob die a cappella vertonten Schlußverse des Loblieds in I, 2, die zweimal wiederholt werden [T. 147 ff., 241 ff., 431 ff.], dramaturgisch noch als „gesungen“, oder wieder als „gesprochen“ zu verstehen sind.

## 8. „Lohengrin“ WWV 75

### 1. Entstehung

#### a) Chronologie

Eine Prosaskizze zum „Lohengrin“ hat zwar existiert, muß aber als verschollen gelten.<sup>1</sup> Erhalten hat sich der Prosaentwurf,<sup>2</sup> der das autographe Schlußdatum 3.VIII.1845 trägt. Schon dieser ließe sich nach PALM effektiv sprecherisch vortragen.<sup>3</sup> Es schloß sich die Niederschrift eine Librettoerstschrift an, die am 27.XI.1845 fertig gestellt wurde.<sup>4</sup>

Diese Erstschrift<sup>5</sup> hat Wagner unmittelbar nach ihrem Abschluß und vor Beginn des ersten Gesamtentwurfs mindestens dreimal vorgelesen:

*„Bereits im November las ich dieses Gedicht meinen Hausfreunden, bald auch dem Hiller'schen Kränzchen vor.“<sup>6</sup>*

Da Wagners Formulierung offen läßt, ob im November möglicherweise mehrere Vorlesungen stattgefunden haben könnten, wäre es möglich, daß er bereits vor Abschluß des vollständigen Textbuchs daraus vortrug. Zu seinen „Hausfreunden“ zählten in seinen Jahren als Dresdner Hofkapellmeister Kollegen wie Ferdinand Heine und Wilhelm Fischer. Die Vorlesung im Dresdner Engelklub, bei der Ferdinand Hiller und Robert Schumann zugegen waren, fand, wie aus einem Brief

---

1 WWV, S. 323.

2 NA (A II, b 1).

3 PALM, S. 17 ff.; die am ausführlichsten in Prosa ausgearbeiteten Stellen, etwa die Ansprache „Heinrichs“ oder die Anklage „Telramunds“ in I, 1, seien am getreuesten in das spätere Libretto übernommen worden (a.a.O., S. 22).

4 Autographes Schlußdatum (WWV, S. 311).

5 Eine weitere erhaltene Reinschrift (NA (Burrell Lot 108 Nr.1)) stammt nach WWV, S. 312 frühestens vom Ende des Jahres 1848. Grund für diese Datierungsannahme ist die in dieser Reinschrift praktizierte Kleinschreibung, mit der Wagner im Dezember 1848 begann.

6 ML, S. 388.

Schumanns vom 18.XII.1845 an Mendelssohn hervorgeht, am 17.XII.1845 statt.<sup>1</sup> Einzelheiten dieser Vorlesung werden in Kapitel II Abschnitt 5 behandelt.

Eine weitere Vorlesung des „Lohengrin“-Textbuchs, die noch vor der im Engelklub stattgefunden zu haben scheint, ließ Wagner in seinen Lebenserinnerungen unerwähnt. Cosima Wagner notierte am 28.III.1882:

*„Ich lese die Dichtung von Lohengrin, und R. entsinnt sich, daß wie er sie bei seiner Schwester Luise sie Laube vorgelesen, dieser von der Entwicklung im zweiten Akt meinte: Es sei alles gut, aber man müsse Ortrud mit Zauber-Künsten im Hintergrunde sehen“.*<sup>2</sup>

Es scheint bei dieser Vorlesung also der komplette Text vorgetragen worden zu sein. Luise Brockhaus lebte in Leipzig. Dorthin unternahm Wagner am 8.XII.1845, also anderthalb Wochen nach Vollendung der Textbucherstschrift, eine Reise. Er hielt sich nur einen Tag dort auf und berichtete darüber an Minna am 10.XII.1845 aus Berlin:

*„Nachdem ich Montag in den Armen der Verwandten hin u. her geworfen worden war, [...] mußte ich Mittag's bei Luise u. nach dem Theater bei Cecilien sein; alle Uebrigen waren allemal dabei, auch Laube's.“*<sup>3</sup>

Es liegt sehr nahe, anzunehmen, Wagners Äußerung vom 28.III.1882 beziehe sich auf diesen Montag, den 8.XII.1845. Er bemühte sich außerdem lange Zeit vergeblich darum, dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. sein „Lohengrin“-Textbuch vorzulesen.<sup>4</sup>

## b) Skizzenauswertung

Der im folgenden zitierte Aufsatz „Zur Kompositionsskizze des ‚Lohengrin‘“ von John DEATHRIDGE ist trotz seiner Kürze äußerst ergiebig und die bislang einzige Arbeit zum gesamten erhaltenen „Lohengrin“-Erstentwurf. Erschwert wird die wissenschaftliche Erforschung dieser Skizzen durch den Umstand, daß die Familie Wagner Blätter des ersten Gesamtentwurfs verschenkte und so in alle Welt zerstreute.<sup>5</sup> Von den ehemals 21 Blättern waren DEATHRIDGE 1981 nur 13 ver-

---

1 DEATHRIDGE (1984), S. 421; die Datierung dieses Briefs in der Ausgabe von F.G. Jansen, Leipzig 1886, S. 225 lautet fälschlicherweise „18. November 1845“ (a.a.O., S. 421, Fn. 2). Aus dieser irrtümlichen Datierung erklärt sich die in der älteren Literatur zu findende Datierung von Wagners Vorlesung auf den 17.XI.1845 (z.B. KOCH II, S. 76). Zu diesem Zeitpunkt lag die Erstschrift des Textbuchs aber noch nicht vor.

2 CT II, S. 919.

3 SB II, S. 461 f.; Wagner bemühte sich in Berlin vergeblich darum, dem preußischen König Friedrich Wilhelm I. das „Lohengrin“-Textbuch vorzulesen, wie er am 12.XII.1845 an seine Frau schrieb (SB II, S. 464).

4 Dahinter stand die Hoffnung, vom preußischen Hof einen Kompositionsauftrag für den „Lohengrin“ zu bekommen. Wagner wandte sich in dieser Sache an Meyerbeer am 4.I.1846 und bat um seine Hilfe (SB II, S. 479). Auch Wilhelm Tieck wollte er in dieser Sache angehen, wie er am 26.IX.1847 an Minna Wagner schrieb (SB II, S. 569, Fn. 1).

5 BREIG (2001), S. 60; s. Auflistung der Aufbewahrungsorte der einzelnen Blätter in: WWV, S. 315.

füßbar.<sup>1</sup> Mittlerweile sind drei Blätter wieder aufgetaucht, fünf sind nach wie vor verschollen.<sup>2</sup>

Laut DEATHRIDGE gingen dem 1. Gesamtentwurf „*nur einzelne Skizzen von kurzen Sätzen voraus*“.<sup>3</sup> Im Gegensatz zu den ersten Gesamtentwürfen zu „Rienzi“ oder „Tannhäuser“ numerierte Wagner die Blätter des ersten Gesamtentwurfs zum „Lohengrin“ vollständig durch. Autographe Einträge von Seitenzahlen in den beiden erstgenannten Gesamtentwürfen sind auf einzelne Nummern oder „*eingeschlossene Szenen*“ zu beziehen.<sup>4</sup> Die durchgehende Bezifferung des „Lohengrin“-Erstentwurfs ist nach DEATHRIDGE ein Indiz dafür, wie „*Wagner die Musik ohne konventionelle Abgrenzung einzelner Nummern konsequent durchzukomponieren*“ versuchte.<sup>5</sup> Mit Beginn des ersten Gesamtentwurfs im Mai 1846 ging also eine Veränderung von Wagners Skizzierungsverfahren einher. Drei Monate später beendete Wagner den 1. Gesamtentwurf.<sup>6</sup> Die Niederschrift erfolgte strikt von vorn nach hinten. Äußerungen Wagners, er habe mit der Skizzierung des dritten Aufzugs begonnen, sind auf die Arbeit am 2. Gesamtentwurf zu beziehen, wie aus der autographen Datierung desselben hervorgeht.<sup>7</sup>

Bedauerlicherweise ist auch das Schlußblatt 21 des ersten Gesamtentwurfs verloren gegangen. Es sah einen von der endgültigen Fassung stark abweichenden Schluß vor: „Lohengrin“ und „Ortrud“ hatten in den Skizzen noch längere Passagen zu singen und selbst der „Schwan“ sollte noch zu Wort kommen.<sup>8</sup>

Zum Erscheinungsbild des ersten Gesamtentwurfs bemerkte BREIG, er zeige eine „*außerordentlich gedrängte Notierung*“, nämlich Skizzen zu dreieinhalb Stunden Musik auf ehemals ganzen 21 Blättern.

„*Wagner hat dabei den Verlauf der Singstimmen vollständig niedergeschrieben, vom Orchester aber nur die Umrißlinien*“.<sup>9</sup>

Der 1. Gesamtentwurf des „Lohengrin“ diente folglich primär der Fixierung vokalmelodischer Abläufe. Chor- und Ensemblesätze sind in der Regel nur durch wenige Stimmen angedeutet, die solistischen Abschnitte sind dagegen voll ausgeschrieben, teilweise sogar schon mit Zeichen zu Dynamik, Phrasierung, Artikulation usw. versehen. Zwei bis drei Systeme sind im 1. Gesamtentwurf zu einer Akkolade zusammengefaßt, das obere für die Singstimmen, das bzw. die unteren für

---

1 DEATHRIDGE (1984), S. 421.

2 DÖGE (in: DÖGE/JOST, S. 70).

3 DEATHRIDGE (1984), S.421.

4 DEATHRIDGE (1984), S.421 f.

5 Ibid.; ebenso WWV, S. 324.

6 WWV, S. 315.

7 DEATHRIDGE (1984), S.422 f.

8 DEATHRIDGE (1984), S.423.

9 BREIG (2001), S. 60.

die Begleitung. Betrachtet man die korrigierten, ausgestrichenen und in mehreren Schritten skizzierten Stellen des 1. Gesamtentwurfs, lassen sich zwei Vorgehensweisen unterscheiden:

1. Wagner skizziert zuerst die Singstimme, korrigiert sie unter Umständen und fügt erst dann ohne Korrekturen Begleitfiguren ein.<sup>1</sup> Dieses Verfahren ist, bringt man die nur umrißhafte Skizzierung der Begleitung in Anschlag, bei der Erstellung des ersten Gesamtentwurfs des „Lohengrin“ die Regel.

DÖGE faßt den Entstehungsprozeß des „Lohengrin“-Gesamtentwurfs knapp zusammen: *„Wagner arbeitet – so legen es viele Stellen nahe – in relativ kurzen Einheiten; zuerst wurde darin die Gesangsmelodie niedergeschrieben und zumeist auch zugleich der harmonische Verlauf in einem eigenen System angedeutet, dann in einem zweiten Gang unter der Melodie der gedanklich sowieso präsente oder eigens memorierte Text vermerkt.“*<sup>2</sup>

2. Wagner legt zuerst die Orchesterbegleitung fest und paßt dann erst die Singstimme ein. Dies ist im 1. Gesamtentwurf nur selten geschehen.<sup>3</sup>

Der 1. Gesamtentwurf zeigt zahlreiche Korrekturen der Singstimme; an etlichen Stellen stimmen skizzierte und definitive Sprachvertonung in der Partitur nicht überein. BREIG bemerkte hierzu:

*„Die Deklamation in den dramatischen Dialogen in ‚Lohengrin‘ ist für Wagner Gegenstand intensiver Nacharbeit gewesen.“*<sup>4</sup> Bei seinem Vergleich des Blattes 14 des ersten Gesamtentwurfs, auf dem der Szenenschluß von II, 5 skizziert ist, mit dem 2. Gesamtentwurf erkannte BREIG die *„Tendenz, ursprünglich vorgesehene emphatische Dehnungen zu kontrahieren.“*<sup>5</sup>

Dies gilt auch für die eher monologischen längeren Beiträge „Heinrichs“ und „Telramunds“ in I, 1, die in nachfolgender Analyse, in welcher gelegentlich auf den 1. Gesamtentwurf zurückgegriffen wird, eingehender untersucht werden. Eine

---

1 Dies ist geschehen bei „Lohengrin“ „Heil, König Heinrich“ usw. Hier hat Wagner die Singstimme einmal überschrieben, die begleitenden Harmonien ohne Korrekturen eingefügt, die Fagottstimmen in einem weiteren Arbeitsschritt skizziert (NA (A II b 2), 3<sup>v</sup>, 13./14. Akk.). Bei „Ortrud“: „Niemand hier hat Gewalt“ usw. skizzierte und korrigierte Wagner die Singstimme, bevor die Begleitung ohne Korrekturen niedergeschrieben wurde (NA (A II b 2), 6. Akk.).

2 DÖGE (in: DÖGE/JOST, S. 70 f.).

3 Es scheint bei „Ortrud“: „Weisst du, wer dieser Held“ usw. zuerst die Begleitung niedergeschrieben worden zu sein. Hier hat Wagner zweimal ein Motiv notiert, das oft in dieser Szene II, 1 zu hören ist. Das Schriftbild ist sauber und gleichmäßig über zwei Takte verteilt. Darüber ist sehr gedrängt die Singstimme notiert und mit zwei krummen Taktstrichen der Begleitung zugeordnet worden. Man sieht an dieser Stelle deutlich, daß die Textierung letzter Arbeitsschritt bei der Skizzierung war (NA (A II b 2), 7<sup>r</sup>, 4. Akk.). Eine Stelle, bei der Wagner zuerst eine weite Strecke der Begleitung im voraus skizzierte, ist die Gralserzählung. Es sind dies acht Takte nach „ertheilt durch ihn sich seiner Ritterschaft“, die Wagner dann strich, ohne die Singstimme zu skizzieren. Diese erste Fassung der Gralserzählung unterscheidet sich von der definitiven. Sie moduliert nach F-Dur und entfaltet wie die endgültige Version das Thema, mit dem das Vorspiel beginnt.

4 BREIG (1998), S. 291.

5 BREIG (1998), S. 293.

weiterer Typus von Korrekturen der Singstimme ist bemerkenswert, bei dem die Diastematik beibehalten, die rhythmische oder metrische Struktur hingegen verändert wird.<sup>1</sup> An diesen Stellen scheint für Wagner offenkundig die Beibehaltung des Tonhöhenverlaufs von Bedeutung gewesen zu sein.

Der 2. Gesamtentwurf ist aktweise numeriert, das Vorspiel ausgenommen. Er entstand, wie die autographen Datierungen belegen, in der Reihenfolge Aufzug III, I, II, Vorspiel.<sup>2</sup> Die Arbeit an der Partitur wurde dagegen mit dem Vorspiel begonnen und bis zum 28.IV.1848 von vorn nach hinten zu Ende geführt.<sup>3</sup> Die Partitur in dieser Gestalt mit einem für die Uraufführung angeordneten Strich von 56 Takten im Finale stellt Wagners Fassung letzter Hand dar.<sup>4</sup> Weitere Umarbeitungen nahm er am „Lohengrin“ nicht mehr vor. In dieser Gestalt wird der „Lohengrin“ analysiert, die gestrichenen 56 Takte bleiben unberücksichtigt.<sup>5</sup>

## 2. Analyse

Wie in Kap. V Abschnitt 2 dargestellt, gelang es Wagner mit der Sprachvertonung im „Lohengrin“ nach dem Urteil seiner Zeitgenossen, sprecherische Deklamation kenntlich in musikalische umzuwandeln. Die bislang einzige umfangreichere wissenschaftliche Arbeit zur musikalischen Deklamation im „Lohengrin“ ist gegenwärtig PALMS Dissertation, die bereits in der Einleitung dieser Arbeit besprochen wurde<sup>6</sup> und auf die im folgenden verwiesen wird.

PALM setzt Wagnerschen „Sprechgesang“ und „Rezitativ“ gleich. Wagners Befolgung der „*natürlichen und richtigen Versdeklamation*“<sup>7</sup> habe ihn bei der „Lohengrin“-Vertonung auf eine traditionelle Form verwiesen:

„[...] das *Accompagnato-Rezitativ*, ein taktgebundener, vom Orchester begleiteter, auch dramatischen Ausdruck artikulierender Sprechgesang (I, 3; II, 1; II, 5; III, 2). Es stellt den Text und seine Sprache in den Vordergrund, unterstützt die Verselbständigung der Sprache und ist das wichtigste Element, das zur Entstehung einer natürlichen Sprachdeklamation beiträgt.“<sup>8</sup> „Die Anfangsszene des ‚Lohengrin‘ zeigt [...] eine ganze Palette

---

1 Das ist bei „Telramunds“ „Umstricktest du mein stolzes Herz durch die Weissagung nicht“ usw. der Fall. Die Tonhöhen, die den jeweiligen Silben zugeordnet sind, stimmen mit denen in der Partitur überein, nicht aber die rhythmische Gestaltung (NA (A II b 2), 6<sup>v</sup>). Dies ist auch bei „Ortruds“ „Bestraft die Schmach“ usw. festzustellen (NA (A II b 2), 8<sup>v</sup>, 1. Akk. ff.). Etliche Takte sind im 1. Gesamtentwurf verglichen mit der Partitur im halben Tempo notiert, z.B. „Lohengrins“ „Nun sei bedankt, mein lieber Schwan“ (NA (A II b 2), 3<sup>v</sup>, 9. Akk. ff.) und stellenweise „Elsas“ „Dort harre ich des Helden mein“ (NA (A II b 2), 8<sup>v</sup>, 11. Akk. ff.).

2 WWV, S. 316 und 324.

3 WWV, S. 317.

4 Brief an Liszt vom 2.VII.1850 (SB III, S. 344 f.).

5 Dies ist ohne Einschränkungen Wagners Fassung letzter Hand (BREIG (2001), S. 63 f.).

6 s. Abschnitt 1. und Einleitung b).

7 PALM, S. 14.

8 PALM, S. 26.

*verschiedener Erscheinungsformen des Sprechgesangs, des Rezitativs.“<sup>1</sup> „Das Rezitativ ist die einzige Form, in der Wagner seinen Wunsch nach deutlicher und natürlicher Sprachvertonung verwirklichen kann.“<sup>2</sup>*

„Rezitativ“ und „Sprechgesang“ werden von PALM also synonym gebraucht. Diese terminologische Unbedenklichkeit ist problematisch, denn sie führt dazu, daß zwei relativ präzise umrissene Begriffe – der eine eine musikalische Form, der andere eine von Zeitgenossen Wagners seiner Musik zugesprochene Stileigentümlichkeit bezeichnend – in ihrer Arbeit ein verschwommenes Bedeutungsspektrum bekommen. Im übrigen bleibt sie eine Erklärung für diese Begriffsvermischung schuldig, scheint sich ihrer möglicherweise gar nicht bewußt gewesen zu sein.

Auf Thesen und Ergebnisse von PALMS Arbeit wird im Verlauf der Analyse zurückzukommen sein. Die Seiten- und Studienzifferangaben (St.) in eckigen Klammern beziehen sich im folgenden auf die bei Breitkopf & Härtel erschienene Partitur von 1887.

1. Die solistischen Vokalstimmen des „Lohengrin“ sind prinzipiell syllabisch vertont. Koloraturen kommen in Wagners Partituren seit dem „Tannhäuser“ nicht mehr vor. Verglichen mit den vorangehenden Werken sind im „Lohengrin“ Melismen rar. Selten umfassen sie mehr als drei Töne, z.B. „Elsas“ Singstimme in dem Chorensemble „Sieg! Sieg! Sieg!“ in I, 3 [S. 92 ff., St. 47 f.],<sup>3</sup> und nur ausnahmsweise folgen mehrere Melismen aufeinander [z.B. S. 93, 341]. Verzierungen, wie Doppelschlag [S. 94, 101, 143, 152, 157, 292 f., 306] oder Schleifer [S. 29, 95, 156, 215 f.], werden im Vergleich zum „Tannhäuser“ zurückhaltend verwendet.

Kurze Vorschläge, die sich in den Solostimmen des „Lohengrin“ finden, werden zum einen benutzt, um klangliche Ähnlichkeit zu gesprochener Sprache in der Notation zu determinieren.

Dies ist bei Versen wie „Elsas“ „Einsam in trüben Tagen“, „ein Laut so klagevoll“ [S. 28 f.], „Ortruds“ höhnischem „Gottes Kraft. Ha, ha!“ [S. 126] und „(mit fürchterlichem Hohne)“ zu singendem „Gott?“ [S. 124] der Fall. Letzteres Beispiel ist ein langer Vorschlag auf d<sup>2</sup> zur Note f<sup>2</sup>, der einen aufwärts gerichteten gesprochenen Fragetonfall imitiert. Die Wahl dieses Mittels ist hier in der Textvorlage begründet, genauer: in einer sprecherischen Verwirklichung der Verse.

Wagner unterstreicht mit den genannten kurzen Vorschlägen gewisse Signalwörter, die in deklamierter Form im 19. Jahrhundert lautmalerisch akzentuiert wurden. In „Elsas“ Fall ahmen die kurzen Vorschläge – ähnlich wie in der Partie des „Mime“ (s. 12.2.1.) – einen klagenden, schluchzenden Tonfall nach.

---

1 PALM, S. 90; Beispiele a.a.O., S. 91 ff.

2 PALM, S. 96; diese These besagt implizit, Wagner sei dies in anderen Formen, beispielsweise der Arien- oder Kavatinenform oder in Ensemble- und Chorsätzen nicht möglich gewesen, wofür sich freilich aus seinen ersten fünf vollendeten Opern etliche Gegenbeispiele anführen ließen.

3 Hierin kommen die längsten Melismen der Oper auf dem Vers „Elsas“ „nimm Alles, was ich bin“ [S. 95, 103 f., 105] vor. Das längste von ihnen umfaßt mehr als sieben Takte und sieben Töne [S. 105].



Zum anderen scheinen kurze Vorschläge in den Singstimmen nicht sprecherisch motiviert, sondern aus musikalischen Erwägungen gesetzt zu sein [S. 56, 61, 95, 216, 304].

Die thematische Arbeit, die Wagner im „Lohengrin“ praktizierte, ist entwickelter und abwechslungsreicher als im „Tannhäuser“.<sup>1</sup> Im „Lohengrin“ werden erstmals auch die Singstimmen darin einbezogen, das heißt er gestaltete die Singstimme zuweilen aus thematisch-motivischem Material. Da an Stellen, an denen er bereits verwendete Themen in die Singstimme einfügte, ein gegebener Gesangstext mit einem gegebenen Tonhöhenverlauf zu kombinieren war, mußte Wagner gelegentlich von seinem kompositorischen Prinzip syllabischer Sprachvertonung abweichen. Melismen, die auf diese Weise zustande kamen, gibt es in allen seinen späteren Werken.

Ohne auf die rhythmischen, motivisch-diastematischen und harmonischen Abwandlungen der jeweiligen Themen im einzelnen eingehen zu können, seien einige Stellen, an denen dies geschehen ist, lediglich aufgezählt: Das Thema des Chors „Wie faßt uns selig süßes Grauen“ [S. 56, St. 30] wird in „Lohengrins“ „Elsa, soll ich dein Gatte heißen“ usw. [S. 62] und in der sogenannten Gralserzählung bei „dass sein der Menschen reinste pflegen“ usw. [S. 354] wieder aufgegriffen.<sup>2</sup> Ob von Wagner bei der Vertonung von „Elsas“ „[die] Wonne reinste Treue“ in II, 2 [S. 157] möglicherweise ein Thema aus dem Brautzug in II, 4 [S. 203, St. 50] vorweggenommen wurde – also dieses Thema zur Zeit des 1. Gesamtentwurfs von II, 2 schon feststand oder vielleicht in einem zweiten Arbeitsschritt in den Gesamtentwurf eingetragen wurde – ist nicht zu entscheiden; die betreffenden Blätter 9 und 10 des 1. Gesamtentwurfs sind verschollen.<sup>3</sup>

2. Ähnlichkeiten zwischen den Tonhöhenverläufen gesprochener Sprache und Wagners Sprachvertonung, die seinen Zeitgenossen, z.B. Louis Köhler (s. Einleitung b.), in dieser Oper auffielen, lassen sich tatsächlich für alle Partien des „Lohengrin“ nachweisen. So richtet sich die Wahl von Hochtönen oder die rhythmische Gestaltung einzelner Passagen nach dem Vorbild rezitierter Sprache.

Die logischen Akzente in den Versen „Heinrichs“ werden mit den Spitzentönen der jeweiligen Phrasen versehen. Seine Ansprache in I, 1 erreicht bei „der Not des Reiches seid von mir gemahnt“<sup>4</sup> den vorläufig höchsten Ton, ein e' [S. 10], mit dem seine Ansprache auch einsetzte, das erst am Schluß dieses Abschnitts mit dem f' auf „dann schmähst wol Niemand mehr das deutsche Reich“ [S. 43] überschritten wird. Zwei weitere Hochtöne e' sind kurz vor Schluß der Rede vorgeschrieben bei „Was deutsches Land heißt, stelle Kampfesschaaren“ [S. 13]. Dreimal ist in dieser eröffnenden Rede der Ton es' vorgesehen, nämlich bei „Herr Gott, bewahr uns vor der Ungarn Wut!“ [S. 11] und bei „Zu End' ist nun die Frist, der Zins versagt“ [S. 12]. Dies alles sind

---

1 WESTERNHAGEN in: MGG XIV, Sp. 113; in den Singstimmen des „Tannhäuser“ findet noch keine nennenswerte thematische Arbeit statt (s. 7.2.2.).

2 Dieses Thema erscheint im Vorspiel zu I, das als letzter Teil der Oper komponiert wurde (s. 1.b.).

3 WWV, S. 315.

4 Laut Regieanweisung „(sehr wichtig)“ zu singen [S. 10].

die mittels der Tonhöhe am nachdrücklichsten akzentuierten Silben in „Heinrichs“ Ansprache. Sie markieren die inhaltlich wichtigsten Verse. Aber nicht nur die höchsten Töne sind nach Art gesprochener Sprache gesetzt, auch die Tonhöhenverläufe dazwischen entsprechen ihr, soweit das ihnen zugrundeliegende diatonische Material Ähnlichkeit zuläßt, in ihren Auf- und Abwärtsbewegungen. Wie der 1. Gesamtentwurf zeigt, hatte Wagner mit der Skizzierung dieser Ansprache einige Mühe. Sowohl diastematisch als auch rhythmisch und metrisch stimmen erster Gesamtentwurf und Partitur an vielen Stellen nicht überein und Wagner korrigierte einiges, besonders in der 9. und 11. Akkolade von Blatt NA (A II b 2), 1<sup>r</sup>.

Nach dem Ende seiner Ansprache, in der Sprünge vom Umfang bis zu einer Oktave vorkamen, folgt ein anfangs in engeren Tonschritten sich bewegender Abschnitt „Komm ich zu Euch nun“ usw. [S. 14 f.]. Die langen Liegeakkorde der Begleitung könnten ihn als dem Seccorezitativ nachgebildet erscheinen lassen, wofür auch die häufigen Tonrepetitionen in der Singstimme sprechen. In Tempo („langsamer“) und musikalischem Geschehen tritt nach „Heinrichs“ engagierter Ansprache eine Beruhigung ein. Dies geschieht ganz in Parallelität zu gesprochener Sprache.

Dem Sprechtonfall abgelassene Hochtöne tragen Silben in folgenden Versen: „Heinrichs“ „ein Ende zu ersinnen“ [S. 11]<sup>1</sup> oder „Ortruds“ „O hättest du im Kampf“ usw. [S. 131], „[Missglückt's,] so bleibt ein Mittel der Gewalt!“ [S. 130], durch Pause, plötzliches piano und tiefere Lage vom übrigen sprechartig abgetrennt.<sup>2</sup> Ebenfalls quasi gesprochen wirkt der Sextfall mit anschließender kurzer Pause bei „Telramunds“ „mit falscher Sorge frug sie nach dem Bruder“ [S. 16], den Wagner im 1. Gesamtentwurf noch nicht vorsah.<sup>3</sup>

Wagner zeichnet den Verlauf gesprochener Sprache sowohl intervallisch als auch rhythmisch nach. Letzteres gelingt ihm durch die genaue Beachtung sprecherischer Prosodik in seinen Vokalstimmen (s. 3.) und der Kongruenz zwischen Akzentstufentakt und Haupt- und Nebenbetonungen der Verse, die er herstellte.

Hiervon sind besonders die freier vorzutragenden<sup>4</sup> Takte von „Heinrichs“ Ansprache [S. 10 f.] hervorzuheben. Die unterstrichenen Silben stehen auf der ersten Zählzeit des jeweiligen Taktes: „Nicht müssig that zu euch ich diese Fahrt; der Noth des Reiches seid von mir gemahnt! Soll ich euch erst der Drangsal Kunde sagen, die deutsches Land so oft aus Osten traf?“ Mit Betonung der unterstrichenen Silben sprecherisch vorgetragen, ergäbe sich eine sinnvolle sprecherische Realisierung des Gesangstextes. Auch die dritten Zählzeiten, die im Vierteltakt mit einer Betonung versehen sind, hat Wagner bei der Gestaltung seiner Verse berücksichtigt und ihnen Nebenakzente des Verses zugeordnet, mitunter mit einem Akzentzeichen „>“ versehen [z.B. S. 11]. Im 1. Gesamtentwurf hat Wagner die Ansprache ab „Nicht müssig that zu euch ich diese Fahrt“ noch im halben Tempo skizziert.<sup>5</sup> Die Akzentzeichen „>“ auf den Nebenbetonungen markieren die Silben, die im 1. Gesamtentwurf auf den ersten Zählzeiten standen. Da Wagner an dieser Stelle in der Partitur ein freieres Tempo fordert, ist mit der definitiven Fassung im Ver-

1 Im 1. Gesamtentwurf sah Wagner schon dieselbe intervallische Struktur für diese Verse vor, wenn auch anders rhythmisiert (NA (A II b 2), 1<sup>v</sup>, 7. Akk.).

2 Der diastematische Verlauf dieser Phrase wurde ohne Korrekturen an den Tonhöhen skizziert (NA (A II b 2), 7<sup>r</sup>, 9. Akk.), stand Wagner zum Zeitpunkt der Skizzierung also schon konzipiert vor Augen.

3 NA (A II b 2), 1<sup>v</sup>, 3. Akk.

4 Laut Vortragsangabe [S. 10].

5 NA (A II b 2), 1<sup>r</sup>.

gleich zum 1. Gesamtentwurf nicht unbedingt eine Beschleunigung des Tempos, sondern vor allem eine größere Differenzierung der Akzente verbunden.

Entscheidungsfragen schließen in der Regel mit einer zum Ende hin ansteigenden Melodie, ganz wie in gesprochener Sprache auch.

Beispiele hierfür sind „Heinrich“: „Bist du es, Elsa von Brabant?“ [S. 26], „So bekennst du deine Schuld?“ [S. 27], „so nahst du uns von Gott gesandt?“ [S. 59]; „Telramund“: „[So gält' es, Elsa zu verleiten,] dass sie die Frag' ihm nicht erliess?“ [S. 129]; „Elsa“: „Wer ruft?“ [S. 139], „Woher die Fahrt? Wie deine Art?“ [S. 316]. Diejenigen Silben, die die Spitzentöne der jeweiligen Frage tragen, sind unterstrichen. Fragen, die mit zum Ende hin ansteigender Melodie schließen, ohne den höchsten Ton der Phrase, den ein anderes inhaltlich bedeutsames Wort trägt, zu erreichen sind: „Heinrich“: „Erkennst du mich als deinen Richter an?“ [S. 27] oder „Elsas“: „Was machst du hier, unglücklich Weib?“ [S. 140]. Rhetorische Fragen<sup>1</sup> enden dagegen in Parallelität zu gesprochener Sprache mit am Satzende sinkender Melodie. Dies ist der Fall bei „Telramunds“ „wer wagt von euch zu streiten wider meiner Ehre Preis?“ [S. 35 f.], „Ortruds“ „Friedreicher Graf von Telramund, weshalb misstrau'st du mir?“ [S. 121], „was that ich dir, was that ich dir?“ [S. 140 f.], „Elsas“ „Was soll mir das?“ [S. 142], „Lohengrins“ „Elsa, mit wem verkehrst du da?“ [S. 261], „weh' uns! Was thatest du?“ [S. 316].

Neben Vokalpassagen, die von gesprochener Sprache geprägt sind, sind im „Lohengrin“ noch arienhafte Abschnitte enthalten und solche, an denen durch die Wahl eines langsamen Deklamationstempos die Tongebung des Sängers zwangsläufig zum breit Ausgesungenen hin tendiert. Doch ist in diesen Abschnitten auffällig, wie sehr Wagner darauf bedacht war, exakte Wiederholungen von rhythmischen oder diastematischen Abläufen<sup>2</sup> und eine Verfestigung regelmäßiger Periodik zu vermeiden.

Man betrachte unter diesem Aspekt „Elsas“ „Mein lieber König, lass dich bitten“ usw. [S. 43], „Durch euch kam er gezogen“ usw. [S. 138], „Wie schlecht ich deine Güte pries“ usw. [S. 144], „Telramunds“ „Durch dich musst' ich verlieren“ usw. [S. 115 ff.], „Ortruds“/„Telramunds“ „Die ihr in süßem Schlaf verloren“ usw. [S. 136], „Ortruds“ „In ferner Einsamkeit des Waldes“ usw. [S. 140, St. 17] oder „Lohengrins“ an den Schwan gerichtete Worte in I, 3 und III, 3 [S. 56, 380 f.].

Im „Lohengrin“, an dessen Sprachvertonung Wagner besonders intensiv und kritisch arbeitete (s. 1. b.), beschränkt sich das sprechartige Melos nicht mehr auf eine Nummer oder einen szenischen Komplex, sondern durchdringt die gesamte Partitur. Freilich ist es nicht durchgängig präsent.

---

1 Kienzl macht darauf aufmerksam, daß Wagner rhetorische Fragen anders vertonte als wirkliche und belegt diese These mit zwei Beispielen aus dem „Tristan“ (Kienzl, S. 122). Andere Werke läßt er unberücksichtigt.

2 „In der Vokalstimme [des „Lohengrin“] aber werden – entgegen der Opernkonvention – melodische Repetitionen von Wagner eber vermieden als gesucht. Und die Zurückhaltung scheint in der ästhetischen Überzeugung begründet zu sein, daß Wiederholungen gegen die Gesetze des Dramas, in das die Oper umgewandelt werden sollte, verstoßen.“ (DAHLHAUS (1990), S. 62).

Neben vielen konventionell anmutenden Redeschlüssen [S. 15, vor St. 8; S. 19, St. 11; S. 22, St. 12; S. 120, 136, 240, 292, vor St. 17; S. 309 f., vor St. 33] kommen, wenn auch nicht allzu umfangreich und zumeist in sprechartige Melodien eingebunden, Tonrepetitionen [S. 59, 71, 113 f., 120 ff., 194 f., 207, 295, 314, 337, 353]<sup>1</sup> und besonders in den Ensembles lange Töne von bis zu sieben Takten Dauer vor [S. 95, 98, 101, 105 ff., 119 f., 145 ff., 213 f., 218, 242, 255, 261, 263, 312 f., 315 f., 384 f., 387 ff.]. Auch die Floskel des Oktavfalls bei Ausrufen ist vorzufinden [S. 38 f., 62, 230, 243, 259 f., 394].

3. Längen und Kürzen sind über weite Strecken sprecherischer Prosodik entsprechend verteilt, nur in Ausnahmefällen hat Wagner die von der sprecherischen Prosodik vorgegebenen rhythmischen Strukturen ignoriert. Dafür bietet die erste Szene der Oper zwei direkt aufeinanderfolgende Beispiele. Die bereits erwähnte Ansprache „Heinrichs“ leistet diesem Prinzip Genüge, selbst zu ihrem Beginn in langen Notenwerten: „Gott grüß euch, liebe Männer von Brabant!“ [S. 10]. Die unterstrichenen Silben sind mit relativen Längen, in diesem Kontext halben oder ganzen Noten, versehen. Die relativen Längen in Wagners Versvertonung markieren lange Silben – bzw. wie schon in den vorigen Werken kurze mit Betonung – gemäß dem Vorbild einer sprecherischen Versdarbietung. Diese Regel hat Wagner auch in den anschließenden Passagen der Ansprache nahezu durchgängig befolgt. Nur wenige Töne darin verhalten sich sprecherischer Prosodik gegenüber indifferent und eklatante Verstöße kommen gar nicht vor. Kurze Präfixe und Schlußsilben mit -e- stehen niemals auf einer betonten Zählzeit und sind nirgends mit einer relativen Länge versehen.

Die Ansprache „Heinrichs“ kann als repräsentatives Beispiel für die sprechähnliche Prosodik der Sprachvertonung Wagners in seiner mittleren Schaffensperiode dienen. Da aber das Tempo der musikalischen Deklamation in den Solosätzen dieser Partie immer ein recht gemessenes ist, ihrem Sänger also die Möglichkeit einer klangintensiven Tongebung eröffnet wird, sind die melodisch-diastematischen Umrisse und ihre rhythmische Struktur für unsere Begriffe nur als entfernt sprechähnlich zu bezeichnen.

Anders verhält es sich mit der Partie des „Telramund“. Durch Passagen, die in schnellem Tempo zu singen bzw. mit sehr kurzen Notenwerten versehen sind, hindert Wagner den Sänger dieser Rolle an einer kantablen Entfaltung seines vollen stimmlichen Volumens. Eine klangliche Annäherung an den Sprechtonfall ist bei

---

1 Die Partie des „Heerrufers“ weist die zahlreichsten Tonrepetitionen auf; trotzdem sind kleine, der Sprechtonkurve entfernt verwandte Ausweichungen festzustellen. Diese Partie zeichnet, wie ihr Name besagt, nicht gesprochene, sondern gerufene Sprache mit musikalischen Mitteln nach. Daraus resultieren relativ gedehnte Notenwerte, das Festhalten an bestimmten Tönen und die „erhobene“ Stimmlage. Der „Heerrufer“ hat im wesentlichen Töne im hohen Baritonregister etwa zwischen a bis e' zu singen.

einer musikalischen Darbietung, die Wagners Intentionen folgt, deshalb unvermeidlich. Nicht umsonst haben Zeitgenossen Wagners diese Partie als ein herausragendes Beispiel seiner sprechartigen Sprachvertonung zitiert,<sup>1</sup> und auch uns ist diese Ansicht noch nachvollziehbar. Die Nachahmung sprecherischer Prosodik hat daran maßgeblichen Anteil, daß z.B. „Telramunds“ Anklage in I, 1 [S. 15 ff., St. 8 – 11] derart naturalistisch „gesprochen“ wirkt.

Will man sich einen Überblick über die Gestaltung des Tempos dieses musikalischen Komplexes verschaffen, reicht es nicht aus, allein die Vortragsangaben (s. 5.) zu betrachten; zusätzlich sind die Wechsel des musikalischen Deklamationstempos zu berücksichtigen, also die Stellen zu unterscheiden, an denen beispielsweise eine Viertel, Achtel oder Sechzehntel eine Länge bedeutet.

Betrachtet man die kurzen Schlußsilben auf -e-, fällt auf, daß sie innerhalb von „Telramunds“ Anklage elfmal mit einer zwar nicht langen, doch im Vergleich zum Umfeld auch nicht signifikant kürzeren Note versehen sind. Von diesen elf Silben stehen fünf vor einer Pause, so daß zu vermuten ist, Wagner habe in diesen fünf Fällen der Verständlichkeit des Textes vorarbeiten wollen, indem er dem Sänger die Möglichkeit gab, die Endsilben bzw. Endkonsonanten eines Wortes deutlich abzusprechen.<sup>2</sup> Alle übrigen 33 Schlußsilben in der Anklage „Telramunds“, die unter die bezeichnete Kategorie fallen, sind dagegen deutlich kürzer vertont als die jeweils vorangehenden Silben, was Wagner meist mit Hilfe von Punktierungen bewerkstelligt. Die vorletzte Wortsilbe wird hierzu auf einer punktierten Note plaziert, und so erhält die Schlußsilbe prosodisch korrekt die folgende kürzere z.B. bei den Versen „Zum Sterben kam der Herzog von Brabant und meinem Schutz empfahl er seine Kinder“, „Lustwandelnd führte Elsa den Knaben einst zum Wald, doch ohne ihn kehrte sie zurück; mit falscher Sorge“ usw. oder „das einst auch diesen Landen seine Fürsten gab“.

Ohne näher darauf einzugehen, sei an diesem Zusammenhang auf die zahlreichen als Kürzen vertonten Präfixe be-, ge-, ver- etc. im „Lohengrin“ aufmerksam gemacht, die sich in allen Partien der Oper finden.

Solche sprechnahen rhythmischen Strukturen sind flächendeckend in allen Singstimmen des „Lohengrin“ zu entdecken. Selbst in den ariosen, breit auszusingenden Abschnitten hat Wagner sich bemüht, dem Vorbild sprecherischer Prosodik zu folgen.

Die kurzen Anfangs- und Schlußsilben mit -e-, die Wagner in „Elsas“ „Einsam in trüben Tagen“ mit Kürzen relativ zur vorangehenden Note versah, sind im folgenden unterstrichen: „[...] des Herzens tiefstes Klagen ergoss ich im Gebet: da drang aus meinem Stöhnen ein Laut, so klagevoll, der zu gewalt'gem Tönen weit in die Lüfte schwoll“ [S. 28 f.]. In dieser Passage gibt es somit keine der betreffenden Silben, die Wagner nicht mit einer relativen Kürze versehen hätte.

4. Kurze Pausen in der Singstimme kommen in den beiden Funktionen vor, die sich schon im „Tannhäuser“ (s. 7.2.4.) differenzieren ließen: Sie können Interpunk-

---

1 Z.B. Kienzl, S. 124.

2 Es handelt sich um im Kontext seiner Anklage zentrale Worte wie: „Knaben“, „Ehre“, „Bruder“, „Verlor'nen“, die am jeweiligen Versende stehen, und das Wort „Entsetzen“ vor einer kurzen Pause, die der Sprechdeutlichkeit dient.

tionen unterlegt werden, wie in „Heinrichs“ Ansprache oder „Telramunds“ Anklage [S. 10 ff. und 15 ff.] konsequent geschehen, oder einen bestimmten quasi-deklamatorischen Ausdruck<sup>1</sup> evozieren; so hat ein Sänger des „Telramund“ bei „die Wahrheit künd’ ich,/ Untreu’/ ist mir fremd“ [S. 15] das Wort „Untreu“ durch Pausen vom übrigen abzusetzen, ein Mittel, das auch in gesprochener Sprache Anwendung findet. Die Betroffenheit „Heinrichs“ als Reaktion auf „Telramunds“ Anklage ist mittels zweier Viertelpausen zum Ausdruck gebracht, die seine Verse „Welch’ fürchterliche Klage/ sprichst du aus! Wie wäre möglich/ solche grosse Schuld?“ unterbrechen [S. 20].

Durch Pausen abgetrennte Parenthesen und Appositionen prägen die Partie des „Telramund“. Dazu gehören: „und meinem Schutz empfahl er seine Kinder,/ Elsa/ die Jungfrau/ und Gottfried,/ den Knaben“, „Ermiß nun,/ König,/ meinen grimmen Schmerz“, „da sie, von ungefähr von ihm verirrt, bald seine Spur,/ so sprach sie,/ nicht mehr fand“ [S. 15 ff.], „Bewogst du so mich nicht von Elsa’s Hand,/ der Reinen,/ abzusteh’n“ [S. 122] oder „Lass’ mich das kleinste Glied ihm nur entreissen,/ des Fingers Spitze,/ und ich schwöre dir,/ was er dir hehlt, sollst frei du vor dir seh’n“ [S. 260]. Wagner vertonte die unterstrichenen Appositionen und Parenthesen in anderer Lage, als die Hauptsätze, in die sie eingebettet sind. Dadurch kommen die genannten Stellen dem Sprechtonfall besonders nahe.

Dies stellte bereits Kienzl fest. Als Beispiel einer „*Einschaltung von Sätzen oder Worten*“ zitierte er die genannte Parenthese „so sprach sie“ aus „Telramunds“ Anklage.<sup>2</sup> Wenn auch noch nicht von einer punktierten Sechzehntelpause vom vorigen abgetrennt und dementsprechend mit einer Sechzehntelnote auf „so sprach sie“ hat Wagner diese Parenthese mit Pausen und diastematisch identisch ohne Korrekturen im 1. Gesamtentwurf skizziert.<sup>3</sup> Zum Zeitpunkt des Skizzierens scheint ihm diese abgesetzte Phrase also präzise vorgeschwebt zu haben.

In den „Lohengrin“-Singstimmen ist eine weitere Sorte von Pausen für die Sprachvertonung von Bedeutung. Es sind solche, die sprecherischer Deutlichkeit vorarbeiten. Sie werden eingesetzt, um das Ineinanderziehen von Wörtern zu vermeiden, etwa bei „Heinrichs“ „zur Heeresfolg’/ nach Mainz euch zu entbieten“ [S. 14] oder „Telramunds“ „Je schwächer er,/ desto gewalt’ger/ kämpfte Gottes Kraft!“ [S. 125].

Diese Pausen können zudem eine weitere Funktion haben, z.B. bei „Heinrichs“ „Verwirrung,/ wilde Fehde/ wird mir kund“ [S. 14]. Hier bewirkt die zweite Pause eine rhythmische Verschiebung, so daß die Singstimme musikalisch sprechnah deklamiert, weil die sprecherische Prosodik eingehalten werden kann.<sup>4</sup> Dabei sorgt die

1 Da wir die Deklamationspraxis des frühen 19. Jahrhunderts nicht mehr kennen, wäre es denkbar, daß einem Zeitgenossen Wagners noch weitere Stellen im „Lohengrin“ durch ihre Sprechähnlichkeit aufgefallen wären, die uns heutzutage kantabel vorkommen.

2 Kienzl, S. 124.

3 NA (A II b 2), 1<sup>v</sup>, 3. Akk.

4 Bereits Kienzl hat diese Funktion von kurzen Pausen bei Wagner erkannt (Kienzl, S. 81 ff.).

Pause, wenn sie korrekt ausgeführt wird, dafür, daß die Wörter „Fehde“ und „wird“ akustisch gut unterschieden werden können.

5. Betrachtet man die beiden Komplexe von „Heinrichs“ Ansprache und „Telramunds“ Anklage in I, 1, wird deutlich, wie Wagner über das Tempo den Charakter einer Figur festlegt. Das Deklamationstempo „Heinrichs“ ist generell gemessen und nicht so abwechslungsreich und variabel wie das des „Telramund“. Unter dem Aspekt der Tempowechsel betrachtet entsprechen die Beiträge beider einem Gebilde wie dem Rezitativ des „Holländers“, das heißt einzelne Takte, zumeist Orchesterzwischenstücke und –einwürfe, heben sich von einem im Rhythmus freier vorzutragenden Grundtempo, das der Sänger selber bestimmen kann, ab. Diese möglicherweise entfernt „rezitativischen“ Takte sind a cappella oder über Liegeakkorden des Orchesters zu singen.

In „Telramunds“ Anklage sind von seinem Stimmeinsatz an [S. 13, St. 8] folgende, für das Tempo relevante Angaben zu finden: Feierlich (19 T.); lebhaft (wohl<sup>1</sup> 1 T.); [a tempo] (4 T.); lebhaft (wohl 1 T.); [a tempo] (7 T.); bewegt (wohl 1 T.); [a tempo] (7 T.); schnell (2 T.); Sehr lebhaft (11 T.); Etwas langsam (25 T.). Nach dem Einwurf von Chor und „Heinrich“ fährt „Telramund“ zwölf Takte „immer heftiger“ fort, seine Rede endet „im Zeitmaass sehr lebhaft“ [S. 20 f.]. Die Regieanweisung an dieser Stelle „(immer mehr einen bitter gereizten Zustand verathend.)“ ist durch abrupte, sich immer weiter steigende Beschleunigungen des Tempos musikalisch umgesetzt.

Ferner ist zu berücksichtigen, daß sich das Deklamationstempo beschleunigen und verringern kann, auch ohne daß Tempoangaben dies eigens vorschreiben. Zwar beginnt „Heinrich“ seine Ansprache „Lebhaft“ im Tempo, doch markieren die langen Notenwerte, in denen seine Rede anhebt („Gott grüß euch“ usw. [S. 10]), eine deutliche Rücknahme gegenüber dem vorangehenden schnelleren Deklamationstempo von Chor und „Heerrufer“. Das Grundmaß seiner musikalischen Deklamation ist im rhythmisch frei vorzutragenden Teil seiner Rede eine Achtelnote [S. 11 ff.], im Abschnitt „Lebhaft“ [S. 13 f.] eine Viertel. Wiederum „langsamer, in freierem Zeitmaasse“ übergibt „Heinrich“ das Wort an „Telramund“ [S. 14 f.].

Zwei Takte instrumentales Vorspiel leiten seine Anklage ein [S. 15, St. 8]. „Feierlich“ ist dieser Abschnitt überschrieben, doch aus der Machart der Begleitung ist zu schließen, daß auch hier vom Sänger ein im Tempo freier Vortrag gefordert wird; Grundmaß der musikalischen Deklamation ist vorerst eine Achtel, bei den Worten „da sie, von ungefähr von ihm verirrt“ usw. jedoch eine Sechzehntel. Die steigende Anspannung im Innern der Figur wird durch die Tempowahl „(Sehr leb-

---

1 Die beiden Bezeichnungen „lebhaft“ beziehen sich offensichtlich nur auf die kurzen instrumentalen Zwischenstücke.

haft)“ der zweiten Hälfte der Anklage [S. 17.] veranschaulicht. In diesem schnellen Tempo ist der Vers „Es fasste mich Entsetzen vor der Magd“ auf Sechzehntel als Grundmaß vertont. Das Deklamationstempo verlangsamt sich im weiteren Verlauf beim anschließenden „dem Recht auf ihre Hand“ usw. Hier ist eine Achtel Grundmaß, bei „und nahm ein Weib“ usw. dann sogar eine Viertel.

Die auskomponierte Verlangsamung ab „dem Recht auf ihre Hand“ skizzierte Wagner im 1. Gesamtentwurf sehr sicher ohne Korrekturen und bis zum Ende dieses Teils („Radbods, des Friesenfürsten Sproß“) vollkommen mit der Singstimme in der Partitur übereinstimmend. Der Vers „Es faßte mich Entsetzen vor der Magd“ ist allerdings im 1. Gesamtentwurf gedehnter als in der Partitur vertont. Die Silbe „Entsetzen“ unterlegte Wagner sogar mit einer Halben plus Achtelnote.<sup>1</sup> In seiner jetzigen Fassung wirkt der Vers sprechähnlicher.

Wagner macht neben den bisher schon nicht seltenen verbalen Vortragsangaben im „Lohengrin“ zusätzlich von auskomponierten Tempowechseln gebrauch, um schnelles und getragenes Sprechen samt der Übergänge ineinander naturalistisch zu musikalisieren. Nach dem Urteil seiner Zeitgenossen bestand hierin eine seiner wesentlichen musikalischen Neuerungen.<sup>2</sup>

6. Der physische Zustand einer Figur ist nur an einer Stelle, vor der Regieanweisung „(Sie [Elsa] droht umzusinken [...])“ in III, 3 [S. 361, St. 64] vom Textbuch vorgegeben. Die vier Takte „Mir schwankt der Boden“ usw., die hier zu singen sind,<sup>3</sup> bewegen sich zu Anfang im tiefsten Register, nur von einem leisen Tremolo der Streicher und einem Paukenwirbel begleitet. Kurze Pausen, unregelmäßige Rhythmik und der Sprung auf den Ton des' bei „O, Luft, Luft der Unglücksel'gen“ illustrieren musikalisch die drohende Ohnmacht „Elsas“.

Innere, psychologische Vorgänge oder die charakterliche Beschaffenheit einer Figur sind mit musikalischen Mitteln wie Lage, Tempo, Diastematik, Harmonik usw. geschildert; natürlich kommen hierbei auch Wagners instrumentatorische Fertigkeiten zum Zuge, auf die nicht näher eingegangen werden kann.

Zweimal erscheinen Wiederholungen eines ganzen Verskomplexes, obwohl rhythmisch und diastematisch identisch, einen Halbton höher vertont. Einmal ist dies geschehen beim wiederholten Ruf des „Heerrufers“ „Wer hier im Gotteskampf zu streiten kam“ usw. auf d-Moll, wiederholt auf es-Moll [S. 42, St. 23 und S. 44], ein weiteres Mal bei der Wiederholung von „Lohengrins“ Frageverbot „Nie sollst du mich befragen“ usw. auf as-Moll, wiederholt auf a-Moll [S. 62 f., St. 33]. Diese Wiederholungen einen halben Ton höher bewirken eine psychologische Spannungszunahme, wie dies auch bei den Wiederholungen von „Tannhäusers“ Loblied der Fall war

---

1 NA (A II b 2), 1<sup>v</sup>, 5./6. Akk.

2 „Das realistische Nachahmen des Hebens und Senkens der Stimme im gesprochenen Worte und des schnellen und langsamen Sprechens mancher Wortverbindung ist meines Wissens nur von Wagner ausgenützt worden“ (Kienzl, S. 124).

3 Laut Textbuchfassung in GS II, S. 110 sind diese Verse „(wie vernichtet)“ zu singen, in der Partitur ist an analoger Stelle [S. 360, 4 Takte vor St. 64] nichts vergleichbares eingetragen.



(s. 7.2.10.), zusätzlich stehen sie aber auch in einer gewissen klanglichen Parallelität zum Lagenwechsel in gesprochener Sprache. Ihnen kommt durch die Wiederholung in höherer Lage ganz wie in gesprochener Form Nachdrücklichkeit zu. Möglicherweise ist eine solche Ähnlichkeit zu gesprochener Sprache auch bei „Elsas“ „Wär’ das Geheimniss so geartet“ usw. in III, 2 [S. 301 ff.] intendiert. Die unterstrichenen Silben bewegen sich auf den Dreiklangstönen von F-Dur: „Wär’ das Geheimniss so geartet, das aller Welt verschweigt dein Mund“. Die Begleitung moduliert nach Es-Dur mit dem nachfolgenden „Vielleicht, das Unheil dich erwartet, würd’ aller Welt es offen kund?“ Die unterstrichenen Silben sind auf Es-Dur-Dreiklangstöne gesetzt. Zusammen mit der Stimmklangmodifikation an dieser Stelle „(immer geheimnisvoller)“ und der dynamischen Rücknahme der Begleitung vom piano ins pianissimo ruft dieser Lagenwechsel, die Motivwiederholung einen Ganzton tiefer, den Eindruck vertraulichen Sprechens hervor, das sich einer plötzlich tieferen Stimmlage bedient.

Charakterliche Beschaffenheit einer Figur wird über die Nähe ihrer Sprachvertonung zum Klang und melodischen Verlauf gesprochener Sprache definiert. Waren es im „Holländer“ und „Tannhäuser“ die Titelfiguren, so sind es im „Lohengrin“ die Rollen der „Intriganten“, „Ortrud“ und „Telramund“, die nach dem Urteil der Zeitgenossen Wagners die sprechähnlichsten Passagen erhielten.<sup>1</sup> Auch der Ansprache „Heinrichs“ und einigen Abschnitten in „Elsas“ Partie ist eine klangliche Nähe zum Sprechtonfall nicht abzusprechen. Anders ist es bei der Partie des „Lohengrin“, die sich melodisch als die am wenigsten sprechartige konstituiert.<sup>2</sup>

7. Die Dynamik der Solostimmen stimmt prinzipiell mit der Gestaltung gesprochener Sprache überein, wenn natürlich auch – schließlich stehen dem Operngesang wesentlich mehr dynamische Grade zu Gebote als einer Sprechstimme – mit Vergrößerungen und Vergrößerungen des dynamischen Niveaus. Selten nur sind die Singstimmen im „Lohengrin“ mit dynamischen Anweisungen versehen; die Lautstärke ist also zumeist der Begleitung zu entnehmen (vgl. 7.2.7.). Werden für

---

1 PALM behauptet dies für die „Ortrud“-Partie (PALM, 138 und 163); da sie allerdings nur Ähnlichkeiten zwischen ihrer Singstimme und einer nicht näher definierten, ja bei näherem Hinsehen gar nicht definierbaren „*natürlichen Sprechweise*“ ausgeht (a.a.O., S. 136), glaubt sie Verstöße gegen dieses Prinzip auszumachen, so etwa bei „wird ihm des Leibes kleinstes Glied entrissen nur“ [S. 131]. Hier komme durch die Platzierung auf der ersten Zählzeit der Silbe „wird“ ein zu großes Gewicht zu, die Sprachvertonung dieser Stelle sei folglich „*eindeutig falsch*“ (PALM, S. 148). Dieses Urteil ist vor dem Hintergrund, daß nicht „natürliche“ Sprache, sondern kunstvolles Sprechen bei Wagners Sprachvertonung Vorbild ist, zu revidieren. Das Wort „wird“ leitet einen klanglich durch Pausen abgesetzten, aber inhaltlich entscheidenden Nebensatz ein. Als deklamierte Passage ergäbe eine Betonung auf „wird“ im Zusammenhang der Tonkurve des ganzen Satzes durchaus Sinn.

2 Der musikalischen Charakteristik steht die darstellerische zur Seite. Anlässlich der Breslauer Erstaufführung des „Lohengrin“ schrieb Wagner am 23.X.1854 an Friedländer, die Schwierigkeit seines Werks bestünde darin, daß Opernsänger „*bis zur Darstellung von Charakteren fortschreiten sollen, wie sie gewöhnlich nur wirklichen Schauspielern zur Aufgabe gestellt werden*“ (SB VI, S. 255). Hiermit wird die Nähe seiner Rollenkonzeptionen zum rezipierten Drama deutlich.

die Singstimme dynamische Vorgaben gemacht, entsprechen sie denen der Begleitung [z.B. S. 114 f., 124, 128, 144, 291 ff., 383 f.].

„Elsas“ „Einsam in trüben Tagen“ [S. 28 ff.] bietet ein hervorragendes Beispiel für eine an der sprecherischen Deklamation orientierte Wahl der Lautstärkegrade. Bei „[ein Laut, so klagevoll,] der zu gewalt’gem Tönen“ ist der Singstimme ein Crescendo vorgeschrieben, bei „weit in die Lüfte schwoll“ ein forte, dann ein fortissimo, auf der letzten Silbe von „Lüfte“ ein diminuendo, das sich bis zum folgenden Wort fortsetzt; der nächste Vers „ich hört’ ihn fernhin verhallen“ ist demgegenüber dynamisch stark zurückgenommen, dann folgt bei „bis kaum mein Ohr er traf“ ein diminuendo, und die abschließenden Verse „mein Aug’ ist zugefallen“ usw. sind im piano zu singen. Der Wortinhalt bestimmt hier offenkundig die Musik, nicht jedoch der Wortinhalt per se, sondern so, wie er in einer sprecherischen Darbietung des 19. Jahrhunderts dynamisch redundant gestaltet worden wäre. Man bedenke die größere dynamische Extensität und den Einsatz von sprecherischen Lautmalereien (s. Kap. I), denen Wagners Text hier Vorlagen in Fülle liefert.

Auch die Schlußakte dieses Monologs [S. 32 f., vor St. 18] machen die Nähe zu sprecherischer Dynamik deutlich. „Elsas“ „des Ritters will ich wahren, er soll mein Streiter sein!“ ist gemäß der Orchesterbegleitung im forte zu singen, das Wort „er“ zusätzlich mit einem Akzentzeichen versehen. Die Vortragsangabe dazu lautet: „(mit erhobener Stimme)“.<sup>1</sup> „Elsa“ wiederholt „Er soll mein Streiter sein!“ halb für sich im piano, die Vortragsangabe dazu lautet: „(schwärmerisch)“.<sup>2</sup>

Analog dazu ist die „(selig entzückt)“ zu singende Wiederholung der Worte „sein Eh’gemal“ im piano gehalten. Sie folgt unmittelbar auf ein fortissimo [S. 152]. Die genannten dynamischen Anweisungen beziehen sich eigens auf die Singstimme. Bereits im 1. Gesamtentwurf vermerkte Wagner hier ein „p“ für die Singstimme.<sup>3</sup> Auch die Dynamik von „Heinrichs“ „[...] bis ich gerichtet streng und mild“ [S. 23] bezieht ihre Gestaltung nach Art sprecherischer Lautmalerei direkt aus der Textvorlage: Die Worte „bis ich gerichtet streng“ sind im forte oder fortissimo zu singen, alle Silben sind zudem noch mit Akzentzeichen versehen; für die Worte „und mild“ ist der Singstimme eine separate dynamische Anweisung vorgegeben: ein piano. Dieses piano vermerkte Wagner schon im 1. Gesamtentwurf, notierte über dem Beginn des Taktes ein Crescendo und einen Akzent auf „streng“.<sup>4</sup> Diese beiden Beispiele aus den Skizzen sind insofern bemerkenswert,

---

1 Tatsächlich hebt sich die Stimme; doch ist diese Anweisung nicht nur auf die Lage, sondern auch die Lautstärke zu beziehen, was sowohl aus der Begleitlautstärke als auch aus einer analogen Anweisung zu schließen ist: „Lohengrins“ „So ist der Zauber, der mich dir verbunden“ ist ebenfalls „(mit erhobener Stimme)“ zu singen [S. 299, St. 24], wozu – wie eine der seltenen dynamischen Angaben eigens für den Sänger vermerkt – auch eine Zunahme der Lautstärke gehört.

2 Verbale Vortragsangaben wie diese würde man Mitte des 19. Jahrhunderts eher in einem Sprech- als einem Gesangstext erwarten.

3 NA (A II b 2), 8<sup>v</sup>, 13. Akk.

4 NA (A II b 2), 1<sup>v</sup>, 13. Akk.

als dynamische Anweisungen für die Singstimme im Gesamtentwurf generell noch seltener sind als in der Partitur.

Es bedarf der Erwähnung, daß die Melodik in „Elsas“ „Einsam in trüben Tagen“ nicht oder nur vereinzelt dem Vorbild gesprochener Sprache folgt; offensichtlich war Wagner trotzdem darum bemüht, auf der Ebene eines anderen musikalischen Parameters diesem Vorbild zu entsprechen.

Besonders virtuos hat Wagner die dynamische Gestaltung der Chöre zu nutzen gewußt, um ein quasi-sprecherisches Klangbild zu erzeugen, z.B. bei den leisen Rufen durcheinander, die der Ankunft „Lohengrins“ am Ende von I, 2 unmittelbar vorausgehen [S. 46 ff., St. 26] oder dem Geraune „Wie fasst uns selig süßes Grauen“ [S. 56 ff., St. 30], das im *pianissimo* zu singen ist. Die Gestaltung anderer Parameter wie Chorsatz, Melodik, Harmonik usw. hat an dieser Wirkung ebenfalls ihren Anteil, kann hier aber nicht zur Darstellung kommen.

8. Verglichen mit den vorangegangenen Werken sind Angaben zu Stimmklangmodifikationen in der Partitur des „Lohengrin“ wesentlich zahlreicher, zu zahlreich, als daß sie hier vollständig aufgelistet werden bräuchten. Es genügt, Anweisungen zweier Szenen, die bereits erörtert wurden, in den Blick zu nehmen. I, 1 enthält drei Komplexe mit Ansprachencharakter – nämlich die des „Heerrufers“, „Heinrichs“ und „Telramunds“ – und keine eigentlichen Wortwechsel. II, 1 ist eine Dialogszene.

Für I, 1 hat Wagner nur wenige Stimmklangveränderungen gegeben: „(sehr wichtig)“ [S. 10] in „Heinrichs“ Ansprache und im Nachsatz „Telramunds“ zu seiner Anklage, die selber frei von Anweisungen zum Stimmklang ist, „(immer heftiger)“ und „(immer mehr einen bitter gereizten Zustand verrathend)“ [S. 20 f].<sup>1</sup>

Ungleich mehr Stimmklangmodifikationen sind im Dialog „Ortrud“/„Telramund“ in II, 1 vorgeschrieben: „(mit schnell wachsender Heftigkeit)“ [S. 114]; „(schmerzlich)“ und „(im heftigsten Ausbruch schmerzlicher Leidenschaft und Wuth)“ [S. 115]; „(fast weinend)“ und „(in höchster Verzweiflung)“ [S. 119]; „(mit ruhigem Hohn)“ [S. 121]; „(leise, doch grimmig)“ [S. 122]; „(trotzig)“ [S. 123]; „(mit fürchterlichem Hohne)“ [S. 124]; „(von Schauer ergriffen, mit leiser, bebender Stimme)“ [S. 126]; „(sehr bestimmt)“ [S. 129]; „(mit fürchterlich wachsender innerer Wuth)“ [S. 130]; „(mit furchtbarer Bitterkeit)“ [S. 132].

Sowohl die Dichte als auch der Abwechslungsreichtum von Anweisungen zum Stimmklang ist in dieser dialogischen Szene II, 1 größer als in den eher monologischen Beiträgen in I, 1.

Außerdem macht Wagner im „Lohengrin“ wie schon im „Tannhäuser“ außerordentlich häufigen Gebrauch von dem Akzentzeichen „>“, beispielsweise in „Heinrichs“ Ansprache in I, 1 und in „Ortruds“ Partie. Ihre Verse: „Gottes Kraft. Ha, ha! Gieb mir die Macht, und sicher zeig' ich dir, welch' schwacher Gott es ist,

---

1 Diese Vorgaben stehen im Einklang mit der Textvorlage, die „Telramunds“ unbeherrschten Zorn dadurch zum Ausdruck bringt, daß er sich innerhalb weniger Verse offen widerspricht: „dem Recht auf ihre Hand [...] entsagt' ich willig da und gern“ hieß es in seiner Anklage [S. 17], wenig später ist es jedoch „Elsa“, „die meine Hand voll Hochmuth von sich stieß“ [S. 20].

der ihn beschützt.“ [S. 126] hat Wagner fortlaufend mit Akzentzeichen – die betreffenden Silben sind hier unterstrichen – versehen. Seltener taucht das Zeichen „^“ auf, das für Wagner offensichtlich einen noch stärkeren Akzent als das „>“ signalisierte, so bei „Telramunds“ in hoher Lage, „(mit furchtbarer Bitterkeit)“ und im fortissimo zu singenden „Nun liess durch Trug sich das Gericht bethören“ [S. 132].

9. Nach PALM werden den Darstellern dieser Oper von der Musik die zeitlichen Freiräume gegeben, die nötig sind, um den Regieanweisungen nachzukommen; dies geschehe durch Pausen, verlangsamtes Singen oder instrumentale Zwischenspiele. So stehen dem Sänger des „Telramund“ zweieinhalb Takte instrumentales Zwischenspiel „für die erforderlichen<sup>1</sup> Schritte auf der Bühne“ zur Verfügung.<sup>2</sup> PALM sieht also, daß hier eine szenische Anweisung in die Musik eingegangen ist. Ihre Beobachtung ist richtig, bezieht sich aber nur auf eine Stelle, an der die Singstimme schweigt.<sup>3</sup>

Es sind im „Lohengrin“ erstmals in Wagners Operschaffen so viele Regieanweisungen im Textbuch enthalten, daß sich über das ganze Werk hin Redundanzen zwischen der Gestaltung der Vokallinien und den gedruckten Regievorgaben ergeben.

Einige Beispiele aus jedem Aufzug mögen dies illustrieren. „Telramunds“ Gesangsmelodie bricht nach den Worten „und offen des geheimen Buhlen pflegen“ unvermittelt ab [S. 21]. Sie endet auf einem verminderten Akkord auf a, der letzte Ton ist kurz, eine Achtel „im Zeitmaass sehr lebhaft“, und weist an ihrem Ende keine typische Schlußfloskel auf. Alle Redebeiträge, die bisher in dieser Szene I, 1 zu hören waren, enden auf längeren Tönen. Die Unterbrechung seiner Rede erklärt sich aus der Regieanweisung an dieser Stelle: „(Der König unterbricht durch eine ernste Gebärde Friedrich’s Eifer.)“ Im 1. Gesamtentwurf schließt „Telramunds“ Tirade dagegen regulär mit einer Kadenz in B-Dur.<sup>4</sup> Im Prosaentwurf des „Lohengrin“ war noch keine Geste „Heinrichs“ an dieser Stelle vorgesehen.<sup>5</sup> Möglicherweise entschloß sich Wagner also erst nach der Skizzierung des 1. Gesamtentwurfs, sie einzufügen.

Am Ende von „Telramunds“ Arioso „Durch dich muß’ ich verlieren“ ist ein Quintfall vorgeschrieben. Dieser abwärts fallenden Melodie entspricht die an dieser Stelle geforderte szenische Aktion: „(Er stürzt, von wüthendem Schmerz überwältigt, zu Boden).“ [S. 120]. Beim anschließenden „Dass mir die Waffe selbst geraubt, mit der ich dich erschlug!“ fährt er wiederum auf. Über den unterstrichenen Worten steht in der Partitur die Anweisung: „(mit einer heftigen Bewegung)“ [S. 121]. Die unterstrichenen Worte sind auf den Tönen eines verminderten Dreiklangs

---

1 Gemeint ist die Regieanweisung vor „Nun führ’ ich Klage wider Elsa von Brabant“: „(Er schreitet feierlich einige Schritte vor.)“ [S. 18, St. 10]; diese Stelle ist „Etwas langsam“ zu nehmen.

2 PALM, S. 94.

3 Die zitierte Passage stand Wagner schon beim 1. Gesamtentwurf deutlich vor Augen. Er skizzierte sie ohne Korrekturen und bis auf Kleinigkeiten mit der endgültigen Fassung übereinstimmend (NA (A II b 2), 1<sup>v</sup>, 6. Akk.).

4 NA (A II b 2), 1<sup>v</sup>, 12. Akk.

5 SODEN (1980), S. 137.

auf eis aufwärts in Sechzehnteln vertont, bei der Silbe „[er]schlüg“ wird das eis', der höchste Ton der gesamten Phrase, erreicht. Die Geste ist rhythmisch und im Tonhöhenverlauf der Vokallinie exakt vorgegeben. „Telramunds“ cholерischen Ausbrüchen in II, 1 kontrastiert die Ruhe „Ortruds“ zu Beginn dieser Szene. Diese Ruhe ist von den gedruckten Regieanweisungen vor und nach „Telramunds“ Arioso festgeschrieben: „(ohne ihre Stellung zu ändern)“ [S. 113] und „(immer in ihrer ersten Stellung [...])“ [S. 120]. Musikalisch kommt ihre Unbeweglichkeit durch die relativ tiefe Lage ihrer Melodien vor ihrem Ausbruch „Gottes Kraft. Ha, ha!“ [S. 126] zum Ausdruck. Sie beginnt ihre Gesprächsbeiträge in mittlerer Lage auf fis' bzw. a' und stößt erst mit jenem Ausbruch in die höchste Lage vor. Eine triumphierende Geste „Ortruds“ in III, 3, als sie „[...] mit wild jubelnder Gebärde [...]“<sup>1</sup> „Lohengrin“ ihr „Fahr' heim! Fahr' heim“ nachschickt, ist in Gestalt von hohen, lauten, vom vollen Orchester begleiteten und langauszuhaltenden Tönen, mit denen Wagner diese Verse vertonte, in die Musik eingegangen [S. 387, St. 79]. Abschließend ist noch eine Gebärde in III, 3 zu erwähnen, die gewissermaßen doppelt redundant ist. Der Vers, den „Lohengrin“ seiner sogenannten Gralserzählung unmittelbar vorausschickt, „Nun hört, ob ich an Adel euch nicht gleich!“, erreicht auf der Silbe „A[del]“ den höchsten Ton, den „Lohengrin“ bis dahin in III, 3 zu singen hatte. Es ist ein a' auf einer punktierten Viertelnote, der ganze Abschnitt ist im mäßigen Tempo zu singen; das a' ist der höchste Ton der ganzen Partie. Bevor es erreicht wird, schreibt eine Regieanweisung für „Lohengrin“ vor: „(sich hoch aufrichtend)“ [S. 351]. Dieser Wechsel der Haltung ist natürlich im Verlauf der Vokallinie nachgezeichnet und insofern redundant. Er ist es aber auch noch deshalb, weil ein Sänger sich vor dem Erreichen eines derart prononcierten Spitzentons unwillkürlich aufrichtet.

10. Die Partie des „Lohengrin“ ist in ihren prägnanten solistischen Abschnitten häufig diatonisch, etwa in der Gralserzählung [S. 353, St. 61], den Worten an den Schwan [S. 56, St. 29; S. 380, St. 74]<sup>2</sup> und an „Elsa“ in I, 3 „Wenn ich im Kampfe für dich siege“ usw. [S. 61 ff.], in III, 2 „Das süsse Lied verhallt“ usw. [S. 291, St. 15] und „Dein Lieben muß mir hoch entgelten“ usw. [S. 307, St. 31].

Letzteres Beispiel bedient sich wie die Gralserzählung sehr häufig nur der Dreiklangstöne der zugrundeliegenden Harmonien. Am Anfang der Gralserzählung sind folgenden Silben Dreiklangstöne von A-Dur gegeben worden: „In fernem Land, unnahbar euren Schritten, liegt eine Burg, die Monsalvat genannt; ein lichter Tempel stehet dort inmitten, so kostbar als auf Erden nichts bekannt“. Der überirdischen Reinheit des Gralsgebietes korrespondiert die musikalische Gestaltung, die diese in reinen diatonischen Harmonien schildert.

Während „Lohengrin“ durch solche, vom Übrigen der Oper deutlich abgegrenzte diatonische Sprachvertonung charakterisiert ist, ist für seine Gegenspieler „Ortrud“ und „Telramund“, etwa in II, 1, chromatisch modulierende Musik kenn-

1 In der Erstschrift des Textbuchs war sie noch vorgesehen und wurde von Wagner in GS übernommen (GS II, S. 113). Weder im 2. Gesamtentwurf noch in der Partitur erscheint sie dann aber wieder (RWGA XXVI, S. 288). Laut RWGA VII, 3, S. 186 ist dort die allgemeinere Anweisung „(im Vordergrund auftretend)“ zu finden.

2 Die bis hierher genannten drei Passagen sind außerdem a cappella vertont oder nur mit Stütz- oder Liegeakkorden des Orchesters begleitet und heben sich darin von der sie umgebenden Musik ab.

zeichnend.<sup>1</sup> Die melodischen und harmonischen Fortschreitungen in II, 1 lassen sich in ihren dialogischen Teilen im wesentlichen auf verminderte Akkorde zurückführen.

„Telramunds“ „Du fürchterliches Weib“ usw. [S. 114] ist auf den Tonstufen verminderter Akkorde komponiert, neben anderen Akkorden auf e vermindert und gis vermindert.

Friedrich (finster vor Ortrud hintretend).

(mit schnell wachsender Heftigkeit)

F. Warum laß ich dich nicht allein, und fliehe fort, da - - -

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Friedrich's aria, with a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a chromatic descending line in the bass register. The second system is for Ortrud's response, also with a vocal line and piano accompaniment, marked 'accel.' and 'fp'.

Ausschließlich auf den Tonstufen von verminderten Akkorden sind Textabschnitte zornigen oder verbitterten Inhalts komponiert worden. Dies gilt für alle Figuren des Dramas.

Beispielsweise ist „Telramunds“ „Erhebe dich, Genossin meiner Schmach“ auf dis vermindert komponiert [S. 113], sein „sie wählte wol, wenn sie des Bruders ledig, dann könnte sie“ auf f vermindert [S. 21], „Ortruds“ „Ich kann nicht fort“ auf dis vermindert [S. 113] und „setz dich zur Seite mir“ usw. auf fis vermindert [S. 127], „Lohengrins“ „Ach, schweige Elsa!“ auf des vermindert [S. 303] und „dass zum Verrath an mir sich liess bethö[ren]“ auf es vermindert [S. 347].

Linear absteigende chromatische Skalenausschnitte kommen in lyrischen Abschnitten wie „Elsas“ „Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen“ [S. 292] oder „Lohengrins“ „Athmest du nicht mit mir die süßen Düfte“ [S. 298, St. 23] vor.<sup>2</sup>

Die melodischen Tonfortschreitungen in den „Lohengrin“-Singstimmen bewegen somit sich in der Hauptsache noch im Rahmen des Traditionellen; es gibt nur vereinzelte Abschnitte, die in einem freien chromatischen Duktus intervallisch indifferent gehalten sind. Dabei bedarf es zur Sprechähnlichkeit der Singstimme aber nicht notwendig der Chromatisierung. Eine Partie wie die des „Heinrich“ wirkt wie gezeigt auch sprechartig, obwohl sie diatonisch vertont ist.

11. Wie schon im „Tannhäuser“ ist der Colla-parte-Satz auch im „Lohengrin“ nur selten anzutreffen. Zum einen dient er der klanglichen Intensivierung dramatisch wichtiger Textabschnitte, wie beim sogenannten Frageverbot „Lohengrins“ in

1 PALM, S. 164.

2 Im gestrichelten Teil von III, 3 hat Wagner eine absteigende chromatische Linie den Worten „Elsas“ „Nein, ich lass' dich nicht von hinnen“ unterlegt [S. 363, St. 66], welche durch die diese Linie im colla parte mitspielenden Oboen und Violinen noch nachdrücklicher herausgestellt wird.

III, 3 [S. 62, St. 33] oder „Telramunds“ Bezauberung durch „Ortrud“ („Du wilde Seherin“ usw.) [S. 126, St. 9]. Zum anderen bewirkt die Verstärkung der Vokalmelodie durch Instrumente eine affektuelle Ausdruckssteigerung, so bei „Elsas“ „O fänd’ ich Jubelweisen“ usw. in I, 3 [S. 93 ff., St. 48], „Ortruds“ „In ferner Einsamkeit des Waldes“ usw. [S. 140 ff., St. 17] oder „Lohengrins“ „So ist der Zauber, der mich dir verbunden“ usw. in III, 2 [S. 299 ff., St. 24], ohne daß die betreffenden Textstellen nun von besonderer dramatischer Bedeutsamkeit wären.

Sowohl in den sprechartigen Partien der „Ortrud“ und des „Telramund“ als auch den kantablen, breit auszusingenden Passagen der „Elsa“ und des „Lohengrin“ ist die Singstimme in der Regel selbständig geführt und dadurch die Verständlichkeit des Textes – der Vokale insbesondere, die durch eingemischte Instrumentalklangfarben undeutlich werden können – gewährleistet. Klanglich ist die Singstimme in den solistischen Abschnitten dem Orchester gegenüber sehr prägnant herauszuhören, ja über weite Strecken dominiert sie das musikalische Geschehen.

12. In den Solosätzen des „Lohengrin“ kommen nur noch einfache Wort- bzw. Verswiederholungen vor. Sie lassen sich mit wenigen Ausnahmen nicht mehr aus der Arientradition ableiten, sondern erscheinen aus der dramatischen Handlung gerechtfertigt.

Sämtliche Wiederholungen von Versen oder Versabschnitten im „Lohengrin“ seien im folgenden in der Reihenfolge ihres Vorkommens aufgelistet: „Elsas“ „er soll mein Streiter sein“ [S. 32 f.],<sup>1</sup> „Heinrichs“ „Willst du, dass hier auf Leben und auf Tod“ usw. [S. 38 f.], der Ruf des „Heerrufers“ „Wer hier im Gotteskampfe zum Streite kam“ usw. [S. 42 und 44], „Heinrichs“ „weil uns’re Weisheit Einfalt ist“ [S. 78 f.], „Lohengrins“ Frageverbot [S. 62 f., St. 33] in I; „Ortrud“/„Telramund“ „Die ihr in süßem Schlaf verloren“ usw. [S. 136], „Ortruds“ „was that ich dir? was that ich dir?“ [S. 140] und „Elsas“ „das, bitte ich, verzeih’ auch mir“ [S. 149 f.] in II; „Lohengrins“ „das Einz’ge, was mein Opfer lohne“ [S. 308, St. 32] und „doch/ja, bei dem Ringe soll er mein gedenken“ usw. [S. 383 f.] sowie „Elsas“ „durch deiner Liebe Reu“ [S. 311, St. 34] in III.

In „Telramunds“ Arioso „Durch dich muß’ ich verlieren“ in II, 1 werden, wenn auch musikalisch nicht identisch, acht Verse wiederholt [S. 115 ff., St. 4 und 5], am Ende zudem der Vers „mein’ Ehr’, mein’ Ehr’ ist hin!“ [S. 119 f.]. Unter ausschließlich formalem Aspekt, nicht aber musikalisch-inhaltlich könnte man in diesem Stück das traditionellste der Partitur sehen.

Man erkennt, daß Wagner nicht nur Wiederholungen von melodischem Material (s. 2.), sondern auch von Versen im „Lohengrin“ stark einzuschränken suchte, um einen quasi-sprecherischen kontinuierlichen Fluß der dramatischen Textworte zu

---

1 Ein drittes Mal erscheint der Vers „des Ritters will ich wahren“ S. 40, St. 21; Wagner zitiert hier das thematische Material von S. 32 einen Halbton erhöht, rhythmisch nicht identisch und statt am Ende nun zum Beginn eines kurzen Ariosos. Hier haben wir es natürlich nicht mit einer Verswiederholung im Sinne der Arientradition zu tun.

schaffen. Er nahm es hiermit im Verlauf des Entstehungsprozesses offensichtlich immer genauer: Von Aufzug zu Aufzug finden sich weniger Verswiederholungen, die an die überkommene Arienform erinnern könnten.

### 13. Zur Periodik im „Lohengrin“ schreibt DAHLHAUS:

*„Nicht, daß die Syntax im ‚Lohengrin‘ rigoros schematisch wäre: Die unterschiedslose Reihung von Vier- und Acht-Takt-Gruppen widerspräche der musikalischen Rhetorik [...]. Doch bildet die ‚Quadratur‘ einen Grundriß, der stets kenntlich bleibt – eine Norm, auf die das Unregelmäßige als Abweichung und Besonderheit zurückbezogen werden soll. [...] Bildet demnach primär die Syntax und erst sekundär ein Wiederholungsschema die Grundlage oder das Gerüst der Form, so ist andererseits die ‚Quadratur‘ keineswegs immer gleich deutlich ausgeprägt. [...] Daß die ‚Quadratur‘ [in den genannten Beispielen] gleichsam verdeckt oder überwuchert ist, darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie die Voraussetzung und den Grundriß der rhythmisch-syntaktischen Struktur bildet. Sie ist im ‚Lohengrin‘ ein fundamentales Formprinzip.“<sup>1</sup>*

DAHLHAUS geht mit anderen Worten davon aus, daß die regelmäßige Periodik im „Lohengrin“ zwar nicht vordergründig, aber immer noch subkutan wirksam ist.

Es ist angesichts der an dieser Stelle gebotenen Kürze hier nicht der Raum, Konsequenzen dieser These eingehender auszubreiten, die DAHLHAUS im übrigen mit zahlreichen Beispielen unterfüttert, auf die an dieser Stelle lediglich verwiesen werden kann.<sup>2</sup> Es sei angemerkt, daß Wagner allerdings nicht erst im „Lohengrin“ die symmetrische Periodik dispensierte, sondern bereits in seiner frühesten vollendeten Oper, den „Feen“ (s. 3.2.13.). Louis Spohrs Kritik verfiel außerdem bekanntlich die unregelmäßige Periodik der „Tannhäuser“-Musik.<sup>3</sup> Für die vorliegende Arbeit relevant ist: Es gibt im „Lohengrin“ sowohl „quadratisch“ regelmäßige Perioden, z.B. in „Heinrichs“ Ansprache in III, 3 [S. 332 ff., St. 49], als auch periodisch irreguläre Abschnitte.<sup>4</sup> Ob die irregulären freilich, wie DAHLHAUS behauptet, nur als Ausnahmen einer Regel erscheinen oder ob nicht die unregelmäßigen Perioden mit den regelmäßigen quantitativ und qualitativ zumindest gleichziehen, wäre ausführlicher zu untersuchen, als hier zu geschehen braucht.

14. Wagner ahmt den melodischen Verlauf gesprochener Sprache in ihren intervallischen Umrissen, rhythmischen Strukturen und ihrer Lagengestaltung im „Lohengrin“ nach (s. 2. und 3.). Der Tonumfang einzelner, unter Umständen durch Pausen abgeteilter Gesangsphrasen, beträgt in den solistischen Abschnitten nicht selten eine Sexte und mehr. Lediglich in berichtenden Abschnitten engt Wagner den Umfang auf den einer Quinte oder kleinerer Intervalle ein, so bei „Heinrichs“ Ansprache („Soll ich euch erst der Drangsal Kunde sagen“ usw., „als Kampfes

1 DAHLHAUS (1990), S. 63 und 66.

2 DAHLHAUS (1990), S. 63 ff.

3 Brief Spohrs an Hauptmann vom 11.VI.1853 (zit. bei: GÖTHEL, S. 191 f.).

4 DAHLHAUS spricht von „*originären Drei-Takt-Gruppen*“, die stellenweise auftraten (DAHLHAUS (1990), S. 65).



Preis gewann ich Frieden auf neuen Jahr“ usw., „Komm’ ich zu euch nun, Männer von Brabant“ usw.) [S. 10 ff.], „Telramunds“ Anklage („und meinem Schutz empfahl er seine Kinder“ usw., „Lustwandelnd führte Elsa den Knaben einst zum Wald“ usw., „Es fasste mich Entsetzen vor der Magd“ usw.) [S. 15 ff.] oder „Ortruds“ „Umsonst nicht bin ich in geheimsten Künsten tief erfahren“ [S. 130]. Will man die genannten Stellen als Nachfolger der Rezitativform ansehen – was allerdings einer ausführlicheren Begründung bedürfte –, so ist festzustellen, daß sie von ihrer Begleitung her eher an Secco- als Accompagnatorezitative erinnern. Formal nehmen sie den Platz der erstmals in den „Feen“ zu findenden kurzen „Recit.“-Abschnitte ein (s. 3.2.17.). Diese Bezeichnung „Recit.“ findet sich im „Lohengrin“ denn auch einmal, zum letzten Mal in einer Wagnerschen Partitur, vor „Elsas“ Wahnvorstellungen in III, 2 „Hörtest du nichts?“ usw. [S. 314, St. 36]. Schon im 1. Gesamtentwurf hatte Wagner sie vorgesehen. Er vermerkte dort „Rec“.<sup>1</sup>

Der Gesamtumfang längerer Komplexe richtet sich nach der dramatischen Spannung, der Intensität der jeweils darin verhandelten Affekte. Hierfür bietet die Singstimme der „Ortrud“ einige schöne Beispiele.

Im Dialog mit „Telramund“ überschreitet ihre Partie nicht das *a*“. In II, 2, als sie mit „Entweihte Götter!“ usw. dem Zuschauer das eigentliche Motiv für ihre Intrige enthüllt, das sie selbst „Telramund“ verschweigt, erreicht sie auf den inhaltlich zentralen Worten „Götter“ und „Rache“ das *ais*“ [S. 145 ff., St. 19 und 20]. Am Ende ihrer Tirade vor dem Münster in II, 4 ist für sie ein langes *b*“ auf „um seine Reine steh’ es schlecht!“ vorgesehen [S. 219]. Das *ais*“/*b*“ ist der Spitzenton ihrer Partie. Wagner bemüht ihn erst wieder in III, 3, auf dem Wort „den Bruder hätt’ er auch befreit!“ [S. 389]. Man sieht, wie Wagner nach Art eines geübten Redners dieses starke Mittel des Spitzentons sehr ökonomisch einsetzt und wie seine Sprachvertonung hierin dem deklamatorischen Vortrag seiner verwandt ist.<sup>2</sup>

Die Partie der „Ortrud“ ist unter dem Aspekt des Tonumfangs insofern bemerkenswert, als Wagner hier in den Dialogen in II, 1 und 2 erstmals ausgiebigen Gebrauch von der tiefen Sopranlage macht. Wir wissen (s. Kap. III Abschnitt 12.1.), daß er solche tiefen Stellen nicht forciert gesungen haben wollte. Aber auch ohne dies zu berücksichtigen stellt sich in der tiefen Lage einer Frauenstimme – wie bei einer männlichen auch – unwillkürlich eine größere Nähe zur sprecherischen Indifferenzlage ein, als in hoher oder mittlerer.

15. Metrisch ist der „Lohengrin“ Wagners homogenstes Werk. Nahezu die gesamte Oper wurde im Viervierteltakt bzw. Alla-breve-Takt komponiert. Nur ein einziges Stück von 97 Takten Länge, beginnend mit „Heinrichs“ „[Mein] Herr und Gott, nun ruf’ ich dich“, das vom Chor aufgenommen wird, und vor dem Orche-

1 NA (A II b 2), 17<sup>r</sup>, 7. Akk.

2 Erinnerung sei hier an Ferdinand Heines Forderung nach Ökonomie der stimmlichen Mittel beim Deklamieren (s. Kap. I).

sterstück, das den Kampf zwischen „Lohengrin“ und „Telramund“ untermalt, endend, steht im Dreivierteltakt [S. 77 ff., nach St. 42 bis 46]. DEATHRIDGES Vergleich der Partitur mit dem 1. Gesamtentwurf<sup>1</sup> ergab, daß Wagner ursprünglich auch diese Textpassage im Viervierteltakt skizzierte.<sup>2</sup>

Daß Wagner im „Lohengrin“ vom Taktwechsel so gut wie gar keinen Gebrauch machte, erklärt sich für die solistische Sprachvertonung wahrscheinlich aus zwei Gründen: 1. Er konnte seine Intentionen für einen angemessenen dramatischen Vortrag mittels Tempowechseln – verbal angegeben oder auskomponiert – vollauf Genüge leisten, denn diese Tempowechsel sind im „Lohengrin“ ungleich differenzierter als in vorangegangenen Werken (s. 2., 3. und 5). 2. Die sehr häufig verwendeten Akzentzeichen (s. 8.) geben dem Komponisten die Möglichkeit, falls sich keine optimale Ergänzung von Vers- und Taktakzenten herstellen läßt, Unebenheiten der Akzentuation zu glätten.

16. Die Partitur des „Lohengrin“ sieht drei melodramatische Schreie in III, 2 und 3 vor. Zwei sind von „Elsa“ [S. 316, St. 38; S. 374], einer von „Ortrud“ auszuführen [S. 392, St. 82].

17. In den solistischen Partien lassen sich unschwer Abschnitte ausmachen, die, wenn man sie so auffassen will, als Nachfolger des Seccorezitativs gelten können (s. 14.). Das Arioso „Telramunds“ ist unter dem Aspekt der darin stattfindenden Textwiederholung (s. 12.) aus der Arienform herleitbar. Das verbleibende Gros der solistischen Gesangsabschnitte ist nun aber weder schlichtweg als *Accompagnato* noch als Arioso zu bezeichnen, wie in der Forschung geschehen.<sup>3</sup> Da Wagner anerkanntermaßen mit dem „Lohengrin“ die Nummernoper zu überwinden suchte, ist es fraglich, inwieweit Vergleiche mit der alten Opernform die musikalische Struktur dieses und der nachfolgenden Werke Wagners überhaupt zu erhellen vermögen. Da nach dem Zeugnis seiner Zeitgenossen im „Lohengrin“ Wagners Orientierung am deklamierten Wort als Impulsgeber seiner Sprachvertonung eindeutig manifest wird, bleibt – will man sich nicht terminologische Indifferenz zuschulden kommen lassen – als adäquater Begriff nur der „Sprechgesang“, um die – nach dem Verständnis des 19. Jahrhunderts – außermusikalische Prägung dieser Abschnitte zu betonen, „Sprechgesang“ in dem Sinne wie Wagners frühe Exegeten ihn verstanden.<sup>4</sup> Innerhalb dieses Sprechgesangs gibt es wiederum Abstufungen, verschiedene Grade der Stilisierung, die entfernt an die traditionelle Opernform erinnern könn-

---

1 NA (A II b 2), Blatt 5.

2 DEATHRIDGE (1984), S. 422.

3 Z.B. PALM, S. 96; (s. Einleitung b).).

4 Z.B. Neitzel, ADLER oder HALM (s. Einleitung b).); DAHLHAUS' Behauptung, dieser Begriff sei eine Wortschöpfung Wagners (in: WAPNEWSKI (1986), S. 213), ist irrig.

ten; diese verdanken sich aber weniger dem Rezitativ als der gesprochenen Deklamation und weniger der Arie als einer Satzart, in der die Singstimme als Klangfarbe, als Bestandteil des orchestralen Gewebes, nicht oder nur sekundär als Textübermittler fungiert.

Ensembles, Chöre und Chorensembles sind im „Lohengrin“ keine Seltenheit, sondern beherrschen über weite Strecken das musikalische Geschehen wie in all seinen anderen Opern auch. Auffällig ist das völlige Fehlen von Duetten.

Lediglich drei kurze, nur wenige Takte umfassende Zwiegesänge sind auszumachen: Einmal das Unisono „Ortruds“/„Telramunds“ „Der Rache Werk sei nun beschworen“ usw. [S. 135 f.], das durch die rhythmische Synchronität optimale Textverständlichkeit gewährleistet und in seinen Oktavparallelen die völlige Einigkeit der Protagonisten symbolisiert. Ferner singen „Elsa“ und „Ortrud“ gleichzeitig Texte unterschiedlichen Gehalts und in anderer musikalischer Formung im Anschluß an „Elsas“ „es giebt ein Glück, das ohne Reu!“ [S. 157 f., St. 27]. Schließlich gibt es noch ein rudimentäres, kurzes Duett „Elsa“/„Lohengrin“ in der Brautgemachsszene „athme ich Wonnen, die nur Gott verleiht“ [S. 293]. Die Stimmen werden hier zu Beginn in Oktav-, in den letzten drei Takten in Sextparallelen geführt. Dieser Zwiegesang umfaßt nur ganze sieben Takte.

18. Unbegleitet zu singende Takte oder Taktstücke kommen im „Lohengrin“ vereinzelter als noch im „Tannhäuser“ vor.

Sie sind in den Partien „Heinrichs“ [S. 14 f.], „Telramunds“ [S. 17 ff., 35, 113, 121, 126, 134] und „Lohengrins“ [S. 91, 261, 345, 347, 358] zu entdecken. Im Falle der „Lohengrin“-Singstimme, deren Melodik nicht sprechähnlich ist, ist der A-cappella-Satz das einzige Mittel, Verse sprechähnlich wirken zu lassen, im Falle „Telramunds“ nur ein Mittel von mehreren. Alle zitierten A-cappella-Stellen sind für das Verständnis der Vorgeschichte und des Verlaufs der Opernhandlung von Bedeutung.

Die wohl bekannteste A-cappella-Stelle des „Lohengrin“, die Worte an den Schwan in I, 3 [S. 56, St. 29], ist im übrigen nicht unter die sprechartigen Abschnitte des Werks zu rechnen.

Häufiger als der A-cappella-Satz ist die Beschränkung der Begleitung auf bloße Liegeakkorde, um so die Singstimme klanglich vom Orchester abzuheben. So ist der Dialog „Ortrud“/„Telramund“ in II, 1 zum größten Teil mit stehenden Akkorden der tremolierenden Streicher unterlegt. Die nach Art eines Seccorezitativs nur sparsam begleiteten Stellen wurden bereits erwähnt (s. 14.).

## 9. „Siegfried's Tod“ (Fragment)

### 1. Entstehung

#### a) Chronologie

Die Erstschrift des Textbuchs lag am 28.XI.1848 vor und wurde, wie die Herausgeber des WWV mutmaßen, nach einer Vorlesung am 2.XII.1848 bei Eduard

Devrient überarbeitet.<sup>1</sup> Devrient vermerkte in seinem Tagebuch zu dieser Vorlesung:

*„Eine schöne Arbeit. [...] Ich konnte ihm mancherlei Veränderungen raten.“*<sup>2</sup>

Angesichts der dramatischen Autorität, die Devrient für Wagner zu dieser Zeit darstellte (s. Kap. II Abschnitt 5.), ist es sehr wahrscheinlich, daß die Umarbeitung von dieser Vorlesung angeregt wurde. Über Devrients Kritik, die ihn auf die Erweiterung des Dramas um das Vorspiel, die Nornenszene, gebracht habe, berichtet Wagner in ML.<sup>3</sup> Das Vorspiel wurde nachträglich zum Prosaentwurf bereits im Oktober/November 1848 entworfen. Sollte Wagners Erinnerung zutreffen, hätte er Devrient schon vor dem 2.XII. detailliert über sein neues Vorhaben informiert; ob dies auf dem Wege einer Vorlesung des Erstentwurfs oder von Teilen daraus geschah, ist nicht überliefert.

In den folgenden Jahren las Wagner das Textbuch zu „Siegfried's Tod“ noch mindestens dreimal vor: zum ersten Mal nach seiner Flucht aus Deutschland im Mai/Juni 1849 in Zürich,<sup>4</sup> dann Anfang März 1850 in Bordeaux für Jessie Laussot,<sup>5</sup> und schließlich, nach dem abgebrochenen Kompositionsversuch öffentlich in Zürich im März 1851.<sup>6</sup> Im November/Dezember 1852 wurde das Textbuch von „Siegfried's Tod“ zur „Götterdämmerung“ umgearbeitet.<sup>7</sup>

Der Umstand, daß Wagner neben dem Textbuch der „Götterdämmerung“ auch das zu „Siegfried's Tod“ vollständig in GS aufnahm, deutet darauf hin, daß er es nicht nur als Vorstufe zum „Ring“ betrachtete, sondern vielmehr seine „Große Heldenoper“ als unvollendetes Werk empfand, das über das Textbuchstadium nicht hinauskam, wie beispielsweise „Wieland der Schmied“ auch. Inhaltlich und formal handelt es sich denn auch in der Tat bei der Oper „Siegfried's Tod“ und dem Schlußstück seines „Ring“-Dramas, der „Götterdämmerung“, um zwei unterschiedliche Stücke.

## b) Skizzenauswertung

Es ist ein einmaliger Zustand im Schaffen des reifen Wagner, daß er musikalische Gesamtentwürfe zu einem Werk begann und nicht zu Ende führte. Diese

---

1 WWV, S. 393.

2 Devrient (1964) I, S. 457.

3 ML, S. 451 f.

4 ML, S. 493.

5 BrB, S. 118.

6 *„Vorlesungen von ‚Oper u. Drama‘ im Lokal eines Kaféhauses, wo früher auch Klubb mit Klavier [...] Auch ‚Sgfrs' Tod‘ vorgelesen.“* (BrB, S. 119); in einem Brief an Jakob Sulzer vom 17.III.1851 kündigte Wagner diese Vorlesung an (SB III, S. 535).

7 NATTIEZ (1995), S. 194.

Skizzen sind ferner deswegen von besonderem Interesse, weil sie, im Sommer 1850 niedergeschrieben, die einzige dramatische Komposition Wagners zwischen der Beendigung des „Lohengrin“ im Frühjahr 1848 und dem Beginn der „Rheingold“-Musik im Herbst 1853 sind.<sup>1</sup> Auf diese lange Pause in seinem kompositorischen Schaffen hat bereits Wagner in ML hingewiesen.<sup>2</sup>

Übereinstimmung herrscht bei allen Exegeten des Wagnerschen Oeuvres, daß zwischen „Lohengrin“ und „Rheingold“ ein entscheidender Schritt in Wagners kompositorischer Entwicklung vollzogen wurde. Die musikalischen Skizzen zu „Siegfried's Tod“ sind, da sie in die Zeit dieses Überganges fallen, von der Wagnerforschung schon früh in ihrem Wert erkannt worden. Diese Skizzen sind von allen Wagnerschen am häufigsten ausgewertet. Neben WESTERNHAGEN (1963) und (1973), BAILEY (1968) und BREIG (2001) ist hier vor allem NATTIEZ (1995/96) zu erwähnen, weil er die erste vollständige Übertragung der beiden fragmentarischen Gesamtentwürfe vorlegte, die, wie der Verfasser zu Recht hervorhebt, zugleich die erste Gesamtübertragung beider Gesamtentwürfe eines Wagnerschen Werks überhaupt ist.<sup>3</sup>

Die Niederschrift des ersten Gesamtentwurfs zu „Siegfried's Tod“ wurde nach dem 27.VII.1850 und vor dem 12.VIII.1850, dem Tag des Beginns des zweiten Gesamtentwurfs, aufgenommen.<sup>4</sup> Die Skizzen des ersten Gesamtentwurfs brechen nach knapp 190 Takten ab. Wann Wagner genau den Entschluß fällte, nicht weiter zu komponieren, ist nicht bekannt.

Der Grund, den Wagner selber für den Abbruch seiner Arbeit ins Feld führte, daß es nämlich keine geeigneten Sänger für die Figuren seines Dramas gäbe,<sup>5</sup> ist von der neueren Forschung bislang nicht sonderlich ernst genommen worden. Vielmehr hätte ihn seine Entscheidung, die Vorgeschichte der Oper dramatisch auszuführen, dazu bewogen, dieses Projekt in der Form aufzugeben.<sup>6</sup> Beachtet man jedoch die große Bedeutung, die Wagner der szenisch-musikalischen Realisierung seiner Werke schon in der Entstehung beimaß und daß er etliche seiner Figuren für bestimmte Sänger entwarf (s. Kap. II Abschnitt 10.), so gewinnt Wagners Aussage an Plausibilität. Der Bruch mit seiner bisherigen Wirkungsstätte, insbesondere der mit seiner Nichte Johanna,

---

1 BAILEY (1968), S. 460.

2 Laut ML, S. 551 „setzte ich mich [1850] seit langer Zeit zum ersten Male wieder einmal an meinen [...] Härtel'schen Flügel, um zu versuchen, wie ich mich zur Composition meines schwer wiegenden Heldendrama's anlassen würde.“; nach BrB fielen „Versuche zur Composition von Siegf. 's Tod“ – man beachte den Plural – in die Zeit Juli/August (BrB, S. 119).

3 „Il n'existe aujourd'hui, pour aucune des oeuvres de Wagner, de transcription intégrale des esquisses correspondantes.“ (NATTIEZ (1995), S. 201).

4 BAILEY (1968), S. 463 f.

5 ML, S. 552, 563 f.; vor Beginn des ersten Gesamtentwurfs brachte Wagner seine Skepsis in diesem Punkte Uhlig gegenüber am 24.II.1850 zur Sprache: „Siegfried und Achilleus, für die die darsteller wohl noch nicht geboren sind, will ich gedruckt – schwarz auf weiß – einem glücklicheren nachkommen vermachen.“ (SB III, S. 242).

6 WWV, S. 405; BREIG (2001), S. 65.

die Wagner als „Brünnhilde“ vorschwebte (s. Kap. II Abschnitt 10.k.)), wog 1850 wohl noch zu schwer, um über die aufführungspraktischen Anforderungen hinwegsehen zu können. Es brauchte noch drei weitere Jahre, bis sich Wagner wieder zur Vertonung eines Werks entschließen konnte.

Die Taktziffern in eckigen Klammern beziehen sich im folgenden auf NATTIEZ' synoptische Transkription von erstem und zweitem Gesamtentwurf. Beide Gesamtentwürfe bestehen aus Akkoladen zu je zwei Systemen. Die Skizzen für die Singstimme sind im oberen System zu finden. Die Begleitung ist wie im 1. Gesamtentwurf des „Lohengrin“ bloß angedeutet, oft nur mit ganzen Noten im Baß,<sup>1</sup> die Solosingstimmen sind dagegen vollständig skizziert. Dies ist nach BAILEY Charakteristikum aller ersten Gesamtentwürfe Wagners.<sup>2</sup>

Das Erscheinungsbild des 1. Gesamtentwurfs von „Siegfried's Tod“ zeigt nach NATTIEZ' Interpretation keine von vorn nach hinten kontinuierlich fortlaufende Vertonung des Textes durch Wagner, sondern ist als Sammlung von Einzelskizzen aufzufassen; so findet sich in den Skizzen bereits das Thema des Rittes der „Walküren“, der im Textbuch erst für I, 3 vorgesehen ist.<sup>3</sup>

Im 1. Gesamtentwurf hat Wagner stellenweise lediglich die diastematische, noch nicht jedoch die rhythmische Struktur der Singstimme festgelegt [entsprechend der Taktzählung des zweiten Gesamtentwurfs z.B. T. 30 – 41].<sup>4</sup> Es sind im 1. Gesamtentwurf untextierte Noten im oberen System zu finden, die sich, wie NATTIEZ' Synopse zeigt, unschwer Passagen im 2. Gesamtentwurf zuordnen lassen. Die Textierung ist, wie eben zitiertes Beispiel oder die nicht mehr textierten letzten neun Takte des 1. Gesamtentwurfs [T. 184 ff.] zeigen, der letzte Schritt beim Skizzieren. Wagner skizzierte folglich mehrere Takte der Singstimme, deren Text er auswendig wußte.

„[...] nous croyons que l'interprétation des traces montre ici, que Wagner esquisse la musique en ayant en tête le texte du livret.“<sup>5</sup>

Mit dem Text und – wie wir beim vielgeübten Rezitator Wagner (s. Kap. II) vermuten dürfen – der Sprechmelodie im Kopf skizzierte Wagner im 1. Gesamtentwurf also zuerst nur die melodischen Umrisse, hob sich aber die Textverteilung und damit die rhythmisch-metrische Gestaltung der Singstimme für einen zweiten Arbeitsgang im 2. Gesamtentwurf auf. Es ist anzunehmen, dies sei aus Gründen der Zeitersparnis geschehen.

---

1 Ausnahmen machen instrumentale Takte, bei denen das erste System auch für die Skizzierung des Orchesters verwendet wird [z.B. T. 94 ff.].

2 „In any event, all Composition Sketches have in common an emphasis upon the setting of the text, with the accompaniment for the moment relegated to the background.“ (BAILEY (1968), S. 493).

3 NATTIEZ (1995), S. 194 ff.; Faksimile 1. Gesamtentwurf bei: NATTIEZ (1996), S. 72 f.

4 NATTIEZ (1996), S. 83 f.

5 NATTIEZ (1996), S. 39.

Wagner entwirft also im 1. Gesamtentwurf in der Hauptsache wieder nur die Singstimme, die mit Beginn der Skizzierung im 2. Gesamtentwurf im wesentlichen feststeht. Der 2. Gesamtentwurf von „Siegfried's Tod“ entsteht wie bei allen weiteren Werken Wagners in geringer zeitlicher Versetzung parallel zum ersten. Wie weit Wagner im 1. Gesamtentwurf dem 2. vorarbeitete, kann im Falle der abgebrochenen Skizzen zu „Siegfried's Tod“ sicher gesagt werden: Nach NATTIEZ' und BAILEYS Zählung umfaßt der 2. Gesamtentwurf 166, der 1. Gesamtentwurf 192 Takte.<sup>1</sup>

Der 2. Gesamtentwurf enthält neben vier Angaben zur Instrumentation [T. 64, 94 f., 105, 115] wie der 1. auch einige Tempoangaben, Phrasierungszeichen, dynamische Zeichen und drei Regieanweisungen (s. Kap. IV, Teil B).

## 2. Analyse

Angesichts der Kürze des Fragments und des Fehlens einer definitiven Vergleichsfassung kann eine Untersuchung der Sprachvertonung von „Siegfried's Tod“ sicherlich nicht zu solch sicheren Resultaten wie bei seinen vollendeten Werken führen. Trotzdem ist ein Überblick über die Sprachvertonung Wagners zwischen „Lohengrin“ und „Ring“ geboten, soweit das Thema dieser Arbeit berührt wird, weil bislang keine Untersuchung hierzu existiert. Dazu werden beide Gesamtentwürfe mit Hilfe des analytischen Rasters ausgewertet, und zwar, da der 2. Gesamtentwurf eine elaboriertere Version des 1. darstellt, die Takte 1 – 166 des 2. und die Takte 167 – 192 des ersten Gesamtentwurfs.

1. Die Gesamtentwürfe sehen nur wenige zweitönige Melismen vor [T. 43], drei davon allein in der „Siegfried“-Singstimme [T. 155, 160, 182]. Sie sind als nicht sprechähnlich zu bezeichnen.

2. Im feierlich breiten Gesang der drei „Nornen“ finden sich viele Tonrepetitionen, besonders in den Teilen zwischen dem refrainartigen „In Osten wob ich“ usw. Die Singstimmen der „Nornen“ bewegen sich fast nur auf den Tönen von Dreiklängen, sind also melodisch nicht sprechähnlich. Das weit ausgreifende, heroische Melos in der anschließenden „Brünnhilde“/„Siegfried“-Szene ist durchaus mit dem des „Lohengrin“ vergleichbar.<sup>2</sup> Ein entscheidender Unterschied ist aber nach BAILEY das Vermeiden eines vermeintlich rezitativischen Tonfalls.

*„Wagner wanted to find means of avoiding long stretches of recitative-like declamation in narrative texts, such as Telramund's accusation [...] or in most of the speeches of the king.“<sup>3</sup>*

---

1 NATTIEZ (1996), S. 109 ff.; BAILEY (1968), S. 470.

2 „The declamatory style of the vocal lines and the harmonic style of the accompaniment are reminiscent of ‚Lohengrin‘.“ (BAILEY (1968), S. 470).

3 BAILEY (1968), S. 478.

Die melodischen Verläufe in dieser Szene sind wie das gesamte Vorspiel nur als entfernt sprechähnlich anzusehen. Eine rhetorische Frage „Brünnhildes“ „Wie liebt ich dich, ließ ich dich nicht?“ ist mit sinkendem Tonfall versehen [T. 124 ff.].

3. Anfangs- und Endsilben mit kurzem -e- sind im 2. Gesamtentwurf fast überall mit relativen Kürzen versehen, in Refrain<sup>1</sup> und Erzählungen der „Nornen“ [T. 3 ff.] wie in der „Brünnhilde“/„Siegfried“-Szene [T. 122 ff.].

Im 2. Gesamtentwurf werden des öfteren Punktierungen in die Singstimme eingefügt, um Kürzen sprecherischer Prosodik entsprechend zu verteilen. Auf diese Weise korrigierte Wagner die Sprachvertonung der Verse in der ersten Erzählung der „Nornen“ [T. 10 ff.]: „schmiedete einen Ring“ [T. 11], „Knechte die Nibelungen“ [T. 13], „frei auch Alberich“ [T. 17].

Umgekehrt eliminierte Wagner nur eine einzige derartige Punktierung, nämlich in der ersten „Nornen“-Erzählung im Vers „Frei die Schwarzalben“ [T. 16]. Dies geschah, da eine Pause folgt, wahrscheinlich um die Deutlichkeit der Textaussprache nicht zu erschweren.

Selbst an emphatisch breit auszusingenden Stellen [T. 42 ff., 150 ff.] bleibt die sprecherische Verteilung von Längen und Kürzen Richtschnur für die rhythmische Gestaltung der Singstimme. „Siegfried’s Tod“ ist unter dem Aspekt der Prosodik betrachtet somit ganz wie der „Lohengrin“ vertont.

4. Das gilt auch für die Verwendung kurzer Pausen in der Singstimme. Wie im „Lohengrin“ und den Opern zuvor doppelten sie Interpunktions- oder sollen das Ineinanderziehen von Konsonanten, den Kehlkopfverschlußlaut „ʹ“ inbegriffen, zwischen Wörtern verhindern, so bei dem „Knecht/ auch Alberich“ der „2. Norn“ [1. Gesamtentwurf, T. 14; im 2. Gesamtentwurf Pause eliminiert] oder „Brünnhildes“ „die dir nur gönnen,/ nicht geben/ mehr kann“ [T. 147 ff.]. Bei letzterem Beispiel stoßen die Konsonanten n/n bzw. n/m aufeinander.

5. Erster und zweiter Gesamtentwurf enthalten Angaben zu Tempo und Tempomodifikation, der 2. mehr als der 1. [T. 1, 69, 71 ff., 129 f., 138, 149, 172], doch hätte die Partitur ohne Zweifel noch mehr aufgewiesen.

6. Angesichts der Kürze des Fragments sind keine zuverlässigen Aussagen über imaginierte physische oder charakterliche Züge einer Figur aus der Musik zu gewinnen.

Die kraftvolle Natur „Siegfrieds“ könnte dadurch zum Ausdruck gebracht sein, daß Wagner seine Verse „Brünnhilde zu gewinnen“ [T. 180 ff.] und „Brünnhilde zu erwecken“ [T. 190 ff.] im Ganztonabstand sequenzierte, der erste Vers auf d’ einsetzend und nach G-Dur kadenzierend, der folgende zweite auf e’ einsetzend und nach A-Dur kadenzierend.

---

1 Konsequenz sind darin die Silben „Osten“, „Westen“, „Norden“, „wandest“, „wobest“ mit relativen Kürzen unterlegt worden.



7. Bereits im 1. Gesamtentwurf hat Wagner detaillierte dynamische Anweisungen in das System der Singstimme eingetragen, beispielsweise Crescendo- und Diminuendozeichen in die meisten Takte der ersten Erzählung der „Nornen“ [T. 10 ff.]. Die Dynamik wird hier als ein Steigerungsmittel eingesetzt und ist mit sprecherischer Gestaltung nur entfernt vergleichbar. Das Ende dieser ersten Erzählung „Rheingold ruh’ in der tiefe“ wird ins *pianissimo* zurückgenommen [T. 20]. Im Dialog „Brünnhilde“/„Siegfried“ sind dynamische Vorgaben seltener [T. 141 ff.].

8. Anweisungen zu Stimmklangmodifikationen kommen zwar in den musikalischen Skizzen nicht vor, sind jedoch im Textbuch zu „Siegfried’s Tod“ für die nicht mehr komponierten Abschnitte vorgesehen gewesen, z.B. „(seufzend)“,<sup>1</sup> „[...] mit verstellter (tieferer) Stimme [...]“ und „(zitternd)“.<sup>2</sup>

9. Die in den Skizzen enthaltenen drei Regieanweisungen beziehen sich auf instrumentale Abschnitte, so daß eine Redundanz zwischen Geste und Vokallinie nicht festzustellen ist.

10. Das musikalische Material, auf dem sämtliche Singstimmen der Skizzen aufbauen, ist diatonisch. Bereits erwähnt wurden die Dreiklangsmelodik und die häufigen Tonrepetitionen in den drei „Nornen“-Partien (s. 2.). Hinzu kommt in den Passagen „Siegfrieds“ ausgeprägt diatonische Skalenmelodik [T. 150 ff.].

11. Wie in den Skizzen erkennbar, sah Wagner für die Partitur Colla-parte-Satz vor bei „Brünnhildes“ „Gedenke des wilden feuers“ usw. [T. 174 ff.] und an der musikalisch analogen Stelle „[Gedenk’ der beschildeten Frau]“<sup>3</sup> [T. 184 ff.].

12. Unmittelbar aufeinanderfolgende Wort- und Verswiederholungen sind in den musikalischen Skizzen nicht zu finden.<sup>4</sup> Das Textbuch sieht für die unvertonten Teile mehrere vor, die dramatisch, nicht musikalisch – beispielsweise durch die Arienform – motiviert sind.<sup>5</sup> Sie könnten in dieser Form durchaus in einem rezitierten Drama vorkommen.

13. Aussagen über die Periodik in den Skizzen zu „Siegfried’s Tod“ sind insofern schwer zu treffen, als Wagner gegenüber dem „Lohengrin“ exzessiv häufigen Gebrauch von Taktwechseln macht (s. 15). Refrain und erste Erzählung der „Nornen“ sind zum Großteil in 3-Takt-Perioden gehalten. Die zweite und dritte Erzählung konstituieren wie der Schluß der „Nornen“-Gesänge („Meinem Brunnen nahet sich Wodan“ usw.) 2-Takt-Periodik [T. 30 ff., 56 ff., 81 ff.]. Im Dialog „Brünn-

---

1 GS II, S. 217.

2 GS II, S. 187.

3 Textunterlegung von BAILEY (1968), S. 494.

4 Der Refrain der „Nornen“-Gesänge trägt rituelle Züge und ist dramaturgisch, nicht nur musikalisch, zu rechtfertigen.

5 GS II, S. 191 f., 197, 201, 203, 215.

hilde“/„Siegfried“ tendiert Wagner demgegenüber deutlich zu stabiler Zwei- und Viertaktperiodik [T. 122 ff.].

14. Aufgrund der relativ homogenen, idealisierten Höhenlage der beiden Szenen, in denen sich zudem kaum dramatische Handlung entfaltet, können keine Aussagen über den Zusammenhang zwischen dem Ambitus einzelner Phrasen und der dramatischen Entwicklung getroffen werden.

15. Erstmals macht Wagner in diesem Fragment ausgiebigen Gebrauch von Taktwechseln. Dabei zeigt sich wie in den „Lohengrin“-Skizzen, daß die Taktarten mit dem 1. Gesamtentwurf noch nicht definitiv feststehen. Der Refrain der „Nornen“ wurde z.B. im 1. Gesamtentwurf im Zwölfachteltakt entworfen, im 2. dann aber im Sechsvierteltakt mit doppelt so langen Notenwerten notiert. Die Entscheidung zu dieser Änderung bewirkt nach BAILEY „*a less forced and more natural manner of declamation*“.<sup>1</sup> Folglich wäre diese Änderung, die ja die gesamte noch zu komponierende Musik betrifft, aus der Sprachvertonung zu erklären.

Bereits in den „Nornen“-Gesängen wechselt die Taktart oft zwischen Sechs- und Viervierteltakt [T. 16 f., 29 f., 41 f.]. Fast schon experimentelle Züge trägt in dieser Hinsicht aber die „Siegfried“-Singstimme. Zu Beginn noch im Dreivierteltakt gehalten [T. 150 ff.] wechselt das Metrum seiner Verse von „Ein wissen doch wahr' ich wohl“ an beinahe mit jedem Takt zwischen Drei- und Viervierteltakt [T. 159 ff., 163 ff., 180 ff., 190 ff.]. Zur metrischen Uniformität des „Lohengrin“ steht das Fragment zu „Siegfried's Tod“ also im schärfsten Kontrast.

16. Die skizzierten Teile des Vorspiels sehen zwar keine melodramatischen Mittel vor. Ob möglicherweise ein Teil der im Textbuch vorgeschriebene Schreie<sup>2</sup> und das Gelächter der „Wasserfrauen“<sup>3</sup> melodramatisch frei ausgeführt worden wären, ist nicht zu sagen.

17. Die musikalischen Skizzen geben keinen Hinweis darauf, ob Wagner seiner Musik traditionelle musikalische Formmodelle zugrunde legte. Das Textbuch sieht am Ende von II, 5 synchronen Gesang „Brünnhildes“ und „Gunthers“ vor, und die Verse „Hagens“ sind den ihren recht ähnlich,<sup>4</sup> doch wäre es reine Spekulation, zu unterstellen, Wagner hätte hier ein traditionelles Duett oder Terzett schreiben wollen.

18. Die musikalischen Skizzen enthalten keine unbegleitet zu singenden Takte für die „Nornen“ und „Siegfried“. Nur auf vereinzelt Zählzeiten setzt die Begleitung am Ende der Nornenszene [T. 89 f.] und in „Siegfrieds“ Einwüfen [T.

---

1 BAILEY (1968), S. 473.

2 GS II, S. 199, 223 f.

3 GS II, S. 211 ff.

4 GS II, S. 208.

160, 164] aus. „Brünnhilde“ hat einen Auftakt und einen ganzen Takt mit aussetzender Begleitung zu singen; dies hat Wagner schon im 1. Gesamtentwurf festgelegt [T. 135, 145].

## 10. „Das Rheingold“ WWV 86 A

### 1. Entstehung

#### a) Chronologie

In BrB vermerkt Wagner für den Zeitraum September/Oktober 1851 über die erste Konzeption des Vorabends zum „Ring des Nibelungen“:

*„Entstehung der ‚Walküre‘. Plan zur vollständigen Ausführung des ‚Ring des Nibelungen‘ mit ‚Rheingold‘. Sehr angeregt.“<sup>1</sup>*

Die Erstschrift des „Rheingold“-Textbuchs schrieb Wagner zwischen dem 15.IX. und 3.XI.1852, die erhaltene Reinschrift von Dezember 1852 bis Januar 1853.<sup>2</sup> Bereits während der Entstehung der Dichtung las Wagner offenbar seinen Text abschnittsweise seinen Zürcher Bekannten vor. Dies legt eine Passage in ML nahe:

*„Wohl fand ich in der Nähe Anzeichen von Theilnahme an der Vollendung meiner grossen dichterischen Arbeit [...]; mit näherem Verständniss, und wirklich warm, ging nur Herwegh darauf ein, mit welchem ich mich oft darüber besprach, und dem ich die fertigen Theile auch gewöhnlich vorlas. Sulzer war sehr verstimmt über die Umarbeitung von ‚Siegfried’s Tod“.<sup>3</sup>*

Die Überarbeitung des Textbuchs zum „Jungen Siegfried“ war der abschliessende Schritt bei der Entstehung des „Ring“-Textbuchs. In BrB hielt Wagner für das Ende des Jahres 1852 fest:

*„Überarbeitung des ‚jungen Siegfried‘. Vollendung des ganzen Gedichtes ‚Der Ring des Nibelungen.‘ – Sogleich bei Wille’s vorgelesen: 1 Abend Rheingold u. Walküre; morgens: Siegfried. Abend: Götterdämmerung. Grosse Überreizung.“<sup>4</sup>*

Wie nach der Vollendung des „Lohengrin“-Textbuchs (s. 9.1.a.) drängte es Wagner, „sogleich“ seine Dichtung vorzutragen. Diese Vorlesung, über die Wagner berichtet, sie habe den Zweck gehabt, „mir [!] sogleich einen Begriff von der Wirkung des ganzen Gedichtes [...] zu verschaffen“,<sup>5</sup> bildete den Auftakt zu einer Reihe von Textbuchrezitationen im Jahre 1853 (s. Kap. II Abschnitt 11.b.). Eine öffentliche Vorlesung fand in Zürich im Februar 1853 an vier aufeinanderfolgenden Tagen

---

1 BrB, S. 120.

2 WWV, S. 352; die Angaben werden in BrB bestätigt: „October, November [1852]: Dichtung des ‚Rheingolds“ (BrB, S. 121).

3 ML, S. 580 f.

4 BrB, S. 121.

5 ML, S. 581.

statt; sie verlief nach Wagners Erinnerung überaus erfolgreich.<sup>1</sup> In einem Brief vom 23.II.1853 an Herwegh findet sich dazu folgende Äußerung:

„Uebrigens hatte meine Einbildungskraft vor diesem mir unsichtbaren größeren Publikum einen weit größeren Spielraum, als vor dem leider zu sichtbaren der Familie Wille: ich habe mir durch Hülfe meiner Illusion ganz wohl behagt.“<sup>2</sup>

Der Grund für die Unsichtbarkeit des Auditoriums scheint eine zumindest zeitweilig sehr gedämpfte Beleuchtung des Saales gewesen zu sein.<sup>3</sup> Zwei Beobachtungen lassen sich anhand dieser Äußerungen machen: 1. Wagner will sich einen Eindruck von der Wirkung seiner Dichtung verschaffen. Dies kann er nicht für sich allein, sondern er braucht dazu eine sinnliche Vergegenwärtigung des Textes vor Publikum. 2. Die Mitteilung im engeren Sinne steht bei diesen Vorlesungen vor einem Auditorium im Hintergrund. Es geht Wagner vielmehr darum, seine „Einbildungskraft“ zu stimulieren, sich in einen Zustand zu versetzen, den er mit „Illusion“ bezeichnete.

Wagner las auch Liszt bei seinem ersten Besuch im Schweizer Exil vom 2. bis 10.VII.1853 Teile des „Rings“ vor.

Am 4.VII. rezitierte Wagner das „Rheingold“, am 5.VII. die „Walküre“.<sup>4</sup> Diese Vorlesungen hat Wagner weder in seinen Briefen noch in seinen biographischen Schriften erwähnt. Ursprünglich hatte er vor, an den folgenden Tagen die beiden verbleibenden Dramen vorzulesen, wozu es aber nicht kam.<sup>5</sup> Deshalb setzte Wagner bei ihrer nächsten Begegnung mit dem „Siegfried“ fort.

Im Oktober las Wagner Liszt, Joseph Joachim, Hans v. Bülow, Peter Cornelius, Richard Pohl, Carolyne und Marie v. Sayn-Wittgenstein in Basel „Siegfried“ vor,<sup>6</sup> begleitete darauf Liszt nach Paris, wo er Carolyne und Marie v. Sayn-Wittgenstein und anderen die übrigen drei Dramen des „Ring“ vorlas.<sup>7</sup> In welcher Reihenfolge Wagner die Teile des „Ring“ in Paris vortrug, ist nicht klar, ob er beispielsweise nach der Baseler „Siegfried“-Vorlesung in Paris mit dem „Rheingold“ fortsetzte. Er beendete seine „Ring“-Rezitationen, die über mehrere Tage hinweg stattfanden, mit dem letzten Aufzug der „Götterdämmerung“. Dabei war auch Berlioz zugegen.<sup>8</sup> Außerdem besuchten Liszt und Wagner mehrere Gönner in Paris;<sup>9</sup> ob Wagner da-

---

1 ML, S. 583 f.

2 SB V, S. 200 f.

3 Johann Spyri amüsierte sich nach eigenem Bekunden über diese Vorlesung im Hotel Baur „mit ihren Verdunkelungs- und Beleuchtungseffekten“ (W. ZIMMERMANN: „Richard Wagner in Zürich“, Zürich 1986, S. 6 (zit. bei: JOST (2003), S. 70)).

4 Brief Liszts an Carolyne v. Sayn-Wittgenstein vom 6.VII.1853 (La Mara IV, S. 146 f.).

5 Brief Liszts an Carolyne v. Sayn-Wittgenstein vom 8.VII.1853 (La Mara IV, S. 148 f.).

6 ML, S. 594; BrB, S. 122.

7 „Ueberhaupt ward auch an den folgenden Tagen nicht eber nachgelassen, als ich mit allen Theilen meines ‚Ring des Nibelungen‘ zu Ende war.“ (ML, S. 595).

8 ML, S. 597.

9 Brief an Minna Wagner vom 16.X.1853 (SB V, S. 451); ML, S. 597.

bei etwas aus dem „Ring“-Textbuch zum besten gab, ist nicht überliefert, kann aber als wahrscheinlich angenommen werden.

Neben den von Wagner dokumentierten Vorlesungen im Februar und Oktober ist es also zu weiteren Rezitationen im privaten Kreise gekommen. Wagner behauptete darüber hinaus in ML, „*überhaupt damals von der Schwäche des Vorlesens meiner [„Ring“-]Dichtung beherrscht*“ gewesen zu sein.<sup>1</sup> Zusätzlich zu diesen drei nachweisbaren Rezitationen des kompletten „Ring“-Textbuchs werden etliche weitere stattgefunden haben. Die Textbücher von „Rheingold“ und „Walküre“ wurden nachweislich zumindest viermal vorgelesen.

Wagner hielt sich knapp drei Wochen in Paris auf.<sup>2</sup> Es kam zu Treffen mit den deutschen Freunden seines ersten Pariser Aufenthaltes 1839 – 41, Ernst Benedikt Kietz und Gottfried Engelbert Anders. Wagner spielte ihnen nach eigenem Bekunden ausgiebig aus seinen Kompositionen vor.<sup>3</sup> Sicherlich unterließ er es dabei nicht, sein neues Vorhaben vorzustellen, möglicherweise mit einer Vorlesung. Über den weiteren Verlauf der Arbeit am „Ring“ berichtet Wagner in BrB:

„Ende October nach Zürich zurück. – Sogleich Anfang November an die Composition des Rheingoldes: Verlegenheit, das Vorspiel zu skizzieren.“<sup>4</sup> Bereits in Paris hatte Wagner Liszt gegenüber verlauten lassen, sofort nach seiner Rückkehr aus Paris die Vertonung beginnen zu wollen.<sup>5</sup>

Die Musik des „Rheingold“ entwarf er in sehr kurzer Zeit; laut autographischer Aufschrift begann Wagner den Gesamtentwurf am 1.XI.1853; zweieinhalb Monate später, am 16.I.1854, beendete Wagner die Arbeit daran, machte sich am 1.II.1854 an die Erstschrift und parallel dazu ab 15.II.1854 an die Reinschrift der Partitur.<sup>6</sup> Unmittelbar nach seinem Parisaufenthalt, bei dem es zu mindestens einer kompletten Vorlesung des „Ring“ gekommen war, machte sich Wagner also an die Musik. Die intensive Rezitationstätigkeit von November 1852 bis zum Oktober 1853 und der Kompositionsbeginn im November lassen die Vermutung zu, die Textbuchvorlesungen hätten neben der künstlerisch anregenden Funktion, die sie für Wagner offenkundig besaßen, den eigentlichen Anstoß zum Beginn der Vertonung

---

1 ML, S. 594.

2 Am 9.X.1853 kam er in Paris an, am 28.X.1853 war er zurück in Zürich (STROBEL (1952), S. 48 f.).

3 Brief an Liszt vom 30.X.1853 (SB V, S. 455).

4 BrB, S. 123.

5 Brief Liszts an Wagner vom 31.X.1853 (KESTING, S. 337); am 29.XII.1853 erwähnte Liszt in einem Brief an Wagner, dieser habe ihm die fertige „Rheingold“-Partitur für Mai 1854 versprochen (KESTING, S. 352). In keinem seiner Briefe an Liszt hat Wagner aber diese Frist genannt; dies geschah wahrscheinlich bei ihrer letzten persönlichen Begegnung in Paris im Herbst 1853.

6 Die Erstschrift wurde am 28.V., die Reinschrift am 26.IX.1854, als bereits der Gesamtentwurf zur „Walküre“ begonnen war (WWV, S. 367), beendet (WWV, S. 354 f.).

gegeben, ja es scheint so, als hätte der Komponist Wagner ihrer regelrecht bedurft, um die Vertonung in Angriff zu nehmen. Diese Vermutung wird im Falle aller späteren Werke, der „Meistersinger“-Textbuchvorlesungen insbesondere, bestätigt (s. 15.1.a.).

#### b) Skizzenauswertung

Die bislang einzige Arbeit zu den gesamten Skizzen des „Ring“ ist immer noch WESTERNHAGEN (1973). Es handelt sich dabei zum einen um einen knapp gefaßten und somit eo ipso lückenhaften Überblick, zum anderen um die Arbeit eines erklärten Wagnerapologeten, der Wagners eigene, mitunter zur Legendenbildung neigende Äußerungen über die Entstehung seiner Werke stets unkritisch übernimmt, beispielsweise das fiktive sogenannte La-Spezia-Erlebnis Wagners kolportiert.<sup>1</sup> WESTERNHAGEN vermerkt ausdrücklich, daß ein unkritischer Ansatz bei ihm Methode sei.<sup>2</sup>

Nur ein Beispiel sei angeführt, um zu zeigen, wie v. WESTERNHAGENS an sich beachtenswerte Untersuchung der „Ring“-Skizzen wegen seines affirmativen Ansatzes nicht bis zu den wirklich aufschlußreichen Fragen vordringen kann. WESTERNHAGEN nimmt die vollkommene Gleichzeitigkeit von dichterischer und musikalischer Konzeption bei Wagner an, „das *Zusammennwirken des Musikalischen mit dem Dichterischen. Und zwar nicht im Sinne einer nachträglichen Vertonung einer Dichtung, sondern als eine Gleichzeitigkeit, die nur wegen der besonderen Techniken des Dichtens und Komponierens in zwei zeitlich getrennte Arbeitsvorgänge zerfällt.*“<sup>3</sup> Diese Annahme begründet WESTERNHAGEN mit einem Zitat aus einem Brief Wagners an Carl Gaillard vom 30.I.1844,<sup>4</sup> welches bereits STROBEL zu derselben Prämisse verleitete.<sup>5</sup> Der genaue Kontext dieses Briefzitats wäre eingehender zu beleuchten. Tatsache ist aber, wie schon ein flüchtiger Blick auf die Skizzen Wagners zeigt, daß WESTERNHAGENS These als solche unhaltbar ist. Die Skizzen zeigen zuweilen Spuren intensiver Arbeit sowie Abweichungen von der Partitur. Wagner hat keinesfalls nach der Abfassung der Dichtung nur noch die Musik bloß „herunterzuschreiben“ brauchen, sonst hätte er wohl schwerlich die Vertonung von Werken wie „Walküre“ oder „Siegfried“ unterbrechen müssen, Kompositionsblockaden erlebt wie bei „Meistersinger“ I (s. Abschnitt 15.1.a.) oder Werkvertonungen ganz abgebrochen wie bei „Siegfried's Tod“. Daß darüberhinaus der Gesangstext durchaus noch nicht in allen Teilen mit der Abfassung des Textbuchs definitiv feststand, vielmehr von Wagner im Zuge der Vertonung noch häufig verändert wurde, ist v. WESTERNHAGEN zwar bekannt, doch fragt er nicht weiter nach Mustern in solchen Korrekturen, die vielleicht Aufschluß über den Kompositionsprozeß geben könnten, einen Kompositionspro-

---

1 WESTERNHAGEN (1979), S. 571; vgl. ML, S. 591 f.

2 WESTERNHAGEN (1973), S. 10.

3 WESTERNHAGEN (1973), S. 20 f.

4 SB II, S. 358.

5 DEATHRIDGE (1977), S. 50. Man könnte beinahe schon von einer regelrechten Tradition der Wagnerexegese sprechen, die von diesem Zitat ausgeht. Sie scheint auf LORENZ zurückzugehen (vgl. LORENZ IV, S. 192).

zeß, der dann allerdings grundsätzlich anders geartet wäre, als v. WESTERNHAGEN annimmt. Nachweislich erfuhr der Text eines unvertonten Textbuchs für Wagner mit der Komposition eine substantielle Veränderung. Über die abgeschlossene Vertonung des „Rheingolds“ unterrichtete er am 25./26.I.1854 August Röckel: „*Wie vieles [...] erst durch die Musik deutlich wird, das habe ich nun wieder ersehen: ich kann jetzt das musiklose Gedicht gar nicht mehr ansehen.*“<sup>1</sup>

DEATHRIDGE hat weitere Schwächen dieser Publikation aufgelistet, darunter nicht zuletzt die unkorrekten Skizzenübertragungen.<sup>2</sup> Aus Raumgründen mußte sich v. WESTERNHAGEN zudem auf einen Vergleich von Gesamtentwurf und gedruckter Partitur beschränken, ohne die Partiturerstschrift, die hinsichtlich der Sprachvertonung einige Änderungen gegenüber dem Gesamtentwurf aufweist, zu berücksichtigen. Ungeachtet ihrer Schwachpunkte enthält seine Untersuchung der „Ring“-Skizzen aber etliche Beobachtungen, die für vorliegende Arbeit von Belang sind.

Ferner existiert eine separate Untersuchung der „Rheingold“-Musik von DARCY, die auch die Skizzen berücksichtigt, doch beschränkt sich DARCY vor allem auf harmonische Entwicklungen, also den Orchesterpart, und streift die Sprachvertonung nur am Rande. Zum von Wagner gleich in Partitur skizzierten Beginn des „Rheingold“ hat KNAPP eine Untersuchung vorgelegt, in der die Sprachvertonung ebenfalls kaum Beachtung findet.

Musikalische Einzelskizzen haben sich in der Erstschrift und einem Druckexemplar des Textbuchs erhalten.<sup>3</sup> Ob Wagner sie vorab – vielleicht unter dem Eindruck einer Rezitation – notierte, ist nicht zu entscheiden, da sie wie fast alle Einzelskizzen Wagners nicht datiert sind.<sup>4</sup> Der Kompositionsbeginn des „Rheingoldes“ ging bei Wagner mit einer erneuten Umstellung seines Skizzierungsprozesses einher. Wagner begann, wie er in BrB festhielt (s. a.), mit dem Orchestervorspiel zur ersten Szene. Er versuchte, Instrumentalvorspiel und Beginn der ersten Szene sogleich in Partitur zu entwerfen, ohne zuvor einen Gesamtentwurf erstellt zu haben. Dieses Verfahren scheint aber zu zeitaufwendig gewesen zu sein, um zügig mit dem Entwurf fortzufahren,<sup>5</sup> und so kehrte Wagner zu seinem bewährten Verfahren zurück, zuerst einen Gesamtentwurf zu erstellen, dem allerdings im Falle von

---

1 SB VI, S. 71 f.

2 DEATHRIDGE (1977a), S. 386.

3 WWV, S. 352 f.

4 DARCY vermutet, fundamentale Themen und Motive seien 12 bis 20 Monate vor Beginn des Gesamtentwurfs in Einzelskizzen niedergeschrieben worden (DARCY, S. 70 f.). Diese Vermutung läßt sich aus dem erhaltenen Material nicht verifizieren. Sollte sie zutreffen, würde die Entstehung erster Skizzen in die Zeit der ersten Textbuchrezitationen fallen (s. auch 11.1.a.).

5 Der Versuch, sogleich in Partitur zu komponieren, blieb in Wagners Schaffen ein Einzelfall (KNAPP, S. 295).

„Rheingold“ und „Walküre“ gleich die Ausarbeitung in Partitur folgte. Wagner schrieb zu diesen beiden Werken keinen 2. Gesamtentwurf.

Der Gesamtentwurf zum „Rheingold“ bietet äußerlich das gleiche Erscheinungsbild wie der 1. Gesamtentwurf zum „Lohengrin“. Zwei, selten drei Systeme sind zu einer Akkolade zusammengeschlossen, die Singstimme ist im ersten, bei mehreren Singstimmen mitunter im zweiten System notiert. Die Ausarbeitung der Singstimme steht wiederum im Zentrum des kompositorischen Interesses, ja wie KNAPP formulierte:

*„the vocal lines seemed largely to be the germinating force behind his composition.“<sup>1</sup>*

Die instrumentale Begleitung ist oft nur mit Baßtönen angedeutet,<sup>2</sup> es sind gelegentlich aber schon instrumentale Figuren, Themen und Motive im Gesamtentwurf notiert. Neben der detailliert ausgearbeiteten Singstimme hat Wagner auch Angaben zu Instrumentation, szenischer Aktion usw. im Gesamtentwurf notiert.<sup>3</sup>

Offenbar fiel Wagner die Komposition recht leicht. Dafür sprechen der kurze Zeitraum, innerhalb dessen der Gesamtentwurf fertiggestellt wurde und die wenigen umfangreicheren Korrekturen. Wagner komponierte, auch wenn einzelne Themen vorab festgestanden haben dürften, „Rheingold“ von vorn nach hinten durch, wie die Korrekturen größeren Umfangs zeigen: Sie befinden sich immer unmittelbar hinter, unter oder neben der ausgestrichenen Stelle, das heißt Wagner fuhr, falls Schwierigkeiten auftauchten, erst dann mit der Vertonung fort, sobald er eine Stelle definitiv festgelegt hatte.<sup>4</sup> Die Anordnung des neu Geschriebenen auf den Blättern zeigt, daß der Platz, den die Korrekturen einnehmen, nicht mehr zur Verfügung stand, als Wagner mit der Skizzierung fortfuhr.<sup>5</sup> Der größte ausgestrichene Komplex ist die Skizze von 18 Takten zu „Donners“ „He da, he do“ usw., die Wagner unmittelbar, nachdem er sie verwarf, noch einmal neu skizzierte.<sup>6</sup> Die einzige Ausnahme bildet der Entwurf der „Erda“-Partie. „Erdas“ Auftrittsverse

---

1 KNAPP, S. 275.

2 Die Niederschrift der Baßnoten ist einer der ersten Schritte, vielleicht sogar der allererste bei der Vertonung einer Stelle gewesen, dem sodann das Ziehen der Taktstriche folgte. Dies läßt das Schriftbild im „Rheingold“-Gesamtentwurf eindeutig erkennen.

3 WESTERNHAGEN (1973), S. 34 ff.

4 DARCYS Behauptung, Wagner habe Passagen ausgestrichen, wenn er sofort verbesserte, hingegen Passagen überschrieben, wenn er in einem späteren Zeitpunkt Korrekturen in den Gesamtentwurf einfügte (DARCYS, S. 20) mutet zu schematisch an, um richtig sein zu können. Weder die „Rheingold“-Skizzen noch irgendwelche anderen Dokumente von der Hand Wagners liefern auch nur einen einzigen Anhaltspunkt für diese These.

5 Z.B. NA (A III a 1), 20<sup>r</sup>, 1. Akk., T. 12 f., 4 Akk.; 22<sup>r</sup>, 4. Akk.; 34<sup>v</sup>, 1. Akk. f.

6 NA (A III a 1), 36<sup>v</sup>, 1. – 3. Akk.; sowohl Taktart als auch Rhythmik und Textverteilung sind in beiden Versionen unterschiedlich, die Tonhöhen hingegen identisch.



sind durchgestrichen, ohne daß eine korrigierte Version im Gesamtentwurf zu finden wäre.<sup>1</sup>

Verglichen mit dem 1. Gesamtentwurf des „Lohengrin“ enthält der Gesamtentwurf des „Rheingold“ deutlich weniger Stellen, die gegenüber der Partitur abweichen, auch dies ein Hinweis auf die relativ große Sicherheit, mit der Wagner „Das Rheingold“ skizzierte. Korrekturen der Singstimmen betreffen in der Regel nur rhythmische oder diastematische Nuancen,<sup>2</sup> einzelne Töne und nicht mehr ganze Passagen wie beim „Lohengrin“-Gesamtentwurf. Die Mehrzahl der Korrekturen in der Singstimme betrifft tendenziell eher die Intervallik, seltener die Rhythmik.

Ein Beispiel hierfür ist die Vertonung von „Alberichs“ „bei einer kieste mich keine“, die in Gesamtentwurf<sup>3</sup> und Partiturerstschrift<sup>4</sup> von der endgültigen Fassung diastematisch, aber nicht rhythmisch abweicht. „Loges“ „Doch daß ich fände, was nie sich fügt“ stimmt bis auf eine kleine Abweichung rhythmisch mit der Endfassung überein, die Intervallik unterzog Wagner jedoch mehreren Umarbeitungen. Keine der beiden Versionen der „Loge“-Singstimme im Gesamtentwurf entspricht jedoch hier ganz der definitiven Gestalt in Partitur.<sup>5</sup> Auch bei „Loges“ kadenzartigem „nur mach vor Staunen mich stumm“ stand die Rhythmik für Wagner offenbar schon von Anfang an fest, während er sich bei der Wahl der Tonhöhen nicht so sicher war.<sup>6</sup>

Mit fortschreitender Arbeit am Gesamtentwurf wurde Wagner in der Skizzierung der Singstimmen zusehends sicherer, wie die immer seltener werdenden Korrekturen in der „Alberich“-Singstimme der 1. Szene zeigen. Diese Sicherheit ist beeindruckend verglichen mit den Abweichungen und Überarbeitungen, die im 1. „Lohengrin“-Gesamtentwurf beispielsweise die Partien des „Telramund“ oder „Heinrich“ aufweisen. Die größten Schwierigkeiten bereiteten Wagner stets die ersten Verse, die eine Figur im „Rheingold“ zu singen hat. So weichen die ersten Verse „Donners“ in der 2. Szene, seine Beschwörung des Gewitters in der 4. und die gesamte Partie „Erdas“ im Gesamtentwurf erheblich von der Partiturfassung

---

1 NA (A III a 1), 34<sup>r</sup>, 2. – 5. Akk.; vgl. WESTERNHAGEN (1973), S. 71.

2 Z.B. in „Alberichs“ Partie: „Stör’ ich eu’r Spiel“ (NA (A III a 1), 1<sup>v</sup>, 3. Akk., T. 2); „mit euch tollte und neckte der Niblung sich gern“ (NA (A III a 1), 1<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 1); „verfluchtes Niesen“ (NA (A III a 1), 2<sup>r</sup>, 2. Akk., T. 2); „nach meinem Wunsch die Gestalt mir zu tauschen“ (NA (A III a 1), 25<sup>r</sup>, 4. Akk., T. 6); „Rasch gehorcht des Ringes Herrn“ (NA (A III a 1), 22<sup>r</sup>, 5. Akk., T. 1); „des Ringes Herr als des Ringes Knecht“ (NA (A III a 1), 31<sup>r</sup>, 2. Akk., T. 6 ff.).

3 NA (A III a 1), 3<sup>r</sup>, 1. Akk., T. 8 f.

4 NA (A III a 2 (2)), S. 16, 2. Akk., T. 1 f.

5 NA (A III a 1), 12<sup>v</sup>, 2. Akk., T. 9 ff.

6 NA (A III a 1), 25<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 5; DARCY behauptet, Wagner habe in einer Einzelskizze, die nur Tonlängen, keine Tonhöhen festhält, „Woglindes“ „Lugt, Schwestern, die Weckerin lacht in den Grund“ entworfen; allerdings vermag er keine Textverteilung anzugeben (DARCY, S. 17 f., Bsp. 22).

ab, wurden gekürzt oder stark korrigiert.<sup>1</sup> Wagner charakterisiert wie in seinen vorangegangenen Werken Figuren über die Sprachvertontung. Es galt also, in der Skizze den charakteristischen „Ton“ einer Figur zu entwickeln. Hatte Wagner erst einmal einige Verse einer Figur vertont, fiel ihm die weitere Skizzierung deutlich leichter. Breit auszusingende Passagen weisen generell gegenüber den deklamatorischen weitaus mehr Korrekturen auf.

Zusammenfassend läßt sich über den Prozeß der Sprachvertontung im „Rheingold“-Gesamtentwurf, soweit er sich rekonstruieren läßt, sagen: Wagner legt primär vokalmelodische Abläufe fest. Die Begleitung ist mit Baßtönen oder Akkorden oft nur angedeutet; selbst wo sie detaillierter ausgearbeitet ist, scheint die Singstimme in den meisten Fällen zuerst skizziert worden zu sein.<sup>2</sup> Die Textunterlegung war der letzte Schritt der Skizzierung, wie das zuweilen um die Noten und Taktstriche gedrängte Schriftbild zeigt.<sup>3</sup> Gelegentlich entschied sich Wagner im Zuge dessen für Textänderungen.

## 2. Analyse

Zur Sprachvertontung im „Ring“ existiert bislang noch überhaupt keine Monographie. Die Seitenangaben in eckigen Klammern beziehen sich im folgenden auf die bei Schott erschienene Partitur von 1873.

1. Das „Rheingold“ ist nahezu komplett syllabisch vertont. Melismen sind äußerst selten. Verzerrungen abgerechnet gibt es mit zwei Ausnahmen (s.u.) keine Melismen im „Rheingold“, die mehr als zwei Töne umfassen.

Zweitönige Melismen ahmen oft sprecherische Tonverläufe nach. So sind zwei gebundene Töne an mehreren Versenden vorgesehen. „Floßhildes“ Ironie wird durch kurze Vorschläge auf „dü<sup>n</sup>kt euch dieser nicht schön?“<sup>4</sup> und „Wie hehr verführt es mein Ohr!“ [S. 34] zum Ausdruck gebracht, „Alberichs“ Begehrlichkeit durch eine aufsteigende Linie, die mit dem Melisma auf „wie in den Gliedern brünstige Gluth mir brennt und glüht!“ [S. 41] ihren höchsten Ton erreicht. „Mimes“

---

1 WESTERNHAGEN (1973), S. 52 f., Bsp. 26; NA (A III a 1), 34<sup>f</sup>, 3. Akk. ff. und 36<sup>v</sup>, 1. Akk. ff.

2 Korrekturen in der Singstimme, die der Skizzierung der Begleitung vorangegangen sein müssen, und Skizzen für instrumentale Musik, die nachträglich in und um die fertige Singstimme eingetragen wurden, sind beispielsweise zu finden auf NA (A III a 1), 3<sup>f</sup>, 7. Akk., T. 5 ff.; 5<sup>f</sup>, 5 Akk. ff.; 12<sup>f</sup>, 5. Akk., T. 5 ff. „Mimes“ „Nun zwingt uns der Schlimme“ usw. ist zweimal skizziert worden; vier Takte wurden komplett gestrichen, von denen einer noch gar keine instrumentale Begleitung, einer lediglich ein Abbreviationszeichen aufweist (NA (A III a 1), 20<sup>f</sup>, 4. Akk.).

3 NA (A III a 1), 3<sup>v</sup>, 6. Akk., T. 4 f.; 25<sup>v</sup>, 7. Akk., besonders T. 5; 30<sup>f</sup>, 4. Akk., T. 4; 31<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 4.

4 In der Partitur ist der kurze Vorschlag, den der Gesamtentwurf (NA (A III a 1), 3<sup>f</sup>, 3. Akk., 4. T.) noch vorsah, quasi auskomponiert.

Schluchzen [S. 165, 171 f.] ist mit kurzen Vorschlägen bzw. vorschlagsartigen, chromatisch sinkenden Zweittonmelismen sehr naturalistisch musikalisiert. Kurze Vorschläge bei „Alberichs“ „Der listigste dünkt sich Loge“ usw. [S. 200] suggerieren einen höhnisch lachenden Sprechtonfall.

Nach Art rezitatorischer Lautmalerei schmückt Wagner einzelne Signalwörter mit Verzierungen aus, z.B. „Mimes“ „Wir lachten lustig der Müh“ [S. 173] mit triolischem Melisma und kurzem Vorschlag,<sup>1</sup> „Loges“ „Weibes Wonne und Wert“ [S. 123] und „Mimes“ „niedlichen Niblungentand“ [s. 173] mit Pralltriller, „Frickas“ „Frauen zu schönem Schmuck“ [S. 130] mit Schleifer. Der Triller auf es bei „Fafners“ „Ruhig Donner! rolle, wo’s taugt!“ [S. 255] ist ein weiteres Beispiel für quasi-sprecherische Lautmalerei. Laut Heys Bericht von den Bayreuther Proben von 1876 ist dieser „*plumprollende Triller mit seiner überaus realistischen Wirkung*“ durchaus so zu verstehen und auszuführen.<sup>2</sup>

Nicht sprechähnlich sind die wenigen Melismen an Stellen, an denen thematisches Material in die Singstimme eingegangen ist, etwa dasselbe Thema bei „Fafners“ „Gold’ne Äpfel wachsen in ihrem Garten“ usw. [S. 106 f.] und „Loges“ „Die gold’nen Äpfel in ihrem Garten“ usw. [S. 146],<sup>3</sup> das „Loge“-Thema bei „Loges“ „und wärmende Lohe, wenn Loge dir nie gelacht“ [S. 187]. Das Thema, das erscheint, wenn vom Ring als solchem – nicht einem seiner Aspekte wie dem Fluch – die Rede ist, taucht erstmalig auf bei „Woglindes“ „zum Reif zu zwingen das Gold“ [S. 63 f.] und verursacht hier ein Melisma,<sup>4</sup> das Walhall-Thema bei „Wotans“ „Vollendet das ewige Werk“ [S. 88] sowie das „Nibelungen“-Thema bei „Loges“ „den schimmernd Zwerge schmieden“ [S. 130 f.].

2. Zeitgenossen Wagners erkannten in der Sprachvertonung des „Rheingolds“ klar und deutlich das Vorbild rezitierter Sprache wieder.<sup>5</sup> Besonders die beiden „Nibelungen“-Partien „Alberich“ und „Mime“ täten sich in diesem Punkte hervor.<sup>6</sup> Der analytische Befund bestätigt diese Beobachtung.

---

1 Interpreten im späten 19. Jahrhundert wie Hans Breuer (1868 – 1929) nahmen die gleichsam rezitatorische Vorlage Wagners auf. Breuer sang von 1896 bis 1914 den „Mime“ in Bayreuth (SL I, S. 449). Wie erhaltene Tonaufnahmen zeigen, gestaltete er seine Linie recht frei, hielt sich nicht immer genau an die Töne der Partitur und sang die zitierte Stelle lautmalerisch (BRECKBILL, S. 300 f.).

2 Hey (1911), S. 167.

3 Das Thema erscheint hier zum ersten Mal und wird zum Ende der 2. Szene wieder aufgenommen [S. 143 ff.]. Es verursacht an beiden zitierten Stellen die einzigen dreitönigen Melismen der Partitur außerhalb der „Rheintöchter“-Gesänge.

4 Erstmals erscheint eine Vorform dieses Themas bei „Wellgunde“: „wer aus dem Rheingold schüfe den Ring“ [S. 61].

5 Neben vielen anderen Louis Köhler, Hermann Kretzschmar oder Julius Stockhausen (s. Kap. III Abschnitt 10.2.e.).

6 Köhler (1933), S. 104.

„Alberichs“ Partie ist fast durchweg syllabisch und zumeist in kurzen Notenwerten – eine Achtel oder kürzer – als Grundmaß bei nicht langsamem Tempo vertont. Sein Plan, den er den „Göttern“ ab „Siehst du den Hort“ usw. enthüllt, ist im Tempo „Sehr Lebhaft“ vorzutragen, Grundmaß hier ist eine Viertel [S. 189 ff.]. Nur in affektgeladenen Situationen kommen streckenweise langauszuhaltende Töne vor, etwa bei seinem Werben um die „Rheintöchter“ [S. 33 ff.], der Demonstration der Macht des Rings in der 3. Szene [S. 184 f.] und dessen Verfluchung [S. 238].

Daß mit steigender Affektintensität die Notenwerte in den Singstimmen gedehnter werden, gilt auch für andere Figuren, die im „Rheingold“ auftreten, „Fricka“, „Mime“ und die „Rheintöchter“ etwa, in gewissem Sinne auch für die Partie des „Loge“.

„Loge“, der in allem eine ironisch-überlegene Distanz zeigt, gerät in diesem Sinne nie richtig in Affekt, sondern setzt gleichsam mit Hintersinn ein lyrisches Melos auf, wenn er andere in seinem Sinne zu manipulieren sucht. Dies ist bei seinem Gesang über „Weibes Wonne und Werth“ [S. 120 ff.] wie seinem grundfalschen Loblied auf „Alberich“ „Wen fasste nicht Wunder“ usw. [S. 196 ff.] der Fall.

Für alle Figuren im „Rheingold“ gilt: Je nüchterner und rationaler der Redeinhalt, desto mehr nähert Wagner die Sprachvertonung einem quasisprecherischen Melos an. Kurze Einwürfe, z.B. „Wotans“ „Fordert andern Sold!“ [S. 108], „Vergeh’, frevelnder Gauch!“ [S. 196], oder rasche Wortwechsel [z.B. S. 23, 107, 118 ff., 254 ff., 268 f.] werden generell sprechartig vertont. Aber selbst in den kantablen Abschnitten der dramatischen Dialoge im „Rheingold“ sollten nach Wagner die Zuhörer

*„den bestimmten Eindruck erhalten, wie hier nicht eigentlich gesungen, sondern in tiefster Herzensempfindung gesprochen wird.“<sup>1</sup>*

Wagner baut auf den Errungenschaften des „Lohengrin“ auf (s. 8.2.2.), wenn er sprecherische Tonhöhenverläufe nachzeichnet.<sup>2</sup> Der Schritt von gesprochener Sprache zu Wagners Gesangsstimmen ist gerade im „Rheingold“ nicht sehr weit. Würde man beispielsweise die „Alberich“- oder „Loge“-Partie rhythmisch und diastematisch als Vorlage für eine rezitatorische Wiedergabe des Gesangstextes nehmen, ergäbe sich ein sicherlich extensiver, dennoch aber sinnvoller Textvortrag.

---

1 BBl, 6. St. 1880, S. 153.

2 Dabei paßte er wie in seinen vorigen Werken die Versakzente in das System des Akzentstufentaktes ein. Da es sich bei den „Ring“-Versen aber faktisch um Prosa handelt, stellten sich hier ganz andere Herausforderungen als bei der „Lohengrin“-Vertonung, in der traditionelle Versmaße durchaus noch eine Rolle spielen. Hielt das Versmaß im „Lohengrin“ noch die Option offen, der Singstimmenakzentuierung als Vorlage zu dienen, entfiel dies im „Ring“ ganz. Wie in „Oper und Drama“ dargelegt (s. GS IV, S. passim), entschied nun die Verteilung der „*Wurzelsilben*“, die in gesprochener Sprache immer betont werden, über die akzentuelle Struktur einer Phrase.

Bei der Vertonung von Fragesätzen hat Wagner sehr konsequent rhetorische Fragen mit abwärts geführter Melodie [S. 74, 94 f., 104, 110, 118, 128, 138 f., 162 f., 172, 232 f., 237, 244, 258, 268, 278], wirkliche Fragen nahezu immer mit aufsteigender Melodie enden lassen [S. 21, 25 f., 37 f., 72, 90 f., 102, 112 f., 132 f., 135, 142 f., 150, 164, 172, 175, 179, 182, 184, 187, 199 f., 204, 207, 220, 233, 237, 258, 263 f., 273, 306, 310 f.]. Ausnahmen oder Grenzfälle, z.B. Fragesätze, die in Wagners Vertonung eher die Funktion von Aussagesätzen bekommen haben, sind nicht häufig [S. 92, 117, 190 f., 206 f., 230 f., 256].

Appositionen und Parenthesen sind wie im „Lohengrin“ von den Hauptsätzen durch kurze Pausen und andere Lage klanglich abgesetzt [z.B. S. 56, 133, 136, 139, 229 f.].

Kurze Schlußsilben auf –e– sind nur an wenigen Stellen mit den höchsten Tönen einer Phrase unterlegt worden. Diese Phrasen gewinnen dadurch große Ähnlichkeit mit Sprechtonfällen, etwa bei „Fafners“ Frage „Getreu’ster Bruder, merk’st du Tropf nun Betrug?“ [S. 102], die laut Vortragsanweisung im 1853er Textbuch „(höhnisch)“ klingen soll, oder „Loges“ „ward leichter ein Eigen erlangt?“ [S. 135], die durch den kurzen Vorschlag auf „Eigen“ einem lächelnden Tonfall nahekommt.

Einige herausragende Beispiele für die naturalistische Übernahme des Sprechtonfalls in die Musik des „Rheingold“ sind: die überschlagende Stimme bei „Mimes“ „nimm nur die Nägel vom Ohr!“ [S. 162], bei „Nä-“ vom b zum g’ springend und bei „-gel“ wieder zum b zurückfallend, das g’ außerdem „(grell)“ zu singen, und „Alberichs“ „Verfluchtes Niesen!“ [S. 24 f.], vom a zum fis’ springend und zum fis zurückfallend. Hierher gehört auch „Alberichs“ unwirsches „Was wollt ihr hier?“ [S. 187], mit dem sich eine harmonische Rückung von f-Moll zu einem leeren Oktavklang auf e vollzieht; die Harmonik rückt dabei von b-Moll nach a-Moll als Grundtonart. Zudem wird an dieser Stelle die Begleitung dynamisch stark zurückgenommen, so daß der Stimmklang als solcher „*überraschend*“ wirkt, ganz so wie Wagner es auch beabsichtigte.<sup>1</sup>

Der Gesamtentwurf zeigt nur an wenigen Stellen umfangreichere Korrekturen der Singstimmen, beispielsweise – wie schon erwähnt – der „Erda“-Partie. Die korrigierte Fassung dieser Passage zeigt Wagners Bestehen, die Akzentuation durch Taktschwerpunkte auf andere Silben zu verschieben bzw. auf weniger zu beschränken. So fielen in der Fassung ante correcturam folgende Silben auf die erste Zählzeit: „Wie alles war, weiß ich; wie alles wird, wie alles sein wird, seh’ ich auch: der ew’gen Welt Urwala, Erda, mahnt deinen Muth.“<sup>2</sup> In der Partitur sind dagegen folgende Silben akzentuiert: „Wie alles war, weiß ich; wie alles wird, wie alles sein wird, seh’ ich auch: der ew’gen Welt Urwala, Erda, mahnt deinen Muth.“ [S. 264 f.]. Man erkennt unschwer, wie die zweite Fassung die Akzente gemäß gesprochener Sprache auf die logischen Versakzente legt. Als Vorlage für eine sprecherische

---

1 Hey (1911), S. 165.

2 NA (A III a 1), 34<sup>r</sup>, 5. Akk. ff.

Wiedergabe des Gesangstextes wäre die zweite der ersten Fassung unbedingt vorzuziehen. Durch die sparsamere Verwendung der Platzierung von Silben auf der ersten Zählzeit zur Akzentuierung wird die musikalische Deklamation dieser Stelle gemessener.

Wie in rhythmisch-metrischer Hinsicht (s. auch 3. und 15.) war Wagner auch bei der melodischen Gestaltung der Singstimmen im „Rheingold“ darum bemüht, traditionelle Modelle zu vermeiden. Er umgeht diatonische Skalen- und Dreiklangsbewegung sowie kontinuierlich fortschreitendes Chroma weitestgehend (s. 10.). Gerade in den beiden „Nibelungen“-Partien kommen kontinuierliche Sekundfortschreitungen kaum vor. Wiederholungen und Sequenzen von Motiven und kurzen Melodien in den Sologesängen sind nicht sehr zahlreich [S. 17 f., 29, 33, 35 f., 41, 91, 98, 103, 119, 125 f., 188, 196 f., 204, 253 f., 307]. Themen kommen pointiert vor, das heißt ein Thema erscheint in diesem Werk zumeist ein- oder zweimal, maximal dreimal in den Singstimmen [S. 71 f., 100, 103, 123, 130, 133, 174, 195, 204, 220, 233, 235 f., 250, 267 f., 270; s. 1.].<sup>1</sup> Eines der seltenen Beispiele für ein möglicherweise aus dem Sprechtonfall gewonnenes Thema ist die Verfluchung des Rings durch „Alberich“ [S. 238]. Hier wird ein Thema in der Singstimme exponiert, was im Rheingold noch öfters geschehen ist [S. 61, 63, 93, 119, 121, 134, 240; s. 1.].<sup>2</sup> Insgesamt sind Themen in den Singstimmen also ein Sonderfall der kompositorischen Singstimmengestaltung. Rufe, die mit Oktavfall vertont sind, kommen gelegentlich vor [z.B. S. 25 f., 42, 102, 208, 255, 257], sind aber rhythmisch ungleich differenzierter als etwa noch im „Rienzi“.<sup>3</sup>

Parlandoartige, schnelle und nur sparsam begleitete Tonrepetitionen<sup>4</sup> werden in den Dialogen möglichst vermieden und vorzugsweise dramaturgisch funktionalisiert in Monologen eingesetzt.

---

1 Es kann für die „Ring“-Teile, die bis 1857 komponiert wurden, keinesfalls von einer „*Omnipräsenz der Leitmotive*“ (PALM, S. 263) in den Singstimmen die Rede sein.

2 In den Ensembles der „Rheintöchter“ wird in der ersten Szene der „Rheingold!“-Ruf vorgestellt [S. 49, 53] und in der letzten variiert wiederaufgenommen [S. 309 ff.]. Er fungiert in allen weiteren „Ring“-Dramen als Thema.

3 BRANDHOFE hat alle in den „Ring“-Singstimmen vorkommenden Oktavfälle gezählt; seine Prämisse, Wagner habe die Oktave als „*Ebenbild der Harmonie*“ und den Tritonus als Symbol für einen „*disbarmonischen Zustand*“ gebraucht, ist dabei durchaus nicht aus dem Material zu rechtfertigen wie generell seine Zusammenschau von Musikanalyse und griechisch-antiker Philosophie und Weltanschauung der Nachvollziehbarkeit entbehrt (BRANDHOFE, S. 160 ff.). BRANDHOFE bemerkte, daß ein Großteil der Oktavfälle bei Ausrufen zu finden ist. So zählte er für die 1. Szene 9 Oktavfälle, davon 8 bei Ausrufen. Insgesamt sind nach BRANDHOFES Zählung von den 84 Oktavfällen in den „Rheingold“-Singstimmen 46 Ausrufen unterlegt (ibid.).

4 Gedehte Tonrepetitionen über mehrere Takte kommen in der „Alberich“-Singstimme vor bei „Habt Acht! Habt Acht“ [S. 195 f.] oder „Ihrem Herrn gehorchend“ [S. 221] und entsprechen dem Topos des Unerbittlichen, wie er sich in den Tonrepetitionen des Papstfluchs in „Tannhäu-

Wagner macht von ihnen ausschließlich bei Versen, die die jeweilige Figur für sich spricht, gebrauch, etwa bei „Alberichs“ „Doch behalt’ ich mir nur den Ring“ usw. [S. 220], „Doch nur Geduld!“ usw. [S. 229] und „Wotans“ „Von des Rheines Gold hört’ ich raunen“ [S. 129]. Wegen ihrer differenzierten Rhythmik sind diese Beispiele auf keinen Fall als rezitativisch aufzufassen. Maximal achtzehnmal wird ein Ton repetiert [S. 221].

Lange, über einen Takt und mehr auszuhaltende Töne gibt es nur in „Alberichs“ „hastig“ im Tempo zu singenden „der Niblungen Herr!“ [S. 167] und „Wie ich der Liebe abgesagt“ usw. [S. 192 f.] – das Tempo des Abschnittes ist „Sehr lebhaft“ –, „Loges“ „und die strahlende Sonne“ [S. 198] – ebenfalls „Sehr schnell“ im Tempo – und „Wotans“ „In Walhall wohne mit mir“ [S. 305], das „Mässig bewegt“ zu singen ist. Der Schmerzensschrei „Mimes“ [S. 165] ist zwei Takte lang, läuft aber als solcher der Sprechähnlichkeit der Singstimmen nicht zuwider. Töne von mehr als zwei Takten Dauer kommen in den „Rheingold“-Singstimmen nicht vor.

Konventionelle Redeschlüsse, die entfernt an die Schlußkadenz eines Rezitativs erinnern könnten, sind nicht mehr so häufig wie im „Lohengrin“. Wie ein Vergleich von Gesamtentwurf und Partitur zeigt, versuchte Wagner sie wenn möglich zu vermeiden, also zu entfernen.<sup>1</sup> Die meisten davon enthält die „Wotan“-Partie, besonders in dem Dialog mit „Fricka“ zu Beginn der 2. Szene [S. 90 f., 94, 97 f.].

3. Nach Wagners eigenem Dafürhalten war das „Rheingold“ unter seinen Werken das vorzüglichste Beispiel für die „*richtige rhythmische Redeflexion*“.<sup>2</sup> Damit ist die prosodische Komponente der Sprachvertonung angesprochen. Tatsächlich ist die sprecherische Prosodik in allen Singstimmen minutiös beachtet worden. Man kann dies an den kurzem -e-Silben sehen, die oft die kürzesten Töne, fast immer die relativen Kürzen einer Phrase zugewiesen bekommen haben.<sup>3</sup> Dieses Prinzip durchdringt die gesamte Partitur, Dialoge [S. 16 ff., 161 ff., 187 ff., 217 ff.], vor allem die gesamte 2. Szene [S. 86 ff.], aber auch alle kantablen Abschnitte [z.B. S. 49 ff., 87 ff., 121 ff., 173 ff., 263 ff., 281 ff.]. Ausnahmen, sind, wie in den vorigen Werken auch, betonte Kürzen, die als relative Längen vertont sein können.

---

ser“ III, 3 manifestiert. Ferner finden sich Tonrepetitionen bei „Mimes“ „den Zauber, der ihm entzuckt“ usw. [S. 177] und „Alberichs“ „Den hehlenden Helm“ usw. [S. 201]. Sie sind hier durch die Einfügung der Singstimmen in das Tarnhelm-Thema zustande gekommen. Ursprünglich hatte Wagner für „Alberichs“ Verse im Gesamtentwurf eine Fortsetzung dieser Tonrepetitionen auch für das anschließende „schnell mich zu wandeln“ usw. vorgesehen; ein nachträglich erst nach der Textierung gezogener Taktstrich zeigt, daß Wagner an dieser Stelle die Begleitung vor der Singstimme festlegte (NA (A III a 1), 25<sup>r</sup>, 4. Akk., T. 5 ff.).

1 WESTERNHAGEN (1973), S. 78.

2 Brief an Franz Betz vom 8.VIII.1868 (ALTMANN, S. 397).

3 Lediglich in der „Wotan“-Partie sind vergleichsweise häufig Ausnahmen von dieser Regel zu finden; ihre Prosodik verstößt zwar nirgends gegen die sprecherische, verhält sich ihr gegenüber jedoch mitunter indifferent, das heißt Wagner verwendete gleichmäßige Notenlängen für lange und kurze Silben.

Einen wichtigen Fortschritt in der rhythmischen Flexibilisierung seiner Sprachvertonung stellt neben den zahlreichen Taktwechseln (s. 15.) die im Vergleich zum „Lohengrin“ extrem häufige Verwendung von Triolen dar.<sup>1</sup> Beispiele hierfür finden sich zuhauf in den Dialogen, beinahe auf jeder Partiturseite. Der Regelmäßigkeit vermeidende, prosaartige Charakter der Sprachvertonung im „Ring“<sup>2</sup> verdankt sich zu einem guten Stück dieser Flexibilität.

4. Kurze Pausen in den Singstimmen kommen in den schon im „Lohengrin“ anzutreffenden Funktionen vor.

Sie werden entsprechend den Satzzeichen eines Verses gesetzt. Bezüglich einer Pause im sogenannten Ringfluch „Alberichs“ („Dem Tode verfallen,/<sup>3</sup> fess’le den Feigen die Furcht“) bemerkte v. WESTERHAGEN, hier sei „gleichsam die Syntax des Satzes ‚mitkomponiert‘“. <sup>4</sup> Ob mit „Syntax“ die gesprochene Realisierung eines Verses gemeint ist, führt v. WESTERNHAGEN nicht aus. Wagner entspricht mit der Pausenunterlegung der Satzzeichen und Versenden einer von Goethes Forderungen an die sprecherische Darbietung von Texten (s. Kap. I).

Pausen zeichnen unterbrochenes Sprechen nach, deuten innerlich bewegte [S. 208, 218, 230, 235, 256, 258, 276 f.], befehlende [S. 181 f., 223 ff., 269] oder verlegene Rede an [S. 162 f.]; sie arbeiten der Verständlichkeit der Textaussprache vor und bewirken zugleich oft rhythmische Verschiebungen von Kürzen und Längen im Sinne sprecherischer Prosodik [z.B. S. 72, 94 f.].

Schließlich ist noch ein Wort über die zahlreichen Pausen in der „Loge“-Singstimme zu verlieren. Sie erfüllen zum einen die Funktion, der deutlichen Aussprache vorzuarbeiten [S. 119 f., 187 f., 206 ff.]; so ist eine Sechzehntelpause zwischen den Hiats „denn halb so ächt nur bin ich wie Selige/ ihr!“ gesetzt [S. 147]. Zum anderen ist durch relativ lange Pausen, die seine Rede unterbrechen, Raum für stumme mimische Aktionen gegeben, etwa bei seinen hämischen Worten an die Götter ab „Was sinnt nun Wotan so wild?“ usw. [S. 142 ff.], seinem gespielten Erstaunen „Vieles sah ich“ usw. [S. 203 ff.] oder seinen scheinbar anstrengenden Überlegungen „Doch/ wichtig acht’ ich vor allem“ usw. [S. 198 ff.]. Zwei Pausen erfüllen diese beiden Funktionen zugleich und imitieren darüberhinaus den Sprechklang sehr realistisch: Nur spärlich begleitet ist sein

---

1 Die Skizzen zeigen, daß die kompositorische Arbeit mit Triolen oft mit Korrekturen einherging, Nuancierte Veränderungen der Rhythmik, die darauf zurückzuführen sind, zeigen verschiedene Fassungen von „Wellgundes“ „Lugt, wer uns belauscht“ (vgl. NA (A III a 1), 1<sup>v</sup>, 1. Akk., T. 5 mit [S. 20]) und „Donners“ „zu mir du Gedüft, ihr Dünste zu mir“ usw. (NA (A III a 1), 36<sup>v</sup>, 1. Akk. ff.).

2 DAHLHAUS (1990), S. 74 f.; s. Einleitung b).

3 Weder die Pause noch das Komma sind im Gesamtentwurf vorhanden (NA (A III a 1), 31<sup>f</sup>, 2. Akk., T. 1 f.). Die Einfügung der Pause bewirkt eine naturalistischere musikalische Deklamation, denn im Gesamtentwurf ist die kurze Silbe „verfallen“ noch mit einer punktierten Viertel versehen, die in der Partitur um eine Achtelzählzeit verkürzt wird (RWGA X, 2, S. 313, T. 3156).

4 WESTERNHAGEN (1973), S. 67.



„Mit höchster Sorge drauf zu sinnen,/ wie es zu lösen,/ das/ hab' ich gelobt“ [S. 118].<sup>1</sup> Das Wort „das“ zieht eine relativ lange Pause nach sich und ist dadurch wie in gesprochener Sprache besonders herausgestellt, ja es wird so zum entscheidenden Wort dieses Verses. Entsprechendes gilt für die lange Pause nach „Loges“ Ausruf „Durch Raub!/ Was ein Dieb stahl“ usw. [S. 135]. Die beiden genannten Pausen scheinen mimische Aktion förmlich herauszufordern. Sie sind zwar nicht mit gedruckten Regieanweisungen überschrieben, doch wissen wir, daß Wagner bei den Proben zum „Ring“ vom „Loge“-Darsteller permanente mimische Bewegung und von den übrigen Sängern in der 2. Szene sehr aktives stummes Spiel als Kommentar zu „Loges“ Ausführungen forderte (s. Kap. III Abschnitt 10.2.a)).

Die aufgezeigten vier Funktionen von kurzen Pausen im „Rheingold“ sind auch in allen nachfolgenden Werken Wagners zu entdecken:

a) Satzzeichen und Versenden werden damit unterlegt.

b) Quasideklamatorische Sprechzustände wie Nach-Atem-Ringen, stoßweise Befehle usw. werden nachgezeichnet.

c) Deutlichkeit der Aussprache und d) prosodischer Naturalismus werden in der Partitur vorgegeben. Alle diese Arten von Pausen richten sich nach dem Vorbild gesprochener Sprache und erzeugen Sprechähnlichkeit der Singstimmen.

5. Bei den Proben zum „Rheingold“ gab Wagner 1876 die generelle Weisung an seine Sänger aus, sich für die Wahl des Tempos in den Dialogen, aus denen ja beinahe das ganze Werk besteht, am Tempo „*der gesprochenen Rede*“ zu orientieren.<sup>2</sup> Es ist also davon auszugehen, daß die äußerst zahlreichen Tempomodifikationen im „Rheingold“ sich dem Vorbild gesprochener Rede verdanken. Tatsächlich erschienen Tempowechsel in diesem Werk in weit dichter Folge als in allen anderen Wagners.<sup>3</sup>

Ein Beispiel hierfür ist der Dialog „Fricka“/„Wotan“ am Anfang der 2. Szene bis zum Auftritt „Freias“ [S. 86 – 96]: a tempo (das heißt: Ruhiges Zeitmaass) (9 T.); Etwas zurückhaltend (1 T.); a tempo<sup>4</sup> (3 T.); ritard. (1 T.); lento (1 T.); a tempo (22<sup>5</sup>+19 T.); Etwas belebter (7,5 T.); etwas breit (2, 5 T.); wieder belebter (5 T.); ruhig (36 T.); Bewegter (5 T.); langsam (2 T.); wie vorher (7 T.); etwas zurückhaltend (1 T.); lebhaft (3 T.); Ziemlich lebhaft (9 T.). Das Tempo changiert in diesem Dialog mit Ausnahme zweier längerer Komplexe also permanent. Innerhalb dieser beiden Komplexe sind weitere Tempoänderungen auskomponiert, etwa in dem insgesamt 41 Takte umfassenden A-tempo-Abschnitt. Das Grundmaß der musikalischen Deklamation in „Wotans“

---

1 Im Gesamtentwurf waren noch nicht alle diese Pausen vorgesehen (NA (A III a 1), 12<sup>v</sup>, 2. Akk., T. 2 ff.).

2 BBl, 6. St. 1880, S. 151; s. Kap. III Abschnitt 10.2.a).

3 Im Gesamtentwurf sind darüberhinaus noch weitere Tempoangaben zu entdecken, die nicht in die Partitur übernommen wurden (WESTERNHAGEN (1973), S. 63; vgl. NA (A III a 1), 30<sup>v</sup>, 5. Akk., T. 1 und 31<sup>r</sup>, 4. Akk., T. 1 mit [S. 238 und 242]).

4 Nicht ausdrücklich vorgeschrieben, aber aus Beschleunigung von gestischem und musikalischem Geschehen nach der Fermate zu schließen.

5 Dies ist der Komplex von „Wotans“ der Götterburg dargebrachten Huldigung „Vollendet das ewige Werk“ usw. [S. 87 ff.].

„Vollendet das ewige Werk“ ist eine Viertel, im anschließenden Dialog mit „Fricka“ abwechselnd eine Achtel oder eine Viertel. Ferner ist die Begleitung zu beachten: In „Wotans“ Huldigung [S. 87 ff.] gibt das Orchester exakt die Rhythmik vor, der sich die Singstimme anzupassen hat, im anschließenden Dialog [S. 90 ff.] ist es auf seccoartige Liegeakkorde in den Streichern beschränkt. Hiermit wird den Sängern die Möglichkeit gegeben, im Tempo freier vorzutragen.

Bereits im Gesamtentwurf sind viele der Angaben zu Tempo und Tempomodifikation, die in die Partitur eingingen, zu finden. Bei „Alberichs“ „Die in linder Lüfte Weh'n“ usw. und seiner Verfluchung des Rings sind die Anweisungen im Gesamtentwurf sogar detaillierter als in der Partitur.<sup>1</sup>

Auskomponierte unvermittelte Wechsel des Deklamationstempos stellen die Sprechähnlichkeit der jeweiligen Passage klanglich besonders deutlich heraus.

Nachdem das Grundmaß eine Achtel pro Silbe war, verdoppelt sich das Deklamationstempo in der 1. Szene bei „Alberichs“ „(hastig)“ vorzutragendem „Garstig glatter glitschriger Glimmer“ usw. [S. 24], das in Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen vertont wurde. Ein regelrechter Sprung im musikalischen Deklamationstempo ist bei „Erda“ Abgang in der 4. Szene auskomponiert. Hier ist keine verbale Anweisung vorgeschrieben, doch „Wotans“ hektischer Ausruf „Soll ich sorgen und fürchten“ usw. [S. 268], in Sechzehnteln vertont, hebt sich von dem getragenen Gesang „Erda“, der zum größten Teil in Vierteln und Halben gehalten ist, drastisch ab. Viele kurze Ausrufe und Einwürfe gehen mit einer solchen abrupten Beschleunigung des Deklamationstempos einher.

6. Im „Rheingold“ bevölkern keine Menschen, sondern Götter und andere mythische Wesen die Szene. Wagner hat offenkundig die Herausforderung, sie alle über die Sprachvertonung zu charakterisieren, gesucht. Es kann nur allgemein auf einige dieser Aspekte eingegangen werden.

Zunächst ist die Wahl der Stimmfächer für den Charakter einer Figur entscheidend: Die „Riesen“ sind Bässe, ihre Reden bewegen sich meist in einem gemessenen Tempo, das in dieser tiefen Stimmlage physische Schwerfälligkeit suggeriert. Der Erdgottheit „Erda“ ist die tiefste, „Freia“, der Göttin der Jugend, die höchste unter den Frauenstimmen zugeordnet. „Alberich“, dem die Rolle des Intriganten zufällt, ist wie „Telramund“ ein Bariton mit hoher Tessitura. Im „Rheingold“ taucht kein dramatischer Tenor auf; „Loge“ und „Mime“ sind von einem lyrischen Tenor bzw. einem Spieltenor zu singen.

Jede dieser Figuren hat eine begrenzte Bandbreite der Affekte zu bieten, was auch für die Sprachvertonung entscheidend ist. So ist den „Nibelungen“ mangels entsprechender Affekte jegliches lyrische oder hymnische Melos versagt, die „Erda“-Partie ist hingegen ausschließlich in einem sehr getragenen, niemals lebhaften Tempo gehalten. Diese Beobachtungen lassen sich für die genannten Rollen auch in den nachfolgenden „Ring“-Dramen machen.

---

1 WESTERHAGEN (1973), S. 63 und 69.

Physische und psychische Zustände der Figuren wechseln im „Rheingold“ in bunter und schneller Folge: „Freias“ Schreie um Hilfe in höchster Lage bis zum „ces“ [S. 140 f.], „Mimes“ Schmerzensschreie [S. 165] und Gewimmer [S. 172] oder „Alberichs“ Brutalität in Triumph und Niederlage, die durch die gellenden, höchsten Töne seiner Partie zum Ausdruck kommt [S. 74 ff., 165 ff., 192 ff., 208, 224 ff., 231 ff., 238 ff.] sind nur einige Beispiele für die Übertragung von Sprechzuständen, wie sie im rezitierten Drama üblich sind, in die Musik des „Rheingold“.

7. Wiederum sind dynamische Vorgaben in den Singstimmen nur sehr vereinzelt zu finden.<sup>1</sup> Die Dynamik ist wie in den vorigen Werken auch naturalistisch eingesetzt. Besonders in den Dialogen ergibt sich durch die schnelle Abfolge unterschiedlicher Sprechzustände eine überaus abwechslungsreiche und detaillierte dynamische Gestaltung. Die zahlreichen auskomponierten Schreie und Rufe (s. 6.) sind selbstverständlich laut zu singen,<sup>2</sup> vertrauliche, gegenüber anderen Anwesenden verhehlte Wortwechsel zwischen Figuren oder a parte gesungene Verse leise [S. 62, 71 f., 106, 128 f., 130 f., 136 f., 220, 229, 232, 277 f.].

8. Verbale Anweisungen zu Stimmklangmodifikationen kommen wie im „Lohengrin“ häufig, über das gesamte Werk verteilt vor und sind ebenfalls recht charakteristisch.

Der Dialog „Fricka“/„Wotan“ in der 2. Szene [S. 86 ff.] bis zum Auftritt „Freias“ enthält weniger Anweisungen – „(erschrocken)“, „(fortträumend)“ [S. 86]; „(lächelnd)“ [S. 93] – als der Dialog „Mime“/„Alberich“ in der 3. Szene bis zum Auftritt der „Götter“: „(Mime heulend)“, „(grell)“ [S. 162, 167]; „(verlegen)“ [S. 163]; „(Alberich, lachend [...])“ [S. 165].

Deutlich seltener als in seinen vorangegangenen Werken hat Wagner dagegen von Akzentzeichen Gebrauch gemacht.

9. Das „Rheingold“ enthält viel szenische Aktion, die kontinuierlich, ohne größere Stillstände, fortschreitet. Falls unter Gesang eine größere Bewegung in einer Regieanweisung vorgeschrieben ist, schlägt sich ihr Ablauf oder ihr Charakter immer in der Singstimmgestaltung nieder.

„Alberichs“ geschwindes Klettern in „Woglindes“ Richtung ist mit kurzen, „(hastig)“ zu singenden Notenwerten geschildert [S. 24], sein drohendes Emporstrecken der Faust mit einer kurzen, im fortissimo zu singenden Vokallinie, die auf dem letzten Wort „Faust“ das e', den höchsten Ton der Phrase erreicht [S. 45]. Zwischen „Loge“ und die auf ihn eindringenden Götter tritt „Wotan“ mit den Worten „In Frieden lasst mir den Freund“ [S. 119], die unterstrichenen Silben sind alle auf dem Ton h vertont. Dies und die Lautstärke zwischen forte und fortissimo läßt diese Stelle vergleichbar der Partie des „Heerrufers“ im „Lohengrin“ als gerufen erscheinen.

---

1 [S. 20, 62, 71, 93, 128, 130 f., 135 f., 163, 202].

2 Für den Ringfluch „Alberichs“ hat Wagner das den Singstimmen sonst fast nie vorgeschriebene fortissimo verlangt [S. 238].

Den wichtigsten Anteil an der Charakterisierung szenischer Aktionen im „Rheingold“ wie im gesamten „Ring“ hat aber natürlich das Orchester.

10. Bewegten sich im „Lohengrin“ die Singstimmenverläufe auch der sprechähnlichen Partien kontinuierlich auf Skalen- oder Akkordtönen auf- und abwärts – man beachte etwa die zahlreichen Sekundfortschreitungen in „Telramunds“ Singstimme in II, 1 –, so ist Wagner im „Rheingold“ bemüht gewesen, solche Kontinuität an bestimmten Stellen zu vermeiden. Dies gelingt auf zwei Weisen: a) Die Begleitharmonien bestehen aus regelmäßigen chromatischen Rückungen, denen die Singstimme folgt, ohne sich in Sekundfortschreitungen oder Akkordbrechungen zu ergehen, wie z.B. bei „Alberichs“ „Garstig glatter glitschriger Glimmer“ usw. [S. 24] oder „Fafners“ „Getreu’ster Bruder, merkst du Tropf nun Betrug?“ [S. 102]. b) Rhythmische und diastematische Regelmäßigkeit in der Gesangsmelodie wird ganz vermieden, wie Wagner es in Teilen der „Loge“-Partie praktiziert [z.B. S. 118 f., 147, 307].

Beide Mittel bewirken, daß der diastematische Verlauf einer Singstimme, das Nacheinander ihrer Töne beim Hören, nicht mehr bestimmten, fest umrissenen Skalen oder Akkorden – seien sie diatonisch oder chromatisch – zuzuordnen ist, mithin: Sie schaffen klangliche Indifferenz der Diastematik wie sie gesprochene gegenüber gesungener Sprache auszeichnet.

Eine Art chromatisierter Stimmführung, die in späteren Werken noch häufiger auftaucht, ist bei der Vertonung von „Flothildes“ „Der Vater sagt’ es und uns befahl er“ usw. [S. 62] zur Anwendung gekommen. Ihre Warnung rückt pro Takt ein bis zwei Stufen chromatisch höher und erhält dadurch Eindringlichkeit.

Neben diesen Stellen finden sich in allen „Rheingold“-Singstimmen weiterhin einige chromatische [z.B. 38, 218, 234] und diatonische Skalenausschnitte sowie Bewegungen auf den Stufen von diatonischen und verminderten Akkorden. Den häufigsten Gebrauch von diatonischen Skalenausschnitten und Dreiklangsbewegungen macht Wagner in den drei „Rheintöchter“-Partien; sie repräsentieren dramatisch wie auf der Ebene des tonalen Materials den Bereich der reinen, nicht korumpierten Natur.

11. Die klangliche Selbständigkeit der Singstimme ist im „Rheingold“ wie im gesamten „Ring“ die Regel. Möglicherweise resultiert aus diesem Umstand und den flächendeckend sprechartig gestalteten Singstimmen das gelegentlich von Zeitgenossen geäußerte Urteil, man habe es bei dem „Ring“ mit einem dem Melodram nachgebildeten Werk zu tun.<sup>1</sup> Wie in seinen vorigen Werken setzt Wagner den

---

1 Z.B. Heinrich Kretzschmar (s. Kap. III Abschnitt 10.2.e.) oder Heinrich Dorn (s. Einleitung b)).

Colla-parte-Satz ein, um wichtige Passagen des musikalischen und dramatischen Textes hervorzuheben – beispielsweise das „Riesen“-Thema [S. 100], das „Loge“-/Feuer-Thema [S. 113 f.] oder ein „Ring“-Thema [S. 134] in Singstimme und Orchester – oder als Mittel zur Ausdruckintensivierung [S. 121, 123, 173, 250] bzw. zum Aufbau dramatischer Spannung. Dies ist in der „Alberich“-Vokalstimme geschehen, beispielsweise bei den Versen „O schändliche Schmach! dass die scheuen Knechte geknebelt selbst mich erschau’n“ [S. 223] oder „[Wie gern raubtest du selbst dem Rheine das Gold,] war nur so leicht die Kunst, es zu schmieden erlangt?“ usw. [S. 232]. Letztere Beispiele bieten eine klanglich-dynamische Steigerung.

Den Colla-parte-Satz im piano oder pianissimo gebraucht Wagner in einer speziellen Funktion, nämlich in den für sich selbst gesprochenen Abschnitten der „Alberich“-Partie: „Der Welt Erbe gewänn’ ich zu eigen durch dich?“ [S. 71 f.], „Doch behalt’ ich mir nur den Ring“ usw. [S. 220] und „Schlimm zwar ist’s, dem schlaunen Feind zu lassen die listige Wehr!“ usw. [S. 229]. Bei all diesen Stellen ist der Singstimme eigens ein piano vorgeschrieben. Letztere beide sind unisono mit den Bratschen gesetzt.

12. „Loges“ zweimaliges „Weibes Wonne und Werth“ [S. 121 und 123] ist die einzige Wiederholung eines Verses und einer musikalischen Phrase, die das „Rheingold“ zu bieten hat. Die übrigen Wortwiederholungen wie „Alberichs“ „O Schmerz! O Schmerz!“ [S. 38] könnten ohne weiteres auch in einem Sprechdrama vorkommen.

13. Nach DAHLHAUS (1990) war die symmetrische Periodik im „Lohengrin“ ein grundlegendes, wenn auch nicht immer beibehaltenes Prinzip der formalen musikalischen Gestaltung, wohingegen Wagner dieses Prinzip im „Ring“ aufgab. Dies exemplifiziert er an Beispielen aus der „Walküre“.<sup>1</sup> Diese Beobachtungen lassen sich auch auf die übrigen „Ring“-Teile übertragen, die in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zur „Walküre“ entstanden, also „Rheingold“ und „Siegfried“ I und II.

14. Betrachtet man die Partie des „Alberich“, fällt ins Auge, daß die Wahl hoher Töne darin nicht nur der Gesetzmäßigkeit folgt, wie sie sich schon in früheren Werken beobachten ließ, daß also nicht nur eine Anspannung im Inneren der Figur durch hohe Töne zum Ausdruck gebracht werden soll, sondern daß dadurch mitunter schlicht Sprechtonfälle imitiert werden. Dies läßt sich anhand der 1. Szene veranschaulichen: Gleich zu Beginn, ohne daß es zu größeren dramatischen Ereignissen gekommen wäre, wird das höchste Register der Partie berührt, etwa mit dem

---

1 DAHLHAUS (1990), S. 66 ff.; s. 11.2.11.

es' bei „Schlüpft hold sie herab!“ [S. 23] oder dem fis' bei „Verfluchtes Niesen!“ [S. 25].<sup>1</sup> Zum Ende der Szene, als die dramatische Spannung mit „Alberichs“ Verfluchung der Liebe und dem Raub des Rheingolds ihren Höhepunkt erreicht, wird dagegen das e' nicht überschritten [S. 74 ff.]. Gleiches läßt sich für die Partie des „Mime“ nachweisen. Bei diesen beiden Figuren ist somit keine Relation zwischen Ambitus und Affekt einer Phrase herzustellen, da die Registerwahl sich nach Sprechmelodien richtet.

Die Sprachvertontung der anderen Figuren gehorcht dagegen tendenziell wie schon in seinen Opern dem Prinzip: Je höher die dramatische Anspannung, desto weiter der Ambitus der einzelnen Phrasen. Doch können auch hier Imitationen gesprochener Sprache wie im Falle der beiden „Nibelungen“ einfließen. Das Sprechen mit gedämpfter Stimme ist bei den in tiefer Lage zu singenden Versen „Floßhildes“ „Der Vater sagt' es und uns befahl er“ usw. [S. 61 f.] nachgeahmt, für das Sprechen mit erhobener Stimme gibt es in den bewegten Dialogen zwischen „Wotan“ und den „Riesen“ in der 2. und zwischen „Alberich“ und den „Göttern“ in der 3. Szene zahlreiche Beispiele, bei denen die höheren Stimmregister zum Einsatz kommen.

Wagner setzt im übrigen wie schon im „Lohengrin“ die hohen und höchsten Töne einer Partie stets ökonomisch pointiert ein.

15. Nach dem nahezu komplett im Viervierteltakt vertonten „Lohengrin“ zeichnete sich bereits in den Skizzen zu „Siegfried's Tod“ eine wesentliche größere Vielfalt der Taktarten ab. Im „Rheingold“ finden sich nun ausgesprochen zahlreiche Taktwechsel, mitunter – wie schon in den Skizzen zu „Siegfried's Tod“ (s. 9.2.15.) – von Takt zu Takt, was nicht nur innerhalb des Schaffens Wagners, sondern in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts überhaupt eine entscheidende Neuerung bedeutet. Ein Beispiel hierfür ist der einzelne Neunachteltakt inmitten der Sechsstichtakte bei „Floßhildes“ „deiner Stimme Gekrächz, o/ dürft' ich stauend und stumm/ sie nur hören und seh'n!“ [S. 36 f.]; diesen Taktwechsel findet man bereits so im Gesamtentwurf vor.<sup>2</sup> Der Dialog „Fricka“/„Wotan“ in der 2. Szene weist desgleichen viele Taktwechsel auf [S. 86 ff.]:

$\frac{4}{4}$ -Takt (1 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (9 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (2 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (25 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (62 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (10 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (16 T.); Alla breve (8 T.).

1 Das ges' wird in seinem auskomponierten Gelächter in der 3. Szene [S. 165], das fis' bei seinem Schrei in der 4. Szene verlangt [S. 235]. Diese drei hohen Töne sind eher melodramatische Effekte als Gesang. Das f' ist der höchste Ton bei der Verfluchung des Ring [S. 237 ff.].

2 NA (A III a 1), 3<sup>r</sup>, letzte Akk., letzter T. bis 3<sup>v</sup>, 1. Akk., 1. T.

Wagner nutzt im „Rheingold“ den Taktwechsel als Mittel zur Flexibilisierung der musikalischen Deklamation. Die Notwendigkeit dazu war im „Lohengrin“ aufgrund der metrisch regelmäßigen, in Jamben geschriebenen Textvorlage vielleicht noch nicht gegeben; es ist allerdings schon im „Lohengrin“ zu bemerken, daß Wagner die Akzentstufen des Taktes allein nicht mehr genügten, um seine Verse adäquat zu vertonen. Dies zeigen die Akzentzeichen, derer Wagner sich im „Lohengrin“ ausgesprochen häufig bedient hatte. Sie sind im „Rheingold“ signifikant seltener (s. 8.).

Erstmals schreibt Wagner im „Rheingold“ Singstimmen und zumindest einem Teil der Begleitung unterschiedliche Taktarten vor, etwa Dreiviertel- und Neunachteltakt [S. 63 ff., 125 f.] oder Zweiviertel- und Sechachteltakt [S. 176 f.] zugleich. Die jeweils miteinander kombinierten Taktarten sind aber betonungsidentisch, so daß von echter Polymetrik noch nicht die Rede sein kann. Vielmehr handelt es sich hierbei um einen notationstechnischen Behelf, denn für das klingende Resultat wäre es letztlich gleichbedeutend, wenn man eine Tonkonfiguration in Achteln im Neunachteltakt in Triolen im Dreivierteltakt übertrüge. Von diesem Behelf machte Wagner auch in späteren Werken Gebrauch.

16. Melodramatische Effekte sind im „Rheingold“ mehrfach vorgesehen. Erstmals in Wagners Schaffen ist melodramatisch frei auszuführendes Gelächter verlangt, nämlich „Alberichs“ Hohngelächter in der 1. Szene [S. 78] sowie „Loges“ und „Wotans“ Lachen in der 3. Szene [S. 179]. Ein ins Kolossale gesteigertes, nur dieses eine Mal von Wagner verwendetes melodramatisches Mittel ist der vielstimmige Schrei der „Nibelungen“ [S. 185 f.]. „Mime“ soll zu Beginn der 3. Szene laut Regieanweisung melodramatisch frei kreischen [S. 161]. Die zahlreichen auskomponierten Schreie und Rufe in der Partitur sind bereits erwähnt worden (s. 2. und 6.).

Abschließend ist noch darauf hinzuweisen, daß das auskomponierte Gelächter der „Rheintöchter“ [S. 27, 31, 37] so noch nicht im Gesamtentwurf zu finden ist; Wagner hat hier an vier Stellen lediglich „(lachen)“ in den Gesamtentwurf hineingeschrieben;<sup>1</sup> da aber in zwei Fällen im Gesamtentwurf Tonhöhen im oberen System notiert sind, die zwar nicht rhythmisiert oder mit Text unterlegt sind, aber mit den Tonhöhen des auskomponierten Gelächters in der Partitur übereinstimmen, ist anzunehmen, Wagner habe an diesen Stellen zum Zeitpunkt der Skizzierung nicht ein melodramatisch freies Gelächter geplant.

---

1 NA (A III a 1), 2<sup>r</sup>, 4. Akk., T. 6; 2<sup>v</sup>, 5. Akk., T. 4; 3<sup>v</sup>, 1. Akk., T. 3 und 2. Akk. T. 1.

Zwei melodramatische Effekte, die der Gesamtentwurf vorsah, hat Wagner nicht in die Partitur übernommen. Es ist dies zum einen ein Schrei der „Rheintöchter“ am Ende der 1. Szene<sup>1</sup> und „Alberichs“ höhnisches Lachen ob der ihm nun vermeintlich offenstehenden Freiheit in der 4. Szene.<sup>2</sup>

Ein weiterer Effekt wurde in der Partitur umgearbeitet: 16 Takte nach „Alberichs“ „hört ihn, er naht, der Niblungen Herr!“ ist im Gesamtentwurf vermerkt „(Mime stöhnt)“.<sup>3</sup> Offenbar hatte Wagner hier einen melodramatischen Effekt geplant, gab dies aber auf und schrieb an dieser Stelle einen Orchestersatz im forte bis fortissimo, der das Stöhnen akustisch überdecken würde. In dem betreffenden Takt setzt in Gesamtentwurf und Partitur ein aus markierter Halber und gebundener Viertel bestehendes Seufzermotiv ein, das nochmals in Gesamtentwurf und Partitur vor „Wotans“ „Hier stöhnt es laut“ erscheint [S. 173]. Erstmals war dieses Seufzermotiv bei „Freias“ „Wehe!“-Rufen in der 2. Szene verwendet worden [S. 111]. Es liegt nahe, zu vermuten, Wagner habe dieses instrumentale Motiv in der 3. Szene anstelle eines ursprünglich vorgesehenen melodramatischen Effektes verwendet.

17. Nach DAHLHAUS war die musikalische Form des „Lohengrin“ in den Singstimmen, nicht in der orchestralen Begleitung begründet.

„*Formal entscheidend ist im ‚Lohengrin‘ die Vokalstimme, nicht die ‚Orchestermelodie‘*“.<sup>4</sup>

Im „Ring“ sei die Rolle der Singstimme nach DAHLHAUS dagegen nicht mehr formbildend, sondern dies geschehe durch den Orchesterpart, genauer: die leitmotivische Struktur.<sup>5</sup> Diese These ist angesichts des Skizzenbefunds durchaus zu hinterfragen, denn im Gesamtentwurf zum „Rheingold“ ist – wie in allen Werken bisher auch – lediglich die Singstimme vollständig ausgearbeitet, während der Orchesterpart oft nur schemenhaft und teilweise nicht übereinstimmend mit der Partitur fixiert wurde. Es ist also die Frage, ob die Singstimme, trotzdem die Begleitung klanglich und optisch – in der Partitur – ihr gegenüber in den Vordergrund rückt, nicht nach wie vor das erste ist, was entsteht, und damit der Begleitung, die noch zu schreiben ist, gewisse Grenzen setzt, sei es in zeitlicher, sei es in klanglicher, harmonischer und satztechnischer Hinsicht, kurz: ob die Singstimme im „Rheingold“ nicht das formbildende Element, die Orchesterbegleitung das vorab Geformte ist. Hierauf ist in der Zusammenfassung dieses Kapitels zurückzukommen.

Unter dem Aspekt traditioneller Opernformen betrachtet ist dem „Rheingold“ analytisch nicht beizukommen: Es gibt keine Chöre,<sup>6</sup> keine Arien, und mit Aus-

---

1 NA (A III a 1), 6<sup>v</sup>, 6. Akk., T. 3.

2 NA (A III a 1), 30<sup>r</sup>, 4. Akk., T. 1.

3 NA (A III a 1), 19<sup>v</sup>, 7. Akk., T. 7.

4 DAHLHAUS (1990), S. 62; auch laut PALM kommt der satztechnische Primat der Singstimme zu: „*Im ‚Lohengrin‘ liegt der Schwerpunkt der Melodik noch in der Singstimme.*“ (PALM, S. 27).

5 Ibid.

6 Das ist insofern erstaunlich, als Chorsätze in allen dramatischen Werken Wagners, von der „Hochzeit“ bis zum „Lohengrin“, dominieren.



nahme der „Rheintöchter“-Gesänge keine Ensembles. Statt dessen folgen ausschließlich solistische Abschnitte einander streng diachron, von kurzen Überlappungen, die einfallende Rede naturalistisch imitieren, abgesehen.<sup>1</sup> Der Text wird also nach Art eines rezitierenden Dramas, in dem synchron zu sprechende Texte nicht vorkommen, dargeboten. Die solistischen Beiträge, aus denen also fast das gesamte „Rheingold“ besteht, als Secco- oder Accompagnatorezitative oder deren Nachfolger zu bezeichnen, wäre nun aber eine analytische Gewalttätigkeit, denn weder musikalisch noch dramatisch sind diese Kategorien sinnvoll auf die „Rheingold“-Partitur anzuwenden; allein schon die genauen Anfangs- und Endpunkte eines Rezitativs wären bei den wenigsten Gesängen im „Rheingold“ sicher zu bezeichnen.

„Siegfried’s Tod“ wäre, hätte Wagner sie denn vollendet, eine „Heldenoper“ geworden. Das „Rheingold“ hat Wagner aber ausdrücklich nicht mehr als „Oper“ bezeichnet. Will man hinter dieser Benennung nicht schlichte Originalitätssucht vermuten, so ist der Tatsache Rechnung zu tragen, daß die formalen Kategorien der Oper im „Rheingold“ endgültig nicht mehr greifen. Dies wird durch eine Untersuchung der Skizzen zur „Rheingold“-Musik bestätigt. Ein letztes Mal hat Wagner noch eine einzige Stelle im Gesamtentwurf mit der Bezeichnung „Recit.“ überschrieben: „Loges“ Einsatz bei „Doch ihr setztet alles auf das jüngende Obst“ usw. Dies ist wie in den „Feen“ als Vortragsangabe zu verstehen, denn am Ende dieser Verse „[...] wie ihr das wahr!“ ist die Bezeichnung „a tempo“ zu finden.<sup>2</sup> In der Partitur steht statt der Vorgabe „Recit.“ die Anweisung „(frei, doch lebhaft und grell)“ [S. 148].

18. Der A-cappella-Satz ist im „Rheingold“ ein Mittel unter vielen, das Sprechähnlichkeit der betreffenden Phrase suggeriert. So fallen in der 1. Szene Silben und Worte auf einzelne unbegleitete Zählzeiten [S. 27 f., 30, 32, 36 ff., 45], die Begleitung setzt aber in der gesamten Szene nur einmal über einen ganzen Takt hinweg aus [S. 38]. „Loges“ Partie weist die meisten Takte auf, in denen einzelne Zählzeiten unbegleitet sind [z.B. S. 118, 120, 127, 133 f., 142, 172, 175, 180, 308 f.]. Die längste a cappella zu singende Passage ist jedoch „Alberichs“ „bis in meiner Hand den geraubten wieder ich [halte]“ und umfaßt drei Takte [S. 241]. Das Abreißen der Begleitung beim vorangehenden „als des Ringes Knecht!“ – das Orchestertutti hat

1 Die einzige Stelle, an der sich mehrere Verse überlappen, ist „Loges“ „O he! O he! Schreckliche Schlange“ usw. mit „Wotans“ „Hahaha! Hahaha! Gut Alberich!“; die Heterogenität ihrer Gesangsmelodien läßt keinerlei Ähnlichkeit mit einem Duett aufkommen. Wagner korrigierte bei der Skizzierung dieser Stelle den Einwurf „Wotans“ „Gut Alberich! Gut, du Arger!“, den er ursprünglich diastematisch und rhythmisch identisch einen Takt früher einsetzen ließ (NA (A III a 1), 25<sup>v</sup>, 7. Akk.).

2 NA (A III a 1), 17<sup>r</sup>.

eine Achtelnote staccato zu spielen, die Singstimme hält ihren Ton aber eine Viertelnote lang aus – arbeitet der Textverständlichkeit vor, weil die Schlußkonsonanten des letzten Wortes verständlich bleiben.<sup>1</sup>

Des weiteren entwickelt Wagner das dynamisch-instrumentatorische Wechselspiel zwischen Begleitung<sup>2</sup> und Singstimme bis zur Perfektion, so daß der Gesangstext auch bei sehr lauten Passagen noch verständlich bleibt. Ein Beispiel hierfür sind „Alberichs“ Verfluchung des Rings [S. 237 ff.] und die Verse „Schmähliche Tücke! Schändlicher Trug!“ usw., die ihr vorausgehen [S. 231 ff.]. Letztgenanntes Beispiel zeigt, wie die starken dynamischen und orchestratorischen Akzente um die kurzen, wenig klangvollen Silben („-liche Tücke“, „-ndlicher Trug“) herum gruppiert sind, sie somit durchklingen lassen, während der Zischlaut „sch“ auch noch durch den vollen Orchesterklang hindurch hörbar ist und der Vokal „ä“, der jeweils mit einer punktierten Halben unterlegt ist, nach dem Verklingen der fortepianos des Orchesters zum Tragen kommt.

## 11. „Die Walküre“ WWV 86 B

### 1. Entstehung

#### a) Chronologie

Vom 1.VI. – 1.VII.1852 erfolgte die erste Niederschrift des Textbuchs und schließlich in der Zeit Dezember 1852 bis Januar 1853 die Reinschrift.<sup>3</sup> Wagners Vorlesungen der „Ring“-Textbücher im Jahre 1853 sind im vorigen Abschnitt behandelt worden (s. 10.1.). Neben diesen kam es bereits in der Zeit der Entstehung der „Walküre“-Erstschrift im Juni und Juli 1852 zu Textbuchrezitationen für Hermann Rollett.<sup>4</sup>

Der Gesamtentwurf der „Walküre“, „*jene Phase der Arbeit, [...] in der er Text und Musik bis zu Gängen und Gebärden zu einem durchgehenden ersten Entwurf [...] verschmolz*“,<sup>5</sup> markierend, wurde von Wagner am 28.VI.1854 begonnen.<sup>6</sup> Zu diesem Zeitpunkt war die Reinschrift der „Rheingold“-Partitur noch nicht beendet.<sup>7</sup> Der Gesamtentwurf der „Walküre“, dem sich wie im Falle des „Rheingold“ unmittelbar die Erst-

---

1 Gleiches gilt für „Loges“ „Durch Raub!“ [S. 135].

2 Das erste Beispiel dieser Art in Wagners Schaffen war „Tannhäusers“ Ausruf „Allmächtiger, dir sei Preis“ usw. in „Tannhäuser“ I, 3 (s. 7.2.9.).

3 WWV, S. 364 f.

4 WESTERNHAGEN (1973), S. 96 f.

5 JOST (2003), S. 66.

6 WWV, S. 367.

7 Sie wurde erst am 26.IX.1854 abgeschlossen (WWV, S. 355).

schrift der Partitur anschloß, trägt das autographe Schlußdatum 27.XII.1854. Die Ausarbeitung der Partitur der „Walküre“ zog sich über eineinviertel Jahre hin.<sup>1</sup>

#### b) Skizzenauswertung

Wiederum ist der Großteil der Musik im Gesamtentwurf auf zwei bis drei Systemen notiert, die instrumentale Einleitung zum 1. Aufzug sogar auf bis zu sechs.<sup>2</sup> Der Grad der Ausarbeitung des Orchestersatzes ist ein höherer als im Gesamtentwurf des „Rheingoldes“; neben den Harmonien sind vergleichsweise mehr rhythmische Details des Orchesterparts skizziert. Der „Walküre“-Gesamtentwurf ist reicher an Korrekturen als der des „Rheingold“. Es fällt jedoch auf, wie sicher Wagner in der Skizzierung der deklamatorischen Abschnitte der Singstimmen war. So sind Korrekturen an den Singstimmen im Gesamtentwurf von I, 1 und 2 selten. Sie häufen sich jedoch zu Beginn eines kantablen Abschnittes, wie dies auch im „Rheingold“-Gesamtentwurf zu beobachten war. Waren es im „Rheingold“ „Erda“ Partie und „Donners“ Gewitterbeschwörung (s. 10.1.b.), ist es im „Walküre“-Gesamtentwurf das sogenannte Lenzeslied Siegmunds „Winterstürme wichen dem Wonnemond“.<sup>3</sup>

WESTERNHAGEN stellt zu Recht heraus, daß „*abweichend von allen bisher analysierten Partien zur Kompositionsskizze der ‚Walküre‘ [...] die beiden Seiten mit der populärsten Liedmelodie des Werkes [...] durch ihren Überreichtum an Korrekturen*“ sich auszeichneten.<sup>4</sup>

Wird ein kantableres Melos angestimmt, häufen sich in der Singstimme also die Korrekturen. Wagner war sich beispielsweise nicht über die genaue Länge der langen, unter Umständen mehrere Takte umfassenden Töne der Singstimmen im Klaren, als er den Gesamtentwurf z.B. von I, 3 niederschrieb.

So wurde das „gis“ auf „Sieglinde“ „umfing den helden mein arm“<sup>5</sup> durch einen Nachtrag am Fuße der Seite von einem auf zwei Takte Dauer verlängert. Über die ursprüngliche Version schrieb Wagner außerdem „(2 tacte ?)“. Der lange Ton auf „Siegmonds“ „freudige Rache lacht nun den frohen“ ist mitsamt Textunterlegung zweimal skizziert, das zweite Mal einen halben Takt nach hinten verschoben,<sup>6</sup> und der lange Ton bei „auf lach’ ich in heiliger Lust“ ist in der Skizze eine halbe Note kürzer als in der Partitur [S. 91 f.]. Auch das P auf „Wotans“ „nur Eines will ich noch“ ist in der Skizze drei Viertelnoten kürzer als in der Partitur [S. 272]. Diese Änderung hat Wagner durch einen nachträglich gezogenen, krummen Taktstrich in die Skizze eingetragen.<sup>7</sup> Das Melisma auf „Sieglinde“ „die ganz ihr Sinn und Seele durchdrang“ ist in einer ersten Fassung im

---

1 WWV, S. 367.

2 WESTERNHAGEN (1973), S. 88.

3 NA (A III a 3), S. 14<sup>v</sup> und 15<sup>f</sup>.

4 WESTERNHAGEN (1973), S. 95.

5 NA (A III a 3), 13<sup>v</sup>, 3. Akk., T. 7.

6 NA (A III a 3), 14<sup>f</sup>, 2. Akk., T. 6 f.

7 NA (A III a 3), 31<sup>f</sup>, 3. Akk., T. 5 f.

Gesamtentwurf<sup>1</sup> noch etwa drei Viertelnoten kürzer, als in der Partitur [S. 313]. Wagner hat diese Stelle im Zuge der Korrektur eines längeren Passus' von „Sieglinde“ Selbstanklage auf dem folgenden Blatt so entworfen,<sup>2</sup> wie sie dann in die Partitur eingegangen ist.

Doch auch schon innerhalb des Dialogs „Sieglinde“/„Siegmund“ in I, 1 ist innerhalb eines kurzen kantablen Abschnittes „Kühlende Labung gab mir der quell“ usw. eine leichte Zunahme von Korrekturen zu bemerken. Der Ton auf „des mü-den last machte er leicht“ wurde mehrfach notiert.<sup>3</sup>

Ähnliches läßt sich an einer Passage „Frickas“ in II, 1 beobachten. Wagner skizzierte zweimal „dass nach lust und laune nur walte dies frevelnde Zwillingsspaar, deiner Untreue zuchtlose frucht!“<sup>4</sup> Der Beginn dieser Phrase bis zum Wort „dies“, der in recht kurzen Notenwerten gehalten und als sprechnah vertont anzusehen ist, ist in Partitur und Skizze identisch. Die anschließenden Takte, die längere Notenwerte aufweisen und in einer konventionellen Schlußfloskel münden, unterscheiden sich dagegen sowohl in rhythmischer als auch intervallischer Struktur. „Brünnhildes“ „War es so schmäählich, was ich verbrach“ usw. in III, 3, das a cappella zu singen ist, stimmt in Skizze und Partitur zunächst überein. Mit zunehmender Komplexität der Begleitung häufen sich dann aber im weiteren Verlauf die Korrekturen in der Singstimme.<sup>5</sup>

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß im Unterschied zum „Rheingold“-Gesamtentwurf einige vokalsolistische Abschnitte im Gesamtentwurf der „Walküre“, obwohl in der Skizze nicht ausgestrichen oder durch Zeichen als korrekturbedürftig ausgewiesen, in der Partitur eine ganz andere Gestalt bekommen haben. Dies betrifft ausschließlich breit auszusingende Abschnitte, nicht die dem Sprechtonfall nachgebildeten. Kantable Abschnitte mit relativ langen Tönen wie „Brünnhildes“ „zähme die Wut und deute mir klar“<sup>6</sup> oder eine Passage von etwa 20 Takten innerhalb von „Wotans“ Abschied ab „muss ich verlieren, dich, die ich liebte [sic]!“<sup>7</sup> zeigen gegenüber der Partitur Unterschiede in Harmonik, Intervallstruktur, Rhythmik und Textverteilung. Es ist als sicher anzunehmen, daß bei diesen beiden Abschnitten die Begleitung in ihrer definitiven Fassung vor der Singstimme festgelegt wurde. Umgekehrt steht der genaue Singstimmenverlauf der sprechnahen Abschnitte bereits im Gesamtentwurf definitiv fest. Überarbeitungen solcher Abschnitte kommen in der Partiturerstschrift praktisch nicht vor.<sup>8</sup>

---

1 NA (A III a 3), 35<sup>v</sup>, 5. Akk., T. 6 ff.

2 NA (A III a 3), 36<sup>t</sup>, 2. Akk. f.

3 NA (A III a 3), 14<sup>t</sup>, 3. Akk., T. 4 ff.

4 NA (A III a 3), 23<sup>v</sup>, 2. Akk. ff.

5 WESTERNHAGEN (1973), S. 141.

6 WESTERNHAGEN (1973), S. 144 f.

7 NA (A III a 3), 61<sup>t</sup>, 1. Akk. ff.; auch innerhalb des folgenden Gesangsabschnittes „Der Augen leuchtendes Paar“ usw. sind im Gesamtentwurf Abweichungen von der endgültigen Fassung und Unsicherheiten Wagners bei der Versvertonung festzustellen (WESTERNHAGEN (1973), S. 152 f.).

8 Korrekturen wie die von „Brünnhildes“ „[schlimm,] fürcht' ich, schloss [der Streit]“ in der Partiturerstschrift (NA (A III b 1), S. 146, 1. Akk., T. 2) sind auf Schreibfehler zurückzuführen.

Zwei Typen von Korrekturen der Sprachvertonung im „Walküre“-Gesamtentwurf lassen sich unterscheiden:

a) Rhythmus, Plazierung im Takt und Textverteilung werden in der korrigierten Fassung beibehalten und nur der diastematische Verlauf verändert.

Die Skizzen von „Hundings“ „rüst’ uns Männern das Mahl“,<sup>1</sup> „Siegmunds“ „Siegmund, den Wälsung siehst du weib! als brautgabe bringt er dies schwert“ usw.<sup>2</sup> und dem Lenzeslied zeigen diese Klasse von Korrekturen. Die erhaltene Einzelskizze des Lenzesliedbeginns von 1852 ist im Dreivierteltakt mit Triolen notiert,<sup>3</sup> im Gesamtentwurf und der Partitur dagegen im Neunachteltakt.<sup>4</sup> Die Textverteilung und Rhythmik ist in beiden Fassungen identisch. Ein weiteres Beispiel ist die erste Fassung des Einwurfs „Brünnhildes“ „Deinen Saal füllten wir weidlich: viele schon führt’ ich dir zu“ innerhalb von „Wotans“ großem Monolog. Wagner vertonte ihn in einem ersten Anlauf mit thematisch neutralen, diatonischen Skalen- und Dreiklangsbewegungen, brach die Textierung ab und skizzierte dann in einem eigens angefügten vierten System unterhalb der Begleitung eine zweite Gesangsmelodie, die das „Walküren“-Thema, das das Vorspiel zu III, 1 beherrscht, anklingen läßt.<sup>5</sup> In dieser Fassung textierte er die Melodie und übernahm sie in die Partitur [S. 250]. Die Rhythmik beider Melodiefassungen ist identisch. Hier hat Wagner durch Korrektur ihrer Intervallstruktur die Singstimmenmelodik thematisch angereichert.

b) Die diastematischen Umrisse bleiben in der korrigierten Version erhalten. Die Phrase wird als ganze transponiert, im Takt versetzt und/oder anders rhythmisiert. An solchen Stellen scheint Wagner ein bestimmter Tonhöhenverlauf vorgeschwebt zu haben. Verglichen mit dem Korrekturtyp a) ist dieser recht selten.

„Siegmunds“ „wohin ich irrte, weiss ich noch minder“ wurde zweimal skizziert und textiert.<sup>6</sup> Das erste Mal setzt die Phrase auf fis über einem verminderten Akkord ein, das zweite Mal auf c’ über demselben Akkord, der in der Partitur dann durch einen c-Moll-Akkord ersetzt wurde [S. 35]. Die melodische, also rhythmisch-intervallische Kontur blieb dabei erhalten. Dies gilt auch für eine Vorstufe von „Wotans“ „Knechte erknet’ ich mir nur“.<sup>7</sup> Sie wurde ausgestrichen und ist hinsichtlich der Tonhöhen mit einer im Anschluß notierten Version dieses Verses identisch, jedoch nicht in rhythmisch-akzentueller Hinsicht: Wagner verschob die gesamte Phrase um eine Zählzeit nach hinten und verkürzte die Note auf „erknet“ um den Wert einer Viertel. In einem

---

Bereits im Gesamtentwurf (NA (A III a 3), 27<sup>r</sup>, 1. Akk., T. 1 f.) ist die definitive Fassung [S. 235] zu finden. Wagner ordnete an dieser Stelle in der Partiturerstschrift bei der Textunterlegung die Silben falsch zu und verbesserte in diesem Fall lieber die Noten, als die Silbenzuordnung.

1 NA (A III a 3), 6<sup>r</sup>, 2. Akk., T. 4 f.

2 Wagner hat von diesem Passus drei Versionen skizziert (NA (A III a 3), 16<sup>v</sup> f.; s. auch Übertragung bei: WESTERNHAGEN (1973), S. 100 f.). Die erste Version ist mit der zweiten rhythmisch übereinstimmend bis auf die Diminution um die Hälfte der Passage „Wälsung siehst du“ und die Verdoppelung der Achtelnote des Auftakts auf „als“, zweite und dritte Fassung sind rhythmisch identisch.

3 Übertragen bei: WESTERNHAGEN (1973), S. 97.

4 NA (A III a 3), 14<sup>v</sup>, 1. Akk., T. 5 ff.

5 NA (A III a 3), 28<sup>v</sup>, 6. Akk., T. 4 ff.

6 NA (A III a 3), 6<sup>v</sup>, 2. Akk., T. 1 ff.

7 NA (A III a 3), 30<sup>r</sup>, 4. Akk., T. 4 ff.

letzten Arbeitsschritt änderte er die Tonhöhen der letzten beiden Wörter „mir nur“, so daß der Vers nun der Fassung in der Partitur ganz entspricht [S. 261 f.].

Eine Korrektur stellt das entscheidende Wort eines Abschnittes durch Mittel heraus, wie sie in gesprochener Sprache auch zum Einsatz kommen, nämlich „Siegmunds“ „drum musst' ich mich Wehwalt nennen“. Diese Phrase ist zweimal komplett skizziert worden. Der einzige rhythmische Unterschied zwischen den beiden Versionen ist die Verdoppelung der Notenwerte auf dem Wort „Wehwalt“. Dadurch wird das Deklamationstempo verlangsamt und die Silbe „Weh-“ fällt auf die erste Zählzeit – ante correcturam auf die dritte –, ist also nunmehr akzentuiert.<sup>1</sup> Tondehnung in Verbindung mit Akzentuierung einer Silbe kommt auch in deklamierter Sprache bei besonderen Betonungen vor. Die Sprechtheoretiker des 19. Jahrhunderts sprachen hierbei von einem „emphatischen Akzent“.<sup>2</sup>

An den sprechartigen Stellen richtet sich Wagners kompositorisches Interesse in erster Linie auf die Singstimme und der Orchesterpart rückt in den Hintergrund. Anders ist dies bei Passagen, bei denen der Orchesterpart thematisches Material enthält. Vor dem großen „Wotan“-Monolog in II, 2 ist im Gesamtentwurf ein Passus von vier Takten ausgestrichen, in denen das Thema verarbeitet wird, das zuerst S. 220 zu hören war. (In der älteren Literatur wird es als sogenanntes „Unmutsmotiv“ bezeichnet.) Die Skizzierung dieses Themas beschränkt sich auf das untere System – Wagner skizziert an dieser Stelle auf nur zwei Systemen –, das obere hingegen ist gänzlich frei geblieben. Unmittelbar davor ist der Versanfang „in eig'ner [fessel fing ich mich]“ notiert. Dies ist möglicherweise erst nach der Streichung des Folgenden geschehen, wie Korrekturen im unteren System nahelegen. Es gibt zwei Möglichkeiten, die gestrichenen vier Takte zu interpretieren: Entweder hatte Wagner vor, eine instrumentale Einleitung zu diesem Vers zu schreiben, oder er skizzierte an dieser Stelle die Begleitung vor der Singstimme. Diese Technik würde dem von LINNENBRÜGGER in den „Meistersinger“-Skizzen konstatierten kompositorischen Bausteinverfahren Wagners entsprechen,<sup>3</sup> das heißt Wagner versuchte die Vertonung möglichst zügig voranzutreiben, indem er hier bereits erklungenes thematisches Material in den Orchesterpart übernahm und die Singstimme nachträglich einpaßte.

Auch v. WESTERNHAGEN glaubt an anderer Stelle eine solche Reihenfolge der Entstehung von Singstimme und Begleitung in der Skizze erkennen zu können: „Die ausdrucksvolle Begleitung des Streichquintetts zu Siegmunds Worten: ‚mit wilder Tränen Flut‘ ist gleich in der Skizze in ihrer kunstvollen Vielstimmigkeit niedergeschrieben, während die Gesangstimme zahlreiche Streichungen und Änderun-

---

1 NA (A III a 3), 8<sup>r</sup>, 5. Akk. f.

2 WEITHASE (1930), S. 21 f.

3 s. 15.1.b).

gen aufweist. Bei solchen Kombinationen entwirft Wagner die letztere oft nachträglich<sup>1</sup>. Es ist aus diesem Beispiel jedoch keine allgemeingültige Regel abzuleiten.

Mit absoluter Sicherheit entstand der Orchesterpart vor der Vokalstimme ausserdem noch bei „Brünnhildes“ „doch der Wälsung, Siegmund, wirkt er nicht selbst?“, denn hier hat Wagner, was er nur selten tat, die Singstimme unter der Begleitung im dritten System notiert.<sup>2</sup> Die Begleitung zu „Wotans“ „Der Fluch, den ich floh, nicht flieht er nun mich“ wurde zweimal notiert, in der ersten Fassung fehlt die Singstimme ganz,<sup>3</sup> und eine Streichung von drei Takten in „Siegmunds“ „du arge, fühllose maid“ zeigt, daß von diesen drei Takten einer zuerst in der Begleitung entstand; die Begleitung ist komplett ausgearbeitet während die Skizzierung der Singstimme schon nach einem äußerst korrekturreichen Takt abbricht.<sup>4</sup> „Sieglindes“ „[die ganz ihr Sinn und] Seele durchdrang“ usw. ist zweimal entworfen.<sup>5</sup> In der ersten, neun Takte umfassenden gestrichenen Fassung wurde der Orchesterpart zumeist nur mit Akkordtönen angedeutet, in der zweiten, die nahezu ganz der Partiturfassung entspricht [S. 313 f.], sind erste Violinen und Baßstimme ausgeschrieben. Die Taktstriche berücksichtigen die unterschiedliche Länge der an Zeichen reichen Notenfigurationen und sind mit Sicherheit erst gezogen worden, als die Begleitung notiert war. Vereinzelt finden sich Korrekturen der Begleitung, die darauf schließen lassen, daß Wagner intensiv daran arbeitete.<sup>6</sup> In der Singstimme sind hier nur zwei Töne verändert worden, die in erster wie zweiter Fassung zu der Begleitung darunter passen.<sup>7</sup> Der Orchesterpart der zweiten Fassung ist ohne Zweifel vor der Singstimme skizziert worden.

Fassen wir zusammen: Die Skizzen des „Walküre“-Gesamtentwurfs zeigen zahlreichere Korrekturen der Singstimme, wenn ein kantables, nicht sprechnahes Melos angestimmt wird bzw. die Skizzen weichen in solchen Passagen mitunter erheblich von der endgültigen Fassung in der Partitur ab. Bei Skizzierung der sprechnahen Abschnitte scheint sich Wagner hingegen über den rhythmisch-diastematischen Verlauf der Singstimme schon völlig im Klaren gewesen zu sein, während bei kantablen Stellen die Korrekturen – vor allem der diastematischen Struktur – recht große Varianzen zeigen. An solchen Passagen steht, soweit die Skizzen hier Einblicke erlauben, der Orchesterpart häufig vor der Singstimme fest.

---

1 WESTERNHAGEN (1973), S. 92.

2 NA (A III a 3), 30<sup>r</sup>, 5. Akk., T. 4 ff.

3 NA (A III a 3), 30<sup>v</sup>, 3. Akk. f.

4 NA (A III a 3), 41<sup>r</sup>, 3. Akk., T. 4 ff.

5 NA (A III a 3), 35<sup>v</sup> f.

6 So hat er zweimal eine halbe Note B gestrichen und wieder eingetragen (NA (A III a 3), 36<sup>r</sup>, 2. Akk., T. 3). In der Partitur spielen Bässe und Celli ein B [S. 313].

7 Auf den Silben „[ob grässlichster] Schande“ stand ursprünglich eine Viertel es” und eine Achtel h’, geändert in eine Viertel c” und eine Achtel as’ (NA (A III a 3), 36<sup>r</sup>, 3. Akk., T. 1).

Die Textierung scheint in der Regel der letzte Schritt bei der Skizzierung gewesen zu sein.<sup>1</sup> Selbst Bindebögen oder dynamische Anweisungen trug Wagner an mehreren Stellen noch vor dem Text in den Gesamtentwurf ein.<sup>2</sup> Doch lassen sich auch Stellen ausfindig machen, an denen er Töne noch nach der Textunterlegung veränderte oder hinzufügte. So wurde auf Blatt 13<sup>v</sup>, 1. Akk. ff. die Mittelstimme, die den schnellen Geigenfiguren in der Partitur entspricht [S. 84 ff.], erst nach der Textierung notiert. Hierauf deutet hin, daß die aus vielen kurzen Noten bestehenden Figurationen zwischen die zu diesem Zeitpunkt bereits gezogenen Taktstriche gequetscht, ja teilweise darüber hinweg geschrieben wurden. Bindebögen und Notenbalken dieser Geigenfiguren wurden in einigen Takten über den bereits vorhandenen Gesangstext geschrieben,<sup>3</sup> und schließlich unterscheidet sich das Schriftbild der Mittelstimme deutlich gegenüber dem der Begleitharmonien im dritten und dem der Singstimme im ersten System. Begleitharmonien und Singstimme scheinen dem Schriftbild nach zu urteilen in unmittelbarem Zusammenhang entstanden zu sein.

## 2. Analyse

Die Seitenangaben in eckigen Klammern beziehen sich auf die bei Peters 1921 erschienene Partitur.

1. Man kann in der „Walküre“ eine begrenzte Restitution melismatischer Sprachvertonung beobachten. Viele zweitönige Melismen folgen einander im Zwiegesang „Sieglinde“/„Siegmund“ in I, 3 [S. 88 ff., 106, 109 f.]. Beinahe traditionell geben sich darin die Melismen in „Siegmunds“ „Auf lach’ ich in heiligster Lust“ [S. 91], „jauchzend grüßt sich das junge Paar“ [S. 109] und „denn wonnig weidet mein Blick“ [S. 128 f.] durch ihre Diatonik. Letztgenanntes Melisma besteht aus fünf Tönen und umspannt fast zwei Takte.

---

1 So ist auf NA (A III a 3), 28<sup>v</sup>, 6. Akk., T. 4 ff. ein Abschnitt von etwa vier Takten Singstimme gestrichen worden; die Melodie ist unvollständig textiert. Wagner brach im Wort ab bei „Deinen Saal füllten wir weidlich“. Ihm kam die Idee zu einer Änderung also offensichtlich, als er den Text unterlegte. Stellen, an denen er den Gesangstext in und zwischen bereits Notiertes schrieb und der dabei zur Verfügung stehende Platz „Textquetschungen“ nötig machte, sind oft die letzten Takte einer Akkolade: NA (A III a 3), 5<sup>r</sup>, 1. Akk., letzter T.; 6<sup>r</sup>, letzte Akk., letzter T. Weitere Beispiele für gedrängte Textnotierung sind NA (A III a 3), 30<sup>r</sup>, letzte Akk., T. 1 f.; 61<sup>r</sup>, 1. Akk., T. 3 f. (gestrichen). Außerdem unterliefen Wagner bei der Textierung Fehler. So ordnet er Silben die falschen Töne zu auf NA (A III a 3), 5<sup>r</sup>, 4. Akk., T. 1 f. und 28<sup>v</sup>, 6. Akk., 1. T. Im Zuge der Textierung kam es zu Textänderungen, z.B. NA (A III a 3), 6<sup>v</sup>, 3. Akk., T. 6 (vgl. HEIDGEN, S. 140).

2 Z.B. NA (A III a 3), 8<sup>r</sup>, 6. Akk., T. 3; 28<sup>r</sup>, 5. Akk., T. 1 f.; 36<sup>r</sup>, 6. Akk., T. 10 ff.

3 Z.B. NA (A III a 3), 13<sup>v</sup>, 1. Akk., T. 3 f.; 3. Akk.



Die Einfügung von Themen in die Singstimmen verursacht gelegentlich melismatische Sprachvertonung [S. 203, 206, 337 f., 539, 618, 642, 656 f.].

Ein der pathetischen Rede nachempfundenenes Heben der Stimme, wenn auch in starker diastematischer Vergrößerung, könnte die Zweittonmelismen an folgenden Stellen erklären: „Hunding“ „der Frau hier gib doch Kunde“ [S. 37], „Siegmund“ „Zu der mich nun Sehnsucht zieht“ [S. 64], „Sieglinde“ „vor der süßesten Wonne heiligster Weihe, die ganz ihr Sinn und Seele durchdrang“ [S. 313], „Brünnhilde“ „doch wußt ich das eine“ und „freiester Liebe furchtbares Leid“ [S. 612]. Wagner versieht in diesen Fällen also auch kurze Silben wie „Sinn“ oder „wußt“ mit Melismen.

Triller werden nur bei den „Walküren“-Rufen eingesetzt und erfüllen die Funktion einer Stimmklangmodifikation [S. 181, 188 f., 231, 436, 474]; sie wirken in der starken Orchesterbegleitung weniger als Verzierung denn als vibrierend durchdringender Stimmtön. Doppelschläge kommen in der „Walküre“ nicht vor. Ein in Terzparallelen mit der Klarinette auszuführender Schleifer in „Sieglinde“ „mögst du mir nicht verschmähn“ [S. 25] ist nicht sprechähnlich. Das bei Wagner extrem selten verwendete Portamento bei „Sieglinde“ „wo Unheil im Hause wohnt“ [S. 29] – dies ist die einzige Stelle in der „Walküre“, wo es vorkommt –, ist bereits im Gesamtentwurf vorgesehen.<sup>1</sup> Kurze Vorschläge sind quasi-sprecherisch eingesetzt, etwa bei „Siegmunds“ „immer doch war ich geächtet“ [S. 46], „Hunding“ „Die so leidig Los dir beschied“ [S. 47], „Wotans“ „Geh zu Fricka“ [S. 404] und „aller Spottenden Ziel und Spiel“ [S. 586], „Sieglinde“ „das Ende fand ich vereint mit ihm“ [S. 519] oder „Brünnhilde“ „Siegmund mußt ich sehn“ [S. 609]; letztere Beispiele rufen unweigerlich den Eindruck schluchzenden Sprechens hervor. Besonders deutlich ist die lautmalerische Verwendung des kurzen Vorschlags an den Stellen, an denen er Lachen<sup>2</sup> konnotiert, z.B. bei den Versen „Frickas“ „lösest lachend des Himmels Haft“ [S. 201 f.] oder „Siegmunds“ „der Traurigen kost ein lächelnder Traum“ [S. 383].

Die aufgezählten Melismen sind aber natürlich nur Ausnahmen von der syllabischen Sprachvertonung, die in der „Walküre“ nach wie vor bestimmend ist. Nahezu alle Melismen beschränken sich auf zwei Töne.

---

1 Wagner hatte zuerst „(port)“ über dem betreffenden Takt (NA (A III a 3), 5<sup>r</sup>, 4. Akk., T. 5) vermerkt, strich es und komponierte das Portamento dann noch in der Skizze aus; vgl. WESTERNHAGEN (1973), S. 90.

2 „Wotans“ „so segne lachend der Liebe“ [S. 200] ist mit einem Achtmelisma vertont, wohl um den Eindruck von Stereotypie der Sprachvertonung zu vermeiden, denn bereits auf der folgenden Seite ist „Fricka“ bei dem Wort „lachend“ ein kurzer Vorschlag vorgeschrieben.

2. Im Gegensatz zum „Rheingold“ finden sich in der „Walküre“ wieder längere Komplexe lyrischen Verweilens der Handlung, die ein breit ausgesungenes Melos kennzeichnet. Dies sind vor allem I, 3, II, 4 und der Schluß von III, 3. Mit Ausnahme der „Hunding“-Partie hat jede Rolle kantable Abschnitte bekommen. Der Sprechgesang ist damit nur noch ein Mittel, eine stilistische Ebene neben anderen, nicht mehr die dominierende. Steigerung des Affekts einer Figur bringt immer ein breiteres Melos mit sich. Der Grad der musikalischen Stilisierung steigt und sinkt mit Zu- bzw. Abnahme des emotionalen Gehaltes einer Passage, z.B. im Verlauf von I, 3 oder in „Wotans“ großem Monolog, permanent. Im Großen wie im Kleinen wären hier die Wogenstrukturen, die ADORNO in Wagners Musik ausmachte, abzugrenzen (s. Einleitung a.). Wie die Durchsicht der Skizzen zeigte, ist bei den kantablen Stellen oft die Instrumentalbegleitung vor der Singstimme skizziert worden. Bei den Sprechgesangsteilen ist dagegen in der Regel nur die Singstimme ausgearbeitet, also im Verlauf der Niederschrift des Werks der Begleitung gegenüber vorgängig und vorrangig.

Insgesamt ist die Sprachvertontung in der „Walküre“ konventioneller als im „Rheingold“, denn auch den Sprechgesangspassagen liegt häufig diatonisches Material zugrunde (s. 10.). So könnten die zahlreichen Quart- und Quintschlußfälle oder andere traditionell anmutende Schlußwendungen in den Dialogen „Sieglinde“/„Sigmund“ in I, 1 [S. 22 ff., 28] oder „Fricka“/„Wotan“ in II, 1 [S. 192 ff.] entfernt an Rezitativfloskeln gemahnen. Tonrepetitionen kommen vor.

Tonrepetitionen in der Walküre können mehrere sprecherische Konnotationen haben. Bei „Sigmunds“ „Kein anderer als ich soll die Reine lebend be[rühren]“ [S. 363] wird seine energische Entschlossenheit durch die Tonwiederholung auf d' zum Ausdruck gebracht ähnlich wie beim Papstfluch im „Tannhäuser“. „Wotans“ „Fällen sollst du Sigmund“ [S. 282], als Tonrepetition auf c' komponiert, ist ebenfalls diesem Topos der Unerbittlichkeit zuzurechnen. „Geh hin, Knecht! Knie vor [Fri]cka“ [S. 404] imitiert auf dem Ton e ausgeführt tonloses Sprechen.

Wagner läßt wirkliche Fragen fast immer mit aufsteigender Melodie am Schluß enden [S. 18 f., 21, 25, 32, 65, 73, 94, 136, 217, 233, 235, 240, 250 f., 263 ff., 280, 285 f., 320 f., 323, 331, 333 ff., 340 f., 349, 351, 355, 357, 382 f., 394, 494, 506, 515 f., 530, 569, 574 f., 599, 638]. Die Schlüsse rhetorischer Fragen können sowohl abwärts [S. 35, 198, 241, 257 f., 264, 281, 393, 552 f., 555, 561, 599 f., 602, 604, 620] als auch aufwärts geführt [S. 217, 220 f., 224 f., 258, 284 f., 559, 562, 583, 587, 606, 621] werden. Einige der aufwärts geführten sind sprechähnlich komponiert. Nahezu alle Fragen in der „Walküre“ lassen sich unter diese drei Gruppen rubrifizieren.

Rufe, die mit Oktavfall vertont sind, kommen vor [S. 198, 212, 226, 273, 390 f., 543]; die bekanntesten sind sicherlich „Sigmunds“ „Nothung!“-Rufe [S. 142 f.].

Die zahlreichen Rufe der acht „Walküren“ in III, 1 bewegen sich oft nur auf den Tönen von Grundton, Quinte und Oberoktave [z.B. S. 449 f.]. Auch einige der Fragen in dieser Szene sind derart musikalisiert [S. 451, 456], lassen sich also klanglich nicht von den Rufen unterscheiden. Die acht „Walküren“-Partien sind insgesamt nicht sprechähnlich vertont.

Motivwiederholungen [S. 65, 114, 123 f., 246], Sequenzierungen und Variierungen von Motiven [S. 36, 38 f., 143, 560, 563 ff., 656 f., 660 f.] und thematisches Material [S. 54 f., 64, 99 f., 112, 114 f., 117, 125 ff., 132, 134, 141 f., 184,<sup>1</sup> 202, 245, 247 ff., 278 f., 320, 323, 343 f., 345 f., 397, 446, 485 f., 535 ff., 569 f., 599 f., 624 f., 633, 635, 638, 640, 648, 662 f., 669 f., 691 ff.; s. 1.] – etwa in der ein musikalisches Thema<sup>2</sup> variierenden Todesverkündigungsszene II, 4 oder in Gestalt des „Walküren“-Rufes<sup>3</sup> – sind phasenweise in die Singstimmen des Werks eingegangen; obgleich Themen damit öfter als im „Rheingold“ in den Singstimmen erscheinen, ist das thematische Gefüge der Vokalpartien insgesamt noch recht locker.<sup>4</sup> Vor allem aber tragen die im Vergleich zum „Rheingold“ vielen langauszuhaltenden Töne und Melismen (s. 1.) dazu bei, daß streckenweise keine Ähnlichkeit zu gesprochener Sprache mehr aufkommt. In den sprechartigen Abschnitten überschreiten die Notenwerte nicht den Umfang eines Taktes, in den emphatischen Abschnitten beispielsweise von I, 3 [S. 65, 83, 85] und III, 3 aber schon, etwa „Brünnhildes“ „Der diese Liebe mir ins Herz gehaucht“ über mehr als 2 Takte ausgehaltenes e' [S. 618]; hier „verharrt“ die Singstimme, während das Orchester ein Thema in neuer Transformation präsentiert.

Ein Spezifikum der „Walküre“-Singstimmen ist, daß in einen größeren kantablen Komplex wie „Sieglinde“ „Du bist der Lenz“ [S. 112 ff.] kurze sprechartige Passagen eingearbeitet sein können, in diesem Fall „Fremdes nur sah ich von je“ [S. 115 f.]. Es ist nicht ohne weiteres möglich, einen fest umrissenen Ort der Anwen-

---

1 Das „Walküren“-Thema erscheint hier erstmals in der Singstimme, nachdem es im Vorspiel zu II aufgestellt wurde [S. 174 f.]. Die Geschichte dieses Themas reicht bis in die Zeit vor Wagners Konzeption seiner Tetralogie zurück. Es war ursprünglich für den Chor der „Walküren“ in „Siegfried's Tod“ I, 3 vorgesehen, der auf diese Melodie die Verse „Nach süden wir ziehen, siege zu zeugen, kämpfenden heeren zu kiesen das Loos“ singen sollte. Die Melodie wurde außer Zusammenhang von Wagner auf den Skizzenblättern zu „Siegfried's Tod“ notiert (übertragen bei: NATTIEZ (1996), S. 46 f.). Hier haben wir ein aus der Versvertonung erwachsenes Thema vor uns, auch wenn dieser Ursprung anhand der Skizzen und Partituren des „Ring“ alleine nicht nachweisbar ist.

2 Erstmals in der Singstimme S. 331 bei „Siegmund“ „Wer bist du, sag, die so schön und ernst mir erscheint?“ verwendet, wird dieses Thema in der „Walküre“ [S. 333, 336 f., 340 f., 344 f., 357 f., 360, 365, 605] wie der „Götterdämmerung“ (s. 16.2.12.) noch des öfteren wiederaufgenommen.

3 Er wird sowohl solistisch als auch in III, 1 vom Ensemble der „Walküren“ vorgetragen [S. 178 ff., 185 ff., 229 ff., 433 ff., 450, 457 ff., 468 ff., 487 ff., 496 f.].

4 Die größte Dichte des Vorkommens von Themen ist für II, 4, die größte Vielfalt für III, 3 zu konstatieren.

dung dieses Mittels zu geben, denn Wagner verfährt hierin nicht dogmatisch. Erzählungen oder Rückblicke wie „Telramunds“ Anklage oder „Sieglinde“ eben genannte Verse können sprechähnlich komponiert, müssen es aber nicht durchgehend sein, wie „Loges“ Erzählung über „Weibes Wonne und Wert“ im „Rheingold“ oder „Siegmunds“ Erzählungen in I, 2 [S. 38 ff., 49 ff.] belegen.

3. Für die Prosodik der „Walküre“-Singstimmen gilt dasselbe wie für die des „Rheingold“, das heißt die sprecherische Prosodik ist durchgehend und minutiös beachtet. Ist eine kurze Silbe doch einmal mit einer Länge unterlegt, erfolgt dies betonungsbedingt, das heißt der Wort- bzw. Satzakkzent liegt auf ihr. Sprecherische Längen und Kürzen werden unterschiedslos sowohl in den sprechartigen als auch in den breit auszusingenden Passagen beachtet. Unter dem Aspekt der Verteilung der relativen Längen und der Vertonung von –e-Silben betrachtet folgt sowohl „Frickas“ „Mit tiefem Sinne willst du mich täuschen“ usw. [S. 216] als auch „Siegmunds“ „Winterstürme wichen dem Wonnemond“ usw. [S. S. 99 f.] oder „Sieglinde“ „Du bist der Lenz“ usw. [S. 112 ff.] diesen Prinzipien.<sup>1</sup> Letztere beide Beispiele bezeichnen hochkantable Passagen. Die Prosodik der gesprochenen Sprache bestimmt also die rhythmischen Proportionen der gesamten Sprachvertonung in der „Walküre“.

4. Es sind dieselben Klassen von kurzen Pausen in den Vokalstimmen wie schon im „Rheingold“ zu entdecken:

a) Sie markieren Satzzeichen, z.B. von Appositionen [S. 48, 183, 323, 362, 600], Parenthesen [S. 251, 663] und imperativischen Einfügungen, z.B. „sieh“ [S. 37], „künde“ [S. 280] oder „Horch!“ [S. 320], sowie Versenden [z.B. S. 45 ff.].

b) Sie dienen zur Nachahmung unterbrochener Rede wie bei „Siegmunds“ „Doch ward ich vom Vater/ versprengt,/ seine Spur/ verlor ich,/“ usw. [S. 44 f.] oder „Wotans“ verkrampften Zugeständnissen „Fricka“ gegenüber „Er geh/ seines Wegs“ und „Ich/ schütze ihn/ nicht“ [S. 226 f.]. Eine Vortragsanweisung „(atemlos)“ ist durch Pausen gleichsam auskomponiert, die „Brünnhildes“ „Schützt mich,/ und helf/ in höchster Not!“ [S. 501 f.] unterbrechen. Ihre A-cappella-Verse „Scheu/ und staunend/ stand ich/ in Scham“ [S. 614 f.] gehorchen demselben Prinzip. In der „Walküre“ gibt es des weiteren Pausen, die Erwartung vor dem den Handlungsfortgang entscheidenden Wort aufbauen, ein Mittel, das auch noch heutzutage in der Deklamation Anwendung findet. Hierfür sind „Siegmunds“ „Zu ih-

---

1 Kienzl, S. 84 f. versammelt mehrere Beispiele aus dem ersten Aufzug der „Walküre“ – sowohl sprechgesangliche aus I, 1 und 2 als auch ein breit auszusingendes aus I, 3 – um zu verdeutlichen, „dass Wagner sogar die rhythmische Proportion seiner Melodie der Richtigkeit der Sprachbehandlung opfert“ (Kienzl, S. 85).

nen/ folg ich dir nicht!“ [S. 343] und die lange Pause bei „Brünnhildes“ „und Siegmund/ lebe mit ihr!“ [S. 369 f.] vorzügliche Beispiele.

c) Pausen stehen innerhalb von Versen zwischen Wörtern, um deutlicher Textaussprache vorzuarbeiten. Dies ist bei den Sechzehntelpausen in „Sieglinde“ „mutig/ dünkt mich der Mann“ [S. 19] oder „Frickas“ „Doch diesen Wälsung/ gewinnst du dir nicht“ [S. 218] der Fall. Bei „Wotans“ „[...] zu wirken die Tat,/ die,/ wie not sie den Göttern,/ dem Gott/ doch/ zu wirken/ verwehrt!“ [S. 215] werden einzelne Wörter durch Pausen voneinander getrennt. Offenbar kam es Wagner darauf an, daß hier wirklich jede Silbe zu verstehen sein solle.

Eine solche, der Deutlichkeit der Aussprache dienende Sechzehntelpause, die der Gesamtentwurf bei „Sieglinde“ „Erquickung/ schaff ich“ noch vorsah,<sup>1</sup> wurde nicht in die Partitur übernommen.

d) Pausen bewirken rhythmische Verschiebungen im Sinne sprecherischer Prosodik, etwa im Monolog „Wotans“ [z.B. S. 242 ff.].

5. Tempomodifikationen finden sich nicht mehr in der Fülle und Dichte wie im „Rheingold“. Am zahlreichsten sind sie in den bewegten dialogischen Abschnitten. Im folgenden werden die gedruckten Tempoangaben der Partitur in I, 2 von „Sieglinde“ Einsatz an [S. 31 ff.] wiedergegeben mitsamt Wagners mündlichen Zusätzen bei den Bühnenproben 1876, wie sie Heinrich Porges handschriftlich überliefert;<sup>2</sup> diese Anweisungen werden kursiv geschrieben, die gedruckten nicht. In diesem Dialog kommen etliche *a cappella* zu singende Passagen vor, die dem Interpreten rhythmische Freiheiten erlauben.

Sehr gemessen und bestimmt (30 T.), darin: im 5. Takt *schnell*, im 6. *nicht schnell*, 16. Takt *nicht schleppen*; rallent. (wohl 2 T.); wohl *a tempo* ab „Hunding“-Einsatz (48 T.), darin: im 46. T. *etwas hastig*; Sehr ruhig. (etwas langsamer als zuvor) (65 T.); Etwas bewegter (15 T.), darin: im 13. T. *langsamer*; Langsam (3 T., dann Fermate); Mäßig langsam (17 T.), darin: im 2. T. zögernd (nur über Singstimme gedruckt); belebend (3 T.); zögernd (23 T.); etwas lebhaft (5 T., nur über Singstimme gedruckt); Etwas lebhaft (3 T., über Instrumentalstimmen gedruckt); Immer lebhafter (44 T.); Lebhaft (12 T.); Sehr gemessen (9 T.); Mäßig und verhalten (26 T.); belebter (2 T., nur über Singstimme gedruckt); acceler. (4 T.); Sehr lebhaft (9 T.); Langsam (52 T. [pantomimische Szene zwischen den drei Akteuren]); Rascher, dann riten. (2 T.); Langsam (4 T.); Mäßig wie zuerst (16 T.). Zweimal nimmt die Singstimme in dieser Szene also Tempowechsel des Orchesters voraus.

Selbst unter Hinzunahme der von Porges notierten Tempovorgaben erreichen die Tempoanweisungen in dieser Szene nicht annähernd die Dichte wie in den „Rheingold“-Dialogen. Ein Vergleich der Tempoangaben der Dialoge „Fricka“/„Wotan“ in der 2. Szene des „Rheingold“ und in „Walküre“ II, 1, von „Wo-

1 NA (A III a 3), 3<sup>r</sup>, 4. Akk., T. 5.

2 NA (Hs 122 III c); vgl. Kap. IV Abschnitt 10.1.d).

tans“ „Der alte Sturm, die alte Müh!“ an [S. 191 ff.], zeigt, daß in der „Walküre“ vergleichsweise große Komplexe in einem Tempo gehalten sind.

Sehr bewegt (3 T.); ritard. (1 T.); Etwas breit (53 T.); Schnell (1 T.); Mäßig (15 T.); Mäßig langsam (21 T.); Sehr lebhaft (92 T.); Etwas langsamer (27 T.); Gemessen (19 T.); Lebhaft (26 T.); Ein wenig mehr belebend (39 T.); Heftig (24 T.); Langsamer (4 T.); \* Lebhaft (4 T.); Langsamer (5 T.); Etwas lebhafter (3 T.); Langsamer (2 T.); Belebter (5 T.); Langsamer (3 T.); Lebhafter (4 T.); Immer belebter (2 T.); accelerando (wohl 6 T.); wohl a tempo (21 T.); rallent. (2 T.); Mäßiges Zeitmaß (13 T.); Breit (26 T., dann Abgang „Fricka“).

Eine dichtere Folge von Tempowechseln innerhalb dieses Dialogs kennzeichnet die Passage ab „Wotans“ „Was verlangst du?“ an [S. 226 ff.]. Mit einem \* ist die Stelle angegeben, an der sich dieser für den gesamten weiteren Verlauf der „Ring“-Dramen entscheidende Wortwechsel zwischen den beiden „Göttern“ ereignet.

6. Physische und psychische Zustände von Figuren und ihre Wechsel werden in der „Walküre“ musikalisch prägnant herausgearbeitet. „Siegmunds“ steigende Erregung bei seinem Bericht der jüngst vorgefallenen Ereignisse in I, 2 von „Ein trauriges Kind rief mich zum Trutz“ an [S. 48 ff.] ist durch eine allmähliche Steigerung in Tempo, Dynamik und Instrumentierung zum Ausdruck gebracht. Die gestische Aktion, die die gedruckte Regieanweisung [S. 54] und Wagner 1876 an dieser Stelle fordern,<sup>1</sup> zeichnet diesen steigenden musikalischen Spannungsverlauf in redundanter Weise nach.

„Wotans“ Ausbruch „O heilige Schmach!“ bis „Der Traurigste bin ich von allen!“ [S. 236 ff.], der seinem großen Monolog in II, 2 vorausgeht, ist ähnlich gestaltet. Das Orchester beginnt im piano, nur wenige Instrumentengruppen sind beteiligt, und wird bis zum fortissimo des Tuttis gesteigert. Die dynamische Gestaltung der Singstimme hat der der Begleitung zu entsprechen. Die Verse „Wotans“ bis zu „endloser Grimm“ [S. 238] sind in immer höherer Lage vertont, das Tempo des Ganzen ist „Immer belebter“. Beinahe bedürfte es der Regieanweisung vor dieser Passage nicht: „(Von hier an steigert sich Wotans Ausdruck und Gebärde bis zum furchtbarsten Ausbruch.)“ [S. 236].

Die psychologische Entwicklung der Figur der „Sieglinde“, die sich auch in der ihr vorgeschriebenen Gestik niederschlägt, hat die kompositorische Gestaltung ihrer Singstimme beeinflußt.

Ihre vergleichsweise recht emotionslose Konversation mit „Siegmund“ in I, 1 und 2 ist – mit nur einer Ausnahme [S. 28 f.] – im piano bis pianissimo gehalten. Kurze Notenwerte und ein relativ enger Ambitus geben ihrer Partie in I, 1 und 2 gegenüber den breit auszusingenden Stellen in I, 3 ein sprechnahes Erscheinungsbild. Verglichen mit ihren Versen in II, 3 [S. 311 ff.], die von abrupten dynamischen und orchestralen Wechseln sowie weiten Sprüngen gekennzeichnet sind, weisen ihre Passagen in I die Tendenz zur Diatonik auf. Ihre Vokallinie in II, 3 ist zuneh-

---

1 s. Anh. III.1., Nr. 18 f.

mend mit Pausen durchsetzt, bis zur Regieanweisung: „(Sie sinkt ohnmächtig in Siegmunds Arme.)“ [S. 327]. Die Musik zeichnet an dieser Stelle bis zum Hysterischen gesteigertes Sprechen nach, ebenso wie in ihren Versen in II, 5 [S. 388 ff.]. Demgegenüber wird ihre Betäubung in III, 1 durch die tiefe Lage und die leise Dynamik zum Beginn ihrer Rede [S. 518 f.] zum Ausdruck gebracht. Ihre schlagartig in Euphorie gewandelte Stimmung [S. 524 f., 539 ff.] kontrastiert hiermit durch die hohe Lage, die langen und kräftig zu singenden Töne und die durchgängig starke Orchestrierung.

Die intervallische und rhythmische Gestaltung ihrer Partie ist dabei nicht in allen Teilen als sprechähnlich zu bezeichnen. Wagner beginnt in der „Walküre“, Prozesse im Inneren seiner Figuren zunehmend durch rein musikalische Charakterisierung zum Ausdruck zu bringen. Dabei können wie in den hier genannten Beispielen einige musikalische Parameter dem Vorbild gesprochener Sprache folgend eingesetzt werden, doch ist unverkennbar, wie Wagner den Sprechgesang – also die möglichst getreue intervallisch-rhythmische Nachahmung des Sprechens – begrenzter verwendet.

7. Dynamische Angaben sind nicht flächendeckend in die Vokalpartien eingegangen [z.B. in I, 1 und 2: S. 25, 28, 34, 40, 67, 69, 105 f., 126, 129 f., 134 f.], insgesamt aber noch häufiger als im Spätwerk.

Für die dynamische Gestaltung der Singstimmen gilt dasselbe wie im „Rheingold“ (s. 10.2.7.): Gesteigerte Affekte bewirken gesteigerte Dynamik (s. 6.). Rufe und Schreie, wie beispielsweise in II, 5 [S. 390 f., 395 f., 397 f.] oder III, 1 [S. 433 passim], sind selbstverständlich laut zu singen. Unterdrückte oder niederdrückende Affekte sind im *piano* oder leiser gehalten. Dazu gehören „Hundings“ erster Satz „Du labtest ihn?“ [S. 32], „Brünnhildes“ „Zu böser Schlacht schleich ich heut“ usw. [S. 299 f.], „Wotans“ „Geh hin, Knecht!“ usw. [S. 404].

8. Akzentzeichen, die eine Modifikation des Stimmklangs herbeiführen, sind in der „Walküre“ eher selten, verbale Anweisungen dagegen in der gleichen Häufigkeit und Vielfalt wie im „Rheingold“ vorhanden. Eine Auswahl solcher Anweisungen, die eine Abwandlung des Stimmklangs fordern, die sich wiederum dem Vorbild deklamierter Sprache verdankt, wird im folgenden gegeben.

„(barsch)“ [S. 58]; „(mit geheimnisvoller Hast)“ [S. 73]; „(Hitzig unterbrechend)“ [S. 75]; „(mit unterdrücktem Beben)“ [S. 220]; „(finster)“ [S. 226]; „(gedämpft)“ [S. 253]; „(bitter)“ [S. 255]; „(trocken)“ [S. 281]; „(sehr stark betont)“ [S. 352]; „(atemlos)“ [S. 501]; „(kleinmütig)“ [S. 510]; „(leise und bitter)“ [S. 603].

1876 forderte Wagner von dem Sänger des „Hunding“, die Verse „Weit her, traun! kamst du des Wegs“ usw. [S. 34 f.] mehr zu sprechen als zu singen.<sup>1</sup> Sprechähnliche Tongebung setzte Wagner also auch an Stellen voraus, die keine derartigen verbalen Anweisungen enthalten.

---

1 s. Anh. III.1., Nr. 9.

9. Gestisch-musikalische Redundanzen sind in der „Walküre“ ein wichtiges Prinzip der Sprachvertonung. Bereits unter 6. sind einzelne Beispiele aufgelistet. Es gibt weitere: Der höchste Ton der „Siegmund“-Partie ist ein a' im fortissimo bei „So blühe den Wälsungenblut!“; dazu schreibt die Regieanweisung vor: „Er zieht sie mit wütender Gewalt an sich.“ [S. 159]. Sein Monolog in I, 3 hebt im piano an und steigert sich mit den „Wälse!“-Rufen, die zugleich Beschwörung und Kundgabe seiner Verzweiflung sind, ins fortissimo. Wagner schreibt an dieser Stelle keine Aktion vor, setzte aber offenbar voraus, daß der Akteur hier von sich aus handle: 1876 sollte der „Siegmund“ an dieser Stelle auf die Knie sinken.<sup>1</sup> Die mimische Aktion während des kurzen instrumentalen Zwischenspiels [S. 523], das „Sieglindes“ „Rette mich, Kühne! Rette mein Kind!“ einleitet, ist von Wagner in der Partitur und bei den 1876er Proben genau bezeichnet worden.<sup>2</sup> „Wotans“ Aufrichten vor „So nimm meinen Segen, Niblungen Sohn!“ [S. 278 f.] entspricht der Tonhöhenverlauf der ersten Gesangsphrase, die mit einem Oktavsprung auf es' einsetzt; das Ganze ist im fortissimo auszuführen. Sein Auffahren bei „Doch Brünnhilde! Weh der Verbrecherin!“ [S. 405 f.] erfolgt aus der Ruhe des vorigen heraus gestisch wie musikalisch unvermittelt.

10. Die Gesänge der beiden „Wälsungen“ in I, 1 und 3 sind, vergleicht man sie mit den übrigen Szenen des Dramas, tendenziell diatonisch vertont.

Diatonische Akkorde und Skalenausschnitte liegen z.B. „Sieglindes“ „Erquickung schaff ich“ [S. 19], „mögst du mir nicht verschmähen“ [S. 25], „Siegmunds“ „kühlende Labung gab mir der Quell“ [S. 21] oder „Waffenlos bin ich“ usw. [S. 22] zugrunde.<sup>3</sup> Auch „Wotans“ „Nun zäume dein Roß, reisige Maid“ usw. [S. 176 f.] verbleibt derart im Bereich des Diatonischen.

Gesangsmelodien auf den Stufen verminderter Akkorde und der chromatischen Tonleiter kommen vor. Solche traditionellen Formeln wendet Wagner oft im traditionellen Sinne an, denn er setzt sie bei negativen Affekten ein.

Auf verminderten Akkordtönen abwärts wurden vertont: „Hundings“ „Froh nicht grüßt dich der Mann“ [S. 48]; „Frickas“ „[daß] Blutschande entblüht dem [Bund eines Zwillingspaars]“ [S. 197]; „Wotans“ „[Zu aller Edlen] endloser Schmach“ und „[mit ihrer Kraft bekriegte er mich“ [S. 253],<sup>4</sup> „[nur] eines will ich noch: [das Ende! Das Ende!]“ [S. 272 f.], „Wehe dem, den er trifft!“

1 s. Anh. III .1., Nr. 27.

2 Darüber berichten CT und Porges (s. Anh. III .1., Nr. 91).

3 Die Gesänge „Sieglindes“ und „Siegmunds“ in I, 1 und 3 bedienen sich folglich eines begrenzten Tonvorrats; gleichwohl verdanken sie ihre rhythmische Struktur der gesprochenen Sprache und können im Falle der raschen Wortwechsel in der 1. Szene auch durchaus sprechähnlich wirken (s. 3.).

4 Auch ein Thema des Rings, das unmittelbar nach dem zitierten Vers in den Holzbläsern erscheint, vollzieht eine solche Bewegung auf den Stufen eines verminderten Akkords; möglicherweise antizipiert es die Sprachvertonung von „Wotans“ Versen.



[S. 289], „[Weichherziges] Weibergezücht!“ [S. 558 f.], „[Du] wußtest es so [und wagtest dennoch den Schutz?]“ [S. 606]; „Sieglinde“<sup>1</sup> „Rette mich Maid!“ [S. 527].

Auf verminderten Akkordtönen aufwärts wurde vertont: „Sieglinde“ „aus Wald und Gau gellt es herauf“ [S. 321].

Solistische Abschnitte, die kontinuierlich die Tonstufen der chromatischen Tonleiter abschreiten, ohne eine Stufe auszulassen, sind nicht allzu häufig. Taktweise chromatisch aufwärts rückt die Singstimme bei: „Sieglinde“ „Schande bring ich dem Bruder, Schmach [dem freunden Freund]“ [S. 318 f.].

Chromatisch abwärts geführt wird die Singstimme bei: „Brünnhildes“ „[Al]les wär dir das arme Weib“ [S. 357]. Dies ist bei „Wotans“ „In festen Schlaf verschließ ich dich“ [S. 638 f.] und „Brünnhildes“ „[lodernde] Glut, es leck' ihre Zung', es fresse ihr Zahn den [Zagen]“ [S. 648 f.] durch die gleichzeitig erklingenden Themen im Orchester verursacht, die bei der Vertonung wahrscheinlich vor der Singstimme feststanden.

Zwar sind alle bisher genannten Stellen ungleichmäßig rhythmisiert – die Befolgung der Wortprosodik steht einer zu starken gesanglichen Stilisierung entgegen –, aber es ist zu erkennen, wie die Verwendung des verminderten Akkords oder der chromatischen Skala bestimmten negativen emotionalen Konnotationen der Verse, solchen der Verzweiflung, des Zorns, der Angst etc., entspringt.

Permanente chromatisch fortschreitende Melodik taucht, wie bereits erwähnt, nur vereinzelt in der „Walküre“ auf. Chromatisierte Melodik ist nun aber nicht selten; vier Erscheinungsformen lassen sich unterscheiden:

a) Es gibt kurze, bis zu mehreren Takten umfassende Einheiten, die ganz- oder halbtaktig chromatisch sequenziert werden. Singstimme und Begleitung rücken gemeinsam ab- oder aufwärts bei: „Siegmonds“ „Nothung! Nothung!\_ so nenn ich dich Schwert“ usw. [S. 142 f.] und „frommt es nicht gegen den Feind, so fromm es denn wider den Freund!“ [S. 365 f.] sowie den in Septimsprüngen sich bewegenden Versen „Wotans“ „unbewußt, ohne Geheiß, aus eigener Not, mit der eigenen Wehr“ [S. 256].<sup>2</sup> Die Oktavsprünge von „Sieglinde“ „Siegmond!“-Rufen werden ebenfalls chromatisch sequenziert [S. 390].

b) Innerhalb größerer Einheiten rücken die Spitzentöne der Singstimme je Takt oder Taktgruppe chromatisch nach oben oder unten. Sie haben ihren festen Platz im Takt, die Passagen zwischen den höchsten Tönen sind aber rhythmisch und diastematisch nicht in ein einfaches Schema zu bringen. Die Begleitung kann dabei ebenfalls chromatisch fortschreiten, muß es aber nicht.

Die Endtöne von „Siegmonds“ letzten vier Fragen an „Brünnhilde“ in II, 4 sind je einen Halb- oder Ganzton höher gesetzt: „erscheint?“ [S. 331] und „Helden?“ [S. 333] auf cis', „allein?“ [S. 334] auf c', „Vater?“ [S. 335] auf dis', „Frau?“ [S. 337] auf e', „[Sieglinde] dort?“ auf fis' [S.

1 Laut gedruckter Regieanweisung „(auf den Knien vor Brünnhilde)“ zu singen [S. 527].

2 Ähnlich gebaut sind die beiden Takte „Wotans“ „[O] göttliche Not! Gräßliche Schmach!“, die als Nonensprünge vertont sind und um einen Ganzton aufwärts sequenziert werden [S. 259].

341]. Seine Antwort an „Brünnhilde“ setzt ebenfalls höherrückende Spitzentöne, die jeweils auf der ersten Taktzählzeit plaziert sind, ein: „So grüße mir Walhall [a], grüße mir Wotan [h], grüße mir Wälse [c'] und alle Helden [cis']“ [S. 342 f.]. „Wotans“ Rage in III, 2 ist mit halbtaktig höherrückenden Spitzentönen geschildert bei „[Du, der ich] Brünne [fis], Helm und [g] Wehr [a] Wonne und [b] Huld [c'], Namen [cis'] und Leben [d'] [verlieh?]“ [S. 561 f.].

Umsichtiger, als dies einem Deklamator möglich wäre, setzt Wagner also die Hochtöne.<sup>1</sup> Es gelingt ihm dadurch, die Länge einer Strecke, über die hinweg dramatische Spannung zunehmen soll, zu bestimmen.

c) Eine dritte Kategorie machen die Fälle aus, in denen sich die Begleitung in kontinuierlicher chromatischer Bewegung, die Singstimme sich aber unabhängig davon in einer fest umrissenen Form bewegt. In den Momenten höchster dramatischer Spannung gebraucht Wagner diese Form der Sprachvertonung. Beispiele sind „Siegmunds“ „[Kein anderer als ich soll die Reine lebend be]rühren; verfiel ich dem Tod, die Betäubte töt' ich zuvor!“ [S. 363] oder „Wotans“ „In Stücken das Schwert!“ [S. 398]. In ersterem Falle sind chromatisch ansteigende Töne, in letzterem Falle die eines verminderten Akkordes auf eine chromatisch wild vagierende Begleitung zu singen. Es entsteht unweigerlich der Eindruck tonaler Indifferenz und damit von Sprechähnlichkeit der Intervallik.

d) Die vierte und am häufigsten anzutreffende Gruppe machen die Fälle aus, in denen die Singstimme in ihrer Diastematik und Rhythmik keinem motivisch-thematischen oder sonstwie musikimmanenten Formgesetz gehorcht, sich vielmehr in Anlehnung an gesprochene Prosa chromatisch frei entfaltet [z.B. 202, 552 f., 637 f.]. Dies ist die Gruppe der im engeren Sinne sprechähnlichen Passagen in der „Walküre“. Im „Rheingold“ haben wir Vergleichbares in Teilen der Partien beider „Nibelungen“ und „Loges“ vor uns (s. 10.2.2. und 10.2.10.).

11. Klangliche Selbständigkeit der Singstimmen ist in der „Walküre“ der Normalfall. Colla-parte-Passagen sind nur als Mittel der Ausdruckssteigerung von klangintensiven Abschnitten anzutreffen und stets vergleichsweise kurz wie in „Siegmunds“ Monolog in I, 2 „[ich] fänd es in höch[ster Not]“ [S. 63] oder „Sieg-lindes“ „[o fänd'] ich ihn heut“ [S. 83]. Umfassen die Colla-parte-Abschnitte mehr als einen Takt, wird in Singstimme und dem betreffenden Instrument in der Regel thematisches Material präsentiert [z.B. S. 117, 203, 205, 659 f., 661, 691 ff.]. In Selbstgesprächssituationen kommt, anders als im „Rheingold“, kein Colla-parte-Satz vor (s. 10.2.11.).

---

1 Wie die Skizzen zeigen, war die genaue Platzierung von Hochtönen der Singstimme für Wagner Gegenstand intensiver kompositorischer Arbeit. So sah eine erste Version von „Siegmunds“ „die Sonne lacht mir nun neu“ ursprünglich schon auf der Silbe „Son[ne]“ ein e', den höchsten Ton dieser Phrase, vor. Wagner änderte ihn in der Skizze in ein cis'; das e' als Hochtön liegt nun auf der Silbe „lacht“ (NA (A III a 3), 4<sup>r</sup>, 5. Akk., T. 7 ff.).

12. Die wenigen Wortwiederholungen in der „Walküre“ sind sämtlich dramatisch bedingt und wären ohne weiteres in einem gesprochenen Drama möglich. Es handelt sich dabei um Ausrufe, die ein Wort einmal wiederholen [S. 240, 389 f., 574]. Nur in den Ensemblesätzen der „Walküren“ ist die zweimalige Wiederholung ihrer „Wehe!“-Rufe innerhalb einer Stimme vorgesehen [S. 511 ff.], ohne daß sie musikalisch motiviert wäre. Ansonsten hat Wagner selbst in den Ensemblesätzen in III, 1 innerhalb jeder Stimme die Wiederholung von Worten oder gar Versteilen ganz vermieden.

13. Nach DAHLHAUS (1990) war in Wagners letzter vollendeter Oper „Lohengrin“ die symmetrische Periodik bestimmend, wenn auch punktuell dispensiert. Im „Ring“ sei es demgegenüber „*mindestens tendenziell*“ umgekehrt: Irreguläre Periodik sei hier die Regel, was wiederum aber kurze Passagen mit regelmäßiger Periodenbildung nicht ausschließe.<sup>1</sup> Dies ließe sich am Dialog „Fricka“/„Wotan“ in „Walküre“ II, 1 exemplifizieren, wo „Fricka“, der Hüterin von Recht und Ordnung, regelmäßige Perioden gegeben seien.

*„Die Geschlossenheit der Form auf Grund einer schematischen Syntax ist jedoch im ‚Ring‘ eher die Ausnahme als die Regel; und es scheint geradezu, als halte sich Wagner zur strengen Periodik in einer ähnlichen inneren Distanz wie Wotan zu Frickas konventionell sittlichem Pathos, dessen Ausdruck die Periodik ist.“<sup>2</sup>*

Die prosaartig freie, periodisch ungebundene Sprachvertonung im „Ring“ ist von Wagner natürlich schon in den Textbüchern der Tetralogie, konkret im metrisch-periodisch unregelmäßigen Stabreim angelegt, wie DAHLHAUS richtig erkannte.<sup>3</sup> Hinzuzusetzen wäre: Nicht der Stabreim an sich, sondern seine sinnliche Repräsentation, die Vorlesung, ist metrisch irregulär.

14. Daß bei gesteigerten Affekten, die mit Momenten des Innehaltens der dramatischen Handlung einhergehen, vorzugsweise das obere Spektrum einer Stimme beansprucht wird und der melodische und dynamische Ambitus sich verbreitern, könnte man als Erbe der Oper ansehen, ebensogut aber auch mit dem extensiven Sprechvortrag des 19. Jahrhunderts in Beziehung setzen.

---

1 DAHLHAUS (1990), S. 66 ff.

2 DAHLHAUS (1990), S. 68.

3 *„Als Text einer Komposition ist Wagners alliterierende Dichtung nichts anderes als Prosa, da einerseits die logisch-rhetorischen Akzente ungeschmälert zu musikalisch-deklamatorischer Geltung kommen sollen und andererseits die Anzahl der Hebungen, die ein alliterierender Vers umfaßt, unregelmäßig ist.“* (DAHLHAUS (1990), S. 74 f.). DARCY glaubt dagegen in dem Gesangstext des „Rheingold“ „*poetic rhythms*“ auszumachen, die auf einer Ebene unterhalb des Taktgefüges die Sprachvertonung regelmäßig strukturieren (DARCY, S. 92 f.). Dies mag bei dem angeführten Beispiel, dem Gesang der „Rheintöchter“ zu Beginn des „Rheingold“, der Fall sein; doch sind deren Partien und gerade diese – wohl doch als „realistisch“ gesungen zu verstehende – Passage überhaupt nicht repräsentativ für die Sprachvertonung im „Rheingold“ (s. 10.2.10.) resp. „Ring“.

Wagner nutzt in der „Walküre“ mehrfach das tiefe Register einer Stimme. Dies sind immer Passagen, die gesprochener Sprache nahekommen. Der tiefe, nur spärlich begleitete Beginn von „Wotans“ Monolog in II, 2 ist eindeutig dem Vorbild gesprochener Sprache verpflichtet [S. 242 ff.]. Er nutzt das unterste Spektrum dieser Partie, berührt nicht selten die Töne Gis/As oder A, verbleibt im wesentlichen im Bereich um den Ton c,<sup>1</sup> im piano bis pianissimo und die Orchesterbegleitung ist auf das Äußerste reduziert.<sup>2</sup> Bis zu „Brünnhildes“ Einwurf [S. 250] überschreitet der Monolog den Ton a nicht. Der Gestus dieser Passage ist von Wagner in der gedruckten Regieanweisung festgehalten: „(mit gänzlich gedämpfter, schauerlicher Stimme [...])“ [S. 242]. Die Verse „Siegmunds“ „tief in des Busens Berge glimmt nur noch lichtlose Glut“ [S. 73], die vom Ton c ausgehen, sind in der tiefsten Tenorlage komponiert.<sup>3</sup> Da in dieser Lage kein tenorales Timbre mehr zum Tragen kommen kann, hat Wagner die Melodie „Siegmunds“ mit einem Posaunenunisono im pianissimo klanglich verstärkt.

Für die Frauenstimmen läßt sich ebenfalls dort eine besondere Nähe zum Sprechklang konstatieren, wo aus mittlerer und hoher Lage unvermittelt in eine tiefe, der Sprechtonlage nahe kommende gewechselt wird. Einzelne Abschnitte der Partien der „Fricka“ [S. 202, 205, 209], „Sieglinde“ [S. 311, 314] und „Brünnhilde“ (S. 299, 605 f., 608 f.; s.u.) sind so gestaltet und wirken dadurch klagenden Sprechtonfällen nachgebildet.

Einen interessanten Grenzfall stellt „Brünnhildes“ „War es so schmäählich, was ich verbrach“ usw. [S. 599] dar. Es setzt ebenfalls im tiefen Register ein. Deswegen und weil der Gesang a cappella vorgetragen wird, empfanden Zeitgenossen diese Stelle als ausgesprochen sprechnah.<sup>4</sup> Dabei wird hier ein Thema vorgestellt, das im weiteren Verlauf der Szene in apotheotischer Transformation erscheint [S. 663 ff.] und erstmalig zu Beginn von III, 3 im Englischhorn andeutend vorweggenommen wird [S. 598]. Die Frage, ob dieses Thema primär musikalisch motiviert ist, eher aus dem Sprechklang oder vielleicht auch aus der Gestik dieser Stelle hervorgegangen ist – dem sequenzartigen, immer höheren Einsetzen des Motivs entspricht das allmähliche Aufrichten „Brünnhildes“ vom Boden –,<sup>5</sup> ist nicht definitiv zu beantworten. Diese Stelle ist ein hervorragendes Beispiel für die Multifunktionalität von

1 Dies entspricht ziemlich genau der normalen Sprechlage, der sogenannten Indifferenzlage der männlichen Stimme.

2 Der Beginn dieses Monologs ist eine Erzählung. Auch „Sieglinde“ Erzählung „Der Männer Sippe saß hier im Saal“ usw. [S. 76] hebt in tiefer Lage an. Sie berührt gelegentlich den Ton h.

3 Sie korrelieren damit dem szenischen Geschehen, dem Verlöschen des Lichtes und dem Innehalten der mimischen Aktion. Dieser Ruhepunkt ist dramatisch notwendig, damit der Auftritt „Sieglinde“ tatsächlich überraschend wirkt, wie von der Regieanweisung gefordert [S. 73].

4 Trotzdem die thematische Einfügung evident ist, zählte ADLER diese Stelle zu den sprechartigen (s. Einleitung b.).

5 Die gedruckte Regieanweisung [S. 599] wurde 1876 von Wagner exakt umgesetzt (s. Anh. III .1., Nr. 102 ff.).

Wagners Sprachvertonung. Leise, tiefe Gesangsabschnitte wie dieser imitieren halb für sich gesprochene, in sich versunkene Rede.

15. In der „Walküre“ werden die jeweiligen Taktarten über weite Strecken hinweg beibehalten. Selbst in den Dialogszenen sind die Metren nicht annähernd so abwechslungsreich wie im „Rheingold“. Der Dialog „Fricka“/„Wotan“ in der 2. Szene des „Rheingold“ (s. 10.2.15.) enthält wesentlich kürzere Komplexe in einer Taktart als der in „Walküre“ II, 1 [S. 191 ff.]:

Alla breve (67 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (21 T.); Alla breve (274 T.);  $\frac{9}{8}$ -Takt (12 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (61 T.).

Szenische Aktion bewirkt eine größere Vielfalt der Taktarten. Für I, 1 vom Öffnen des Vorhangs bis zu „Hundings“ Auftritt sind folgende vorgesehen:

$\frac{3}{2}$ -Takt (30 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (3 T.);  $\frac{3}{2}$ -Takt (12 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (5 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (69 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (6 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (5 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (14 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (121 T.).

Die große Dichte von Taktwechseln, die das „Rheingold“ enthält, wird von keinem späteren Werk Wagners wieder erreicht.

16. Melodramatische, also musikalisch nicht vorgegebene Mittel sind auch in der „Walküre“ vorgesehen. In I, 1 ist vorgeschrieben: „Siegmund“ „seufzt tief“ [S. 26], und am Ende von II, 5 soll laut gedruckter Anweisung sein „Todesseufzer“ zu hören sein, der quasi den Einsatz für „Sieglinde“ melodramatischen Schrei gibt [S. 400]. In heutigen Aufführungen ist es nicht mehr üblich, diese Seufzer auszuführen. Ferner gibt es einen melodramatisch frei auszuführende Schrei „Brünnhilde“ [S. 586].

Exakt vorgegeben sind in der Partitur dagegen zwei Schreie „Sieglinde“ [S. 327 und 391] und das Gelächter der „Walküren“ in Form chromatisch gleichmäßig abwärts gleitender Sextakkorde [S. 448 f., 479 ff.].

17. Hatte Wagner im „Rheingold“ den Sprechgesang zur Vollendung getrieben, so war in der „Walküre“ sein Bemühen darauf gerichtet, ein spezifisches Melos für die langen, breit ausgesungenen Abschnitte zu entwickeln. So wenig wie der Sprechgesang aus dem Rezitativ können diese kantablen Abschnitte aus der Arienform hergeleitet werden. Sie sind prosaartig, es gibt darin keine Wiederholungen von Text oder Musik und die Handlung bleibt währenddessen keineswegs stehen, sondern entfaltet sich im Gegenteil stetig weiter. Wenn auch in sehr gedehnter Form ist zudem die rhythmische Struktur gesprochener Sprache in diese Abschnitte eingegangen (s. 3.).

Es gibt keinen noch so kurzen Zwiegesang in I, 3, obwohl diese Szene in einer Oper dazu förmlich herausfordern würde.

Die einzigen Ensemblegesänge sind die der „Walküren“ in III, 1. Die acht Protagonistinnen singen in ein- bis achtstimmigen homophonen [S. 510 ff.] wie polyphonen [S. 577 ff.] Sätzen. Anzahl der Sängerinnen und die Satzweise changieren ständig, so daß von regelrechten kurzen Terzetten, Quartetten usw. nicht die Rede sein kann. Die „Walküren“ bilden auch keinen Chor: Es sind acht Solistinnen.

18. Wagner baut auf den Errungenschaften des „Rheingoldes“ auf, was das klanglich-dynamische Wechselspiel zwischen Singstimme und Orchester anbelangt, besonders in den dialogischen Szenen I, 1 und 2 und II, 1. Darin folgen einander kurze, maximal zwei Takte umfassende A-cappella-Einheiten, leise, klanglich transparente Begleitung in Gestalt von kurzen Akkorden oder Liegetönen oder Liegeharmonien und kräftiger zu singende Passagen mit klanglich kompakter Begleitung in stetem Wechsel. Auch in dieser Hinsicht lassen sich die von ADORNO so benannten Wogenstrukturen in Wagners Musik ausmachen (s. Einleitung a.). Takte, die a cappella zu singen sind, leiten zu Beginn von I, 3 [S. 63] und III, 3 [S. 599] eine zunehmende Verdichtung der Instrumentierung ein und repräsentieren gewissermaßen das Wellental, die klanglich-dynamisch emphatischen Momente den Wellenkamm.

Der reine A-cappella-Satz [S. 18 f., 21 ff., 26 f., 32 f., 53 f., 55 ff., 192, 195, 201, 213 f., 217 f., 220, 226 ff.] erscheint in diesem musikalischen Kontext immer nur als ein Durchgangsstadium und kommt als solcher nicht signifikant häufiger vor, als die eben bezeichneten klanglich ausgedünnten Arten der Orchesterbegleitung [S. 23, 27 ff., 34 ff., 58 f., 61, 73 f., 76 f., 80 f., 139, 157], die II, 1 [191 ff., 207 f., 211 ff.] und den Beginn von „Wotans“ großem Monolog in II, 2 [S. 240 ff.] fast durchgängig beherrschen.

Nach wie vor werden inhaltlich über die jeweilige Situation hinaus bedeutsame Wortwechsel a cappella vertont, wie im Falle des Schlusses von II, 1 [S. 233]. Der Wunsch nach unbedingter Textverständlichkeit ließ Wagner hier nach diesem Mittel greifen.

## 12. „Siegfried“ WWV 86 C, Aufzug I und II

### 1. Entstehung

#### a) Chronologie

Die Textvorlage für „Siegfried“ war das Textbuch zu „Der junge Siegfried“,<sup>1</sup> das vor den Textbüchern von „Rheingold“ und „Walküre“ von Mai bis Juni 1851 entstand.<sup>2</sup> In dieser Zeit hatte Wagner noch vor, lediglich ein Dramenpaar „Der

---

1 Das Textbuch des „jungen Siegfried“ wurde von STROBEL veröffentlicht (STROBEL (1930), S. 99 ff.).

2 Laut STROBEL trägt es das autographe Datum 3.VI.1851 an seinem Beginn, 24.VI.1851 an seinem Ende (STROBEL (1930), S. 99 und 196).

„junge Siegfried“ und „Siegfried's Tod“ zu schreiben. Erst später kam ihm die Idee zu einer Tetralogie.<sup>1</sup>

Bis November/Dezember 1852 und im Zuge der Vertonung des Textbuchs nahm Wagner umfangreiche Änderungen und Kürzungen vor allem am ersten Aufzug vor.<sup>2</sup> Sie erklären sich aus dem Wunsch, Redundanzen zu tilgen – schließlich wird ein Teil der ursprünglich im Textbuch des „jungen Siegfried“ erzählten Ereignisse in „Rheingold“ und „Walküre“ dem Zuschauer nunmehr vorgeführt – und die umfangreichen Dialoge „Siegfried“/„Mime“ zu kürzen.<sup>3</sup>

Wagner begann die Dichtung des „jungen Siegfried“ laut BrB im Mai 1851.<sup>4</sup> Ende Juni lag das Textbuch vor, und im Juli hörte Karl Ritter als erster Wagner seinen neuen Text vorlesen.<sup>5</sup> Zu weiteren Rezitationen kam es im Rahmen der Vorlesungen des kompletten „Ring“-Textes in den Jahren 1852/53 (s. 10.1.a.). Es ist angesichts der Berichte von Zeitgenossen über den älteren Wagner der 60er und 70er Jahre (s. Kap. II Abschnitt 11.d.) als sicher anzunehmen, daß in der Zeit zwischen 1853 und 1856, dem Jahr des Kompositionsbeginns, noch weitere Textbuchrezitationen im häuslichen Rahmen stattfanden.

Wagner schrieb zu „Siegfried“ wieder zwei Gesamtentwürfe wie zuletzt beim „Lohengrin“. Wann Wagner mit dem ersten Gesamtentwurf begann, ist nicht bekannt. Der Beginn des 2. Gesamtentwurfs ist mit dem Datum 22.IX.1856 versehen.<sup>6</sup> Daraus schließen die Herausgeber des WWV, daß Wagner „Siegfried“ I Anfang September 1856 im 1. Gesamtentwurf zu vertonen begann.<sup>7</sup> Wagner unterbrach seine kompositorische Arbeit am „Siegfried“ nach Abschluß des zweiten Gesamtentwurfs des zweiten Aufzugs für fast zwölf Jahre. Die Entstehung der Partitur von I und II zog sich bis 1869 hin, das Jahr, in dem Wagner den 1. Gesamtentwurf von „Siegfried“ III begann.<sup>8</sup> Die zwischen Abbruch und Wiederaufnahme der Arbeit am „Siegfried“ entstandenen Werke Wagners, „Tristan“ und „Meistersinger“, brachten eine erhebliche Veränderung und Entwicklung von Wagners Tonsprache mit sich, die es rechtfertigt, die Sprachvertonung von „Siegfried“ III in einem gesonderten Abschnitt zu behandeln (s. Abschnitt 16.).

---

1 Brief an Uhlig, geschrieben zwischen 7. und 11.X.1851 (SB IV, S. 131 f.).

2 WWV, S. 373 und 409; zu den einzelnen Textstadien von I, 2 s. BRINKMANN, S. 135 ff.

3 So tritt „Siegfried“ in „Der junge Siegfried“ I zweimal mit wilden Tieren auf, in I, 1 mit einem Wolf und in I, 3 mit einem Bären (STROBEL (1930), S. 101 und 128). Daß dieser Effekt nur einmal wirklich überraschend wirken kann, muß Wagner aufgrund seiner theaterpraktischen Erfahrung bald klar geworden sein.

4 BrB, S. 119.

5 ML, S. 556.

6 WWV, S. 382.

7 WWV, S. 410.

8 WWV, S. 382 f.

## b) Skizzenauswertung

Wie schon gesagt schaltete Wagner zwischen 1. Gesamtentwurf und Partiturerstschrift wieder einen 2. Gesamtentwurf ein, ein Verfahren, das er von nun an bis zu seinem letzten Werk, „Parsifal“, beibehielt. Der 1. Gesamtentwurf des „Siegfried“ unterscheidet sich gegenüber dem Gesamtentwurf zu „Rheingold“ und „Walküre“ durch eine größere Flüchtigkeit der Aufzeichnungen und, daraus resultierend, die schwerere Lesbarkeit der Skizzen<sup>1</sup> sowie einen größeren Reichtum an Korrekturen, die für den Nachvollzug des Kompositionsprozesses wertvolle Hinweise geben. Er ist je Aufzug numeriert.

Aufgrund der recht großen Menge von Korrekturen wird die Betrachtung der Singstimmenausarbeitung, soweit sie sich aus dem 1. Gesamtentwurf nachvollziehen läßt, in der Hauptsache auf die Skizzen zu den Dialogen „Siegfried“/„Mime“ beschränkt. Wagner begann den 1. Gesamtentwurf zum „Siegfried“ unmittelbar mit dem Einsatz „Mimes“ „Zwangvolle Plage! Müh’ ohne Zweck!“ und skizzierte die einleitende Instrumentalmusik erst nachträglich auf der Rückseite des zweiten Blattes des Entwurfs.<sup>2</sup>

Insgesamt ist die rhythmische Struktur der Begleitung schon im 1. Gesamtentwurf vergleichsweise ausgearbeitet. Takte, in denen die Begleitung der Singstimme – wie noch im „Rheingold“-Gesamtentwurf häufig der Fall – nur mit Hilfe von wenigen Tönen oder gar nur einem Baßton angedeutet wird, sind rar. Obwohl der Grad der Ausarbeitung der orchestralen Begleitung ein höherer ist als in den Gesamtentwürfen der vorangegangenen Werke, bleibt der offenkundige Zweck des ersten „Siegfried“-Gesamtentwurfs weiterhin die vollständige Ausarbeitung der Singstimmen. Sie entsprechen, zumal in den dem Sprechtonfall nachgebildeten Abschnitten, mit sehr wenigen Ausnahmen schon ganz der definitiven Fassung in der Partitur,<sup>3</sup> während der Orchesterpart nicht immer so zu erkennen ist, wie er nachher in der Partitur steht. Besonders die Länge kurzer Instrumentalzwischenspiele weicht im 1. Gesamtentwurf häufig von der endgültigen Version ab. Der 1. Gesamtentwurf zum „Siegfried“ hält die Musik auf zwei bis drei Systemen fest, in den

---

1 WESTERNHAGEN (1973), S. 160.

2 WESTERNHAGEN (1973), S. 162 ff.

3 Im 2. Gesamtentwurf sind Korrekturen der Singstimme selten und marginal. Sie sind in der Regel auf Schreibfehler zurückzuführen (z.B. NA (A III c 2), S. 5, 4. Akk., T. 6). Abweichungen vom 1. Gesamtentwurf sind sehr selten und nur bei kantablen Stellen zu finden. So war sich Wagner nicht über die Länge des Tons auf „Siegfrieds“ „Starr ward er und steif“ (NA (A III c 2), S. 43) im Klaren. Den Vers „Siegfrieds“ „Mich dünkt, meine Mutter spricht zu mir“, der im Textbuch vorgesehen war (STROBEL (1930), S. 156) und im 1. und 2. Gesamtentwurf vertont wurde, eliminierte Wagner im 2. Gesamtentwurf vollständig (NA (A III c 2), S. 74, 2. Akk. f.).



Dialogszenen oft nur auf zweien, wobei die Singstimmen immer nur ein System einnehmen. Der Dialog zwischen „Siegfried“ und „Mime“ in II, 3 ist beispielsweise durchgehend auf zwei Systemen skizziert.

Die Korrekturen in der Singstimme bieten das gleiche Bild wie im „Walküre“-Gesamtentwurf. Sie zeigen Wagners große Sicherheit im Entwerfen der sprechnahen Abschnitte und relativ stark voneinander abweichende Fassungen bei den Korrekturen kantabler oder mit thematischem Material begleiteter Stellen. Die Dauern langer Töne sind im 1. Gesamtentwurf nicht selten verändert worden bzw. stimmen nicht mit denen in der Partitur überein.<sup>1</sup> Besondere Mühe machte Wagner etwa der konventionell anmutende Redeschluß „Siegfrieds“ „dich, Mime, nie wieder zu seh'n!“ , sowohl hinsichtlich der Rhythmik als auch der Intervallstruktur.<sup>2</sup>

Wiederum lassen sich wie schon im „Walküre“-Gesamtentwurf zwei Typen von Singstimmenänderungen unterscheiden: a) Die erste und zweite Fassung eines Abschnittes stimmen rhythmisch-metrisch, aber nicht intervallisch überein.<sup>3</sup> Dieser Korrekturtyp ist der häufigere. b) Die Gesangsmelodie behält ihre diastematische Struktur, wird aber anders rhythmisiert bzw. im Takt verschoben.<sup>4</sup>

Soweit die Skizzen hier einen Einblick erlauben, scheint der Orchesterpart im Gesamtentwurf der beiden ersten „Siegfried“-Aufzüge häufiger als im „Rheingold“-Gesamtentwurf vor den Singstimmen niedergeschrieben worden zu sein.<sup>5</sup> Seltener ist in den Skizzen zu den Dialogen „Siegfried“/„Mime“ ein Hinweis darauf zu finden, daß die Singstimme zuerst entworfen wurde.

„Mimes“ „[er knickt und] schmeisst es ent[zwei]“ wurde einmal entworfen, gestrichen und in der nächstunteren Akkolade nochmals skizziert.<sup>6</sup> Die Melodie ist sogar textiert, die Begleitung fehlt allerdings vollständig.<sup>7</sup> Ein gestrichener Takt, mit dem wohl die Worte „Siegfrieds“ „[ob sich] froh mir [geselle ein guter Freund]“ vertont werden sollten,<sup>8</sup> enthält nur Noten im ersten

---

1 Vgl. NA (A III c 1), I 1<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 1 mit [S. 13]; NA (A III c 1), I 6<sup>v</sup>, 5. Akk., T. 2 f. mit [S. 33]; NA (A III c 1), I 7<sup>r</sup>, 4. Akk. f. mit [S. 33]; NA (A III c 1), I 10<sup>v</sup>, 2. Akk., T. 9 f. mit [S. 51]; WESTERNHAGEN (1973), S. 182, Bsp. 19 und 20.

2 NA (A III c 1), I 11<sup>r</sup>, 2. Akk., T. 3 ff.

3 NA (A III c 1), I 3<sup>v</sup>, 4. Akk. bis 4<sup>r</sup>, 1. Akk.; 5<sup>v</sup>, 5. Akk., T. 5; 9<sup>r</sup>, 1. Akk., T. 1 ff.; 10<sup>v</sup>, 2. Akk., T. 4 f.; die Skizzen des Dialogs „Siegfried“/„Mime“ in II, 3 weisen insgesamt nur sehr wenige Änderungen auf, die wesentlich häufiger die Intervallik als die Rhythmik betreffen (NA (A III c 1), 12<sup>v</sup> ff.).

4 NA (A III c 1), I 7<sup>r</sup>, 1. Akk. f.; WESTERNHAGEN (1973), S. 182, Bsp. 19 und 20.

5 Z.B. ist die Phrase „Mimes“ „dich Vaterlosen befahl sie mir“ im Gesamtentwurf mit sehr vielen Korrekturen vertont, die definitive Fassung [S. 47] ist noch nicht zu erkennen, doch stimmen Rhythmik und Motive der Begleitung in Gesamtentwurf und Partitur überein.

6 NA (A III c 1), I 1<sup>v</sup>, 3. Akk., T. 6.

7 Außer Zusammenhang zum übrigen des Taktes scheint eine ganze Note b zu sein, die am Ende des Taktes steht, dessen Anfang freigelassen wurde. Sie ist nicht zur Begleitung in der Partitur in Beziehung zu setzen [S. 13].

8 NA (A III c 1), I 3<sup>r</sup>, 3. Akk., T. 1.

System, dem der Singstimme. Von der Begleitung ist noch nichts notiert. Dies ist auch bei „Siegfrieds“ „Neides Zoll zahlt Nothung“ der Fall.<sup>1</sup>

Wesentlich häufiger als in früheren Werken sind gestrichene Takte oder Taktgruppen, die die Begleitung, aber noch keine Singstimme enthalten. Wie schon in der „Walküre“ (s. 11.1.b.) trieb Wagner die Vertonung durch die Wiederaufnahme von thematischem Material voran.<sup>2</sup>

Besonders auf ein Thema griff er im Entwerfen des ersten Aufzugs immer wieder zurück. Es erklingt erstmals nach „Siegfrieds“ „Bist du so klug, so thu' mir's kund“ [S. 30] und ist durch den Klang der vierfach geteilten Celli sehr prägnant. Dieses Thema wollte Wagner an mehreren Stellen den Singstimmen unterlegen, notierte es im Begleitsystem, überlegte es sich dann beim Entwerfen der Singstimmen aber anders und strich die Passage. Die Systeme der Singstimmen sind in den ausgestrichenen Takten leer geblieben.<sup>3</sup> Änderungen der Vokallinie über diesem Thema zeigen an mehreren Stellen, daß Wagner einen bereits textierten Abschnitt nachträglich durch einen anderen ersetzte, die Begleitung aber beibehielt.<sup>4</sup> Eine chromatisierte und im lebhafteren Tempo gehaltene Variante des Themenkopfes dieses Themas sollte offenbar auf Blatt 9<sup>v</sup> den Versen „Siegfrieds“ „[soll ich der Kunde glau]ben, hast du mir nicht gelogen“ usw. unterlegt werden. Wagner entwarf zehn Takte<sup>5</sup> dieser thematischen Begleitung und strich sie, ohne die Singstimme skizziert zu haben.<sup>6</sup> An dieser Stelle ging die Skizzierung der Begleitung der der Singstimme um mindestens zehn Takte voraus, an anderer mindestens vier.<sup>7</sup>

Die Textierung der Singstimme scheint über weite Strecken der letzte Schritt bei der Ausarbeitung des ersten Gesamtentwurfs gewesen zu sein.<sup>8</sup> Nur an wenigen Stellen fügte Wagner noch nachträglich Noten der begleitenden Musik ein.<sup>9</sup> Eine Verschreibung auf Blatt 8<sup>f</sup> läßt erkennen, daß Wagner hier einen Textabschnitt

---

1 NA (A III c 1), II 15<sup>f</sup>, 1. Akk., T. 1 f.; diese Fassung stimmt mit der definitiven, die im übrigen nur sehr sparsam begleitet ist [S. 261 f.], nicht überein. Nach WESTERNHAGEN zeigt sich im 1. Gesamtentwurf des Dialogs „Mime“/„Alberich“ in I, 3, daß hier „die beiden Singstimmen, abgesehen von zwei Änderungen in der Skizze [...], gleich in der endgültigen Fassung fixiert“ seien, wogegen der Orchesterpart dagegen noch überhaupt nicht zu erkennen ist. WESTERNHAGEN folgert daraus: „In diesem Dialog ist ganz offenbar die Sprachdeklamation das Primäre und die Orchesterbegleitung das nachträglich [...] Ausgearbeitete.“ (a.a.O., S. 188 f.).

2 Der Singstimme vorgängig war die Skizzierung der Begleitung bei der ersten, später gestrichenen Fassung von „Mimes“ „denn hasste ich dich auch nicht so hell [sic!]“ (NA (A III c 1), II 14<sup>f</sup>, 7. Akk. bis 14<sup>v</sup>, 1. Akk.). Hier erklingt wie auch in der definitiven Version [S. 260] ein Thema, das erstmals zu „Siegfrieds“ „der Mutter entwand ich die Welpen nie“ [S. 34] in ersten Geigen und Horn zu hören war. Die endgültige Fassung ist bereits im Gesamtentwurf entworfen worden (übertragen bei: WESTERNHAGEN (1973), S. 189 f., Bsp. 30).

3 Z.B. NA (A III c 1), I 6<sup>f</sup>, 6. Akk., T. 1 ff.

4 NA (A III c 1), I 6<sup>v</sup>, 3. Akk., T. 7 ff.; 7<sup>f</sup>, 1. Akk. ff.

5 WESTERNHAGEN zählte versehentlich neun Takte und übertrug von der gestrichenen Passage nur acht (WESTERNHAGEN (1973), S. 166 f.).

6 NA (A III c 1), I 9<sup>v</sup>, 4. Akk. f.; gleiches geschah I 10<sup>f</sup>, 4. Akk., T. 9.

7 s. gestrichene Passage auf NA (A III c 1), II 14<sup>f</sup> f.

8 Z.B. NA (A III c 1), I 3<sup>f</sup>, 4. Akk., T. 3 ff.; I 10<sup>v</sup>, 2. Akk., T. 1; II 13<sup>f</sup>, letzte Akk., letzter T.; II 14<sup>v</sup>, 1. Akk.

9 Z.B. NA (A III c 1), I 7<sup>v</sup>, 5. Akk.

„Gutwillig erfahr' ich doch nichts“ falsch, nämlich vier Takte zu früh der bereits notierten Melodie zuordnete.<sup>1</sup> Wagner hatte sich wohl versehentlich an der hohen Note g' im Tenorschlüssel orientiert, die Noten in den vorangehenden zwei Takten übersehend. Es wurden also hier mindestens zehn Takte Gesangsmelodie komponiert, bevor er sie textierte, vielleicht noch mehr.<sup>2</sup> Einige Textänderungen könnten darauf zurückzuführen sein, daß Wagner, den Text im Kopf, beim Entwerfen der Melodie Worte vertauschte.<sup>3</sup>

## 2. Analyse

Die Seitenzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf die 1875 bei Schott erschienene Partitur.

1. Die Sprachvertonung im „Siegfried“ ist im wesentlichen syllabisch. Melismen sind mindestens ebenso zahlreich wie in der „Walküre“ und kommen das ganze Werk hindurch vor. Hierfür gibt es zwei Gründe:

a) Ein wichtiges Mittel zur Charakterisierung „Mimes“ ist der „*schluchzende Stimmklang*“, den seine Partie durch die vielen kurzen Vorschläge [S. 13, 21 f., 24 f., 77, 113, 115, 252 ff., 260] erhält;<sup>4</sup> sie sind bereits im 1. Gesamtentwurf vorhanden.<sup>5</sup> Auch kurze Melismen können vorschlagsartig wirkend eingesetzt sein, z.B. bei „lang' schon schied ich aus der Mutter Schooss“ [S. 77]. Dieses larmoyantem Sprechen nachempfundene Melos wird von „Siegfried“ mehrfach parodiert [S. 28,<sup>6</sup> 35, 114, 204 f., 209].

b) Im „Siegfried“ wird mehrfach „realistischer“ Gesang geboten. Von Gesängen der „Rheintöchter“ abgesehen sind in „Siegfried“ I und II die einzigen Situationen im „Ring“ zu finden, in denen gesungen wird: Im übertragenen Sinne spricht v. WESTERNHAGEN vom „*humoristisch-heroische[n] Liederspiel des ersten Aktes*“.<sup>7</sup> Damit wird in erster Linie auf den großen Schmiedeliederkomplex in der 3. Szene, vielleicht auch auf „Mimes“ „Staarenlied“ angespielt. Diese liedartigen Gebilde in I

---

1 NA (A III c 1), I 8<sup>f</sup>, 3. Akk., T. 8 ff.

2 Eine analoge Verschreibung findet sich auf NA (A III c 1), I 3<sup>f</sup>, 4. Akk.; hier war Wagner mit der Skizzierung der Melodie der Textierung mindestens um sechs Takte voraus.

3 Z.B. NA (A III c 1), I 3<sup>f</sup>, 5. Akk., T. 3 ff. (vgl. STROBEL (1930), S. 102).

4 WESTERNHAGEN (1973), S. 164.

5 Z.B. NA (A III c 1), I 4<sup>v</sup> ff.

6 Fast alle kurzen Vorschläge sind schon im 1. Gesamtentwurf notiert (z.B. NA (A III c 1), I 5<sup>v</sup>, 3. Akk. f.). Die Parodie und ihr Gegenstand wurden von Wagner 1876 in redundanter Weise inszeniert. Sind musikalisches Material und Gesangstext „seh' ich dich steh'n, gangeln und geh'n“ an dieser Stelle ohnehin schon redundant, hatte sich der „Mime“-Darsteller 1876 zu dieser Verhöhnung durch „Siegfried“ zusätzlich noch mimisch-gestisch entsprechend zu präsentieren: „*M. macht einige gängelnde Schritte nach R.[echts]*“ (Anh. IV.2., Nr. 8).

7 WESTERNHAGEN (1973), S. 162.

enthalten gehäuft Melismen [S. 25, 31 f., 125, 127 ff., 136, 141, 143, 148, 158]. Die meisten sind zweitönig, nur das Melisma auf „Siegfrieds“ „Blase, Balg“ [S. 125, 127 f.] umfaßt vier Töne. Am Schluß der Schmiedelieder findet sich auf „jetzt leuchtest du trotzig und hehr“ ein Doppelschlag [S. 161], der erste in den Singstimmen der bis dahin komponierten „Ring“-Teile. Andere Verzierungen oder Triller lassen sich in „Siegfried“ I und II nicht entdecken. In „Siegfried“ II ist es die Partie des „Waldvogels“, die als „gesungen“ erscheint. Sie enthält etliche Melismen [S. 237, 249, 269 ff.], die bis zur vier Töne umfassen können.

Schon in „Rheingold“ und „Walküre“ waren zweitönige Melismen zu finden, die eine gewisse Nähe zum Klang gesprochener Sprache aufweisen (s. 10.2.1. und 11.2.1.). Auch im „Siegfried“ sind mehrere Melismen zu benennen, die möglicherweise auf Imitation pathetischer Rede zurückgehen [S. 30, 80, 110, 173, 178, 183, 204, 217, 223, 231]. Durch Themen und Motive, die in die Singstimme aufgenommen wurden, sind ebenfalls vereinzelt Melismen zustande gekommen [S. 32], die zum größten Teil colla parte zu singen sind [S. 57, 59, 79, 82, 105, 141, 254]; damit ist ihre klangliche Erscheinungsform absolut sprechfern.

„Mimes“ Verstellung in II, 3 ist ein Sonderfall, denn für gewöhnlich kommt der Musik die Rolle des Kommentators szenischen Geschehens und des gesungenen Textes zu. In diesem Fall sind es jedoch die Worte des Gesangstextes, die die wahren Beweggründe für „Mimes“ Tun entlarven, während Gestik und Musik falsche Harmlosigkeit vorgaukeln. Wir hören den Text gleichsam aus der Perspektive „Siegfrieds“, der unter dem Einfluß des Drachenblutes „Mimes“ Gedanken lesen kann. Melismen und konventionelle, floskelartige Wendungen prägen dieses Stück Musik [S. 252 ff.], das die falsche Naivität von „Mimes“ mimischem Gebaren illustrieren soll.

2. Die Tonhöhenverläufe in „Siegfried“ I und II sind verglichen mit den beiden Vorgängerwerken musikalisch stärker stilisiert und damit als ganze weniger sprechähnlich. Die Umriss vieler Stellen lassen jedoch, wenn auch diastematisch vergrößert, noch Sprechtonkurven erkennen.

Den höheren Grad musikalischer Stilisierung erreicht Wagner mit folgenden Mitteln: Die primär musikalisch-formale Fixierung eines Tonhöhenverlaufes ist bei Motivwiederholungen<sup>1</sup> in den Singstimmen gegeben, die in den beiden ersten „Siegfried“-Aufzügen extrem häufig anzutreffen sind in notengetreu wiederholter, sequenzierter und variiertes Form [S. 18, 32 ff., 49 f., 52 f., 113 f., 176, 189, 236, 264, 268], vor allem in der Partie des „Mime“ [S. 14, 21 f., 31 f., 56, 62, 79, 99 f., 104, 118, 120, 140, 151, 198 f., 203, 240 f., 254]. Einmal wird in seiner Partie ein Motiv doppelt [S. 135], einmal sogar dreifach wiederholt: „Siegfried! Hör doch, mein Söhnchen! Dich

---

1 Sie können unter Umständen rhythmisch oder in der Akzentuierung leicht variieren, wenn mit der Motivwiederholung eine andere Anzahl von Silben als in dem wiederaufgegriffenen Abschnitt vertont wurde.

und deine Art hasst ich immer von Herzen“ [S. 252 f.].<sup>1</sup> Singulär im „Ring“ ist das rhythmisch gleichmäßige Pendeln zwischen zwei Tönen, das bei „Mimes“ „In Nacht und Nebel sinken die Sinne dir bald“ [S. 257] vorkommt und sich aus der Einfügung eines Themas erklärt.<sup>2</sup> Themen sind wie in der „Walküre“ nur verstreut, wenn auch insgesamt häufiger in die Singstimmen eingefügt [S. 29, 36, 44, 52, 57 f., 60, 75 f., 78, 81 ff., 85 f., 89, 99, 108, 120, 123, 134, 139 f., 179, 192, 195, 202, 210 ff., 231, 233, 235, 259, 273; s. 1. und 10.].<sup>3</sup> Die größte Themendichte im Werk weist I, 2 auf.

Im „Siegfried“ wird „realistischer“ Gesang geboten. Neben den Schmiedeliedern „Siegfrieds“ und dem „Waldvogel“-Gesang ist allem Anschein nach auch das von „Siegfried“ so titulierte „Staarenlied“ „Mimes“ hierher zu zählen (s. auch 13.), das „Mime“ mehrfach mit demselben Text anstimmt [S. 23 f., 43 ff.]. Darüberhinaus scheinen Teile des ersten Aufzugs nach musikalisch-formalen Modellen geformt zu sein. Strophenartig wirkt die rhythmisch nur leicht abgewandelte Wiederholung der ersten elf Gesangstakte des Werks, „Mimes“ „Zwangvolle Plage! Müh’ ohne Zweck!“ usw. [S. 6 f. und 12 f.]. Auch im „Staarenlied“ kommen Wiederholungen von Taktgruppen vor [S. 24 f., 27]. „Mimes“ drei Fragen an den „Wanderer“ in I, 2 sind rhythmisch und in ihrem Tonhöhenverlauf einander sehr ähnlich vertont [S. 66, 68, 70] (s. 17.). Auch die Schmiedelieder zeichnen sich durch Wiederholungen von Motiven aus [S. 124 ff.]. Mit dieser partiellen Abkehr von prosaischer Sprachvertonung geht in den „realistisch“ gesungenen Teilen des „Siegfried“ eine begrenzte Wiederannäherung an traditionelle Periodenbildung einher (s. 13).

Stark stilisiert ist die „Fafner“-Singstimme, die sich, mit Ausnahme des sterbenden „Fafner“ [S. 230 ff.], ausschließlich im Tonschritt einer verminderten Quinte [S. 190 f., 222 f., 230 f., 234] bzw. einer übermäßigen Quarte [S. 189 f., 192, 223] je Vers bewegt.<sup>4</sup> Trotzdem eignet gerade dieser Partie durch ihre äußerst tiefe Lage und die schwerfällige musikalische Deklamation eine gewisse klangliche Ähnlichkeit zu deklamierter Sprache (s. 6.).

Die Singstimme des „Wanderers“ deklamiert oft auf einem Ton [S. 58 f., 61 ff., 74 ff., 86 ff., 177], was darauf zurückzuführen sein dürfte, daß die harmonisch komplexe Begleitung seiner Partie, etwa das zu Beginn von I, 2 häufig erklingende „Wanderer“-Thema [erstmalig S. 58 f.], bei der Komposition der jeweiligen Stelle vor der Singstimme festgestanden haben dürfte.<sup>5</sup> Die Redeschlüsse des „Wanderers“ sind zudem oft ausgesprochen floskelhaft, schlichte Leittonvorhalte, Quint- oder Quartklauseln [S. 58 passim, 186 ff., 192 f.]. In anderen Singstimmen gibt es nur gelegentlich solche konventionellen Schlußwendungen [S. 211, 264 f.].

---

1 Das Thema, aus dem dieses Motiv gewonnen wird, erklingt erstmals zu Beginn des Dialogs „Siegfried“/„Mime“ in II, 3 in den Bratschen [S. 250].

2 Es wird in den zweiten Violinen exponiert, als „Mime“ in I, 3 den Gifttrank zu brauen beginnt [S. 139].

3 Die Themen innerhalb „realistisch“ gesungener Abschnitte sind nicht erfaßt. Gelegentlich wird das Thema eines „gesungenen“ Abschnittes aber in einem „realistisch“ gesprochenen zitiert, z.B. „Mimes“ „Staarenlied“ [S. 27 f., 35, 254 f.].

4 Dieses „Fafner“-Intervall wird in den Singstimmen des „Wanderers“ bei seinen „Fafner!“-Rufen [S. 189] und „Alberichs“ bei „und ruhig lebst du lang“ [S. 191] zitiert.

5 Über die gesamte Szene der Wissenswette „Mimes“ und des „Wanderers“ hinweg erklingen im Orchester Themen aus den beiden ersten „Ring“-Dramen. Dieser thematische Rückblick ist selbstverständlich im Gesangstext angelegt. Die Singstimmenmelodien beider weisen zahlreiche Tonwiederholungen, Dreiklangs- und Skalenbewegungen auf und lassen deshalb vermuten, daß hier die Begleitung vor der Singstimme entworfen wurde.

Ein weiteres Mittel der Singstimmenstilisierung ist die Diatonik der Titelpartie. Diatonische Dreiklangs- und Skalenbewegungen sowie Tonrepetitionen sind häufig in ihr zu entdecken [z.B. S. 18 ff., 30, 33 f., 208 ff.], eine Gemeinsamkeit mit der musikalischen Deklamation der „Wälsungen“ im ersten Aufzug der „Walküre“. Die über weite Strecken gravitatische Rhythmik der „Wanderer“-Partie erscheint gegenüber der des „Wotan“ in den vorausgegangenen Werken gedehnt. Das gilt auch für die „Alberich“-Partie in I, 1, vergleicht man sie mit der im „Rheingold“.

Die meisten langauszuhaltenden Töne kommen in den Dialogen des mit „Mime“ streitenden „Siegfried“ vor. Sie ahmen jammernde oder unmutige Tonfälle nach [S. 12, 20, 26, 39 f., 96, 103, 206, 261]. Nur je einmal erscheint ein langer Ton in traditioneller Weise im Kontext einer triumphalen [S. 51], einer drohenden [S. 195] und einer lyrischen Äußerung; letzteres ist das fast drei Takte füllende e' auf „Siegfrieds“ „Ach, möcht' ich Sohn meine Mutter sehen!“ [S. 212].

Fragetonfälle, bei denen der Schluß des Satzes mit steigender Linie endet, gibt es zwar in „Siegfried“ I und II, sie sind jedoch aus zwei Gründen schwerer zu klassifizieren als in „Walküre“ und „Rheingold“. Zum einen ist das Ansteigen der Melodie häufig nicht sehr ausgeprägt. Zum anderen enden viele Fragen, bei denen die vorletzte Silbe betont ist, mit einem fallenden Intervall. Das war zwar auch schon in der „Walküre“ so gewesen, doch überschritt dieses fallende Intervall dort selten den Umfang einer Terz, während im „Siegfried“ Quint-, Septim- und sogar Oktavfälle nicht selten sind.<sup>1</sup> Fragen, die mit Oktavfall enden, wirken oft gerufen z.B. „Siegfrieds“ zweimaliges „Was ist's mit dem Fürchten?“ [S. 100 und 102] oder „Mimes“ „was willst du rechtes nun rüsten?“ [S. 116].

Wirkliche Fragen in den beiden ersten „Siegfried“-Aufzügen können, die genannten Grenzfälle einbegriffen, mit ansteigender Melodie schließen [S. 14, 17 ff., 29 f., 45 f., 48, 51 f., 56, 59, 66, 70, 81, 84, 90 ff., 97 ff., 110 ff., 117, 121 f., 132, 171 ff., 186 ff., 197,<sup>2</sup> 201, 216, 222, 230, 250 f., 256, 259, 268, 271, 273], müssen es aber nicht immer [S. 65, 68, 111, 172 f., 221, 268]. Wie auch die Skizzen zeigen, verfuhr Wagner hierin nicht mehr mit derselben Konsequenz wie in der „Walküre“.<sup>3</sup> Rhetorische Fragen können ebenso abwärts [S. 56, 85 f., 101, 244 f.] wie aufwärts schließend [S. 74, 116, 135, 177, 240 f.] vertont werden. Etliche Fragevertونungen in „Siegfried“ I und II fügen sich diesem Schema nicht [s.u.; S. 66, 68, 78, 182].

Kurze Rufe, die als Oktavfall vertont sind, kommen in beträchtlicher Zahl in den beiden „Siegfried“-Aufzügen vor [S. 18, 37 f., 117 f., 150, 152, 184, 230]. Die

---

1 KIRSTEN zählt bei seiner Untersuchung der „Parsifal“-Sprachvertонung aber auch diese Fragen unbedingt zu den sprecherisch realistischen, darin „Freyholds *Aufstellung, daß man die Spitze der Melodie nicht immer auf der letzten Silbe suchen dürfe*“, folgend (KIRSTEN, S. 24).

2 1876 wies Wagner ausdrücklich darauf hin, daß „Siegfrieds“ „Hier soll ich das Fürchten lernen?“ en detail einem Fragetonfall nachempfunden sei (Hey (1911), S. 119 f.; s. Kap. III Abschnitt 10.2.c.).

3 „Siegfrieds“ Frage „So starb meine Mutter an mir?“ [S. 43] ist nicht als rhetorisch anzusehen. Wagner war sich beim Entwerfen der Sprachvertонung über den Melodieverlauf dieser Frage nicht im Klaren. Bei ihrer Vertонung skizzierte er zwei Fassungen, eine mit fallendem und eine mit steigendem Schluß (NA (A III c 1), I 9<sup>r</sup>, 1. Akk., T. 1 ff.).

bekanntesten unter ihnen sind sicherlich die „Nothung!“-Rufe „Siegfrieds“ in den Schmiedeliedern [S. 124, 134, 139, 155, 160], die „Siegmunds“ „Nothung“-Rufe aus „Walküre“ I, 3 (s. 11.2.2.) aufnehmen.

Eine dem Papstfluch im „Tannhäuser“ vergleichbare Tonrepetition ist „Alberichs“ „Euch seh’ ich noch alle ver[geh’n]!“ [S. 195], das im Orchester vom Thema der Ringverfluchung („Wie durch Fluch er mit gerieth“ usw. [„Rheingold“-Partitur, S. 238]) begleitet wird.

Gegenüber den bis hierher aufgezählten Hinweisen auf eine stärkere musikalisch-immanente Determinierung der Singstimmen in „Siegfried“ I und II lassen sich neben den bereits behandelten Fragevertonungen noch weitere Beispiele für eine Imitation von Sprechtonfällen ausfindig machen. So wird der logische Akzent eines Verses oder einer Versgruppe in Parallelität zu deklamierter Sprache an folgenden Stellen durch besonders exponierte Hochtöne positioniert: „Siegfrieds“ „Hei, was ist das für müß’ger Tand?“ [S. 17], „ich mag ihn nicht mehr seh’n“ [S. 210]; „Mimes“ „Was willst du noch heut mit dem Schwert?“ [S. 51 f.], „Was machst du denn da?“ [S. 117], „Wer hätte wohl das gedacht?“ [S. 162]; „Alberichs“ „wie leicht gerieth’ es, den Ring mir nochmals<sup>1</sup> zu rauben“ [S. 177 f.]; „Wanderers“ „der Art ja versiehst du dich besser“ [S. 192 f.]. Hochtöne auf –e-Schlußsilben innerhalb eines Verses oder einer Versgruppe, die es in gesprochener Sprache für gewöhnlich nicht gibt, können im „Siegfried“ vorkommen [S. 16, 75,<sup>2</sup> 129,<sup>3</sup> 142, 267, 269], sind aber zum Teil klanglich sprechnah gestaltet und verleihen einigen Versen „Mimes“ einen affektierten [S. 140, 152,<sup>4</sup> 198, 252 f., 256], einigen Versen „Siegfrieds“ einen unwirschen Tonfall [S. 16, 18].

Eine dem Sprechen nachempfundene Dehnung eines hohen Tons auf einer nicht akzentuierten Zählzeit legt den logischen Akzent auf das entscheidende Wort bei „Mimes“ „Lass ihn den Ring dir doch geben! Ich will ihn mir schon gewinnen“ [S. 246]; durch die Synkopierung erhält dieses Wort zusätzliche Betonung. In „Mimes“ Partie wird wie schon im „Rheingold“ (s. 10.2.2.) das Überschlagen der Stimme oft durch einen weit über dem Rest der Phrase gelegenen Ton imitiert, z.B. bei „so musst du ihn lieben“, „das muss<sup>5</sup> er dir sein“ [S. 31 f.], „mir genügt mein

---

1 Hier wird das g’, der höchste Ton der Partie erreicht. Über das g’ hat Wagner die Stimmklangmodifikation „(wüthend)“ geschrieben.

2 Der Hochtön auf „mein Haupt gab ich in deine Hand“ des „Wanderers“ [S. 75] kommt durch ein Thema zustande, das hier in der Singstimme aufgegriffen wird.

3 Für den Hochtön auf „Siegfrieds“ „In springenden Funken sprüht sie auf“ [S. 129] ist ein Thema verantwortlich.

4 Dieser Hochtön ist im Falsett zu singen.

5 Diese Silbe ist mit einem g’ vertont. Dies ist der höchste Ton von „Mimes“ Passage „Dess’ ist deine Wildheit schuld, die du böser bänd’gen sollst“ usw. [S. 31 f.]. Ursprünglich hatte Wagner

Witz, ich will nicht mehr“ [S. 63 f.], „und hab’ nicht so was geseh’n“ [S. 120],<sup>1</sup> „Vor meinem Nicken neigt sich die Welt“ [S. 155] und in der gesamten Szene mit „Alberich“ in II, 3 [S. 239 ff.]. Ein Beispiel für sprechnahe Rhythmisierung bietet die „Siegfried“-Partie bei seinem Ausruf „Wie Feuer brennt das Blut!“ [S. 235] durch die drastische Beschleunigung des Deklamationstempos und die Unterbrechung mit einer Pause. An dieser Stelle feilte Wagner länger, wie Varianten im 1. Gesamtentwurf zeigen.<sup>2</sup>

Ist die Ähnlichkeit musikalisch stärker stilisierter Abschnitte mit gesprochener Sprache im „Siegfried“ generell auch größer als im Frühwerk Wagners, so offenbart die Entwicklung seiner Sprachvertonung von der „Walküre“ an eine begrenzte Abkehr von der Sprechtonfallimitation, dem im „Rheingold“ fast durchgehend befolgten Vertonungsprinzip. Diese Tendenz setzt sich im „Siegfried“ fort. Es sind darin zum Teil nur recht kurze sprechähnliche Einheiten in längere Komplexe eingestreut, die sich entweder durch getragenes Melos oder durch musikalisch-immanente Formung der Singstimme auszeichnen, bzw. wie schon gesagt ist die Ähnlichkeit insgesamt nicht mehr so deutlich ausgeprägt.<sup>3</sup> Hieran hat die zunehmende Komplexität des Orchestersatzes einen wichtigen Anteil.

Wie schon im „Rheingold“ sind es die beiden „Nibelungen“, deren Melos dem Klang gesprochener Sprache am nächsten kommt. Besonders der Beginn von „Mimes“ Erzählung in I, 1 [S. 42] sticht vom Vorangehenden und Folgenden durch die große Nähe zum Sprechklang ab, was neben der tiefen Lage sicherlich auch auf die stark zurückgenommene Begleitung zurückzuführen ist. „Siegfried“ und „Wanderer“ haben ihre sprechgesanglichen Abschnitte, sind dem Sprechton insgesamt aber nicht so eng angenähert. „Siegfrieds“ Schmiedelieder und das „Staarenlied“ lassen, wie zu erwarten, nur punktuelle Ähnlichkeiten mit Sprechmelodien erkennen. Gesang in Reinform stellt die Partie des „Waldvogels“ dar.

3. Für die Prosodik in „Siegfried“ I und II gilt das, was bereits in der „Walküre“ (s. 11.2.3.) galt: Längen und Kürzen sind in der Regel wie in gesprochener Sprache verteilt, egal, ob es sich um Partien handelt, die in kurzen oder langen, breit auszusingenden Notenwerten gehalten sind. Betonte Kürzen können lang vertont werden. Wagner verstößt im „Siegfried“ zwar nicht gegen diese Regeln, doch können

---

diesen Ton im 1. Gesamtentwurf schon auf der Silbe „der kundig sorgende Mime“ vorgesehen, veränderte ihn in der Skizze aber in ein d’ wie in der Partitur. Hochtöne werden also wieder ökonomisch gesetzt.

1 Hier erreicht „Mime“ das h’.

2 WESTERNHAGEN (1973), S. 181, Bsp. 26.

3 Die Wagnerliteratur spricht mitunter davon, „Siegfried“ weise Liedformen auf. BEKKER äußert hinsichtlich des Anfangs von I, 1: „Von hier aus spannt sich die erste Liederreihe dieses in monumentale Form übertragenen Singspieles“ (BEKKER, S. 309).



besonders die lebhaften Szenen zwischen „Siegfried“ und „Mime“ kleine, maximal zwei Takte umspannende Einheiten enthalten, die durchgehend in Achteln oder Vierteln vertont sind und sich damit prosodisch indifferent gestalten.

4. Wiederum sind kurze Pausen in den Singstimmen in die bereits erwähnten (s. 10.2.4. und 11.2.4.) vier Klassen zu unterteilen:

a) Pausen, die Interpunktionen oder syntaktischen Einschnitten wie Versenden<sup>1</sup> unterlegt sind [z.B. S. 26, 29, 32, 38, 77, 79, 187 f., 219, 230].

b) Pausen zur Nachahmung unterbrochenen Sprechens [S. 64, 76 f., 97, 177, 189, 230 ff.].<sup>2</sup>

c) Pausen, die der Deutlichkeit der Aussprache dienen [S. 36, 49, 67, 242, 251].

d) Pausen, die rhythmische und akzentuelle Verschiebung im Sinne sprecherischer Prosodik und Artikulation bewirken. Die unter a) bis c) aufgezählten Pausen erfüllen diese Funktion teilweise auch.

Daß bestimmte Pausen dazu dienen, Verhältnisse zwischen Längen und Kürzen herzustellen, wie sie die gesprochene Sprache vorgibt, zeigt sich bei einem Vergleich von 1. Gesamtentwurf und Partitur. Z.B. fehlt eine solche Pause noch im 1. Gesamtentwurf zwischen „Siegfrieds“ „Nach bess'ren Gesellen sucht' ich als daheim mir einer sitzt“.<sup>3</sup> In der Partitur ist hier eine Achtelpause eingefügt [S. 15], die bewirkt, daß die Viertelnote auf „als“, die in diesem Kontext eine Länge repräsentiert, prosodisch korrekt auf die Dauer einer Achtelnote verkürzt wird. Auch der Platz der Silbe „als“ im Takt verschiebt sich dadurch: Stand diese im 1. Gesamtentwurf auf einer betonten Zählzeit, nämlich der vierten eines Sechachteltaktes, befindet sie sich nun auf einer unbetonten, der fünften Zählzeit. Diese Verschiebung ordnet die Akzente wie in deklamierter Sprache zu, da „als“ nicht sinntragend ist.

5. Waren die zahlreichsten Tempowechsel in „Walküre“ II, 1 dort zu finden, wo sich die dramatische Situation zuspitzte, nutzt Wagner in „Siegfried“ I, 2 das Tempo zur Charakterisierung einer Figur. „Mimes“ hastigem szenischem Gestus korreliert das lebhaftes Tempo der Musik, die ihn begleitet, wohingegen der „Wanderer“ in einem durchgehend gemessenen Tempo deklamiert, das seiner souveränen Erscheinung auf der Bühne entspricht.

Die zweite Szene [S. 58 ff.] beginnt im Tempo „Mässig und feierlich“ (12 T.). Es folgen: Belebt (2 T.); accel. (2 T.); Wieder mässig (8 T.); accel. (2 T.); ritard. (1 T.); a tempo (12 T.); accel. (2 T.); a tempo (13 T.); accel. (6 T.); rallent. (1 T.); a tempo (6 T.); poco riten. (1 T.); a tempo (7 T.); accel. (7 T.); Lebhaft, doch nicht zu schnell. Nicht schleppend (64 T.); Etwas zurückhaltend (2 T.); Breiter (15 T.); belebend (6 T.); Wieder etwas zurückhaltend (5 T.); Mässig (17 T.); Zurückhaltend (2 T.); Schwer und zurückhaltend (12 T.); Belebend (14 T.); Etwas bewegt: dann sogleich immer langsamer (6 T.); Sehr mässig (11+16 T.); Unmerklich etwas bewegter (46 T.); Mässig (8

1 Dies gilt nahezu durchgängig für den „Wanderer“ in I, 2 [S. 58 passim].

2 Die Worte des sterbenden „Fafner“ [S. 230 ff.] sind, wie Wagner 1876 darlegte, mit Pausen durchsetzt, um seine physische Entkräftung zu schildern (s. Anh. III .2., Nr. 76).

3 NA (A III c 1), I 3<sup>r</sup>, 2. Akk., T. 2.

T.); Etwas zurückh. [sic!] (1 T.); Wie zuvor (7 T.); Sehr ruhig (34 T.); Etwas zurückhaltend (24+5 T.); Noch etwas gemessener (12 T.); Etwas belebend (50 T.); „Belebend“ (4 T.); Belebt (77 T.); Sehr schnell (46 T.); poco rallent. (4 T.); Mässig (wie im Anfang) (9 T.); Etwas belebend (5 T.); Belebend (1 T.); Belebt (6 T.); Voriges Zeitmaass (8 T.); Langsam (1 T.); Belebt (19 T.).

Auch in II, 1 sind Tempoangaben in derselben Vielfalt und dichten Abfolge vorhanden [S. 171 ff.]. In der „Siegfried“-Partitur lassen sich stellenweise also häufiger Tempowechsel als in der „Walküre“ ausfindig machen. Die Menge der Tempomodifikationen ist der im „Rheingold“ vergleichbar. Daneben sind wie in der „Walküre“ auch größere Komplexe von mehr als 30 Takten Länge in einem Tempo gehalten.

Zu beachten sind außerdem die auskomponierten Tempowechsel, wie beispielsweise das doppelte Tempo der Parenthese in „Siegfrieds“ „du sagtest selbst \_ da ich’s wissen wollt \_ das wären Männchen und Weibchen“ [S. 32]. Dadurch wirkt diese Einschaltung besonders sprechnah (s. 2.).

6. Die in „Siegfried“ I und II auftretenden fünf<sup>1</sup> männlichen Figuren sind darstellerisch und stimmlich auf das schärfste voneinander abgegrenzt: Die zumeist sehr gemessene musikalische Deklamation des „Wanderers“ bringt seine innere Gleichmut zum Ausdruck. Der einem „Siegfried“-Darsteller abverlangten, kraftstrotzenden theatralischen Aktion korrespondiert seine lange, anstrengende Partie. Sie beansprucht die hohe Mittellage der Tenorstimme, verlangt den vollen Brustklang eines Heldentenors und übersteigt den von Wagner bisher seinen Tenorrollen gegebenen Tonumfang seit dem „Liebesverbot“: Fast beiläufig erreicht das Gelächter „Siegfrieds“ bei seinem Auftritt in I, 1 das *c*“ [S. 14]. „Fafners“ langsame und je Vers fast immer auf nur zwei verschiedene Tonhöhen beschränkte musikalische Deklamation schildert zwar den schwerfälligen Habitus eines Fabelwesens, ist aber stellenweise [S. 191 f., 223 f., 233 f.] beinahe schon melodramatisch realistisch vertont.

„Mimes“ physische Schwäche und sein nervöses Agieren sind in seine Singstimme eingegangen. Er hat vergleichsweise wenig im forte zu singen. Seine Partie ist die mit der sparsamsten Instrumentalbegleitung. Sie ist in tiefer Tenorlage vertont,<sup>2</sup> die langen Töne in hoher Lage sind keinesfalls belcantistisch aufzufassen.<sup>3</sup>

---

1 Der „Waldvogel“ tritt nur akustisch, nicht darstellerisch in Erscheinung. In der Partitur verlangt Wagner für diese Partie eine Knabenstimme [S. 236], entschied sich aber für die Bayreuther Uraufführung für eine Sängerin, so wie er es bereits in dem Textbuch zu „Der junge Siegfried“ geplant hatte (STROBEL (1930), S. 156).

2 Der tiefste Ton dieser Partie ist ein B [S. 9].

3 Wagner schrieb über seine Forderungen an Schlosser am 1.I.1876 an Georg Unger: „*Er muß eine falsche Stimme annehmen [...]. Es wäre gut, wenn er zunächst noch mit seinem natürlichen Ansatz (sagen wir als lyrischer Tenor!) seinen schweren Part recht correct heraussänge: ist er mit den ungeheuren Intonations-Schwierigkeiten fertig – so möge er dann endlich auch, um der eigenthümlichen dramatischen Charakteristik ge-*

Einmal ist in der Partitur ausdrücklich das Falsett verlangt [S. 152], und auch 1876 forderte Wagner von Max Schlosser, dem Sänger des „Mime“, gelegentlich die Kopfstimme.<sup>1</sup> In den Dialogen bewegt sie sich meist in kurzen Notenwerten im schnellen Tempo. Gegenüber „Siegfrieds“ Partie, deren Text oft in stetigen Sekundfortschreitungen vertont wurde, zeichnen „Mimes“ Singstimme Tonrepetitionen und Sprünge im Umfang von bis zu einer None [S. 102] aus. „Alberichs“ energischer Charakter ist wie im „Rheingold“ durch einen großen stimmlichen Ambitus, der die obere Grenze des Baritonregisters berührt, durch dissonante Tonfortschreitungen und die große rhythmische und dynamische Variabilität seiner Singstimme musikalisiert.

7. Im „Siegfried“ sind den Singstimmen verglichen mit der „Walküre“ so gut wie keine separaten dynamischen Vorgaben gemacht. Ihre Gestaltung ergibt sich aus der Lautstärke und Besetzung der Orchesterbegleitung. Die Dynamik wechselt wie in gesprochener Sprache ständig, sowohl in der Mikro- wie in der Makrostruktur. Die permanent modifizierte Dynamik im Detail offenbart ein Blick auf eine beliebige Seite der Partitur. Es dürften kaum fünf zusammenhängende Takte Sprachvertonung zu finden sein, in denen das dynamische Niveau konstant ist. In der Grobstruktur zeigt sich die Parallelität zu Lautstärkeverhältnissen in gesprochener Sprache ebenfalls. Die ersten beiden Antworten des „Wanderers“ auf „Mimes“ Fragen heben im *pianissimo* an und steigern sich bis zum *forte* [S. 66 ff. und 68 ff.]. Seine letzte Antwort, mit der er sich als „Wotan“ zu erkennen gibt, beginnt im *pianissimo* und steigert sich zum *fortissimo*. Die naturalistische dynamische Gestaltung der Vokallinie ist vor allem im Falle des „Mime“ deutlich zu erkennen: Nachdenkliche oder für sich gesprochene Stellen sind im *piano* bis *pianissimo* gehalten [z.B. S. 8 f., 43, 65, 107 f., 121, 249 f.], unwillige oder angstvolle Ausrufe im *forte* bis *fortissimo* [z.B. S. 11, 31 f., 84, 95, 245].

8. Angaben zu Stimmklangmodifikationen sind so zahlreich und charakteristisch wie im „Rheingold“ (s. 10.2.8.).<sup>2</sup>

Einige den Sprechton verlangende Anweisungen sind: „(aufjauchend)“ [S. 27 f.]; „(Mit kläglich kreischender Stimme)“ [S. 23]; „(in grosser Verlegenheit)“ und „(ärgerlich)“ [S. 35]; „(höchst ärgerlich)“ [S. 37]; „(schluchzend)“ [S. 58]; „(gemüthlich)“ [S. 80]; „(mit schütternder Stimme)“, dazu ein Trillerzeichen [S. 105]. Besonders zahlreich und charakteristisch sind die Stimmklang-

---

*recht zu werden, eben als Dramatiker sein Organ in einem gewissen Sinn entstellen, das heißt es rau und heiser erscheinen lassen.*“ (zit. bei: Hey (1911), S. 221).

1 s. Kap. III Abschnitt 10.2.a).

2 Obwohl nicht eigens in der Partitur vermerkt sah Wagner an etlichen Stellen nicht den Gesangston im engeren Sinne vor. Die „Heihah!“-Rufe „Siegfrieds“ beim Schmieden sollten „*einem fröhlichen Juchzer (wie man ihn in den bayrischen Bergen oft hört) verwandt sein [...]; ein regelrechter Kunstgesang wäre hier gar nicht am Platze.*“ (Hey (1911), S. 115).

und theatralischen Vortragsbezeichnungen – beides ist nicht immer scharf voneinander zu trennen – im Dialog „Mime“/„Siegfried“ in II, 3. Musik und Gestik stimmen hier miteinander überein, während der Gesangstext beide konterkariert (s. 1.). Inhalt von Gesangstext und mimischer Aktion kontrastieren einander immer stärker, von dem „(Mit freundlichem Scherz)“ zu singenden „dein Leben musst du mir lassen“ [S. 253] bis zum „(Mit sorglichster Deutlichkeit)“ vorzutragenden „[Ich will dem Kind nur den] Kopf abhau'n!“ [S. 259].<sup>1</sup>

9. Redundante Entsprechungen von Singstimmenverlauf und mimischer Aktion sind in der gesamten „Siegfried“-Partitur zu entdecken. „Siegfrieds“ Losgehen auf „Mime“ bei „So muss ich dich fassen, um was zu wissen“ [S. 38 f.] geht mit größerer Lautstärke und höheren, längeren Tönen in der Singstimme als im Vorangegangenen einher. Der Oktavaufschwung und Oktavabschwung bei „Mimes“ „mir leuchtete Wotan's Auge“ [S. 77] korrespondiert mit der Regieanweisung an dieser Stelle „(verstohlen zum Wanderer ein wenig aufblickend)“. Bereits in Kapitel IV wurde darauf hingewiesen, daß das Zittern von Wagners Figuren oft von Tremoli oder Trillern der Streicher untermalt wird.<sup>2</sup> Die Tongebung „Mimes“ hat zudem an einer Stelle, den Vortragsanweisungen in der Partitur gemäß, der mimischen Aktion zu entsprechen, also bebend zu sein [S. 104 f.].

10. So extrem wie bei keiner anderen Partie des „Ring“ hat Wagner den Tonvorrat des „Waldvogel“-Gesangs beschränkt, nämlich auf eine pentatonische Skala a-h-cis-e-fis. Der Waldvogel ist zusammen mit den „Rheintöchtern“ den Naturwesen zuzurechnen.<sup>3</sup> Unverfälschter Naturhaftigkeit korrespondiert im „Ring“ Diatonik, z.B. im „Siegfried“-Monolog in II, 2, deformierte Natur wie der Wurm „Fafner“ oder der seinem eigenen Fluch verfallene „Alberich“ wird dagegen mit dissonanten, „deformierten“ Akkorden<sup>4</sup> und chromatisierten Gesangslinien geschildert.<sup>5</sup> „Siegfrieds“ Singstimme ist, sieht man von Auseinandersetzungen mit „Mime“ ab, diatonisch. Exemplarisch hierfür sind die Schmiedelieder. Auch der „Wanderer“

---

1 Die zahlreichen charakterisierenden Regieanweisungen, die „Mimes“ Überredungsversuchen beigegeben sind, weist weder das Textbuch zum „jungen Siegfried“ noch der 1. oder 2. Gesamtentwurf auf, sondern erst die Partiturerstschrift (NA (A III d 1), S. 235 ff./79 ff. (zwei Seitennummerierungen)).

2 Kap. IV Abschnitt 10.1.d) und Anh. IV.2., Nr. 40.

3 Zu Beginn der ersten „Rheingold“-Szene wird ein noch unverfälschter Naturzustand präsentiert. Den ersten „Rheintöchter“-Gesängen liegt dabei auch eine pentatonische Skala as-b-c-es-f zugrunde [S. 18 f.].

4 Das aus einem dissonanten Vierklang bestehende Ring-Thema bewirkt, wenn es in der Begleitung vorkommt, daß dissonante Intervalle in die Gesangsmelodie eingehen [S. 10, 67, 73, 183]. Im jeweiligen Gesangstext ist dabei immer vom Ring die Rede.

5 WESTERNHAGENS Interpretation, „Fafner“ den Naturwesen zuzurechnen (WESTERNHAGEN (1973), S. 179), ist sowohl unter dramatischem als auch musikalischem Gesichtspunkt zurückzuweisen.

deklamiert seinen Text mitunter auf den Tönen von diatonischen Drei- und Vierklängen der Begleitharmonien [z.B. S. 58 ff., 70 ff., 187 f.].

Brechungen verminderter Akkorde [z.B. S. 7, 171, 179, 241] und chromatische Tonfortschreitungen [z.B. S. 40, 98, 101, 104, 145, 153 f., 267] liegen stets Textstellen mit negativem Affekt zugrunde. „Siegfrieds“ zornige Äußerungen „Mime“ gegenüber sind mit chromatisch stetig ansteigenden Tönen musikalisiert worden [S. 19 f., 39, 117, 209 f.]. Eine chromatische Tonkonfiguration<sup>1</sup> ist in „Mimes“ Singstimme bei seinen Schilderungen des Fürchtens zu finden, erstmals bei „Fühltest du nie im finst’ren Wald bei Dämmerchein“ usw. [S. 102 f.] und dann bei „Jetzt kommt dich das Fürchten wohl an?“ [S. 201]. Diese nimmt „Siegfried“ auf, als er von der Existenz „Brünnhildes“ erfährt bei „Was jagt mir so jach durch Herz und Sinne?“ [S. 271].

Wie schon in der „Walküre“ sind neben den genannten weitere vier Typen chromatisierter Melodien zu unterscheiden:

a) Kurze Motive in der Singstimme und zumindest ein Teil der Begleitstimmen rücken gemeinsam in chromatischen Tonschritten [S. 38, 41, 62 f., 80, 97, 152, 177 f., 204 f., 240, 245 f., 258, 267, 271].

b) Spitzentöne von Takten oder Taktgruppen steigen oder sinken kontinuierlich chromatisch in der Singstimme. Begleitung und der übrige Teil der Vokallinie folgen keinem festen Schema. [S. 88, 179, 244 f.].

c) Die Singstimme bewegt sich chromatisch über einer chromatisch wild vagierenden Begleitung und wirkt deswegen diastematisch indifferent [S. 90, 102 ff.].

d) Die Singstimme bewegt sich rhythmisch oder intervallisch diskontinuierlich. Die Tonfortschreitungen sind weder als rein chromatisch noch als rein diatonisch zu bezeichnen. Der Großteil der Dialoge ist in einem solchen Melos gehalten.

11. Der Colla-parte-Satz ist wie in der „Walküre“ (s. 11.2.11.) ein Mittel zur Ausdruckssteigerung und im „Siegfried“ vergleichsweise häufiger [z.B. S. 14, 19 ff., 104, 232, 268 ff.]. Themen in der Singstimme werden des öfteren colla parte begleitet [S. 18, 36, 52 f., 57 ff., 78, 85 f., 102 f., 105, 125 ff. 182 f., 210, 252 f., 257]. Äußerungen, die „Mime“ für sich spricht, können mit leisem Colla-parte-Satz vertont werden [S. 98 f., 133 f.] wie „Alberichs“ Selbstgespräche im „Rheingold“ (s. 10.2.11.). Vielleicht sind unter diesem Blickwinkel die Anfänge der drei Fragen

---

1 Die Tonhöhen bewegen sich chromatisch auf und ab, dann folgen zwei chromatische Erhöhungen aufwärts. Vielleicht ist diese chromatische Tonkonfiguration auf das bei ihrem ersten Erklängen [S. 102 f.] in die Begleitung eingearbeitete Sekundmotiv zurückzuführen, das seinerseits erstmals beim Erscheinen des in eine Riesenschlange verwandelten „Alberich“ in der dritten „Rheingold“-Szene erklang [,Rheingold“-Partitur, S. 205] und im Vorspiel zum zweiten Aufzug des „Siegfried“ von der Kontrabaß-Tuba aufgenommen wird [S. 166].

„Mimes“ an den „Wanderer“ („Viel, Wanderer, weißt du mir“ usw.), die colla parte vertont sind [S. 66, 68, 70], als halb für sich gesprochen zu verstehen.

12. Wiederholungen von Worten kommen bei Rufen vor [S. 14, 54, 95, 189] und sind hier dramatisch gerechtfertigt. „Mimes“ Partie weist dagegen gleich zu Beginn von „Siegfried“ I eine ABA'-Form auf, die sich durch die Wiederholung der Verse „Zwangvolle Plage! Müh' ohne Zweck!“ usw. konstituiert [S. 12]. Auch seine letzten beiden Fragen an den „Wanderer“ heben musikalisch und textlich fast identisch an „Viel, Wanderer, weisst du mir“ usw. [S. 68, 70]. Ihre Ähnlichkeit läuft dem Prinzip der Unwiederholbarkeit von prosaischen Sprechmelodien zuwider. Anders sieht es mit den refrainartigen Rufen „Siegfrieds“ in den Schmiedeliedern aus, die sich ebenfalls der musikalischen Formung verdanken. Da sie realistischen Gesang auf der Bühne bieten, tut dies der dramatischen Realistik jedoch keinen Abbruch.

13. Phasenweise kommt es im ersten Aufzug des „Siegfried“ zu einer Restitution symmetrischer Periodik. Dies gilt für „realistisch“ gesungene Abschnitte wie die Schmiedelieder, also das sogenannte Schmelz- [S. 124 ff.] und Hämmerlied [S. 142 ff.], in denen allerdings in regelmäßigen Abständen auch Dreitaktperioden vorkommen. Das „Staarenlied“ „Mimes“ „Als zullendes Kind zog ich dich auf“ [S. 23 ff.] besteht dagegen nahezu vollständig aus symmetrischen Perioden: 4+4; 4+4; 4+4; 4; 2+2; 4+4; 2+2; 3; 4+4; 2+2; 4; 3 Takte. Gleiches gilt für seinen Refrain „Das beste Schwert, das je ich geschweisst“ usw. [S. 6 f. und 12 f.] und kurze Passagen wie „Willst du denn nicht gedenken, was ich dich lehrt vom Danke?“ usw. [S. 21 f.]. „Siegfrieds“ „Aus dem Wald fort in die Welt zieh'n“ [S. 52 f.] zeigt ebenfalls ein regelmäßiges Periodenschema: 4+4; 4+4; 4+5 (2+3); 4 Takte. Die Schlußtakte der genannten liedartigen Komplexe verlassen, wie zu sehen ist, immer die vorherrschende Periodenstruktur.

Der regelmäßig scheinende Gesang des „Waldvogels“ ist aufgrund der zahlreichen Taktwechsel nicht ohne weiteres in ein periodisches Schema zu bringen.

14. Wie unter 6. schon gezeigt, ist über die Stimmlage einer Figur ihr Charakter bestimmt.<sup>1</sup> Der jeweilige Grad der Erregung einer Figur läßt sich an ihrem melodischen Ambitus ablesen. Dies kann exemplarisch an der Singstimme des „Siegfried“ gezeigt werden: Beim Streiten mit „Mime“ in I etwa bewegt sich seine Stimme zwischen den Tönen d und a' [S. 17 ff., 26 ff., 35 ff., 49 f.]; allein für sich im Wald bei seinem Monolog „Dass der mein Vater nicht ist“ [S. 208 ff.] in II, 2 wird die Ent-

---

1 Auch wenn sich im Laufe der Zeit Sänger auf diese Partien und ihre individuellen gesanglichen und darstellerischen Anforderungen spezialisiert haben, wäre es wohl übertrieben, von einem regelrechten „Siegfried“- oder „Fafner“-Fach zu sprechen. An der Differenzierung der Stimmfächer und Charaktere auf der deutschen Opernbühne des 19. Jahrhunderts hatte freilich schon ein Frühwerk Wagners wie der „Fliegende Holländer“ Anteil (GÖPFERT, S. 56 ff.).

spannung „Siegfrieds“ durch die tiefere Lage zwischen cis und e', hauptsächlich die Töne um gis beanspruchend, musikalisch sinnfällig gemacht. Die Erinnerung an „Mime“ „Denn wär' wo von Mime ein Sohn“ usw. [S. 209 f.] bewirkt eine größere dynamische und melodische Extensität: Dieser dreizehn Takte lange Abschnitt sieht Töne von e bis fis' vor.

Gleiches läßt sich an den Vokalstimmen der „Nibelungen“ beobachten: „Alberichs“ Monolog „In Wald und Nacht vor Neidhöl' halt ich Wacht“ [S. 171 ff.] überschreitet den Tonumfang d-cis' nur einmal beim Erblicken von „Wotans“ Lichtroß [S. 173]; mit dem Verlöschen des Lichtes korrespondiert wie schon in „Walküre“ I, 3 (s. 11.2.14.) ein Absenken der Singstimme bis ins unterste Register: Der Abschnitt „Das Licht erlischt“ usw. [S. 173 f.] umfaßt Töne zwischen Ais und g. Mit dem Auftritt des „Wanderers“ schlägt „Alberich“ sogleich einen energischen Ton an [S. 175 ff.]. In der anschließenden Tirade „Alberichs“ werden hauptsächlich<sup>1</sup> Töne zwischen b und des' beansprucht, der Totalumfang dieser Passage reicht von c bis g'.

Der mit „Alberich“ zankende „Mime“ hat auf dem Höhepunkt ihres Streits „Weder Ring noch Tarnhelm soll dir denn taugen“ usw. [S. 245] gleichsam überschlagend dreimal ein b' zu singen. Deutlich enger ist der Ambitus seines Verhandlungsversuches „Behalt' ihn denn, und hüt' ihn wohl, den hellen Reif“ [S. 243] gefaßt. Hier läßt Wagner die Singstimme ausschließlich auf den Töne a und es' deklamieren.

15. Wie schon in der „Walküre“ werden Taktarten über lange Strecken beibehalten. Abschnittsweise ist die Musik in der aus dem „Rheingold“ bekannten Weise mit Hilfe von zwei Taktarten notiert worden, ohne daß wirkliche Polymetrik entstünde (s. 10.2.15.). Für II, 1 vom Einsatz „Alberichs“ an [S. 171] sind folgende Taktarten vorgeschrieben:

$\frac{4}{4}$ - bzw.  $\frac{12}{8}$ -Takt (15 T.);  $\frac{3}{4}$ - bzw.  $\frac{9}{8}$ --Takt (43 T.);  $\frac{4}{4}$ - bzw.  $\frac{12}{8}$ -Takt (205 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (30 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (5 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (7 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (4 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (32 T.);  $\frac{4}{4}$ - bzw.  $\frac{12}{8}$ -Takt (61 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (15 T.). „Fafners“ kurze Passagen sind im  $\frac{3}{4}$ -Takt komponiert. Im übrigen zeigt sich im „Siegfried“ ein geringerer Abwechslungsreichtum der Taktarten als in der „Walküre“.

Ein Metrenwechsel in rascher Folge findet im ersten „Waldvogel“-Gesang statt, wo Wagner nur die Singstimme zwischen einem Neunachtel- und einem Viervierteltakt wechseln läßt, während die Begleitung ständig im Neunachteltakt bleibt [S. 236 f.]. Hier liegt eine polymetrische Struktur vor. Gleiches gilt für „Mimes“ „[ihm

---

1 Abrupte Wechsel der Lage gehören zur musikalischen Charakteristik „Alberichs“, so daß eine zentrale Tonlage dieses Abschnittes nur schwer anzugeben ist.

schwindet der Stahl,] doch wird ihm nicht [schwül!]" [S. 120]. Bei diesem Versteil wechselt Wagner für nur einen Takt von dem Sechachteltakt in den Dreiviertel-takt, wobei die Begleitung im Sechachteltakt verbleibt. Diese beiden Taktarten sind nicht betonungsidentisch.

Schließlich ist noch eine Besonderheit des auskomponierten Accelerandos am Schlusse des ersten Aufzugs zu erwähnen. Von „Siegfrieds“ letzten „Nothung!“-Rufen an [S. 155 ff.] gibt Wagner neben verbalen Tempoangaben schlagtechnische Anweisungen für den Dirigenten („Dreitaktig“, „Viertaktig“ usw.), die verlangen, das Schlagbild nicht mehr auf Takte, sondern Taktgruppen zu beziehen.

16. Vielfältige melodramatische Laute kommen in „Siegfried“ I und II vor. Es gibt einen Schrei „Mimes“ [S. 95], das Gebrüll „Fafners“ [S. 227], Gelächter des „Wanderers“ [S. 192] und „Siegfrieds“ [S. 150] sowie einen Seufzer „Siegfrieds“ [S. 213], die nicht mit Noten fixiert sind. Vorgegeben ist dagegen die Tonhöhe von zwei Effekten, die den melodramatischen zuzuordnen sind: „Fafner“ hat einen „lachenden Laut“ auf F auszuführen und sein „Pruh!“ „(brüllend)“ zu singen [S. 223 f.]. Exakt musikalisch determiniert ist das Gelächter des „Wanderers“ in I, 2 [S. 83] und das Gekicher „Mimes“ [S. 255, 259]. „Siegfrieds“ Lachen bei seinem ersten Auftritt, aus den Tönen von „Siegfrieds“ Hornruf bestehend [S. 14], und „Alberichs“ Hohngelächter bei „Mimes“ Tötung [S. 261], das auf den Tönen des „Nibelungen“-Themas vertont wurde,<sup>1</sup> sind absolute Sonderfälle.<sup>2</sup>

17. Schon unter 2., 9. und 12. wurde darauf hingewiesen, daß sich die Musik von „Siegfried“ I und II formal wie inhaltlich als stärker musikimmanent determiniert erweist, als etwa die des „Rheingold“. Es ist aber fraglich, ob man hier wirklich das Durchscheinen „traditioneller Formtypen“ konstatieren will.<sup>3</sup> Natürlich ist die Musik in I, 2 durch die Textvorlage mit ihren zweimal drei Fragen bzw. Antworten formal vorgeformt, ist „Mimes“ „Zwangvolle Plage!“ als ABA'-Form zu interpretieren und sind in „Siegfrieds“ Schmiedeliedern strophen- und refrainartige Abschnitte zu entdecken, doch entzieht sich die Musik und damit die Sprachvertonung von „Siegfried“ I und II insgesamt durchaus einer simplen Schematisierung nach konventionellen Formtypen. Vielmehr wäre bei einer eingehenderen formalen Analyse die „singuläre Prägung oder die Differenz vom Schema zu akzentuieren“.<sup>4</sup> In der älteren Literatur ist öfters von den „Liedern“ des ersten Aufzugs die Rede, ohne daß dieser

---

1 In einer ersten Fassung im 1. Gesamtentwurf war das noch nicht vorgesehen; das „Nibelungen“-Thema fiel hier noch der Begleitung zu. Wagner strich sie aber und fügte „Alberichs“ Gelächter in die zweite Fassung ein (NA (A III c 1), II 14<sup>v</sup>, 5. Akk.).

2 1876 gab Wagner weitere melodramatische Effekte vor (s. Anh. III .2., Nr. 56).

3 Um welche Formtypen genau es sich handeln soll, erwähnt BRINKMANN leider nicht (BRINKMANN, S. 160).

4 BRINKMANN, S. 160.



Vermutung eine tragfähige analytische Begründung zur Seite stehen würde. Ob sich die Form beispielsweise der sogenannten Schmiedelieder tatsächlich einer Liedform verdankt oder ob Wagner die Textvorlage zu diesen als gesungen imaginierten Stücken vielleicht unter allgemeinen musikalisch-formalen Gesichtspunkten entwarf, ohne sich auf eine bestimmte Liedform zu beziehen, bleibt ausführlich zu erörtern.

18. Wie schon in den vorangegangenen Werken variiert die Satzart ständig, und es kommen mitunter nur von wenigen Instrumenten begleitete und gänzlich unbegleitete Gesangspassagen vor. Häufig spielt in den Dialogen „Siegfrieds“ und „Mimes“ die Begleitung nur kurze Akkorde und pausiert über Takteile hinweg. So entstehen partiell unbegleitete Takte und vereinzelt unbegleitete ganze Takte [S. 29 ff., 41 ff., 74, 96 ff., 101 f., 113 ff., 163, 186 ff., 192 f.,<sup>1</sup> 196 f., 199 ff., 209 ff., 219 f., 250 ff.].

Auch von dem plötzlichen Abreißen der Orchesterbegleitung [S. 67 f., 112, 184 f.] bzw. ihrer mitunter nur auf einzelne Takte oder Taktzählzeiten begrenzten dynamischen Rücknahme [S. 39, 119, 121, 126 ff., 156 ff.] macht Wagner Gebrauch, um einzelne Worte oder Silben hörbar werden zu lassen. Wenn nun A-cappella-Einheiten und die starke Rücknahme der Begleitung auch nicht signifikant häufiger als in der „Walküre“ sind, kommt ihnen doch im „Siegfried“ eine größere Bedeutung zu, wenn es darum geht, die Vokallinie in die Nähe des Sprechklangs zu rücken; der höhere Grad der melodischen Stilisierung beispielsweise der „Siegfried“-Partie hat zur Folge, daß seine Vokallinie für sich genommen stellenweise gar nicht oder nur noch entfernt an Sprechtonhöhenverläufe erinnert. Seine a cappella oder nur sparsam begleiteten Verse sind in aller Regel solche, die in ihrer dramatischen Funktion als „realistisch“ gesprochen erscheinen.

### 13. „Tristan und Isolde“ WWV 90

#### 1. Entstehung

##### a) Chronologie

Eine erste nähere Beschäftigung mit dem „Tristan“-Stoff datiert auf den Herbst 1854.<sup>2</sup> Die Entscheidung, ein „Tristan“-Drama zu schreiben, fiel im Juni 1857. Wagner unterbrach seine Arbeit am „Ring“, weil er sich von dem vollendeten „Tristan“ schnelle finanzielle Einkünfte versprach.<sup>3</sup> Die Textbucherstschrift wurde laut

---

1 Für die nur partiell unbegleiteten Verse „Ich lass dir die Stätte“ usw. des „Wanderers“ forderte Wagner 1876 den Vortrag: „leichthin gesprochen“ (s. Anh. III .2., Nr. 64).

2 BrB, S. 123; Brief an Liszt vom 16.(?)XII.1854 (SB VI, S. 299).

3 WWV, S. 443.

eigenhändiger Datierung am 18.IX.1857 abgeschlossen.<sup>1</sup> Wenig später, am 1.X.1857, wurde der 1. Gesamtentwurf begonnen.<sup>2</sup>

Schon im Oktober des vorangehenden Jahres 1856 kam es dazu, daß Wagner Liszt und anderen seine „*beiden konzipierten Dichtungsstoffe von ‚Tristan und Isolde‘ und den ‚Siegern‘ vortragen musste*“.<sup>3</sup> Ob es sich hier um den Vortrag von nicht erhaltenen Entwürfen oder die mehr oder wenige freie Schilderung<sup>4</sup> seiner nächsten künstlerischen Vorhaben gehandelt hat, muß offen bleiben.<sup>5</sup> Bereits während der Niederschrift des Textbuchs las Wagner dem Ehepaar v. Bülow jeden der jeweils vollendeten drei Aufzüge vor.<sup>6</sup> Für die Zeit zwischen Beendigung des Textbuchs und der Aufnahme der kompositorischen Arbeit vermerkte Wagner in BrB: „*Tristangedicht vollendet. Vorgelesen 18 Sept. – 1 Oct. Composition begonnen.*“<sup>7</sup> Das hieße, wenn Wagner damit nicht verschiedene Vorlesungen meint, die in ML erwähnte „*kollektive Privat-Vorlesung*“,<sup>8</sup> bei der neben anderen Mathilde Wesendonck zugegen war, hätte noch am Tag der Textbuchvollendung stattgefunden. Im Winter 1857 kam es noch zu einer weiteren Vorlesung für Wesendoncks, Gottfried Keller, Georg Herwegh, Semper und Etmüllers.<sup>9</sup> Textbuchrezitationen und Kompositionsbeginn gingen beim „Tristan“ also chronologisch ineinander über. Ob in ML alle Rezitationen, die stattfanden, erfaßt sind, kann bezweifelt werden.

Wagner komponierte und instrumentierte den „Tristan“ aufzugsweise, ein Verfahren, das er nur bei diesem Werk anwendete.<sup>10</sup> Der erste Aufzug lag bereits vollständig orchestriert bei Breitkopf und Härtel vor, als Wagner den zweiten überhaupt erst zu vertonen begann.<sup>11</sup> 1. und 2. Gesamtentwurf von II entstanden in unüblich großem zeitlichen Abstand. Wagner fing erst mit der Niederschrift des zweiten Gesamtentwurfs an, als der erste bereits beendet war<sup>12</sup> und begann – damit völlig von seiner bisherigen Verfahrensweise abweichend – während der Nieder-

---

1 WWV, S. 431.

2 WWV, S. 435.

3 ML, S. 640.

4 In BrB heißt es hierzu: „*Erzähle die Entwürfe zu ‚Tristan‘ u. ‚Siegern‘.*“ (BrB, S. 126).

5 WWV, S. 442 f.

6 ML, S. 655; in einem Brief an Cosima v. Bülow vom 1.III.1858 heißt es über ihren Besuch im September 1857: „*Das war eine wunderliche Zeit! Des Vormittags setzte ich meinen Jammer in Verse, und den übrigen Tag machte ich mit euch mich darüber lustig.*“ (SB IX, S. 206). Es könnte also neben den von Wagner ausdrücklich erwähnten drei aufzugsweisen Rezitationen, denen der gerade vollendeten Abschnitte, zu weiteren gekommen sein.

7 BrB, S. 127.

8 ML, S. 655.

9 ML, S. 657; NEWMAN II, S. 489.

10 Zu den jeweiligen Entstehungsdaten s. WWV, S. 435 f.

11 BAILEY (1970), S. 65.

12 Entstehungsdaten: 1. Gesamtentwurf: 4.V. – 1.VII.1858; 2. Gesamtentwurf: 5.VII.1858 – 9.III.1859 (WWV, S. 435 f.).

schrift des zweiten Gesamtentwurfs mit der Instrumentation.<sup>1</sup> Die beiden Gesamtentwürfe zu den übrigen Aufzügen wurden in der normalen, dichten Folge ausgearbeitet. Die Partitur des letzten Aufzugs wurde am 4.XI.1859 beendet.<sup>2</sup>

#### b) Skizzenauswertung

Zunächst ein kurzer Blick auf die Einzelskizzen: Der Großteil der erhaltenen Einzelskizzen und Vorarbeiten wurde nach der Beendigung des Textbuchs niedergeschrieben.<sup>3</sup> Es sind Skizzierungen von Teilen des Werks, die thematisches Material vorstellen oder verarbeiten, etwa zum Lied des „jungen Seemanns“,<sup>4</sup> der Hirtenweise in III oder dem Vorspiel zu I.<sup>5</sup> Auch die verschiedenen Fassungen der fünf Wesendoncklieder WWV 91, die als kompositorische Vorstudien zur „Tristan“-Musik anzusehen sind, enthalten für die spätere Partitur zentrales thematisches Material.<sup>6</sup> Der 1. Gesamtentwurf aller drei Aufzüge entstand von vorn nach hinten; nur an einer Stelle griff Wagner mit der Vertonung dem Textverlauf vor.<sup>7</sup>

Der 1. Gesamtentwurf des „Tristan“ ist im Gegensatz zum 2. Gesamtentwurf<sup>8</sup> in transkribierter Form veröffentlicht worden und zwar als erster und bislang einziger von Wagners abgeschlossenen Gesamtentwürfen vollständig.<sup>9</sup>

Über das Erscheinungsbild von erstem und zweitem Gesamtentwurf zu „Tristan“ gilt in etwa dasselbe, was über die Skizzen zu „Siegfried“ I und II gesagt wurde (s. 12.1.b).). Der 1. Gesamtentwurf ist mitunter recht flüchtig mit Bleistift geschrieben und wurde teilweise nachträglich mit Tinte überzogen. Ein System ist für Singstimme und Gesangstext, ein bis zwei für die Skizzierung der Begleitung vorgesehen. Der 2. Gesamtentwurf, mit Tinte geschrieben, zeigt ein saubereres

---

1 BAILEY (1970), S. 111.

2 WWV, S. 436.

3 Aufgelistet WWV, S. 433 ff.

4 Dieses Lied bereitete Wagner augenscheinlich die größten Schwierigkeiten. Die meisten der erhaltenen Einzelskizzen beziehen sich auf dieses Stück (BAILEY (1970), S. 172).

5 BAILEY (1970), Bsp. 4 nach S. 172; WWV, S. 434 f.

6 WWV, S. 457 f.

7 Die Melodie zu „Tristans“ Versen „Da er mich zeugt’ u. starb, sie sterbend mich gebar“ ist am unteren Rand von NA (A III h 6), 6<sup>v</sup> von Aufzug III außer Zusammenhang notiert worden (Faksimile wiedergegeben bei: BARTELS III; transkribiert: BARTELS II, S. 139 f.). Als Wagner beim Vertonen diese Textstelle erreichte, verwendete er sie jedoch nicht (BARTELS II, S. 147 f.; [S. 520]).

8 BAILEY (1970) hat sich bei seiner Skizzenuntersuchung zum ersten Aufzug gelegentlich auf den 2. Gesamtentwurf bezogen. Bei BARTELS und SCHMID ist der 2. Gesamtentwurf konsequent ausgeblendet.

9 Drei Publikationen ergänzen einander: In BAILEY (1970) ist der 1. Gesamtentwurf des ersten Aufzugs, in SCHMID sind Teile des ersten Gesamtentwurfs zum zweiten und dritten Aufzug und in BARTELS I der verbleibende Rest des ersten Gesamtentwurfs übertragen worden. SCHMID und BARTELS III bieten zudem noch eine Auswahl faksimilierter Seiten der Skizze.

Schriftbild. Die Begleitung ist auf zwei bis vier Systemen notiert worden. Wiederum dient der 1. Gesamtentwurf der vollständigen Ausarbeitung der Singstimme. Diese Tatsache ist von Forschern, die die Skizzen untersuchten, gegensätzlich interpretiert worden. Nach BAILEY zeigt sich, daß die Singstimme im Stadium des Erstentwurfs im Fokus von Wagners kompositorischem Interesse steht:

„*Actually the accompaniment is for the moment relegated to the background, or even – as occasionally happens – ignored altogether, except for a bass-line to indicate the general direction of the harmonic progression.*“ So verschiebe Wagner beispielsweise die Ausarbeitung der filigranen Orchesterpolyphonie in „Brangänes“ Wachtgesang auf ein späteres Stadium seiner Arbeit, in dem die Singstimmen bereits feststünden. Daraus zieht BAILEY den Schluß, dem Vokalpart käme gegenüber dem Instrumentalpart das entstehungschronologische Primat zu: „[...] *the vocal part is the generating element of the entire texture, no matter how elaborate or complicated it later becomes.*“<sup>1</sup> Er vergleicht die Funktion der skizzierten Vokallinie mit der einer Generalbaßlinie. So wie daraus ein erfahrener Spieler die gewünschten Harmonien zu ergänzen verstehe, ging für Wagner mit der Fixierung der Singstimme auch die der Harmonik einher.<sup>2</sup> Nur an wenigen Stellen im 1. Gesamtentwurf sei nachweislich der Orchesterpart zuerst entworfen worden.<sup>3</sup>

Ist nach BAILEY also die Singstimme das erste, was entsteht, so vermutet BARTELS, Wagner habe sich deswegen im 1. Gesamtentwurf auf die Skizzierung der Vokallinie konzentriert, weil ihm der orchestrale Ablauf bereits deutlich vor Augen gestanden habe.<sup>4</sup> Mag diese These auch auf den ersten Blick paradox anmuten, sie würde das Erscheinungsbild des ersten Gesamtentwurfs mit der Funktion erklären, die jeder Skizze eignet, nämlich einen Überblick zu geben, ohne zeitraubende Details ausarbeiten zu müssen, – wenn sich diese These denn verifizieren ließe. Denn was musikalisch im Kopf eines Komponisten vorgeht, bevor er den Stift ansetzt, kann nur Gegenstand von Vermutungen bleiben. Geht man vom bloßen Notat aus, so erscheint BAILEYS Argumentation als die plausiblere, ohne daß damit in dieser Sache ein letztes Wort gesprochen sein soll.

Inhaltlich ergeben sich mit den bis dahin fertiggestellten „Ring“-Gesamtentwürfen viele Übereinstimmungen, aber auch signifikante Unterschiede. Wiederum sind die sprechnahen Abschnitte im 1. Gesamtentwurf schon häufig in ihrer definitiven Fassung zu finden, während bei den breit auszusingenden oft lediglich eine vorläufige Fassung notiert ist. Die Abweichungen des ersten Gesamtentwurfs von der Partitur sind im Falle des „Tristan“ insgesamt zahl- und umfangreicher als in früheren Werken. Korrekturen zeigen, daß an vergleichsweise vielen Stellen der Orche-

---

1 BAILEY (1970), S. 60.

2 BAILEY (1970), S. 60 f., 150 und zusammenfassend: „*The vocal line functions in that texture as the determinant of its tonality, always defining the major cadences, such as the con[t]inuo line did in the music of the early eighteenth century.*“ (S. 238).

3 BAILEY (1970), S. 238.

4 BARTELS I, S. 21.

sterpart vor der Singstimme komponiert wurde,<sup>1</sup> wenn Wagner auch bei der Vertonung insbesondere von I immer noch zumeist von der Singstimme ausgeht.<sup>2</sup> Wagners Äußerungen über den „Tristan“, die eine Akzentverschiebung in seiner Musikästhetik erkennen lassen, und denen zufolge die musikalische Seite seiner Werke für ihn zunehmend an Bedeutung gewann (s. Einleitung a.), finden ihre Entsprechung, ihre – wenn man so will – praktische Umsetzung in einem stärker vom Orchester her determinierenden Kompositionsprozeß. Diese Entwicklung zeichnete sich bereits bei der Sichtung der bis 1857 erstellten „Siegfried“-Skizzen ab (s. 12.1.b.). Dabei bleibt jedoch nach wie vor die vollständige Ausarbeitung der Singstimme der Zweck des ersten Gesamtentwurfs.

Ein augenfälliger Unterschied zu den bisher betrachteten „Ring“-Gesamtentwürfen ist, daß im 1. Gesamtentwurf des „Tristan“ recht viele längere Abschnitte zu finden sind, die vollständig – rhythmisch und diastematisch – von der definitiven Fassung in der Partitur abweichen, so wie es in den „Ring“-Skizzen nur vereinzelt und begrenzt, etwa bei „Wotans“ Abschied, vorkam (s. 11.1.b.). Es handelt sich dabei ausschließlich um breit auszusingende Passagen, vor allem in II, 2 und III, 3, die in diesem Werk ja verglichen mit seinem Gesamtschaffen besonders umfangreich ausgefallen sind.

Ein längerer Komplex von insgesamt 35 Takten nach „Brangänes“ zweitem Wachtgesang, beginnend mit „Tristans“ „Soll der Tod mit seinen Streichen“ bis zu „Isoldes“ „hat sie den Weg nun gewiesen“, wurde im 1. Gesamtentwurf vertont,<sup>3</sup> in der Partitur jedoch ganz fortgelassen [S. 398]. Im „Tristan“-Textbuch, das im Rahmen seiner „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ erschien, ließ Wagner diesen Passus aber stehen.<sup>4</sup> Weitere differierende Passagen sind auszumachen.<sup>5</sup> Ein besonders interessantes Beispiel ist der 1. Gesamtentwurf des Beginns von „Isoldes“ Schlußgesang („Mild und leise“ usw.): *„In der Kompositionsskizze weicht beim ‚Liebestod‘ die Reihenfolge der aus dem 2. Akt übernommenen Teile gegenüber der späteren Partitur ab.“*<sup>6</sup> Dieser Umstand erhellt Wagners kompositorische Vorgehensweise beim „Tristan“. Im „Bausteinverfahren“ (s. 15.1.b.) greift Wagner auf bereits Vertontes zurück und treibt dadurch die Komposition vom Orchesterpart

1 Im 1. Gesamtentwurf verworfene Takte, die nur Orchestermusik, aber noch keine Singstimme enthalten, sind etwa folgende: BAILEY (1970), Bsp. 23 nach S. 220 (8 Takte); BARTELS II, S. 47 (5 Takte), 48 (1 Takt), 71 f. (3 Takte), 97 (1 Takt), 204 (1 Takt); SCHMID, S. 307 (5 Takte).

2 BAILEY (1970), S. 238.

3 SCHMID, S. 313 f.

4 GS VII, S. 49.

5 Vgl. z.B. BAILEY (1970), Bsp. 20, 3 f. nach S. 210 mit [S. 92 ff.], Bsp. 23, 3 nach S. 220 mit [S. 113], Bsp. 24, 4 nach S. 223 mit [S. 133]; BARTELS II, S. 44 ff. mit [S. 297 ff.], S. 77 mit [S. 446], S. 204 f. mit [S. 602 f.]; SCHMID, S. 305 mit [S. 375 f.], S. 307 mit [S. 381], S. 309 f. mit [S. 384 ff.], S. 311 mit [S. 385 f.], S. 313 mit [S. 395].

6 SCHMID, S. 324; vgl. Übertragung SCHMID, S. 325 ff. mit [S. 633 ff.].

ausgehend voran. Diese Vorgehensweise war schon in den „Siegfried“-Skizzen zu erkennen gewesen (s. 12.1.b.).

Die genannten Szenen und kantable Einlagen wie „Isoldes“ „Hört meinen Willen, zagende Winde“ in I, 1 sind mit bedeutend mehr Korrekturen versehen als die Dialoge und andere sprechnahe Abschnitte.<sup>1</sup> Wie schon bei der „Walküre“ läßt sich auch für die „Tristan“-Skizzen feststellen, daß Wagner sich zum Zeitpunkt der Skizzierung über die genaue Länge langer Gesangstöne fast immer im Unklaren war.<sup>2</sup> Zumeist hat er in einem späteren Skizzierungsstadium des „Tristan“ Töne verlängert.<sup>3</sup> Besonders eklatant sind in diesem Punkte die Abweichungen der Skizze von den in der Partitur ausgeführten Wachtgesängen „Brangänes“.<sup>4</sup> Verkürzungen von langen Tönen kommen im Verlaufe der Ausarbeitung seltener als Verlängerungen vor.<sup>5</sup>

Es lassen sich für die Werkgenese die beiden bekannten Sprachvertonungskorrekturtypen ausmachen: a) Die rhythmisch-metrische Struktur steht vor der diastematischen fest<sup>6</sup> bzw. b) die diastematische Struktur vor der rhythmisch-metrischen.<sup>7</sup>

---

1 BAILEY (1970), Bsp. 8, 5 nach S. 185.

2 Beispielsweise sind die beiden langen Töne „Isoldes“ bei „Nun hör wie ein Held Eide hält“ (BAILEY (1970), Bsp. 16, 1 nach S. 201) in der Partitur anders [S. 70].

3 Der 1. und 2. Gesamtentwurf zu „Tristan“ I sahen beispielsweise für „Isoldes“ „Fluch dir, Verruchter“ usw. noch keine Töne, die länger als zwei Takte waren, vor wie die Partitur. Zu den Abweichungen vergleiche man BAILEY (1970), Bsp. 18, 2 ff. nach S. 204 mit [S. 85 ff.]. Dies gilt auch für die Entwürfe von II (vgl. BARTELS II, S. 4 f. mit [S. 216 f.], S. 18 mit [S. 237], S. 68 mit [S. 436]).

4 Übertragen bei: SCHMID, S. 303 f. und 313; von der filigranen Orchesterbegleitung [S. 361 ff und 393 f.] ist im 1. Gesamtentwurf noch überhaupt nichts zu erkennen (BARTELS I, S. 42).

5 Vgl. BAILEY (1970), Bsp. 23,2 nach S. 220 mit [S. 113]; BARTELS II, S. 52 mit [S. 319 f.].

6 Vgl. BAILEY (1970), Bsp. 8, 1 f. nach S. 185 mit [S. 22], Bsp. 8, 8 nach S. 185 mit [S. 32], Bsp. 13, 1 nach S. 193, Bsp. 14 nach S. 193 mit [S. 65], Bsp. 20, 2 nach S. 210 mit [S. 91], Bsp. 21 nach S. 215 mit [S. 100], Bsp. 22 nach S. 217 mit [S. 217 f.]; BARTELS II, S. 18 f. mit [S. 237 f.], S. 41 mit [S. 290], S. 77 mit [S. 446]; SCHMID, S. 298 f. mit [S. 350 f.].

7 So entschloß sich Wagner, den wiederholten Befehl „Isoldes“ an „Kurwenal“ „Sollt ich zur Seit ihm gehen“ [S. 113 f.] – musikalisch entsprechend [S. 115 f.] –, den er im 1. Gesamtentwurf im Dreivierteltakt vertont hatte (BAILEY (1970), Bsp. 23, 2 ff. nach S. 220), im Viervierteltakt zu vertonen. Dabei behielt er die diastematische Struktur zum größten Teil bei, konkret von „Herrn Tristan bringe Gruß“ bis zum ersten „vor König Marke zu stehen“ sowie von „empfang ich Sühne nicht zuvor“ bis zum zweiten „vor König Marke zu stehen“. Auch bei der Übertragung der Verse „Tristans“ „Unsre Liebe? Tristans Liebe?“ bis „die ewig lebende mit mir enden?“ von einem Dreivierteltakt im 1. Gesamtentwurf (SCHMID, S. 307 f.) in einen Viervierteltakt in der Partitur [S. 378 ff.] war Wagner die Beibehaltung des Tonhöhenverlaufs wichtig, wichtiger als die rhythmische Struktur oder sogar der Gesangstext, die er änderte. Unter Beibehaltung der Tonhöhen halbierte Wagner die Notenwerte zweier Takte, mit denen „Tristans“ „Mein Herze tief [zur Erde drückt]“ im 1. Gesamtentwurf vertont ist (BARTELS II, S. 43), und zog sie dadurch zu einem Takt zusammen; die umgebenden Takte blieben unverändert [S. 296]. Eine ebensolche Halbierung der Notenwerte nahm er im folgenden auch bei „Tristans“ Worten „[Wo der] Täuschung Ende mein Herz mir verhieß, wo des [Trugs geahnter Wahn zerrinne]“ vor, die im 1. Gesamtentwurf zehn (BARTELS II, S. 52 f.), in der Partitur [S. 319 f.] nur fünf Takte einnehmen.

Ein Sonderfall einer der intervallischen vorangehenden rhythmischen Determinierung der Singstimme ist die Skizzierung von „Tristans“ „aus Lachen und [Weinen, Wonnen und Wunden]“ [S. 540]. Im 1. Gesamtentwurf hat Wagner diese Wörter nur mit Notenhälsen ohne Notenköpfe unterlegt, nämlich mit einer Achtel und einer Achteltriolen.<sup>1</sup> Falls BARTELS' Übertragung hier zuverlässig ist, hätte Wagner an dieser Stelle die definitive rhythmische Struktur bereits vor Augen gestanden, genauer als die diastematische, deren Festlegung er auf einen späteren Zeitpunkt verschob, übrigens ein in Wagners Gesamtentwürfen ganz einmaliger Vorgang.<sup>2</sup>

Zwar ist die Textunterlegung in der Regel wieder der letzte Schritt bei der Erstellung des ersten Gesamtentwurfs,<sup>3</sup> doch können mitunter im Anschluß an die Textierung noch Textänderungen vorgenommen werden, aus denen sich wiederum Veränderungen der Singstimme ergeben können.<sup>4</sup>

So zog Wagner die beiden im 1. Gesamtentwurf bereits vertonten und textierten Verse „Tristans“ „wie brennt mir das Hirn –ne [sic! lies wohl: „sein“] sengender Strahl, wie brennt mir das Herz seine glühende Qual“<sup>5</sup> in der Partitur zu einem Vers zusammen: „wie brennt mir das Hirn

---

Die Verdoppelung von Notenwerten unter Wahrung der Tonhöhenverläufe hat Wagner für „Tristans“ „[Wann] wird es Ruh im Haus?“ zwar noch im 1. Gesamtentwurf verbal angemerkt – über der Stelle im Gesamtentwurf notierte er „4 Tacte“ (BARTELS II, S. 126) –, aber erst in einem späteren Stadium ausgeschrieben [S. 496]. Mit diesem Eingriff wird das Deklamationstempo „Tristans“ stark verlangsamt und dadurch die Erschöpfung des Siechen, die auch gestisch herauszustellen ist [Regieanweisung S. 495], quasisprecherisch illustriert.

1 BARTELS II, S. 164.

2 Darauf geht BARTELS überhaupt nicht ein (BARTELS II, S. 234).

3 Irrtümlich unterlegte Wagner im 1. Gesamtentwurf die Melodie von „Isoldes“ „Halt ich dich fest?“ mit „Tristans“ Vers „Ist es kein Trug?“ (BARTELS II, S. 33). Die schnellen Wechselgesänge der beiden zu Beginn von II, 2 hat Wagner im 1. Gesamtentwurf nur auf einem System notiert und lückenhaft textiert (BARTELS II, S. 34 ff.), was erstaunlich anmutet angesichts der Tatsache, daß hier längere Melismen vorgesehen sind (BARTELS II, S. 36). Lückenhafte Textierung weist die Skizzierung von „Tristans“ Beiträgen in III, 1 auf, etwa bei „dass nie [ich sollte] sterben, mich ew'ger Qual vererben“, wobei hier die Gesangsmelodie in erstem Gesamtentwurf und Partitur nicht ganz übereinstimmt (vgl. BARTELS II, S. 157 mit [S. 531]), oder bei „dass sie noch lebt [noch Leben mir webt?] Die mir Isolden einzig enthält“ (vgl. BARTELS II, S. 180 f. mit [S. 562 f.]). Am Schluß des ersten Gesamtentwurfs des dritten Aufzugs schrieb Wagner für die letzten Worte „Isoldes“ „ertrinken, versinken, unbewusst“ zwei Fassungen nieder, bevor er die zweite davon textierte (SCHMID, S. 328 f.), die ihrerseits mit der endgültigen diastematisch, jedoch nicht rhythmisch übereinstimmt [S. 653].

Ein weiteres Indiz für die nachträgliche Textierung ist die vielerorts anzutreffende gedrängte Niederschrift der Wörter zwischen bereits vorhandene musikalische Notate (z.B. NA (A III h 6), 8<sup>v</sup> von Aufzug II, 3. Akk., T. 1; 12<sup>f</sup> von Aufzug II, 4. Akk., letzte Takte; 6<sup>f</sup> von Aufzug III, 3. Akk., vorletzter T.; 8<sup>v</sup> von Aufzug III, 4. Akk., T. 7; 14<sup>f</sup> von Aufzug III, 2. Akk., T. 4 ff. (Faksimiles wiedergegeben bei: BARTELS III); NA (A III h 6), 17<sup>f</sup> von Aufzug II, 4. Akk., T. 4 f. (Faksimile wiedergegeben bei: SCHMID, S. 361).

4 Vgl. BAILEY (1970), Bsp. 17 nach 202 mit [S. 74]; fünf Takte von „Markes“ Klage, die Verse „Treuloser Tristan! Mir diesen Schmerz!“ (BARTELS II, S. 205), hat Wagner nicht in die Partitur übernommen [S. 604].

5 BARTELS II, S. 161.

seine glühende Qual!“ [S. 506]. Die im 1. Gesamtentwurf in weiten Tonsprüngen sich bewegende Melodik ersetzte Wagner durch eine kontinuierlich aufsteigende Linie.

Eine einzigartige Stelle findet sich im 1. Gesamtentwurf zu II, 2. Hier sind die Takte einer ersten Fassung von „Isoldes“ „im eignen Herzen hell und kraus hegt ihn trotzig einst mein Trauter Tristan, der mich betrog“ zu finden. Wagner komponierte sie anschließend noch einmal rhythmisch weitgehend selbig neu. In der verworfenen Version stehen die fünf unterstrichenen Silben ohne dazugehörige Noten unter einem Takt, in dem sich lediglich eine Viertelnote a<sup>2</sup> für „Tri[stan]“ und eine Achtelpause befindet. Wagner hat hier also die Gesangstextverteilung festgelegt noch bevor er die Gesangslinie vertonte. Sie entspricht der Textverteilung in der endgültigen Fassung mit „[be]trog“ auf der ersten Zählzeit des nächsten Taktes,<sup>1</sup> nicht, wie BARTELS transkribiert, noch im selben Takt mit den vorangehenden Wörtern.<sup>2</sup>

Wie weit die Niederschrift der Noten der Textunterlegung voranging, ist an einer Stelle präzise zu bestimmen. Der 1. Gesamtentwurf der Textpassage „Tristans“ „Ein Bild, das meine Augen zu schaun sich nicht getrau[ten]“ wurde dreimal textiert. Wagner entschloß sich im Zuge der Textierung zu einer Melodiekorrektur. Unter teilweiser Verwendung der alten Tonhöhen schrieb er eine rhythmisch und diastematisch abweichende und anders textierte Fassung, die vier zusätzliche Takte für die genannte Textpassage beansprucht. Diese vier Takte trug Wagner zwei Akkoladen tiefer nach, textierte sie und fuhr mit der Textunterlegung der Gesangsmelodie zwei Akkoladen darüber fort („[von des] Tages Schein betroffen lag’s mir schimmernd offen“).<sup>3</sup> Der Ort der nachgetragenen Takte zeigt, daß die Notation der Musik der des Textes hier um 20 Takte vorausging.

## 2. Analyse

Die Seitenzahlen in eckigen Klammern beziehen sich im folgenden auf die 1914 bei Peters erschienene Partitur.

1. Man kann ohne Übertreibung von einer Restitution melismatischen Gesangs im „Tristan“ sprechen. Die Melismen im „Tristan“ umfassen zwei, drei und mehr Töne.<sup>4</sup> In permanenter Folge hat Wagner Melismen am Schluß des Zwiegesangs in II, 2 vorgesehen. Hier haben die Sänger der Titelrollen lange, bis zu 13 Töne und

---

1 Faksimile NA (A III h 6), 8<sup>v</sup> von Aufzug II, 4. Akk., T. 3 (wiedergegeben bei: BARTELS III).

2 BARTELS II, S. 42.

3 Faksimile NA (A III h 6), 9<sup>v</sup> von Aufzug II (wiedergegeben bei: BARTELS III; transkribiert: BARTELS II, S. 46 f.).

4 Das längste Melisma im ersten Zwiegesang „Isolde“/„Tristan“ in I, 5 enthält acht Töne [S. 193].



fast vier Takte umfassende Melismen zu singen [S. 425 ff.].<sup>1</sup> Innerhalb der einzelnen Komplexe der großen Liebesszene II, 2 kommen Melismen und lange, emphatische Töne in dichter Folge vor [S. 269 passim]. In III finden sich Melismen in „Tristans“ rasendem Monolog [S. 583] und „Isoldes“ Klage [S. 598 ff.] und Schlußgesang [S. 633 ff.]. Insgesamt dominiert zwar auch in der „Tristan“-Musik die syllabische Sprachvertonung, vorwiegend in den bewegten Dialogen des ersten Aufzugs, doch gerade in II, 2 hat Wagner sie über lange Strecken dispensiert. Er mißt der musikimmanent bestimmten Singstimmgestaltung in diesem Werk einen größeren Stellenwert zu, wie die aus rein musikalischen Erwägungen in „Markes“ Klage eingefügten Melismen verdeutlichen: Sie bestehen aus Dreiklangsbrechungen und Skalenausschnitten, die weder thematisch begründet sind noch sprechähnlich wirken [S. 442 f.]. Gleiches gilt für die langen Töne und Melismen bei „Brangänes“ Redeschluß „als Gattin bei ihm weilen?“ [S. 94].

Die Diastematik der meisten Melismen läßt sie als rein musikalisch, nicht sprecherisch geformt erscheinen, etwa bei sequenzierten diatonischen Skalenausschnitten [S. 269, 300, 383, 506 f.] oder Drei- und Vierklangsbewegungen [S. 269 ff., 296]. Das gilt auch für die Lieder, die im „Tristan“ gesungen werden: „Kurwenals“ „Herr Morold zog zu Meere her“ [S. 50 ff.] und mit Einschränkungen das diastematisch komplexe Lied des „jungen Seemanns“ [S. 21, 35 f.].

Die Singstimme partizipiert im „Tristan“ stärker an der thematisch-motivischen Arbeit, als in den vorangegangenen Werken (s. 2.). Dadurch sind zahlreiche Melismen zustande gekommen, beispielsweise bei der Einarbeitung eines Themas, das in II, 2 und 3 in den Singstimmen variiert wird [S. 292, 298, 307, 310, 459] und das wiederum aus der Melodie „Kurwenals“ „Hei, unser Herr Tristan, [wie der Zins zahlen kann]“ [S. 52, parodistisch zitiert S. 56] abgeleitet ist.

Erstaunlich mutet an, daß Wagner in II und III unbetonte kurze -e-Silben oft mit Melismen unterlegte, die aus zwei oder sogar drei Tönen bestehen [S. 218 f.,<sup>2</sup> 249, 270, 285, 292, 296, 308, 335, 642 ff., 646].

Im „Tristan“ macht Wagner wieder von Verzierungen Gebrauch, dem Doppelschlag [S. 165, 413 f., 605, 642 f.] oder dem Portamento [S. 82, 272]. Kurze Vor-

1 Im 1. Gesamtentwurf ist noch wenig von diesen die Szene II, 2 beschließenden langen Melismen zu sehen. Die Singstimmen sind hier unvollständig textiert (SCHMID, S. 320 f.). Die Vermutung liegt nahe, Wagner habe sich wie bei den langen Tönen so auch bei langen Melismen im 1. Gesamtentwurf noch nicht auf eine endgültige Fassung festlegen wollen. Dies geschah erst im Zusammenhang mit der weiteren Ausarbeitung des Orchesterparts.

2 Im 1. Gesamtentwurf wollte Wagner die beiden Silben „dich täuscht des Laubes säuselnd Getön“ mit einer Achteltriole vertonen, zwei Töne auf „[säu]selnd“, einer auf „Ge[tön]“ (BARTELS II, S. 6). In dieser Version wären die beiden Silben aber kaum deutlich abzusprechen gewesen. In der Partitur entschied sich Wagner nun dafür, der Silbe „[säu]selnd“ prosodisch inkorrekt eine halbe Note, der Silbe „Ge[tön]“ die komplette Achteltriole zu geben [S. 219].

schläge in der Singstimmenmelodie können wie im Falle „Markes“ [S. 433, 441],<sup>1</sup> des leidenden „Tristans“ [S. 521, 526] oder der „realistisch“ gesungenen Verse des „jungen Seemanns“ „sind's deiner Seufzer Wehen, die mir die Segel blähen“ [S. 21, 35] einen klagenden Tonfall suggerieren; sie können aber auch ohne diese Konnotation in breit auszusingenden Abschnitten wie „Isoldes“ Schlußgesang [S. 634, 636] verwendet werden. In ihrer Totenklage „Bleibst du mir stumm“ usw. kommen keine kurzen Vorschläge, sondern Schleifer vor [S. 600, 605]. Vorschläge, die einen lachenden Tonfall suggerieren, gibt es im „Tristan“ nicht.<sup>2</sup>

Nur vereinzelt geben zweitönige Melismen möglicherweise dem Sprechtonfall abgelassene Stimmensenkungen oder –hebungen wieder, so bei „Tristans“ „nur was ich leide“ [S. 511] und „ach, keines Schattens kühlend Umnachten!“ [S. 537].

Das Melisma auf „Markes“ „Du treulos treuster Freund!“ [S. 630] ist durch eine minimale Textänderung zustande gekommen. Ursprünglich war hier das Wort „treuester“ vorgesehen und im 1. Gesamtentwurf auch vertont worden,<sup>3</sup> Wagner entfernte das -e- aber, ohne die Melodie zu ändern.

Die vergleichsweise große Häufigkeit und Länge sowie die qualitative Beschaffenheit der Melismen im „Tristan“ offenbart einen Paradigmenwechsel Wagners hinsichtlich der Sprachvertonung. Diesen Eindruck bestätigt eine Betrachtung der Singstimmenmelodik.

2. Die Gesangsmelodien des „Tristan“ sind nur noch abschnittsweise als sprechähnlich zu bezeichnen und selbst in diesen Abschnitten ist der Grad der diastematischen Stilisierung ein höherer, als in den Vorgängerwerken. Die Intervallstruktur der Singstimmen ist primär musikalisch begründet. Dafür gibt es zwei Indikatoren: Zum einen sind die Vokalstimmen stärker an der thematischen Arbeit beteiligt. An zahlreichen Stellen hat Wagner Themen in die Singstimmen eingefügt [z.B. S. 36 f., 40 f., 46 f., 48 ff., 55 ff., 59 ff., 65, 68, 69 f. (entspricht 75 f.), 95, 101, 126 f., 140 f., 172 f., 316 f., 319 f., 325, 342, 348 ff., 375 ff., 379, 386 ff., 395 ff., 410 ff., 449 ff., 477, 480 f., 483 ff., 493, 497 f., 500, 507, 509 f., 512, 527, 529 f., 536, 628, 630, 633 ff.; s. auch 1. und 10.]. Zum anderen sind Motivwiederholungen<sup>4</sup> [S. 27, 71 f., 100, 113 ff., 124 f., 153, 163, 313, 326, 343, 345, 475, 482 f., 488, 491, 533, 568] und Sequenzen von motivischem und thematischem Material [S. 30, 33, 36 f., 46 f., 77 ff.,

---

1 Sie sind bereits im 1. Gesamtentwurf vorgesehen (BARTELS II, S. 65, 73 und 229).

2 „Wagner setzt Vorschlagsnoten [in den Singstimmen] in der Regel nur an besonders tragisch-expressiven Stellen.“ (BARTELS I, S. 94, Fn. 25). Diese Aussage ist nicht auf Wagners Gesamtwerk zu verallgemeinern.

3 BARTELS II, S. 218.

4 Alle unmittelbar aufeinander folgenden Wiederholungen von Motiven in den „Tristan“-Singstimmen sind einfach. Eine vierfache Motivwiederholung findet sich nur einmal bei „Tristans“ „Wie sie selig, hehr und milde wandelt durch des Meers Gefilde?“ [S. 550].

100, 152 f., 188 f., 191 f., 249 f., 356 f., 448, 457 f., 581 ff., 642 ff.] in den „Tristan“-Singstimmen vergleichsweise häufig.

Am Beginn von „Markes“ Klage in III, 3 [S. 434 f.] läßt sich gut beobachten, wie Wagner in der Singstimme ein Thema verarbeitet, das sich durch den einleitenden Septaufschwung einprägt und erstmals zu „Sieh ihn dort, den treusten aller Treuen“ erklingt. Im weiteren Verlauf wird in der Baßklarinette und den Celli ein Thema vorgestellt, das dann „Markes“ Versen „Wozu die Dienste ohne Zahl“ und „Dünkte zu wenig dich sein Dank“ zugrundegelegt wurde [S. 437 und 439].

Unter diesem Aspekt und in Anbetracht der im Vergleich zu früheren Werken detaillierteren Skizzierung des Orchesterparts in der ersten Entwurfsphase kann man behaupten, daß die Gesangsmelodien im „Tristan“ stärker als in früheren Werken vom musikalischen Geschehen her bestimmt sind und eher als Bestandteil des orchestralen Klanges denn als selbständig geführt in Erscheinung treten. Inwieweit die Singstimmen nun auch tatsächlich klanglich integriert erscheinen bzw. umgekehrt stellenweise fast gesprochen klingen können, obliegt der jeweiligen sängerischen Interpretation, denn – wie im folgenden noch zu zeigen sein wird – trotz der generell stärkeren musikalisch-immanenten Prägung der Vokalmelodien enthält der „Tristan“ auch Abschnitte, die von einer zuvor nicht gekannten Realistik der melodischen Verläufe sind.

Ein weiteres Indiz für die zunehmend musikimmanente Determinierung der Sprachvertontung ist, daß Wagner Fragen nicht mehr mit der noch in „Rheingold“ und „Walküre“ erkennbaren Konsequenz mit sinkendem oder steigendem Tonfall enden läßt. Wirkliche Fragen können genauso gut aufwärts [S. 37 ff., 43, 118 f., 122 f., 135, 143, 159 f., 161 f., 183 ff., 199 ff., 226, 228, 383 f., 386, 399, 432, 444, 447 f., 456 f., 467 f., 472 f., 478, 517 f., 522, 547 f., 550, 555 ff., 564, 576, 592, 599, 601, 607 f., 615, 620, 628, 633] wie abwärts vertont schließen [S. 22, 24, 30, 37 f., 47 ff., 96, 137, 159, 161, 199, 216, 433, 436 f., 445 ff., 468 f., 474 f.,<sup>1</sup> 478, 547, 549 f., 567, 615, 633]. Es ist dabei mitunter schwer zu entscheiden, ob ein abwärts geführter Fragetonfall, wie er in „Markes“ Klage absolut vorherrschend ist [S. 437 ff.], noch als sprechähnlich aufzufassen sein soll, oder ob sich gewisse Parallelen des musikalischen Materials zu sprecherischen Tonfällen nicht mehr oder nur akzidentiell einfinden. Bei den rhetorischen Fragen ergibt sich ein ähnlich unklares Bild: Sie werden abwärts [S. 67, 93, 95, 100, 336, 385, 474, 560 f., 628, 631] wie aufwärts schließend vertont [S. 32 f., 67, 90, 94, 100, 222 f., 337, 454, 473, 561 ff., 604 f.], ohne daß eine quantitative Bevorzugung einer der beiden Schlußfälle zu erkennen wäre.

---

1 Drei Varianten zum Schlußton von „Kurwenals“ „Kennst du die Burg der Väter nicht?“ sind im 1. Gesamtentwurf zu entdecken. Eine von ihnen hätte sogar, wie für eine echte Frage üblich, mit aufwärts geführtem Tonfall b-c' geschlossen, doch entschied sich Wagner schon im 1. Gesamtentwurf für die definitive [S. 474], abwärts geführt endende Melodie (BARTELS II, S. 105).

Sehr hoch ist außerdem der Anteil der Fragen, die nicht eindeutig steigend oder fallend schließen bzw. die in der Textvorlage weder als echte noch als rhetorische Fragen erscheinen<sup>1</sup> [S. 47, 89, 92, 95 ff., 118, 132 f., 144, 147, 153 f., 201, 225, 231, 241 ff., 226 ff., 293 f., 296 ff., 376 ff., 381, 396 ff., 433, 442 f., 449, 493 f., 507, 521, 568 f., 606 f., 634 ff., 639, 647 ff.]. Einzelne dieser hinsichtlich der angelegten Kategorien indifferenten Fragevertönungen können wie im Falle von „Tristans“ Erwachen [S. 470] klanglich sehr sprechnah wirken.

Der vielleicht auffälligste Unterschied zu den vorangegangenen Werken besteht in der häufigeren Verwendung langer Gesangstöne [z.B. S. 25] und Melismen (s. 1.). Sowohl ihre Dauer von bis zu viereinhalb Takten [S. 273] als auch ihre Häufigkeit übertrifft die in den zum damaligen Zeitpunkt vollendeten „Ring“-Teilen erheblich, insbesondere im zweiten und dritten Aufzug [S. 224 f., 235 ff., 242, 254 f., 264, 293, 314, 326, 332 f., 382, 398 f., 471, 477, 480, 499, 504 ff., 524 ff., 544 ff., 553 ff., 557 ff., 565 f., 573 f., 582 ff., 600 f., 603 f., 621, 625, 627]. Dabei ist wie in Wagners frühen Opern auch ein Signalwort wie „ewig“ mehrfach mit einem langen Ton oder Melisma unterlegt worden [S. 275 f., 398 f., 420 ff., 430 ff., 493].

Im übrigen ist keine signifikante Zunahme von melodischen Floskeln zu vermerken, die in den vorigen Werken begegneten, etwa von Oktavfällen bei Ausrufen [S. 67, 85 f., 89, 101, 123, 461, 514, 610, 614], konventionellen Redeschlüssen [S. 44 ff., 58 f., 66, 74 f., 111, 217, 481] oder der Deklamation auf einem Ton, die nicht häufig ist [z.B. S. 252 f.]. Wagner ist sichtlich bestrebt gewesen, Floskeln zu vermeiden und vertonte etwa die Ausrufe im „Tristan“ mit anderen steigenden oder fallenden Intervallen als dem der Oktave, zumeist mit engeren. Aber auch weitere Intervall wie Nonen können vorkommen. „Tristans“ „Verloren!“-Ausruf ist sogar als Dezimfall vertont [S. 571 f.].

Die Sprechtonhöhenverläufe gesprochener Sprache spielen also insgesamt im „Tristan“ eine geringere Rolle für die Sprachvertönung als in den Werken ab „Lohengrin“. Selbst in die Dialoge, aus denen ein großer Teil des ersten Aufzugs besteht, sind die Konturen von Sprechmelodien – wenn überhaupt – so nur recht stark vergrößert eingegangen.<sup>2</sup> Doch kann noch nicht von einer gänzlichen Abkehr Wagners von dem Prinzip des Sprechgesangs gesprochen werden, die Zwiegesänge und „Brangänes“ Wachtgesang in II, 2 ausgenommen. Wagner macht beispiels-

---

1 Ob etwa die Fragen in „Isoldes“ Schlußgesang „[...] soll ich atmen, soll ich lauschen?“ [S. 649] und weitere als wirkliche oder rhetorische Fragen aufzufassen sind oder nicht vielmehr als eine modifizierte Form von Aussagesätzen, bedürfte einer umfangreicheren Erörterung.

2 Die Dialoge „Isolde“/„Brangäne“ in I und II lassen dabei noch mehr Ähnlichkeit mit der Sprachvertönung im „Ring“ erkennen als das Gespräch „Tristan“/„Kurwenal“ in III. Neben diesen sind – von der großen Szene II, 2 abgesehen – die übrigen Gesangsabschnitte der Oper eher monologischer Natur.

weise von exponierten Hochtönen auf auch in deklamierter Sprache stark betonten Silben und Wörtern Gebrauch, z.B. bei „Isoldes“ „Nicht heut noch morgen!“ [S. 23], „Brangänes“ „vor Melot seid gewarnt!“ [S. 228] und „Des unseligen Trankes!“ [S. 239] oder „Markes“ „[mußte die Dienste ohne Zahl] dir Markes Schmach bezahlen?“ [S. 438].

Wie die Skizzen zeigen, war die Plazierung von Hochtönen nicht selten Ergebnis intensiver kompositorischer Nacharbeit.<sup>1</sup> Fällt der höchste Ton einer Phrase auf die erste Zählzeit eines Taktes, erscheint die betreffende Silbe als die am stärksten betonte des Verses. Hochtöne auf der ersten Zählzeit sind also dazu prädestiniert, logischen Versakzenten unterlegt zu werden. Es lassen sich Änderungen der Singstimmen benennen, bei denen Wagner diese starke Betonung unterschiedlichen Silben eines Verses zuordnete, und die offenkundig dem Zweck dienten, den logischen Versakzent zu verlagern. So ist im 1. Gesamtentwurf der metrisch akzentuierte Hochtöne des Verses „Tristans“ „[wollt ich dir's nennen,] könntest du's kennen“ noch dem „du's“ gegeben worden,<sup>2</sup> in der Partitur der Silbe „ken[nen]“ [S. 512]. An einer anderen Stelle wiederum scheint Wagner diese Art der Betonung zu stark gewesen zu sein: Im 1. Gesamtentwurf sind drei Takte von „Markes“ Klage in einer alternativen, der Partitur entsprechenden Fassung [S. 436] gegenüber der ersten Version um den Wert einer halben Note nach vorn verschoben worden,<sup>3</sup> nämlich die Textpassage „da aller Ehren Hort, da Tri[stan sie verlor]“. Dadurch ergibt sich zum einen eine Verlagerung von Betonungen. So ist in der definitiven Fassung die Silbe „Eh[ren]“ statt der Silbe „al[ler]“ auf der ersten Zählzeit plaziert. Zum anderen wurden durch die Änderung aber auch zwei Hochtöne auf „Hort“ und „Tri[stan]“ von der ersten auf die nebenbetonte dritte Zählzeit verlegt.

Mehrfach hat Wagner im „Tristan“ entgegen rednerischen Gestaltungsregeln stumme Schlußsilben mit klanglich hervorstechenden Hochtönen unterlegt, z.B. „Brangänes“ „dort sät er üble Saat“ [S. 229] und „Kurwenals“ „als alles er verließ, in fremde Land zu ziehn“ [S. 477], ein Verfahren, das in den vorangegangenen Werken nur ausnahmsweise zu finden ist. Betonung eines Wortes durch Synkopierung erreicht Wagner bei „Isoldes“ „wes die Magd sich wehrte, scheut ich mich nicht“ [S. 285]. Dieses Mittel kam bereits im „Siegfried“ zur häufigeren Anwendung (s. 12.2.2.).

Wie ein Vergleich mit den Skizzen zeigt, konnte es im Zuge der Komposition zu rhythmischen Änderungen der Vokallinie kommen, die eine akzentuelle und semantische Veränderung des Textes bewirken. So ist im 1. Gesamtentwurf das Wort „Feind“ in „Isoldes“ Vers „als Feind nur vor mir stand!“ durch eine lange, halbe Note und die Positionierung auf der ersten Zählzeit des Taktes betont.<sup>4</sup> Mit dieser Betonung des Textes war aber offenbar Wagners Intention noch nicht getroffen. In der Partitur sind nun beide Wörter, „Feind“ und „nur“ betont. Wagner bewerkstelligte dies, indem er „Feind“ eine halbe Note g<sup>2</sup> unterlegte, das Wort auf die dritte Zähl-

---

1 BAILEY (1970), Bsp. 18, 3 nach S. 204.

2 BARTELS II, S. 139.

3 BARTELS II, S. 68.

4 BARTELS II, S. 52.

zeit des vorangehenden Taktes verschob, wodurch das Wort „nur“ auf die erste Taktzählzeit versetzt wird, dem er eine punktierte Halbe statt einer Viertel gab [S. 317]. Es ist mit einem e' vertont und durch die gänzlich aussetzende Begleitung gut wahrnehmbar. In der Partitur sind kurz gesagt nunmehr beide Wörter mit verschiedenen musikalischen Mitteln akzentuiert.

Ein weiteres Mittel, quasi gesprochene Sprache musikalisch zu suggerieren, ist eine auskomponierte plötzliche Beschleunigung des Deklamationstempos, etwa bei „Isoldes“ „Zu dem Stolzen geh, meld ihm der Herrin Wort“ usw. [S. 40] oder die „(In der furchtbarsten Aufregung)“ stoßweise deklamierten Verse des sterbenden „Tristan“ „Wie, hör ich das Licht? die Leuchte, ha!“ [S. 592]. Der Eindruck eines bewegten Wortwechsels wird in I, 2 durch überlappende Redebeiträge erzeugt: „Isolde“ fällt „Brangäne“ mit „Der zagend vor dem Streiche sich flüchtet wo er kann“ [S. 38 f.] ins Wort. Im weiteren Verlauf der Analyse wird die wichtige Rolle des Stimmlagenwechsels für die Realistik der Sprachvertonung im „Tristan“ zur Sprache kommen (s. 6. und 14.).

3. Für die Sprachvertonung des „Tristan“ ist im Vergleich zu den Vorgängerwerken insgesamt ein in Tempo und Rhythmik gedehnteres Melos zu konstatieren, das sich dem Tempo gesprochener Sprache nur bei kurzen Ausrufen oder Interjektionen annähert. Das gilt auch für die Dialogszenen. Trotz der recht häufigen langen Töne und Melismen und des generell langsameren musikalischen Deklamationstempos etwa in II, 2 entspricht aber in den breit ausgesungenen Passagen des Werks ebenso wie in den als gesprochen imaginierten das Verhältnis von kurzen und langen Silben dem Vorbild gesprochener Sprache mit der bekannten Ausnahme betonter Kürzen (s. 12.1.3.).

Dieses Prinzip wird nur punktuell nicht befolgt. Gelegentlich kann es von anderen, möglicherweise ebenfalls sprecherisch motivierten Vertonungsprinzipien durchkreuzt werden. So ist im 1. Gesamtentwurf „Tristans“ „sie rief mich aus der Nacht“ prosodisch korrekt mit einer relativen Länge, einer Halben, auf „rief“ und einer relativen Kürze, einer Viertel, auf „mich“ vertont worden.<sup>1</sup> In der Partitur sind die Notenwerte vertauscht, „rief“ ist eine Viertel, der kurzen Silbe „mich“ eine Halbe zugeordnet [S. 498]. Dadurch, daß die Viertelnote nun aber nach wie vor auf der ersten Zählzeit steht, bleibt „rief“ betont durch den Hauptakzent des Taktes, das Wort „mich“, dem Wagner dadurch eine Nebenbetonung geben wollte, dagegen durch seine relative Länge.

Silben mit kurzem -e- werden praktisch nie mit einer relativen Länge versehen.<sup>2</sup> All diese Prinzipien der rhythmisch-prosodischen Organisation seiner Sprachvertonung begegnen seit „Lohengrin“ in Wagners Schaffen (s. 8.2.3.). Selbst wenn die

---

1 BARTELS II, S. 129.

2 Unklar ist, ob Wagner im 1. Gesamtentwurf den Text bei „Kurwenals“ „der sicherste Seemann“ korrekt zuordnete, denn die Silbe „See[mann]“ blieb ohne Ton stehen (BARTELS II, S. 185). In der Partitur ist der Silbe „sicherste“ jedenfalls prosodisch richtig eine relative Kürze zugeteilt [S. 569].

Noten der Singstimmen die Geschwindigkeit getragenen Sprechens um ein Vielfaches dehnen, verliert Wagner die Prosodik gesprochener Sprache nicht aus dem Blick, sogar im Zwiegesang „Isoldes“ und „Tristans“ oder im sogenannten Wachtgesang „Brangänes“ in II, 2 nicht. Die von Wagner mit einer relativen Länge versehenen Silben werden im folgenden unterstrichen: „O sink hernieder Nacht der Liebe, gib Vergessen daß ich lebe, nimm mich auf in deinen Schoß, löse von der Welt mich los.“ [S. 348 ff.] und „Einsam wachend in der Nacht, wem der Traum der Liebe lacht, hab der Einen Ruf in acht“ usw. [S. 361 ff.]. Das jambische Versmaß dieser Beispielverse wurde von Wagner sowohl hinsichtlich des Verhältnisses von Längen zu Kürzen als auch der Akzentstufenzuordnungen der Taktzählzeiten berücksichtigt. Im Wachtgesang stehen die unbetonten kurzen Silben nie auf der ersten Zählzeit, die betonten dagegen immer. Diese rhythmische Organisation erschließt sich jedoch nur bei einem Blick in die Partitur und dürfte hörend kaum wahrnehmbar sein.

4. Es begegnen im „Tristan“ die vier bekannten Klassen von Pausen in der Singstimme:

a) Die Versenden werden in allen Partien mit Pausen unterlegt, in der der „Isolde“ [z.B. S. 38 ff., 54 ff.], des „Tristan“ [z.B. S. 43 ff.], des „Kurwenal“ [z.B. S. 467 f., 496 ff.] und des „Marke“ [z.B. S. 434 ff.]. Besonders für die Partie der „Brangäne“ sind vergleichsweise lange Pausen bei Versenden und Satzzeichen konstitutiv [S. 29 ff., 87 ff., 225 ff.]. Durch diese Pausen und den häufigen Wechsel in eine tiefe Lage (s. 14.) wirkt die musikalische Deklamation „Brangänes“ an einigen Stellen wie stockendem, ein wenig larmoyantem Sprechen nachempfunden. Ob Wagner mit diesen Pausen zugleich auch Atemzeichen gesetzt hat, sei dahingestellt. In den emotional ruhigen Dialogen oder bei schnellen Wortwechseln sind den meisten Interpunktionen Pausen in der Vokallinie zugeordnet [z.B. S. 201 ff., 225 ff.].

b) Der dritte Aufzug wartet mit einer großen Vielfalt von Pausen auf, die unterbrochene Rede imitieren.<sup>1</sup> Abschnitte, die sie gehäuft enthalten, sind die drei

---

1 Entgegen BARTELS Behauptung, die Einarbeitung von kurzen, die Verse unterbrechende Pausen – also Pausen der Kategorien b), c), d) – sei „in der Regel einem späteren Stadium der Ausarbeitung“ als dem des ersten Gesamtentwurfs vorbehalten (BARTELS I, S. 82, Fn. 9), sind die zahlreichen quasisprecherischen Pausen in III, 1 ab „Hirt“: „Öd und leer das Meer!“ [S. 469 ff.] schon im 1. Gesamtentwurf vorhanden (BARTELS II, S. 99, 101 ff.). Eine Achtelpause bei „Kurwenal“ „Ha! / Diese Stimme!“ ist im 1. Gesamtentwurf offenkundig nur vergessen worden. Die vielen, unterbrochene Rede imitierenden Pausen in den Versen des erwachenden „Tristans“ weist auch schon der 1. Gesamtentwurf auf, allerdings können sie mitunter in der Partitur an anderer Stelle stehen (vgl. BARTELS II, S. 110 mit [S. 478]). Seine Verse „noch sah ich Land und Leute“ bis „das kann ich dir nicht sagen“ sind mit außerordentlich vielen Korrekturen entworfen worden (BARTELS I, S. 85 f.). Es sind ferner kurze Pausen in der Vokallinie des ersten Gesamt-

Redeansätze des siechen „Tristan“ (s. 6.), sein gerufener Vers „Bringt es/ Gefahr?“ [S. 568], „Isoldes“ fassungslose Klagen an seiner Leiche [S. 598, 603 f., 608], „Brangänes“ besorgte Rufe, „Markes“ Weherufe und die Verse des sterbenden „Kurwenal“ [S. 624 ff.]. Wie die Durchsetzung der genannten Passagen mit zahlreichen Pausen klar erkennen läßt, ringt jede dieser Figuren nach Luft. Die dramatischen Motive dafür sind unterschiedlich. Erstmals in einer solistischen Passage unterbricht Wagner in „Tristans“ Reden in III, 1 ein Wort mit einer Pause, seine Frage: „Mei/ -ner Väter?“ [S. 474]. Solche suspiratio-artigen Pausen sind natürlich auch in den ersten beiden Aufzügen zu finden [z.B. S. 65 f., 74, 147].

c) Kurze Pausen trennen aufeinanderstoßende Konsonanten oder Vokale von Wörtern, z.B. „selbst/ dem“ [S. 39], „Zaubers/ tückische“ [S. 185], „Marke/ ist“ [S. 229] oder „gewiß/ zeigte“ [S. 324].<sup>1</sup>

d) Pausen bewirken rhythmische Verschiebungen bzw. Akzentuierungen gemäß sprecherischer Prosodik [z.B. S. 37, 39, 74 f.,<sup>2</sup> 91,<sup>3</sup> 219, 264,<sup>4</sup> 631<sup>5</sup>].

5. Im folgenden werden die Tempovorgaben zweier unter dem Aspekt der szenischen Aktion kontrastierender Szenenkomplexe miteinander verglichen. Szene I, 2 beginnt mit dem Öffnen der Vorhänge auf dem Schiff, es schließen sich die Gespräche „Brangänes“ mit „Isolde“ und „Tristan“ an, und beschlossen wird sie von dem Chor des „Schiffvolks“, der das Schmählied „Kurwenals“ aufnimmt. Diese Szene ist viel kürzer und aktionsreicher als der zum Vergleich ausgewählte Komplex, der Beginn von II, 2 bis zum ersten Wachtgesang „Brangänes“. Trotzdem sind die Tempi in I, 2 nicht annähernd so abwechslungsreich wie in II, 2.

I, 2 [S. 35 ff.]: Heftig belebend (7 T.); Mäßig langsam (84 T.); Gemächlich (19 T.); rallent. (2 T.); Mäßig langsam (72 T.); accel. (9 T.); Gedeht (4 T.); Lebhaft, doch nicht zu schnell (25 T.); Schneller (20 T.); Noch etwas beschleunigend (7 T.).

II, 2 bis zu „Brangänes“ erstem Wachtgesang [S. 263 ff.]: Immer belebter (22 T.); Sehr lebhaft. (Das Zeitmaß ist je nach dem feurigeren oder zärtlicheren Ausdruck gut zu motivieren.) (16 T.); accel. (1 T.); molto accel. (3 T.); [a tempo] (97 T.); Heftig drängend im Zeitmaß (8 T.); Immer sehr schnell (13 T.); Sehr schnell (1 T.); Ein wenig zurückhaltend (4 T.); Erste Bewegung. Tempo I (8 T.); Sehr lebhaft (4 T.); poco riten. (2 T.); a tempo (10 T.); accelerando (3 T.); Allmählich

---

entwurfs zu finden, die nicht in die Partitur eingegangen sind (vgl. z.B. BAILEY (1970), Bsp. 23, 3 nach S. 220 mit [S. 113]).

1 Diese Pause war im 1. Gesamtentwurf noch nicht vorgesehen (BARTELS II, S. 54).

2 Im 1. Gesamtentwurf findet sich die Pause bei „Isoldes“ „nun/ dien ich dem Vasallen!“ [S. 74 f.] so noch nicht (BAILEY (1970), Bsp. 17 nach S. 202).

3 Im 1. Gesamtentwurf deklamiert „Brangäne“ „[entsagt] er zu deinen [Füssen]“ noch gleichmäßig in Vierteln (BAILEY (1970), Bsp. 20, 2 nach S. 210), in der Partitur ist nach „er“ eine Achtelpause eingefügt und die Silbe „zu“ mit einer Achtelnote unterlegt [S. 91].

4 Vgl. 1. Gesamtentwurf (BARTELS II, S. 31).

5 Im 1. Gesamtentwurf steht noch keine Pause bei „Markes“ „mir das?/ Da hell mir enthüllt“ (vgl. BARTELS II, S. 220 mit [S. 631]).



zurückhaltend (25 T.); Etwas belebend (4 T.); Schnell belebend (4 T.); Wieder ganz belebt (8 T.); Immer sehr lebhaft (19 T.); Sehr schnell (8 T.); Immer noch sehr bewegt (25 T.); Sehr lebhaft (2 T.); poco riten. (1 T.); a tempo (23 T.); Ein wenig mäßiger, doch immer noch bewegt (10 T.); Etwas zurückhaltend (3 T.); Wieder weniger zurückhaltend (6 T.); Sehr belebend (31 T.); Etwas zögernd (1 T.); Sehr belebt (31 T.); Immer mehr belebend (3 T.); accelerando (6 T.); a tempo (Lebhaft) (2 T.); Immer lebhafter (12 T.); Sehr schnell (2 T.); Viel langsamer werdend (8 T.); Wieder lebhaftes Zeitmaß (48 T.); accel. (14 T.); accel. (2 T.); Etwas gedehnt (7 T.); Langsamer und allmählich immer langsamer (19 T.); Mäßig langsam (41 T.); Breiter (2 T.); Sehr breit und zurückhaltend (2 T.); Wieder mäßig langsam. Sehr ruhig (27 T.); accel. (5 T.); Erstes Tempo (7 T.); rallent. (1 T.); a tempo (9 T.).

Die Komplexe, die in einem Tempo zuhalten sind, sind in I, 2 durchschnittlich länger, lediglich ein 97 Takte umfassender lebhafter Abschnitt in II, 2 übertrifft nach Takten, nicht aber nach Dauer die 72 und 84 Takte langen mäßig langsamen Partien in I, 2. Äußerer Aktion korreliert im „Tristan“ nicht mehr Vielfalt des Tempos. Tempomodifikationen dienen nicht mehr der Nachzeichnung von wechselnden Sprechzuständen, sondern der Gefühlsdramaturgie, der Nachzeichnung emotionaler Zustände und Entwicklungen. Sie verdeutlichen innere, nicht mehr äußere Bewegung der Figuren.

6. „Tristans“ Partie in III ist ein hervorragendes Beispiel für die Musikalisierung der physischen Konstitution einer Figur. Die Schwäche des erwachenden „Tristan“ ist durch die tiefe Lage, das langsame Tempo, das pianissimo und zahlreiche Pausen, die die Melodie unterbrechen, gleichsam in die Partitur einkomponiert. Drei große Einheiten sind in „Tristans“ Partie in III zu unterscheiden: Dreimal hebt seine Stimme solcherart geschwächt an mit den Versen „Die alte Weise“ usw. [S. 470 und 473 ff.], „Noch losch das Licht nicht aus“ usw. [S. 497 f.] und „Das Schiff? Siehst du’s noch nicht?“ usw. [S. 548 f.]. Dreimal steigert sich im Anschluß daran der musikalische Ausdruck: Die höhere Stimmlage wird mehr und mehr beansprucht, Lautstärke und Tempo nehmen zu, dabei bleibt die Vokalstimme aber noch immer von Pausen durchsetzt [S. 486 ff., 517 ff., 523 ff., 560 ff.]. Auf dem Höhepunkt eines jeden Ausbruchs sind langauszuhaltende, hohe, laute Töne zu singen, die Bögen werden länger, Pausen innerhalb der Verse kommen nicht mehr vor [S. 491 ff., 503, 540 ff., 573 ff.]. Dreimal bricht der erschöpfte „Tristan“ zusammen: Die Regieanweisung „(Er sinkt erschöpft leise zurück.)“ [S. 495] ist aus dem Verlauf der Vokallinie nachzuvollziehen, die sich nach einem ersten Ausbruch wieder in ein tieferes Register herabsenkt, dynamisch und im Tempo zurückgenommen und mit zahlreichen Pausen durchsetzt wird. Der zweite Kollaps erfolgt unvermittelt. Bei „Verflucht, wer dich gebraut!“ fällt die Gesangslinie plötzlich um eine Quinte auf f und die Orchesterbegleitung – deren wichtige Rolle bei der Schilderung dieser physischen Zustände hier leider nicht zur Darstellung kommen kann

– reißt ab. Die Regieanweisung an dieser Stelle verlangt: „(Er sinkt ohnmächtig zurück.)“ [S. 541]. Der letzte Zusammenbruch, der auf die Ekstase des blutenden „Tristan“ folgt und seinem Tod unmittelbar vorausgeht, ist musikalisch gesehen eine Kombination aus diesen beiden vorangehenden: Bei dem a' auf „Zu ihr! Zu ihr!“ [S. 593] reißt seine Gesangslinie im fortissimo und tumultuarisch begleitet ab [S. 593]. Sein letztes Wort „Isolde!“ ist verklingend, „(Sterbend zu ihr aufblickend)“ zu singen [S. 598]. Eindrucksvoll wird in dieser Musik in III, 1, Sprachvertönung wie Begleitung, das Kollabieren und wieder Zu-Kräften-Kommen „Tristans“ geschildert. Die für den Sänger eine große physische Anstrengung darstellenden lauten langen Töne machen dies auf unmittelbare Weise sinnfällig. Die realistischen Leidensdarstellungen, die Wagner mit dieser Figur deren Darstellern wie dem Publikum zumutete, erschienen selbst ihm zeitweilig zu hoch zu sein. Er trug sich bis in seine letzten Jahre mit Kürzungsplänen für III, 1.<sup>1</sup> Dies ist ein Indiz für den extrem hohen Grad an Ausdruck und realistischer Drastik, den er ihr gegeben zu haben glaubte.

7. Die Dynamik verschiedener sprecherischer Zustände wird im „Tristan“ naturalistisch wiedergegeben. Rufe wie die „Kurwenals“ in III, 1 [S. 558 ff., 563 ff. und 572 f.] oder „Tristans“ „Wehr dich, Melot!“ [S. 461] sind laut zu singen, „Brangänes“ „(mit geheimnisvoller Zutraulichkeit)“ zu singende Verse „Kennst du der Mutter Künste nicht?“ dagegen im pianissimo [S. 100], und ihre Warnung „des harrren Späher zur Nacht“ [S. 225 f.] ist mit plötzlich leiserer Stimme zu singen. Die Lautstärke all dieser genannten Stellen erschließt sich aus der der Begleitung, denn wie in seinen anderen Werken auch ist die Singstimme im „Tristan“ für gewöhnlich nicht mit separaten dynamischen Angaben versehen. Nur gelegentlich ist ein piano oder ein forte vorgeschrieben [z.B. S. 33, 173, 316, 432 f., 520, 638]. Es gibt jedoch bezeichnende Ausnahmen, bei denen in die Singstimmen gehäuft und sogar über eine gewisse Strecke durchgängig dynamische Vorgaben eingefügt wurden. Dies ist in den als gesungen imaginierten Abschnitten, z.B. dem Lied des „jungen Seemanns“ [S. 21, 35 f.], und in hochkantablen Teilen, wie den Zwiegesängen „Isolde“/„Tristan“ in I, 5 und II, 2 [S. 187 ff., 351, 353 ff., 387 ff., 391 f., 405, 407, 409 ff.] und den beiden Wachtgesängen „Brangänes“, geschehen [S. 361 ff., 392 ff.]. Hier hat Wagner detaillierte Angaben nicht nur zur Lautstärke, sondern auch

---

1 Mehrfach äußerte Wagner, er wolle an „Tristan“ III Änderungen vornehmen (z.B. Eintrag vom 29.IV.1878 (CT II, S. 89)). In einem Eintrag vom 5.III.1882 legte er näher dar, weshalb er III kürzen wolle: „[...] denn so wie Schnorr es wiedergegeben, würde es keiner mehr, und da war es so furchtbar, daß es über das Maß hinausging dessen, was man von der Bühne herab erfahren dürfe.“ (CT II, S. 904). Da von Ludwig Schnorr die Rede ist, der 1865 den „Tristan“ kreierte (s. Kap. II Abschnitt 10.I.), kann es sich bei den beabsichtigten Kürzungen nur um III, 1 handeln.

zu deren Modifikation gemacht, also Crescendo- und Diminuendozeichen in die Singstimmen eingefügt. Die dynamische Gestaltung der Vokallinie ist in den genannten Abschnitten von der der Begleitung unabhängig.

8. Stimmklangmodifikationen sind in derselben Menge und Vielfalt wie in den vorigen Werken zu finden. Sprechähnlichkeit des Stimmklanges verlangen etwa Anweisungen wie „(schmerzlich bitter)“ [S. 56], „(mit bebender Stimme)“ [S. 176], „(mit Anstrengung)“ [S. 472], „(mit schluchzender Stimme)“ [S. 547] oder „(Jauchzend)“ [S. 572]. „Kurwenals“ „(atemlos)“ zu singende Verse „Ha! Das Schiff! Von Norden seh ich's nahen“ [S. 560] sind mit relativ langen Pausen durchsetzt, die Vortragsangabe ist also quasi auskomponiert. Auch Akzentzeichen werden verwendet. Sie verleihen an einer Stelle, an der sie unmittelbar aufeinander folgen wie beispielsweise „Kurwenals“ „Süßes Leben, meinem Tristan neu gegeben“ [S. 473], der Vokallinie klangliche Ähnlichkeit zu nachdrücklichem Sprechen.

9. Bei den im Falle des „Tristan“ nicht so häufigen szenischen Aktionen unter Gesang ist redundante Entsprechung von Singstimmenverlauf und Aktion vollauf gegeben. „Brangänes“ „Der Todestrank!“ ist mit einer Gebärde verbunden: „(sie weicht entsetzt zurück)“ [S. 104]. Der auffahrenden Geste ist der verminderte Quintsprung auf ges<sup>2</sup> angemessen. Vers und Aktion werden von einem plötzlichen fortissimo des Orchesters begleitet. Ein weiteres Beispiel ist das etappenweise Aufrichten „Tristans“ von seinem Krankenlager in III, 1 und 2. Nachdem er zum ersten Mal nach seinem Erwachen den Namen „Isoldes“ erwähnt, schreibt eine Regieanweisung vor: „(Er richtet sich allmählich immer mehr auf.)“ [S. 486 f.]. Dieser Aktion korrespondiert die allmählich steigende Lage der Singstimme. Die Verse sind nicht mehr leise begleitet und von Pausen durchsetzt, wie vor diesem ersten Aufbäumen. Die Vokallinie hat nun längere Töne und Melodiebögen, das Tempo zieht an. Ähnlich wie „Alberichs“ Ringverfluchung ist die Gesangsmelodie von „Tristans“ „verflucht sei, furchtbarer Trank!“ gebaut [S. 542 f.] (s. 10.2.9.). Der Silbe „[ver]flucht“ ist ein langer Hochtön unterlegt, das a', der höchste Ton der „Tristan“-Partie, gefolgt von einem Oktavfall.<sup>1</sup> Damit verbunden ist die Geste des hohen Aufrichtens, der „Tristans“ zweiter Zusammenbruch folgt. Dreifach redundant ist eine Stelle in „Tristans“ Ekstase: „Tristan, der Held, in jubelnder Kraft, hat sich vom Tod emporgerafft.“ Der Text wird durch die mimische Aktion „(Er richtet sich hoch auf.)“ redundant unterstrichen [S. 586] und zusätzlich noch durch die Musik: Die Singstimme erreicht auf der letzten Silbe „[emporge]rafft“ das g', eine halbe Note, und vom Beginn bis zum Ende des Verses steigert sich die Lautstärke

---

1 Auch „Isoldes“ „Fluch dir, Verruchter! Fluch deinem Haupt!“ [S. 85] ist mit sehr langen, hohen Tönen vertont, auf die ein Oktavfall folgt.

vom piano bis zum forte. Dem inneren und äußeren Taumel „Tristans“ [S. 586 ff.] kurz vor seinem Tod, der in Text, Aktion und Musik gleichermaßen zur Darstellung kommt, korrespondiert außerdem noch der schnelle Wechsel der Taktarten in „Tristans“ Ekstase (s. 15.).

10. Über die avancierte Chromatik, die den „Tristan“ in harmonischer Sicht auszeichnet, ist in der Forschung intensiv verhandelt worden.<sup>1</sup> Es kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, die unterschiedlichen Hypothesen, die zahl- und umfangreichen Interpretationen zur „Tristan“-Harmonik darzustellen. Statt dessen soll nur der diachrone Verlauf der Singstimmen in den Blick genommen werden.

Diatonische Gesangsmelodien sind im „Tristan“ eine absolute Ausnahme und in der Hauptsache auf die Partie des „Kurwenal“ beschränkt. Zuvörderst ist hier sein diatonisches Schmählid „Herr Morold zog zu Meere her“ [S. 50 ff.] zu nennen, dessen Melodie er in III, 1 zitiert „Nach Cornwall kühn und wonnig“ usw. [S. 477]. Aber auch seine Antwort auf „Brangänes“ Forderung „Wer Cornwalls Kron und Englands Erb“ usw. [S. 49 f.] trägt dank der diatonischen Skalenausschnitte liedartiges Gepräge. Diatonische Skalen und Akkorde liegen seiner Singstimme ausserdem im Dialog mit „Isolde“ und „Brangäne“ in I, 4 [S. 106 ff.] und mit „Tristan“ in III, 1 [S. 473 ff.] zugrunde. Der Geradlinigkeit und Schlichtheit seines Charakters entspricht die vergleichsweise konventionelle Gestaltung seiner Melodien.

Betrachtet man die musikalischen Themen des „Tristan“, so fällt auf, daß viele von ihnen auf chromatischen Skalenausschnitten basieren. Hierher gehört z.B. das Thema, mit dem das Vorspiel beginnt.<sup>2</sup> Werden solche Themen in die Vokallinie eingefügt, so liegt die chromatische Skala der Singstimme zugrunde. Wagner verfährt in der Einarbeitung von solchen chromatischen Themen nun aber durchaus systematisch. Ist im Gesangstext direkt oder indirekt von dem anspannenden Affekt des Sehns „Isoldes“ und „Tristans“ zueinander die Rede, so sind die betreffenden Verse zumeist auf die Töne dieses einleitenden Themas oder auf eine chromatisch aufsteigende Tonleiter zu singen [S. 33, 36, 65, 95 ff., 120, 126 f., 185, 245, 344, 399, 415, 485 f., 536, 630, 639]. Ist dagegen im Gesangstext von „Tristans“ Krankheit und Siechtum die Rede, erklingt eine chromatisch absteigende Skala [S. 65, 147] oder ein Thema, das auf einer chromatisch absteigenden Tonleiter basiert [S. 500, 527 ff.] und daß erstmals bei „Isoldes“ „Von einem Kahn, der klein und arm“ usw. [S. 59 f.] zu hören ist. Das symbolische Löschen der Fackel am Ende von II, 1 geht mit einem chromatisch abstürzenden Thema im Orchester

---

1 Z.B. KURTH.

2 In der älteren Literatur wird es das sogenannte Blickmotiv genannt (z.B. in: Wolzogen (1907), S. 149 f.). Damit ist, wie im weiteren Verlauf der Analyse gezeigt wird, aber nur ein Aspekt dieses Themas erfaßt.

einher [S. 255], das im folgenden dann im Gesang auftaucht, wenn von Verlöschen, Vergehen im weitesten Sinne die Rede ist [S. 283, 491, 603]. Nur an wenigen Stellen ist die chromatische Skala ohne derartige inhaltliche Bezugnahme zum Text verwendet worden, z.B. in „Brangänes“ Stimme [S. 30, 93]. Melodien, die aus den Stufen verminderter Akkorde bestehen [z.B. S. 30, 460, 530 f., 533], lassen kein derartiges Schema erkennen und sind im übrigen recht kurz und nicht sonderlich häufig.

Neben diesen sind die schon in den Vorgängerwerken vorhandenen vier Klassen chromatisierter Gesangsabschnitte zu erkennen:

a) Motive in der Singstimme und die Begleitung werden gemeinsam chromatisch höher oder tiefer versetzt [S. 61, 71 f., 168, 230, 433] oder Singstimme und Begleitung rücken gemeinsam kontinuierlich die chromatische Tonleiter auf- oder abwärts [S. 182, 248, 284, 293, 320, 384, 446, 485 f., 489 ff., 536, 545, 578].

b) Die höchsten Töne je Takt rücken in der Singstimme chromatisch nach oben oder unten [S. 26, 39 f., 86, 128 f., 172 f., 181, 186, 279 f., 353 f., 565 f., 578, 633].

c) Die Begleitung ergeht sich in schnellen chromatischen Bewegungen und läßt den Singstimmenverlauf diastematisch indifferent erscheinen [S. 34, 492, 581 ff.].

d) Die Singstimme ist in dem bereits bezeichneten (s. 12.2.10.d.) chromatisch-diatonischen Mischmelos vertont. Dies gilt für den Großteil der Singstimmenvertonung im „Tristan“.

11. Im Vergleich zu den vorigen Werken kommt der Colla-parte-Satz im „Tristan“ wesentlich häufiger vor. Er dient wie bisher zur Steigerung des dramatischen Ausdrucks [z.B. S. 27, 447], doch erwächst ihm eine neue Qualität aus der häufigen Anwendung als Mittel, die vergleichsweise gedehnten Vokalmelodien klanglich zu verstärken und sie dadurch in den Gesamtklang zu integrieren. Nicht nur satztechnisch, etwa wegen der vielen Themen im Vokalpart, auch ihrer klingenden Substanz nach sind die Singstimmen im „Tristan“ somit in erheblichem Maße nach musikalischen Erwägungen gestaltet. Besonders in den kantablen Abschnitten in II, 2 und in „Isoldes“ Schlußgesang wird der im Gesangstext mystifizierend umschriebene Auflösungsprozeß der singenden Individuen durch eine solche Aufhebung, eine Einschmelzung ihrer Singstimmen in den Orchesterklang sinnfällig [z.B. S. 269 f., 312 f., 356 ff., 375 ff., 379, 386 ff., 396, 401 ff., 405 ff., 410 ff., 633 ff., 642 ff.]. Etliche der unter 1., 2. und 10. aufgezählten Themen in den Singstimmen werden vom Orchester colla parte begleitet.

12. Aus vorigen Werken vertraut sind Wiederholungen von Worten, die sich aus dem Affekt der jeweiligen Figur rechtfertigen lassen, z.B. „Isoldes“ „Luft! Luft!“ [S. 34]. In II, 2 wird ein längerer Textabschnitt wiederholt, so wie Wagner es in „Siegfried“ I erstmals wieder praktizierte (s. 17.).

Neben diesen finden sich im „Tristan“ aber erstmals seit dem „Tannhäuser“ mehrfache, unmittelbar aufeinander folgende Wiederholungen von Versen oder Versabschnitten. Sie lassen sich einerseits aus der musikalischen Struktur begründen, versinnbildlichen andererseits aber auch dramatischen Stillstand. Das allmähliche Ineinsfließen der Figuren „Isoldes“ und „Tristans“ in II, 2<sup>1</sup> wird durch die echoartig versetzte Wiederholung von Versen in der jeweils anderen Singstimme im Komplex „O sink hernieder, Nacht der Liebe“ [S. 348 ff.] versinnbildlicht, der Komplex „So stürben wir um ungetrennt“ [S. 389 ff.] besteht aus der Wiederholung der von „Tristan“ zuerst vorgestellten Verse [S. 376 ff.]. Der letzte große Komplex in II, 2 „O ew’ge Nacht“ [S. 401 ff.] nimmt diese Formen der beiden vorangegangenen Zwiegesänge auf: „Isolde“ und „Tristan“ singen zuerst die gleichen Verse versetzt [S. 404 ff.], um schließlich am Schluß von II, 2 [S. 420 ff.] die mit langen Tönen und Melismen ausgeschmückten Verse „Endlos, ewig, einbewußt“ und „höchste Liebeslust“ bis zu drei mal je Singstimme zu wiederholen. Die Musik ist an dieser Stelle textauslegend und steht zu gleich im Dienste des „Dramas“, weil sie eine nicht sichtbare Handlung zur Erscheinung kommen läßt.

13. Ein regelmäßiges Periodenschema verfestigt sich im „Tristan“ nur stellenweise, konkret im Schmählied „Kurwenals“, das nicht ganz konsequent in Viertaktperioden komponiert wurde [S. 50 ff.], und in den Zwiegesängen in II, 2. Hier konstituiert sich mit den Versen „So stürben wir, um ungetrennt“ usw. [S. 386 ff.] und an musikalisch analoger Stelle „Wie es fassen, wie es lassen“ usw. [S. 410 ff.] kurzzeitig Viertaktperiodik, die jedoch alsbald wieder verlassen wird [S. 392 ff., 415 ff.]. Das Thema, das diesen Versen unterlegt ist, erklingt letztmalig in „Isoldes“ Schlußgesang, ohne daß es dort Teil einer Viertaktperiode wäre [S. 640 ff.].

Im übrigen Werk stellt sich nur ausnahmsweise eine Folge von zwei regelmäßigen Perioden ein. Das Lied des „jungen Seemanns“ ist rhythmisch und metrisch nicht ohne weiteres in ein Periodenschema zu bringen [S. 21, 35 f.]. In „Isoldes“ Erzählung „Von einem Kahn, der klein und arm“ usw. [S. 59 f.] folgen einander zwei Viertaktperioden, dann aber verläßt Wagner bereits wieder diese feste Struktur [S. 60 ff.].

14. Sowohl die hohe als auch die tiefe Stimmlage einer Figur können der gesprochenen Sprache nachempfunden wirken. Wie schon in früheren Werken läßt sich der Erregungsgrad einer Figur am melodischen Ambitus eines Abschnittes ablesen. So sind „Kurwenals“ Rufe, das euphorische „Heiha! Hei ha ha ha!“ [S. 572]

---

1 Unmißverständlich wird dieses dramatisch nicht darstellbare Geschehen im Gesangstext umschrieben: „Isolde“: „Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!“ und gleichzeitig „Tristan“: „Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan!“ [S. 417 ff.].

beim Wiederauftauchen des Schiffes, das das g' erreicht, und das „(Wütend auflachend)“ zu singende „Heiahaha!“ [S. 616] beim Anblick „Melots“ in III, 3, das das fis' erreicht, nach Wagners Intention als realistisch mit erhobener Stimme gerufen auszuführen.<sup>1</sup> Auch „Kurwenals“ Schlachtrufe [S. 619 ff.] enden auf hohen Tönen, dem g' und f. „Tristans“ Singstimme bewegt sich zumeist im oberen Mittelregister. Seine Schwäche in III wird durch die demgegenüber tiefe Lage im Gespräch mit „Kurwenal“ [S. 470 ff.] und unmittelbar vor seinem tödlichen Zusammenbruch [S. 592 f.] verdeutlicht.

In einem Brief an Cornelius, der zu Änderungen der „Tristan“-Partie für Aloys Ander autorisiert war (s. Kap. III Abschnitt 7.), schrieb Wagner am 14.VI.1861, es gelte „den Sänger [Ander] davon zu überzeugen, dass bei der verlangten, sehr matten Vortragsweise die Tiefe nicht anstrengen werde“, und fügte hinzu: „Tiefe Noten sind [auch beim „Kurwenal“] meist leichter zu ändern, weil sie weniger eigentlichen melodischen Charakter haben; anders ist diess mit der Höhe.“<sup>2</sup> Mit anderen Worten: Je mehr eine Phrase sich dem tieferen Register nähert, der sprecherischen Indifferenzlage, desto weniger eignet ihr „melodischer Charakter“; je höher eine Phrase liegt, desto mehr erscheint sie als „gesungen“.

Im „Tristan“ kann bei den Frauenstimmen ein plötzlicher Wechsel in tiefere Lage ebenfalls sprechähnlich wirken, etwa bei „Isoldes“ „grüße mir Vater und Mutter“ [S. 118].<sup>3</sup> Dieses Mittel wird häufig in der „Brangäne“-Partie benutzt und verleiht ihr zuweilen einen an larmoyantes Sprechen erinnernden Tonfall, z.B. bei „[Soll sie wert sich dir wähnen], vertraue nun Brangänen“ [S. 33 f.], „der gut'ge König, mild besorgt“ usw. [S. 226 f.], „[vor Melot seid] gewarnt!“ [S. 228]. Wagner selber wies auf die Parallelität der Lagengestaltung der beiden weiblichen Partien im „Tristan“ zu tragischer Deklamation hin.<sup>4</sup>

Der höchste Ton in den Frauenstimmen ist das zweimal vorkommende c''' in „Isoldes“ Partie [S. 269, 271], das Wagner für den vielleicht emphatischsten Moment des Dramas, das Wiedersehen „Isoldes“ und „Tristans“ zu Beginn von II, 2 aufsparte. Es ist der höchste Ton, den bisher eine Frauenstimme in seinen Werken erhielt. Den Ambitus seiner Männerstimmen erweiterte Wagner dagegen nicht. „Tristans“ Partie überschreitet das a' nicht.

1 s. Kap. III Abschnitt 8.c).

2 SB XIII, S. 149 f.

3 Zusätzlich zur plötzlichen tiefen Lage sorgt auch die aussetzende Begleitung dafür, daß Sprechähnlichkeit entsteht. Die Abtrennung durch eine Pause und die relativ kurzen Notenwerte (Achtel) lassen diesen Versteil fast wie einen gesprochenen Nachsatz erscheinen.

4 In einem Brief an Eduard Devrient vom 5.X.1859 versuchte Wagner Bedenken der beiden für diese Rollen anvisierten Sängerinnen zu zerstreuen, die die Lagengestaltung betrafen: „Nirgends, in beiden Partien, halte ich die tiefe Lage andauernd fest, sondern berühre sie nur so, wie der dramatische Deklamator die tiefen, dunkleren Töne anschlagen muß, sobald diess der Charakter des Vortrages erfordert: kann dieser das nicht, so ist er überhaupt unfähig zu tragischen Rollen.“ (SB XI, S. 275).

15. Betrachtet man die Taktwechsel in den Dialogszenen, in diesem Falle I, 2 [S. 35 ff.], so ergibt sich ein aus „Walküre“ oder „Siegfried“ bekanntes Bild:

$\frac{3}{4}$ - und  $\frac{4}{4}$ -Takt (Lied des „jungen Seemanns“) (15 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt („Isoldes“ Einsatz) (46 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (5 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (7 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (11 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (102 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (30 T.);  $\frac{2}{2}$ -Takt (27 T.).

Taktarten in Dialogszenen können also über lange Strecken beibehalten werden.

Der Dialog des erwachenden „Tristan“ mit „Kurwenal“ in III, 1 von „Wo du bist? In Frieden sicher und frei!“ an weist im 1. Gesamtentwurf noch mehr Taktwechsel als in der Partitur auf. Wagner wollte ursprünglich das Metrum zur Charakterisierung der sprechenden Person nutzen. „Kurwenals“ Beiträge sind in den Skizzen im Dreihalbe-, „Tristans“ Fragen im Zweihalbe- oder Viervierteltakt vertont.<sup>1</sup> In der Partitur wird dagegen der Dreihalbetakt den gesamten Abschnitt über nicht verlassen [S. 473 ff.]. Die diastematischen Tonhöhenverläufe sind in beiden Fassungen identisch.

Die unter dem Aspekt der Metrenwechsel avancierteste Musik, die Wagner je schrieb, ist „Tristans“ Ekstase, also der Beginn von III, 3 bis zum Auftritt „Isoldes“ [S. 579 ff.]. Bereits das Instrumentalvorspiel [S. 579] zu „Tristans“ „O, diese Sonne!“ wechselt beinahe jeden Takt zwischen Drei- und Viervierteltakt. Von diesem Einsatz an bis zu „Tristans“ Tod sind folgende Taktwechsel vorgesehen:

$\frac{3}{4}$ -Takt (1 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (2 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (1 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (3 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (16 T.);  $\frac{5}{4}$ -Takt<sup>2</sup> (7 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (3 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (1 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (2 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (1 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (2 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (1 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (1 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (1 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (1 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (4 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (1 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (6 T.);  $\frac{5}{4}$ -Takt (4 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (4 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (3 T.);  $\frac{2}{4}$ -Takt (4 T.);  $\frac{2}{2}$ -Takt (Auftritt „Isolde“) (17 T.);  $\frac{3}{2}$ -Takt (7 T.);  $\frac{2}{2}$ -Takt (8 T.);  $\frac{6}{8}$ -Takt (6 T.).

Das einzige Mal in Wagners Schaffen ist hier der Fünfvierteltakt zur Anwendung gekommen. Es ist nicht zu entscheiden, ob diese Musik, die nur über kurze Strecken – das Grundtempo ist „Sehr lebhaft“ – ein festes Metrum erhalten hat, primär die extreme sichtbare oder primär die innere, nicht sichtbare Handlung illustrieren soll. Beide Handlungen bilden an dieser Stelle eine kaum zu lösende Einheit. Wie schon an den beiden Vorgängerwerken zu erkennen, nutzt Wagner den Taktwechsel nicht mehr, um metrisch ungebundenes Sprechen in seinem Gesang aufzuheben, sondern als musikalisches Ausdrucksmittel, in diesem Fall, um den ekstatischen Taumel des verblutenden „Tristan“ zu schildern. Daß seine Vokallinie hier oft mehr sprecherisch denn breit ausgesungen wiedergegeben wird, wie die

1 BARTELS II, S. 105 ff.

2 Durch gestrichelte Taktstriche werden die Fünfvierteltakte in je einen Dreiviertel- plus einen Zweivierteltakt aufgelöst.



verfügbaren Interpretationen dieser Szene zeigen,<sup>1</sup> liegt neben den Taktwechseln und dem schnellen Tempo vor allem an der sich gleichsam überschlagenden Orchesterbegleitung.

16. Die zahlreichen Rufe oder Schreie der Figuren sind musikalisch exakt in der Partitur vorgegeben [S. 592, 596, 598, 608, 624; s. 14.], mit nur einer Ausnahme: „Brangänes“ Schrei bei der entscheidenden Katastrophe am Anfang von II, 3, der nur mit einer Wellenlinie bzw. einem Keil im Notensystem angedeutet ist.<sup>2</sup> Mit dem Mittel des melodramatischen Schreis ist Wagner im „Tristan“ so sparsam wie in keinem seiner reifen tragischen Werke sonst umgegangen. Nur noch eine weiterer melodramatischer Effekt hat Eingang in die Partitur gefunden: „Markes“ Schluchzen beim Anblick des toten „Tristan“ [S. 629], das in aktuellen Interpretationen der Partie nicht ausgeführt wird.

17. Im „Tristan“ rückt die musikalische Komponente in den Fokus von Wagners schöpferischem Interesse. Die dramatische Aktion hat nicht mehr den wichtigen formbildenden Stellenwert wie im „Ring“. Inwieweit musikalische Erwägungen bei der Erstellung des Textbuchs eine Rolle spielten, kann nur vermutet werden. Jedenfalls sind im Gesangstext von II, 2 Wiederholungen von Versen- und Verskomplexen vorgesehen, die möglicherweise von Anfang an auf identische Melodien vertont werden sollten.<sup>3</sup> Es handelt sich dabei um die Wiederholung der Verse, mit denen der zweite und der dritte große Zwiegesang anheben: „Laß mich sterben!“, „Nie erwachen!“ und „Laß den Tag dem Tode weichen!“, einmal von „Tristan“ [S. 375 ff.], das andere Mal einen halben Ton höher von „Isolde“ gesungen [S. 396 f.]. Im ersten Zwiegesangskomplex, der „Brangänes“ erstem Wachtgesang vorausgeht, singen beide dieselben Verse einander zeitlich versetzt nach, wobei Rhythmik und diastematische Struktur von „löse von der Welt mich los“ an dieselben sind [S. 351 ff.]. Die Wiederholung in der anderen Singstimme erfolgt dabei immer auf einer anderen Tonstufe. Im zweiten Zwiegesangskomplex, der mit dem zweiten Wachtgesang endet, werden in „Tristans“ Singstimme Themen und Text eines Abschnit-

---

1 Z.B. Max Lorenz (Aufnahme von 1942 (History Best.nr. 205662-303/1)), Lauritz Melchior (Aufnahme von 1943 (History Best.nr. 205089-302/2)) oder Wolfgang Windgassen (Aufnahme von 1966 (Deutsche Grammophon Best.nr. 449775-2)).

2 „Tristan“-Partitur, S. 428 bzw. RWGA VIII, 2, T. 219.

3 Solche Übernahmen von musikalischem Material bei gleichem Text sind in den anderen Szenen so gut wie nicht vorhanden. Ausnahme ist „Brangänes“ „O tiefstes Weh! O höchstes Leid!“ [S. 127], das eine wörtliche Zitierung von „Isoldes“ „für höchstes Weh, für höchstes Leid“ [S. 126] darstellt. Die zweite Ausnahme stellt der Refrain von „Kurwenals“ Schmähdied dar, das der Chor aufgreift [S. 52 f.]. Bei diesem Lied war Wagner ersichtlich um eine liedartige, also periodisch und diastematisch einfache Struktur bemüht (s. 13.). Die dritte ist die wörtliche Wiederholung von „Isoldes“ Forderung an „Kurwenal“ „Sollt ich zur Seit ihm gehen“ [S. 113] bzw. „nicht werd ich zur Seit ihm gehen“ [S. 115].

tes aufgestellt („So stürben wir, um ungetrennt“ usw. [S. 386 ff.]), der dann im folgenden von beiden Singstimmen abwechselnd textlich und musikalisch identisch auf gleicher Tonhöhe wiederholt wird [S. 389 f.]. Vor Beginn des Wachtgesanges wird dieses Schema durchbrochen. „Isolde“ singt die von „Tristan“ vorgegeben Verse in dieser Form zu Ende, während „Tristan“ erst ab „in Lieb umfangen ganz uns selbst gegeben“ sekundierend einsetzt [S. 390 f.]. Der Zwiegesang endet in Oktavparallelen [S. 391 f.].

Dem dramatischen Aufbau nach zu urteilen ist „Tristan“ Wagners formal strengstes Werk. Nach BORCHMEYER und anderen lassen sich formale dramaturgische Bezüge zur in „Oper und Drama“ noch verfeimten Tragédie classique, wie sie sich im Werk Racines repräsentiere, herstellen: „Die Handlung beschränkt sich auf wenige Personen: von episodischen Figuren abgesehen, auf Tristan, Marke, Isolde und ihre für die Struktur der Tragédie classique typischen ‚confidants‘ Kurvenal, Melot und Brangäne (dies die Reihenfolge im Personenverzeichnis).“<sup>1</sup> Selbst die episodischen Figuren und ihre Musik fügen sich dem dramaturgischen Schema, das H. MAYER ausmachte,<sup>2</sup> ein. Die Rahmenakte, die bei Tage spielen, werden mit den chromatisch und metrisch diffizilen Melodien des Liedes des „jungen Seemanns“ bzw. der Englischhornmelodie des „Hirten“ eingeleitet, auf die im folgenden Verlauf von I und III immer wieder rekurriert wird.

Abgesehen von diesen musikalisch-textlich determinierten Formen der Musik im Großen und Kleinen ist die Sprachvertongung im „Tristan“ prosaisch, das heißt sie kommt ohne Wiederholungen, ohne formale Entsprechungen aus.

Es lassen sich zwar möglicherweise Abschnitte wie „Markes“ Klage in II, 3 von der übrigen, sie umgebenden Musik abtrennen,<sup>3</sup> doch wäre es übertrieben, von geschlossenen, dem Rezitativ oder der Arie vergleichbaren Formen zu sprechen. Dies zeigt auch eine Betrachtung der Chorsätze im „Tristan“. Erstmals seit dem „Lohengrin“ hat Wagner in „Tristan“ I wieder einen Chor vorgesehen [S. 52 f., 104 f., 157 f., 180, 196 ff.]. Im Gegensatz zum „Lohengrin“ aber, wo der Chor gemäß der im 19. Jahrhundert vertretenen Anschauung als tragischer Chor im antiken Sinne, als Kommentator und Identifikationsfläche für den Zuschauer, fungierte, ist der Chor des „Schiffvolks“ im „Tristan“ reine Statisterie. Geschlossene Stücke oder längere Sätze bleiben ihm im „Tristan“ versagt.

18. Von der Orchesterbegleitung gilt das schon über den „Siegfried“ Gesagte (S. 12.2.18.): Vereinzelt sind Takteile, nur selten ganze Takte unbegleitet, zumeist in Dialogen [S. 33, 39, 57, 100 ff., 113 ff., 125, 131, 448, 466, 469, 478 f., 496 f., 500,

---

1 BORCHMEYER, S. 259.

2 „Drei streng gebaute Akte. Zuerst steht Isolde im Mittelpunkt; spät erst tritt der Herr Tristan vor sie hin. Der dritte Akt ist Tristans. Der Mittelakt gehört dem liebenden Paar: Tristan und Isolde. Die Rahmenakte stehen im Zeichen des Tages.[...] Der Mittelakt als Vereinigung der Liebenden gehört der Nacht.“ (HANS MAYER: „Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt“, Stuttgart/Zürich 1978, S. 119 f. (zit. bei: BORCHMEYER, S. 259)).

3 Wagner selbst gab sie im häuslichen Rahmen gelegentlich zum besten.

547, 578] oder am Ende längerer Redeabschnitte einer Figur [S. 28 f., 66, 128, 225, 337, 460]. Seltenheitswert hat der A-cappella-Satz in II, 2 [S. 317] und in „Tristans“ Ausbrüchen in III, 1 [S. 535]. „Isoldes“ Schlußgesang weist gar keine A-cappella-Takte auf. „Markes“ Klage hebt sich gegenüber der vorangehenden, mit höchstem orchestralem Raffinement begleiteten Liebesszene durch die spärliche, zu Anfang nur aus tiefen Holzbläsern und Streichern ohne Geigen bestehende Begleitung und die zahlreichen A-cappella-Takte ab [S. 433 ff.]. Auch Worte des erwachenden „Tristan“ von „Dünkt dich das? Ich weiß es anders“ [S. 482 ff.] an sind unbegleitet zu singen.

Das plötzliche Abreißen der Orchesterbegleitung [z.B. S. 86 f., 158 f., 241, 266] kommt ebenso wie dynamisch flexible Begleitung zur Anwendung, die mit dem Einsatz der Singstimme schlagartig zurückgenommen und mit dem Aussetzen der Singstimme ebenso schlagartig wieder angehoben wird, um den Gesangstext an entscheidenden Stellen gut hörbar werden zu lassen [z.B. S. 172 ff., 474 f., 515 f.].

#### 14. „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ WWV 70 – Stadium 3 und 4 –

In diesem Abschnitt werden die Bearbeitungen des „Tannhäuser“ für die Pariser Aufführung von 1861, für die Münchner von 1867 und 1869 sowie die Wiener von 1875 behandelt,<sup>1</sup> die Entstehung des „Tannhäuser“ Stadium 1 und 2 („Dresdner Fassung“) in Abschnitt 7.

##### 1. Entstehung

Wagner vertonte die für die sogenannte „Pariser Fassung“<sup>2</sup> neu geschriebenen Verse von I, 2 zuerst auf französisch und übersetzte sie erst später ins Deutsche (s. Kap. II Abschnitt 6.). Zu Rezitationen der betreffenden Abschnitte scheint es nicht gekommen zu sein. In ABBATE (1985) ist die Entstehungsgeschichte dieser Fassung en detail untersucht worden, so daß auf eine eingehende Rekonstruktion an dieser Stelle verzichtet werden kann und nur einzelne Punkte, die für die Entstehung der neuen Musik aufschlußreich sind, herauszustellen sind.

Noch bis April 1860 hatte Wagner offensichtlich keine Revisionsabsichten. Erst während der Übersetzung des Librettos mit Nutter schien ihm eine Überarbeitung

---

1 WWV, S. 293 f.

2 Die 1861 in Paris erklungene Version des „Tannhäuser“ ist alles andere als klar (ABBATE (1985), S. XX) und eine bestimmte „Dresdner Fassung“ ist ebenfalls nicht ohne weiteres zu rekonstruieren, weil Wagner die Oper bereits nach der Uraufführung umzuarbeiten begann. Trotzdem sollen diese Bezeichnungen, da sie sich eingebürgert haben, beibehalten werden.

von I, 2 notwendig zu werden.<sup>1</sup> „Tannhäusers“ Partie blieb dabei weitgehend unangetastet, die der „Venus“ wurde hingegen grundlegend umgearbeitet und ergänzt. Wie das Schlußdatum des zweiten Gesamtentwurfs dieser Szene, der 18.X.1860, zeigt,<sup>2</sup> entstand die neue Musik für „Venus“ während der Proben (s. Kap. III Abschnitt 6.). Mit der Partitur wurde Wagner sogar erst am 15.XII.1860 fertig.<sup>3</sup>

Proben und Vertonung gingen zeitlich ineinander über. Wagner hatte bei der Vertonung der neuen Teile die Möglichkeit, soeben Komponiertes sogleich von seinen Sängern proben zu lassen,<sup>4</sup> und er änderte während der Probenzeit an der Musik.<sup>5</sup> Es liegt nahe, anzunehmen, einige Korrekturen seien unter dem Eindruck des sinnlichen Resultats seiner Komposition zustande gekommen.

## 2. Analyse

Die Seitenzahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf Anhang II der Eulenburg-Partitur.

Aufgrund des nicht sehr großen Umfangs der neukomponierten Teile braucht das analytische Raster, das in den anderen Abschnitten genutzt wurde, um einen Überblick über die Sprachvertonung eines Werks zu geben, nicht in extenso angelegt werden. Es ist demgegenüber überaus aufschlußreich, die Sprachvertonung der „Venus“ in Werkstadium 1 und 2 mit der von Stadium 3 und 4 zu vergleichen, um Grundzüge der Entwicklung, die Wagners Sprachvertonung innerhalb der zurückliegenden 25 Jahre genommen hat, aufzuzeigen.

Waren in Stadium 1/2 nur in „Venus“ Lockung Melismen von maximal 3 Tönen pro Silbe vorhanden [S. 148 ff.], sind in Stadium 3 Melismen häufiger und länger, etwa das fünf Töne umfassende auf „*même un dieu serait jaloux*“ [S. 864]. Verzierungen wie Schleifer oder Doppelschläge sind nicht selten [z.B. S. 866 f., 877 f.]. Kurze Vorschläge können wieder in Konnotation zu schluchzendem Sprechklang verwendet sein [S. 913, 923, 925]. Eine Verzierung wie die bei „*chante l'amour dont la reine est à toi!*“ [S. 832] ist durchaus als Koloratur zu bezeichnen.<sup>6</sup> Die „Venus“-Partie der „Pariser Fassung“ ist ungleich melismenreicher [S. 830 ff., 868, 911, 913 ff., 922 ff.] als die der „Dresdner“.

---

1 ABBATE (1985), S. 213 ff.

2 WWV, S. 275.

3 ABBATE (1985), S. 228.

4 „*For the Paris Tannhäuser Wagner was not composing music without any intermediary prospect of hearing what he wrote*“ (ABBATE (1985), S. 218).

5 Ibid.

6 Als wirkliche Koloratur erscheint diese Melodie in der Rückübersetzung, wo allein auf die Silbe „höch[ste]“ zehn Töne, zum Teil in schnellen Figurationen fallen.

Ein weiterer hervorstechender Unterschied sind die in der „Pariser Fassung“ längeren und häufigeren langen Töne in der Singstimme [S. 827 ff., 869 f., 882; vgl. S. 170 ff. mit 901 ff.], die bis zu zweieinhalb Takte umspannen können [S. 917].<sup>1</sup> Überhaupt erscheint die musikalische Deklamation der 1860er Überarbeitung gedehnter als die von Stadium 1 und 2 [vgl. z.B. S. 117 ff. mit S. 817 ff.; S. 150 f. mit S. 873 ff.], wenn auch lange und kurze Notenwerte wesentlich abwechslungsreicher eingesetzt werden.

Unterschiedlich ist ferner die Wiederholung von motivischem und thematischem Material in der „Venus“-Partie, die die „Pariser Fassung“ in Fülle aufweist [S. 872 ff., 907 f., 912 f., 923 ff., 928, 942 f., 945 f.].

Die Sprachvertonung der „Dresdner Fassung“ sieht derartige Wiederholungen viel seltener vor, etwa am Beginn von „Venus“ Lockung [S. 147 f. übernommen S. 859 ff.] oder in ihrer Tirade „Hin zu den kalten Menschen flieh“ [S. 171 f.] entsprechend „Va retrouver ces froids mortels“ [S. 905 ff.], wiederaufgenommen bei „Der Freude Götter, wir, entflohn“ [S. 172 f.] bzw. „Ceux dont tu méprisais la race“ [S. 908 f.].

Ob für Wagner Tonfälle oder Prosodik des gesprochenen Französischen irgend eine Rolle bei der Vertonung des Textes spielten, ist keiner zeitgenössischen Quelle zu entnehmen. Zwar beherrschte er selber diese Sprache nicht sonderlich gut und griff bei seiner Übersetzung – vielleicht auch noch bei der Vertonung – auf Nutter zurück (s. Kap. II Abschnitte 4. und 6.), doch sind solche Einflüsse nicht von vorneherein auszuschließen.<sup>2</sup> Hier wäre ein weitergehender Vergleich seiner Sprachvertonung mit den phonetischen Eigenheiten der französischen Sprache anzustellen.

Unterschiedlich ist in den beiden Fassungen außerdem die wesentlich flexiblere rhythmische Gestaltung der „Venus“-Singstimme. Syllabische Sprachvertonung in Triolen kommt beispielsweise in der „Dresdner Fassung“ noch gar nicht vor, in der „Pariser“ dagegen recht häufig [S. 821, 825, 831, 911, 915, 921, 923]. Synkopierungen und der Taktwechsel bei „Venus“ Lockung lassen die Sprachvertonung der „Pariser Fassung“ gegenüber Stadium 1/2 weniger statuarisch erscheinen. Auch diastematisch ist die revidierte „Venus“-Partie abwechslungsreicher und für ihre

---

1 In der deutschen Version sind es sogar beinahe vier Takte.

2 Seine Sprachvertonung bzw. die von Wagner vorgenommene Textunterlegung der ins Französische übersetzten Teile entsprach jedenfalls nicht den Regeln der Akzentuation, wie sie in der Pariser Oper verlangt wurden: „*Ich hatte mich durch die Kenntniss Auber'scher und Boieldieu'scher Partituren zu der Annahme verleiten lassen, dass die Franzosen gegen die Betonung stummer Sylben in Poesie und Gesang gänzlich gleichgültig seien*“ (ML, S. 739). Diese Mißachtung eines recht elementaren Grundsatzes könnte sich vielleicht weniger den genannten Komponisten, sondern der Orientierung am Vorbild gesprochener Sprache verdanken. Wagners Formulierung impliziert, daß er für „*Poesie und Gesang*“ einer Sprache gleiche Betonungsgesetze voraussetzte. Wagner ließ z.B. einige stumme Schlußsilben, „calme“ [S. 863] oder „contraindre“ [S. 924], unvertont.

Sängerin weitaus anspruchsvoller. Weite Sprünge, etwa von *fi*“ auf *hi* („Cœur ingrat, es tu las de ta divinité?“ [S. 825 f.]) oder von *as*“ auf *fe*“ („pars! suis ton caprice!“ [S. 902]), waren in Stadium 1/2 noch nicht vorgesehen und auch der Gesamtumfang der „Venus“-Partie wurde von Wagner von *c*–*b*“ auf *a*-*b*“ erweitert. Die tiefste Lage, in der „Dresdner Fassung“ von I, 2 nur einmal berührt [S. 180], wird von Wagner in der „Pariser Fassung“ wie im „Tristan“ des öfteren als Ausdrucksmittel genutzt [S. 833, 907, 912 f., 926].

Ein wichtiger Unterschied ist zuletzt die häufigere Verwendung von dynamischen und artikulatorischen Zeichen in der „Pariser“ „Venus“-Partie. Sie kommen am zahlreichsten in den hochkantablen Abschnitten wie etwa „Venus“ Lockung vor. War in der „Dresdner Fassung“ an ihrem Anfang nur zweimal ein *piano* vorgeschrieben [S. 147, 149] und ein Bindebogen mit Staccatopunkten über „Besänftigt auf dem sanften Pfühle“ angebracht [S. 148], sind Phrasierungszeichen in der „Pariser Fassung“ durchgängig vorgegeben, Zeichen zu Dynamik und dynamischer Modifizierung fast auf jeder Seite der Partitur [S. 859 ff.]. Die Dialoge weisen dagegen nicht signifikant mehr Bezeichnungen zur Lautstärke auf. Wagner geht in seinem „Pariser“ „Tannhäuser“ also mit dynamischen Zeichen wie im „Tristan“ um: Er behält sich die genaue dynamische Determination des Gesangsvortrags für die kantablen Stellen vor.

Wiederum gibt es in der „Pariser Fassung“ Oktavfälle bei Ausrufen, sogar mehr als in der „Dresdner“. Etliche davon haben kein Analogon in der älteren Version [S. 902, 916, 936].<sup>1</sup> Konventionell anmutende Redeschlüsse sind im Vergleich zu Werkstadium 1/2 (s. 7.2.2.) in Stadium 3/4 deutlich seltener anzutreffen [z.B. S. 831, 840 f.].

Die Verteilung kurzer Pausen in der Singstimme ist in beiden „Venus“-Partien ähnlich. Zumeist sind die einzelnen Verse durch Pausen voneinander getrennt. Lediglich in „Venus“ Lockung in Stadium 3/4 gehen Verse ohne Pausen ineinander über [S. 859 ff.]. Die durch Pausen zum Ausdruck gebrachte Bestürzung „Venus“ in der „Dresdner Fassung“ („Kehrst du nicht wieder/ ha!/ so sei verfluchet/ von mir/ das ganze menschliche Geschlecht“ [S. 178 f.]) findet ihre Entsprechung in der „Pariser“ („Toi/ ne pas revenir!/ De grâce!/ Ah!/ qu’*ai* je dit.../ Quoi!/ tu pourrais?“ usw. [S. 920 f.]).

Betrachtet man die Tempovorschriften der beiden Fassungen von „Venus“ Lockung, so wird deutlich, um wieviel differenzierter Wagner dieses Mittel inzwischen einsetzt:

---

1 Der kurze Zwiesengesang vor „Venus“ Lockung ist nur mit geringfügigen Änderungen in die „Pariser Fassung“ übernommen worden. Der Oktavfall „Weh dir, Verräter! Heuchler! Undankbarer“ blieb deshalb bestehen [vgl. I, 2, T. 276 mit S. 853].

„Dresdner Fassung“ [S. 147 ff.]: Moderato (81 T.).

„Pariser Fassung“ [S. 858 ff.]: Andante (48 T.); poco rall. (4 T.); a tempo (13 T.); Animé (6 T.); a tempo (5 T.); Animez toujours (3 T.); Plus serré (7 T.); rallent. (3 T.); a tempo (2 T.); Poco a poco rall. (9 T.).

Die revidierte Version ist zwar 19 Takte länger, doch ist hierbei der Metrumswechsel zu berücksichtigen (s.u.), der bewirkt, daß auch bei annähernd gleicher Länge der Töne eine Phrase mehr Takte in Anspruch nimmt. Man erkennt, wie Wagner in der „Pariser Fassung“ zu Beginn dieses Komplexes an einem Tempo festhält, um es im weiteren Verlauf zu modifizieren. Dem entspricht die zu Beginn recht enge melodische Anlehnung an die ältere Fassung.

Vergleicht man die Vortragsangaben, die die Sänger zu Stimmklangmodifikationen anhalten, werden weitere Entwicklungen deutlich. Verglichen wird die abschließende Auseinandersetzung „Venus“ und „Tannhäusers“ nach dessen dritter Lobliedstrophe bis zum Szenenende I, 2. In der „Pariser Fassung“ ist dieser Komplex mit 279 Takten<sup>1</sup> erheblich länger als in der „Dresdner“, wo er nur 139 Takte umfaßt.

Fassung Stadium 1/2: „im heftigsten Zorne“ und „verzweiflungsvoll“ sowie Akzentzeichen > und ^ (s. 7.2.8).

Fassung Stadium 3/4: „(Dans la plus violente colère)“ [S. 899]; „sehr matt“ [S. 912]; „(avec amertume)“ [S. 914]; „(avec un cri)“, „(avec douleur)“ [S. 920]; „(avec désespoir)“ [S. 933]; „(suppliante,<sup>2</sup> avec désespoir)“ [S. 936]; „(wild)“, „(avec désespoir)“ [S. 941]; Akzentzeichen „>“ [S. 910, 930].

Trotz der längeren Strecke ist ersichtlich, daß verbal geforderte Stimmklangmodifikationen in der revidierten Version in größerer Dichte vorkommen. Inwieweit damit eine größere Differenzierung der Affekte, der psychologischen Entwicklung einhergeht oder Wagner dem Sänger damit bloß zusätzliche Handreichungen zur angemessenen Textinterpretation geben wollte, wäre eingehender zu erforschen.

Die wenigen Regieanweisungen, die Wagner der „Venus“ seiner „Dresdner Fassung“ beigab (s. 7.2.9.), sind in der „Pariser“ verändert worden. Eine Anweisung wurde ersatzlos gestrichen.<sup>3</sup> Eine Gebärde verschob Wagner nach hinten: „Venus“ richtet sich in der „Dresdner“ nach „Tannhäusers“ erster Klage „Hör’ ich sie nie, seh’ ich sie niemals mehr?“ auf [S. 121]. In der „Pariser“ tut sie dies nicht an analoger Stelle [S. 825], sondern erst nach ihren Worten „während jetzt hier du dich er-

---

1 Stadium 1 und 2 (RWGA VI, 1).

2 Auch schon in der „Dresdner Fassung“ schwanken „Venus“ Emotionen abrupt zwischen Verfluchen und Flehen, ohne daß eine Vortragsanweisung dies eigens herausstellte [S. 180 f.].

3 Es handelt sich um die Anweisung für „Venus“ „(während sie Tannhäuser sanft nach sich zu ziehen sucht)“ [S. 155], die an entsprechender Stelle [S. 883] weder in Stadium 3 noch in Stadium 4 übernommen wurde.

freust“ [S. 828].<sup>1</sup> Zwei Regieanweisungen sind in Stadium 3/4 hinzugekommen [S. 822, 831]. Sie unterstreichen das gleiche szenische Geschehen, das auch schon die „Dresdner Fassung“ vorsah, sind also nicht substantiell neu.

Die Chromatik der neukomponierten Abschnitte ist deutlich avancierter. Es sind einige der in 12.2.10. konstatierten Typen chromatisierter Singstimmenmelodik zu finden: b) Hochtöne in der Singstimme rücken je Takt [S. 910, 912, 916, 921, 923]. d) Chromatische oder diatonische Kontinuität der Singstimmenbewegung wird vermieden. Die chromatische Skala in Reinform erscheint stellenweise, einmal bei dem erst in der „Pariser Fassung“ verwendeten Thema in der Singstimme auf „Ah! si je retrouvais sa beauté“ usw. [S. 912 f.], bei „Il revient mendier“ usw. [S. 914 f.] oder „Mon amant, me fuir pour jamais!“ [S. 921 f.], also immer im Kontext von Affekten der Verbitterung.

Betrachtet man die beiden Fassungen unter dem Aspekt der klanglichen Selbständigkeit der „Venus“-Partie, so fällt auf, daß in der „Pariser Fassung“ der Colla parte Satz häufiger ist [vgl. S. 148 mit S. 862; S. 150 f. mit S. 872 ff.; S. 174 f. mit S. 912 f.]. Dort, wo er in der „Dresdner Fassung“ vorkam, hat Wagner ihn beibehalten, wenn auch die Orchesterbegleitung verändert wurde [vgl. S. 149 mit S. 866 f.]. Wagners neuerliche Bevorzugung dieser Satzart wird an einem gänzlich neuen Abschnitt in der „Pariser Fassung“ deutlich. Es handelt sich um „Aurais-je mérité qu’a moi, par qui tout aime“ bis „pourrais tu me défendre de te consoler à mon tour?“ [S. 923 ff.]. Hier ist die Singstimme fast durchgehend colla parte mit dem Orchester gesetzt. Die Singstimme in der „Pariser“ Version erscheint verglichen mit der „Dresdner“ eher als Bestandteil des Orchesterklanges und –satzes.<sup>2</sup>

Wortwiederholungen können aus dramatischen Erwägungen zustande gekommen sein, analog zur Vorlage [vgl. S. 181 mit S. 936]. Der kurze Zwiegesang wurde fast ganz so wie in Stadium 1/2 belassen, die Verswiederholungen einbegriffen [vgl. S. 141 ff. mit S. 850 ff.]. An zwei Stellen jedoch hat Wagner Verswiederholungen in die „Pariser Fassung“ eingefügt, die in der „Dresdner“ kein Pendant haben [vgl. S. 125 mit S. 831; S. 155 mit S. 880 ff.].

Vergleicht man die beiden Fassungen von „Venus“ Lockung, wird ersichtlich, wie Wagner in der „Pariser Fassung“ regelmäßige Periodik zwar noch an deren Beginn aufrecht erhält, obgleich das Metrum ein anderes ist, um sie aber im weiteren Verlauf zu durchbrechen. In der Vorlage ist symmetrische Periodik der Regelfall.

„Dresdner Fassung“ [S. 147 ff.]: 4+4; 4+4; 2+2; 4+4; 4+4; 2+2; 3+4; 4+4.

„Pariser Fassung“ [S. 859 ff.]: 4+4; 4+4; 2+2; 4+5; 3+3; 4; 4+4; 2+3; 5+5; 4+7.

---

1 Es ist keine analoge Regieanweisung auf französisch ausfindig zu machen.

2 BAILEY (1968), S. 483 f.



Wie bereits erwähnt sind die neukomponierten Teile des „Pariser“ „Tannhäuser“ metrisch abwechslungsreicher. In der „Dresdner Fassung“ ist die ganze Szene I, 2 im Vierviertel bzw. Alla-breve-Takt vertont;<sup>1</sup> in der „Pariser“ sind zusätzlich noch zwei Beiträge der „Venus“ im Dreivierteltakt komponiert, nämlich „Ah! qu’entend-je! vaine tristesse!“ usw. [S. 825 ff.] und ihre Lockung „Viens, cher amant, vois cet asile“ usw. [S. 858 ff.]. Wie schon BAILEY beobachtete, haben ungerade Taktarten in der „Pariser“ Bearbeitung einen wesentlich höheren Stellenwert als in Stadium 1/2.<sup>2</sup>

In der „Pariser Fassung“ im engeren Sinne hat Wagner an einer der „Dresdner“ analogen Stelle (s. 7.2.16.) einen melodramatischen Schrei der „Venus“ verlangt, nicht aber in Stadium 4 [S. 949]. Ein „(avec un cri)“ auszuführendes „as“ [S. 920] ist in der „Pariser Fassung“ neu hinzugekommen [vgl. S. 178].

Den A-cappella-Satz hat Wagner im Stadium 3/4 deutlich seltener bemüht. In den meisten in der „Dresdner“ unbegleitet zu singenden Takten und Taktteilen setzen die Instrumente nun nicht mehr aus [vgl. S. 122 ff mit S. 825 ff.; S. 154 mit S. 881 f.; S. 184 mit S. 946 f.]. Nur wenige Stellen sind in dieser Hinsicht unverändert belassen worden [vgl. S. 131 mit S. 840; S. 140 f. mit S. 849 f.]. Eine zusätzliche A-cappella-Passage beschließt einen für Paris neu komponierten Komplex [S. 918].

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß der auffälligste Unterschied zwischen beiden Fassungen die wesentlich differenziertere Orchestration und kompliziertere Harmonik der revidierten Version ist. Dies ist besonders dort klar zu erkennen, wo Wagner die Gesangsmelodien einzelner Abschnitte möglichst getreu in die „Pariser Fassung“ zu übernehmen suchte, sie aber mit einem harmonisch-instrumentatorisch ganz anderen klanglichen Gewand versah [vgl. S. 147 ff. mit S. 859 ff.; S. 168 ff. mit S. 899 ff.; S. 171 ff. mit S. 905 ff.].

## 15. „Die Meistersinger von Nürnberg“ WWV 96

### 1. Entstehung

#### a) Chronologie

Bereits in seiner Zeit als Dresdner Hofkapellmeister hatte sich Wagner mit Plänen einer „Meistersinger“-Oper beschäftigt. Am 16.VII.1845, im Anschluß an die vorläufige Vollendung der „Tannhäuser“-Partitur, hatte Wagner einen Prosaent-

---

1 Alla breve sind „Tannhäusers“ Loblied auf „Venus“ [S. 127 ff., 133 ff., 156 ff.], das Vivace „Treuloser! Weh, was lässest du mich hören?“ [S. 139 ff.] und der Szenenschluß „Zieh hin, Wahnsinniger!“ usw. vertont [S. 168 ff.].

2 BAILEY (1968), S. 478.

wurf für eine „Komische Oper in 3 Acten“ erstellt.<sup>1</sup> Das Projekt blieb bis 1861 liegen. Wie schon häufiger in der Literatur bemerkt, war mit der Komposition der „Meistersinger“ eine begrenzte kompositorische Annäherung Wagners an die von ihm zuvor vielgeschmähte Gattung der Oper verbunden.<sup>2</sup> In den beiden Prosaentwürfen von 1845 und 1861 ist das Werk noch als „Komische Oper“ bzw. „große komische Oper“ bezeichnet,<sup>3</sup> in einem späteren Entstehungsstadium aber nicht mehr. Nach dem Pariser „Tannhäuser“-Skandal und erfolglosen Versuchen zur Aufführung des „Tristan“ (s. Kap. II Abschnitt 7. und Kap. III Abschnitt 7.) mögen durchaus ökonomische Überlegungen Wagner dazu bewogen haben, erstmals seit mehr als zwanzig Jahren, seit „Liebesverbot“ und „Bärenfamilie“ (s. Kap. II Abschnitt 3.), sich einem komischen Sujet zuzuwenden und seine angestammte Domäne, die Tragödie, zu verlassen.

Im Jahr 1861 entstanden mehrere Prosaentwürfe, das Textbuch wurde am 25.I.1862 abgeschlossen und erschien noch im selben Jahr bei Schott im Druck.<sup>4</sup> Prosaentwürfe und Textbuch wurden von Wagner mehrfach, zum Teil öffentlich vorgelesen. Einem größeren Kreis in Mainz las Wagner am 1.XII.1861 den Prosaentwurf vor<sup>5</sup> und noch einmal am darauffolgenden Tag bei Familie Schott, um Franz Schott zur Annahme des noch zu komponierenden Werks zu bewegen. Wagners Ansinnen war erfolgreich, er erhielt von Schott den Kompositionsauftrag und einen finanziellen Vorschuß.<sup>6</sup> Wagner reiste nach Paris, um dort die vollständige Ausarbeitung des Textbuchs in Angriff zu nehmen. Sogleich nach der Vollendung des Textbuchs las Wagner es in Paris der Gräfin Pourtalès vor.<sup>7</sup> Am 31.I.1862 war er wieder zurück in Mainz, um das Textbuch bei Schott zu rezitieren.<sup>8</sup> Wenige Tage später hielt sich Wagner in Karlsruhe auf, um es dem Großherzog von Baden am 3.II.1862 vorzulesen. Das großherzogliche Paar ließ sich aber überraschend entschuldigen, und so nahm Wagner mit dem Karlsruher Hofkapellmeister Wilhelm Kalliwoda vorlieb und trug ihm den Text vor.<sup>9</sup> Zwei Tage später las Wagner den

---

1 WWV, S. 472.

2 Z.B. BEKKER, S. 402; für BEKKER ist auch die „Götterdämmerung“ nicht nur vom Textbuch her, sondern auch musikalisch gesehen eine Oper (a.a.O., S. 489). „Siegfried's Tod“, die Vorlage für die „Götterdämmerung“, ist noch als „Große Heldenoper“ konzipiert worden.

3 CSAMPAI/HOLLAND, S. 35.

4 WWV, S. 474.

5 Weißheimer, S. 81.

6 DAHLHAUS/DEATHRIDGE, S. 50.

7 ML, S. 796; die Vorlesung fand Ende Januar statt.

8 Weißheimer, S. 88.

9 Devrient (1964) II, S. 398; in Briefen aus dieser Zeit an Cosima v. Bülow am 15.I. und an Mathilde Wesendonck am 3.II.1862 spricht Wagner davon, seiner „alten Schwäche“ bzw. „alten Gewohnheit“ gemäß ihnen gerne die „Meistersinger“ vorlesen zu wollen (SB XIV, S. 49 und 60). Demnach rezitierte er von jeher seine Textbücher nach ihrer Niederschrift.

Text nochmals Schott und Gästen in Mainz vor,<sup>1</sup> ein weiteres Mal Mitte Februar.<sup>2</sup> Minna Wagner bekam einen Teil des Textbuchs wohl Ende Februar in Wagners Biebricher Domizil vorgelesen.<sup>3</sup> Wagner setzte sich in der Folge mit dem Großherzog von Baden in Verbindung, um die geplatzte Verabredung vom Februar nachzuholen.<sup>4</sup> Am 9.III.1862 hörten Friedrich I. und Luise von Baden in Karlsruhe Wagner sein neues Textbuch rezitieren.<sup>5</sup>

Es ist nicht genau zu sagen, wann Wagner den 1. Gesamtentwurf zum ersten Aufzug begann. Eine autographe Datierung fehlt ebenso wie stichhaltige Hinweise in Wagners Briefen. Anfang April skizzierte er das Vorspiel, das im 2. Gesamtentwurf am 13. oder 20.IV.1862 vorlag. Der 1. Gesamtentwurf der ersten Szene ist aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls im April begonnen worden.<sup>6</sup> Anders als bei seinen übrigen Werken war mit Beginn der kompositorischen Arbeit an den „Meistersingern“ seine rezitatorische Tätigkeit noch nicht zu Ende.

Im Juli 1862 bekamen die Ehepaare Schnorr und v. Bülow sowie Alwine Frommann den Text in Biebrich vorgelesen,<sup>7</sup> möglicherweise auch August Röckel. Es könnte sein, daß Wagner all diesen Besuchern mehrere Vorlesungen hielt.<sup>8</sup> Wohl im Sommer des Jahres 1862 las er Doris und Joachim Raff den Text in Wiesbaden vor.<sup>9</sup> Wie Wagners Briefe und musikalische Skizzen aus dieser Zeit zeigen, kam er mit der Vertonung der „Meistersinger“ nicht recht voran (s.u.). Statt dessen trat er im November eine regelrechte Rezitationstournee an. Er begann in Leipzig, wo er Anfang November bei der Familie seiner Schwester Ottilie Brockhaus „*einer stattlichen Anzahl von Professoren die ‚Meistersinger‘ [...] vorlas.*“<sup>10</sup> Es schloß sich eine Rezitation bei Minna Wagner in Dresden an, bei der nicht genannte Gäste zugegen waren.<sup>11</sup> Am 23.XI.1862 kam es zu einer weiteren Vorlesung, diesmal in Wien bei Familie Standhartner,<sup>12</sup> bei der auch Eduard Hanslick anwesend war.<sup>1</sup> Im Frühjahr

---

1 Weißheimer, S. 88 ff.

2 Weißheimer, S. 91 ff.; weitere Quellen SB XIV, S. 420, Fn. 228.

3 Weißheimer, S. 101.

4 Aufschlußreich ist die Begründung Wagners, mit der er auf ihrer Verabredung bestand: „*Es ist, als ob wirklich dieser ersehnte Segen [einer eindrucksvollen Rezitation vor dem Adressaten] bis jetzt mir gefehlt habe: noch wollte es mir nicht gelingen, Sinn und Gemüth so weit zu befreien, als ich zum Beginn der musikalischen Ausführung meines Gedichtes es bedarf. Mismüthig weiche ich noch meinem Flügel aus*“ (SB XIV, S. 88).

5 Brief an Minna Wagner vom 11.III.1862 (SB XIV, S. 101).

6 SB XIV, S. 422.

7 ML, S. 811.

8 Weißheimer, S. 124 f.

9 Helene Raff: „Joachim Raff“, Regensburg 1925, S. 165 (zit. in: SB XIV, S. 420).

10 ML, S. 824.

11 ML, S. 827.

12 Brief an Heinrich Esser vom 23.XI.1862 (SB XIV, S. 335).

1863, als Wagner einige Konzerte in St. Petersburg gab, las er der Großfürstin Helene dort das „Meistersinger“-Textbuch vor.<sup>2</sup> Wagner arbeitete nun schon beinahe ein Jahr am ersten Gesamtentwurf des ersten „Meistersinger“-Aufzugs, ohne ihn zu Ende zu bringen. Er unterbrach die Arbeit daran häufig und für recht lange Zeiträume und brachte dafür in seinen Briefen und Erinnerungen immer wieder zwei Gründe an, die bei näherem Hinsehen nicht ganz überzeugen.

Zum einen erwähnt Wagner in seinen Briefen aus dem Spätsommer 1862 immer wieder seine finanzielle Unsicherheit, die es ihm nicht erlaube, sich mit der Vertonung zu befassen.<sup>3</sup> In einem Brief an Betty Schott drohte Wagner am 1.IX.1864 damit, seinen Verpflichtungen nicht nachkommen zu können,<sup>4</sup> wenn ihm von Franz Schott nicht ein Vorschuß gewährt würde.<sup>5</sup> Dieser Grund überzeugt jedoch deshalb nicht, weil es Wagner in den vorangegangenen Jahren, als er den „Ring“ bis „Siegfried“ II sowie den „Tristan“ vertonte, finanziell ebenfalls nie besonders gut ging, ohne daß das für ihn als Komponisten zu einem Problem geworden wäre, und 1864, nach der Intervention Ludwig II., als Wagner sich aller Geldsorgen enthoben sah, war es nicht die Vertonung der „Meistersinger“, die er sogleich in Angriff nahm.<sup>6</sup>

Zum anderen berichtet Wagner in Briefen und ML von einem fatalen Hundebiß in die rechte Hand Ende Juli 1862,<sup>7</sup> der es ihm auf Wochen unmöglich gemacht habe, zu komponieren. Am 10.IX.1862 sei er ausgeheilt gewesen.<sup>8</sup> Hierbei handelt es sich wenn auch nicht geradewegs um eine Lüge, so doch um eine nicht wirklich triftige Begründung Wagners, denn wie schon LINNENBRÜGGER feststellte, war es Wagner im fraglichen Zeitraum durchaus möglich, zahlreiche Briefe zu schreiben.<sup>9</sup> LINNENBRÜGGER meldet deswegen Zweifel an der von Wagner geschilderten Schwere seiner Verletzung an. Selbst wenn es sich um eine Unterbrechung von vier bis

---

1 ML, S. 829.

2 ML, S. 840; sie wünschte es sogar ein zweites Mal vorgelesen zu bekommen, wie Wagner an Mathilde Maier am 18.IV.1863 schrieb (SB XV, S. 134).

3 Als Wagner von Hans v. Bülow die Nachricht erhielt, ein erhofftes Darlehen werde nicht zustande kommen, berichtete Wagner beispielsweise in einem Brief an Weißheimer vom 8.IX.1862 lakonisch über seine Stimmung: „– *die Meistersinger sausten tief herab!*“ (SB XIV, S. 250).

4 SB XIV, S. 241; es ist nicht sonderlich wahrscheinlich, daß er sich hiermit „*hinter dem Rücken ihres Mannes*“ an die Verlegergattin wendete, wie LINNENBRÜGGER mutmaßt (LINNENBRÜGGER I, S. 275). Schott war zu diesem Zeitpunkt erkrankt (SB XIV, S. 238), stand also für geschäftliche Korrespondenzen nicht zur Verfügung. Wagners prekäre Situation konnte nur gelöst werden, wenn er möglichst schnell an das geforderte Geld kam. Die einzige Möglichkeit, seinen potentiellen Geldgeber zu erreichen, sah Wagner nun offenbar in einem Brief an dessen Frau, so daß dieser Brief als indirekt an Schott gerichtet zu verstehen ist.

5 Brief an Schott vom 21.VIII.1862 (SB XIV, S. 228); über diese Geldforderung Wagners kam es zwischen Verleger und Autor zwischenzeitlich zum Bruch (LINNENBRÜGGER I, S. 275 f.).

6 Erst am 12.I.1866 fuhr Wagner mit der Komposition von I, 3 fort und brachte sie zu Ende (WWV, S. 486).

7 Brief an Minna Wagner vom 21.VIII.1862 (SB XIV, S. 229); laut ML erhielt er den Biß im August (ML, S. 817 f.), wobei es sich um eine Fehldatierung handelt, denn schon am 1.VIII.1862 schrieb er an Mathilde Maier von seiner Verletzung (SB XIV, S. 222).

8 Brief an Minna Wagner vom 10.IX.1862 (SB XIV, S. 253).

9 LINNENBRÜGGER I, S. 275.

sechs Wochen gehandelt hätte, die Wagner abzuwarten genötigt war, hätte im September der Wiederaufnahme der Vertonung nichts im Wege gestanden.<sup>1</sup> Doch dazu kam es nicht.

Die vorgeschobenen Entschuldigungen Wagners provozieren förmlich die Frage, was ihn denn wirklich so lange bei seiner kompositorischen Arbeit aufhielt. Die geschilderten Geldsorgen und die Verletzung Wagners fielen in einen Zeitraum, in dem er inne werden mußte, daß er mit den „Meistersingern“ unmöglich, wie mit Schott vereinbart, bis zum November 1862 fertig werden würde.<sup>2</sup> Noch war nicht einmal der 1. Gesamtentwurf des ersten Aufzugs auch nur annähernd vollendet. Bereits im Juni deutete Wagner in einem Brief an Malwida v. Meysenbug an, seine musikalischen Inspirationen flössen nicht so wie erwünscht:

„Die [guten Einfälle] *kann man aber nicht commandiren.*–“<sup>3</sup>

Ganz entsprechend heißt es in einem Brief an Mathilde Maier über den Kompositionsfortgang:

„*Ein wenig habe ich jetzt H. Sachs singen lassen: er wird sich gut machen. Aber, alles geht so träge von Statten!*“<sup>4</sup>

Wie diese Bemerkungen, Wagners durchschaubare Suche nach Gründen für den langsamen Fortgang der Arbeit, die erhaltenen Skizzen (s. b.) und die lange Entstehungszeit von „Meistersinger“ I, die längste von allen Akten und Aufzügen eines seiner Werke, nahelegen, erlebte er bei der Vertonung des ersten Aufzugs etwas für ihn völlig Ungewohntes: eine Kompositionsblockade. So schrieb Wagner am 10.VII.1863 an Weißheimer:

„*Bisher habe ich wieder an den ‚Meistersingern‘ instrumentirt. Aber es geht sehr langsam; ich bekenne, der üppige Quell [...], aus der [sic!] solche Arbeitslust fließen muß, ist jetzt bei mir versiegt.*“<sup>5</sup>

Der Grund für Wagners große Unsicherheit, ja seine Skrupel beim Komponieren, liegt auf der Hand: Das komische Sujet machte es ihm unmöglich, auf seine in den zurückliegenden zweieinhalb Jahrzehnten gewonnenen Erfahrungen als tragischer Dramatiker und Komponist aufzubauen. Für die „Meistersinger“ war eine andere Tonsprache, ein seiner Natur nach anderes dramatisches Geschehen und damit auch eine andere Art der Sprachvertonung vonnöten, als in seinen tragischen Werken.<sup>6</sup> Außerdem handelt es sich bei den „Meistersingern“ um ein ausgesprochen

---

1 Dies sah Wagner selber so, wie er in einem Brief vom 22.IX.1865 an Mathilde Maier schrieb (Maier, S. 221 f.).

2 SB XIV, S. 417.

3 Brief vom 15.VI.1862 (SB XIV, S. 186).

4 Brief vom Juni 1862 (SB XIV, S. 197).

5 SB XV, S. 216.

6 Am 29. III.1864 schrieb Wagner an Mathilde Maier, er überlege ernsthaft, ob die „Meistersinger“ überhaupt zu Ende zu komponieren seien. Ihm fehle „*Heiterkeit und seelenruhige Stimmung*“ dafür, wogegen ihn ein tragischer Stoff wie seine „Sieger“ WWV 89 nun eher anziehen würde (Maier, S. 146). Das „Sieger“-Projekt ist über das Textentwurfsstadium nicht hinausgekommen (WWV, S. 425 f.).

selbstreferentielles Werk,<sup>1</sup> in dem zum einen auf die Musik vergangener Epochen zurückgegriffen, zum anderen der Gegensatz von Regelmäßigkeit und Ausdrucksfähigkeit der Musik thematisiert wird. Wagner war somit in den „Meistersingern“ förmlich dazu gezwungen, eine Musik zu schreiben, die ebenso höchsten klanglich-sinnlichen, also praktischen, wie höchsten kompositionstechnischen, also theoretischen, Anforderungen genügen sollte. Da für ihn Anlehnungen an die komische Oper seiner Zeit ausschieden,<sup>2</sup> hatte Wagner sich also nichts geringeres vorgenommen, als sich als Komponist eines komischen Stoffes ebenso zu profilieren wie es ihm auf dem Gebiet der Tragödie bereits gelungen war.

Die verwickelte Entstehungsgeschichte des ersten Aufzugs kam erst am 23.III.1866 mit der Vollendung der Partitur von „Meistersinger“ I zu ihrem Ende. Fast vier Jahre nahm diese mit vielen Unterbrechungen ausgeführte Arbeit am ersten Aufzug in Anspruch. „Meistersinger“ II und III folgten in relativ kurzer Zeit: Nur gut anderthalb Jahre brauchte Wagner noch bis zur Vollendung der vollständigen Partitur,<sup>3</sup> obwohl II und III kompositionstechnisch nicht minder anspruchsvoll und auch nicht kürzer als I sind. Dies alles kann als Indiz dafür gelten, daß Wagner sich seiner Sache zunehmend sicherer wurde, als er I vollendet hatte.

#### b) Skizzenauswertung

Zu den musikalischen Skizzen der „Meistersinger“ existieren zwei umfangreiche Arbeiten. KOMOW hat sich in seiner Untersuchung der „Meistersinger“-Entstehung auf die Einzelskizzen konzentriert. Seiner Auflistung der erhaltenen Einzelskizzen ist zu entnehmen, daß sie immer satztechnisch diffizile oder für die Themenentwicklung bedeutsame Stellen betreffen, im einzelnen das Vorspiel zu I, Schusterlied und Fliedermonolog des „Sachs“, „Walthers“ Preislied, „Pogners“ Ansprache in I, 3, das Quintett in III, 4, „Beckmessers“ Lied, das „Eva“-Thema sowie instrumentale Vor-, Nach- und Zwischenspiele.<sup>4</sup> All diese Abschnitte sind für vorliegende Untersuchung nicht relevant.

LINNENBRÜGGER konzentriert sich auf die verschiedenen Entstehungsstadien satztechnisch anspruchsvoller Werkteile und bezieht neben Einzelskizzen und

---

1 „Zu den zentralen Themen der *Meistersinger*‘ gehört die Kunst.“ (VOSS in: (CSAMPAI/HOLLAND, S. 13)).

2 Es ist als sicher anzunehmen, daß er Anklänge etwa an die Spieloper Lortzings, dessen „Hans Sachs“ das Vorbild von Wagners „Meistersinger“-Prosaentwurf von 1845 war (DAHLHAUS in: CSAMPAI/HOLLAND, S. 234), konsequent zu vermeiden suchte, ebenso wie Anspielungen auf die italienische oder französische Operntradition. Wagners Vorliebe für das derb komische Volkstheater ist bekannt (s. Kap. II). Doch daß es in den „Meistersingern“ hier in irgendeiner Weise zu musikalischen Anleihen gekommen wäre, kann kategorisch ausgeschlossen werden.

3 Schlußdatum ist der 24.X.1867 (WWV, S. 478).

4 KOMOW, S. 26 ff.

erstem Gesamtentwurf auch den 2. Gesamtentwurf in seine Betrachtung mit ein. Er beschränkt sich auf die Auswertung der Skizzen zum ersten Aufzug, dem Aufzug mit der längsten und verwickelsten Entstehung von allen Werken Wagners. Deswegen sind manche Schlüsse LINNENBRÜGGERS nicht ohne weiteres auf Wagners Gesamtschaffen verallgemeinerbar.

So plädiert LINNENBRÜGGER dafür, den 1. Gesamtentwurf nicht als Gesamtentwurf, sondern als Aneinanderreihung von Einzelskizzen zu verstehen.<sup>1</sup> Damit versucht er, der qualitativen Beschaffenheit des ersten Gesamtentwurfs zum ersten Aufzug gerecht zu werden, an dem Wagner die Arbeit mehrfach abbrach und wiederaufnahm, wie allein schon die mehrfache Blattnumerierung zeigt.<sup>2</sup> Die relativ, doch eben nicht absolut häufigen Vor- und Rückgriffe im Text,<sup>3</sup> die vielen Überarbeitungen und Mehrfachfassungen einzelner Passagen sind aus den zahlreichen Unterbrechungen und Wagners allgemeiner Unsicherheit bei der Vertonung dieses Werks erklärlich. Im wesentlichen entstand aber auch der 1. Gesamtentwurf zum ersten Aufzug von vorn nach hinten. Lediglich einzelne geschlossene Abschnitte wie „Walthers“ Preislied oder das Schusterlied des „Sachs“ wurden vorab entworfen.

Auf die Resultate der beiden genannten Arbeiten kann zurückgegriffen werden, da die Fragen, welche in vorliegender Arbeit von Belang sind, in ihnen beantwortet werden. Eine ähnlich intensive Untersuchung wie etwa bei den „Ring“-Skizzen (s. 10.1.b), 11.1.b.) kann außerdem auch deswegen unterbleiben, weil die Sprachvertonung der „Meistersinger“ insgesamt nicht sprechähnlich ist. Sprechähnlichkeit ist lediglich in rhythmisch-akzentueller Hinsicht gegeben, jedoch kaum im Hinblick auf die Diastematik der Singstimmen (s. 2.).

Insgesamt zeigen 1. und 2. Gesamtentwurf ein ähnliches Erscheinungsbild wie die der Vorgängerwerke „Tristan“ und „Siegfried“ I und II. Der 1. Gesamtentwurf ist, wie auch die zahlreichen faksimilierten Seiten bei LINNENBRÜGGER zeigen, in der Regel auf drei Systemen, einem für die Vokalpartie, zweien für die instrumentale Begleitung, niedergeschrieben.<sup>4</sup> Im 2. Gesamtentwurf, der von seinem Schriftbild her besser lesbar ist, hat Wagner dagegen in Ensemble- oder Chorsätzen jeder Singstimme ein eigenes System gegeben, was ihm das Aussehen eines Klavierauszugs verleiht.<sup>5</sup> Der 2. folgte dem 1. Gesamtentwurf in sehr geringem zeitlichem

---

1 LINNENBRÜGGER, S. 235.

2 WWV, S. 476 f.

3 WWV, S. 485 f.

4 KOMOW, S. 39.

5 „*For the most part the second draft has the appearance of a clean piano-vocal reduction of the final work.*“ (KOMOW, S. 41). Hierzu paßt auch LINNENBRÜGGERS Beobachtung, Wagner habe normalerweise im 1. Gesamtentwurf so lange an schwierigen Stellen korrigiert, bis diese nur noch in den 2. Gesamtentwurf übernommen zu werden brauchten (LINNENBRÜGGER, S. 326). Daraus ist zu schließen, daß Wagner mit dem 2. Gesamtentwurf – wie bei den erhaltenen Gesamtentwürfen von „Feen“, „Liebesverbot“ und „Rienzi“ – ein möglichst gut lesbares Manuskript anfertigen wollte, aus dem sich auch andere Musiker ein Bild über die Musik machen konnten.

Abstand: Oft war Wagner mit der Vertonung im 1. dem 2. Gesamtentwurf nur wenige Takte oder Noten voraus.<sup>1</sup> Wiederum wurden im 1. Gesamtentwurf die Singstimmen vollständig ausgearbeitet, die Begleitung dagegen nicht immer.<sup>2</sup> Der 1. Gesamtentwurf enthält zumindest immer die Singstimme und eine Baßlinie bzw. nicht rhythmisierte Akkorde, die die Begleitung vorweg nehmen.<sup>3</sup>

LINNENBRÜGGER unterscheidet zwei Arten der Skizzierung des ersten Gesamtentwurfs:

a) Die Begleitung wird zuerst skizziert. Sie ist in I zumeist dem Vorspiel entnommen. Die Singstimme wird nachträglich eingefügt. Dies ist beispielsweise bei den wenigen kantablen Abschnitten von I, 1 und in den „Meistersingern“ insgesamt vergleichsweise oft der Fall.<sup>4</sup> Nach LINNENBRÜGGER deuten korrekturlose Skizzierung der Begleitung und der Singstimme auf diese Art der Entstehung hin.<sup>5</sup> Diese Annahme scheint triftig zu sein.

Bei seiner Untersuchung des ersten Gesamtentwurfs fiel LINNENBRÜGGER auf, daß Wagner besonders bei Übergängen zwischen kleinen kompositorischen Einheiten Schwierigkeiten hatte, weil solche Stellen fast immer zahlreiche Korrekturen aufweisen. Die Probleme leiten sich wiederum aus der Übernahme motivisch-thematischer Abschnitte,<sup>6</sup> von ihm so benannter „*Kompositions-Bausteine*“, aus dem Vorspiel her. Der Zweck dieses ständigen Rückgriffs auf bereits komponiertes liegt auf der Hand, nämlich „*möglichst rasch mit der Komposition fortzuschreiten*“.<sup>7</sup> In den meisten Fällen wird bei dieser Vorgehensweise die Begleitung vor der Singstimme entworfen; doch entstehen – aufgrund der hohen thematischen Dichte in den „Meistersingern“ und in noch stärkerem Maße in der „Götterdämmerung“ (s. 15.2.2.) – zunehmend auch die Vokalpartien auf diese Weise.

b) Die Vokalstimme entsteht vor der Orchesterbegleitung. Das ist der Regelfall.<sup>8</sup> Sie wird vollständig ausgearbeitet, während die Begleitung nur in größten Umrissen angedeutet wird. Die Dialoge des ersten Aufzugs sind so skizziert worden, z.B.

---

1 LINNENBRÜGGER, S. 234 f.

2 KOMOW, S. 39.

3 „*Wagner often worked in relatively strict four-part harmony. He typically began with a melody (soprano) alone or a melody and bass-line together. Once these two voices were straight, he would then compose the inner parts. In general, Wagner's sketches always contain a melody and usually also a bass-line.*“ (KOMOW, S. 270).

4 Ein anonymes Rezensent schrieb in der AmZ Nr. 28 (1868), S. 221 über seinen Eindruck von der Uraufführung: „*Es scheint, als wäre das Orchester zuerst, darnach der Gesang erst dazu komponiert worden.*“

5 LINNENBRÜGGER, S. 155.

6 Tabellarische Übersicht derartiger Übernahmen in I, 1 s. LINNENBRÜGGER, S. 184.

7 LINNENBRÜGGER, S. 157 f. und 403 f.

8 LINNENBRÜGGER, S. 155.



die Abschnitte T. 418 ff.,<sup>1</sup> 486 ff.,<sup>2</sup> 1883 ff.<sup>3</sup> oder 1954 ff.<sup>4</sup> Gesprächs- oder Dialogszenen entwirft Wagner also auch in den „Meistersingern“ recht mühelos und schnell.<sup>5</sup> Die Singstimmen zeigen hier wenige Korrekturen und sind oft in einem Zug niedergeschrieben worden. Ungleich aufwendiger gestaltete sich dagegen die Ausarbeitung von Chor- und Ensembleszenen, beispielsweise im Falle der Begrüßung der „Meistersinger“ durch „Kothner“ in I, 3<sup>6</sup> oder des Schlusses von I.<sup>7</sup>

Diese grundsätzlich verschiedenen zwei Arbeitsweisen kommen nebeneinander zum Einsatz. Betrachtet man den Entwurf der kurzen musikalischen Einheiten des „Lehrbuben“-Chores „David! Was stehst?“ usw. [I, T. 566 ff.] und die daran anschließenden vier Takte „Davids“ „Zu eifrigst war ich vor euch allen“ usw. [I, T. 573 f.] im 1. Gesamtentwurf, ist zu erkennen, daß erstere im „Bausteinverfahren“ entstand, also die Begleitung vor der Singstimme feststand, letztere dagegen in der für Wagners Skizzen üblichen Reihenfolge: erst die Singstimme, dann die Begleitung.<sup>8</sup> Auch wenn das Erscheinungsbild der musikalischen Deklamation der „Meistersinger“ insgesamt als nicht sonderlich eng dem Sprechtonfall verwandt sich darbietet, unterschied Wagner bei der Skizzierung noch zwischen Vorrang der Singstimme und Vorrang der Begleitung, ganz wie in seinen früheren Werken. Primär oder ausschließlich skizziert er die Singstimme bei dialogischen, dramatisch-emotional spannungsarmen und satztechnisch nicht anspruchsvollen Abschnitten. Bei spannungsreichen Passagen ist die Singstimme dagegen wie des öfteren im „Tristan“ gewissermaßen entstehungschronologisch in die orchestrale Faktur mit eingegangen. Ausnahmen sui generis sind die vielen Stellen, an denen in den „Meistersingern“ „realistischer“ Gesang geboten wird (s. 2.17.).

Die häufigsten und größten Abweichungen der Sprachvertonung im 1. Gesamtentwurf von der definitiven Fassung in Partitur sind für die kantablen Abschnitte zu konstatieren, beispielsweise „Davids“ „Ein ‚Bar‘ hat manch’ Gesätz’ und Gebänd“ usw. [I, T. 675 ff.], der erst im 2. Gesamtentwurf unter Zuhilfenahme eines separaten Skizzenblattes seine endgültige Gestalt erhielt,<sup>9</sup> oder „Der Meister Tön’

---

1 LINNENBRÜGGER, S. 158.

2 LINNENBRÜGGER, S. 169 f.

3 LINNENBRÜGGER, S. 380.

4 LINNENBRÜGGER, S. 383.

5 „Grundsätzlich resultiert der flüssige Entwurf der ganzen Szene aus deren musikalischer Konzeption. Die Vokalstimmen sind nahezu durchgängig im Rezitativton bei gleichzeitiger Zurücknahme der Orchesterbegleitung gehalten.“ (LINNENBRÜGGER, S. 147).

6 LINNENBRÜGGER, S. 302 ff.

7 LINNENBRÜGGER, S. 385 ff.

8 LINNENBRÜGGER, S. 234 ff.

9 LINNENBRÜGGER, S. 248.

und Weisen“ usw. [I, T. 712 ff.].<sup>1</sup> Recht sicher ist Wagner dagegen im Skizzieren von Konversationsszenen, die auf Anhieb ohne größere Probleme in der definitiven Fassung entworfen werden, beispielsweise dem Dialog „Beckmesser“/ „Pogner“ zu Beginn von I, 3, dessen Sprachvertonung zu Beginn [I, T. 1015 ff.] im 1. Gesamtentwurf Note für Note der in der Partitur entspricht.<sup>2</sup>

„Pogners“ Ansprache „Das schöne Fest, Johannistag“ usw. [I, T. 1168 ff.], die als eines der ersten Stücke des Werks, vielleicht sogar noch vor Beginn des ersten Gesamtentwurfs, skizziert wurde, wurde erst in mehreren Stufen separat ausgearbeitet, bevor Wagner sie in den 1. Gesamtentwurf einfügte.<sup>3</sup> Auf einem erhaltenen Einzelskizzenblatt schrieb Wagner dabei zuerst nur die Vokalstimme nieder und behielt sich die genaue Ausarbeitung der Begleitung für den 1. Gesamtentwurf vor.<sup>4</sup> Für diesen kantablen Abschnitt gilt mithin: Die Musik wird von der Singstimme ausgehend im Verlaufe des Kompositionsprozesses etappenweise festgelegt. Die Wandlungen, die Wagners melodische Einfälle in den verschiedenen Stadien der Skizzierung – Einzelskizze, 1. und 2. Gesamtentwurf – durchlaufen, belegen, daß er nicht eine feste Klangvorstellung lediglich in mehreren Schritten fixierte, sondern daß kantable melodische Verläufe bei ihm erst nach und nach Gestalt annahmen. Die Varianzen der Notate stellen damit BARTELS These, Wagner habe bei Vertonung seiner Werke von Anfang an konzise musikalische Klangvorstellungen gehabt (s. 13.1.b.), grundsätzlich in Frage. „Pogners“ rezitativähnliche Einlage „In deutschen Landen vielgereist“ usw. [I, T. 1218 ff.] wurde im Gegensatz zur sie umgebenden Musik ohne vorausgehende Einzelskizzen und „*absolut fehlerfrei*“ im 1. Gesamtentwurf niedergeschrieben.<sup>5</sup>

Schwierigkeiten tauchen auf, sobald es die ersten Gesangsverse einer Figur zu entwerfen gilt, wie dies schon im „Rheingold“ zu beobachten war (s. 10.1.b.). Die ersten Worte des „Sachs“ an die „Meistersinger“ [I, T. 1313 ff.] weisen im 1. Gesamtentwurf etliche Korrekturen auf.<sup>6</sup> Wagner hatte hier für diese zentrale Figur den charakteristischen „Ton“ zu finden und entschied sich für eine recht gedehnte musikalische Deklamation (s. 2.3.).

---

1 LINNENBRÜGGER, S. 254 f.

2 LINNENBRÜGGER, S. 295.

3 LINNENBRÜGGER, S. 308 ff.

4 LINNENBRÜGGER, S. 311.

5 LINNENBRÜGGER, S. 315; gleiches gilt für den Entwurf von „Pogners“ „Wohl Meister! Zur Tagesordnung kehrt“ usw. [I, T. 1416 ff.], im 1. Gesamtentwurf mit wenigen Korrekturen skizziert (LINNENBRÜGGER, S. 334 f.), oder „Beckmessers“ Einwurf „Oho! Von Finken und Meisen lerntet ihr Meisterweisen“ usw. [I, T. 1527 ff.], der ohne Korrekturen, in einem Zuge skizziert und nur lückenhaft textiert wurde (LINNENBRÜGGER, S. 353).

6 LINNENBRÜGGER, S. 325.

Vorstehende Untersuchungen haben sich auf den 1. Gesamtentwurf des ersten Aufzugs beschränkt, dessen Entstehung mit Unterbrechungen etwa vier Jahre in Anspruch nahm. Zweiter und dritter Aufzug entstanden dann innerhalb eines guten Dreivierteljahres in erstem und zweitem Gesamtentwurf.<sup>1</sup> Die Beobachtungen, die sich am 1. Gesamtentwurf von I machen ließen, sind auf den 1. Gesamtentwurf beider nachfolgender Aufzüge übertragbar.

Zwei Stichproben sollen genügen: Die Singstimmen im Dialog „Walther“/„Sachs“ nach dem Preislied in III, 2 [III, T. 814 ff.] stimmen im 1. Gesamtentwurf bereits vollkommen mit der definitiven Fassung überein.<sup>2</sup> Der Dialog „Beckmesser“/„Sachs“ in der folgenden Szene III, 3 zeigt dagegen umfangreiche Verbesserungen der erregten Tirade „Beckmessers“ („Zum Teufel! So dünn war ich noch nie beschuht“ usw. [III, T. 974 ff.]).<sup>3</sup> Hier erklingt das „Beckmesser“-Thema in der Begleitung und ist auch in die Singstimme eingearbeitet. Dabei scheint es weniger die melodische Gestalt gewesen zu sein, die Wagner Schwierigkeiten machte, sondern die rhythmische Textverteilung. Verglichen mit den verworfenen Versionen ist diese Textstelle in der Partitur mit längeren Pausen unterbrochen, die eine stoßweise, aufgeregtere musikalische Deklamation zur Folge haben. Von „Sachs“ „Mein Merkersprüchlein wirkte dies“ [III, T. 1978 ff.] an bietet sich das von anderen Gesamtentwürfen sprechnaher Stellen bekannte Bild: Die Singstimme ist mit wenigen Korrekturen komplett ausgeführt, die Begleitung in einem ersten Schritt mit Akkordtönen angedeutet, dann in einem zweiten detaillierter ausgearbeitet worden.<sup>4</sup>

Wie bei Erstellung seiner anderen Gesamtentwürfe auch skizzierte Wagner die Singstimmen mit dem Gesangstext im Kopf und textierte die Vokallinie erst, nachdem eine gewisse Strecke komponiert war.<sup>5</sup>

## 2. Analyse

Die musikalische Deklamation der „Meistersinger“ ist bislang noch nicht untersucht worden. Die Taktzahlen in eckigen Klammern beziehen sich im folgenden auf die aufzugsweise nummerierte RWGA IX.

1. Zahlreiche Melismen in den „Meistersinger“-Singstimmen sind durch das Einfügen von Themen zustande gekommen. Thematisches Material ist in weitaus stärkerem Maß in die Sprachvertonung eingegangen, als in die bis 1857 komponierten Teile des „Ring“ (s. 2.). Beispielsweise wurde das „Meistersinger“-Thema, mit dem das Vorspiel anhebt, an vielen Stellen verwendet und hat dort melismatische Sprachvertonung verursacht [I, T. 391, 400 ff., 478, 1228 ff., 1239, 1310, 1317,

---

1 1. Gesamtentwurf II begonnen am 15.V.1866, 2. Gesamtentwurf III beendet am 5.III.1867 (WWV, S. 477 f.).

2 NA (A III k 7), 6<sup>r</sup>/12<sup>r</sup>, 1. Akk. ff. (mehrfache Blattnumerierung (WWV, S. 476 f.)).

3 Mehrfach ent- und verworfen auf: NA (A III k 7), 7<sup>v</sup> f./13<sup>v</sup> f.

4 NA (A III k 7), 8<sup>r</sup>/14<sup>r</sup>, 1. Akk. f.

5 LINNENBRÜGGER, S. 177.

1340; II, T. 698 ff.,<sup>1</sup> 1115 ff., 1162 ff., 1169; III, T. 2217, 2223, 2253 ff., 2538, 2862 ff.]. Weitere motivisch-thematisch zu begründende Melismen sind zu entdecken [z.B. I, T. 1250, 1252; II, T. 656 ff., 719; III, T. 1630 ff., 1691 ff.]. Trotz der auch im Vergleich zum „Tristan“ häufigeren Melismen ist dennoch die Dominanz syllabischer Sprachvertonung in den „Meistersingern“ nicht gefährdet, mit einer Ausnahme: „Davids“ Ausführungen über den Meistersang in I, 2 [I, T. 634 passim] sind mit verzierenden Melismen und durch den Gesangstext als solche ausgewiesenen Koloraturen<sup>2</sup> derart häufig durchsetzt, daß die melismatische der syllabischen Sprachvertonung stellenweise quantitativ gleichkommt. Melismen in der „Sachs“-Singstimme können elf [II, T. 1333 f.] und sogar mehr als 14 Töne in fast drei Takten [II, 991 f.] umfassen. Bis zu 21 Töne enthalten die Figurationen, mit denen „Kothner“ die letzte oder vorletzte Silbe eines aus vier Versen bestehenden Abschnitts der „Leges Tabulaturae“ verziert [I, T. 1655, 1664, 1671, 1682].

Wie im „Tristan“ können entgegen sprecherischem Usus kurze -e-Silben öfters mit Melismen vertont werden [z.B. I, T. 347 ff., 425, 659 ff., 683, 1250, 1252; III, T. 814, 1653 f., 1698, 2213, 2227, 2259]. Viele von diesen Melismen sind mit einem starken melodischen Anstieg verbunden, der im gesprochenen Deutschen auf solchen Silben prinzipiell vermieden wird, es sei denn, eine solche Silbe beschließt einen Fragesatz.

„Beckmessers“ impertinente Bitten an „Pogner“ in I, 3 sind musikalisch mittels maniert anmutender, schneller schleiferartiger Verzierungen charakterisiert, die auf kurzen Silben plaziert sind [I, T. 1009, 1013],<sup>3</sup> ohne daß sich eine klangliche Anlehnung an einen sprecherischen Tonfall festmachen ließe. Sprechähnliche Melismen sind in den „Meistersingern“ nicht sehr häufig.

„Kothners“ „Schweigt?“ [I, T. 1125] und „Sachs“ „Gut?“ [III, T. 2286], einen hinaufgezogenen Frage-tonfall auf den Tönen b-d' bzw. g-d' imitierend, gehören dazu wie zwei kurze Vorschläge in „Sachs“ Partie, die einen lachenden Tonfall nachahmen und beide der gleichen Wortkombination „gar unbelehrt“ gegeben wurden [I, T. 1321; II, T. 521<sup>4</sup>]. Auch ein Vorschlag auf „Sachs“ „Die sind's gewöhnt, 's hört keiner drauf!“ [II, T. 1086] imitiert einen lachenden Tonfall. Kurze Vorschläge in den Singstimmen sind in den „Meistersingern“ nirgends als Anspielung auf schluchzendes Sprechen aufzufassen. Die kurzen Vorschläge einen Ganzton abwärts in „Beckmessers“ Partie sind höhnischem Sprechen nachempfunden [I, T. 1831, 1971; II, T. 1085]; gleiches gilt für einen Schleifer in seiner Partie [I, T. 1628]. Diverse kurze Vorschläge lassen keinerlei sprecherische Konnotation aufkommen [z.B. I, T. 636 passim; II, T. 1143].

1 Hier zitiert „Walther“ „Magdalenes“ und „Evas“ Melodien [I, T. 400 ff.] auf gleicher Tonhöhe.

2 [I, T. 775 f.]; analog „Beckmesser“ [I, T. 1863].

3 Dieselbe Figur ist „Beckmessers“ „daß mir nichts drück' die Zeh“ unterlegt [I, T. 1960].

4 Michael Bohnen als „Sachs“ führte diesen Vorschlag in einer Aufnahme aus dem Jahre 1916 melodramatisch frei aus (History, Best.nr. 205660-303/1).

Statt dessen sind in die Partitur der „Meistersinger“ vokale Verzierungen eingegangen wie sie traditionell im Operngesang zu finden sind: Triller sind zahlreich [I, 522 f., 853, 909 f., 913, 917, 1662 f., 1681, 1975 f.; III, T. 1160, 1295, 1680, 2730 f.]. Es gibt einen Doppelschlag [I, T. 550] und eine Umspielung [I, T. 538]. Die genannten Verzierungen treten in Dialogen, Ansprachen oder erzählenden Abschnitten auf, mithin an als gesprochen imaginierten Stellen. In „realistisch“ gesungenen Stücken, also den Liedern, zu denen möglicherweise auch „Walthers“ Belehrung durch „David“ zählt (s. 17.), sind kurze Vorschläge und Melismen in großer Zahl vorhanden, etwa in dem Schusterlied des „Sachs“ [II, T. 878 ff.],<sup>1</sup> „Walthers“ „Am stillen Herd“ [I, T. 1483 ff.] oder „Beckmessers“ Lied [II, T. 1225 ff.].

2. Tonhöhenverläufe gesprochener Sprache sind, wie bereits DAHLHAUS vermutete,<sup>2</sup> für die Sprachvertonung der „Meistersinger“ nicht maßgeblich. Ähnlichkeiten der Vokalmelodien zu gesprochener Sprache stellen sich nur punktuell und nicht eindeutig, sondern eher zufällig ein. Dies zeigt ein Blick auf die Frageschlüsse.

Wirkliche Fragen schließen zwar häufiger aufwärts [I, T. 330 ff., 408 f., 415 f., 501 f., 542 f., 568, 602 ff., 960 ff., 1063, 1076 f., 1116 ff., 1413 ff., 1476 ff., 1506 ff., 1533 ff., 1546 ff., 1583 ff., 1687 f., 1816 ff., 1873 ff., 1911 ff., 1940 ff.; II, T. 58 ff., 153 ff., 160 f., 169, 209 ff., 215 ff., 223, 230 f., 255 f., 261 ff., 378 f., 380 f., 383 f., 404 ff., 430 f., 455 f., 507 ff., 524 f., 528, 531 ff., 538 ff., 602 f., 620 f., 634 ff., 787, 815 f., 818 f., 841 f., 847 f., 850 f., 857, 863 ff., 866 ff., 900, 1024 f., 1127 f., 1132 f., 1139 f., 1196 f., 1206, 1273; III, T. 157 ff., 163 ff., 451 f., 489 ff., 592 ff., 635 ff., 640 f., 670 f., 691 f., 971 f., 1065 f., 1075 ff., 1088 ff., 1107, 1115 ff., 1256 f., 1390, 1396 ff., 1422, 1478 f., 1614 f., 2291, 2555 ff., 2736 ff.] als abwärts geführt [I, T. 406 f., 410, 598 f., 595 f., 598 ff., 1017 ff., 1151 ff., 1398 f., 1820 ff., 1954 ff.; II, T. 53, 102 f., 158 f., 227 f., 441, 554 ff., 848, 899, 914 ff., 919 ff., 1039 f.; III, T. 539 f., 804 f., 820, 1067, 1069 f., 1106, 1163 f., 1399, 1423 f., 1430 f.]. Doch ist die Zahl der indifferent vertonten Fragesätze bzw. der weder eindeutig als wirkliche noch als rhetorische Fragen zu klassifizierenden sehr groß [I, T. 362 f., 422 f., 428 ff., 597 f., 611 ff., 666 ff., 810 f., 837 f., 869 f., 992 ff., 999 ff., 1021 ff., 1068, 1080 ff., 1151 ff., 1294, 1335 f., 1384 ff., 1389 ff., 1409 f., 1429 f., 1447 ff., 1532 ff., 1544 f., 1715 ff., 1839 ff., 1846 ff., 1866 ff.; II, T. 38, 57 f., 64 f., 111 f., 129 f., 137 f., 190 ff., 198 ff., 220 ff., 229 f., 240 f., 258 f., 293 ff., 392 ff., 431, 445 ff., 490 ff., 517 f., 522, 529 ff., 607, 616 ff., 812 f., 896 ff., 934 f., 960 ff., 1123 f., 1135 f., 1209 ff., 1233 ff., 1270 f., 1303 f.; III, T. 91 f., 94 ff., 136 f., 170 f., 176 ff., 183 ff., 256 ff., 261 f., 272 ff., 445 ff., 480 ff., 610, 972 ff., 1136 ff., 1174 f., 1374 ff., 1400 f., 1471 ff., 2303 f., 2489 f.].<sup>3</sup> Bei den Vertonungen rhetorischer Fragen ergibt sich ein ähnlich unklares Bild:

1 Es werden im folgenden nur die Anfänge der jeweiligen ersten Liedstrophen erfaßt. Zu den weiteren Strophen s. 17.

2 In den „Meistersingern“ sei „die realistische Deklamation am weitesten zurückgedrängt“ (DAHLHAUS (2004), S. 201).

3 Diesen als indifferent einzustufenden Fragevertonungen kann ganz selten klangliche Sprechähnlichkeit eignen, z.B. den beiden rhythmisch und diastematisch sehr ähnlich gebauten Frageschlüssen in den an „Sachs“ gerichteten Fragen „Beckmessers“ „Ihr habt’s wohl schon

Sie schließen in Parallelität zu sprecherischer Verwirklichung abwärts geführt [I, T. 354 f., 701 ff., 862 f., 1504 ff.; II, T. 263 f., 493 ff., 588 f., 788 f., 1067 f.; III, T. 962, 1020, 1084 ff., 1141 f., 1554 ff.], können aber auch ebenso häufig mit einem Stimmanstieg enden [I, T. 350 f., 358 f., 469, 1833 ff.; II, T. 82 f., 395 f., 397 f., 471 ff., 498 ff., 860, 869 f., 1137 ff.; III, T. 1187 f., 2796 ff., 2823 ff.].

Dieses uneinheitliche Bild ist ein Indiz für das Abrücken Wagners von seinen um 1850/51 formulierten Prinzipien der Sprachvertonung (s. Einleitung a.).

Weitere Hinweise lassen sich benennen: Wagner macht häufigen Gebrauch von floskelartigen Wendungen, die musikalisch, nicht sprecherisch motiviert sind. So ist der Oktavfall bei Ausrufen wieder häufiger als in den vorangegangenen Werken anzutreffen [I, T. 1069, 1071, 1113, 1115, 1123; II, T. 226 f., 432, 767, 1020, 1038 f., 1091, 1140, 1327, 1358; III, T. 254, 736, 1058, 1228, 1359, 1620, 2752, 2755]. Schon beinahe stereotyp ist der ausgesprochen häufige Septfall in der Partie des „Sachs“ am Schluß von Redeabschnitten [z.B. I, T. 1540, 1551, 1553, 1913; II, T. 289, 317 f., 359, 496 f., 1148 f., 1231; III, T. 324 f., 334, 368, 496, 619, 819, 1053, 1074, 1118 f., 1184, 1356, 1387 f., 1411, 1418, 1683 f., 2218, 2260, 2270, 2298, 2511, 2549, 2570 f., 2846].

Auch in anderen Partien ist diese Wendung bei Redeeinschnitten und –enden nicht gerade selten [z.B. II, T. 144, 163, 386 f., 418, 644, 650, 716, 876 f., 1026, 1028 f., 1238; III, T. 121 f., 129, 231, 234, 236, 240, 804 f., 962, 987 f., 1020, 1026, 1035 ff., 1044, 1070, 1547 f., 1551, 2300].

Konventionell anmutende Schlußfloskeln bei Redeschlüssen sind in wesentlich größerer Zahl zu entdecken, als im „Tristan“ [z.B. I, T. 1374 f.; II, T. 195 f., 1073; III, T. 111 f., 639 f., 649, 699 f., 847 ff., 1686 f., 1649 ff., 1652 ff., 1658 ff., 1660 ff., 1977 f., 2213 f., 2276, 2849]. Das gilt auch für die Verwendung von Tonrepetitionen in den „Meistersinger“-Singstimmen [z.B. I, T. 995, 1506, 1530, 1612, 1651 ff., 1826, 1954 ff.; II, T. 118, 131, 247 ff., 338 f., 386, 389, 634 ff., 858, 1107; III, T. 109, 130 f., 287, 289, 320, 378 f., 388 f., 453 f., 640 f., 730 f., 737, 989, 1050 f., 1101 f., 1134, 1136 f., 1143 ff., 1169, 1177 f., 1400, 1418, 1428 f., 1498 f., 1624 f., 1638, 1643 ff., 1976, 2296 ff., 2464 ff., 2541 f., 2552 ff.,<sup>1</sup> 2600 f., 2819]. Wie zu ersehen ist, hat sich Wagner dieser Form der Sprachvertonung vor allem im dritten Aufzug bedient. Neun- [II, T. 1240] oder sogar zehnmal [III, T. 1642] wird ein Ton wiederholt.

Motivwiederholungen sind innerhalb „gesprochener“ Abschnitte ebenfalls viel häufiger als im Vorgängerwerk [I, T. 370 ff., 514 ff., 789 ff., 1027 ff., 1058 ff., 1205

---

recht gut memoriert?“ [III, T. 1111 ff.] und „Wie käm’s, daß nach so großer Beschwer’ ihr’s freundlich heut mit mir meint?“ [III, T. 1168 ff.].

1 „Sachs“ Vers „Ist jemand hier, der Recht mir weiß?“ [III, T. 2555 f.], vor dem Volke gerufen, bekommt durch die Tonrepetitionen Ähnlichkeit mit der „Heerrufer“-Partie in „Lohengrin“ I.

ff., 1248 ff., 1413 ff., 1454 ff.; II, T. 60 ff., 66 f., 69 ff.,<sup>1</sup> 252 ff., 589 f., 750 ff., 759 ff., 1184 f.; III, T. 514 ff., 580 ff., 1252 ff., 1258 ff., 1270 ff., 1564 ff., 1616 ff., 1658 ff., 2214 ff.]; Motive werden neben den genannten einfachen Wiederholungen auch dreimal [II, T. 1162 ff.; III, T. 1935], das I, 3 beherrschende kurze Motiv sogar viermal wiederholt, anschließend noch zweimal sequenziert [I, T. 1100 ff.]. Die aufgezählten Motivwiederholungen bringen die Motive mehrfach in derselben Gestalt. Daneben gibt es noch sequenzierte [I, T. 517 f., 540 ff.,<sup>2</sup> 1103 ff.; II, T. 674 ff.] und geringfügig abgewandelte Motivwiederholungen [I, T. 338 ff., 1439 ff.; II, T. 735 ff., 745 f., 752 f., 782 f., 1162 ff.; III, T. 1027 ff., 1194 ff., 1272 ff.]. Themen sind in etwa so oft wie im „Tristan“ in die solistischen<sup>3</sup> Singstimmen eingegangen; neben den unter 17. abzuhandelnden Liedern ist dies auch in als nicht gesungen imaginierten Abschnitten der Fall [z.B. I, T. 514 ff., 524 ff., 545 ff., 635 ff., 806 ff., 851 ff., 859 ff., 954 ff., 958 ff., 1046 ff., 1168 passim, 1454 ff., 1472 ff., 1546 ff., 1594 f., 1673 ff., 1942 ff., 1985 ff.; II, T. 32 ff., 185 ff.,<sup>4</sup> 344 f., 609 ff., 616, 625 f., 630 ff., 1187 f.; III, T. 88, 134 f., 140 f., 451 f., 480 ff., 491 ff., 498 ff., 505 ff., 546 ff., 559 ff., 572 ff., 580 ff., 613 f., 629 f., 984 f., 1006 ff., 1019 ff., 1025 ff., 1040 ff., 1175,<sup>5</sup> 1372 ff., 1384 ff., 1494 ff.,<sup>6</sup> 1616 ff., 1935 ff., 2214 ff., 2238 ff., 2271 ff., 2303, 2766 f.; s. auch 1.]. Das gilt auch für ein werkübergreifendes Themenzitat, das einzige außerhalb der vier „Ring“-Dramen. Zu „Sachs“ Worten „Mein Kind, von Tristan uns Isolde [kenn’ ich ein traurig’ Stück]“ erklingt im Orchester das Thema, mit dem das „Tristan“-Vorspiel anhebt. „Sachs“ Singstimme folgt unterdessen der Klarinettenmelodie im unisono [III, T. 1599 f.]. Wenige Takte später singt „Sachs“ die Worte „[Hans Sachs war klug und wollte] nichts von Herrn Markes Glück“ [III, T. 1604 ff.] auf die Tonkonfiguration, die „Markes“ Klage prägt.<sup>7</sup>

1 Besonders die Partie der „Magdalene“ zeichnet sich durch häufige Motivwiederholungen aus.

2 Dieses Motiv stammt aus dem Vorspiel [I. 29 ff.] und antizipiert den Beginn von „Walthers“ Werbelied [III, T. 656 ff.].

3 Die Melodien der Chorstimmen, etwa im „Lehrbuben“-Chor [I, T. 962 ff., 2056 ff.], und ausgedehnter Ensembles wie der legendären Prügelfuge in II, 7 bestehen zum überwältigenden Teil desgleichen aus thematischem Material.

4 An dieser Stelle intoniert „Pogner“ das Nürnberg-Thema, das aus fortlaufenden Punktierungen (Achtel plus Sechzehntel) besteht. Derartiger Stereotypie in der Rhythmik hatte Wagner sich in seiner Sprachvertonung ab dem „Tannhäuser“ zu entschlagen gesucht (s. 3.2.3.).

5 Die Worte „Sachs“ „[hat man je so] einen Feind bedacht?“ [III, T. 1175] sind auf die prägende Wendung des „Beckmesser“-Liedes vertont [z.B. II, T. 1225 f.].

6 „Sachs“ zitiert hier die Melodie seines Schusterliedes aus II, 6, ohne daß ersichtlich ist, ob das Zitat als „gesprochen“ oder möglicherweise sogar als „gesungen“ zu verstehen sein soll.

7 Z.B. „Markes“ „Wozu die Dienste ohne Zahl“ oder „warum mir diese Schmach?“ [„Tristan“-Partitur, S. 437 und 447]. Dieses Thema wurde von Wagner in einem Brief an Porges vom 15.V.1867 als „*Motiv des Wohlwollens*“ bezeichnet (ALTMANN, S. 386).

Aufzugsübergreifende Wiederholungen von Gesangsmelodien zeigen, wie Wagner versuchte, die Sprachvertonung in diesem Werk musikimmanent zu legitimieren. Es handelt sich um die Melodie „Magdalenes“ „[Ach! Meinst du] den König mit der Harfen“ usw. [I, T. 435], wiederaufgenommen von „Sachs“ „Geschmückt mit König Davids Bild“ usw. [III, T. 2757 ff.], ein Thema, das Wagner aus dem Vorspiel [T. 40 ff.] nahm,<sup>1</sup> und um die von „Magdalene“ und „Eva“ gesungene Melodie zu „das dem Meistersinger erteilt den Preis... Und selbst die Braut ihm reicht das Reis“ [I, T. 400 ff.], nicht ganz wörtlich zitiert von „Walther“ mit „„Ein Meistersinger muß es sein; nur wen ihr krönt, den darf sie frein!““ [II, T. 698 ff.], die sich aus dem „Meistersinger“-Thema [Vorspiel T. 1 ff.] herleitet.<sup>2</sup> Schließlich wird „Beckmessers“ Melodie bei „Doch seit mein Schuster ein großer Poet“ usw. [I, T. 1961 ff.] von „Sachs“ einen Ganzton tiefer zitiert mit den Versen „Seit sich der Schuster dünkt Poet“ usw. [II, T. 1041 ff.]. Keiner von diesen Abschnitten wird „realistisch“ gesungen. Wagner verstößt hiermit gegen das Prinzip der Unwiederholbarkeit gesprochener Tonfälle. Eine derartige Zitierung von Melodien ist in den Dialogen seines musikdramatischen Schaffens nach dem „Lohengrin“ einmalig.

Ein weiteres Indiz für die geringe Relevanz von Sprechtonfällen für die Sprachvertonung der „Meistersinger“ ist, daß Wagner kurze -e-Silben am Ende von Wörtern des öfteren mit den höchsten Tönen einer Phrase versah [I, T. 1123, 1152, 1206, 1329, 1532, 1616, 1621, 1624, 1717, 1810, 1828, 1910; II, T. 200, 207, 830, 962, 1147; III, T. 814, 1100, 1249, 1540, 1604, 1635 f., 1658 f., 2259; s. auch 1.]. Lediglich bei einem Frageschluß wäre eine derartige Betonungsstruktur in gesprochener Sprache aber möglich. Doch handelt es sich hier um Aussagesätze. Besonders eklatante Verstöße gegen die Betonungsgesetze im gesprochenen Deutschen kommen vor, wenn eine solche unbetonte Schlußsilbe durch Hochton eine Betonung erhält, beispielsweise bei „Beckmessers“ „was nützt mir meine Meisterpracht?“ [I, T. 1000]. In den vorangegangenen Werken sind solche „falschen“ Betonungen nicht zu entdecken.

Lange Töne sind ebenfalls in die „Meistersinger“-Vokalpartien eingegangen, wenn auch nicht so lang und häufig wie im „Tristan“. In den Liedern kommen sie selbstverständlich vor, aber eben auch in Situationen, die sprechende Figuren vorstellen, am häufigsten im dritten Aufzug [I, T. 2066 ff.; III, T. 553 ff., 570 f., 589 f., 1499 f., 1502 ff., 1570 f., 1578 f., 1585 f., 2728 ff., 2860 f.]; der längste Ton ist das

1 In I, 1 wird es „Magdalenes“ Singstimme nochmals bei den Versen „Wollt ihr Evchens Hand erstreiten“ usw. [I, T. 495 ff.] und „wird hier der Junker heut noch Meister“ [I, T. 520 ff.] aufgenommen.

2 „Walther“ nimmt hier unverkennbar die Melodie der beiden auf und zitiert zugleich „Pogners“ Text aus I, 3 [I, T. 1309 ff.].



dreieinhalb Takte umfassende g auf „Sachs“ „ohn' ein'gen Wahn gelingen“ [III, T. 429 ff.].

Im Falle „Beckmessers“ sind exponierte, lange Töne nicht als triumphale Abschlüsse eines Abschnittes in Parallelität zum Operngesang aufzufassen, sondern sprecherisch karikierend auszuführen<sup>1</sup> [III, T. 1288 ff.], z.B. das für einen Bariton eigentlich nicht mehr erreichbare a' [III, T. 1296 ff.].

Wenn also auch emphatische, lange Töne im Vergleich zum „Tristan“ deutlich seltener sind, ist für die Partie des „Sachs“ ein durch Pausen und etliche längere Töne recht gedehntes Melos kennzeichnend [z.B. III, T. 549 ff., 840 ff.], das dieser Partie auch in den Dialogen zumeist jegliche Sprechähnlichkeit benimmt. Oft scheint es, als habe die im vorhinein feststehende Orchesterbegleitung, das kompositorische Bausteinverfahren (s. 1.b.), diese gemessene musikalische Deklamation gezeitigt.

Schließlich ist die diatonische Anlage des Werks (s. 10.) dafür verantwortlich, daß – verglichen mit der prosaartig freien Sprachvertonung im „Ring“ und der chromatisierten im „Tristan“ – die Gesangsmelodik der „Meistersinger“ zum einen insgesamt „konventioneller“ wirkt, auch wenn die diatonische „Einfachheit“ Ergebnis intensiver kompositorischer Arbeit ist,<sup>2</sup> und zum anderen als nicht sprechähnlich einzustufen ist.

In einem Punkt jedoch weicht Wagner nicht von dem Vorbild der Deklamation und Rezitation für seine Sprachvertonung ab: bei der Akzentuierung. In den „Meistersingern“ selbst wird das Thema Sprachvertonung behandelt, am Beispiel des falsch akzentuierten Liedes „Beckmessers“ in II, 6.

„Sachs“ Hammerschläge, die Fehler der musikalischen Deklamation anmerken, gelten fast immer akzentuellen Fehlern, die zum Teil bereits im Gesangstext angelegt sein können. Der Gesangstext von „Beckmessers“ Lied [II, T. 1225 ff.] würde in rezitierter Form wie folgt akzentuiert: „Den Tag seh' ich erscheinen, der mir wohl gefallen tut; da faßt mein Herz sich einen guten und frischen Mut.“ Die Verteilung von Hebungen und Senkungen läßt sich also keinem einheitlichen Versmaß zuordnen, die Textvorlage ist weder jambisch noch daktylisch. Das Wort „und“ im letzten Vers wäre, falls man ein jambisches zugrundelegen würde, beispielsweise überzählig. Diesen Fehler merkt „Sachs“ in der ersten Version [II, T. 1225 ff.] des Liedes an und verbessert den letzten Vers, so daß ein Jambus entsteht: „Besser gesungen: ‚Da faßt mein Hérz sich éinen gúten, frischen [Mút]“ [II, T. 1231]. Durch das fehlende „und“ wird die fehlerhafte Akzentuierung „Beckmessers“ („guten und frischen [Mut]“ [II, T. 1229]) behoben. Außerdem verschiebt „Sachs“ die beiden letzten Verse einen halben Takt nach vorne,<sup>3</sup> nach dem Vorbild des von

1 Brief Wagners an Gustav Hölzel vom 27.I.1868 (zit. bei: MACK, S. 57 f.; s. Kap. III Abschnitt 8.e).)

2 Es handelt sich nach DAHLHAUS durchaus um eine Diatonik zweiter Natur (CSAMPAI/HOLLAND, S. 242).

3 Daß „Beckmessers“ Melodie beim ersten Mal quasi einen halben Takt verschoben erklingt, mag auf die Unterbrechung durch „Sachs“ zurückzuführen sein.

„Beckmesser“ vorgegebenen ersten Stollens, und verändert dadurch Haupt- und Nebenbetonungen der Verse. Zudem ändert er die Melodie dergestalt, daß nun der höchste Ton des letzten Verspaares auf dem Wort „Herz“ liegt. „Beckmessers“ zweite Version des Liedes [II, T. 1243 ff.] nimmt eine dieser Änderungen auf. Im folgenden wird die musikalische Akzentuierung seiner ersten Strophe [T. 1225 ff., 1247 ff.] dargestellt; der Ort der Hauptakzente, also der ersten und dritten Zählzeit im Viervierteltakt, wird mit ´ über den betreffenden Vokalen bzw. Diphthongen, der der Nebenbetonungen, also der zweiten und vierten Zählzeit, mit Unterstreichungen angezeigt. „Sachs“ Hammerschläge werden mit \* vermerkt: 1. Bar [II, T. 1225 ff.]: „Den Täg seh' ich erscheinen, der mir wohl gefalln tút\*; da fäßt mein Herz sich einen\* guten\* und frischen Mut: [weiter T. 1247] da dénk' ich nicht an Stérben, lieber\* an Wérbén um jung Mägdé\*leins Hand.“ 2. Bar: „Warúm wohl aller Táge schönstér\* mag dieser séin? Allén\* hier ich es ságe, weil éin schönes\* Fräulein\* von ihrem lieb'n\* Herrn Váter, wie ge\*lobt hát\*\*\*<sup>1</sup> ér\*, ist be\*stimmt zúm\* Eh'stand\*\*<sup>2</sup>.“ Abgesang:<sup>3</sup> „Wer sich getráu\*, der komm' und scháu' da stehn\* die hóld lieblich\* Jungfráu\*, auf die ich áll' mein' Hoffnung báu\*\*<sup>4</sup>; darum ist dér\* Tag so\* schön bláu\*\*\*<sup>5</sup>, als ích\* anfäng\*lich fánd\*<sup>6</sup>.“ „Sachs“ Hammerschläge erfolgen in der Regel eine Achtelzählzeit nach den von „Beckmesser“ begangenen Fehlern. Die folgenden beiden Strophen sind in gleicher Weise mit Fehlern in der Akzentuierung förmlich übersät und die zweite wie die erste von Schlägen des Schusters begleitet. Wagner hatte solche musikalischen Deklamationsfehler in „Beckmessers“ Gesängen schon lange vor der Vertonung dieser Szene geplant. Im Textbuch von 1862 heißt es über „Beckmessers“ Gesang auf der Festwiese in III, 5: „singt mit sehr entstellter Melodie, ver-

1 In der Partitur sind „(viele kleine Schläge)“ für die Koloratur auf „hat“ vorgesehen. Damit werden mehrere Fehler zugleich gezeigt: Die Koloratur ist ebenfalls eine Form der Betonung, die in diesem Falle einem völlig nebensächlichen Modalverb gegeben wurde. Außerdem ist dieses Hilfsverb auf der ersten Zählzeit plaziert und schließlich ist der Reim „Vater/ hat er“ gar keiner.

2 Neben der falschen Betonung merkt „Sachs“ die ungleiche Verteilung der Akzente in den beiden, durch Reim aufeinander bezogenen Versen an, die sprecherisch so zu akzentuieren wären: „um jung Mägdeleins Hand“ und „ist bestimmt zum Eh'stand“. Es ist also ein Vers mit einer weiblichen auf einen Vers mit einer männlichen Endung gereimt. Ferner stimmen die Schlußakte von erstem und zweitem Bar musikalisch nicht ganz überein.

3 „Beckmesser“ weicht im folgenden von dem Modell der beiden vorangehenden Bare ab, was von „Sachs“ als Fehler verbucht wird. Möglicherweise ist, wenn man diese beiden Bare als zwei Stollen interpretieren will, dieser Komplex als eine Art Abgesang im Großen aufzufassen, denn er ist in sich nicht barförmig: Die einzelnen Phrasen darin folgen dem Schema aabba'b'.

4 Die Akzentverteilung in den beiden sich reimenden Versen ist ungleich: „Jungfrau“ und „Hoffnung bau“ würde man in rezitierter Form akzentuieren.

5 Sechs Schläge des „Sachs“ begleiten die Koloratur auf „blau“. Folgende Fehler sind damit angesprochen: 1. „blau“ wird mit der längsten Koloratur in „Beckmessers“ Lied zum exponiertesten Wort der ersten Strophe, eine Bedeutung, die ihm inhaltlich nicht zukommt. 2. Die Akzentuierungen der drei sich reimenden Verse sind unterschiedlich. 3. Schließlich ist die Koloratur verglichen mit denen, die die beiden Bare beschließen, um eine Achtelnote nach vorn verschoben. 4. Die letzten beiden Verse passen grammatikalisch nicht zusammen. 5. Die beiden Bare der ersten Strophe haben eine Länge von sieben, der Abgesang dagegen von sechs Versen. 6. Sowohl Gedankenführung als auch Wortwahl der gesamten Strophe sind alles andere als geglückt. Die Schläge könnten daher auch, da sie am Ende der ersten Strophe vorkommen, den Gesamteindruck des Liedes auf „Sachs“ wiedergeben und seiner Reaktion auf das Ende der zweiten Strophe entsprechen: „(Sachs, welcher kopfschüttelnd aufgibt, die einzelnen Fehler anzumerken, arbeitet hämmernd fort [...])“ [II, T. 1300].

6 Der letzte Schlag merkt die akzentuelle Unstimmigkeit zum Reverenzvers an.

kehrter Prosodie, und mit süßlich verzierten Absätzen [...]“<sup>1</sup> „Beckmessers“ Werbesang in II, 6 wie in seiner Version von „Walthers“ Lied in III, 5 liegt dasselbe, falsch akzentuierende melodische Modell zugrunde.<sup>2</sup>

Auch wenn Wagner die akzentuelle Korrektheit seiner Sprachvertonung in den „Meistersingern“ derart in den Vordergrund rückt, – befolgt hat er das Prinzip der Akzentuation durch die Taktstufen nicht erst in den „Meistersingern“, sondern schon von jeher, auch in seinem Frühwerk. Die Akzentuierung durch Hochtöne, so wie sie „Sachs“ Alternativversion des „Beckmesser“-Liedes zeigt, ist dagegen erst in späteren Werken konsequent entwickelt worden, beginnend mit den Sprechgesangsabschnitten in „Holländer“ und „Tannhäuser“. Auch in den „Meistersingern“ sind Hochtöne zur Betonung von Silben eingesetzt [z.B. I, T. 1014, 1352; II, T. 52, 552, 1142; III, T. 368, 965, 2841], ebenso wie die Synkopierung betonter Silben [z.B. II, T. 199; III, T. 600]. Doch wird das Prinzip der Betonung durch Hochtöne entsprechend dem Vorbild gesprochener Sprache in den „Meistersingern“ nicht konsequent durchgehalten. Erstaunlicherweise finden sich gerade in den „Meistersingern“ akzentuelle Fehler und Unstimmigkeiten.<sup>3</sup>

---

1 „Meistersinger“-Textbuch (1862), S. 130.

2 Kienzl glaubte in „Beckmessers“ Liedern eine „*Ironisierung unserer früheren schlechten Declamation*“, mithin Anspielungen auf historische Vorbilder auszumachen (Kienzl, S. 85).

3 Durch Hochtönen und Synkopierung ist beispielsweise die Silbe „Der Wald, wie bald antwortet er dem Ruf“ in „Walthers“ Probelied betont [I, T. 1730 f.], wobei durch den Melodieverlauf vom Sänger unweigerlich auch die Silbe „antwortet“ hervorgehoben wird, so daß das Akzentgefüge im Ungleichgewicht ist. Ob Wagner hiermit die Nervosität des Probanden zum Ausdruck bringen wollte oder den Text auf die bereits feststehende Melodie nicht besser verteilen konnte, sei dahingestellt. Eine falsche Betonung durch Akzentstufe und Hochtönen findet sich in „Davids“ Johannis-Sprüchlein: „daß, wer am Ufer des Jordans Johannes war genannt“ [III, T. 223]. DAHLHAUS macht auf „*eine Unstimmigkeit in der Deklamation und Phrasengliederung*“ in dem letzten Abgesang von „Walthers“ Preislied in III, 6 aufmerksam, die „*verrät, daß der Text* [entstehungschronologisch] *sekundär ist.*“ (in: CSAMPAI/HOLLAND, S. 239). Bereits 1875 wies Heinrich Dorn auf musikalisch-deklamatorische Fehler in den „Meistersingern“ hin, was ihn „*bei einem sonst so peniblen Deklamator wie Wagner*“ verwunderte (Dorn, S. 34). Alle diese nicht ganz geglückten Akzentuierungen betreffen „gesungene“ Stellen. Aber auch in einem Dialog, dem Gespräch „Walther“/„David“, ist die akzentuelle Ordnung zuweilen unklar: Die Sprachvertonung von „Walthers“ „Noch nie, wo die Richter Handwerker“ [I, T. 600 ff.] akzentuiert die Silbe „Handwerker“ durch einen längeren und höheren Ton stärker, als die nachfolgenden Silbe „Handwerker“, die aber wiederum durch ihre Positionierung auf der ersten Taktzählzeit zu stark betont ist. In gesprochener Form würden beide Silben zu betonen sein, die erste allerdings deutlich stärker. Das Ungleichgewicht wird erhöht durch die Unterlegung der kurzen Silbe „Hand-“ mit einem relativ langen Ton. Es lassen sich in den „Meistersingern“ noch an anderen Stellen derartige falsche oder nicht ganz korrekte Akzentuierungen finden.

Die „Meistersinger“-Singstimmen verdanken kurz gesagt ihre Gestalt nur noch in rhythmisch-akzentueller, nicht mehr oder bloß beiläufig in melodisch-diastematischer Hinsicht dem Vorbild gesprochener Sprache.<sup>1</sup>

3. Die rhythmische Formung der „Meistersinger“-Vokalstimmen verhält sich sprecherischer Prosodik gegenüber recht indifferent. Betrachtet man die Konversationsszene I, 1 [I, T. 290 ff.], die repräsentativ für das gesamte Werk ist, so fällt die Wiederholung rhythmischer Konfigurationen etwa in der Partie des „Walther“ auf [z.B. I, T. 302 f., 318 ff.], die Längen und Kürzen der Silben gänzlich unberücksichtigt läßt. Gleiches gilt für die zahlreichen Motivwiederholungen in der „Magdalene“-Partie (s. 2.). Sie können die Proportionen von Längen und Kürzen entstehen.

Ihre beiden auf dasselbe Motiv gesungenen Verse „Jetzt laß uns nach Hause gehn; wenn uns die Leut' hier sehn!“ [I, T. 370 ff.] sind mit Ausnahme der unterstrichenen Silben und der letzten Wörter eines jeden Verses auf gleichmäßig fortlaufende Sechzehntel vertont. Beim ersten Vers ist deshalb das Wort „Hause“ prosodisch korrekt mit einer relativen Länge und einer Kürze unterlegt. Im nächsten Vers sind jedoch die beiden Wörter „Leut' hier“ mit einer Länge und prosodisch falsch mit einer Kürze auf der langen Silbe „hier“ vertont. Dieser Verstoß gegen sprecherische Prosodik hat seine Ursache also in der Motivwiederholung.

Zwar bemüht sich Wagner, die kurzen Schlußsilben auf -e- mit relativen Kürzen zu vertonen [z.B. I, T. 625 ff.; II, T. 1132], sehr oft sind Unterschiede zwischen Längen und Kürzen aber durch gleichmäßig fortlaufende Rhythmik eingeebnet, in Einzelfällen hat Wagner solchen Schlußsilben sogar prosodisch falsch eine relative Länge gegeben, z.B. „Evas“ „du ließest mich erblühn!“ [III, T. 1569].

In eklatanter Weise verstößt „Sachs“ Vokalpartie mehrfach gegen die Gesetze der Prosodik, die Wagner in den Gesprächsszenen seiner vorangegangenen Werke akribisch genau beachtet hatte. Gesprochen würde etwa „Sachs“ Ausruf [II, T. 572 f.] wie folgt mit Längen und Kürzen versehen (lange Silben sind unterstrichen): „hier renn' er uns nichts übern Haufen“. Vertont hat Wagner diesen Vers aber so: „hier renn er uns nichts übern Haufen“.



1 Äußerungen Hanslicks oder ADLERS, die in den „Meistersinger“-Singstimmen den Konversationston ausmachen, sind vom analytischen Befund her nicht zu bestätigen. Sie erklären sich vielleicht aus der zeitgenössischen Aufführungspraxis. In einer Aufnahme von „Meistersinger“ II, 2 von 1916 schlugen Lotte Lehmann (1888 – 1976) als „Eva“ und Michael Bohnen als „Sachs“ nicht selten den Sprechton an (History Best.nr. 205660-303/1). BEKKERS Behauptung, „Beckmesser“ sei als Sprechpartie anzusehen (s. Einleitung b.), mag von der zeitgenössischen Gepflogenheit, diese Rolle mit einem Schauspieler zu besetzen, herrühren. Erstmals geschah dies 1888 in Bayreuth, als Cosima Wagner den Schauspieler Fritz Friedrich für den „Beckmesser“ verpflichtete (CSAMPAI/HOLLAND, S. 255; s. Kap. III Abschnitt 13.1.a.).

Selbst wenn die Länge auf „nichts“ mit der Betonung der Silbe – betonte Kürzen können als Längen vertont sein (s. 10.2.3.) – zu erklären wäre, ignoriert die übrige rhythmische Gestaltung des Verses die sprecherische Prosodik regelrecht.

Prosodische Inkorrektheiten können außerdem der Übernahme motivischen oder thematischen Materials geschuldet sein. Gelegentlich können Verse mit diesen Themen aber auch sehr gut rhythmisch zusammenpassen, so bei dem aus fortlaufenden Punktierungen bestehenden Motiv, mit dem die jambischen Verse Pogners „Hört doch, welch ganz besondrer Fall [...] hat der Meisterkunst sich zugewandt“ [I, T. 1049, 1052 ff.] prosodisch harmonieren. Solche Übereinstimmungen ergeben sich aber eher beiläufig.<sup>1</sup>

Die musikalische Deklamation der „Meistersinger“ ist rhythmisch entweder wegen ihrer Gleichförmigkeit oder wegen der übergroßen Dehnung von Notenwerten, z.B. in der „Sachs“-Partie (s. 2.), nicht sprechähnlich. Die musikalisch-immanente Formung der Rhythmik überwiegt klar gegenüber der aus dem Sprechton gewonnenen, was unterschiedslos für Dialoge wie für „realistisch“ gesungene, für schnelle wie langsame Passagen gilt.

4. Kurze Pausen in der Vokalstimme kommen in den „Meistersingern“ in den aus den vorangehenden Werken bekannten vier Funktionen vor:

a) Pausen verdeutlichen Interpunktionen innerhalb und am Ende von Versen, wie am besten an den Dialogen [z.B. I, T. 290 ff.; II, T. 100 ff.; III, T. 1370 ff.] oder dem sogenannten Wahnmonolog des „Sachs“ [III, T. 305 ff.] zu sehen ist. Sonderfälle stellen Appositionen [z.B. I, T. 1154 f.; II, T. 159; III, T. 794, 1359] oder Parenthesen [z.B. I, T. 996; III, T. 496, 2291, 2498, 2516, 2735] dar, die durch Pausen vom übrigen Satz abgetrennt und zusätzlich durch tiefe Lage klanglich abgesetzt sein können.

b) Pausen werden zur Charakterisierung von Figuren bzw. deren emotionalen Zuständen genutzt. „Sachs“ musikalische Deklamation wirkt gemessen durch die gedehnten Notenwerte (s. 2.) und die sehr häufige Verwendung von Pausen, die kurze Wortgruppen [z.B. I, T. 1883 ff.; II, T. 105 ff., 434 f.; III, T. 473 ff., 496 ff., 1062 ff., 2194 ff., 2203 f.] und sogar einzelne Wörter [I, T. 1314, 1323; III, T. 369 f.] aus dem Vers herauslösen und dadurch das Deklamationstempo verlangsamen. „Beckmessers“ Partie weist stellenweise ebenfalls viele Pausen auf, die gezieltes [I, T. 1008 ff.], hektisches [III, T. 1148 ff.] oder wütend kurzatmiges Sprechen sugge-

---

1 Dies ist etwa anhand der Übernahme eines Themas – in der älteren Literatur als „Freundschafts-Motiv“ geführt – zu zeigen, das den Dialog „Walther“/„Sachs“ in III, 2 durchzieht, gelegentlich in der Singstimme des „Sachs“ aufscheint und dabei einmal zur Wortprosodik paßt, einmal nicht (von Wagner mit relativen Kürzen versehen Silben sind unterstrichen): „[...] und sind bequem, daß man auf ihre Weise sie nähm.“ [III, T. 504 ff.].

rieren [III, T. 1035 ff., 1044 f.]. Fast schon in musikalisch-rhetorischer Weise wird in seiner Partie einmal der Wortgehalt durch unterbrochene Deklamation musikalisiert: „Bin ich gezwackt/ auch/ und zerhackt“ [III, T. 1045].

Weitere dem Sprechtonfall entlehnte Pausen sind zu entdecken, etwa in „Pogners“ zerstreuter Rede „Ward sein nicht froh./ Nicht doch.../ Was denn?/ Ei!/ Werd' ich dumm?“ [II, T. 212 ff.], im aufgeregten Selbstgespräch „Walthers“ „Doch ja/ sie kommt dort?/ Weh mir!/ Nein!/ die Alte ist's.“ [II, T. 818 ff.] oder beim Gestammel „Davids“ in III, 1 „[...] der Hans./ Hans?.../ Hans!.../ Herr/ Meister!“ [III, T. 228 ff.]. Pausen können auch Wörter semantisch unterstreichen, gleichsam mit dem logischen Versakzent versehen, wie z.B. „Sachs“ „Mein Freund!/ Das / grad' ist Dichters Werk“ [III, T. 465 ff.] oder „Das/ wunderte mich sehr!“ [III, T. 1221].

c) Pausen erleichtern die Aussprache von schwierigen Konsonantenhäufungen bzw. verdeutlichen die Grenzen zwischen zwei Wörtern innerhalb eines Verses.

Beispiel hierfür sind die Sechzehntelpausen bei „Das/ eben gab mir Mut“ [II, T. 707] oder „im Lenz wohl müß' es/ so sein“ [III, T. 690]. Zwei Pausen in den „Meistersingern“ sind bemerkenswert. Einmal unterbricht eine Pause sogar ein Wort und stellt dadurch den letzten Wortteil besonders heraus: „Nun aber kam Johannis/ -tag“ [III, T. 406] im Gegensatz zu „Johannisnacht“ [III, T. 393 ff.]. Weitere Pausen sind, wenn die Textverteilung korrekt ist, von den Sängern mit der vokallosen Silbe „[e]s“ auszufüllen, z.B. „Evas“ „Geliebter, spare den Zorn; ʒ war nur des Nachtwächters Horn“ [II, T. 779] und weitere [II, T. 245; III, T. 1370, 2288, 2599]. Diese Pausen sind also strenggenommen gar keine, sondern bezeichnen den genauen Ort für den vokallosen Laut „s“. Solche Pausen sind deshalb bemerkenswert, weil sie in Wagners musikdramatischem Schaffen bis dahin noch nicht vorkamen.

d) Pausen bewirken prosodische Verhältnisse wie in gesprochener Sprache [z.B. III, T. 497, 1423 f.].

Schließlich ist noch ein Sonderfall zu vermerken. „Pogners“ Gespräch mit „Walther“ in I, 3 „Glaubt, wie mich's freut!“ usw. [I, T. 1064 ff.] ist mit Pausen unterbrochen, die die währenddessen a parte gesprochenen Verse „Beckmessers“ hörbar werden lassen. Der Hörer kann deshalb die Äußerungen beider Figuren parallel verfolgen. Dieses Verfahren ist in Wagners Gesamtwerk singulär.

5. Die Tempoangaben weisen die „Meistersinger“ gegenüber den Vorgängerwerken als musikalisch vollkommen unterschiedlich konzipiert aus. Eine Stichprobe, Dialoge und szenische Aktion enthaltend, möge dies illustrieren, nämlich der Beginn von I, 3 bis zum Ende von „Pogners“ Ansprache.

I, 3 [I, T. 983 ff.]: Mäßig (241 T.); Lebter (4 T.); Wieder ruhig [Tempo I] (34 T.); poco rallentando (1 T.); a tempo (3 T.).

Wagner hat also lediglich mit zwei kurzen Ausnahmen über eine Strecke von 284 Takten ein einheitliches Tempo vorgeschrieben. Ein derart langer Komplex in einem Tempo kommt in Wagners reifem Werk sonst nirgends vor. Dieser Komplex ist zudem noch mit Ausnahme von lediglich zehn Takten [I, T. 1217 ff.] metrisch einheitlich im Dreivierteltakt gehalten. Erklären ließe sich dieses außerge-

wöhnlich lange Festhalten an einer Taktart und einem Tempo aus dem szenischen Geschehen, dem pedantischen, steifen Zeremoniell der Begrüßung der „Meistersinger“. Vielleicht war für Wagner der häufige Tempowechsel als ein kompositorisches Mittel der im „Tristan“ voll entwickelten „Kunst des Überganges“ der Sprachvertonung tragischer Werke vorbehalten. Vielleicht ist aber auch nach einer musikalischen Begründung zu suchen, denn dieser lange Abschnitt wird von nur zwei Themen beherrscht: das eine wird gleich zu Beginn der Szene in den Celli vorgestellt [I, T. 984] und ist nahezu in jedem Takt zu hören, während das andere Thema „Pogners“ Ansprache durchzieht und von ihm gleich zu Beginn auf die Worte „Das schöne Fest Johannistag“ [I, T. 1168 f.] intoniert wird.

In den anderen Teilen des Werks sind Tempomodifikationen häufiger. Daneben machte Wagner auch gelegentlich vom auskomponierten Tempowechsel Gebrauch (s. 9.).

6. Die physische Konstitution einer Figur ist in den „Meistersingern“ so gut wie gar nicht herausgearbeitet.

Lediglich zwei Ausnahmen sind zu benennen: Einmal „Sachs“ nur halb bewußt mit „David“ gewechselte Worte, „(sehr leise)“ [III, T. 157] bzw. „(immer leise, wie für sich)“ [III, T. 170 f.] und in tiefer Mittellage, um den Ton e herum, „Sehr ruhig im Zeitmaß“, zu singen. Damit ist durch die klangliche Erscheinung der Sprachvertonung wie in gesprochener Sprache „Sachs“ Versunkensein nachvollziehbar. „Walthers“ Auftritt zu Beginn der anschließenden Szene III, 2 ist vergleichbar gestaltet. Unmittelbar nach dem Erwachen aus seinem Traum singt er eher in Baritonlage um den Ton as und von zahlreichen kurzen Pausen unterbrochen [III, T. 447 ff.]. Die Vortragsbezeichnungen für seine kurzen Redeabschnitte lauten „(sehr ruhig)“, „(immer sehr ruhig)“ usw. [III, T. 452]. Der Ambitus seiner Vokalmelodien überschreitet bis T. 536 nicht den Raum der Oktave es-es' und geht dynamisch nicht über ein mezzoforte hinaus; die Orchesterbegleitung seiner Verse ist fast nur im piano bis pianissimo gehalten.

Charakterliche Eigentümlichkeiten sind dagegen schon über die Sprachvertonung festgelegt. Die stets würdevolle, niemals schnelle musikalische Deklamation des „Sachs“ oder die oft nervöse und kurzatmige „Beckmessers“ wurden bereits erwähnt. Eine interessante Parallele ergibt sich zwischen der musikalischen Deklamation des „Kothner“ und der des „Brighella“ im „Liebesverbot“ (s. 4.2.2.). Beide Partien sind für Bariton geschrieben, bestehen aus zahlreichen lakonischen Phrasen, sind rhythmisch sehr schlicht gehalten, beschränken sich in ihren Skalen- und Dreiklangsbewegungen auf einen prononciert diatonischen Tonvorrat, enthalten viele Tonrepetitionen, Quart- und Quintbewegungen sowie Motivwiederholungen, sind harmonisch einfach begleitet und in einem polternden Tonfall zu singen.<sup>1</sup> Beide Figuren stellen betont schlichte, komische Charaktere dar.

---

1 Z.B. „Kothners“ „(sehr laut)“ zu singendes „Der Sänger sitzt.“ [I, T. 1695].

7. Wiederum hat Wagner die Singstimmen nur ausnahmsweise mit dynamischen Angaben versehen. Dies ist vorrangig in den „realistisch“ gesungenen, selten nur in den „realistisch“ gesprochenen Abschnitten der Fall. Das Preislied „Walthers“ enthält beispielsweise gehäuft dynamische Angaben [III, T. 656 ff. und analoge Stellen]. Auch in „Davids“ Vortrag über „Der Meister Tön' und Weisen“ sind einige Passagen zu finden [I, T. 717 f., 740, 747], die möglicherweise als „Walther“ „realistisch“ vorgesungen imaginiert sind.<sup>1</sup>

Sprecherischer Naturalismus der Singstimmgestaltung ist nur in recht geringem Maße gegeben. So ist etwa das Geflüster „Evas“ und „Walthers“ unter der Linde [II, T. 837 ff.] nicht immer im piano gehalten [II, T. 850, 867 ff.]. Das piano über „Sachs“ „Daß hier Herr Beckmesser ward zum Dieb ist mir für meinen Plan gar lieb“ [III, T. 1351] könnte eine Unterstreichung dieses Wortes durch Rücknahme der Lautstärke andeuten, wie sie für diesen Vers auch in gesprochener Form denkbar wäre. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß Wagner den Sänger hiermit darauf hinweisen wollte, daß der recht hohe Ton e', der dem Wort „Plan“ gegeben wurde, keinesfalls mit Kraft hervorzubringen sein soll.

8. Angaben zu Stimmklangmodifikationen sind in den „Meistersingern“ nicht ganz so zahlreich wie in den vorangegangenen Werken. Nähe zum Sprechklang fordern Anweisungen wie „(verwundert)“, „(bang)“ [I, T. 406, 408] oder „(ganz zutraulich)“ [III, T. 1123].

Zwei Wellenlinien in „Davids“ Vortrag in I, 2 bezeichnen ebenfalls Stimmklangmodifikationen: „vor dem Wort mit der Stimme ja nicht summt, nach dem Wort mit dem Mund auch nicht brummt.“ [I, T. 772, 774]. Mit den Wellenlinien ist aller Wahrscheinlichkeit nach die Musizierungsanweisung *bocca chiusa* gemeint. Man kann hierin wie an zahlreichen anderen Stellen von „Davids“ Vortrag eine Imitation sprecherischer Lautmalerei erkennen.

Nicht nur für die Solopartien, auch für die Choristen gibt Wagner Anweisungen zur Stimmklangmodifikation. Von den „Lehrbuben“ in I, 2 [I, T. 578 ff.] und II, 1 [II, T. 91] wird der Einsatz der Kopfstimme, von den „Schneidern“ „sogenannte *Bockstriller*“ [Fn. zu III, T. 1838] verlangt.

Akzentzeichen sind in einem ähnlichen Umfang wie in den anderen Werken verwendet worden und betonen Silben wie in gesprochener Form der expiratorische Akzent [z.B. I, T. 536, 631; II, T. 585; III, T. 1333].

Eine Besonderheit der „Meistersinger“ stellen die vielen verbalen Vortragsanweisungen dar, die Wagner vor allem in den „gesungenen“ Passagen vorschreibt, z.B. in „Walthers“ Werbelied „anschwellend“ oder „voll“ [III, T. 659, 662]. Derartige auf den gesungenen Stimmklang gemünzte Vorgaben, die keinerlei Annähe-

---

1 Hierauf deutet „Walthers“ Reaktion auf diesen Vortrag hin: „Hilf Himmel! Welch endlos' Tönegeleis!“ [I, T. 751 ff.].



nung an den Sprechklang implizieren, machte Wagner sowohl in all seinen anderen Partituren als auch in seiner Regiearbeit (s. Kap. III) sonst so gut wie nie.

9. Einflüsse der szenischen Aktion auf die Vokalliniengestaltung sind bei mehreren auskomponierten Tempowechseln festzumachen.

„Davids“ „(heftig nach der Gasse zu sich umwendend)“ zu singende Verse „Ruft ihr schon wieder? Singt allein eure dummen Lieder!“ [II, T. 38 ff.], „Evas“ „(sich umwendend)“ gesungene Frage „Was denn? Der Junker?“ [II, T. 240 f.] und „Sachs“ Auffahren bei „Ei, Kind! Lieb' Evchen? Noch so spät?“ [II, T. 380 f.] gehen mit einer auskomponierten plötzlichen Beschleunigung des Deklamationstempos und einer Zunahme der Lautstärke einher.

„Beckmessers“ Überraschung über das Geschenk des „Sachs“ ist mimisch („(in freudigem Schreck aufspringend)“) und musikalisch hervorgekehrt: Seine Verse „Herr Gott! Ein Gedicht? Ein Gedicht von Sachs?...“ [III, T. 1105 ff.] sind je Takt mit den Spitzentönen e', f', g' versehen. Die Lage dieser Verse kontrastiert mit der sie umgebenden Musik, und sie sind laut zu singen. Wie in gesprochener Sprache äußert sich „Beckmessers“ Erstaunen durch eine stark erhobene Stimme.

Die Singstimmengestaltung scheint noch an vielen anderen Stellen redundante Gestik zu suggerieren, etwa „Beckmessers“ zunehmende Hektik am Ende von III, 3, doch fehlen Regieanweisungen, die dies zweifelsfrei beweisen würden. So ist erst nach „Beckmessers“ letztem Vers in dieser Szene eine Regieanweisung zu finden, die seine mimische Aktion beschreibt [III, T. 1300].

10. Wie schon des öfteren in der Literatur bemerkt, ist die Diatonik der „Meistersinger“-Musik ein bestimmendes Charakteristikum, das sie von allen anderen reifen Werken Wagners unterscheidet. Davon ist natürlich auch die Singstimmengestaltung betroffen. Nun wäre es Wagner ohne weiteres möglich gewesen, trotz der diatonischen Gesamtanlage Sprechtonhöhenverläufe getreu nachzuahmen, so wie er es im „Lohengrin“ getan hatte (s. 8.2.10.), doch offenbar kam es ihm in den „Meistersingern“ gar nicht darauf an. Die diatonische Gesamtanlage ist in allen Singstimmen nachdrücklich herausgestellt, weil Wagner ihre Melodien nahezu durchgängig aus auch akustisch klar erkennbaren diatonischen Wendungen zusammensetzte, aus diatonischen Skalenausschnitten [z.B. I, T. 306 f., 309, 420 f., 481 f., 492, 599 f., 611 f., 613 f., 986 ff., 1108, 1144, 1218 ff., 1298, 1315, 1324, 1420, 1423, 1446, 1459, 1625, 1995 f.; II, T. 173 ff., 710; III, T. 148 ff., 168 f., 178, 799, 1335 f., 1383, 2207 ff., 2529, 2532] und aus Zerlegungen diatonischer Akkorde, darunter zahlreiche Dominantsept- und Dominantseptnonakkorde [z.B. I, T. 442 ff., 500, 614 ff., 1151 f., 1439, 1441 f., 1878 f.; II, T. 141, 365, 451, 522, 814 f., 866, 899, 948, 967 ff., 1063 f., 1067 f., 1124, 1126, 1270; III, T. 141, 558, 643 ff., 732 f., 820, 826, 828, 842 f., 996 ff., 1000, 1040 ff., 1056, 1059, 1068, 1094 f., 1119, 1337, 1347 f., 1376, 1382, 1408, 1411, 1554 f., 1560, 1677, 1735 f., 2213, 2219 f.,

2222 f., 2285, 2486 ff., 2511 ff., 2544, 2551, 2588 ff., 2812 f.].<sup>1</sup> Solche Wendungen hatte Wagner ab dem „Rheingold“ eher vermieden. Die Ursache für diese Art der Singstimmengestaltung liegt in dem Verfahren, in dem die „Meistersinger“ komponiert wurden. Bereits mit der Komposition des Vorspiels, das Wagner bei der Erstellung des ersten Gesamtentwurfs gewissermaßen als thematischer Steinbruch diente, aus dem er Orchestermusik und Singstimmen gewann (s. 1. b.), wurde die diatonische Gesamtanlage der „Meistersinger“-Sprachvertonung festgelegt.

Sehr selten sind in den „Meistersinger“-Vokalstimmen dagegen Bewegungen in chromatischen Skalenausschnitten. Solche Melodien kommen fast nur in abwärts geführter Form vor [II, T. 616, 625 f., 630,<sup>2</sup> 667, 753; III, T. 413 f., 1124 f., 2303 f., 2766 f.]. Chromatisierte Vokalmelodien, so wie sie sich in den vorangegangenen Werken unterscheiden ließen (s. 13.2.10.), sind vergleichsweise unbedeutend für das klangliche Erscheinungsbild dieses Werks. An einigen Stellen sind chromatische Rückungen von Singstimme und Begleitung (Typ a)) [I, T. 460 f.; II, T. 102 f., 756 ff.; III, T. 1015 ff., 1184 ff., 2474 ff.] und – wie in früheren Schöpfungen Wagners auch – über das ganze Werk hinweg chromatisch-diatonische Mischmelodien (Typ d)) zu finden. Es lassen sich keine Chromatisierungen des Typs c) und nur eine des Typs b) [II, T. 1118 f.] nachweisen.

11. Ihrer klanglichen Substanz nach sind die „Meistersinger“-Singstimmen wie die des „Tristan“ recht häufig in den Gesamtklang integriert, also nicht selbständig geführt. Neben den unter 1. und 2. aufgeführten Themen in den Singstimmen, die zum überwiegenden Teil colla parte zu singen sind, lassen sich in den Dialogen viele Partien ausfindig machen, die colla parte gesetzt sind [z.B. I, T. 350, 426 f., 643 passim, 908 ff., 955 ff., 1033, 1040 ff., 1049 ff., 1074 f., 1144 f., 1342 ff., 1364 ff., 1397 f., 1546 ff., 1643 ff., 1864 f., 1892, 1906 f., 1934 ff.; II, T. 51 ff., 102 ff., 150 f., 160 f., 178 f., 193 f., 252 ff., 397 f., 410, 422 ff., 445 ff.,<sup>3</sup> 453 f., 462 ff., 529 f., 541 ff., 553 ff., 570 ff., 630, 1036 f., 1064 f., 1091, 1143 f.; III, T. 124 f., 136 f., 148 ff., 187 f., 257 f., 271 f., 517 ff., 564 ff., 594 ff., 808 ff., 1003 ff., 1130 ff., 1149 f., 1153 ff., 1167 ff., 1190 ff., 1216 ff., 1268 ff., 1421 f., 1545 ff., 2529, 2537 ff., 2772 ff.]. Daneben ist auch in den „Meistersingern“ die traditionelle Verwendung des Colla-parte-Satzes als Mittel zur klanglichen Ausdruckssteigerung anzutreffen,

1 Es werden hier nicht noch einmal die Abschnitte in den Vokalpartien aufgezählt, die Skalenausschnitte und Dreiklangsbewegungen der diatonischen Themen aus dem Vorspiel aufnehmen und bereits unter 1. und 2. erfaßt worden sind.

2 Diese drei Abschnitte aus der „Eva“-Partie sind colla parte mit einem diesen Dialog „Eva“/„Magdalene“ im Orchester durchziehenden Thema zu singen.

3 Es könnte sich hier um eine Abwandlung des Motivs handeln, das in dem Fliedermonolog-Thema vorkommt und von „Sachs“ bei den Worten „Lenzes Gebot, die süße Not“ [II, T. 344 ff.] gesungen wird.

etwa im sogenannten Flieder- [I, T. 285 ff., 344, 364 ff.] oder im Wahnmonolog des „Sachs“ [III, T. 305 passim]. Das gilt natürlich auch für den einzigen leidenschaftlichen Dialog des Werks, „Eva“/„Walther“ in II, 5 [II, T. 659 passim, 825 ff.].

12. Verswiederholungen sind in den „Meistersingern“ strikt vermieden. Nur eine, allerdings realistische Wortwiederholung ist zu finden: „Walthers“ unmutiger wiederholter Ausruf „Diese Meister!“ [II, T. 715 ff.]. Auch innerhalb von Ensemble- und Chorsätzen wie am Schluß von I, 3 wird Gesangstext innerhalb einer Stimme nicht wiederholt. Die gleichen Verse können aber nacheinander in verschiedenen Singstimmen auftauchen, ein Mittel, mit dem Wagner schon im „Lohengrin“ virtuos umzugehen wußte und realistisch kollektive Gemütsbewegungen schildert. Dies geschieht beispielsweise mit dem Vers „Scheint mir nicht der Rechte!“ [III, T. 2343 ff.] innerhalb eines Chorsatzes, der auch klanglich überzeugend das Gemurmel des „Volkes“ wiedergibt.

13. Symmetrische Periodik ist wie im „Tristan“ in den „gesungenen“ Teilen des Werks, den Liedern, anzutreffen. Aber auch in den nicht als „gesungen“ imaginierten Abschnitten ist sie begrenzt restituert worden. Bereits erwähnt wurden die zahlreichen Motivwiederholungen, von denen viele auch mit einer Wiederholung der orchestralen Begleitung einhergehen (s. 2.). So entsteht über kurze Strecken periodische Regelmäßigkeit.

Aus Zweier- und Viererperioden bestehende, mehr oder weniger kurze Abschnitte innerhalb größerer Komplexe sind im gesamten Werk zu entdecken [z.B. II, T. 171 ff.; III, T. 109 ff.]. Besonders die Partien des „Beckmesser“ [z.B. I, T. 1023 ff., 1961 ff.; II, T. 1089 ff., 1114 ff.; III, T. 1006 ff., 1270 ff.] und des „Sachs“ tun sich hierin hervor [z.B. I, T. 1980 ff.; II, T. 280 ff., 363 ff., 544 ff.; III, T. 2214 ff., 2793 ff.]. „Davids“ Vortrag über den Meistersang in I, 2 enthält viele Zweier- und Viererperioden [I, T. 628 passim], desgleichen „Pogners“ Ansprache in I, 3 [I, T. 1174 passim].

14. Im Gegensatz zu anderen Werken Wagners ist die innere Spannung einer Figur nicht unbedingt am Ambitus ihrer Phrasen abzulesen. Im Falle „Beckmessers“ sind hohe, „überschlagende“ Spitzentöne in seiner gesamten Partie zu entdecken,<sup>1</sup> ohne daß sich die Grade seiner momentanen Erregung daraus präzise ableiten ließen. In „Pogners“ Ansprache in I, 3 werden die entscheidenden Verse mit dem höchsten Ton, der in dieser Ansprache vorkommt, einem *f*, unterlegt bei „dem geb’ ich, ein Kunstgewog’ner, von Nürnberg Veit Pogner, mit all meinem Gut, wie’s geh’ und steh’, Eva, mein einzig Kind, zur Eh’!“ [I, T. 1259 ff.]. In der

---

1 In seinem Brief an Gustav Hölzel, den ersten „Beckmesser“, vom 27.1.1868 hält Wagner fest: „[...] die musikalisch hohe Tonlage resultiert einzig aus dem leidenschaftlichen, kreischenden Sprachton, in welchem das meiste herauszubringen ist“ (zit. bei: MACK, S. 57 f.).

Vokalstimme des „Sachs“ finden sich weit ausgreifende Phrasen bei einer pathetischen, doch nicht emotional gespannten Stelle wie seinen Schlußworten in III, 5 [z.B. III, T. 2846 ff.].

Auch große Intervalle in den Singstimmen, z.B. der Dezimfall auf „Magdalenes“ „[Hi hi!] ’s wär’ fein!“ [II, T. 638], lassen keine Rückschlüsse auf die emotionale Anspannung der dramatischen Situation zu. Überhaupt kommen gerade in der Partie der „Magdalene“ überall weite Sprünge in dichter Folge vor, wie bereits Eduard Hanslick bemerkte.<sup>1</sup>

Auch hinsichtlich der Lage von Phrasen stellt sich – mit Ausnahme der bereits unter 6. und 9. behandelten Stellen – kaum Parallelität zu einer sprecherischen Darbietung des Textes ein.

15. Taktarten können über sehr lange Strecken beibehalten werden, etwa über fast 290 Takte zu Beginn von I, 3 (s. 5.). In einem von belebten Wortwechseln gekennzeichneten Dialog wie dem zwischen „Beckmesser“ und „Sachs“ in III, 3 gibt es aber auch zum Teil gehäufte Taktwechsel.

III, 3 [III, T. 960 ff.]:  $\frac{3}{4}$ -Takt (3 T.);  $\frac{4}{4}$ -Takt (7 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (30 T.);  $\frac{2}{2}$ -Takt (73 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (50 T.);  $\frac{9}{8}$ -Takt (4 T.);  $\frac{6}{8}$ -Takt (22 T.);  $\frac{9}{8}$ -Takt (3 T.);  $\frac{3}{8}$ -Takt (9 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (25 T.);  $\frac{3}{8}$ -Takt (34 T.);  $\frac{2}{4}$ -Takt (5 T.);  $\frac{3}{8}$ -Takt (7 T.);  $\frac{2}{4}$ -Takt (6 T.);  $\frac{3}{8}$ -Takt (8 T.);  $\frac{2}{4}$ -Takt (5 T.);  $\frac{3}{8}$ -Takt (4 T.);  $\frac{2}{4}$ -Takt (2 T.);  $\frac{3}{4}$ -Takt (1 T.);<sup>2</sup>;  $\frac{3}{8}$ -Takt (4 T.);  $\frac{2}{4}$ -Takt (4 T.);  $\frac{3}{8}$ -Takt (38 T.; Abgang „Beckmesser“).

Die Vielfalt der Taktarten während dieser langen Strecke von 344 Takten ist wesentlich größer als in I, 3, doch gehen bewegte mimische Aktionen wie „Beckmessers“ freudiges Aufspringen wegen „Sachs“ Danaergeschenkes [III, T. 1105] weder mit einem Metren- noch mit einem Tempowechsel einher. Es hat ganz den Anschein, als ob die Taktwechsel möglicherweise eher von der Begleitung, der thematischen Arbeit im Orchester, als vom imaginierten szenischen Geschehen ausgehend entworfen wurden. Dies wäre eingehender zu prüfen. Sprecherisch motiviert sind sie jedenfalls nicht.

Im übrigen macht Wagner weder von unüblichen Taktarten wie im „Tristan“ (s. 13.2.15.) noch von echter Polymetrik wie in „Siegfried“ II (12.2.15.) Gebrauch. Es können höchstens, wie im „Rheingold“ erstmals geschehen, der Singstimme und der Begleitung zuzeiten verschiedene Taktarten mit identischer Betonungsstruktur vorgezeichnet sein [z.B. II, T. 458, 470].

---

1 Hanslick kritisiert an den „Meistersingern“ „eine meist sprachwidrige, unnatürlich auf- und abspringende Declamation“ und zitiert „auf Gerathewohl zwei Proben“ als Beispiele hierfür (Hanslick (1875), S. 301). Es sind beides Verse „Magdalenes“ aus I, 1 [I, T. 325 ff. und 350 ff.].

2 Dieser nur einen Takt währende Taktwechsel zeichnet den Textinhalt („Beckmessers“ „Bin ich verwirrt und ganz verirrt?“) auf einer kompositionstechnischen Ebene nach, ohne primär sprecherisch motiviert zu sein.

16. Für die Solostimmen sind in den „Meistersingern“ keine melodramatisch frei auszuführenden Effekte vorgeschrieben. Exakt vorgegeben sind Einsatz, Tonhöhe und Dauer der Schreie „Walthers“ [II, T. 773], der im übrigen auf dem absoluten Spitzenton<sup>1</sup> der Partie auszuführen ist, und „Evas“ [III, T. 1404] wie auch das Gekicher „Magdalenes“ [II, T. 637]. Der einzige melodramatische Effekt im Werk ist für die Festwiesenszene vorgesehen und von Chor und Solisten gemeinsam auszuführen. Nach „Beckmessers“ verunglücktem Lied heißt es: „(Alles bricht in ein dröhnendes Gelächter aus.)“ [III, T. 2455].

17. In keinem reifen Werk Wagners wird soviel „realistisch“ gesungen wie in den „Meistersingern“, sowohl chorisch als auch solistisch.

Der Choral am Beginn „Da zu dir der Heiland kam“ [I, T. 222 ff.] und der Chor der Festwiesenszene „Wach auf, es nahet gen den Tag“ [III, T. 2153 ff.] sind eindeutig als „gesungen“ imaginiert. Inwieweit dies auch bei den Chören der „Lehrbuben“ [I, T. 962 ff., 2056 ff.; II, T. 28 ff., 73 ff.; III, T. 2137 ff., 2367 ff.] und der Zünfte [III, T. 1791 passim] der Fall ist, wäre eingehender zu prüfen.

In den Solopartien sind zahlreiche Lieder enthalten, die alle in der Barform komponiert wurden. Dies sind: „Walthers“ „Am stillen Herd in Winterszeit“ [I, T. 1483 ff., 1509 ff., 1556 ff.],<sup>2</sup> sein Probelied [I, T. 1700 ff., 1759 ff., 2010 ff.] und die beiden Versionen seines Preisliedes in III, 2 und 4 sowie III, 5 [III, T. 656 passim, 1435 ff., 2615 passim],<sup>3</sup> „Beckmessers“ Werbelied [II, T. 1245 passim] und seine Karikatur von „Walthers“ Preislied [III, T. 2397 ff.], „Sachs“ Schusterlied [II, T. 878 passim], „Davids“ Sprüchlein „Am Jordan Sankt Johannes stand“ [III, T. 200 ff.], das er zuerst irrtümlich auf die Melodie von „Beckmessers“ Werbelied anstimmt [III, T. 192 ff.]. Neben der Form weisen noch andere Merkmale der Sprachvertonung die genannten Lieder als „gesungen“ aus: die prononcierte Diatonik – Skalen- und Dreiklangsmelodik dominiert in ihnen –, regelmäßige Periodik, Motivwiederholungen und -sequenzen, thematische Übernahmen, beispielsweise aus dem Vorspiel, dynamische und artikulatorische Anweisungen in dichter Folge, die Nichtbeachtung sprecherischer Prosodik, viele lange Töne, der recht häufige Colla-parte-Satz sowie die zahlreichen Melismen und Verzierungen.

Die Partie des „Nachtwächters“ ist komplett als „gesungen“ imaginiert, wie an der Wiederholung desselben melodischen Modells in seinem Gesang in der Mitte

---

1 Wagner schrieb hier ein c<sup>2</sup> vor. In der gesamten übrigen Partitur überschreitet „Walthers“ Partie nicht das a<sup>2</sup>.

2 Daß diese Abschnitte als „realistisch“ gesungen aufzufassen sind, beweist eine Bemerkung „Kunz Vogelgesangs“: „Zwei art'ge Stollen faßt' er da ein.“ [I, T.1530 ff.].

3 Beim Preislied wich Wagners von seinem üblichem Kompositionsverfahren ab: Er skizzierte zuerst eine Melodie und textierte sie dann, ohne vorab einen Text zugrundegelegt zu haben (WESTERNHAGEN (1979), S. 361).

und am Ende von II erkennbar ist [II, T. 798 ff., 1456 ff.]. Neben diesen eindeutigen Fällen gibt es etliche Abschnitte, die zwar dramatisch gesehen als nicht oder zumindest nicht eindeutig „gesungen“, doch musikalisch aufgrund der eben aufgezählten Merkmale eher „gesungen“ als „gesprochen“ erscheinen. Es sind dies Abschnitte, die sich formal deutlich von der sie umgebenden Musik abheben. Dazu gehören „Davids“ Vortrag über den Meistersang [I, T. 623 ff. passim] (s. 7.), „Pogners“ Ansprache [I, T. 1168 ff.] und „Sachs“ Schlußansprache [III, T. 2772 ff.], das Verlesen der „Leges Tabulaturae“ durch „Kothner“ [I, T. 1651 ff.] sowie die beiden Monologe des „Sachs“ [II, T. 280 ff.; III, T. 305 ff.]. Es sind zwei Abschnitte innerhalb der „Sachs“-Partie erwähnenswert, deren Sprachvertonung primär musikalisch motiviert ist, einmal durch die musikalische Form, einmal durch die Zitierung thematischen Materials, obwohl sie in Dialogsituationen vorkommen. „Sachs“ Erläuterung der Barform „Ob euch gelang, ein rechtes Paar zu finden“ usw. könnte selbst als freie Barform aufgefaßt werden: Auf die sequenzierte Wiederholung eines Taktes [III, T. 692 ff.] folgt ab „den Stollen ähnlich, doch nicht gleich“ [III, T. 694 ff.] ein längerer, vielleicht als Abgesang zu interpretierender Komplex. An anderer Stelle zitiert „Sachs“ recht frei die Melodie seines Schusterliedes bei den Worten „Hat man mit dem Schuhwerk nicht seine Not!“ [III, T. 1494 ff.].

Zwei kurze Abschnitte sind ferner zu nennen, an denen die Sprachvertonung klanglich sehr an das traditionelle Seccorezitativ erinnert: „Pogners“ „In deutschen Landen vielgereist“ usw. [I, T. 1218 ff.] und „Sachs“ „Eine Meisterweise ist gelungen“ usw. [III, T. 1642 ff.].<sup>1</sup> Die Singstimme deklamiert hier in schnellen Notenwerten parlandoartig über Liegeakkorden der Streicher. Vergleichbares hatte Wagner zuletzt im „Lohengrin“ komponiert.

Es bestätigt sich angesichts dieser formal recht fest umrissenen musikalischen Komplexe KOMOWS Beobachtung, Wagner habe mit den „Meistersingern“ eine Wiederannäherung an „*traditional set-pieces*“, an geschlossene Formen vollzogen.<sup>2</sup> Auch Art und Weise der Werkentstehung untermauern diese Vermutung (s. 1 b.).<sup>3</sup>

---

1 VOSS sieht in „Sachs“ Sprachvertonung wie dem ganzen Zeremoniell der Taufe eine Anspielung auf „Kothners“ Verlesung der Tabulaturgesetze: „*Hier wie dort wird der Text wie im Lektionston, gleichsam psalmodierend vorgetragen.*“ (in: CSAMPAI/HOLLAND, S. 22).

2 KOMOW, S. 413; wie keines seiner reifen Werke gestatten die „Meistersinger“ die Auskoppelung einzelner Nummern für den Konzertgebrauch (KOMOW, S. 299). Tatsächlich hat Wagner selber vorab instrumentierte Nummern wie „Pogners“ Ansprache oder „Sachs“ Schusterlied schon Jahre vor der Vollendung der gesamten Partitur in Konzerten zur Aufführung gebracht (WWV, S. 466 f.).

3 Neben „Walthers“ Preislied und den eben genannten Passagen (s. vorige Fn.) entstand auch der „Wach auf“-Chor vorab (LINNENBRÜGGER, S. 44 ff.).

18. Bedeutsame Verse oder Worte in den „Meistersingern“ können durch Abbrechen oder plötzliche dynamisch-orchestratorische Zurücknahme der Begleitung gut hörbar herausgestellt werden, ganz wie in den Werken davor. Derart vertonte Verse, deren Verständnis entscheidend für den Handlungsverlauf bzw. die Motivation einer Figur sind, sind beispielsweise der Schluß von „Pogners“ Ansprache [I, T. 1262 ff.], „Walthers“ Unterbrechung durch „Beckmessers“ „Seid ihr nun fertig?“ [I, T. 1795 ff.], die zwischen „Beckmesser“ und „Sachs“ getroffene Abmachung in II, 6 [II, T. 1148 ff.], die Aufforderung des „Sachs“ an „Walther“ „faßt zu einem Meisterliede Mut!“ [III, T. 533 f.] und „Sachs“ einleitende Worte zur Taufe des neuen Meisterliedes [III, T. 1624 f.]. Das dynamische Wechselspiel zwischen Gesang und Begleitung ist nun in den „Meistersingern“ nicht so virtuos wie in den Vorgängerwerken, weil es darin keine spektakulären Klangmassierungen, Orchesterschläge und großen Crescendi gibt, die Wagners tragische Tondramen auszeichnen. Die orchestrale Begleitung der „Meistersinger“ ist satztechnisch höchst anspruchsvoll, oft polyphon, aber dynamisch relativ einheitlich.

## 16. „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ WWV 86 C und D

### 1. Entstehung

#### a) Chronologie

Erst am 1.III.1869, nach zwölf Jahren Unterbrechung, nahm Wagner die Vertonung von „Siegfried“ wieder auf und führte sie zu Ende. Nachdem die beiden Gesamtentwürfe zu „Siegfried“ III am 5.VIII.1869 abgeschlossen waren, begann Wagner noch vor der Ausarbeitung der Instrumentation, mit der er am 5.II.1871 fertig wurde, mit der Vertonung der „Götterdämmerung“ am 2.X.1869.<sup>1</sup> Da die vier letzten „Ring“-Aufzüge in unmittelbarem Zusammenhang entstanden, ist es gerechtfertigt, ihre Sprachvertonung innerhalb eines Unterabschnittes zu betrachten.

Wagners Rezitationen des „Ring“-Textbuchs, die sich für den Zeitraum bis zum vorläufigen Kompositionsabbruch im Jahre 1857 nachweisen lassen, sowie von „Der junge Siegfried“ und „Siegfried's Tod“, den Vorstufen zu „Siegfried“ und „Götterdämmerung“, sind unter 9.1.a)., 10.1.a). und 12.1.a). aufgelistet. Nach 1857 kam es zu weiteren Vorlesungen der Textbücher der bislang unvertonten Dramen. In einem Brief an Schott vom 26.II.1862 kündigte Wagner eine Vorlesung von

---

1 WWV, S. 382 und 398; zu beiden Werken sind umfangreiche Einzelskizzen erhalten (WWV, S. 380 f. und 397 f.).

Teilen des „Rings“ am 29.II. an.<sup>1</sup> Um welche es sich handelte, ist nicht bekannt. Am 21.X.1862 forderte Wagner jedenfalls von Betty Schott brieflich ein Textbuch der „Walküre“ zurück, das er ihr vorgelesen hatte.<sup>2</sup> Im Januar 1863 kam es zu einer Vorlesung der „Götterdämmerung“ für Marie Kalergis und Lord Bulwer in Wien, die Wagner allerdings abbrach.<sup>3</sup> Im März 1863 rezitierte Wagner für die Großfürstin Helene in St. Petersburg an vier Abenden das komplette „Ring“-Textbuch.<sup>4</sup> Zu dieser Zeit hatte Wagner die Vertonung der „Meistersinger“ „*bei Seite gelegt*“.<sup>5</sup> Die Vorlesungen könnten ein Hinweis darauf sein, daß er sich 1863 mit dem Gedanken an eine Wiederaufnahme der „Ring“-Komposition trug. Nach der Intervention Ludwigs II. las Wagner ihm im Mai 1864 „*meine Dichtungen*“, darunter mit Sicherheit auch den „Ring“, vor.<sup>6</sup> Da für das Jahr 1868 keine autobiographischen Notizen Wagners existieren und der wohl wichtigste Briefwechsel Wagners aus dieser Zeit, der mit Cosima v. Bülow, vernichtet bzw. nur redigiert veröffentlicht wurde,<sup>7</sup> sind für diesen Zeitraum keine „Ring“-Vorlesungen nachweisbar, ohne daß sicher auszuschließen wäre, daß solche stattfanden.

Wagner lebte in den Jahren 1868/69 sehr zurückgezogen in Tribschen. „*Je weniger ich von der Welt erfahre, desto wohler wird mir überhaupt*“, schrieb er am 6.XII.1868 an seine Schwester Ottilie Brockhaus.<sup>8</sup> In diese Zeit fällt die endgültige Übersiedlung Cosima v. Bülows nach Tribschen. Sie reiste am 16.IX.1868 an. Nach ihrer Ankunft verblieb Wagner mit ihr eine Weile in selbstgewählter Isolation, schrieb wenig Briefe und empfing kaum Besuch. Am 1.I.1869 begann Cosima, ihre Tagebücher zu führen. Über die privaten Beschäftigungen und Vorhaben Wagners unmittelbar davor ist kaum etwas in Erfahrung zu bringen. Wagners Biographie weist in dem zweiten Halbjahr 1868 einen schwarzen Fleck auf.

Für den 20.II.1869, kurz vor Vertonungsbeginn von „Siegfried“ III, ist eine Rezitation des „Rheingold“ in Tribschen überliefert.<sup>9</sup> Bis zur Vollendung der „Götterdämmerung“, die am 22.VII.1872 im zweiten Gesamtentwurf, am 21.XI.1874 in Partitur fertig vorlag,<sup>10</sup> fanden nur zwei Vorlesungen der „Götterdämmerung“ statt: Wagner las seinen Text einem größeren Zuhörerkreis bei Gräfin Schleinitz in Berlin am 17.I.1873 vor.<sup>11</sup> Diese Veranstaltung zielte darauf ab, Geldgeber für die ersten Bayreuther Festspiele zu gewinnen. Die Vorlesung der „Götterdämmerung“ für

---

1 SB XIV, S. 83.

2 SB XIV, S. 303.

3 ML, S. 834 und BrB, S. 137; dazu Eintrag vom 20.III.1880 (CT II, S. 507).

4 ML, S. 840 und BrB, S. 138; Brief an Mathilde Maier vom 18.IV.1863 (SB XV, S. 134).

5 BrB, S. 136.

6 Brief an Mathilde Maier vom 18.V.1864 (Maier, S. 157).

7 WESTERNHAGEN (1979), S. 235.

8 Familienbriefe, S. 268.

9 CT I, S. 60.

10 WWV, S. 398 f.

11 CT I, S. 629; Wagners Vorrede zu dieser Rezitation in: GS IX, S. 308 ff.



Emil Scaria am 27.VI.1874 gehört bereits zu den Vorproben der ersten Festspiele.<sup>1</sup> Es ist unmittelbar vor Aufnahme der Vertonung von „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ möglicherweise also zu keiner intensiven Rezitationstätigkeit mehr gekommen. Falls es so war, könnten vier Gründe dafür verantwortlich gewesen sein: Zum einen hatte Wagner das Textbuch von „Siegfried's Tod“ bzw. „Götterdämmerung“ in den zurückliegenden zwanzig Jahren bereits sehr häufig vorgelesen. Zum anderen handelte es sich bei der „Götterdämmerung“ wieder um einen tragischen Stoff, den er als Rezitator (s. Anh. II Abschnitt 3. und 4.) und Komponist bevorzugte und sicher zu gestalten wußte. Zum dritten hatte sich Wagner vor Kompositionsbeginn von „Siegfried“ III schon intensiv mit den beiden bereits komponierten Aufzügen beschäftigt, denn er fertigte 1868/69 die Partiturreinschrift von „Siegfried“ I, 3 und II an, eine Arbeit, mit der er am 23.II.1869, knapp eine Woche vor Beginn des ersten Gesamtentwurfs zu „Siegfried“ III, fertig wurde.<sup>2</sup> Zum vierten nannte er als eine Besonderheit der kompositorischen Arbeit am letzten Teil seiner Tetralogie in einem Brief an Ludwig II. vom 5.V.1870

*„[...] die ungemaine Gedrängtheit des musikalischen Gewebes, weil sie hauptsächlich durch die lakonische Gedrängtheit des Dialoges gerade dieses Teiles des großen Dramas, wo alles Handlung ist, bedingt wird.“<sup>3</sup>*

Tatsächlich erweist sich die Sprachvertonung von „Götterdämmerung“ und „Siegfried“ III als in hohem Maße musikalisch-thematisch bestimmt (s. 2.2.). Wagner gewann seine Vokallinien hier nicht mehr primär aus dem Sprechtonfall.

#### b) Skizzenauswertung

Zu „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ existieren je zwei Gesamtentwürfe und zahlreiche Einzelskizzen. Für „Siegfried“ III ist im Vergleich zu seinen früheren Werken eine Modifikation von Wagners Schaffensweise zu konstatieren. Er begann den 2. Gesamtentwurf in ungewöhnlich großem zeitlichen Abstand zum ersten, denn der 1. Gesamtentwurf zu „Siegfried“ III war bereits abgeschlossen, als er den zweiten begann.<sup>4</sup> Bei der „Götterdämmerung“ entstanden beide Gesamtentwürfe dann wieder wie gewohnt in dichter zeitlicher Folge.<sup>5</sup> Die Ausschreibung der Partituren zog sich sehr lange hin. Zwischen Abschluß der zweiten Gesamtentwürfe und Beendigung der Partituren liegen bei „Siegfried“ III anderthalb,<sup>6</sup> bei der „Götterdämmerung“ sogar zweieinhalb Jahre.<sup>7</sup> Auch wenn das Bayreuther Projekt

1 s. Kap. III Abschnitt 10.1.a).

2 WWV, S. 383.

3 KLRW II, S. 307.

4 WWV, S. 382.

5 WWV, S. 398.

6 WWV, S. 382 f.

7 WWV, S. 398 f.

sicherlich manche Unterbrechung in der Vertonung und Orchestrierung zu verantworten hatte, ist evident, daß die Zeiträume der Werkentstehung gegenüber denen der älteren „Ring“-Teile erheblich länger geworden sind. Zweieinhalb Jahre liegen zwischen Beginn und Vollendung der Gesamtentwürfe der letzten vier „Ring“-Aufzüge.<sup>1</sup>

Der 1. Gesamtentwurf in dieser Schaffensphase Wagners ist im Vergleich mit den älteren ersten Gesamtentwürfen zum „Ring“ erheblich ausgearbeiteter. Bei synchronem Gesang kann jeder Singstimme ein eigenes System gegeben worden sein.<sup>2</sup> Die Begleitung ist stets auf zwei Systemen notiert, wesentlich detaillierter angedeutet, und das in Teilen sehr saubere, korrekturfreie Schriftbild zeigt, daß verhältnismäßig viele Abschnitte lediglich von separaten Einzelskizzen abgeschrieben wurden. Der 1. Gesamtentwurf dient dabei aber nach wie vor der vollständigen Festlegung der Gesangsstimme. Er ist insgesamt flüchtiger geschrieben als der 2. Gesamtentwurf; der ist in Tinte ausgeführt, enthält kaum Korrekturen und wurde wie alle zweiten Gesamtentwürfe Wagners sehr sauber geschrieben. Der 1. Gesamtentwurf zu „Götterdämmerung“ III wurde nicht mit Tinte überzogen, auf ihm sind nur noch schwer zu entziffernde Bleistiftspuren erhalten geblieben.<sup>3</sup> Der 1. Gesamtentwurf zur „Götterdämmerung“ ist aufzugsweise numeriert.<sup>4</sup>

Wagner komponierte die vier letzten Aufzüge des „Ring“ in der Hauptsache strikt von vorn nach hinten durch. Ausnahmen machen hierbei die Kompositionen instrumentaler Zwischenspiele,<sup>5</sup> die für vorliegende Arbeit aber nicht von Belang sind. In der Sprachvertonung griff Wagner nur ganz selten im Text vor<sup>6</sup> und legte Cosima gegenüber dar, daß er bei der Werkvertonung Komposition fast nie von der vom Text vorgegebenen Reihenfolge abwich (s. 2.17.).

Es lassen sich für die Singstimmen die aus den vorangegangenen Werken bekannten Korrekturtypen unterscheiden:

---

1 Der 1. Gesamtentwurf zu „Siegfried“ III wurde am 1.III.1869 begonnen, der 2. Gesamtentwurf der „Götterdämmerung“ am 22.VII.1872 beschlossen (WWV, S. 382 und 398).

2 Z.B. NA (A III c 1), 21<sup>v</sup>, 2. Akk. ff.

3 WESTERNHAGEN (1973), S. 217 und 260; den 1. Gesamtentwurf der „Götterdämmerung“ begann Wagner mit dem Einsatz der „1. Norn“. Das einleitende Instrumentalvorspiel skizzierte er erst ein Vierteljahr später nachträglich, wie handschriftliche Datumseinträge im Manuskript belegen (WWV, S. 398).

4 Seitenangaben, die sich auf das Manuskript des ersten Gesamtentwurfs beziehen, enthalten im folgenden vor der Seitenangabe eine römische Zahl, die den Aufzug angibt, falls die Aufzugsnummer im Text nicht eigens vermerkt wird.

5 Das Zwischenspiel „Götterdämmerung“ III, 2/3 entstand, während Wagner an der Vertonung von II, 4 arbeitete (s. Eintrag vom 29.IX.1871 (CT I, S. 444)).

6 Z.B. WESTERNHAGEN (1973), S. 246, Bsp. 31 f.

Die Dauer langer Töne kann in einem späteren Bearbeitungsstadium variieren.<sup>1</sup> Allerdings ist dies nicht mehr ganz so oft der Fall wie in früheren Werken. Man vergleiche hierzu die häufig übereinstimmenden Tondauern langer Töne in Skizze und Partitur von „Götterdämmerung“ II, 4.

Einige Korrekturen oder Streichungen geben Auskunft über die Reihenfolge der Entstehung von Singstimme und Begleitung. Es gibt viele ausgestrichene Takte, die Instrumentalmusik, aber noch keine Singstimme enthalten, Takte, in die aller Wahrscheinlichkeit nach noch eine Singstimme eingefügt werden sollte.<sup>2</sup> Umgekehrt gibt es keine ausgestrichenen Takte, in denen eine Singstimmenmelodie ohne Begleitung skizziert worden wäre.<sup>3</sup> Im Gegensatz zu den älteren „Ring“-Teilen ging Wagner beim Fortgang der Vertonung im 1. Gesamtentwurf von „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ also generell vom Orchester statt von der Singstimme aus. Daß Wagners kompositorisches Interesse in stärkerem Maße als früher dem Orchester galt, wird auch durch einen Vergleich verschiedener Fassungen in erstem Gesamtentwurf und Partitur bestätigt, denn es zeigt sich dabei, daß bei Abweichungen eher die Begleitung als die Singstimme beibehalten wurde bzw. daß die Begleitung oft vor der Singstimme feststand.<sup>4</sup> Auch das von LINNENBRÜGGER

---

1 Vgl. für „Siegfried“ III: NA (A III c 1), 4<sup>v</sup>, 3. Akk., T. 5 mit [„Si.“, S. 311]; NA (A III c 1), 4<sup>v</sup>, 4. Akk. f. mit [„Si.“, S. 312]; NA (A III c 1), 5<sup>v</sup>, 1. Akk., T. 2 f. mit [„Si.“, S. 318]; NA (A III c 1), 5<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 3 und Zweitfassung 6<sup>r</sup>, 1. Akk. f. mit [„Si.“, S. 321]; NA (A III c 1), 6<sup>v</sup>, 3. Akk., T. 4 ff. mit [„Si.“, S. 326].

Vgl. für „Götterdämmerung“ I: NA (A III f 1), 5<sup>v</sup>, 2. Akk., T. 3 ff. mit [„Gö.“, S. 33]; NA (A III f 1), 6<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 5 ff. mit [„Gö.“, S. 43]; NA (A III f 1), 14<sup>r</sup>, 2. Akk., T. 4 mit [„Gö.“, S. 105]; NA (A III f 1), 14<sup>v</sup>, 3. Akk., T. 1 ff. mit [„Gö.“, S. 109 f.]; NA (A III f 1), 15<sup>r</sup>, 5. Akk., T. 2 mit [„Gö.“, S. 116 f.]; WESTERNHAGEN (1973), S. 255, Bsp. 48 mit [„Gö.“, S. 408].

Vgl. für „Götterdämmerung“ II: NA (A III f 1), 12<sup>v</sup>, 5. Akk., T. 2 ff. mit [„Gö.“, S. 334]; NA (A III f 1), 12<sup>v</sup>, 2. Akk., T. 3 mit [„Gö.“, S. 335]; NA (A III f 1), 14<sup>r</sup>, 2. Akk., T. 10 ff. mit [„Gö.“, S. 348].

Vgl. WESTERNHAGEN (1973), S. 247, Bsp. 34 mit [„Gö.“, S. 319]; ferner WESTERNHAGEN (1973), S. 232; S. 240, Bsp. 27; S. 249, Bsp. 37; S. 251, Bsp. 40 und S. 271, Bsp. 68.

2 Z.B. NA (A III c 1), 8<sup>r</sup>, 4. Akk. f.; NA (A III c 1), 9<sup>v</sup>, Nachtrag unter 4. Akk.; NA (A III c 1), 18<sup>r</sup>, 2. Akk., T. 1; NA (A III f 1), I 13<sup>v</sup>, 3. Akk., T. 4 ff.; NA (A III f 1), II 15<sup>v</sup>, 3. Akk.; NA (A III f 1), II 17<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 5; NA (A III f 1), II 21<sup>r</sup>, 2. Akk.; WESTERNHAGEN (1973), S. 232, 264. Maximal acht Takte lang sind solche gestrichenen Abschnitte (NA (A III c 1), 17<sup>v</sup>, 4. Akk. f.).

3 NA (A III c 1), 20<sup>v</sup>, 3. Akk., T. 7 f. fehlen zwar noch Noten im mittleren System, im unteren ist aber bereits eine Baßlinie notiert. NA (A III f 1), II 15<sup>r</sup>, letzte Akk. scheint eine zweite, verworfene Version von „Brünnhildes“ „Du listiger Held, sieh, wie du lügst“ sogar schon mit Textunterlegung notiert worden zu sein. Bis auf einen Akkord ist noch keine Skizzierung der Begleitung zu erkennen, so daß hier zumindest ein Takt Singstimme ohne Begleitung notiert sein könnte, was sich aber aufgrund der stark verblaßten Schrift nur undeutlich erkennen läßt. Auf der Rückseite desselben Blattes ist die zweite Fassung, die schon mit der definitiven Vokallinie übereinstimmt, „mit ausführlicher Begleitung“ skizziert worden (WESTERNHAGEN (1973), S. 250, Bsp. 38.).

4 Durch Einfügung eines zweiten Taktes Instrumentalbegleitung, die Wagner im 1. Gesamtentwurf vornahm, ergab sich für den Takt mit „Brünnhildes“ Vers „Gedenk des wilden [Feuers]“

postulierte „Bausteinverfahren“, also das Voranschreiten in der Vertonung mittels der Einfügung thematischer Einheiten, kam bei der Komposition der letzten vier „Ring“-Aufzüge zum Einsatz.<sup>1</sup> Schließlich stand Wagner in Gestalt der bereits vollendeten Teile ein gewaltiges motivisch-thematisches Reservoir zur Verfügung.

Dies ist an den instrumentalen Takten nach „Siegfrieds“ „Drum sprich, sonst spreng’ ich dich fort!“ zu erkennen.<sup>2</sup> Der 1. Gesamtentwurf sah im Anschluß daran das Thema vor, daß im Zusammenhang mit der aufkeimenden Liebe zwischen den „Wälsungen“ erstmals unmittelbar vor Beginn von „Walküre“ I, 2 von Celli und Kontrabässen intoniert wird.<sup>3</sup> Wagner strich die betreffenden drei Takte aber wieder und fügte dann das sogenannten Unmutsmotiv ein, das erstmals am Schluß von „Walküre“ II, 1 erklingt, was der definitiven Fassung entspricht.<sup>4</sup> Die Verse des „Wanderers“ „mit Furcht vor schmachvoll feindlichem Ende füllt’ ihn dein Wissen“ in „Siegfried“ III, 1 waren in der Skizze noch mit thematisch neutralen Akkorden unterlegt. Erst in einem späteren Stadium entschloß sich Wagner, hier das Götterdämmerungsthema erklingen zu lassen, was wiederum eine Änderung der Vokallinie nötig machte.<sup>5</sup>

In zwei Punkten unterscheiden sich die ersten Gesamtentwürfe von „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ grundsätzlich von den Gesamtentwürfen der älteren Teile des „Rings“: 1. Wagner verlagert die kompositorische Arbeit mehr und mehr auf die Einzelskizzen. Das phasenweise sehr saubere, korrekturfreie Schriftbild einiger Abschnitte zeigt, daß sie erst separat ausgearbeitet und dann nur noch in den 1. Gesamtentwurf übertragen wurden. Die wachsende Bedeutung der Einzelskizzen war schon bei der „Meistersinger“-Entstehung zu beobachten gewesen. 2. Die motivisch-thematische Arbeit wird in diesen vier Aufzügen im Vergleich zu „Meistersingern“ und „Tristan“ noch weiter forciert (s. 2.2.). Die Singstimmenmelodik verdankt ihre Gestalt also in erheblichem Maße rein musikalischen Rücksichten. Die Sprachvertonung kann deshalb nur noch partiell vom Sprechtonfall geprägt sein.

Dies beides hat für den Skizzenbefund und die Analyse der Sprachvertonung Konsequenzen:

1. Einzelskizzen gelten satztechnisch besonders anspruchsvollen Stellen. Dies waren bislang Chorsätze, Ensembles, instrumentale Abschnitte usw. gewesen (s. 15.1.b.), aber keine Dialoge, wie es nun bei „Siegfried“ III und „Götterdämme-

---

eine Augmentation um das Doppelte, die im 1. Gesamtentwurf allerdings noch nicht vorgenommen wurde (NA (A III f 1), I 6<sup>f</sup>, 2. Akk., T. 2 [„Gö.“, S. 39]). Weitere Beispiele, in denen die Begleitung offenkundig vor der Singstimme feststand, sind zu entdecken (NA (A III c 1), 6<sup>v</sup>, 2. Akk., T. 4 f.; NA (A III f 1), II 21<sup>v</sup>, letzte Akk. [„Gö.“, S. 408]; WESTERNHAGEN (1973), S. 264).

1 Man erkennt dies beispielsweise bei den für Themenüberleitungen typischen Korrekturhäufungen wie in NA (A III f 1), I 6<sup>f</sup>, 4. Akk.

2 NA (A III c 1), 8<sup>f</sup>, 4. Akk. f.

3 „Walküre“-Partitur, S. 30.

4 [„Si.“, S. 335 f.].

5 WESTERNHAGEN (1973), S. 199, Bsp. 40.

nung“ der Fall ist.<sup>1</sup> Dialoge sind in vorher nicht erreichtem Maße mit Themen durchwirkt.

2. Wegen der zahlreichen Themen in den Singstimmen werden Unterschiede zwischen eher sprecherischen und eher kantablen Abschnitten eingebnet. Weder von der Erscheinungsform noch von der Entstehungsweise her heben sich die unterschiedlichen stilistischen Höhenlagen der Sprachvertonung so deutlich gegeneinander ab wie in Vorgängerwerken. Tendenziell folgt Wagner der Regel, bewegte Wortwechsel thematisch neutral zu halten. Solche Wortwechsel sind denn auch bisweilen mit nur rudimentär angedeuteter Begleitung skizziert worden, wobei der Entwurf der Singstimme Wagner im ersten Anlauf ohne größere Korrekturen sichtlich leicht von der Hand ging.<sup>2</sup> Das gilt in besonderem Maße für den Dialog „Alberich“/„Hagen“, also die gesamte Szene „Götterdämmerung“ II, 1, der im 1. Gesamtentwurf „*in einem Zug ohne jede Korrektur niedergeschrieben*“ wurde.<sup>3</sup>

3. Der 1. Gesamtentwurf vermag nur noch in Teilen über das entstehungschronologische Primat von Singstimme oder Begleitung Auskunft zu geben. Um dieser Frage nachzugehen wären die Einzelskizzen, von denen möglicherweise nicht alle erhalten sind,<sup>4</sup> zu sichten und auszuwerten, was den Rahmen vorliegender Arbeit jedoch überschreiten würde.

4. Die bei den vorangegangenen Werken zu unterscheidenden Korrekturtypen a) (rhythmische Struktur der Singstimme liegt vor der diastematischen fest) und b) (diastematische Struktur liegt vor der rhythmischen fest) sind im 1. Gesamtentwurf von „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ so gut wie gar nicht mehr anzutreffen.<sup>5</sup> Vielleicht würden Beispiele hierfür in den Einzelskizzen zu entdecken sein, was aber deswegen nicht sonderlich wahrscheinlich ist, weil die Singstimmenkorrekturen in den letzten vier „Ring“-Aufzügen zumeist völlige rhythmische und dia-

---

1 WESTERNHAGEN (1973), S. 215 ff.

2 Z.B. der Dialog „Siegfried“/„Gunther“ in „Götterdämmerung“ I, 2 (vgl. NA (A III f 1), 15<sup>v</sup> f. mit [„Gö.“, S. 122 ff.]).

3 WESTERNHAGEN (1979), S. 412.

4 WESTERNHAGEN (1973), S. 249.

5 Eine Korrektur des Typs b) findet sich etwa auf NA (A III f 1), I 11<sup>v</sup>, 2. Akk., T. 5 f.

stematische Abweichungen von der Gestalt ante correcturam nach sich ziehen.<sup>1</sup> Ursache hierfür ist oft die thematische Arbeit.<sup>2</sup>

Bei Singstimmenüberarbeitungen machte Wagner in viel stärkerem Umfang als bei den „Ring“-Teilen von „Rheingold“ bis „Siegfried“ II von der Veränderung bzw. Einfügung von Pausen Gebrauch, die die rhythmische Gestalt der Singstimmen gänzlich verändern. Es handelt sich dabei vorrangig um Pausen des Typs b) und d) (s. 2.4.) sowie Pausen zwischen Redebeiträgen verschiedener Figuren.

Die Textierung ist nach wie vor der letzte Arbeitsschritt bei der Erstellung des ersten Gesamtentwurfs gewesen.<sup>3</sup>

## 2. Analyse

Eine Untersuchung der Sprachvertonung von „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ steht bislang noch aus. Die Seitenangaben in eckigen Klammern beziehen sich im folgenden auf die bei Schott 1875 und 1876 erschienenen Partituren von „Siegfried“ und „Götterdämmerung“.

1. Melismen sind in der „Götterdämmerung“ wesentlich seltener als in den „Meistersingern“ anzutreffen. In diesem Punkt nähert sich Wagner der strikt sylla-

---

1 Auf NA (A III f 1), I 13<sup>f</sup>, 2. Akk. ff. sind z.B. vierzehn Takte einer ersten Version des Dialogs „Gunther“/„Hagen“ „Brächte Siegfried die Braut dir heim“ usw. skizziert und gestrichen worden. Die zweite Version stimmt mit der in Partitur überein [„Gö.“, S. 102 f.], hat aber mit der ersten weder in rhythmisch-akzentueller noch in diastematischer Hinsicht irgendwelche Ähnlichkeit. Derart gravierende Abweichungen zwischen mehreren Fassungen finden sich noch häufiger bei den Dialogen der „Götterdämmerung“ (vgl. NA (A III f 1), I 15<sup>v</sup>, 3. Akk., T. 6 und 5. Akk., T. 2 ff. mit [„Gö.“, S. 120 f.]; vgl. NA (A III f 1), II 21<sup>f</sup>, 1. Akk. f. mit [„Gö.“, S. 403]).

2 So sah Wagner ursprünglich in „Siegfrieds“ Singstimme bei „ich bin nur Brünnhildes Arm“ ein Thema vor, dessen Ursprung sich vielleicht bis auf die Skizzen zu „Siegfried's Tod“ zurückverfolgen läßt (WESTERNHAGEN (1973), S. 225), entschied sich dann aber für eine thematisch neutrale Sprachvertonung (WESTERNHAGEN (1973), S. 225, Bsp. 8 f.). Dieses Thema hat Wagner im 1. Gesamtentwurf des Vorspiels noch häufiger in originaler Rhythmisierung verwendet als in der Partitur (vgl. WESTERNHAGEN (1973), S. 220, Bsp. 4 mit [„Gö.“, S. 31]; vgl. NA (A III f 1), I 5<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 3 mit [„Gö.“, S. 34]). WESTERNHAGEN (1973), S. 250, Bsp. 38 vergleicht zwei Fassungen von „Brünnhildes“ „Du listiger Held, sieh, wie du lügst“, die weder rhythmisch noch diastematisch übereinstimmen. In beiden Fassungen wird ein Thema modifiziert, das erstmals in den tiefen Streichern erklingt, als „Brünnhilde“ „Siegfried“ am Hofe der „Gibichungen“ erblickt [„Gö.“, S. 332]. Gleiches gilt für die Verarbeitung des Themas „O Heil der Mutter, die mich gebar“ in „Brünnhildes“ Schlußgesang bei den Worten „Wie Sonne lauter strahlt mir sein Licht“ (WESTERNHAGEN (1973), S. 271, Bsp. 67). Weitere Beispiele für Modifikation, Entfernung oder Austausch von Themen in den Singstimmen sind in den Skizzen zu finden (vgl. NA (A III f 1), I 5<sup>v</sup>, 5. Akk. mit [„Gö.“, S. 35 f.]; vgl. NA (A III f 1), I 11<sup>f</sup>, 5. Akk., T. 3 f. (vgl. 2. Gesamtentwurf: NA (A III f 2), S. 21, 4. Akk. ff.) mit [„Gö.“, S. 93]; vgl. NA (A III f 1), I 14<sup>f</sup>, 4. Akk. f. mit [„Gö.“, S. 107 f.]; WESTERNHAGEN (1973), S. 229, Bsp. 13).

3 Dies ist am „gequetschten“ Schriftbild oder einer Einfügung des Textes an unüblichem Ort zu erkennen, z.B. NA (A III c 1), 3<sup>f</sup>, 3. Akk.; NA (A III f 1), I 11<sup>v</sup>, 1. Akk., T. 7 f.; NA (A III f 1), I 12<sup>f</sup>, letzte Akk.; NA (A III f 1), I 12<sup>v</sup>, 1. Akk.

bischen Sprachvertonung seiner vor „Tristan“ entstandenen Werke wieder an. Seltenere sind in „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ thematisch bedingte Melismen [„Si.“, S. 303, 309, 314, 323, 326; „Gö.“, S. 35, 63 ff., 180, 271 ff., 327 f., 330, 357, 380, 557] und Verzierungen wie Triller [„Si.“, S. 389, 416; „Gö.“, S. 178, 303,<sup>1</sup> 354<sup>2</sup>], Doppelschlag [„Si.“, S. 318; „Gö.“, S. 176, 281, 327] oder auskomponiertes Portamento [„Si.“, S. 334; „Gö.“, S. 8 f.]. Die melismenreichste Passage des untersuchten Werkabschnittes ist „Siegfried“ III, 3 [„Si.“, S. 384, 388 f., 394, 396, 413 ff., 419, 422 ff., 430 ff., 436 f.]. Hier hat Wagner viele schon vorab entworfene Themen in die Singstimme eingefügt,<sup>3</sup> und hier ist auch das längste Melisma des untersuchten Werkabschnittes zu finden: „Siegfrieds“ „das jetzt mir Seligem lacht“ im Zwiegesang mit „Brünnhildes“ „erwachen durft’ ich nur dir“ umfaßt 16 Töne und einen Triller und ist länger als zwei Takte [„Si.“, S. 389]. Die längsten Melismen in der „Götterdämmerung“ umfassen fünf oder sechs Töne [z.B. „Gö.“, S. 178, 380, 406] und werden nicht selten emphatischen Signalwörtern unterlegt wie „Brünnhildes“ „des hehrsten Helden“ [„Gö.“, S. 557] oder ironisierend „Hagens“ „ich würzte dir holden Trank“ [„Gö.“, S. 499]. Melismen auf –e-Silben hat Wagner erkennbar zu vermeiden versucht. Sie sind extrem selten [„Si.“, S. 384 f.].

Ein aus den Vorgängerwerken bekanntes Mittel ist der kurze Vorschlag bei lachenden Tonfällen, die der Partie des „Siegfried“ vorbehalten sind [„Gö.“, S. 124, 272, 481, 484], oder in quasi lautmalerischer Verwendung wie bei „Brünnhildes“ „lachender Held“ [„Si.“, S. 481]. Sprecherischer Lautmalerei analoge melismatische Figuren finden sich mehrfach in den letzten vier „Ring“-Aufzügen [„Si.“, S. 327, 368, 372, 391, 418; „Gö.“, S. 503, 586]. Hierzu ist auch eine der virtuosesten Verzierungen der beiden Partituren zu zählen, bis zum c<sup>2</sup> hinaufreichend bei „Siegfrieds“ „meinem frohen Muthe thu’ es der Glückliche gleich!“ [„Gö.“, S. 381], die Wagner erst nachträglich in den 1. Gesamtentwurf einfügte.<sup>4</sup> Wenige zweitönige Melismen sind auszumachen, die vielleicht Sprechtonfälle imitieren [„Si.“, S. 309, 327, 407; „Gö.“, S. 190, 256, 343, 379, 388].

Zwei kurze Passagen in der „Siegfried“-Partie sind bemerkenswert, weil Wagner hier Ketten von Zweiermelismen vorschrieb [„Gö.“, S. 272, 380]; eine solche Art

1 Diesen „Schafstriller“ „Hagens“ auf „dass gute Ehe sie gebe“ [S. 303] sieht bereits der 1. Gesamtentwurf vor (WESTERNHAGEN (1973), S. 246, Bsp. 31). Er suggeriert einen hämischen Sprechtonfall.

2 Die mit langem Triller und Koloratur versehene Silbe des Signalwortes „Liebe“ ist schon im 1. Gesamtentwurf vorgesehen (NA (A III f 1), II 14<sup>v</sup>, letzte Akk.).

3 Z.B. zwei Themen von der Einzelskizze NA (A II a 3), Blatt V, die mit 16.XI.1864 datiert ist (WWV, S. 380), die in diesem Abschnitt [„Si.“, S. 413 ff.] mehrfach hintereinander in die Singstimme aufgenommen wurden.

4 WESTERNHAGEN (1973), S. 251; schon Porges sprach von den „*öfters koloraturartigen Weisen*“ „Siegfrieds“ in „Götterdämmerung“ II, 2 (BBl, 11. St. 1896, S. 341).

der Sprachvertonung hatte Wagner seit dem „Lohengrin“ gemieden. Schließlich lassen sich noch Melismen finden, die weder „lautmalerisch“ oder thematisch-motivisch begründet, sondern reiner Zierrat sind [„Si.“, S. 305,<sup>1</sup> 374, 392; „Gö.“, S. 33, 122 f., 379 f., 403, 507].

2. Es ist deutlich zu erkennen, daß Wagner mit der Sprachvertonung von „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ wieder an die der bis 1857 vertonten „Ring“-Teile anzuknüpfen versuchte, also sich wieder die Sprechtonhöhenverläufe deklamierter Sprache, die in den „Meistersingern“ fast gar nicht mehr von Bedeutung gewesen waren, zum Vorbild für die Singstimmenmelodien nahm. Dies zeigt eine Betrachtung der Fragevertongen.

Wirkliche Fragen schließen in der Regel aufwärts [„Si.“, S. 303 ff., 310 f., 326 f.,<sup>2</sup> 333 f., 345, 366 f., 369, 371, 373, 393, 424 ff.<sup>3</sup>; „Gö.“, S. 6, 97, 100 f., 119 f., 124 f., 129, 132 ff., 137, 150, 152, 170 ff., 180, 182, 200 f., 203, 224 f., 227, 252, 257, 268 f., 275, 332, 337, 389 ff., 402, 404, 435, 437, 444, 449, 484, 487 f., 515 f., 534, 536, 540, 565, 584; s. auch 17.], seltener abwärts geführt [„Si.“, S. 303, 307,<sup>4</sup> 310 f., 367 f., 371, 373; „Gö.“, S. 5, 95, 124 f., 147, 200, 225, 282, 332, 335, 337, 386 f., 402, 443,<sup>5</sup> 458, 481 f., 508, 536, 539]. Rhetorische Fragen schließen ebenfalls eher naturalistisch abwärts [„Si.“, S. 329; „Gö.“, S. 62, 102 f., 133, 270, 397 f., 406, 510 f., 544] denn aufwärts [„Si.“, S. 307; „Gö.“, S. 101, 103, 180, 406]. Der Anteil der indifferent vertonten Fragetonfälle [„Si.“, S. 297, 326 f., 333, 393 f., 409,<sup>6</sup> 423 f., 425 f.<sup>7</sup>; „Gö.“, S. 5, 23, 31, 58 f., 91 f., 98, 102, 105 f., 120, 180 ff., 199, 227, 274, 349, 355, 362, 439 f., 447, 586 f.] ist verglichen mit den „Meistersingern“ niedriger (s. 15.2.2.), verglichen mit den ersten beiden Akten „Siegfried“ etwas höher (s. 12.2.2.). Einige indifferente Frageschlüsse kommen zustande, da, obgleich die Frage aufwärts geführt endet, zuvor im Fragesatz eine Silbe mit dem höchsten Ton der Phrase versehen wird, wie es in gesprochener Sprache auch denkbar wäre [„Si.“, S. 324, 327 ff.; „Gö.“, S. 103, 131, 168, 183, 251 f., 272 f., 277, 441, 495 f.].

Die sprechähnlichste musikalische Deklamation weisen die Partien „Alberichs“ und „Hagens“ auf. Ersterer zeichnet sich durch sein schnelles Deklamationstempo,

---

1 Die Floskel im Vers des „Wanderers“ „Sie trotzte dem Stürmebezwinger“ begegnete sehr häufig im „Rienzi“ (z.B. RWGA III, 1, S. 85, T. 132), in den nachfolgenden Werken aber nur noch vereinzelt. Sie steht noch nicht im 1. Gesamtentwurf (NA (A III c 1), 3<sup>v</sup>, 1. Akk., T. 3).

2 Im 1. Gesamtentwurf endete die Frage des „Wanderers“ „Wie mochtest du Sinn dem Sang entnehmen?“ noch abwärts geführt (NA (A III c 1), 6<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 5 ff.).

3 Die zweimalige Frage „Brünnhildes“ „ob jetzt ich dein?“ [„Si.“, S. 424 f.] ist auf das sogenannte Schicksalskundemotiv vertont, dessen höchster Ton der Schlußton ist.

4 Durch die tiefe Lage eignet „Erdas“ Frage „Die Walküre, der Wala Kind“ usw. klangliche Sprechähnlichkeit.

5 Die beiden Fragen der „Rheintöchter“ sind sprechähnlich, auch wenn sie vom Schema abweichen.

6 Die Indifferenz kommt durch die Vertonung der Frage „Siegfrieds“ „Sangst du mir nicht“ usw. auf das Thema zustande, das erstmals zu den Worten des „Wanderers“ „wachend wirkt dein wissendes Kind“ [„Si.“, S. 318] usw. zu hören ist und mit dem Wagner den „Siegfried“ beschließt [„Si.“, S. 439]. Gleiches gilt vom nächsten Beispiel, „Siegfrieds“ „Dann brach sich die brennende Sorge“ usw. [„Si.“, S. 423 f.].

7 Hier wird ein Motiv wiederholt auf „Brünnhildes“ „Wie mein Blick dich verzehrt“ usw.



durch rhythmisch und intervallisch diskontinuierlich geführte Linien sowie die sprechartig freie Formung seiner Melodie aus. Seine gesamte Partie in der „Götterdämmerung“ enthält nur zwei Themen [S. 256, 258].

Ein substantieller Unterschied zur Sprachvertonung von „Siegfried“ I und II ist, daß Wagner in die Singstimmen der vier letzten Aufzüge des „Ring“ ungleich mehr thematisches und motivisches Material eingehen ließ, mithin nicht die Errungenschaften der „Tristan“- und „Meistersinger“-Sprachvertonung preisgeben wollte. Schließlich standen ihm in den bisher vollendeten Teilen des „Ring“ sehr viele Themen zur Verfügung, auf die er zurückgreifen konnte. Wie die Skizzen zeigen, gilt Wagners kompositorisches Interesse bei der Entstehung von „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ möglichst großer motivisch-thematischer Dichte der Musik (s. 1 b.).

Themen sind in den Singstimmen von „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ ausgesprochen häufig [„Si.“, S. 290 ff., 295, 301 ff., 305 f., 307 f., 312 ff., 317, 325 f., 328, 333, 335 ff., 345, 365, 375 f., 382 f., 388, 391 f., 395, 398 ff., 408 f., 413 ff., 420, 423 ff., 426; „Gö.“, S. 6 f., 12 ff., 19, 21 f., 24, 26, 31, 34, 40 ff., 47, 49 ff., 54 ff., 60 f., 91 ff., 97 ff., 100 f., 103 f., 106 f., 117, 119 f., 126, 128, 131 f., 134 ff., 137, 142 ff., 148, 156, 176 f., 183, 185 f., 189, 191 ff., 196, 200, 208, 228, 233 f., 242, 269 ff., 276 f., 280 f., 303 ff., 310 ff., 338 f., 342 f., 348 f., 355 ff., 377 f., 380, 386 f., 389, 397, 400 f., 404 f., 408 ff., 411, 450 f., 454 f., 457 ff., 461, 466 f., 474 f., 481, 483, 485 ff., 490 f., 495 ff., 499, 501 f., 506 f., 516, 520, 538, 545, 549 f., 557 ff., 563, 565 ff., 574, 584, 586 ff.; s. 1.], Motivwiederholungen ebenfalls. Motive werden zumeist wörtlich [„Si.“, S. 290 f., 293, 306 f., 329, 331, 373, 418 f.; „Gö.“, S. 11, 19, 31, 39 f., 107, 125, 169, 190 ff.,<sup>1</sup> 201, 254 ff., 274, 276, 280 f., 343, 346, 360 f., 386 f., 390, 393, 398 ff., 403, 406, 408 f., 443, 473, 555 f.], seltener variierend oder sequenzierend wiederholt [„Si.“, S. 407; „Gö.“, S. 55 f.,<sup>2</sup> 111, 173, 276, 366, 370 f., 388, 397]. Alle diese Wiederholungen sind einfache. Nur an einigen Stellen erklingt ein Motiv mehr als zweimal hintereinander [„Gö.“, S. 6, 461 f., 464]. Wiederholungen von Motiven waren auch in „Siegfried“ I und II nicht selten.

Erschienen in den bis 1857 vollendeten „Ring“-Aufzügen Themen und Motive nur pointiert in den Singstimmen, so sind in den vier letzten Aufzügen der Tetralogie selten keine Themen und Motive in den Singstimmen zu finden. Durch die enge Bindung an das thematische Material sind aufzugsübergreifende und – innerhalb des „Ring“-Zyklus – werkübergreifende Zitate, Wiederaufnahmen oder Parodien von Singstimmenmelodien möglich. Eine gesonderte Klasse solcher Zitate stellen die Melodien dar, die in Schwurszenen ertönen (s. 17.).

---

1 Das Tritonusmotiv, auf das „Waltrautes“ „Seine Raben beide sandt’ er auf Reise“ in I, 3 [„Gö.“, S. 190 f.] vertont ist, wird in „Brünnhildes“ Schlußgesang auf gleicher Tonhöhe wieder aufgenommen bei „Auch deine Raben hört’ ich rauschen“ [„Gö.“, S. 568]. Dieses Motiv wird beidemal wiederholt.

2 In einer ersten Fassung sah Wagner im 1. Gesamtentwurf für diese Verse „Gunthers“ „Betrüger ich und betrogen!“ usw. ein anderes Motiv vor, das aber gleichfalls sequenziert werden sollte (WESTERNHAGEN (1973), S. 254, Bsp. 47).

Ein Merkmal der „Meistersinger“-Sprachvertonung ist auch „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ zu eigen und hebt sie vom übrigen „Ring“ ab: die recht häufigen Tonrepetitionen [„Si.“, S. 326 ff., 337, 339, 367, 402, 409 f., 424 f.; „Gö.“, S. 124, 166 f., 184 ff., 277, 435, 439 f., 443, 461 f., 493, 498, 502, 535, 540, 548, 550, 568]. Innerhalb der Dialoge wird ein Ton höchstens neunmal wiederholt [„Gö.“, S. 24, 189]. Dies scheint nach dem Skizzenbefund oft durch das nachträgliche Einfügen der Singstimme in eine bereits feststehende Begleitung zustande gekommen zu sein. Unter den Repetitionen lassen sich solche, die unerbittliches,<sup>1</sup> und solche, die tonloses, monotones Sprechen imitieren,<sup>2</sup> unterscheiden, wie dies schon in früheren Werken Wagners möglich war, und auch bei „Hagens“ Rufen in „Götterdämmerung“ II, 3, in denen der Ton c' bis zu zwölfmal repetiert wird [„Gö.“, S. 283 f.], scheint ein älteres Vorbild durch: der „Heerrufer“ aus „Lohengrin“.<sup>3</sup> In dieser Hinsicht griff Wagner in dem Schlußwerk seiner Tetralogie auf die Sprachvertonung seines gesamten Schaffens zurück. Die musikalische Deklamation „Erda“ sowie der drei „Nornen“ unterscheidet sich von den übrigen Partien durch den häufig taktweisen Wechsel der Tonhöhe und dementsprechend viele Tonwiederholungen [„Si.“, S. 296 f., 302 ff., 307; „Gö.“, S. 10 ff., 14, 16, 18, 20 f., 23 ff.].

Konventionelle Schlußfloskeln [„Si.“, S. 292, 323 f., 335, 397; „Gö.“, S. 33, 48, 53 f., 57 f., 100, 155, 243, 269,<sup>4</sup> 272, 282, 302 f., 381, 463, 474 f., 553, 591] und Oktavfälle bei Ausrufen [„Si.“, S. 296, 311, 319, 334, 338 f., 425; „Gö.“, S. 149, 168, 210, 230, 232, 319,<sup>5</sup> 333, 370 ff., 397, 399 f., 402, 408, 412, 415, 479, 486, 488, 498, 509, 543, 552, 576, 587, 590 f.] sind in „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ in etwas geringerer Anzahl als in den „Meistersingern“ vorhanden.<sup>6</sup> Vor allem läßt

1 Die musikalische Deklamation des verstellten „Siegfried“ in „Götterdämmerung“ I, 3 ist vom Übrigen seiner Partie durch besonders häufige Tonrepetitionen unterschieden [„Gö.“, S. 225, 230 ff., 239]. Die Warnung der drei „Rheintöchter“ „Ihn flochten nächtlich webende Nornen“ usw. [„Gö.“, S. 459] ist im Unisono auf den siebzehnmals wiederholten Ton ces" zu singen.

2 „Brünnhildes“ verängstigte Verse bei „Siegfrieds“ Auftritt in „Götterdämmerung“ I, 3 und ihre resignierten nach dem Kampf mit ihm [„Gö.“, S. 224 ff., 240] gehören hierzu.

3 Wagner entschied sich erst in einer zweiten Fassung im 1. Gesamtentwurf dafür, derart lange am Ton c' festzuhalten (vgl. WESTERNHAGEN (1973), S. 240 ff., Bsp. 28 mit [„Gö.“, S. 283 f.]). Die erste Fassung erschien ihm „zu komponiert“ (Eintrag vom 27.VII. 1871 (CT I, S. 422)). Auch andere als gerufen imaginierte Passagen der „Hagen“-Partie sind unter weitgehender Beibehaltung einer Tonhöhe vertont [„Gö.“, S. 280, 297 f., vielleicht 363], ebenso wie „Gunthers“ verzweifelte Ausrufe „Zermalmt mir das Mark“ usw. [„Gö.“, S. 400].

4 Der Redeschluß „Siegfrieds“ „zu Schiff gelangt das her“ ist durch den Hochton auf „g<sub>g</sub>elangt“ sprechwidrig vertont.

5 Für den Oktavfall von „Hagens“ „rasch seid zur Rache!“ entschied sich Wagner erst in einer zweiten Fassung im 1. Gesamtentwurf, die rhythmisch noch nicht mit der endgültigen übereinstimmt (WESTERNHAGEN (1973), S. 247, Bsp. 34).

6 BRANDHOFE zählte im Vorspiel zur „Götterdämmerung“ 15 Oktavfälle in den Singstimmen, davon 6 in Ausrufen, in II insgesamt 52 Oktavfälle, davon 23 in Rufesätzen (BRAND-

sich aber keine Bevorzugung des Septfalls bei Redeeinschnitten, die das Vorgängerwerk auszeichnete, mehr feststellen.

Lange Töne, die in „Siegfried“ I und II fast gar nicht im traditionellen Sinne verwendet wurden (s. 12.2.2.), kommen in größerem Umfang als in den „Meistersingern“ vor und zwar in traditioneller Verwendung bei energischen Äußerungen einer Figur, seien es negative oder emphatische Affekte. Es gilt wieder: Je höher der jeweilige Affekt, desto gedehnter die musikalische Deklamation [„Si.“, S. 294 ff., 308, 394 f., 412, 416, 419 ff., 431; „Gö.“, S. 33 ff., 66, 143 ff., 153, 157 f., 205 f.,<sup>1</sup> 210 ff., 220 ff., 231, 234, 285 f., 348 ff., 388, 406, 410, 474, 504 ff., 569, 579]. Lange Töne in der „Hagen“-Partie erscheinen meistens in als gerufen imaginierten Abschnitten [„Gö.“, S. 110, 116 f.]. Etliche davon sind über zwei Takte und länger auszuhalten. Der längste Ton im untersuchten „Ring“-Abschnitt ist von „Brünnhilde“ während des euphorischen Zwiegesangs am Ende von „Siegfried“ III, 3 zu singen und umfaßt viereinhalb Takte [„Si.“, S. 433 f.]. Generell ist das Melos der letzten vier Aufzüge gegenüber dem übrigen „Ring“ gedehnter, wofür die größere Flexibilität der Rhythmik (s. 3.), die stärkere Verlangsamungen des Deklamationstempos mit sich bringt, und die mitunter recht langen Pausen in den Singstimmen verantwortlich sind.

Wie in allen seinen Werken hat Wagner logische Akzente naturalistisch mit den Akzentstufen der Takte koordiniert; besonders wichtige Silben und Wörter können außerdem wieder durch Hochtöne [„Si.“, S. 312, 330 f., 335, 338, 344, 371, 406, 427, 430; „Gö.“, S. 13, 25, 98, 113, 135, 157 f., 197, 232 f., 273, 319, 333, 342, 353, 419, 460, 546 f., 552, 563, 567], Überbindungen von Tönen auf gute Taktzählzeiten [„Si.“, S. 319 f., 374 f., 370, 400; „Gö.“, S. 48, 181, 234, 341, 357, 391, 406, 488, 519, 542, 546, 564] oder beides zugleich [„Gö.“, S. 183, 255] in Parallelität zu gesprochener Sprache betont werden, Mittel, von denen nur in den „Meistersingern“ wenig gebrauch gemacht wurde. Seltener als in dem Vorgängerwerk wurden in „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ stumme Schlußsilben auf –e- mit einem Hochton versehen [„Si.“, S. 431; „Gö.“, S. 105, 221, 225, 268, 274, 299, 356, 375, 449, 481, 484, 489], was oftmals auf die Einfügung von Themen in die Singstimme zurückzuführen ist [„Si.“, S. 327, 392, 400 f., 420, 430; „Gö.“, S. 271, 356, 387, 400, 450, 458, 474].

---

HOFE, S. 180 ff.). Eine im „Ring“ nicht häufige Erscheinung sind Oktavfälle, die sich aus dem Textinhalt ergeben und an die rhetorische Figur des saltus duriusculus erinnern könnten, z.B. im Bericht „Waltrautes“ in „Götterdämmerung“ I, 3: „in der Hand hielt er seines Speeres Splitter, die hatte ein Held ihm geschlagen.“ [„Gö.“, S. 184 f.]. Diese Verse werden vom Todesmotiv in der Pauke begleitet.

1 Einen anderthalb Takte langen Ton unterlegte Wagner in „Brünnhildes“ Entgegnung auf „Waltrautes“ Forderung einem Signalwort wie „ewig“ [„Gö.“, S. 205].

In den letzten vier „Ring“-Aufzügen ging es Wagner mit seiner Sprachvertonung offensichtlich darum, eine Synthese aus thematisch angereicherter „Meistersinger“-Sprachvertonung und sprechähnlichen Melodieverläufen, wie er sie sich in „Lohengrin“ bis „Siegfried“ II – im „Tristan“ nur partiell – zur Richtschnur nahm, zu erreichen. Die Naturalistik der musikalischen Deklamation des „Rheingold“ wird bei solch einem Verfahren auf melodisch-diastematischem Wege allein nicht mehr erreicht, weshalb Wagner weitere Parameter wie Prosodik und vor allem den Lagenwechsel (s. 3. und 14.) nutzte, um klangliche Nähe zu gesprochener Sprache zu schaffen.

3. Hinsichtlich der Wortprosodik war Wagner in „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ bestrebt, von der in diesem Punkte recht indifferenten Sprachvertonung der „Meistersinger“ wieder zu einer eng am Sprechrhythmus orientierten zu gelangen.

Betrachtet man die Rhythmik von kurzen Schluß- oder Anfangsilben auf -e-, etwa bei den Versen des „Wanderers“ zu Beginn von „Siegfried“ III, 1 [„Si.“, S. 290 ff.], wo diese Silben stets mit relativen Kürzen versehen wurden, wird der große Abstand zur musikalischen Deklamation des Vorgängerwerks deutlich. Dieses Prinzip rhythmischer Organisation ist am konsequentesten in den Dialogen der untersuchten vier Aufzüge befolgt worden [„Si.“, S. 302 ff., 306 ff., 312 f., 318 ff., 327 ff.; „Gö.“, S. 31 ff., 180 ff., 224 ff., 239 f., 242 f., 251 ff., 256 ff.]; häufig dienen Punktierungen in den Singstimmen dazu, solche Silben mit kurzem -e- mit Kürzen zu versehen [„Si.“, S. 322 ff., 366 f., 398 ff., 411 f.; „Gö.“, S. 10, 55 ff., 91 ff., 97 ff., 104 ff., 132 ff., 268 f., 276, 316 f., 375 f., 390 f., 394 f., 535 ff., 540 ff.]. Breit auszusingende Abschnitte können diesem Vertonungsprinzip gleichfalls folgen, beispielsweise „Brünnhildes“ Schlußgesang [„Gö.“, S. 554 ff., 563 ff., 571 ff., 576 ff., 583 ff.], müssen es aber nicht. Es lassen sich im untersuchten „Ring“-Abschnitt kaum Verstöße gegen die Wortprosodik ausmachen.

Ausnahmen sind: „Siegfried“: „In einer Höle liess’ ich’s liegen“ [„Gö.“, S. 124], bei dem der Silbe „Hö“ eine Achtelnote, in diesem Kontext eine Kürze, der Silbe „-le“ eine relative Länge, eine Viertelnote, zugeordnet wurde. „Wanderer“: „froh und freudig führe frei ich nun aus“ [„Si.“, S. 312 f.]. Hier ist der kurzen Silbe „[freu-]dig“ ein längerer Ton gegeben worden als der ersten Wortsilbe, was auf die Einfügung eines *Themas* in die Vokalmelodie zurückzuführen ist. Der 1. Gesamtentwurf enthält noch mehr solcher prosodischen Fehler als die Partitur. Wagner war also bestrebt, derartige Ungeschicklichkeiten im Verlaufe des Kompositionsprozesses auszubessern.<sup>1</sup>

---

1 Bei „Brünnhildes“ „daß dir zu wenig mein Wert gewann“ ist in der Skizze die Silbe „we-“ noch mit einer Viertelnote und „-nig“ mit einer halben unterlegt, während in der Partitur prosodisch korrekt der ersten Silbe ein Länge von drei Vierteln und der kurzen Silbe eine Achtelnote zugeordnet wurde (vgl. WESTERNHAGEN (1973), S. 220, Bsp. 4 mit [„Gö.“, S. 31]). Prosodi-

Stereotype Punktierungen können auf die Einfügung von Themen zurückgehen [z.B. „Gö.“, S. 481, 483].

Wagner differenziert also wieder Kürzen und Längen in seiner Sprachvertoung; betonte Kürzen können, wie bekannt, als Länge vertont sein. Kurze -e-Silben, die auf Konsonant enden, können mitunter indifferent zu den umstehenden Silben rhythmisiert sein, was, wenn sie vor einer Pause stehen, dem Sänger das deutliche Absprechen dieser Konsonanten erleichtert, so daß die Schlußsilbe klanglich als Kürze wirkt.

Grundsätzlich unterscheidet sich die Singstimmenrhythmik der letzten vier von den übrigen „Ring“-Aufzügen durch eine größere Bandbreite und Flexibilität in der Verwendung der Notenwerte, was wiederum eine größere Varianz des Deklamationstempos in sich schließt. Dies läßt sich durch einen Vergleich der „Götterdämmerung“ mit den Skizzen zu „Siegfried's Tod“ sehr gut aufzeigen, weil wir mit dem Beginn des Dialogs „Brünnhilde“/„Siegfried“ im Vorspiel den einmaligen Fall vor uns haben, daß Wagner denselben Text zweimal – mit zwanzig Jahren Abstand – in Töne setzte (s. Abschnitt 9.). Dies gestattet, die Entwicklung seiner Sprachvertoung im direkten Vergleich zu verfolgen.

Betrachtet man die rhythmische Gestaltung, fällt zunächst der bereits genannte größere Abwechslungsreichtum der Rhythmik in der „Götterdämmerung“ auf: Wagner macht von Triolen und Synkopen häufigeren Gebrauch. Auch der Platz im Takt – die Taktarten in den Skizzen von „Siegfried's Tod“ sind nicht die der „Götterdämmerung“ –, die Akzentuierung ist im späteren Werk anders. Davon abgesehen aber stimmen die prosodischen Proportionen, also das Verhältnis von Längen und Kürzen, zum größten Teil überein.<sup>1</sup> Generell ist die Wortprosodik in der „Götterdämmerung“ sogar noch genauer beachtet als in den Skizzen zu „Siegfried's Tod“.

Die Charakterisierung einer Figur durch die Rhythmik ihrer musikalischen Deklamation bleibt nach dem Vorbild der ersten „Ring“-Teile gewahrt. „Wanderer“/„Wotan“<sup>2</sup> und „Erda“<sup>1</sup> heben sich durch ihre gedehnte Sprachvertoung wie schon im „Rheingold“ von den übrigen Figuren ab.

---

sche Indifferenzen im 1. Gesamtentwurf wurden beseitigt (vgl. z.B. NA (A III f 1), II 12<sup>v</sup>, 5. Akk., T. 3 mit „Gö.“, S. 334).

1 Im folgenden werden alle Silben, die im Vorspiel der „Götterdämmerung“ relativ zu den sie umgebenden anders als in den Skizzen zu „Siegfried's Tod“ rhythmisiert sind, aufgezählt. Die Taktzahlen in Klammern beziehen sich auf die Übertragung von NATTIEZ (1996). „dir“ (T. 128) [vgl. „Gö.“, S. 31]; „heiliger Runen“ (T. 133), „meiner“ (T. 135), „mir“ (T. 137) [vgl. S. 32]; „ledig“ (T. 144), „die“ (T. 147), „mehr“ (T. 148) [vgl. S. 33]; „du“ (T. 150) [vgl. S. 34]; „unbelehret“ (T. 156) [vgl. S. 35]; „Brünnhildes“ (T. 164) [vgl. S. 36]; „schenken“ (T. 169) [vgl. S. 38]; „Brünnhilde“ (T. 181) [vgl. S. 41]; „gewinnen“ (T. 182) [vgl. S. 41 f.]; „erwecken“ (T. 192) [vgl. S. 43].

2 Vergleichbar der Partie des „Sachs“ (s. 15.2.2. und 3.) wird dies beim „Wanderer“ des „Siegfried“ III durch einzelne besonders lange Töne und viele Pausen innerhalb der Verse erreicht. Weniger ausgeprägt ist diese Art der Vertoung beim „Wotan“/„Wanderer“ der früheren „Ring“-Teile.

4. Es sind Pausen in den bekannten vier Klassen zu entdecken.

a) Pausen sind Interpunktionen unterlegt, von denen nur die Parenthesen und Appositionen als Beispiele genannt werden [„Si.“, S. 301, 305, 337, 392; „Gö.“, S. 94, 119, 172, 192, 198 f., 257 f., 282, 396, 405, 462, 499, 545, 553].

b) Pausen charakterisieren Sprechzustände, indem sie z.B. einzelne Worte durch Abtrennung hervorheben [„Gö.“, S. 58, 135, 192, 262, 275, 278, 395, 424 f., 463, 485, 566 f.,<sup>2</sup> 576]. Beinahe Wort für Wort deklamiert die fassungslose „Brünnhilde“ in „Götterdämmerung“ II, 4 „[...] zu zertrümmern/ der/ sie betrog! [...] nicht/ ihm / dem/ Manne dort/ bin/ ich/ vermählt!“ [„Gö.“, S. 351 ff.; s. auch S. 372 f.].

Dasselbe rhythmisch-diastematische Modell liegt den Versen „Erda“ bzw. des „Wanderers“ „Du bist nicht, was du dich nenn’st!/wähn’st!“ [„Si.“, S. 310 f.] zugrunde und stellt das Wort „nicht“ durch Unterbrechung der melodischen Linie klanglich heraus.<sup>3</sup> Hinzu kommt, daß es noch mit einem Hochton unterlegt ist. Das ist auch bei dem Vers „Das/ mein ich wohl auch!“ des „Wanderers“ [„Si.“, S. 329 f.] der Fall. Zeit für eine Gebärde gibt dem Darsteller des „Siegfried“ die längere Pause zwischen „dass du wie Mime/ nicht fährst!“ [„Si.“, S. 332].

Pausen können unterbrochene Rede nachahmen, etwa bei der verwirrten „Erda“ [„Si.“, S. 307], dem geschlagenen „Wanderer“ [„Si.“, S. 345 f.], dem ängstlichen „Siegfried“ [„Si.“, S. 373] oder der bedrängten „Brünnhilde“ in „Siegfried“ III, 3 [„Si.“, S. 402]. Eine Anmerkung Wagners erklärt die von langen Pausen unterbrochene Sprachvertonung „Brünnhildes“, als sie des Rings an „Siegfrieds“ Hand gewahr wird („Betrug!/ Betrug!/ Schändlichster Betrug!“ [„Gö.“, S. 343 ff.]), damit, es solle hier das Ringen dieser Figur nach Atem veranschaulicht werden.<sup>4</sup>

Im 1. Gesamtentwurf hatte Wagner für diese Stelle noch kürzere Pausen und eine andere Akzentuierung der Silben vorgesehen. Die Wortbetonungen fallen in der Version der Skizze auf die betonten dritten, in der endgültigen Fassung auf die unbetonten vierten Taktzählzeiten.<sup>5</sup> Auch die Tonlängen und Pausen der im 1. Gesamtentwurf mit vielen Korrekturen niedergeschriebenen Fassung der Verse „Wie noch nie er gerächt!“<sup>6</sup> stimmen noch nicht mit der endgültigen Fassung [„Gö.“, S. 346] überein. Im 1. Gesamtentwurf finden sich zwei Versionen der Verse „Brünnhildes“ „Alles Blut der Welt büsste mir nicht eure Schuld!“ [„Gö.“, S. 403], die dem Ensemble am Schlusse des 2. Aufzugs unmittelbar vorausgehen. Wagner wollte sie in der ersten Fassung ebenfalls mit langen, stockenden Atem schildernden Pausen durchsetzen, wie etwa zu Beginn ihrer Tiraden in II, 4, entschloß sich dann aber für eine nur versweise unterbrochene Sprachverto-

---

1 Wie „Erda“ zeichnen sich auch die drei „Nornen“ durch ein gedehntes Melos aus.

2 Das Wort „dir“ ist im 1. Gesamtentwurf noch nicht von Pausen umgeben (WESTERNHAGEN (1973), S. 271, Bsp. 68).

3 Über die Länge der Pause und ihre Plazierung im Takt war sich Wagner bei der Vertonung von „Erda“ Vers anfangs nicht im Klaren, wie Korrekturen im 1. Gesamtentwurf zeigen (NA (A III c 1), 4<sup>v</sup>, 1. Akk., T. 3 f.).

4 „(Mit diesen wiederholten Versuchen scheint sie den versagenden Athem bewältigen zu wollen.)“ [„Gö.“, S. 343].

5 WESTERNHAGEN (1973), S. 248, Bsp. 36.

6 NA (A III f 1), II 14<sup>r</sup>, 1. Akk. f.

nung.<sup>1</sup> Die Wirkung derartig abgetrennter Deklamation schien ihm an dieser Stelle ausgereizt zu sein.

Weitere Pausen, die emotionale, mitunter schon ins Physische hineinreichende Zustände der Figuren nachzeichnen, sind zu entdecken [„Gö.“, S. 109 ff.,<sup>2</sup> 181 f., 184 f., 224 ff., 333 f.,<sup>3</sup> 336, 503 ff., 542, 581 ff.,<sup>4</sup> 591; s. auch 6.].

c) Kurze Pausen dienen der Sprechdeutlichkeit, z.B. Achtel- oder Sechzehntelpausen in der Partie „Siegfrieds“ „Das wirkte das Blut eines wilden Wurm’s/ der mir vor Neidhöl’ erblasste“ [„Si.“, S. 327],<sup>5</sup> „am zagenden Herzen/ zittert/ die Hand!“ [„Si.“, S. 372], „wie heisst/ deine Schwester?“ [„Gö.“, S. 131], „Hast du, Gunther,/ ein Weib?“ [„Gö.“, S. 132] und anderen Partien [„Gö.“, S. 174, 331, 336, 386,<sup>6</sup> 394, 402, 379, 474, 481, 501, 537].

d) Pausen bewirken rhythmische Verschiebungen im Sinne sprecherischer Prosodik [„Si.“, S. 331, 335, 338; „Gö.“, S. 97, 99, 256, 331, 360, 388,<sup>7</sup> 403].

5. In den „Ring“-Teilen, die Wagner ab 1869 vertonte, dient das Tempo der Gefühlskundgabe, der Nachzeichnung psychologischer Entwicklungen. Dies läßt sich an zwei Szenen, die von ihrem emotionalen Verlauf her stark kontrastieren, zeigen.

„Siegfried“ III, 3, von „Siegfrieds“ Einsatz [„Si.“, S. 365] an bis zur Erweckung „Brünnhildes“: sehr ruhig. (60 T.); (sehr zart und zurückhaltend.) (5 T.); (noch mehr zurückhaltend.) (3 T.); Sehr lebhaft. (14 T.); Sehr bewegt. (12 T.); Etwas zurückhaltend. (2 T.); Sehr mässig. (2 T.); noch mehr zurückhaltend. (2 T.); Voriges Zeitmaass. (2 T.); Lebhaft. (1 T.); rallent. (1 T.); Lebhaft. (29 T.); Zurückhaltend. (2 T.); Mässig. (13 T.); Lebhaft. (5 T.); Allmählich etwas beruhigter. (23 T.); ritenuto. (8 T.); Lebhaft. (1 T.); Im Zeitmaass. (3 T.); poco ritard. (1 T.); Sehr mässig. (12 T.).

In „Siegfried“ III, 3 sind Tempovorschriften in einer den früheren „Ring“-Teilen vergleichbaren Dichte eingegangen. Dabei wird jedoch das erst im „Tristan“ konsequent angewendete Prinzip befolgt, das Tempo primär an psychologischen

---

1 NA (A III f 1), II 21<sup>r</sup>, 2. Akk. f.

2 „Hagens“ Rufe „In einem Nachen Held und Ross!“ usw. enthalten viele Pausen, die mehrere Takte umfassen können. Sie geben dem Sänger sowohl die Möglichkeit, realistisch – die Verse sind als gerufen imaginiert – nach kurzen Redeabschnitten Luft zu holen, als auch gestisch zu agieren. Länge und Häufigkeit dieser Pausen divergieren in erstem Gesamtentwurf und Partitur (vgl. NA (A III f 1), I 14<sup>v</sup>, 3. Akk., T. 1 ff. mit [„Gö.“, S. 109 f.]).

3 Pausen und Tonlängen von „Brünnhildes“ Vers „Siegfried...kennt mich nicht?“ sind im 1. Gesamtentwurf noch anders verteilt als in der Partitur (vgl. NA (A III f 1), II 12<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 7 f. mit [„Gö.“, S. 334]).

4 Im 1. Gesamtentwurf waren an dieser Stelle noch weniger und zum Teil kürzere Pausen vorgesehen (WESTERNHAGEN (1973), S. 275, Bsp. 72).

5 Diese kurze Pause sah der 1. Gesamtentwurf noch nicht vor (NA (A III c 1), 6<sup>v</sup>, 5. Akk., T. 1).

6 Im 1. Gesamtentwurf war für den Vers „Brünnhildes“ „Welches Unholds List liegt hier verhohlen?“ noch eine Pause weniger vorgesehen (WESTERNHAGEN (1973), S. 252, Bsp. 43).

7 Die Pause im Vers „Brünnhildes“ „die jammernd ob ihrer Schmach“ war im 1. Gesamtentwurf noch nicht vorgesehen, weswegen diese Stelle in der Skizze eine andere Betonungsstruktur hat (WESTERNHAGEN (1973), S. 253, Bsp. 45).

Entwicklungen auszurichten, nicht mehr wie beispielsweise noch im Dialog „Frikka“/„Wotan“ in der zweiten Szene des „Rheingold“ (s. 10.2.5.), um Sprechtempi naturalistisch nachzuzeichnen. So erklären sich die recht langen Komplexe in einem Tempo, wie sie die zu ihrem Beginn noch emotionslose erste Szene des ersten Aufzugs der „Götterdämmerung“ aufweist; das Tempo belebt sich erst, als „Hagens“ Erwähnung „Brünnhildes“ und „Siegfrieds“ auf seine Halbgeschwister zu wirken beginnt [„Gö.“, S. 100 f.]. Die größte Vielfalt an Tempowechseln wird in dieser Szene erreicht, als „Hagen“ sie zu Genossen seiner Intrige macht [„Gö.“, S. 102 ff.].

„Götterdämmerung“ I, 1 bis zum Erklängen von „Siegfrieds“ Horn [„Gö.“, S. 91 ff.]: „Gemächliches Zeitmaass.“ (84 T.); „accelerando.“ (3 T.); „Erstes Zeitmaass.“ (41 T.); „Lebhaft.“ (2 T.); „Zurückhaltend.“ (1 T.); „Mässig.“ (17 T.); „accel.“ (1 T.); „Lebhaft.“ (6 T.); „Heftig.“ (4 T.); „rallent.“ (2 T.); „Etwas gedehnt.“ (7 T.); „Wieder lebhafter.“ (4, 5 T.); „rallent.“ (0, 5 T.); „Langsamer.“ (1 T.); „noch etwas zurückhaltend.“ (2 T.); „Sehr mässig.“ (34+5 T.); „Sehr zurückhaltend.“ (2 T.); „Wieder mässig.“ (6 T.); „Schnell belebend.“ (5 T.); „Lebhaft.“ (12 T.); „zurückhaltend.“ (2 T.); „Ziemlich mässig.“ (8 T.); „Etwas beschleunigend.“ (3 T.).

Das Tempo dient ferner wie in „Siegfried“ I und II der Charakterisierung der jeweils sprechenden Figur. Der „Wanderer“ beginnt seine Erweckung „Erdas“ „Lebhaft, doch gewichtig“ [„Si.“, S. 290 ff.], „Erdas“ erste Worte sind dagegen „Bedeutend langsamer“ zu nehmen [„Si.“, S. 296 f.]. Die Redebeiträge beider Figuren sind zum größten Teil in je einem dieser zwei Tempi gehalten, das heißt jeder Einsatz des „Wanderers“ geht in der Regel mit einer Beschleunigung [„Si.“, S. 297, 303, 305, 309], jeder Einsatz „Erdas“ mit einer Zurücknahme des Tempos einher [„Si.“, S. 302, 304, 307]; einzige Ausnahme machen die letzten, belebt zu singenden Verse „Erdas“ [„Si.“, S. 310 f.]. Eine entsprechende Disposition der Tempi nahm Wagner beim Dialog „Alberich“/„Hagen“ in „Götterdämmerung“ II, 1 vor: „Alberich“ hat stets lebhaft, exakt im doppelten Tempo wie der wachträumende „Hagen“ zu deklamieren [„Gö.“, S. 251 ff.].

Auskomponierte Tempowechsel sind dank der flexibleren Rhythmik der Vokalestimmen (s. 3.) häufiger und oft weniger klar als in den älteren „Ring“-Teilen abzugrenzen, wie etwa im 74 Takte langen Schlußabschnitt „Schnell“ des Dialogs „Siegfried“/„Wanderer“ [„Si.“, S. 337 ff.].

Eine deutliche Beschleunigung des Deklamationstempos geht bei dem hitzigen Wortwechsel „Wanderer“: Zurück denn, rasendes Kind! – „Siegfried“: „Zurück, du Prahler, mit dir!“ [„Si.“, S. 342 f.] vonstatten, während auskomponierte Tempomodifikationen im übrigen Dialog weniger deutlich sind, weil permanent zwischen Achteln, Vierteln und Halben nebst deren Punktierungen und Triolen als rhythmischem Grundmaß gewechselt wird.

6. Die musikalische Deklamation „Hagens“ hat Gemeinsamkeiten mit der „Fafners“ in „Siegfried“ II. Zum einen ist die tiefe Baßlage, zum anderen das schlepp-



pende, durch Pausen verlangsamte Deklamationstempo dafür verantwortlich. Schließlich ist auch die Melodik dieser beiden Singstimmen ähnlich, denn sie basiert bei „Fafner“ fast ausschließlich (s. 12.2.2.), bei „Hagen“ oft auf dem Intervall der übermäßigen Quarte bzw. verminderten Quinte [z.B. „Gö.“, S. 316, 335, 342, 414, 509]; das „Fafner“-Thema, das im Vorspiel zu „Siegfried“ II [„Si.“, S. 166 f.] oder bei „Fafners“ Auftritt in II, 2 in der Kontrabaßtuba erklingt [„Si.“, S. 221], enthält den Tritonus in klingender Form<sup>1</sup> ebenso wie das „Hagen“-Thema, das etwa zu Beginn von „Hagens“ Wacht in Baß- und Kontrabaßtuben und Kontrabässen zu hören ist [„Gö.“, S. 154]. Beide Charaktere sind durch die Schwerfälligkeit ihrer Bewegungen ausgezeichnet, die im Falle des Wurmes durch die Regieanweisungen der Partitur, im Falle „Hagens“ implizit von den gedruckten Anweisungen in der Partitur und explizit von Wagner während der Proben zur Berliner „Ring“-Uraufführung vorgegeben wird.<sup>2</sup>

Bis zum Äußersten gedehnt sind die Pausen, die die Rede des somnambulen<sup>3</sup> „Hagen“ in „Götterdämmerung“ II, 1 unterbrechen, etwa die zwei Takte lange Pause zwischen „Der Ewigen Macht,—/ wer erbt sie?“ [„Gö.“, S. 257].

Der sterbende „Siegfried“ ist mit ähnlichen Mitteln wie der erwachende „Tristan“ in „Tristan“ III, 1 geschildert: Seine Sprachvertonung ist dynamisch und im Tempo gegenüber seiner übrigen Partie stark zurückgenommen, er singt nach „Hagens“ Speerstoß in tieferer Lage, von vielen, zum Teil langen Pausen unterbrochen und die Begleitung wird nach zwei großen dynamischen Aufschwüngen des Orchesters immer mehr zurückgenommen [„Gö.“, S. 512 ff.].

In noch stärkerem Maße als beim „Tristan“ ist dabei die thematisch-motivische Arbeit von Bedeutung. So sind „Siegfrieds“ letzte Worte „Brünnhilde bietet mir Gruss!“ auf die Töne des sogenannten Schicksalskudemotivs gesetzt; gleichsam als Antwort darauf erklingt das Todesmotiv in der Pauke [„Gö.“, S. 520].

7. Wie in „Siegfried“ I und II und „Tristan“ haben wir in der „Götterdämmerung“ wieder eine fortwährend changierende, recht eng am Sprechton ausgerichtete

1 Hierin erweist sich Wagner als satztechnischer Sensualist, denn für den Hörer ist es in einem wohltemperierten Stimmungssystem unerheblich, wie das als Tritonus klingende Intervall notiert ist, ob als übermäßige Quarte oder als verminderte Quinte. Wagner hat in „Fafners“ Singstimme unterschiedslos beide Notationsweisen verwendet [s. 12.2.2.]. „Hagens“ Thema ist immer als verminderte Quinte notiert [z.B. „Gö.“, S. 259, 335].

2 Neumann, S. 166; s. Kap. III Abschnitt 11.

3 Die Frage „Hagens“ an „Alberich“ „was hast du meinem Schlaf zu sagen?“ [„Gö.“, S. 252] siedelt diesen Dialog in einer schwer bestimmbar Dimension zwischen Traum und Realität an. Diese Unbestimmbarkeit ist entscheidend für die Wirkung der Szene, und Wagner wußte sie bei all seinen Äußerungen über die Verwirklichung derselben aufrecht zu erhalten, etwa wenn er dieses „gespenstisch-traumbafte Zwiegespräch“ (GS X, S. 114) zur Zeit der Arbeit an der Instrumentation als Dialog zweier „seltsame[r] Tiere“ bezeichnete (Eintrag vom 27.XII.1873 (CT I, S. 770); s. auch Kap. IV. Abschnitt 12.2.d.).

Dynamik vor uns. Dabei ist es mitunter nicht möglich, mit restloser Eindeutigkeit zwischen emotionaler oder sprecherischer Motivation bei der Wahl eines bestimmten Lautstärkegrades zu unterscheiden.

Dynamische Zeichen in den Singstimmen sind die Ausnahme. Wo sie vorkommen, sind sie sprecherisch naturalistisch, wie bei der dynamischen Zurücknahme der Worte des „Wanderers“ „Heut’ nicht wecke mir Neid: er vernichtete dich und mich!“ [„Si.“, S. 336 f.],<sup>1</sup> „Siegfrieds“ „(leise.)“ zu singendem „Selige Oede auf wonniger Höh!“ [„Si.“, S. 365], dem piano bei „Wie mild erzitternd mich Zagen er reizt!“ [„Si.“, S. 374] und „Brünnhildes“ „Nachlassend.“ zu singendem „Sieh’ meine Angst!“ [„Si.“, S. 412].

Rufe sind laut auszuführen [z.B. „Si.“, S. 290 ff.; „Gö.“, S. 283 ff., 450, 477], vertraulich gesprochene Verse werden durch plötzliche Zurücknahme dynamisch vom Vorigen abgegrenzt [„Gö.“, S. 376 ff., 390, 404 f.].

8. Stimmklangmodifikationen sind in „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ seltener als in „Siegfried“ I und II. Zum einen sind verbale Anweisungen zum Stimmklang insgesamt seltener, zum anderen sind viel mehr davon den genuin musikalischen zuzurechnen, beziehen sich auf Dynamik [„Si.“, S. 365, 368, 371, 373 f., 376, 397; „Gö.“, S. 126, 131, 251, 332, 404, 475], Agogik [„Si.“, S. 319] oder Tempo [„Si.“, S. 334, 382 f., 394, 398, 406; „Gö.“, S. 135, 148, 172, 192, 197, 208, 226, 343, 349, 391, 461, 552, 564, 567].

Im folgenden werden alle verbleibenden verbalen Anweisungen in „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ erfaßt. In „Siegfried“ III sind dies: „(verwundert.)“ [S. 330]; „(weich.)“ [S. 336]; „(In Zorn ausbrechend [...])“ [S. 337]; „([...] mit Verwunderung [...])“ [S. 338]; „(Wie in Verzweiflung.)“ [S. 375]; „(Gedehnt mit gepresstem, drängendem Ausdruck.)“ [S. 375]; „(in erhabenste Entzückung ausbrechend.)“ [S. 388]; „(leise und schüchtern.)“ [S. 393]; „(feurig.)“ [S. 402, 404, 421]; „(mit gesteigerter Wehmuth.)“ [S. 403]; „(in Betäubung)“ [S. 408]; „(feurig, doch zart.)“ [S. 413]; „(sehr innig.)“ [S. 421]. Zu ergänzen sind die 1876 auf den Bühnenproben getroffenen Anweisungen Wagners zu Stimmklangmodifikationen (Anh. IV.2., Nr. 90, 95, 99 f., 114, 116, 119). In Anbetracht der Länge des Aufzugs enthält „Siegfried“ III also nur recht wenige Anweisungen. In der „Götterdämmerung“ sind es noch weniger: Im gesamten Vorspiel sind insgesamt nur drei Stimmklangmodifikationen in der Partitur vorgeschrieben [„Gö.“, S. 35, 48, 60], im ersten Aufzug 19 [„Gö.“, S. 98, 101, 104, 126, 130 f., 133 f., 180, 182 f., 199, 224 f., 227 f., 240 f.], im zweiten 9 [„Gö.“, S. 333, 336, 343, 390, 399, 401, 404, 406], im dritten 8 [„Gö.“, S. 485, 498, 503, 539 f., 545, 552].

Akzentzeichen sind selten und meist an bestimmte Themen oder Motive gebunden, sowohl der Akzent „^“ [„Si.“, S. 333; „Gö.“, S. 128] als auch der Akzent „>“ [„Si.“, S. 388; „Gö.“, S. 501]. Das gilt auch für das in den Singstimmen extrem rare Staccatozeichen ‘, verwendet bei

---

1 Das piano hat Wagner schon im 1. Gesamtentwurf vermerkt (WESTERNHAGEN (1973), S. 202), in dem sonst nur ausnahmsweise dynamische Anweisungen für die Singstimme vorkommen.

„Hagens“ „einen stämmigen Bock stechen für Donner!“ [„Gö.“, S. 303]. Mit dem Staccato ist hier unweigerlich eine Modulation des Stimmklangs beabsichtigt. Wagner setzte dieses Zeichen mit Bedacht, denn im 1. Gesamtentwurf war es noch nicht vorgesehen und der Melodieverlauf ein anderer.<sup>1</sup> Die definitive Version, die Tonwiederholung auf „stechen“, entspricht dem kurzen Motiv, das bei „Siegfrieds“ Ermordung mit „Hagens“ tödlichem Speerstoß in Beziehung gesetzt wird und das auch staccato zu spielen ist [„Gö.“, S. 510]. Zu Beginn des großen instrumentalen Zwischenspiels, das in die Schlußszene der „Götterdämmerung“ überleitet, wird es von Posaunen und Pauke intoniert [„Gö.“, S. 521].

Eine Forderung, die in seinen Partituren nur an dieser Stelle vorkommt, ist die Anweisung an den „Siegfried“-Sänger in „Götterdämmerung“ I, 3 „(mit verstellter (rauerer) Stimme)“ [„Gö.“, S. 224] zu singen, die deutlich von seiner „natürlichen Stimme“, die wenig später wieder verlangt wird [„Gö.“, S. 241], zu unterscheiden sein soll.<sup>2</sup> Heutzutage etwas naiv berührende Anweisungen sind für seine Verse „Ein Gibichung bin ich“ usw. verlangt. „Siegfrieds“ Lüge soll im Stimmklang hörbar werden: „(Wie zuvor [also mit verstellter Stimme], mit etwas bebender Stimme beginnend.) (alsbald aber sicherer fortfahrend.)“ [„Gö.“, S. 227]. Diese Anweisung erklärt die recht langen Pausen, die „Siegfrieds“ Vokallinie an dieser Stelle unterbrechen. Generell muß die geringere Anzahl verbaler Anweisungen nicht bedeuten, daß in den letzten „Ring“-Akten weniger Stimmklangmodifikationen als in den ersten Dramen vorgesehen waren. Wagner hatte bereits bei der Vertonung sehr charakteristische Singstimmen vor Ohren, wie er Cosima anvertraute,<sup>3</sup> und glaubte wohl, den Sängern seine Klangvorstellungen mit Hilfe von Rhythmik, Dynamik, Phrasierung usw., mithin auf dem Wege musikalischer Zeichen hinreichend eindeutig mitteilen zu können.

9. Wechselwirkungen zwischen Gestik und Sprachvertonung finden in „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ statt. Auffahrende Gesten gehen mit plötzlich lauterem, längeren und hohen Gesangstönen einher [„Si.“, S. 337 f.,<sup>4</sup> 406; „Gö.“, S. 106, 220 ff., 338 f., 397 f., 405 f.].

„Siegfrieds“ lebhaftes Umwenden zu „Gunther“ wird vom Einsatz der Singstimme auf einem längeren, hohen Ton begleitet [„Gö.“, S. 133, 488], „Gunthers“ Aufspringen mit den Worten „Was hör’ ich!“ wird musikalisch durch plötzliche Zunahme des Tempos, die kurzen Notenwerte und den Einsatz auf einem hohen Ton illustriert [„Gö.“, S. 507 f.].

---

1 WESTERNHAGEN (1973), S. 246, Bsp. 30.

2 Dies sah schon das Textbuch zu „Siegfried’s Tod“ vor: „mit verstellter (tieferer) Stimme“ ist an dieser Stelle verlangt („Ring“-Textbuch (1853), S. 135; s. 9.2.8.).

3 Am 22.VII.1871, zu der Zeit, als Wagner den zweiten Aufzug „Götterdämmerung“ vertonte, äußerte er: „*woher meinen Hagen nehmen mit dieser hallenden, protzigen Stimme [...]*“ (CT I, S. 422 f.). Wagner hatte zu diesem Zeitpunkt noch keinen bestimmten Sänger für diese Rolle im Auge.

4 Vgl. Anh. IV.2., Nr. 89.

Eine mehrfache Redundanz der Mittel ist bei den Worten des ängstlichen „Siegfried“ in „Siegfried“ III, 1 „Wie mild erzitternd mich Zagen er reizt!“ gegeben. Das im Gesangstext genannte Zittern illustriert ein Tremolo der hohen Streicher. So hält Wagner es in der Regel bei bebenden Gesten (s. Kap. III); ob der „Siegfried“-Darsteller von 1876 ein solches auch sichtbar auszuführen hatte, ist nicht bekannt, jedenfalls forderte Wagner aber von ihm für die unterstrichenen Silben ein „*Erbeben der Stimme*“,<sup>1</sup> das das gesungene Wort ganz in rhetorisch-lautmalerischer Manier nachzeichnet.

10. Wagner setzte mit der Sprachvertonung der vier abschließenden „Ring“-Aufzüge wieder am Melos seiner Werke, die vor den „Meistersingern“ entstanden, an. Diatonische Skalenausschnitte abwärts [z.B. „Gö.“, S. 97, 171, 404, 564] und aufwärts [z.B. „Gö.“, S. 98, 158] oder Wendungen, die auf diatonische Akkordtöne beschränkt sind [z.B. „Si.“, S. 297; „Gö.“, S. 120, 152, 191, 204, 225, 390, 392, 586] kommen verglichen mit den „Meistersingern“ viel seltener vor. Sie sind oft Resultat der forcierten thematisch-motivischen Arbeit, das heißt die Singstimmen waren diatonischer Begleitung einzupassen [„Si.“, S. 323, 325 f., 334, 385; „Gö.“, S. 6 ff., 15, 93, 98, 125, 133 f., 143 f., 184, 209, 218, 224, 226, 258, 261, 268, 327 f., 478].<sup>2</sup> Wie in den bis 1857 vertonten „Ring“-Aufzügen zeichnet sich vor allem die Partie des „Siegfried“ der von 1869 an vertonten Teile durch diese beiden Arten diatonischer Tonfortschreitungen aus [z.B. „Si.“, S. 322 ff., 330, 333, 418; „Gö.“, S. 34, 123, 131 f., 149, 341]. Das gleiche gilt für die Gesänge der „Rheintöchter“ [„Gö.“, S. 425 ff., 437, 447, 470].

Chromatische Skalenausschnitte sind gelegentlich in die Vokalpartien der vier letzten Aufzüge des „Ring“ eingegangen, sowohl in abwärts [„Si.“, S. 338; „Gö.“, S. 130, 197, 403, 405, 449, 464, 498, 509, 519, 542, 545, 552, 571]<sup>3</sup> als auch in aufwärts führender Form [„Si.“, S. 333, 405; „Gö.“, S. 150, 198, 232]. Stets liegen den Textpassagen, die auf die Töne der absteigenden chromatischen Skala vertont sind, negative Affekte zugrunde. Wendungen, die auf verminderten Akkorden beruhen, sind überaus selten [z.B. „Gö.“, S. 99].

Es lassen sich wieder die vier erwähnten Typen chromatisierter Melodien wie in den Werken vor den „Meistersingern“ unterscheiden:

a) [z.B. „Si.“, S. 344; „Gö.“, S. 136, 181 f., 185, 219].

---

1 BBl, 4. – 6. St. 1896, S. 261; s. Anh. III .2., Nr. 95.

2 Nicht aufgezählt sind diatonische Themen, die unter 2. schon erfaßt sind.

3 Ein Thema, das im Dialog „Brünnhilde“/„Waltraute“ in „Götterdämmerung“ I, 3 in der Klarinette exponiert wird [S. 198], besteht aus einem abwärts sequenzierten Motiv, das seinerseits auf drei chromatisch absteigenden Tönen basiert und von II, 3 an mehrfach in die Singstimme der „Brünnhilde“ [„Gö.“, S. 228 f., 349, 356 f.] und des „Hagen“ [„Gö.“, S. 400 f., 545] eingearbeitet wurde.

b) [z.B. „Si.“, S. 375, 402, 406 f., 412; „Gö.“, S. 50, 99, 124 f., 172, 493, 506, 576 f., 584 f.]. Chromatisch steigende Spitzentöne je Takt kommen in Fragesätzen vor, die deswegen gesprochenen Fragetonfällen klanglich ähnlich sind [„Gö.“, S. 230, 299, 391].

c) [z.B. „Si.“, S. 341 f., 344, 346 ff., 404 f.; „Gö.“, S. 502 f.]. Nicht sprechartig indifferent wirken die Verse „Brünnhildes“ „Siegfried zurück! Seinen Ruf sendet er her!“ usw. und „Fliegt heim ihr Raben!“ usw. [„Gö.“, S. 220 f., 576 ff.] trotz des harmonisch und rhythmisch wild vagierenden Orchesters. Dafür sind die Töne „Brünnhildes“ zu lang bzw. zu hoch.

d) Wiederum ist der Großteil der Singstimmen in einem weder strikt chromatisch noch einem strikt diatonisch fortschreitendem Melos gehalten.

11. Da viele Themen in den Singstimmen auch colla parte im Orchester erklingen, ist aufgrund der großen motivisch-thematischen Dichte der Vokalpartien (s. 2.) der Anteil der Passagen mit selbständig geführter Singstimme nicht höher als in den „Meistersingern“. Daneben sind noch etliche, zum Teil ausdruckssteigernde Colla-parte-Abschnitte auszumachen [z.B. „Si.“, S. 398, 428; „Gö.“, S. 13, 94, 122, 155, 174, 180, 253 f., 264, 393, 403, 568 f.]. Deswegen ist der Colla-parte-Satz in den letzten vier „Ring“-Aufzügen deutlich häufiger als in den bis 1857 komponierten Teilen.

12. Nach wie vor sind Verswiederholungen selten, doch kommen sie in den „realistisch“ gesprochenen Abschnitten von „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ häufiger vor als in „Siegfried“ I und II und „Meistersingern“. Die Wiederholung der Fragen in der Nornenszene und dem Dialog „Alberich“/„Hagen“ in „Götterdämmerung“ II, 1, die Wagner musikalisch noch herauskehrte, weil sich die Melodien dieser Fragen recht stark ähneln [„Gö.“, S. 12, 14, 19, 21,<sup>1</sup> 251, 257, 260], sind bereits in der Textvorlage angelegt. Solche wiederkehrenden Fragen waren schon in „Siegfried“ I, 2, der Wissenswette, vorgekommen (s. 12.2.12. und 17.). „Hagens“ Rufe wiederholen Worte oder kurze Sätze [„Gö.“, S. 284 ff., 538], wie es in einem Sprechdrama auch möglich wäre. Hiermit bleibt Wagner im engen Rahmen der dramatisch als realistisch zu rechtfertigenden Verswiederholungen, auf die er sich seit dem „Lohengrin“ beschränkte. „Brünnhildes“ sequenziert wiederholte Frage „Ob jetzt ich dein?“, auf den Tönen des Schicksalskudemotivs vertont [„Si.“, S. 424 f.], könnte ebenso als dramatisch realistisch verstanden werden wie

---

1 Die Fragen der „Nornen“, die einen Redeabschnitt beschließen, sind auf das Thema vertont, das in „Walküre“ II, 4, der Todesverkündigungsszene, exponiert wird. Wie schon des öfteren in der Wagnerliteratur festgestellt, hat dieses Thema sehr große Ähnlichkeit mit der Arienmelodie der „Königin der Erdgeister“, der Nr. 9 von Marschners „Hans Heiling“ [„Heiling“-Klavierauszug, S. 146 ff.].

die Wortwiederholungen der fassungslosen „Brünnhilde“ in „Götterdämmerung“ II, 4 [„Gö.“, S. 343]. An zwei Stellen läßt Wagner dieses Prinzip aber außer acht: Der Schluß von „Siegfried“ III, 3 besteht aus den dreimal synchron von „Brünnhilde“ und „Siegfried“ gesungenen Versen „Leuchtende Liebe, lachender Tod!“ [„Si.“, S. 435 ff.], wodurch er an ein Opernfinale erinnert, ein Zug, den die musikalische Gestaltung dieser Stelle noch unterstreicht. Im Chor der „Mannen“ werden ganze Verse innerhalb einer Stimme wiederholt [„Gö.“, S. 292 ff., 310 ff.], was Wagner in Chor- und Ensemblesätzen der „Meistersinger“ strikt vermieden hatte (s. 15.2.12.). Schließlich wird innerhalb des Ensemblesatzes „Brünnhilde“/„Gunther“/„Hagen“, der Verschwörungsszene, von „Hagen“ der Vers „mir muss er gehören“ wiederholt [„Gö.“, S. 410 f.], was allerdings auch als dramatisch realistisch aufzufassen ist.

13. Die Sprachvertonung von „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ ist generell periodisch unregelmäßig. Es sind aber vereinzelt periodisch symmetrische Abschnitte zu finden [z.B. „Si.“, S. 292 ff., 297 f., 375 f., 408, 413,<sup>1</sup> 426 f.; „Gö.“, S. 93 f., 99, 124, 155 f., 242 f., 349 f., 355 f., 386 f., 499]. Sie sind deutlich seltener und kürzer als in den „Meistersingern“. Verglichen mit der Sprachvertonung der Skizzen zu „Siegfried’s Tod“ ist klar zu erkennen, wie sehr Wagner daran gelegen war, periodische Regelmäßigkeit zu umgehen. Zwar ist das Vorspiel der „Götterdämmerung“ [„Gö.“, S. 6, 10 ff., 14, 35 f., 38 f., 46 ff.] der Teil des Werks mit den meisten symmetrischen Perioden, doch sind die Melodien des Dialogs „Brünnhilde“/„Siegfried“, die in „Siegfried’s Tod“ überwiegend periodisch regulär geformt waren (s. 9.8.13.), in der „Götterdämmerung“, rhythmisch und periodisch anders organisiert, dabei jedoch denen der Skizze diastematisch ähnlich.

Schwüre können wie im Falle der Begrüßung „Siegfrieds“ durch „Gunther“ periodisch regelmäßig vertont sein [„Gö.“, S. 122 ff.], müssen es aber nicht wie beispielsweise die anschließende Blutbrüderschaftsszene zeigt [„Gö.“, S. 140 ff.]. „Siegfrieds“ Schwur „Helle Wehr, heilige Waffe“ usw. [„Gö.“, S. 364 ff.] ist zum Teil regulär in Viererperioden vertont, der unmittelbar anschließende Schwur „Brünnhildes“, der wortgleich anhebt, dagegen gänzlich irregulär, womit Wagner die exaltierte Gefühlslage dieser Figur musikalisiert [„Gö.“, S. 367 ff.].

14. Im Gegensatz zu den „Meistersingern“ ist die momentane Affektlage einer Figur am Umfang ihrer Gesangsmelodien ablesbar.

Dies ist an der Partie der „Erda“ zu zeigen, die insgesamt zwei Oktaven, die Töne von gis [„Si.“, S. 303] bis as<sup>2</sup> [z.B. „Si.“, S. 308], umspannt. Ihre Entgegnungen auf die Worte des „Wanderers“ heben in mittlerer Lage, zwischen es<sup>2</sup> und as<sup>2</sup>, an. Den größten Ambitus hat Wagner einem ihrer letzten Verse gegeben: „Der die Rechte wahrh [...] herrscht durch Meineid?“ [„Si.“, S.

1 „Brünnhildes“ „Ewig war ich, ewig bin ich“ usw. hebt sich klanglich, harmonisch sowie in Tempo und Dynamik vom vorigen ab und enthält die längsten zusammenhängenden, periodisch regelmäßigen Abschnitte in „Siegfried“ III, 3.

308]. „Meineid“ ist mit dem weiten Intervall as<sup>2</sup>-d<sup>1</sup> unterlegt. Auch in „Siegfrieds“ Singstimme ist diese Korrelation Affekt-Ambitus klar zu ersehen: Vor seinem Aufstieg zum Brünnhildenstein am Ende von „Siegfried“ III, 2 erreicht er mit seinen abschließenden Versen das b<sup>2</sup> [„Si.“, S. 348], nach erfolgtem Aufstieg zu Beginn von III, 3 ist der Ambitus in seinen Monologen deutlich enger; er überschreitet erst mit „Ha! in Waffen ein Mann?“ den Ton e<sup>1</sup> [„Si.“, S. 367]. Mit steigender Spannung, „Siegfrieds“ „Brennender Zauber zückt mir ins Herz“ usw. [„Si.“, S. 370], wird das g<sup>1</sup> erreicht. Die kurze Partie der „Gutrune“ bewegt sich in den ersten beiden Aufzügen der „Götterdämmerung“ zwischen des<sup>1</sup> [„Gö.“, S. 98] und a<sup>1</sup> [„Gö.“, S. 282]. Erst beim Anblick von „Siegfrieds“ Leiche wird der Spitzton ces<sup>2</sup> erreicht [„Gö.“, S. 543].

Am deutlichsten zeigt sich in der Partie der „Brünnhilde“, wie der Affekt mehr oder weniger weit ausgreifende Tonkonfigurationen zeitigt: Als sie in „Siegfried“ III, 3 mit den Worten „Dort seh’ ich den Schild, der Helden schirmte“ usw. [„Si.“, S. 401 ff.] des Verlustes ihres vormaligen Lebens mit Beklemmung inne wird, überschreitet ihre Stimme nicht den Tonraum d<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>, für die aufgeregten Verse „Kein Gott nahte mir je“ usw. [„Si.“, S. 406 f.] hat Wagner den Tonraum bis auf h bis a<sup>2</sup> erweitert. Weite, dissonante Sprünge, die größer als eine Oktave sind, hat die verzweifelt zürnende „Brünnhilde“ in „Götterdämmerung“ I, 3, II, 4 und 5 zu singen [z.B. „Gö.“, S. 228, 348, 388]. Wagner nutzt hier wie bei der „Erda“- und der „Waltraute“-Singstimme nicht nur eine Ausweitung des Tonumfangs nach oben, sondern auch nach unten als Ausdrucksmittel.

„Siegfrieds“ Singstimme hat denselben Umfang wie in den ersten beiden „Siegfried“-Aufzügen.<sup>1</sup> Das ces<sup>2</sup> wird wie in „Siegfried“ I (s. 12.2.6.) erreicht [„Gö.“, S. 381,<sup>2</sup> 477], stellt aber wieder keinen langen, glänzenden Spitzton, sondern das übermütige, jauchzende Überschlagen seiner Stimme, mithin eine fast schon melodramatisch anmutende Stimmklangmodifikation dar.

„Hagens“ Singstimme reicht bis zum F hinunter [„Gö.“, S. 254]. Eine obere Grenze für seine Partie ist aber nicht ohne weiteres anzugeben: Der Oktavfall f<sup>1</sup>-f, den „Hagen“ auf „Rasch seid zur Rachel“ [„Gö.“, S. 319], bzw. der Oktavfall g<sup>1</sup>-g, den er auf „Rache riethen sie mir!“ [„Gö.“, S. 509] zu singen hat, überschreiten die Stimmlage eines Basses. Das g<sup>1</sup> ist der höchste Ton seiner Partie. Auf keinen Fall sollten derartige Stellen nun aber belcantistisch gesungen werden. Der Oktavfall, der bei Rufvertonungen in Wagners Schaffen eine stehende Formel ist (s. 2.), unterstreicht, daß das Wort „Rache“ in beiden Fällen eher zu rufen als zu singen ist. Auch hier haben wir eine zwar exakt in Noten vorgegebene, trotzdem beinahe melodramatisch frei auszuführende Vokallinie vor uns.

„Brünnhildes“ Partie hat im Gegensatz zur „Walküre“ eine Erweiterung des Tonumfangs erfahren. Wie die Partie der „Isolde“ reicht sie nun bis zum ces<sup>2</sup>, das den emphatischsten Momenten von „Siegfried“ III, 3 vorbehalten ist [„Si.“, S. 416], zu denen auch der Schlußton [„Si.“, S. 437] zu rechnen ist, der, wie das Finale von

1 Wagner war wiederum um Ökonomie der Hochtöne bemüht. Er verlagerte beispielsweise die Töne von „Siegfrieds“ „vereint fasst er uns zwei“ nach unten: Von g<sup>1</sup>-b<sup>1</sup> reichte der Tonumfang dieser Phrase im 1. Gesamtentwurf (NA (A III f 1), I 7<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 7 f.), von d<sup>1</sup>-g<sup>1</sup> in der Partitur [„Gö.“, S. 60].

2 Wagner entschloß sich erst in einer zweiten Fassung im 1. Gesamtentwurf für diesen Spitzton „Siegfrieds“ (WESTERNHAGEN (1973), S. 251).

„Siegfried“ überhaupt, eine gewisse Nähe zur Operntradition nicht verleugnen kann.

Weite Sprünge in tiefe Lagen könnten in den weiblichen Partien larmoyantem Sprechen nachempfunden sein, etwa im Falle „Brünnhildes“ [z.B. „Si.“, S. 402, 406; „Gö.“, S. 398, 563 ff.] oder „Waltrautes“ [„Gö.“, S. 182 ff., 192 ff., 209], so wie Wagner es in den Partien der „Magdalene“ und der „Brangäne“ praktiziert hatte.

15. Metrenwechsel dienen in den letzten vier „Ring“-Aufzügen weder der Gefühlsdramaturgie wie im „Tristan“ noch der Nachzeichnung gesprochener Prosa wie im „Rheingold“. Sie gehen oft synchron mit szenischen Aktionen oder ergeben sich aus der Zitierung musikalischer Themen.

Ersteres zeigt sich bei Betrachtung der Taktarten von „Siegfried“ III, 3, einer von den Affekten her sehr abwechslungsreichen Szene. Sie besteht, abgesehen vom Schluß, aus drei großen Komplexen: einem im Viervierteltakt von 220 Takten Länge, gezählt von „Siegfrieds“ Einsatz an [„Si.“, S. 365 ff.], einem mit „Brünnhildes“ Erwachen einsetzenden im Dreiviertel- bzw. Neunachteltakt von 231, und einem mit „Brünnhildes“ Befremden einsetzendem im Viervierteltakt von 421 Takten Länge. Der Schluß bringt – nicht unähnlich einem Opernfinale – mehr Abwechslung: Auf einen zwölf Takte langen Abschnitt im Vierviertel- bzw. Zwölfachteltakt folgen 19 Takte im Dreivierteltakt. Das Werk endet im Zweihalbetakt. Eine Betrachtung der Metren in „Götterdämmerung“ I, 1 zeigt gleichfalls, daß die Taktwechsel mit szenischem Geschehen konform gehen. Die Dialogszene zu Beginn zwischen „Gutrune“, „Gunther“ und „Hagen“ ist über 149 Takte im Dreivierteltakt gehalten, mit „Gunthers“ Einstimmen in „Hagens“ Vorhaben, „Gepriesen sei Grimhild“ usw. [„Gö.“, S. 106], wechselt das Metrum vorübergehend zwischen Vier- und Dreivierteltakt. Mit dem Erklingen von „Siegfrieds“ Hornruf aus dem Hintergrund und der entstehenden Unruhe unter den „Gibichungen“ wechselt die Taktart dann von einem Vier- in einen Dreivierteltakt, an dem über eine längere Strecke hinweg festgehalten wird [„Gö.“, S. 108]. In „Götterdämmerung“ III, 2 ist mit dem symbolischen Überlaufen des Weins ein bloß einen Takt währender Taktwechsel verbunden, der allerdings nur die Orchestermusik betrifft [„Gö.“, S. 486].

Letzteres, die Determinierung der Taktarten durch Zitierung von Themen, ist in dem metrisch abwechslungsreichsten Abschnitt der untersuchten vier „Ring“-Aufzüge zu erkennen: „Siegfrieds“ Erzählung in „Götterdämmerung“ III, 2. Hier wechselt das Metrum bei seinen Versen „Heil Siegfried gehört nun der Niblungen Hort!“ usw. [„Gö.“, S. 495], der erstmaligen Zitierung des „Waldvogels“ aus „Siegfried“ II, Takt für Takt. Wagner macht dabei von Anweisungen wie „9=6“ sowie von Duolen, Triolen und Quartolen Gebrauch und erreicht dadurch eine metrisch gleichsam improvisatorisch freie Vorgabe für den Sänger, wie im ersten Gesang des „Waldvogels“ in „Siegfried“ II (s. 12.2.15.). Hier hat klar erkennbar das thematische Material die komplexe metrische Struktur zu verantworten.

16. Melodramatische Effekte sind in der aus den älteren „Ring“-Aufzügen bekannten Menge und Vielfalt in „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ vorge-schrieben, sowohl solistische als auch vom Chor auszuführende.



Dem melodramatisch freien Gelächter des „Wanderers“ [„Si.“, S. 329]<sup>1</sup> steht das der „Mannen“ [„Gö.“, S. 308] und „Rheintöchter“ [„Gö.“, S. 440, 444, 447] zur Seite. Im Takt vor „Brünnhildes“ „Oh! Kindischer Held!“ [„Si.“, S. 427] ist die Anweisung „(Freudig wild auflachend.)“ plaziert, die aller Wahrscheinlichkeit nach einen melodramatischen Effekt und keine bloße Stimmklangmodifikation bezeichnet, auch wenn man ihn in Aufnahmen und Aufführungen nicht zu hören bekommt. Neben seiner Platzierung in einem Takt, in dem „Brünnhilde“ pausiert, spricht dafür auch die *molto crescendo* in Sprüngen aufsteigende Sechzehntelfigur in den Violinen, die den Gestus ihres übermütigen Gelächters ins Instrumentale überträgt.

„Gunthers“ „Du überfroher Held!“ ist „(mit einem heftigen Seufzer.)“ zu singen [„Gö.“, S. 487]. Die Anweisung „(schwer seufzend.)“ steht zwei Takte vor seinem „So wär’ es Siegfried’s Ende!“ [„Gö.“, S. 405]. In beiden Fällen scheint ein melodramatischer Effekt gefordert zu sein.<sup>2</sup> Ob mit der Anweisung „(Er fährt seufzend auf.)“ über „Siegfrieds“ „Wie weck’ ich die Maid“ [„Si.“, S. 371] ein melodramatischer Seufzer oder eine Stimmklangmodifikation gemeint ist, ist dagegen nicht ganz klar.

Melodramatische Schreie sind den weiblichen Figuren vorbehalten: „Brünnhilde“ [„Gö.“, S. 238] und „Gutrune“ [„Gö.“, S. 541, 548].<sup>3</sup>

Musikalisch exakt fixiert sind „Siegfrieds“ Lachen [„Si.“, S. 335] und „(in freudigem Schreck)“ zu singender Ausruf „Hah!“ [„Si.“, S. 427] sowie „Brünnhildes“ fassungsloses „Ha....!“ [„Gö.“, S. 334].

Schließlich ist noch eine Stimmklangmodifikation in „Hagens“ Singstimme zu erwähnen, nämlich seine „(grell lachend.)“ zu singende Reaktion auf den Bericht vom Tode seines Onkels „Was nicht er geschmiedet schmeckte doch Mime!“ [„Gö.“, S. 498], die wie „Alberichs“ Gelächter über „Mimes“ Tod in „Siegfried“ II, 3 mit dem „Nibelungen“-Thema vertont wurde (s. 12.2.16.). Das Hohnlachen seines Vaters wird von „Hagen“ klanglich wie inhaltlich vergegenwärtigt.

17. Das Vorgängerwerk, die „Meistersinger“, wies zahlreiche formale Analogien bzw. Wiederaufnahmen von Gesangsmelodien auf. Sie ließen sich in erster Linie auf die vielen „realistischen“ Gesangsstücke darin zurückführen. In „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ ist nun aber überhaupt kein derartiger „realistischer“ Gesang vorgesehen. Sieht man von der thematischen Arbeit ab, ist die Sprachvertonung dieser „Ring“-Teile prosaisch, das heißt sie kommt ohne Wiederholungen aus.

---

1 Es ist schon im 1. Gesamtentwurf exakt verortet (NA (A III c 1), 7<sup>r</sup>, 5. Akk., T. 1).

2 Im Textbuch zu „Siegfried’s Tod“ kam nur der erste Seufzer vor (GS II, S. 217).

3 Alle diese melodramatischen Schreie sah Wagner bereits in „Siegfried’s Tod“ vor (GS II, S. 189, 223 f.).

Es gibt nur einen längeren Komplex, der die Sprachvertonung aus einem anderen Werkabschnitt getreu wiederaufnimmt: „Siegfrieds“ Erzählung in „Götterdämmerung“ II, 2 rekapituliert die Ereignisse des Dramas „Siegfried“ und zitiert die Gesänge des „Waldvogels“ daraus (s. 15.). Dort, wo „Siegfried“ den Text des „Waldvogels“ wörtlich zitiert, entsprechen die Vokallinien einander [vgl. „Si.“, S. 237, 249 mit „Gö.“, S. 495 f.],<sup>1</sup> dort wo er den Text zusammenfassend wiedergibt, nicht [vgl. „Si.“, S. 249 mit „Gö.“, S. 497], auch wenn Wagner dabei das pentatonische „Waldvogel“-Melos beibehält.

Neben diesen unmittelbaren Entlehnungen aus früheren Werkteilen lassen sich Zitate oder Wiederaufnahmen zweiter Ordnung benennen, die den Abschnitt, den sie zitieren, nicht notengetreu wiedergeben. „Brünnhildes“ „Denn verschloss er mich gleich in Schlaf“ usw. [,Gö.“, S. 173] sequenziert z.B. ein melodisches Modell, das seinen Ursprung in „Wotans“ „dem herrischen Manne gehorcht sie fortan“ usw. in „Walküre“ III, 2 hat und dort mit einer Motivwiederholung vertont wurde.<sup>2</sup> Beiden Stellen im „Ring“ gemeinsam ist die Wendung ces'-ges-as-b. Der textlich-inhaltliche Bezug ist evident: „Brünnhildes“ Bestrafung, die „Wotan“ in „Walküre“ III, 2 ausspricht, wird in „Götterdämmerung“ I, 3 vergegenwärtigt. Es sind noch weitere solcher auf den ersten Blick nicht zu erkennenden gesangsmelodischen Übernahmen vorhanden; sie wären eingehender zu erfassen und zu erläutern.

Ob die unter 12. erwähnten wiederkehrenden Fragen als wirkliche Ritornelle und damit die sie umgebende Musik als der Rondoform nachgebildet interpretierbar sind, ist überaus fraglich. Derlei textliche Wiederholungen waren auch schon in „Siegfried“ I, 2 vorgekommen (s. 12.2.17.), ohne daß sich eine klare formale Gliederung für das Übrige dieses Abschnittes daraus hätte ableiten lassen.

Wiederholungen von Melodien, die qualitativ über ein bloßes thematisches Zitat hinausgehen, sind in den Schwurszenen der „Götterdämmerung“ zu beobachten. In der Blutbrüderschaftsszene „Siegfried“/„Gunther“ nimmt einer von beiden die vom anderen vorgegebene Melodie kanonisch auf [,Gö.“, S. 140 ff.]. Den Eid „Siegfrieds“ in II, 4 „Helle Wehr, heilige Waffe“ usw. [,Gö.“, S. 364 ff.] nimmt „Brünnhilde“ textlich, harmonisch und rhythmisch variierend auf [,Gö.“, S. 367 ff.] (s. 13.). Ein entstehungsgeschichtliches Unikum in Wagners Schaffen ist, daß er die Musik, die er ursprünglich der Blutbrüderschaftsszene unterlegen wollte, später in die Schwurszene in II, 4 übernahm.<sup>3</sup>

---

1 Mit kleinen rhythmischen Abweichungen hat Wagner den „Waldvogel“-Gesang „Hei! Siegfried erschlug nun den schlimmen Zwerg!“ [,Si.“, S. 269 f.] in die „Götterdämmerung“ übernommen [,Gö.“, S. 501 f.].

2 [,Walküre“-Partitur, S. 584 f.].

3 Als Wagner mit der Vertonung von „Götterdämmerung“ II, 3 beschäftigt war, stellte er fest, „daß er zuviel beim ersten Schwur (Hagen Gunther Siegfried) vergeudet hat, will die Orchesterzwischenstücke übernehmen zum Schwur des 2ten Aktes und Neues komponieren, eine Erfahrung, die ihm ganz neu ist.“ (Eintrag vom 6.VII.1871 (CT I, S. 410)). Dies ist ein Beleg dafür, daß Wagner seine Werke ohne

In der „Götterdämmerung“ hat Wagner zum erstenmal im „Ring“ wieder Ensemble- und Chorgesang zugelassen.

Die Chorsätze der „Mannen“ sind satztechnisch absichtlich ungleich primitiver als die in den „Meistersingern“. Die „Frauen“ in II, 4 haben nur wenige Verse einstimmig zu singen und fungieren eher als Staffage.

Ensembles sind in der Nornenszene [„Gö.“, S. 26], dem Vorspiel „Brünnhilde“/„Siegfried“ [„Gö.“, S. 63 ff.], in I, 2 [„Gö.“, S. 142 ff.], II, 5 [„Gö.“, S. 408 ff.] und III, 1 [„Gö.“, S. 425 passim] vorgesehen. Bemerkenswert ist der Zwiegesang „Siegfried“/„Gunther“ in I, 2, da es der einzige in Wagners Werken seit dem „änder“ ist, in dem zwei männliche Protagonisten singen. Bedrohliche Textpassagen in Ensembles – solche, die „Siegfrieds“ Tod vorwegnehmen, im speziellen – sind unisono bzw. in Oktavparallelen gesetzt [„Gö.“, S. 26, 145, 411 f., 454 ff., 465]. Dieser Satzart hatte sich Wagner in einem vergleichbaren dramatischen Kontext am Schluß der Verschwörungsszene „Ortrud“/„Telramund“ in „Lohengrin“ II, 1 bedient.

Schließlich noch ein Wort zur Sprachvertonung im „Ring“ im allgemeinen: Sie ist streng diachron, das heißt die sängerischen Beiträge überlappen sich, abgesehen von den Ensembles, so gut wie nie. Nur ganz selten fällt eine Figur der anderen realistisch ins Wort, z.B. am Beginn von „Siegfried“ I, 2 [„Si.“, S. 58] oder bei den hastig eingeworfenen Fragen „Alberichs“ „Schwör’st du mir’s, Hagen, mein Held?“ [„Gö.“, S. 264] und „Hagens“ „So zwang’st du Brünnhild?“ [„Gö.“, S. 269].

18. Ganze A-cappella-Takte sind nur sehr vereinzelt vorhanden. Die Orchesterbegleitung in „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ ist insgesamt wesentlich kompakter und kohärenter in Instrumentation und Satz als die der früheren „Ring“-Teile.<sup>1</sup> Exemplarisch hierfür ist „Siegfried“ III, 1. In dieser gesamten Szene lassen sich nur ein komplett und zwei partiell unbegleitet gesungene Takte nachweisen [„Si.“, S. 311].<sup>2</sup> Desgleichen finden sich im gesamten Vorspiel der „Götterdämmerung“ nur zu Beginn der Nornenszene [„Gö.“, S. 5 f.] wenige partiell unbegleitete Gesangstakte. Man vergleiche damit die große Menge von unbegleiteten Takten in „Walküre“ I, 1 und 2 (s. 11.2.18.). In dieser Hinsicht hat bei Wagner also ein ästhetischer Paradigmenwechsel stattgefunden.

---

übergreifenden Plan von vorn nach hinten vertonte und immer die jeweilige, konkrete Stelle vor Augen hatte, der er die Musik unterlegte.

1 Die größere Bedeutung, die Wagner der Orchestermusik in den späteren „Ring“-Aufzügen zukommen ließ, belegen außerdem die vergleichsweise langen und thematisch gehaltvollen Zwischenspiele der letzten vier Aufzüge.

2 Bei der Frage des „Wanderers“ „Weisst du, was Wotan will?“ reißt die Orchesterbegleitung im forte bzw. fortissimo ab.

Es existieren weitere a cappella vertonte Verse und Versteile, die stets für das Verständnis der Handlung wichtige Informationen enthalten [„Si.“, S. 322, 335 ff., 371, 373, 398, 406; „Gö.“, S. 94, 97 f., 119, 131 f., 182, 200 f., 203,<sup>1</sup> 252, 256 f., 362 f., 398, 400, 403,<sup>2</sup> 434 f., 441, 449, 460,<sup>3</sup> 477, 488 ff., 510 f., 535 f.,<sup>4</sup> 540, 546, 550, 565]. Das Abreißen der Orchesterbegleitung erfüllt den gleichen Zweck: die entscheidenden Worte hörbar werden zu lassen [„Si.“, S. 375; „Gö.“, S. 59, 131, 183].

Schließlich sind noch die Stellen zu erwähnen, an denen das Orchester mit dem Einsatz des Sängers gewissermaßen dynamisch nachgibt, damit der von der Singstimme übermittelte Text wahrnehmbar wird [z.B. „Gö.“, S. 25, 224, 399 f., 450, 461]. Ein hervorragendes Beispiel hierfür ist die Zurücknahme der Begleitulstärke bei „Hagens“ Rufen aus dem Bühnenhintergrund in „Götterdämmerung“ I, 1 „In einem Nachen Held und Ross!“ usw. [„Gö.“, S. 109 ff.] und in II, 2 „In der Ferne seh’ ich ein Segel!“ [„Gö.“, S. 280]. Durch die größere Entfernung zum Zuschauer wären diese Verse, obschon gerufen, ohne eine dynamisch stark zurückgenommene Begleitung nicht zu verstehen, ein Beleg dafür, daß Wagner die akustischen Konsequenzen seiner szenischen Konzeption – bereits im 1853er Textbuch steht „Hagen“ an diesen beiden Stellen am Ufer im Bühnenhintergrund – nie aus den Augen verliert.

## 17. „Parsifal“ WWV 111

### 1. Entstehung

#### a) Chronologie

Wagners erste Beschäftigung mit dem „Parsifal“-Stoff datiert auf den Sommer 1845.<sup>5</sup> Konkretere Formen nahm das Projekt 1857, zur Zeit der „Tristan“-Konzeption, an. Wagner schrieb zwei Prosaentwürfe, einen im Jahre 1865 und einen im Februar 1877.<sup>6</sup> Wie alle seine Prosaentwürfe enthalten auch diese bereits die wesentlichen Züge des szenischen Geschehens und – mehr oder weniger exakt vorweggenommen – entscheidende Dialogstellen. Der erste Prosaentwurf von 1865 wurde von Wagner bereits einige Male rezitiert, nämlich vor einem größeren Zuhö-

1 Im 1. Gesamtentwurf war der Einsatz der Begleitung einen Takt früher vorgesehen gewesen (WESTERNHAGEN (1973), S. 234, Bsp. 22), wodurch die Verständlichkeit des nun unbegleitet einsetzenden Wortes „ist“ beeinträchtigt worden wäre.

2 s. Anh. III .2., Nr. 113.

3 „Siegfrieds“ „des Urgesetzes ewiges Seil“ ist im 1. Gesamtentwurf noch von einer Kombination zweier Themen begleitet (WESTERNHAGEN (1973), S. 260 f., Bsp. 52).

4 „Gutrunes“ unbegleitet gesungenes „Nein!“ füllt allein einen ganzen Takt aus [„Gö.“, S. 535]. Im 1. Gesamtentwurf war stattdessen noch eine Generalpause vorgesehen gewesen (WESTERNHAGEN (1973), S. 268, Bsp. 63).

5 ALTMANN (in: WJB IV, S. 162).

6 WWV, S. 538 f. und 549 f.

renkreis am 29.IV.1871 bei Gräfin Schleinitz in Berlin<sup>1</sup> und dann mehrfach in Bayreuth: am 19.X.1872 für Liszt,<sup>2</sup> am 10.IX.1873 für Malwida v. Meysenbug, Edouard Schuré und Gustav Adolph Kietz<sup>3</sup> und am 19.VI.1874 für Franz v. Lenbach und weitere Gäste.<sup>4</sup>

Wie bei der Entstehung seines „Tristan“-Textbuchs las Wagner dann auch jeden gerade beendeten Aufzug seines „Parsifal“-Textbuchs unmittelbar nach der Niederschrift vor: den ersten am 2.IV.1877 Liszt,<sup>5</sup> die beiden folgenden Cosima Wagner am 14.IV. und 20.IV.1877.<sup>6</sup> Es schlossen sich wie bei seinen anderen Werken Rezitationen des fertigen Textbuchs an, einige davon vor größeren Auditorien: am 17.V.1877 in London,<sup>7</sup> am 8.VII.1877 in Heidelberg für Ludwig Nohl, Richard Pohl und andere,<sup>8</sup> in Wahnfried am 16.IX.1877 für mehrere ungenannte Bekannte<sup>9</sup> sowie schließlich am 17.X.1877 für Michael Bernays.<sup>10</sup> Es ist nicht zu ermitteln, wann genau Wagner den 1. Gesamtentwurf begann. Die Herausgeber des WWV nehmen hierfür Mitte September 1877 an.<sup>11</sup>

Diese Annahme ist insofern wahrscheinlich, als Wagner am 26.IX. und 16.X.1877 das Vorspiel zu I aus den Skizzen vorspielte – wie bei den „Meistersingern“ entstand das Vorspiel als erstes<sup>12</sup> – und am 13.XI.1877 bis zur Vertonung von „Gurnemanz“ „Es neigten sich in heilig ernster Nacht“ fortgeschritten war.<sup>13</sup>

Für den Beginn der Vertonung des ersten Aufzugs wäre ein dementsprechend späterer Zeitpunkt, etwa die erste Hälfte des Oktobers, die Zeit der letzten Textbuchvorlesungen, anzusetzen. Wie bei all seinen anderen Werken auch kam es nach Kompositionsbeginn praktisch zu keinen Textbuchrezitationen mehr, einzig die Vorlesungen im Rahmen seiner Regiearbeit ausgenommen. In CT ist für die Zeit nach dem Kompositionsbeginn nur noch eine einzige Vorlesung des „Parsifal“-

---

1 CT I, S. 382.

2 CT I, S. 458.

3 CT I, S. 725.

4 CT I, S. 830.

5 CT I, S. 1041.

6 CT I, S. 1044 f.

7 CT I, S. 1050.

8 CT I, S. 1058; Wagner lud über eine Zeitungsannonce zu dieser Vorlesung ein (HALLDÉN-PONGRATZ, S. 94).

9 CT I, S. 1071; laut Hey fand die Vorlesung vormittags um 10 Uhr für die „Delegierten“ zum Aufbau der Bayreuther Stilbildungsschule statt (Hey (1911), S. 243).

10 CT I, S. 1077.

11 WWV, S. 551; Wagner fertigte bis Oktober 1877 die Textbuchreinschrift an (WWV, S. 539).

12 Es wurde als erstes Stück des Werks separat orchestriert und am 25.XII.1878 privatim uraufgeführt (WWV, S. 544).

13 CT I, S. 1085.

Textes im privaten Kreis überliefert, die am 14.XII.1880 in Wahnfried für Freiherrn v. Stein abgehalten wurde.<sup>1</sup>

#### b) Skizzenauswertung

Wagner schrieb zum „Parsifal“ zwei Gesamtentwürfe, die mit den Skizzen des Vorspiels zu I beginnen. Zu keinem anderen Werk sind so viele Einzelskizzen verfügbar,<sup>2</sup> wenn auch nicht alle erhalten sind.<sup>3</sup> Die meisten Einzelskizzen betreffen wiederum hauptsächlich Themen und instrumentale oder satztechnisch anspruchsvolle Partien,<sup>4</sup> es können aber auch vokalsolistische und dialogische Abschnitte separat skizziert und ausgearbeitet werden, so wie Wagner es erstmals bei der „Götterdämmerung“ getan hatte.

KINDERMAN nimmt an, daß „*nabezu alle überlieferten ‚Parsifal‘-[Einzel-]Skizzen in der Zeit der ununterbrochenen Arbeit am Kompositionsentwurf und am Orchesterentwurf entstanden sind.*“<sup>5</sup>

1. und 2. Gesamtentwurf entstanden wie üblich in dichter zeitlicher Folge zwischen Mitte September 1877 (s. a.) und 26.IV.1879.<sup>6</sup> Wagner entwarf „Parsifal“ aufzugsweise. Mit Ausnahme des Vorspiels zu I wurde die Instrumentation des „Parsifal“ erst nach Abschluß des zweiten Gesamtentwurfs zu III in Angriff genommen. Am 13.I.1882, also zweidreiviertel Jahre später, wurde die Partitur vollendet.<sup>7</sup> Die Zeiträume der Werkentstehung sind also selbst noch im Vergleich mit denen von „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ länger. KINDERMANS Feststellung, Wagner habe an der Musik zu „Parsifal“ „*außerordentlich langsam und sorgfältig*“ gearbeitet,<sup>8</sup> kann deshalb durchaus absolut gefaßt werden: An keinem seiner Werke hat Wagner so langsam und sorgfältig gearbeitet wie am „Parsifal“.

Aussehen und Ausarbeitungsgrad des ersten Gesamtentwurfs sind mit dem 1. Gesamtentwurf der „Götterdämmerung“ vergleichbar. „*Der Kompositionsentwurf benutzt generell drei Liniensysteme*“,<sup>9</sup> eines für die Vokalstimme, zwei für die Begleitung. Er wurde von fremder Hand korrekt durchnumeriert,<sup>10</sup> ist in Bleistift geschrieben

---

1 CT II, S. 638 f.

2 Aufgelistet WWV, S. 540 ff.; ergänzt KINDERMAN, S. 72.

3 Beispielsweise wurde ein Skizzenblatt 1953 an Hans Knappertsbusch verschenkt (WWV, S. 543); KINDERMANS Rekonstruktion der zerschnittenen Einzelskizzenblätter zeigt, daß jeweils zwischen 20 bis 70% der Blätter nicht mehr vorhanden sind (KINDERMAN, S. 74).

4 KINDERMAN, S. 96.

5 KINDERMAN, S. 75.

6 Autographe Aufschrift am Schluß des zweiten Gesamtentwurfs (WWV, S. 544).

7 WWV, S. 544 f.

8 KINDERMAN, S. 82.

9 KINDERMAN, S. 71.

10 Im folgenden wird nach dieser, nicht nach Wagners autographe, aufzugsweiser Numerierung aus dem 1. Gesamtentwurf zitiert.

und zum Teil in Tinte nachgezogen worden.<sup>1</sup> Der 2. Gesamtentwurf stellt wie immer bei Wagner eine sauber in Tinte ausgeführte, fast korrekturfreie Handschrift dar.

Wagner vertonte den „Parsifal“ strikt von vorn nach hinten durch und griff kaum einmal im Text vor. Eine der wenigen Ausnahmen ist der extreme Intervallsturz abwärts bei „Kundrys“ „Ich sah’ Ihn \_ Ihn \_ und \_ lachte...“, den Wagner auf einem Einzelskizzenblatt schon zu Kompositionsbeginn im September 1877 notierte.<sup>2</sup> Allerdings weicht diese Fassung sowohl in der Singstimme als auch in der Begleitung von der definitiven ab. So reicht das große Intervall auf „lachte“ nur von g’ bis e’ und ist damit noch enger als in der Partitur (s. 2.14.).

Wie bereits KINDERMAN feststellte, sind die Abschnitte des ersten Gesamtentwurfs, denen keine Einzelskizzen vorausgingen, sondern die wirklich die Erstentwürfe einer Passage darstellen, durch ihr vergleichsweise flüchtiges Schriftbild und mehr oder weniger starke Korrekturen gut von den vorab skizzierten Abschnitten zu unterscheiden. Wagner versuchte in der Regel, solistische Gesangsabschnitte ohne Vorarbeit im 1. Gesamtentwurf zu skizzieren.<sup>3</sup> Dies gelang ihm am besten bei belebten Dialogen, beispielsweise dem Dialog „Kundry“/„Klingsor“. Ohne größere Schwierigkeiten entwarf Wagner den Abschnitt von „Klingsors“ „Ja, ja, den Schaden zu vergüten“ usw. bis „Möge denn so das ganze Rittergeschlecht unter sich selber sich würgen!“<sup>4</sup> gleich im ersten Anlauf nahezu korrekturfrei und beinahe ganz mit der Endfassung übereinstimmend. Auch die Vertonung von „Kundrys“ Gestammel in dieser Szene, das schon fast das melodramatische Sprechen streift (s. 2.2.), bereitete Wagner keine nennenswerten Schwierigkeiten.<sup>5</sup> Je mehr jedoch ein Beitrag zum Monologischen tendiert, wie beispielsweise die Erzählungen des „Gurnemanz“ oder die Klage des „Amfortas“ in I, desto mehr Probleme tauchten bei der Vertonung offenkundig auf.

Beispielsweise sind Taktgruppen in „Gurnemanz“ „und lang schon kenn’ ich sie“ usw. im 1. Gesamtentwurf mehrfach überarbeitet worden.<sup>6</sup>

Die Klage des „Amfortas“ in der ersten Gralstempelszene wurde von Wagner in ungewohnt skrupulöser Weise entworfen. Es dürfte sich um die korrekturreichste Passage handeln, die überhaupt in einem Wagnerschen Gesamtentwurf nachzuweisen ist. Besonders Blatt NA (A III n 2), 17 ist auf beiden Seiten mit Korrekturen förmlich übersät. Bereits bei dem Vers „Oh, Strafe! Strafe ohne Gleichen“ usw., den er mehrfach überschrieb, begann Wagner anscheinend unsicher zu werden. Er entschloß sich schließlich bei der Sprachvertonung dieser Stelle für ein themati-

---

1 WWV, S. 544.

2 Übertragen bei: KINDERMAN, S. 92, Bsp. 5a.

3 KINDERMAN, S. 95.

4 NA (A III n 2), 25<sup>r</sup>, 5. Akk. bis 27<sup>v</sup>, 3. Akk.

5 NA (A III n 2), 24<sup>v</sup> ff.

6 NA (A III n 2), 6<sup>r</sup>, 3. Akk. f.

sches Derivat [S. 108] aus dem dritten Teil des Vorspiels [S. 15 f.],<sup>1</sup> das im weiteren Verlauf noch zwei weitere Male in der „Amfortas“-Klage auftaucht, einmal bei „der dort dem Erlöser die Wunde stach“, einmal bei „der Göttliche weint’ ob der Menschheit Schmach“ [S. 112]; auch diesen beiden thematischen Einfügungen in die Singstimme gingen viele Verbesserungen voraus bzw. im 1. Gesamtentwurf blieb nur eine vorläufige Fassung stehen.<sup>2</sup> In der letzten Akkolade von Blatt 17<sup>r</sup> sowie den ersten zwei Akkoladen auf der Rückseite wurden Wagners Bleistiftskizzen nicht nachträglich mit Tinte überzogen. Sie sind ausgestrichen, obwohl die Singstimmenskizzierung nicht sehr stark von der definitiven Fassung abweicht. Das Abendmahlsthema, das die Worte „durchzückt von seligsten Genusses Schmerz“ in den Oboen begleitet [vgl. S. 110], ist beispielsweise schon darin vorhanden; erstaunlicherweise hat Wagner aber die Singstimme nur lückenhaft vertont und textiert: Es fehlen exakt die Töne und Silben der unterstrichenen Worte. Ferner unterlegte er den vorangehenden zwei Takten schon den Gesangstext, ohne daß eine Gesangsmelodie skizziert worden wäre.<sup>3</sup> Dies alles ist ein Indiz dafür, daß Wagner die Skizzierung dieser vier Takte Singstimmenmelodie so einfach erschien, daß er sie nicht aufzuschreiben brauchte. In der endgültigen Fassung bewegt sich die Singstimme an dieser Stelle vorwiegend auf einem Ton.<sup>4</sup> Nach „fühl’ ich mich ergiessen in mein Herz“ bricht die Skizzierung der Singstimme ab, und es sind – die Schrift ist sehr verblaßt – drei bis vier Takte Instrumentalbegleitung ohne Singstimme entworfen worden. Offensichtlich im Anschluß daran strich Wagner die gesamte Passage komplett aus und schrieb „Eulalia!“ darunter.<sup>5</sup> Daraufhin drehte er das Blatt um und entwarf die Takte „[muss mir zu]rück dann fließen, in die Welt der Südensucht“ usw. Entgegen seiner üblichen Gewohnheit steht die Singstimme dabei unter der Begleitung, wurde also nachträglich notiert, und ist nur lückenhaft textiert. Dieser Passus stimmt über acht Takte hinweg bis auf einen einzigen Ton (s. 2.14.) mit der definitiven Fassung überein.<sup>6</sup> Es hat, zumal diese über Kopf geschriebene Passage mitten im Wort einsetzt, den Anschein, als habe Wagner die Takte der Singstimme, die zwischen beiden auf diesem Blatt notierten Abschnitten fehlen, für die drei oder vier Takte Begleitung in der ausgestrichenen Passage vorgesehen. In der Partitur liegen zwischen diesen beiden Abschnitten vier Takte. Sie gehören folglich trotz ihrer unüblichen Anordnung, die dem Blatt das typische Aussehen einer Einzelskizze verleiht,<sup>7</sup> zusammen. Auch hier befand es Wagner offenbar nicht für nötig, die Vokalstimme ganz auszuschreiben, bevor er mit der Skizzierung fortfuhr. Daß für diesen gesamten Abschnitt eine separate Einzelskizze angefertigt wurde, kann aufgrund der vielen Korrekturen ausgeschlossen werden. Anordnung und Art dieser Skizze zeigen eindeutig, daß Wagner zuerst die Begleitung, dann die Singstimme entwarf und daß er in der Singstimmenskizzierung mitunter ein paar Takte überspringen konnte, weil ihm der melodische Verlauf schon klar vor Augen stand. Sie zeigen auch, daß er diese Passage der

1 NA (A III n 2), 17<sup>r</sup>, 3. Akk., T. 2 f.

2 NA (A III n 2), 18<sup>v</sup>, 1. Akk. f.

3 NA (A III n 2), 17<sup>v</sup>, 1. Akk.

4 [S. 110].

5 Die Entstehungszeit dieses Skizzenblattes läßt sich exakt datieren. Am 14.I.1878 notierte Cosima Wagner: „Nach einer Anekdote aus den Fl. Blättern heißt alles Verfehlte Eulalia!“, einen Tag später: „R. hat gearbeitet, nicht mehr Eulalia’, wie er sagt!“ (CT II, S. 37).

6 Vgl. NA (A III n 2), 17<sup>v</sup>, über Kopf 1. Akk. f. mit [S. 111].

7 Die von KINDERMAN, S. 76 und 78 f. rekonstruierten Einzelskizzenblätter sind immer sowohl vom oberen als auch vom unteren Blatende her beschrieben worden, das heißt Wagner drehte die Blätter beim Notieren oftmals um.



„Amfortas“-Klage extrem selbstkritisch komponierte, sie also für eminent wichtig erachtete. Hierfür können dramaturgische wie biographische Gründe ausschlaggebend gewesen sein, denn „Amfortas“ war die Figur im „Parsifal“, mit der sich Wagner selber am meisten identifizierte.

Im übrigen sind gewohnte Korrekturtypen zu entdecken, etwa die Varianz längerer Töne – deren Anzahl und Ausdehnung im übrigen generell geringer als in der „Götterdämmerung“ ist (s. 2.2.) –, falls verschiedene Fassungen im 1. Gesamtentwurf oder späteren Bearbeitungsstadien erscheinen.<sup>1</sup>

Ein Korrekturtypus, der in den ersten Gesamtentwürfen der bis 1857 komponierten „Ring“-Teile, nicht mehr aber in denen zu „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ aufgetreten war, ist die Beibehaltung diastematischer<sup>2</sup> bzw. rhythmischer Strukturen<sup>3</sup> bei Überarbeitungen der Singstimme.

Da die Instrumentalbegleitung der Solosingstimmen im „Parsifal“ verglichen mit der „Götterdämmerung“ zurückgenommen ist, sowohl was die instrumentatorische Dichte als auch den Satz betrifft (s. 2.2. und 2.18.), entsteht an einigen Stel-

---

1 Vgl. z.B. NA (A III n 2), 3<sup>v</sup>, 1. Akk., T. 6 mit 2. Akk., T. 4; NA (A III n 2), 3<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 6 ff. mit [S. 26]; NA (A III n 2), 6<sup>t</sup>, 1. Akk., T. 2 mit [S. 39]; NA (A III n 2), 6<sup>t</sup>, 2. Akk., T. 2 mit [S. 39]; NA (A III n 2), 6<sup>t</sup>, 4. Akk., T. 6 mit [S. 40]; NA (A III n 2), 18<sup>v</sup>, 1. Akk., T. 1, Fassung 1. System mit Fassung 4. System [S. 112]; NA (A III n 2), 18<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 4 mit [S. 113]; NA (A III n 2), 24<sup>t</sup>, 4. Akk., T. 6 f. mit [S. 149]. Gleiches gilt für die Einzelskizzen, vgl. z.B. NA (A III m 4<sup>(1)</sup>), 14<sup>t</sup>, T. 3 ff. mit [S. 260].

2 „Gurnemanz“ „So fand ich selbst sie letztlich wieder“ ist mit sehr vielen Korrekturen entworfen worden; soweit die Übersreibungen den Melodieverlauf der älteren Variante erkennen lassen, entspricht sie vom Tonhöhenverlauf, nicht aber vom Platz im Takt der endgültigen Fassung (vgl. NA (A III n 2), 6<sup>t</sup>, 4. Akk., T. 8 ff. mit [S. 40]). Die Melodieverläufe von „Amfortas“ „nach ihm, nach seinem [Weihgrusse muss sehnlich mich's verlangen]“ stimmen in erstem Gesamtentwurf und Partitur von den Intervallen, nicht aber von Rhythmus und Akzentuation her überein (vgl. NA (A III n 2), 17<sup>t</sup>, 4. Akk., T. 1 ff. mit [S. 108]). Zwei Fassungen seiner Worte „[der Seinen] gleich geschlagen von desselben Speeres Streich“ ist vom diastematischen Verlauf her der Endfassung recht ähnlich, die sich schon im 1. Gesamtentwurf nachträglich notiert findet; Textverteilung und Rhythmus sind aber unterschiedlich (vgl. NA (A III n 2), 18<sup>v</sup>, 1. Akk., T. 1 f. mit [S. 112]). „Kundrys“ Rufe „Sehnen! Sehnen!“ in der „Klingsor“-Szene sind zweimal skizziert; unterschiedlich ist nur die Plazierung im Takt, nicht die Intervallik, obwohl die harmonische Struktur, in die die Singstimme eingebettet ist, in beiden Versionen eine andere ist (vgl. NA (A III n 2), 25<sup>t</sup>, 3. Akk. f. mit [S. 153]).

3 „Gurnemanz“ Verse „Hm! Schuf sie euch Schaden je?“ und „Und lang schon kenn' ich sie“ wurden im 1. Gesamtentwurf zweimal entworfen, intervallisch abweichend, doch rhythmisch identisch (vgl. NA (A III n 2), 5<sup>t</sup>, 4. Akk., T. 4 ff. mit [S. 35]; vgl. NA (A III n 2), 6<sup>t</sup>, 3. Akk., T. 5 ff. mit [S. 40]). „Amfortas“ „Die Stunde naht: ein Lichtstrahl senkt sich auf das heilige Werk: die Hülle fällt. Des Weihgefässes gött[licher Gehalt]“ wurde im 1. Gesamtentwurf in einer ausgestrichenen Version noch diastematisch und von der Plazierung im Takt her anders als in der endgültigen konzipiert; rhythmisch stimmen beide Fassungen freilich überein (vgl. NA (A III n 2), 17<sup>t</sup> f. mit [S. 109 f.]). „Klingsors“ „Haha! dort, nach den keuschen Rittern?“ wurde ebenfalls im 1. Gesamtentwurf zweimal skizziert, wobei auch die zweite Fassung noch nicht ganz mit der endgültigen übereinstimmt. Beide Versionen des ersten Gesamtentwurfs haben den gleichen Rhythmus, die Tonhöhen in der zweiten sind aber eine Sekunde bis eine Terz höher gesetzt (vgl. NA (A III n 2), 25<sup>t</sup>, 3. Akk. ff. mit [S. 153]).

len wieder zuerst oder vorrangig die Singstimme bzw. behält Wagner im Falle von Korrekturen die Singstimme, nicht aber die Begleitung bei.<sup>1</sup> Doch geht er auch beim Entwerfen seines letzten Werks in der Regel von der Instrumentalbegleitung aus, wie seinerzeit schon Hanslick zu erkennen glaubte.<sup>2</sup> Dies zeigen gestrichene oder abgebrochene Passagen, die schon die Begleitung, noch nicht oder nur unvollständig die Vokallinie enthalten, im 1. Gesamtentwurf<sup>3</sup> wie den Einzelskizzen.<sup>4</sup>

Bei der Betrachtung der Skizzen tritt ein grundsätzlicher Unterschied zur Skizzierung früherer Werke zutage: Die Einheiten, in denen Wagner mit der Vertonung fortschreitet, sind wesentlich kürzer geworden. Waren sie beispielsweise im 1. Gesamtentwurf zu „Siegfried“ I und II mitunter mehr als zehn Takte lang gewesen (s. 12.1.b.), so sind sie im 1. Gesamtentwurf zum „Parsifal“ zumeist nur ein bis drei Takte lang, wie unschwer an den korrigierten und ausgetrichenen Abschnitten zu erkennen ist. Erst, wenn Wagner mit der Gestaltung einer solchen Einheit zufrieden war, fuhr er mit der Skizzierung fort.<sup>5</sup> Dies ist ein weiteres Indiz dafür, daß er sein Spätwerk langsamer und gründlicher als die Dramen seiner mittleren Schaffensperiode skizzierte.<sup>6</sup> Cosima Wagner überliefert, Wagner habe beim „Parsifal“ pro Tag nur zwischen sechs und zehn Takte komponiert,<sup>7</sup> und auch Wagner selber war sich über die starke Verlangsamung seiner kompositorischen Arbeit im Klaren.

Cosima Wagner überliefert aus der Zeit der „Parsifal“-Vertonung den Ausspruch: „*Wie anders arbeitet man jetzt, sagt er und gedenkt, daß er die Skizzen zu Lobengrin in 6 Wochen vollendete.*“<sup>8</sup>

1 „Gurnemanz“ „Er naht, sie bringen ihn getragen. Oh weh! Wie trag' ich's [im Gemüthe]“ wurde im 1. Gesamtentwurf zweimal entworfen; die Singstimme ist bis auf einen längeren Ton in der zitierten Passage in beiden Versionen identisch, die Begleitung jedoch nicht: In der ersten Fassung sollte im Orchester noch das „Amfortas“-Thema erklingen (vgl. NA (A III n 2), 3<sup>v</sup>, 1. Akk. f. mit [S. 26]). Wagner erklärte seine Schwierigkeiten an dieser Stelle damit, einen gedehnten Dreiertakt als Metrum gewählt zu haben und „*die Rede Gurnemanz' dahinein passend zu machen*“ (Eintrag vom 10.X.1877 (CT II, S. 1076)).

2 Von „*intimen Freunden Wagners*“ wollte er erfahren haben, „*daß dieser in der Regel zuvor die Orchester-Begleitung, dann erst darüber die Gesangspartien skizziert.*“ („Briefe aus Bayreuth über Wagner's ‚Parsifal‘“ in: Neue Freie Presse (Wien) 1882, Nr. 6433 ff. vom 24.VII.1882 ff. (zit. bei: GROß-MANN-VENDREY II, S. 102)).

3 NA (A III n 2), 3<sup>v</sup>, 2. Akk., T. 1; NA (A III n 2), 17<sup>v</sup>, 2. Akk., T. 5 ff. und über Kopf 1. Akk. f.; NA (A III n 2), 18<sup>v</sup>, 1. Akk., 2. Akk., T. 3 und 3. Akk. T. 6.

4 NA (A III m 4<sup>(1)</sup>), 13<sup>t</sup>, 2. Akk., T. 3 ff.; NA (A III m 4<sup>(1)</sup>), 15<sup>t</sup>, T. 3 f.; NA (A III m 4<sup>(3)</sup>), 6<sup>v</sup>, 1. Akk. f. und 3. Akk., T. 2 ff.

5 s. z.B. NA (A III n 2), 5<sup>t</sup>, 4. Akk.; NA (A III n 2), 18<sup>v</sup>, 1. Akk. und 2. Akk., T. 3; NA (A III n 2), 27<sup>t</sup>, 2. Akk., T. 2 f.; NA (A III n 2), 27<sup>v</sup>, 5. Akk., T. 6 f.; NA (A III m 4<sup>(3)</sup>), 6<sup>v</sup>, 1. Akk.

6 Der längste ausgetrichene Passus ist ein sprechgesanglicher im Dialog „Kundry“/„Klingsor“ (NA (A III n 2), 25<sup>t</sup>, 3. Akk. f.). Doch scheint Wagner hier beide Fassungen recht zügig zu Papier gebracht zu haben und die Vokalmelodien beider Versionen sind mehr oder weniger als transponiert zu betrachten, Rhythmik und diastematische Verläufe cum grano salis deckungsgleich. Hier könnten harmonische Erwägungen die Korrektur zu verantworten haben.

7 Z.B. Einträge vom 24.XI.1878 und vom 7. bis 9.I.1879 (CT II, S. 239 und 284 ff.).

8 Eintrag vom 10.III.1879 (CT II, S. 314).

Wie am Beispiel der „Amfortas“-Klage bereits gezeigt, kam auch wieder das „Bausteinverfahren“ zum Einsatz, das heißt Themen und Motive in der Sprachvertonung rekrutieren sich aus dem vorab komponierten Vorspiel zum ersten Aufzug. KINDERMAN konstatierte gleiches für die Entstehung der instrumentalen Abschnitte im „Parsifal“.<sup>1</sup> Jedoch sind die Themen und Motive in den Singstimmen nicht immer so deutlich zu erkennen, wie in den Vorgängerwerken (s. 2.2.).

Schließlich ist eine Modifikation in der Reihenfolge des Skizzierens festzustellen. Zwar ist die Textunterlegung in der Regel,<sup>2</sup> doch nicht immer der letzte Schritt der Niederschrift gewesen. Im 1. Gesamtentwurf sind, wie am Beispiel der „Amfortas“-Klage gezeigt, Gesangstakte ohne Noten bereits textiert worden, wodurch die Hauptakzente der Singstimmenverse vorweggenommen werden, mithin die rhythmische Struktur der Sprachvertonung in groben Umrissen fixiert ist. Dieses Verfahren kam auch in den Einzelskizzen zur Anwendung.<sup>3</sup> Eine nach Wagners Dafürhalten absolute Ausnahme war der Entwurf einer Gesangsmelodie ohne einen feststehenden Text dafür zu haben. Dies ist bei den Abendmahls-Chören geschehen.<sup>4</sup> Textänderungen zogen Änderungen der Vokallinie nach sich.<sup>5</sup>

## 2. Analyse

Zur Sprachvertonung des „Parsifal“ existieren zwei umfangreiche Arbeiten. Trotz ihres hohen Alters ist KIRSTEN nach wie vor die fundierteste. Sie übertrifft BAUER (1977), eine Arbeit, die sich auch Fragen der Sprachvertonung zuwendet, im Hinblick auf die darin formulierten Theorien über die Sprachvertonung sowohl an Faktenkenntnis als auch Differenziertheit ihrer Aussagen, wie im folgenden gezeigt werden wird. Die Seitenzahlen beziehen sich in diesem Abschnitt auf die 1883 bei Schott erschienene Partitur.

---

1 Er stieß bei seiner Auswertung der Skizzen auf ein „Netzwerk von Passagen [...], das auf das Vorspiel des ersten Aktes zurückweist“ (KINDERMAN, S. 69).

2 Gedrängte Anordnung und lückenhafte Textierung sind im gesamten 1. Gesamtentwurf zu entdecken, z.B. NA (A III n 2), 5<sup>t</sup>, 3. Akk.; NA (A III n 2), 17<sup>v</sup>, 1. Akk., über Kopf 1. Akk. f.; NA (A III n 2), 26<sup>t</sup>, 4. Akk., T. 4 ff.; NA (A III n 2), 27<sup>t</sup>, 5. Akk.; da Wagner die Singstimmen mit dem Gesangstext im Kopf skizzierte, konnte es geschehen, daß er Worte vergaß (Eintrag vom 5.1.1881 (CT II, S. 658)).

3 Z.B. NA (A III m 4<sup>(1)</sup>), 15<sup>t</sup>, T. 3 f.

4 WESTERNHAGEN (1979), S. 498.

5 NA (A III n 2), 6<sup>t</sup>, 3. Akk., T. 5 ff. zeigt, daß Wagner an der neuen Textvariante intensiv arbeitete. Es handelt sich nicht um eine schlichte Verschreibung, denn, wie schon v. Wolzogen feststellte, sah das 1877er Textbuch eine von der endgültigen abweichende Variante vor (WJB IV, S. 170).

1. Syllabische Sprachvertonung bleibt die Regel.<sup>1</sup> Melismen sind in den meisten Fällen auf Themen in den Singstimmen zurückzuführen [S. 26, 31, 44, 47, 49 ff., 66, 73, 83 ff., 98 f., 101 f., 104, 108, 112, 157, 162, 165, 169 f., 183, 215 ff., 218, 221, 225, 237, 240, 245 f., 253, 258, 261, 264, 267 f., 317 f., 328, 330,<sup>2</sup> 342 ff., 348 f., 351 f., 354, 359, 364 f., 371 ff.].<sup>3</sup> Im Gegensatz zu früheren Werken sind diese Melismen aber kürzer, weil die thematischen Zitate wesentlich knapper ausfallen (s. 2.).

Weitere Melismen entspringen dem Gesangstext in fast rhetorischer Manier, das heißt der Wortinhalt wird mit musikalischen Mitteln veräußerlicht, z.B. bei dem sechstönigen Melisma im Vers des ersten „Blumenmädchens“ „Die Blumen lässt du umbuhlen den Falter?“ [S. 206], „Kundrys“ schnell abstürzendem, hoch einsetzendem „als ihren Schmerzen zujauchzte ihrer Augen Weide“ [S. 216], oder der Verzierung bei ihrem „sei hold der Huldin Nah'n!“ [S. 241]. An anderer Stelle läßt Wagner „Kundry“ schnelle, abwärts geführte und immer höher einsetzende Melismen von fast schon sprecherisch-lautmalerischer Drastik singen: „den ich verlachte, lachte, lachte haha!“ [S. 264]. Hier ist die kompositorische Nachahmung von Gelächter klanglich ganz eindeutig, obwohl Wagner die Vokallinie einem Thema nachgebildet haben dürfte.<sup>4</sup> Einige kurze zweitönige Melismen könnten Sprechtonfälle imitieren [S. 183, 221, 239, 266, 268, 297, 326, 355].

Melismatische Floskeln wie etwa eine aus „Rienzi“ bekannte schleiferartige Formel<sup>5</sup> sind extrem rar [S. 59, 335]. Nur ein „lachender“ kurzer Vorschlag ist in der gesamten Partitur zu finden bei „Klingsors“ „Ha! Er ist schön, der Knabe!“ [S. 164], ein Schleifer auf „Kundrys“ „wie lachte da auch Herzeleide“ [S. 216] und lediglich ein Triller [S. 188]. Es gibt im „Parsifal“ nicht einen einzigen Doppelschlag. Auf -e-Schlußsilben hat Wagner nur ausnahmsweise Melismen gesetzt [z.B. S. 188, 224].<sup>6</sup>

---

1 „Das nahezu unumschränkt gültige Gesetz für Wagners Deklamation ist die syllabische Vertonung des Textes. Melismen sind relativ selten.“ (BAUER (1977), S. 200).

2 Die Singstimme bei „Gurnemanz“ „doch wohl wie Gott mit himmlischer Geduld sich sein' erbarmt“ stimmt zwischenzeitlich unisono in eine Cellokantilene ein, die aus einer motivischen Abspaltung des Karfreitagszauber-Themas [S. 323 ff.] gewonnen ist und stark an die Melodie „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last“ usw. aus dem „Tannhäuser“ erinnert, in dessen Ouvertüre es ebenfalls von den Celli gespielt wird.

3 Die Chorstimmen sind bei dieser Aufzählung einbegriffen.

4 Es könnte sich hierbei wie bei „Parsifals“ „Vergeh', unseliges Weib!“ [S. 267 f.] möglicherweise um motivische Abspaltungen aus dem „Kundry“-Thema handeln, das erstmals bei ihrem Auftritt in I erklingt [S. 24 f.], wie auch KIRSTEN vermutet (KIRSTEN, S. 37).

5 Z.B. „Rienzi“ I, S. 85.

6 An letztgenannter Stelle wird der Rhythmus des „Blumenmädchen“-Themas in die Singstimme übernommen. Es erklingt erstmals vom ersten „Blumenmädchen“ gesungen und colla parte von Flöten und Oboen begleitet innerhalb des Lockgesangs „Komm! Komm! Holder

Nur wenige Melismen lassen sich auf keine der genannten Weisen begründen, sind also thematisch neutral und auch nicht aus dem Text zu rechtfertigen [S. 47, 54 f., 67, 76, 109,<sup>1</sup> 138, 183, 363].<sup>2</sup> Die meisten Melismen hat Wagner in der „Blumenmädchen“-Szene vorgesehen [S. 187 ff.]. Sie umfassen hier in den Solostimmen maximal acht Töne und vier Takte [S. 190].<sup>3</sup> Das tonreichste Melisma des gesamten Werks hat Wagner dem Chor der „Knaben“ in der Gralstempelszene des ersten Aufzugs („Der Glaube lebt, die Taube schwebt“ usw.) gegeben: Es besteht aus elf Tönen in etwas mehr als zwei Takten [S. 102]. Ansonsten ist Wagner mit melismatischer Sprachvertonung im „Parsifal“ sehr zurückhaltend umgegangen, sowohl was Länge als auch Häufigkeit von Melismen angeht.

2. Mit dem „Parsifal“ restituiert Wagner weitaus entschiedener als in der „Götterdämmerung“ am Sprechen orientierte Sprachvertonung. Dies gelingt ihm trotz fast unvermindert hoher Dichte von Themen in den Singstimmen vor allem durch Einfügung von Pausen (s. 4.) und klangliche Reduktion der orchestralen Begleitung (s. 18.). Darüberhinaus erlaubt eine verfeinerte thematische Arbeit, Sprechtonfälle naturalistischer als in den vorangegangenen Werken nachzuahmen, auch wenn Themen in die Vokalmelodien eingegangen sind.

Die Themen in den Singstimmen sind deshalb nicht mehr so entscheidend für deren klangliche Erscheinung wie in „Meistersingern“, „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“, weil zuweilen bloß markante Motive in die Singstimme eingehen oder nur einzelne Töne eines Themas, das oft nur im Zusammenhang mit der Begleitung erkennbar ist, in die Singstimme übernommen werden,<sup>4</sup> kurz: weil die Themen nicht so oft wie früher in extenso zitiert werden. Zudem können sie rhythmisch stark verändert werden [S. 20, 22, 25, 32, 34, 39, 41, 43 f., 46 ff., 56, 76, 81, 84 f., 92, 108 f., 114 f., 137 f., 149, 155, 162, 167, 203, 209 f., 213, 217, 220, 229 f., 232, 236 ff., 245, 253 ff., 266, 271, 297, 300, 302 ff., 306 f., 310, 320, 324 ff., 328 ff., 333 f., 350, 360 ff., 371; s.u.; s. 1. und 12.].<sup>5</sup> Falls Wagner mit „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ bewußt eine Synthese von deklamationsartiger Melodik und intensiver thematischer Arbeit in den Vokalpartien anstrebte, so führte er dieses Vertonungsprinzip erst mit dem „Parsifal“ zur Vollendung. FECKERS Behaup-

---

Knabe!“ [S. 191]. Weitere Beispiele für Melismen auf „*der tonlosen Endsilbe*“ sind bei KIRSTEN aufgezählt (KIRSTEN, S. 40).

1 Für die an den langen Ton auf „Amfortas“ „zu ihm muss ich gelangen“ angebundene Viertelnote entschloß sich Wagner möglicherweise erst in einem zweiten Schritt oder er versah sich bei der ersten Textunterlegung im 1. Gesamtentwurf (NA (A III n 2), 17<sup>r</sup>, 5. Akk., T. 2).

2 Diese Beobachtung machte auch BAUER (BAUER (1977), S. 200).

3 Das längste Chormelisma in dieser Szene, das zugleich das längste des gesamten „Parsifal“ ist, umspannt acht Töne und fast fünf Takte [S. 192].

4 KIRSTEN spricht von dem „*Aufschmiegen*“ der Vokal- auf die Orchestermelodie und zitiert viele Beispiele dafür (KIRSTEN, S. 35 ff.).

5 Die Themen in den Chorstimmen sind in dieser Aufzählung mit erfaßt.

tung, Themen wären für die Sprachvertonung in Wagners letztem Werk ohne Belang, ist vollkommen abwegig.<sup>1</sup>

Quasisprecherische Realistik von Melodieverläufen wird durch mehrere Verfahrensweisen erreicht: Fragetonfälle werden im „Parsifal“ zum überwältigenden Teil naturalistisch schließend gestaltet.<sup>2</sup>

Wirkliche Fragen schließen in der Regel aufwärts [S. 18, 21, 23, 44, 46 f., 61, 65, 70 f., 72 f., 77 ff., 83, 102, 153 f., 161, 169, 183 f., 206, 215, 218, 221, 283, 286, 290, 294, 300, 315, 345, 358], seltener abwärts geführt [S. 21, 40, 47, 77 ff., 103, 204, 265, 282, 289 f., 299 f., 334]; unter diesen abwärts geführten Frageschlüssen sind einige zu nennen, die trotzdem sprechähnlich komponiert zu sein scheinen, zumeist solche, die durch einen weiten Sprung nach unten und ihre Lautstärke quasi gerufen wirken [S. 78 f., 151, 162 f.,<sup>3</sup> 221]. Rhetorische Fragen schließen abwärts [S. 65 f., 68 f., 151 f., 156 ff., 223, 286], nur wenige Male aufwärts geführt [S. 34,<sup>4</sup> 66,<sup>5</sup> 152,<sup>6</sup> 155 f.<sup>7</sup>]. Es gibt zwar auch indifferente Frageschlüsse [S. 35,<sup>8</sup> 41, 64, 66, 68 f., 71, 74, 149, 213 f.,<sup>9</sup> 221 f., 240,<sup>10</sup> 258 f., 284, 288, 291]; ein Großteil von ihnen wird – es handelt ausschließlich sich um echte Fragen – zwar naturalistisch aufwärts geführt, ohne jedoch den höchsten Ton einer Phrase

---

1 „Nun ist die Versmelodie keineswegs immer leitmotivisch strukturiert – im Parsifal [sic!] schon gar nicht.“ (FECKER, S. 218).

2 Ohne die Grundlagen seiner Berechnungen darzulegen, kommt KIRSTEN hinsichtlich der Fragetonfälle im „Parsifal“ zu einem sehr exakten Resultat: „Alles in allem kann man sagen, daß weit-aus die meisten davon (etwa 83%) der gesprochenen Rede entsprechen.“ (KIRSTEN, S. 26). Vorliegende Arbeit kommt zwar nicht zu einer so handfesten quantitativen Angabe, doch ist aus der nachfolgenden Auflistung zu ersehen, daß KIRSTENS Berechnung durchaus stimmen könnte.

3 „Kundrys“ Verse „wie, wie dich gewinnen?“, „Erwachte ich darum? Muss ich?“ wirken durch die fallenden Intervalle wie kraftlos gesprochen.

4 „Kundrys“ rhetorische Frage „Sind die Tiere hier nicht heilig?“ ist auf den Tönen des aufwärts steigenden Grals-Themas bzw. des sogenannten „Dresdner Amens“ vertont.

5 „Gurnemanz“ rhetorische Fragen „Des Haines Tiere nahten dir nicht zahm?“ usw. sind auf die Töne einer Variante des Glaubens-Themas gesetzt, das erstmals im Vorspiel [S. 10 ff.] zu hören ist.

6 „Klingsors“ „Was jagte dich da wieder fort?“ ist, wie schon KIRSTEN richtig erkannte, einem höhnisch-wütenden Tonfall nachempfunden (KIRSTEN, S. 25).

7 Dem haßerfüllten Wortwechsel „Kundry“/„Klingsor“ „Bist du keusch?“ – „Was frägst du das, verfluchtes Weib?“ kommt durch die weiten Sprünge an den Frageschlüssen sprecherische Realistik zu, auf die Wagner bei den „Parsifal“-Proben 1882 ausdrücklich hinwies (s. Anh. III .1., Nr. 25). KIRSTEN zählt erstere irrtümlich nicht zu den rhetorischen Fragen, obwohl er in seiner Analyse solche gegenüber echten Fragen unterscheidet (KIRSTEN, S. 24 f.). „Kundrys“ Frage „Aus welcher Macht?“ wirkt durch den Schlußfall und die Pausen wie kraftlos gesprochen.

8 „Gurnemanz“ rhetorische Frage „Schuf sie euch Schaden je?“ war in einer ersten Fassung im 1. Gesamtentwurf noch sprechrealistisch mit eindeutig sinkendem Melodieschluß vertont worden (NA (A III n 2), 5<sup>r</sup>, 4. Akk., T. 3 ff.).

9 Die Frage „Kundrys“ „was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch?“ schließt mit den Tönen des Themas „Durch Mitleid wissend“ usw.

10 „Parsifals“ niederfallende Gebärde, die von einer Regieanweisung gefordert wird, beeinflusst hier die Sprachvertonung, wie oft bei Wagner zu beobachten ist. Dem Zusammensinken des Akteurs entspricht die dynamische Zurücknahme und das Sinken der Melodie bei der abschließenden Frage „Wie büß’ ich Sünder meine Schuld?“

zu erreichen, der wie in gesprochener Sprache ebenfalls möglich auf einer stark betonten Silbe im vorderen Teil des Fragesatzes liegt [S. 31, 34, 42, 138, 213, 245 f., 342 f., 346, 358].<sup>1</sup>

Satzakzente im Vers können neben der Positionierung auf guten Taktzählzeiten<sup>2</sup> wiederum quasisprecherisch durch Überbindungen [S. 25 f., 29, 43, 56, 104 f., 171, 209, 215, 217, 221 f., 225, 258, 271, 297, 302, 319 ff., 328, 352 f.]<sup>3</sup> und lange Töne [S. 56, 65, 165 f., 275, 300] hervorgehoben werden. Lange Töne, also solche, die einen Takt und mehr umfassen, sind ausschließlich den leidenschaftlichen Stellen vorbehalten, wie beispielsweise am Dialog „Kundry“/„Parsifal“ in II zu erkennen ist, in dem sich lange Töne in den Singstimmen erst nach dem Kuß der „Kundry“, dann aber gehäuft, finden [S. 233, 245 ff., 251, 253, 255 f.,<sup>4</sup> 258 ff., 261, 263, 268 f.]<sup>5</sup> Derart lange Töne wie in der „Götterdämmerung“ gibt es im „Parsifal“ allerdings nicht: Etwas über zwei Takte umfaßt der längste nachweisbare Ton in den Solosingstimmen [S. 328].<sup>6</sup> Schließlich können logische Akzente in Parallelität zu

---

1 Hierunter sind die Chorstimmen mit aufgezählt.

2 „Dieses Zusammenfallen der sprachlichen und musikalischen Schwerpunkte ist nun derart, daß in dem vorwiegend gebrauchten musikalischen 4/4-Takt die Hebungen an den ersten und dritten Schlag des musikalischen Taktes geknüpft sind.“ (KIRSTEN, S. 14). BAUER formuliert allzu verallgemeinernd: „[...] in seiner Deklamation ist die Übereinstimmung zwischen sprachlich-melodischer Betonung und dem entsprechenden Stellenwert im Taktgefüge perfekt. Es gibt im ‚Parsifal‘ keine einzige Stelle, die dieser Gesetzmäßigkeit zuwider liefe. Ihr zufolge wird die Deklamation so komponiert, daß die betonten Silben der wichtigsten Sinnträger stets mit dem schweren Takteil zusammenfallen“ (BAUER (1977), S. 230); bereits KIRSTEN bemerkte aber hierzu: „Einer der am schärfsten bekämpften Deklamationsfehler ist das Verlegen von schwach betonten und unbetonten Silben auf den besten oder zweitbesten Takteil. ‚Verstöße‘ dieser Art sind nun bei Wagner [...] überhaupt und auch in seinem letzten Werke verhältnismäßig häufig“ und gab etliche Beispiele dafür an (KIRSTEN, S. 18 f.).

3 Synkopierungen können dazu dienen, innere Unruhe einer Figur zum Ausdruck zu bringen. Beispielhaft hierfür ist die „Gurnemanz“-Singstimme zu Beginn von I: Anfangs sind die logischen und rhetorischen Akzente seiner Verse rigoros auf der ersten Taktzählzeit plaziert [S. 18, 20]. Mit steigendem Affekt, etwa bei „Oh weh! Wie trag’ ich’s im Gemüthe“ [S. 26], nehmen Synkopierungen auf guten Zählzeiten zu. Im höchsten Affekt, etwa bei seiner Erzählung von „Amfortas“ mißglücktem Kriegszug [S. 45 f.], legt Wagner die Satzakzente auf die schlechten Takteile. Bei der Vertonung von „Parsifal“ „in pfadlosen Irren trieb ein wilder Fluch mich umher“ usw. [S. 301] verfuhr er noch extremer, indem er sie zwischen die Zählzeiten legte.

4 Mit einem fast zwei Takte langen Ton unterlegte Wagner das Signalwort „Ewigkeit“ [S. 256].

5 BAUERS Unterscheidung von drei „Steigerungsmöglichkeiten“ der musikalischen Deklamation, die Wagner im „Parsifal“ zur Verfügung gestanden hätten – „1. wachsende Tonhöhen mit relativ kurzen Tondauern, 2. wachsende Dauern in nicht exponierten Tonhöhen, 3. exponierte Tonhöhen mit wachsenden Dauern“ (BAUER (1977), S. 202) –, mutet sehr schematisch an und wird der musikalischen Vorlage nicht gerecht. Lange Tondauern sind beispielsweise ein Kennzeichen der Sprachvertonung im sogenannten Karfreitagszauber, der eine distinkte Entspannungsphase vor der abschließenden Gralstempelszene darstellt, keine Steigerung. Hohe Töne sind in der gesamten „Blumenmädchenszene“ zu finden, ohne daß damit eine musikalische Steigerung verbunden sein muß. Besonders betonte Verse und Worte können im Gegenteil sogar mit den tiefsten Tönen einer Partie unterlegt sein (s. 14.).

6 In den Chören kommen noch längere Töne vor; „Parsifal“ III schließt mit dem längsten Vokalton des Werks, einem vier Takte langen as” im Sopran [S. 373 f.].

gesprochener Sprache durch hervorstechende Hochtöne markiert werden [z.B. S. 223 f., 302 f., 311, 362 f.].

Eine Besonderheit der „Parsifal“-Sprachvertonung ist, daß Motivwiederholungen, die sich in allen vorangegangenen Werken in erklecklicher Anzahl nachweisen ließen, fast ganz fehlen. Sie finden sich lediglich im zweiten Aufzug [S. 166,<sup>1</sup> 209, 262,<sup>2</sup> 268].

Wagner bemühte sich auch in anderer Hinsicht, floskelhafte Wendungen zu vermeiden: Oktavfälle bei Ausrufen gibt es vorwiegend im zweiten Aufzug. Sie sind ein wenig [S. 23, 57, 153, 158, 163, 168, 241, 244, 268, 270, 335], konventionelle Schlußfälle hingegen viel seltener als in früheren Werken [z.B. S. 42, 51, 65, 106, 314].

Hochtöne auf -e-Schlußsilben kommen durch Einfügung von Themen zustande [S. 38, 53 f., 308, 325], können aber auch aus anderen Erwägungen gesetzt werden [S. 45, 52, 80, 183, 256 f., 282, 314]. Möglicherweise ahmen sie in der „Klingsor“-Partie gellende, sich überschlagende Sprechmelodieverläufe nach [S. 151 f., 158, 161]. Im „Parsifal“ sind des öfteren Tonrepetitionen<sup>3</sup> anzutreffen [S. 243, 353], die meisten in der „Gurnemanz“-Singstimme [S. 25, 31, 40, 49, 71, 330]. Sie rekurren zum Teil – wie in den vier letzten Aufzügen des „Ring“ – auf die Sprachvertonung von Wagners Gesamtschaffen, imitieren also unerbittliches [S. 159 f.] oder tonloses Sprechen [S. 110, 310] oder erscheinen, nach Art des „Heerrufers“ im „Lohengrin“, in oberer Mittellage als gerufen [S. 166, 272 f.].<sup>4</sup> Maximal siebzehnmals wird ein Ton wiederholt; diese längste Tonrepetition findet sich in der Vision des „Amfortas“ in der Gralstempelszene in I [S. 110].

Wagner gelingt es im „Parsifal“, jede der Hauptpartien des Werks auf unterschiedliche Weise dem Sprechklang anzunähern.

Die Partie der „Kundry“ wurde von den Rezensenten der „Parsifal“-Uraufführung als regelrecht deklamiert empfunden (s. Kap. III Abschnitt 12.2.). Ursachen hierfür sind ihre sehr kurzen

---

1 Nur „Klingsors“ „Wie übel den Tölpeln ihr Eifer gedeiht!“ variiert bei der Wiederholung ein Motiv, die übrigen aufgezählten Motivwiederholungen sind notengetreu.

2 „Kundrys“ „(drängend)“ vorzutragendes „Lass’ mich dich Göttlichen lieben“ ist aus einem Motiv der „Blumenmädchen“-Gesänge abzuleiten, das etwa bei „Mein Geliebter verwundet!“, „Wo find’ ich den Meinen?“ zu hören ist [S. 174 f.]. Ihr Drängen scheint durch dieses musikalische Mittel zum Ausdruck gebracht zu sein. Die Motivwiederholung ist im „Parsifal“ somit vielleicht dramaturgisch funktionalisiert.

3 Erfasst werden im folgenden alle, die einen Ton mindestens sechsmal wiederholen.

4 „Klingsors“ „die führt er nun freislich wider den [Schwarm]“ repetiert den Ton c<sup>2</sup>; in Partitur und GS X, S. 349 endet dieser Satz mit einem Punkt, in den 1. Gesamtentwurf schrieb Wagner jedoch ein Ausrufezeichen (NA (A III n 2), 27<sup>f</sup>, 5. Akk., T. 2 f.), imaginierte diese Phrase bei der Niederschrift also als gerufen. „Parsifals“ „Mit diesem Zeichen bann’ ich dei[nen Zauber]“ und „[in Trauer und Trümmer] stürz’ er die trügende [Pracht!]“ wiederholt den Ton d’.



Phrasen in I und dem Dialog mit „Klingsor“, die expressiven Lagenwechsel (s. 14.) und die vielen melodramatischen Effekte (s. 16.) in dieser Partie.

„Klingsor“, den Wagner auf seinen 1876er „Alberich“, Karl Hill, zuschnitt,<sup>1</sup> hat ganz ähnlich wie diese Figur aus dem „Ring“ zumeist nur kurze, von vielen Pausen unterbrochene Phrasen zu singen [S. 145 passim]. Seine Melodik bewegt sich oft in weiten, dissonanten Intervallen. Überaus realistisch wirken die exponierten Hochtöne auf betonten Silben [z.B. S. 151 f., 154]. In Analogie zur Partie des „Alberich“, einer der sprechähnlichsten in Wagners Gesamtschaffen überhaupt, ist das Deklamationstempo „Klingsors“ normalerweise schnell, die Rhythmik überaus variabel und es wird das oberste Spektrum der Baritonstimme beansprucht (s. 14.).

„Amfortas“ Partie weist ebenfalls zahlreiche Pausen und eine charakteristische Lagengestaltung auf, die nach Art sprecherischer Deklamation seinen physischen Zustand illustrieren (s. 6. und 14.).

„Gurnemanz“ deklamiert gemessen wie „Sachs“ und „Wanderer“, das heißt eher im verhaltenem Tempo. In seiner Singstimme kommen in Fülle kurze Pausen zum Einsatz. Darüberhinaus weist seine Partie die meisten unbegleitet zu singenden Takte von allen auf (s. 4. und 18.). In ihr sind ferner die meisten konventionell anmutenden Phrasenschlüsse und –bildungen zu finden – von denen es im übrigen so wenig gibt, wie in keinem anderen Wagnerschen Werk sonst –, was, wie bereits KIRSTEN richtig vermutete, der Charakterisierung dieser Figur dienen soll.<sup>2</sup> Wagner selber sprach bei einer „Parsifal“-Probe am 17.VII.1882 von der „populären Schlichtheit bei Gurnemanz“.<sup>3</sup>

Selbst die kurzen Einwürfe der „Knappen“ in I sollten nach Wagner fast sprechend gesungen werden.<sup>4</sup>

Ein weiteres, wichtiges Indiz für die quasi-deklamierenden Singstimmenverläufe in der Sprachvertonung des „Parsifal“ ist die zeitgenössische Rezeption der Uraufführung von 1882 (s. Kap. III Abschnitt 12.2.).

3. Längen und Kürzen sind wie in gesprochener Sprache verteilt. Dies zeigt eine Betrachtung der kurzen Schlußsilben auf –e-, die, sofern nicht eine Pause folgt, so gut wie immer kürzer als die vorangehenden Silben sind [z.B. S. 35, 48 f., 55, 75, 299, 301, 313]. Beispielhaft ist dieses Vertonungsprinzip in der „Klingsor“-Partie befolgt, selbst in ihren wenigen breit auszusingenden Phrasen [S. 145 passim; 271 f.]. Die Variabilität der Rhythmik, wenn sie auch streckenweise minder ausgeprägt ist, und flexible Platzierung der Betonungen im Takt<sup>5</sup> sind insgesamt der musikalischen

---

1 Hill konnte weder legato noch längere Bögen ohne Zwischenatmen singen (s. Kap. II Abschnitt 10.k.).

2 „In der Tat haben die Reden dieses Gralsritters etwas Konventionelles an sich, und hat Petsch recht, so darf man vielleicht eben jene leise Neigung zu phrasenhaftem Ausdruck auch in der musikalischen Deklamation aus dieser vom Dichter gewollten Eigenart des Sprechenden herleiten.“ (KIRSTEN, S. 34). KIRSTEN gibt im folgenden eine psychologisierende Erklärung für eine absichtsvoll „banale melodische Wendung“ in seiner Partie (KIRSTEN, S. 48).

3 CT II, S. 980.

4 s. Porges-Notiz (Anh. IV.3., Nr. 4).

5 „Diese vollständige Freiheit der Einordnung in das Taktgefüge zeigt sich z.B. in der ziemlich häufigen Vermeidung des besten Taktteils.“ (KIRSTEN, S. 14).

schen Deklamation der „Götterdämmerung“ vergleichbar. Gegenüber den letzten vier „Ring“-Aufzügen läßt sich unter dem Blickwinkel der Prosodik also kein nennenswerter Unterschied feststellen.

Wie in allen Werken Wagners existieren auch im „Parsifal“ prosodisch indifferente Abschnitte. Ein wirklicher Verstoß gegen die sprecherische Prosodik kommt in Solo- und Chorstimmen jedoch nur äußerst selten vor [S. 98, 169].<sup>1</sup>

4. Die Sprachvertonung von Wagners letztem Werk zeichnet sich durch eine zuvor nie erreichte Fülle und Dichte von kurzen Pausen des Typs b) und c) aus.

a) Nach wie vor wurden Interpunktionen und Versenden fast immer mit Pausen unterlegt.<sup>2</sup> Aufgrund ihrer Länge verleihen solche Pausen der musikalischen Deklamation des „Gurnemanz“ einen sehr gemessenen Charakter. Appositionen und Parenthesen werden zuverlässig von Pausen eingerahmt [S. 34 f., 43, 65, 75, 85, 107,<sup>3</sup> 158, 161, 209, 214, 237,<sup>4</sup> 241, 296, 326, 347 f., 359].

b) Unterbrechungen der Vokallinie, die Sprechzustände nachzeichnen, sind in jeder Hauptpartie vorhanden, und zwar aus unterschiedlichen dramatischen Motiven.

Pausen in der „Kundry“-Partie geben ihren Reden in I und zu Beginn von II einen verwirrten Charakter [S. 32, 42, 81 f., 153 ff., 161 ff.]. „Gurnemanz“-Verse sind nicht nur voneinander mit Pausen getrennt, recht oft unterbrechen Pausen auch Verse [S. 26, 40 ff., 44 ff., 69 f.,<sup>5</sup> 81, 281 ff., 305 ff.]; das imaginierte hohe Alter dieser Figur (s. Kap. III Abschnitt 12.2.) hat diese würdevolle Art der Singstimmgestaltung zu verantworten. „Amfortas“ körperliche Schwäche ist ebenfalls durch Unterbrechungen von Gesangsphrasen geschildert [S. 26, 30 f., 105 ff., 350 ff., 357 ff.]. „Klingsors“ zum Teil sehr kurzatmige Phrasen bringen seinen energischen Charakter zum Ausdruck [S. 152 ff.], sind zugleich aber auch ein Zugeständnis an den Sänger, für den Wagner diese Partie schrieb (s. 2.). BAUERS pauschalisierende Behauptung, „daß die deklamatorischen Zäsuren in dem Maße zunehmen, in dem auch die Bedeutung und Konzentration des verbal-dramatischen Geschehens wächst“,<sup>6</sup> läßt außer acht, daß es gerade im „Parsifal“ jede Menge derartiger Pausen gibt, die auf die geschilderten Weisen Sprechzustände bzw. physische Konstitution nachzeichnen, ohne daß

---

1 Im Chor der „Knappen“ in der Gralstempelszene des ersten Aufzugs ist die Silbe „den sündigen Welten, mit tausend Schmerzen“ mit einem etwas längeren Ton als die vorangehende „Wel[ten]“ versehen worden, desgleichen in „Klingsors“ „Wie lachen ihm die Rosen der Wangen“.

2 „Als Norm aber kann die vollständige Übereinstimmung von verbaler und [musikalisch-] deklamatorischer Interpunktion gelten.“ (BAUER (1977), 207).

3 Die Apposition von „Amfortas“ „Wehvolles Erbe, dem ich verfallen,/ ich/ einz'ger Sünder unter Allen“ hat Wagner im 1. Gesamtentwurf noch nicht mit Pausen abgetrennt (NA (A III n 2), 17<sup>r</sup>, 1. Akk., T. 4 f.).

4 „Parsifals“ „Nur hier im Herzen will die Qual nicht weichen“, so stellte Wagner 1882 in seiner Regiearbeit heraus, sei wie eine Parenthese zu singen (s. Anh. III .3., Nr. 29).

5 Mit den langen Pausen in seinen vorwurfsvollen Versen „Hier, schau her! hier trafst du ihn“ usw. wird dem Darsteller dieser Rolle natürlich auch zugleich Zeit für die im Gesangstext implizierten hinweisenden Gebärden gegeben.

6 BAUER (1977), S. 207.

damit eine „Konzentration“ bezweckt sein muß. „Amfortas“ erste, oft unterbrochene, von einer Generalpause gefolgte Worte in I „Recht so! Habt Dank! Ein wenig Rast“ [S. 26] sind beispielsweise weder verbal noch dramatisch sonderlich bedeutsam.<sup>1</sup>

Einzelne Worte sind von Pausen umgeben und damit nach Art einer sprecherischen Darbietung mit Nachdruck hervorgehoben [S. 104, 152, 158, 212 f.,<sup>2</sup> 217 f., 231 ff., 241, 263, 265 f., 282 ff., 287, 300 f., 307, 325, 335 f., 350, 352 ff.]. Auf die Spitze getrieben hatte Wagner dies Verfahren in seinem bisherigen Schaffen mit „Brünnhildes“ Anklagen in „Götterdämmerung“ II, 3, die an einer Stelle fast Wort für Wort deklamiert werden (s. 16.2.4.). Diesen Typus von Sprachvertonung griff er im „Parsifal“ gleich mehrfach auf [S. 104 f., 220, 248, 252 f., 255, 270, 309 f., 315,<sup>3</sup> 354 f., 361]. Schließlich können Pausen in den „Parsifal“-Singstimmen wie erstmals in „Tristan“ III, 1 (s. 13.2.4.b.) auch Wörter unterbrechen und bringen damit wie in dem älteren Werk die extreme physische Kraftlosigkeit einer Figur zum Ausdruck [S. 152, 155, 240, 266].

Bei der Skizzierung des „Parsifal“ war Wagner hinsichtlich der Einfügung von Pausen in den Vokalpart viel sicherer als beim Entwurf der Vorgängerwerke, „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“, wie eine Untersuchung des ersten Gesamtentwurfs belegt: Die meisten Pausen des Typs b) schrieb er auf Anhieb in die Skizze,<sup>4</sup> nachträglich eingefügte sind vergleichsweise selten. Dies gilt in minderm Maße auch für Pausen des Typs c).

c) Durch Pausen werden Wörter akustisch deutlich voneinander abgegrenzt; insofern verbessern auch die letztgenannten Pausen des Typs b) die Textverständlichkeit. Weitere kurze Pausen geben dem Sänger die Möglichkeit, Konsonanten und Konsonantenverbindungen deutlich abzusprechen [z.B. S. 20, 28, 92, 138 f.,<sup>5</sup> 145, 151 f., 155, 165 ff., 169, 210, 213, 215, 217, 221, 239, 299, 335]. Neu ist, daß

---

1 Auch wenn die Notenwerte noch von der Partiturfassung abweichen, skizzierte Wagner diese Passage im 1. Gesamtentwurf auf Anhieb und ohne große Probleme. Pausen und Textverteilung decken sich weitgehend mit der definitiven Version (NA (A III n 2), 3<sup>v</sup>, 4. Akk., T. 6 ff.).

2 Die abschließenden Worte der „Blumenmädchen“ „du Stolzer!/ Du/ Thor!“ sind dank der Pausen optimal zu verstehen und erschienen Wagner als kompositorisch überaus gelungen (Eintrag vom 16.IV.1878 (CT II, S. 83)).

3 Gewissermaßen ein Nebenprodukt dieser Art von Sprachvertonung ist optimale Textverständlichkeit, wie an diesem Beispiel, „Parsifals“ „(sanft und matt)“ zu singendem „Werd’/ heut’/ zu Amfortas/ ich/ noch geleitet?“ zu sehen ist. 1882 machte Wagner die Sänger dieser Partie darauf aufmerksam, daß hier die Schlußkonsonanten gut abzusprechen seien (s. Kap. III Abschnitt 12.1.c.).

4 Vor allem seine Sicherheit bei der Skizzierung von „Kundrys“ Gestammel in II ist unter diesem Aspekt erstaunlich (vgl. NA (A III n 2), 25<sup>t</sup>, 1. Akk. ff. mit [S. 152 ff.]), denn in den Singstimmen von „Tristan“, „Siegfried“ III und „Götterdämmerung“ waren deklamatorische Pausen Gegenstand intensiver kompositorischer Nacharbeit gewesen. Wie wenige Korrekturen und das Schriftbild zeigen, griff er an dieser Stelle nicht auf eine Einzelskizze zurück.

5 Besonders wenn an Wortgrenzen identische Liquidae aufeinanderstoßen, ist die Gefahr des Ineinanderziehens von Konsonanten beim Singen groß. Dem wollte Wagner z.B. bei „Gurnemanz“ „Du bist doch eben/ nur ein Thor!“ offenkundig vorbeugen.

Wagner Schlußsilben mit Pausen „verkürzt“, das heißt dem Ton dieser Silbe wird eine Achtel- oder Sechzehntelpause angefügt, die nicht zur Kategorie d) zählt.

Exemplarisch hierfür ist „Kundrys“ „den er, im Mutterschoss verschlossen, mit diesem Namen/ sterbend grüßte“ [S. 214]. Einer punktierten Viertel auf „Na-“ folgt eine Sechzehntel auf „-men“ und dann eine Sechzehntelpause; selbst wenn der zweiten Silbe eine Achtelnote gegeben worden wäre, wäre das Wort immer noch prosodisch korrekt vertont gewesen, die Pause ändert das Verhältnis von langen zu kurzen Silben also nicht. Sie gibt dem Sänger statt dessen den genauen Ort für den Schlußkonsonanten „-n“ an.<sup>1</sup>

Pausen dieser Art waren erstmals vereinzelt in den „Meistersingern“ zu finden gewesen (s. 15.2.4.c.) und sind im „Parsifal“ vergleichsweise häufig [z.B. S. 32, 102, 116, 145, 167, 263 f., 304, 311, 315, 355, 359 ff.].

d) Pausen werden nach wie vor benutzt, um korrekte sprecherische Prosodik herzustellen [z.B. S. 20, 38, 44, 92, 105, 213, 306].

Die differenzierte und ausgiebige Verwendung von Pausen ist das entscheidende Spezifikum der Sprachvertonung im „Parsifal“. Wagner erreicht damit in allen Partien optimale Textverständlichkeit und eine ausgesprochen naturalistische musikalische Deklamation.

5. Tempomodifikationen stehen wiederum ganz im Dienste der Gefühlsdramaturgie. Sie treten bei abwechslungsreichen psychologischen Entwicklungen in dichter Folge<sup>2</sup> auf. Beschleunigungen und Verlangsamungen des Tempos in einem Takt waren bisher in allen Werken Wagners zu finden, neu ist aber, daß innerhalb eines Taktes das Tempo qua Anweisung abrupt wechselt, nämlich in „Gurnemanz“ „Die Wüste/ schuf er sich zum Wonnegarten“ [S. 54].

Der entscheidende dramatische Umschlagpunkt liegt in der Mitte des Werks. Es ist der Kuß der „Kundry“. Seine Bedeutsamkeit erschließt sich dem Hörer durch die zunehmende Verlangsamung des Tempos, die ihm unmittelbar vorausgeht, und mit der die anschließende energische Beschleunigung auf das Schärfste kontrastiert [S. 225 ff.].

Innerlich aufgewühlte Rede wie die Klage des „Amfortas“ in I, die mit den Ausrufen „Nein! Lasst ihn unenthüllt!“ anhebt [S. 105 ff.] und vom Chor „Durch Mitleid wissend“ beschlossen wird, hält ein bestimmtes Tempo keine zwanzig Takte durch und weist ein weites Spektrum von Modifikationen auf: „Lebhaft“ (16+6,5 T.);<sup>3</sup> „rall.“/„(etwas zurückh.)“ (0,5 T.); „Im Zeitmaass“ (8 T.); „Langsamer werdend“ (4 T.); „Sehr mässig“ (13 T.); „Immer langsamer“ (7 T.); „Sehr langsam“ (10 T.); „Allmählich etwas belebter“/„Etwas belebend“ (13 T.); „Gedehnt und breit“ (6

---

1 Eine solche Pause, die der 1. Gesamtentwurf für ihre Verse „Tiefe Nacht... Wahnsinn.../ Oh! Wuth...“ noch vorgesehen hatte, wurde im 2. Gesamtentwurf eliminiert (vgl. NA (A III n 2), 25<sup>f</sup>, 1. Akk., T. 5 und NA (A III n 3), S. 4, 6. Akk., T. 2 mit [S. 152]). Derartiges kam im Verlaufe der Komposition sehr selten vor.

2 Die Parameter Tempo und Metrik etwas unglücklich verquickend behauptet BAUER: „*Im Durchschnitt von 12 Takten wechselt Wagner die Tempo- oder Taktbezeichnungen.*“ (BAUER (1977), S. 216). Diese Zahlenangabe kann ich weder zurückweisen noch bestätigen.

3 Dazwischen liegen unbegleitet zu singende Takte und eine Generalpause, von denen Wagner offenbar nicht voraussetzte, daß sie streng im Tempo zu nehmen seien.

T.); „Wieder belebend“ (6 T.); „Immer lebhafter“ (12 T.); „Wieder zurückhaltend und gedehnt“ (12 T.). Mit ähnlich abwechslungsreichen Tempi warten die Dialoge „Kundry“/„Klingsor“ und „Kundry“/„Parsifal“ in II auf.

Einheitlich im Tempo ist dagegen ein idyllischer Abschnitt wie der sogenannte Karfreitagszauber, der den positiven Schluß des Werks vorausnimmt. Sowohl Karfreitagszauber als auch Werkschluß sind im Tempo sehr einheitlich,<sup>1</sup> womit der Komponist verdeutlicht, wie alle Konflikte des Dramas zur Ruhe kommen, aufgelöst sind.

Veränderungen des Deklamationstempos folgen in bestimmten Abschnitten den Prinzipien gesprochener Sprache. Ein gutes Beispiel hierfür geben die in ihrem Gestus sehr abwechslungsreichen Fragen „Gurnemanz“ an den schweigenden „Parsifal“ in III ab („Heil dir, mein Gast! Bist du verirrt, und soll ich dich weisen?“ usw.). Hier wechselt das Tempo alle zwei bis drei Verse [S. 290 ff.].

Schließlich sind auch im „Parsifal“ auskomponierte Tempowechsel zu finden, von denen die drastischen dem Vorbild gesprochener Sprache besonders nahekommen [S. 138, 223, 242, 266].<sup>2</sup>

6. Physische Zustände von Figuren sind im „Parsifal“ eindeutig über die Sprachvertonung festgelegt. Zwei Partien tun sich hierin hervor: „Amfortas“ und „Kundry“.

„Amfortas“ Siechtum, das vom Beginn seiner „Parsifal“-Konzeption an von Wagner als Analogon zur schweren Verwundung „Tristans“ in „Tristan“ III, 1 (s. 13.2.6.) gesehen wurde,<sup>3</sup> ist auch musikalisch ähnlich gestaltet: Bereits erwähnt wurde die große Bedeutung der Pausen (s. 4 b.); hinzu kommen bei „Amfortas“ häufige Stimmeinsätze auf schlechten Taktteilen [S. 26, 30 f., 103 ff., 350 ff.]. Solch eine rhythmische Gestaltung hatte Wagner bei „Brünnhildes“ Wutausbruch in „Götterdämmerung“ II, 3 damit erklärt, naturalistisch das Versagen des Atems

---

1 Der Karfreitagszauber [S. 323 ff.] ist über 141 Takte im Tempo „Sehr ruhig, ohne Dehnung“ gehalten. Die letzten Verse „Parsifals“ „Den heil’gen Speer, ich bring’ ihn euch zurück“ usw. [S. 362 ff.] halten über 31 Takte am Tempo „Breit“ fest, und der 54 Takte umfassende Schlußabschnitt des Werks [S. 366 ff.] ist „Sehr langsam und feierlich“ zu nehmen.

2 Im Verlaufe der Werkentstehung erweist sich das Deklamationstempo einzelner Passagen als sehr variabel, wie ein Vergleich von erstem Gesamtentwurf und Partitur zeigt. So wollte Wagner in mehreren Anläufen die Worte des „3. Knappen“ zuerst im halben Tempo vertonen (vgl. NA (A III n 2), 5<sup>r</sup>, 2. Akk. f. mit [S. 34]), die Worte „Klingsors“ „Haha! Den Zauber wußt’ ich“ dagegen ursprünglich im doppelten, entschloß sich dann aber für eine Verlangsamung aufgrund der Einfügung eines Themas (vgl. NA (A III n 2), 27<sup>v</sup>, 5. Akk., T. 6 ff. mit [S. 170]).

3 In einem Brief an Mathilde Wesendonck vom 30.V.1859, also zur Zeit der kompositorischen Arbeit an „Tristan“ III, schrieb Wagner über sein „Parsifal“-Projekt: „*Genau betrachtet ist Amfortas der Mittelpunkt und Hauptgegenstand. [...] Mir wurde das plötzlich schrecklich klar: es ist mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung. Die Speerwunde, und wohl noch eine andre – im Herzen, kennt der Arme in seinen fürchterlichen Schmerzen keine andre Sehnsucht, als die zu sterben*“ (SB XI, S. 104). Das „Tristan“-Projekt war in seiner frühesten greifbaren Planungsphase im Jahre 1855 mit dem „Parsifal“ verquickt; Wagner hatte damals noch vor, den umherirrenden „Parsifal“ in „Tristan“ III auftreten zu lassen (ALTMANN in: WJB IV, S. 162).

schildern zu wollen (s. 16.2.4.b).). Eine aufschlußreiche Bemerkung Wagners aus der Probenzeit 1882 erläutert die melodische Gestaltung der „Amfortas“-Partie: Ihr ständig schwankender Tonumfang resultiere aus der imaginierten körperlichen Schwäche „Amfortas“. Er sei außerstande, seine Stimme zu erheben und habe deshalb keine längeren Melodien in höherer Lage bekommen; zusätzlich verlangte Wagner von Theodor Reichmann, dem Darsteller des ersten „Amfortas“, oftmals den Sprechton.<sup>1</sup>

„Kundry“ tritt in drei Transformationen auf (s. Anh. III. 3., Nr. 34), die Wagner über die Sprachvertonung auf das Schärftste schied: Die verfluchte „Kundry“ in I und der „Klingsor“-Szene deklamiert zumeist in abgehackten, scheinbar unzusammenhängenden Phrasen, die Verführerin in der großen Szene mit „Parsifal“ in II hat dagegen alle Register einer hochdramatischen Sängerin zu ziehen: Lange, hochkantable Bögen wechseln mit lebhaften Abschnitten und solchen, die aus weiten Sprüngen bestehen, alles dies dynamisch und artikulatorisch fein abgestuft. Die Büßerin „Kundry“ in III ist im wesentlichen eine stumme Rolle.<sup>2</sup> Ersterer und letzterer steht neben dem Gesang ein erweitertes Spektrum von vokalen Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung: Es schließt den Sprechklang (s. 8.) wie den unartikulierten melodramatischen Laut mit ein (s. 16.). Dies wird besonders in den Momenten deutlich, in denen sie die Sphäre wechselt, also vor dem Beginn der Verwandlung in I, in der Szene mit „Klingsor“ in II und zu Beginn von III: Die Müdigkeit, die, ihren Fluch versinnbildlichend, in I von ihr Besitz ergreift, äußert sich in den bis zur unteren Grenze ihrer Singstimme absinkenden Melodien und der zunehmenden Kürze ihrer Phrasen, die fast schon das melodramatische Sprechen streifen [S. 81 f.]. Ihre Sprachvertonung beschreibt hier realistisch einen Auflösungsprozeß. Genau umgekehrt ist ihre Beschwörung durch „Klingsor“ gestaltet: Nachdem sie zuerst nur unartikulierte Laute auszustoßen hat, beginnt sie, erste Worte von sich zu geben; diese Verse sind jedoch noch nicht wirklich zu singen, sondern „rauh und abgebrochen, wie im Versuche, wieder Sprache zu gewinnen“, hervorzubringen [S. 151 ff.].<sup>3</sup> Ihre Erweckung durch „Gurnemanz“ zu Beginn von III verläuft der in II analog [S. 282, 285 ff.]. In der Partie der „Kundry“ haben wir ein spezielles Beispiel für Wagners Kunst des musikalischen Übergangs vor uns, in diesem Falle des Übergangs vom Sprechen zum Singen. Ihre Sprachvertonung ist dank der Lagengestaltung (s. 14.) und aller anderen bis hierher erfaßten Parameter in den Momenten ihrer Verwandlung der gesprochenen Sprache maximal angenä-

---

1 Kap. IV Abschnitt 12.1.c); Anh. IV.3., Nr. 18.

2 Ganze vier Töne hat sie zu singen.

3 Betrachtet man ihre von langen Pausen unterbrochenen kurzen Phrasen, erscheint diese Vortragsangabe als in die Singstimme einkomponiert.

hert; vielleicht hat Wagner mit dieser Partie sogar die Grenze zum wirklichen Deklamieren überschritten.

Einkomponierte physische Schwäche ist der spezifische Charakterzug der Figur des „Amfortas“, im Falle der „Kundry“ dagegen ein dramatisches Mittel. Als solches kommt es auch in der „Parsifal“-Partie zur Anwendung: Wagner macht davon in I „Ich verschmachtet!...“ [S. 80] sowie in III bei „der Rettung letzter Pfad mir schwindet!“ [S. 312] und bei „Werd’ heut’ zu Amfortas ich noch geleitet?“ Gebrauch. Die kompositorischen Mittel – Aussetzen bzw. Ausdünnen der Begleitung, dynamische Zurücknahme, plötzlich tiefere Lage, Durchsetzung der Vokallinie mit Pausen usw. – greifen unverkennbar auf „Tristan“ III, 1 zurück. An beiden zitierten Stellen fällt die Melodie „Parsifals“ plötzlich und reißt unvermittelt ab; die Sprachvertonung dieser Zusammenbrüche ist insofern der des zweiten Kollapses „Tristans“ („Verflucht, wer dich gebrault!“) nachgebildet (s. 13.2.6.). Genau so ist auch das erschöpfte Zurücksinken – „wie bewusstlos“ schreibt eine Regieanweisung vor – des „Amfortas“ nach seiner großen Klage in I komponiert [S. 115].

7. Die Sprachvertonung in Wagners letztem Werk ist dynamisch gesehen überaus naturalistisch geraten. Dynamische Vorgaben in den Singstimmen sind eine Seltenheit. Wenn Wagner z.B. eigens ein *piano* vorschreibt, dient es entweder dem Hinweis, eine Stelle in höherer Lage nicht automatisch als lauter zu singen aufzufassen [S. 54, 262, 325], oder der Nachahmung von Sprechzuständen [S. 59, 235 ff.].<sup>1</sup>

Ein Beispiel hierfür ist der visionäre Abschnitt in „Amfortas“ Klagen in der Gralstempelszene des ersten Aufzugs „Des Weihgefäßes göttlicher Gehalt“ usw. [S. 110 f.]. Diese Verse sind „(vor sich hinstarrend)“, in mittlerer Lage, nach einer starken Zurücknahme in Tempo und Dynamik zu singen und mit der längsten Tonrepetition des gesamten Werks unterlegt (s. 2.), woraus KIRSTEN treffend schließt, „*daß diese Art der Deklamation starre Erregungslosigkeit ausdrückt.*“<sup>2</sup> Wir haben hier einen typischen Fall von Wechselwirkung zwischen Sprachvertonung und imaginiertes Mimik bzw. Gestik vor uns.

Betrachtet man die Wortwechsel des „Gurnemanz“ mit den „Knappen“ und der weiter im Hintergrund gelagerten „Kundry“ in I, fällt die dynamische Realistik besonders ins Auge. Im Gespräch mit den „Knappen“ von „Hm! Schuf sie euch Schaden je?“ an [S. 35 ff.] ist das *piano* oder *pianissimo* die normale Lautstärke; wendet sich „Gurnemanz“ zur weiter entfernten „Kundry“ um bei „He! Du! Hör mich und sag“ usw., wechselt er, die Verse „realistisch“ rufend, ins *forte* [S. 41]. „Kundrys“ Hilfeschreie am Ende von II sind laut bis sehr laut zu singen [S. 267 ff.],

---

1 „Gurnemanz“ „ein heilig Traumgesicht nun deutlich zu ihm spricht“ usw. kommt durch äußerste dynamische Zurücknahme Nachdrücklichkeit zu; diese Stelle ist als visionär gesprochen zu interpretieren, wie man Wagners 1882er Regievorgaben entnehmen kann (s. Anh. III .3., Nr. 11), ebenso wie „Parsifals“ „Es starrt der Blick dumpf auf das Heilgefäß“ usw., eine Passage, welche ihrerseits von der Sprachvertonung her „Amfortas“ Vision in I sehr ähnlich ist (KIRSTEN, S. 30).

2 KIRSTEN, S. 30.

für sich gesprochene oder als geflüstert imaginierte Verse, an denen die „Gurnemanz“-Singstimme besonders reich ist, leise [z.B. S. 47, 72, 281 ff., 289, 295 f.], wobei natürlich noch Pausen und Lage der Melodien eine wichtige Rolle spielen.

8. Stimmklangmodifikationen, die auf den Sprechklang abzielen, sind im „Parsifal“ zahlreich und vielfältig. Außerdem gab Wagner noch sehr viele zusätzliche Anweisungen während der Erarbeitung des Werks im Jahre 1882 und zwar für fast alle Hauptfiguren.<sup>1</sup> Es werden im folgenden nur die Anweisungen der Partitur für die Singstimme der „Kundry“ aufgezählt, ohne bereits erwähnte (s. 6.) zu wiederholen.

Dabei zeigt sich eine klare Verteilung der Anweisungen entsprechend ihren drei Transformationen (s. 6.): Die „Kundry“ in I und III sowie der „Klingsor“-Szene hat etliche Stimmklangmodifikationen auszuführen, die den Sprechklang verlangen.

„[...] mit rauher Stimme [...]“ [S. 74]; „(eifrig.)“ [S. 76]; „(düster)“ [S. 81]; „(grell lachend.)“ [S. 156]; „[...] rauh und abgebrochen [...]“ [S. 287]; vgl. außerdem Wagners Forderungen von 1882 (s. Anh. III. 3., Nr. 23).

Der Verführerin „Kundry“ in II hat Wagner zu Beginn der großen Szene mit „Parsifal“ dagegen überhaupt keine Modifikationen vorgeschrieben, sondern erst, nachdem „Parsifal“ sie mit „Verderberin! Weiche von mir! Ewig, ewig von mir!“ zurückgewiesen hat [S. 245, 260, 262 f., 266; vgl. Anh. IV. 3., Nr. 30]. Die Vermutung liegt nahe, die Verführungskünste „Kundrys“ sollten nach Wagners Willen im ersten Szenenteil durch „ebenen“ Gesang, also einen belcantistisch anmutenden Klangreiz zum Ausdruck kommen. Diese Vermutung wird durch Wagners Regiebemerkungen von 1882 bestätigt.<sup>2</sup>

Kaum noch von Bedeutung für die Singstimmen des „Parsifal“ ist das Akzentzeichen „>“ [z.B. S. 153, 222, 316].

9. Gestik und Singstimmenverlauf sind an vielen Stellen redundant. Niedersinkenden Gebärden bzw. Haltungen von Figuren korrespondiert stets ein Absinken der Gesangsmelodie.

Bereits erwähnt wurden die Schwächeanfalle „Parsifals“ und „Amfortas“ (s. 6). Die Selbstanlagen „Parsifals“ „Die Mutter, die Mutter konnt' ich vergessen!“ usw., „(Im Trübsinn sich immer tiefer sinken lassend)“ gesungen, berühren von Phrase zu Phrase immer tiefere Töne [S. 223 f.]. „Kundry“ stürzt bei ihrem ersten Auftritt mit den Worten auf die Bühne „Hier! Nimm du! Balsam...“, die zwischen g' und h' einsetzen; ihr Vers „Ich bin müde“ setzt dagegen tiefer, auf dem d', ein und sinkt bis zum b, womit der Regieanweisung an dieser Stelle „(Sie wirft sich an den Boden)“ entsprochen wird [S. 25].

Umgekehrt bewirken imaginierte Aufwärtsbewegungen der Darsteller solche der Gesangsmelodik. So geht „Parsifals“ Aufbäumen bei „Gurnemanz“ Bericht vom

---

1 s. Kap. III Abschnitt 12.1.c); Anh. III.3., Nr. 4, 14, 18, 21.

2 s. Anh. III .3., Nr. 28.



Tode „Titurels“ mit einer Steigerung in Tempo, Dynamik und Einsätzen in hoher Lage (as'-g') einher [S. 310 f.], ebenso „Kundrys“ verzweifelteres Auffahren aus ihrer einsetzenden Betäubung in I „Nein! Nicht schlafen!“ [S. 81]. Bereits KIRSTEN machte einen Einfluß der Gestik auf die Sprachvertonung von „Amfortas“ „Wehe! Wehe mir der Qual!“ [S. 103 f.] aus.<sup>1</sup>

10. Wie im „Tristan“, so kommt auch in der Musik des „Parsifal“ der Chromatik entscheidende strukturelle Bedeutung zu. Neu ist, daß Wagner chromatische Tonschritte als Mittel gebraucht, um quasi-sprecherische Indifferenz der diastematischen Verläufe zu erzeugen. Sehr häufig verwendet er in den Singstimmen nämlich das kleinstmögliche Intervall, das das wohltemperierte Stimmungssystem vorsieht: die kleine Sekunde. Man betrachte unter diesem Aspekt den großen Dialog „Kundry“/„Parsifal“, der als solcher den kantabelsten Teil des ganzen Werks darstellt, in dem streckenweise fast in jedem Gesangstakt dieses Intervall mindestens einmal [z.B. S. 241 ff., 250, 257 ff., 262 f.], oft noch häufiger [z.B. S. 145 ff., 253, 266], auftaucht. Dieses Verfahren läßt sich aber auch in anderen Abschnitten des Werks beobachten [z.B. S. 31 f., 334].

Diatonische Wendungen, also Skalenausschnitte [z.B. S. 39, 49, 52, 54, 56, 65, 73, 215 f., 256, 290, 310, 331 f.] oder Akkordzerlegungen [S. 59, 63, 73, 92, 102 f., 138, 151, 153, 168 f., 225, 230, 282, 294 ff., 365], sind bisweilen in der Diatonik eines die jeweilige Stelle beherrschenden Themas angelegt.<sup>2</sup> Chromatische Skalenausschnitte kommen vor; wie im „Tristan“ sind die aufwärts [S. 23 f., 41, 53, 56, 153, 225, 231, 233, 244 f., 271, 356] wie die abwärts geführten [S. 43, 106, 156, 158, 179, 224, 232, 244, 246, 257, 260, 299, 302, 308, 352, 358, 364] an Textstellen mit negativen Konnotationen zu finden. Es gibt nur wenige Ausnahmen [S. 215, 304 f.].

Chromatisierte Gesangsmelodietypen a) bis c), so wie sie in vorigen Werken zu unterscheiden waren, spielen im „Parsifal“ nur noch eine marginale Rolle. Typ c) ist beispielsweise überhaupt nicht auszumachen, Typ b) schon, aber zumeist nur über kurze Strecken von drei Takten und nur im ersten Teil des ersten Aufzugs [z.B. S. 21, 26, 40, 42, 58, 63 f.]. Typ a) ergibt sich aus dem Colla-parte-Satz, in dem die oben genannten chromatischen Skalenausschnitte in den Singstimmen oft gesetzt

---

1 KIRSTEN, S. 44 f.

2 „Relativ selten verwendet Wagner in der Deklamation des ‚Parsifal‘ gebrochene Dreiklänge.“ (BAUER (1977), S. 204). Diese Behauptung ist verglichen mit der musikalischen Deklamation der Vorgängerwerke falsch (s. 15.2.10. und 16.2.10.). Es sind zwar weniger Dur- und Molldreiklänge, auf denen die „Parsifal“-Deklamation basiert, sondern diatonische Vierklänge; daß demgegenüber Zerlegungen verminderter Akkorde in den Singstimmen häufiger seien (BAUER (1977), *ibid.*), ist nicht nachzuweisen. Im Gegenteil sind Zerlegungen verminderter Akkorde in den Singstimme von Wagners Spätwerk eine ausgesprochene Rarität.

sind, ist also lediglich eine Teilmenge von jenen Abschnitten. Die Sprachvertonung im „Parsifal“ entzieht sich also weitestgehend diesen Schemata. Typ d) ist wiederum der Großteil der Gesangsmelodien zuzuordnen.

11. Themen in den Singstimmen werden im „Parsifal“ generell subtiler colla parte gesetzt als in den Vorgängerwerken (s. 2.2.). Nach wie vor bleibt jedoch der Löwenanteil der Colla-parte-Strukturen der Übernahme thematischen Materials in die Vokalstimme geschuldet. Colla parte gesetzte, thematisch neutrale Passagen wirken ausdrucksverstärkend [z.B. S. 22, 36 f., 74, 107, 154, 215 ff.,<sup>1</sup> 256, 307 f.]. Die satztechnische Selbständigkeit der Singstimme ist im „Parsifal“ insgesamt größer, als in den früheren Werken; das zeigt ergänzend eine Betrachtung der unbegleiteten Gesänge (s. 18.).

12. Vers- und Wortwiederholungen sind im „Parsifal“ stets dramatisch realistisch eingesetzt: „Gurnemanz“ „die Wunde ist’s, die nie sich schliessen will“ wird einmal den anderen gegenüber, einmal für sich gesprochen [S. 46] und wiederholte Rufe wie „Klingsors“ „Herauf!“ [S. 149] wären ohne weiteres auch in einem rezierten Drama möglich. Verswiederholungen in den Chören kommen vor (z.B. S. 130, 139).

Einen einmaligen Fall stellt das textlich-musikalische Thema „Durch Mitleid wissend“ usw. dar. Das musikalische Thema kann auch selbständig erscheinen. Fünfmal aber läßt Wagner die Verse dieses Verheißungsspruches im ersten Aufzug auf das zugehörige Thema anstimmen,<sup>2</sup> behält die ersten drei Male sogar die Tonhöhe unverändert bei (S. 30, 59 f., 115, 139). Eine derartige, fixe textlich-musikalische Formel existiert in keinem seiner anderen Werke.

13. Hier und da kann es zur Bildung von ein oder zwei aufeinanderfolgenden regelmäßigen Perioden in den Solosingstimmen kommen [z.B. S. 26, 36, 50 ff.]. Eine periodisch regelmäßige Struktur verfestigt sich jedoch, von den Chören abgesehen, nirgends. Die Sprachvertonung im „Parsifal“ ist unter diesem Aspekt gesehen vollkommen prosaisch.

14. Affektlage und Ambitus der Singstimmen korrelieren wie in deklamierter Sprache. Dies ist an den Partien des „Gurnemanz“ und der „Kundry“ unschwer zu erkennen.

„Kundrys“ „Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust“ usw. [S. 215 ff.] setzt mit engschrittigen Wendungen in tiefer Mittellage ein, in der Hauptsache die Töne d'-h' beanspruchend. Eine

---

1 Wie KIRSTEN richtig feststellte, ist „Kundrys“ „Ich sah das Kind an seiner Mutter Brust“ usw. eine „sanft wiegende Melodie, die nicht eigentlich als Leitmotiv bezeichnet werden kann, die vielmehr als eine wiederkehrende Kantilene erscheint“ (KIRSTEN, S. 37).

2 Das „Durch Mitleid wissend“ der vier „Knappen“ (S. 60) wird von „Parsifals“ Auftritt unterbrochen, die übrigen vier Male wird die Formel vollständig vorgetragen.

erste Verbreiterung des Tonumfangs nach oben geht bei „als ihren Schmerzen zujauchzte ihrer Augen Weide“ vonstatten, eine zweite bei „wann dich ihr Arm wüthend umschlang“.

Bei „Gurnemanz“ läßt sich an emotionsgeladenen Stellen ebenfalls eine Erweiterung nach oben ausmachen, z.B. bei „Ein Todesschrei! Ich stürm' herbei!“ [S. 45], wo das *es'*, der Spitzenton dieser Partie erreicht wird. Doch ist diese Erweiterung nach oben nicht besonders merklich verglichen mit der in die Tiefe, die in seiner Singstimme in emotional besonders herausgehobenen Passagen stattfindet, etwa bis zum *Gis* in „zu böser Lust und Höllengrauen“ [S. 55], zum *G* in „Im Schrein verschlossen bleibt seit lang der Gral“ [S. 308] oder bis zum tiefsten Ton seiner Partie, dem *Ges* in „dem schon mein alter Waffenherr verfiel“ [S. 310].

Der Totalumfang der „Klingsor“-Partie entspricht in etwa der des „Alberich“ und reicht von *Ais* [S. 157] bis *fis'* [S. 152]. Der Spitzenton ist dabei wie in anderen Partien auch nicht mehr als gesungen, sondern als gerufen aufzufassen: Es handelt sich um eine Achtelnote im lebhaften Tempo auf „Pfui! Dort bei dem Ritter-Gesipp“. Etwas weiter ist der Gesamtambitus der „Amfortas“-Singstimme, der von *As* [S. 104] bis *g'* reicht.

Der Spitzenton der „Amfortas“-Partie ist der Schilderung seiner Leiden in der Gralstempelszene in I vorbehalten: „daraus es nun strömt hervor, hier durch die Wunde“ [S. 111]. Wagner entschloß sich erst nach längeren Überlegungen, ihn zu setzen. Eine vorläufige Version im 1. Gesamtentwurf sah den höchsten Ton dieser Phrase, ein *es'*, noch auf dem Wort „strömt“ vor.<sup>1</sup>

Die Chöre der „Blumenmädchen“ sind durch eine sehr hohe Tessitura charakterisiert. Nicht selten wird das *b''* [S. 190, 202], einmal sogar das *h''* berührt [S. 203].

Nahezu unmöglich ist es, für „Kundry“ in I und der Szene mit „Klingsor“ eine zentrale Tonlage anzugeben, weil sie sich durch ständige extreme Lagenwechsel und weite Sprünge auszeichnet [z.B. S. 81, 164, 261]. Dieses Melos wird im ansonsten auf Kantabilität angelegten Gesang der Verführerin von ihrer Erzählung „Ich sah Ihn“ usw. an wieder aufgenommen [S. 248 ff.]. Der weiteste Tonsprung, den Wagner jemals einer seiner Partien zumutete, ist ihrem „und lachte ...“ [S. 249] unterlegt (*h''-cis'*). Ihr Gesamtumfang ist dabei etwas enger als der anderer Wagner-Heroinnen, etwa „Isolde“ oder „Brünnhilde“, und reicht von *g* [S. 81] bis *h''* [S. 249].

15. Streckenweise in dichter Folge auftretend scheinen die Taktwechsel im „Parsifal“ in der Regel durch die Themen der jeweiligen Abschnitte motiviert zu sein. Man betrachte unter diesem Aspekt den Beginn des ersten Aufzugs [S. 18 ff., 32 ff.] und den ersten Auftritt „Parsifals“ [S. 60], der mit einem Wechsel der Taktart einhergeht. Wenn im folgenden sein Thema erscheint, wechselt die Taktart von einem Vierer, der in den Reden des „Gurnemanz“ vorherrscht, jedesmal in den Dreivier-

---

1 NA (A III n 2), 17<sup>v</sup>, über Kopf 1. Akk., T. 5.

teltakt [z.B. S. 70, 76, 79], und sei es nur für einen Takt Dauer [S. 73].<sup>1</sup> Sprecherisch begründet sind die Taktwechsel im „Parsifal“ jedenfalls nicht.

Wie in allen Werken seit dem „Rheingold“ können ab und zu zwei betonungsidentische Taktarten zugleich vorgezeichnet sein [z.B. S. 224].

16. Die meisten melodramatischen Effekte sind in der „Kundry“-Singstimme zu entdecken, so viele, wie in keiner anderen Wagnerpartie sonst. Zusätzlich gab Wagner 1882 noch weitere, aus Gesangstext oder Regievorgaben sich ergebende melodramatische Effekte vor.<sup>2</sup> Ihre Laute sind das Lachen [S. 75], Schrei, Stöhnen, Klagegeheul [S. 151, 282, 285]<sup>3</sup> und – erstmals bei Wagner – Gelächter und Schrei in Kombination [S. 166]. Daneben sind Ausrufe und auskomponiertes Gelächter in ihrer Stimme vorhanden, die durchaus als melodramatisch frei ausführbar aufzufassen sein könnten [S. 152 f., 156, 264]. Gleiches gilt für „Klingsor“ [S. 151, 161, 164 ff.]. Ferner geben die zahlreichen Stimmklangmodifikationen, die in Partitur und Porges-Klavierauszug zu finden sind, Aufschluß darüber, daß Wagner noch viele weitere Stellen beispielsweise in „Parsifals“ oder „Amfortas“ Singstimme eher gesprochen als gesungen haben wollte (s. 8.).

Der einzige wirklich melodramatisch freie solistische Effekt, den die Partitur außerhalb der „Kundry“-Singstimme vorsieht, ist das Gelächter „Gurnemanz“ in I [S. 77]. Für die Chöre hat Wagner ebenfalls solche Effekte vorgeschrieben, einmal das Gelächter der „Blumenmädchen“ [S. 213] und einmal den „jähren Wehruf“ aller beim Anblick des toten „Titurel“ in III [S. 351].

17. Formale Analogien lassen sich in den Solosingstimmen im „Parsifal“ überhaupt nicht entdecken. Allerhöchstens das Thema „Durch Mitleid wissend“ usw. (s. 12.) wäre hierher zu zählen. Wagner nähert sich mit seinem letzten Werk dem prosaischen, auf Wiederholungen a priori verzichtenden Sprechgesang wieder sehr stark an.

Übernahmen von Melodien sind nur in den Chorsätzen zu finden, beispielsweise in der Gralstempelszene in I (z.B. „Nehmet vom Brod“ usw. übernommen in „Nehmet vom Wein“ usw. [S. 126 ff.]) oder in der „Blumenmädchen“-Szene [z.B. 204 ff.]. Eine Besonderheit der Gralstempelchorsätze ist, daß sie in der Regel einstimmig sind [S. 93 ff., 116, 120, 124 ff., 342 passim]. Ob Wagner sich dabei vielleicht historische Modelle wie die Gregorianik zum Vorbild nahm, wäre eingehender zu diskutieren.

---

1 Die letzte Transformation des „Parsifal“-Themas ist im übrigen im Viervierteltakt komponiert worden [S. 362].

2 s. Anh. III .3., Nr. 18, 23, 29, 31 f. und Kap. III Abschnitt 12.1.c).

3 Letzteres war noch nicht im 1877er Textbuch vorgesehen. Am 10.XI.1878, wahrscheinlich dem Tag, an dem er diese Stelle im 1. Gesamtentwurf erreichte, teilte Wagner Cosima diese Änderung mit (CT II, S. 224).

Das strenge Nacheinander der Singstimmen wird nur in den Chorsätzen zuweilen nicht eingehalten: in den „Gralstritter“-Chören [z.B. S. 130], vorzugsweise den erregten in III [S. 61, 348 f., 356 f.], und durchweg in den „Blumenmädchen“-Chören [S. 173 ff.].

In seinem letzten Werk läßt Wagner erstmals die Szeneneinteilung beiseite, was jedoch für die Musik unerheblich ist, denn in seinen Werken seit dem „Tannhäuser“ hatte die Szeneneinteilung lediglich dramatisch,<sup>1</sup> nicht musikalisch gliedernde Funktion. Außerdem könnte man, ohne dem Werk Gewalt anzutun, auch jeden der drei „Parsifal“-Aufzüge unschwer in je drei Szenen unterteilen, wie DAHLHAUS es vorschlägt.<sup>2</sup>

18. Verglichen mit allen seit dem „Tristan“ vertonten Dramen und Dramenteilen enthält der „Parsifal“ viel mehr gar nicht oder nur dünn begleiteten Gesang. Insgesamt ist der Orchestersatz der Rahmenakte – die Gralstempelszenen ausgenommen – viel schlanker und fragiler als in den nach „Siegfried“ I und II entstandenen Werken. Man beachte nur die vielen Generalpausen in den Dialogszenen, beispielsweise in I vor dem Auftritt „Parsifals“ [z.B. S. 26, 28, 32, 40, 54]. Der zeitweilige A-cappella-Satz ist für die Figur des „Gurnemanz“ charakteristisch [S. 21 f., 25 f., 30 f., 35 ff., 39 f., 42, 48, 53 f., 59, 69 ff., 73 f., 282 ff., 286 f., 289 ff., 300, 306 ff., 310, 313, 315 f.] wie für die der „Kundry“ in I [S. 25, 32, 78, 82] und Teile des Dialogs „Kundry“/„Klingsor“ [S. 145, 152, 154, 156, 160, 163, 171]; die Partien des „2. Ritter“ [S. 28 f.] und des „Titurel“ [S. 102 ff.] sind zum größten Teil a cappella gesetzt. Vom plötzlichen Abreißen der Begleitung [z.B. S. 105 f., 114, 160, 171, 216, 228, 266] macht Wagner ebenso gebrauch wie von der starken dynamisch-orchestratorischen Zurücknahme bei Gesangseinsätzen [z.B. S. 52, 234, 319 f., 354, 357].<sup>3</sup> Der gemessene, mit vielen Pausen durchsetzte musikalische Deklamationsstil, der Wagners letztes Werk auszeichnet, findet im vergleichsweise dunklen und oft abbrechenden Orchesterklang seine Entsprechung.

---

1 Ganz in der Tradition des deutschen Schauspiels beginnt in der Regel mit dem Auftritt einer Figur eine neue Szene. Dieses Prinzip hat Wagner nicht konsequent angewendet: „Götterdämmerung“ I, 3 etwa enthält zwei Auftritte, den „Waltrautes“ und den des maskierten „Siegfrieds“.

2 DAHLHAUS (1990), S. 34.

3 Weitere Beispiele bei KIRSTEN, S. 27 f.

# Anhang

## Kapitel II

### 1. Opernbesuche Wagners

Bis 1849 ist die Quellenlage sehr dürftig. Aufgenommen sind in nachstehender Tabelle alle Opernbesuche, die in Wagners autobiographischen Schriften und Briefen, den Tagebüchern Cosima Wagners und den einschlägigen Biographien ausdrücklich erwähnt sind. Die Auflistung erhebt wie alle nachfolgenden Anspruch auf Vollständigkeit. Nicht aufgeführt sind die Besuche eigener Ur- und Erstaufführungen in Paris 1861, München 1865 und 1868 oder im Festspielhaus Bayreuth 1876 und 1882 sowie Theaterbesuche, die in Kapitel II erwähnt wurden.

Datum	Ort	Stück/Autor	Quelle	eventuell Anmerkungen
1818	Dresden	„Blaubart“/Grétry	ML, S. 271	
1822 oder danach	Dresden	„Preziosa“/v. Weber	CT I, S. 721	v. Weber dirigierte
nach 1822	Dresden	„Der Freischütz“/v. Weber	ML, S. 20	
1818 – 1827	Dresden	„Don Giovanni“, „Entführung aus dem Serail“, „Hochzeit des Figaro“/Mozart	BAUER (1996), S. 20 ff.	
1827 – 1834	Leipzig	„Weiße Dame“, „Johann v. Paris“/Boieldieu; „Wasserträger“/Cherubini; „Stumme v. Portici“/Auber	BAUER (1996), S. 32 f.	
1828 oder später	Leipzig	„Der Vampyr“/Marschner	ML, S. 49	
1829 oder später	Leipzig	„Der Templer und die Jüdin“/Marschner	ML, S. 49	
um 1828/29	Leipzig	„Fidelio“/Beethoven	ML, S. 49	Wagner will erstmals Wilhelmine Schröder-Devrient gesehen haben; DAHLHAUS/DEATHRIDGE, S. 15 halten diese Erinnerung für Fiktion
Sommer 1832	Wien	„Zampa“/Hérold	ML, S. 80	
Sommer 1832	Wien	„Iphigenia auf Tauris“/Gluck	ML, S. 79	
1834/35	Leipzig	„Gustave III“ und „Le philtre“/Auber	MILLINGTON, S. 73	

Frühjahr 1834	Leipzig	„Romeo und Julie“/Bellini	ML, S. 101	Laut Praeger, S. 49 erstmals Wilhelmine Schröder-Devrient gesehen.
Sommer 1835	Wiesbaden	„Robert der Teufel“/Meyerbeer	ML, S. 133	Wagner sah sich eine Probe an.
1835	Nürnberg	„Die Schweizerfamilie“/Weigl	GS IX, S. 225	
Sommer 1836	Berlin	„Ferdinand Cortez“/Spontini	ML, S. 150 f.	
Sommer 1837	Dresden	„Die Jüdin“/Halévy	Brief an W. Fischer vom 8.XII.1841 (SB I, S. 552)	
Sommer 1837	Berlin	„Fidelio“	ML, S. 173	
1839 – 42	Paris	diverse Besuche Opéra, Opéra comique etc.		s. Kap. II Abschnitt 4.
Frühjahr 1842	Dresden	„Blaubart“/Grétry	ML, S. 271	Laut Brief an E. B. Kietz vom 12.V.1842 bekam Wagner auf Veranlassung v. Lütichaus Freikarten für die Oper; es dürften 1842 also weit mehr Besuche stattgefunden haben.
8.XII.1845	Leipzig	„Die Stumme von Portici“ /Auber	SB II, S. 461	Besuch erfolgte, um August Kindermann zu sehen.
9.XII.1845	Berlin	„Don Giovanni“	SB II, S. 461	Besuch erfolgte, um Jenny Lind zu sehen.
?	Berlin	„Armida“/Gluck	WESTERNHAGEN, S. 91	
1848	Wien	„Pariser Taugenichts“/Ballett von Dominik Ronzani	BAUER (1996), S. 165 ff.	
Mai 1849	Weimar	Probe „Tannhäuser“	ML, S. 488; NEWMAN II, S. 103 f.	
? 1849/50	Paris	„Zauberflöte“/Mozart	CT II, S. 683 und 1232.	
Februar 1850	Paris	„Le Prophète“/Meyerbeer	Brief an F. Heine vom 14.IX.1850 (SB III, S. 407)	
Ende April 1852	Zürich	„Der fliegende Holländer“	„Annalen“ (BrB, S. 120)	Wagner beteiligte sich an Proben (Brief an Uhlig vom 23.V.1852 (SB IV, S. 342)).
29.VII.1853	Turin	„eine alberne komische Oper“	Br. an Minna Wagner 30.VII.1853 (SB V, S. 415)	

30.VII.1853	Turin	„Barbier von Sevilgia“/Rossini?	Br. an Minna Wagner vom 1.IX.1853 (SB V, S. 416).	
Herbst 1853	Paris	„Robert le diable“/Meyerbeer	ML, S. 596	
16. und 19.II.1855	Zürich	„Tannhäuser“	FEHR I, S. 339	Wagner hat laut einem Artikel der Eidgenössischen Zeitung die Proben geleitet (zit. FEHR I, S. 341).
Frühjahr 1855	London	„Fidelio“	ML, S. 619	
Frühjahr 1855	London	mehrere (?) Besuche italienischer Oper und Ballett in Covent Garden	„Annalen“ (BrB, S. 124); NEWMAN II, 424 f.	
20.X.1856	Zürich	„Die Jüdin“	Artikel Eidgenössische Zeitung vom 21.X.1856 (zit. bei FEHR II, S. 59)	
Winter 1858/59	Venedig (Teatro La Fenice)	Opern- und Ballettaufführung(en)	BrB, S. 130	
Frühjahr 1859	Mailand (La Scala)	Ballett „Cleopatra“; Opernaufführung(en)	BrB, S. 131; ML, S. 592	
Frühjahr 1860	Paris	„Il Trovatore“/Verdi, „La Favorite“/Donizetti, „Semiramide“/Rossini unter anderem an Opéra	ML, S. 729; CT I, S. 948	Besuche fanden angeblich nur statt, um Sänger für die „Tannhäuser“-Aufführung auszuwählen.
1860	Paris (Grand Opéra)	„Pierre de Medici“/Prinz Poniatkowski	BAUER (1996), S. 230	
? 1859/60	Paris	Vorstellungen an der „Opéra lyrique“ mit Roger und der Garcia	Hey (1911), S. 201	Gemeint ist wohl das 1851 gegründete Théâtre lyrique, an dem Pauline Viardot-Garcia von 1859 an ein Gastspiel gab (SL V, S. 3599).
3.VIII. oder 14.IX.1860	Paris	„Robert le diable“/Meyerbeer	Brief an Léon Leroff (SB XII, S. 262 und 472)	
kurz nach 1.II.1861	Paris	Ballett „L'heureux papiillon“	Brief an Royer 1.II.1861 (SB XIII, S. 39)	
1861	Wien	„Gräfin Egmont“/Ballett von Giuseppe Rota	BAUER (1996), S. 235	
9.V.1861	Wien	„Zauberflöte“/Mozart	Brief an Minna Wagner vom 10.V.1861 (SB XIII,	



			S. 125)	
11. und 15. V.1861	Wien	Probe und Aufführung des „Lohengrin“	Briefe an Minna Wagner vom 10., 13. und 16.V.1861 (SB XIII, S. 125, 127 f. und 132 f.)	
18.V.1861	Wien	„Der fliegende Holländer“	Brief an Minna Wagner vom 20.V.1861 (SB XIII, S. 136)	Besuch fand statt, um Johann Nepomuk Beck zu begutachten.
vor 26.VIII.1861	Wien	„Fidelio“/Beethoven	Brief an Minna Wagner (SB XIII, S. 197)	
5.X.1861	Wien	„Don Giovanni“/Mozart	Brief an Luise Dustmann vom 8.X.1861 (SB, S. 242 und 600)	
Herbst 1861	Wien	„Lucia di Lammermoor“/Donizetti	ML, S. 786	
9.II.1862	Wiesbaden	„Faust“/Gounod	Brief an Minna Wagner 9.II.1862 (SB XIV, S. 64)	
Anfang März 1862	Darmstadt	„Rienzi“	ML, S. 799; „Annalen“ (BrB, S. 135)	Wagner kam mit dem Besuch einer Einladung Schotts nach.
9.III.1862	Karlsruhe	„Tannhäuser“	Devrient (1964) II, S. 400; Brief an Minna Wagner vom 11.III.1862 (SB XIV, S. 101 f.)	
13.III.1862	Frankfurt/Main	„Joseph“/Méhul	Brief an Minna Wagner vom 9.IV.1862 (SB XIV, S. 127 und 499 f.)	
Frühjahr 1862	Mainz	„Orpheus in der Unterwelt“/Offenbach	ML, S. 801	Angeblich fand der Besuch Weißheimer zu Gefallen statt.
26.V.1862	Karlsruhe	„Lohengrin“	ML, S. 809; Devrient (1964) II, S. 403; SB XIV, S. 161 und 169	Besuch fand statt, um Sängerehepaar Schnorr erstmals zu sehen.
3.VIII.1862	Wiesbaden	„Lohengrin“	Brief an Unbekannt (SB XIV, S. 224 und 578 f.)	Wagner geht vor Schluß.
19.I.1868	München	„Armida“/Gluck	BAUER (1996), S. 240	
Herbst 1865 oder Juni 1868	München	„Preziosa“/v. Weber	CT I, S. 415	Über Wagners Theaterbesuche in München ist so gut wie nichts zu erfahren. In einem Brief Cosima Wagners an

				Ludwig II. vom 17.I.1868 sind etliche Besuche aufgezählt, von denen Wagner aber nur bei einigen dabei war (BAUER (1996), S. 240 f.).
1.V.1864	Stuttgart	„Don Giovanni“/Mozart	Gio-Weißheimer, S. 263; NEWMAN III, S. 212	
8.V.1872	Wien	„Rienzi“	CT I, S. 518	
10.XI.1872	Würzburg	„Don Giovanni“	CT I, S. 596	Beginn der Deutschlandreise zwecks Musterung und Anwerbung von Sängern für den „Ring“
12.XI.1872	Frankfurt/Main	„Der Prophet“/Meyerbeer	CT I, S. 597	
14.Xi.1872	Darmstadt	„Maurer und Schloßer“/Auber	CT I, S. 597	
17.XI.1872	Mannheim	„Der fliegende Holländer“	CT I, S. 598	
21.XI.1872	Stuttgart	„Die Hugenotten“/Meyerbeer	CT I, S. 600	
25.XI.1872	Karlsruhe	„Tannhäuser“	CT I, S. 601	
28.XI.1872	Mainz	„Fidelio“	CT I, S. 603	
1.XII.1872	Köln	„Die Zauberflöte“	CT I, S. 605	
3.XII.1872	Bonn	„Die Stumme von Portici“/Auber	CT I, S. 606	
6.XII.1872	Hannover	„Oberon“/v. Weber	CT I, S. 608	
8.XII.1872	Bremen	„Meistersinger“	CT I, S. 609	
11.XII.1872	Dessau	„Orpheus und Eurydike“/Gluck	CT I, S. 611	Ende der Deutschlandreise
13.I.1873	Dresden	„Rienzi“	CT I, S. 627	
25.I.1873	Schwerin	„Der Barbier von Sevilla“/Rossini	CT I, S. 632	
26.I.1873	Schwerin	„Der fliegende Holländer“	CT I, S. 633	Besuch erfolgte, um Karl Hill zu sehen.
6.II.1873	Dresden	„Lohengrin“	CT I, S. 637	
19.XII.1874	Leipzig	„Jessonda“	CT I, S. 878	Besuch fand statt, um Fr. Mahlkecht zu sehen.
26.II.1875	Wien	Ballett „Robert und Bertrand“/Hermann Schmidt <sup>1</sup>	CT I, S. 899	
9.III.1875	Budapest	„Der fliegende Holländer“	CT I, S. 901	Hans Richter dirigierte.
10.IV.1875	Leipzig	„Genoveva“/Schumann	CT I, S. 909	Beginn einer weiten, kurzen

1 STIEGER, 1. Teil, S. 1038.

				Deutschlandreise.
11.IV.1875	Hannover	„Lohengrin“	CT I, S. 909	Besuch fand statt, um Tenor William Müller zu begutachten.
14.IV.1875	Braunschweig	„Tannhäuser“	CT I, S. 910	Besuch fand statt, um Tenor Hermann Schroetter zu begutachten. Ende der Deutschlandreise.
6.XI.1875	Wien	„Carmen“/Bizet	CT I, S. 947	
10.XI.1875	Wien	„Die Königin von Saba“/Goldmark	CT I, S. 947	
12.XI.1875	Wien	Ein Akt der „Afrikanerin“/Meyerbeer	CT I, S. 948	
30.XI.1875	Wien	„Romeo und Julie“/Gounod	CT I, S. 951	Wegen Erkrankung Labatts fiel an diesem Tag „Tannhäuser“ aus.
22.XI. und 5.XII.1875	Wien	„Tannhäuser“	CT I, S. 952	Wagner hatte die Oper in Wien einstudiert (s. Kap. IV Abschnitt 9.).
3.XII.1875	Wien	„Figaros Hochzeit“/Mozart	CT I, S. 952	Aus Eintrag in CT geht nicht eindeutig hervor, ob Wagner die Vorstellung auch besuchte.
5.III.1876	Berlin	„Armida“/Gluck	CT I, S. 974	Besuch fand statt, um Vilma v. Voggenreiter zu begutachten.
16.IX.1876	Verona	„Otello“/Rossini?	CT I, S. 1002	
21.IX.1876	Venedig	„Nerone“/Pietro Cossa	CT I, S.1003	
4.XII.1876	Bologna	„Rienzi“	CT I, S. 1017	
25.V.1877	London	„Tannhäuser“	CT I, S. 1052	
26.V.1877	London	„Don Giovanni“	CT I, S. 1052	
17.I.1880	Neapel	„Die Jüdin“/Halévy	CT II, S. 479f.	
17.II.1880	Neapel	„Barbier von Sevilla“	CT II, S. 491	
21.II.1880	Neapel	Operette	CT II, S. 523	
13.X.1880	Venedig	„Barbier von Sevilla“/Paisiello	CT II, S. 611	
2.XI.1880	München	„Joseph“/Méhul	CT II, S. 616	
4.XI.1880	München	„Der fliegende Holländer“	CT II, S. 617	Wagner stört „Mangelhaftigkeit der Aufführung“.
7.XI.1880	München	„Tristan“	CT II, S. 618	
9.XI.1880	München	„Coppélia“/Delibes	CT II, S. 619	
10.XI.1880	München	„Lohengrin“	CT II, S. 619	Eintrag in CT legt nahe, es habe sich um eine Privatauf-

				führung für Ludwig II. gehandelt, an dessen Seite Wagner die Vorstellung sah.
11.XI.1880	München	„Die Zauberflöte“	CT II, S. 619	
5., 6., 8. und 9.V.1881	Berlin	„Der Ring des Nibelungen“	CT II, S. 735 ff.	Wagner hatte an der szenischen Erarbeitung mitgewirkt (s. Kap. III Abschnitt 11).
25., 26., 28. und 29.V.1881	Berlin	„Der Ring des „Nibelungen“	CT II, S. 742 ff.	s.o.
6.IX.1881	Dresden	„Der fliegende Holländer“	CT II, S. 791	
9.IX.1881	Dresden	„Preziosa“/v. Weber	CT II, S. 793	
11.IX.1881	Dresden	„Der Freischütz“/v. Weber	CT II, S. 793	

## 2. Theaterbesuche Wagners

Hier gilt das gleiche wie für die Opernbesuche Wagners: Bis 1849 sind über die Theaterbesuche fast gar keine Informationen aufzutreiben. Nach seinen Äußerungen nahm er bereits als Fünfjähriger am Theaterleben seiner Zeit teil, habe auch in Magdeburg und Riga das rezitierende Schauspiel ausgiebig besucht. Ab 1869 sind wird dank CT lückenlos über alle seine Theaterbesuche unterrichtet. Nach 1839 lassen sich für seine Auslandsaufenthalte meistens Besuche kleiner Volkstheater nachweisen. Für genauere Informationen über seine Teilnahme am Theaterleben seiner Zeit bis zum Jahr 1849 sei auf Kapitel II verwiesen.

Datum	Ort	Stück/Autor	Quelle	eventuell Bemerkungen
vor 1826	Dresden	„Die Bürgschaft“/F.L. August Mayer	CT II, S. 192	C.M. v. Weber dirigierte die Bühnenmusik.
1818 – 1827	Dresden	„Jery und Bäteli“/Goethe; „Sieben Mädchen in Uniform“/Angely; „Die Ahnfrau“/ Grillparzer; „König Lear“/Shakespeare	BAUER (1996), S. 20 ff.	
um 1819	Dresden	„Darius und Alexander“/ Friedrich v. Uechtritz	Eintrag vom 27.IX.1879 (CT II, S. 415)	
vor 1820	Dresden	„Die Waise und ihr Mörder“/Castelli; Musik von v. Seyfried	ML, S. 11	
vor 1820	Dresden	„Die beiden Galeeren-“	ML, S. 11	

		sklaven“/Theodor Hell		
1827 oder davor	Dresden	„Prinz von Homburg“/Kleist	CT I, S. 799	Tieck führte bei dem Stück Regie.
1827 – 1834	Leipzig	„Julius Caesar“, „Macbeth“, „Othello“, „Kaufmann v. Venedig“/Shakespeare; „Faust“/Goethe; „Jungfrau v. Orléans“, „Kabale und Liebe“/Schiller	BAUER (1996), S. 32 ff.	
2.VII.1834	Prag	„Garrick in Bristol“/Deinhardstein	Brief an Rosalie Wagner vom 3.VII.1834 (SB I, S. 157); BAUER (1996), S. 45	
1836 (?)	Berlin	?/Grillparzer	CT II, S. 694 f.	
Januar 1844	Berlin	„Sommernachtstraum“ / Shakespeare; Musik von Mendelssohn	BAUER (1996), S. 158.	
vor 24.II.1847	Dresden	„Die Ruinen von Athen“/Kotzebue; Musik von Beethoven	Brief an Hiller (SB II, S. 540)	
1848	Wien	„Scenen aus Napoleons Leben“/Heinrich Mirani; „Freiheit in Krähwinkel“/Nestroy	BAUER (1996), S. 165 ff.	
1851/52	Domodossola/Italien	Lustspiel	ML, S. 574 f	
1853	Genua (Teatro Ristori)	?	BrB, S. 112	
1853	Paris (Théâtre de la porte St. Martin)	„Les sept merveilles du monde“	BAUER (1996), S. 190	
11.X.1853	Paris (Théâtre français)	?	Brief an Minna Wagner vom 12.X.1853 (SB V, S. 449)	
um 1.III.1855	Paris (Théâtre français)	„Cinna“/Corneille	Brief an Minna Wagner 6.III.1855 (SB VII, S. 42)	Erstmals die Rachel gesehen.
vor 12.IV.1855	London (Marylebone)	„Merry wives“/Shakespeare(?)	Brief an Minna Wagner vom 12.IV.1855 (SB VII, S. 99)	
vor 26.IV.1855	London (Adelphi-Theater)	„Mutter Ganz“	Brief an Minna Wagner vom 26.IV.1855 (SB VII, S. 114)	
vor 1.V.1855	London (Haymar-	„Romeo und Julia“/Shakespeare	Brief an Minna Wagner vom 1.V.1855 (SB	

	ket theatre)		VII, S. 135)	
vor 4.V.1855	London (Olympic theatre)	Konversationsstücke und Zaubermärchen, z.B. „Yellow dwarf“ oder „Garrick Fever!“	Brief an Minna Wagner vom 4.V.1855 (SB VII, S. 140); BAUER (1996), S. 199	
1855	London (City of London theatre)	„Räuber – corsische Brüder“	BrB, S. 124	
1855	London (Princess theatre)	„Heinrich VIII.“/Shakespeare	BrB, S. 124.	
Winter 1857	Zürich	„Otello“/Shakespeare	o. Quellenangabe bei: RIEGER, S. 263	
1858	Straßburg	frz. Theaterstück	NEWMAN II, S. 493 f.	
5.IX.1858	Venedig (Teatro Ristori)	„Maria Stuart“/Schiller	Venezianer Tagebuch 6.IX.1858 (Wesendonck, S. 39)	Wagner sah die Ristori.
Herbst/Winter 1858	Venedig (Teatro Camploi)	Goldonistücke, z.B. „Semiramide“	ML, S. 682; BrB, S. 130	
Herbst/Winter 1858/59	Venedig (Teatro Malibran)	Ritterstücke, groteske Lustspiele, z.B. „Baruffe chiozzotte“/Goldoni	ibid.	
März 1859	Mailand	„Il duca di Scilla“/Errico Petella	BAUER (1996), S. 222	
Frühjahr 1859	Mailand (Teatro Ré)	Lustspiel von Goldoni	BrB, S. 131; ML, S. 592	
1861	Wien (Burgtheater)	„Faust“/Goethe	BrB, S. 134	Besuch fand auf Einladung Laubes statt.
18.IV.1861	Karlsruhe	?	Devrient (1864) II, S. 379 ff.	Wagner geht vor Schluß.
19.IV.1861	Karlsruhe	„Der geschwätzige Barbier“/?	ibid.	
7.V.1861	Karlsruhe	„Lumpazivagabundus“ / Nestroy	ibid.	
vor 26.VIII.1861	Wien (Burgtheater)	mehrere Stücke	Brief an Minna Wagner (SB XIII, S. 197)	
Dezember 1861	Paris (Théâtre du Gymnase, du Palais Royal ambigu)	Possen, z.B. „Je dîne chez ma mère“	ML, S. 737 f; Briefe an Cornelius vom 11.XII. und Minna Wagner vom 21.XII.1861 (SB XIII, S. 326 und 336)	
1., 17. und 25.III.1862	Frankfurt/Main	„Die Bastille“/Karl Philipp Berger; „Der	ML, S. 800; SB XIV, S. 495 und 504	

		Arzt seiner Ehre“/Calderon; „Weibertreu“/ Gustav Schmid		
Frühjahr 1862	Mainz	„Don Gu- tierre“/Calderon	ML, S. 801	
Sommer 1862	Frankfurt/ Main	„Torquato Tasso“/Goethe	ML, S. 816	
vor 15.X.1864	München	„Maria Stuart“/Schiller	Maier, S. 184	Unklar, ob Besuch tatsächlich stattfand.
1864	München	„Münchens letzte Hexe“/?	KOCH III, S. 270; Cornelius II, S. 271	
1868	Mailand	„Cirque“	BrB, S. 200	
vor 1869	München	„Richard II.“/Shakespeare	Schemann (1902), S. 48	
27.X.1869	Tribschen	„Die bösen Zun- gen“/Laube	CT I, S. 164	Wagner geht vor Schluß.
23.IV.1871	Dresden (Hofthea- ter)	?	CT I, S. 380	
30.IV.1871	Berlin (Wallners Theater)	?	CT I, S. 383	
17.IV.1871	Heidelberg	Kaspertheater	CT I, S. 388	
19.XI.1872	Darmstadt	„Die Nibelun- gen“/Hebbel	CT I, S. 599	
26.III.1873	Bayreuth (Laien- theater)	?	CT I, S. 661	
14.IV.1873	Bayreuth (reisende Theater- truppe)	?	CT I, S. 669	
1.XII.1874	Coburg	„Der Registrator auf Reisen“/?	CT I, S. 873	
5.III.1875	Wien (Burg- theater)	„Heinrich IV.“/Shakespeare	CT I, S. 900	
17.IV.1875	Berlin	„Die Her- mannsschlacht“/ Kleist	CT I, S. 910	Gastspiel der Mei- ninger Truppe
3.XI.1875	Wien	„Nero“/Wilbrandt	CT I, S. 952	Aus CT geht nicht eindeutig hervor, ob Wagner mit im Theater war.
14.XI.1875	Wien	„Käthchen von Heil- bronn“/Kleist	CT I, S. 948	
16.XI.1875	Wien (Carls- theater)	„Die zwei Waisen“/?	CT I, S. 949	

26.XI.1875	Wien	„Arria und Messalina“/Adolf v. Wilbrandt	CT I, S. 951	
3.X.1876	Neapel (Teatro San Carlino)	„Pulcinella als Cri-Cri-Verkäufer“	CT I, S. 1103	
5.XI.1876	Sorrent b. Neapel (Frz. Theater)	„Le Danicheff“	CT I, S. 1013	Wagner vielleicht nicht dabei.
14.XI.1876	Sorrent (Teatro Valle)	„Le doucin rose“	CT I, S. 1014	
9.III.1877	Meiningen	„Esther“/Racine und „Der eingebildete Kranke“/Molière	CT I, S. 1036	Wagner ist nicht sehr begeistert.
11.III.1877	Meiningen	„Julius Cäsar“	CT I, S. 1037	„mittelmäßig“
8.V.1877	London	„Rip van Winkle“/?	CT I, S. 1049	
24.V.1877	Bad Ems	mehrere Vorstellungen des Kurtheaters	CT I, S. 1056	
9.XI.1880	München	Lustspiel/?	CT II, S. 619	
13.XI.1880	München	„Staberl's Abenteuer“	CT II, S. 620	
14.XI.1880	München	„Wie es euch gefällt“	CT II, S. 620 f.	Nach dem 2. Akt gegangen.
13.IX.1881	Leipzig	„Der Vetter“/Benedix	CT II, S. 794; Neumann, S. 193	
19.IV.1882	Venedig (Goldoni-Theater)	„La battaglia di donne“	CT II, S. 934	
23.IV.1882	Venedig (Teatro Rossini)	Posse	CT II, S. 937	
30.IV.1882	München	„In 80 Tagen um die Welt“/Donnery	CT II, S. 940	
22.V.1882	Bayreuth (Wahnfried)	„Die beiden Plapperzungen“/ Cervantes	CT II, S. 946	Akteure waren Wagners Kinder.
3.XI.1882	Venedig (Teatro Malibran)	„Giani Lupo“/?	CT II, S. 1038	
1.I.1883	Venedig	„Baruffe chiozzote“/Goldoni	CT II, S. 1035	

### 3. Rezitationen fremder Texte bis 1869

Soweit in den erwähnten autobiographischen Schriften, Briefen, Erinnerungen von Zeitgenossen und den einschlägigen Biographien vermerkt, werden Wagners Vorlesungen fremder Texte bis zum Jahr 1869, ab dem alle Rezitationen Wagners



in CT notiert wurden, im folgenden aufgelistet. Es gilt, was auch über seine Opern- und Theaterbesuche zu sagen ist, daß nämlich aus der ersten Lebenshälfte Wagners nur einzelne Rezitationen überliefert sind. Hierzu wird auch auf Kapitel II Abschnitt 12. verwiesen.

Datum	Ort	Text/Autor	Quelle
1852/53	Zürich	Schnurren/G. Keller	KOCH II, S. 304; WESTERNHAGEN (1979), S. 215
Frühjahr 1856	Zürich	„Der goldene Topf“/E.T.A. Hoffmann	BrB, S. 125; ML, S. 631
Winter 1857/58	Zürich	Stücke von Calderon	ML, S. 657
Winter 1857/58	Zürich	„Stimmen am Ganges“/ Schack	KOCH II, S. 421 f.
1862	Wien	„Der goldene Topf“	NEWMAN III, S. 164 f.
März 1864	Wien	„Ilias“	BrB, S. 140; ML, S. 864
22.V.1864	Stuttgart	„Vorlesungen“	BrB, S. 141
Anfang Januar 1865	München	„Firdusi“/Schack	Cornelius II, S. 25
28.I.1865	München	aus Schopenhauer	Maier, S. 199

#### 4. Rezitationen im ersten Halbjahr 1870

Dieser repräsentative zeitliche Ausschnitt aus den in CT überlieferten Vorlesungen vermag über ihre Häufigkeit und zeitlichen Umfang wie Wagners Vorlieben hinsichtlich der Autoren oder Stoffe ein Bild zu geben. Es sind alle Rezitationen, auch die eigener Texte und Werke im betreffenden Zeitraum vollständig aufgeführt. Die Vorlesungen in diesem Zeitraum fanden alle in Tribschen statt.

Datum	Stück/Autor	Seitenangabe nach CT I	eventuell Bemerkungen (Seitenangaben nach CT I)
5.I.	„Tristram Shandy“/L. Sterne	185	Lektüre endgültig am 9.I. abgebrochen (186)
9.I.	„Vita nuova“/Dante	186 f.	Lektüre beendet am 10.I. (187)
13.I.	„Theaitetos“/Platon	188	Lektüre fortgeführt am 14., beendet am 15.I. (188)
16.I.	„König Lear“/Shakespeare	188	L. fortgeführt oder beendet am 17.I. (189)
18.I.	„Timon“/Platon	189	L. beendet am 19.I. (189)
21.I.	„Die hohe Braut“/Roman von Heinrich König	191	
22.I.	aus „Faust“ I	191	
23.I.	Kap. „Über die Liebe“ aus „Die Welt als	191	

	Wille und Vorstellung“/Schopenhauer		
26.I.	Kap. „Über Bücher und Lesen“ aus den „Parerga und Paralipomena“/Schopenhauer	192	
28.I.	?/Schopenhauer	193	
3.II.	Vortrag Nietzsches „Sokrates und die Tragödie“	194	
4.II.	„Die Frösche“/Aristophanes	195	L. beendet am 5.II. (195)
6.II.	„Die Acharner“/Aristophanes	195	L. beendet am 7.II. (196)
11.II.	„Ion“/Euripides	198	
15.II.	„Käthchen von Heilbronn“/Kleist	199	
19.II.	„Parmenides“	200	Gemeint ist wohl der Platonische Dialog, nicht die Parmenidesfragmente
20.II.	„Gluck und Wagner“/Nohl	200	L. am 21.II. fortgesetzt (201)
22.II.	„Die Wespen“/Aristophanes	201	L. beendet am 23.II. (201)
24.II.	aus „Hermes Odysseus“/Karl Wilhelm Osterwald	203	L. fortgesetzt am 8.III. (207)
5.III.	aus „Tristan und Isolde“/Gottfried v. Straßburg	205	
8.III.	aus „Faust“ II	207	
11.II.	aus „Heldenbuch“/Simrock und „Alexander“/Droyßen	208	
16.II.	aus „Hamlet“	209	
17.II.	„Hamlet“	209	L. von vorne begonnen, vielleicht komplett vorgelesen
21.II.	„Wie es euch gefällt“	211	
26.II.	„Der Kaufmann von Venedig“	211	„bis Mitternacht“, also vielleicht komplett vorgelesen
29.II.	gerade verfaßter Artikel Wagners „über das internationale Theater“	213	
2.IV.	aus „Ilias“	215	
4.IV.	„Symposion“/Platon	216	L. am 6.IV. fortgesetzt und beendet (217)
7.IV.	„Memorabilien“/Xenophon	217	
13.I.	„Ödipus auf Kolonos“/Sophokles	219	
18.I.	aus „Heinrich IV.“/Shakespeare	222	Wager las aus dem 2. Teil dieses Dramas am 24.IV., also möglicher-

			weise in Fortsetzung (223)
22.I V.	„Memoiren“/Berlioz	223	Aus CT geht nicht eindeutig hervor, ob die L. laut stattfand.
26.I V.	„Phaidros“/Platon	224	
28.I V.	aus „Ivanhoe“	225	L. am 30.IV. fortgesetzt (226)
1.V.	Brief Hans Richters	226	
7.V.	„Phaidon“/Platon	228	L. am 8. (228) und 16.V. fortgesetzt (231)
17.V .	„Wallenstein“/Schiller	231	
18.V .	„Wallensteins Tod“	231	L. fortgesetzt und beendet am 21.V. (233)
24.V .	„Philoktet“/Platon	234	L. am 25.V. beendet (234)
26.V .	„Die lustigen Weiber von Windsor“/Shakespeare	235	
29.V .	„Die Jungfrau von Orléans“/Schiller	236	L. am 2.VI. beendet (239)
3.VI.	„Der Widerspenstigen Zähmung“	239	L. fortgesetzt am 4.VI. (240)
7.VI.	Beginn Lektüre von „Wilhelm Meisters Lehrjahre“/Goethe	242	L. fortgesetzt am 9., täglich 12. – 15.VI., 17.VI. und täglich 20. – 28.VI. (242 ff.)
1.VI I.	„Macbeth“	253	L. fortgesetzt am 2., beendet am 3.VII. (253)

## 5. Das Repertoire im Dresdner Hoftheater in Wagners Kindheit

Da anzunehmen ist, daß Wagner als Kind und Jugendlicher sehr häufig das Theater besuchte, auch wenn die jeweiligen Vorstellungen nicht mehr zu ermitteln sind, werden die Stücke, die in der Saison 1815/16 am Dresdner Hoftheater aufgeführt werden, aufgezählt, um einen exemplarischen Eindruck von den Repertoires im frühen 19. Jahrhundert zu geben. Wie zu erkennen, nahm die eigentliche Oper gegenüber Singspiel und verwandten Gattungen mit gesprochenen Dialogen den kleinsten Raum ein. Quellen sind Prölss, S. 373 ff. und S. 616 ff. und TZ Dresden. Fehlende Angaben sind ergänzt nach STIEGER I.

### a) Opern und Singspiele

„Die Uniform“, „Adrian von Ostade“, „Schweizerfamilie“, „L'amor mariano“/Joseph Weigl; „La teste riscoldata“, „Griselda“, „Sargino“/Paer; „Figaros Hochzeit“, „Don Giovanni“, „Die Zauberflöte“/Mozart; „Il matrimonio per sussoro“, „Azur, re d'Ormus“/Salieri; „La prova d'una opera seria“/Gnecco; „Adelasia ed Aleramo“/Simon Mayr; „Corradino“/Morlacchi; „Jakob und seine Söhne“, „Der Schatzgräber“/Méhul; „Euphrosine“/Méhul (?); „Der Irrwisch“/Friedrich

Pren (?); „Die beiden Antone“/Paskewitsch; „Der Sächsische Grenadier“/?; „Das unterbrochene Opferfest“/v. Winter; „Der Gefangene“/?; „Fanchon“/v. Himmel; „Das Geheimniß“/?; „Das Sonnenfest der Braminen“/Wenzel Müller; „Der Geisterseher“/Franz Volkert; „Der Tyroler Wastel“/Jakob Haibel; „Salomons Urteil“ (Melodram)/Alexander Nikolaus Titow; „Johann von Paris“ (Ballett)/Wilhelm; „Der neue Gutsherr“/Christian Gottlob Neefe; „Rochus Pumpnickel“/Stegmayer; „Hochzeitsfest im Eichthale“/?; „Agnes Sorel“/Adalbert Gyrowetz; „Der Freischütz“ und „Silvana“/v. Weber; „Der Wasserträger“/Cherubini; „Die edle Rache“/Franz Xaver Süßmayer; „List gegen List“/Ignaz Beeke; „Pumpnickels Hochzeitstag“/Bern (?); „Der Hund des Aubry“/v. Seyfried; „Der Unsichtbare“/Eule; „Der Kapellmeister in Venedig“ (Quodlibet)/diverse Komponisten.

## b) Schauspiele

„Egmont“, „Götz von Berlichingen“/Goethe; „Albrecht, Landgraf von Thüringen“/Stegmayer; „Die barmherzigen Brüder“, „Des Hasses und der Liebe Rache“, „Rudolph von Habsburg“/Kotzebue; „Der Brauttanz“/Clauren; „Hedwig“, „Rosamunde“, „Der Vetter aus Bremen“/Körner; „Moses“/Klingemann; „Der Neffe als Oheim“/Schiller; „Theatersucht“, „Die unterbrochene Whistpartie“/Schall; „Vergebliche Mühe“/Lembert; „Der 24. Februar“/Werner; „Welches ist die Braut?“/v. Weissenthurn.

## Kapitel IV, Teil A

### Textbuchrezitationen Wagners nach Kompositionsbeginn eines Werks

Für die Quellenlage gilt das im Anhang zu Kapitel II Gesagte. In die Liste aufgenommen werden nur die Rezitationen nach Kompositionsbeginn, die nicht schon in den Unterabschnitten 1.a) von Kap. VI erwähnt wurden. Auch Rezitationen im Rahmen von Wagners Regiearbeit, die bereits in Kapitel IV behandelt worden sind, werden nicht noch einmal aufgeführt. Diese und die folgende Auflistung erheben Anspruch auf Vollständigkeit, die für die Jahre ab 1869 gewährleistet ist.

Datum	Ort	Textbuch	Quelle	evtl. Anmerkungen
10., 12., 14.V.1853	Zürich	„Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“	ML, S. 586; SB V, S. 23	Vorlesungen waren öffentlich und fanden im Rahmen der 1853er Musikfestwoche statt.
29.XII.1870	Trib-schen	„Tristan“	CT I, S. 331	zu Einzelheiten der Rezitation s. Kap. II Abschnitt 11.d).
29.III.1871	Trib-schen	„Tristan“ I	CT I, S. 374	Vorlesung wurde für Gräfin d'Agoult abgehalten.
24.VII.1872	Bayreuth	„Walküre“ III, 3	CT I, S. 553	Vorlesung als Notbehelf, da die Noten an Josef Rubinstein verliehen sind.
20., 28., 29.X.1878	Bayreuth	pro Tag ein Aufzug „Mei- stersinger“	CT II, S. 205 und 213	Vorlesung wurde für seine Kinder abgehalten.
3.VIII.1881	Bayreuth	„Tristan“ I; I, 5 vollständig	CT II, S. 774	Vorlesung erfolgte, um das „Spiel“ der Hauptfiguren zu überprüfen, also die imaginierte Handlung; streckenweise singt Wagner die Partien.

Man kann also ohne Übertreibung zusammenfassen, daß Wagner nach Kompositionsbeginn eines Werks das Textbuch praktisch überhaupt nicht mehr rezitierte, die Vorlesungen im Rahmen seiner Regiearbeit ausgenommen. Diese Behauptung wird durch CT gestützt, worin beispielsweise nur eine einzige Textbuchrezitation des „Parsifal“ erwähnt ist, die nach dem Beginn der Vertonung liegt (s. Kap. IV Abschnitt 17.1.a.), keine einzige eines kompletten „Ring“-Aufzugs nach Abschluß der „Götterdämmerung“-Partitur. An die Stelle des vorlesenden trat mit Aufnahme der Komposition der musizierende Vortrag seiner Werke, wie Wagner selber an sich beobachtete.<sup>1</sup>

#### Kapitel IV, Zusammenfassung Teil A und B Musikalische Darbietungen aus in der Entstehung begriffenen Werken

Es werden im folgenden alle ermittelbaren Aufführungen von Wagners Werken am Klavier erfaßt, die unter seiner Mitwirkung oder in seinem Beisein stattfanden, bevor diese Werke vollständig in Partitur vorlagen. Solche Vorspiele, die im privaten Rahmen abgehalten wurden, sind für alle Werke anzunehmen und im einzelnen für jedes Werk von „Die Walküre“ an nachzuweisen. Der „Ring des Nibelungen“ wird als ein Werk gezählt, das heißt: Alle Vorspiele von Teilen der Tetralogie bis zur Beendigung der Partitur der „Götterdämmerung“ werden aufgelistet. Nicht noch einmal erwähnt werden die in Kapitel II aufgeführten Gesangsvorträge Wagners. Auch die konzertanten Aufführungen von Werkfragmenten, die unter Wagners Leitung vor Beendigung der Komposition des jeweiligen Werks stattfanden, werden nicht aufgenommen. Wie die Notizen Cosima Wagners zeigen, sind für die Jahre vor 1869 noch wesentlich mehr gesangliche und pianistische Darbietungen Wagners oder anderer aus den Skizzen anzusetzen, als dokumentiert wurden.<sup>2</sup> Dabei sind ihre Einträge leider nicht immer restlos eindeutig, was die genaue Form der musikalischen Präsentation betrifft, also ob Wagner sich nur auf eine pianistische Darbietung beschränkte oder nicht auch – was als wahrscheinlich anzunehmen ist – zumindest streckenweise singend vortrug; Begleiter Wagners am Klavier nennt CT nur ausnahmsweise. Daten von Beginn und Abschluß der jeweiligen Entstehungsstadien sind nach dem WWV wiedergegeben.

Daß Wagner seit seiner Zürcher Exilszeit darauf angewiesen war, sich zuweilen von einem geübten Pianisten die eigenen Werke vorspielen bzw. seinen Gesang begleiten zu lassen, wird von mehreren Briefen an Liszt belegt, in denen Wagner ihn förmlich bekniete, auf Besuch in die Schweiz zu kommen und ihm seine Musik vorzuspielen.

*„Der Gedanke, auch diese Arbeit [„Die Walküre“] ganz mit Dir durchgehen zu können, ist meine einzige Hoffnung auf Gewinn davon. Ich selbst bin auch ganz unfähig, am Klavier mich damit zu befassen, so dass ich – selbst etwas davon hätte: das kannst nur Du mir vorführen.“<sup>3</sup>*

---

1 Brief an Röckel vom 25./26.I.1854 (SB VI, S. 71).

2 Gleiches überliefert Peter Cornelius<sup>7</sup> (s. Kap. II Abschnitt 11.e.).

3 Brief an Liszt vom 13.IX.1855 (SB VII, S. 273); vgl. auch Briefe vom 16.V. und 5.IX.1855 (SB VII, S. 163 und 270); an Breitkopf und Härtel schrieb Wagner am 6.II.1859, er bitte um die

Anscheinend ist es erst seit seiner Zürcher Zeit zu Gesangsvorträgen Wagners gekommen, die er nicht selber begleitete. Offenbar fand er so großen Gefallen an dieser Art der Darbietung, daß er alle seine Werke nach „Rheingold“ in dieser Form präsentierte. Wagners bevorzugte Perspektive war als Interpret wie als Komponist seiner Werke (s. Einleitung a.) die des Akteurs.

Datum	Ort	Stück	Quelle	Ausübende und evtl. Anmerkungen
1833/1834	Würzburg und Leipzig	„Feen“	Musik entstand unter der Aufsicht von Albert Wagner (Kap. II Abschnitt 10.d.)	Vorsingen und -spielen sind als sehr wahrscheinlich anzunehmen
ca. 1835-57	Magdeburg, Königsberg, Riga, Paris, Dresden, Zürich	„Liebesverbot“, „Rienzi“, „Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Rheingold“, „Walküre“, „Siegfried“ I, II	Brief Minna Wagners an Wagner vom 8.V.1850 (zit. RIEGER, S. 171)	Über ihre bisherige gemeinsame Zeit schrieb Minna Wagner an ihn: „Du [...] sangst und spieltest mir fast jede neue Scene vor.“ Seit der „Tristan“-Vertonung gab es solche Vorspiele nicht mehr. (Brief an Cosima v. Bülow vom 1.III.1857 (SB IX, S. 206)).
1837-39	Riga	„Rienzi“	H. Dorn: „Aus meinem Tagebuch“ (1870-72), S. 3 (zit. bei: Glasenapp I, S. 309 f.) und Dorn in „Rigasche Stadtblätter“ 1870, Nr. 218, S. 180 (zit. bei: LINDENBERGA in: STEPHAN/JOHN/KAISER, S. 701)	Amalie Planer (Gsg.), Wagner (Kl. und Gsg.); „Mit großem Interesse [...] hörte ich nach und nach die anwachsenden Szenen am Pianoforte“.
26.XI.1842	Leipzig	„Thema des Venusberges“ / „Tannhäuser“	Eintrag vom 18.VIII.1878 (CT II, S. 163); SB II, S. 179, Fn. 2	Wagner (Kl.)
vor 16.V.1855	London	„Walküre“ I	Brief an Liszt vom 16.V.1855 (SB VII, S. 163)	Karl Klindworth (Kl.), Wagner (Gsg.)
zwischen März und Juni 1855	London	„Rheingold“	Brief an Hans v. Bülow vom 5.IX.1855 (SB VII, S. 268)	Karl Klindworth (Kl.) spielt aus Partitur
26.IV.1856	Zürich	„Walküre“ I	FEHR II, S. 38	Theodor Kirchner (Kl.), Emilie Heim („Sieglinde“), Wagner (übrige Partien); 20.III.1856 „Walküre“-Partitur beendet
22.X.1856	Zürich	„Walküre“ I und II, 3	BrB, S. 126; ML, S. 640	Liszt (Kl.), Emilie Heim („Sieglinde“), Wagner (übrige Partien)

Zustellung des „Rheingold“-Klavierauszugmanuskriptes von Klindworth, „(um dann u. wann mir etwas daraus spielen lassen zu können)“ (SB X, S. 286).

Oktober/ November 1856	Zürich	„Rheingold“ und „Walküre“ vollständig	Brief an Eduard De- vrient vom 30.IV.1856 (SB VIII, S. 50); Brief an Liszt 8.V.1857 (SB VIII, S. 319)	Liszt (Kl.), Wagner (Gsg.); zwar keine solchen Vorspiele dokumen- tiert, doch langfristig von Wagner projektiert, daher sehr wahrschein- lich bei Liszts Besuch stattgefunden
vor 8.V.1857	Zürich	„Walküre“ III, 3	Brief an Liszt 8.V.1857 (SB VIII, S. 319)	Theodor Kirchner (Kl.), Karoline Dreßler-Pollert („Brünnhilde“), Wagner („Wotan“)
22.V.1857 oder davor	Zürich	„Rheingold“, 1. Sz.	ML, S. 651	Karoline Dreßler-Pollert mit Töchtern (Gsg.)
1.VII.1857	Zürich	„Rheingold“ vollständig	ML, S. 653; H. De- vrient, S. 282	Wagner (Kl. und Gsg.)
Sommer und Herbst 1857	Zürich	aus „Rhein- gold“, „Wal- küre“, „Sieg- fried“ I, II	Brief an Wilhelm Fischer vom 29.X.1857 (SB IX, S. 57), ML, S. 655	Wagner (Kl. und Gsg.); 30.VII.1857 „Siegfried“ II im 1., 9.VIII.1857 im 2. GE beendet
Sommer und Herbst 1857	Zürich	aus „Rhein- gold“, „Wal- küre“ „Sieg- fried“ I und II	ML, S. 658; Brief an Julie Ritter vom 8.X.1857 (SB IX, S. 53)	Wagner (Gsg.), v. Bülow (Kl.) spielt aus „Siegfried“-Skizzen
zweite Ok- toberhälfte 1857	Zürich	aus „Tristan“ I, 3	Brief an Mathilde Wesendonck vom Oktober 1857 (SB IX, S. 60)	Wagner (Kl.) spielt aus 1. GE ge- rade komponierte Passage; „Tri- stan“ I entstand im 1. GE zwi- schen 1.X. und 31.XII.1857, im 2. GE zwischen 5.XI.1857 und 13.I.1858
18.V.1858	Zürich	wohl aus „Tri- stan“ II	Brief an Minna Wag- ner vom 19.V.1858 (SB IX, S. 281)	Wagner (Kl.) spielt aus 1. GE (4.V.1858 begonnen)
24.V.1858	Zürich	wohl aus „Tri- stan“	Brief an Minna Wag- ner vom 15.V.1858 (SB IX, S. 283)	Carl Tausig (Kl.)
Juli/August 1858	Zürich	aus „Rhein- gold“, „Wal- küre“	WESTERNHAGEN (1979), S. 246	Karl Klindworth (Kl.), Wagner (Gsg.)
1854-1858	Zürich	„Walküre“, „Siegfried“ I und II, „Tri- stan“	Erinnerungen Ma- thilde Wesendoncks, mitgeteilt von A. Heintz in. AmZ vom 14.II.1896 (zit. in: Wesendonck, S. IX)	„Was er am Vormittage komponierte, das pflegte er am Nachmittage auf mei- nem Flügel vorzutragen und zu prüfen. Es war die Stunde zwischen 5 und 6 Uhr“.
28.II.1859	Venedig	„Tristan“ II	Brief an Minna Wag- ner vom 1.III.1859 (SB X, S. 351 f.)	Wagner (Kl.); „Tristan“ II am 9.III.1859 im 2. GE beendet
Mitte Au- gust 1859	Luzern	„Tristan“, wohl vollständig	ML, S. 698; Brief an Minna Wagner vom 16.VIII.1859 (SB XI, S. 188)	Wagner (Kl. und Gsg.); Partitur „Tristan“ am 6.VIII.1859 vollendet
vor 27.VIII.185 9	Luzern	„Tristan“ III	Brief an Mathilde Wesendonck vom 27.VIII.1859 (SB XI,	Vorspiel nicht ausdrücklich er- wähnt, aber wahrscheinlich

			S. 200)	
Mai 1860	Paris	„Walküre“ I	ML, S. 731	wohl Karl Klindworth (Kl.), Wagner (Gsg.)
Juni 1862	Biebrich	„Meistersinger“ I, 2	Weißheimer, S. 99	Wagner (Kl.) spielt aus 1. GE gerade komponierte Passage
Juli 1862	Biebrich	„Meistersinger“ I	ML, S. 811	v. Bülow (Kl.), Wagner (Gsg.)
Sommer 1862	Biebrich	„Walküre“ III, 3	ML, S. 816	Wagner (Gsg.)
Sommer 1864	München	aus „Ring“, „Meistersinger“	Brief an Mathilde Maier vom 7.VIII.1864 (Maier, S. 172); NEWMAN III, S. 220 f.	Hans v. Bülow oder Karl Klindworth (Kl.), Wagner (Gsg.)
1864/65	München	„Siegfried“ II	Eintrag vom 30.VI.1878 (CT II, S. 128)	Wagner (Kl.)
Mitte Oktober 1867	Tribschen	„Meistersinger“ vollständig	WESTERNHAGEN (1979), S. 370	Wagner (Gsg.), Liszt (Kl.) spielt aus Partitur und 2. GE; 3.I.1867 „Meistersinger“ III im 2. GE beendet, Partitur am 24.X.1867
1.I.1869	Tribschen	aus „Walküre“ I, 3	CT I, S. 22	Wagner (Kl.)
10.II.1869	Tribschen	aus „Siegfried“	CT I, S. 53	Wagner (Kl.)
18.II.1869	Tribschen	Schluß „Walküre“	CT I, S. 60	Wagner (Kl.)
20.II.1869	Tribschen	aus „Walküre“ I, 3	CT I, S. 60	Wagner (Kl.)
28.II.1869	Tribschen	aus „Siegfried“ I, II	CT I, S. 64	Wagner (Kl.); 1.III.1869 1. GE zu „Siegfried“ III begonnen
4.III.1869	Tribschen	„Siegfried“ III, 1	CT I, S. 66	Wagner (Kl.) spielt aus 1. GE gerade komponierte Passage
24.III.1869	Tribschen	„Siegfried“ III, 2	CT I, S. 75	Wagner (Kl.) spielt aus 1. GE gerade komponierte Passage
3.IV.1869	Tribschen	vielleicht „Siegfried“ I und II	CT I, S. 80	Hans Richter (wohl Kl.) und Wagner (?)
4., 5.IV.1869	Tribschen	„Rheingold“	CT I, S. 81	Hans Richter (wohl Kl.) und Wagner (?)
1. und 3. V.1869	Tribschen	„Siegfried“ III, 3	CT I, S. 91 f.	Wagner (Kl.) spielt aus 1. GE gerade komponierte Passage
19.V.1869	Tribschen	„Siegfried“ III, 3	CT I, S. 96	Wagner (Kl.) spielt aus 1. GE gerade komponierte Passage
28.V.1869	Tribschen	aus „Siegfried“	CT I, S. 99	Wagner (Kl.) spielt aus 1. GE
16.VI.1869	Tribschen	„Siegfried“ III vollständig	CT I, S. 110	Wagner (Kl.); „Siegfried“ III im 1. GE am 14.VI. beendet
4.VII.1869	Tribschen	„Siegfried“ III	CT I, S. 122	Wagner (Kl.) spielt wohl aus 2. GE (am 25.VI. begonnen)
16. und 17.VII.1869	Tribschen	aus „Walküre“	CT I, S. 129	Wagner (Kl. und Gsg.)
20.VII.1869	Tribschen	„Siegfried“ III	CT I, S. 130	Wagner (Kl.) spielt wohl aus 2. GE gerade komponierte Passage



24.VII.1869	Tribschen	aus „Siegfried“	CT I, S. 131	Wagner (Kl.)
15.VIII.1869	Tribschen	„Siegfried“ III vollständig	CT I, S. 140	Wagner (Kl.) spielt wohl aus 2. GE (am 5.VIII. beendet)
22.VIII.1869	Tribschen	„Siegfried“ III vollständig	CT I, S. 142	Wagner (Kl.) spielt wohl aus 2. GE; 25.VIII.1869 Partitur von „Siegfried“ III begonnen
16.IX.1869	Tribschen	„Siegfried“ III vollständig	CT I, S. 151	Wagner (Kl.) spielt wohl aus 2. GE
4., 5., 6.X.1869	Tribschen	„Siegfried“	CT I, S. 157	Wagner (Kl.) spielt wohl aus 2. GE
14.XI.1869	Tribschen	„Götterdämmerung“, Vorspiel	CT I, S. 170	Wagner (Kl.) spielt aus 1. GE (2.X.1869 begonnen)
29.XI.1869	Tribschen	„Siegfried“ III, 1	CT I, S. 174	Wagner (Kl.) spielt wohl aus 2. GE
1.XII.1869	Tribschen	„Siegfried“ III	CT I, S. 175	Wagner (Kl.) spielt wohl aus 2. GE
6.I.1870	Tribschen	„Siegfried“ III	CT I, S. 185	Wagner (Kl.) spielt wohl aus 2. GE
21.I.1870	Tribschen	„Götterdämmerung“, Vorspiel	CT I, S. 190	Wagner (Kl.) spielt wohl aus 2. GE (11.I.1870 begonnen)
4.II.1870	Tribschen	Vorspiel zu „Götterdämmerung“ I	CT I, S. 194	Wagner und Cosima (Kl.)
2.III.1870	Tribschen	„Siegfried“ III, 1	CT I, S. 204	Wagner (Kl.) spielt wohl aus 2. GE
5., 6., 7.III.1870	Tribschen	„Walküre“	CT I, S. 205 f.	Wagner (Kl.)
29.III.1870	Tribschen	„Götterdämmerung“ I, 2	CT I, S. 213	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
31.III.1870	Tribschen	„Götterdämmerung“	CT I, S. 214	Wagner (Kl.) spielt aus Skizzen bisher komponiertes Werk vollständig
1.IV.1870	Tribschen	„Siegfried“ III	CT I, S. 215	Wagner (Kl.) spielt wohl aus 2. GE
7.IV.1870	Tribschen	„Götterdämmerung“ I, 2	CT I, S. 217	Wagner (Kl.)
17.IV.1870	Tribschen	„Götterdämmerung“ I, 2	CT I, S. 221	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
10.V.1870	Tribschen	„Götterdämmerung“ I	CT I, S. 229	Wagner (Kl.)
2.VI.1870	Tribschen	„Götterdämmerung“ I, 3	CT I, S. 239	Wagner (Kl. und Gsg.) spielt und singt gerade komponierte Passage
5.VI.1870	Tribschen	„Götterdämmerung“ I vollständig	CT I, S. 239	Wagner (Kl.); 5.VI.1870 1. GE, 2.VII.1870 2. GE zu „Götterdämmerung“ I beendet
28.VI.1870	Tribschen	„Götterdämmerung“, Vorspiel	CT I, S. 251	Hans Richter und Wagner (Kl.)
7.VII.1870	Tribschen	„Götterdämmerung“, Vorspiel	CT I, S. 255	Hans Richter und Wagner (Kl.)
16.VII.1870	Tribschen	„Siegfried“ III	CT I, S. 258	Wagner (Kl.)

20.VII.1870	Tribschen	„Götterdämmerung“, Vorspiel; aus „Siegfried“ und „Walküre“ II, 1 (?)	CT I, S. 260; WESTERNHAGEN (1979), S. 402	Saint-Saëns (Kl.), Wagner (Gsg.)
28.VII.1870	Tribschen	„Götterdämmerung“, Vorspiel	CT I, S. 262	Wagner (Kl.)
18.VIII.1870	Tribschen	aus „Götterdämmerung“ I	CT I, S. 272	Wagner (Kl.)
15.X.1870	Tribschen	„Siegfried“ II	CT I, S. 299	Wagner (Kl.)
19.X.1870	Tribschen	„Siegfried“ I, 2	CT I, S. 301	Wagner (Kl.)
3.XI.1870	Tribschen	aus „Siegfried“	CT I, S. 306	Hans Richter (Kl.)
27.XI.1870	Tribschen	„Siegfried“ I	CT I, S. 317	Wagner (Kl.)
14.XII.1870	Tribschen	„Siegfried“ III, 3	CT I, S. 324	Wagner (Kl.); 5.II.1871 Partitur von „Siegfried“ III beendet
6.I.1871	Tribschen	aus „Siegfried“ II	CT I, S. 338	Hans Richter (Kl.) spielt aus Klindworth-Klavierauszug
6.IV.1871	Tribschen	„Siegfried“ II	CT I, S. 376	Wagner (Kl.)
11.VI.1871	Tribschen	Vorspiel zu „Götterdämmerung“ II, 1	CT I, S. 398	Wagner (Kl.) spielt wohl aus Einzelskizze; 1. GE zu „Götterdämmerung“ II am 24.VI.1871 begonnen
14.VII.1871	Tribschen	„Götterdämmerung“ II, 1	CT I, S. 414	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
18.VII.1871	Tribschen	„Siegfried“ III	CT I, S. 415	Wagner (Kl.)
2.VIII.1871	Tribschen	aus „Siegfried“	CT I, S. 424	Wagner (Kl.)
13.VIII.1871	Tribschen	aus „Götterdämmerung“	CT I, S. 427	Wagner (Kl.)
22.VIII.1871	Tribschen	aus „Siegfried“	CT I, S. 429	Wagner (Kl.)
23.VIII.1871	Tribschen	aus „Siegfried“ III	CT I, S. 430	Wagner (Kl.)
4.IX.1871	Tribschen	„Götterdämmerung“ II, 4	CT I, S. 434	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
14.IX.1871	Tribschen	„Götterdämmerung“ II, 4	CT I, S. 439	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
26.IX.1871	Tribschen	wohl aus „Götterdämmerung“ II, 4	CT I, S. 443	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
10.X.1871	Tribschen	„Götterdämmerung“ II, 5	CT I, S. 448	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage; 25.X.1871 1. GE zu „Götterdämmerung“ II beendet
11.X.1871	Tribschen	aus „Siegfried“	CT I, S. 448	Wagner (Kl.)
30.X.1871	Tribschen	„Götterdämmerung“, Vorspiel und I, 3	CT I, S. 455	Wagner (Kl.)
11.XI.1871	Tribschen	„Götterdämmerung“ II vollständig	CT I, S. 458	Wagner (Kl.)

20.XI.1871	Tribschen	„Götterdämmerung“ II vollständig	CT I, S. 461	Wagner (Kl.); „Götterdämmerung“ II am 19.XI. im 2. GE beendet
21.I.1872	Tribschen	„Götterdämmerung“ II vollständig	CT I, S. 483	Wagner (Kl.)
19.II.1872	Tribschen	„Götterdämmerung“ III, 1	CT I, S. 491	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage (4.I.1872 1. GE, 9.II.1872 2. GE zu „Götterdämmerung“ III begonnen)
7.III.1872	Tribschen	„Götterdämmerung“ I und III, 2	CT I, S. 498	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
20.III.1872	Tribschen	„Götterdämmerung“ I	CT I, S. 502	Wagner (Kl.)
30.III.1872	Tribschen	„Götterdämmerung“ I, 3	CT I, S. 505	Wagner (Kl.); 10.IV.1872 1. GE zu „Götterdämmerung“ III beendet
10.VI.1872	Bayreuth	aus „Götterdämmerung“	CT I, S. 533	Wagner (Kl.)
13.VI.1872	Bayreuth	„Götterdämmerung“ II	CT I, S. 534	Wagner (Kl.)
14.VI.1872	Bayreuth	„Götterdämmerung“	CT I, S. 534	Wagner (Kl.)
24.VI.1872	Bayreuth	„Götterdämmerung“ III, 2	CT I, S. 539	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
28.VI.1872	Bayreuth	„Götterdämmerung“ III, 2	CT I, S. 540 f.	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage vor
15.VII.1872	Bayreuth	„Siegfried“ III	CT I, S. 549	Josef Rubinstein (Kl.)
16.VII.1872	Bayreuth	„Siegfried“ I	CT I, S. 549	Josef Rubinstein oder Wagner (Kl.)
27., 28..VII.1872	Bayreuth	„Rheingold“, vielleicht vollständig	CT I, S. 554	Josef Rubinstein (Kl.), Wagner (wohl Gsg.)
30., 31.VII.1872	Bayreuth	aus „Walküre“, darunter II, 5	CT I, S. 555 f.	Josef Rubinstein (Kl.), Wagner (?) und vielleicht Franz Diener (Gsg.)
1.VIII.1872	Bayreuth	„Siegfried“ I, 3	CT I, S. 556	wohl Josef Rubinstein (Kl.), Franz Diener (Gsg.)
3.VIII.1872	Bayreuth	„Walküre“ III, 3	CT I, S. 557	wohl Josef Rubinstein (Kl.)
13.VIII.187 2	Bayreuth	„Götterdämmerung“ III, 1 und 2	CT I, S. 560	Wagner (Kl.); 22.VII.1872 „Götterdämmerung“ III im 2. GE beendet
17.VIII.187 2	Bayreuth	aus „Walküre“ I und II	CT I, S. 562	Albert Niemann (Gsg.)
18.VIII.187 2	Bayreuth	„Götterdämmerung“ III vollständig	CT I, S. 562	Wagner (Kl. und Gsg.)
21.VIII.187 2	Bayreuth	aus „Götterdämmerung“	CT I, S. 564	Wagner (Kl.)
26.X.1872	Bayreuth	aus „Rheingold“	CT I, S. 585	Wagner (Kl.)
3.XI.1872	Bayreuth	„Walküre“	CT I, S. 589	Wagner (Kl. und Gsg.)

11.XI.1872	Würzburg	aus „Götterdämmerung“	CT I, S. 597	Wagner (Kl.); führt die Skizzen zur „Götterdämmerung“ auf der Reise mit sich (CT I, S. 599)
18.XI.1872	Mannheim	aus „Siegfried“	CT I, S. 599	Wagner (Kl. und Gsg.)
5.I.1873	Bayreuth	„Götterdämmerung“ III	CT I, S. 624	Wagner (Kl.)
5.II.1873	Berlin	aus „Walküre“ und „Götterdämmerung“	CT I, S. 637	Wagner (Kl.)
9.IV.1873	Bayreuth	„Götterdämmerung“ III, 3	CT I, S. 668	Wagner (Kl.)
12.IV.1873	Bayreuth	aus „Götterdämmerung“	CT I, S. 669	Wagner (Kl.); 3.V.1873 Partitur der „Götterdämmerung“ begonnen
19.V.1873	Bayreuth	aus „Götterdämmerung“	CT I, S. 685	Wagner (Kl.)
8.VI.1873	Bayreuth	aus „Götterdämmerung“	CT I, S. 693	Wagner (Kl.)
12., 13., 14.VI.1873	Bayreuth	„Rheingold“ vollständig	CT I, S. 694	Wagner (Kl.)
28.VII.1873	Bayreuth	„Siegfried“ III	CT I, S. 710	Karl Klindworth (Kl.), Wagner (Gsg.)
31.VIII.1873	Bayreuth	aus „Walküre“	CT I, S. 720	Wagner (Gsg.)
8.IX.1873	Bayreuth	„Götterdämmerung“, Vorspiel und III, 1	CT I, S. 724; Kietz, S. 180 f.	Wagner (Kl. und Gsg.) trägt aus Skizzen vor
10.IX.1873	Bayreuth	„Götterdämmerung“ I, 2 und III, 3	CT I, S. 725; Kietz, S. 192 f.	Wagner (Kl. und Gsg.); 24.XII.1873 Partitur von „Götterdämmerung“ I beendet
27.I.1874	Bayreuth	„Götterdämmerung“ II	CT I, S. 786	Wagner (Kl.)
1.VI.1874	Bayreuth	„Siegfried“ II, 2	CT I, S. 824	Wagner (Kl.)
8.VI.1874	Bayreuth	„Siegfried“ III	CT I, S. 826	Wagner (Kl.)
9.VI.1874	Bayreuth	„Walküre“ II, 1	CT I, S. 827	Wagner (Kl.)
11., 12.VI.1874	Bayreuth	aus „Walküre“ und „Götterdämmerung“	CT I, S. 827 f.	Wagner (Kl.); 10.VI.1874 Partitur von „Götterdämmerung“ III begonnen; 26.VI.1874 Partitur von „Götterdämmerung“ II beendet
13.VI.1874	Bayreuth	„Siegfried“ I vollständig	CT I, S. 828	Hans Richter (Kl.)
15.VI.1874	Bayreuth	„Siegfried“ II vollständig	CT I, S. 829	Hans Richter (Kl.)
27.VI.1874	Bayreuth	aus „Götterdämmerung“	CT I, S. 831	Emil Scaria (Gsg.)
1.VII.1874	Bayreuth	„Götterdämmerung“	CT I, S. 832	wohl Josef Rubinstein (Kl.), Wagner (Gsg.)
5.VII.1874	Bayreuth	„Götterdämmerung“ I	CT I, S. 834	Wagner (Kl.)
8.VII.1874	Bayreuth	„Götterdämmerung“	CT I, S. 835	Mitglied(er) der Nibelungenkanzlei oder Wagner (Kl.)

11.VII.1874	Bayreuth	„Walküre“ II, 1	CT I, S. 836	Wagner (Kl.)
12.VII.1874	Bayreuth	„Siegfried“ I, 2	CT I, S. 837	Franz Betz (Gsg.)
14.VII.1874	Bayreuth	„Siegfried“ III	CT I, S. 837	Wagner (Kl. oder Gsg.)
15.VII.1874	Bayreuth	„Götterdämmerung“ III	CT I, S. 837	Josef Rubinstein (Kl.) spielt aus 2. GE
20., 24.VII.1874	Bayreuth	aus „Götterdämmerung“	CT I, S. 838, 840	Herr Alexis <sup>1</sup> (Gsg.)
21.VII.1874	Bayreuth	„Siegfried“ III, 3	CT I, S. 838	Friederike Sadler-Grün (Gsg.)
28.VII.1874	Bayreuth	„Siegfried“ III	CT I, S. 840	?
1.VIII.1874	Bayreuth	Schluß „Götterdämmerung“ III	CT I, S. 841	?
6.VIII.1874	Bayreuth	„Götterdämmerung“ III, 1	CT I, S. 843	Wagner (Kl.)
7.VIII.1874	Bayreuth	aus „Götterdämmerung“	CT I, S. 843	Wagner (Kl.)
17.VIII.1874	Bayreuth	„Götterdämmerung“ I, 3	CT I, S. 845	Marianne Brandt (Gsg.)
21.VIII.1874	Bayreuth	„Walküre“ I und II	CT I, S. 846	Albert Niemann (Gsg.)
7.IX.1874	Bayreuth	„Götterdämmerung“, Vorspiel und III, 1	CT I, S. 851	Wagner (Kl.); 21.XI.1874 Partitur der „Götterdämmerung“ vollendet
26.IX.1877	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT I, S. 1072	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage (25.IX.1871 2. GE des Vorspiels zu „Parsifal“ I begonnen)
12.X.1877	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT I, S. 1076	Wagner (Kl.)
16.X.1877	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT I, S. 1077	Wagner (Kl.)
13.XI.1877	Bayreuth	„Parsifal“ I	CT I, S. 1085	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
20, 21, 22.XI.1877	Bayreuth	„Parsifal“ I	CT I, S. 1087	Wagner (Kl.) spielt täglich gerade komponierte Passagen, jeweils nur wenige Takte lang, aus 1. GE oder Einzelskizzen
25.XII.1877	Bayreuth	„Parsifal“ I	CT I, S. 1099	Wagner (Kl.)
30.XII.1877	Bayreuth	„Parsifal“ I, Verwandlungsmusik	CT I, S. 1101	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
31.XII.1877	Bayreuth	„Parsifal“ I	CT I, S. 1101	Wagner (Kl.)
2.I.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I, Gralstempelszene	CT II, S. 33	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
5.I.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I, Gralstempel-	CT II, S. 34	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage

1 Vielleicht handelt es sich um den Bariton Alexander Alexy, der damals in Braunschweig und Breslau sang (SL, S. 44).

		szene		
12.I.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I, Gralstempel-szene	CT II, S. 36	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
13.I.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I, Gralstempel-szene	CT II, S. 36	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
15.I.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I, Verwandlungsmusik und Gralstempel-szene	CT II, S. 37	Wagner (Kl. und Gsg.) trägt neben anderem gerade komponierte Passage vor
18.I.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I, Gralstempel-szene	CT II, S. 38	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
23.I.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I, Gralstempel-szene	CT II, S. 39	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage; 29. I.1878 1. GE, 31.I.1878 2. GE zu „Parsifal“ I beendet
3.II.1878	Bayreuth	aus „Parsifal“ I	CT II, S. 42	Wagner (Kl.)
14.II.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I	CT II, S. 46	Anton Seidl (Kl.), Wagner (Gsg.)
17.II.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I	CT II, S. 47	Anton Seidl (Kl.) und Wagner (Gsg.)
21., 22., 24.II.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I	CT II, S. 48 f.	Anton Seidl (Kl.), Wagner (Gsg.)
28.II.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I, Gralstempel-szene	CT II, S. 51	wohl Anton Seidl (Kl.), Wagner (Gsg.)
4., 5.III.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I vollständig	CT II, S. 53	wohl Anton Seidl (Kl.), Wagner (Gsg.)
8.III.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I	CT II, S. 54	Wagner (Gsg.)
13.III.1878	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 58	Anton Seidl und Richard Graf du Moulin-Eckart (Kl.)
14.III.1878	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ II	CT II, S. 58	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage wohl aus 2. GE (13.III.1878 begonnen)
23.III.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 68	Anton Seidl (Kl.), Wagner (wohl Gsg.); Seidl spielt wahrscheinlich aus 2. GE
25.III.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 69	Wagner (Kl.)
5.IV.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II, Blumenmädchenszene	CT II, S. 79	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
12.IV.1878	Bayreuth	aus „Parsifal“	CT II, S. 82	Wagner (Kl.)
2.V.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 90	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
10.V.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 93	Wagner (Kl.)
14.V.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 94	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
15.V.1878	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 94	wohl Josef Rubinstein (Kl.)

16.V.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 94 f.	Josef Rubinstein (Kl.) spielt aus 2. GE
19.V.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II, Blumenmädchenszene	CT II, S. 96	Anton Seidl (Kl.) spielt aus 2. GE
22.V.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I, Gralstempelszene vollständig	CT II, S. 97	wohl Wagner (Kl.)
28.V.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 100	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
30.V.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II, Blumenmädchenszene	CT II, S. 102	Wagner (Kl.)
4.VI.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 108	Wagner (Kl.)
10.VI.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 114	Wagner (Kl.)
11.VII.1878	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 135	Wagner (Kl.)
25.VII.1878	Bayreuth	aus „Parsifal“ I	CT II, S. 145	Wagner (Kl.)
26.VII.1878	Bayreuth	aus „Parsifal“	CT II, S. 146	Wagner (Kl.)
1.VIII.1878	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 152	Wagner (Kl.)
6.VIII.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 155	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
8.VIII.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I	CT II, S. 156	wohl Karl Klindworth (Kl.)
23.VIII.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II, Blumenmädchenszene	CT II, S. 164	Wagner (Kl.)
26.VIII.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 165	Wagner (Kl.)
29.VIII.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I	CT II, S. 166	wohl Liszt (Kl.)
11.IX.1878	Bayreuth	„Parsifal“ I, Verwandlungsmusik	CT II, S. 174	Wagner (Kl.)
16.IX.1878	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I, Blumenmädchenszene	CT II, S. 177	Wagner (Kl.)
18.IX.1878	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 178	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage aus 1. und 2. GE; 30.IX.1878 1. GE zu „Parsifal“ II beendet
13.X.1878	Bayreuth	Schluß „Parsifal“ II	CT II, S. 198	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage; 11.X.1878 2. GE zu „Parsifal“ II beendet
14.X.1878	Bayreuth	aus „Parsifal“	CT II, S. 199	Wagner (Kl.)
28.X.1878	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ III	CT II, S. 212	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage aus Einzelskizzen
31.X.1878	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ III	CT II, S. 214	Wagner (Kl.) hat Passage stark überarbeitet; 30.X.1878 1. GE zu

				„Parsifal“ III begonnen
5.XI.1878	Bayreuth	aus „Parsifal“ I	CT II, S. 219	Wagner und Cosima (Kl.)
14.XI.1878	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ III, Beginn III	CT II, S. 229	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage aus 1. GE und Vorspiel aus 2. GE; 14.XI.1878 2. GE zu „Parsifal“ III begonnen
27.XI.1878	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 242	Wagner (Kl. und Gsg.) trägt gerade komponierte Passage vor
29.XI.1878	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 244	Wagner (Kl.)
20.XII.1878	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 266	Wagner (Kl.)
2.I.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 282	Wagner (Kl.) spielt aus 2. GE und gerade komponierte Passage aus 1. GE oder Einzelskizzen
13.I.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 290	Wagner (Kl.)
14.I.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 290 f.	Wagner singt gerade komponierte Passage
17.I.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 292	Wagner singt gerade komponierte Passage
25.I.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 297	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
29.I.1879	Bayreuth	„Parsifal“ II vollständig	CT II, S. 299	Josef Rubinstein (Kl.), Wagner (Gsg.); Rubinstein spielt aus 2. GE
3.II.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 303	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
11.II.1879	Bayreuth	„Parsifal“ I	CT II, S. 304	Josef Rubinstein (Kl.)
18.II.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 306 f.	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
1.III.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 310	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
2.III.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 311	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
5.III.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 313	Wagner (Kl.) spielt aus 2. GE
9.III.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 314	Wagner (Kl.)
16.III.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III	CT II, S. 316	Josef Rubinstein (Kl.) spielt aus 2. GE
20.III.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III, wohl Verwandlungsmusik („Elegie“)	CT II, S. 318	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage
24.III.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III bis Gralstempelszene	CT II, S. 321	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage aus 1. GE oder Einzelskizzen; Josef Rubinstein spielt aus 2. GE; 16.IV.1879 1. GE zu „Parsifal“ III beendet
10.IV.1879	Bayreuth	aus allen „Parsifal“-Aufzügen	CT II, S. 329	Josef Rubinstein (Kl. und Gsg.), spielt Verwandlungsmusik III aus 1. GE
25.IV.1879	Bayreuth	Schluß „Parsifal“ III	CT II, S. 336	Wagner (Kl.) spielt gerade komponierte Passage; 26.IV.1879 2. GE zu „Parsifal“ III beendet
27.IV.1879	Bayreuth	Schluß „Parsi-	CT II, S. 337	Wagner (Kl.)



		fal“ III		
7.V.1879	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 344	Wagner (Kl.)
12.V.1879	Bayreuth	„Parsifal“ III vollständig	CT II, S. 348	Wagner (Kl.)
17.V.1879	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 351	Josef Rubinstein (Kl.)
23., 24.V.1879	Bayreuth	„Parsifal“ voll- ständig	CT II, S. 353 f.	wohl Josef Rubinstein (Kl.), Wag- ner (Gsg.)
4.VII.1879	Bayreuth	aus „Parsifal“ III	CT II, S. 377	Wagner (Kl.)
15.VII.1879	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 383	wohl Josef Rubinstein (Kl.)
29.VIII.187 9	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 402	wohl Liszt (Kl.)
8.IX.1879	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 406	Wagner (Kl.) spielt gerade überar- beitete Passage
12.IX.1879	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 408	Josef Rubinstein (Kl.)
23.IX.1879	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 413	Wagner (Kl.)
29.X.1879	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 433	Wagner (Kl.)
27.XI.1879	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 452	Wagner (Kl.)
24.II.1880	Neapel	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 495	Wagner (Kl.)
16.III.1880	Neapel	aus „Parsifal“	CT II, S. 504	Wagner (Kl.)
17.III.1880	Neapel	Schluß „Parsi- fal“ I	CT II, S. 505	Wagner (Kl. und Gsg.)
22.III.1880	Neapel	aus „Parsifal“ III	CT II, S. 509	Wagner (Kl.)
2.IV.1880	Neapel	aus „Parsifal“ III	CT II, S. 515	Wagner (Kl.)
22.V.1880	Neapel	„Parsifal“ I, Gralstempel- szene	CT II, S. 536; WE- STERNHAGEN (1979), S. 529; Auf- führungsmaterial hat sich erhalten (WWV, S. 546)	Josef Rubinstein (Kl.), Engelbert Humperdinck, Martin Plüddem- ann, Wagner, Blandine und Da- niela v. Bülow, Isolde und Eva Wagner (Gsg.)
4.VI.1880	Neapel	aus „Parsifal“	CT II, S. 540	Josef Rubinstein (Kl.), Wagner (Gsg.)
20.VI.1880	Neapel	Schluß „Parsi- fal“ III	CT II, S. 549	Josef Rubinstein (Kl.) spielt aus 2. GE
27.VI.1880	Neapel	wohl Beginn Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 556	Wagner (Kl.)
11.VIII.188 0	San Mar- cello	wohl aus „Parsi- fal“ III	CT II, S. 581	Wagner (Kl.)
28.VIII.188 0	San Mar- cello	aus „Parsifal“	CT II, S. 588	Wagner (Kl.)
31.VIII.188 0	San Mar- cello	aus „Parsifal“ III	CT II, S. 590	Josef Rubinstein (Kl.)

24.IX.1880	San Mar- cello	„Parsifal“ III fast vollständig	CT II, S. 604	Liszt (Kl.), Wagner (Gsg.); Liszt spielt aus 2. GE
28.XII.1880	Bayreuth	aus „Parsifal“	CT II, S. 648	Anton Seidl (Kl.)
10.III.1881	Bayreuth	wohl Ver- wandlungsmu- sik „Parsifal“ I	CT II, S. 708	Wagner (Kl.) hat Passage überar- beitet
21.III.1881	Bayreuth	aus „Parsifal“ II	CT II, S. 715	Engelbert Humperdinck und Josef Rubinstein (Kl.)
25.III.1881	Bayreuth	Verwand- lungsmusik „Parsifal“ I	CT II, S. 717	wohl Josef Rubinstein (Kl.)
10.IV.1881	Bayreuth	aus „Parsifal“	CT II, S. 725	Wagner (Kl.)
14.IV.1881	Bayreuth	„Parsifal“ I und III, Gralstem- pelszenen	CT II, S. 727	wohl Josef Rubinstein (Kl.); 25.I.1881 Partitur von „Parsifal“ I beendet
12.V.1881	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 737	Wagner (Kl.); 6.VI.1881 Partitur von „Parsifal“ II begonnen
6.VI.1881	Bayreuth	„Parsifal“ I	CT II, S. 745	Josef Rubinstein (Kl.) spielt aus dem vom ihm erstellten Klavier- auszug
28.VI.1881	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 754	wohl Josef Rubinstein (Kl.)
1.VII.1881	Bayreuth	„Parsifal“ II	CT II, S. 755	Marianne Brandt (Gsg.) singt wohl aus Partitur und 2. GE
18.VIII.1881	Bayreuth	„Parsifal“ I, Verwand- lungsmusik	CT II, S. 782	Engelbert Humperdinck und Heinrich Porges (Kl.)
24.VIII.1881	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 785	Wagner (Kl.)
25.VIII.1881	Bayreuth	„Parsifal“	CT II, S. 785	Anton Seidl (Kl.)
27.VIII.1881	Bayreuth	aus „Parsifal“	CT II, S. 786	Marianne Brandt (Gsg.)
16.IX.1881	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 795	Wagner (Kl.)
27.IX.1881	Bayreuth	Vorspiel zu „Parsifal“ I	CT II, S. 800	Wagner (Kl.); 20.X.1881 Partitur von „Parsifal“ II beendet
30.X.1881	Bayreuth	„Parsifal“ III wohl vollstän- dig	CT II, S. 818	Wagner (Kl.); 8.XI.1881 Partitur von „Parsifal“ III begonnen
4.XII.1881	Palermo	aus „Parsifal“	CT II, S. 840	Wagner (Kl.); 13.I.1882 „Parsifal“- Partitur beendet (CT II, S. 871)
20.XII.1881	Palermo	„Parsifal“ I	CT II, S. 854	Josef Rubinstein (Kl.) spielt aus dem von ihm erstellten Klavier- auszug

Die musikalischen Vorträge Wagners zeigen bestimmte Muster und Funktionen:

1. Wagner trug am Klavier singend und spielend gerade neu Komponiertes stets sogleich nach der Skizzierung vor. Zuhörer waren die Personen, mit denen er zu der Zeit den engsten Umgang pflegte, also nacheinander Minna Wagner, Mathilde

Wesendonck und Cosima. Erst nach diesen ersten Vorträgen spielte und sang Wagner die neu entworfenen Passagen anderen Zuhörern vor.<sup>1</sup> So gut wie alle hier aufgelisteten Vorträge fanden in Gegenwart mindestens einer anderen Person statt. Da Wagner aber auch für sich beim Entwerfen und Überarbeiten Passagen immer wieder am Klavier durchging,<sup>2</sup> fanden noch viel mehr musikalische Darbietungen vor Abschluß einer Partitur statt als selbst in CT erfaßt sind.

2. Nach der Erstellung des zweiten Gesamtentwurfs bemüht Wagner versierte Pianisten wie Karl Klindworth, Hans v. Bülow, Josef Rubinstein oder Franz Liszt zum Vorspiel. Vorspiele auch aus Werken anderer Komponisten fanden in Gegenwart Wagners aber so gut wie nie statt, ohne daß er singend, gestikulierend oder sprechend einfiel, wie unzählige Einträge in CT belegen.<sup>3</sup> Wurden eigene Werke gespielt, übernahm Wagner stets mehr oder weniger spontan die Gesangsparts. Daß der 2. GE auch Wagner als Manuskript diente, aus dem er vorspielte, belegen etliche Äußerungen.<sup>4</sup>

3. Vor der Beendigung einer Partitur eines Werks von „Die Walküre“ an sind Vorspiele mit mehreren Beteiligten nachzuweisen. Hatte Wagner einen Aufzug im GE beendet, spielte oder sang er ihn immer mindestens einmal komplett durch.

4. Zwischen Vorspielen und Vorproben ist mitunter nicht präzise zu unterscheiden, wenn Wagner beispielsweise Dirigenten wie Hans Richter oder Anton Seidl aus seinen Skizzen und Partituren vortragen ließ.

5. Da Musizieren und Rezitieren für Wagner gleichermaßen „Ekstase“ oder „Illusion“ bedeutete,<sup>5</sup> erklärt sich der Sinn der musikalischen Darbietungen aus der Überprüfung imaginierter szenischer Vorgänge. Entsprechendes äußerte er anläßlich einer Darbietung des Dialogs „Kundry“/„Amfortas“ aus den Skizzen zu „Parsifal“ I:

*„ich zweifle manchmal am Ganzen, ob es nicht Unsinn, gänzlich mißglückt sei; doch sehe ich das Kommen und Gehen (bei Gurnemanz' Erzählung) [und] weiß, wie es sein muß.“<sup>6</sup>*

6. Die durchaus extrem zu nennende Anzahl von musikalischen Vorträgen aus in der Entstehung begriffenen Werken erweist Wagner einmal mehr als komponierenden Sensualisten. Er hatte stets ein Klavier bei der Hand, wenn er komponierte

---

1 Die jeweiligen Auditorien sind, da für das Thema dieser Arbeit nicht von Belang, in vorstehender Tabelle nicht mit erfaßt.

2 Z.B. Brief an Mathilde Wesendonck vom 21.V.1859 (SB XI, S. 96).

3 Z.B. Einträge vom 31.VII.1873, 3.X.1875, 2.III.1879, 28.IV.1880 (CT I, S. 711, 939; II, S. 311, 527).

4 Z.B. Brief an Wilhelm Fischer vom 2.III.1855 (SB VII, S. 33); Einträge vom 23.IX.1877 und 4.III.1879 (CT I, S. 1072; II, S. 312).

5 s. Kap. II Abschnitt 11.; außerdem Einträge vom 8.VII.1869, 13.X.1878, 16.VI.1880 (CT I, S. 124; II, S. 198, 749 f.) oder Brief an Mathilde Wesendonck vom 21.V.1859 (SB XI, S. 96).

6 Eintrag vom 8.VIII.1878 (CT II, S. 157).

oder instrumentierte,<sup>1</sup> und er brauchte die permanente sinnliche Rückbindung und Rückversicherung, um seiner Sache sicher zu sein. Das Credo des Komponisten wie des Dramatikers Wagner lautete:

*„Sollte ich gedeihen, so müsste mir meine Kunst und ihre Ein- und Rückwirkungen auf mich bis zur Beraus-  
chung, bis zum vollen Selbstvergessen stets nahe sein“.*<sup>2</sup>

7. Wenn Wagner kein Werk komponierte, musizierte er kaum. So sind in CT für die Jahre 1875 und 1876 insgesamt nur ein gutes Dutzend musikalischer Darbietungen im privaten Rahmen unter Wagners Mitwirkung nachzuweisen, die wenigsten davon aus eigenen Werken.

---

1 Z.B. Brief an Liszt vom 7.V.1859 (SB XI, S. 69); Tagebuchblätter an Mathilde Wesendonck vom 22.XII.1858 (Wesendonck, S. 83); Einträge vom 4.VI.1870 und 30.IX.1878 (CT I, S. 240; II, S. 187).

2 Brief an Mathilde Wesendonck vom 26.IV.1859 (SB XI, S.50).